PARACHUTE

ER
-255
S

art contemporain/contemporary art
mars, avril, mai/
March, April, May 1984
5,50 $



34

COUVERTURE/COVER

Pierpaolo Calzolari, *Sputafuoco,* exposition collective "Le Stanze", Genazzano, 1979; exposition personnelle, galerie LP220, Turin, 1979.

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction
MELVIN CHARNEY
ROBERT GRAHAM
JOHANNE LAMOUREUX
JEAN PAPINEAU
RENÉ PAYANT

collaborateurs
KEITH ALLDRITT
SERGE BÉRARD
RENÉ BLOUIN
IAN CARR-HARRIS
FLORENCE DE MÈREDIEU
BRUCE ELDER
ANDREW FORSTER
ROBERT GRAHAM
ROBERT LABOSSIÈRE
ALAIN LAFRAMBOISE
MARTINE MEILLEUR
PHILIP MONK
JEAN PAPINEAU
JEANNE RANDOLPH
JOHN REA
LUCIANA ROGOZINSKI
PAUL TIFFET

graphisme
JACQUES ROBERT

administration
COLETTE TOUGAS

adjoint à la rédaction
GIOVANNI CALABRESE

publicité
BRUNO ÉMOND

secrétariat
RACHEL MARTINEZ

documentation
ROBERTO PELLEGRINUZZI

promotion en Europe
KATHLEEN VAN DAMME
52, rue Émile-Bouilliot
1060 Bruxelles
Belgique

PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.
les éditions PARACHUTE

conseil d'administration
Chantal Pontbriand, prés., René Payant, vice-prés.,
Jocelyne Légaré, sec., Colette Tougas, trés.

conseillers honoraires
Lewis Dobrin, Yvan Corbeil, Marcel Masse,
Elise Mercier

PARACHUTE
4060, boul. St-Laurent, bureau 50
Montréal, Québec, Canada, H2W 1Y9
Tél.: (514) 842-9805

vente au numéro
Allemagne: 10 DM; Belgique: 200 FB; Canada: 5,50$;
France: 28 FF; Grande-Bretagne: L 2.80; Hollande: 12 FL;
Italie: 5500 L; Suisse: 10 FS; U.S.A.: 6$ US

abonnement

un an	individu	institution
Canada	20$	28$
Europe, U.S.A.	28$	36$
deux ans		
Canada	32$	42$
Europe, U.S.A.	42$	54$

distribution
Québec: Diffusion Parallèle, 900, rue Ontario est,
Montréal, Québec, H2L 1P4

British Columbia: Vancouver Magazine Service Ltd., 2500 Vauxhall Place, Richmond, B.C. V6V 1Y8, (604) 278-4841

Belgique: Librairie Post-Scriptum, rue des Eperonniers 37, 1000 Bruxelles

Toronto: C.P.P.A., 54 Wolseley Street, Toronto, Ont., M5T 1A5, (416) 362-2546.

Great Britain: ZG Magazine, 61 Praed Street, London W2

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

Tous droits de reproduction et de traduction réservés
© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

PARACHUTE est indexé dans Art Bibliographies Modern, RADAR et RILA.

PARACHUTE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts du Canada, du Ministère des Affaires culturelles du Québec, du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal et de la Compagnie Molson du Québec Ltée.

dépôts légaux
Bibliothèque Nationale du Québec
Bibliothèque Nationale du Canada
ISSN: 0318-7020

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Rive-Sud Typo, Saint-Lambert

Imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

at contemporain/contemporary art
nars, avril, mai/
March, April, May 1984

ommaire/contents

essais/essays

4 LA POSITION CRÉPUSCULAIRE
notes sur l'art italien d'aujourd'hui — par Luciana Rogozinski

19 DONIGAN CUMMING
undoing documentary — by Robert Graham

25 LA PHOTOGRAPHIE ET SES
PROTHÈSES — par Florence de Mèredieu

33 PAULINE OLIVEROS
interview — by John Rea

commentaires/reviews

40 RICHARD PRINCE, ELLEN BROOKS,
GEORGE LEGRADY, PHILLIP GALGIANI — par Serge Bérard

41 BETTY GOODWIN — par René Blouin

42 PIERRE DORION, CLAUDE SIMARD — par Martine Meilleur

42 RAYMONDE APRIL — par Alain Laframboise

44 STACEY SPIEGEL — par Paul Tiffet

45 TOBY MacLENNAN — by Andrew Forster

46 SYMPOSIUM ON PHOTOGRAPHIC
THEORY — by Robert Labossière

47 STEPHEN CRUISE — by Jeanne Randolph

47 DAVID MOORE, SUSAN SCHELLE — by Ian Carr-Harris

48 JAMES D. SMITH — by Bruce Elder

50 GEOFFREY SMEDLEY — by Keith Alldritt

51 TONY BROWN — by Philip Monk

52 letters to the editor

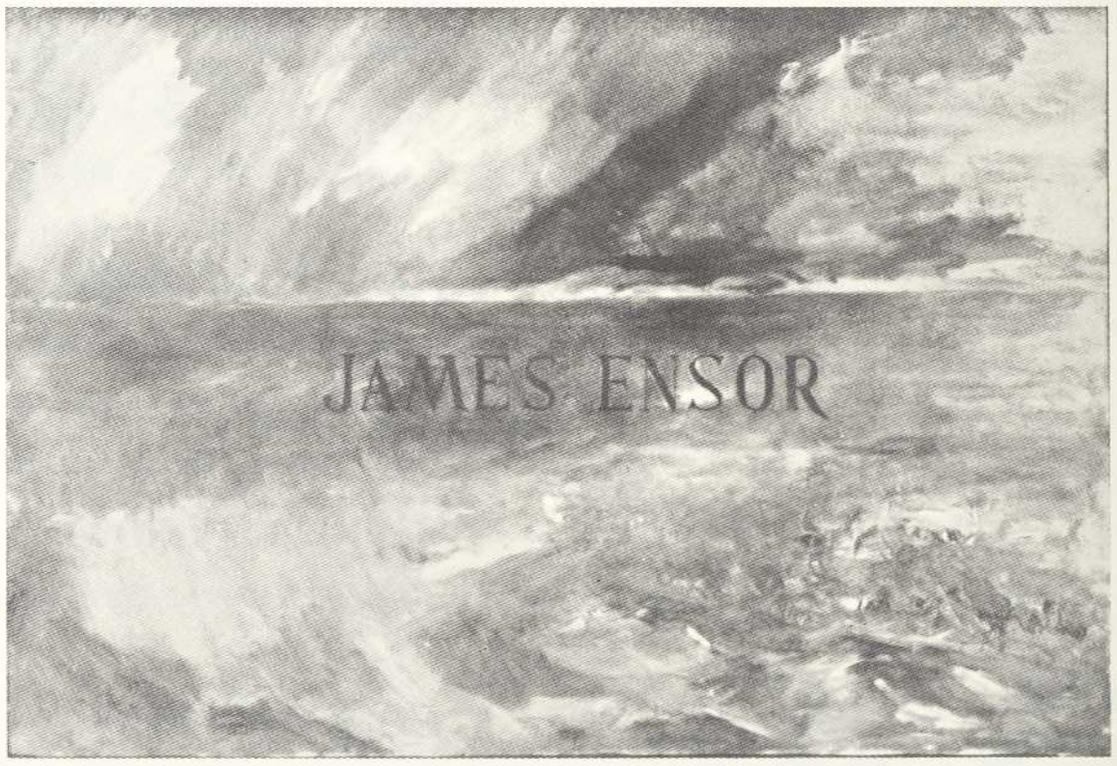
informations

54 livres et revues — par Jean Papineau

Giulio Paolini, *l'Origine della Pittura,* 1982-83, cadre 240 cm X 390 cm, quatre toiles mesurant chacune 60 cm X 40 cm, moulage de plâtre: hauteur 110 cm, base 112 cm X 45 cm X 45 cm, couleurs phosphorescentes, coll. Musée d'art contemporain, Montréal, photo: Paolo Mussat Sartor.



Eugène Delacroix, *le Naufrage de Don Juan,* 1840, huile sur toile, 135 cm X 196 cm, Louvre, Paris.



Jannis Kounellis, Sans titre, 1977-78, huile sur toile et fer, 81 cm X 121 cm, Galerie Mario Diacono, Bologne, photo: Antonio Guerra.

La position crépusculaire

Notes sur l'art italien d'aujourd'hui

par Luciana Rogozinski

NOTE LIMINAIRE

À partir de quel moment a-t-on affaire à une révolution artistique? à *La* Révolution? Comment distinguer ses signes et ses gardiens de ceux des révoltes, sources de répétition?

Quoique le temps, n'étant jamais "pour soi", demeure en mille endroits, pour répondre à ces questions nous ne nous posterons pas sur la berge à la manière de la Phénoménologie, qui voit sans attendre et qui est éclairée, dans son coin, par tout ce qui d'une fois à l'autre flotte devant elle dans le courant. Ce qui porte à distinguer dans le mouvement, c'est le point de vue de celui qui se tient à l'embouchure. Là, on n'existe pas tout simplement, mais on attend: c'est seulement dans la pose du pêcheur, en suspens entre passé et futur, que se donne la condition de repérer, au milieu de la masse fluide et des débris, les lueurs de la route du poisson d'or. Ce que nous attendons à l'embouchure (et cette anxiété donne forme au temps) apparaît puis disparaît, et est peut-être plus lointain que ne le disent légendes et bavardages: on ne peut arriver à la "situation" sans passer par la "tendance". Le chemin que nous entrevoyons est sinueux, car le poisson d'or n'appartient à personne: il glisse de main en main.

INTRODUCTION

C'est intentionnellement que l'on n'emploie pas, dans cet article, des expressions telles que art conceptuel, art minimal, arte povera ou post-moderne. Le sens du débat que chaque oeuvre soulève, dans son rapport à d'autres oeuvres, contemporaines ou non, est plutôt demandé aux démarches artistiques elles-mêmes. C'est également de manière intentionnelle que l'on essaie d'éviter le piège historiciste. Aussi, les démarches des artistes appartenant à des générations plus et moins jeunes sont ici mêlées, et la description de leurs travaux se fait toujours au présent.

Détruisons d'autre part une légende: ni dans les arts visuels ni dans la peinture il n'y a actuellement une "manière italienne". On peut parler, en revanche, de la forme que prend, en Italie, à l'intérieur de l'Art, la crise du Sujet — au nom de laquelle justement les derniers courants ont légitimé l'anarchie de leurs démarches et le retour à la pratique de la peinture, à la figuration et à la mythologie de l'Artiste, sur fond d'une dialectique du désir, privé et sans norme —, et cela lorsque commençait la crise de la métaphore spatiale qui avait guidé l'illusion esthétique de la fin des années soixante.

Le "Présent" est toujours une notion problématique. Si nous donnons à l'état actuel de l'art italien l'aspect d'une bataille, nous nous apercevons que son champ dépasse les étroites limites de la chronique. Les mouvements récents repoussent la perspective esthétique de l'Avant-garde et transgressent ses interdits; ils se déplacent en bloc justement là où l'Avant-garde ne s'y attendait pas: dans le passé plutôt que dans le futur. Surpris du changement de front, d'autres combattants répondent en répétant leurs propres positions, en les adaptant à la nouvelle pratique, ou bien encore en manoeuvrant, chacun à sa façon, des leviers fournis par le passé de l'Art et posés comme points de départ d'une révolution esthétique qui devrait être poursuivie et complétée. Cette bataille, menée par les oeuvres elles-mêmes, est donc simultanément une leçon sur l'idée de l'Art.

MYTHOLOGIE ET CRITIQUE DE LA PEINTURE

L'ÉROS, MAIS LA PEINTURE AUSSI BIEN, DÉFENDU CONTRE SES ADMIRATEURS[1]

Que signifie, pour la Peinture, qu'elle soit devenue, ces dernières années, non pas tant tout d'abord une pratique qu'un mythe? C'est en effet le mythe de la Peinture, et non telle technique, telle théorie ou telle manière, qui caractérise l'état actuel des arts visuels, et pas seulement en Italie. Dans ce sens, parler du moment présent en termes d'une "renaissance de la Peinture" fausse la perspective. Tant il est vrai que, en des périodes assez éloignées de la *querelle* actuelle, et justement en Italie, des artistes qui n'avaient jamais identifié l'Art en général à la seule Peinture ont pourtant fortement contribué à l'élargissement du territoire de celle-ci. Je pense, par exemple, à Kounellis qui, en 1969, murait avec des pierres la porte qui devait donner accès à son espace d'exposition, lors de la 8e Biennale d'art contemporain (San Benedetto del Tronto) dédiée au thème "Au-delà de la peinture"; à Paolini qui, en 1970, à la Biennale de la peinture (Bologne), signait comme son propre travail un tableau de Picabia; ou encore aux nouvelles images ajoutées à "l'espace de la Peinture" (*Hommage à Morris Louis,* 1971), où Kounellis se présentait une main recouverte de lignes verticales de différentes couleurs; enfin, aux cinq salles de la galerie Attico (Rome) transformées, toujours par Kounellis, en 1974, en autant de monochromes de couleurs diverses, où l'abstraction de Klein se voyait dilatée jusqu'à prendre une dimension inspirée de la Renaissance.

Ces quelques exemples montrent déjà que seulement une étroite chronique du Présent, que seule une vue extrêmement schématique des espaces de la Peinture (et de l'Art) peuvent conduire à parler de sa "renaissance" actuelle. Quoi qu'il en soit, si ce qui est aujourd'hui en discussion c'est le mythe du geste pictural, et si tout mythe révèle un fantasme, à quelle "substance" renvoie le nom de Peinture qui en invoque la présence?

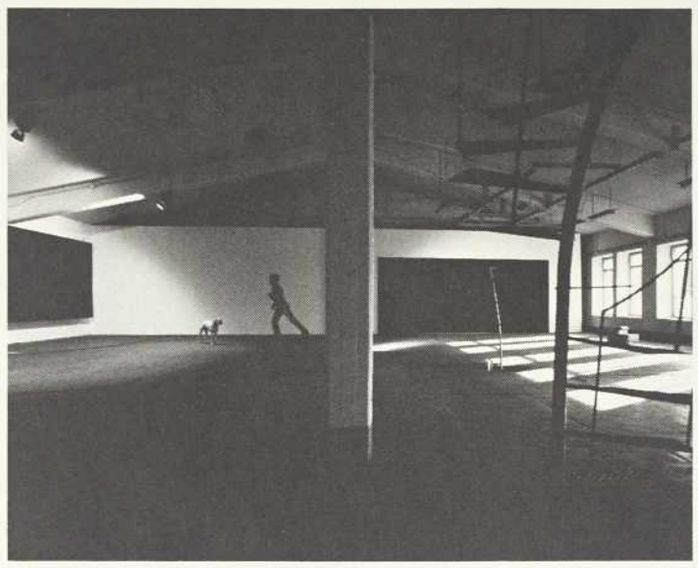
De son côté, la mythologie élaborée par la critique autour du retour massif à la pratique picturale a mêlé, le plus souvent, la notion, absolutisée, de Peinture en soi aux théories de la nouvelle peinture. Si bien que, dans la confusion générale, le terme de Peinture est devenu un repaire de traits contradictoires. En synthétisant les définitions emphatiques des étiquettes, la Peinture (ou bien la nouvelle peinture?) devrait être, selon la Critique, simultanément: une vertu alchimique; le retour à une pratique artisanale, délestée toutefois de la valeur (ou de la qualité) que ce type de production prétendait conférer aux produits; l'expression du Sujet; un état exceptionnel, magique et inspiré; l'expression d'un individu conscient de sa faiblesse, anti-tragique, et, par là, délibérément tourné vers les courants artistiques secondaires, vers les oeuvres "mineures", qui parodient les ambitions totalisantes des oeuvres "élevées"; non pas tant l'expression subjective mais une copie, une citation, conformément au mécanisme irréversible qui nie désormais la possibilité de l'originalité. Que disent pourtant les oeuvres?

Nous ne pouvons certes pas faire état ici de toutes les positions en présence; aussi, nous n'en retiendrons que quelques-unes qui illustrent le mieux les tendances majeures d'un débat qui, avant de se poursuivre sur le marché, concerne d'abord les fondements de la pratique artistique. Expression, Code et Valeur, telles sont les catégories autour desquelles se déroule ce débat[2].

Polémiquant directement contre la reprise des notions de "nature" et d'"expression", mais aussi contre une interprétation exclusivement matérialiste de la pratique picturale, l'*Origine della Pittura* de Paolini découpe, comme unique espace encore alloué à une conscience esthétique toute dominée par le souvenir du Code, l'espace du désir de l'Art, dont le désir de la

Peinture ne serait qu'une illustration. L'oeuvre de Paolini arrive à cette conclusion en se construisant, à la manière d'un théorème, autour d'une inconnue, c'est-à-dire en s'interrogeant sur la substance de ce qui porte le nom de "Peinture". L'aspect qu'emprunte ce théorème ne diffère pas de la tentative de celui qui voudrait rejoindre sa propre image derrière la surface d'un miroir. Dans ce sens, l'oeuvre revêt les caractères d'un théâtre auquel est invité à participer celui qui souhaite connaître "l'origine de la Peinture". Or, en quoi consiste la spécificité de celle-ci? Dans ce travail de Paolini, la couleur est certes présente, mais uniquement au verso des éléments qui composent la scénographie allégorique: un rouge violet est en effet appliqué sur les surfaces non-frontales du moulage d'une Vénus classique, du socle qui le soutient, de la toile qui s'y appuie, ainsi que sur le dos des planches du grand cadre vide qui, à la manière d'une fenêtre, sépare ces éléments, et d'autres petits tableaux, de l'espace environnant. De telle sorte que, en tant que matière, la couleur n'est visible que pour celui qui franchit le cadre, s'intégrant ainsi au "tableau"; à celui qui, par contre, reste en-deçà, la couleur n'apparaît que comme atmosphère colorée, comme mirage produit, autour des éléments du tableau et sur le mur du fond, par la lumière qui frappe les surfaces peintes. Autrement dit, si l'on s'arrête à la Peinture-mirage on ignore sa nature matérielle, mais si on fixe le regard seulement sur la matérialité de la couleur alors on rate l'émotion que crée le mirage et, avec elle, l'expérience esthétique de l'illusion, considérée dans ce cas comme une facette de la Valeur. C'est pour cette raison que l'oeuvre fonctionne aussi comme mécanisme théâtral et qu'elle signale ostensiblement une frontière entre les espaces: pour elle, la substance à laquelle le nom de "Peinture" fait allusion est sans limite; le formalisme linguistique de Paolini ouvre à cette substance hypothétique l'espace du fantasme.

