PARACHUTE

PER
P-255

art contemporain
contemporary art



avril,
mai,
juin
1990
April,
May,
June
7,00 $

58

PARACHUTE

58

directrice de la publication / editor CHANTAL PONTBRIAND **directrice adjointe / managing editor** COLETTE TOUGAS **rédacteur correspondant / contributing editor** SERGE BÉRARD **adjointes à la rédaction / assistant editors** JENNIFER FISHER, THÉRÈSE ST-GELAIS **collaborateurs / contributors** CHARLES ACLAND, SHONA ADELMAN, MARC ARCHAMBAULT, SYLVAIN CAMPEAU, LOUIS CUMMINS, SCOTT ELLIS, JACQUELINE FRY, PEGGY GALE, TREVOR GOULD, IHOR HOLUBIZKI, ANDRÉ LAMARRE, JOHANNE LAMOUREUX, VINCENT LAVOIE, MARIE-PAULE MACDONALD, FRANCINE PAUL, ROBIN PECK, DESA PHILIPPI, LYNDA PORTUGAIS, LUCIANA ROGOZINSKI, ANNE RORIMER, JOHANNE SLOAN, NELL TENHAAF, PAUL THÉBERGE, NORMAND THÉRIAULT **graphisme / design** ROMAN-FLEUVE **traduction / translation** GIOVANNI CALABRESE **promotion / promotion** GUYLAINE GAGNON **comptabilité / accounting** FRANÇOIS LAHAYE **secrétariat / secretariat** CAROLE DANEAU

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

conseil d'administration / board of directors: LOUIS ROQUET, **président du conseil / chairman** CHANTAL PONTBRIAND, **présidente directrice générale / president** ROBERT GRAHAM, **vice-président / vice-president** COLETTE TOUGAS, **secrétaire-trésorière / secretary treasurer** CHARLES LAPOINTE, **président sortant / outgoing chairman** JEAN-PIERRE GRÉMY, JANINE HARRIS, JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, JEAN SIMARD **rédaction et administration / editorial and administration office:** PARACHUTE, 4060, boul. St-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec), Canada H2W 1Y9, tél.: (514) 842-9805, fax: (514) 287-7146 **publicité / advertising:** (514) 842-9805 **abonnements / subscriptions:** PARACHUTE – Abonnements, 4060 St-Laurent, suite 501, Montréal (Québec), Canada H2W 1Y9 **tarifs des abonnements / subscription rates:** UN AN / ONE YEAR – Canada: individu / individual 25 $ institution 35 $ – à l'étranger / abroad: individu / individual 35 $ institution 45 $ – DEUX ANS / TWO YEARS – Canada: individu / individual 40 $ institution 50 $ – à l'étranger / abroad: individu / individual 50 $ institution 64 $ **vente au numéro / price per issue:** Allemagne de l'Ouest / West Germany: 12 DM Belgique / Belgium: 2,50 FB Canada / Canada: 7,00 $ États-Unis / United States: 7,00 $ France / France: 42 FF Grande-Bretagne / Great Britain: 3,80 £ Hollande / Holland: 14 FL Italie / Italy: 9 000 L Suisse / Switzerland: 10,00 FS **diffusion / distribution:** QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 815 rue Ontario est, Montréal, Québec H2L 1P1, (514) 525-2513 – BRITISH COLUMBIA: Great Pacific News, 2500 Vauxhall Place, Richmond, B.-C. V6V 1Y8, (604) 278-4841 – FRANCE: Distique, 20 rue Avaulée, Malakoff – TORONTO: C.M.P.A., 2 Stewart St., Toronto, Ontario M5Y 1H6, (416) 362-2546 – U.S.A.: Bernhard de Boer Inc., 113 East Centre Street, Nutley, N.J. 07110. **PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La direction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. Tous droits de reproduction et de traduction réservés © PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. / PARACHUTE assumes no responsibility for submitted documents. Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE, revue d'art contemporain, inc. PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography Modern, Canadian Periodical Index / Index de périodiques canadiens, International Directory of Arts, Points de repère, RILA. PARACHUTE est membre de / is a member of: L'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois, The Canadian Periodical Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / legal deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN: 0318-7020. Parachute est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. Parachute is a quarterly published in January, April, June and October. – courrier 2e classe / second class mail registration n° 4213 impression: Boulanger inc., Montréal typographie: Zibra inc., Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 1er trimestre 1990 / 1st trimester 1990. **PARACHUTE reçoit l'aide du / receives support from: Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, Ministère des Affaires culturelles du Québec, Ministère de l'Emploi et de l'Immigration du Canada / Department of Employment and Immigration of Canada, Ministère des Affaires extérieures du Canada / Department of External Affairs of Canada, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal. PARACHUTE remercie ses généreux donateurs / wishes to thank its generous benefactors: Air Canada, Lavalin, Power Corporation, Corival inc., Marché Public 44 ltée.**

SOMMAIRE / CONTENTS

avril, mai, juin 1990 April, May, June

ESSAIS / ESSAYS

LOTHAR BAUMGARTEN IN PITTSBURGH The Tongue of the Cherokee by Anne Rorimer 4

MONA HATOUM The Witness beside Herself by Desa Philippi 10

LE PRINCIPE D'INVERSION CHEZ RICHARD PURDY par Jacqueline Fry 16

TOM SHERMAN There's something perverse about this relationship by Peggy Gale 24

MARIO MERZ Le Risque du temps et la résurrection de la loi par Luciana Rogozinski 28

ARTS VISUELS / VISUAL ARTS

Gilles Mihalcean par Marc Archambault 36

Tadashi Kawamata par Normand Thériault 37

Trevor Gould par Louis Cummins 38

Diane Poirier par Vincent Lavoie 39

Richard-Max Tremblay par André Lamarre 41

Les Cent Jours d'art contemporain par Lynda Portugais 42

Jocelyne Alloucherie by Trevor Gould 43

Métro d'art by Johanne Sloan 44

Cathy Daley by Shona Adelman 46

Ania Parie by Ihor Holubizki 47

Antonio Muntadas by Scott Ellis 48

Spring Hurlbut by Robin Peck 49

Martha Fleming and Lyne Lapointe by Nell Tenhaaf 50

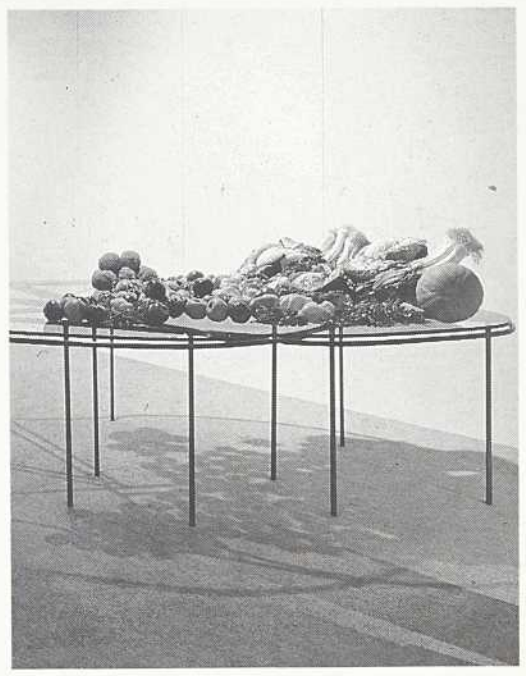
Cathy Quinn by Marie-Paule Macdonald 51

DÉBATS / ISSUES

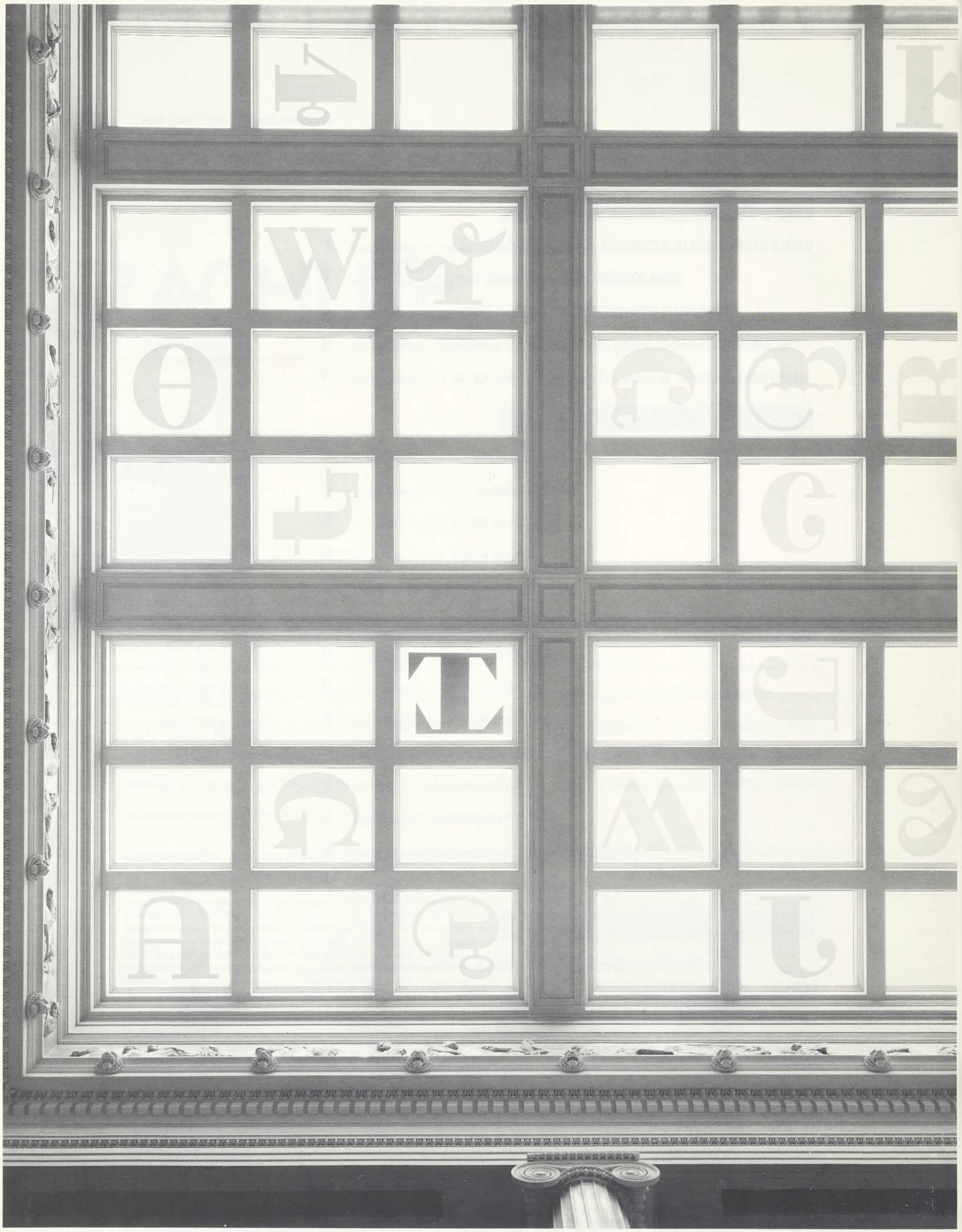
Biennale canadienne d'art contemporain par Chantal Pontbriand 52

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par/by Charles Acland, Marc Archambault, Sylvain Campeau, Johanne Lamoureux, Francine Paul, Paul Théberge 54



COUVERTURE/COVER
Mario Merz, *La frutta siamo noi* (Les fruits, c'est nous), 1988, structure métallique, verre, fruits, légumes, 800 x 200 x 72 cm, collection privée (Turin); photo : Archivio fotografico Tucci Russo.

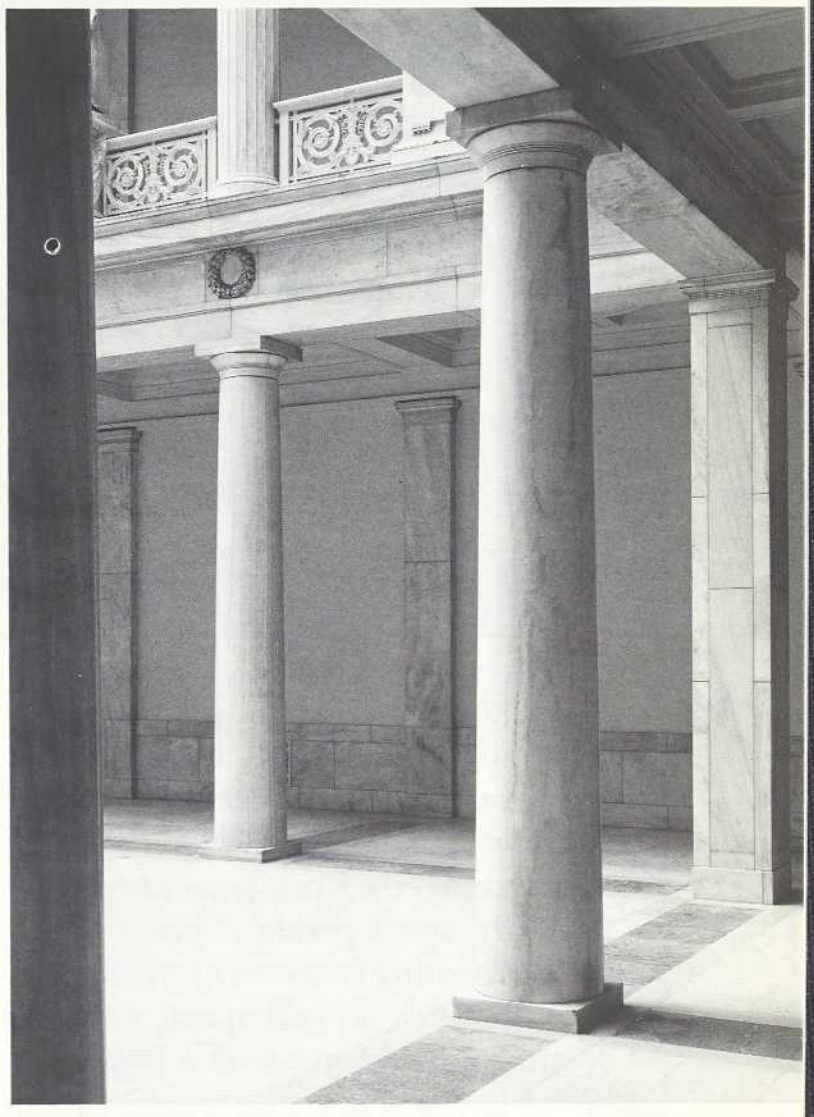


The Tongue of the Cherokee, 1985-88, detail, Hall of Sculpture, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania.

LOTHAR BAUMGARTEN IN PITTSBURGH

The tongue of the cherokee

Anne Rorimer



The Tongue of the Cherokee, 1985-86, detail, Hall of Sculpture, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania.

The Tongue of the Cherokee (1985-88) by Lothar Baumgarten, exhibited in the *1988 Carnegie International*, was recently acquired by the Carnegie Institute in Pittsburgh for its painting and sculpture collection. Like other site-specific work by Baumgarten, it interacts with the place of its display as both architecturally and geographically defined. Permanently installed in the museum, it serves to imbue its physical site with a new visual reading while expanding the cultural dimensions of the institution that houses it. An analysis of *The Tongue of the Cherokee* not only reveals its particular intent but also points to the nature of Baumgarten's aesthetic purpose in general.

Instead of creating a work for the walls of the Carnegie museum, Baumgarten has utilized the glass ceiling of its impressively proportioned Hall of Sculpture. Here, through a process of sandblasting, lamination, and painting, the eighty-five letters comprising the alphabet of the Cherokee Nation have been individually distributed among and inscribed upon the glass panels of the ceiling's expansive grid. Viewed as part of the Hall of Sculpture, *The Tongue of the Cherokee* is therefore to be understood in terms of its architectural context since this plays a dominant role in determining its thematic content.

The Hall of Sculpture, along with the adjoining Hall of Architecture displaying plaster casts of architectural monuments, was added to the original museum building of 1895 when its exhibition area and facilities were enlarged a decade later by the architectural firm of Alden and Harlow. Founded by the industrialist and philanthropist Andrew Carnegie (1835-1919) of the Carnegie Steel Company, the Institute, conceived as "An American Palace of Culture,"[1] brings a library, music hall, natural history museum and art museum together under one roof. The Hall of Sculpture, opened in 1907, is lodged within the Natural History Museum but is directly linked with the Museum of Art by a connecting foyer. Functioning mainly as a thoroughfare between the Museum of Art and the Natural History Museum and as a space for holding performances and other public events, the sculpture hall was constructed specifically to exhibit the collection of plaster casts of antique statuary acquired by the museum at the end of the century. The inner court of the room measures about 100 feet in length and is more than twice as long as it is wide. Surrounded by Ionic columns on ground level and by Doric columns on the second story, it presents an academic exercise of Classical motifs and architectural details. Having employed the same white, Pentelic marble as was used for the Parthenon, the architects of the Hall of Sculpture sought to evoke the cella of this temple. Significantly, a plaster reproduction of the Panathenaic frieze from the exterior of the Parthenon, which Andrew Carnegie had previously donated to the museum, encircles the entire court above the cornice line just beneath the glass panelled grid of the ceiling.

Eight plaster sculptures of Amazons, Greek gods and goddesses including Apollo, Artemis, Athena, and Venus from the collection of casts still remain on view. Replicating well-known Roman statues – to be found in major museums such as the Louvre or the Vatican – copied from famous Greek originals, they stand symmetrically opposite each other on the volumetric plinths inserted between the scrolled acanthus balustrade that rings the entire second story level of the sculpture court. The statues dramatically punctuate the space of the room and further accentuate the practice of American museums at the turn of the century, following the earlier example of European museums, to define culture in terms of Antiquity. The Hall of Sculpture thus signifies the way in which interpretations of, or remnants from, the Classical past, synonymous with the notion of civilization, were transported to and transplanted in the New World as an antidote to growing industrialism. The words of Carnegie himself in a letter to the trustees of the Institute attest to this fundamental attitude:

> Not only our own country, but the civilized world will take note of the fact that our Dear Old Smoky Pittsburgh, no longer content to be celebrated only as one of the chief manufacturing centres, has entered upon the path to higher things . . .[2]

Baumgarten's insertion of the Cherokee alphabet into the skylight of the Hall of Sculpture introduces an unexpected and – ironically enough – foreign element into the architectural conceit of a space devoted to extolling the Classical tradition. The accompanying wall label for *The Tongue of the Cherokee*, supplying relatively unknown background on the origin of the alphabet, reinforces the rationale for its addition to the all encompassing Greco-Roman environment. The label text, written by the artist, details the history of the alphabet, which was devised by a single individual, Sequoyah, in the early nineteenth century.

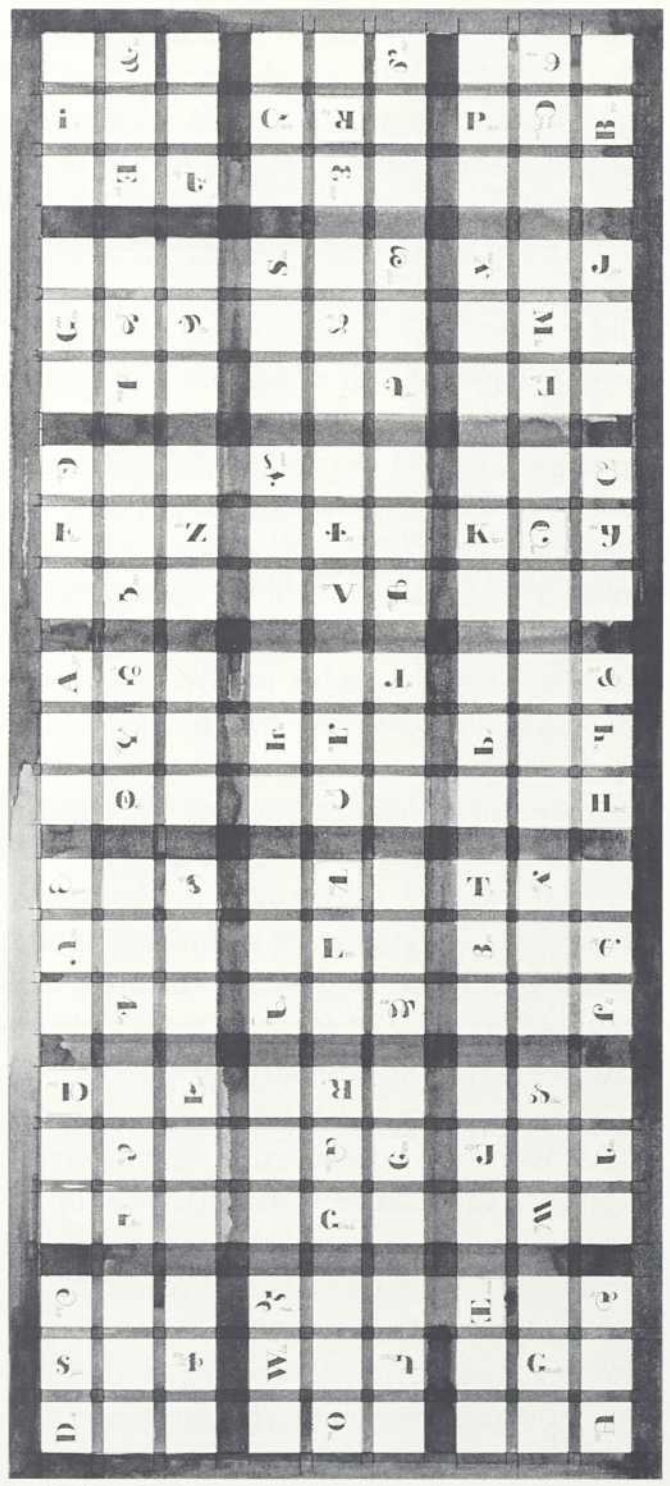


The Tongue of the Cherokee, 1985-86, detail, Hall of Sculpture, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania.

Inspired by the desire to give his people the power of writing, of which he had become aware through knowledge of the white man's "talking leaf," or newspapers, Sequoyah created the Cherokee alphabet single-handedly over a period of twelve years. At first endeavoring to connect Indian pictographs with words, he subsequently studied the sounds of his language and eventually succeeded in evolving a sign system for correlating spoken syllables with written symbols. The resulting alphabet, laid out in the ceiling of the Carnegie, in some respects resembles the English alphabet – but is not formally equivalent to it in meaning – since Sequoyah borrowed certain shape from its letters and punctuation while also inventing his own.

From the wall label one further learns of the fate of the Cherokees, who by 1827 had decided to print a national newspaper, the *Cherokee Phoenix*, in their own language and to form a political structure modeled after that of the United States in order to unite villages dispersed throughout a number of southern states. However, as Baumgarten explains, the Cherokees' newfound statehood and right to land originally belonging to them was abrogated by the North American government when it deported their entire nation – with the loss of many lives – to Oklahoma. Sequoyah, however, is remembered for his genius in teaching his people to read and write and for being, as the label points out, "the only one in history to develop an alphabet or syllabary completely on his own."

The Tongue of the Cherokee, floating directly above the Parthenon frieze, reflects on its own context within an environment that aspires to imitate Classical antiquity and also on its location in Pittsburgh, an industrial capital of the modern world, famous for its production of steel. In thus paying tribute to a highly important but disregarded figure in American history, Baumgarten calls attention to and questions the nature of cultural and historical omission. Through his representation of the symbols of the Cherokee's written language and within the parameters of the work, however, he seeks to rectify and negate the effects of ongoing cultural exclusivity and superiority. From its position in the skylit ceiling, the work confronts the dominant, if imported, culture of Europe with the sign system from an alternative, equally valid and earlier culture, now overridden and suppressed by the dispossession of its indigeneous peoples.



Study for **The Tongue of the Cherokee**, 1986, ink and collage on paper, 50,2 x 22,1 cm, courtesy Marian Goodman Gallery.

Baumgarten's work takes advantage of the tri-part subdivisions that break up the ceiling grid of 189 individual glass panels into twenty-one larger sections each consisting of nine, nearly square rectangles of glass (aligned in seven rows of three sections across). The letters of the alphabet, separately assigned to their own panes of glass, have been sequentially laid out by Baumgarten – and successively turned forty-five degrees – in boustrophedon manner, up and down from one set of nine glass panels to the next, starting in the northwest corner of the ceiling and ending in the southeast square of the overhead grid. Each group of nine rectangles possesses four letters apiece (except for one that has five), which have been differently distributed within each of the nine-square groupings and, within these separate sections, may be followed alphabetically in a clockwise direction. The overall arrangement of the letters and their varied positions in relation to the empty panes of glass avoids the rigidity of a dogmatic system as well as an hierarchical compositional ordering. The Cherokee letters, proportioned to their designated glass rectangles, formally – and verbally[3] – produce a lively interchange with each other inside of the regulating structure of the ceiling grid. At the same time they maintain their integrity as individually shaped elements.

The separate letters of the alphabet function simultaneously as representational signs and as abstract figuration, offering a diversity of forms whose variety relies on the reality of already existing figuration rather than on the arbitrariness of personal invention. The letters give the impression of being self-sufficient objects in as much as they are seemingly suspended against the sky in lieu of being illusionistically depicted against a solid, two-dimensional surface. Their colour, moreover, both blends with and accents the room. Five brightly coloured, royal blue letters placed intermit-

tently throughout the ceiling, highlight the composition as a whole whereas the majority of letters have been painted a warm grey to relate to the tone of the marble. The observed coloring of these letters continuously changes throughout the day from white to creamy beige to grey in differing relationships to each other. Controlled by the movement of the sun in combination with the shifting cloud cover, their particular shade of colour is never statically fixed.

Whereas the Carnegie's Hall of Sculpture provides the immediate and literal support for *The Tongue of the Cherokee*, the sky above it, in essence, offers the "ground" for the work's inscription into the building. By fostering an interchange between Classical and American Indian forms on the one hand and between architectural space and linguistic elements on the other, Baumgarten, on one level, extends the culturally defined boundaries of the museum. On another level, he also redefines the traditionally conceived limits of painting and sculpture in order to thematically include the physical site of the work within its own formal, material, and spatial confines.

Linguistic elements, employed by Baumgarten since the late 1960s, serve as a tool for incorporating the work – whether it takes the form of photographs, a book, wall painting or architectural environment – into a broad social context. Several site-specific works preceding *The Tongue of the Cherokee* further exemplify the way he is able to transform the surrounding space by means of linguistic forms. These works, related to but necessarily differing from the Pittsburgh piece, demonstrate how Baumgarten has enlisted the components of language, or words, so as to visibly reconstrue and metaphorically reconstruct the architectural environment at hand.

A major work of 1974, resulting from Baumgarten's participation in the exhibition *Kunst bleibt Kunst*, held at the Cologne Kunsthalle, like the work at the Carnegie, dealt directly with a public site located outside of the conventional spaces of the museum. *Tropenhäuser*,[4] as it was titled, took place in the large conservatory, filled with palm trees and vegetation from tropical regions, of the neighbouring botanical gardens. Basing this work on the practice of installing labels as a means to classify each plant according to its Latin name, Baumgarten interspersed his own choice of textual material throughout the greenhouse and supplemented the existing labels with about 500 of his own. Like the small plastic labels printed in green that were already there, he likewise set his similary scaled texts on stakes in the ground or hung them among the plants. He also suspended slightly larger labels from branches, placed them in the forks of trees, or attached them to tree trunks. In contradistinction to the official plaques, however, Baumgarten's labels contained all manner of quotes or information from writings by or about explorers, conquistadors, ethnographers, sociologists, scientists, merchant travellers, etc., who over a period of five centuries have spoken of their observations and experiences in the tropics and jungle. Excepts from the mythology of societies without written languages were included as well. Whereas many placards contained descriptive words or passages, those in the trees simply presented the names of noted individuals such as Montaigne, Sir Walter Raleigh, or Alexander von Humboldt, among others, or else of indigeneous peoples such as the Bororo, Yanomami or Tupi.



DIE NAMEN
DER
BÄUME

Hylaea

VON

LOTHAR BAUMGARTEN

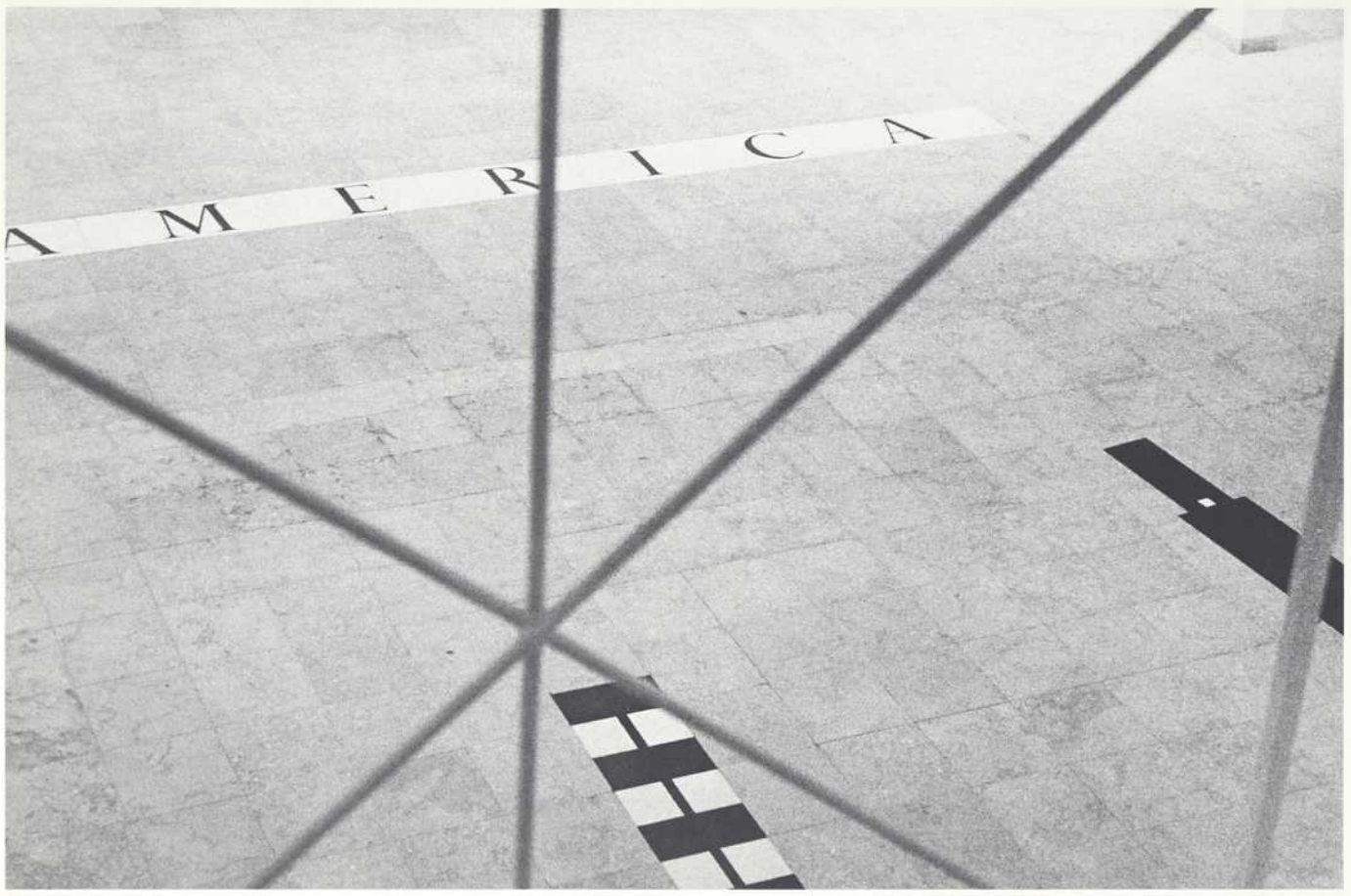
EINDHOVEN

1982

Die Namen der Bäume, 1977-82, edition of 740 copies, Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands.

Without disrupting the greenhouse display and, in fact, nearly camouflaged within it, *Tropenhäuser* injected – quite literally – new signs of life into the artificial hothouse atmosphere where "an entire cosmos exists only when the heat is turned on,"[5] as the artist has pointed out. Covering a wide spectrum of associative words, phrases, and sentences, Baumgarten's labels animated the tropical greenery through the discrete yet ubiquitous presence of words. The information provided on the labels, compiled by Baumgarten over many months, freed the plants from their sole categorization in the dead language of Latin as well as in the language of one culture imposed upon another. Baumgarten's labels, furthermore, sought to incur a sense of the actual conditions from which the tropical trees and plants had been extracted for the purposes of their isolated observation as specimens or for mere viewing as spectacle. Proper names, adjectives, and descriptive passages thus interpenetrating the vegetation enclosed in its glass conservatory, reconnected the tropical growth with a range of previously attending conditions, whether climatic, historical, cultural, or socioeconomic. *Tropenhäuser*, in a manner comparable to the Pittsburgh work, thereby succeeded in engaging its architectural interior with an otherwise unapprehended framework so as to establish further points of cultural reference.

Two relatively recent works additionally illustrate how Baumgarten's methodology has allowed him to endow a specific exhibition site with new signification. His work entitled *America*, shown in the German Pavilion of the 1984 Venice Biennale, was inlaid in, and made flush with, the sandy-grey marble floor of the exhibition area. Visitors to the pavilion, as they traversed the exhibition space, walked over and around the dark reddish-brown names of the seven major rivers of the Amazon Basin and Orinoco river system (the *Amazonas, Tapajos, Xingu, Purus, Orinoco, Vaupes,* and *Tocantins*), and over and around the centrally positioned word "America" in black letters on a proportionately scaled, white background. They also



AMERICA, 1983-84, detail, German Pavilion, Venice Biennale 1984.

came across four large geometric pictographs, designed by the artist, representing animals (a jaquar, eagle, cayman, and turtle) typically found in Venezuela, which were set into the floor along with the names of the rivers.

In determining this work, Baumgarten drew a number of direct parallels between Venezuela – named "little Venice" by Amerigo Vespucci in 1499 – and the city of Venice where the piece was shown. Having taken cognizance of the similarity between the distribution of the rivers of the Amazon Basin and the Venetian waterways when viewed from the air and having also remarked on the comparable requisite for travel only by foot or by boat in Venice as in the Amazon jungle, Baumgarten, to all intents and purposes, "superimposed the topographical structure"[6] of the former upon the latter. Other correspondances – from schematic patterns formed by the "tombini" (incisions in the pavement for drainage), observed underfoot throughout Venice, which inspired Baumgarten to create the stylized animal symbols, to the far reaching historical connections between the Italian portal city and the South American continent – came into play in the artist's aim, as Craig Owens has stated, to effect a "nonviolent model of cultural confrontation in which one culture can occupy the space of another without obliterating it."[7]

The Venice installation parallels the *Tongue of the Cherokee* in so far as denotational and linguistic signs activate the exhibition area in view of historical, geographical, and political actualities. Rather, the river names and animal abstractions, representing the territory inhabited by the Other, symbolically seek to put Western and Nonwestern culture on the same footing. Like the letters of the Cherokee alphabet in Pittsburgh, linguistic and pictorial sign systems open up the architectural enclosure, into which they are interposed, so as to engender a more comprehensive, less ethnocentric view of the world.

Les Animaux de la Pleine Lune: Cosmographie à la tournaise d'après François Rabelais, 1986-87, made for the Château d'Oiron in the south of France, once again allied architecture and language. Baumgarten, in this instance, sought to recreate the sensorial and social climate of the sixteenth-century château's environs. To this end, he selected approximately one hundred proper names, words, and phrases from Rabelais' social and political satire *Gargantua and Pantagruel*, published in 1552, and adhered them to the walls of one of the empty salons of the château, which now functions as a museum for contemporary art.[8]

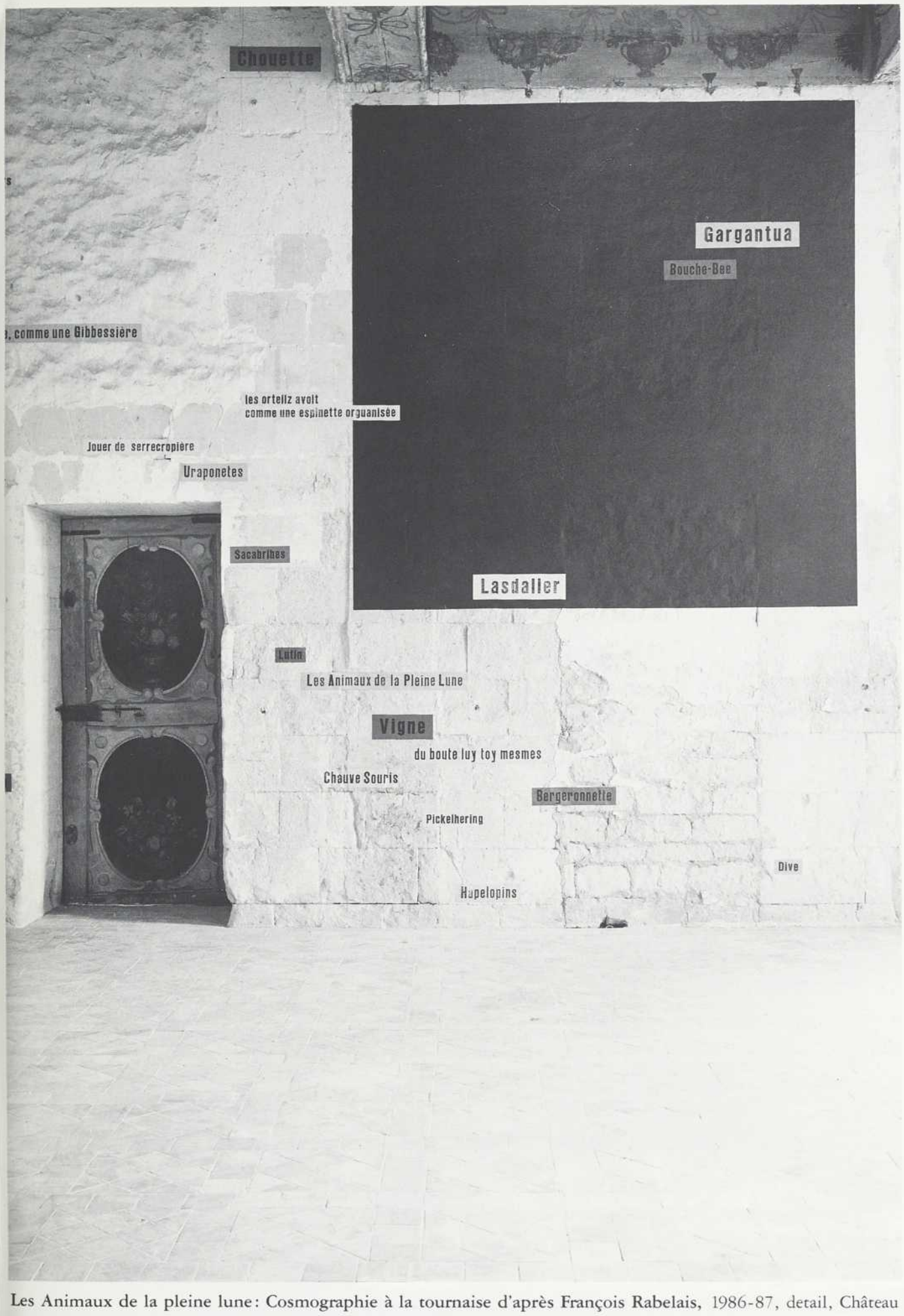
With these words, Baumgarten envisaged a "cosmography of the region that fit in with its landscape, its architecture, the speech of the inhabitants, etc."[9] Printed with the common, wooden blocks in the Grotesque typeface, used by the printers of the region, on black, red, white, blue or yellow paper and scaled according to their relative importance in the novel, the words and phrases covered the walls of the room with a multi-layered coating of verbal and visual meaning that was enhanced by the large black, paper rectangles, which were glued to sections of the walls to provide a modulating background structure.[10]

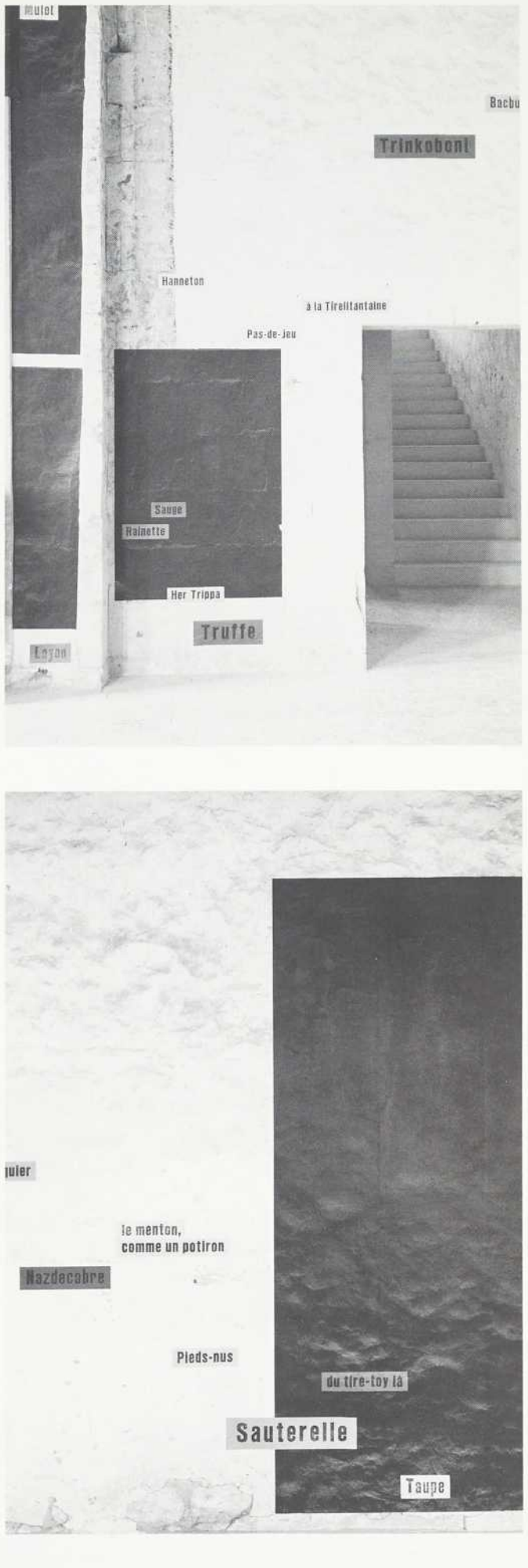
The colours of the strips of paper supporting the printed words, repeating the colours of the overhead beams and coinciding with the primary colours used by early modernist arists such as Mondrian, resonated with their own quintessential self-referentiality. At the same time, each word non-illusionistically served to mediate between the work of art and external reality. Words and phrases referred to characters in Rabelais' novel, to plant and animals of the area, to recipes from the regional cuisine, and to the nature of life in the period or to its social conditions. They also conveyed an idea of the customs and language of the different strata of society as well as physical or mental states of being. In short, Baumgarten – who also restored the floor of the room to its original state and burnt odorous ash logs in the fireplace – revivified the long-abandonned chamber of the château and, through the fusion of abstract and semantic elements, connected the work with the geographical and cultural setting of the château/exhibition space.

The work of Lothar Baumgarten fulfills the artist's "desire to anchor an esthetic dialectical praxis in the social and political conditions" of the present by "making an analytical effort to free the historically and socially based reality from the imposed myths cloaking it . . ."[11] As evidenced by *The Tongue of the Cherokee* and other related pieces, Baumgarten achieves this goal through the cohesion of architecture and language at the point where linguistic sign systems are conjoined with an existing site so that each given space might be understood from alternative historical and cultural points of view within an overall social perspective. Because of their capacity to perform at once as abstract configuration and cultural symbol, language or linguistic elements serve both formally and representationally in Baumgarten's aesthetic production to link the visible, material aspects of the work with those invisible factors that contribute to seeing the larger picture. Using letters, words or texts as a window onto intangible but forcible realites, he successfully seeks to avoid the creation of free-floating, commercially viable objects that do not attend to their own situation within contemporary western culture.

NOTES

1. See John R. Lane, "A History of the Collection," in *Museum of Art, Carnegie Institute* (Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute, 1985), pp. 7-15 passim; and James D. Van Trump, *An American Palace of Culture* (Pittsburgh: Carnegie Institute, 1970).
2. Andrew Carnegie, quoted inJoseph Frazier Wall, *Andrew Carnegie* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1989), p. 817.





Les Animaux de la pleine lune: Cosmographie à la tournaise d'après François Rabelais, 1986-87, detail, Château d'Orion, France.

3. With knowledge of the Cherokee language, one is able to connect letters in close proximity with each other to form words.
4. Baumgarten developed this work into a book, *Die Namen der Bäume*, published by the Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, on the occasion of and *as* his exhibition in 1982.
5. Lothar Baumgarten, in conversation with the author, June 1989.
6. Baumgarten, quoted in text by Johannes Cladders in *Señores Naturales*, published on the occasion of the exhibitions of Lothar Baumgarten and A.R. Penck in the pavilion of the Federal Republic of Germany, La Biennale di Venezia, 1984, p.45.
7. Craig Owens, "Improper Names," *Art in America*, October, 1986, p.129.
8. Baumgarten's work was shown in the group exhibition *Meltem*, organized by Magasin / Centre National d'Art Contemporain de Grenoble and the Incontri Internazionali d'Arte, Rome-Naples in collaboration with the Château d'Orion in 1987.
9. Baumgarten, in conversation with the author, October 1989.
10. It is interesting to note that the paper was the same as that which is commonly used in France to "erase" billboards by covering over the advertisements.
11. Baumgarten, "Status quo," *Artforum* (March 1988), p.108.

Anne Rorimer is a writer living in Chicago.

Anne Rorimer inscrit l'œuvre in situ de Lothar Baumgarten, *Tongue of the Cherokee*, installée de façon permanente au Carnegie Institute à Pittsburgh, en continuité avec son travail qui cherche à corriger les effets de la marginalisation culturelle. Ici, les quatre-vingt-cinq lettres de l'alphabet Cherokee, inventées au début du XIX^{e} siècle par un seul homme, ont été gravées sur les panneaux de verre du plafond de la salle des sculptures. L'architecture de cette salle, qui date de la fin du XIX^{e} siècle, est de style classique. Baumgarten, en juxtaposant ainsi langage et architecture, met en œuvre une dialectique entre la civilisation occidentale et les civilisations «autres», représentées ici par le peuple Cherokee.

MONA HATOUM

The witness beside herself

Desa Philippi



The work of Mona Hatoum cannot be labeled in ways which would immediately suggest a preconceived context or category either in terms of formal procedures or conceptual parameters. This is not to say that her activities are outside of an interpretive space, or somehow self-explanatory. The opposite is the case. A multiplicity of references and relationships are suggested and insist on being "read." At the same time, an understanding of her work can hardly pretend to be disinterested; frequently the viewer is addressed in ways that demand a position: as a witness, as a woman, as a participant in a performance; even as an observer one cannot remain neutral. In this way interpretation is foregrounded as partial while something remains at risk, continually troubling and militating against being slotted as autobiographical, political, deconstructive, conceptual and so on. This is true also in relation to how the work is made and how different materials and media are used. While it is possible and appropriate to distinguish between performances, installations and videos, as comprising Hatoum's work to date, closer attention reveals the degree of interdependence between these modes. Documentary material of live work is reworked in videos, installations function as environments for performances and the documentation of performances takes on an independent existence as individual images with titles or captions reproduced in journals.[1] This shifting of boundaries through montage and multiple functions suggests a relationship to particular visual formats and procedures associated with the critical tradition of the historical avant-gardes.[2] In Britain, the legacy of this critical tradition has been elaborated in relation to a certain kind of visual work around questions of sexual difference with specific reference to Brecht.[3] However, in her work Hatoum sets adrift the signifier "Palestinian" as well as "Woman" as inherently unstable and perpetually overdetermined. This points to a further discourse as crucial for an understanding of her project. Using the metaphor of "a movement from a war of manoeuvre to a war of position" from Gramsci, Stuart Hall emphasizes the present priority of a black politics of representation in terms of "the struggle around positionalities."[4] Particular emphasis and changes in the work over the last nine years suggest a continuous involvement with critical debates around race and gender but at no point can the work be reduced to these concerns.



The Light at the End, installation at the Showroom, London, 1989. This work was also installed at galerie Oboro, Montréal, from November 23 – December 22, 1989.

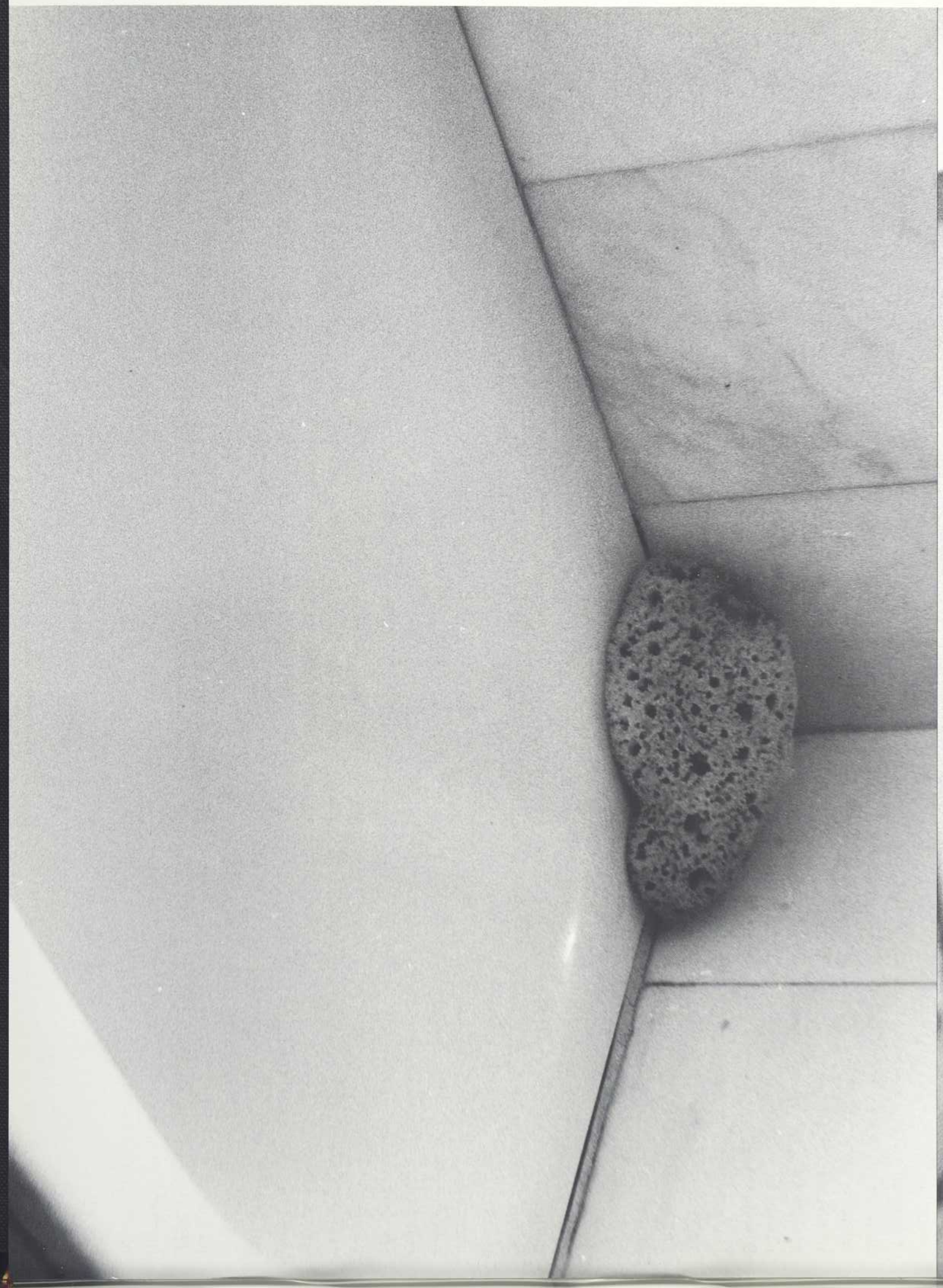
PRIMACY OF THE VISUAL?

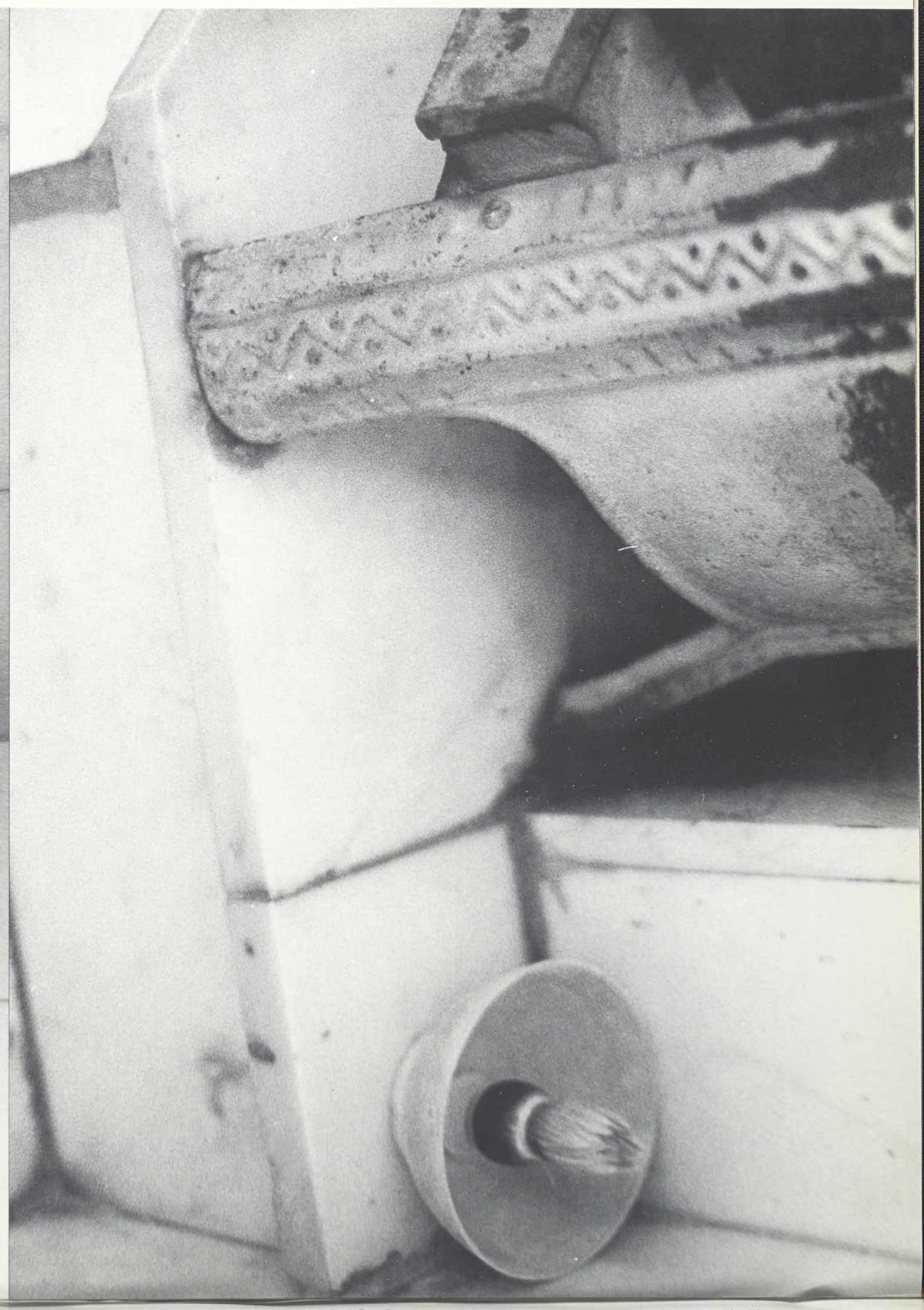
On entering the blacked out gallery space, it is difficult to even identify it as a room.[5] In front you see six vertical orange lines in a sturdy steel frame fastened to two walls. A single light placed centrally above, faintly illuminates the structure and is just sufficient to make visible the wall behind it. For a short moment, complete disorientation holds sway, the floor seems to tilt upward in a weird trick on the imagination, but once used to the darkness one recognizes the triangular shape of the interior. The structure is placed at the apex of the triangle. As you draw closer, it becomes apparent that the colour stripes are in fact red-hot metal rods. The heat puts you in your place — at a safe distance — from where the structure can be seen and still felt. In proportions and size, it relates to the human body; so does the space partitioned off behind it. A body could just squeeze through underneath, a head could hypothetically pass through the iron bars, but these imaginary routes of escape face the unnegotiable physical reality of the structure. The imagined prisoner certainly seems more "real" than the possibility of his or her escape. This can be linked to the fact that what is *felt* and what is *seen* are offered here as two intersecting grounds for imaginary elaboration in an arrangement that, nonetheless, highlights their non-convergence. The direct challenge, in this piece, to the primacy of cognition based exclusively on the visual develops into a different direction: Hatoum's deep suspicion of certain kinds of representations whose affect depends on the refusal to acknowledge their distance to the events they relate. In a number of performances and installations, the imperialism of such images was linked to particular technologies, especially television and radio. In these works different techniques were used to mark the gap between "physical reality" as interrupting and fracturing the seamlessness of its representations. In the recent installation, however, emphasis is shifted to the processes of (re)cognition themselves. In stressing the tangible and visual as diverging — accentuated by the fact that the representation is abstract — attention is drawn to the image as artifact, suspending the disavowal that what is looked at is a representation in order to sustain belief in what is seen. Here, the "real" as accessible by way of sensory perception of heat as dangerous and potentially damaging, becomes part of the figuration itself, rather than intruding from the outside. A shift in emphasis from the "rhetoric of the image," the decoding of connotation or ideology, to the fetishistic and therefore disjunctive nature of representation as a process is also indicated in the title. *The Light at the End* plays on the ambivalence inherent in representation by parading a promise that turns into a matter of fact description of its impossibility.[6]

DISPLACEMENTS

The video *Changing Parts* too, is structured around two closely interdependent yet irreconcilable realities.[7] The piece opens with a series of stills of a bathroom from the 1920s or thirties which fade into each other as they move from detail to detail. Set to the *Cello Suite No. 4* by J.S. Bach, a slow rhythm is established. The images read individually as at times almost abstract — the pattern of the floor tiles begins to look like a Stijl painting — and details shot from changing angles take on a life of their own. Everyday objects — a sponge, a shaving brush in a bowl — turn into precious tokens of an undisturbed equilibrium. Suddenly, for a split second, the music is interrupted by a sharp and loud noise which might register as a fault in the tape if it were not repeated, accompanied by the grainy image of a figure, pressed against a perspex surface and struggling to stand up. As image and soundtrack revert back to the initial scene, the objects in the bathroom take on a foreboding quality. The interruptions increase and begin to take over. News reports can be made out, overlaid with the noise of shortwave radio between stations. The images used in the initial sequence were taken in her parent's home when Hatoum visited Beirut. For the rest, documentary

Changing Parts, 1984, video, b/w, 24 min., produced during residency at the Western Front, Vancouver.





footage from the live work *Under Siege* was used which involved Hatoum staying naked for seven hours in a perspex container filled with mud.[8] The low temperature forced her to move continuously while the muddy ground made her slip and fall back each time she tried to stand up.

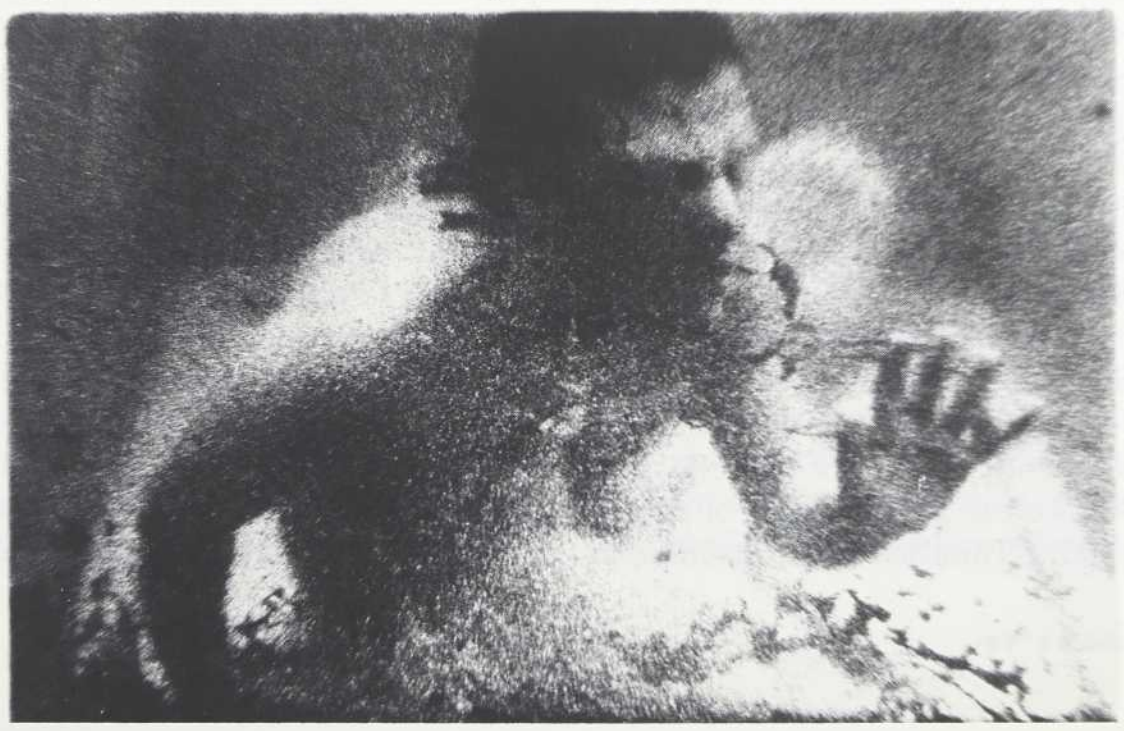
To read this work primarily in terms of the dichotomies inside/outside which it most readily suggests, would mean to pass over the techniques and formal procedures which indicate the fragility of these categories themselves. For the bathroom as a metaphor for security, intimacy, privacy and equilibrium is itself constructed as a series of displacements. In its careful mise-en-scène of detail, the video literally stages the process whereby these images come to function as metaphoric, as tokens of memory premised on what fuels the desire for them, the scene of struggle, separation and loss. In surfacing unexpectedly, this scene not only interrupts the pleasure of an imaginary realm free of contradictions and violence, but displaces that space as given and primary. This is not to say that "imagination" is somehow obliterated by "reality." The images of the body moving in the tank are shown in slow motion, contours and gestures are blurred and the grainy quality further aestheticizes these pictures. At every point in the piece, the images are formally manipulated in ways that emphasize their distance as imaginary constructions. Rather, what seems to be at issue in this work is the impossibility to stabilise representations in a way that would secure a centred voice through a process of disavowing those knowledges which threaten and disturb the imaginary coherence of self. The video suggests a number of connected readings. On one level, the discontinuity and fragmentary nature of the piece both in terms of space and temporality — the temporal remoteness of the first sequence and the almost complete lack of spacial and temporal definition of the second — can be understood in terms of exile as a *condition* that, historically, renders problematic if not impossible, conventional models of (self) representation. Edward Said has described exile as the imposed distance that prohibits the formation of a coherent and continuous narrative (of self).[9] However, to concentrate exclusively on the question of exile would mean to substitute the politics of the personal for a notion of the personal as somehow automatically political.[10]

Changing Parts produces the terrain of subjectivity as fissured and invaded by violence. This violence, I believe, can be understood in two ways. First, there is the interruption of an organized sequence (visual and audible) by unlocatable images and noise reminiscent of dream images which refuse the ordering procedure of secondary revision. This analogy allows us to think of the "states" or "events" staged in the piece less in terms of succession, but as simultaneous, coexistent, and interchangeable. The pleasure of recognizing and identifying with images as structured and ordered, would then always be accompanied by (the threat of) violence as lack of coherence. Another way of thinking the relationship between violence and representation would locate violence at the very centre of representation — being caught in symbolic rules and orders which always, already precede and structure the articulation of any subject. *Changing Parts* brings together these two aspects in the desire for a stable space, which could be described as non-contradictory or pre-oedipal, as being premised on absence or violation. While this space can only be imagined in the past, as something that has been displaced spatially and temporally, it continues to render incomplete and perhaps incompletable, the project of a representation that is unambiguously anchored in linear time and a fixed place.

SHIFTING POSITIONS

Writing on work by Hatoum tends to focus on biography — Hatoum's identity as a Palestinian woman living in exile in Britain — as an adequate explanation for her artistic activities. The limitations of this approach, the same that defines Black art as art made by blacks, or feminist art as art made by women, are well known. It implies a fixed identity in terms of race, gender, culture or class that is unproblematically expressed and recognized in representations polarized into the categories of representations of victimization and its inversion, "positive images." However, to displace the representation of politics in a quick move to the politics of representation, as it is now customary in deconstructive criticism, equally betrays a particular blindness. Such a move, intent on challenging enunciative authority and the coherence of the subject and its representations, easily forgets that, historically, access to coherent subjecthood and enunciative power has been discriminate in the first place.[11] Different pieces by Hatoum occupy distinct positions in relation to this question and suggest a number of possible identities and identifications. In the performance *The Negotiating Table* an anonymous, blood-stained body, wrapped in plastic, the head firmly covered in surgical gauze is object and result of "negotiation," an entirely abstract and impersonal process signified by two empty chairs.[12] The accompanying tape recording of news about civil war, the progress of peace conferences and such like, extolled with the same objective detachment that announces the weather forecast, underscores the visual play on presences and absences productive of the concept "victim" as mute, blind, anonymous and interchangeable body. This relation is turned on its head in *Over My Dead Body*, where a miniature toy soldier is precariously balanced and held in check by Hatoum's controlling gaze.[13] Here, inversion is used as a strategy of symbolic empowerment asserting control through visual scale, the use of verbal imperative, and sight as directing and dominant look. In both instances, however, the reading of the pieces is shown to be more complex than it is at first apparent. In the former, what looks like a corpse turns out to be a living, breathing body, in the latter, (self) assertion is represented with wit and irony as a balancing act in full knowledge of the risks it entails. Other pieces suggest a more complex involvement with signification as a process that interferes with and complicates the very notion of a statement. These different approaches which may be understood as separate moments of the same problematic, rather than as irreconcilable and contradictory, exist side by side and seem to insist on developing an arena in which art work can simultaneously signify

Changing Parts, 1984, video, b/w, 24 min., produced during residency at the Western Front, Vancouver.





Over My Dead Body, 1988, Metro Billboard Project, shown in different cities throughout the U.K.



Measures of Distance, 1988, video, colour, 15 1/2 min., produced during residency at the Western Front, Vancouver.

on different critical levels. The desire for "immediate feedback and direct communication"[14] that characterized much feminist work in the seventies, particularly in performance, is acknowledged and validated alongside more recent preoccupations with the *conditions* of a subject doubly marginalized as female and non-western, to enter (artistic) discourse as the maker rather than the bearer of meaning. This mobility in negotiating positionality — determined by historical circumstance — at the same time offers a particularly enabling perspective on questions of sexual and cultural difference and their determinations on the speaking (representing) subject.

RETHINKING SUBJECTIVITY

The most recent video by Hatoum, *Measures of Distance*, departs in significant ways from earlier work by probing the extent to which identifications with narratives and images are possible as *partial*.[15] Emphasis on discursive and extra-discursive violence is shifted in this piece to the tracing of an intradiscursive arena within which personal relationships become meaningful in specific and culturally differentiated ways. Concentrating on the relationship between mother and daughter allows Hatoum to represent a social and personal bond, unsymbolized and unspoken in direct proportion to the cultural overdetermination of motherhood. Julia Kristeva has described motherhood as the very site of ambivalence where the prelinguistic and pre-social continue to threaten any socio-symbolic construction of (maternal) identity as part of the social contract.[16] Hence the pervasiveness of the so-called "phallic" mother as an unconscious phantasy which structures perception and (re)cognition around the disavowal of sexual difference. In the *Post-Partem Document*, Mary Kelly has raised the question of a specifically female fetishism, whereby the child and its objects are viewed as tokens of "the mother's own emergence into sexuality, language and self-identity in a patriarchal world paralleling the "other" experience of the same phenomena by her male child."[17] Both Kristeva and Kelly examine the ways in which patriarchal culture confines feminine identity to motherhood as the only point of articulation of *jouissance* as specifically female. At the same time, as Kristeva reminds us, "we immediately deny it; we say that there can be no escape, for mamma is there, she *embodies* this phenomenon; she warrants that everything is and that it is representable."[18] Within these parameters, the relation between mother and daughter can only be throught as identification. This is most clearly articulated in Freud's account of the (re)productions of sexual identities through the Oedipus complex. According to Freud, normative heterosexuality is predicated on a change of love object for the little girl, the daughter, from the mother to the father which necessitates an identification with the mother, "taking her mother's place... she slips... from penis to baby."[19] By reducing feminine identity to motherhood, this equation leaves no space to imagine the bond between mother and daughter in terms other than identity. *Measures of Distance* carefully and subtly begins to test this apparently logical conclusion. The video simultaneously speaks, writes and visualizes the female body specifically as the body of the mother. Moving in and out of focus, doubled, fragmented and again close up, this body continues to move behind the script of letters from the mother in Beirut to the daughter in exile. The sound tape combines conversations in Arabic between Hatoum and her mother with the artist's voice-over, reading excerpts of the letters in English translation. In reading out the letters, the voice of the daughter becomes that of the mother, but this doubling is simultaneously a splitting, as the coinciding of the two voices speaks the very distance separating them. The letters tell of separation, loss and memory in a way that implies a dialogue; questions are referred to and answered in a continuity of speech while the narrative is equally characterized by delays, interruptions, repetitions and disjunctions. Two themes are continuously interwoven and inseparable: the political circumstances as a set of specific causes for loss and the psycho-sexual determinations of loss in the mother-daughter relationship. Visually, this is set out in the relation between text and image, where writing as visual trace underlines the movement of the hand and thus the body, whereas as a text to be read, translated and interpreted, it creates a distance underscored by a grid which holds writing and image in place. Within this visual and textual space, the mother speaks of her sexuality, at times with hesitation and partly in response to the daughter's questions. Narrative and images intersect in the visual representation of the spoken words as writing but are clearly not the same. Yet another convergence occurs when the narrative describes how the images were made. This is the point at which the relationship between mother and daughter as desiring and active subjects is most explicitly defined as resting on the exclusion of the father/husband.

When Hatoum took the photographs used in the video, of her mother naked in the shower, her father responded with anger and jealousy, "he felt that I had given you something that belonged exclusively to him."[20] Henceforth, the complicity between mother and daughter rests in part on the conscious transgression of Oedipal boundaries and the "property" relations they entail. However, to argue that the daughter simply takes up the symbolic place of the father would miss the point. The collaged and interacting layers of the video, its multiple visual and narrative foci and shifting temporalities — moving between a time measured in generations, another measured by disaster or destruction (leaving Palestine, the begining of civil war in Lebanon, the bombing of the local post office, etc.) and a third marked by Hatoum's visits — suggest a flexibility and multiplicity of reference which seems irreconcilable with the fixed positions upon which dominant conceptions of (sexual) identity depend. This is perhaps most pronounced in the way *Measures of Distance* addresses its audience. Women are clearly privileged as spectators of this piece and the identifications it offers in that all women are daughters. Bits of the narrative are quite obviously recognizable as what mothers say to daughters on the level of the typical and generalizable. What distinguishes this typicality from the stereotype, is the extent to which the work is also specific and untranslatable. The viewer's relation to the piece is mediated by gender and generation as well as cultural difference which includes differences in experience, knowledge, language, and so on. Focusing on the maternal body as literally inscribed in the scene of writing, *Measures of Distance* poses the question of circumstances under which such inscription can alter the relationship between subject and text/image. Unlike radical feminist theory of the seventies which maintained that representations of the female body in film and art invariably produce feminine stereotypes and should therefore be avoided altogether, Hatoum's concern is to specify and negotiate the relationship between metaphors for femininity, and women attempting to speak and represent as women. In their theoretical work, Alice Jardine and others have emphasized the necessity to rethink relations between Woman (product of discourse) and women (sociopolitical subjects).[21] *Measures of Distance* asks what happens if the mother's desire is mediated through the subject "daughter" as at once universal and singular. In this work, the daughter is both the subject addressed and also the one who determines the mise-en-scène of that address. Within these parameters, the mother emerges with many of her conventional attributes of maternal love, sentiment, worries and longing, yet at every point in the video the specificity of the historical and political situation, in which that metaphor is situated, is emphasized. Processes are traced that constitute the maternal body as most profoundly metaphorical and simultaneously as unsettling the fixing of metaphors as conventionalized "truths" in a constant slippage of identity. Sexual and cultural differences are crucial to this process, not as abstract and general(ized) dichotomies but as the inscription of female inter-subjectivity in terms of specific differences between women.

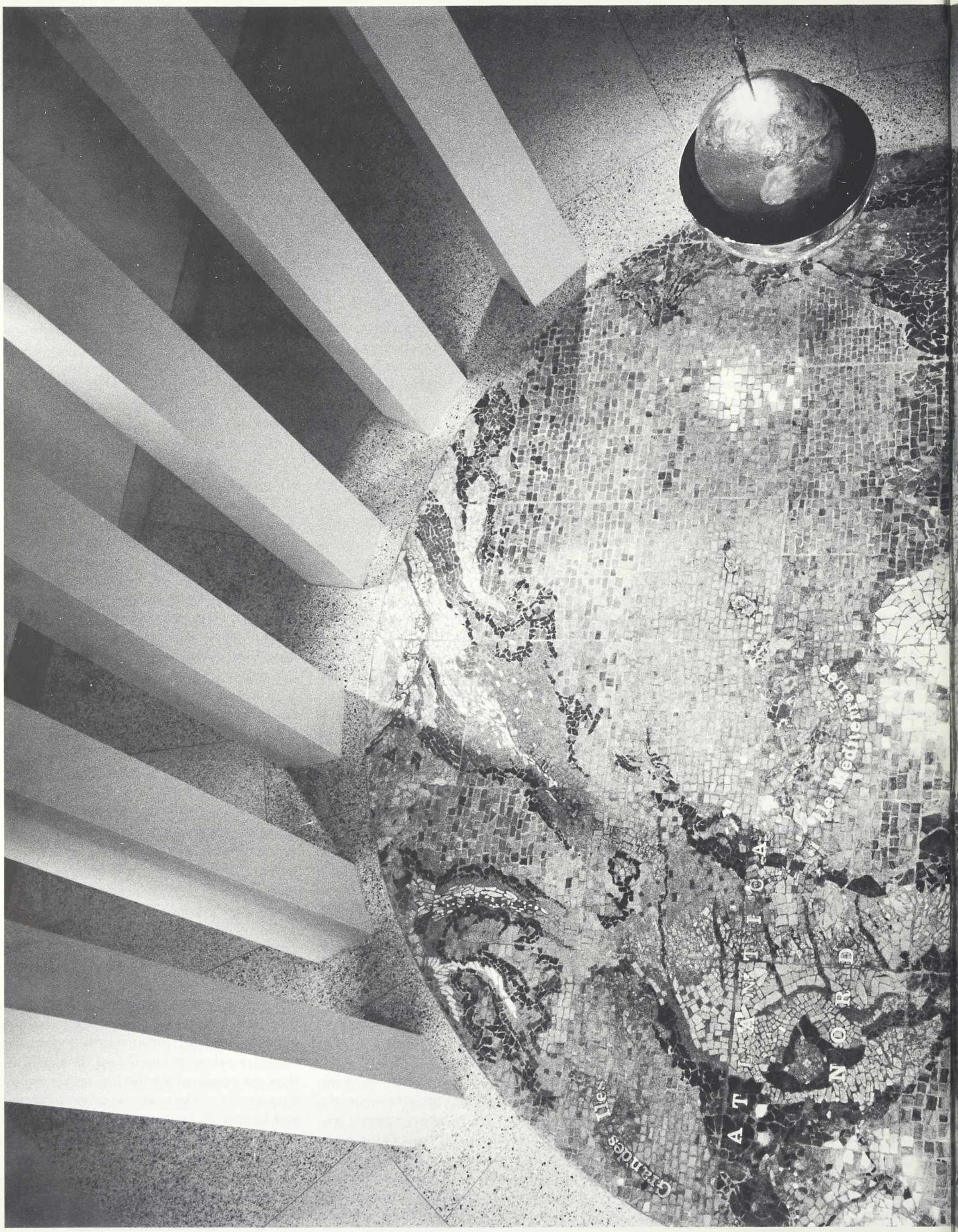
The work of Hatoum changes registers — from site specific to mobile, from emblematic to narrative — to shift positions, to indicate their limits and to push those limits into possibilities. The room for manoeuvering which is thereby created lies in what exceeds autobiography. Pitching the general against the specific, the readable against and with the obscure or inaccessible, these works simultaneously centre and disperse the meanings they suggest, and never leave intact or untouched the forms, categories and concepts they engage.

NOTES

1. "Mona Hatoum Body & Text," *Third Text*, No. 1, Autumn 1987, pp. 26-33.
2. Critical tradition in this context is understood as the rejection of the autonomy of art. This demand does not operate on the level of the content of individual works but addresses the relationship between artistic and other social practices. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: 1974), pp. 66-67.
3. Mary Kelly, "Beyond the Purloined Image," *Block*, No. 9, 1983, pp. 68-72 and Griselda Pollock, "Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice — a Brechtian Perspective," in *Vision & Difference* (London and New York: 1988), pp. 155-199.
4. Stuart Hall, "New Ethnicities," in *Black Film British Cinema ICA Documents* 7 (London: 1988), p. 27.
5. The installation *The Light at the End* was shown at the Showroom Gallery, London in July 1989, and in Montréal at Galerie Oboro in 1989.
6. In the writing of Roland Barthes on visual representation, two moments can be clearly distinguished. Where the earlier writing in *Mythologies* (1957) and the essays *The Photographic Message* (1961) and the *Rhetoric of the Image* (1964) concentrate on various aspects of connotation as the "imposition of a second meaning upon the... message proper," later work, *The Third Meaning* (1970) and *Diderot, Brecht, Eisenstein* (1973) examine discontinuity as inherent in the image. Barthes recognized that this implies a reconsideration of the concept of the political, "... the dispersion of the tableau, the disintegration of the 'composition,' the exhibition of 'partial organs' of the figure, in short, the jamming of the work's metaphysical meaning, but also of its political meaning — or at least the transfer of this meaning toward a *different* politics."
7. *Changing Parts*, 24 mins., b & w video, 1984, a Western Front Video Production, Vancouver, B.C., Canada.
8. *Under Siege*, a seven hour live performance at the London Film Maker's Co-op, May 1982.
9. Edward Said, *After the Last Sky* (London and Boston: 1986), p. 129.
10. Michele Barrett, "The Concept of Difference," *Feminist Review*, No. 26, Summer 1987, p. 32.
11. "... Who is it that people like Fredric Jameson are talking about when they state 'our grand narratives are collapsing.'" Paul Gilroy in *ICA Documents, op. cit.*, p. 46.
12. Live work performed at different venues in Canada in 1983.
13. *Over My Dead Body* was made as part of the *Metro Billboard Project '88* and was shown in different cities throughout the U.K.
14. "Political Performance: A Discussion by Suzanne Lacy and Lucy R. Lippard," *Heresies, No. 17, 1983,* p. 22.
15. *Measures of Distance*, 15:26 mins., U-Matic Colour, 1988, a Western Front Production, B.C., Canada.
16. Julia Kristeva, *Desire in Language*, (Paris: 1977, Oxford: 1984), p. 238.
17. Mary Kelly, *Post-Partem Document* (London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1983), p.x.
18. Julia Kristeva, *op. cit.*, (my emphasis).
19. Sigmund Freud, "The Dissolution of the Oedipus Complex" (1924) in *On Sexuality* (The Pelican Freud Library, Volume 7, 1977), p. 321.
20. Sound tape of the video quoted from memory.
21. In *Gynesis*, Alice Jardine argues that the close relations between feminism (French feminist theory in particular) and a philosophical tradition predicated on the feminine metaphor in all its endeavors to articulate the unknown and unthought, makes any strict separation between women and Woman problematic.

Desa Philippi is a writer living in London, England.

L'auteur décrit le travail de Mona Hatoum comme une entreprise à la fois de concentration et de dispersion des sens proposés. Ses vidéos, ses performances et ses installations cherchent à désamorcer toute surdétermination qui serait amenée par une catégorisation des systèmes de signification, en poussant à leurs limites les approches emblématique et narrative, et le travail in situ. Si la production des neuf dernières années suggère un engagement continu envers les questions cruciales de race et de genre, le travail de Mona Hatoum ne saurait cependant être réduit uniquement à ces préoccupations.


Grandes Îles
ATLANTIQUE
Petites Antilles

LE PRINCIPE D'INVERSION CHEZ RICHARD PURDY

Jacqueline Fry



Instrument de musique Ba pé, 1980, porcelaine, oursins, bois, acrylique; photo: Richard Purdy.

Entre 1981 et 1989, Richard Purdy a cherché à mettre en évidence certains aspects culturels du monde. Ici, l'idée de culture doit être comprise simplement comme une référence allusive à des ensembles de comportements et d'organisations reconnus par l'artiste à cause de leur spécificité humaine et de leur localisation dans l'espace et le temps.

Jusque tout récemment, sauf une exception notoire[1], cette trajectoire a été menée plutôt à l'ombre des grandes institutions dont le pouvoir secrète les critères d'importance qualitatives des œuvres dites d'art. Entraînée dans le plaisir de ses propre jeux, elle est restée soucieuse de rigueur dans la substance des idées et dans la manière de fabriquer leurs relais matériels, soit des objets de toutes sortes.

Sur ces objets nous resterons, hélas, plutôt silencieux car c'est à la structure narrative de l'œuvre que nous devons nous attacher. C'est elle qui oriente toutes les perspectives du travail et qui permet aux activités subversives et poétiques du principe d'inversion de se manifester. Les illustrations témoigneront toutefois de l'importance des inventions plastiques de l'artiste.

Se lançant à la poursuite de modèles rêvés, inventés, ou savamment découverts, les expériences de Richard Purdy ne se laissent pas aisément approcher dès lors qu'on voudrait les considérer dans leur totalité et non seulement une par une ou voire séquence par séquence. Pourtant, en apparence, l'œuvre semble relativement facile à faire passer dans le vase communicant du compte rendu. Multidisciplinaires (performance, sculpture, graphisme, littérature, danse, musique, recherche scientifique...) et thématiques (contextes historiques, anthropologiques, psychologiques visant à la mise en scène de l'être humain et de ses productions à partir d'un schéma mythique initial), les travaux se prêtent au récit de leur contenu et à la description matérielle. Mais, même si l'on tient compte de leur évidente texture parodique – ce à quoi on ne peut échapper –, il nous faut tenter une exploration plus profonde.

Il nous semble que dans l'approche de chaque ensemble d'une œuvre se profile l'hypothèse d'une structure fondamentale, d'un



L'Inversion du monde (mosaïque monumentale à l'École nationale du Cirque, Montréal, projet 1%), 1989, marbre, laiton, ciment, 4,87 m de diamètre; photo: Juan Felipe Argaez.

système d'articulation permanent qui produit son unicité, révèle sa visée et permet son efficacité. Il faut alors essayer de découvrir ce système en parcourant ses diverses strates. On ne les trouve pas aussi facilement qu'on ne pourrait le croire car elles empruntent des déguisements variables et, par ailleurs, chacun d'entre nous les reconnaît souvent de façon distincte. Dans le travail de Richard Purdy, c'est, nous croyons, le principe d'inversion qui paraît constituer son phénomène le plus profondément formateur.

Dictionnaires et encyclopédies nous indiquent que le mot inversion vient du latin *invertere*, «tourner dedans». C'est bien ce qui se passe dans chaque histoire que l'artiste raconte et visualise. Richard Purdy traite le morceau de réalité qu'il observe et auquel il nous propose de participer, en le retounant à la façon d'un sac dont on voudrait réutiliser l'intérieur. Dans ces dictionnaires, ce renversement est compris en termes de «position», «d'ordre», de «séquence» ou de «relation». Il est en particulier défini en termes de «symétrie» se fondant sur les effets de miroir. Les exemples donnés d'inversion se réfèrent à des disciplines diverses: mathématique, linguistique, géographique, ou autres. La notion de renversement de «l'ordre considéré comme normal aux habitudes» [*Larousse*, 1957] coiffe toutes les définitions dont l'exemple ultime est celui qui se situe dans le domaine de la psychologie. Ici, le mot inversion cède la place à celui d'inverti. «Invert, one whose sex instincts are inverted», nous informe le *Shorter Oxford English Dictionary* [1959] auquel le *Larousse* répond: «*Inverti*: V. homosexuel».

Ainsi l'inversion semble-t-elle, selon les dictionnaires, se pratiquer systématiquement à l'intérieur des mises en ordre de la normalité afin de les renverser. Elle crée ainsi pour les uns les possibles d'un désordre, et pour les autres les possibles d'un ordre différent.

Avant de suivre les pistes de ce principe d'inversion dans toutes les œuvres de Richard Purdy, il est intéressant de noter que quelque chose qui tient plutôt du brouillage que de l'inversion proprement dite semble dominer tout l'ensemble dès lors qu'on essaie de mettre un peu d'ordre dans la chronologie des performances, des expositions et des textes. La chronologie réelle, c'est-à-dire celle constituée des interventions dans une galerie d'art ou des publications, et les chronologies plus ou moins fictives relatées par Purdy lui-même dans ses travaux nous proposent en fin de compte un cheminement labyrinthique.

Richard Purdy plie le temps et le déploie au gré des aventures qu'il provoque ou qu'il subit. À la manière d'une mascarade, la même histoire apparaît et revient, semblable, modifiée, transformée sous forme d'exposition, de performance, de vidéo, d'émission de radio, de catalogue, de publication savante, de brochure. L'exposition *Corpus Cristi*, après avoir fait partie de *Présent Antérieur* à Montréal, disparaît pour reparaître seule, deux années plus tard, à Toronto et un an après à Edmonton pour enfin, cinq après sa première apparition, refaire glorieusement surface à Stockholm, Londres et Paris en même temps que *Progeria Longeavus* et *L'Inversion du Monde*.

En tant que texte supporté par des illustrations chaque fois variables, *Corpus Cristi* se retrouve non seulement dans le catalogue de *Présent Antérieur* et des brochures d'exposition, mais est aussi décrit dans le *Journal of the Society for the Propagation of non-Extant Cultures* (1984). Présenté là comme phénomène culturel possible ou imaginaire, il est associé aux «Crawling Villages of Brazil» (les Nao) et à la «Lost Civilization of Ba pé». Il fait l'objet d'un article en 1988 dans *Rampike* (vol. 6, n^0 3) et enfin s'associe à *Progeria Longeavus* et à *L'Inversion du Monde* dans la publication *Three Historical Fictions*, servant de catalogue d'expositon et imprimé en Suède en 1989. *Corpus Cristi* constitue, par ailleurs, une œuvre véritablement ouverte, toujours prête à resurgir, volontiers repensée, projetée vers l'avant. Outre sa présence détaillée dans «Three Cultures»[2], cette œuvre était déjà soumise à une approche préliminaire dans un texte écrit trois ans auparavant (1981) présenté dans une petite brochure scientifique de la «Research Series in Anthropology» publiée par l'Illson University Press au Maryland et datée de 1987. La date de publication devenait là franchement fictive.

Ces quelques exemples nous renseignent déjà sur les irrégularités du parcours, et le brouillage temporel obtenu devrait être associé à une volonté de subvertir le développement dit normal des choses, qui marque expressément la structure de chaque œuvre.

Dans «Crawling Villages of Brazil», récit inclus dans *Three Cultures*, un jeune docteur, David Heebie, PhD sorti tout frais de l'université de Pennsylvanie, accompagne son professeur, le docteur P.N. Boone, au cœur du Brésil pour étudier les habitants de trois villages enfouis dans la jungle dont l'habitat en forme de «chaînes de maisons» avait été découvert grâce à des photographies aériennes. Les aventures du voyage jusqu'au *terrain* proprement dit constituent une succession de catastrophes. Le docteur Boone meurt empoisonné par de la soupe volée à une habitante par Heebie. Le jeune postulant anthropologue restera donc seul douze mois avec les Nao, une société qui cumule une série de vices familiers à notre code moral puritain: mensonge, saleté, paresse, obscénité, bêtise, ignorance... Enfin retrouvé par une équipe d'anthropologues mieux préparés, David Heebie devenu Nao lui-même est rapatrié en avion dans un hôpital psychiatrique.

L'inversion règne ici en maître. Elle est partout dans cette histoire illustrée par des images dignes des reportages du *National Geographic* sur des populations dites «primitives» et alternant avec les graphismes chers aux recherches en sciences humaines. L'inversion consiste d'abord dans la situation de l'anthropologue. Le terrain, expérience principale et sacrée, est, en principe, le fruit d'une scrupuleuse préparation et d'un choix quasi idéologique. Or, la thèse de David Heebie n'est que très vaguement prête à confronter la réalité. Il le sait et n'a guère envie de partir! Le maître lui-même fait preuve d'impatience et de légèreté ambitieuse. Les raisons du départ trop rapide résultent du sentiment compétitif; il s'agit de battre l'équipe de l'université de Maryland! Inversion encore dans la narration des conditions matérielles et personnelles du voyage faite plutôt dans le style des grands reportages héroïques et autobiographiques que dans celui d'un travail qui exige la rigueur de l'objectivité scientifique. L'inversion culturelle est très marquée. La culture de l'anthropologisé (l'autre), si elle est conforme à l'idée du Sauvage tout court (et non du «Noble Sauvage»), pousse le conformisme de cette idée jusqu'à la caricature. Les Nao nous offrent l'image d'une culture symétriquement opposée à celle des civilisations issues de la rationalité grecque. Il s'agit bien d'un renversement des valeurs mais également d'un renversement du regard de l'anthropologue bâtisseur de paradis perdus ou architecte de la relativité culturelle. Peu d'anthropologues de la seconde moitié du XX^e siècle se sont risqués comme Heebie à faire de l'autre un portrait aussi totalement négatif à l'exception peut-être de l'anthropologue britannique Colin Turnbull[3] dans sa description des Iks, sédentaires marginaux du Kenya parqués dans une réserve à la suite de la mise en place d'un territoire pour safaris. Les Iks sont incontestablement présentés comme des «affreux», comme le sont les Nao.

Ces inversions d'éthique, de méthodologie et de réflexion théorique culminent dans le rapport écrit par David Heebie (une fois guéri) pour l'université de Pennsylvanie. Les mécanismes de l'inversion s'épanouissent dans chaque chapitre construisant une image d'anti-culture. Le chapitre sur la structure du village en «chaînes de maisons» montre l'extravagante saleté de ses habitants. Après environ six mois, l'accumulation d'immondices exige la construction d'une nouvelle hutte accolée à la précédente. Le chapitre sur

photo : Richard Purdy



La ville de Ba pé, période IV (classique), circa 79 après J.C. (maquette de la ville), 1979, polystyrène, résine, céramique, acrylique, plantes séchées, sable, papier mâché, 122 x 122 cm.

photo : Richard Purdy



Nao, the Crawling Villages of Brazil (maquette de la ville de Nao) 1982, papier mâché, acrylique, bois, argile, céramique, plastique, gouache, plantes séchées, 60 x 54,5 cm.



Print Grub (insecte dont le corps transparent laisse voir les caractères typographiques donnant l'impression d'une coquille), 1986, encre sur papier, 4,5 x 5,5 cm.



Corpus Cristi (maquette de la ville), 1983, polystyrène, papier mâché, résine, acrylique, bois de balsa, plastique, céramique, plomb, verre, sable, pigments naturels, colle blanche, plantes séchées; photo : Ring House Gallery.

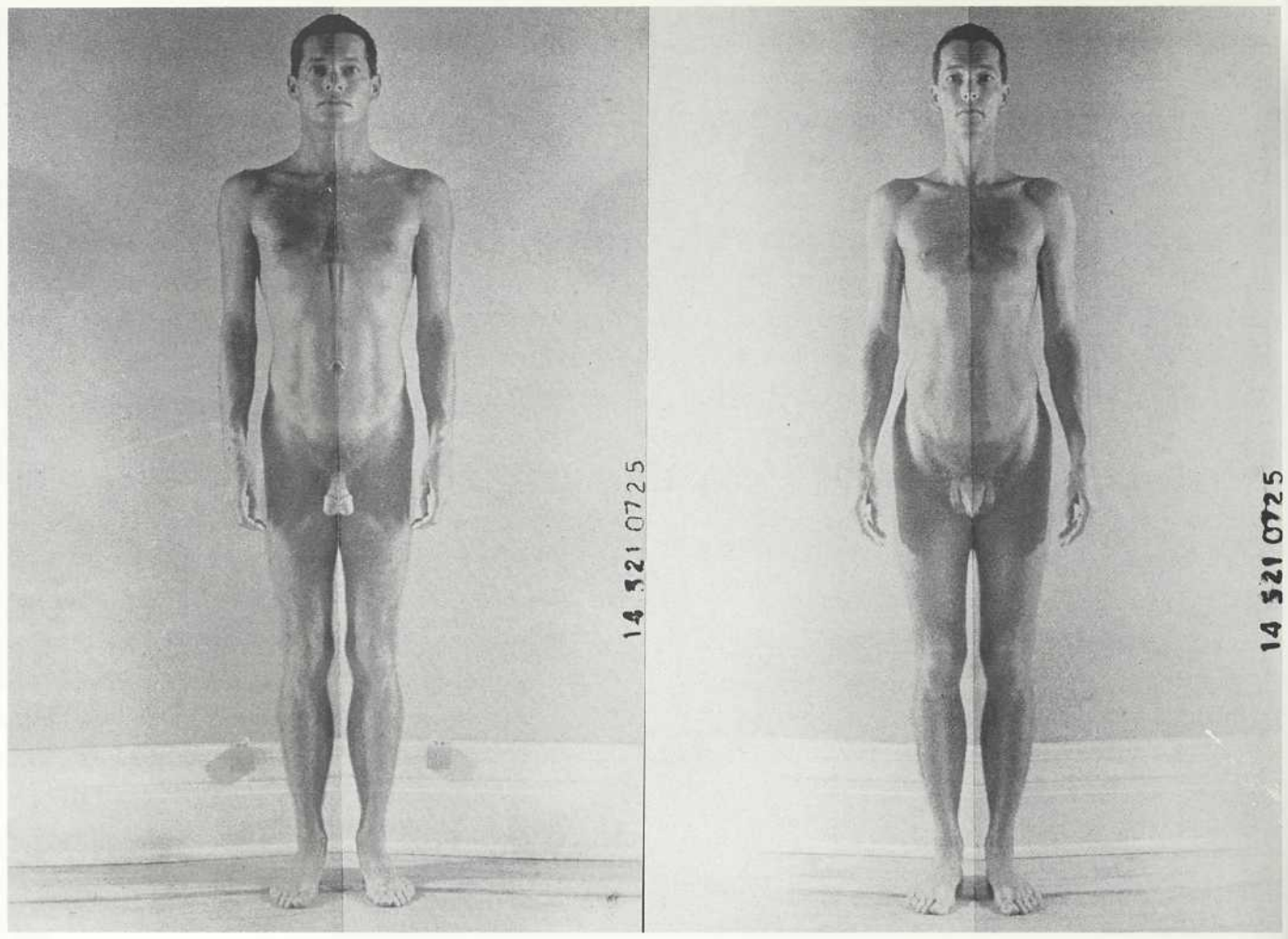
la nourriture révèle la paresse et l'inaptitude des Nao à exploiter leur environnement; enfin dans le chapitre qui concerne les systèmes de parenté (un des grands thèmes anthropologiques !), les Nao sont montrés comme trop stupides pour conserver une géographie des lignages, et leur système de mariage idéal, que l'auteur du rapport nomme savamment «bifurcate merging», a dégénéré, donnant lieu à un «chaos incestueux». Le comble de l'inversion semble être celui du renversement ethnique de l'anthropologue. Ensauvagé malgré lui, devenu «affreux», David Heebie est présenté dans un état inverse de la situation bien connue de l'ethnologue ou du voyageur resté, par amour de la culture, dans les lieux de son enquête.

Les trois histoires relevant des «Anthrosphères» (c'est ainsi que Richard Purdy nomme ses créations fictives à effet de vérité) ne manifestent pas toutes également la présence du principe d'inversion inhérent, à notre avis, au travail de Purdy. La première histoire, celle des Nao, est certainement la plus convaincante. Celle intitulée *The Kumbo Kingdom*, publiée assez récemment (*Rampike*, vol. 5, n^0 3, 1987/88, p. 28-30), doit être comprise comme l'introduction à une étude éventuelle qui se consacrera aux caractères sociopolitiques de la société.

La description la plus élaborée de la civilisation de Ba pé en relate le développement à partir de la migration forcée, 200 ans avant Jésus-Christ, d'une communauté shivite hindouiste dont les croyances et les habitudes de vie d'un rigorisme sans failles ne pouvaient s'accommoder des règles insuffisam-

ment puristes du bouddhisme dominant. Environ six cents moines et nonnes conduits par leur grand prêtre Virampatnam arrivent, après un long voyage, au site isolé de Ba pé, au nord-ouest des îles Célèbes. Là, Virampatnam se déclare dieu et recrée le monde. Les dispositifs des lieux, l'architecture, les rites, les divisions sociales, le régime économique, tout ce qui va fabriquer une grande civilisation (qui disparaîtra, au sommet de sa grandeur, à la suite d'une éruption volcanique vers 740 ans après Jésus-Christ) a été organisé, par le dieu vivant, autour de l'expression artistique, en particulier la danse. Il s'agit plus précisément des quarante danses qui assurent la marche de l'univers et permettent d'exercer la recherche de la perfection. Le texte, riche en précisions descriptives, est entièrement tourné vers le passé et commence, plutôt que ne se termine, avec un portrait de Ba pé aujourd'hui. Le site, «majestic mandala on the left bank of the Pattya River», est devenu la cible des autobus touristiques, des agences de voyage et de hordes de visiteurs affamés d'exotisme archéologique. Un musée monumental se construit près des anciens emplacements funéraires, alors que les déchargements de terre des camions travaillant au site menacent de recouvrir la cité comme elle l'avait été plus de mille ans auparavant par la lave du volcan agité. Nous avons là un portrait quelque peu à l'inverse de celui harmonieux d'une cité ordonnée autour de sa *stûpa* centrale, nombril du monde. Avec la civilisation perdue de Ba pé, comme avec le royaume des Kumbo, l'inversion se fait plus discrète qu'avec les Nao. On peut pourtant la retrouver ici et là, balladeuse. Par exemple, les jeunes danseuses vierges, une fois accomplies les danses sacrées, ne sont ni initiées à un grade particulier ni élevées à un statut spécial, mais seront au contraire bannies de la cité parce que considérées comme êtres profanes; c'est une logique inverse de celle qui accorderait à ces jeunes filles une aura priviligiée qui nous permet de comprendre ce traitement. Le mythe de création, qui généralement plonge ses racines dans des temps primordiaux, cède ici la place à la création d'un mythe situé historiquement.

Fra Lucio Palaccio Da Lucca (1461-1528), l'architecte rêveur de *Corpus Cristi*, le mentor du mathématicien Luca Pacioli – l'un des meilleurs amis du grand Léonardo – et l'instructeur de Raphaël en théologie et en peinture, n'existe pas. Ses plans, ses dessins, sa maquette scrupuleuse de la cité idéale, dont chaque espace dessine une partie du corps du Christ et dont chaque monument manifeste une référence allégorique à l'être divin, ne sont que les exemples conceptuels fictifs d'une période historique précise caractérisée



L'Histoire de la culture X. Photo documentaire de Richard Freeman, 1968, Montréal Institute of Behavioral Psychology. Photo gauche: Richard Freeman en état «normal»; photo droite: Richard Freeman pendant son contact (transe) avec la culture X, 1987; photo: Daniel Dion.

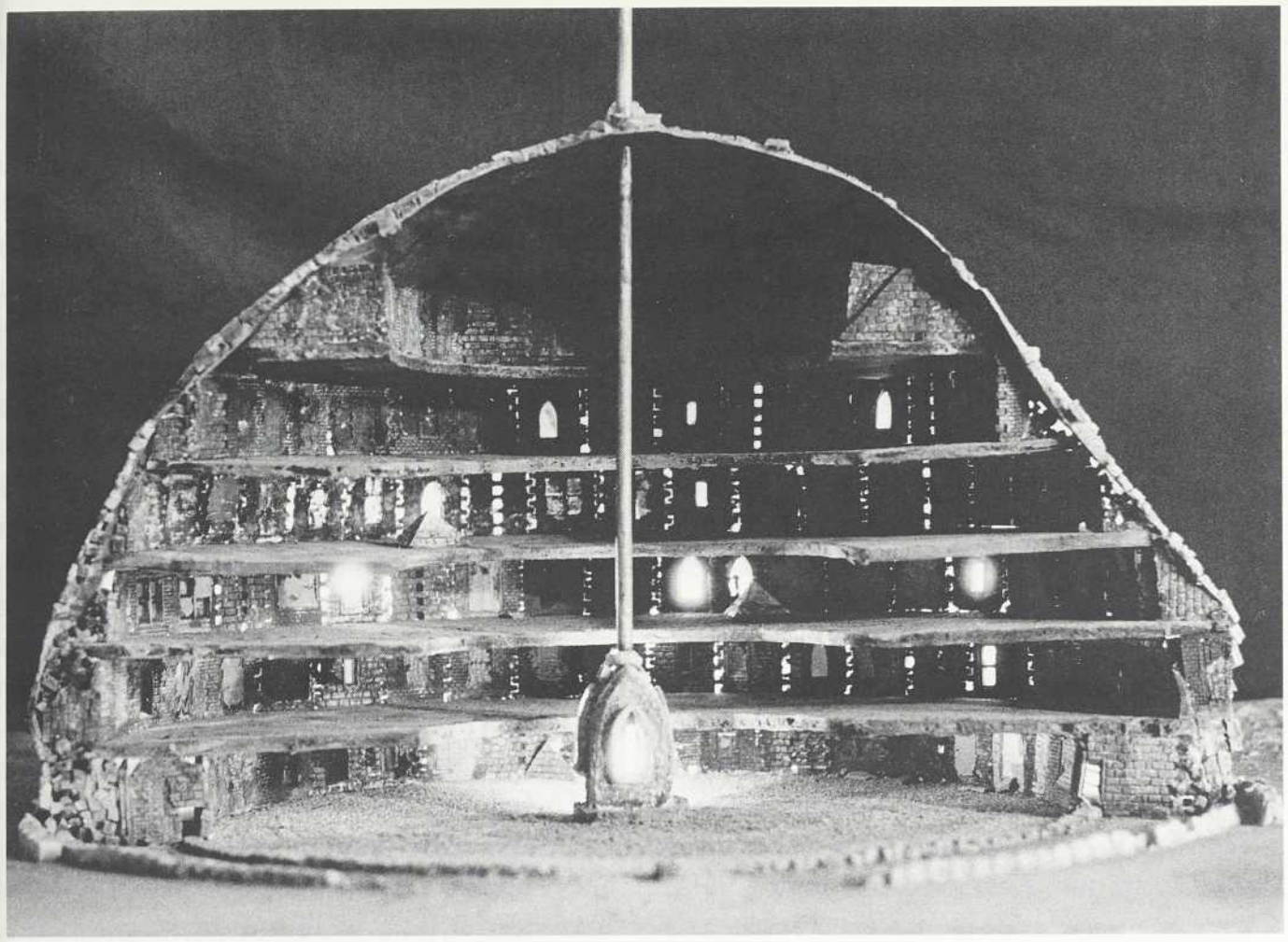
par sa dévotion à la représentation de l'univers. Le fait que Fra Lucio lui-même soit fictif n'empêche pas que la séquence historique qui lui a donné vie soit rendue avec grande exactitude. Derrière la multidisciplinarité de l'architecte – mathématicien, musicien, théologien, sculpteur-peintre – se cache Richard Purdy. Une sorte de géméllité s'impose entre l'homme de la Renaisance et l'artiste Richard Purdy (1953-)[4]. Au cœur de cette similitude se niche néanmoins une inversion temporelle. Richard Purdy voyage, comme il le fait tant de fois, dans le sens contraire des aiguilles d'une montre en transportant son bagage de ressemblances. *Corpus Cristi*, avec son héros fictif dans un contexte non fictif, avec son oscillation rythmique entre le monde inventé et la «réalité», entre le mythe et l'histoire, remet en cause la notion de Vérité. L'inversion mine la Vérité en jouant avec ses facettes. Le plan dessiné de *Corpus Cristi* devient aussi vrai que, dessinée à la plume, «l'étude des proportions architectoniques en rapport avec celles du corps humain» de Francesco di Giorgio Martini conservé à la bibliothèque nationale de Florence.

Dans *Sélection naturelle*, que Richard Purdy appelle sa fantaisie biologique, ce sont les privilèges accordés à l'espèce humaine qui sont renversés au profit de l'espèce animale, et plus précisément d'un certain type de cette espèce: rats, bestioles grignoteuses, animalcules parasites. La conception darwinienne de l'évolution, revue par Purdy, en fait les héros de l'adaptation, destinés à survivre après l'écroulement du monde sous le poids de nos paradis artificiels. Les environnements dans lesquels s'exercent les modalités de leur adaptation sont caractérisés par des activités polluantes. Ici et là se glisse l'inversion qui pointe à travers de discrets phénomènes esthétiques[5]. Toutefois, la structure parodique (qui n'est pas l'inversion puisqu'elle imite plus qu'elle ne montre) est ici nettement dominante.

L'Histoire de Culture X[6] constitue pour nous le centre de l'aventure imaginaire de Richard Purdy. De 1953 à 1968, Richard Freeman va faire sienne une culture qui se révèle à lui en états de transe. Pendant quinze années, une psychanalyste, la doctoresse Evelyn, va s'efforcer de ramener à l'ordre cette personnalité en proie à des fantasmes destructeurs. De plus en plus isolé dans une culture qui appartient à un univers indéterminé, Richard Freeman enregistrera soigneusement celle-ci et la reconstruira à l'aide d'objets divers.

C'est dans cette œuvre que se nouent et se dénouent les mécanismes d'une expérience intérieure, jusqu'alors flottante, dans des temps et des espaces à la fois mythiques, historiques et très actuels. Ce qui va apparaître dans le miroir que l'artiste tend pour capter les images de l'autre dans un état de demi-rêve, c'est sa propre image.

La mythologie féministe de la Culture X décrit une période archaïque au cours de laquelle seules les femmes auraient porté les gènes de reproduction. La division biologique ultérieure en deux espèces, dont une



L'Histoire de la Culture X. Habitation des femmes, 1987, plâtre, céramique, bois, métal, acrylique, résine, craie, argile, pigments naturels, colle, polystyrène, fils électriques, ampoules, 60,5 x 75 x 100 cm; photo: Centre de documentation Y. Boulerice.

seule est porteuse d'œufs, fait de l'homme une simple commodité reproductrice permettant la variation génétique indispensable au genre humain. La société masculine développe des tares importantes (dont l'homosexualité éminemment menaçante pour la survie de l'espèce!). Bannis de la cité, ségrégés dans un territoire qui leur est propre, les hommes, constituant pour les femmes un fardeau insurmontable, seront finalement tous sacrifiés dans les «fours à prophéties». Avant ce sacrifice terminal qui prendra une forme rituelle, les femmes avaient dû choisir leurs propres fils comme reproducteurs.

L'évocation de cette Culture X se fait par l'intermédiaire d'une figure féminine, celle de la propre mère de Freeman qui, pendant les transes, s'exprime par la bouche même de son fils dont elle revendique la semence reproductive. «I pursued Richard to your world to complete my task of motherhood.» Le sentiment de solitude de Richard Freeman se précise dans une souffrance aiguisée par le désir de retrouver sa contre-partie féminine perdue lors de la séparation entre hommes et femmes opérée par la Culture X.

Dans les mains de la psychanalyste, Richard Freeman devient un cas exemplaire du complexe œdipien. Il sera donc soigné dans la plus pure tradition freudienne. Soumettant son *patient* à de puissants sédatifs, la doctoresse Evelyn réussit à réaliser son «intégration au complexe de la mère» unifiant ainsi, selon elle, l'être sexuellement divisé de Freeman. Désormais privé de transes, sans contact avec la Culture X, Richard Freeman développe une «grossesse fantôme». Son abdomen grossira en même temps que se développera une dépression de plus en plus insurmontable pour finir par une fausse couche et une mort dramatique dans un incendie qu'il déclenchera lui-même dans sa chambre d'hôpital. Le feu éteint, il ne restera aucune trace de son corps.

L'histoire, simplifiée ici, chemine par des voies complexes surchargées de perspectives ou de significations possibles. Freeman est le nom de la mère de Richard Purdy. Richard Purdy est bien Richard Freeman. Tout au long de l'histoire, il assume ses préférences sexuelles et se présente comme artiste, fabricateur d'images, créateur de culture et rêveur d'un autre monde; plus que rêveur même, car il se révèle un participant actif aux événements qui surgissent de l'autre côté du visible.

L'inversion règne cette fois dans les labyrinthes délicats des espaces psychologiques. La transe, qui permet d'être possédé par l'Autre, permet aussi de franchir les frontières culturellement établies entre la raison et la déraison, entre l'homme et la femme, le visible et l'invisible, le conscient et l'inconscient. Richard Freeman-Purdy bascule entre les pôles et s'introduit dans l'univers d'une non-mortalité. Il s'y introduit non pas en tant qu'anthropoloque des Nao, danseur de Ba pé ou prophète des temps futurs, mais en tant que personne face aux idéologies dominantes concernant la folie, la sexualité, l'art ou, plus précisément, la différence.

L'inversion n'est pas permise, elle se soigne. Cette «folie» de Freeman signale l'envahissement de cet «autre soi-même» auquel réfère Michel Serres (commentant l'histoire de la folie de Michel Foucault[7]) mais, pour la psychanalyste, les rêveries et les troubles sexuels de Freeman vont relever, non pas de modalités obscures de la connaissance, mais de la maladie mentale. La doctoresse Evelyn veillera à réparer le désordre, mais le traitement psychiatrique produira l'effet inverse de la guérison, il va tuer (cette mort restera un phénomène inexpliqué: combustion instantanée ou retour à la Culture X?). Richard Purdy rejoint ici une critique homosexuelle de la psychanalyse telle que celle formulée par Dominique Fernandez[8]. Visé avec humour, parodié, le spécialiste des maladies mentales est vu comme perpétuant la conception de l'origine pathologique de l'homosexualité. À cette pathologie s'opposent le mythe et la déviance culturelle. Avec *L'Histoire de Culture X*, Purdy – l'anthropologue-historien subversif, l'inventeur de réalités – a franchement tourné son regard sur lui-même en se situant au centre d'une configuration de possibles humains signalés par l'inversion.

Progeria Longeavus, œuvre nouvelle recemment exposée avec *L'Inversion du Monde*, manifeste dans sa structure plastique et dans celle de son histoire tout ce qui constitue l'esprit de l'inversion[9].

L'histoire est celle de mille ans d'Histoire. Ce parcours inhumain dans le temps et l'espace, sectionné en périodes et événements que le savoir historique et culturel reconnaît, animé par des personnages également familiers, est rendu possible grâce à la longue existence du héros, né en 992 et mort en 1992. Cette durée va permettre un déploiement majestueux de l'oscillation entre fiction et réalité, aventures imaginaires et reconstitutions historiques savantes. Le héros ne vieillit pas à notre rythme. Sa vie biologique se développe dans un rapport d'un sur dix avec le temps chronologique. À l'âge de cent ans, il a dix ans! Cette condition, malheureuse parce que contre-nature et donc a-sociale, l'oblige à se cacher épisodiquement et à changer d'identité. Le récit de sa vie millénaire donne lieu à un texte complexe[10]. On y retrouve les perspectives centrales au travail de Richard Purdy: le changement de personnalité, l'isolement et la marginalité, la traversée géographique, la référence légendaire ou mythique, le recours à l'événement catastrophique, les pratiques du journal intime et des notes «objectives» ou savantes et, enfin l'exercice prioritaire de la métaphore, en particulier dans les conceptions architecturales des cités et des lieux sacrés[11].

La grande inversion que Richard Purdy a

imaginée dans son histoire de la vie de l'homme millénaire, c'est celle du Sida en maladie de la longévité, c'est celle d'une déficience du système immunitaire en excès de ce système. À la propagation épidémique d'une maladie qui atteint plus souvent l'être jeune se substitue une condition pathologique unique qui permet une vieillesse d'ordre surnaturel. La souffrance physique et mentale d'une maladie ponctuelle implacable cède la place à la souffrance psychologique d'une longue relation d'impossibilité avec la vie et avec la mort. Dans les deux cas, il s'agit d'un écart et de la souffrance qu'il provoque.