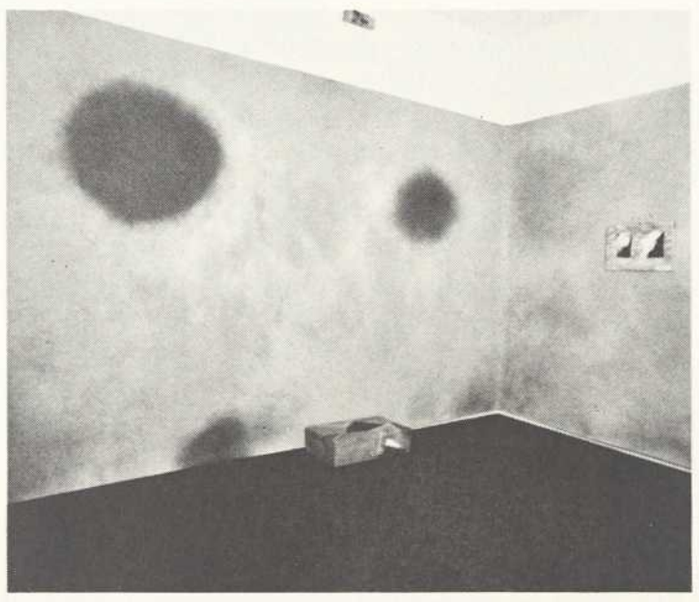
Et c'est également à l'espace sans bornes du fantasme que fait allusion une oeuvre singulière de Kounellis: au centre d'une peinture à l'huile d'une marine, qui est une citation du *Naufrage de Don Juan* de Delacroix, il y a l'inscription *James Ensor,* qui vaut directement comme image dans le paysage. L'association de la marine de Delacroix et de celle d'Ensor, dans le travail de Kounellis, ne met pas au premier plan l'image (l'icône de la mer) en tant que donnée fournie par le monde extérieur; elle n'est pas non plus une confrontation de deux traitements picturaux d'un même thème; elle identifie plutôt le système de l'Art en tant qu'archétype dominant aujourd'hui les possibilités de production d'images, dans le domaine artistique. Le nom *Ensor,* porteur du contenu historique de la subjectivité créatrice, est la lueur qui, dans le tableau de Kounellis, éclaire la tempête de Delacroix, mais avec la lumière de l'allégorie: il indique que le système de l'Art, pour l'Art lui-même, a désormais complètement remplacé la Nature, et que — dans le monde de l'artificiel — la Peinture se meut entre peinture et peinture, prisonnière volontaire du système même dont elle désire prolonger l'existence. Voilà pourquoi c'est le mythe même de l'Art, concentré en un nom, que Kounellis fait jaillir du fond du *Naufrage de Don Juan.* Matière picturale et écriture, ainsi étroitement liées, en viennent à exprimer une image unique, abstraite: celle de la Peinture elle-même. L'extrême dilatation du temps et de l'espace, relatifs au Code (l'allégorie de tout le parcours historique de la Peinture) se réalise ainsi dans l'extrême concentration. La mémoire conceptuelle abstraite du code pictural se transcrit comme matière sur la matière d'où elle émerge simultanément comme image. Qui pourrait, désormais, assigner des "limites" à *Ensor*?



Pierpaolo Calzolari, *Il Giardino dei Getsemani,* 1979, installation, Galeries Russo et Bernier, Turin et Athènes.



Nicola De Maria, *Dipinti che avvolgono l'universo,* 1979-80, murs peints à la détrempe, Galerie Persano, Turin, photo: Pellion.



Nicola De Maria, *Quore,* en haut: "Sono africano sono asiatico", 1977-78; sur le mur peint: "Schizzando lungo tutto il viaggio giunsi all'olimpo (...)", 1982; à droite, sur le mur: "Sera", 1980-81; valise sur le plancher: "Sono un corridore felice", 1980; technique mixte, Galerie Diacono, Rome.

À l'inverse, Pierpaolo Calzolari arrive à l'image de la Peinture, plus précisément à son apparition mythique, en traçant la figure d'un parcours initiatique qui mime le rituel d'un rapprochement progressif et, à la fin, d'une intégration dans la Valeur. Il s'agit là d'une étape particulière du parcours de cet artiste, dont les démarches antérieures n'appartenaient pas à la peinture, même si souvent elles l'incluaient. Et c'est justement la distance entre peinture et objets extérieurs qui avait pour fonction, dans les travaux antérieurs de Calzolari, de poser le problème de l'entrée de l'image dans la matière picturale. Qu'il suffise de rappeler à cet égard l'exemple de la plume blanche, soutenue par un fil de fer, tremblant devant une toile bleue.

La théâtralisation du parcours initiatique vers la Peinture se précise, entre 1978 et 1979, dans deux mises en scène où Calzolari fait intervenir, d'une part, un patineur chargé de transporter de petites toiles peintes et, d'autre part, un obstacle interposé entre les spectateurs et de grands tableaux placés sur la paroi du fond. Dans *Appunti appunto* c'est un mur, élevé à mi-hauteur de la pièce et autour duquel tourne le patineur, qui fait écran devant la Peinture; dans le *Giardino dei Getsemani,* l'obstacle c'est un filet, sur lequel le patineur vient lancer les petites toiles. Mur et filet signalent ainsi l'enceinte à l'intérieur de laquelle le patineur transporte et exhibe les fragments du sacré, c'est-à-dire de la Peinture, en une sorte de rituel religieux. La Valeur de la Peinture n'apparaît cependant qu'à l'arrière-plan où se marque donc la frontière du lieu de théâtralisation. Celui qui, franchissant les obstacles, relève le défi du patineur du *Giardino,* pourra traverser l'enceinte sacrée et parvenir au seuil d'un espace qui, lui, ne peut pas être parcouru: l'espace de la matière picturale qui, après s'être montrée de loin comme mirage, interdit maintenant son accès par le silence du mythe. Dilatation et concentration, tels sont les mouvements qu'accomplit cette matière, par l'épaisseur et le geste de son expressionnisme, en entraînant dans son tourbillon les images de l'espace extérieur: paysage réel vu d'une fenêtre encadrée par une bande de peinture jaune, lumière rouge de l'oeil d'un boxer vivant reportée comme point et image sur le bleu de la toile centrale.

Sputafuoco constitue une autre étape, chez Calzolari, dans l'élaboration du mythe de la Peinture. Le rapport qui y est établi entre la matière d'une grande peinture rouge et la flamme qu'un cracheur de feu lui projette devant, faisant ainsi transparaître la permanence de la Peinture à travers la flamme éphémère ou suggérant l'entrée de la substance mythique dans l'espace pictural, est encore plus explicitement une mise en scène de la dimension énergétique, vitaliste, sacrée du geste pictural.

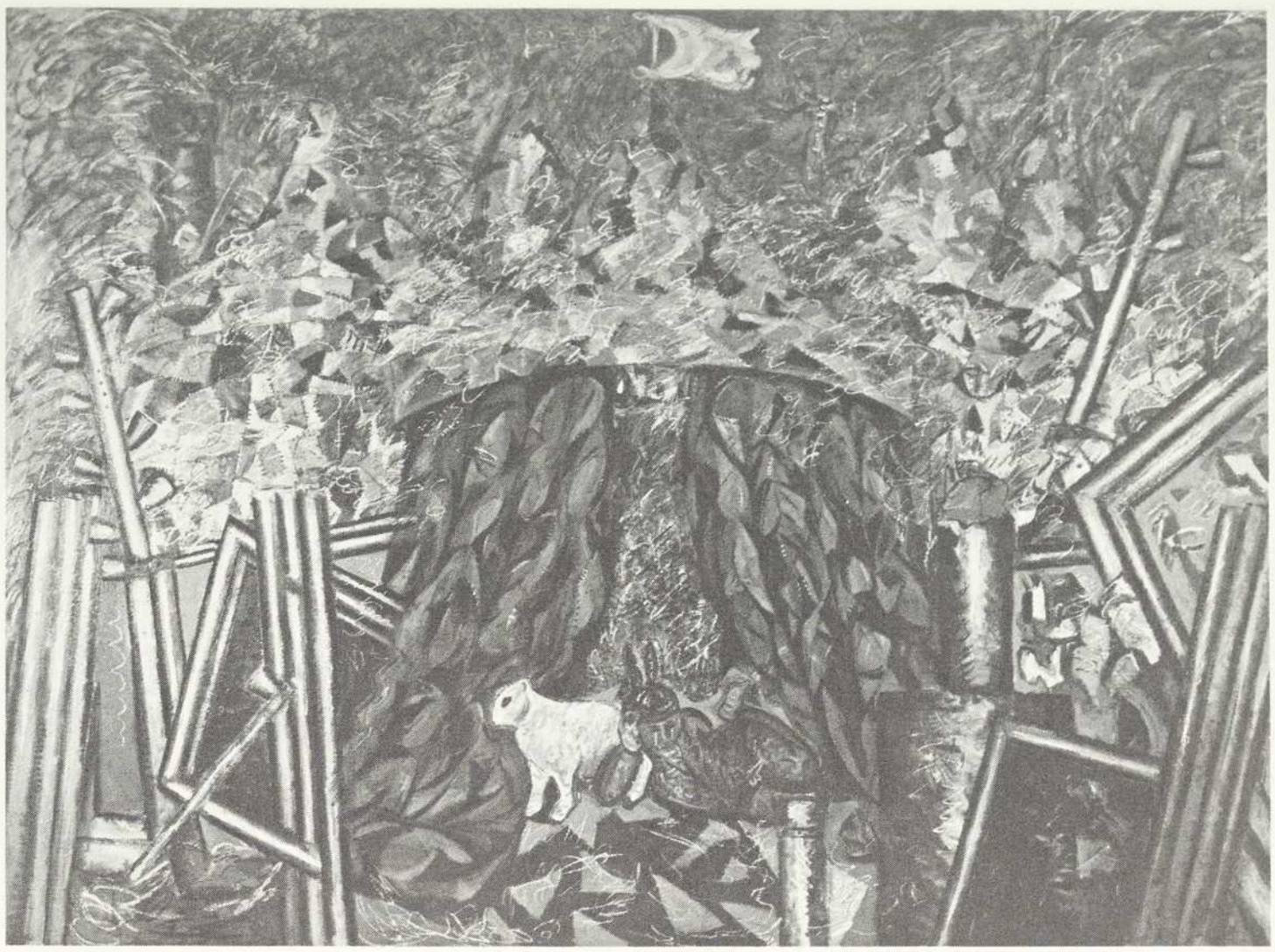
Dès lors, pour Calzolari, le mythe, reconstruit, peut travailler et justifier une pratique artistique entièrement dédiée à la Peinture dont l'expressionnisme constant conduit l'artiste à se mesurer aux parcours de la tradition, de Jim Dine à Monet, de Ensor au Maniérisme, faisant de

temps en temps émerger quelque image des profondeurs de ses marais: un nénuphar, un masque, le chapeau de Van Gogh...

Si la Peinture, envahissant les lieux d'exposition, rappelle, chez Nicola De Maria, les salles de la galerie Attico peintes par Kounellis en 1974, elle ne conserve pas l'héritage abstrait et métaphysique des monochromes de Klein, auquel héritage Kounellis avait ajouté d'autres degrés de la couleur, entendue comme substance symbolique. Chez De Maria, l'installation picturale vaut moins comme abstraction symbolique que comme "cadre" dilaté, et même lorsqu'elle recourt à des effets de trompe-l'oeil, opérant par exemple dans les coins des salles, elle est dépourvue de toute visée critique. De petits cadres superposés, s'avançant des murs peints où ils sont fixés comme des cartes décoratives ou de petits récits, manifestent clairement ce caractère de l'installation de De Maria. Poursuivie par le doute concernant sa propre profondeur, cette peinture s'agrippe à ses saillies et à ses renfoncements matériels, ainsi qu'on peut le voir avec la "Valise" dont l'intérieur est vide, mais la surface entièrement décorée. Dans ce sens, la peinture-installation de De Maria reste liée aux valeurs de la surface; à la manière d'un vêtement décoratif, elle se pose sur les lieux plus qu'elle ne les structure: l'embrasure d'une porte, par exemple, devient un moment de la composition plus que sa négation. Cette peinture s'ouvre en effet à une multiplicité positive, jamais atteinte par la problématique sérielle[3]; de nouveaux plans et de nouveaux langages picturaux sont ajoutés à un fond que l'on suppose illimité. Alors que, pris isolément, les tableaux de De Maria ne comportent pas toujours, même en ce qui concerne le traitement de la couleur, de nouveauté ou de caractère organique, leur sens se modifie lorsqu'ils en viennent à revêtir les lieux de l'installation. Un habit neuf se surajoute au précédent — à la manière dont, à la Renaissance et à l'époque Baroque, on éloignait le spectre de la nudité en multipliant vêtements et tentures — et, à la fin de la cérémonie, la parure, la salle et la personne du Prince coïncident.

Cependant, un démenti au rêve de la coïncidence entre la réalité du Prince et le somptueux apparat qui devait le revêtir et le confirmer provient du sein même de la Transavantgarde, à laquelle appartient aussi De Maria. Deux travaux de Sandro Chia fournissent ici l'illustration du mouvement de balancier qui règle le rapport entre mythologie et critique de la Peinture, et où transgression et plaisanterie apparaissent comme les résultats d'un échec devant le Sublime. Ce n'est pas la foi en la matière ou en l'entreprise picturale qui constitue le ressort de l'attitude adoptée par Chia dans ces travaux, mais un réalisme idéologique qui pour opérer nécessite un mode de lecture différent de celui qui s'applique au langage propre de la Peinture. Les personnages et les situations représentés dans ces deux tableaux (comme dans d'autres de Chia) ne sont pas en effet des images qui appartiennent en propre au langage pictural, mais des figures de rhétorique.

La *Lesson on S.C.* donne à voir, sur le mode du dessin humoristique, la théorie du "mouvement strabique" qui distingue l'art nouveau de l'ancien[4]. Sévèrement surveillé par un maître autoritaire, une férule dans le dos, un petit écolier reporte, sur le tableau, le dessin en projection d'un vase en en déplaçant latéralement la pers-



Sandro Chia, *Melancholic Camping,* 1982, huile sur toile, 290 cm X 404 cm, Londres, coll. Doris et Charles Saatchi.



Mario Schifano, *Maestro francese,* 1982, vingt tableaux mesurant chacun 100 cm X 100 cm, émail transparent et crayons de couleurs gras sur toile, Galerie Russo, Turin, photo: Enzo Ricci.

pective. Monté sur un escalier pour compenser sa petitesse, l'écolier finit par dépasser, avec la complicité de la perspective, la grandeur du maître.

La *Lesson on S.C.* — avec la théorie de la "citation déviée", c'est-à-dire de la citation non soumise mais ironique à l'égard de l'autorité de l'art du passé (identifié à l'éthique du Style et à la conscience tragique) — est appliquée dans *Melancholic Camping*, structuré sur le modèle du *Rêve de Constantin* de Piero della Francesca. Dans cette toile, l'entourage de la tente centrale est composé de fragments de couleurs et d'images, explicitement présentés comme des pièces cousues pour préserver l'intégrité de la surface peinte, sur le point de se désagréger. La perspective, d'autre part, éclate sous l'effet des multiples directions indiquées par les segments qui délimitent une foule de petits tableaux, dans différents styles, qui, surgissant de partout, suggérent le mouvement d'entrée et de sortie de la surface picturale, présentée ainsi comme un obstacle imaginaire ou, en tout cas, privé désormais de force. Les couleurs criantes d'arlequin futuriste et les sommets des tentes de l'arrière-plan font du *Camping* une allégorie d'un carnaval de foire paysanne, où les promesses du plaisir, auxquelles plus personne ne croit, n'offrent que le chatoiement de l'apparence, mais où l'on retourne avec la régularité forcée des fêtes traditionnelles et des dimanches familiaux.

La substance autour de laquelle est cousue cette fantasmagorie sur le point de s'écrouler est d'autant moins princière que, à l'intérieur de la tente centrale, il y a, plutôt que le Roi qui rêve et son fidèle serviteur qui veille, un petit homme en habit de paysan endimanché et sa brebis. L'expérience surnaturelle du rêve royal et l'expérience mélancolique de la fantaisie éveillée, présents dans le *Rêve* de Piero della Francesca, se transforment, dans l'ironie crépusculaire de Chia, en une pastorale pré-industrielle ridicule, à laquelle on ne peut ou ne sait échapper, et autour de laquelle la tente de la Peinture, protectrice, indulgente et inutile, enroule la fantasmagorie sans mystère d'une festivité domestique. Du modèle à la copie, le maniérisme perspectif de la *Lesson on S.C.* a incliné son vase sur le vide.