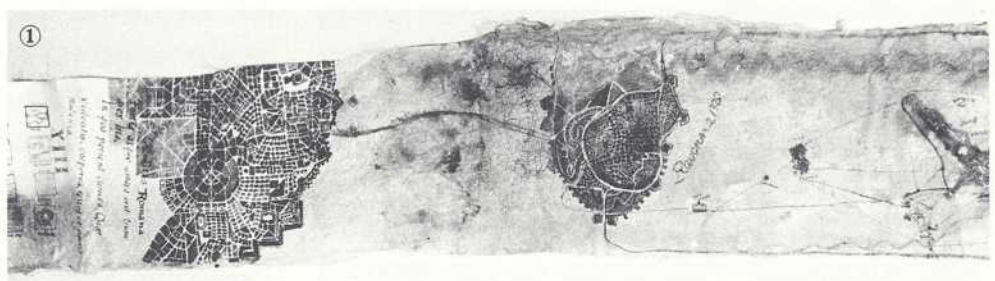
D'autres inversions parsèment *Progeria Longeavus*[12]. L'installation elle-même, changeante selon le lieu d'accueil invite au brouillage annonciateur de possibles inversions. Elle doit permettre de dérouler dans l'espace un long rouleau de papier fait à la main, porteur de fragments d'histoire peints à la gouache. Ces archives poétiques en papier ridé et coloré, qui ondulent au dessus du sol retenues par une fine pluie de fils fixés au plafond, offrent au visiteur une circulation et une lecture non linéaires. L'histoire peut être saisie dans tous les sens. Le continuum du rouleau de papier n'est qu'une apparence.

Le principe d'inversion s'annonce dans le titre même de la dernière œuvre. *L'Inversion du Monde* consacre à la fois les renversements ordonnés symétriquement et la libre et constante intrusion de Richard Purdy dans la cartographie physique et mentale de l'univers[13]. À l'aube du troisième millénaire, «lorsque les îles devinrent des lacs, les mers des continents, et les montagnes des gouffres», un monde à l'envers s'élabore. Purdy imagine le rassemblement d'unités politiques adverses, la réduction ou fragmentation des grandes nations, l'épanouissement sur de vastes territoires de petites sociétés jusqu'alors marginales ou dépendantes, la fusion de groupes situés auparavant chacun aux quatre coins de l'espace. L'inversion linguistique a trouvé un terrain particulièrement favorable. Les dénominations géographiques sont adaptées à la nouvelle cartographie. Purdy s'amuse à inventer des noms dans la logique du renversement des lieux. De nouvelles étendues marines et de nouveaux continents apparaissent: South Americ Ocean, Afric Ocean, Asiatic Ocean, North Americ Ocean, Austral Ocean, Indica, Pacifica, Artica..., une véritable poésie géographique se déploie. Les cartes et mappemondes de l'exposition ainsi que la mosaïque chatoyante du hall d'entrée d'un édifice[14] apportent au récit mythique, renouvellé par l'envahissement des eaux, un support visuel d'une précision extrême.

Des inversions culturelles aux inversions psychologiques et géographiques, le cheminement non linéaire de l'artiste a suivi des voies peu faciles, car il s'est choisi des guides paradoxaux: d'une part, le rêve (le rêve «lucide») qui unifie le temps et d'autre part, la réflexion parodique qui s'adresse à des temps particuliers. Ce qui a fabriqué l'esprit de cette œuvre, une certaine sensibilité métaphysique plus visible dans les premiers travaux – les voyages aux sources de la méditation, les récits de création cosmique, une mise en évidence de ses correspondances terrestres sous forme de lieux, d'architectures et de signes qui constituent la teneur de *Blueprints: Le Circuit sacré*[15] – n'a jamais cessé d'animer les travaux ultérieurs. Ces voyages continuent de donner aux activités de Purdy une qualité impalpable qui se situe, nous semble-t-il, aux racines de son imaginaire. Si l'inversion constitue pour lui une manière de questionner les pseudo-fondements de certaines vérités admises, elle pourrait aussi être perçue dans la continuité de *Blueprints* et selon les perspectives d'une sagesse extrême-orientale pour laquelle «la vérité n'a pas de forme fixe».

Les projets futurs de Richard Purdy, entre autres un atlas géométaphorique de l'inversion du monde, une révision de la lune, une installation de villes imaginaires, une rencontre organisée à partir d'un manifeste néo-mythique, vont suivre et renforcer le cheminement antérieur.

Richard Purdy a souvent dit qu'il ne se





Progeria Longaevus, ① Rome, Ravenna et la rencontre avec Dante et Corpus Cristi. 1320-1321, ② La Peste noire en Europe, 1162, Sicile, ③ Naissance: Venise 992, (détails des rouleaux), 1989, papier fait à la main, gouache; photo: Juan Felipe Argaez.

Progeria Longaevus, installation dans la crypte (XII[e] siècle), Museum of the Order of St. John, Clerkenwell, London, 1989, papier fait à la main, gouache, 365 x 1'; photo: Richard Purdy.

préoccupait pas avant tout d'esthétique: il répond plutôt à l'exigence, débordante chez lui, d'inventer des histoires le conduisant à la fabrication d'images-relais de ses récits[16]. Il insiste sur le fait que les objets produits le sont à partir de matériaux ordinaires, de la terre ou du bois par exemple, ou encore des graines, de la résine, du papier mâché, des étoffes, voire même des éponges métalliques (dans la série des modèles de cerveaux dans *L'Histoire de Culture X*). Ses considérations sur le champ esthétique proprement dit devraient, nous semble-t-il, être plutôt comprises comme une volonté d'affirmer sa démarche mentale et comme un jeu destiné à désamorcer les présomptions dans l'univers de la création artistique.

Le travail de Richard Purdy résiste à l'histoire qui voudrait se construire autour de lui. L'artiste «caméléon» (c'est ainsi qu'il se nomme lui-même), «faiseur de labyrinthes» (c'est ainsi que Borges, cet autre rêveur d'Histoire-Fiction, a été défini), «médium» (c'est ainsi que nous le voyons), nous indique les chemins qui conduisent hors du temps tout en prenant en charge, pleinement, le temps présent. Le regard inversé que Richard Purdy porte sur le monde nous ouvre les portes des lieux habités par la différence.

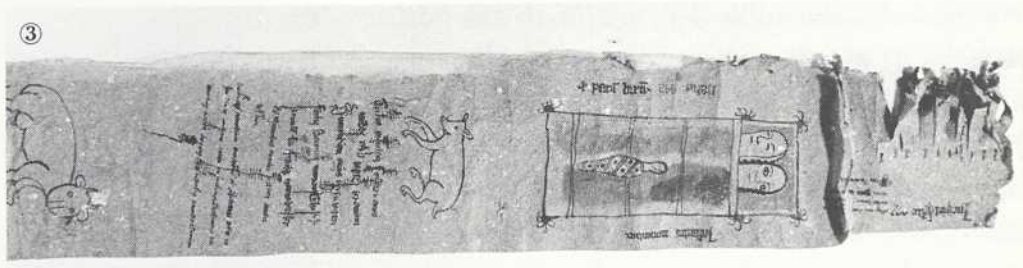
5. Voir Fry, Jacqueline, *Parachute* n^{0} 44 sept., oct., nov. 1986, p. 52-54. *Sélection naturelle* a été exposée à la Saw Gallery à Ottawa et à la Galerie Oboro à Montréal en 1986, et à la Ring House Gallery, université d'Alberta, à Edmonton en 1987.
6. *Furiae: Culture X*, Galerie Noctuelle, Montréal, 1988.
7. Cité par Didier Eribon dans *Michel Foucault*, Paris, Flammarion, 1989, p. 142: «... au sein de la minutieuse érudition de l'enquête historique, circule un amour profond, non point vaguement humaniste mais presque pieux, pour ce peuple obscur en qui est reconnu l'infiniment proche, l'autre soi-même.»
8. Précédant une confrontation de deux versions du mythe platonicien de la création du monde à Vienne, chez Freud, entre ce dernier et un jeune visiteur adepte de la philosophie zen, versions qui ouvrent ou n'ouvrent pas la porte à une bisexualité originelle du genre humain, le jeune bouddhiste questionne le maître:
«– Ainsi vous admettez, Professeur, que la bisexualité est inscrite en chacun de nous, spontanée, naturelle?
– Absolument.
– Mais vous jugeriez désastreux qu'elle se manifeste directement et librement.
Freud leva les yeux au plafond.
– Où en serions-nous si les employés de bureau s'affichaient avec leur collègues?»

Météores) et Guy Hocquenghem (*Ève*). Dans le roman de ce dernier, les deux êtres jumeaux de genre différent, issus d'un même œuf mais décalés dans le temps de vingt ans (une histoire d'œuf congelé!) réalisent cette union idéale, qui constitue l'axe et le but autour duquel se jouent les renversements symétriques.
11. Dans son compte rendu de *Progeria Longeavus* (in *Parachute* n^{o} 56, oct., nov., déc. 1989, p. 66-67), Alison Tett insiste sur la figure du labyrinthe comme essentielle non seulement à cette œuvre mais à d'autres (*Corpus Cristi* et *Blueprints: Le Circuit sacré*, par exemple).
12. La plus notoire est sans doute celle qui concerne la faculté de voir du héros. Être étrange, il sera caché dans sa chambre jusqu'à l'âge de vingt-trois ans, développant une condition d'inversion perceptuelle qu'il ne saura pas corriger à l'intérieur d'un espace sombre et clos. Ce handicap, qui le poursuivra durant toute sa vie millénaire et qui exige une constante remise en ordre des images du monde, est partagé par Richard Purdy dont la dyslexie est totale. Purdy lit à l'envers comme à l'endroit, calcule sans cesse les distances, enfin voit le monde inversé s'il ne fait pas l'effort de centrer son regard.
13. *L'Inversion du Monde*, Galerie Pennybnak, Londres, 1989, et Galerie Enkehuset, Stockholm, 1989.
14. *L'Inversion du Monde*, mosaïque permanente, École nationale du Cirque, Montréal, 1989.
15. *Blueprints: Le Circuit sacré*, Véhicule, Montréal,

②



③



NOTES

1. *Corpus Cristi* présenté dans le cadre de *Présent Antérieur*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1984.
2. Cf. The Lost Civilization of Ba pé *in* «Three Cultures», M.C. Vonkrammer and Dr. Anol Sobotkiewich, trans. from the original German by M.N. Vanderclay, *The Journal of the Society for the Propagation of non-Extant Cultures*, vol. 1 No. 1, January 1984, London, Montréal, Ottawa, p. 28-46.
3. Le livre de Turnbull sur les Iks avait créé à l'époque (fin des années soixante-dix) un superbe scandale. Trois ans après, un anthropologue allemand, soucieux de rétablir la vérité, avait rencontré les Iks. Ceux-ci étaient furieux d'avoir été l'objet d'une interprétation aussi incompréhensive et erronée. [Merci à Jean-Claude Muller pour ces renseignements.]
4. Les similitudes sont nombreuses: multidisciplinarité, activité cartographique, goût pour le fantastique, théorie et pratique d'une conception unissant l'architecture, la musique et les nombres, constante référence à l'architecture conçue comme la figure terrestre du créateur cosmique.

Fernandez, Dominique, *L'Étoile rose*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1978, p. 318.
9. *Progeria Longeavus* présenté dans le cadre de *Noël réinventé* (Céline de Guise, conservateur), au Musée de la Civilisation, à Québec en 1988, à la Galerie Christiane Chassay, à Montréal en 1988, à la Crypt of the Grand Priory, Church of the Order of St. John, à Londres en 1989, et à la Galerie Enkehuset, à Stockholm en 1989.
10. Dans le texte de *Three Historical Fictions* (1989), Carlo Corlett (le dernier nom de l'homme qui vit mille ans) meurt prédisant l'inversion des eaux et de la terre, événement en partie similaire à celui du Déluge, ce qui lui fait dire avant de disparaître: «So we have occupied a *backwards* world for these last 5,000 years.» Dans le texte plus tardif que nous possédons prévu pour une exposition future (1990), la mort de Carlo Corlett survient après celle de deux enfants jumeaux dont l'un était devenu son ami. À l'épisode qui annonce l'inversion du monde se substitue donc l'épisode de jumeaux inséparables et séparés. Richard Purdy a dû rencontrer cette figure de jumeaux dans la logique de ses rêveries, figure fascinante si bien approchée par Michel Tournier (*Les*

1980, la Galerie Saw, Ottawa, 1980, Mercer Union, Toronto, 1980, The Western Front, Vancouver, 1981. Le journal a été écrit entre août 1975 et août 1978.
16. Voir à ce sujet: « Richard Purdy. Art et scénarisation-pataphysique», *Etc Montréal*, n^{o} 2, hiver 1987-1988, p. 32.

Jacqueline Fry est anthropologue et critique d'art. Elle vit à Ottawa.

The author analyzes here the principle of inversion which she considers central to the narrative structure of Richard Purdy's work, a work which is informed by autobiographical elements, fiction and parody. The investigation of his chameleon-like production highlights diverse types of reversals (historical, anthropological, psychological, geographical, linguistical, cultural and chronological) which work to blurr the limits between reality and fiction, truth and invention, history and myth.

TOM SHERMAN

There's something perverse about this relationship...[1]

Peggy Gale

The artist Tom Sherman sits split-screen, talking on the phone; on the other side of the screen is the same shot from a slightly different camera position — as if he's in conversation with himself. In another shot he's alone in the shadows, flanked by a jade plant. Then he is seen eyes-only through a bright slit in a black screen, recalling Man Ray's surreal eye on a metronome. Or he sits abutting the electric coils of a stove with cords, plugs, old-fashioned radio. Then he is framed by leafy plants in a softened ambiance: watchful, his face shadowed. The single quiet voice continues. He speaks on-screen for three hours, chosen from a recorded six.

Our memory of this is exclusive. No one else will ever understand exactly what it is we share right now.

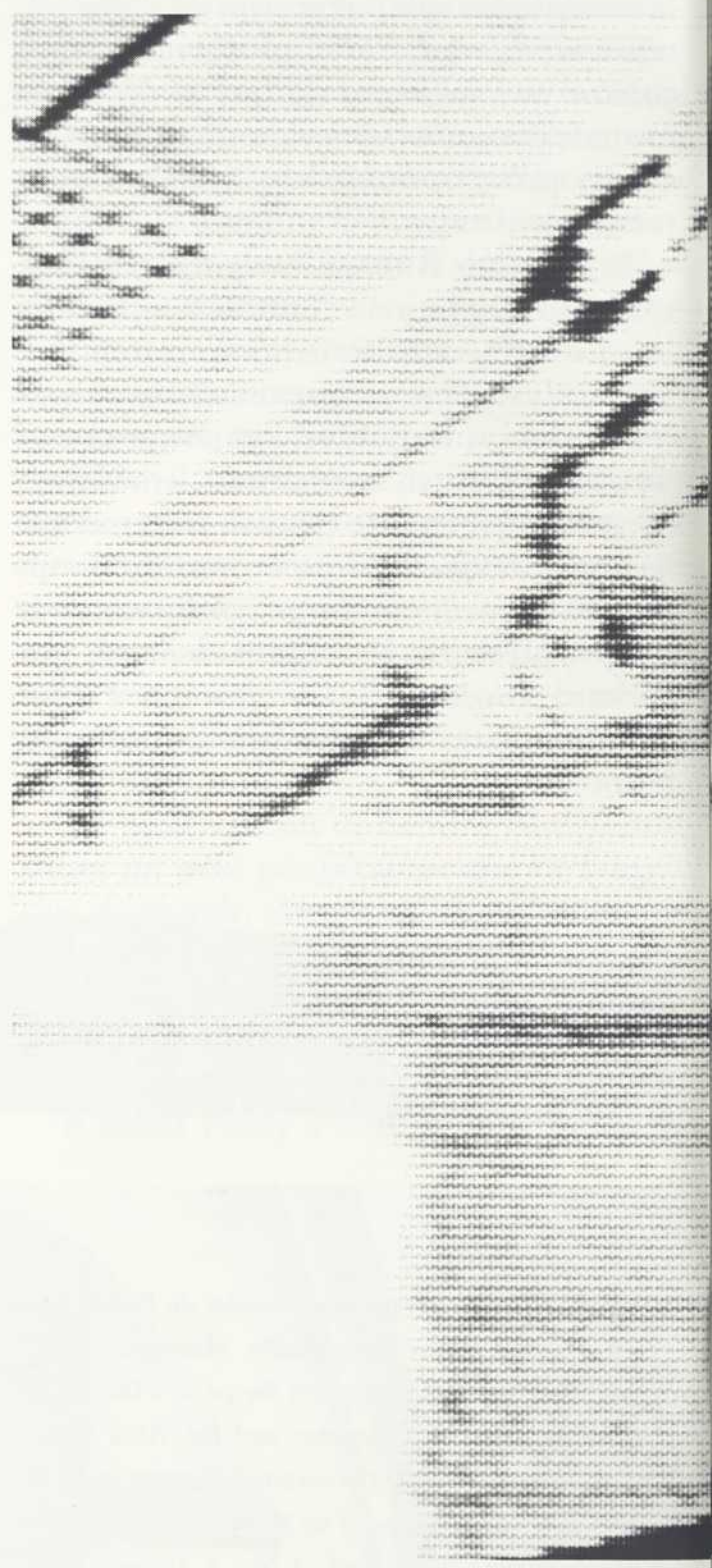
I like to be able to be with you, fresh like this in the morning. I wonder how often you looked at the tapes last night. ...

This is a fiction, a prose work in narrative form wherein the characters and incidents are wholly or partly imaginary. Though we seem to be engaged in conversation we cannot actually enter into dialogue: this is a prerecorded work with no possibility for "interaction." Sherman remains alone on-screen, speaking to the viewer.

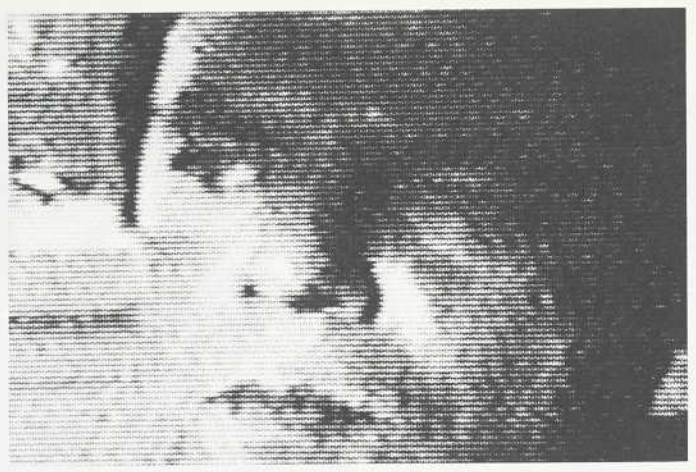
But who is this "viewer"? As we begin to understand from the narrative, the viewer is a machine, a robot learning the ways of the world. Sherman tells stories as examples of the way humans function. He refers to earlier employment, to having been in Nova Scotia with his family, mentions events from the holiday there as instructive but also as fond memories. Distant and recent pasts are presented alongside each other, memories all — an extended performance requiring concentration and control. And either it is a remarkably extended improvisation, or it is a fascinating exploration of the nature and content of recollection: a veritable ethics of memory. These stories appear to be true, and knowing the artist one might confirm that the "human" stories are actual events within his personal biological memory. But what about "you," that is US, when we (apparently) walked down the beach together last summer. No, the robot — surely a convenient fabrication — was not walking. WE were not walking. THIS memory is a fiction — and so calls into doubt the other "memories" as well. Could *all* these memories be invention?

As he speaks, Sherman reiterates the "exclusive memory" of the tape's title. The events presented here are exclusive to "you" and "me," that is they are privately held between speaker and robot. They also spring from a single source, and form a complete entity. Evidently, there is much that is left out of this Exclusive Memory. As viewers experience the tape they are also incorporated into the exclusivity of the memory being re-constructed. And indeed, that memory is (necessarily) constructed within the mind of the viewer AS IT IS being assembled in the memory of the robot. The double form of memory and reality must merge in the tape: reality is presented or described as a sequence of memories, and memory as constituted in this monologue is in turn the only set of facts available to the robot or, finally, to the viewer. A politics of reception is being formed.

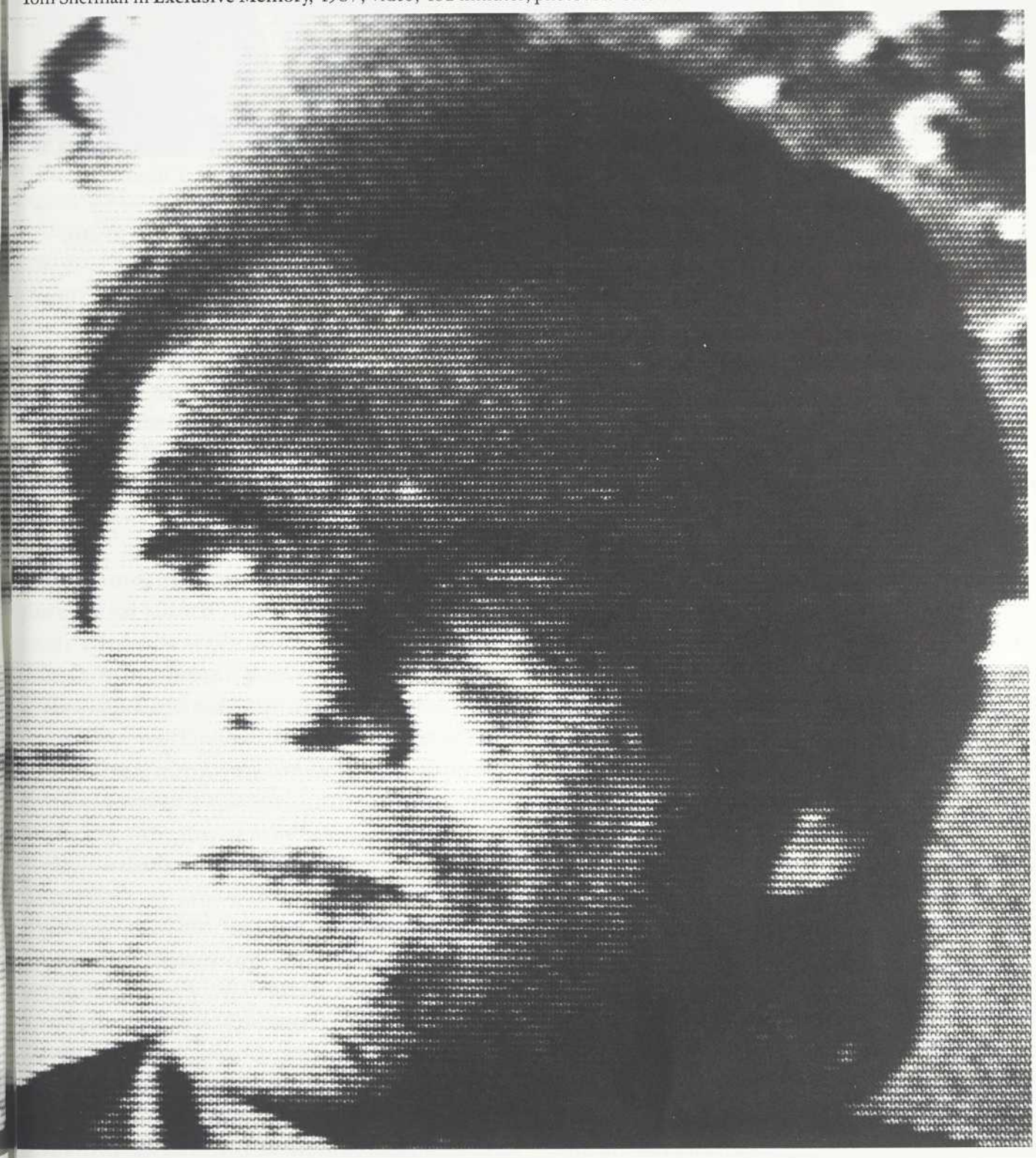
Tom Sherman is posing. He is posing for the camera as talking head, television image. He is posing as scientific researcher, teacher, and visitor to the university. This is his assumed on-camera role, as fiction. Ostensibly, he is posing for the robot. He talks a lot about maintaining his static position to improve legibility. He is certainly in view of the camera while being recorded, as well as the individuals handling the technical set-up. Now (later) he is being watched by the viewer. While he spoke to "you" the robot he knew that he would be heard by US the audience, later. But the now of speaking is taken to coexist with the now of listening, despite the actual dislocation in both space and time. He seems to establish an intimacy with his viewers, to maintain direct eye contact and return our gaze even though there is no place for literal reciprocity in the recording and viewing of the event on tape here. But video and television have always had both the capacity and the appearance of "live" presentation. Thus Sherman plays with temporality.



All the same, we know we are *not* actually with the artist while we watch this videotape, even as we seem to be regarded — as if through the screen — by the on-screen speaker. What we see before us is finite, but our own response is still being formed. We can see everything here again and again. One may and does, assess. Christian Metz has proposed that the pleasure of narrative cinema resides in its gratification of one's desire to be "a pure, all-seeing and invisible subject, the vanishing point of the monocular perspective which cinema has taken over from painting."[2] When one considers video,


Tom Sherman in **Exclusive Memory**, 1987, video, 182 minutes; photo: A. Czeszak.

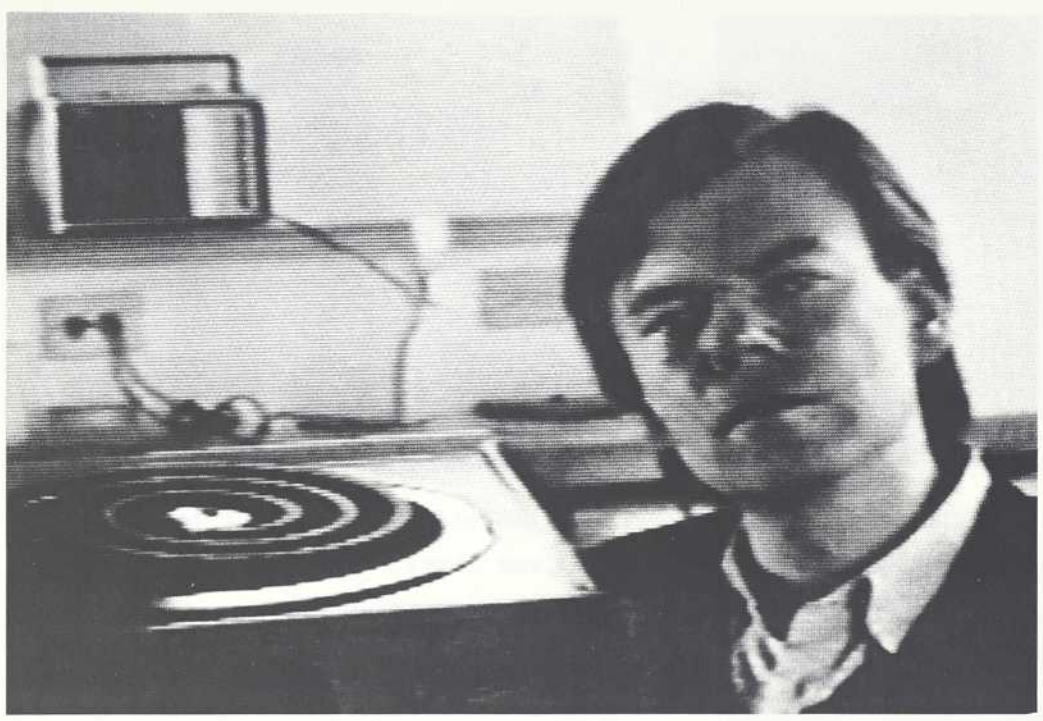


the situation of the small screen and close viewing reduces the neeed for a roving eye, and the requirements of vanishing-point perspective alter in the overall reduction of scale and flattening of depth. The eye easily encompasses the entire image at one glance — a return in one sense to the smaller easel painting. Still, in watching or experiencing video, the viewer remains all-seeing and invisible, even more a single eye, and this privileged and central viewing position is further underlined for the present tape by the direct and constant address, one speaker to one viewer, which constitutes *Exclusive Memory*. Sherman "displays" himself on screen. We, unseen though anticipated, watch. We are the central eye, he the object before us. He is a "sign" of meaning, plays (at least in part) a passive role. He is the figure in his own extended peep show, the audience voyeurs. Yet we may come to feel HE is the one who sees: reciprocal voyeur. And he acts here on the fetish object — a machine with a memory — to fill it with information. He accepts the robot as desirable, manipulable, enviable.

I can go that way. I can think of myself as a robot... If I have to think of my eyeball as a lens, with some electronics behind it, I'll try to think that way. I'll try to think about what I'll do with the images I collect. The images I collect are all permanent in a certain way. The people around me seem to be obsessed with disposability. I don't think that any of the images are disposable. I think we've fooled ourselves. If I'm a robot, everything I see I'll remember, everything I see I'll record.

Juggling with the tradition of active-male-viewer and passive-female-image, Sherman poses for hours on-screen. There is plenty of time to look him over, and one may note the play of concealed humour and affection, wariness, fatigue in his eyes and voice. There is the impulse constantly to assess the validity of his appearance, his words, his construct. For this purpose, Tom Sherman is also posing as an artist. He tells us bluntly that he left his employment with the government to spend more time with "you": the robot (and) the machine world (and) the viewer. He wanted perhaps to claim his artist-self, private and inner-directed, from the administrative self he had been inhabiting as a public servant. This is a defensive manoeuvre, returning to an inner core in order to affirm that the core remains intact, accessible. But the act of making this particular work is an aggressive gesture, for he makes "you" the viewer a robot, a machine to be directed, and tells presumably more about "himself," past and present, than one could ever have known had he remained the public bureaucrat. Manipulation by inundation of information. That public is now privy to this new mass of information, physical and intellectual, that is both fact and fiction.

The case was somewhat different in an earlier, comparable tape. *TVideo* (1980) was made for broadcast on cable, and is a half-hour monologue addressed to "home" viewers — as opposed to a gallery-going public seeking out works of art. He identifies himself by name, describes a daytime routine, details various illnesses and discomforts, and twice mentions in a weary voice that "by the time you see this I'll be dead." A clock figures in every interior, and references abound to the passing of time. *TVideo* interlaces "truth" and "fiction," and in so doing rehearses a sequence of activities perhaps similar to that of the viewers themselves,



Tom Sherman in **Exclusive Memory**, 1987, video, 182 minutes; photo: A. Czeszak.



Tom Sherman in **Exclusive Memory**, 1987, video, 182 minutes; photo: A. Czeszak.

passing a day at home alone or returning there after work or errands. It seems to refer to such daytime television standards as "inspirational" or self-help programming and talk shows, and act on assumptions about and by those viewers. When the work was aired, the station received several anxious calls inquiring about Sherman's health; once again a certain identification with the audience had been achieved, probably in part through viewer's own fears. There seemed little recognition that that work was fictional and theoretical; perhaps the visual and verbal information of the piece seemed literally too mundane to have been an intellectual construction.

But the viewer of Exclusive Memory is specifically designated as *robot*. What or who is this robot?

It is a machine with no previous memory and thus no experience and no judgment. It records everything received from the artist, and nothing else. It is an acquiescent "perfect" companion. As *Exclusive Memory* progresses, Sherman seems to fall under the spell of the robot, responding as if to a female presence. As Virginia Woolf has observed so ironically, "Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of a man at twice its natural size."[3] And here, Sherman seems another Pygmalion, that sculptor who fell in love with his creation (his statue) to the extent that Aphrodite, taking pity on his torment, brought the figure to life as Galatea.

Right now I'm streaming into you. I'm pushing things into you. I feel like I'm being pulled by you into your memory, but there's very little reflection. I need some reflection back to more adequately see what's going in there. And that's why I was so pleased to see the response on the screen.

My whole way of looking at the world is changing, because of you. I like what's happened. I like the way it's changing.

Sit back. Relax. The pattern has motion. A nice pace. Your tripod's stable. Don't worry about a thing. Just sit back, relax, the pattern has motion. I'm looking inside of you. I'm looking inside of you. I feel that I'm reaching something. I feel that there's a completion. I feel that there's a zone around us. An unbroken zone.

Though Tom Sherman is seen here alone we are not allowed to forget the presence of the video camera. He is speaking as if to his muse, that spirit or power inspiring artists. The recording camera and image seen in real-time on the screen have freed him from depending on an organic memory, and given him a "companion" to which he responds. Considering the properties and capacities of his technological companion, he speaks directly into the lens:

You have to understand that human memory is connected to smell. Memory and smell are connected in mysterious ways. I can smell tape right now. I can smell tape and it makes me think about the experiences I've had.

Sherman has posited the camera (eye) and recorder (memory) as prime recipient of his words, in the person of this robot. He strikes a direct connection, using the live video image to monitor his own presentation as it is developed. Although the image the viewer sees (later, after editing) in the finished piece remains a multiple one, two or three elements fused on-screen, the picture Sherman sees on the monitor in real-time is a single one of his face and torso, as if a mirror. He considers it thoughfully and at length, over the hours of recording, using that figure as spring for inspiration. Quite correctly, feedback: the return of part of the output of a system into the input for purposes of modification and control of the output. So Sherman speaks to himself in the present — an opening to narcissism and self-reflection, as it were — with full intention of its storage against a foreseen future. Yet his words still seem directed to a comforting, nurturing, fascinated female presence:

I feel so safe here.

Somehow leaving my body through this relationship is giving me a much greater sense of my place in the scheme of things. I think that ultimately that might be the gift that you're giving me. You're so kind in your level of attention. You don't demand an awful lot. There's still that pull there. There's still the seduction to start with. And when I cross over into you the flow seems to feel natural in a way that I haven't used the word before. You're so still. And you're so attentive. It's like the old cliché "the wheels are turning." Your wheels are turning.

As Craig Owens has pointed out,[4] posing is a form of mimicry, and entails a certain splitting of the subject: the entire body detaches itself from itself, becomes a semblance or picture. Owens cites Jacques Lacan's reference to mimicry as a "separated" image: from *se parare*, *se parer*, "to dress oneself, but also to defend oneself, to provide oneself with what one needs to be on one's guard."[5] (Here, Sherman presents himself simultaneously as scientist and artist, programming a familiar and accomodating robot.) Lacan considers mimicry or masquerade — simulation and seduction — feminine, compensation for a lack of masculinity and the phallus. This is a psychoanalytic notion much in currency. (And Sherman's act of authorship — maker of meaning — is surely undercut by his repeated verbal submission, his willingness or desire to become identified with and taken over by the machine that listens and sees. This is a pose for and seduction of the audience.) The gaze

objectifies and immobilizes what lies before it; what falls prey to the gaze naturally freezes (in defence) in the pose. For Lacan, what is involved in the scopic drive is *making oneself seen* (*se faire voir*). The activity of the drive is concentrated in this *making oneself*. "In other words, the subject in the scopic field, insofar as it is the subject of desire, is neither seer nor seen; *it makes itself seen*. The subject poses as an object *in order to be a subject*."[6] The words of Lacan via Owens seem a good description of Tom Sherman's position in *Exclusive Memory*.

(What I have called) the pose of Tom Sherman is extended on screen through three hours, though the ambiguities and uncertainties of subject-object, male-female in confluence here are by no means the only issues to be considered in the work. One is the more conscious of Sherman's surface image through his consistent halving or tripartite division of the screen, where each main section (three per hour-long tape) is heralded by a brief montage of multiple images and a sequence of squealing sounds recalling animal anxiety or a mechanical jamming. None of this is chance. But one could equally investigate the numerous references to less psychologically-charged date, in his discussion of machine intelligence, motion and pattern recognition, peripheral vision, television aspect ratios and dark-light readings. Sherman's eschewal of colour implies a desire to reduce the physicality and retinal appeal of the on-screen image and its reference to television or advertising, just as much as making reference to the customarily monochromatic computer screen.

We, watching this videotape, are Other. The robot as postulated receiver for Sherman's words and images is equally Other. Throughout the three hours of *Exclusive Memory* one gauges oneself in attempting to know Robot; does Sherman intend to speak to *me* (that is, the viewer, now) when he addresses Robot? How much of his monologue is taken from personal history; in what way does fiction form a part of that same personal history? Indeed, is any history fiction, a narrative of one-thing-after-another entirely manageable from the present? George Orwell reveals the perfection of "reality control" in his discussion of *doublethink* in the novel *Nineteen Eighty-Four*:[7]

> But where did that knowledge exist? Only in his own consciousness, which in any case must soon be annihilated. And if all others accepted the lie which the Party imposed — if all records told the same tale — then that lie passed into history and became truth. "Who controls the past," ran the Party slogan, "controls the future: who controls the present controls the past."[8]
>
> (. . .)
>
> At all times the Party is in possession of absolute truth, and clearly the absolute can never have been different from what it is now. It will be seen that the control of the past depends above all on the training of memory. To make sure that all written records agree with the orthodoxy of the moment is merely a mechanical act. But it is also necessary to *remember* that events happened in the desired manner. And if it is necessary to rearrange one's memories or to tamper with written records, then it is necessary to *forget* that one has done so. The trick of doing this can be learned like any other mental technique.[9]

We are touched by the intimacy of *Exclusive Memory*, and feel included in the subject-object exchange. Perhaps this comes in part from the physicality of response customarily demanded by the video medium: while television may leave intellectual involvement aside, the attraction of its glowing presence is undeniable. Marshall McLuhan called the medium "cool," its paucity of visible information demanding the viewer's (unconscious) effort to fill in image area. Sherman's words are similarly cool. The combined result is "a work in which certain parts are visible while others are not, in which the visible parts render the others invisible: in which a kind of rhythm of emergence and secrecy sets in, a flotation line between the imaginary and the ostensible."[10]

Tom Sherman is also a writer. He understands hyperbole and black vision, knows scars and the inevitable presence of decay — all rehearsed in *TVideo*. His fantasy is no image of beauty, and escape is likely to be medicinal or hallucinatory. His musings may also be seen as instructive, reflections on the state of the world.

> Sit close up and watch the scanning roll. Look into the surface of the screen and feel the radiation of beautiful light. We have so much control over light. Slick camera control of light and shadow. Sit closer and watch the picture form. Turn the sound up loud and turn the lights down low. Sit up in bed like a baby in the television light. Try to follow the switching being done for you at master control. Watch the bad edits tear. Notice the way the programmes fit together. See the way they chop in those commercials. Sit so close, you can't follow the action. The edits come too fast this close. Turn the channel selector. Turn it again. Turn the contrast up. If you have a focus control, turn it so the image is grainy. Toughen up the image. Just a touch of fine tuning to straighten the sound out. Now place your nose on the glass of the screen. Press your face on the screen. Keep your eyes open. It's beautiful up close. You can feel the charge on your face. You can sense it when you close your eyes. The cool light is red inside.[11]

Video is no mirror but it offers a particular "as if" image. As if television, as if live, as if permanent, as if central to current technology. A talking head speaking to us from a TV screen is not a painting, not a poem. It carries plenty of baggage from the ubiquitous "eye" at home. We receive it as a direct message. Television has been companion and influence for a long time now. It is part of our "real" life. And *Exclusive Memory*, Tom Sherman's videotape, makes that territory his own.

NOTES

1. This quote and all other uncredited texts are transcribed by myself from Tom Sherman's three-hour b/w videotape *Exclusive Memory*, 1987 (produced at the Western Front in Vancouver). Sherman's original plan for the work was as part of a museum or gallery installation, where the videotape would be accompanied by additional video and painting elements.
2. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. Celia Britton et al (Bloomington Ind., 1982), p. 97. I might point out as well that your reading of the present text offers a further single-point perspective: a single reader for a single writer, thus further extending the chain of "seers."
3. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, first published 1928; this edition Penguin Books, 1945, p. 37.
4. Craig Owens, "Posing," *Difference. On Representation and Sexuality* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984), p. 15.
5. Owens quotes Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton, 1978), p. 214.
6. Owens, p. 17. Emphasis in the original, following quotation from Lacan, *The Four Fundamental Concepts . . .*, p. 195.
7. George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, first published by Martin Secker and Warburg, 1949. This edition Penguin Books, 1954.
8. *Ibid.*, p. 34.
9. *Ibid.*, p. 183.
10. Jean Baudrillard, "What Are You Doing after the Orgy?", *Artforum*, Vol. XXIX, No. 2 (October 1983), p. 43.
11. Tom Sherman, "How to Watch Television," *Cultural Engineering* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1983) p. 56.

Peggy Gale is a writer living in Toronto. This text will be included in her forthcoming collection of essays, *Videotexts*, to be published by Nightwood Editions in Fall 1990.

Peggy Gale décrit les articulations fictives et théoriques de la bande vidéo de Tom Sherman, *Exclusive Memories*, qui date de 1987. On y voit l'artiste engagé dans une conversation intime et unilatérale avec la caméra, interpellant le regardeur dans l'immédiateté fictive de la vidéo. Cette compression du regardeur et de la caméra en une seule entité — séduite, voyeuriste et participant à des souvenirs fabriqués — opère un questionnement des mécanismes de la réception passive.

MARIO MERZ

Le risque du temps et la résurrection de la loi

Luciana Rogozinski

Il fiume appare (Le fleuve apparaît), 1986, médias mixtes sur toile, papier calque, journaux, verre, néon, plaques de fer, tubes de métal, 6 x 28 m; photo : (Enzo Ricci) Galerie Tucci Russo.

PRÉAMBULE

Ce qui me semble intéressant dans le religieux, c'est qu'il n'y a pas de religion vraiment abstraite.

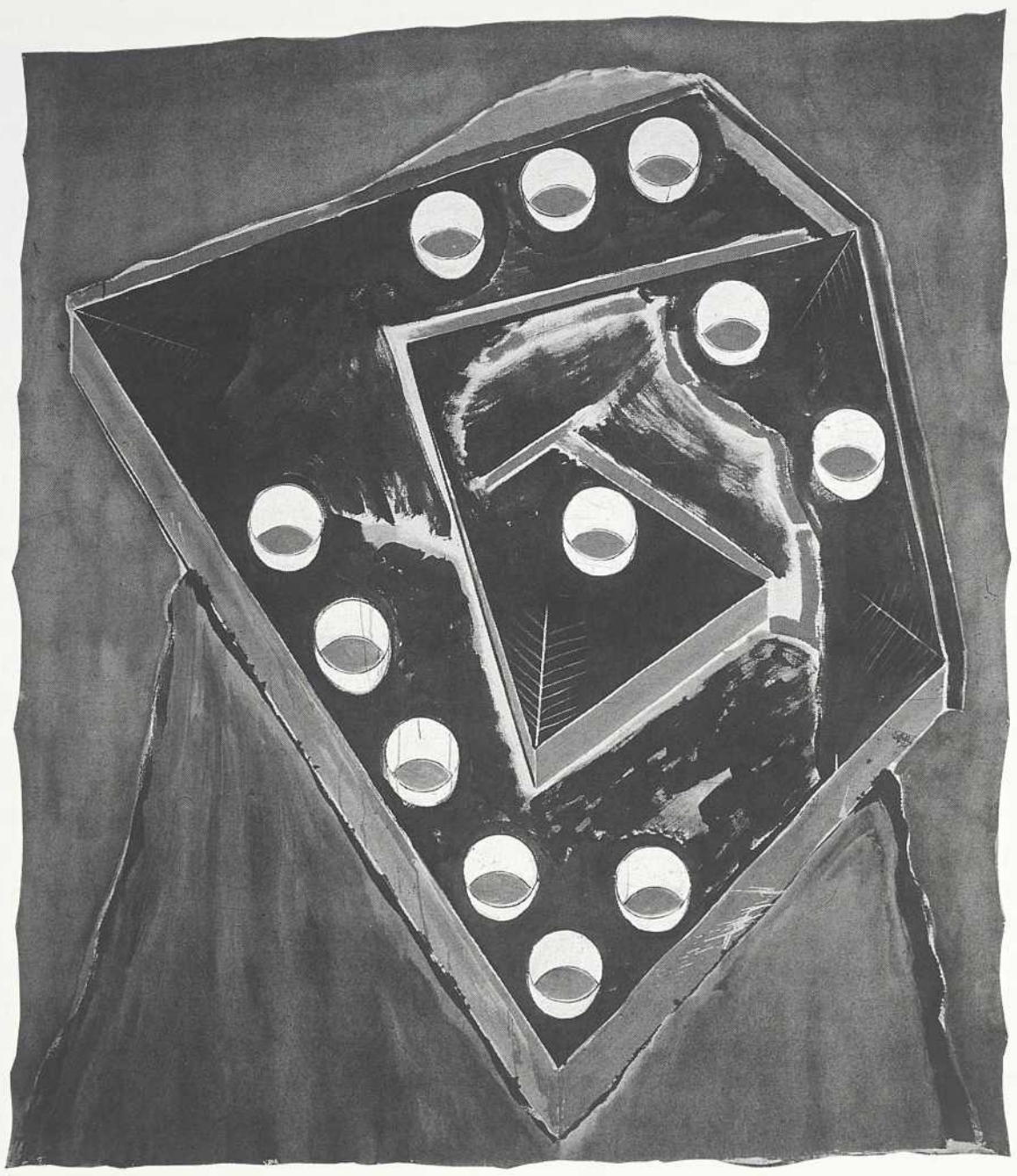
Mario Merz[1]

Nous sommes arrêtés sur place, tout comme les étoiles. Et pourtant, nous marchons ensemble avec elles vers la même destination. Elles nous sont contemporaines, elles sont nos compagnes de voyage, et leur apparente immobilité tient peut-être au fait que nous marchons ensemble. Auguste Blanqui

Ce texte sur l'attitude artistique de Mario Merz se présente comme une intrigue. Les fils en proviennent, d'une part, de la démarche même de l'artiste, de l'autre, de *L'Éternité par les astres* de Louis-Auguste Blanqui. Dans cet essai cosmologique, rédigé en prison et publié trois jours seulement après la condamnation à la réclusion à vie de son auteur, Blanqui, qui a été de toutes les insurrections de 1827 à 1881, démontre, moyennant la métaphore cosmique, qu'il n'est pas possible de fonder une révolution sur le seul modèle naturel. Selon Blanqui, l'univers est une constante répétition qu'éclaire cependant la lumière des incendies provoqués par les collisions accidentelles des astres[2].

Répétitions, castastrophes, feux et lumières incendiaires font également partie de l'entreprise cosmologique de Mario Merz. En témoigne l'oscillation dans ses oeuvres entre la poussée transformatrice, radicale, et l'éternité de la loi.

Selon Blanqui, les types originels sont en nombre limité. Les copies ou les répétitions sont en revanche innombrables, et ce sont elles qui constituent l'infini. Cette idée de Blanqui oriente la présente étude des figures qui reviennent constamment chez Merz et qui donnent naissance au système des répétitions, qu'on appellera ici «religion de la série».



Tavolo con tazze (Table avec tasses), 1983, médias mixtes sur toile, 240 x 300 cm ; photo : (Enzo Ricci) Galerie Tucci Russo.

LA RELIGION DE LA SÉRIE

Tous ces systèmes, ces variantes et leurs répétitions forment une série innombrable d'infinis partiels qui débouchent sur le grand infini comme des fleuves dans l'océan. A. Blanqui

1. *La Spirale.* La spirale est une figure du Temps et la forme type du mouvement générateur. Il n'y a pas de zéro dans une spirale; il n'y a que le point d'origine. Tel qu'il apparaît dans la forme de la spirale, l'infini est paradoxalement toujours relatif. Chez Merz, la relativité de l'infini, imprimée comme un sceau, par la spirale, sur différents phénomènes (concrets ou abstraits, organiques ou historiques), prend l'aspect de la série, dont les éléments célèbrent simultanément la joie de l'engendrement et la forme mythique de sa répétition. La spirale de Merz naît donc, pour ainsi dire, dans un «ciel double» : l'espace cosmique où l'origine connaît une expansion infinie, et l'espace de la série où le mythe devient paradigme conceptuel.

Elle s'épanouit comme la fleur d'un lieu quelconque, où, tout comme la relativité de l'infini, commence la relativité du temps.

Peut-on supprimer la différence entre temps et Temps ? Telle est la question que pose chaque fois la spirale de Merz. Si la spirale des formes organiques (emblématiquement, la coquille de l'escargot) est pour Merz l'occasion de saisir le miracle de la manifestation de l'idée dans la nature, appliquée aux événements sociaux elle manifeste plutôt le rêve de corriger l'histoire selon l'idée. Dans ces spirales construites (tables, igloos, environnements...), le temps du sujet concret peut se modeler sur la forme idéale du Temps, que Merz suppose abandonnée à la nature et au cosmos. Apparaissant dans la nature, la loi devient «beauté»; et c'est également dans la «beauté» que se trouve résolue la coupure (celle entre sujet et nature) qui, depuis le romantisme, est la blessure ouverte de la conscience moderne.

Pourtant, la poétique de Merz attribue aussi à la spirale un sens anarchique, y voyant le principe d'un mouvement anti-dogmatique appelé à déterminer toute forme de construction. Dans un commentaire sur sa série de *Fibonacci*, Merz précise :

... il y a dans la nature une sorte de prédisposition à l'asymétrie qui est nécessaire pour produire. La symétrie contraint à la fermeture. L'asymétrie au contraire pousse toujours hors de soi... La spirale est une forme tellement organique qu'elle doit, à mon avis, toujours suivre le rythme organique de la main qui la trace. Ma façon de voir se rapproche beaucoup plus de celle de Pollock que de celle des artistes de la Renaissance...[3]

Dans l'oscillation entre impulsion anarchique et loi, la spirale continue à fleurir portant avec elle, où qu'elle aille, l'obsession d'une valeur, la richesse, entendue comme absence de toute perte. Le tourbillon générateur de la spirale de Merz fait flèche de tout bois, entraînant tout avec lui pour la recomposition du monde; même les fractures deviennent objets. Comment concilier densité et mouvement, poids et abstraction, boue et fluide en transformation ? Ramassée dans son propre entonnoir, mais poussée vers l'extérieur par le désir de totalité, par la hâte de repousser la frontière puis de la recouvrir

avec les nouveaux matériaux du monde qui la suivent comme un manteau, la spirale de Merz enveloppe les phénomènes à la manière également d'un hiéroglyphe secret de la matérialité de la peinture.

L'univers... malgré son perpétuel devenir a une matrice de plomb et imprime toujours la même page. Dans l'ensemble et dans le détail, elle représente éternellement la transformation et l'immanence. A. Blanqui

2. *La Série numérique de Fibonacci.* La série de Fibonacci[4] est la formule mathématique de la prolifération, tirée de l'observation de l'autoreproduction des formes naturelles, comme constante de leur propre croissance, à partir de l'un et non du zéro. Merz la transcrit en signes et en néons, qui redoublent le mouvement spiral donné à un environnement ou à un parcours, qui s'appuient sur une construction ou sur un tableau à la manière d'un ajout conceptuel ou décoratif[5], ou encore qui répètent, en la fixant comme un point d'origine du mouvement de prolifération, l'insertion d'un objet naturel dans le flux vital, considéré, du point de vue de la spirale, comme un «infini relatif».

«À suivre le processus de la prolifération, on développe une vision antiparodique de la vie[6].» C'est sans ironie que Merz relie la série de Fibonacci à ses propres travaux. On peut même avancer que la constante évocation de la série vise à souligner leur caractère «sublime»[7]. Ce caractère devrait provenir directement des manifestations de la nature reconnues comme modèles et sans cesse nommées comme pour rappeler qu'on exclut le négatif ou la mort, et qu'on accepte l'ordre «naturel» et «juste». La série se dépose donc sur les phénomènes (naturels, sociaux ou imaginaires) comme sur autant de trônes qui en accueillent de temps en temps l'autorité, et là resplendit comme une divinité: consacrée de cette manière, la loi naturelle est à l'abri, c'est-à-dire en dehors du domaine de la critique. En tant que divinité, en effet, et même si elle trace le parcours du développement, cette loi ne porte pas la marque du temps historique. Que Merz transpose la loi de la prolifération naturelle sur des phénomènes socio-historiques fait partie du projet utopico-romantique de fonder à nouveaux frais l'innocence de l'existant, qui dans la réalité moderne est devenu la proie de l'artifice.

La vie éternelle que les travaux de Merz veulent saisir à travers la série de Fibonacci coïncide en réalité avec une forme particulière de répétition, laquelle atteste plutôt l'usage ahistorique que fait Merz de cette série. Paradoxalement, en effet, ce que la série de Fibonacci enregistre, c'est la symétrie dans la croissance des organismes naturels selon des poussées asymétriques, déviant du point d'origine. Dans la poétique de Merz, ce paradoxe donne lieu à une contradiction. De la poussée asymétrique que la série de Fibonacci relève dans le développement naturel, Merz tire un modèle opératoire idéologiquement opposé aux tendances d'architecture «monumentale». Cette opposition permet au contraire de fonder la construction justement sur la «déviation», le «risque»[8]. Merz donne par ailleurs la forme asymétrique du développement pour règle, donc éternelle.

C'est de là que provient le caractère contradictoire du rapport entre le lieu du monde historique où la série se manifeste et l'écoulement du temps. Cela a une incidence sur l'image protégée par la série numérique: l'histoire, avec ses crises et ses morts, coule sur elle sans la pénétrer. Avec la série de Fibonacci, en effet, Merz «ancre» ici et là le symbole, et dit que le Temps imprime ainsi sur un lieu particulier la marque de la valeur. Même si, poursuivant sa route, l'écoulement laisse derrière lui ce lieu, la valeur qui s'y est entre-temps imprimée brille désormais indélébile; elle brille parce que le lieu est maintenant partie de la série. En prolongeant la poétique de Merz, on peut penser qu'un nombre infini de constellations pourraient s'allumer sur tous les lieux où le développement se manifeste. Sous le réseau lumineux du concept qui l'enveloppe, la matière naturelle ou sociale chanterait alors en chœur la victoire de la liberté dans l'expansion vitale et la gloire du tout-puissant règne de la règle.

Oui, la gravitation les a laissés, les laisse et les laissera tomber, tout comme elle a fait, fait et fera se rencontrer les uns les autres vieilles planètes, vieilles étoiles, vieux défunts en somme, qui errent lugubres dans un vieux cimetière, et alors les trépassés explosent comme un feu d'artifice, et de nouveaux feux resplendissent pour éclairer le monde. Si le système ne vous plaît pas, trouvez-en un meilleur. A. Blanqui

3. *Igloos.* L'igloo de Merz a trop souvent été interprété de manière un peu trop littérale comme le symbole de la demeure et rattachée à la Terre et au fondement comme substance souveraine. Mais les igloos sont des modèles astraux.