La démarche de Schifano, à l'inverse, tout entière dirigée contre le mythe de la Peinture, est d'autant plus significative qu'elle repose sur l'authentique vocation picturale de cet artiste et qu'elle réussit de la sorte à repousser les frontières de la Peinture en la critiquant de l'intérieur et, partant, en en augmentant le pouvoir. La critique du mythe de la Peinture, chez Schifano, s'attaque particulièrement à la version humaniste tardive de ce mythe pour laquelle la Peinture serait l'expression la plus directe des instincts du sujet ou, en quelque sorte, la manifestation d'une énergie primitive liée à une situation de bonheur naturelle ou à un état d'exception de l'individu créateur. Pour sa tâche, Schifano confronte Peinture et reproduction photographique de l'image, se concentrant ainsi sur ce qui est le noeud historique indéniable de la révolution esthétique du siècle dernier. Dans ce sens, Schifano confirme que, pour la conscience esthétique contemporaine, la mémoire de la peinture se pose comme la mémoire de sa reproduction photographique.

Sur ce lien — qui relance, pour la photographie aussi bien, le problème de l'illusion et de la vraisemblance — insistent également, chacun à sa manière, d'autres artistes: c'est le cas de Paolini où image picturale et image photographique se valent, l'une et l'autre étant des "ruines" énigmatiques perdues dans le vide d'une quotidienneté non représentable; c'est le cas de Michele Zaza qui réussit à joindre, dans ses petits théâtres photographiques, la matérialité des objets au surréalisme du montage; et c'est encore le cas d'un groupe assez homogène de néo-maniéristes (Piruca, Di Stasio, Galliani, etc.) qui ont choisi de refaire picturalement et visuellement le parcours du Maniérisme. Parmi ces derniers, le cas extrême est peut-être celui de Carlo Maria Mariani qui propose parfois la parodie picturale de la ressemblance photographique de la figuration à effets de trompe-l'oeil.

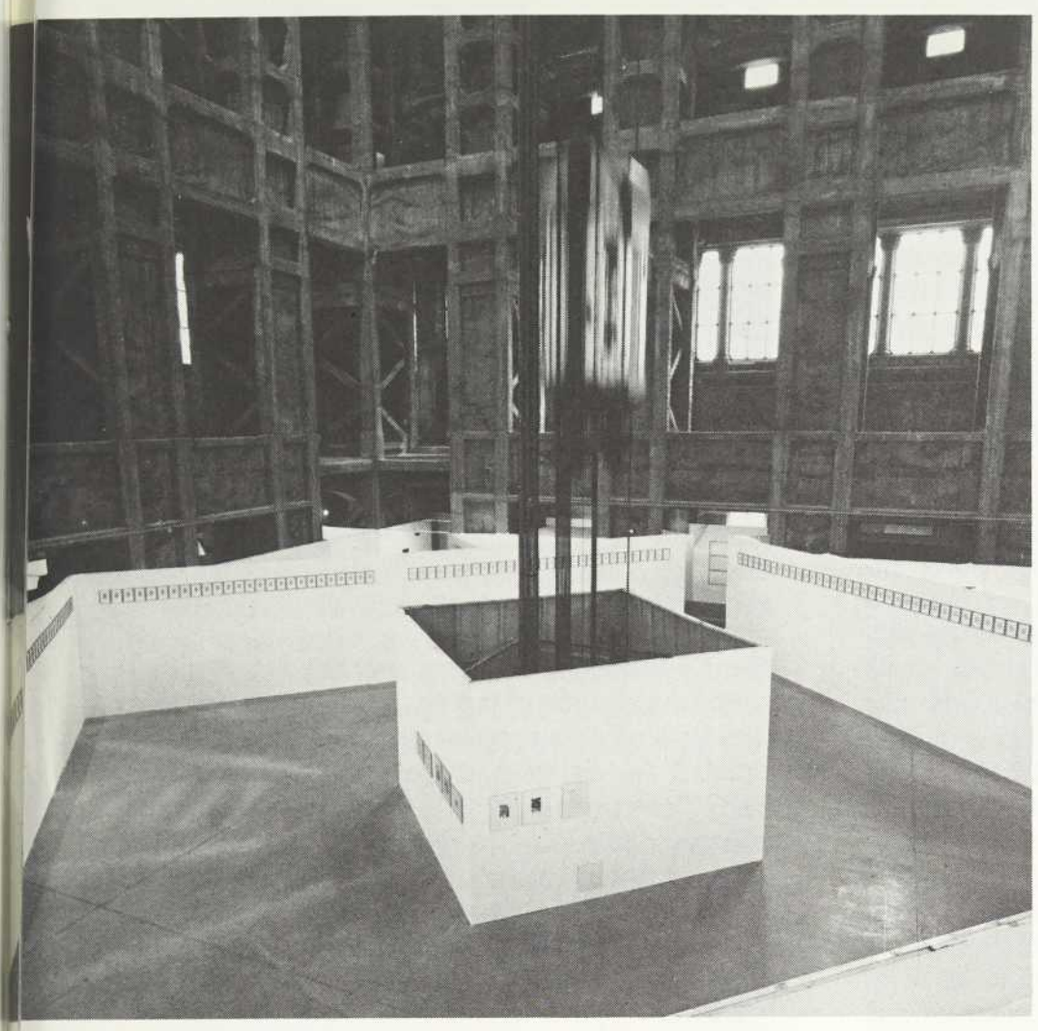
Comparée à d'autres démarches menées dans le même esprit, celle de Schifano apparaît toutefois moins ambiguë, moins compromise avec le retour du mythe qui, ailleurs, rentre par la fenêtre après avoir été chassé par la porte. La théorie qui sous-tend le travail de cet artiste est parfaitement illustrée par une oeuvre qui occupait le centre de son exposition de Turin en 1982. Dans les différentes oeuvres présentées dans cette exposition, dont le thème général était la critique de l'image, celle-ci n'apparaissait en effet que comme fantôme (mais non d'un inconscient individuel): Schifano avait travaillé avec des diapositives tirées d'un répertoire fortuit et projetées sur les toiles comme sur un écran de cinéma. Une fois la diapositive retirée, l'écran ne retient de l'image que son absence, le vide qu'elle laisse au milieu d'une couleur à la fois violente et abstraite — ne relevant pas de l'expression mais du Code pictural — où la seule liberté est celle de la matière laissée à elle-même dans les coulées. Dans la série de tableaux constituant l'oeuvre centrale de l'exposition, qui, avec les teintes de l'Impressionnisme, décomposent en dix "Ensembles" et dix "Détails" la photographie de Bonnard qui reproduit le vieux Cézanne assis devant les *Baigneuses,* la critique du mythe de l'image authentique s'associe à la critique du mythe humaniste de la subjectivité créatrice. Déjà par le passé, Schifano avait travaillé contre cette version technologique du mythe de l'artiste comme sujet, c'est-à-dire contre sa reproduction photographique. En choisissant Cézanne, il saisit ici le moment où la Peinture s'est vue contrainte, par l'avènement de la photographie, de se radicaliser en choix épistémologique, en théorie de la connaissance. Et c'est justement la reproduction technique (photographique) de l'image, avec son processus de composition et de décomposition, avec sa supériorité présumée sur la Peinture, que mime ici la reformulation picturale en dix "Ensembles" et dix "Détails" de la photographie de Bonnard. Cette proposition de Schifano présente la mémoire de l'art et le mythe de l'artiste indissolublement médiés et formés par la culture massifiée et sérialisée des media technologiques. En même temps, Schifano prolonge le travail cézannien de décomposition analytique de la totalité picturale, en l'appliquant, justement avec les instruments de la peinture, à la décomposition analytique de la totalité photographique. Ainsi, le miroir photographique qui réfléchissait l'architecture des *Grandes Baigneuses* se brise lui aussi en mille morceaux.

LE TEMPLE

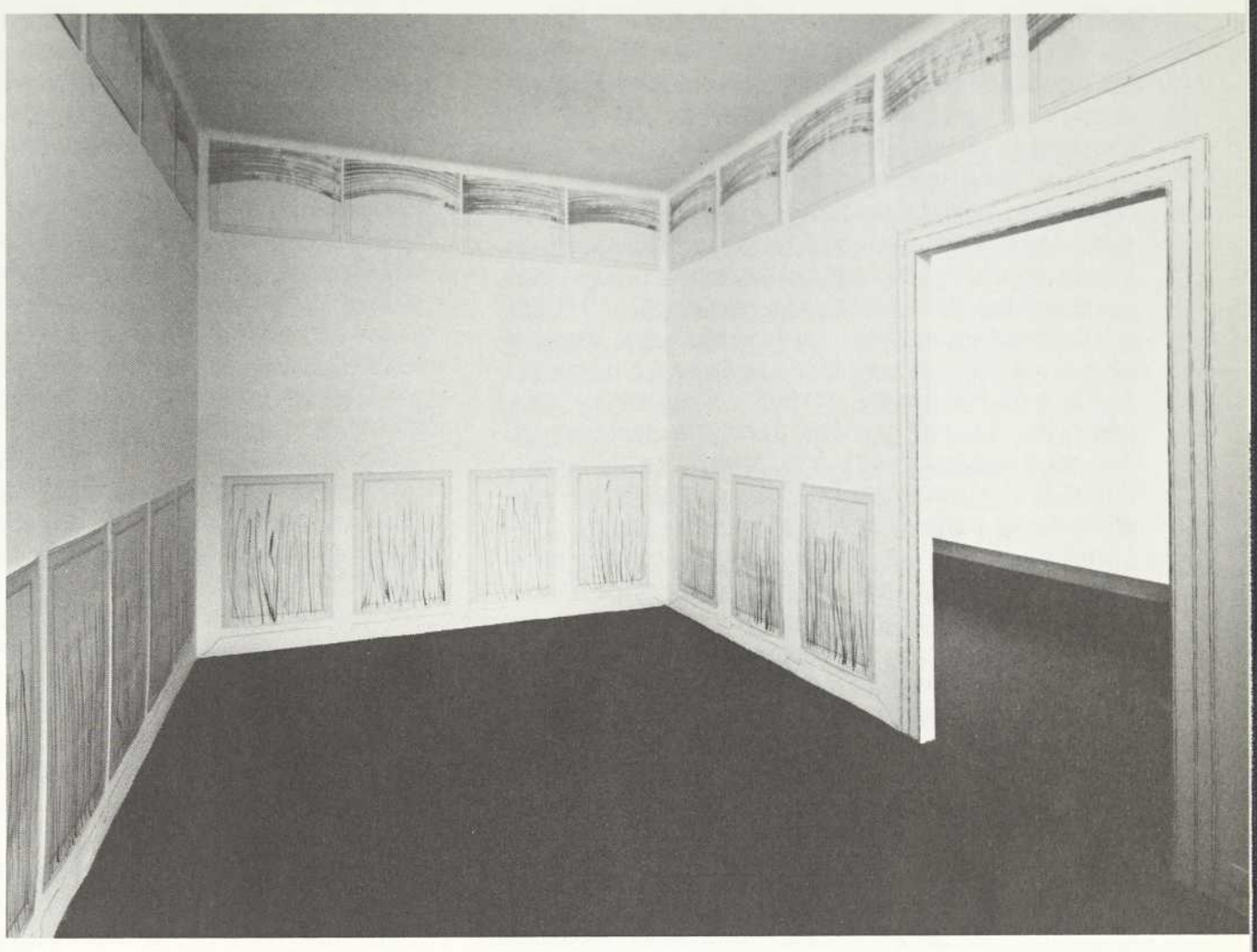
La réapparition de l'archétype du Temple dans quelques oeuvres italiennes est l'indice d'un retour de la pratique artistique à l'autonomie de la Forme. En tant qu'archétype, le Temple devrait marquer, par la détermination d'un centre et d'une circonférence, la fin du Chaos et l'intégration de la multiplicité en une structure de sens. Toutefois, envisagé du point de vue de la séparation moderne de l'Esthétique et du Mythe, le Temple ne peut être qu'une figure double, frontalière. Dans cette perspective en effet, il ne parle plus du sacré lui-même: c'est plutôt le temps historique qui, en creux, "en négatif", par son absence même, s'y révèle. L'histoire, c'est le vide qui, paradoxalement, produit dans le Temple la corniche qui l'observe; le Temple préfigure ainsi l'attente de quelque chose qui s'est caché: une forme singulière de conspiration qui se couvre du masque de l'ordre.

Ce n'est pas un hasard si dans ces démarches artistiques le Temple reparaît en adoptant de préférence le plan néo-classique (reproduisant donc une attitude critique), suivant apparemment les règles de la symétrie, réduisant au silence les détails en les incorporant au rythme général et les changeant en hiéroglyphes décoratifs répondant à une nécessité "tactique": dans ce sens, la figure du Temple ne peut se réaliser que comme trompe-l'oeil. Et c'est justement le trompe-l'oeil qui nous prévient que l'ordre "néo-néo-classique" du Temple masque un vertige spatio-temporel, version qu'illustrent les travaux de Paolini, de Fabro et de Kounellis. Tandis que chez Marisa Merz le Temple n'est pas médié par des renvois historiques: ici, l'autonomie de la Forme n'est plus en question à travers l'infinité du trompe-l'oeil, elle est déjà à l'oeuvre.

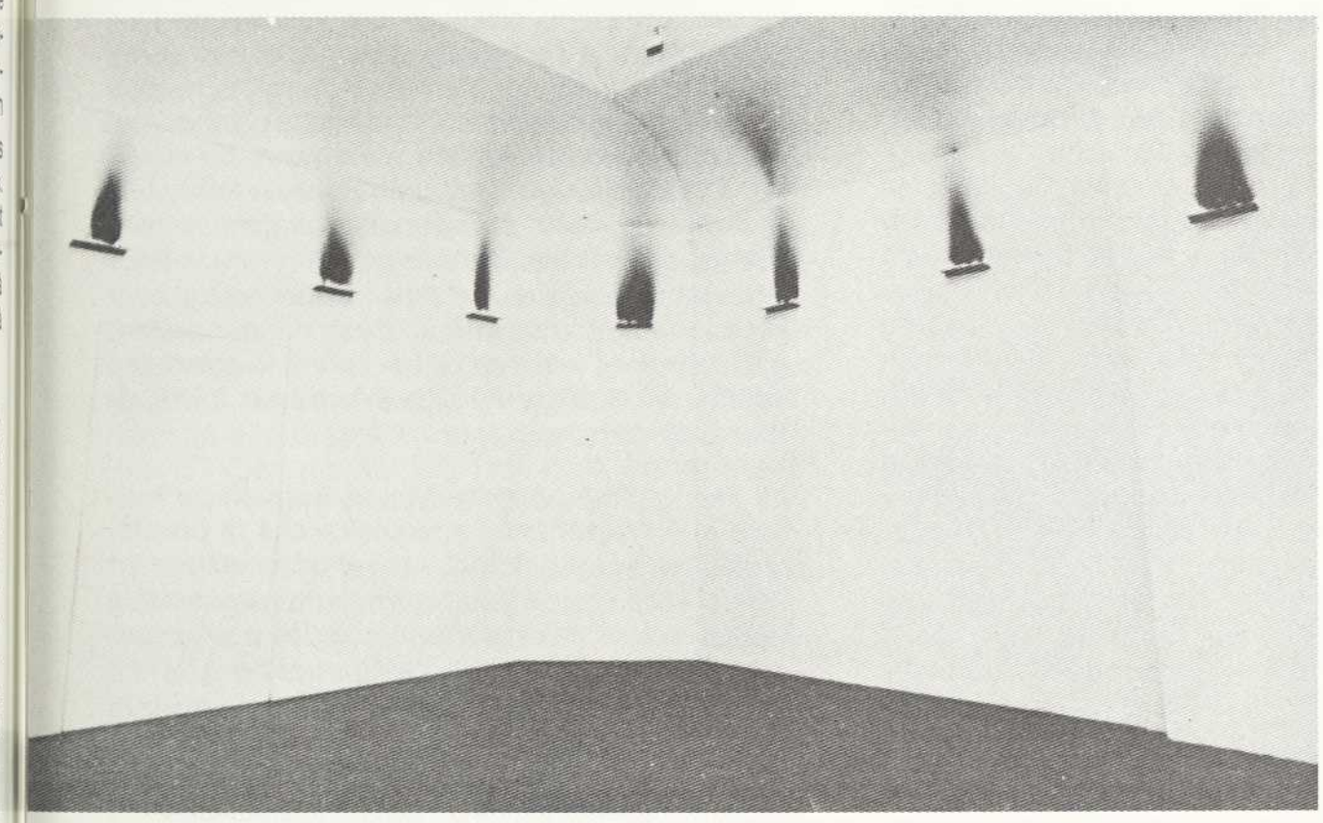
Dans le Temple de Paolini dédié au "Beau Intelligible" (*work in progress* commencé en 1978 à l'ARC de Paris), l'idée d'autonomie de la Forme est rattachée, particulièrement mais indissolublement, à celle de "communauté esthétique". Ce Temple, en effet, n'existe que dans la perspective d'un pacte collectif, grâce auquel l'Art en tant qu'Institution est confirmé par la reconnaissance et l'acceptation de ses signes dans le temps. C'est pourquoi le sujet de la vision n'est pas ici (comme, d'ailleurs, dans toute l'Esthétique illustrée par Paolini) le sujet humaniste, mais une instance collective définie par la "nostalgie de voir". Le pacte collectif qui fonde le Temple de Paolini est de nature linguistique, et le problème structurel de l'architecture de celui-ci est en effet celui de trouver un lieu pour les noms. D'ailleurs, il a d'abord un existence théorique, construit dans l'hypothèse d'un infini circulaire dans lequel il ne serait lui-même qu'une figure archétypale cyclique dont chaque actualisation, chaque apparition spatio-temporelle ne constituerait qu'une étape, qu'un fragment de son image totale, obtenue par la convergence à l'infini du premier et du dernier moment de sa réalisation. L'architecture de ce Temple est donc virtuelle, mais elle s'appuie aussi au réel, aux circonstances structurales et culturelles dans lesquelles elle apparaît de temps à autre. De telle manière que même le hasard est englobé dans le schéma du Temple qui, en effet, à chaque étape de sa propre réalisation tient compte de l'espace contingent qui l'accueille:



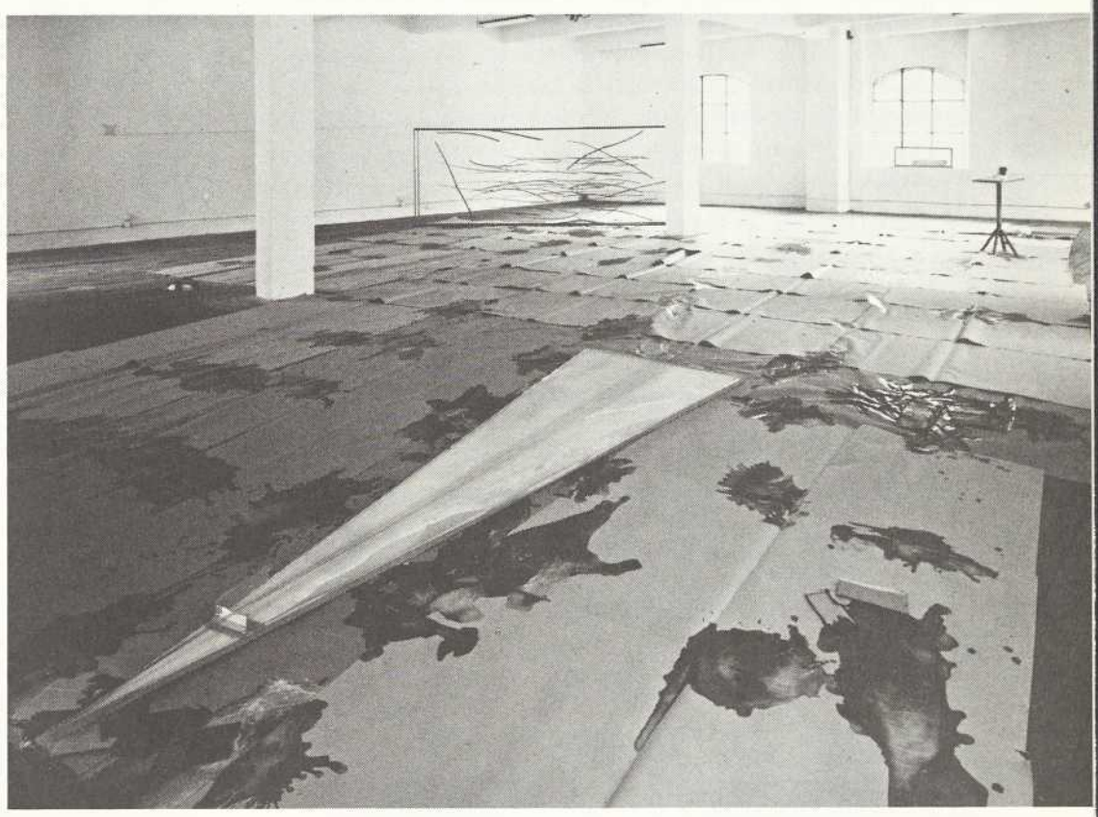
Giulio Paolini, *Del Bello Intelligibile,* 1979-81, installation au môle antonellien, Turin, photo: Mussat Sartor.



Luciano Fabro, *Habitat delle Erbe,* 1980, installation, coll. Galerie Stein, Turin, photo: Mussat Sartor.



Jannis Kounellis, Sans titre, 1980, installation, Biennale de Venise.



Marisa Merz, Sans titre, 1980, installation, Galerie Russo, Turin, photo: Mussat Sartor.

ses murs sont les parois matérielles sur lesquelles la série de colonnes est dessinée et au sommet desquelles sont accrochées les reproductions photographiques, encadrées en or, qui forment la Frise. Celle-ci, à son tour, se compose de répertoires de faits tirés de l'histoire de l'art, et organisés en "métopes": ces faits peuvent concerner, par exemple, la technique de l'incision, le thème de l'autoportrait, les dates marquantes d'un siècle, les textes d'une bibliographie critique, bref, tout ce qui peut être inclus dans l'Art en tant que Système. La partie du Temple de Paolini qui devient visible est formée, selon le cas, soit par les parois matérielles du lieu où il apparaît, soit par le nombre de répertoires historiques qui figurent sur la Frise; elle varie donc dans l'espace et dans le temps. Cependant, l'image du Futur qui se découvre ainsi graduellement a les traits de l'Antiquité. Telle est l'éternité de l'Institution qui donne forme au Temple du "Beau Intelligible". Le contour de l'espace sacré peut se déplacer à l'infini, mais le sacré repose toujours sur la mémoire et sur le désir collectifs. Le fait que le montage historique du mythe soit démontable n'interrompt pas ce mythe. D'autre part, le schéma du Temple de Paolini n'entrevoit aucune violence qui puisse en entamer la prison dorée. Conformément au mythe de la Forme, même la Mort est intégrée. Ni Mort ni Origine: telle est la condition de la modernité dans la poétique de Paolini, dont la démarche est marquée historico-philosophiquement. Selon cette poétique, histoire et histoire de l'art sont équivalentes: pour toutes deux, quand un phénomène se produit il est déjà inscrit dans une série qui le dépasse, il est déjà partie d'une scansion. Il n'y a dès lors pas d'objet qui ne soit copie, ni d'expérience qui ne soit mémoire: le geste est toujours un *déjà-vu*. Le péché (ou la punition) de faire partie du rythme n'épargne que l'image qui n'a pas encore consenti à signaler sa présence dans le monde, l'image qui, invisible, n'a pas encore cédé à la séduction du Nom. Dans cet échec du mythe de l'Origine, lié au déclin de l'ère de la production artisanale, la répétition obsessive du mythe d'Eurydice et d'Orphée (dans ce travail comme dans d'autres de Paolini) est la transposition radicale de l'union moderne de la Mode et de la Mort, à la racine de l'idée de la Décadence comme Histoire.

Tout comme celui de Paolini, le temple de Fabro *Habitat delle Erbe* résulte d'une transformation de l'Histoire en une figure réthorique, transformation qui s'effectue par l'élaboration d'un double secret autour de la métaphore de l'espace comme lieu réel de l'aventure. Le premier secret est mis en place par Fabro à l'aide d'une censure architecturale: élevant une nouvelle paroi, il construit un espace clos, fermant ainsi l'accès aux autres pièces de la galerie. Seul celui qui se souvient de la liberté antérieure à l'intervention de l'obstacle peut réfléchir sur l'interdiction et concevoir un horizon ultérieur; sans ce souvenir, il ne verra dans la nouvelle parois qu'un "état normal". Le second secret de ce temple est obtenu, à son tour, au moyen d'un trompe-l'oeil en manière de Corniche, qui transforme la pièce elle-même (et les mouvements qui peuvent y être accomplis) en un dessin, puis, en la multipliant, démystifie l'illusion de l'"horizon" et de la "liberté dans le paysage", polémiquant directement, en cela, contre la mode contemporaine, dans la Nouvelle Peinture italienne de la Transavantgarde et des courants similaires, de l'idylle champêtre ou du paysage comme projection expressive. Dans le Temple de Fabro au contraire l'expression est niée et le paysage se révèle une abstraction linguistique. Une ligne continue est en effet tracée par Fabro tout autour de la porte d'entrée et sur le périmètre inférieur de la pièce, et, l'encadrant de cette manière, elle définit ainsi le nouvel espace comme lieu d'une convention. La figure de la Corniche est répétée en outre par les deux séries de dessins en couleurs qui font le tour des parois de la pièce: en haut, celle d'un lointain paysage schématique avec des arbres; en bas, celle avec les brins d'herbe d'un pré hypothétique. Le Temple n'a ainsi ni centre ni horizon. En bloquant la porte de sortie avec la nouvelle paroi, Fabro transporte l'ancien "horizon" ailleurs; en mettant en série, dans les dessins, le "point de fuite", il déséquilibre d'autre part la perspective pour celui qui, au centre de la pièce, reste prisonnier soit de la convention du code, soit de la liberté illimitée et fictive du trompe-l'oeil. La symétrie (visible) du Temple devient ainsi le lieu du vertige; mais elle repose sur la dissimulation d'une autre partie de l'Histoire: de cet espace sombre, ultérieur, censuré, dont on ne parle pas et qui forme pourtant une des parois du Temple. Le rendre visible en abattant la paroi qui le cache signifie simultanément détruire le Temple et se réapproprier, avec la transgression, la zone interdite à l'aventure: le paradoxe spatial de Fabro se révèle ainsi une métaphore politique.

Ce n'est pas avec les moyens du formalisme linguistique, mais avec ceux du langage mythique que le temple de Kounellis réalise une forme au nom de ce qui est absent. Les parois de son espace comportent comme corniche, à peu de distance du plafond et à intervalles réguliers, les consoles de fer auxquelles le trompe-l'oeil confie la tâche de soutenir non la substance mais son fantôme, non le feu mais son empreinte sombre sur le mur. L'empreinte ne parle pas du Nom mais de la Chose: la parfaite structure néo-classique du Temple met en série le témoignage d'une violence, répétée dans chaque élément de la frise, une violence dirigée contre le feu, matière par elle-même énergétique et sans règle, principe de construction et de destruction, et, donc, symbole primaire. D'autres fois, Kounellis a employé le feu en tant que signe agressif à l'égard du lieu d'exposition; ici, dans le temple qui préfigure l'avènement de l'autonomie de la Forme, le feu laisse au contraire parler son image négative et se cache dans la dialectique de l'invisible.

À la différence des précédentes, l'enceinte sacrée de Marisa Merz ne se constitue pas au moyen du trompe-l'oeil ni en se servant des zones "glorieuses" (hautes ou frontales) du temple néo-classique: elle est toute concentrée sur le plancher d'où elle formule son interdiction: on ne peut entrer dans cette forme sinon qu'en la détruisant. La structure qui repose par terre est en effet une trame précaire, composée de segments identiques, c'est-à-dire de feuilles de papier d'emballage rectangulaires, retenues les unes les autres par de larges taches de paraffine liquide. À l'intérieur de cette structure sont recueillies les Allégories des genres des arts visuels. La Sculpture y est évoquée par des unités primaires: rectangles de paraffine solide dispersés sur les feuilles du plancher et sur une petite table. La Peinture est signalée par la paraffine liquide, non en tant que couleur mais comme tache laissée par la transmutation de la substance. L'Abstraction Graphique est indiquée par l'effet produit — à l'intérieur d'un grand parallélépipède rectangulaire formé de tubes de fer — par l'intersection de minces branches d'arbre et de fils de cuivre, tendus entre les tubes à la manière de notes sur une portée musicale. Ainsi la lumière qui passe à travers les deux faces vides du parallélépipède, scandée par les fils de cuivre, reproduit le paradoxe de l'Abstraction, pour laquelle le corps existe pour indiquer la transparence. Dans l'allégorie de l'Art illustrée par le travail de Marisa Merz, la Forme dialogue désormais avec elle-même comme dans un miroir: elle ne parle plus du temps mais du Temps, elle relève plus de la métaphysique que de la dialectique. Cependant, le choix métaphysique peut se révéler une des voies les plus radicales dans lesquelles se mène la critique de l'Histoire.

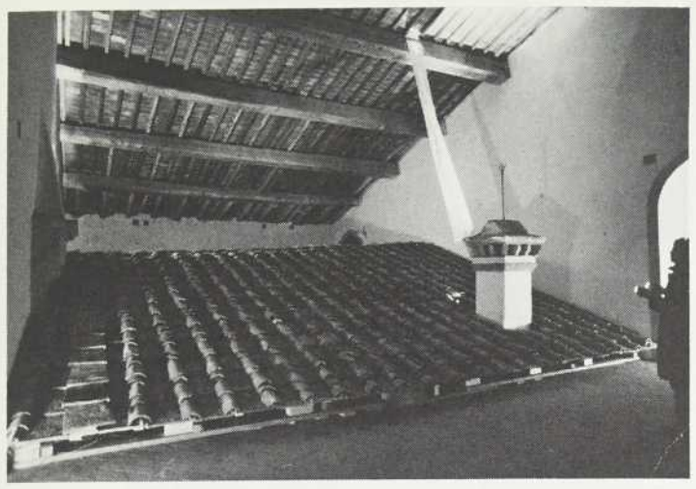
Dans les diverses figures de l'Espace Rituel, depuis la splendeur fictive de l'ordre néo-classique (qui se renverse en critique de l'apparence) jusqu'à la jonction avec son propre fantôme dans l'ombre ou dans la définition idéale, nous voyons donc l'itinéraire de la Forme s'orienter vers un âge d'attente et de secret, séparant de nouveau l'espace esthétique de l'espace historique immédiat; et, arrivée à l'autre bout du parcours, cette parabole sur le Temple se clôt elle aussi.

VERTIGE IMMOBILE

Obsédé par la recherche d'un espace pouvant contenir le temps, le vertige maniériste repose sur l'hypostase de l'Infini. À cette recherche, Paolini a répondu avec la métaphore du miroir dans l'abîme duquel la copie pourra rencontrer l'image originaire, et toutes les images se rencontrer entre elles. Dans le maniérisme de Paolini, cette apologie de l'illusion donne lieu à un espace fantomatique né du désir de faire échec, par imitation, à la mort inhérente à la mauvaise infinité du "toujours nouveau" propre à l'expérience moderne.

Le vertige immobile de Marco Bagnoli ne renvoie ni à l'expérience spéculaire ni à la problématique de la répétition. Il est plutôt une mise en scène du principe d'indétermination rattaché à la notion de "champ" de la science contemporaine, faisant appel aux catégories de l'univers scientifique, à la physique corpusculaire, aux théories des champs électro-magnétiques, à la physique des ultra-sons, aux théories des fluctuations énergétiques, etc. Paradoxalement, chez Bagnoli, qui recourt pourtant à l'image virtuelle, le vide n'existe pas: il est constamment rempli des signes d'une mathématique mystique qui consent parfois à se matérialiser en quelque endroit pour se prolonger ensuite sur le mode idéal, et réapparaître encore en un autre lieu assez éloigné du premier. Dans ce polycentrisme spatio-temporel, le projet du travail lui-même fait partie de cette image qui apparaît et disparaît selon les "pleins" et les "vides" de la "Matière", dont le concept est extrêmement dilaté.

La démarche artistique de Bagnoli ne se présente ni comme l'application d'un théorème abstrait, ni comme une tautologie linguistique, mais comme la mise en évidence de la théorie elle-même à travers le comportement de la matière: une matière qui inclut aussi bien les particules des choses ou de la lumière que celles de la mémoire. On comprend dès lors que la physi-



Marco Bagnoli, *Golem, Dolmen, Gödel,* 1981, installation, Villa dei Cento Camini, Florence, photo: Marco Bagnoli.

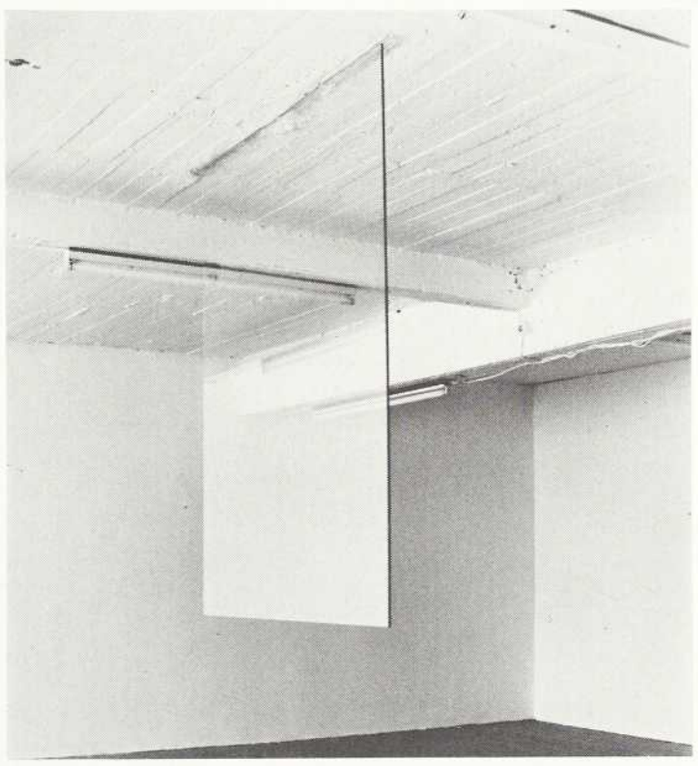
que de Bagnoli s'apparente d'un côté à la physique visionnaire de Lucrèce, de l'autre à la théorie de la Lumière Noire, développée dans les philosophies islamiques, et qu'elle opère donc une singulière union du matérialisme et de la Méta-physique.