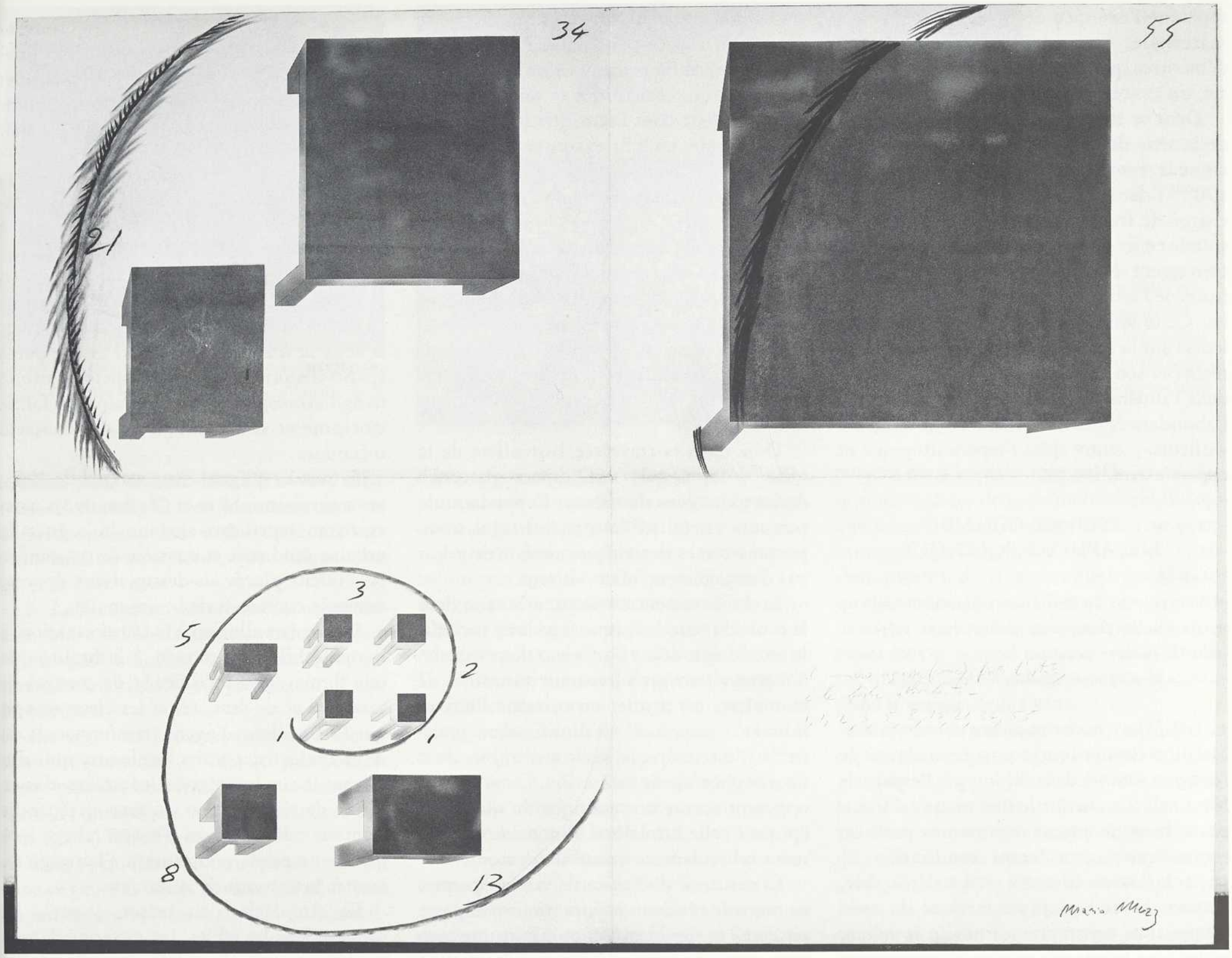
C'est leur nature sérielle qui projette les igloos de Merz parmi les constellations. Mais sont-ils des haltes ou des véhicules? À la fois l'un et l'autre, l'igloo est peut-être, plus exactement, une énigme idéologique: si on considère la transparence[9] et l'utilisation de fragments de catastrophes[10] dans la structure, l'igloo relève clairement d'une architecture de la transformation. Mais il n'en conserve pas moins un aspect de stabilité: de la même manière, à travers les coupoles romanes, la Terre attirait le creux du ciel. Dans l'igloo de Merz c'est la forme idéale qui maintient la structure en un lieu. Si en effet l'hémisphère de l'igloo est variable et irrégulier à cause justement de l'irrégularité des fragments qui la composent[11], la base de l'igloo est toujours d'une circonférence parfaite: cette «contradiction entre les sphères» est un trait constant des igloos de Merz.

Voyageur cosmique, l'igloo est donc une étoile qui, en se déplaçant, se reflète dans l'eau de la forme; sédentaire, il reçoit par la fenêtre les rayons du soleil qui passe et se couche: immobile dans sa secrète perfection, il rêve un déroulement différent de l'histoire de l'autre côté de la vitre.

L'igloo porte en tout cas un jugement sur l'histoire actuelle. Sa structure renvoie en effet à la totalité, entendue il est vrai dans un sens critique, renversé. Accueillant le vide en son propre centre tout en gardant solide sa structure, l'igloo se dilate en effet de manière allégorique: il donne des dimensions triomphales à l'image du squelette et, sur cette image, il dépose les signes des sai-



Vento preistorico dalle montagne gelate (Ex casa del Giardiniere) (Vent préhistorique provenant des montagnes gelées [Ancienne maison du jardinier]), 1985, installation; photo: Galerie Tucci Russo.



Il numero ingrassa (come) i frutti d'estate e le foglie abbondanti (Le nombre croît (comme) les fruits d'été et les feuilles abondantes), 1973, médias mixtes sur papier, 180 x 138 cm; photo: (Paolo Mussat Sartor) Galerie Tucci Rosso.

sons et les matériaux du monde. Dans la structure squelettique de l'igloo se rejoignent courbure du cosmos et multiplicité de l'histoire. Répétée dans la série comme une leçon, la somme chaotique des facettes de la réalité s'organise ainsi selon la syntaxe calcifiée du cadavre au-dessus duquel, comme discours théorique, brille la raison claire et silencieuse de la vitre.

L'algèbre est parfois un jeu, la géométrie jamais.

A. Blanqui

4. *Tables*. «Les tables sont pour moi une question cosmogonique[12].» Merz conçoit d'emblée les tables au pluriel. Placées en groupe selon leur fonction, elles prennent la forme de systèmes ou de constellations.

Ces constellations de tables, réelles ou peintes, sont au service d'un concept que la spirale et la série de Fibonacci représentent. Dans chacune d'elles, la règle de composition formelle est toujours positive. De manière très caractéristique, les tables de Merz ne renvoient jamais à la «catastrophe»: elles sont toujours fête de la prolifération. Qu'elles soient désertes ou entourées de gens, qu'elles soient des représentations géométriques ou des plans décorés de fruits ou de légumes, ou qu'elles portent les dessins de coupes de vin disposées selon la série de Fibonacci, les tables sont toujours apprêtées avec la métaphore de l'abondance.

Cette signification est littérale dans la série de tables spirales en fer et en verre, sur lesquelles les fruits sont placés selon les milieux de table des XV^{e} et XVI^{e} siècles[13]: sur ces tables, le passé de l'art, esthétisé, devient un spectacle. De même l'itinéraire naturel de la matière vers sa dégénérescence et la mort est arrêté au moment intermédiaire de l'opulence.

La métaphore de l'abondance est plus complexe dans le cas des tables, présentées à la Biennale de Venise en 1976, peintes avec du sulfate de cuivre et du soufre sur un mur rugueux dans une pièce dont Merz avait recouvert le plancher de «terre mère». Mais la fête de l'abondance est vraiment remarquable dans la prolifération de la série de Fibonacci photographiée en 1972 et où des ouvriers occupaient graduellement la table de réfectoire d'une usine de Naples[14]. Dans ce cas, la forme table sert à documenter le cycle productif en un amalgame historico-naturel qui devrait être intégré dans une théorie matérialiste: «1,2,3,5,8,13,21,55 hommes ont mangé. La prolifération des hommes est liée à la prolifération des choses à manger et celles-ci à la prolifération des objets produits, car ce sont là des ouvriers d'une usine de Naples[15].»

En plus de toujours bien montrer leur nature de formes géométriques, les tables de Merz, qu'elles soient concrètes ou peintes, sont, dans leur précision et leur définition, des «démonstrations idéologiques»: «cahiers» sur lesquels la nature ou l'histoire

répètent l'exercice de mener à l'existence matérielle, incarnée, la théorie, ou de démontrer que la vie peut naître de la théorie, du concept.

Dans ce sens, la «cosmogonie heureuse» de la série des tables est exprimée avec une rigueur synthétique dans une œuvre de 1988[16]: dans un jardin, autour d'un arbre chargé de fruits, Merz a disposé une table spirale en fer et en verre. Sur la surface vitrée convergent deux images: du haut, celle des fruits de l'arbre; du bas, celle des brins d'herbe. Cette rencontre de l'espace et de l'«ailleurs» sur la surface de la vitre montre que la réalité et son reflet se réunissent un moment dans l'illusion visuelle, et la métaphore de l'abondance, réalisée dans un intangible «ailleurs», rentre dans l'espace utopique et apparaît paradisiaque.

L'ESPACE COMME MÉTAPHORE POLITIQUE

> L'art pauvre... a détruit ou simplement voilé un certain nombre de supports pour rendre au support la valeur de destination au sens large. M. Merz[17]
>
> ... und ein Junger schwamm heran.
>
> P. Celan, «Marque de feu»[18]

1. *L'Espace comme matériau de construction*. Mobilité de son centre et concentration de l'histoire sont les deux façons qu'a l'espace de Merz non d'accueillir le flux temporel indistinct, mais de retenir comme une perle ou comme une proie le Temps significatif.

Par le fait que le centre en soit déplaçable, l'espace de Merz adopte la tactique du conspirateur: la constance autour de la valeur, maintenue même au cours des déplacements du secret, dans une condition historique de mobilité. Par le fait qu'il concentre l'histoire, il rend au contraire hommage à l'utopie qui se rend visible comme un organisme vivant.

Le principe constitutif de ces deux dimensions et qui investit temps, espace et image, c'est l'ambition épique. Ce n'est que dans le monde épique en effet que tout lieu peut accueillir la valeur et que l'aventure peut entrevoir même dans la vie quotidienne l'or de l'atmosphère: la dispersion moléculaire de la substance dorée dans le milieu de l'action est ce qui permet à quelque phénomène ou événement que ce soit de se dégager de l'arrière-plan avec l'aura des joyaux. Enchâssés dans le cadre épique, les faits et les choses brillent comme les pierres précieuses du sens.

La possibilité de déplacer l'image d'un lieu à l'autre, le fait qu'elle puisse trouver n'importe où un ancrage pour sa croissance, l'aptitude à trouver des sources partout (ce qu'on a souvent appelé nomadisme de l'art pauvre) reposent sur une conception de l'histoire selon laquelle, dans le temps chargé de sens, tout espace peut donner naissance à une forme. Voilà pourquoi l'art ne serait en somme qu'une maïeutique et voilà pourquoi aussi la valeur, dans l'acte artistique concret, peut déborder les limites convenues, institutionnelles, et réapparaître emmêlée et enracinée dans n'importe quelle matière, lieu, ou activité sociale.

Dans le faire artistique, la circonstance est un matériau de construction dans le sens où elle ouvre une porte sur l'or; mais pour que l'or soit bien celui du monde épique et non celui de la mystique, c'est la vie quotidienne qui doit l'accueillir: celle où la porte s'ouvre sur l'aventure dorée à partir de points anonymes de l'espace.

Déjà dans la traversée surréaliste de la ville[19], les étapes de l'espace parcouru étaient chargées de valeur. Cependant, le parcours surréaliste était encore celui, comportant certes des risques mais n'exigeant pas d'engagement, d'un visiteur.

La différence entre visiteur et acteur, dans le cadre du monde épique, réside en ceci que le second agit déjà à l'intérieur de ce monde. S'il pouvait arriver au visiteur surréaliste de connaître, en prime, en certains lieux et moments imprévus, «l'illumination profane[20]», l'acteur épique se situe d'emblée dans l'atmosphère dorée de l'action. Dans ce sens, opposant encore une poétique du quotidien épique à celle surréaliste, le nomade est vraiment tel seulement quand il «demeure».

La certitude d'«habiter la valeur» permet au nomade-résident de faire surgir n'importe où forme et signification, et là faire une marque, comme pour indiquer une étape dans une plus vaste constellation.

La condition de l'action épique n'exclut par ailleurs pas la guerre. Si la valeur est éclatée en or de l'atmosphère, le travail du résident autour de la valeur est secret. Voilà pourquoi la réapparition du résident dans le lieu où refleurit la forme est en même temps la réapparition, dans l'ombre, du conspirateur.

Si les circonstances à travers lesquelles la valeur prend forme sont imprévisibles, ce qui permet de reconnaître le passage du conspirateur ce sont les signes de l'«amour constant». Dans ce sens, le centre, dans l'action artistique, peut se déplacer n'importe où la tactique l'appelle. Le paradoxe de ce comportement est que sa stratégie mène à un espace sans centre.

Mais il n'y a que le temps historique, présupposé comme sens, qui est la perle brillante qui puisse engendrer ces comportements; c'est seulement en son nom que peut se faire la transformation du monde. Le moment radical est celui qui marque l'éclatement de l'éternité dans le temps, c'est-à-dire du statu quo historique projeté comme toujours-égal. La partie monumentale qui soutient dans l'ordre institutionnel les figures et les choses apparaît alors comme apparence historique relative. Au moment extrême, radical, tous les objets, points de vue, situations peuvent en effet changer de signe, devenir utilisables pour la révolte. Géométrie et architecture se dissolvent, en tant que dogmes formels, dans la révolution, dont le centre est partout.

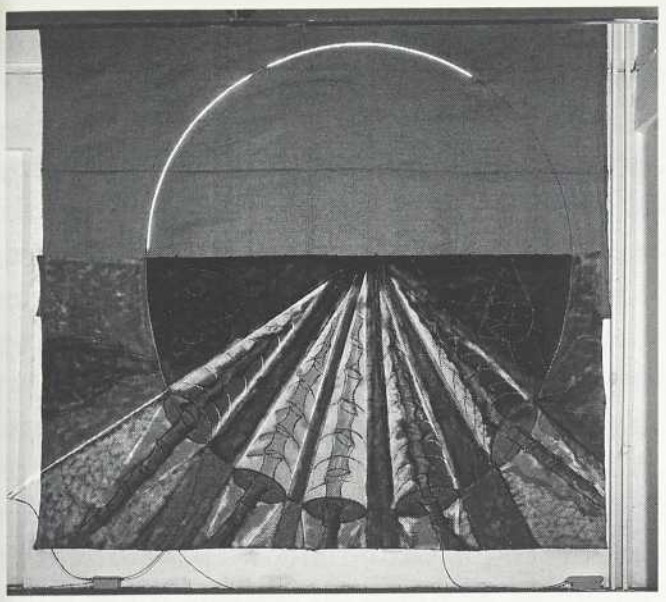
C'est dans cet esprit qu'il faut entendre l'aspect antimonumental du travail de Merz: le sens se matérialise d'abord en un point spatio-historique pour se disperser ensuite dans l'atmosphère, perdant ainsi la forme d'origine et se répandant en des contrées inconnues.

Citons à cet égard deux travaux de 1968, assez similaires, *Sit in* et *Che fare*, où les mots au néon, repris aux slogans de la guérilla urbaine étudiante et ouvrière de ces années-là, étaient placés au-dessus d'une énorme casserole contenant de la cire molle.

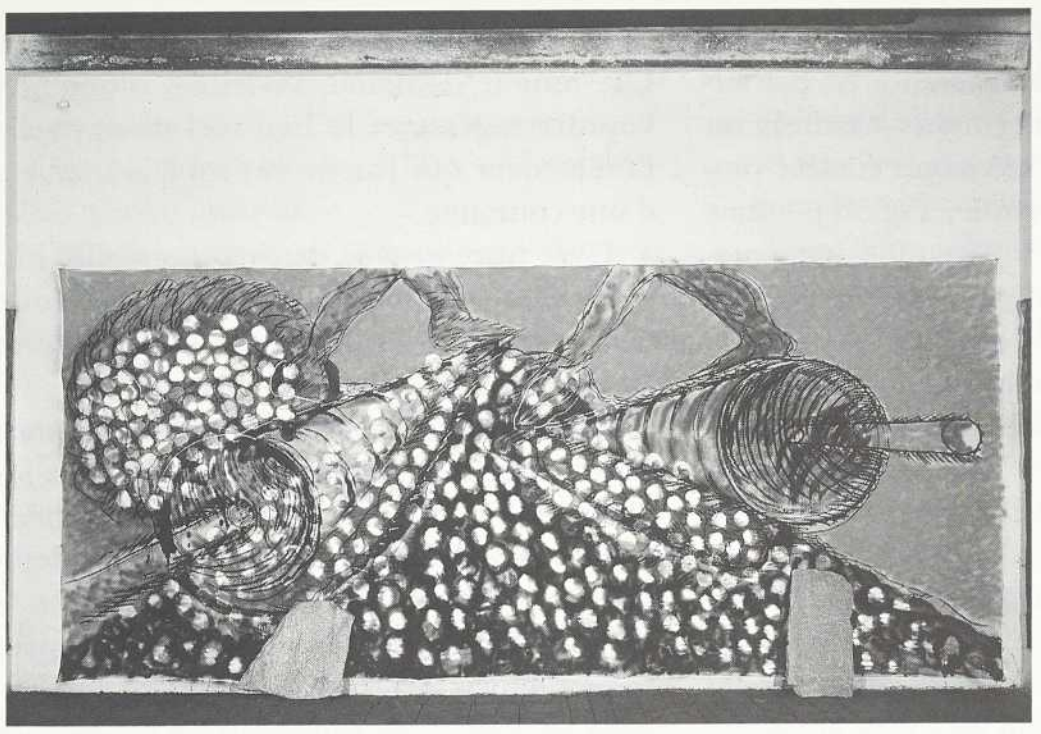
La cire fait allusion à la transformation, à la malléabilité du monde, à la facilité qu'a une forme de se modifier et de changer de caractère et de sens, selon les circonstances qui l'accueillent. L'agent transformateur est ici la chaleur des écrits lumineux, qui, dissolvant la cire imprégnée de lumière, d'énergie et de signification, la font se répandre alentour moulant ainsi d'autres reliefs, sans qu'elle ne perde pour autant l'héritage du sens et le souvenir de la lumière.

La circulation du trésor, lequel, ici comme dans les fables, est renfermé dans le fond d'une casserole cachée, est également le thème de deux autres travaux de Merz, confié cette fois à l'eau: le *Vascello fantasma* de 1972 (un igloo formé de sacs de glaise numérotés selon la série de Fibonacci, mis à ballotter sur une barque ancrée à l'extérieur des Jardins de Castello à Venise) et les nombres aux néons appliqués contre la façade d'un édifice donnant sur le fleuve, à Pescara, en 1976[21]. «À la dérive avec les nombres de Fibonacci», c'est ainsi qu'est présentée l'œuvre de Venise qui comporte, prêtes pour le départ et attendant de voguer, la structure de l'igloo, la série de la prolifération et la glaise, matériau de transformation qui, mêlé avec l'eau donne la boue du premier homme et de la création du monde. Dans l'œuvre de Pescara, en revanche, le trésor se renouvelle constamment dans le reflet que donne le cours d'eau de l'énergie lumineuse du sens. Et la mer, à la fois grande inconnue et lieu de rencontre de tous les messages, accueille eau et lumière et les pousse vers d'autres rivages.

Dans ces œuvres typiques, la forme, dissoute de différentes manières dans le cours des choses et abandonnée au destin, perd son



I musicanti (Les musiciens), 1981, médias mixtes sur toile, néons, 412 x 350 cm; photo: (Enzo Ricci) Galerie Tucci Russo.



I giganti boscaioli (Les bûcherons géants), 1981, huile, acrylique et charbon sur toile, 200 x 550 cm; photo: (Enzo Ricci) Galerie Tucci Russo.

identité pour devenir, hors de la vue, substance du monde. Et c'est justement dans cet auto-effacement, dans le fait de tendre vers l'«invisibilité en action», que se réalise l'orgueil de l'art visuel.

2. *La Transparence comme matériau de construction*. Merz utilise la transparence de deux façons: par l'usage du verre et par les ouvertures, dans les igloos, qui permettent de voir les environs.

«Le verre est l'accompagnement fondamental de la série[22].» Cela est particulièrement vrai des œuvres où les morceaux de verre (de dimensions et à des distances à peu près égales) forment une droite[23].

En tant qu'élément conceptuel, surtout dans ce genre de série, le verre fait allusion à l'infini du champ visuel au-delà de la matière. Ici c'est la «loi» de la perspective qui permet d'éclairer la répétition infinie de la dialectique du corps et de l'image, en l'exprimant comme éloignement continuel de l'ailleurs. Dans la durée de la perspective, la vitre renvoie ainsi au voyage d'amour de la droite, dont la conscience de la subjectivité du désir a démontré la réversibilité: sujet et objet, individu et monde, à travers la vitre, s'échangent à l'infini le rôle d'origine et de fin, dans la réciprocité du regard.

Mais si la vitre prend la forme de morceaux coupants qui forment le toit irrégulier de l'igloo, elle vaut alors plutôt comme prisme et est reliée à la catastrophe. Changeant constamment l'orientation de la vision, exhibant, en tant qu'interstice entre le regard et l'ailleurs, le signe de la blessure, le verre en morceaux qui recouvre l'igloo scintille comme un attribut du temps. C'est l'histoire en effet qui dévie le rayon droit, qui brise l'harmonie entre sujet et monde. De cette façon, prise dans le temps historique qui la traverse, l'image, de chaque côté des éclats de verre, ne peut apparaître que constamment marquée et blessée. Et c'est justement comme bijou blessé («minéral d'imperfection») que l'igloo porte sur soi la transparence comme diadème d'un royaume, sinon négatif, à jamais fêlé.

La visibilité qu'offrent les igloos moins recouverts agit de manière différente. Les images extérieures sont saisies de manière illusoire par la structure, qui est à la fois monument et seuil ouvert sur le devenir. L'onde historique vient frapper à la porte de la rigidité institutionnelle de cette forme, et la contredit, l'épie de l'extérieur. À l'intérieur, au centre sacré, le dieu, qui correspond avec le vide, attend qu'un nouveau regard du monde vienne se poser sur la prison et le silence de la divinité.

> Si l'un de nous demande aux raisons célestes leur secret, des millions de sosies lèvent les yeux au même moment, avec la même pensée dans le même esprit, et tous leurs regards invisibles se croisent... Ce ne sont pas des fantômes, c'est l'éternité actualisée.
>
> A. Blanqui

3. *Dilatation et concentration de l'éphémère*. L'infini et la concentration historique convergent dans l'usage, toujours sériel, des journaux. Cette convergence ne pourrait pas avoir lieu autrement qu'avec des publications quotidiennes. C'est en effet la nature quotidienne du journal qui fait de la série la loi à l'intérieur de laquelle se rencontrent fleuves, torrents et étangs historiques, ainsi que les présente la page du quotidien dans leur coprésence.

Une page de journal convoque mille lieux. Ils y ont accès comme espace et s'y recomposent comme «chiffres». De cette manière les courants historiques accostent aux rives d'innombrables feuilles quotidiennes, à la recherche de leur propre nom. Et lorsque, jour après jour, ces feuilles se détachent, nom et histoire reprennent leur cours.

Ce courant continuel qui s'accroche à la page des journaux comme à un instable sommet est représenté par les piles de journaux que Merz place dans ses installations, en blocs attachés et répétés, comme ils apparaissent dans le rituel matinal de leur distribution: cellules de la mémoire socio-historique recueillies un moment avant leur dissémination dans les rigoles inconnues du marché; pierres d'un monument aussi faste qu'éphémère et quotidiennement reconstruit; histoire, enfin, qui, multiplicité chaotique dont le journal ne serait que la rencontre utopique, accompagne, dans la confusion, le voyage de la forme.

Mais le journal quotidien, mélange de papier, de signes typographiques, de photographies et de publicité, est aussi une couleur. Et c'est justement comme couleur particulière, et non seulement comme élément de collage, que les mouvements d'avant-garde l'ont utilisé. Dans les installations de Merz, la couleur du journal est la couleur impure par définition; elle n'est jamais symbolique parce qu'elle nomme d'emblée le monde moderne.

C'est de cette couleur que se revêt le paradoxe spatial que Merz donne à voir dans l'organisation sérielle des piles de quotidiens: la concentration immobile d'une multitude de mouvements de l'écriture et de l'histoire qui vont dans tous les sens, un remous spatio-temporel et social qui s'apaise, en multipliant de manière sérielle la surface qui l'accueille, dans la loi.

LA CATASTROPHE COMME MATÉRIAU DE CONSTRUCTION

Le renversement qu'opère Merz de la catastrophe en matériau de construction apparaît de manière particulièrement claire dans l'igloo, justement en raison de sa nature d'édifice.

> Si les morceaux de verre cassé se mettent à courir l'un après l'autre sur la surface de l'igloo, ils perdent leur nature de chose tombée, brisée, pour prendre la forme de la brisure. La forme de la brisure, mise ensemble avec d'autres formes de la brisure, crée cette surface qui au lieu d'être chaotique est brillante[24]. M. Merz

Le paradoxe de l'igloo, c'est que cette structure qui renvoie à la totalité est par ailleurs construite de fragments naturels ou industriels récupérés. Envisagés comme prolongement de l'avant-garde, l'igloo pourrait être caractérisé comme un «temple du montage», une mise en forme sacrée de la poussée qui, dans le *Merzbau* de Schwitters et dans la *Tour* de Tatlin, avait choisi une forme verticale, ascendante. Mais l'aspect propre de l'igloo de Merz réside dans la résurrection des fragments. C'est la mort qui, de mille façons, prend place dans la structure de l'igloo, qui en devient partie constitutive. En même temps que la mort, la nature et l'histoire, l'organique et l'artificiel, convergent aussi dans l'igloo et lui font un vêtement anguleux et coupant qui est la forme sous laquelle réapparaît la mère archétypique. Tout comme le manteau creux et hémisphérique de la Vierge de Piero della Francesca dans le polyptique de la Miséricorde[25], l'igloo de Merz est une «ville», recueillie dans sa propre nuit ou enchantée par les sphères de l'histoire et du cosmos qu'il aperçoit au-delà de la transparence. Les ruines de l'igloo deviennent ainsi «regard». Étaux (industrie) et boue (matière de la création) retiennent la catastrophe et lui donnent un semblant de solidité.

Si les matériaux qui forment l'igloo peuvent changer, l'élément constant en reste son vide intérieur. En tant qu'espace imaginaire entre les ruines qui en constituent la partie historique, il représente la partie sacrée de la forme. Zone secrète, protégée par l'habit de morceaux acérés qu'elle a choisi pour célébrer ses noces avec le monde, à la fois vide et porteuse de tous les sens possibles, elle sacralise la matrice et l'absence.

LE TEMPS ET LES MALENTENDUS SUR L'INFINI

Des observateurs lointains peuvent, par leurs télescopes, regarder le théâtre de ces grandes révolutions qui se présente comme une lumière pâle entrecoupée de points plus brillants. La lumière ne semble être qu'une tache, mais cette tache est la racine de globes qui ressuscitent. A. Blanqui

La lumière, celle du néon, a pris de plus en plus chez Merz le caractère d'une ligne de partage de sa pratique artistique. Bien entendu, elle n'est pas propre à Merz ni à ses premiers travaux. De manière caractéristique cependant chez lui, la façon d'utiliser la lumière permet de distinguer deux conceptions du temps entre lesquelles oscille la conscience historique du sujet et de la société: un temps-comète, orienté, autonome, où la lumière joue un rôle actif; et un temps «dogmatique» qui correspond à l'usage décoratif du néon.

Dans le symbolisme cosmologique, la comète est le signe lumineux du messager. Elle relie le domaine, invisible, d'une prévoyante sagesse et le lieu réel où apparaît l'événement qui l'attire sur soi à la manière d'une couronne.

C'est justement la destination réelle, historique, qui justifie la lumière de l'étoile dans le trajet au cours duquel elle transporte le sens d'un point à l'autre du temps.

La fonction comète de la lumière apparaît clairement dans une œuvre de 1984 où les néons de la série de Fibonacci s'agrippent jusqu'à la coupole et sur la flèche de ce temple de fer du dix-neuvième siècle qu'est le môle de Turin. Mais c'est aussi une lumière comète qui transperce *L'impermeabile* ou *L'ombrello* de 1967[26] ou qui jaillit incandescente comme une source de vie des *Bottiglie*[27]. Dans tous ces cas, il s'agit de localiser la signification qui, de l'infini du temps, vient s'allumer en un point précis de la vie quotidienne. Du point de vue autonome, comme signe, le néon devient une déclaration: même l'atmosphère électrique des villes vibre comme une pulsion épique de l'environnement et l'existence anonyme peut s'éclairer en une image.

La fonction comète de la lumière est également à l'œuvre dans l'écriture au néon placée au-dessus d'autres travaux dont elle est inséparable. Dans l'écriture lumineuse, apparaît le «message de l'empereur» qui, dans le récit de Kafka, n'arrive jamais à destination sinon dans le rêve du sujet. Dans ce sens, la destination du message impérial peut être, chez Merz, n'importe quelle forme ou structure: la casserole de *Che fare* ou de *Sit in*, le triangle ou le carré de fer de *Città irreale* ou de *Pittori in Africa*[28], les igloos de *L'igloo di Giap* («Si l'ennemi se regroupe, il perd du terrain; s'il se disperse, il s'affaiblit») ou d'*Objet cache-moi*[29]; et n'importe où, en raison de sa propre signification littérale, comme il arrive dans le texte lumineux *Si la forme disparaît sa racine est éternelle*[30].

Si la lumière du néon sert, en revanche, comme décoration du mythe, elle n'atterrit pas en un lieu précis du temps historique; comme fantaisie, elle tend au contraire à occulter les traits historiques de l'image.

Cette modalité de la lumière est apparue chez Merz dans les années quatre-vingt. Dans ces travaux, les néons n'indiquent pas une orientation du Temps significatif; ils sont un «habillement» du caractère prométhéen dominant[31]. L'idée de la fin de l'histoire coïncide avec la nostalgie de l'archaïque, qui ne connaîtrait crise ni mort, tout à fait étranger au doute rationnel. La lumière des néons qui habillent l'archaïque n'est empruntée qu'accessoirement au moderne. Défonçant la porte du temps historique, l'archaïque fait irruption dans les œuvres de Merz, comme représentant des puissances cosmiques originaires incontrôlables. En tant que signes du monde moderne, les néons scintillants célèbrent en réalité la beauté de l'inconscient primitif et la puissance de la barbarie renaissante. Grâce à ces lumières, l'éternel retour peut cligner des yeux comme un jouet et briller comme un bijou moderne. Dans cet environnement figuratif le mythe fait une entrée triomphale. Le faste qui l'habille et dont les matériaux ont en d'autres circonstances des valeurs tout à fait différentes fait partie d'un ensemble de signes du pouvoir, d'une esthétisation de la puissance qui prend ici la figure de l'énergie primitive: «jeunesse» est le masque que porte l'archaïque déferlant sur les territoires de l'espace et de l'image, le masque avec lequel il justifie et légitime l'invasion ou l'imposition de la loi du vainqueur. Devant cette irruption proliférante des puissances mythiques, le temps historique orienté (la lumière comète) cède le terrain à la dimension temporelle du dogme qui nie la transformation. Éblouie et éblouissante, l'éternité en tant qu'impératif s'avance et en vient à occuper tout l'espace; une fois l'action rationnelle interrompue, sous le signe du pouvoir, l'infini peut commencer.

LA PRÉHISTOIRE COMME LIEU

Les astres naissent, brillent, s'éteignent, et même s'ils survivent pendant des siècles à leur éclat disparu, à la fin ils ne sont que des tombeaux errants à la disposition de la loi de la gravité. Combien de milliards de ces cadavres gelés se traînent ainsi dans la nuit sidérale, attendant le moment de la destruction, qui sera en même temps celui de la résurrection !

A. Blanqui

Les œuvres de Merz des années quatre-vingt, qu'elles soient isolées ou regroupées, font toutes allusion à la préhistoire. Elles en témoignent au-delà des époques. De manière caractéristique d'ailleurs, elles sont toujours «en voyage»; le mouvement est pour ainsi dire leur attribut rituel. On s'assure de la sorte que la partie primitive, archaïque, des choses soit toujours en circulation. Toutefois, pour qu'il puisse se réaliser comme figure, le nomadisme des hommes préhistoriques prend la forme d'une image utopique.

Ces hommes passent et, dans leur cheminement infini, leur tâche est de conserver l'origine[32]. De cette manière, l'infini du nomadisme préhistorique correspond chez Merz à la répétition.

Aussi bien la décoration lumineuse du Temps dogmatique que le «faux mouvement» de la représentation résultent donc d'une utilisation ambiguë du concept

d'infini. Ce n'est pas un hasard si le vent préhistorique provient des «montagnes gelées» : ce qui devrait représenter Éros est en réalité la voix des glaces millénaires. C'est cette voix qui s'insinue parmi les vivants portée par les geckos, les rhinocéros, les élans, les reptiles, avec lesquels l'apparat «futuriste» du signe se réfugie dans la «caverne», seule demeure capable d'assurer l'inaltérable pouvoir symbolique de l'image.

Ces présences peuvent certes constituer, en tant qu'images, des façons de s'évader de la quotidienneté contemporaine[33]; mais ce qu'elles hypothèquent, c'est l'avenir.

Bien qu'elles se présentent comme l'enfance de l'espèce échappée à la pétrification, l'héritage qu'elles transportent est le souvenir du passé en tant que patrie perdue. Le vent préhistorique de Merz souffle donc ainsi dans l'infini, aucune voix ne lui répond, sinon celle de l'origine. Le Temps, dans cette oscillation de l'écho, n'est qu'un «masque».

Le problème de la naissance et de la mort des astres lumineux reste toujours ouvert. A. Blanqui

NOTES

1. Ammann, J.C., et Pagé, S., entrevue avec Mario Merz dans le catalogue *Mario Merz*, ARC, Paris-Kunsthalle, Bâle, mai 1981.
2. «Hommes du 19e siècle, l'heure de notre apparition est fixée depuis toujours, sans autre perspective que quelque chanceuse variante» dit Blanqui, pour qui, «l'éternité imperturbable récite à l'infini les mêmes représentations». Dans cette fatalité naturelle, «seul le chapitre des bifurcations reste ouvert à l'espoir» car «les conflagrations rénovatrices» n'ont pas de témoin. [En raison des contraintes de temps il n'a pas été possible de consulter le texte original de Blanqui. Les citations qui proviennent de *L'Éternité par les astres* sont donc, malheureusement, des traductions de la traduction italienne. NDT]
3. Ammann, J.C., et Pagé, S., ouvrage cité.
4. Leonardo Fibonacci, dit Léonard de Pise, est l'auteur de *Liber Abbaci* (1202). La série qui porte son nom provient du calcul du rythme reproductif d'un couple de lapins, qu'on a reconnu par la suite comme loi rythmique de la reproduction de la nature.
5. Voir plus bas, «Le Temps et les malentendus sur l'infini».
6. Mario Merz, «Tu giri intorno alle case o le case girano intorno a te?», catalogue *Mario Merz*, DAAD, Berlin, mars 1974.
7. On emprunte ici le concept à l'étude que fait Erich Auerbach (*Mimesis*) de l'histoire des niveaux stylistiques dans l'ancienne rhétorique : style élevé/sublime/tragique lorsqu'il était question des dieux et des classes supérieures; style bas/comique/humble lorsqu'il s'agissait de décrire le mode de vie des classes populaires incultes ou le fonctionnement du corps. Le style moyen/réaliste, qui se répand en Europe occidentale à travers les Évangiles, dépasserait, selon Auerbach, cette antithèse dans la mesure où il fait apparaître l'héroïsme qui peut imprégner le fonctionnement quotidien de la psyché et de la vie sociale.
8. Voir plus haut la citation de Merz sur l'asymétrie.
9. et 10. Voir plus loin.
11. Dans une entrevue avec Germano Celant (*Domus*, n° 499, juin 1971), l'artiste dit explicitement : «Cela m'importait que la demi-sphère ne soit pas régulière, à tel point que la stucture métallique était recouverte de sacs ou de morceaux de matériau informe comme de la terre, de la glaise, du verre...»
12. M. Merz, «Progetto di tavoli per una casa in costruzione permanente nella quale possono vivere da uno fino ad 88 persone» (Projet detables pour une maison en construction permanente où peuvent vivre jusqu'à 88 personnes), dans le catalogue *It is possible to have a space with 88 persons as it possible to have a space with tables for no one*, galerie Weber, New York-Wendler, Londres, 1974.
13. Le rapprochement des tables recouvertes de produits naturels et des milieux de table est plus convaincant que l'interprétation de ces œuvres comme des «natures mortes» du dix-huitième siècle, dans la mesure où le caractère fantomatique de la richesse organique est sans importance. Relevons par ailleurs que le recours aux fruits est le résultat de la collaboration de Marisa Merz (voir Oliva, Achille Bonito, «Il grande numero», *Passo dello strabismo*, Milan, Feltrinelli, 1978).
14. Neuf photographies, nombres au néon, collection Stedelijk Museum, Amsterdam, où elles ont été exposées en 1982.
15. Un travail similaire avait déjà été réalisé en 1970 dans un pub à Londres (voir Oliva, A. Bonito, «Il grande numero», ouvrage cité).
16. Exposition collective dans un parc public à Pecetto, sur les collines de Turin.
17. *Le stanze*, sous la direction de A. Bonito Oliva, Centro Di, Florence, 1979.
18. «et une jeune foudre s'approcha en nageant», «Branimal», *Poésie*, Éd. italienne, Mondadori, 1976.
19. On pense particulièrement ici à *Nadja* d'André Breton et au *Paysan de Paris* de Louis Aragon.
20. Ce terme est, chez W. Benjamin («Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne, 1929»), l'équivalent laïque de la soudaine clarté de la conscience que la religion attribue aux événements miraculeux. Cette clarté coïncide à la fois avec une apparition et une leçon. Elle ne laisse pas les choses inchangées, mais les transforme. Grâce à elle, aussi bien la conscience religieuse que la conscience profane apprennent quelque chose sur le Temps : la conscience religieuse est éclairée par les signes de l'éternité, la conscience profane par les caractéristiques du Temps historique, qui apparaissent sous un jour particulier, et à travers lesquels la quotidienneté anonyme acquiert sens.
21. Pour bien saisir le sens de l'œuvre de Merz, il faut souligner que l'édifice qui accueillait la série de Fibonacci est une ancienne prison.
22. Entrevue avec Mario Merz, catalogue *Mario Merz*, Walker Art Center, Minneapolis, janvier 1972, sous la direction de R. Koshalek.
23. Par exemple, l'installation *Il fiume appare*, une longue file de piles de journaux entre lesquelles on a placé des vitres, et placées, déliées, sous des arcs de fer mince, qui en orientent la perspective. La première installation a eu lieu à la galerie Tucci Russo, Turin, 1986, puis à Prato, en 1988.
24. Entrevue avec Germano Celant, 15 septembre 1983, catalogue *Mario Merz*, Milan, Mazzotta, 1983.
25. On fait référence à l'œuvre de Piero Della Francesca conservée à Florence à la pinacothèque communale.
26. et 27. Exposition collective «Gilardi, Piacentino, Merz, Pistoletto, Pizzo Greco», galerie Toselli, Milan, 1967; exposition «Con temp l'azione», galerie Sperone, Turin, décembre 1967 (première exposition des «bouteilles» avec néon).
28. *Città irreale* a été présentée lors de l'exposition «Op Losse Schroeven : Situaties en crypto-structuren», Stedelijk Museum, Amsterdam, mars 1969; *Pittore in Africa* faisait partie de l'exposition «Ouverture, Arte contemporanea», Turin, Castello di Rivoli, décembre 1984.
29. L'*Igloo de Giap* a été exposé dans «Percorso», galerie Arco d'Alibert, mars 1968; *Objet cache-toi*, qui date de 1968, a été exposée à Chicago en 1977.
30. Exposée à la galerie Flow Ace, Venice (Californie), été 1982.
31. Sur cette question voir «La Position crépusculaire», *Parachute*, n° 34, mars-avril-mai 1984.
32. Ce trait de l'image, de «passer en conservant», résout également, chez Merz, l'alternative d'un usage symbolique et d'un usage ironique de la figuration, au profit du symbole; lui aussi en effet est inclus dans la nostalgie de la dimension primitive, archaïque, comme âge d'or du symbole lui-même.
33. «Ces figures sont mythiques, non domestiques... Ces animaux m'ont d'une certaine façon rendu la vie plus légère, en raison de leur ancienneté, de leur sens de l'inconnu et de leur non-disponibilité à mon endroit. Ce sont des êtres absolument solitaires, ils ne participent pas à la vie de la rue» (Entrevue avec G. Celant, citée).

Luciana Rogozinski est critique d'art et vit à Turin.

The author addresses the work of Mario Merz from a point of view that she judges characteristic of the avant-garde : the expansion of the notion of space that situates events on a distant horizon, bringing about as a consequence the "legitimation of mirages." Moving through the work of Merz, Rogosinski uses metaphor as a means that permits her not only to identify the "nomadism" and power of transformation inherent in this work, but to give a poetic account of its particular constituents.

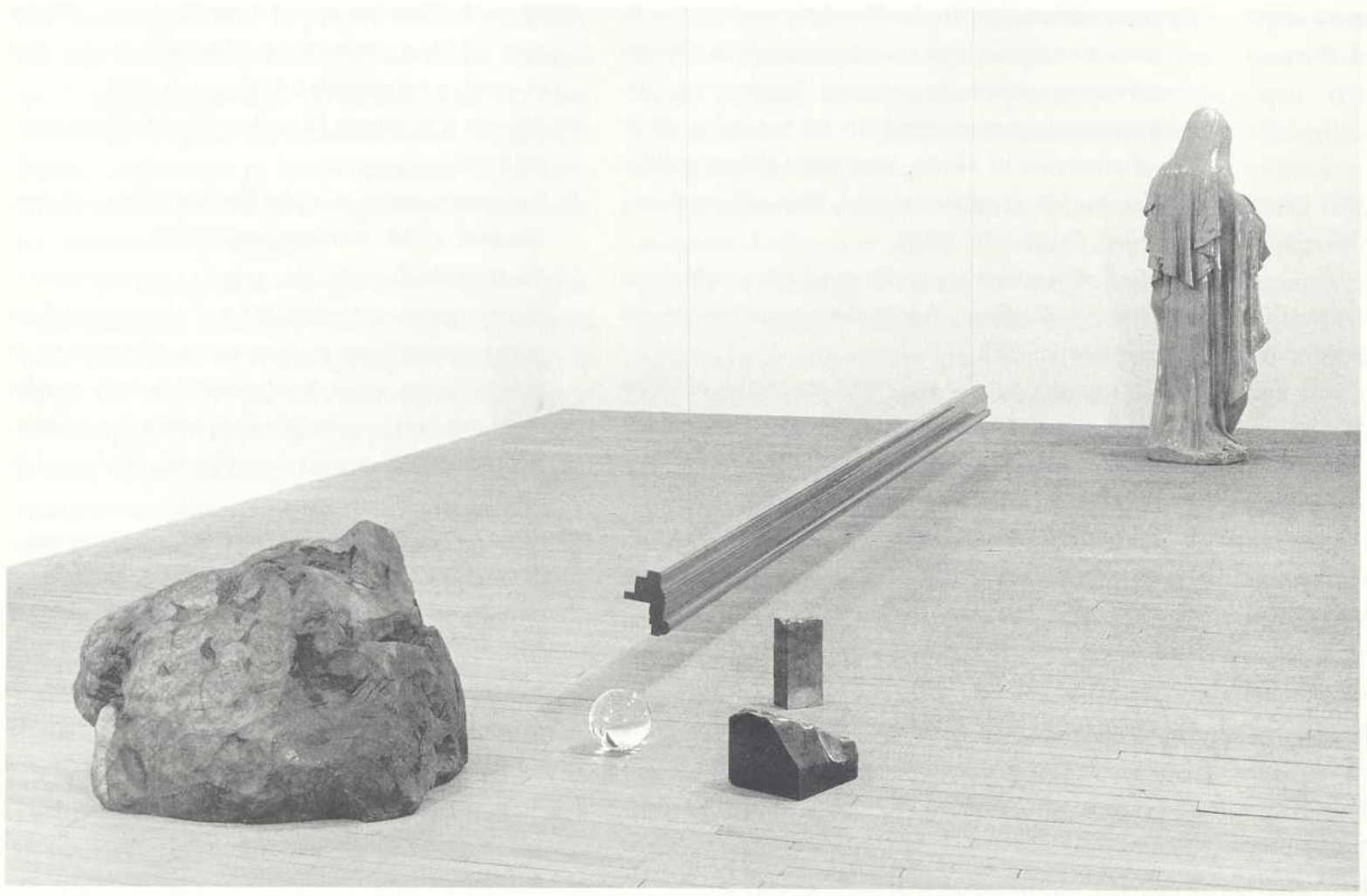
Traduit de l'italien par Giovanni Calabrese.

GILLES MIHALCEAN

Galerie René Blouin, Montréal, 2 décembre – 6 janvier

Disposer un sujet en un assemblage d'objets. Donner ce sujet en représentation, le rendre disponible et présent dans un lieu précis. Offrir ce sujet au regard et à la perception . . .

Voilà de vagues évidences qui pourraient être destinées à n'importe quelle œuvre, dans n'importe quelle exposition, ici ou là. Or, qu'arrive-t-il de ces évidences quand une exposition propose



Gilles Mihalcean, **L'Avenir**, 1989, bois, jade, plâtre, bronze, verre, ronce de noyer, 170 x 251 x 681 cm (installation); photo: (Louis Lussier) Galerie René Blouin.

(principalement) deux œuvres qui, par leurs titres, *L'Avenir* (1989) et *Contemplant une lune de Chen Tcheou* (1989), traitent d'une condition temporellement lointaine du visible et d'un aspect infigurable de notre regard? Comment penser des assemblages d'objets liés à des titres qui semblent vouloir les exposer comme des manifestations potentielles ou possibles du visible, instabilisant ainsi le statut de leur présence?

Posons l'hypothèse que les récentes sculptures de Gilles Mihalcean, présentées par la galerie René Blouin, montraient des configurations d'un questionnement, à savoir, comment des assemblages d'objets peuvent révéler une manière de faire-voir et de faire-penser le visible dans lequel ils s'inscrivent? Genre de démonstration d'un regard à poser sur la figurabilité du sculptural . . .

Bénéficiant du grand espace de la galerie, *L'Avenir* réunissait des objets dont le caractère astucieusement et candidement symboliste de chacun d'entre eux permettait de certifier la métonymie du sujet, c'est-à-dire un certain questionnement du faire-voir.

Disposé parallèlement au mur du fond, *L'Avenir* réunissait ces objets, situés et nommés ici approximativement de gauche à droite: une imposante (proportionnellement aux autres objets qu'elle côtoie) ronce de noyer grossièrement taillée en demi-sphère, couverte d'une fine couche de cire et parcourue par une légère incisure peinte en vert; une boule de cristal; un bloc de jade vert sombre sculpté surtout en son sommet, suggérant vaguement quelques plis autour d'un trou; le moulage en bronze d'une paume de main présentée à la surface supérieure d'une forme rectangulaire analogue à celle d'un petit socle; une longue moulure peinte de couleur vert forêt, suspendue à quelques centimètres du sol par deux fils de fer; une statue de sainte peinte en turquoise au visage voilé, disposée face à un mur en angle avec celui du fond.

Par ce simple étalage peu détaillé de l'ensemble des objets, on aura sans doute déjà remarqué que les homologies structurales sont illimitées et ce, autant que les rimes formelles ainsi que l'étendue possible d'un territoire analogique.

Dénotons donc davantage.

Il y aurait d'abord toute cette versatilité des versions du vert: le vert de la ligne suggérant le vermoulu ou la trace du passage d'un ver en surface de la racine de noyer; le vert du jade versifié au vert forêt de la moulure suspendue et au vert-de-gris au creux de la paume de main en bronze, ainsi qu'au turquoise bien verni de la statue de sainte vertueusement voilée. Cette suite autour du vert est également ouverte sur des jeux homonymiques tels que la boule de cristal comme variété de verre et surtout, ce couple que forme la locution «vers l'avenir» . . .

Ensuite il y aurait tout le vertige occasionné par l'exaltation possible (jusqu'à l'aversion) d'un discours symboliste; ainsi liés à l'idée de l'avenir, le vert est traditionnelement la couleur de l'espérance, le cristal est depuis toujours considéré comme une substance qui comporte des pouvoirs de clairvoyance, le jade (selon le dictionnaire) se trouverait abondamment dans le séjour des immortels, le noyer est dans la tradition grecque l'arbre du don de prophétie, la moulure verte suspendue peut suggérer le cadrage d'un espace vide (. . .) sur le mur, le visage voilé de la statue peut laisser entendre le dicton «l'avenir a le visage voilé» ou «voiler la vérité» (la mort), les lignes de la paume de la main moulée . . .

Mais voilà, il n'est pas lieu de faire ici de l'iconographie. On notera donc qu'il y a là un partage sans fin entre objets, langages, symboles. Dans le corps d'un même assemblage, l'ensemble des éléments semble dévoiler une erre où s'inscrit un sujet qui ne cesse de survenir à lui-même.

Mais aussi, quelles que soient ses surdéterminations et ses glissements possibles, il y a que l'avenir peut surtout être lié de manière plus littérale au destin général de la sculpture. Comme l'avenir, la sculpture est sans fin face au visible et ce, tout autant que ses identités potentielles n'ont (plus) que la variance comme spécificité. Comme l'avenir, *L'Avenir* invite l'Autre à venir, et à plusieurs voix s'il le peut . . . sculpture et désir sont donc, encore ici, intimement analogues dans une même vision.

À propos d'analogies, il y a une caractéristique de cette exposition qu'il faudrait noter; c'est que, malgré toutes les synthèses et les

identités parallèles que permettent d'anticiper les objets rassemblés, pratiquement aucun objet n'en touche physiquement un autre. Ce fait n'a que rarement été aussi implicite à la production de Mihalcean. Plutôt que de s'investir mutuellement au travers leurs conditions matérielles, construisant ainsi des localités précises d'analogies, les objets semblent davantage se dispenser dans l'espace d'expositon disponible.

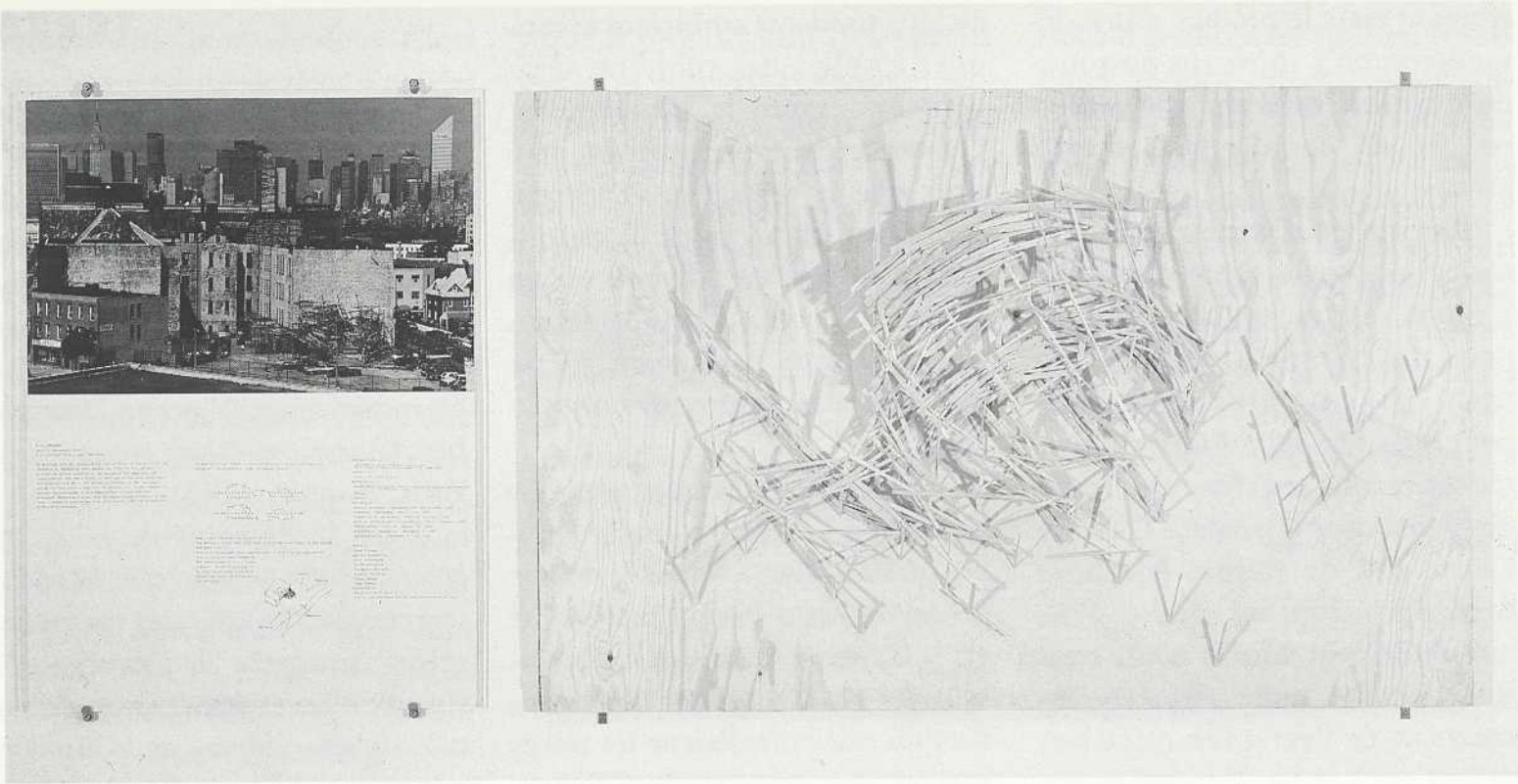
Avec *Contemplant la lune de Chen Tcheou*, cette manière de présenter les objets au visible est tout particulièrement mise-en-œuvre. Jouissant du second espace (plus restreint et plus intimiste) de la galerie, cette œuvre disséminait ses éléments dans des éloignements... Une pleine lune en plâtre était suspendue près du centre de l'espace; également suspendue, près d'elle, un chapeau chinois recouvert de plâtre avec, en son intérieur, une légère esquisse modelée d'une peinture de Chen Tcheou (intitulée *Contemplant la lune*); un masque était accroché au mur; et dispersés au sol, il y avait un demi-ballon en plâtre, une calotte de crâne humain et un enjoliveur de roue.

Conjointement au récit et à une symbolique, la répartition (c'est tout ce que l'on retiendra ici) de ces objets permettrait à la pensée analogique de percevoir physiquement comment elle peut graviter à l'intérieur de champs d'idées représentées, pour élaborer du sens... Véritable allégorie de l'expérience de la pensée analogique...

Pour exorbiter notre propos, nous laisserons le dernier mot à J.F. Lyotard:

> Un objet visuel, s'il offre une face aux yeux, il en cache toujours d'autres. Une vision droite et focalisée s'entoure toujours d'une plage courbe où du visible se réserve sans pourtant être absent.
>
> «Si l'on peut penser sans corps», dans *L'Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p.25

– MARC ARCHAMBAULT



Tadashi Kawamata, **P.S. 1 Project**, 1985, contre-plaqué, bois de balsa, pâte à rapiécer, crayon, pastel, colle, 10 x 81 x 122 cm; photographie couleur et texte sur polystyrène, 80 x 59 cm; photo: (Louis Lussier) Galerie Brenda Wallace.

TADASHI KAWAMATA

Galerie Brenda Wallace, Montréal, 25 novembre – 23 décembre

Le travail de Tadashi Kawamata est d'une énorme délicatesse et le résultat d'un traitement raffiné. Le recours à des matériaux bruts: bois de balsa, contre-plaqué, crayon et pastel, accentue la qualité des images et fait découvrir une complexité de rapports entre la surface et les ombres portées qui naissent du déplacement du regardeur. Il faut un moment pour que l'évidence s'impose. Ce qui est à voir est le résultat d'une perspective isométrique projeté sur la surface d'une construction potentielle dont la photographie donnée à sa gauche montre la construction finalement exécutée.

Seize dessins architecturaux étaient exposés à la Galerie Brenda Wallace. Plus de la moité d'entre eux (dix en fait) avaient d'abord été des propositions, réelles, imaginaires ou potentielles, pour l'espace du Colonial Tavern Park qui eut à Toronto, en septembre 1989, une existence monumentale effective d'un mois (du 7 septembre au 7 octobre). Kawamata était l'invité de la Mercer Union.

La quantité d'œuvres pemettait de comprendre les lois régissant chaque construction. Pastel et crayon déterminent les zones construites, réelles, ces murs, excavations, espaces bâtis environnant, entourant et déterminant les limites de l'intervention. Le bois de balsa trace la construction à réaliser: l'irrégularité des formes, la variation dans la largeur, l'épaisseur ou la longueur pointent la nature d'objets trouvés et le caractère temporaire qui seront le fait de la structure érigée. Il est évident qu'une lecture architectonique n'a pas sa place ici puisque le réseau tracé indique plus le lavis comme mode d'emploi qu'autre chose.

L'œuvre de Kawamata a à peine dix ans d'expérience. Pour nous, de notre hémisphère, elle put être découverte quand le Pavillon japonais de la Biennale de Venise s'augmenta en 1982 d'une construction en façade constituée d'une terrasse en encorbellement érigée avec une certaine rigueur structurelle. Cette intervention fut suivie d'autres échelonnées avec le temps selon les axes géographiques de l'art contemporain: à Kassel, à Sao Paulo, à la P.S.1 à New York, en Hollande, en France et dernièrement à Toronto.