Cette union est transportée à l'intérieur du travail artistique (qui ne constitue ainsi qu'un des moments où la Théorie "apparaît") y entraînant aussi le symbolisme de la lumière, des couleurs, de la perspective, des archétypes. Bien qu'elle s'adresse prioritairement à la logique scientifique pour reconstruire l'imaginaire, cette démarche artistique ne se soumet pas pour autant au mythe technologique: dans ses espaces, les dispositifs mis en place pour construire les "champs" et les polarités ne sont pas tirés uniquement de la machinerie technique (projections, diapositives, stroboscopes, etc.), mais aussi du traitement graphique, d'interventions directes effectuées sur les lieux d'exposition (construction de parois, de cheminées, de toits ou de structures qui modifient les parcours du regard et de l'habitude, ou qui canalisent la lumière pour lui faire prendre une forme géométrique), ou encore du fonctionnement de la psyché elle-même en tant que "matériel constructif" (lien mental joignant deux occurrences de l'événement en deux lieux distincts).

Naturellement, le travail de Bagnoli exige que l'oeil règle son champ de zéro à l'infini, qu'il accepte la transmutation alchimique comme une condition constante de l'expérience, même dans les zones de l'invisible. C'est pourquoi, dans ses oeuvres, espace et matière, intérieur et extérieur, coïncident, dans la mesure où ils se fondent sur la relativité, sur la concentration et sur la raréfaction: voilà les conditions de la visibilité spectrale des espaces de Bagnoli et des événements qui y ont lieu. Tel est le vertige que Bagnoli introduit dans les salles de la Villa dei Cento Camini près de Florence, mais aussi dans des cours sombres ou dans des appartements privés. "Le centre se trouve dans toutes les directions, il encercle donc la vision", affirme-t-il, assez proche en cela de W. Blake. Mais en éternisant le vertige, il s'apparente aussi au combat maniériste contre le fantôme de la décadence: "Là où le temps n'est plus, son action cesse."

En dehors de la problématique maniériste, mais opérant toujours un choix iconoclaste, il y a les projections d'inscriptions lumineuses de Giovanni Anselmo et les oeuvres de Michele Parisi. Chez Anselmo, toute réalité peut tomber sous la lumière de l'inscription projetée, et passer ainsi momentanément comme *Particulier* à l'intérieur du Code: matérialisme et théorie formaliste du langage se combinent dans la construction d'un événement éphémère et fortuit d'où est exclue cependant toute métaphysique. Certaines oeuvres de Parisi explorent les zones où au contraire la lumière produit des ombres. À cet effet, il fait appel à la transparence du verre: l'inscription est gravée sur ce matériau, acceptant la perspective de sa propre disparition par la brisure du support, et faisant ainsi dépendre la durée de sa forme et de son message d'un pari existentialiste contre l'Absence. Les formes géométriques et les mots projetés au-delà du verre se servent justement de la transparence de ce matériau pour dessiner, sur la surface qu'ils viennent frapper, leur propre ombre.

Et pourtant leur existence d'ombre suppose nécessairement la lumière. Il en est ainsi dans une oeuvre de 1978 où l'inscription qui apparaît sur le sol provient d'un rayon lumineux prenant sa source sur un autre étage de l'édifice: la lumière traverse le plafond et la grande vitre suspendue verticalement entre les deux étages, de telle manière que l'inscription "É ciò che per natura non può essere percorso" est projetée sur le plancher selon une ligne droite. *É ciò che per natura non può essere percorso* est donc le lieu physique où convergent toutes les abstractions concentrées dans l'inscription lumineuse: ligne droite, inscription, message et lumière, qui peuvent toutes disparaître dès que quelque chose de matériel (un pas qui les parcourre effectivement) essaye d'entrer dans le domaine de la substance hypothétique et de mettre ainsi un terme au vertige de l'abstraction.



Michele Parisi, *É ciò che per natura non può essere percorso,* 1978, installation, Galerie Baronian, Bruxelles, photo: Philippe de Gobert.

L'ESPACE CRÉPUSCULAIRE

Il est évidemment risqué de regrouper sous le même terme la multiplicité des démarches qui forment la situation actuelle de l'art italien. Si l'on demandait pourtant ce qui unit ces singularités, on pourrait peut-être répondre l'idéologie du Crépuscule. À cette idéologie, qu'indiquent axes thématiques, images, choix de matériaux et techniques, contribuent des attitudes artistiques très différentes les unes des autres. Quoique en effet les teintes du Crépuscule soient celles qui donnent le ton dominant à l'atmosphère, le banquet que l'on prépare en l'honneur de l'ombre qui s'avance n'est pas identiquement apprêté sur toutes les tables, ni les lueurs de ce qui décline semblables pour tous.

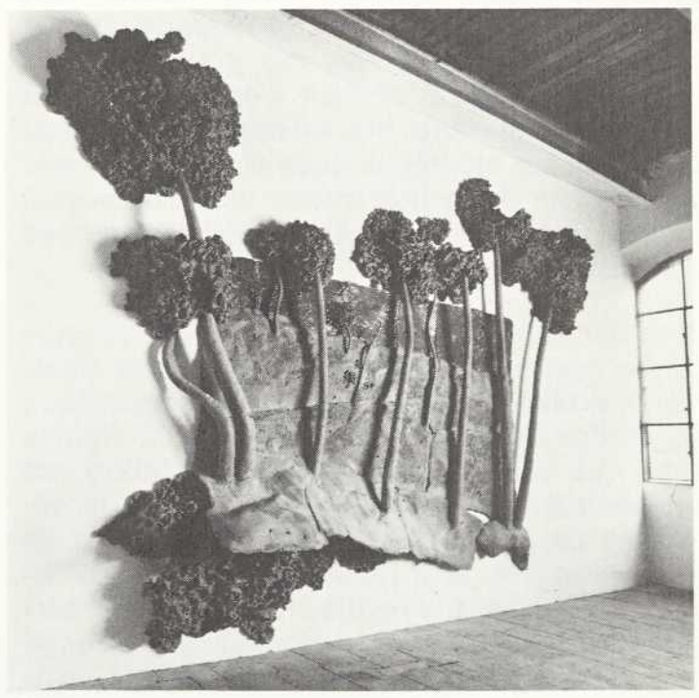
Dans plusieurs cas, l'élaboration du spectacle crépusculaire prend l'allure, apparemment inverse, d'une artificielle mise en scène des Origines: à travers les décors de carton-pâte on voit en effet reparaître les titans et les faunes, tandis que l'invisible transmutation alchimique se transporte emphatiquement dans les forges de Vulcain, accompagnée d'une foule de démons plus rustiques que véritablement archaïques. Cependant, ce n'est pas seulement la renaissance de la mythologie titanesque qui caractérise l'atmosphère crépusculaire, mais aussi son inversion parodique, nihiliste, fabulatrice: monde de nains, de surhommes manqués ou reniés qui changent le démonisme rural en idylle champêtre, en rêves de bistrot, en combats d'amour et de guerre que se livreraient croquis et pochades. Ce n'est pas de l'existentialisme, mais la "chute sans Avalanche"[5] d'un Narcisse contredit.

Est d'autre part aussi crépusculaire l'éclairage qui accompagne le retour à la Décoration qui n'assume ses traits fondamentaux de hiéroglyphes du mystère que dans quelques cas; plus souvent, exécutant ses propres mouvements comme une rengaine enfantine, comme une comptine, elle se comprend plus comme opposition au Sublime que comme abstraction critique.

Si l'on regarde plus loin que les citations tirées du champ traditionnel des arts visuels, Bandes dessinées et Science-fiction sont les modèles, explicites ou non, de ces deux modes d'apparition du Crépuscule: Futurisme, Style Liberty, Fauvisme, sont tous médiés, dans leur reprise cultivée, par la problématique de ces deux formes expressives de la culture de masse, dans lesquelles l'instance épique et l'instance tragique de la collectivité aliénée résolvent, par l'acceptation et le perfectionnement du masque, la crise du sujet humaniste de l'action et du rêve.

1 QUELQUES PAS PARMI LES TITANS

L'apparition des Titans devrait aller de pair avec une révolte cosmique; quelle nature assigner à ces demi-dieux, de quelle divinité ils s'apprêtent

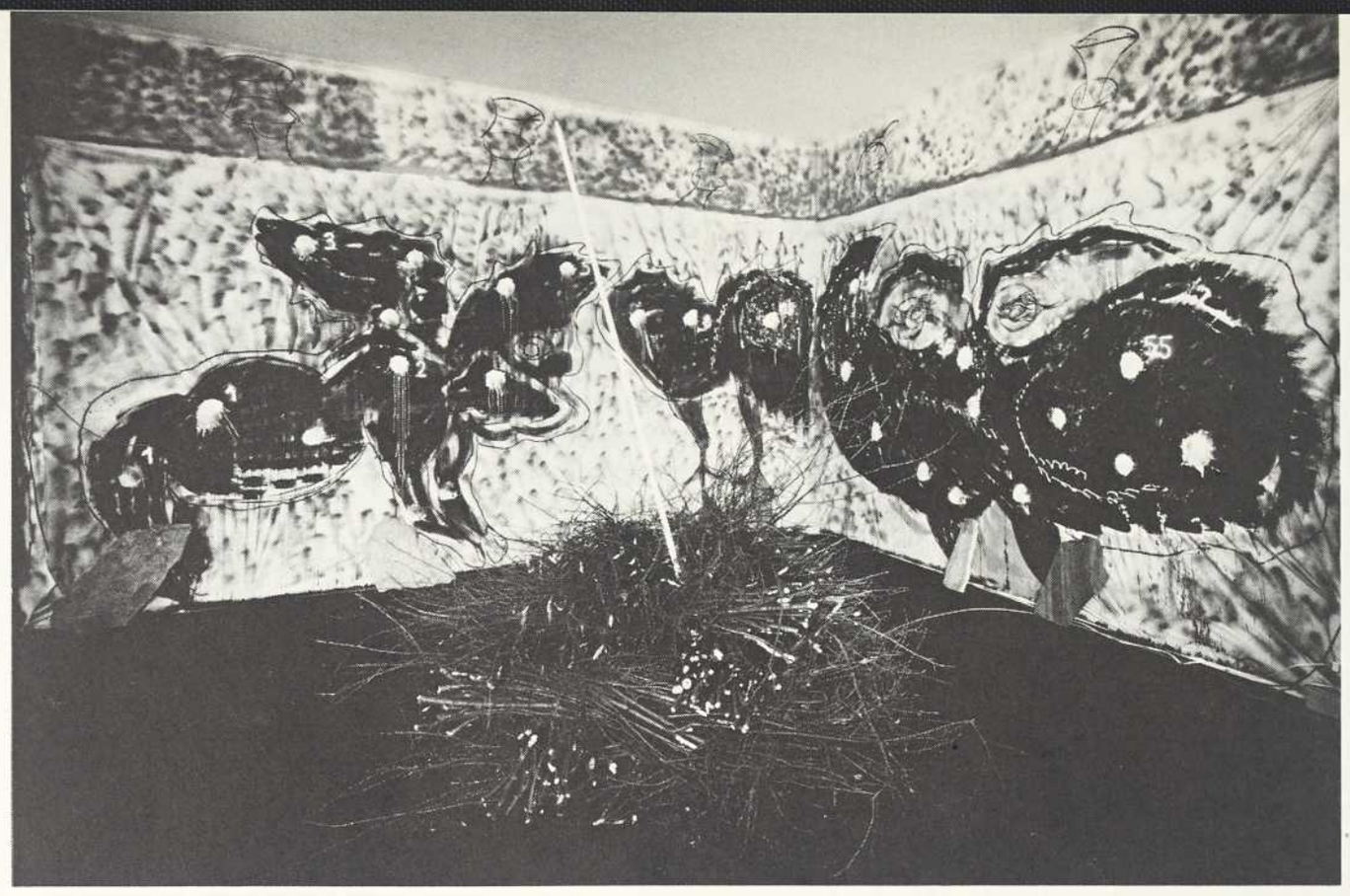


Luigi Mainolfi, *Nascita di Orco ed Elefantessa,* 1980, terre cuite, 400 cm X 330 cm, Galerie Russo, Turin, photo: Mussat Sartor.

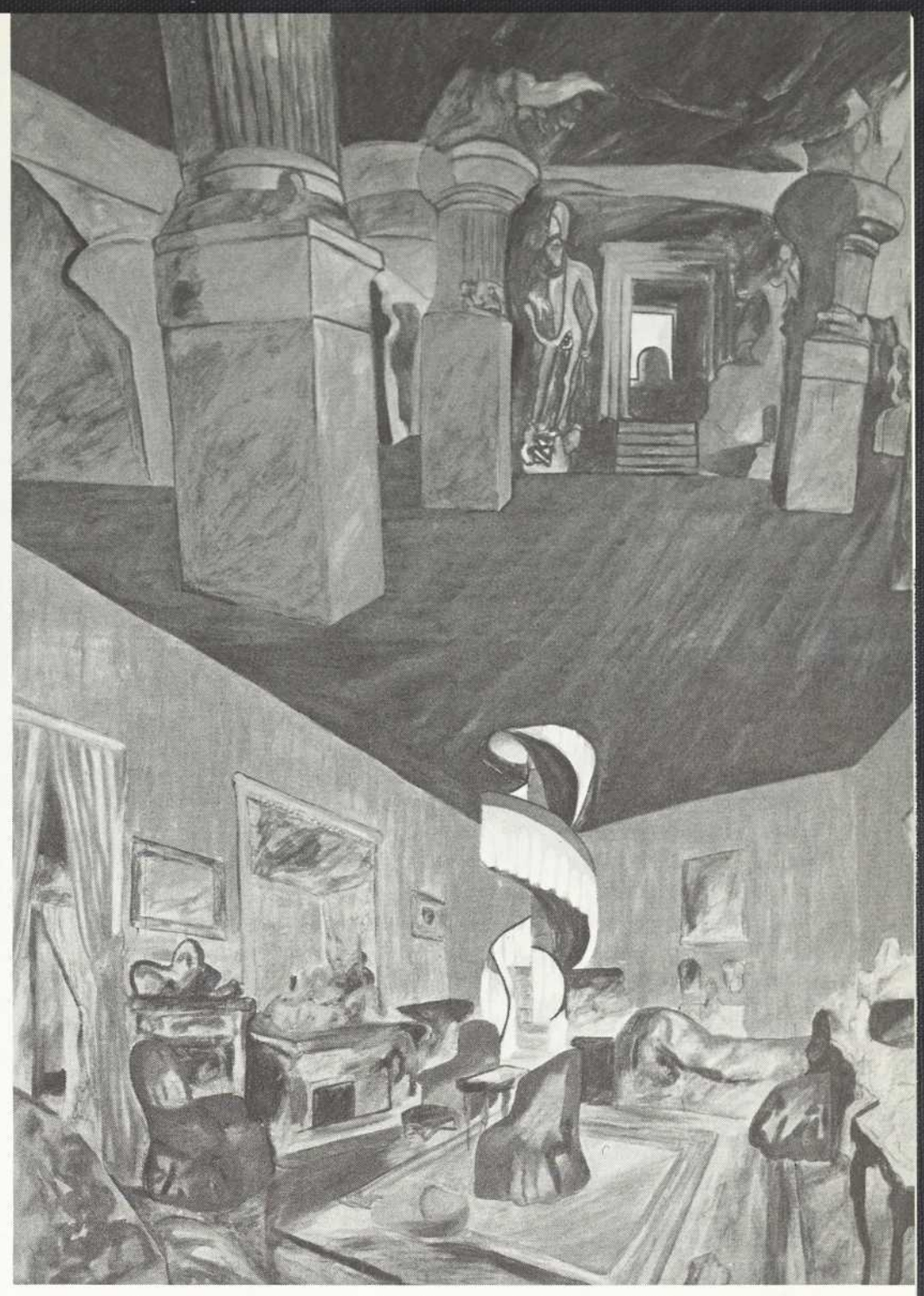
à conquérir le territoire, ce sont là des questions auxquelles les oeuvres qui convoquent ces figures répondent diversement. Titan est l'archaïque qui fait retour dans le présent en le défonçant avec la force muette, aveugle et irrésistible des cataclysmes naturels. On ne dialogue pas avec le Titan sinon, à la manière d'Ulysse, en se camouflant derrière le masque de Personne: à l'ambition totalisante de la matière, la raison répond par la feinte du zéro absolu.

Dans l'univers de Mario Merz, les titans signalent le démonisme préhistorique et barbare, sous le déguisement du rationalisme technologique. Déguisement, car le scénario de Merz est explicitement illusionniste. Dans la nouvelle figuration de Merz, en effet, la modernité n'est qu'un accessoire décoratif qui augmente l'éclat de l'image primitive. C'est ainsi que Merz reprend et exalte l'analyse futuriste du mouvement et du machinisme, par exemple, en renversant cependant la violence impersonnelle de l'automatisme en une mascarade grotesque, c'est-à-dire en en faisant le thème d'une croissance animale et végétale anormale, aussi inexorable qu'apparemment innocente, de telle manière que le cauchemar moderniste et technologique prend l'aspect d'une irrépressible révolte de jouets. De même, les lumières colorées des néons ne sont pas l'alphabet d'un autre langage, mais des éléments constitutifs de l'image fantasmagorique: les néons bleus peuvent par exemple former, avec la série mathématique de Fibonacci, le ciel étoilé qui accompagne le vol triomphal des *Animali Notturni*; ou encore, éclairant les grandes figures peintes qui constituent le Bestiaire primitif de Merz, ils accroissent l'opulence de celles-ci en devenant parties des vêtements qui habillent ces apparitions mythiques. Et c'est justement ce caractère essentiellement univoque (non ironique) de l'image qui la prédispose, dans la nouvelle figuration de Merz, à entrer dans un récit qui vise à rétablir les conditions perdues de l'*epos*. En proliférant, cette mythologie titanesque (qui intègre les empreintes laissées par les héros primitifs dans les graffiti préhistoriques) a désormais pris les traits d'authentiques cosmologies et cosmogonies. C'est pourquoi on peut encore lui accoler le nom d'"Installation": ces gigantesques représentations obtiennent leur plus grand effet lorsqu'elles sont regardées de loin, dans leur ensemble, à la manière de séquences cinématographiques, puisque Merz insiste plus sur l'organisation générale de l'espace que sur les surfaces individuelles qui y apparaissent. D'ailleurs, même la couleur n'est pas obtenue par la seule peinture; elle est apportée aussi par divers objets ajoutés à celle-ci, de telle sorte que le sens de la profondeur est très souvent confié aux mouvements agressifs des matériaux.

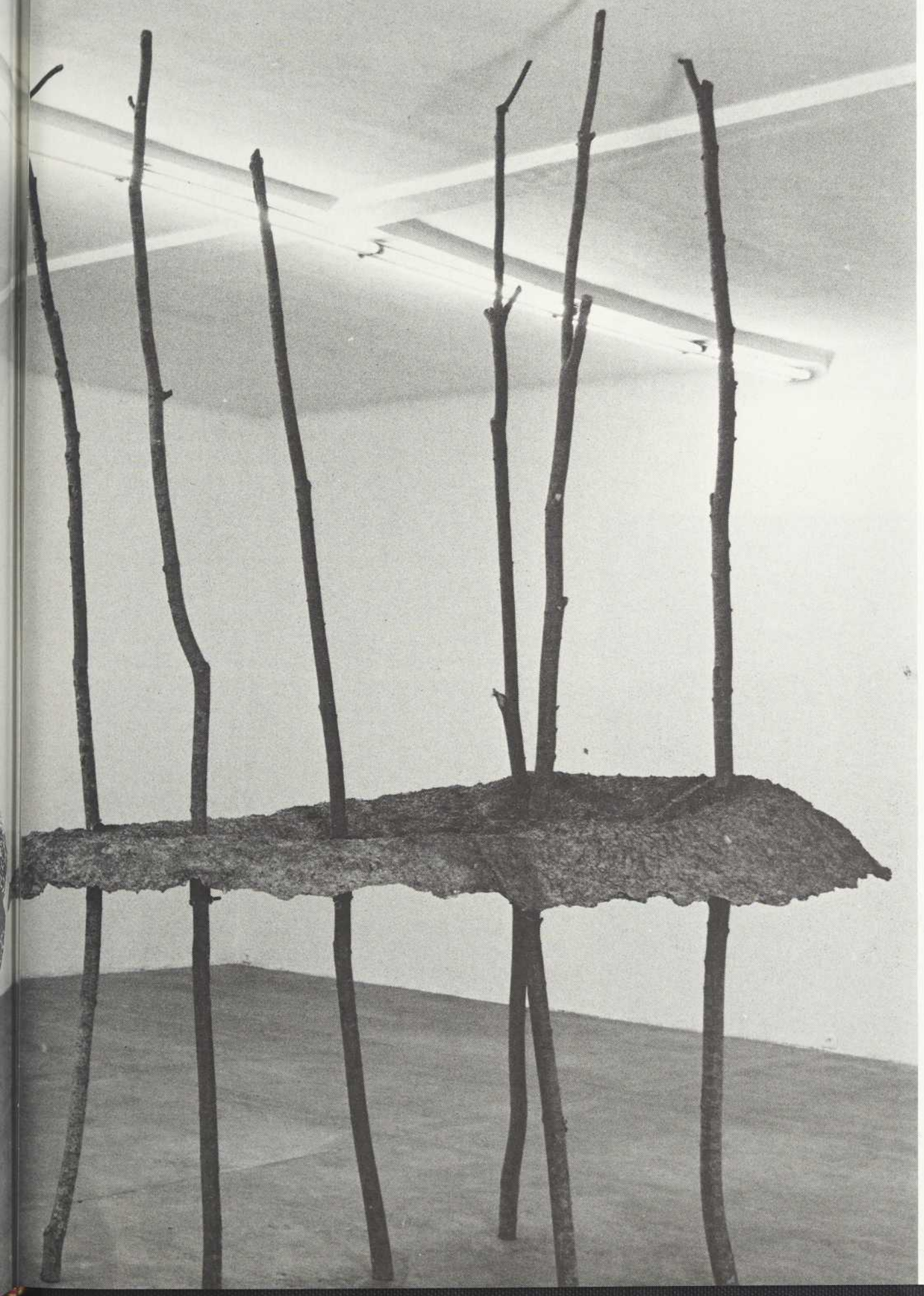
Si le fait que, chez Merz, l'illusion est obtenue par le mélange d'éléments matériels et d'éléments artificiels manifeste la volonté artistique de rendre un sens à chacun d'eux, il signale aussi que le travail de cet artiste ne relève pas de l'allégorie mais du symbole. En cela, la démarche de Merz reprend la tentative musicale de Wagner qui, pour ranimer l'expression artistique, retournait aux mythes des Origines, chargés de refaire, dans la "mélodie infinie", l'unité mythique de l'image, en en dissimulant le moment constructif du montage. La mythologie titanesque de Merz, tout comme celle de Wagner, semble ainsi viser à reproduire dans le présent



Mario Merz, *Animali notturni,* 1981-82, installation, technique mixte sur toile, néons, fagots, dalles de pierre, Galerie Stein, Turin.



Francesco Clemente, *My House,* 1982, huile sur toile, 400 cm X 300 cm, coll. de l'artiste.



Giuseppe Penone, *Soffio di foglie,* feuilles coulées dans le bronze, branches d'arbre, 350 cm X 180 cm X 400 cm; *Odalisca,* technique mixte sur toile, anneau de bronze coulé, approx. 200 cm X 600 cm; 1982, installation, Galerie Salvatore Ala, Milan, photo: Salvatore Licitra.

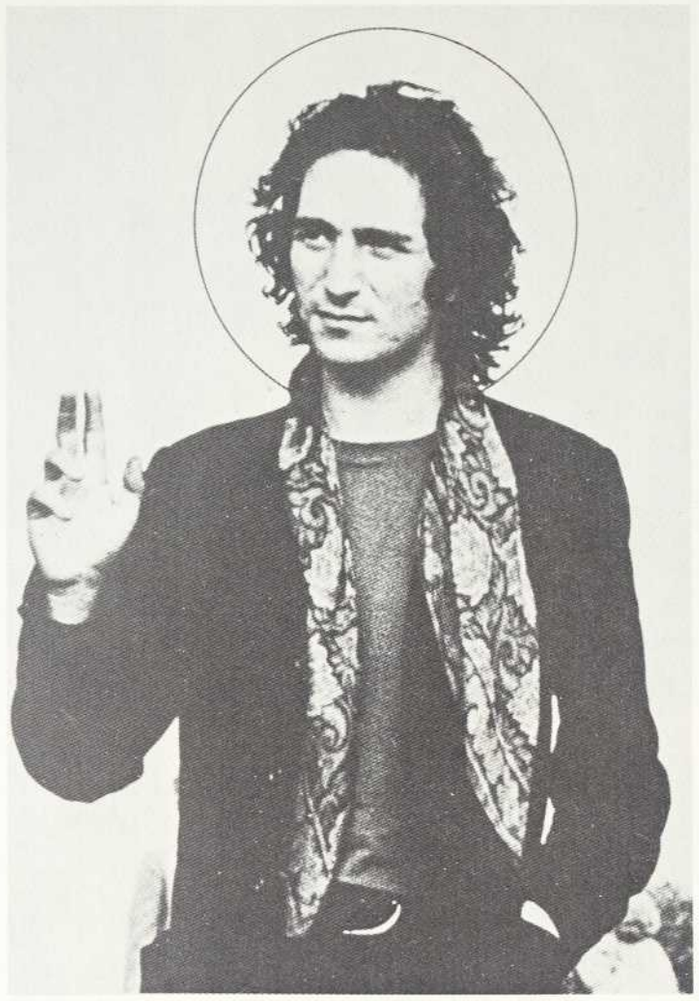
les conditions du symbole, repérées dans les périodes primitives; cependant, le caractère nostalgique même de l'entreprise atteste le retrait de la valeur: la mise en scène de cette nature démoniaque, infantile et barbare révèle le fantôme d'un héroïsme à la recherche du sujet perdu.

Cet écart entre héroïsme et sujet est la conséquence de l'éclatement de la conception romantique de la Nature, conception que Merz conduit jusqu'à ses dernières limites. De ce point de vue, la fêlure de la Nature ne peut être ressoudée qu'emphatiquement, précisément par l'effort surhumain des Titans, effort qui implique, aussi bien chez Merz que chez Wagner, l'idée d'"oeuvre d'art totale" qui entend reproduire le mécanisme symphonique de la Nature et de l'Histoire. Les éléments qui composent les oeuvres de Merz, en effet, fragments prélevés sur les différentes zones du monde (artificielles et naturelles, artistiques et technologiques) et réorganisés en une structure de sens, proviennent de partout, car tout contexte est, selon cette perspective artistique, en péril; toujours détruit et toujours reconstruit avec les ruines naturelles et historiques, l'*igloo* représente dès lors (en tant qu'utopie constamment présente dans le travail passé et actuel de Merz) le produit du labeur auquel se livre un Tentale pour refaire l'harmonie cosmologique brisée.

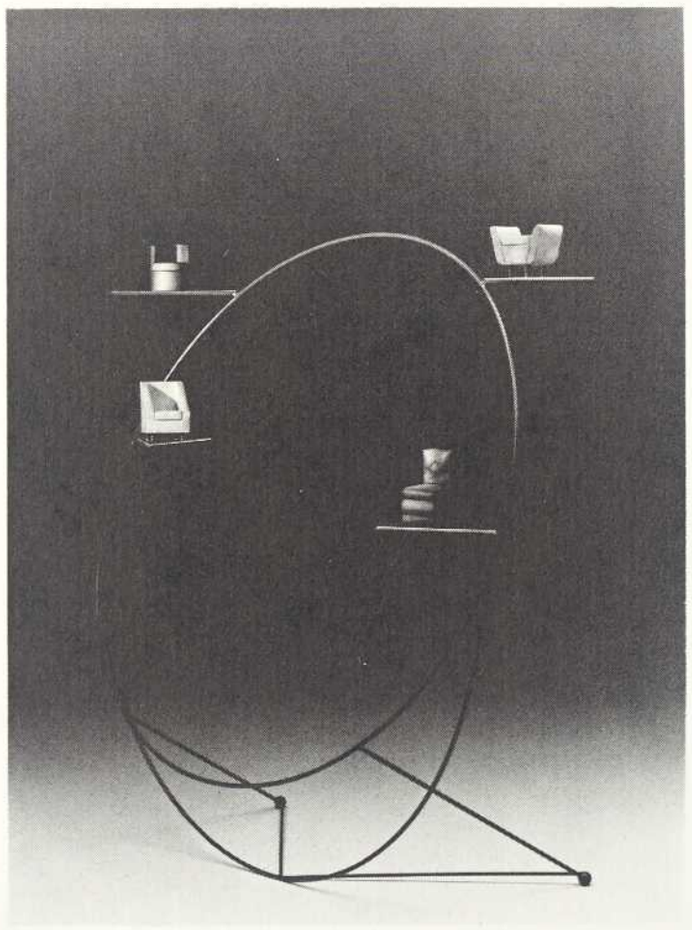
Mais ce n'est pas dans tous les cas que ce caractère est assigné à la révolte cosmique dont les titans devraient être les forces annonciatrices ou les présences révélatrices. Si, dans l'idéologie romantique de Mario Merz, les titans tendent en effet à poser de nouveau l'archaïque naturel comme force salvatrice dans l'éclatement historique, ils remplissent d'autres fonctions dans les oeuvres récentes de Mario Ceroli, de Michelangelo Pistoletto et de Luigi Mainolfi. Chez Ceroli, le domaine qu'ils envahissent n'est pas, par exemple, le monde naturel, mais celui de la tradition artistique du Quattrocento: l'espace des architectures perspectivistes de l'Humanisme, que Ceroli reproduit en le décomposant sur des panneaux de bois reliés, se voit vidé des scènes et des personnages qui ont habité ces toiles pendant des siècles, et en lui s'avancent — comme en un espace abandonné des dieux —, découpés dans le bois ou peints sur lui comme des ombres, les silhouettes gigantesques des Guerriers de Riace[6]. La pratique de la Citation devient de la sorte, pour Ceroli, le pivot d'une narration modelée sur la science-fiction, où espace historique et héroïsme apparaissent à jamais disjoints, et où les lieux de l'utopie rationnelle perspectiviste du Passé s'ouvrent comme des énigmes à la mythologie de masse.

Encore différent est le titanisme dont s'inspirent les fragments de la statuaire classique de Pistoletto: la matière plastique qui, là, a remplacé le marbre, a une portée critique trop faible, c'est pourquoi ils ne font que célébrer une logique de Surhomme.

La mythologie pré-industrielle de la sculpture de Mainolfi ne provient pas d'une conception pessimiste de la Nature, mais d'une vision idyllique de celle-ci. Ogres, éléphantesses, Faunes, nouent, dans cette sculpture, des histoires rassurantes, développent un démonisme affable qui recouvre du masque de l'innocence et de l'innocuité le caractère terrible et despotique de l'image mythique: la crèche est le lieu correspondant à ces personnages. Tel est le visage que prend Babylone dans la veine artistique de Mainolfi: un minutieux travail descriptif qui accueille volontiers la couleur, et qui sculpte dans la terre cuite ou dans le tuf les détails de paysages microscopiques ou gigantesques qui servent de fond aux légendes d'un surréalisme rural, dans lesquelles les cauchemars du sous-développement économique refont surface au rythme des comptines.



Salvo, *Benedizione di Lucerna,* 1970, photo, 30 cm X 40 cm, photo: Mussat Sartor.



Doriana Chiarini, *Angoli Moderni,* 1980, installation, matériaux divers, support en fer coloré hauteur 140 cm, diamètre 130 cm, chaque petit objet mesurant 10 cm X 8 cm X 11 cm.

2 HÉPHAÏSTOS COUVERT ET DÉVÊTU

On remarque, dans les oeuvres plus récentes de Gilberto Zorio et de Giuseppe Penone, une oscillation typique entre visibilité et invisibilité de la transmutation alchimique, et corrélativement, entre naturalisme et abstraction de la métaphore dans le travail artistique. Quoique selon des modalités différentes, ces deux artistes ont d'ailleurs déjà réfléchi, par le passé, sur le rapport entre forme et nature; dans les deux cas, les pôles des oscillations mentionnées se sont lentement éloignés l'un de l'autre pour produire, dans leur indépendance, ou bien des oeuvres d'un formalisme virtuose ou bien l'emphase de la forge du Vulcain.

L'ambiance mythique des lieux sur lesquels le sujet créateur laisse ses empreintes est rendue, dans les dernières oeuvres de Zorio par exemple, par la présence d'alambics et de creusets, par la persistance du thème du souffle, et par la reproduction plastique du volcan lui-même, qui s'avance des parois auxquelles il se maintient, en un miraculeux équilibre, avec sa lave, sa noirceur mystérieuse et son cratère originaire.

Une compétition entre la Nature et le sujet dans l'acte inspiré de la création est le présupposé de nombreux travaux de Penone, dans lesquels l'idée d'"empreinte" a le caractère d'une réciprocité entre les deux protagonistes qui prend forme au moment de leur interpénétration: par l'empreinte, le corps laisse ses marques sur la matière qui, à son tour, lui laisse en héritage son vide. Quand cet héritage est plus évident le thème de l'empreinte se fait abstrait, et le mythe naturaliste cède la place à une théorie maniériste de la forme.

Exemplaire est à cet égard le *Nero assoluto d'Africa* où l'impétuosité titanesque de l'Anonymat de masse polit la face intérieure d'un bloc de marbre noir, et loge dans le vide l'attente de la complétude de sa propre image. Ou la double métaphore végétale dans une oeuvre de 1982: d'une part, image de la feuille, obtenue par une coulée de bronze sur une surface de feuilles mortes, érigée comme un monument sur six minces troncs d'arbres, et, d'autre part, dans le même lieu, feuille obtenue par le pointillé noir sur une toile d'où émerge en même temps, par la raréfaction des points, un nu de femme.