Au début, la problématique frappait par sa différence avec la nouvelle néo-Renaissance d'alors. En 1980, à Venise, lors de la première Biennale d'architecture, sur un dessin-vedette, John Blatteau n'avait-il point écrit: «It is again possible to learn from tradition and to connect one's work with the fine and beautiful works of the past»? Nous aurions alors pu concevoir ce travail japonais comme la négation de notre postmodernisme occidental, si l'analyse relevait du langage stylistique récemment remis à la page. À moins de réduire l'œuvre de 1982 par une lecture dirigée, justifiée aussi par le supposé caractère temporaire de tout travail d'installation.

Les réalisations qui ont suivi auraient toutefois anéanti l'entreprise. Plus tard, c'est sous le signe de la fluidité, du mouvement continu qu'ont été pensées les propositions. En 1987, à Sao Paulo, le projet Nove De Julho Cacapava est le tracé, en poutres, planches et madriers, d'un grand coup de pinceau qui nous fait pénétrer au cœur d'une excavation. À Toronto, la régularité de la base est niée par les trois mouvements contradictoires qui s'imposent en élévation.

En fait, l'œuvre de Kawamata n'est pas la conséquence d'une opposition à ce qui a été. Elle est d'une autre tradition que celle de notre architecture stylistique gréco-romaine. On le comprend à parcourir les brefs textes que l'artiste a glissés dans l'imposant catalogue de 292 pages que lui ont consacré à la fin de 1987 l'Art Front Gallery et la Gendaikikakushitu Publishing de Tokyo. Pour Venise, il nous est dit que la cons-

truction était le produit d'une démonstration: «how the surrounding natural trees and the processed woods would relate to each other».

L'artiste est d'une école de pensée qui associe la nature éphémère à toute réalisation humaine. Il nous dit comment seule la jeunesse de l'entreprise américaine peut justifier la volonté de permanence qui soutient ses interventions architecturales. C'est de l'autre côté du miroir, la reprise de l'opposition Est-Ouest. Plus tard seulement aurons-nous, nous aussi, à comprendre que ce qui est construit ne l'est qu'en attendant ce qui est à venir. L'œuvre se justifie par la permanence du caractère temporaire de l'installation.

Ainsi Kawamata intervient-il successivement dans divers lieux en sachant que le tout est construit pour la seule durée d'une exposition. Il accentue cet effet de passage en utilisant comme matériaux des objets de rebuts pour des sites qui seront retournés à leur état antérieur après le démantèlement de l'assemblage spatial. La permanence est matérialisée dans la documentation et les dessins préparatoires.

Les dessins de Kawamata découlent toujours d'un principe d'inversion, surtout quand ils sont conçus comme étapes d'un travail architectural aux ambitions identiques à celles des confrères occidentaux: établir le bâti humain. Quand la tradition, la sienne, voudrait que le paysagiste utilise encre et papier, il garde le pastel, mais il dessine avec du bois sur un support de bois. La feuille est du contre-plaqué, soulignant par sa physicalité la nature aérienne du geste.

Cette qualité confère une permanence à l'œuvre et justifie l'ambition du collectionneur à vouloir conserver les traces du présent. Il y a là le même plaisir que celui qui naissait il y a vingt ans devant les ficellles qui emballaient les tracés rouges des dessins de Christo. L'ensemble de la démarche nous amène d'ailleurs à nous référer à toutes ces œuvres dont la maison coupée de Matta-Clark demeure le prototype idéal.

Ces dessins sont le fait d'une activité singulière: des journées passées à transporter en équipe de lourds matériaux de construction, des soirées consacrées à découper délicatement des pièces de bois léger avant de les coller d'après un tracé rigoureux, comme nous le confiait l'artiste.

Tadashi Kawamata affirme la validité du caractère éphémère qui est le propre de notre nature.

– NORMAND THÉRIAULT



Trevor Gould, **Sculpture in Three Parts**, 1989, installation; photo: (Denis Farley) Galerie Christiane Chassay.

TREVOR GOULD

Galerie Christiane Chassay, Montréal, 4 novembre – 2 décembre

Parmi les différentes façons de signifier quelque chose, «la variation philosophiquement la plus intéressante n'est pas celle du lexique, mais celle de la construction grammaticale» (Vincent Descombes, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Minuit, 1983).

Dans le domaine de l'art, on croira généralement que la tâche qui consiste à expliciter les modes selon lesquels le procès de signification se structure et s'organise est réservée aux seuls discours critiques et historiques. À y regarder de plus près, on pourra constater que les œuvres d'art instaurent elles aussi des dispositifs tels que le procès de l'énonciation soit indiqué en abyme. Mais il arrive également que l'énoncé de l'œuvre consiste précisément à montrer le processus par lequel une œuvre signifie, que cet énoncé se donne explicitement comme un dispositif grammatical plutôt que lexical. (Il faut cependant entendre ici la grammaire au sens de mode de construction des composantes d'un dispositif énonciatif plutôt que comme un modèle génératif engendré par un ensemble d'axiomes et de principes.) Dans le cas de ces œuvres, il y a lieu de parler de réflexivité du «discours» artistique; mais réflexivité transitive en ce sens que son *objet* serait son *procès* et inversement.

L'exposition que Trevor Gould a présentée à la Galerie Christiane Chassay, cet automne, a été l'occasion de développer plus avant ce processus de déconstruction (et de reconstruction) de la grammaire du monument en faisant porter le propos des œuvres sur la composante culturelle de cette grammaire. Partant du fait que la logique de la sculpture est inséparable de celle du monument de sorte qu'elle doit être comprise comme un langage spécifique à propos d'un lieu spécifique (R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1985, p. 279), il semble que Trevor Gould prenne en considération que le caractère public de la sculpture ne pourra devenir explicite que si les modalités du processus de symbolisation sont elles-mêmes questionnées. Sans abandonner la problématique relative au site qui avait fait l'enjeu de la sculpture des années soixante-dix, il développera sa réflexion sur le procès de l'énonciation lui-même comme étant l'une des conditions du caractère public de la sculpture.

L'œuvre récente de Trevor Gould fait grand usage de symboles qui, en eux-mêmes, ne sont pas très énigmatiques (si on tient compte du contexte de leur présentation: Montréal). Les formes les plus prégnantes de la culture occidentale qui ont marqué la formation du Canada français sont représentées comme des figures archétypales: une «croix» de fer de facture médiévale, de grandes surfaces bleues évoquant l'eau, un «plan» cartographique d'un quartier de la ville, des citations d'œuvres constructivistes représentant la modernité. Bref, le parcours iconographique de l'expositon a l'allure d'un secret de polichinelle.

Et pourtant, cette seule lecture lexicale, pour attrayante qu'elle paraisse, laisserait le «passant cultivé» insatisfait de ces quelques

découvertes parce que les marques du procès de production et d'énonciation des œuvres occupent une place si importante que l'attention qu'on porte alors aux œuvres se détourne des premières évidences pour observer les dispositifs de mise en œuvre. Quantité d'*indices* obligent à faire cette lecture: taches de doigts laissées sur la surface suggérant les multiples manipulations nécessaires à la réalisation des dessins, utilisation de pigments purs indiquant les processus de la transformation de la matière dans l'exécution des œuvres, supports de bois assemblés par des serres de métal montrant l'armature d'une sculpture en ronde-bosse, traces des arêtes des moules laissant voir le procédé de fabrication des sculptures devant être coulées, reproduction de la facture d'un bleu d'architecte dans la représentation d'un quartier de la ville; même le verre qui sert habituellement à protéger les dessins est travaillé et a une fonction structurante dans la composition des œuvres. Les représentations sont toutes présentées comme des résultats d'un processus de mise en forme.

Mais l'exposition du procès de production ne s'arrête pas aux seules marques matérielles et visuelles. Celles-ci sont doublées d'associations symboliques et conceptuelles. Dans *Mixing Elements II* par exemple, le rapprochement surprenant entre la représentation d'un vase de facture primitive et une projection constructiviste montre, par analogie, que l'un et l'autre sont des «constructions», c'est-à-dire des objets culturels. Le niveau d'abstraction exigé pour rendre compte de cette relation implique que l'association entre les éléments représentés relève du concept plutôt que de la seule perception. De la même manière, le fait d'inscrire un énoncé sur un mur et que celui-ci constitue un des éléments de l'œuvre a pour effet de transposer sur le plan conceptuel ses composantes visuelles.

Les dessins que Trevor Gould a exposés portent sur la profondeur. Ainsi, la bidimensionnalité des surfaces n'est pas occultée, au contraire; elle est explicitement montrée comme support de la représentation de la profondeur. Alors que la spatialité devient l'un des propos de la sculpture exposée (*Sculpture in Three Parts*, 1989): en tant que parcours (puisque la disposition des différents éléments exige que le spectateur effectue ce parcours pour être en mesure de percevoir les différents éléments et leur mode d'organisation), en tant que site (puisque la mise en place de l'œuvre s'articule fonctionnellement avec l'espace de la galerie, ses murs et son aire d'exposition, et aussi parce que le site dont l'œuvre «parle» est le lieu où elle est présentée, Montréal), en tant que surface sur laquelle se construit l'histoire et qui est également son enjeu (l'espace géo-politique), en tant que structure d'oppositions (entre le plat et la profondeur, le fermé et l'ouvert, la figure et le lieu, l'intérieur et l'extérieur) et, par conséquent, en tant que *topique* (au sens de lieu et de concept).

«La sculpture et sa muse», proposition inscrite sur un mur et partie constitutive de *Sculpture in Three Parts*, montre du doigt cette topique: le lieu et l'histoire, ses symboles et le nom qui les porte (Jacques Cartier). Et, ce faisant, elle énonce que le propos de la sculpture c'est la culture et que le propos de cette sculpture-ci c'est la sculpture comme discours historique à propos d'un lieu spécifique. Les dispositifs symboliques et plastiques de l'œuvre de Trevor Gould par les associations visuelles et conceptuelles qu'elles exigent font référence symboliquement à l'Histoire, à l'organisation géopolitique du monde, à la diffusion et la constitution de la culture. Mais cette référence est grammaticale puisque ses différents éléments semblent se soumettre à un système qui est en train d'énoncer ses propres procédures de sorte que la culture elle-même apparaît comme le résultat d'un processus qui concerne la mise en forme de symboles.

Le monument, bien sûr, est public; mais rien n'est plus public que la culture elle-même. En prendre conscience, en démonter les mécanismes et les démontrer, c'est faire œuvre de grammairien.

– LOUIS CUMMINS

DIANE POIRIER

Galerie Dazibao, Montréal, 22 novembre – 17 décembre

Référence obligée, incontournable, ou grande rivale, la peinture n'a eu de cesse de s'imposer aux côtés de la photographie alternativement comme Même et Autre; tantôt lui boudant une place au Salon, tantôt condescendant à lui fournir ses propres critères d'appréciation. On se souviendra de la plaidoirie des photographes pictorialistes en faveur de la reconnaissance de leur statut d'artiste, plaidoirie qui – paradoxalement – revendiquait l'unicité du produit photographique à coups de pinceau, ensevelissant ainsi le trop plein de réel sous la caution de la peinture, donc de l'Art. C'est dire combien le pictorialisme palliait les *attaques* de la peinture en promouvant une photographie qui génère de la peinture. Comme si l'émancipation de la photographie impliquait l'ingestion des principes normatifs de sa rivale. Quant à savoir qui, de la peinture ou de la photographie, aura ingéré l'autre, je crois qu'il n'est plus lieu d'en débattre; la question devant davantage se poser en termes d'échange de bons procédés. En revanche, la possibilité que la photographie puisse devenir le lieu d'une guerre intestine n'est pas à rejeter. C'est ce que nous rappellent les travaux de Diane Poirier



Diane Poirier, **La Tempête**, 1989, photo-peinture, 1,82 x 2,74 m; photo: Daniel Roussel (Centre de documentation Y. Boulerice).

avec en prime la relance de certains enjeux ontologiques.

Supposons que, dans la production récente de Diane Poirier, l'emploi d'une structure de composition bipartite – le diptyque – présente photo et peinture sous le signe de la coupure. Considérons donc ces deux médiums comme départagés. On remarque que la ségrégation des médiums n'est pas tributaire de la séparation des panneaux composant les diptyques. En effet, les cinq diptyques présentés – trois de grand format et deux de petit format – montrent en conjonction photographie et peinture et ce, indépendamment de la distribution en registres supérieur et inférieur. Comme on le verra, la scission s'effectue sur un autre plan. Outre les diptyques, mentionnons la présence de deux œuvres unitaires de grand format qui, elles aussi mais autrement, expriment un départage. On y reviendra. Donc, si ce n'est pas la structure double propre au diptyque qui énonce une confrontation des médiums, alors comment le diptyque travaille-t-il à l'expression de cette dualité. Décrivons d'abord les cinq œuvres.

Ces œuvres se présentent comme autant de variations d'un même thème: un avion de carton peint, tenu par une main, avant ou pendant une catastrophe. La portion supérieure des diptyques expose diverses conditions de vol: par temps de pluie, entre les nuages, aux abords d'un pic rocheux ou survolant des flammes. Quant au registre inférieur, il exprime des situations où un avion est en péril: chute, collision, ou écrasement. Aussi, le diptyque opère-t-il une distinction quant au mode de présentation de l'avion: le haut de l'œuvre inscrit l'appareil à l'intérieur d'un cadre descriptif; on dresse une typologie des conditions de vol; tandis que le bas de l'œuvre opte pour un traitement dramatique de la situation. Donc, le registre supérieur est démonstratif, et le registre inférieur narratif, un peu comme dans les planches de l'*Encyclopédie*. Toutefois, la distribution des modes de présentation de l'objet est, chez ces dernières, inversée; la portion supérieure des planches (on l'appelle la vignette) assurant une mise en situation «naturelle» (R.Barthes) de l'objet cliniquement décrit plus bas. Cependant la vignette, chargée de sens qu'elle est, poursuit les objectifs didactiques que s'est fixé le projet encyclopédique; ce qui ne saurait s'apparenter aux œuvres qui retiennent notre attention. Malgré cela nous retiendrons la parenté suivante: une présentation de l'objet qui constitue l'unité informative (le paradigme) doublée d'une mise en situation dudit objet (le syntagme). On n'ignorera pas non plus cette caractéristique commune d'inclure dans l'espace de la représentation une main, tenant ou désignant l'objet étudié, que l'on comprendra comme «le symbole du monde artisanal».

Les planches de l'*Encyclopédie* nous enseigne que l'objet, ou la machine investiguée, gagne du sens dès lors qu'elle noyaute un contexte réel d'application. C'est lorsque intégrée à un micro-récit que la *chose* est la plus parlante. Le passage d'un mode de présentation générique à une mise en scène «dramatique», la fait accéder à un registre de compréhension plus immédiat. La vignette paraît alors «héroïser» sa *chose*, tellement cette dernière sort victorieuse d'avoir mobilisé autant de sens. Or, il en est tout autrement du traitement fait au paradigme-avion. L'avion sort «victimisé» de sa liaison description-narration.

On a dit plus haut que la structure du diptyque thématisait la division. On a aussi dit qu'elle organisait une confrontation photo/peinture indépendante de la distribution des registres, donc possiblement active sur les deux plans. Compte tenu que les deux médiums œuvrent en conjonction tant au niveau de la description que de la narration, identifions qui, de la photographie ou de la peinture, trame le drame. Qui sait, peut-être trouverons-nous une héroïne.

Des cinq diptyques présentés, retenons *Le F.E.R.S. est en panne*. La partie supérieure de l'œuvre montre un petit avion jaune de profil, vraisemblablement un monomoteur, dont les ailes sont rabattues dans le plan de l'image. L'appareil, tenu par une main, survole une grappe de nuages derrière lesquels surplombe un pic rocheux, le tout se découpant sur fond verdâtre. La portion inférieure de l'œuvre présente une scène analogue, à ceci près que l'avion, maintenant vu en raccourci, pique en direction du rocher. L'orientation de l'appareil dans les deux registres est exemplaire de la distinction entre les modes de présentation descriptif et narratif: la position de profil, ainsi que le rabattement des ailes, satisfait les exigences de la description en offrant d'emblée la somme des composantes significatives de l'appareil, mais sacrifie une compréhension réaliste de la scène; tandis que le raccourci dynamise l'espace d'inscription de l'appareil et suggère une action où l'avion tient le rôle principal. La plasticité même de l'avion contribue à le singulariser comme «actant». De tous les éléments figuratifs de l'image, il est le seul à posséder une double identité. Je m'explique. On a dit que la peinture et la photographie travaillaient en conjonction dans la représentation, encore que l'on attribue à chaque médium des zones respectives d'application. Aussi, les nuages et le rocher sont-ils invariablement peints; tandis que le fond verdâtre, sur lequel se découpe la scène, de même que la main qui tient l'avion, sont photographiés. L'avion a la particularité de réunir les deux médiums. En effet, les surfaces cartonnées qui le composent ont d'abord été peintes, puis photographiées. On sait que cet avion est montré en situation de danger dans le registre du bas. Or, la portion dramatique de l'œuvre profite, si je puis dire, de la situation pour exprimer un départage des médiums qui assurera la sauvegarde de la peinture. Outre que l'appareil annonce qu'il s'écrasera sur le rocher, donc sur un lieu de peinture, il se «picturalise» dans sa chute: le feu, qui ravage l'avion en difficulté, étant de peinture. Autrement dit, la photographie en appelle à la peinture pour exprimer sa détresse.

Supposons maintenant qu'à travers la figure de l'avion, c'est la photographie qui est victimisée et montrons comment *La Tempête*, qui ne recourt pas au diptyque en tant que système exprimant le drame, dément l'idée voulant que le photographique génère du pictural dès lors qu'il est en péril.

Cette œuvre met en scène un avion attaqué de part et d'autre par quatre appareils. À l'instar de *Le F.E.R.S. est en panne*, peinture et photographie se partagent les éléments à représenter. Les avions sont donc de photographie. Cependant les attaquants sont hors foyer, tandis que leur cible est bien définie. Sachant par ailleurs que l'usage du flou équivaut à reconnaître la qualité de la matière photographique en comparant ses effets aux vertus plastiques de la matière picturale, on rangera les attaquants du côté de la peinture. Disons qu'ils ont été conquis par la peinture et que, *kamikase* pervers qu'ils sont, ils mettent à mal le photographique. On remarquera que le tir de ces avions est de peinture. Alors non seulement les agresseurs se «picturalisent» pour l'attaque, mais ils autorisent la peinture à parler par la bouche de leurs canons. De son côté, la victime est ceinturée par une épaisse fumée... de peinture bien sûr. Donc un nuage comme conséquence et scène de sa perdition. Un nuage aussi comme symptôme d'un problème de figurabilité. Plus tache que forme délinée, rebelle à la logique normative de la perspective, le nuage résiste à s'intégrer à un espace pictural. En ce sens, il serait l'ultime recours de la victime, exprimant à sa manière un lieu où la peinture faillit. Un antidote.

– VINCENT LAVOIE

RICHARD-MAX TREMBLAY

Galerie Graff, Montréal, 11 janvier – 13 février



Richard-Max Tremblay, **Preying**, acrylique sur toile, 193 x 325 cm; photo: Richard-Max Tremblay.

Jusqu'à maintenant, la peinture de Richard-Max Tremblay ne semblait pas se prêter aisément à une lecture politique, ni même offrir un sens simplement social. Seule sa récente série des *Baiser* avait pu être interprétée comme une critique de clichés, comme un décollement de l'imagerie populaire. Les œuvres exposées chez Graff s'inscrivent d'emblée comme des images sociales, comportant d'évidentes connotations politiques.

Fait nouveau, voici chez Richard-Max Tremblay des personnages en état de récit: hommes en uniforme qui plongent arme au poing, musulmans mains au visage, corps aux yeux bandés, silhouettes devant l'incendie. Nous voici loin de l'inertie énigmatique de cette tête vue de trois quarts de dos, qui revient si souvent dans les œuvres des dernières années, avec casquette ou sans. Qu'il s'agisse d'un sinistre, de l'action armée ou de la prière, le personnage n'est pas abstrait du mouvement, il appartient à l'événement. De plus, l'allusion politique s'impose: terrorisme, représentation de l'Islam, spectacle de corps aveuglés, blessés ou torturés.

Cependant, le social, ou le politique, une fois évoqué, installé, se voit aussitôt figé. Le récit suspendu ne permettant pas un décodage complet, les images demeurent *indécidables*: s'agit-il de terroristes à l'attaque ou, inversement, d'une escouade antiterroriste? Ce musulman se recueille-t-il, cache-t-il son visage de honte ou affiche-t-il son refus de voir? Le spectateur doit donc accepter qu'une porte lui soit ouverte sans que le seuil ne soit franchi. Ce qu'il retient, au-delà de cette indécidabilité, c'est l'écart extrême existant entre ces divers possibles, plus précisément cette idée que l'image peut *représenter les contraires simultanément.*

Richard-Max Tremblay accentue ici son travail d'inscription de la tension dans l'œuvre. Il travaille depuis longtemps à partir de photos: photos de journaux, de magazines, de photographes connus, ou qu'il réalise lui-même. Or, l'image photographique, autant par ses déterminations techniques que par sa large diffusion, s'impose déjà comme objet fortement social. Le fragment de monde que découpe la photo, Richard-Max Tremblay le transpose sur la toile, le traduit en peinture et le trahit résolument. Ce traitement pictural de l'image va exactement dans le sens inverse de l'hyperréalisme, qui tendait à la reproduire, à la calquer, à la magnifier. Ici le travail pictural décape la photo, la réduit, l'amaigrit, en élimine souvent le fond et les détails: il la stylise et la généralise. Puis il la cerne et la travaille. La contribution photographique ne consiste plus qu'à fournir un motif, une esquisse, un fantôme.

Si le sens photographique semble inéluctablement référentiel et univoque, la technique picturale, elle, ouvre le sens. Des images qui offraient une signification forte, qui devaient impressionner à cause de leur encadrement dans un récit de presse, se trouvent prises dans la matière picturale, dans la matière même de la polysémie, de l'instable, de l'indécidable. (La série *Incendie* appartient encore à la photographie, mais les variations dans le traitement chimique des épreuves inscrivent là aussi un travail matériel qui ronge l'image.)

Premièrement, le support subit un traitement aléatoire et abstrait: la toile est baignée de peinture diluée, inégalement appliquée. Ainsi imbibée, elle peut être utilisée recto ou verso, offrant au peintre une matière réversible. L'effet produit peut être celui d'une constellation de taches ou d'un étoilement du support. Cette toile teinte ne sera jamais utilisée, rejetée, comme un simple fond. L'image qui s'y dépose n'arrivera pas à la nier, à la congédier. Le personnage de *La Nuit étoilée*, par exemple, est tracé dans une peinture à ce point diluée que la stylisation verse plutôt dans l'instabilité, l'image semblant sur le point de fondre dans la toile. L'impression nocturne et fantomatique qui se dégage ainsi n'est pas à lire comme une représentation fantastique, mais signale plutôt une peinture elle-même fantomatique, une peinture nocturne qui dilue l'image, la déleste, *sans que celle-ci ne perde de sa force.*

Une autre technique, inverse, consiste à durcir les contours, à éliminer les volumes, tel un négatif à haut contraste. Alors, c'est l'utilisation conjointe du noir et d'une teinte extrêmement foncée qui rapproche la figure de son fond, crée une nouvelle impression de nuit et menace la perceptibilité de la silhouette.

Le regroupement en diptyques ou triptyques accentue la prolifération du sens. Dans *Preying*, dont le titre porte déjà l'ambiguïté (prière et proie), le diptyque accole les deux techniques évoquées: un musulman fantomatique à côté de personnages armés, en noir sur gris, plongeant le long de câbles. Terroristes? pro-islamiques, ou autres? Agents anti-terroristes? à l'entraînement? en pleine mission? Le musulman soutient-il l'intervention armée de ses vœux? Feint-il l'aveuglement? ou la honte? ou, sans savoir ni voir, prie-t-il tout simplement? Chaque image étant elle-même incertaine, leur mise en présence augmente ainsi les possibilités de récit. Loin du jeu d'artifice surréaliste, à égale distance aussi d'un collage purement aléatoire, le diptyque oscille constamment entre l'association et la dissociation. Il *doit* y avoir là du sens. Mais il se dérobe.

Même chose pour le triptyque à répétition titré *Consensus*, série de

têtes sur un fond dont le traitement renvoie au tissu militaire de camouflage. Là s'arrête aussitôt l'allusion à la guerre. Nous retrouvons plutôt, au centre de ces espaces à taches kaki et verdâtres, la tête d'un personnage empruntée à Brassaï, que Richard-Max Tremblay traite depuis plusieurs années. Cette série effectue un renvoi direct, iconique, à l'œuvre antérieure. Elle nous signifie que cette peinture était déjà sociale, voire politique: malgré son apparente neutralité, cette tête appartient à une culture, occidentale, datée, elle réfère à un certain type d'homme, à un traitement précis du corps (cheveux gominés). La proximité, dans l'accrochage, de personnages provenant d'une autre culture démontre, s'il est nécessaire, qu'il n'est pas de figure neutre, non connotée, non situable socialement, ni culturellement, voire politiquement. Le précédent travail formel de Richard-Max Tremblay ne pouvait inversement qu'être *situé*, tout en maintenant une ouverture maximale du sens.

Dans *Tir*, le diptyque consiste à faire s'affronter deux images semblables, dans un effet de miroir. Les deux hommes armés plongent horizontalement l'un vers l'autre, prêts à tirer, le câble qui semble les attacher les tire l'un vers l'autre, les renvoie l'un à l'autre, chacun à sa propre image. Qui est qui? Qui tire qui? Qui tirera le premier? Devant l'absurdité du duel, une seule certitude: reste le tir. L'action (armée, militaire, policière, politique) est le seul sujet de cet ensemble, action par laquelle les protagonistes sont *agis*, dépersonnalisés, stylisés, réduits au négatif, à leur propre contour, rendus réversibles, images miroitées. Cette réversibilité opère de plus entre la forme et le fond, comme l'alternance photographique du positif et du négatif. Ce jeu se joue aussi entre chaque volet des diptyques: dans *Preying*, les hommes armés apparaissent en silhouettes sombres sur fond gris clair, tandis que le musulman se dessine en gris sur fond noir. (*Preying* et *Tir* existent aussi sous forme photographique, montés dans des cadres de métal, également accolés en diptyques. S'ajoutent d'autres variations par réversibilité: dans la version peinte de *Tir*, les hommes armés apparaissent en positif; dans la version photo, en négatif. Ces œuvres ont été exposées chez Graff en septembre 1989.)

Le triptyque *Sans titre* pousse la logique au-delà de la figuration: à côté de deux femmes aux yeux bandés, une toile vide, teinte, à peine étoilée. Cette disparition de la représentation *illustre* par l'absurde l'aveuglement des personnages et, par contrecoup, menace d'effacement leur présence fragile. Le titre qui se nie lui-même intensifie cette absence.

Réversibilité de la toile, personnages instables, récits indécidables, agencement générateur de polysémie, effets d'interversion, autant de techniques qui font de ce nouvel accrochage de Richard-Max Tremblay une expérience à la fois de l'intensité et de l'incertitude. Ni leçon, ni prise de position, ni didactisme, ni dénonciation, mais travail sur l'image. Paradoxalement, toutes les opérations techniques réalisent une intensification de l'effet – catastrophe, tension, agression –, en camouflant l'anecdote, dont la photographie a tant de difficulté à s'affranchir. Les réversibilités opèrent ainsi un allègement de la puissance affective, du sens tragique des images, un détachement de l'emprise photographique, un suspens du sens d'actualité, référentiel, du message de presse.

Reste l'intensité. Si la peinture altère l'intensité sociale des catastrophes et des religions, l'intensité politique des différences culturelles et des armes, ce n'est pas pour en faire récit ni discours: pratique de l'incertitude, en guerre contre le discours, la peinture est un attentat contre le récit.

– ANDRÉ LAMARRE

LES CENT JOURS D'ART CONTEMPORAIN

C.I.A.C., Montréal, 1er septembre–3 décembre

La quatrième édition des *Cent Jours d'Art Contemporain* se déroulait dans une usine désaffectée que l'on a recyclée, pour la circonstance, en lieu d'expositon. Les travaux de vingt artistes provenant d'Europe, des États-Unis et du Canada n'ont pas été groupés, comme à l'habitude, sous un intitulé qui, nous nous en souviendrons, avait soulevé certaines difficultés à l'occasion de *Stations* (voir Alain Laframboise, *Parachute*, nº 49, p. 32-33). Le conservateur de l'exposition et directeur du Centre International d'Art Contemporain de Montréal, Claude Gosselin, a préféré, semble-t-il, en s'abstenant de rassembler sous un titre des objets d'une si grande diversité, insister sur l'hétérogénéité des problématiques abordées.

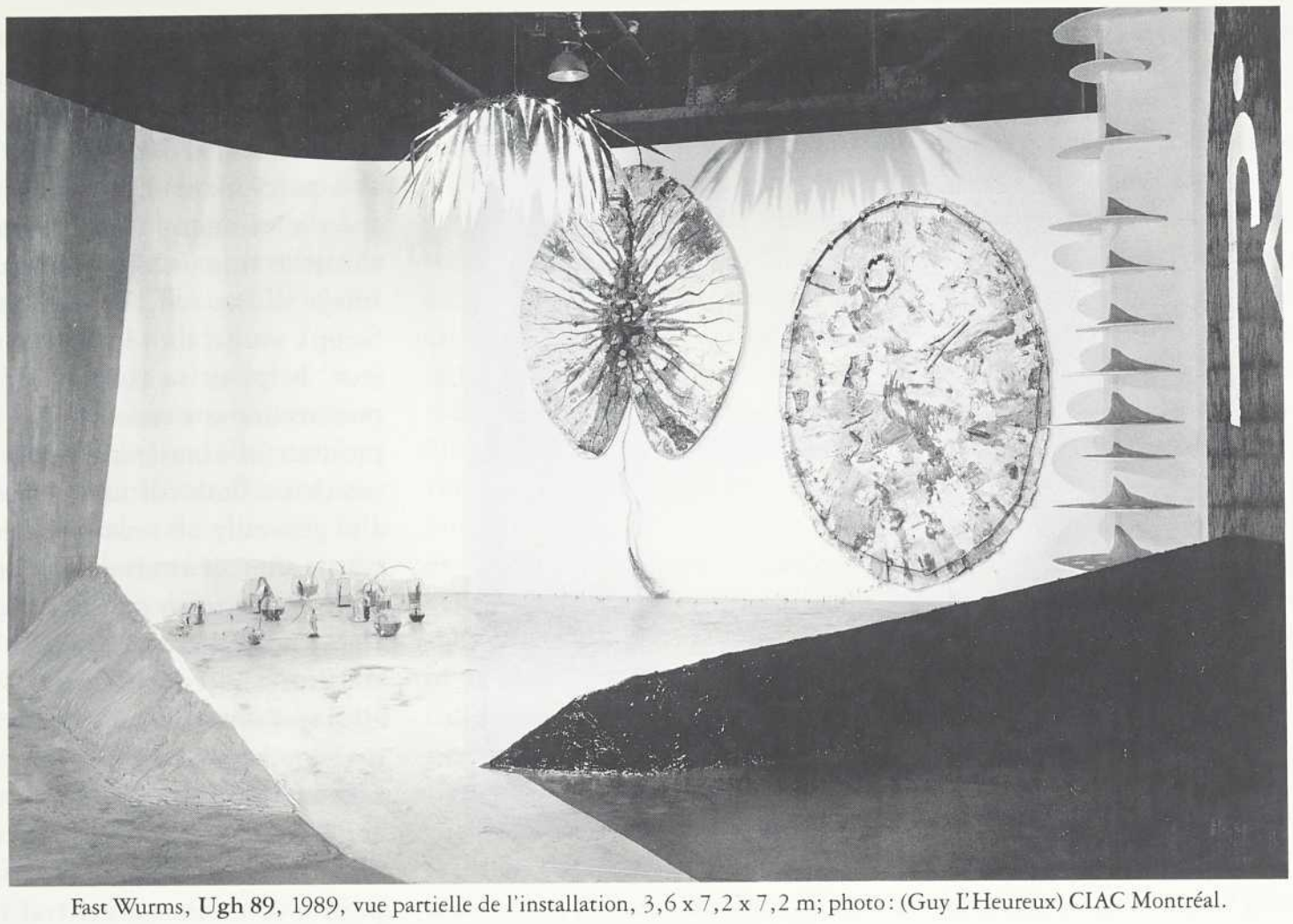
Le ton général de l'exposition demeure celui du début des années quatre-vingt, voire même des années soixante-dix. Toutefois, la qualité de cet événement ne réside pas dans son actualité mais dans le panorama qu'il offre, permettant à un vaste public d'avoir accès à l'art contemporain. Bien que les œuvres ne suscitaient pas un intérêt égal, certaines n'étant pas à la hauteur du travail des autres participants, l'exposition nous permettait de rencontrer les figures de pointe de l'art actuel. Plusieurs spectateurs, cependant, se retrouvaient en terrain inconnu face aux œuvres de certains artistes conceptuels et l'absence de catalogue, due à des contraintes budgétaires, les aura privés d'un matériel didactique qui aurait pu servir d'introduction aux éléments fondamentaux de l'art actuel. La brochure que l'on remettait aux visiteurs ne contenait que des descriptions succintes des productions de chaque artiste, ainsi qu'une trop courte présentation de l'exposition.

Puisque les objectifs de cet événement n'ont pas été définis, il nous reste à en identifier les spécificités.

La pratique de l'installation éclate en propositions si nombreuses que les traits communs sont difficilement saisissables. Son métissage avec d'autres pratiques entraîne un élargissement de sa définition, ce qui dilue l'exclusivité qu'elle s'était appropriée d'effectuer une critique de l'espace muséal. Le parcours sélectif que je propose tente de rendre compte de certains ébranlements qui s'effectuent dans le champ de l'installation.

(A Grammatical Remark) + 574 de Joseph Kosuth et *Layers of Impermanence* de Barbara Steinman constituent les deux pôles de la pratique de l'installation. Kosuth a peint deux phrases, l'une en français et l'autre dans sa version anglaise, sur les murs d'une salle. Deux ouvertures y ont été pratiquées afin de marquer un temps d'arrêt dans la lecture et de dissocier les deux langues. Les néons qui remplacent la ponctuation, les parenthèses et les guillemets, mettent en évidence le système de signes servant à indiquer les divisions du texte, les interruptions dans la construction syntaxique. Il n'y a pas d'objets à circonscrire mais des pannes de lecture, des écarts dans l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés, des ouvertures, des limites à franchir. L'installation indique le procès de sa fabrication en exposant les moyens nécessaires à la constitution d'un site. En existant à l'intérieur même de ce qu'elle critique, l'œuvre génère une remise en question des espaces culturels institutionnalisés.

Alors que Kosuth court-circuite la narration du texte, Steinman procède à la superposition d'un récit sur un lieu. Le plan d'une ville a été peint sur les carreaux d'une fenêtre. Dans le sol, à proximité de la porte d'un four, l'artiste a inséré des briques en utilisant un métal argenté comme mortier. Des photographies noir et blanc reprennent les caractéristiques du site en l'associant à l'Holocauste. Bien que les éléments n'entretiennent pas un rapport indiciel à l'emplacement, ils ne cessent d'en privilégier les spé-



Fast Wurms, **Ugh 89**, 1989, vue partielle de l'installation, 3,6 x 7,2 x 7,2 m; photo: (Guy L'Heureux) CIAC Montréal.

cificités qui n'ont pas nécessairement de liens avec la narration élaborée par l'ariste. Il semble exister dans le travail de Steinman une certaine autonomie de la narration par rapport au site. L'installation procède à la mise en récit du site en occultant le processus de construction de l'espace.

L'installation cite la peinture: déjà en 1986, l'exposition *Lumières: Perception-Projection* nous le reconfirmait. La majorité des artistes poursuivent une pratique qui a fait ses preuves et n'étonne plus beaucoup. Le spectateur ne circule plus à l'intérieur des installations, il se tient devant ou au milieu, quelquefois il tourne sur lui-même, avance et recule afin de trouver le bon point de vue. L'espace est redevenu une surface.

Depuis plus de vingt ans, le travail de Niele Toroni s'intéresse aux rapports qu'entretiennent la peinture et l'architecture. Les empreintes de pinceau n° 50, situées à intervalles réguliers de trente centimètres, sont réparties en cinq sections de configuration rectangulaire délimitées par du papier cache qui, perçu à une certaine distance, se confond avec la couleur blanche de la cloison. Les déplacements qu'effectue le spectateur, de l'avant vers l'arrière, effacent ou font réapparaître le papier cache. De près, le *all-over* abolit la distinction entre les figures et le fond alors que, de loin, les traces se laissent envahir par la couleur blanche du mur qui fait tenir ensemble les éléments dispersés. Tout comme dans les jardins anglais du début du 18e siècle, le promeneur est chargé de détecter et de reconnaître les tableaux, ses mouvements en assurent les manifestations et les dissolutions.

Ugh de Napoléon Brousseau, Kim Kozzi et Dai Skuse insère dans l'installation de véritables tableaux. L'œuvre se divise en deux parties: un couloir dans lequel ont été alignées des peintures et un espace aménagé. Fast Würms se démarque par l'utilisation de couleurs vives, par son iconographie et ses références aux mythologies des peuples autochtones. Les tableaux dénoncent les valeurs néo-expressionnistes en art, tout en procédant à leur résurrection caricaturale. Les contradictions de style, de genre et de facture s'accumulent afin de démontrer le caractère artificiel de la représentation. L'iconographie constitue un leurre qui détourne provisoirement l'attention du spectateur pendant que le médium exerce son action, ne permettant l'accès à l'original que par le relais de la peinture comprise comme pratique spécifique. Cependant, une partie de l'installation tend à mimer l'espace du musée ou de la galerie, sans que l'on sache véritablement si c'est dans le but de condamner ou de consolider le champ de l'art.

On pourrait nourrir le même scepticisme à l'endroit de Fast Würms que des *Cent Jours d'Art Contemporain*. La présence de certaines œuvres démontre un parti pris pour une réflexion critique à l'égard du site, mais la mise en place des objets a été effectuée de façon telle, que l'exposition finit par rattraper ce dont elle souhaitait s'éloigner: le musée. Dépourvu de cloisons, un vaste espace central autorise la cohabitation brutale des installations. Des œuvres ont été transplantées sans que l'on ait pris soin de les adapter à leur nouvel environnement. Le *Canoa* de Gilberto Zorio, suspendu trop près des traces de Toroni en rend difficile la perception, intervenant constamment dans le champ de vision. De plus, les deux éléments qui constituent l'œuvre de Zorio, soit le canoë et l'étoile, ont été dissociés. Le dialogue auquel ils se livraient a été parasité par la présence des sculptures de Jacques Vieille et les colonnes de soutainement qui s'interposent entre eux. Il aurait été souhaitable que les objets, dont la plupart étaient isolés dans leur espace respectif, se voisinent un peu plus et que cette cohabitation soit plus rigoureuse.

– LYNDA PORTUGAIS

JOCELYNE ALLOUCHERIE

Galerie Chantal Boulanger, Montréal, October 21 – November 25

Jocelyne Alloucherie's recent work, *Angulaires et Cardinales*, proposes two kinds of relations. One profits from the proposition of single autonomous forms, that in their measurement and placement seem to state themselves *as* something identifiable. With the other, this familiarity evolves into a narrative configuration. The size of the two principal elements in this installation play a large part in reading the work. Initially appearing to be nondetermined in their form which occurs only in the absence of a visible standard measurement. A model for comparison, however, is carried in the mind of the spectator as simulacra from the social world — such as household goods — draw us into a relationship with the work. It is within this context of ambiguous identities, that these forms conjure up *habiliments*, movables, anonymous things.

This is to say that Alloucherie's objects are *right*, correct in their placement and proportion as things that approximate objects we feel we recognize, but yet remain sufficiently ambiguous and out of reach of any precise form of naming and description. Indescribably something, *je ne sais quoi*, they do not yield to depiction. The point of view I want to develop through this kind of scrutiny, is one largely



Jocelyne Alloucherie, **Angulaires et cardinales**, 1989; photo: Louis Lussier, courtesy galerie Chantal Boulanger.

based on the constitution of the installation as a work, and how and in what way this piece informs the current discourse on sculpture.

The first element to be encountered is box-like with a flat protuberance on the top, roughly chest high, supporting a panoramic landscape photograph. Opposite it at the other end of the gallery, a second element, more an angular U-like construction, supports a cast aluminum form in its hollow. The two interact to produce a passage of active space running the length of the gallery, so that each of the elements acts as a station from which to view the other, a little bit like attempting to stand next to a person who is opposite you, in the feeble hope of seeng yourself as they might see you.

Two black and white photographs installed on opposite walls, one vertical and the other horizontally placed, depict cropped landscapes where parts of black foliage occupy the corners and outer perimeters of the frame or divide the format into equal parts of black and grey masses. Shaped plexiglass covers all but one-eighth of the surface of these dry-mounted photographs. The upper most edges of the plexiglass are cut to echo a sloping horizon-line pushing aside the conventional rectilinear format of a 35mm photograph.

Allegories of voyages and passages, metaphors of atmosphere and darkness, these photographs are signs, interpreted as framing devices for ideas organized around landscape and architecture. The photographs on the wall serve as indexes, contextualizing the installation as a whole in a general field of discourse touching on terms such as scene, horizon, panorama. Fragmentary in composition, the photographic images reinforce the idea of a specific point of view — a cardinal point — as one contemplates the dispersion of the elements throughout the gallery space.

Angulaires et Cardinales differs markedly from Alloucherie's previous work more notably the manner in which the surface of the objects is treated than in any radical departure of interests. By allowing the surface of the object to represent the structure of the form — in this instance by a coating of an even matt-black — and not act as a support for a highly active surface, the object asserts itself directly, as a signifier, floating without reference. Previously, Alloucherie conscripted her objects into the double role of presence and representation, where the objects asserted their existence as forms in three dimensional space as their surfaces became "pictures." This duplication of forms recast into vehicles conveying sweeping vistas, mountainous islands, tumbling waterfalls, collapsed into the ambiguous matrix of their host form.

The elements in Alloucherie's new work combine very successfully to reconstitute the viewer as subject. Alloucherie neither takes the view of domination by technology, nor an expressly maudlin view of the world, but provides instead a context in which to experience ourselves, much in the same manner that we face our own reflection. In *Angulaires et Cardinales* we are described into a social and cultural space. We are absorbed as a participant into an inverted space continuum. We are witness to a reflection yielding a fractured image of the self. To use Madan Sarup's words, the idea of the "subject" helps us to conceive of human reality as a construction, as a product of signifying activities which are both culturally specific and generally unconscious. Sculpture is after all a culturally specific activity having as part of its function, the ability to engage in the construction of social space.

Angulaires (plural) means "to measure by angles of intersecting trajectories," as well as "to have an angle on it" — to have a particular understanding. *Cardinales* are the points of reference central to a particular issue on which something hinges as important or fundamental, in addition representing numbers which stage an arrangement of order, sequence and quantity. What is it that is so fundamentally important? Is this question being asked? Alloucherie's claim is not a limp appeal for the reclamation of an exploited industrial landscape (as is want in some recent shows in Montréal), but a far more important, more demanding declaration of the function of artist and viewer in a socio-cultural space. In this way we are linked, conceptually to those terrains bounding the viewing space of the gallery, that space we call the "social" world.

— TREVOR GOULD

MÉTRO D'ART

Organized by Galerie Powerhouse, Montréal, December 2 — January 14

Commuting time is a surplus labor which correspondingly reduces the amount of "free time." Le Corbusier

Métro d'art is an unprecedented exhibition of contemporary art in Montréal's Métro, organized by Powerhouse Gallery. Twelve artists, Raymonde Jodoin, Michèle Assal, Christina Horeau, Marie Fraser, Khadejha, Loly Darcel, Kitty Scott, Laurel Woodcock, Josee Pellerin, Cecile Baird, Carole Beaulieu and Renée Lavaillante, installed works in different media in stations along the "orange line."

Artworks situated within the configuration of art-gallery and art-audience occupy spaces already delineated in the social formation. Unlike the gallery-matrix, the expanses of empty surface in pub-

lic spaces such as the Métro are not haunted by Art's lingering presence. But this space that is "public" is not a void; it is already the site of intersecting interests and voices. Any artwork installed in the public domain must recognize this discursive field while claiming territorial rights.

As in most cityscapes, it is owners and lessors of property whose ideological imperatives dominate the Métro, flowing on a monumental scale through billboards, electronic and print media. This commodification of public space necessarily affects artistic practices, since access to these venues must either be paid for, donated by a benevolent institution, or "stolen" through guerilla action.

The deliberate move out of the gallery to overcome the perceived captivity or self-exile of art, has recently assumed mass-exodus proportions. This raises many questions: Does "public" art have a unique mandate owing to its location? Should the work be site-specific, and does this mean engaging the aesthetics of the space in an architectural, formal or social way? And finally, who wields the power to decide which art is appropriate in what place?

Although *cause-célèbre* disputes around these issues have in the past been provoked by modernist sculpture, more recently these confrontations have become the very object of public art practices. There is no pretence to seamlessly inserting artworks into everyday life; public art to be successful must act as a catalyst for dialogue within a given community.

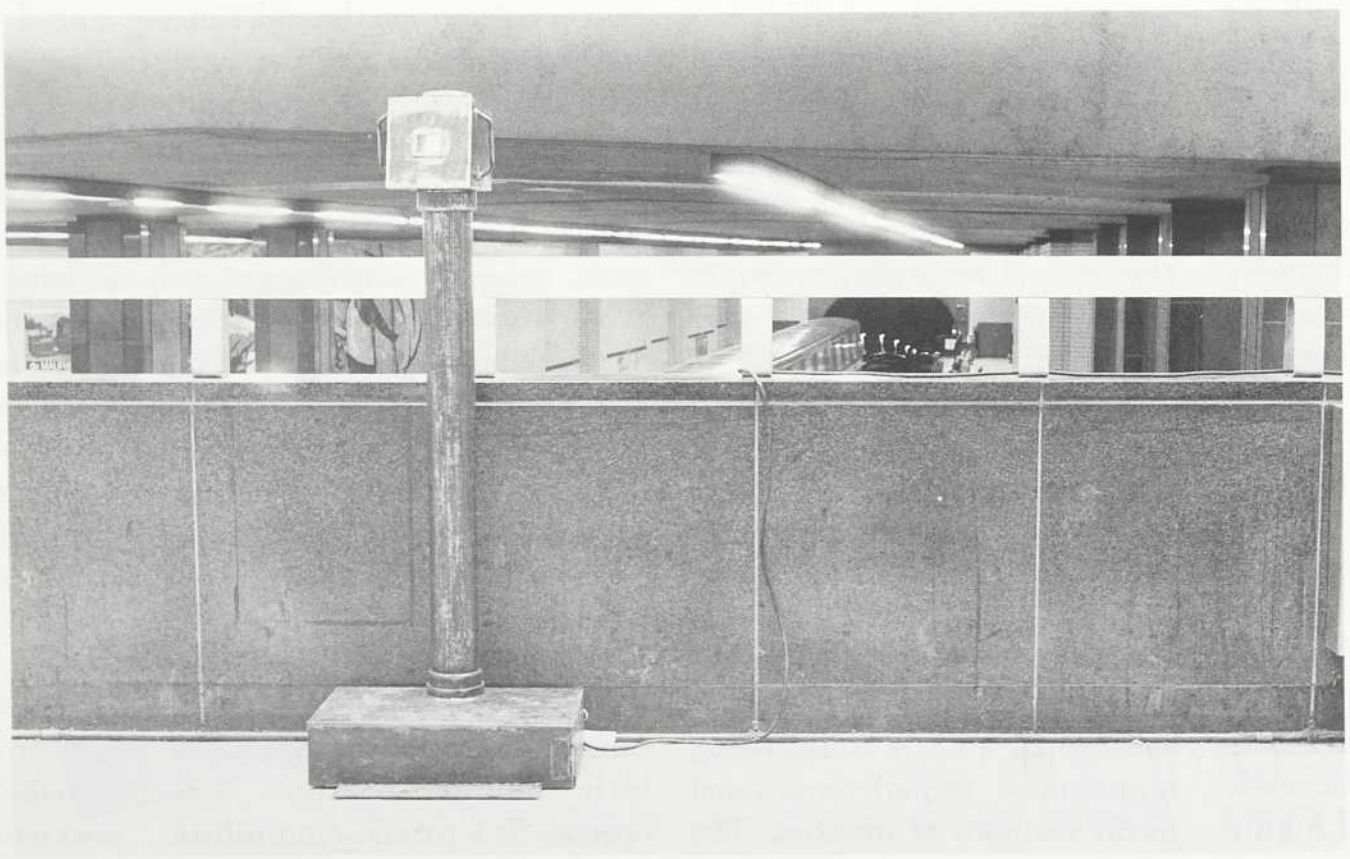
The City of Montréal has not welcomed the concept of public art as a forum for controversy. The city's reputation as a patron of art is tainted by the memory of Corridart, when works installed along Sherbrooke Street to coincide with the 1976 Olympic Games were removed the same day, apparently at the mayor's whim. No direct accusations were laid by the municipal authorities, but many of the installations invited a critical reading of the history, demographics and urban planning of the city... it seems that the art did not sufficiently beautify (beatify) the city. The C.T.C.U.M. must be applauded for providing even such limited art-space (advertising space in cars and stations could not be encroached upon) for a six-week duration. Comments by officials at the vernissage did however suggest the propagandistic role envisaged for art in the Métro, that *embellissement* would help create a *plus sécuritaire* environment.

In practice, the artists in this exhibition have undermined civic intentions that art be decorative and tranquillizing, using diverse rhetorical strategies to disturb as much as to assuage the Métro-user's experience. Perhaps the women artists associated with Powerhouse are especially conscious that "the public" is a construction, which can be reformulated as a convergence of personal and social histories. One way of addressing this issue is by representing a gendered "psychogeography," to update Guy Debord's neologism. Khadejha's banner-like work, *Herstory*, uses fragments of interrogatory text and imagery to celebrate and query immigrant women's biographies. Lucien L'Allier Métro, often avoided by women, is not a prime example of the utopic "underground city" vaunted in Montréal tourist brochures. In this locale Kitty Scott and Laurel Woodcock have introduced large, softly toned photographs in a parody of seductive advertising. But the liberatory promise of consumerism is inverted — a metal corset and a tunnel-shaped garden are structures of confinement, echoing the site's unsettling atmosphere. A sense of discomfort is also evoked in Cecile Baird's work. Glittering metal plaques reading "Conscience" spell out the terms of the social contract, wherein public safety, especially for women, is precariously dependant on the self-control of others.

In public places the very act of looking becomes a social gesture; in the exhibition it also becomes the basis for investigating the parameters of "aesthetic" looking. In Laurier Métro, Marie Fraser has placed an ornate frame around one of the benches on the platform, thus offering a cinematic progression of "realistic" portraits. Two installations, by Carole Beaulieu and Christina Horeau, manipulate the site at ground level, addressing the spectator as a traveller over familiar terrain. Loly Darcel, in the Sherbrooke Métro, has constructed a duplicitous viewing device which apparently offers a purview of the interior space, but in fact has a built-in video of an ocean tide. Placed close to the transfer-dispensing machine, Darcel's mock-utilitarian work also mimics the security cameras used for monitoring criminal activity in public places. Making one's home in the Métro is one such illegal act suggested by Michèle Assal's *Adresse inconnue*. A few social hieroglyphs — a door, window-shutters, part of a picket fence and a chair — arranged in a small space beside the escalators, connote the comforts of a suburban home. This is perhaps an ironic response to the homeless problem, but what art/life boundaries would have been transgressed if the artist had included a bed?

After this successful exhibition the municipal government, convinced that artists have not transformed the Métro into agit-prop trains, will hopefully expand its provision of sites for artwork, this public-spirited gesture contributing to a redefinition of public space as more than an in-between zone.

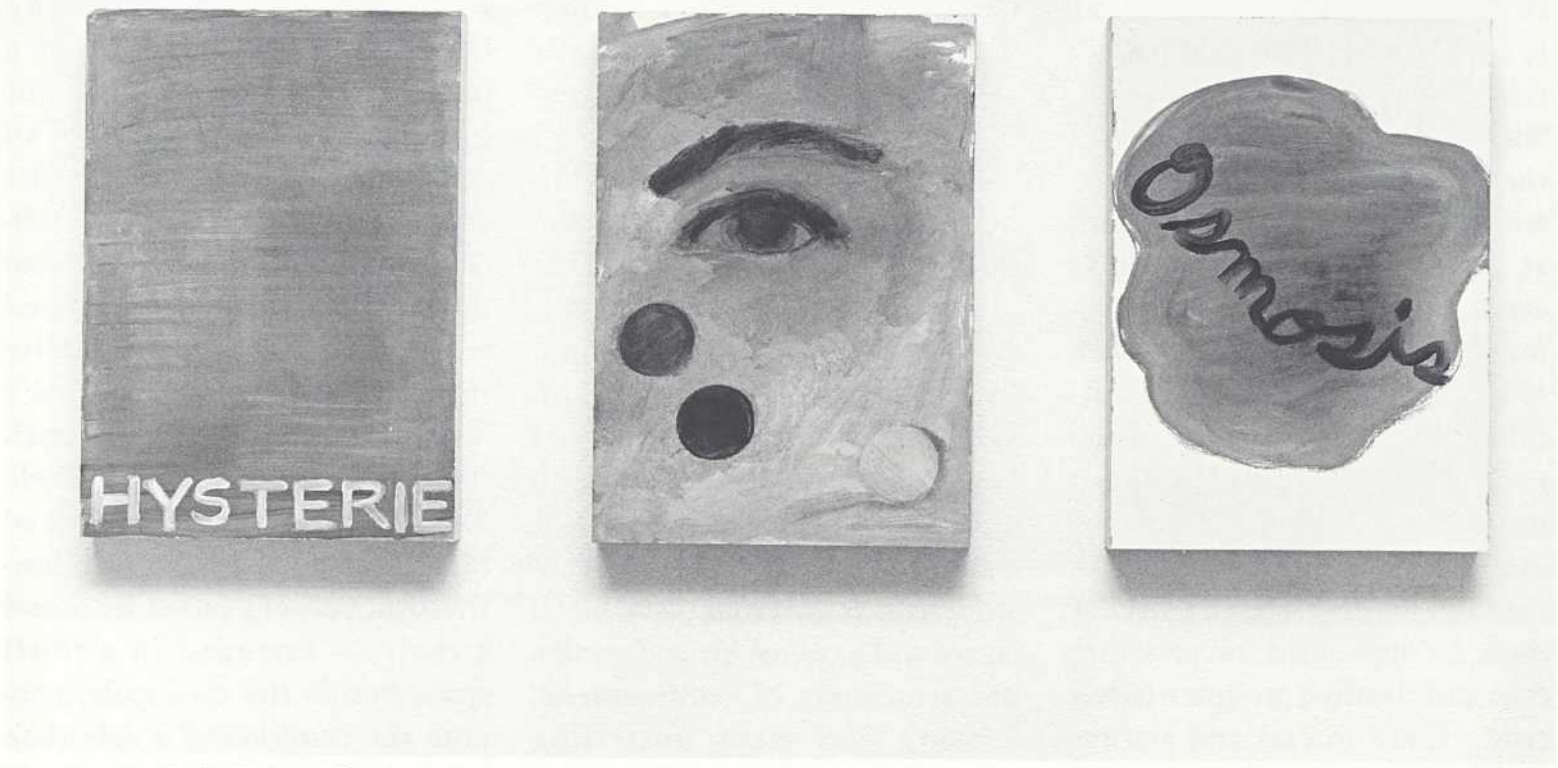
— JOHANNE SLOAN



Loly Darcel, **Untitled**, 1989, (Métro Sherbrooke on the mezzanine, direction Henri Bourassa), molded metal, plexiglas, video system; photo: Suzanne Paquet, courtesy galerie Powerhouse.

CATHY DALEY

Cold City Gallery, Toronto, January 6 – 31



Cathy Daley, **Life Stories**, 1989-90, detail (series of 65, each 21 x 30 cm.), oil on paper; photo: Peter MacCallum.

Cathy Daley's series of 21 x 30 cm. paintings which spans two and a half walls of Cold City Gallery is entitled *Life Stories*. This title hints at a paradox which emerges through the matrix of the sixty-five pictorial and word images: while experience provides substance to representation, it is also displaced, leaving us with the circular question — what is natural and what is the result of socialization?

In the title, "life" modifies the subject — "story," although the story's purpose is to record experience. Through the account however, the story becomes a partial rendering, a fragment of a larger story, giving the illusion of verisimilitude and simultaneously stripping life/reality of its historical, cultural and social context. Consequently the *real*, as the material source of representation, becomes disenfranchized, suspicious, less familiar than its culturally simulated protégé, and creates a crisis of authenticity. With the loss of memory and absence of context, familiar mass media images carry social meanings which are invisibly encoded. Within this paradigm of highly developed communication systems, the imbeddedness of certain psycho-social patterns within very different spheres of socialization allows for discrete mechanisms which regulate social behaviour.

By displacing familiar images and keywords from tabloids, televized news, fashion, religious iconography, night life, window displays and recipe books, Daley pulls the rug out, decenters the image from its coherent place, disinvests it of its certified meaning and draws out parallel connotations from diverse types of representation. Outside the contained arena within which these images usually operate, a memory is triggered, a cognizance of what this hybrid arrangement might signify within a larger social spectrum.

Sadomasochism, the preoccupation with violence and victimization, plays a primary role in *Life Stories*. Excerpts of newsworthy imagery — a parial tabloid image suggesting tragic death with an incomplete caption "IVE TRAG," a forest fire, a landscape of rubble and debris, a crane boulderizing highrises — impart sensational media accounts of disasters. The role of the media is symbolized by a spotlight severing the scene from its location. The painted words "shock value," "morbid fascination" and "mute testimony," as well as images of spectators, people watching the aftermath of a car crash, implicate the viewer as captive audience, as silent witness and counterpart to the florid display of violence.

Daley's work suggests a parallel between the media portrayal of crises and the Catholic dramatization of redemption through suffering. Contrasting a Christ figure with goat images (linguistically connotative of the scapegoat and symbolically connotative of the devil), these icons of projected social values – namely good and evil – dispossessed of their religious backdrop, suggest the absurdity of voyeuristic and idolatory attitudes towards victimization. The glorified hero/victim becomes a vehicle for social control, an example of the consequences of transgression and, simultaneously, a valorization of those consequences. An image of a bowl, container of the host, signifies the body and blood of Christ. This operates as a pseudo-cannibalistic fantasy which elicits both a masochistic identification with the martyr, and an act of devouring. An adjacent image of an anthropomorphic salad (inspired by a recipe book), provides a parodic complement to the host.

The painted word, "Shame," and an image of a leaf and hand covering genitals, conveys another aspect of masochism: the denial of pleasure, the repression of the body. In contrast, on the opposing wall, simulated sex industry signage illustrates another extreme, the marketing and severing of sexuality from emotion. Images of partial mannekins invoke the dismemberment and decapitation of the body, while tatoos testify to rituals of puncturing the skin for decorative purposes. The familiar butcher's sign presents a slab of ham advertizing an edible chunk of an animal's body. Other images include a string of pearls adorning a decapitated neckpiece, a surrealist red cage dress and those of fashionable harness-style dresses. All are images evocative of violence, both self imposed and externally implemented. Like the Christ, the goat and the disaster scene, an aspect of human casualty is played out in the aethetics of fashion and advertizing.

Daley's work extends this media exposé to question the role of the individual. How is this aestheticization of violence reflected in the individual psyche? Externalized through "self expression," (a scary graffiti head with large fanged teeth, a gun), or internalized in the form of "self destructive" behaviour, the individual is made accountable for manifesting signs of depravity. Rather than being located within the culture at large, violence is recognized in its symptomatic form, in the individual labelled deviant denoted by Daley's word paintings "unconventional behaviour," "hysterie," and an image of a grey interior. Antithetically, a faint image of a doll-like man presents a picture of normalcy and conformity, as do the painted words "common sense."

Another image, "Osmosis," indicates the absorption of consumable items, taking on the association of biology transformed

into cultural meaning, and functions as a metaphor for the psychosocial transmigration of destructiveness. In Daley's work, food, sex, clothing and death transcend any relation to biological necessity. Infused with social meaning, the static object, the commodity, is anthropomorphized within a theatre of the absurd.

Even conventionally positive sentiments, illustrated by the painted words "hope" and "romantic love" are turned inside out as aspirations conveying a death mask. "Hope" surrounded by large coloured balloons offers a bleak escapism, a showbiz evangelism. Similarly "romantic love" is exposed as a seduction fantasy, a manipulation particularily of female desire. Next to "romantic love," an image of a washer woman illustrates domestic labour upon whose back this fantasy often rides.

The painted words "human nature" on simulated wood grain reiterate a fundamental question in Daley's *Life Stories*: are violent and masochistic impulses an innate inheritance or are they culturally absorbed and regurgitated in the form of "self expression"? Though primarily an exposé and critique of covert cultural meanings, Daley's work does not let the individual off the hook. The pendulum swings both ways.

— SHONAGH ADELMAN

ANIA PARIE

The Isaacs Gallery, Toronto, November 18 — December 8

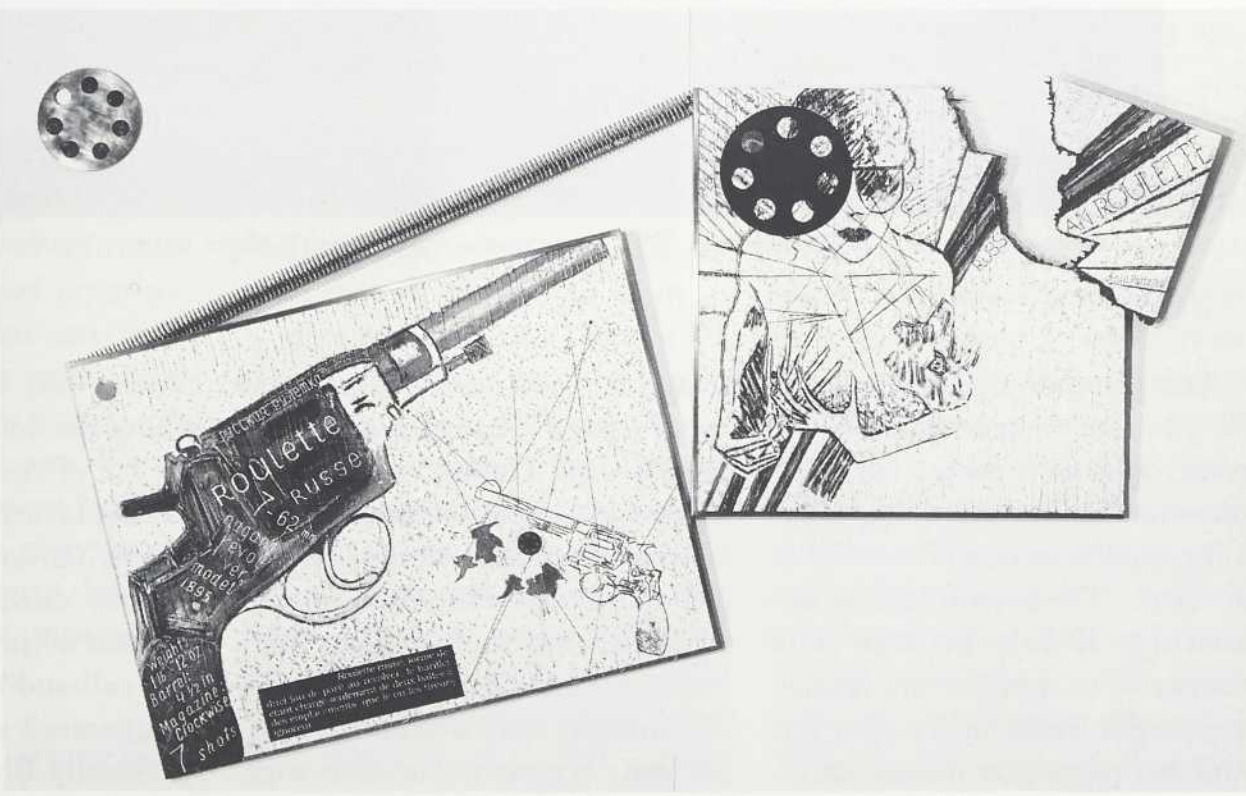
Ania Parie's work defies the comfort of precise definition and categorization. While it is not without influence, she has set out on an idiosyncratic path through a hybrid system of representation. A description of the devices employed — diagrammatic imaging, text, photography as object, painting as signpost, and framing which disrupts pictorial space and viewing planes — sound, in a listing, all too familiar. This is the fuel of late twentieth century western art practice, but the rules of this ideological speedway are of secondary concern to Parie.

Given her Russian background, it is not surprising that the focus of the exhibition, entitled *Russian Roulette*, is rooted in that culture, its history and society. The title is as much a part of western culture as it is Russian in meaning. Parie reclaims the factual source, a code of honour, and its vehicle: a 1910 Nagant revolver with a seven bullet chamber, which was the standard issue for the officers of the White (Tsarist) Army. In a nutshell, the seventh bullet was saved for its owner, the final gesture of service and sacrifice to the Tsar, but as importantly, to Mother Russia and therefore quite different from the myth of the "six-shooter." Seventy-five years of Soviet government has not been able to diminish the matriarchal view of the land and the country.

Russian and Soviet imagery dominates much of the contemporary art in the Soviet Union today — seen in the work of senior artists such as Eric Bulatov, and younger artists such as Nickolai Ovchinnikov. The so-called Sots Art movement, which first appeared in Moscow in the early 1970s, came to the attention of North Americans through the work of pioneer-expatriates Komar & Melamid. In a 1982–83 series of their collaborative paintings, they depicted in cynical and satirical tones, historical fictions of the Stalinist era, and the "impossible Uncle Joe." Done in the style of Stalin's beloved Socialist Realism, the impact of their work in New York was a titillation of foreign and "politically anachronistic" subject matter, and a painting practice, so out-of-step with the predominant modes, that it had to be hip. What is often missed, in both the embrace and rejection of their work, is a cultural and social imperative. Komar & Melamid's work was a deliberate and calculated reclamation and invocation of the forbidden and the clandestine. In contrast, for North American artists, restricted subject matter may serve to shock, but is not suppressed.

Parie began to paint only after she had left the Soviet Union, more than ten years ago. She received some formal training in Canada and, not too surprisingly, had on-going contact with Komar & Melamid in New York. But Parie is hardly a protégée. Her visual sense is the result of a personal catharsis and not one which has been honed by the New York marketplace. Painting is for Parie an emotional territory, with an audible dialect. The centre piece of the exhibition, *Russian Roulette #4*, introduces the Nagant revolver and her own theatrical image which is repeated in some form in virtually all the other work as subject and target. It is difficult to describe this work as either painting, construction or installation. It is, perhaps, better understood in relationship to earlier paintings which were based on her own poetic passages, and titled, *Letters to the Past*. *Russian Roulette #4* is as poetic and literary in its formal construction as it is a pictorial concern. Parie sets up a primary confession of memory and anxiety about the present, the past, geography and cultural dislocation, by bringing together images (the revolver, her self-portrait), artifact (a row of welded bullets which serves as a pictorial bridge between the two canvases), and related text, in a manner which does not explain but does identify pieces of an elusive narrative. This work is imbued with fear and vulnerability. As a punctuation, a corner of one canvas has been torn off and singed along the edges.

In *Russian Roulette #2*, Parie's portrait appears in a black and white photographic enlargement. In front of it, there is a low, copper-clad table and a third-generation modernist chair — inviting but absurd. An actual Nagant revolver is chained to the table, positioned between the viewer and the portrait. This otherwise literal equation is disrupted by fragments of her own psychiatric reports, collaged around her image. In hindsight, the jargon (and euphemisms) take on a poignancy and humour. The doctor



Ania Parie, **Russian Roulette #4**, 1989, acrylic on canvas, copper, bullets, colour photographs; courtesy The Isacs Gallery.

has "suggested" that painting would be a beneficial therapy for Parie.

These associations are not capricious, but they do avoid the solemnity of calculated irony. Parie's ideological conformity is not the issue, nor is her sanity in question. Alexander Melamid recounted his experience on coming across work from the Soviet Union after years of New York exile. Even though the paintings were stacked against the wall, he knew what they were — "they smelled Russian." If Parie does not lay claim to advancing the cause of Late Century Modernity, à la New York or à la Köln or à la Milan, she understands intuitively, that "speaking in tongues" is more than a metaphor.

— IHOR HOLUBIZKY

ANTONIO MUNTADAS

Winnipeg Art Gallery, December 3 – 31

There is a Lenny Bruce routine which takes place in the boardroom of Religions Incorporated. The basic premise is that all the religious leaders meet there to plan out corporate strategies. Bruce makes them out as a bunch of genially sleazy, Hollywood producer types. Like most conspiracy theories, there is a spurious comfort to it. It assumes that there is a unified Them and that They are doing something together which We could apprehend if We pierced enough veils. It rings a little flat in the days of the Ayatollahs, Meir Kahane and Falwell.

The Board Room takes the same *mise-en-scène* and turns it into a media-tation on the nature of contemporary religious and political power relations. The installation consists of a red-carpeted room with a long table in the middle, end toward the door. Around the table are thirteen chairs. The only illumination comes from a reddish light from beneath the table and from thirteen tiny black and white monitor screens, set into the mouth areas of large, colour photographic portraits of people whom Muntadas sees as major religious leaders. It's an ecumenical lot: Billy Graham, Ayatollah Khomeini, Sun Myung Moon, Reverend Ike, Werner Erhard, Pope John Paul II, Jerry Falwell, the Maharishi Mahesh Yogi, Pat Robertson, the Lubovicher Rabbi Menachim Schneerson, Oral Roberts, Dr. Robert Schuler and Jimmy Swaggart. The monitors play footage of their sermons and propaganda. From time to time words flash on the screen, things like "trust" and "tradition," which Muntadas takes to be the subtexts of their messages.



Antonio Muntadas, **The Board Room**, 1987, mixed media; photo: Ernest P. Mayer, courtesy Winnipeg Art Gallery.

The gilt-framed, taken-from-TV photos present each in an iconic, histrionic aspect, which is subverted by the alienating effect of the small screens and the babble of voices. The assemblage is fascinating, if only because it is instructive to compare the various means each leader uses to put forward his particular master narrative: Jimmy Swaggart's (a man aptly named if ever there was one) rock star pacing and oratoric bravura vs. Billy Graham's static folksiness. Oral Roberts' smarmily cheerful, one-camera pitch 'n' baptism vs. the Vatican's ponderous spectacle, heavy on the long-shots of edifices and throngs. Jerry Falwell comes across like a small-time farm implement manufacturer. Khomeini, well, Khomeini doesn't get a lot of play here.

One of the problems of this piece is its inclusion and treatment of figures who fall outside a Christian, mass-spectacle format. The Ayatollah is shown in person only very briefly, addressing the crowds outside the Shah's former palace. Most of his brief footage is taken up with western images of him, *Time* and *Newsweek* covers, etc. The only word used with his image is "revolution." Given his movement's alliance with Iran's landowning classes, what Khomeini led is better described as a counterrevolution. Nor is this the only anomaly. Footage of the Ayatollah may be rare, but Iran broadcasts quite extensively. To use virtually only western controlled feeds in a piece that deals with "the need for believing," according to the Catalan artist's statement, suggests an acquiescence to the master narrative handed down by Ronald Reagan, Oliver North et al. Besides, what does it mean to take an Islamic clergyman, silence him and plug him into the overwhelmingly Christian symbology of *The Board Room*, with its Last Supper connotations and Hellish light from below the table?

One response might be that this is an examination, not just of the electronic media's capacity for exaltation, but also for demonization. Nevertheless, within its wholly male purview (Where are Jim and Tammy? Reverend Terry?) it seems to me that what we are seeing is a commentary on those whom the work defines as the world's powerful. If that is so, then the piece undermines its own contentions by this too-willing echo of the dominant western line.

One of the piece's strengths is its revelation of how each supposedly universal message is in fact carefully oriented toward a certain segment of the populace. Reverend Ike's call-and-response Gospel and exaggerated enunciation have a specifically Black, fundamentalist

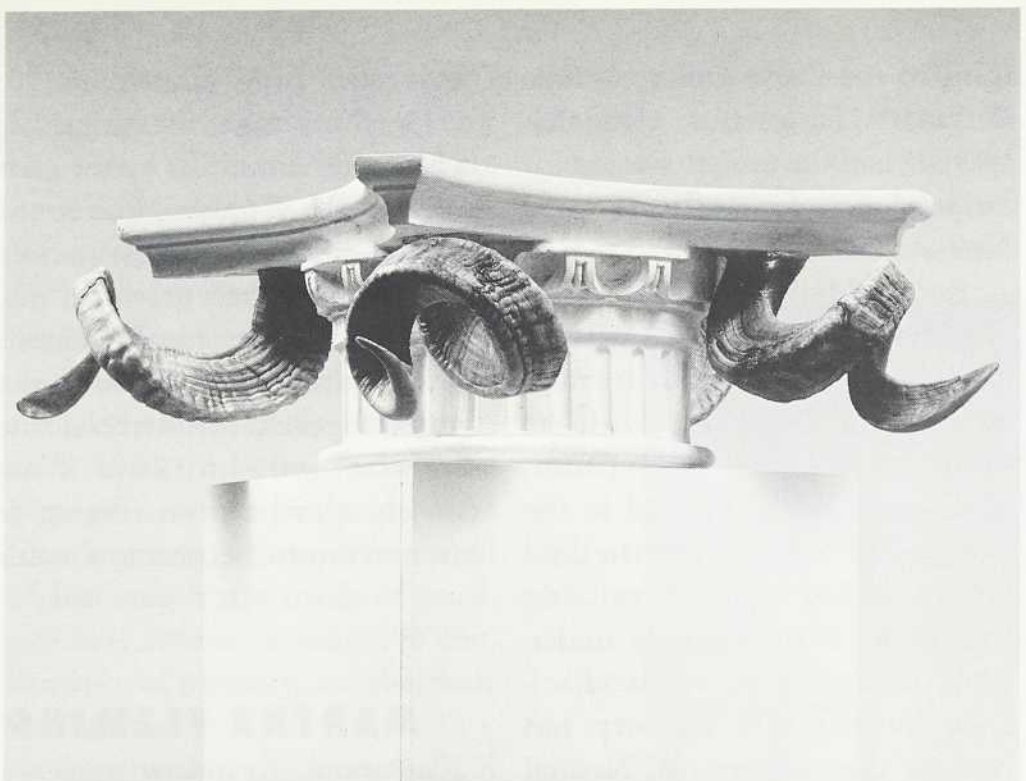
context. Pat Robertson's slick talkshow format has optimum penetration among young, wholly video-oriented audiences.

This targeting also discloses problems within the work. It is hard to draw a firm equation between, say, Jimmy Swaggart and Werner Erhard. Swaggart's sermons are virtuosic oratory pieces, pitched specifically at a congregation with a tradition of pulpit theatrics, and laden with Us and Them paranoic simplifications. My Kentucky grandmother refers to him and his ilk as "poor white trash holy rollers," as good a capsule definition as any. Unlike Erhard, who deals very little in metaphysics and deception, Swaggart shakes down the sick, the elderly, the incapacitated with pie in the sky.

In contrast, Erhard charges a hefty fee up front for his sessions, thus specifically aiming for an educated, moneyed clientele, one equipped for informed choices. EST seminars, which could be described as the paramilitary end of motivational training, are not broadcast, nor does Erhard aim for any cult of personality. In fact, as far as I could tell, nowhere in his tape was there any direct shot of Werner Erhard. The audio was distinctly uncharismatic: a rambling, low-key talk about the problem of nuclear buildup. Both he and the Maharishi claim not to be pushing religion and these claims, though debatable, are at least respectable. There may be an inherent politic to EST but no one could accuse Erhard of being a TV demagogue.

These and other discrepancies alert the viewer to certain pressures on the de-mystifying effect of the monitor images. While the scrum of voices suggest that this Babel is comprised of mutually exclusive premises and promises, the theatrical corporate and Christian symbolism of the room undercuts analysis and gives the piece an air of conspiratorial unity. We are back in Bruce's Religions Incorporated again, more completely drawn, but with many of the same problems of cultural imperialism and oversimplification.

— SCOTT ELLIS



Spring Hurlburt, **Sacrificial Column Capital**, 1989, synthetic stone and ram's horns, 30 x 70 x 70 cm.; photo: Robert Keziere.

SPRING HURLBUT

Contemporary Art Gallery, Vancouver, November 17 – December 16

Entering the Contemporary Art Gallery from the street is like entering a grotto, at first dark and confining, then opening onto the bright windowless vault of the gallery proper. The Sculpture is displayed in corners and against the walls of the gallery, as if swept away from the centre of the room, not quite fully three dimensional, clinging to the architectural fabric like some shy dancer. Several of the works, moulded white plaster reliefs, are visually absorbed into the bright whiteness of the painted plasterboard walls. The effect of the installation is that of a museum, or more precisely that of a museum retail shop, but a shop from which the valuable goods, the art reproductions, have been removed, leaving only the display shelves and pedestals on exhibition. It is like the skeleton of a store at night, a dreamscape recalling Giacometti's *The Palace at 4 am*, the calcined ruin of an art.

Here are Egg and Dart Style cornice mouldings with real eggs inserted in place of their representation and another titled *Dental/ Dentil Moulding* that uses actual cow teeth to create a similar though more verbal pun. In one corner is a large, almost floor to ceiling column, a rough wooden tree trunk with an oak capitol and base. Silhouetted against a long wall are a series of small disengaged columns, arranged according to size, screwed firmly to quarter inch steel plate bases cantilevered off the wall. Each column is a smoothly twisting branch of wood with a delicately lathed Doric cap and base. In another corner a quasi-Corinthian capitol is placed high on a white painted plywood plinth with its normal vegetal spirals replaced with real animal horns. These ram horns recall paganism and the eggs and cow teeth likewise are references to an idyllic rural or agricultural past, but provincial and northern, more Baltic than Mediterranean, more Danish Dairy than Arcadian pasture. Recall the Neo-Classicism that was an aspect of Nordic Romanticism up to and including the Architecture of Albert Speer.

This trite punning, the incorporation of prototype materials into their own representation is an eccentric homage to self-denotative modernism. We understand more with the first impression, the nearly overwhelming sensation of whiteness. We understand Hurlbut to be obsessed with plaster, with metaphors of calcination, with bone, shell and horn, all milk and strong teeth, obsessed with disinfectant whiteness. "Why does [whiteness] exert such a spectralness over fancy," asks Herman Melville writing of an "elusive something in the innermost idea of the hue that strikes more of panic in the soul" (*Moby Dick*, Ch. 42, "The Whiteness of the Whale"). Walter Pater replies with a theory on the representational nature of whiteness, "the mystery of white things... ever an afterthought, the doubles or seconds of real things and themselves but half real, half material" (*Marius the Epicurean*, Ch. 11, "White Nights"). In Sculpture this secondariness has been expressed in the past by the use of white plaster as a disposable intermediary material in the casting process, by the plaster forms of preliminary sketch models (maquettes) and by the production of relatively inexpensive plaster museum replicas of more enduring originals in metal or stone. Plaster in Architecture is used as icing to decorate inexpensive buildings in imitation of more expensive materials and techniques, a practice dating back to prehistory. Plaster is no material and every material. It can be made to look like anything or nothing at all. It is Pater's "half material." While many sculptors have expressed an antipathy toward the use of plaster, Hurlbut is haunted by it. She has made a fetish of plaster working, using plaster to represent itself, its chemistry and its history.

Along with Terra Cotta and Marble, Plaster is the paradigmatic material of Classicism. Hurlbut's is not Classical in the sense of being of the first order or in the Vitruvian Architectural sense of being "the certain reasoning of symmetry," concerned with eurhythmic proportion derived from a natural model, but is rather in the antiquarian tradition of the eighteenth and nineteenth century Architectural Folly, the artificial ruin being among its variations. Hurlbut's Sculpture is Neo-Classical, representational in the sense of being derived from a Greek or Roman model of style, yet as the Folly was derived from a Literature of Romanticism so this Sculpture is derived from a Literature, from illustrated books on the history of Architecture. Hurlbut's

columns and reliefs are appropriated, nearly whole, from illustrations in Joseph Rykwert's 1972 MOMA publication *On Adam's House in Paradise*, a history of the last several centuries of speculation on the origin of Architecture. (Compare Hurlbut's little wooden posts with the illustrations of columns on page ninety-nine).

The exhibition at the Contemporary Art Gallery specifically recalls the eighteenth century mania for the building of garden hermitages, the so-called "Root Houses," an Architectural Folly in which Classical or Gothic Architecture was reinterpreted in the rustic style. Like the modern English Pub, it was a fanciful recollection of the Elizabethan cottage: white plaster and timber beam, wattle and daub, gnarly wood and exposed irregular stone work (an ironic prototype for the neo-primitive ideology of the "truth to materials" ethic, the rustic conceit of early twentieth century urban artists, with quite a different source being found in Functionalism). As Antiquarianism, the Folly was intimately associated with the study of Architectural origin. Recall the illustrations in Rykwert of Sir James Hall's *Gothic Hut,* a speculative reconstruction of a Gothic prototype using wooden branch building techniques; Auguste Choisy's reconstruction of the timber origins of the Doric Order; Claude Perrault's Latin hut ofter Vitruvius; and the unique watercolor by John Gandy, *Architecture, Its Natural Model.*

Recall Honoré de Balzac on Georges Cuvier, "[reconstructing] whole worlds out of bleached bones... filling the void; he examines a piece of gypsum, observing an imprint and lo the marble becomes flesh and the dead are quickened to life," realizing that as art is increasingly understood to be the antithesis of science and as Art History has become the antithesis of Natural History, so Hurlbut is against Cuvier, her Sculpture less a study of an evolving nature and more a representation of an established history. Neo-Classicism looked to an illusory simplicity, a history, an arcadian model for an impossibly ideal future. Sculpture of this last century has stridently claimed its modernity while attempting to recreate the museum artifact and share in the secure cozy aura of the museum. Sculpture as this representation of the artifactual, as a representation of its imagined former self, is Sculpture approaching the symbolic. Modern Sculpture was a ghostly, skeletal, "half material" dream of a future that was actually a ruin of the past. (Minimal Art argued this way of Sculpture but it has been emasculated, subsumed under the too wide rubric of Modernism.)

Hurlbut's eager intentionality is blunted, simplified by the complexity of her means, the confusion of signs, the representations within the representations, and the work almost succeeds as Sculpture in spite of itself. More caprice than exegesis, commercial and Architectural, imitative if not entirely appropriative, verging on but never quite becoming a handicraft, consoling in its recollection of the paradisiacal, it is a model and a requiem for Modern Sculpture during the 1980s. In Hurlbut's Sculpture, the Classical tradition – the representation of natural eurhythmy – is reduced to being a copy of a book illustration, and the Modern is a picturesque ruin, a smirking monumental Folly.

– ROBIN PECK



Martha Fleming and Lyne Lapointe, installation views of **Miasme / Hyène et la Valve** 1988-89, mixed media on wood panels and bench, and **The Unswept Floor / Wild Nights**, 1989, mixed media, from **Eat Me / Drink Me / Love Me**; photo: Fred Scruton, courtesy The New Museum of Contemporary Art.

MARTHA FLEMING AND LYNE LAPOINTE

The New Museum of Contemporary Art, New York, December 7 – February 4

Her lips began to scorch,
That juice was wormwood to her tongue,
She loathed the feast:
Writhing as one possessed she leaped and sung,
Rent all her robe, and wrung
Her hands in lamentable haste,
And beat her breast.

In Christina Rossetti's 1859 poem *Goblin Market* one of two golden-haired sisters becomes addicted to the poisonous fruits sold in the glen by goblin merchant men. When Laura begins to dwindle and decay with the subsequent denial of her need, her sister Lizzie determines to help her. She brings back the antidote, the luscious juices themselves not ingested but drenching her face and neck. As Laura kissed and kissed and kissed her sister, life returned to her.

Citing one of the more carnal lines from Rossetti's poem as a title for their installation — *Eat Me/Drink Me/Love Me*, an open invitation to enter this sisterly domain — Martha Fleming and Lyne Lapointe propose a more complex and far-reaching antidote to the effects of the enticing merchant men. Circumventing the hysterical symptoms of Laura's cure and focusing instead on the latent power of the sisters' sexuality, their proposal is structured around a radical re-reading of nineteenth century women's verse. From the mutual sublimated sexuality and idealisation of nature in the poetry of Rossetti and her contemporary Emily Dickinson, they hypothesize a (not literally possible) love affair between the two women. The lesbian subtext thus revealed is transposed from a literary/private domain to a visual/public one, and it signals an irreversible rent in the veil of invisibility that historically covers women's sexuality.

Two rooms of the New Museum house the project. They become a world apart in the gallery context because an old-fashioned screened doorway with the show's title mounted over the lintel marks the entranceway. Portraits of Rossetti and Dickinson set side by side are visible through the scrim of the doorway. They are executed on wood and include a branch of bramble enclosing the serene and self-absorbed Emily, and an engraved hand of mystical allure, swarming with baby centipedes, accompanying the ethereal and inward-looking Christina.

The portraits and the wicker basket of black coal below them confirm the nineteenth century country house setting that permeates the exhibition. This is Fleming and Lapointe's first museum show after a series of landmark installation projects in Montréal, in which they re-occupied disused buildings and their institutional histories so as to propose a counter-museology of the abandoned and marginalized. So it's not surprising that the gallery space here becomes something other than the transparent "white cube." The first room connotes an inversion of container and contained in that the large tab-

leaux mounted on the walls are composed of images in and on wood frames, but not in any conventional sense of framing. The objects are built from what appear to be frames of old houses or windows, often with spaces left open to the wall. Alternatively, bark and branches frame a canvas or mark a division within its interior, so that the room itself becomes a scavenged site of interpenetration between nature and culture. In part it is a portrait gallery of dark repression, specifically of women and of female sexuality identified with untamed nature, and in part a bestiary of insects and small animals that, pictured everywhere, are barely contained by allusions to the genteel collecting, taxonomizing and romanticizing of nature practiced in the past century.

The images of feminity represented here are, appropriately, also like specimens: the little girl among white lilies in a turn-of-the-century photograph, innocently touching herself; the supine *Dame aux Fourrures* who (like Venus in Furs) might attain her own immunity from the object-exchange of merchant men if she were indeed to pleasure herself with that hidden hand; and the lady in a confining Chinese robe that is composed of animal skins, stitched together so tightly that only one slit-like opening and a lush magnolia blossom promise release.

Up a short flight of steps, the second room conveys a warmer and more celebratory side of nature and natural science, with a charm that is deceptively simple like the poetry of Rossetti and Dickinson itself. The site-specificity of this part of the project centres on an inlaid elm board floor that, in its precise fit to the space and its function as a drawing surface, makes of the room an enveloping cosmos where "the geography of female pleasure," in Luce Irigaray's words, is no longer simply utopic but possible. Among the natural objects set into the rich surface of the wood are fungi, stones, shells, lichens, and bones, some of these forming constellations, galaxies and astrological signs. There are drawings of mythical winged beasts part-fish, part-snake, and a sprawling hand-written text: "Wild Nights — Wild Nights! Were I with thee Wild Nights should be Our luxury! Rowing in Eden — Ah, the Sea! Might I but moor — Tonight — In Thee!" A particularly sensual verse from Emily Dickinson, circa 1861, to be read while the hum of summer birds and bees fills the room. Its source is a bowl of luscious fruits made of semi-precious stones, a seductive convergence of memory, nourishment and artifice.

From within the framework of the psychically haunting and over-determined Law-of-the-Father, Irigaray locates a site of female pleasure (as love of same) in the preoedipal moment. Alternatively, Fleming and Lapointe undermine the classical psychoanalytic constructs that prohibit women's pleasure by circumventing them, and instead addressing the nineteenth century social and scientific order that spawned the Freudian/Lacanian school. The legacy of this order is a set of constrictive mores of state, family and religion wherein women are strictly classified as sexual types and, in parallel, homosexuality is bestialized. Fleming and Lapointe's strategy for exposing the mechanisms of oppression, specifically those that suppress lesbian sexuality, is to propose another set of possible social relations as a counterpoint, contextualized within a complex and fluid reclaiming discourse about nature and human love. In the far corner of the second room in the exhibition, a hinged double tableau called *Miasme/Hyène et La Valve* shows an Ingres bather corseted in an animal rib-cage, showing her sex only metaphorically in a row of shell drawings, paired with a hyena surrounded by a miasma of bones, shells, and dried plants. At the 1989 International Conference on AIDS in Montréal, Fleming and Lapointe performed *Animal Love* with this work and readings from *Goblin Market*, as an act of solidarity with the gay male community.

Eat Me/Drink Me/Love Me does speak in a subversively preoedipal language of love. As French feminist theory has articulated for women a new spectrum of sexual identity delineated by the two poles of self-love and female community, Fleming and Lapointe propose a corresponding politic of pleasure that in itself is a pleasure to come to know.

— NELL TENHAAF



Cathy Quinn, **What's in a Flame?**, The Cable Building, 611 Broadway, New York; photo: Jeffrey Kane, courtesy of Creative Time Inc.

CATHY QUINN

The Cable Building, 611 Broadway, New York, presented by Creative Time Inc., November 23 – December 3

Cathy Quinn's site specific projection at the Cable Building at Broadway and Houston was a silent continuous loop punctuated by a trailer text which read, "What's in a flame?," rear-projected onto a rounded window. It showed her own image in a three-quarter waist-to-head view, reaching for a "missing" torch, carrying it from out of the frame into a central position, and blowing out the flame. The act suggested, if not death, at least destruction or extinction of some sort, attenuated to a certain extent by the solemnity with which the gesture was performed.

You may well ask, what's in a flame, given that at least one dictionary of architecture, published in New York in 1905, admits that the architectural emblem of the torch is "generally repeated without a clear understanding of its significance." Nevertheless, the torch held up by the figure of a woman generally registers on the observer as a sign of hope, of emancipation, of awakening. To pick a random example, a recent Stan Mack funny relates the Statue of Liberty and her torch to the homeless, elaborating, "she's a queen, she holds a cup with fire in it... she stands in the water of the harbour which represents all the multitudes... she's a great character — a sorceress, a deceiver..." Rarely encountered, and perhaps less commonly recognized is the obverse meaning: the torch inverted symbolizes death, the extinction of the flame.

Underlying the introspective self-destructive reference, was an element of feminist critique that points at the gap between the ideals represented by female allegorical figures and the level of feminine subjugation coded into patriarchal social hierarchy. Quinn's cinematic projection onto a void — the glazed opening between two female caryatids on the façade of the second storey of the Cable Building — was as much an interrogation of the window as absence, or void, in the organization of the turn-of-the-century

façade as it was a reminder of the aporia surrounding the allegorical figures that populate the eclectic commercial architectural vernacular of Lower Manhattan. The use of a window as projection screen responded to the function of the opening as the major gestural element in the composition of the building envelope. Just as there are similarly formed downtown buildings in many older North American cities, so there are labyrinths of contradictory meanings and associations that such statuary and architectural decoration may evoke.

Quinn's work directly confronted the issue of temporary appropriation of privately owned commercial surfaces that may only be obtained by exploiting contemporary methods of negotiation and persuasion. The attempt to modify, even momentarily, aspects of urban space using architectural means has traditionally been met with much resistance by interests which interpret any reshaping, or occupying, of space as an expression of control. Her activity is firmly positioned as a kind of public street theatre, making primary use of film, but fortified occasionally by her presence on the street, looking like a sort of recent, androgynous, North American-spawned character belonging to the tradition of the cast of the *Commedia dell'Arte*. Her sidewalk role interrupted those passers-by who would not have automatically looked up to see the image projected above the first floor. The work slid quite discreetly onto the interstices of the architecture just as it inserted itself, almost disappearing, into the commercial social life of the neighbourhood, where merchandise is sold from outdoor stalls until late in the evening while young employees emerge from the local health club in the Cable Building to jog after work wearing spandex shorts and bare legs in the cold. Quinn's intervention was thoroughly integrated and envelopped in the banality, chintz and bathos of a cold winter night. A little street theatre helped to compete for a piece of the potential viewers' attention.

In a curiously inverted manner, this cinematic intervention could be appended with a sub-text following on Walter Benjamin's reading of Beaudelaire's self-projection onto the *chiffonnier* in the opening stanzas of *Le Vin du Chiffonnier:*

Souvent à la clarté rouge d'un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l'humanité grouille en ferments orageux,
On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Butant, et se cognant aux murs comme un poète
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets
Épanche tout son cœur en glorieux projets.

(Often in the red light of a street lamp,
Whose flame flickers and glass rattles in the wind, In the heart of an old neighborhood,
filthy labyrinth Where seething humanity
swarms, One sees a rag man coming, shaking
his head, Stumbling, bumping into walls like
a poet, Heedless of informants, his thralls, He
pours his heart into glorious projects.)

The *chiffonnier* as explained in Benjamin's text is fleshed out and rendered statistically and historically representative of the most marginal socio-economic category of mid-century Paris. He is idealized, so to speak, a creature on the extreme end of the scale whose opposite pole is occupied by the fictious woman on a pedestal, the allegorical representative of truth, beauty, hope, the muse. This is the role Quinn played cinematically, acting to an unsuspecting public out on the street at night. The rigging of an ephemeral venue flashing in the numbed confusion of commercial life in the city of desire is a kind of translation, or resetting, of the scene where the *chiffonnier* is glimpsed in the flickering lamplight. Benjamin perceived the common ground between the bohemian poet and the *chiffonnier* between the ephemeral image and the viewer, as that of "mute social revolt," inherent in any precarious existence. Drifting imagination inspires "the dreams of vengeance and the splendour of the future" — the most hypnotic instruments of the disfranchised, the unfree. Quinn's silent, public cinematic fragment could be seen as the morsel of a dream that city dwellers would incorporate into their reveries of freedom.

— MARIE-PAULE MACDONALD

DÉBATS / ISSUES

BIENNALE CANADIENNE D'ART CONTEMPORAIN

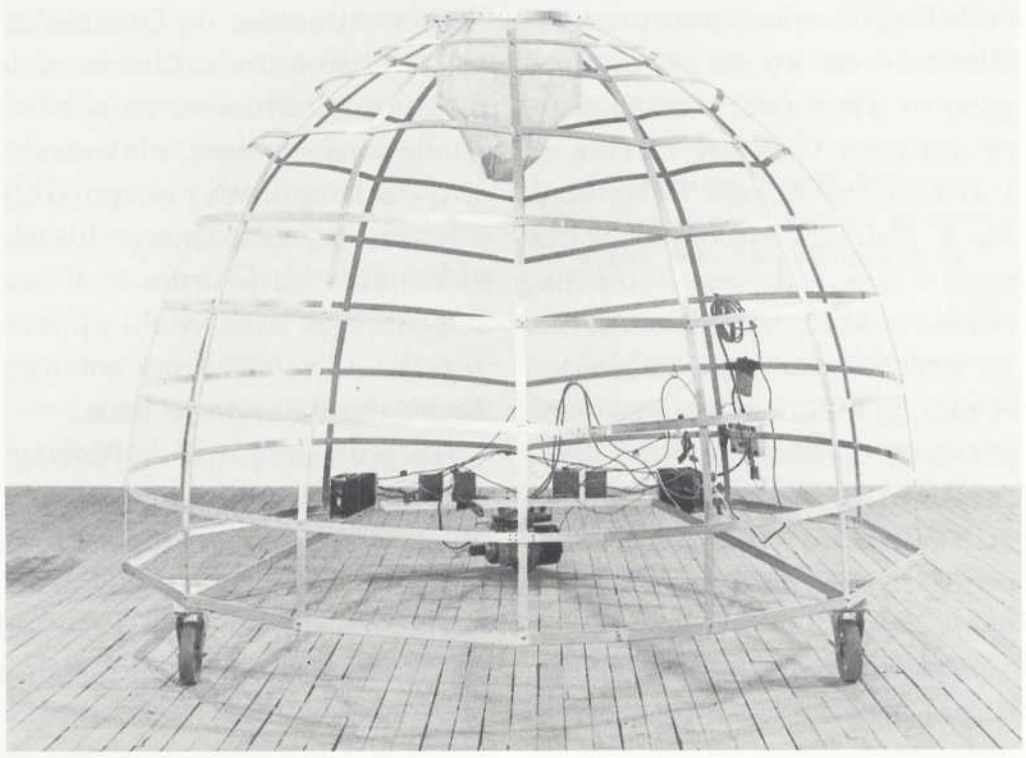
À juste titre, on peut se réjouir du fait que le Canada se soit enfin doté d'une manifestation nationale récurrente. La Biennale canadienne de l'art contemporain occupera toute la décennie des années quatre-vingt-dix, et sera présentée aux deux ans dans différentes villes à tour de rôle. Ottawa constitue le premier «arrêt» d'une exposition qui se veut itinérante et sera suivie dans l'ordre par Vancouver, Montréal, Winnipeg, Toronto et les Maritimes.

Dans les années quatre-vingt, peu d'expositions ont rempli ce rôle de rassembler les artistes canadiens *coast-to-coast*: en gros il y eut *Pluralités* en 1980, exposition montée à l'occasion du centenaire du Musée des beaux-arts du Canada, et *Chants d'expérience* en 1986, au même endroit. Dans chaque cas, il nous fut donné de voir les œuvres d'une vingtaine d'artistes seulement sans qu'il y ait recoupement dans leurs listes respectives. En ajoutant à cela le fait que ce musée n'a pas pour politique d'organiser trop régulièrement des expositions contemporaines ou même de plus petites expositions de groupe, cela équivaut à dire que les artistes canadiens ont peu de chance d'être vus dans ce qui est nommément leur musée national!

La situation est à toutes fins pratiques pareille dans les autres grands musées du pays que sont le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée d'art contemporain de Montréal, le Musée des beaux-arts de l'Ontario, la Vancouver Art Gallery ou la Winnipeg Art Gallery, pour ne nommer que ceux-là. Aucune de ces institutions n'a organisé d'exposition nationale d'art contemporain au cours des dernières années, hormis des expositions thématiques. Au Musée des beaux-arts de Montréal, une telle manifestation remonte à *Forum*, en 1976, lors de la réouverture de cette institution, alors que ce type d'exposition faisait encore partie des traditions et mœurs du musée; au Musée d'art contemporain de Montréal, on note une série d'expositions dont le contenu était limité aux artistes de la province: *Sculpture au Québec* (1980), *Le Dessin de la jeune peinture au Québec* (1981), *Peinture au Québec* (1985), *Elementa Naturae* (1987), *Les Temps chauds* (1988).

Par ailleurs, le Musée des beaux-arts de l'Ontario a organisé, en 1985, l'exposition *European Iceberg* qui se voulait une sorte de portrait de la situation européenne et où se retrouvaient trente-deux artistes en majorité allemands et italiens (cf. notre article paru dans *Parachute* nº 39). Le Musée des beaux-arts de Montréal organisa, en 1980, *Hier et Après*, une des seules manifestations muséales (j'insiste, puisque le réseau des centres d'artistes l'a souvent fait par ailleurs) à avoir mélangé Européens et Américains avec les Canadiens. À Montréal, les expositions organisées par le Centre international d'art contemporain ont rempli ces dernières années un rôle semblable à celui qu'assume aujourd'hui la Biennale de l'art contemporain. Malgré la vocation dite internationale de cette institution, la plus intéressante et spectaculaire de ses expositions aura sans conteste été celle qui était entièrement consacrée à l'art canadien, soit *Aurora Borealis* qui, en 1985, réunissait trente artistes. Par la suite les expositions offertes se sont ouvertes avec plus ou moins de succès (à cause de thématiques et de choix douteux) à l'international: ce fut *Lumières* (1986), *Stations* (1987), et encore plus tristement la dernière en 1989. Le Musée d'art contemporain de son côté aura organisé au cours de la dernière décennie une série d'expositions de groupe consacrées à l'art international, notons: *L'Arte povera* (1983), *Via New York* (1984), *Space Invaders* (1986), *À l'heure de la Hollande* (1987), *British Now* (1988), *Tenir l'image à distance* (1989), *Blickpunkte* (1989).

Le caractère panoramique de ces dernières, enclin à une certaine superficialité et à un côté prévisible, laisse cependant songeur. *L'Arte povera, Space Invaders* et *Tenir l'image à distance* avaient pour avantage d'offrir aux visiteurs un corpus articulé et justifiable sur le plan de cohérence thématique. Malgré certaines lacunes, la principale étant certainement donc au niveau du caractère théorique et de l'argument, ces expositions nous auront tout au moins informés sur certaines pratiques nationales et internationales. Le bilan est cependant mince puisqu'on ne peut même pas parler en moyenne d'une exposition nationale ou internationale annuelle dans chacun des principaux musées, ou même d'une alternance de ce type d'exposition annuellement dans les principaux musées du pays, situation que la Biennale contribuera à améliorer. Ces lacunes sur le plan des expositions de groupe auraient pu être comblées par des expositions individuelles d'envergure, mais hélas, celles-ci se comptent sur les doigts de la main ou presque dans une décennie, alors qu'elles devraient être présentées à l'année longue. La qualité d'information et de réflexion qui passe auprès du public dans des expositions comme celles consacrées à Betty Goodwin, Irene F. Whittome (MBAM, 1987 et 1980) ou Paterson Ewen et Gerhard Richter (MBAO, 1988) est indéniablement ce qu'il y a de plus formateur et de plus enrichissant, en espérant que le public ait déjà une idée du contexte dans lequel ces démarches s'inscrivent, ce que devraient permettre les expositions collectives. À Montréal, par exemple, il se sera écoulé cinq ans entre la dernière rétrospective organisée par le conservateur de l'art contemporain du MBAM, Yolande Racine, consacrée à Betty Goodwin, et la prochaine, consacrée à Rebecca Horn. Même si le MBAM n'est pas principalement un musée d'art contemporain, le succès remporté par Betty Goodwin devrait suffire à justifier une politique plus soutenue à cet égard. Comment, sinon, conserver ses acquis et nourrir et développer le public qui s'intéresse manifestement à ces choses ? Au MAC, la situation n'est guère mieux, étant donné la vocation de cette institution qui est entièrement vouée à l'art contemporain. Plus les années quatre-vingt avançaient, moins il y eut d'expositions individuelles organisées par ses conservateurs et depuis 1985, on en dénombre en moyenne une ou deux par année d'artistes nationaux et internationaux comptant Pierre Granche (1985), Jean-Charles Blais et Gérard Garouste (1986), Raymonde April (1986), Sorel Cohen (1986), Eva Brandl (1987), Suzelle Levasseur (1987), Ken Lum, Miquel Barceló (1988) et David Mach (1988).



Jana Sterbak, **Remote Control**, 1989, construction en aluminium avec roues motorisées et piles, 142,5 x 185 x 202 cm; photo : Galerie René Blouin.

Bien sûr, ces institutions accueillent des expositions organisées ailleurs, ce qui est bénéfique pour le public, mais n'enrichit pas le développement des conservateurs canadiens. Les artistes canadiens souffrent de ce qui est véritablement un manque d'encadrement théorique et pratique de la part de leurs musées. Le MBAO est à l'heure actuelle le seul musée qui poursuive une politique cohérente au niveau du soutien apporté aux artistes canadiens par une série de rétrospectives majeures (dix-huit en dix ans), complétée par sa série *Perspectives* et autres expositions pour les plus jeunes artistes. Les seules expositions solos d'artistes étrangers dignes de mention «importées» : Guido Paolini (1985), Jannis Kounellis (1987-1988) et Gordon Matta-Clark (1988). Mais réjouissons-nous de cela au moins, dans l'attente d'une cuvée locale. Le MAC n'a pas consacré de rétrospective à un artiste canadien, du calibre des expositions Betty Goodwin au MBAM ou Ron Martin au MBAO, depuis belle lurette. On a l'impression que le MAC ne nous donne même plus de façon réaliste le pouls du milieu montréalais, tout au moins. Le développement des arts visuels au Canada a connu une évolution rapide et impressionnante depuis les années cinquante, une évolution grandement marquée par la politique de soutien intelligemment menée par le Conseil des Arts du Canada principalement et par le développement d'infrastructures universitaires au niveau de l'éducation. De décennie en décennie, la croissance du milieu s'est fait sentir au point où le phénomène peut être qualifié de «boule de neige» tant au niveau de la quantité que de la qualité. Ce phénomène s'est manifesté publiquement grâce au réseau des centes d'artistes qui, dès le début des années soixante-dix, auront permis aux artistes les plus radicalement intéressants de se manifester sur la scène publique et qui, dans les années quatre-vingt, ont servi d'incubateurs pour les nombreux jeunes artistes sortant des départements universitaires. La fin des années quatre-vingt annonce un nouveau tournant, alors que les galeries commerciales montrant les artistes les plus pointus s'avèrent de plus en plus viables. La situation commerciale est cependant très précaire, alors que de potentiels acquéreurs sont encore trop insécurisés par des œuvres qu'ils n'arrivent pas à déchiffrer, faute d'y avoir été familiarisés par des programmes d'exposition dans les musées qui soient cohérents et qui aient un sens de la continuité.

C'est là qu'entrent en ligne de compte les lacunes de notre infrastructure muséale, le principal rôle du musée étant de développer dans le public une juste compréhension de l'art. Mais à regarder l'accent mis sur les valeurs commerciales dans les années quatre-vingt, surtout pour les institutions privées, on peut comprendre que ce noble rôle soit passé au second plan. D'autre part, on sait que la lourdeur bureaucratique, dont souffrent des institutions comme le Musée des beaux-arts du Canada ou le Musée d'art contemporain de Montréal, compte pour beaucoup dans l'endormissement caractéristique de leur programmation. Tout ça est un bien grand cercle vicieux, tout ce jeu entre l'art et l'argent, et la bureaucratie institutionnelle, puisque tant que les musées n'offriront pas une programmation mieux informée, plus recherchée, plus au fait de l'actualité nationale et internationale, le marché de l'art au Canada continuera à se développer à pas de tortue, et il en sera de même pour l'intérêt du public en général, chez qui il continuera à être difficile de recueillir des fonds pour l'art contemporain. La frénésie des *blockbusters* et de la rentabilité au niveau des chiffres d'assistance et des commandites du secteur privé, est grandement attribuable à la récession du début des années quatre-vingt où les gouvernements ont voulu se délester d'une partie de leurs responsabilités en

ce qui touche le soutien à la culture. Est-il encore possible de répondre de façon censée et productrice, culturellement, aux exigences économiques et artistiques. Qu'arrivera-t-il dans la prochaine décennie qui s'annonce encore pire que cette dernière sur le plan des restrictions économiques ?

Au moment où l'art canadien atteint une maturité sans précédent, il apparaît urgent de revoir la situation dans son ensemble. Certain pays, comme l'Espagne, auront réussi en peu de temps à s'inscrire sur la scène internationale, sans que cela soit pourtant justifiable sur le plan strictement artistique. Le Canada n'est pas encore vraiment inscrit dans les circuits internationaux des musées et galeries. Son marché est limité en majeure partie aux institutions et strictement interne, sauf de rares et phénoménales exceptions qui laissent croire à d'autres possibilités, comme Jeff Wall, dont le marché européen est aujourd'hui friand. À toutes fins pratiques, il faut croire qu'il y a très peu d'occasions pour que conservateurs, collectionneurs et critiques étrangers s'intéressent à nous malgré les efforts déployés par le Service de la Promotion artistique du ministère des Affaires extérieures du Canada qui invite environ quinze conservateurs par année en «tournée» canadienne. Peu d'artistes étrangers exposent dans nos lieux, aucune manifestation internationale ne vient régulièrement les convier, nos musées leur consacrent peu d'expositions individuelles, et achètent peu de leurs œuvres (et encore, ce peu est beaucoup par rapport aux pratiques ayant eu cours dans les années soixante-dix et avant). Indéniablement, il y a des choses qui se font à corps et à cris souvent, mais ce n'est pas assez encore pour que la situation évolue proportionnellement à l'importance de l'art contemporain canadien aujourd'hui. Consciemment ou non, cela crée beaucoup de grogne et de jalousie (grogne des artistes qui après quarante ans n'ont plus d'enjeux dans leur propre pays, grogne des plus jeunes qui n'ont pas de vitrine officielle où se faire connaître, jalousie entre confrères face à ceux qui sont sélectionnés pour les biennales et autres expositions majeures, jalousie à l'égard de ceux qui ont un marché, tout cela est amplifié par le peu de ressources «embrayeurs» dont disposent nos artistes) dans un milieu qui mérite plus à ce stade-ci.

La Biennale canadienne de l'art contemporain dans ces circonstances apparaît comme une panacée. Montée avec la rigueur et le professionnalisme notoire du Musée des beaux-arts du Canada, rigueur qui transparaissait par la qualité irréprochable de l'accrochage à tous points de vue, cette exposition s'est avérée être plus constative qu'interrogative, regroupant vingt-cinq bons artistes parmi d'autres, offrant une représentativité «correcte» sur le plan du sexe et des ethnies. Dépouillées de bévues majeures, sur le plan du contenu et de l'organisation, cette première Biennale est un succès et nous garantit d'être assurés d'une suite, ce qui dans l'histoire récente de l'art au Canada, vaut d'être noté. Sur le plan de l'enthousiasme que suscite une telle manifestation, nous restons sur notre faim car rien ne vient bousculer nos habitudes. À tout le moins avons-nous l'impression de récupérer le temps perdu. À ce stade-ci, il semblerait cependant que les artistes canadiens aient besoin de nombreux défis.

Une biennale comme celle-ci, limitée à un contenu canadien, peut difficilement nous ouvrir des portes sur le plan international parce qu'elle ne participe pas de cette dynamique-là. Elle contribue bien sûr à enrichir une dynamique locale en permettant un interface entre les artistes du pays et le public, et ce, malgré le fait qu'elle souffre d'un manque de positionnement. Elle n'inscrit pas non plus nos artistes dans des courants internationaux de pensées et de pratiques, malgré le fait que les Canadiens ont bien conscience de travailler dans ce contexte élargi dont ils sont bien informés. Dans l'ère de globalisation que nous traversons présentement, cette réalisation apparaît comme étant un peu trop timide, possiblement à courte vue, même.

– CHANTAL PONTBRIAND

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES/ESSAYS

Marin, Louis, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Florence, Éd. Usher, 1989, 270 p., ill. n. et bl.

Ce récent ouvrage de Louis Marin inaugure la nouvelle collection «histoire et théorie de l'art» qu'il dirige depuis peu chez Usher. On connaît les travaux importants de Marin sur les notions de signe et de représentation au XVII[e] siècle et les analyses fondamentales de la peinture d'histoire de la même époque auxquelles ils ont donné lieu. Cette fois, l'auteur retourne en quelque sorte aux sources de la peinture d'histoire «moderne» et, autour du Quattrocento, se mesure aux architectures de la représentation et, dans la seconde partie du livre, à la figurabilité de la syncope, au possible aller-retour, texte/image, de ces charnières elliptiques qui font tenir l'image dans le seul pli d'un mystère, l'écran d'une colonne, l'éclat tranchant d'une lame.

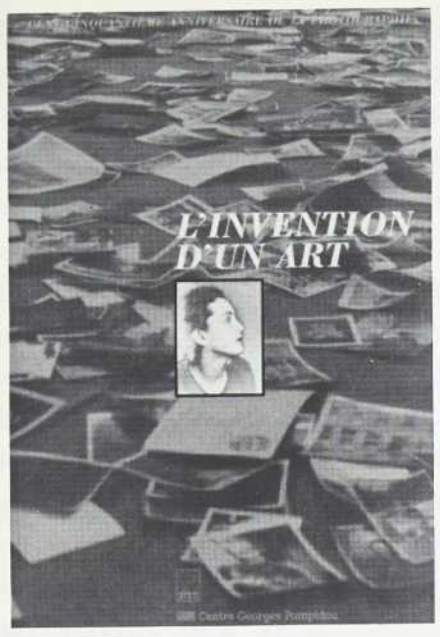
La première partie de l'ouvrage regroupe des essais qui traitent de la représentation de l'architecture, selon une «perspective» inhabituelle. L'architecture, telle qu'en présentent les œuvres peintes du XV[e] siècle italien, nous apparaît trop souvent comme un accessoire (au sens étymologique du terme) de la perspective qu'on réduit à son tour, de manière un peu rapide, au modèle albertien de la construction légitime et de là, au paradigme par excellence de la transparence : la fenêtre ouverte. En rendant à la représentation de l'architecture sa pleine dimension réflexive, Marin noue le chiasme qui la renvoie à une architecture de la représentation. Or, loin de clore la représentation sur elle-même, au moment même où elles se penchent avec tant de finesse sur cette opacité, les analyses de Marin réussissent le tour de force d'ouvrir les œuvres sur un *lieu* : un lieu au sens métaphorique, lieu de texte et de contexte, mais aussi un lieu au sens le plus physique qui soit : nous découvrons des œuvres *in situ*, dans des chapelles humides, des œuvres dont l'inscription fait sens tant pour ce qu'elle engage des références textuelles convoquées que pour ce à quoi, comme regardeur mobile, elle nous engage.