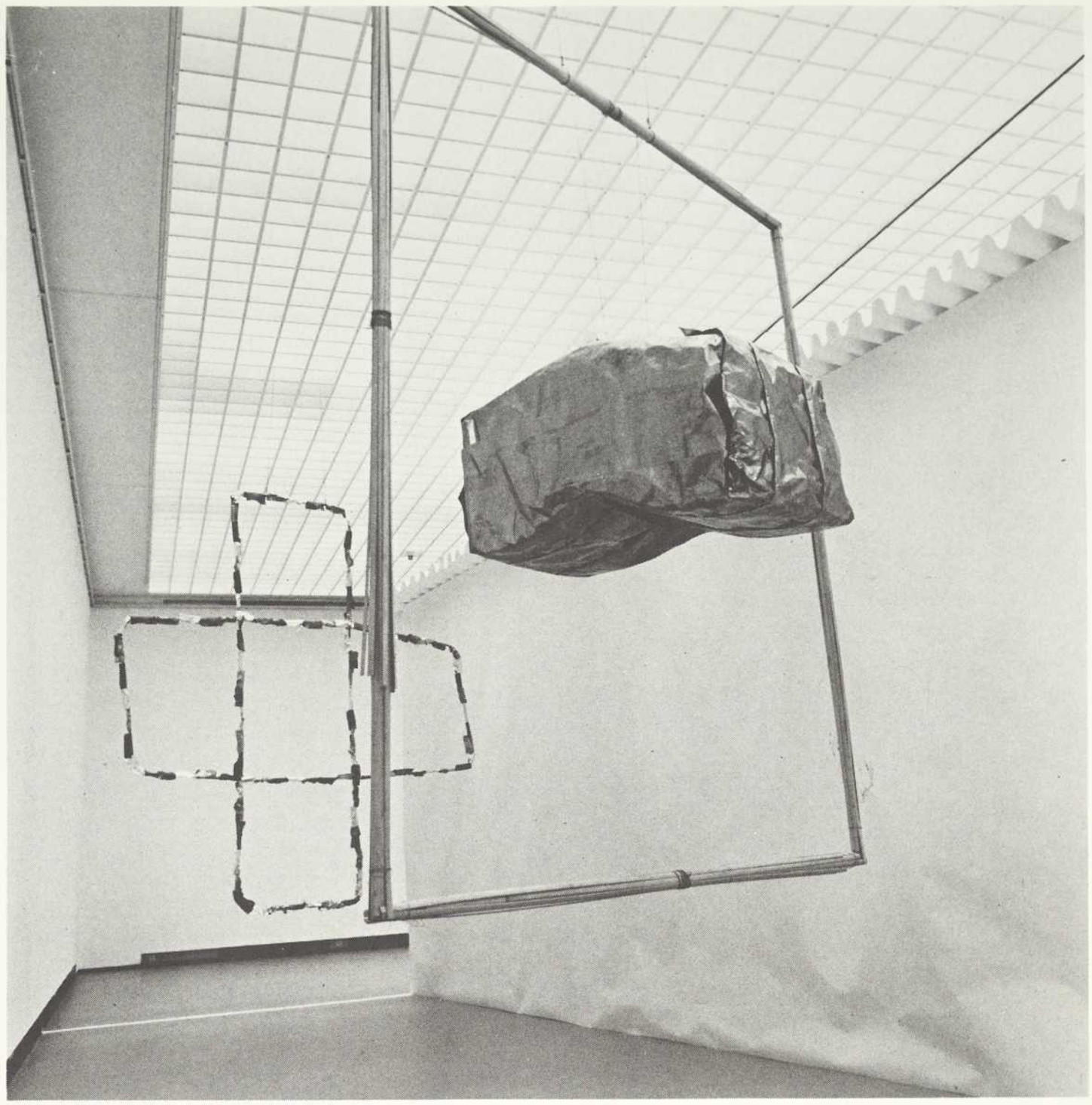
3 NARCISSE CONTREDIT

La grande variété des thèmes, des techniques et des genres expressifs, dans les nouveaux courants de l'art italien caractérisés par un retour aux pratiques artisanales, semble à première vue être l'effet d'un éclatement dont les fragments, alors qu'ils se dispersent dans toutes les directions, prétendent s'auto-légitimer tantôt comme dépourvus de Valeur, tantôt comme porteurs de l'Art en tant que Valeur en soi. Une mythologie amoindrie du Sujet oscille, dans les

poussières de ces fragments, entre un nihilisme sceptique et le mythe de l'"étoile filante". L'effacement de l'Ennemi par le geste artistique est donné comme la prise par l'Art d'une dimension "féminine" (accompagnée des vertus traditionnellement attribuées à une nature féminine abstraite et schématique: sensibilité, fantaisie, infantilisme, petite émotivité, langueur, incohérence, goût pour le faste, absence ou faiblesse de l'identité). Simultanément, la figuration et les titres de plusieurs oeuvres se chargent d'allusions plus ou moins explicites au mythe de l'Artiste comme dernière incarnation du Surhomme. Le même retour omnivore sur le Passé, effectué au nom de la liberté, contre l'obligation avantgardiste du "Nouveau", et invoquant le desserrement des chaînes du "style", se voit justifié soit en tant que signal de l'anarchie du désir individuel, soit en tant qu'indication critique de l'impossibilité d'échapper à la prison du Code, impossibilité donc de s'exprimer, individuellement, de manière originale. Dans les titres des oeuvres, et souvent dans les thèmes figuratifs aussi, la démarche artistique se moque d'elle-même et plaisante les ambitions grandioses qu'elle proclame explicitement ailleurs: ce n'est pas le caractère éphémère de la Forme qui est mis en question — au contraire, l'oeuvre tend à le dépasser en se présentant de nouveau comme quelque chose qui doit durer —, mais le caractère éphémère du moi. La grande perspective ouverte sur le vide par les philosophies européennes de la Catastrophe, se remplit ainsi de micro-récits qui célèbrent la fin du sujet tragique et ironisent sur des rêves mort-nés. Si l'on excepte certaines installations de De Maria, tout l'itinéraire de la Transavantgarde italienne, désormais canonique, et de ceux qui en ont accompagné ou prolongé le sillage, est caractérisé par l'oscillation entre le pôle d'une règle intimiste et auto-ironique, et celui d'un gigantisme somptueux[7]. Dans ce sens, est crépusculaire l'impossibilité de soutenir l'illusion titanesque, qui est pourtant derrière ces démarches comme fantasme de rechange.

L'idylle champêtre et marine a été au début le lieu privilégié de ce repli des figurines crépusculaires dans les micro-récits, dans les anecdotes non exemplaires, dans les petites fables regardées avec indulgence et sans mystère: une défaite sans combat, une "chute sans Avalanche" justement, un "Déjeuner sur l'herbe", faute de mieux et sans les problèmes d'architecture.

Plus le temps passe et plus la technique picturale perd de son importance au profit du lien idéologique qui a joint ces démarches à leur début; et en effet chacun des représentants de la Transavantgarde and Co. a évolué, du point de vue de la technique, à sa manière: le mode rythmique, primitif-expressif de Mimmo Paladino n'est pas celui abstrait de De Maria, ni celui surréel-futuriste de Sandro Chia, ni celui sécessionniste de Francesco Clemente ou de Cucchi, et ainsi de suite. S'il doit y avoir, avec le temps, un cadre de référence commun, ce serait plutôt celui d'un Narcisse contredit, auquel aboutissent, symptomatiquement, les autoportraits obsessifs de Clemente, de Cucchi, de Chia, les avatars photographiques ou picturaux de Salvo et de Ontani parmi les personnages mythiques de l'Histoire de l'Art[8]. Particulièrement remarquable est la métamorphose de l'auto-portrait dans les oeuvres d'Ontani qui est passé de sa propre présence dans les *tableaux vivants,* dans les années soixante-dix, aux aquarelles figuratives à la fois exsangues et gigantesques, enfin au retour étrange et ironique de sa propre effigie dans les reproductions d'enseignes religieuses, dans les masques de Bali, dans la sculpture en carton-pâte d'un Androgyne — *patchwork* qui célèbre le triomphe de l'artificiel, appuyé simultanément sur une patte d'animal et sur une colonne néo-classique.



Luciano Fabro, *Gioielli* (détail), 1982, installation, Dokumenta photo: Laura Vecere.

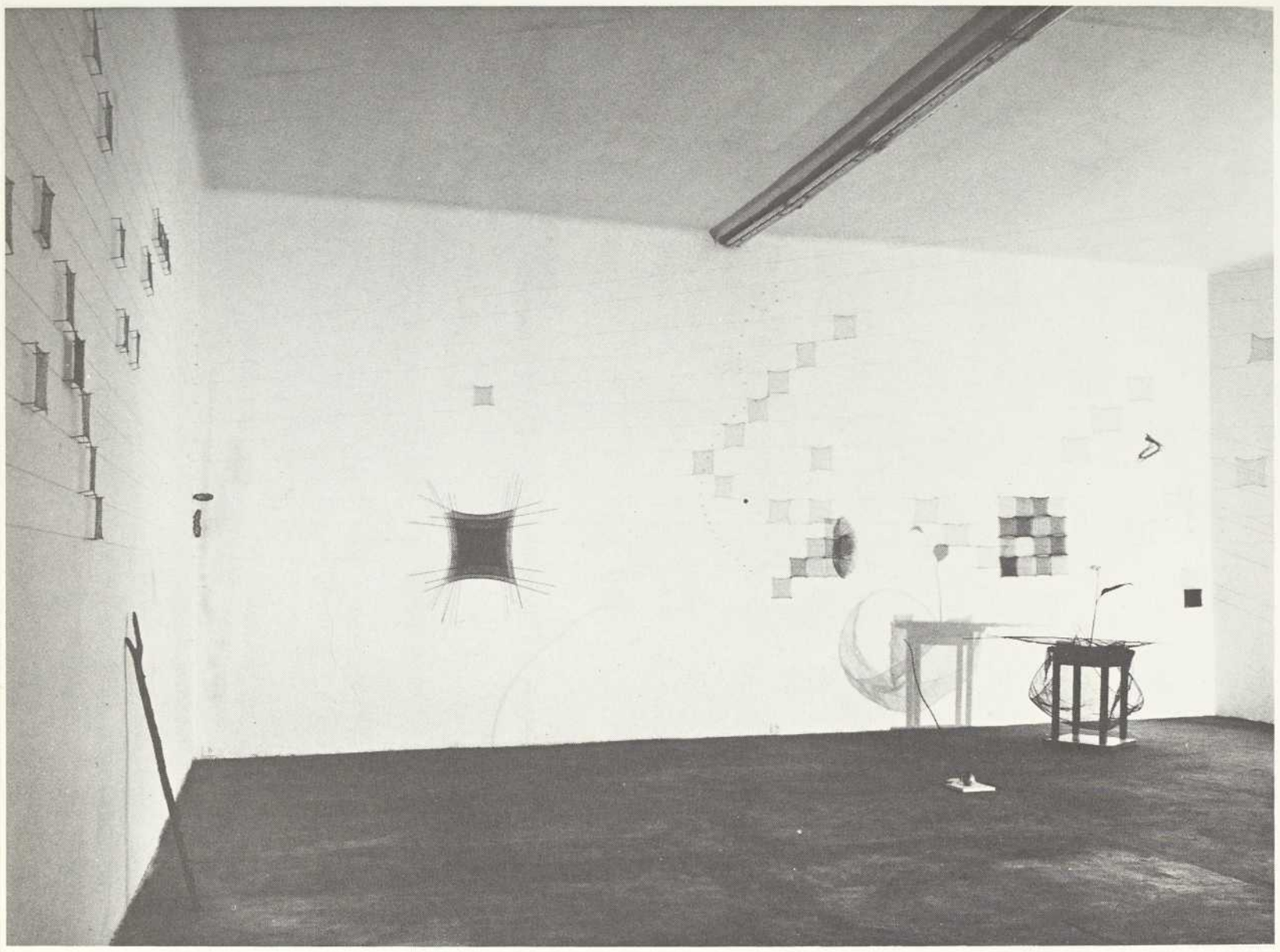
Faisant partie du contexte de l'ironie crépusculaire relative à la désarticulation du Sujet, mais de manière moins ambiguë et nostalgique que les travaux de la Transavantgarde, il y a les micro-récits des personnages de Spoldi et de Doriana Chiarini.

Chez le premier, les personnages, morcelés par différents cadres, et accompagnés de textes d'affiches publicitaires, mettent en lumière la composition de leur existence de marionnettes. Chez la seconde, déguisés en éléments d'un mobilier microscopique, tels des monuments de décor bourgeois, les personnages sont sadiquement mis sur un trône, en équilibre instable sur de minces structures portantes, dérivées de l'Abstraction Plastique des années trente. Un exemple différent de réflexion non ironique sur l'intérieur bourgeois — où l'interprétation du Crépuscule traduit sur le mode existentialiste les fantasmes quotidiens du Surréalisme — est fourni par les premières installations de Mariella Simoni, dans lesquelles l'irruption de fleurs fait violence au code de l'espace ou du cadre et se combine aux éléments d'un décor domestique agressif et bouleversé, ou bien incertain et mélancolique, reproduisant le choc d'une idylle continuellement frustrée.

4 SIMILOR

Si l'ensemble de ces icônes crépusculaires dialogue encore, par contraste, avec un principe de réalité, d'autres en revanche s'ouvrent au Crépuscule selon les mouvements de l'éloignement: il s'agit là de l'attitude de la Décoration dont le rapport avec le Vide varie en fonction du degré de négativité introduit dans le processus d'abstraction. Les exemples de cette gradation sont fournis par la comparaison des oeuvres de Jori, de Bartolini, de Violetta, de Boetti et de Fabro.

L'utilisation d'un matériau éphémère comme le papier est commune aux deux premiers, représentants de la génération plus jeune; mais, alors que Jori l'emploie pour construire de grands serpentins en couleurs, placés dans la zone ludique du *nonsense,* Bartolini confie à la fragilité de ce matériau l'héritage brisé des splendeurs



Marisa Merz, Sans titre, 1977, installation (détail), Galerie Salvatore Ala, Milan, photo: Matteo Licitra.

des époques décadentes, faisant apparaître, même dans l'écriture graphique de ses tableaux, les signes allégoriques byzantins ou liberty, en passant par la tradition des Primitifs florentins. À leur tour, les sculptures de Violetta font dialoguer l'abstraction géométrique avec l'abstraction de la peinture qui les recouvre; le modèle de ce dialogue est donné dans la structure formée par deux grands demi-cylindres mis en mouvement par un mécanisme qui fait tourner en même temps la surface peinte. À l'inverse, Boetti, qui transporte dans l'image du tapis oriental le conceptualisme de la répétition sérielle, inscrite sur les matériaux très variés allant du signe graphique à la laine, aboutit à une abstraction qui résulte du Vide présupposé par le formalisme linguistique. Une métaphysique du Vide, employée dans un sens négatif et critique à l'égard des données naturelles et historiques existantes — conformément donc au caractère originairement sacré de la Décoration —, est au contraire rappelée dans le néo-classicisme critique de Fabro, avec l'image des *Gioielli:* ce n'est pas par hasard qu'ils portent le nom de Christ, Bouddha et Zarathoustra. Bois, bronze, fer, aluminium, or, construisent en structures linéaires les trois grandes figures du Rectangle, du Carré et de la Croix, chacune étant constituée, dans le périmètre et dans l'espace intérieur, par la combinaison de la forme des deux autres. Dans la lumière du Crépuscule, les dieux réapparaissent donc entiers seulement grâce à une démarche rationaliste comme celle de Fabro, avec laquelle la rigueur conceptuelle de l'abstraction décorative des *Gioielli* se rattache, répétant le principe de l'autonomie de la Forme, à l'origine de la Frise, enracinée dans les anciens mystères.

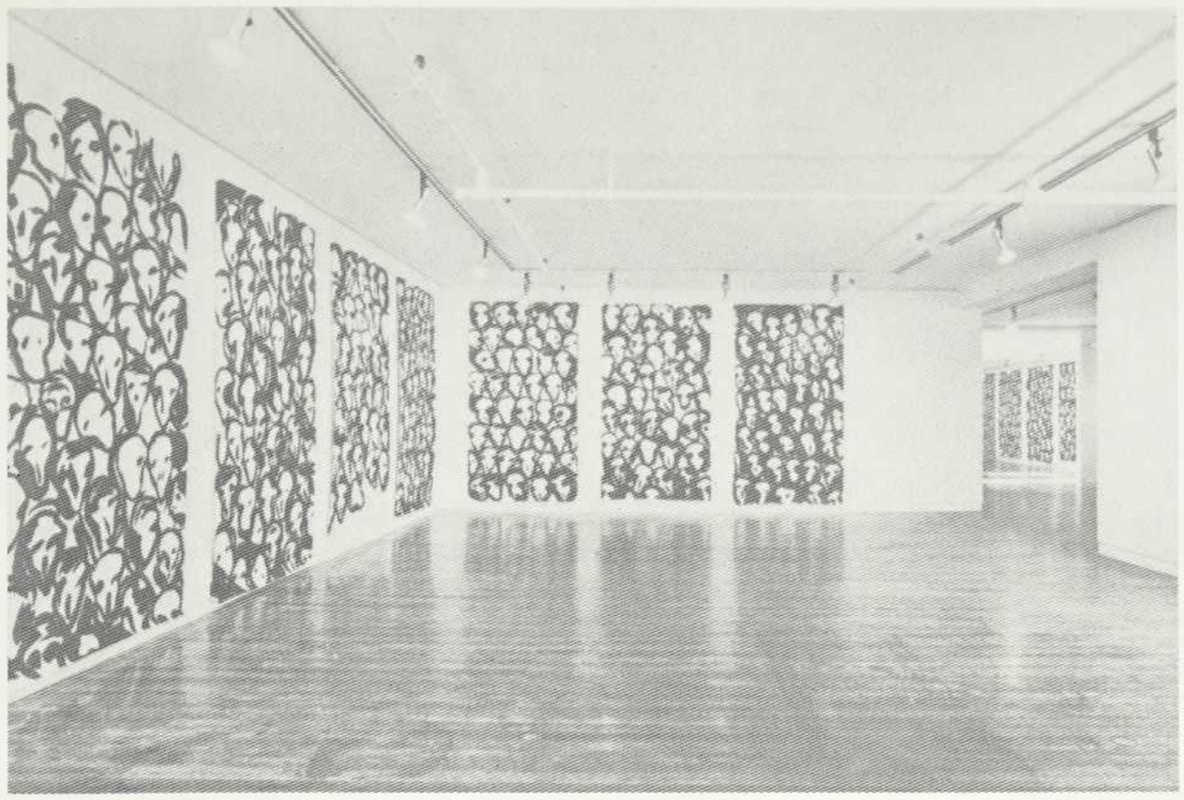
5 ZÉRO ET UN

Lorsque, en 1980, Kounellis sérialise *le Cri* de Munch, aussi bien dans ses signes graphiques que dans son thème, — et cette sérialisaiton amoncelle les visages sur les feuilles, comme d'autres fois Kounellis empile dans les embrasures des pierres ou des moulages classiques —, cela nous dit quelque chose de l'analogie entre ces ruines-ci et celles-là, et cela nous dit simultanément quelque chose de tout ce que *le Cri* signifie en termes de "Tragique": le sujet mort, de quoi l'expression est-elle expression? Il ne reste que la représentation obsessive du manque d'air qui paradoxalement devient "espace".