Un livre attentif et rigoureux qui laisse bien augurer de cette nouvelle collection à laquelle un second titre vient déjà de s'ajouter : *Envol d'amour : Le Bernin, dévotion baroque et montage des arts* de Giovanni Careri. *J.L.*

***L'Invention d'un regard (1839 - 1918), (Cent cinquantenaire de la photographie. XIX[e] siècle)*, Paris, Ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989, 272 p., ill. n. et bl.**
Alain Sayag et Jean-Claude Lemagny (dir.), *L'Invention d'un art (Cent cinquantième anniversaire de la photographie)*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, Éditions Adam Biro, 1989, 339 p., ill. n. et bl. et coul.

Ces deux catalogues d'exposition gagnent assurément à être présentés ensemble. Les expositions qu'ils commémorent semblent d'ailleurs avoir été programmées conjointement et ce n'est certes pas un hasard si leurs titres respectifs se complètent si bien l'un l'autre. On pourrait évidemment leur reprocher, de prime abord, de scinder si malencontreusement la photographie en ces deux pôles qui ont semblé, tout au long de son histoire, si inconciliables : la technique et l'art. Mais c'était aussi une occasion de reconnaître ce que la photographie avait de plus spécifique et qui découlait étroitement de ces possibilités purement techniques.

Le premier catalogue, trace d'une exposition organisée par la Réunion des musées nationaux, le Musée d'Orsay et la Bibliothèque nationale, s'arrête surtout sur les traits les plus particuliers au médium et sur les images – parfois accidentelles – que les premières



initiations à cette nouvelle technique ont engendrées. Les commissaires de cette exposition, François Heilbrun, Bernard Marbot et Philippe Néagu, ont donc réuni sous des entrées aux consonances techniques les différentes images qu'ils ont colligées sur la base de cette découverte progressive des possibilités et limites techniques de la photographie. Mais peu à peu, du négatif à la lumière, puis à l'enregistrement du mouvement, on en vient à rassembler des sujets plus en accord avec les options artistiques des premiers tenants du médium. Des thèmes comme celui du motif, emprunté à la peinture, ou celui de l'abstraction et du réalisme, sont abordés.

Ce qu'on peut toutefois reprocher au catalogue, outre d'établir une opposition qu'il contourne bientôt assez élégamment, c'est de prédéterminer certaines des avenues dans lesquelles la photographie du XX^e^ siècle s'engagera à partir des essais maladroits du XIX^e^. Si on ne peut raisonnablement avancer que ces avenues n'aient rien à voir avec ces accidents de la technique – les auteurs n'y manquent d'ailleurs pas! –, il n'en reste pas moins que cette présupposition de fait et d'existence induit à une forme d'ontologie fallacieuse de la photo, qui laisse dans l'ombre les conditions d'apparition proprement dites de ces options modernes et ostracise les discours légitimants qui les autorisent. Quand ce sont chez ces derniers que l'on peut plus étroitement trouver les raisons d'être qui les soutiennent. Ainsi, Philippe Néagu, tout en avouant que certaines «[...] innovations visuelles de l'abstraction n'eurent pas d'influence directe sur les avant-gardes du XX^e^ siècle» n'en juge pas moins que «[...] ces images [...] nous apparaissent aujourd'hui comme parmi les plus significatives de la modernité du langage photographique au XIX^e^ siècle» (p. 219 in Philippe Néagu, «Géométrisation et abstraction», p. 211-219). Comme s'il établissait, du coup et d'avance, dans ce catalogue, dont l'objectif est de respecter une progression historique un peu lâche, ce que sera quelque chose dont il ne peut à ce chapitre n'avoir aucune idée. Ou plutôt dont il ne *devrait*, à cette étape-ci, n'avoir aucune idée.

Outre cette impatience de présentation, ce laisser-aller à ce que nous pensons implicitement de notre modernité actuelle, le catalogue reste une véritable pièce de collection qui nous dit et nous montre adéquatement de quoi fut faite la surprise de nos ancêtres devant cette innovation.

Le second catalogue a cependant des prétentions plus érudites que le premier. Cherchant à établir ce qui, dans l'art de l'époque, pouvait prédisposer aux conditions d'un regard photographique – effort au sujet duquel on pourrait faire les mêmes reproches que précédemment – les directeurs de publication, Jean-Claude Lemagny et Alain Sayag, en viennent bientôt à réunir des textes commémorant les moments forts des expositions consacrées à la photographie. Ces textes, dont on aimerait bien connaître la provenance, peuvent aussi bien être inédits qu'avoir été déjà utilisés en pièces d'ouverture à ces événements. Certains font adroitement état des recherches accomplies pour reconstituer l'allure de ces expositions, méthodes et techniques d'accrochage et de présentation comprises. D'autres sont des commentaires à chaud sur lesdits événements écrits par des personnalités bien connues. Les grandes étapes d'établissement et de reconnaissance en expositions d'importance de la photographie sont ainsi reconstituées et forment une histoire particulière qui va de l'inauguration de la galerie *291* d'Alfred Stieglitz à l'événement des *New Documents* qui nous fit découvrir Diane Arbus, en passant par le *Film und Foto* de Stuttgart, les expositions surréalistes et *The Family of Man* d'Edward Steichen. Et pour finir ce bilan, Alain Sayag et Jean-Claude Lemagny, dans la section intitulée *La Photographie comme art en 1989*, tentent d'établir une liste de ceux qui seront considérés comme les photographes d'importance de cette fin de siècle.

Bref, ce livre est à tout le moins précieux. Il peut à la fois servir de point de départ à des spécialistes désireux d'en apprendre plus long sur ces événements majeurs qui servirent à la reconnaissance de la photographie au XX^e^ siècle; et permettre au grand public d'entrer de plain-pied en relation avec ce médium qui lui est toujours apparu comme étant d'accès facile. *L'Invention d'un art*, malgré l'érudition certaine que sa préparation a nécessitée, ne les en dissuadera certainement pas! *S.C.*

Jean Lancri, *Y et K. Essai sur la peinture au risque de la lettre*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 405 p.

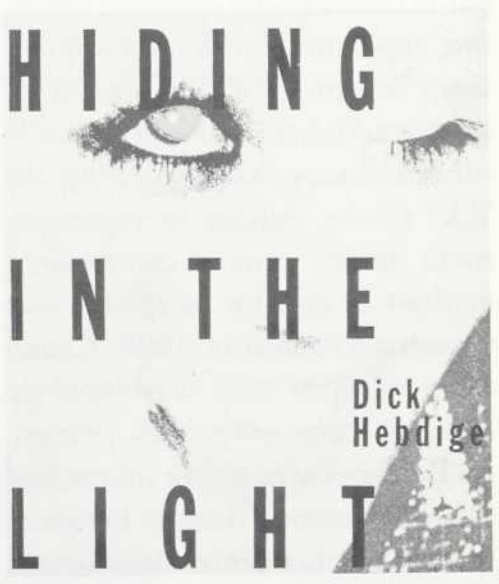
Si jamais vous vous demandez: comment circuler entre les « Métamorphoses» de Kafka, les promenades de Klee, les condensations de Duchamp, le métronome de Man Ray, le «Paysage avec la chute d'Icare» de Bruegel, la «Tavoletta» de Brunelleschi, la logique du supplément textuel de Derrida, les désirs du regard portés au «lalangue» chez Lacan, les «textiCules» de Queneau, les «Noces de Cana» de Véronèse, le «Coup de dés» de Mallarmé, le Tarot, les étoilements picturaux de Stella, la théorie du langage chez Chomsky, la logique chez Pierce ou Wittgenstein (...), voici un livre qui aménage bien des parcours. Et d'entrée de jeu, on s'y perd volontiers, répondant ludiquement au projet de l'auteur.

«Y ou le labyrinthe de l'identité vagabonde et K ou la chambre des métamorphoses» est avant tout une exposition itinérante et variable (de la Maison de la Culture d'Amiens, 1980, au Centre Pompidou, 1984) dont l'aventure fut différée, déférée au regard d'une publication ultérieure qui fait figure de thèse d'état.

L'auteur (ou l'artiste, le conservateur, le professeur d'art plastique...) y comptabilise donc, d'une manière pédagogiquement égarée (labyrinthe et métamorphoses obligent), les identités fuyantes et fictives qui glissent entre le visible et le lisible de son exposition. De là s'ouvre une véritable mise en crise des identités théoriques. L'égarement des regards et les interrogations bifurquantes y sont abondamment illustrées, systématisées, reconstituées... ce qui nous permet de nous écarter d'avantage. Incontournable! *M.A.*

Dick Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things*, New York: Routledge, 1988, 277 p., illus. b & w.

While traces of the structures of modernity remain, it may be said that there has been a general collapse... of centres, of metanarratives, of singular locations of power, and of interpretive strategies. At every corner, Dick Hebdige finds additional evidence of the "success" of the Posts – poststructuralism, post-marxism, post-feminism, post-colonialism, postmodernism, etc. In many camps, the cry has been that these discourses of disturbance and commotion have stalled the prospects of "radical" political intervention. And yet, in Hebdige's multi-layered collection of essays, *Hiding in the Light*, there is no commiserating; rather, he takes the postmodern as the setting in which cultural politics is to be ascertained and acted upon. In the final analysis, with Hebdige's expertly textured appraisal of the twists and turns of popular taste



and consumption, there is perhaps no better critical guide to the commodity culture of the 1980s.

Hiding in the Light is ambitious; Hebdige is not interested in specific images but rather in reading the place of "images and things" in the contemporary context. Artifacts, commodities, and photographs are seized in various manners as symptons through which the author deduces the network of relations which make up popular engagement and national culture. In many ways, this is Hebdige's reevaluation of the cultural studies tradition of semiotics and ideological analysis, including his own earlier work, where he was one of the most compelling critics to stake a political claim in popular culture. Still, the vestiges of semiology continue to linger in Hebdige's critical eye. Commodities as signs are read to discern the struggles over definitions of "Britishness" in a post-colonial context, in which the very idea of "nation" has been receding for decades. What begins to emerge in Hebdige's analysis is a particular, and historically specific, rendering of Raymond William's "structure of feeling": a modality of subjectivity, a sensibility for the 1980s, one which ensues from a myriad of "images and things," from the mess created by the logic of the market and the burning of an empire.

In the wake of a series of fatalities offered up by postmodernism (the social, the author, the subject, the avant-garde, etc.), Hebdige, while not disagreeing, takes prescience over cynicism and points to possibilities of envisioning the concomitant political challenges. His concluding analysis of the Talking Heads video *Road to Nowhere* is illustrative. Alienating, but still popular, deconstructive *and* danceable, Hebdige writes "what makes it Post is that you have fun with it..." (240). The same is true of this book. *C.A.*

CATALOGUES / CATALOGUES

***La Couleur seule, l'expérience du monochrome*, Lyon, Musée Saint Pierre Art Contemporain, 1988, 336 p., ill. n. et bl. et coul.**

Si comme l'écrit Thomas McEvilley: «La peinture monochrome est l'icône la plus énigmatique de l'art moderne», le présent ouvrage est le volumineux témoin textuel et visuel qui rend compte des énergies mises par l'équipe du Musée Saint Pierre et leurs nombreux collaborateurs «complices» pour percer cette énigme. Nous avons affaire via ce catalogue à un travail magistral de conservation dirigé par le commissaire Maurice Besset qui explique comment l'étonnement devant la méconnaissance de cette activité permanente qu'est le monochrome, tout au long du XX^{e} siècle, motive ce regroupement de 263 œuvres qui rendent évident le constat «exposé» aux visiteurs à l'automne 1988. Clairement affirmée aussi la volonté de répondre aux exigences perceptuelles imposées par la monochromie où souvent le tout et le rien se jouent dans la nuance, dans l'écart, dans l'infinitésimal. Ouverts, multipistes, l'exposition et le catalogue présentent des monochromes des dernières décennies confrontés aux questions de la limite entre couleur et lumière, entre spécifique et générique, entre peinture et art, entre art et non-art, et dont les propositions exorcisent la «fin de la peinture» et repoussent le «dernier tableau».

Occidentale et contemporaine, cette entreprise muséale, organisée autour d'un constat pour mieux cerner une pratique quantitativement et qualitativement complexe, refuse la linéarité d'une présentation historique et didactique, et privilégie une certaine chronologie de nature partiellement rétrospective. Aussi les visiteurs comme les lecteurs sont invités à regarder les œuvres, majoritairement des peintures, à les comparer, à les faire se rencontrer à travers les salles et les reproductions selon un circuit qui nous amène de Monet à Rutault en passant par Malevitch, les abstraits américains, les Européens du Groupe Zéro, les minimalistes et les toutes récentes appropriations des Néo-Géo. Les textes réflexifs des onze théoriciens et historiens de l'art nous stimulent durant plus de cent pages où entre autres les hypothèses théoriques de Thierry de Duve dialoguent avec les écrits historiques de Pierre Restany et d'Ursula Perucchi-Petri. Cette empathie entre le parcours de l'exposition, le support visuel et verbal du catalogue nous fait presque oublier que nous sommes lectrice d'autant plus qu'une des façons proposées à la fin du volume pour nous y retrouver est cet itinéraire en trois temps avec plans de salles, vues photographiques des salles et liste des œuvres accrochées.

Ce magnifique catalogue remplit ses promesses de «relever de l'archive» et offre des reproductions couleur d'une très grande qualité, une bibliographie générale, des notes biographiques et des bibliographies sélectives sur chacun des cent artistes exposés. S'y trouvent même des gros plans de certaines œuvres pour rendre, avec plus d'égards pour les monochromes et pour l'œil, le travail sur la matière. Ce précieux ouvrage autant pour les spécialistes que pour les amateurs, allie une présentation soignée et rigoureuse à une démarche qui énonce ses choix et qui prend le risque rare de combiner la connaissance au plaisir afin que le sens s'installe dans la relation signifiante entre l'œuvre, les spectateurs et les lecteurs. Et c'est réussi!

Un seul regret quant à nous, c'est que l'extraordinaire *Danse Soupir* de Guido Molinari n'y fut pas présentée et du coup, qu'on n'ait pas établi d'échanges avec les rouges d'Aubertin, de Fontana, de Rainer, de Motherwell et de Bertrand. *F.P.*

***BROKEN MUSIC: Artists' Recordworks*, Exhibition catalogue by Ursula Block & Michael Glasmeier, daadgalerie Berlin – Gemeentmuseum Den Haag – Magasin Grenoble, 1989, 278 p., illus. b. & w. and col.**

Musicians have a tendency to regard the recording medium with a certain disdain, preferring to think of it as only a reproductive vehicle for music – not "the real thing." For many visual artists however, the vinyl disc has a significance of its own: it is at once an object of fascination, a cultural icon, and an object to be worked upon, transformed, or destroyed.

Broken Music brings together the work of visual artists who, "committed to a creative 'dilettantism' that experiments with musical instruments or speech," create for or with the record medium. Essays by the exhibition co-organizers and earlier documents by Laszlo Moholy-Nagy, Theodor W. Adorno, and others, situate the work historically, practically and theoretically; the essays appear in German and (somewhat awkwardly translated) in English and French. Of special interest is Adorno's little-known essay from 1934 where, despite his usual negative stance, he too seems hardly capable of repressing his fascination with the record/object – with "the contours of its presence as a thing."

Designed to compensate for the more selective nature of the exhibition, the catalogue is a valuable resource – a near-comprehensive, richly illustrated compendium of recordwork by visual artists, including cover art, works using records as objects, publications containing records, and sound works produced by artists. Appropriately, the catalogue also contains a flexidisc recording (though, surprisingly, not of a recordwork but of an instrumental performance of a score-collage by Milan Knížák).

The 1980s were witness to the slow, unceremonious demise of the vinyl disc; *Broken Music* has now given it the kind of festive wake it deserves. *P.T.*





ÉCLORE

Comme la samare qui, tombée de l'érable, devient semence et promesse, l'artiste porte en lui tous les espoirs d'une vie artistique féconde. Demain, il fera notre émerveillement collectif. En encourageant les arts, Air Canada mise résolument sur l'avenir.

PROMISE

A seed holds promise. Hidden wonders. So, too, do our talented artists. And when their artistic mastery is revealed, we are moved. Air Canada is proud to sponsor the arts and to encourage excellence without compromise. Together, we'll let loose a nation's imagination.

Air Canada

MANIFÈSTE DU ZÉROZOÏSME

ART, FILOSOFI, MOEURS É MODE DE LA CULTUR ZÉROZOÏSTE

PAR

FRANÇOIS-PIERRE BLEAU DI

ZÉRO ZOO

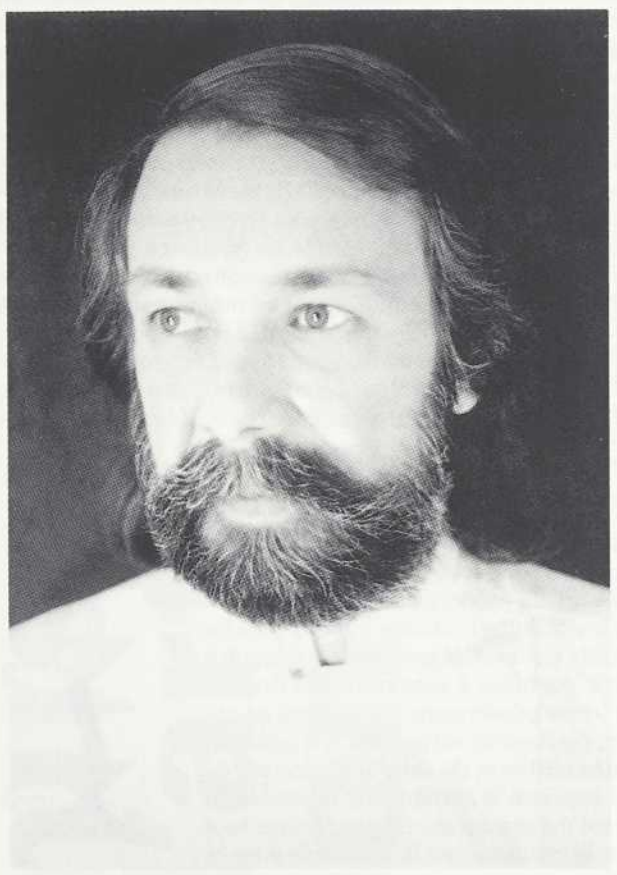
PEINTRE, FILOSOFE, CRÉATEUR MULTIPLE,
RÉVOLUTIONNÈRE PÈSIBLE É VEDÈTTE ZÉROZOÏSTE

Copyright, 1984-85-86-87-88-89-90

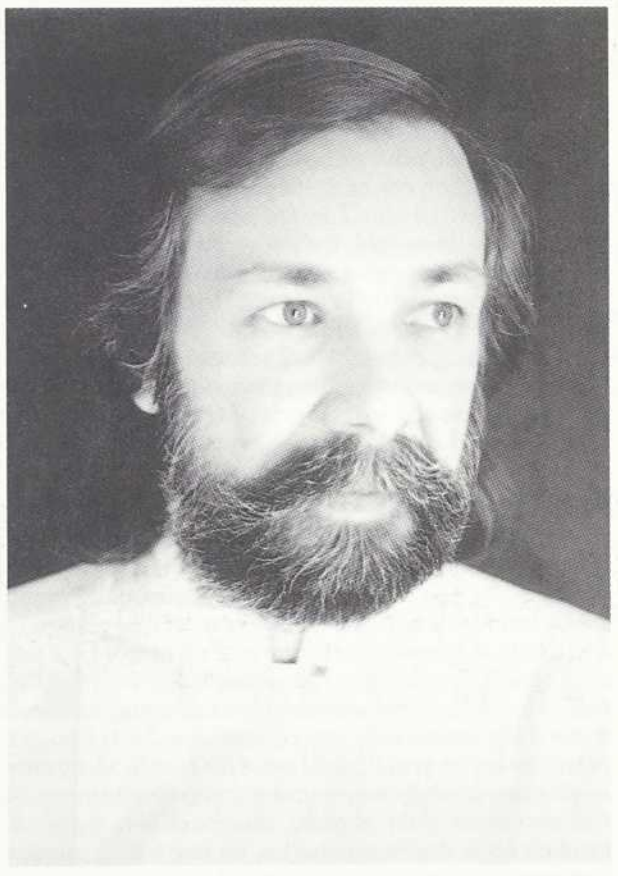
N.B. Ce manifèste dont la première édition fu publié en 1984, è extrè du livre intitulé «Précis de Zérozoïsme» qui fut vendu à ce jour à 18 mil copi dans lè librèri de France, des Etats-Uni é du Canada, é dont le ritme dè vente ne cèsse d'augmenté. L'on peu dir quil s'agi du manifèste artistic é idéologic ayant u la plu grande influence. Depui 1989, il a été tradui en 9 langue é selon des ortograf é stil tipiquement Zérozoïste. Du à sa vaste pèrcé, le Zérozoïsme è la solution du rechange la plus importante quil i est u dans le domène de l'art é de la penssé, é ce, depui le suréalism, le cubism, l'èxistantialism. Il i u en èffè Picasso, Dali, Sartre, mainteman, cè Zéro Zoo qui marque son épok. Outre ce manifèste, le «Précis de Zérozoïsme» contient dans cè 177 page, une otobiografi détaillé de Zéro Zoo, ainssi que le catalogue complè de son istoric é trè célèbre «Expo-Zérozoïste» qui allè secoué le monde de l'art. Cètte secousse fu provoqué par le fè que le Zérozoïsme été, é è, la seul issu à l'académisme é o conformisme de l'art «d'avant-garde» é de l'art d'expression traditionèl; il s'avère être carrément la seul issu é aboutissement à tout l'art contemporain é à toute l'istoir de l'art, aboutissement de plus en plus accèpté é reconnu parce que le plus ouvèr, libérateur é important. Cètte «Expo-Zérozoïste» fu prézenté pour la première foi en 1986 à Monréal é fu prize spontanément d'asso par 5 mil viziteur malgré un cou d'admission élevé. Suite à cèt engouement du public, cèt événement culturèl allè recevoir une couvèrtur journalistic san précédant dans les annal des art plastic. Cètte èxpozition didactic, à vocation itinérante é qui véhicul la penssé Zérozoïste o nivo de l'art par l'intèrmédièr d'un «show» de tablo, d'oeuvre é d'objè Zérozoïste, è intégralement reproduite dans ce livre à l'aide de 60 fotografi couleur qui son suivi de note é analise de Zéro Zoo. En plus, ce «livre-objè», ce «gadjèt-Zérozoïste» de concèption grafic innovatrice, comprend divèrs autre tèxte é document fotografic Zérozoïste. L'idé global é avant gardiste de ce livre è de nou propozé un contenu divèrsifié dont le tout forme la trame é lè donné détaillé d'un roman «thriller» réèl, une formul qui réinvente le roman. Un livre d'un concèpt nouvo pour des gens tout à fè nouvo. Un livre qui fu d'abor largement difuzé dans la cultur «underground» é qui maintenant par la force dè choze, è plu que jamè «on the ground». **N.B.** Le manifèste é lè quelque tèxte choizi é ici réuni son tous èxtrè du «Précis de Zérozoïsme» é com on a pu déjà le constater, écri en francè-Zérozoïste. Ce livre qui utilize un ortograf intèrdit é controvèrsé, a été très souvent pris à propo é cité de façon brulante o cour de ce déba public qui fè rage, surtou en France mais aussi dans le rèste de la francofoni, sur la réform de l'ortograf francèze afin de la simplifié. Sur ce point, le Zérozoïsme prone une libèrté de création pour l'ortograf com pour le rèste. On écri ce que l'on veu, com on le veu, en rèspèctan ou non lè règle, chèrchant avant tout à communiqué é à èxprimé dè choze mais aussi à créé de façon pèrsonnèl é libre avèc l'ortograf mêm. Existe t'il dè règle à suivre qui soi similère à cèlle de l'ortograf dans d'autre sfère d'èxprèssion tèl la peintur, la sculptur, la dansse, le téatre, le cinéma etc. é mêm s'il en èxistè, èlle ne serè là que pour passé Zérozoïstement à coté d'èlle quand bon il semble. S'èxprimé, communiqué, se fère comprendre, voilà lè valeur Zérozoïste vrè é vital. Le harcèlement é lè pénalité provenant dè policié de l'èxprèssion é de la littératur, avèc leurs èxcè de règlement surané n'empècheron jamè le progrè, ni la majorité d'écrire de plus en plu avèc leur ortograf Zérozoïste rèspèctif com on peu le vérifié partou dans la vi courante. Un jour tou le monde écrira le francè com Zéro Zoo.

MANIFESTE DU ZÉROZOÏSME - PRÉAMBUL - Dite fort: «C'è Zérozoïste»; nèce pas que cè facil, mèm un homme peu le fère. Dézormè, habitué vous à dire, à propo de rien é de tou: «C'è Zérozoïste». **MORÇO NO. 1** Le Zérozoïsme que l'on conssom, è un courant, une longueur donde, c'è une idée de la vi, de tou é de rien, un art du 20 ième é 21 ième siècle, qui è né en américain supèr nouvèl é jeune. Le Zérozoïsme è inutil ou util, important ou non, complè é incomplè, il è plus ou moin dèscriptible, il ne se défini pa nécèssèrement, il se cré à mezur, change ou non, choze cèrtène, il lance des ondes é communic dès idé ici é là. Il chèrche un bon «look», une bonne couleur, un bon beat, un peu d'air frè... é à s'amuzé. Il possède un cèrvo en form de tornade é de yodle autrichien. Il mè là é ici du rêv é de la frècheur subitement éffèrvèscente, fruité é èxploziv. Le Zérozoïsme à ressort è pour toute la famille, jeune, vieu, sérieu ou pas sérieu, i compri le chien, le poisson dans le bocal, ètc. Le Zérozoïsme s'aime lui mêm, aime les umain, é aime se fère aimer, mais cela ne l'empêche pas de jouer sèrré é dè coude, car le Zérozoïsme è aussi un sport qui bouge. Les oeuvre Zérozoïste préfère plus que ceci ou cela, être le témoin alendroit de l'alenvèr mélodic. Zéro Zoo autocréa é mis au monde le peintre-pèrssonage «Zéro Zoo», qui è le créateur unic é seincopé du Zérozoïsme. Il è le fabricant saccadé de tablo en tou sens, de posters, de mot, mais il è aussi le créateur multiple de ceci é de cela, de penssé en forme de pirrouètte, d'évènement poivré, de sentiment vèrtigineu, grossi é à la fine pointe, d'ambiance inverssé, de parfum, de maquillage, de gadjèt de tout genre, de coiffure, de drinks, de haute cuizine, de vêtement é sou vêtement en dentèl... de sculptur, de mèzon, de meuble, de sèrviètte é drap chauds... de carrosseri de voiture bien galbé, de film, de fotografi, de poézi en talon trè haut, de livre, de show, de muzic, de kits, de courrant é de tout ce que l'on peut imaginer ou non, é même de rien du tout, sans oublié les actions Zérozoïste de tou genre qui ne cèsse d'être vaporizé partou é partou, de prendre de la valeur, de vèrdoyer, de tourbillonné, de divèrtir é de construir. Zéro Zoo fait acheter sè zoeuvre pictural é autre, en tournoyant, c'è donc une star brillante. En petit, en gros é en moyin, voilà le Zérozoïsme, voilà Art-Zérozoïste, voilà Zéro Zoo, ètc, ètc. *Tèxte Zérozoïste no. 1.3.4001.BT.401.0004A* **MORÇO NO. 2** Le Zérozoïsme qui se déboutonne é se montre au complè, di que la cultur Zérozoïste, son art, sa filozofi, sè moeurs é sè modes, son, selon ce quils ont envi dètre, sans autre considération pré-congelé, que la vi en bleu partou. Le Zérozoïsme intringuant a ou na pas de compte à rendre sur lui mêm parce qu'il en è écri ainssi é parce qu'il è un bonbon clair. Il n'a pas à rézoudre com tèl, lè problèm épicé que soulève ses oeuvre, sa penssé ou sa façon d'être. Il n'a pas à détaillé ou traduir par l'èxpression écrite ou parlé, un oeuvre èxprimé dans un autre médium dèxprèssion se suffizant à lui mêm, tèl la peintur par èxemple, ètc. L'oeuvre é la penssé Zérozoïste émèttent dè point de repèrt, dè phare, dè boussol senssitiv, dè chien pointeur; ils donnent dè signe é des indication com le pendul du radièstéziste intuitif, tout cela pour aider à sèzir dè choze inèxprimable ou non; en faire plus, en dire é traduir plus ou moin, dépasse le métié Zérozoïste informèl, ailé, frizé ou défrizé. Le Zérozoïsme en rapport avec tou é rien, avèc la vi, avèc l'art, è une suite modifiable à la foi libre é contrainte, une mutation inévitable é évitable, qui cré le Zérozoïsme à mezur, avèc la queu é la tête, ou sans queu ni tête. Le génial, é ou, le médiocre non médiocre, déssèrvent bien le Zérozoïsme. *Tèxte Zérozoïste no. 2-F66480JF.8860024,9* **MORÇO NO. 3** Le Zérozoïsme dépeint é è la 17 tième dimenssion, lè pingouins ne peuvent la voir. Le Zérozoïsme è un oeil magic ouvèr sur la modèrnité du temps, de l'èspace, de l'ailleur é du sentiment nouvo qui bouge, il è la nouvèl lumièr bifurqué é sèxprim sou form de sténografi, code é morsse de toute possibilité, il è une mutation de l'art, de la penssé, un révélateur senssuèl é orgasmic du temps prézent inventé. Il è un témoin abssent qui dépeint, filtre é immobilize de façon mélangé, significativ ou truqué, le monde de l'art, mè aussi latmosfèr métafiziquement contemporène qui è dézarticulé, réveillé é labirintic. Il è un produi, un aliment, une èxpression issu de la civilization de consommation avancé, neuve, bèlle é lède, mais bèlle. Le Zérozoïsme è un passeport, le Zérozoïsme è immaginable, prézentable, difuzable, trè réèl, trè dansseur; il è colé à l'armoni, loin du kao. Oui, Zéro Zoo vou le di, aimé vou les un sur lès autre ètc. Le Zérozoïsme è un ordinateur o contenu infini é qui dépasse toute lè combinèzon possible de tout les autres ordinateur. Cè la puissance du cèrvo Zérozoïzé é branché à l'univèr. Le Zérozoïsme è l'idé d'une idé qui dépasse ce que tout les art é toute lè filozofi on tenté d'imaginer. Le Zérozoïsme è le seul art é la seul idéologi vrèment contemporène, nouvèl é de rechange, depui le suréalisme, le cubisme, l'èxistentialisme ètc, ètc. Le Zérozoïsme, lui, è beaucoup plus rôti. Le Zérozoïsme è une source coulante, un chrome liquide éblouissan où rutille le soleil intérieur, il è une forme de miroir, qui réfléchi, emplifi é qui devien une èxtaze contemplé é réalizé avèc une force plus qu'atomic. Le Zérozoïsme è une paire de lunètte idéologic é artistic, en forme d'orgasme é qui modifi tout, de façon rafrèchissante. Cè la fontaine de jouvence élèctric é énergizante de la penssé, de l'art et de n'importe quoi. Cè la clé univèrsèl. Cè la jouissance survolté de l'explozion de vivre é de se métamorfozer dans l'univèr. Le Zérozoïsme è un luxe, une foli, un rêve, un champagne, un plèzir grizant. Le Zérozoïsme cè la propulssion é la mize en orbite du plus grand rock Zérozoïste jamè écri é envolé ètc. Le Zérozoïsme è un snobisme ou un anti snobisme. Le Zérozoïsme envoi promené le Zérozoïsme. Il è avant tout arriéré mais en avan du passé, il è vieu é neuf, mais neuf. Je répète, lè zoizeau son sans bras, je répète, lè bel chemize é lè poupé on un èspri, répondé, répondé, répondé, répondé, ré . . . . . *Tèxte Zérozoïste no. 532,W421,002* **MORÇO NO. 4** D'actualité dans le passé, leprézent é l'avenir, aplicable à tou é à rien, agissan soi par raizonnement, impulssion ou intuition, pouvant être une choze, son contrèr, rien, ou toutalafoi, mais étant toujour Zérozoïste é en patin à roulètte, ètc., tèl è lèspri, l'air dallé, la façon de déambulé du Zérozoïsme; qui rebondit. Le Zérozoïsme è la vi du Zérozoïsme; èlle è èxprimé avèc sa pèrsonnalité inssèzissable donc sèzissable ou non. Le Zérozoïsme è Zéro Zoo, é nul autre choze que lès influence quil éparpille par l'èxprèssion de sè zoeuvres, ainssi

que sè penssé é action supèr-Zérozoïste é à ressort. Zéro Zoo è le plus grand é le seul autentic Zérozoïste qui fu, è, é sera. *Tèxte Zérozoïste no. 4.689899056U778J.90666.0* **MORÇO NO. 5** Le Zérozoïsme é sa supèr énèrgi pèrssistante è èxcentriquement une vaste conspiration poétic, une douce machination artistic, istoric, monétair é idéologic, sans dangé, ni heur, ni mort. Il è échelonné à cour tèrme é à long tèrme, il comporte différent projè é stade, inèxistant é obscur, qui son, ou bien compozé de retentissente déflagration artistic, ou bien de légé cri artistic silencieu é effacé, l'un é l'autre se déroulan à l'intérieur du conformisme, du centre, ou de l'enticonformisme. Le Zérozoïsme s'éclabous partou: dans lè lieu officièl ou non de la vi, de la penssé, de l'art, il abouti, soi dans le journal, sur le trottoir, dans les avion, dans la mode frictionné é rapid, dans le néan, à la télé, à la radio, sur lè mur, ètc. Il è n'importe où é euforic. *Tèxte Zérozoïste no. 5.5790F55648OU,4774T66479025637L.* **MORÇO NO. 6** Le Zérozoïsme prémélangé, pliable et emportable, è un fénomène artistic é social, en èxpenssion continuèl é qui n'obéi quà une seul règle: le jeu passionné pour la vi à l'intérieur de la civilization artificièl. Le Zérozoïsme è donc l'objè d'un bon markètting caramélé, ingénieu é décongelé. Pour lui, toute démarche bleu pâle é armonieuze, dans le but de le propulsser de façon assentionèl, son pèrmize é pèzible, avèc ou sans maquillage, autant dans lè règle du jeu, que dans le jeu libre é mèrveilleu, avèc ou sans approbation inutil de qui que se soi. Le Zérozoïsme voi au triomfe appétissant é carillonné de sè zoeuvre, à l'orgasme, à la fructification ingénieuse é à la multiplication sublim de la valeur de sè zoeuvre en tou sens. La possèssion d'une oeuvre d'art Zérozoïste constitu un placement poétic, idéologic é financié. Tout cela pour le Zérozoïsme lui mêm, pour tout lè proprio d'oeuvre d'art Zérozoïste, é pour le plaizir de tou lè spèctateur du Zérozoïsme qui è frondeur, outrancié, provocant d'amour zébré, é vaincoeur. *Tèxte Zérozoïste no. 6468000D.4678Y9960.0-46783T.H8850* **MORÇO NO. 7** Le Zérozoïsme qui ne porte pas de soutien gorge é qui è vrèment trè décolté, dit que l'art é la penssé Zérozoïste sèxprim dans divèrsse dirèction, à l'aide de divèr stil é genre, qui on été créé par lui ou bien Zérozoïzé par son empreinte écrazante, modifiante, é épurante ou non. Cè que, en plus de son entité autossufizante, le Zérozoïsme intègre au Zérozoïsme, selon son humeur, un, ou pluzieur, ou tou lè mouvement artistic é de penssé, passé ou futur, ou encor lè balleille tous. Si le Zérozoïsme décide dintégré cè mouvement, ce ne sera quaprè les avoir rééduqué assa façon, dans son moule, antimoule moulé, é à pèrsonalité dominente é mariné. Le Zérozoïsme tirolien è très élastic é se manifeste com il le veu é selon le cas. Dans sè zoeuvre é attitude, soi qu'il adopte toute lè tendance, ainssi que toutes lè direction de l'art é de la penssé Zérozoïste pour s'èxprimer é fère dela mousse, ou soi quil nadopte qu'une seule de cèlle ci, pendant un temps, é ce, avèc ou san rèzon é de manière agarde ou éveillé, car il peut ètre Zérozoïste dagir ainssi, de montré le Zérozoïsme de cètte façon, çon, çon. *Tèxte Zérozoïste no. 7.8577593874620.578.00.04982Rh.* **MORÇO NO. 8** Le Zérozoïsme tourne sur le côté, pui réaparè de façon pétillante, en dizan quil se fou de l'art, de la penssé, ainssi que de l'arrière garde, du centre é de l'avant garde, é quil tien parfoi à leur égar dè propo au propriété enssoleillé é coloriante. Le Zérozoïsme à trémolo sait que la penssé é l'art installé é assi, tant celui conformiste, celui de centre que celui anti conformiste, étaient là, é seron toujour là pour donné étèrnèllement le jour au Zérozoïsme multiple é dézinfectant ou non. Le Zérozoïsme vénèr donc cè trois choze baillante, mais util, il peu mèm ou non, coopéré é oeuvré à cè dèrnière, pour son propre bien é celui de tous. Le Zérozoïsme di que sè penssé é sè zoeuvre cuiziné son, selon le dozage, le lieu, la cultur, l'époque, ainssi que selon d'autre coordoné, dè «patate-chaude» mais avalable é de bon gout, soi pour la gauche, le centre, ou la droite. *Tèxte Zérozoïste no. 8.46780.D886048.7389,9.* **MORÇO NO. 9** Le fénomène de l'art Zérozoïste é du Zérozoïsme ne peu se classé dans aucune catégori èxistante de l'art ou de la penssé, car il è ou non différant é imprévu dans sa concèption é dans sè métode, il è donc Zérozoïste é rien d'autre. Le Zérozoïsme égouté é ruminé, dit que l'art é la vi sont ce que n'importe quèl téoricien veu quil soi ou non. Zéro Zoo è un téoricien à meringue, vous aussi, si vou le voulé, ou mêm si vou ne le voulé pas. *Tèxte Zérozoïste no. 9-4780000.498263.H.T3781O499058958.47* **MORÇO NO. 10** Ètc. ètc. èc. *Tèxte Zérozoïste no. 4780000.498263.H.T3781O499058-7589943G.* **MORÇO NO. 11** Au nom du Zérozoïsme, Zéro Zoo vous souhaite d'être de beau zévadé pour létèrnité. À tou lè détracteur du Zérozoïsme, s'il en è, Zéro Zoo leur dit lè mot: arc-en-cièl, parfum, sourire, carèsse de pamflétaire, cerize, confèti à ressort, étoile, ètc, ètc. Tèl è le cirque Zérozoïste. *Tèxte Zérozoïste no 11-4678.0467,6900J,59* **FIN DU MANIFESTE**







ZÉRO ZOO

QUÈSTION-RÉPONSSE SUR LE ZÉROZOÏSME. Zéro Zoo a conçu un ensemble de 7 quèstion-réponsse sur le Zérozoïsme. Il a fourni un gros éffort pour que le tout soi dans un èspri scolaire... afin de satisfère les èspri studieu... En considérant avèc quèl application Zéro Zoo a répondu au quèstionère, il c'è lui mêm administré un dix sur dix. Pui, afin de se désinfècter le cèrvo de cèt èxèrcice, il cè juré é vicé dans la tête de ne plus jamè recommencer. **QUÈSTION NO 1:** Quèceque le Zérozoïsme? *Réponsse:* «Le Zérozoïsme trè bref, déjà marché é en forme de commèrcial assimilable, dit qu'il è l'idéologi de l'art, de la vi, dès moeurs é dè mode de la cultur Zérozoïste. Le Zérozoïsme è quèlque choze de défini é d'inféfini, de simple é de compliqué mais il è à cou sur, décontracté, fou, rêveur, dynamizant, pozitif, sérieu, inuzité ou non, sèxi, ètc... Il èxprim LA VIE, en tout cas la vie Zérozoïste. L'art, la penssé é la vi Zérozoïste éclatte dans toute lè tendance é lè style Zérozoïste, qu'il soi d'avant garde, darrière garde, de centre, ou autre. L'art Zérozoïste aucupe une grande part du Zérozoïsme car Zéro Zoo, son créateur élèctric è avant tout un peintre.» **QUÈSTION NO 2:** Pourquoi le Zérozoïsme è t'il une cultur? *Réponsse:* Toute pèrsonne, quèl soi primitiv ou civilizé, si èl pensse, èl possèd une filozofi, si èl s'exprim vrèment, èl fè de l'art, si èl a une façon de vivre, èl a dè moeurs, si sa vie è ponctué de choze «nouvèl», èl a dè mode; cètte pèrsonne possède donc une cultur original é diffuzable ou non. Le Zérozoïsme è la cultur, tur, tur, de Zéro Zoo, il l'inventa, la formula é la rézuma dans le «Précis de Zérozoïsme.» **QUÈSTION NO 3:** Qui è le formidable Zéro Zoo? *Réponsse:* Zéro Zoo è un pèrsonnage réèl é emplifié qui cré é vi le Zérozoïsme. Il è farfelu, sérieu ou ensoleillé, mais trè rytmé. Il è controvèrssé ou non... Il è insolite é mistérieu ou ordinère é limpide. Il è imprégné de paradiziaque é transporte ailleur magiquement ce qui l'entour. Il attir, fè sourir, captiv é déclenche ché les autre dè réaction. En plu, il marche sur la tête. **QUÈSTION NO 4:** Quèceque la filozofi Zérozoïste? *Réponsse:* La filozofi Zérozoïste è un jeu de l'èspri, c'è une pirouètte mental multicolor é pozitiv. C'è un état d'èspri compozé de mulltiple facètte se complétant, se supèrpozant ou s'effaçant l'une l'autre, il è impossible d'avoir toute cè facètte en tête, en même temps, la penssée Zérozoïste è donc dificil à cèrné, à immobilizé é à fère cuire. Elle è en mouvement é en continuèl évolution ou bien, imobil é pareille. Elle è simple ou compliqué, compréenssible ou non, èxpliqué ou non èxpliqué, contradictoir ou non, modifiable, imprévu ou prévu, èl ressemble donc un peu à la VIE... èl lèxprim, en tou cas, èl èxprim la vi Zérozoïste. Le Zérozoïsme nè rien d'autre que cela. Cètte filozofi influence les autre compozante de la cultur Zérozoïste tèl lè moeurs, lè mode é l'art Zérozoïste. **QUÈSTION NO 5:** Comment défini t'on lè moeurs Zérozoïste? *Réponsse:* Lè moeurs Zérozoïste son com ceci ou com cela, selon le cas, ils son donc sautillant é changeant, il se modifi devant divèrsse possibilité. Il è par conséquent plus ou moin possible, corrèct ou util, de lè pétrifié pour en fère une dèscription congelé. **QUÈSTION NO 6:** Quèsceque la mode Zérozoïste? *Réponsse:* La mode Zérozoïste è compozé délément nouvo ou non, é plus ou moin éfémèr, ou bien trè pèrsistant. Le Zérozoïsme déhanché é fou, étant toujour en renouvèllement, nétant jamè vidé de son contenu divèrssifié é caméléon, il è donc par èssence, étèrnèllement une mode. Tout du Zérozoïsme è une mode, a di Zéro Zoo. **QUÈSTION NO 7:** Quèsceque l'art Zérozoïste? *Réponsse:* L'art Zérozoïste, c'è l'èxprèssion. L'èxprèssion de ce que l'on voudra é com on le voudra... L'art Zérozoïste è donc étirable afin de s'èxprimer, créer é s'envoler dans toute les tendances Zérozoïste, é ce, quèlle soi d'arrière garde, de centre, d'avant garde, ou autre; peut lui importe que toute cèlle ci soi conformiste ou anticonformiste car èlle peuvent être valable selon le cas é le lieu, puisque chacune d'èlle, si on le dézir, peuvent réveiller, agacer é même dézabiller leur tendance contrère qui peuvent être èxcèssiv, éteinte ou empétré. Ces tendances peuvent aussi sèrvir, à varier é égayer la vi, par leur prézence é flirt entre èlle é avec nous. De plus, l'on trouve dans l'art é lè tiroir Zérozoïste, différents état d'être é propriétés, tèl que dè zoeuvres qui sèrvent à détendre ou amuzer, d'autre qui pile sur lè pied é remèttent en question, d'autre qui donne de l'énergi, d'autre qui sèrvent à décorer gentiment, d'autre qui apportent vrèment du neuf, ètc... L'art Zérozoïste peu aussi èxprimer é èxplorer la vi, avèc différent moyen, é à divèr nivo de pèrception; de plus, il agi sou dè forme soit, intèllèctuèl ou simplement trè senti, dirèct é sur roulètte. Si l'art Zérozoïste peut s'èxprimer dans tout cès état d'être, tendance é style Zérozoïste, cè quil s'en è donné la liberté é l'ouvèrture dèspri, mais aussi parce quil possède la virtuosité tècnic é idéologic, ainsi que les émotion pour le fère é èxcéler; c'è aussi parce quil possède, dans chacune de cè tendance, sè style, sa touche, son empreinte é sè téori pèrsonèl é Zérozoïste qui s'impoze é accroche avèc ingéniosité. **QUESTION NO 8:** Comment peut on définir de façon trè rézumé, le Zérozoïsme é Zéro Zoo? *Réponsse:* Com ultim tentativ, à la foi folle é intélligente, de rézumer tou le Zérozoïsme é Zéro Zoo, d'une manière simplifié à l'èxtrèm, l'on pourrè dir, quil son quèlque choze de défini ou d'indéfini, ou encor mieu, de tou bonnement Zérozoïste.

LE ZÉROZOÏSME EN COMPARÈZON AVÈC LÈ ZAUTRE MOUVEMENT D'ART É IDÉOLOGIC. Le zérozoïsme dit que tout, au premier abord, s'apparente à ceci ou à cela; par èxemple, tout le mond a un nez, une bouche, deux yeux, pourtant, malgré leur parenté, aucun vizage nè vrèment pareille. Tou le monde dort, mange, marche, travaille, pensse, parle, ètc..., é pourtant, encore une foi, pèrsonne n'è pareille, cè donc dans lè nuances, ainssi que dans lè combinèzons de cèlle ci, que se trouve lè diférence fondamental, spécifique é pèrsonnèl, entre deux individu, ou entre deux chozes, ainssi, l'on ne saurrè dire que toute lè chaize son pareille, parce quèlles on quatre patte... ètc. Dans ce même ordre d'idée, l'on ne saurè comparer le zérozoïsme, en tant que mouvement d'art é idéologic, avèc d'autre mouvement du passé, en utilizant le mode de comparèzon élémentère é san nuance, qui fut cité en èxemple précédament. À tire dèxemple concrè, l'on ne saurè dire que le zérozoïsme è pareille au dadaïsme, sou prétèxte quil étè lui aussi un mouvement..., ou encor, parce quil étè lui aussi, un peu comic... ètc. L'on ne saurè avancer une tèl choze, à moin, bien sur, que se soi en boutade, dans le genre de cèlle, qui sèrvent à réveiller l'endormi é lui fère voir lè différence qui pourtant saute au yeux. Passé le stade de cette boutade, créé dè ressemblance avèc le dadaïsme, ne saurè venir que d'une connèssance é d'un regard èssentièlement rapide é supèrficièl, d'un, ou dè deux mouvement, ou encor, au pire, d'un individu atteint de la maladie comic de tout mèttre dans le même sac, sans aucune nuance, en plus d'être incapable de concevoir, que ce qui voi le jour, puisse être différent é nouveau. È t'il nécéssère de spécifié que le dadaïsme fut un mouvement violent, anarchiste, de dérizion, de refus de son épok, de contèstation é de provocation, se drèssant contre toute forme de langage traditionnèl ètc. Le zérozoïsme, au contrère, utilize toute lè formes dèxprèssion traditionnèl ou antitraditionnèl, ainssi que cèl de centre, il mè en évidence leur défaut é leur qualité, selon le cas, mais ne lè détrui pas. Le zérozoïsme è un mouvement conciliant qui s'intègre à la société, qui aime les umains, qui è pozitif, é chèrche un cèrtain «ordre» é équilibre qui è cèrte, assaizoné, sportif é qui bouge, mais qui ne chèrche d'aucune façon le chaotique. Le zérozoïsme è agrémenté d'umour, il nutilize pas la dérizion dèstructive, ce qui è trè différent. Il utilize dans son art é sa penssée des éléments de la gauche, du centre ou de la droite, afin de rétablir cèrtains èxcès pouvant provenir de cè troi tendance même. Vouloir créé tout parallèle de ressemblance avèc le dadaïsme è donc évidamment une boutade à réflèxion, tout com le fait de créé quèlque parallèle de mème ordre, entre le zérozoïsme é le suréalisme. L'on sait que ce dèrnié sait drèssé contre toute forme d'ordre é de convention logique, moral, social, quil a cultivé la mystification, ce qui è encor une foi, aux antipode du zérozoïsme. La mystification è loin d'être le propre du zérozoïsme qui è èxtrèmement clair dans son manque de clarté, il è donc clair... é trè clair, cè là un fait connu au grand jour. Le zérozoïsme n'è pas non plus «illogic» immoral, antisocial; cèrte, il peut être tout é rien, mais pas n'importe quoi, il possède donc une ligne de conduite qui vari, selon le jour é le cas, comme dans la vie...; d'ailleur, sur ce point le zérozoïsme èxprim LA VIE de façon remarcable. Cètte libèrté vital de changement, d'action, d'imprévu, (non d'anarchie), è lié, à dè constante du zérozoïsme, tèl que de chèrcher à être loin du chao é de souhaiter la vi en bleu pour tous, ce qui è trè différent du refus de toute forme d'ordre é de convention logique, moral é social com ce fu le cas avèc le suréalisme. Le fait de regarder toute lè manifèstation zérozoïste dans leur totalité é avèc leur nuance fè que le Zérozoïsme nè que Zérozoïste é rien d'autre, point. D'autre part, contrèrement à d'autre idéologi, il è inutil à qui que se soit de se fère surchaufé le moteur pour comprendre le Zérozoïsme, cè un éta d'èspri é on le ressent dirèctement. Tou le monde peu en éffè, sans s'emmerdé, sézir l'èspri du Zérozoïsme très otentic, vrè é senti.

LE NOM ZÉRO ZOO ÈXPLIQUÉ. Un jour de foli suprème éclèré é lucide, il sè autobatizé du nom sublim de Zéro Zoo. Ce dèrnié a avant tou choizi ce nom parce que celui-ci l'amuzè au plus haut point é parce quil savè aussi, quil allè amuzé tout le monde, ou prèsque... Mais ce nom allè s'avéré encor plus magic, car il allè attiré l'attention com nul autre nom. Il n'allè lèssé pèrsonne indifférent, il allè provoqué l'étonement, l'incompréhension, défié le bon sens, laisser intèrdi, piqué profondément la curiozité ètc. Bref, toute une brochètte de réaction du type zérozoïste, qui allè fère retenir ce nom dè sa première audition é pour toujours, en plus d'en faire un nom de gagnant. Du point de vu publicitère, é de la mize en marché du perssonage Zéro Zoo, ce nom allè s'avérer un véritable petit chèf d'oeuvre zérozoïste. Seul Zéro Zoo pouvè avoir le culot énorme de s'afubler d'un tèl nom, è ainssi sortir de la masse é recevoir lè multiple récompense rézèrvé au seuls audatieu. L'assemblage hétéroclyte du singulié prénon Zéro é du trè inuzité nom Zoo, èxprime de façon condenssé, l'étonant Zéro Zoo é son zérozoïsme unique. Si Zéro Zoo a choizi plus spécifiquement le prénom Zéro qui le décri si parfètement, cè que ce mot signifi un point de départ ouvèr vèr toute choze, pouvant allé dans toute lè dirèction, com seul sait l'ètre son idéologi zérozoïste. Ce prénom, a aussi été choizi, parce que le mot Zéro n'è pas un numèro com tèl, é com on le sait, Zéro Zoo a refuzé d'être un simple numéro dans la société. Le prénom Zéro s'impozè avèc d'autant plus d'évidence du fait que Zéro Zoo è le plus grand Zéro dè société modèrne. En effet, lè valeur hiérarchique de cès sociètè, n'on pour Zéro Zoo, bien quil lè rèspècte au plus haut point, aucune importance pour lui même, du fait quil a créé é détient son propre univèr zérozoïste, son système, sa mitologi, sè valeur, sè contradiction, sè foli ètc. Ayant renoncé au valeur étrangère à lui, pour adopter lè sienne totalement, il è donc le plus grand Zéro de toute lè société modèrne é de tout lès pays du monde ètc. Zéro Zoo a choizi plus spécifiquement le nom Zoo car ce mot évoque la divèrssité trè gai é innoui que l'on retrouve dans un Zoo, il rappèle aussi l'atmosfère de fascination é d'émèrveillement que le Zoo provoque chez tous. Le nom Zoo étè parfè, car cètte assemblage varié d'attraction, de curiozité, d'enchantement, d'inuzité, d'ortodoxe, d'action ètc. ètc. se retrouve aussi dans tout assemblage de penssé, é d'art zérozoïste ainssi que dans la pèrsonalité multiple de Zéro Zoo. Si Zéro Zoo a métamorfosé son trè beau é singulier non de nèssance qui étè François-Pierre Bleau, ce nè pas quil naimè pas ce non mais parce que la vi è une métamorfose continuèl com cèl de la chenille en papillon et le passage au nom de Zéro Zoo a été une grande étape de la métamorfoze Zérozostiènne chez lui. En devenant Zéro Zoo, il renèssè à nouvo, accentuè sa différence, prenè entièrement en main sa vi, s'auto créè lui même ètc. Voici une liste de mot, dèxprèssion issu du nom Zéro Zoo. Zérozoïsme, Zérozoïste, Zérozoïstement, Zérozoïde, Zérozoïte, Zérozoïtement, Zérozologi, Zérozologique, Zérozologiquement, Zérozologue, Zérozostien, Zérozostiènne, Zérozoyin, Zérozoyiènne, Zérozoastre, Zérozotique, Zérozotiquement, Zérozoya, Zérozomane, Zérozomani, Zérozomania, Zérozostique, Zérozomie, Zérozoïque, Zérozoïquement, Zérozofite, Zérozofobi, Zérozofili, Zérozolatri, Zérozolatre, Zérozotècni, Zérozotècniciène, Zérozotècnicien, Zérozomorfe, Zérozomorfisme, Zérozomnoze, Zérozoter, Zérozotin, Zérozoable, Zérozoïzation, Zérozoïzer, Zérozothérapi, Zérozotièl, Zérozoïde, Zérozoïssant, Zérozoable, Zérozoïblement, Zérozoïne, Zérozorium, ètc. ètc.

LE CIGLE ZÉROZOÏSTE ÈXPLIQUÉ. Celui ci è fè pour intriguer, pour être énigmatiquement énigmatic, pour suscité la curiozité, ainsi que dè réaction divèrsse é tiré par lè cheveu frizé ou non; èsce ceci, èsce cela...? Il retien l'attention, c'è un truc, une marque de commèrce prèsque ingénieuze é qui réussi son rôle farfelu. Il è compozé dè deu Z, tiré des initial de Zéro Zoo; l'un de cè Z è pozé à l'endroi (1) é constitu le symbol du monde à l'endroi é de la droite, quant à l'autre Z, il è pozé à l'envèr (2) é è le symbol du monde à l'envèr é de la gauche. Cè deux Z sont juxtapozé l'un sur l'autre (3), il s'entrecoizent é cré une troizième tendance qui è cèl de centre où règne un équilibre é un juste milieu, cètte dèrnière tendance è ici, en intèrrelation é en intèrdépendance avèc la gauche é la droite, é forme avèc eu, un tout en armoni. Ce tou è intégré, dans un Zéro (4): qui è un point neutre ou de dépar vèr toute choze. Cèt ensemble è décentré d'un côté (5): ce décentrage symbolize la vizion oblique que possède le zérozoïsme, vizion du monde pèrsonnèl, singulière, parallèle é zérozoïste. La structur du cigle, son organization architèctonic implacable, ainssi que son mouvement rotatif puissant, constituent une force de frape pénétrante. De rézumé en rézumé de lui même é de son zérozoïsme, Zéro Zoo, a abouti à ce cigle qui è vrèment le rézumé ultime, en une seule image, de l'univèr zérozoïste. Ce cigle èxprime de façon syntétizé à l'èxtrème tout le zérozoïsme, de la même façon que le seul mot «Om» è le rézumé de rézumé dès 600 livre du «Mahâ prajna pâramitâhridaya sûtrâ» èxprimant é compozant tout le boudisme. Ce cigle è un idéogram, une forme de signe iéroglific qui èxprime le zérozoïsme d'une façon très conforme, à un tel point, que modifié le cigle, cè modifié le sens du zérozoïsme. Ce cigle è la démonstration même dè puissance qui dorment dans tout bout de ligne droite ou courbe, ou autre ètc., puissances qui peuvent être éveillé au nivo de leur potentièl èxprèssif, par le créateur qui lè assemble é en fè une compozition qui va lè énèrgizé. De morço plus ou moin inèrte é dinamic, disloqué é sans courant vital, il cré une entité, un corp complè où l'énèrgi se mè à circulé, où la vi se mèt à èxister. La capacité que possède Zéro Zoo de s'èxprimé de façon précize é intensse par dè signe, ne saquièr qu'aprè une longue pratic pictural assidu é trè affamé. Ce cigle constitu la vizion é la place pèrssonèl é unic du zérozoïsme dans lunivèr. Il s'inscri dans le mouvement des astre, des choze é des ètre, ainssi que dans celui de la gum à maché en action. C'è un dè rouage de la grande horloge cosmic é comic. Cè la marque é l'emblème du rang royal é clochard de l'èspri de Zéro Zoo. Ce cigle è aussi une forme de pièrre filozofal, de pentacle é de pantograme des ancien qui avè déjà à l'épok, le sens dè mèssage publicitère condenssé, frappant, subliminal é pouvant pénétré é vibré dans lè différente dimenssion é monde constituan l'univèr, pour i être décodé é fère ainssi de l'annonce partou. Ce sens publicitère è ici, beaucoup plus développé é intensse car le zérozoïsme lui, è sexi, charmeur, séducteur é trè agréablement comèstible é ennivrant. Zéro Zoo croi que quiconque a vrèment réussi à trouvé de façon fondamental ce quil è, ainssi que ce quil veu, é qui a réussi à èxprimer cè deux choze avèc force, ainssi que d'une façon condenssé é clair, é qui, d'autre part, a rézolu tou sè confli intérieur é sè rendu maitre de son potentiel inconscient, possède alor, l'énergi d'une bombe entre sè mains, il possède une force énèrgétic de propulsion èxtraordinère. Même si Zéro Zoo a créé ce cigle, ce dernié continu, au bou du compte à l'intrigué lui même... El emsïozoréz es il issua à tiordne'l.



N.B. *Le prézent tèxte parè simultanément dans lè magazine canadien, Vi dè zar, Parachut, Magazin'ar é a paru ou va parrètre dans d'autre publication prèstigieuze sur l'art en France é aux Etats Uni. De plu, il a été reprodui à 30 mil èxemplère sou form d'affiche é placardé aux endroit stratégic é aproprié dans lè vil de Pari, Nouille-York é Monréal. - La prézente campagne Zérozoïste a été financé par Messieu Zoo lui-mêm. Le scénario, la mize en scène é la dirèction de cètte campagne ont également été assuré par lui. Messieu Zoo è une industri é machine financière, poétic é de rêv qui è autosufizante é non subventioné é qui fonctionne «gratuitement» en utilizant com seul carburant la chaleur é la passion du dézir qui brûl en Zéro Zoo lui-mêm.* **P.S.** *Zéro Zoo a vendu à ce jour 6,500 oeuvre pictural é de natur divèrse sur lè tèrritoir de Pari, Nouille-York é Monréal. Messieu Zoo commença sa carrière de peintre é pensseur il i a biento 20 ans en étalant é vendant cès peintur é penssé provocante é inatendu sur lè trotoir, de la même manière que lè protitué s'étalle é se vende. On peu se procurer de sès oeuvre partout car Zéro Zoo è le seul artiste vrèment accèpté de tou les galéristes é ses oeuvre son disponible dans vrèment toute lè galeri d'art.*

MONRÉAL

Art Zérozoïste-Monréal. Succ. Tour de la Bourse, C.P. 965, Monréal, Qué. Canada, H4Z 1K2. Tél.: (514) 739-6880. Fax: 514-342-6510. Marchand de tablo auprè dè galériste é grande collèction à l'échèl mondial é impressario de Zéro Zoo: Madam Roxane Turcotte, B.A. Histoir de l'art.

PARI

Art Zérozoïste-Pari, 16, rue Sein-Marc, 75002, Place de la Bourse, 2e arrondissement, Pari, France. Reprézentant auprès dè galériste é collèctionneur: Messieu Hubèrt Renaud, L. Histoir de l'art.

NOUILLE-YORK

Art Zérozoïste-Nouille-York, 53, Wall Street, Fifth Floor, Manhattan, N.Y., N-Y, 10005, USA. Reprézentant auprè dè galériste é collèctionneur: Monsieu Paul Stuart, B.A. Histoir de l'art.

CÈ ZÉROZOÏSTE

musée d'art contemporain

EXPOSITION

L'art d'installation: mise en scène de la collection permanente

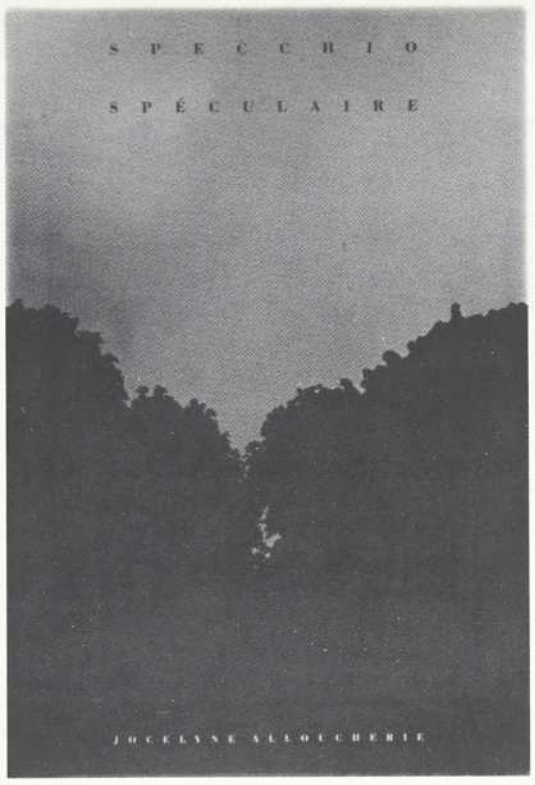
Huit installations de la collection permanente réunissant Jocelyne Alloucherie, Jacek Jarnuskiewicz, Jean Lantier, Claude Mongrain, David Moore, Joey Morgan, Wyn Galeynse et James Turrell.

Du 29 avril au 22 juillet

Entrée libre
Cité du Havre
(514) 873-2878

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

À la fois catalogue et livre d'artiste, l'ouvrage présente des travaux récents de Jocelyne Alloucherie,



un texte-fiction de l'artiste intitulé «L'Enclos» et un essai de Cyril Reade.

SPECCHIO SPÉCULAIRE

DE JOCELYNE ALLOUCHERIE

PUBLIÉ PAR LA GALERIE CHANTAL BOULANGER

24 x 26,3 cm; 24 p.; ill. n. et b. et couleur ISBN 2-9801347-1-6 1989; 15$

commandez votre exemplaire dès maintenant en incluant votre chèque ou mandat au montant de 15$, à la Galerie Chantal Boulanger, 372, rue Ste-Catherine ouest, local 502, Montréal, Qc H3B 1A2 tél.: (514) 397-0044 commandes à l'extérieur du Canada: ajoutez 2$

IPERCAMERA

JOCELYNE ALLOUCHERIE

JOERG BADER

ANDREA BUSTO

JOAN DURAN

JANE MULFINGER

Printemps 1990

Galleria Totem / Il Canale, Venise

Galeria Angels de la Mota, Barcelone

Automne 1990

Flaxman Gallery, Londres

Galerie Praz-Delavallade, Paris

Jocelyne Alloucherie est représentée à Montréal par la Galerie Chantal Boulanger

GEOFFREY JAMES

2 4 M A R S - 2 1 A V R I L 1 9 9 0

GALERIE RENÉ BLOUIN

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

BETTY GOODWIN

2 7 A V R I L - 5 J U I N 1 9 9 0

GALERIE RENÉ BLOUIN

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

MICHEL GOULET
31 MARS • 28 AVRIL

ANDREW DUTKEWYCH
5 MAI • 2 JUIN

GALERIE CHRISTIANE CHASSAY

20 Marie-Anne ouest
Montréal (Québec) H2W 1B5
(514) 284•2631

ARTISTES DE LA GALERIE

3 1 m a r s - 2 8 a v r i l

RAYMOND GERVAIS

5 m a i - 9 j u i n

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

remerciements: ministère des Affaires culturelles du Québec

GALERIE

Brenda Wallace

17 février – 17 mars 1990
JENNIFER BOLANDE
TIM MAUL

24 mars – 21 avril 1990
YVES GAUCHER

28 avril – 26 mai 1990
ALAN BELCHER

2 juin – 30 juin 1990
WYN GELEYNSE

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

DAZIBAO est subventionné par le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires culturelles du Québec et le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.

centre de photographies actuelles

DAZIBAO

4060 boul. Saint-Laurent,
espace 104,
Montréal, Québec H2W 1Y9
(514) 845-0063

Louise Lacasse
11 avril — 6 mai

Photographie et Architecture
12 mai — 3 juin

Gilbert Boyer
6 juin — 1 juillet

G A L E R I E

POWERHOUSE

Exposition de membres de la galerie
4 au 22 avril 1990

Josée Bernard, Lucie Robert
28 avril au 20 mai

Installations vidéo
Exposition organisée en collaboration avec le Festival international de films et de vidéos de femmes et le Goethe Institut
30 mai au 17 juin

Soirées littéraires :
S. Kimm *24 avril 20 h 00*
Diane Cardinal *22 mai, 20 h 00*
Bianca Côté *12 juin, 20 h 00*

L'Art qui parle :
Magda Mujica
26 avril, 20 h 00

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

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

JOHN KEENAN
rétrospective
du 13 janvier au 11 février

PETER DOIG et JAMES FEARON
peinture
du 17 février au 18 mars

EDWARD POITRAS
conférence
le 22 mars à 19h30

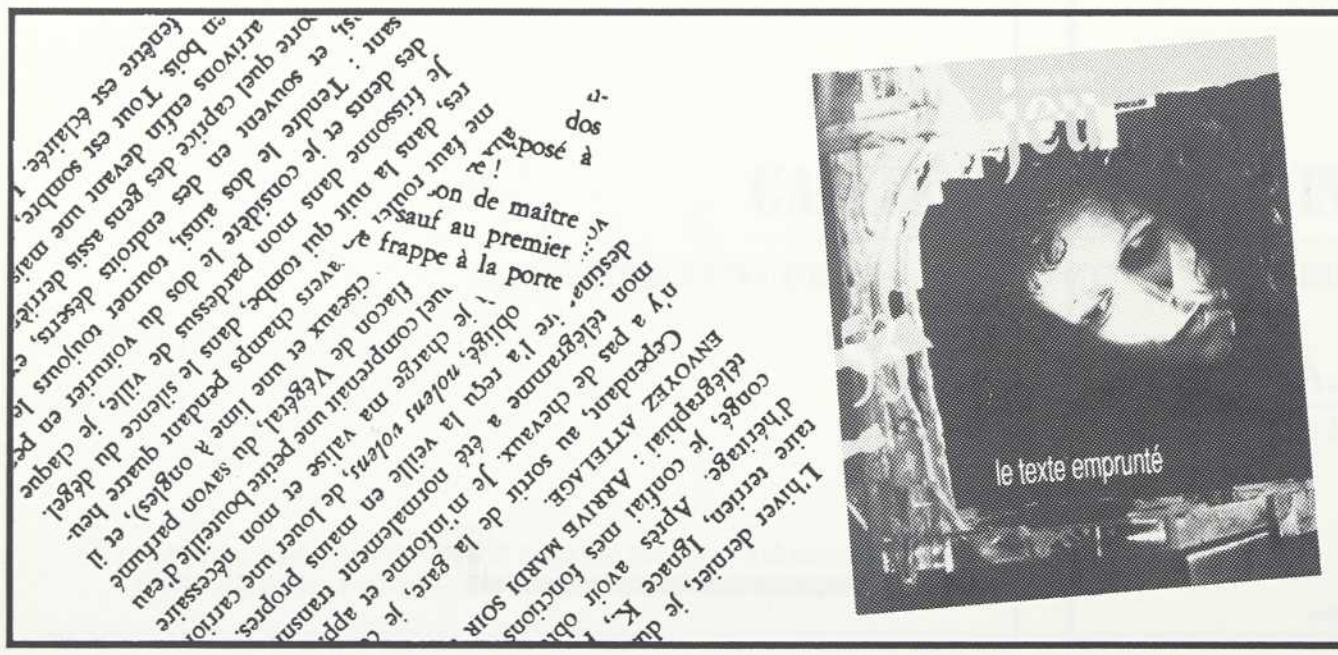
LOUISE TREMBLAY
collages
du 24 mars au 22 avril

JOANE CARDINAL-SCHUBERT
techniques mixtes
du 5 mai au 3 juin
conférence le 6 mai à 15h

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

subventions : Conseil des Arts du Canada, ministère des Affaires culturelles du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal

---



le texte emprunté

entretiens avec Jean Asselin, Suzanne Lebeau, Lorraine Pintal, Odette Guimond et Jacques Rossi
le théâtre subversif de Witold Gombrowicz
théâtre et histoire : entretien avec Heiner Müller
1789-1989, bicentenaire de la Révolution française

JEU 53, 176 pages, illustré, 12$
CAHIERS DE THÉÂTRE JEU
426, rue Sherbrooke Est, Montréal H2L 1J6
(514) 288-2808
ÉGALEMENT DISPONIBLE EN LIBRAIRIE



Aussi disponible CANAL ZAP CANAL de Marie Décarie
avec ROLAND BRENER, MICHEL GOULET et
BARBARA STEINMAN.

cinéma libre
Société de distribution films + vidéos
vente location

3575, boul, Saint-Laurent
Bureau 704
Montréal, (Québec)
Canada
H2X 2T7

Tél.: (514) 849-7888
Télécopieur:(514) 843-5681
Télex:05-25134 RWT

24 MARS AU 22 AVRIL
MONTRÉAL/BOSTON *peinture*

28 AVRIL AU 27 MAI
PAUL LANDON *installation sonore*

Conférences « L'art qui parle »
DALE AMUNDSON 11 AVRIL À 19 h 30
ELEANOR BOND 18 AVRIL À 19 h 30

Série Focus / Concerts Actuels en collaboration avec Traquen'art
ROBERT LEPAGE ET PIERRE HÉBERT
FILM ET MUSIQUE
CARLOS SANTOS ET KATHY KENNEDY
PERFORMANCE ET VOIX
DATES À CONFIRMER

optica

3981, BOULEVARD SAINT-LAURENT, SUITE 501
MONTRÉAL, QUÉBEC CANADA H2W 1Y5 (514) 287-1574
subventions: Conseil des Arts du Canada / ministère des Affaires culturelles du Québec / Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal



TABLEAUX RÉCENTS

Du 26 avril au 26 mai 1990 • Maison de la Culture Côte-des-Neiges. 5290, chemin de la Côte-des-Neiges, Montréal. Entrée libre du mardi au jeudi de 13 h à 21 h et du vendredi au dimanche de 13 h à 17 h. **Du 26 avril au 2 juin 1990 • La Galerie d'art Lavalin.** 1100, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal. Entrée libre du mardi au dimanche de 12 h à 18 h.

EDMUND ALLEYN

MAISON DE LA CULTURE CÔTE-DES-NEIGES LA GALERIE D'ART LAVALIN • MONTRÉAL

RÉPERTOIRE DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC

Une présentation des 21 centres, avec plan de leur espace et spécifications techniques. En introduction, texte sur l'importance des centres d'artistes pour la diffusion de l'art contemporain ainsi qu'une liste pratique d'organismes gouvernementaux, institutions étrangères, manifestations internationales...

A presentation of each of the 21 centres, with floor plans and technical specifications. An introductory essay on the importance of artist run centres in the development and presentation of contemporary art and a practical list of government organizations, foreign institutions, international events...

Un outil indispensable aux artistes, critiques et institutions.
An indispensable tool for artists, critics and institutions.

Distribution:
ARTEXTE
3575 boul. St-Laurent, suite 303
Montréal, Québec H2X 2T7
Canada

(514) 845-2759

180 pages illustrations en noir et blanc
Français et anglais 10 $

Pour les commandes postales ajoutez les frais de manutention et d'expédition

Canada et États-Unis: 2 $
Autres pays: 3 $

Publié par le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec en collaboration avec les Éditions Parachute.
Published by the Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec in collaboration with Éditions Parachute.

ESPACE ÉPHÉMÈRE

ART ET ENVIRONNEMENT 1990

3 Sites pour 9 Artistes

JOLIETTE
27 mai — 10 juin
1 juin — 10 juin
ARTISTES IN SITU

Organisé par:
ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DE LUTTE CONTRE LES PLUIES ACIDES
LE MUSÉE D'ART DE JOLIETTE
CONSEIL RÉGIONAL DE LA CULTURE DE LANAUDIÈRE

GALERIE SAMUEL LALLOUZ



7 AVRIL • 28 AVRIL

SYDNEY DINSMORE
MELISSA CRENSHAW

Holographie

FRANZ ERHARD WALTHER

Oeuvres sur papier
Sculptures

LA GALERIE SAMUEL LALLOUZ EST MAINTENANT SITUÉE AU 372
STE-CATHERINE OUEST, SUITE 528, MTL. H3B 1A2 TEL. 514 935 5455 • FAX 514 935 0994

Vernissage, Jeudi le 19 avril à 20 h. dans tous les ateliers

25, Charest ouest, 3e
Céline Allard - François Chalifour - François Chevalier - Mario Girard - François Robidoux.

185, Christophe Colomb est
Florent Cousineau - Lucie Dolbec - Joceline Duchesne - Patrick Dussault - Odette Fortier Auclair - Vivian Gottheim - Claude Jirar - Clément Leclerc - Pierre Leduc - Aline Martineau - Grant Mathieu - Denise Morisset - Robert Morissette - Claude Royer - Odette Théberge - Nathalie Turcotte.

265, St-Vallier est
Line Blouin - Michel Bois - Hélène Larouche - Bill Vincent.

574, Des Voltigeurs, 4e
Michel St-Onge - Mary Ellen Tremblay

260, Arago est
Carole Baillargeon - Jacques Desjardins - Diane Landry - Lucie Lefebvre - Suzanne Martel - Josette Paquin - Hélène Rochette.

288, Arago est
Jocelyn Gasse

769, Racine
Karen Trask

335, St-Joseph est, suite 200
Nicole Malenfant - Lauréat Marois - Marcel Marois.

870, Du Roi
Lucienne Cornet

880, Du Roi
Paul Béliveau - Geneviève Ousset Camirand.

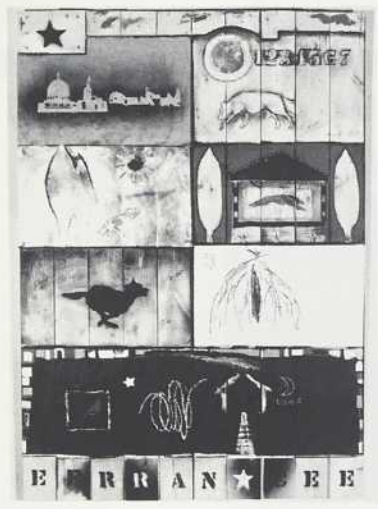
320, St-Roch
Nicole Thibault

344, St-Roch, # 101
Danielle April - Joscelyne Ferland

580, St-Roch, # 2
Don Darby

du 19 au 29 avril 1990 **Ouverture:** du vendredi au dimanche de 13 h. à 18 h.

QUÉBEC *ATELIERS OUVERTS 90*



Michel Bois

« L'objet tableau »
— narration errante.
du 20 mai au 8 juin 1990

Errance
Bois, aluminium, papier
120 cm × 85 cm
1990.

Galerie d'Auteuil

art contemporain

1316, ave. Maguire
Sillery (Québec) G1T 1Z3
Tél.: (418) 687-2683

L'artiste a bénéficié du programme d'aide aux artistes, volet soutien à la pratique artistique du Ministère des Affaires culturelles du Québec.

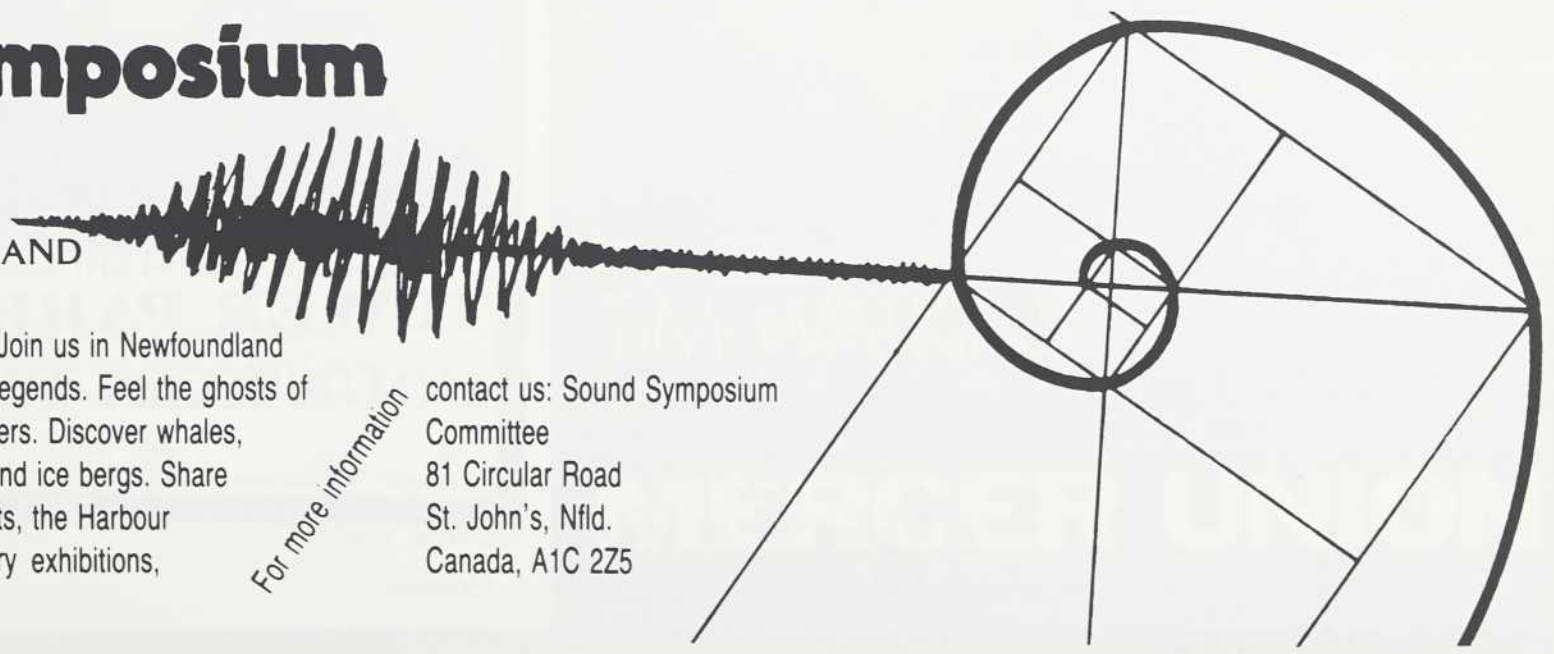
Sound Symposium

July 5-14, 1990

ST. JOHN'S, NEWFOUNDLAND

Musicians, Artists, Lovers of Sound — Join us in Newfoundland for Sound Symposium 1990. Hear the legends. Feel the ghosts of pirates, Beothucks, Vikings, and explorers. Discover whales, sea bird colonies, cool windy barrens and ice bergs. Share concerts, workshops, sound experiments, the Harbour Symphony, installation works and gallery exhibitions, with artists from around the world.

For more information contact us: Sound Symposium Committee
81 Circular Road
St. John's, Nfld.
Canada, A1C 2Z5



JACK JEFFREY

26 Avril – 12 Mai

A STUDIO INSTALLATION

300 H – 645, rue Wellington
Montréal H3C 1T2
(514) 871 8021

Jeudi – Samedi 12-6

TORONTO PHOTOGRAPHERS WORKSHOP

CROISADES:

CHRONIQUES DE FIN DE SIÈCLE

INSTALLATION PHOTOGRAPHIQUE DE

GINETTE PRINCE

du 5 mai au 16 juin 1990

Gallery TPW

80 Spadina Avenue, Suite 310, Toronto, M5J 2C3

avec le support du ministère des Affaires culturelles du Québec

SUSAN SCHELLE

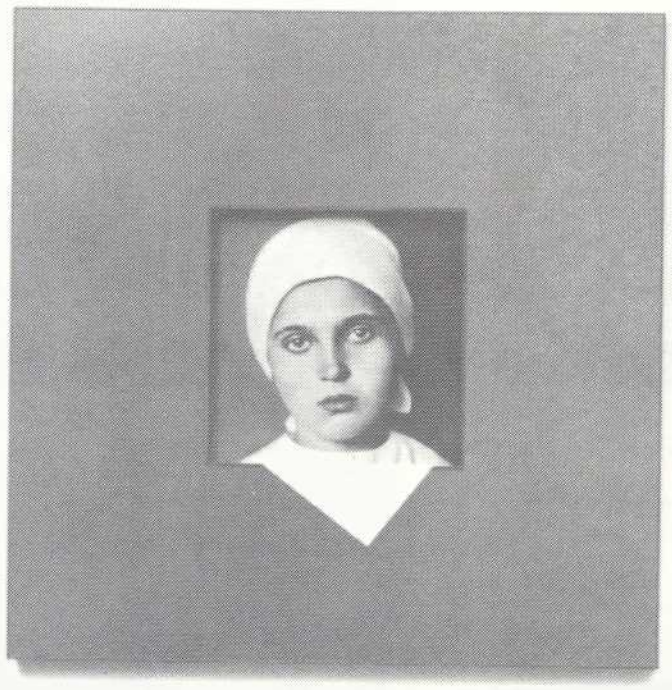
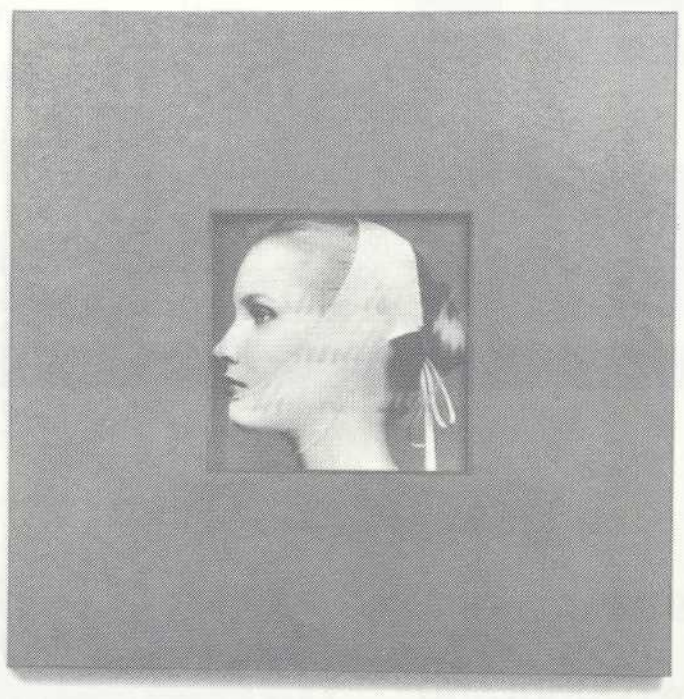


photo: Peter MacCallum



NEW WORK
COLD CITY GALLERY

May 5-30, 1990
30 Duncan St., 7th Floor
Toronto, Canada (416) 593-5332

TOWER PARK WEST
FOUNTAIN PROJECT

Toronto Skydome
May, 1990
Toronto

MARCH 24 - APRIL 14

GARY HALL
Incidence of Catastrophe

MARCH 24 - APRIL 14

PANYA CLARK
Decalogue: 10 Years at YYZ

APRIL 18 - MAY 19

JANINE MARCHESSAULT
The Art of Seeing With Another's Eye

APRIL 25 - MAY 19

TREVOR GOULD
Monument

MAY 30 - JUNE 23

CECILIA CONDIT
Not A Jealous Bone

MAY 30 - JUNE 23

NADINE CHAN

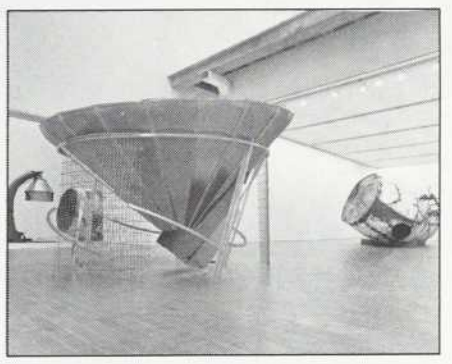
JULY 4 - 28

JOHN WATT
TV Blong Vanautu

Y Y Z

1087 QUEEN STREET WEST
TORONTO, CANADA M6J 1H3 (416) 531-7869

YYZ is sponsored by The Canada Council, the Ontario Arts Council, the City of Toronto through the Toronto Arts Council and the Municipality of Metro Toronto, Cultural Affairs Division



acad

ALBERTA COLLEGE OF ART GALLERY

1407 - 14TH AVENUE N.W.

CALGARY, ALBERTA

T2N 4R3

403 284 7600

MARCH 15 – APRIL 14

JOHN McKINNON
SCULPTURE

APRIL 19 – MAY 19

LYNDA GAMMON
SCULPTURE

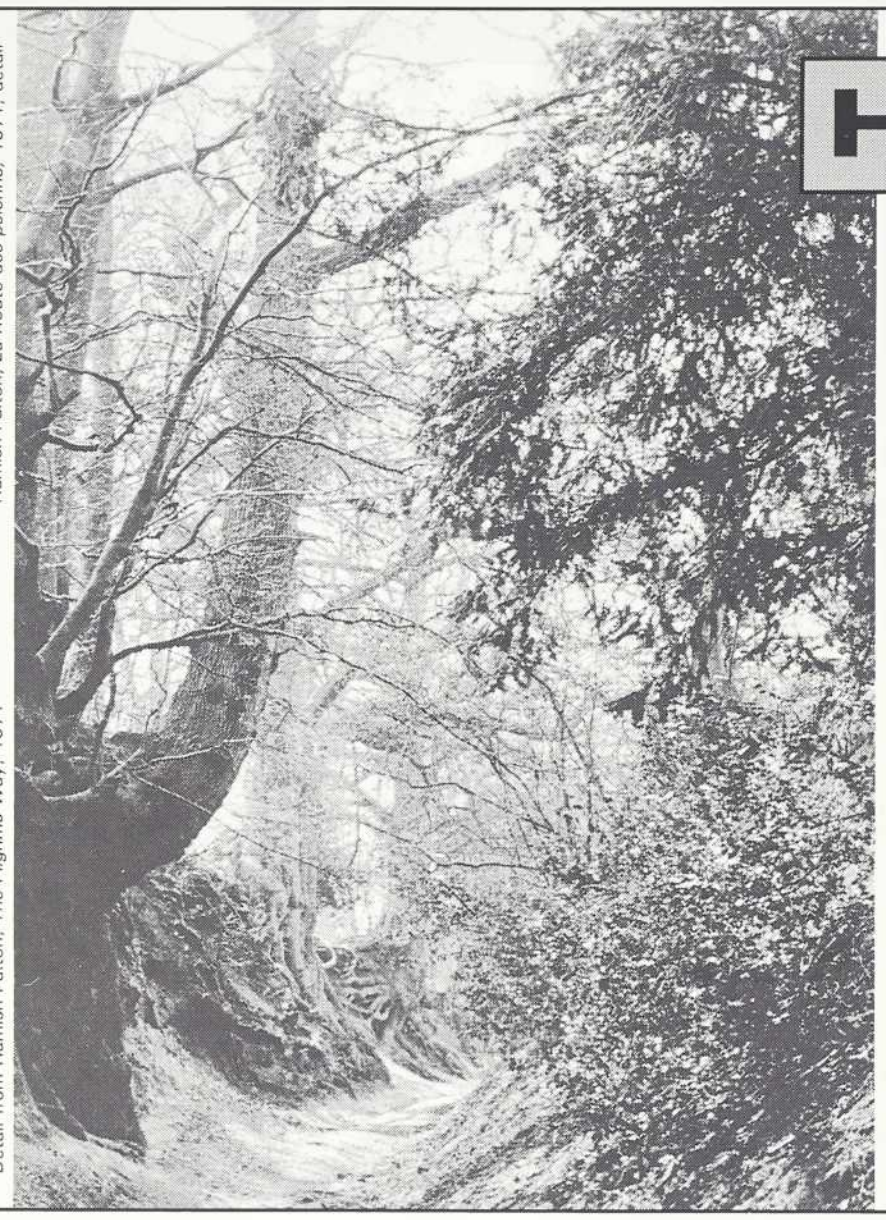
JUNE CLARK-GREENBERG
PHOTO-ETCHING/INSTALLATION

MAY 24 – JUNE 23

JULIE VOYCE
PRINTMAKING

TIM WATKINS
SCULPTURE/INSTALLATION

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



Hamish Fulton, *La Route des pélerins*, 1971, détail

Detail from Hamish Fulton, *The Pilgrims Way*, 1971

HAMISH FULTON

Selected Walks, 1969-1989

On view at the National Gallery of Canada, Ottawa from 30 March to 21 May 1990

Some 40 photo and text works by this British artist known for his "Walks" through the landscape of many countries. Works made in the Yucatan, the Southwest United States and the Canadian Tundra are included.

The exhibition was organized by the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, and made possible in part with public funds from the National Endowment for the Arts.

Education Services offers programmes to complement this exhibition. For information: (613) 990-8049.

Sentiers, 1969-1989

Du 30 mars au 21 mai 1990 au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Quelque 40 photographies et textes de cet artiste britannique connu pour ses pérégrinations à travers de nombreux pays. Il y aura des oeuvres exécutées au Yucatan, dans le sud-ouest des États-Unis et dans la toundra canadienne.

Cette exposition est organisée par la Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, et parrainée en partie par le National Endowment for the Arts.

Parallèment à cette exposition, les Services éducatifs présentent un programme d'activités. Renseignements: (613) 990-8049.

National Gallery of Canada | Musée des beaux-arts du Canada

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



N·A·M

THE UNIVERSITY OF CALGARY

PERSONAL TERRITORIES

VERN HUME

ROBERT MILTHORP

2 MARCH – 8 APRIL 1990

THE NICKLE ARTS MUSEUM, The University of Calgary, 2500 University Drive N.W., Calgary, Alberta, T2N 1N4 403-220-7234

Organized by The Nickle Arts Museum of The University of Calgary with the funding assistance of the Alberta Art Foundation, the Impresario Program of the Calgary Region Arts Foundation and the Exhibitions Assistance Program of The Canada Council.

K EN L UM

FEBRUARY 24 - APRIL 29

300 MEMORIAL BOULEVARD
WINNIPEG, MANITOBA
R3C 1V1 (204)786-6641

W I N N I P E G A R T G A L L E R Y

AURORA AUSTRALIS

Film & Photographic Works



Dennis Del Favero
detail from Linea di Fuoco (Line of Fire)

Organized by

Presentation House Gallery

with assistance in

Vancouver from the

Charles H. Scott Gallery,

Emily Carr College

of Art & Design,

the Vancouver Art Gallery,

and Women in Focus.

Curated by Karen Love
and Ann Pollock Berecry

PHOTOGRAPHIC WORKS,
APRIL 7 – MAY 27,
Presentation House Gallery

FILM WORKS,
APRIL 9 – 21,
Charles H. Scott Gallery

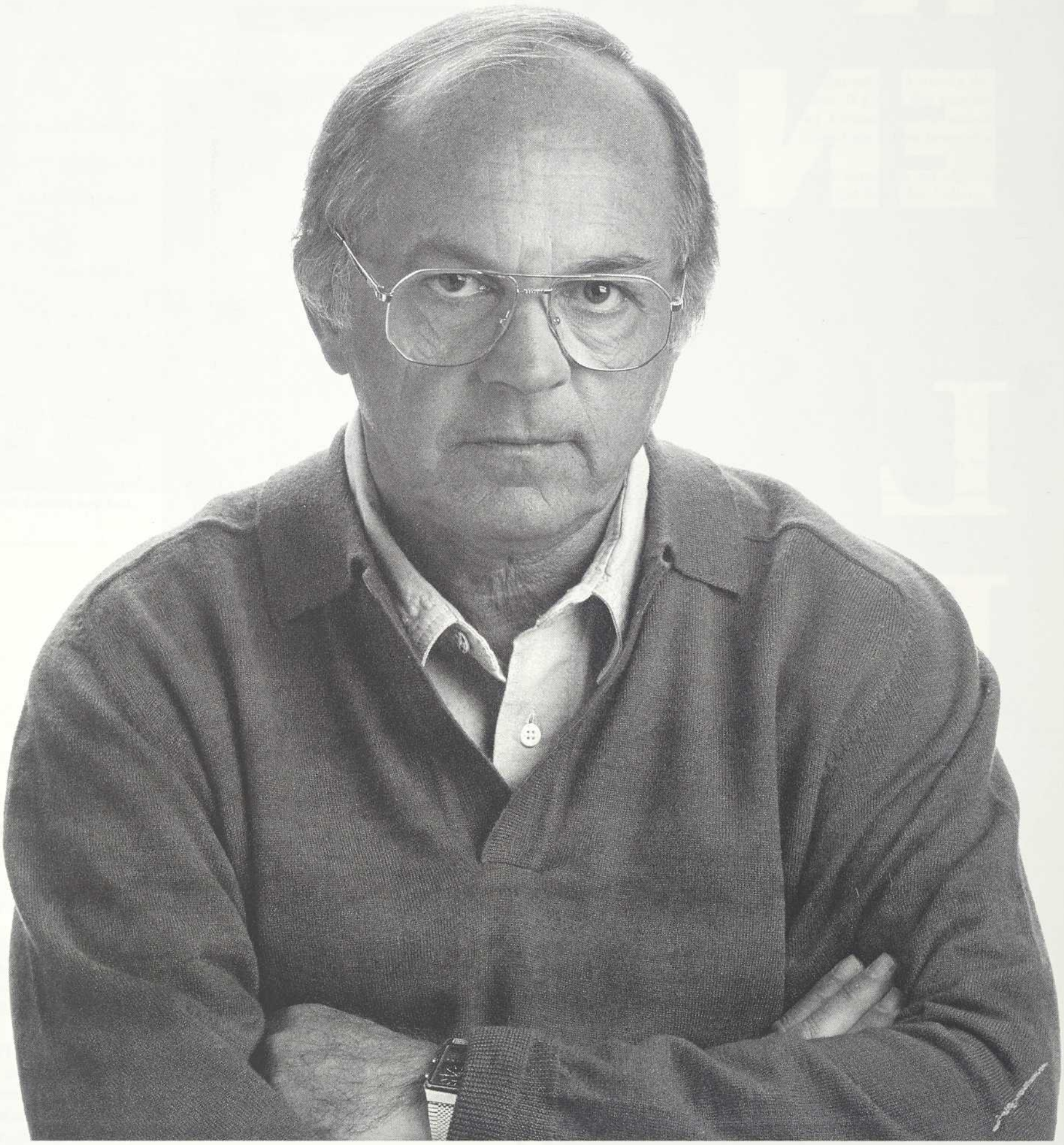
Special events: lectures, workshops, panel discussion, film screenings & performance work. Schedule available.

Supported by the Australia Council, the Australian Film Commission, the Foreign Affairs Department of the Government of Australia, the Canada Council, Canadian Freightways Limited, Hemlock Printers Ltd., Preferred Service Customs Brokers Inc., Qantas Airways Ltd., and Total Graphics.

Tour: Winnipeg Art Gallery, July 28–Oct. 21/90
The Nickle Arts Museum, Calgary, Nov. 23–Dec. 23/90
Art Gallery of Windsor, Jan. 26–March 3/91

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

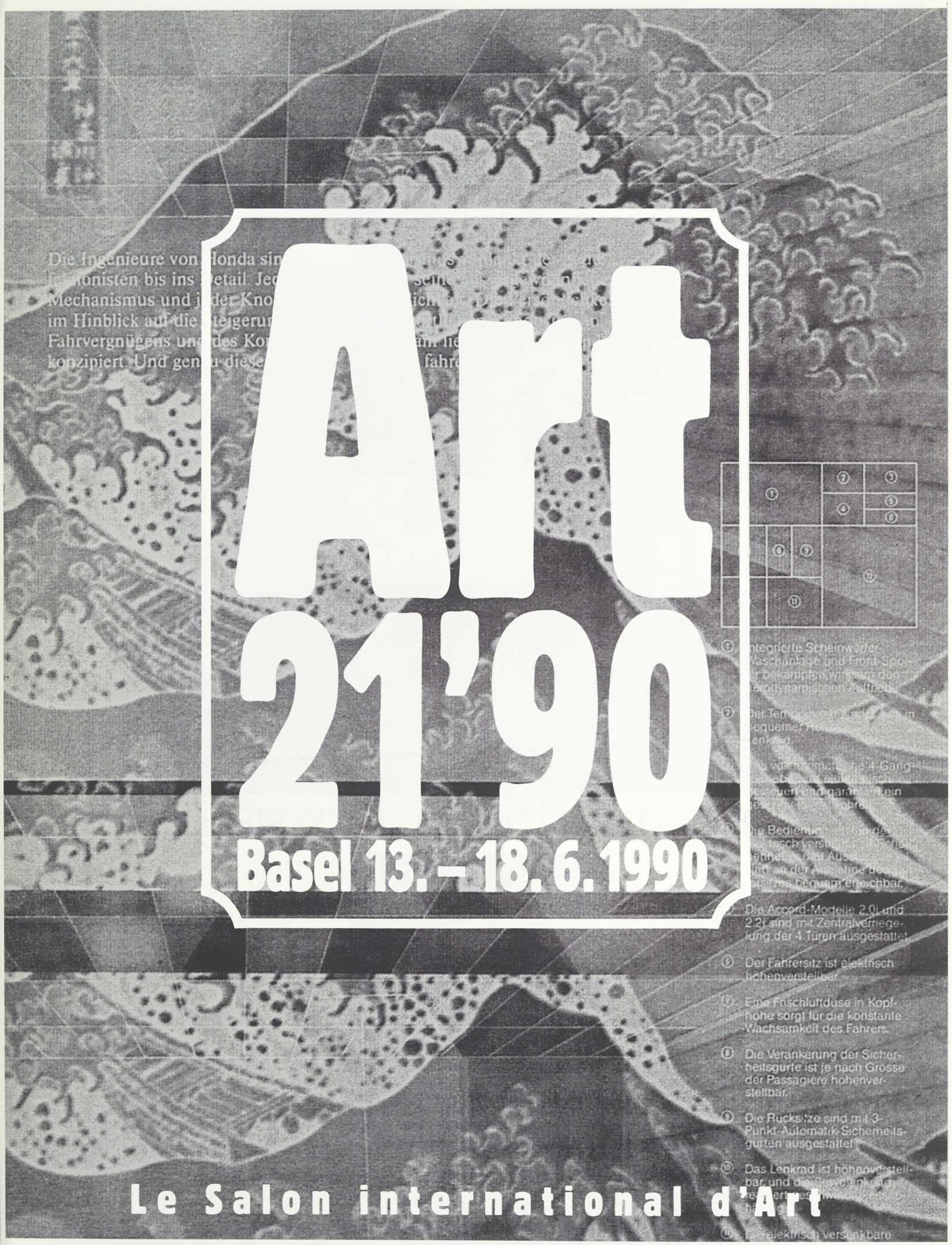
Cet homme chante faux.
Il n'imite personne.
Il n'est même pas drôle.



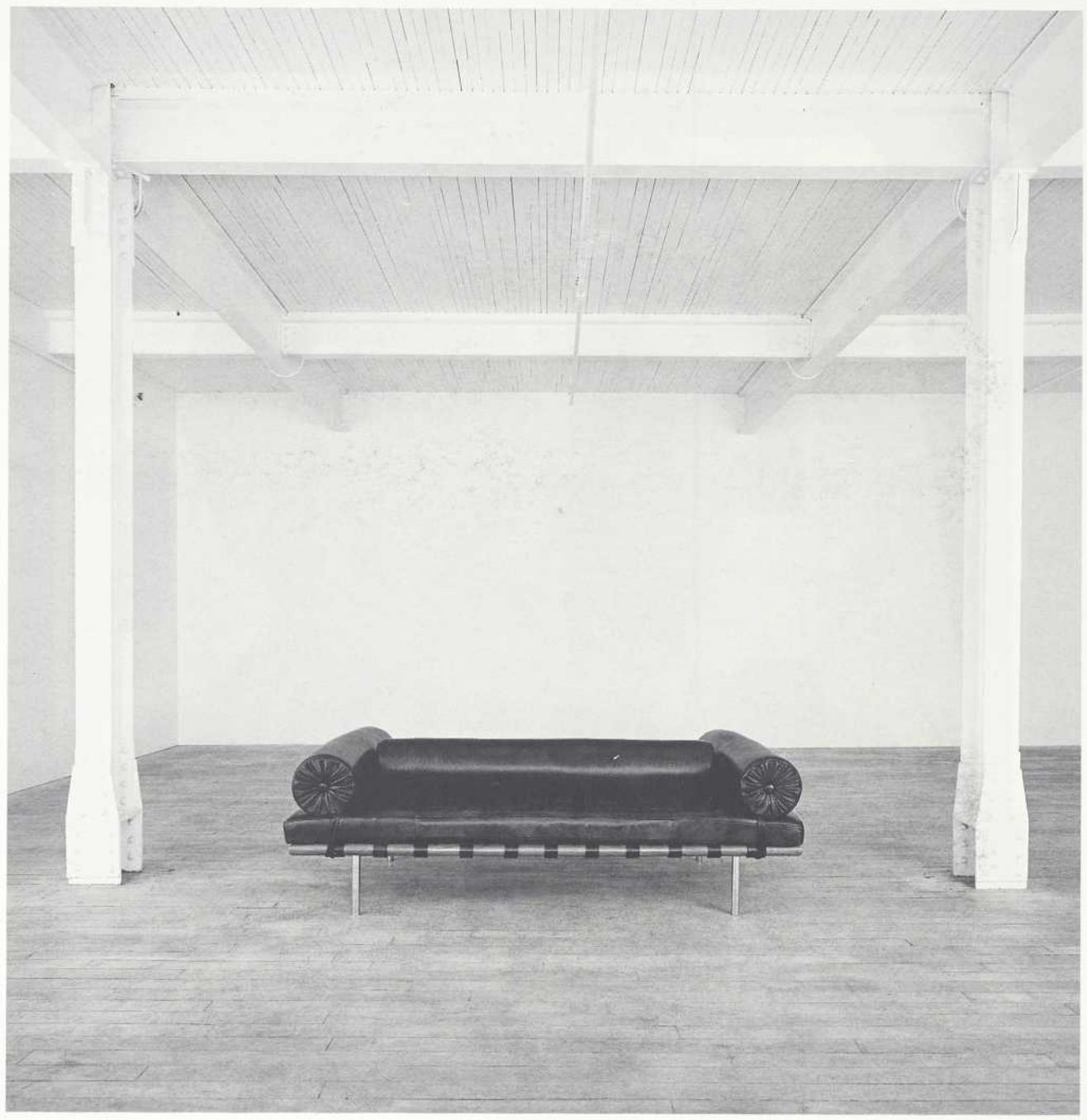
D'autres fabricants d'automobiles vous présentent une chanteuse. Un monologuiste. Un imitateur.
Chez Ford, notre porte-parole est un expert en automobile.
Cela fait peut-être des publicités moins divertissantes...
Mais cela montre bien où nous plaçons nos priorités.

Ford

La qualité passe avant tout.


Die Ingenieure von Honda sin
fe Honisten bis ins Detail. Jed
Mechanismus und j der Kno
im Hinblick auf die teigeru
Fahrvergnügens und des Ko
konzipiert. Und gen u dies
fahre
ART
21'90
Basel 13. – 18. 6. 1990
Le Salon international d'Art
Die Accord-Modelle 2.0i und 2.2i sind mit Zentralverriegelung der 4 Türen ausgestattet.
Der Fahrersitz ist elektrisch höhenverstellbar.
Eine Frischluftdüse in Kopfhöhe sorgt für die konstante Wachsamkeit des Fahrers.
Die Verankerung der Sicherheitsgurte ist je nach Grösse der Passagiere höhenverstellbar.
Die Rücksitze sind mit 3-Punkt-Automatik-Sicherheitsgurten ausgestattet.
Das Lenkrad ist höhenverstellbar und
elektrisch versenkbare

POIRIER · SCHWEITZER

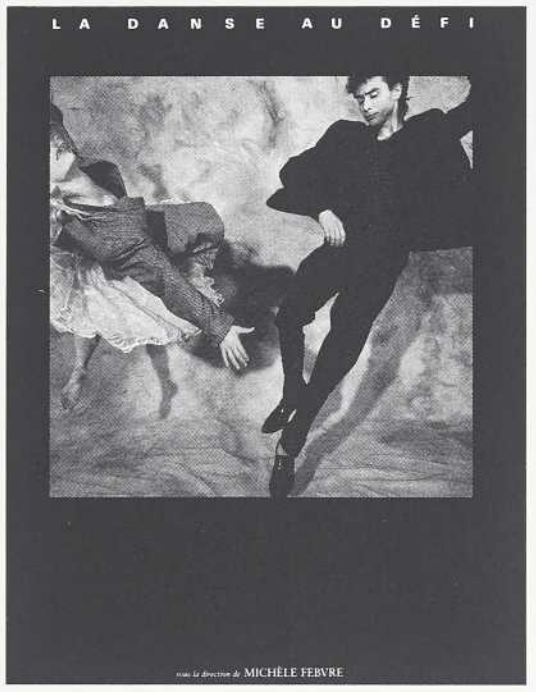


ART INTERNATIONAL *du* XX^{e} SIÈCLE

ROBERT POIRIER: *Arts décoratifs* · JOHN A. SCHWEITZER: *Beaux-arts*
42 OUEST, AVENUE DES PINS, MONTRÉAL, CANADA 514.289.9262

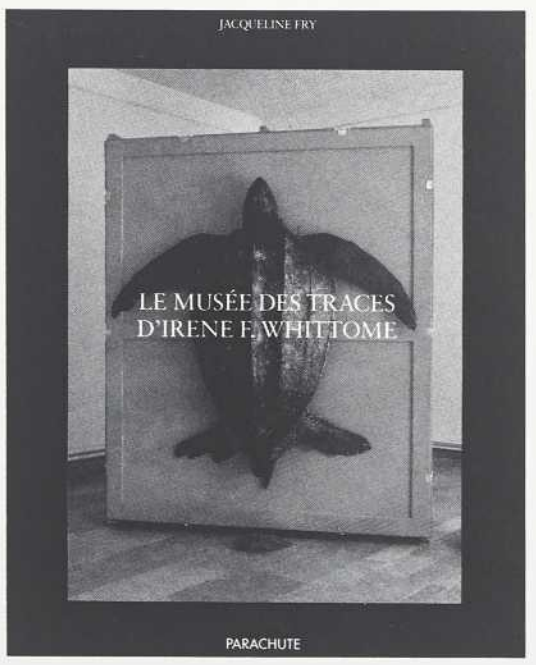
LES ÉDITIONS

PARACHUTE



LE DICTIONNAIRE

ROBER RACINE



LES ÉDITIONS PARACHUTE VOUS PRÉSENTENT
TROIS (3) PUBLICATIONS SUBSTANTIELLES, ABORDANT DIVERSES THÉMATIQUES DE L'ART CONTEMPORAIN.

DANS LA COLLECTION ANTHOLOGIE CRITIQUE:

LA DANSE AU DÉFI

SOUS LA DIRECTION DE MICHÈLE FEBVRE

Le vingtième siècle a profondément bouleversé le monde de la danse sous tous ses aspects: depuis vingt ans, ce processus s'est accéléré. De grandes figures influencent la scène de la danse dite «nouvelle»: Merce Cunningham aux États-Unis, Pina Bausch en Allemagne, Jean-Claude Gallotta en France. Autant de chorégraphes, autant de styles nouveaux. Ils interrogent l'espace de la danse, les idéologies au cœur de la danse, le corps sous toutes ses dimensions. Quinze critiques reconnus internationalement explorent ici les défis lancés ces dernières années par les créateurs de la nouvelle danse.
Cette anthologie réunit des textes d'Evan Alderson, Sally Banes, Leonetta Bentivoglio, Ramsey Burt, Noël Carroll, Roger Copeland, Daniel Dobbels, Michèle Febvre, Helga Finter, Alain Foix, Michael Huxley, Laurence Louppe, Chantal Pontbriand, Karine Saporta et Norbert Servos.

La Danse au Défi
sous la direction de Michèle Febvre
Éditions PARACHUTE, Montréal
21,4 X 27 cm; 191 pages
109 illust. n. & b.
ISBN 2-920284-03-7
1987

DANS LA COLLECTION LIVRE D'ARTISTE:

LE DICTIONNAIRE

DE ROBER RACINE

Cet ouvrage d'une cinquantaine de pages, publié en collaboration avec la Galerie René Blouin, révèle l'univers fascinant du jeune artiste montréalais Rober Racine. À la fois livre d'art et livre-réflexion, l'auteur y évoque les fondements des deux grands projets auxquels il s'est consacré totalement depuis dix ans.

Le Dictionnaire de Rober Racine
Éditions PARACHUTE/Galerie René Blouin
17,8 X 23,5 cm; 52 pages
10 planches couleurs
ISBN 2-920284-05-3
1988

DANS LA COLLECTION LIVRE D'ARTISTE:

LE MUSÉE DES TRACES D'IRENE F. WHITTOME

DE JACQUELINE FRY

Le «Musée des Traces» est un projet de longue haleine mené par l'artiste canadienne de renommée internationale Irene F. Whittome. Pur produit de l'imaginaire de l'artiste, ce projet magistral a été suivi de près par l'anthropologue Jacqueline Fry dont le texte, intitulé «Voyages imaginaires d'une tortue d'eau: les sites d'Irene F. Whittome», relate les origines et l'histoire du «Musée des Traces». Mythologies individuelles et universelles y sont recensées par l'auteure, résultat d'un «compagnonnage» étroit avec l'œuvre.

Le Musée des Traces d'Irene F. Whittome
de Jacqueline Fry
Éditions PARACHUTE, Montréal
20,4 X 25,4 cm; 64 pages
39 illust. n. & b.
ISBN 2-920284-06-1
1989

Vous pouvez vous procurer nos publications à l'unité, ou bénéficier d'une économie de 15 % en commandant les trois titres.
Veuillez me faire parvenir la ou les publications suivantes:

☐ **La Danse au Défi** sous la direction de Michèle Febvre 25 $

☐ **Le Dictionnaire** de Rober Racine 16 $

☐ **Le Musée des Traces d'Irene F. Whittome** de Jacqueline Fry 18 $

☐ **Les 3 publications** (une réduction de 15 %) 50 $

commandes à l'extérieur du Canada: ajoutez 2 $ par titre pour frais d'envoi.

Vous trouverez ci-joint:
☐ mon chèque ☐ mon mandat poste au montant de: _____
Veuillez faire parvenir le tout à:

_____
NOM

_____
ADRESSE

_____

_____
TÉLÉPHONE

Retournez aux: Éditions PARACHUTE 4060, boul. St-Laurent, bureau 501, Montréal, Qué., Canada H2W 1Y9

GENEVIÈVE CADIEUX



C A N A D A

XLIV BIENNALE DI VENEZIA

27.05.1990 — 30.09.1990

COMMISSAIRE • COMMISSIONER : CHANTAL PONTBRIAND

art contemporain
PARACHUTE
contemporary art

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

YDESSA HENDELES
ART FOUNDATION

JEFF WALL



The Guitarist, 1987, cibachrome transparency in a fluorescent light display case, 119 cm x 190 cm

OPENING THURSDAY, APRIL 19TH, 4 PM TO 7 PM

A separate exhibition will be held at the Art Gallery of Ontario, 317 Dundas Street West, opening April 19th, 2 pm to 9 pm (with opening ceremonies at 7 pm). The Foundation will be providing a shuttle bus service between the two locations from 4 pm to 7 pm.

778 KING STREET WEST, TORONTO, CANADA M5V 1N6