Kounellis a choisi là un cas limite de la thématique expressionniste, dans le versant noir; toutefois, son travail dépasse probablement sa propre intention, même idéologique: il met en lumière le fait que, justement comme cas limite, le *pathos* du *Cri,* mis en série, se révèle aujourd'hui semblable au sourire de la *Joconde*: un lieu commun. L'effet n'est pas très différent, du reste, de celui obtenu par Warhol avec la sérialisation de la mort violente dans *Bellevue*: là aussi, il s'agissait des restes du tragique individuel et de la perte de l'unique rapport — celui de l'individu avec sa propre mort — qui semblait pourtant échapper à la logique de la "forme-marchandise", réglant au contraire toutes les autres relations du moi avec le monde. Il est certes question dans tout cela de la mort du symbole; il est cependant remarquable que la démarche de Warhol se réfère à un fait réel photographié, et celle de Kounellis à un moment historique particulier de la représentation picturale: ce qui signifie que c'est justement ce moment particulier qui joue aujourd'hui pour Kounellis le rôle de garant du Symbole, qui au temps de *Bellevue* revenait à la mort. Mais en cela le travail de Kounellis touche explicitement le noeud — celui de la crise de l'expression en tant que marque du sujet — autour duquel les nouveaux courants artistiques, pas seulement italiens, s'affairent, pas par hasard, quoique en général de manière irréfléchie, prenant pour ainsi dire la maladie pour le remède. Contre toute apparence en effet, un objectif polémique très fort des nouveaux mouvements picturaux et néo-figuratifs semble être justement l'Expressionnisme, dans son ambition d'exprimer le Sujet authentique, d'enregistrer le signe et l'image originaires. En répétant aujourd'hui les démarches et la thématique expressionnistes, l'expression est au contraire parodiée, la subjectivité (arborée même par la critique) se singe elle-même en une sorte de schizophrénie qui dépasse les limites de la mode pour apparaître comme symptôme: aujourd'hui, en effet, l'imitation obligée de l'Expressionnisme en tant que témoignage du Sujet, est une imitation du mort. Dans la mesure où le langage expressionniste devient un code, le discours qui légitime cette démarche comme abandon de l'ascèse avant-gardiste, toute intellectuelle, au profit d'un déchaînement de la *libido* libérée par l'énergie primordiale présumée du faire pictural, se révèle uniquement comme une impulsion à la production et fausse jusqu'au contenu de vérité dont les nouveaux courants sont les symptômes généralement inconscients: c'est-à-dire que le sujet est *déjà* au-delà de sa propre mort, en dehors donc du champ du symbolique.

Le *tabou* tombé sur le Sujet est donc en même temps tombé sur le Sujet révolutionnaire. À l'heure de ce Crépuscule, tandis que des milliers de phalènes descendent dans le cercle d'une lumière artificielle faisant miroiter devant elles l'illusion de l'instant glorieux, il est permis à la zone laissée dans l'ombre d'accueillir encore ce type d'activité que l'on pourrait appeler avec Pierre Naville "l'organisation du pessimisme"[9].

La conscience théorique de l'état de pénombre, en ce qui concerne aussi bien le Sujet que l'oeuvre, caractérise la démarche artistique de Marisa Merz. Le choix de la pénombre, chez celle-ci, ne signifie pas un repli, nostalgique ou autoironique, opéré faute de trouver les conditions pour le Sublime, hors portée ou inactuelles. Au contraire, il s'agit du renversement du sublime dans la zone proche de l'invisible, et de l'opposition radicale entre la valeur du Microcosme et le domaine de ce qui a besoin de l'emphase pour se donner à voir. Pour cet art, l'héroïque ne disparaît jamais: il choisit plutôt la tactique de la conspiration, de l'action secrète. Il construit des toiles d'araignée en cuivre, dans les coins, dans les caves, dans les couloirs, il travaille sur les transparences. Dans les installations de Marisa Merz, avant même qu'il ne les remarque, le regardeur est regardé par une multitude de présences qui émergent silencieusement autour de lui, comme des Odradeck kafkaïens.



Jannis Kounellis, Sans titre, 1980, dessins poncés, encre de Chine, mesurant chacun 270 cm X 150 cm, Galerie Sonnabend, New York.

Jannis Kounellis, Sans titre, 1980, moulages et dalles de pierre dans une embrasure de porte, coulée de vernis noir, Galerie Pieroni, Rome.

L'espace est peuplé de ces regards inexorables qui surgissent d'éléments peut-être très fragiles, mais qui n'en restent pas moins des obstacles. Ce sont les sentinelles de tout ce qui initie ou se cache, tant dans la vie organique que dans la vie intellectuelle. C'est pourquoi leur disposition dans l'espace est élastique, adoptant la défense du caméléon et l'attente de l'araignée.

Le filet en mailles de cuivre, dans ce cosmos, est une unité de construction qui peut être sérialisée. Elle porte la leçon de l'Impressionnisme, de Cézanne et de l'Abstraction graphique. C'est, en effet, une unité de construction de la lumière, qui brille et qui laisse passer l'éclairage. En elle, chaque détail est indispensable et lié, pour sa propre existence, au tout. Le filet peut être distendu à l'infini ou, au contraire, se donner des limites. C'est une forme "élastique" justement parce qu'il est toujours en péril. Aû début des années quatre-vingt, Marisa Merz l'a placé sur un virage modelé dans la glaise brute. Par la suite, le mouvement de la toile d'araignée a commencé à prendre la forme du visage répété dans les dessins, tandis que les visages sculptés ont reçu l'héritage du caméléon: ils tendent à se camoufler dans les formes fossiles où l'organique se minéralise, ils aspirent à l'intérieur des cavités plastiques les organes de la vue et de l'ouïe. C'est ainsi que le visage, identifié comme la zone en péril, le lieu possible du déclin est protégé. Sur lui, la spirale de Marisa Merz, devient autarcique, prévoyant un mouvement d'implosion et d'explosion d'un sujet isolé, absolu. Glissant ensemble dans le secret de la conspiration, figure, symbole et hiéroglyphe lentement coïncident.

LE NOIR

> Je ne me prive pas de donner forme à ce qui m'empêche de donner forme.
>
> K. Krauss

Kounellis est actuellement le seul artiste italien qui propose le Noir comme "figure". Ce n'est pas un hasard si, récemment, il convoque — entre autres thèmes qui forment la réserve de sa réflexion — l'Apollon nocturne. Le Noir de Kounellis n'est jamais informe, le signe de la saleté ou du désordre; c'est toujours un Noir significatif.

Non pas une perte chaotique, mais une divinité, maîtresse de son domaine. La trajectoire artistique de Kounellis montre une fidélité à ce dieu, qui revient souvent, variablement incarné, souvent dans l'alternative Blanc-Noir ou en rapport avec l'Or. Dans toutes ces apparitions, le Noir de Kounellis conserve toujours son caractère symbolique, qu'il se présente comme substance, comme tache ou comme ombre. Le noir du charbon, du goudron, des cheveux, des corbeaux; noir dense du vernis, noir luisant du piano, noir opaque du fusain ou de l'encre de Chine; ou encore le noir de suie: sur les moulages classiques, sur les consoles des corniches, sur la palette, sur la cheminée, sur les voiles du navire; et dans les dessins, la tache noire qui envahit l'espace, qui se présente à la porte, comme Visiteur, Messager ou Porteur d'Ombre; ou la tache noire qui couvre la moitié des pierres ou la moitié des visages, dans les moulages classiques; ou encore la noirceur du symbole, recouvert: sous les bandeaux qui couvrent, cachent et protègent la Valeur, sans la déformer ni lui faire violence. En effet, là où il y a Deuil il y a encore Valeur; la lumière nocturne de Kounellis n'a pas encore atteint l'étape ultérieure, celle de la Mélancolie qui a égaré le nom de ce qu'elle a perdu et qui, partant, n'est plus capable de distinguer entre les contraires. "Donner corps" à l'Ombre, dans le Deuil, signifie encore interpréter historiquement les démons. Dans ce sens, le noir de Kounellis est un démon actif, et non une ambiance; il est l'interlocuteur direct de la lumière et de la couleur glorieuse; c'est une négation déterminée. Il choisit donc de s'inscrire dans une tradition "noire", ni formaliste ni irrationaliste, mais directement critique; à Goya, par exemple, au versant tragique de Boccioni, au versant endeuillé de la Sécession.

Ce caractère du Noir est exemplairement illustré par deux travaux de Kounellis, apparemment assez éloignés l'un de l'autre, mais l'un et l'autre révélateurs d'une interprétation remarquable des thèmes du "Paysage" et de la "Figure iconique", resurgis avec insistance dans l'art italien (avant tout dans la version de l'idylle pré-industrielle et pré-urbaine). Dans le "Paysage" on veut ici inclure un travail de 1980, qui reprend directement la "Porte" murée de 1969. Mais en 1980, les pierres ont été remplacées par des morceaux de marbre et de moulages classiques ou baroques, entassés les uns sur les autres, selon un mouvement qui introduit la scansion cézanienne dans l'idée de désagrégation et de ruine. Cette synthèse, on la retrouve dans d'autres travaux de Kounellis, variantes du même thème. Dans le paysage de 1980, le Noir apparaît sous la forme d'une coulée de vernis qui, sortant de l'embrasure où sont placés les morceaux de statues, se répand sur le plancher en une large tache. Non pas tant, ainsi qu'on a voulu l'interpréter, comme métaphore du sang, mais plutôt comme signe du pouvoir imprimé par le Noir sur les images et sur l'espace. Ce n'est ni l'idylle, ni la nostalgie, ni l'ironie qui rattache ce paysage brisé au présent, mais une substance dynamique critique: non un "bateau ivre", mais un fleuve noir, provenant d'une source et orienté vers une fin.

De manière symphonique, et non selon une démarche univoque, toutes les gradations du noir sont convoquées dans un travail de 1982, scandé en trois parties: au centre, une grande forme rectangulaire, composée de feuilles de journaux goudronnées, dans laquelle la même figure de femme apparaît, transparaît puis disparaît suivant les degrés de la couleur et du support, au rythme d'un cycle lunaire; à gauche, à la verticale dans un coin, une structure conique de toile goudronnée, contenant du charbon jusqu'au bord, comme un cornet enroulé, qui fait disparaître dans son mouvement la même figure de femme de la toile centrale; à droite, en haut, sur le mur, le corps d'un grand corbeau.

Dans le champ de blé menacé par la tempête, les corbeaux de Van Gogh sont là comme des bornes; chez Kounellis, la violence qui les atteint est le point culminant (emphatique donc) du pouvoir figuratif et symbolique du Noir: quelque chose comme le suicide du scorpion, dans son destin négatif. Telle est la solution extrême que Kounellis assigne à l'image; à l'autre bout, il y a sa lente disparition dans le lieu qui renferme le moment archaïque du feu: le charbon. Entre ces deux extrêmes, en position centrale, dans cette métaphore de Kounellis, le sort du Noir accompagne le sort de l'image, dans la lumière et pour toute la durée d'une éclipse de lune.[10]

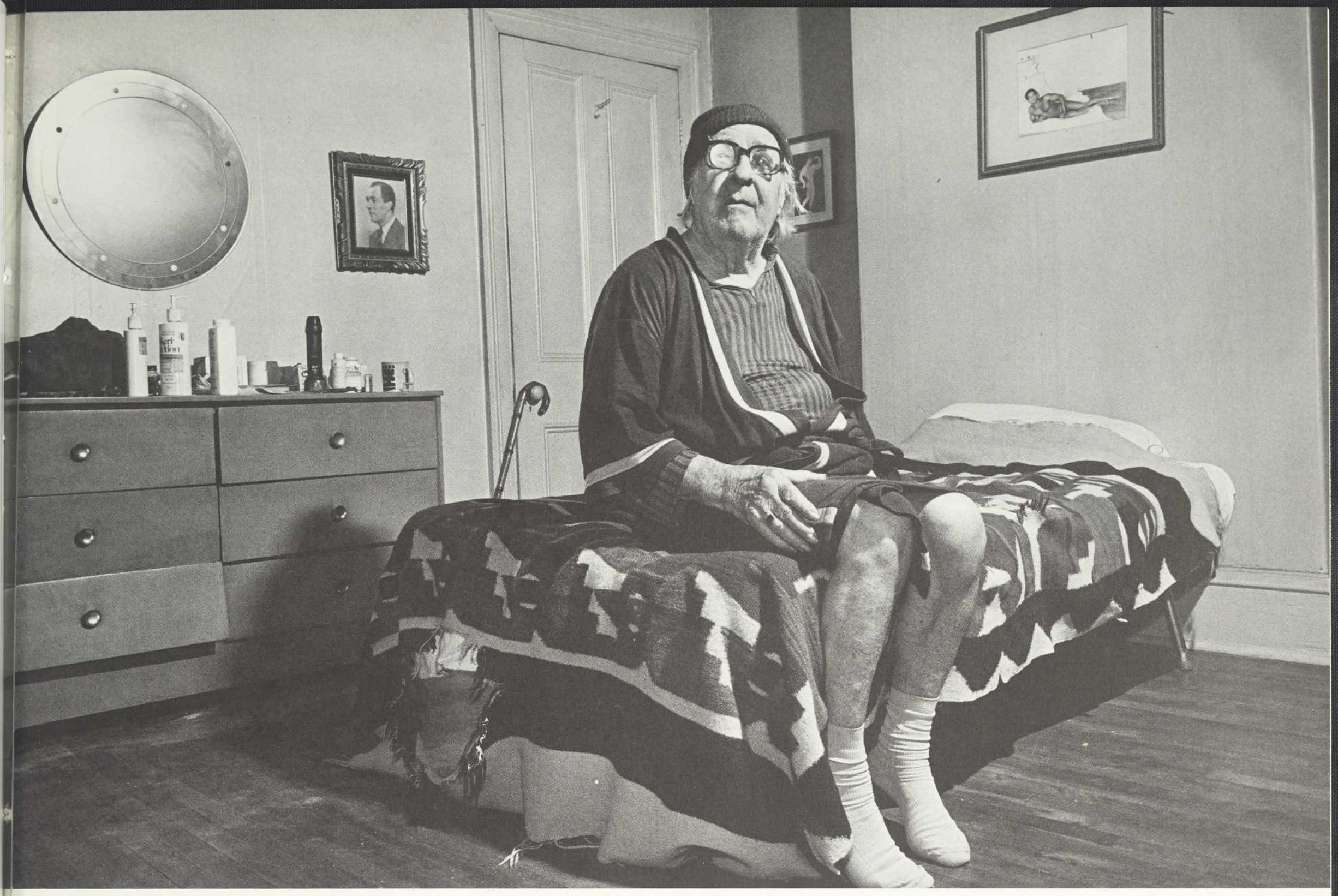
Traduit de l'italien par Giovanni Calabrese.

NOTES

1. Ce titre fait allusion à l'essai de Theodor Adorno, "Bach difeso contro i suoi ammiratori" ("Bach défendu contre ses admirateurs") (dans *Prismi,* Turin, Einaudi, 1972; éd. originale allemande *Prismen,* Suhrkamp Verlag, 1955; éd. anglaise *Prisms,* Londres, Neville Spearman, 1967), et il entend étendre la portée de la polémique adornienne à deux mythes culturels actuels, comme l'éros et la peinture, que le débat sur les arts a, très souvent dans les dernières années, considérés comme un couple exemplaire.
2. C'est intentionnellement que ces termes, choisis ici comme axes de l'analyse des oeuvres, sont laissés indéterminés, comme de pures catégories abstraites qui ne reçoivent leur définition et leur sens que des démarches artistiques singulières, dont le mouvement tourne justement autour de l'hypothèse de la crise de ces catégories, toujours sur le bord d'un vide de la connaissance que seul le risque du geste concret de l'art peut remplir.
3. On fait allusion à la valeur critique attribuée, pas uniquement de la part des arts visuels, à l'emploi de la série (qui se développe autour de la répétition de l'élément singulier) en rapport avec l'idée de "multiplicité" qui implique, à son tour, la vérification de notions comme celles de "nouveau" et de "toujours pareil". En tant que technique guidée par l'esprit critique, l'emploi artistique de la série se pose consciemment à l'intérieur du monde artificiel d'où il rend problématique les mythes humanistes/libéraux de la Nature et de l'Expression authentique.
4. On se réfère ici à la notion avancée particulièrement par A. Bonito Oliva dans ses essais (par exemple, *Passo dello Strabismo* (1978) et *La Trans-avanguardia italiana* (1980)) qui ont accompagné et consacré le phénomène par lui appelé "transavantgarde". La notion entend appliquer à l'attitude artistique les images de la théorie lacanienne relatives au mécanisme du regard et au mouvement du désir, réinterprétées à la lumière des philosophies libidinales françaises, en particulier dans la version de Lyotard. En dernière analyse, l'idée de "Strabisme" peut être considérée comme la nième réincarnation de l'idéologie de la fin des idéologies, qui refait son apparition toutes les décennies culturelles.
5. On veut résumer par là la transformation historique de l'attitude que Baudelaire décrit dans "le Goût du Néant". "Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?" était la dernière solution héroïque entrevue de l'intérieur du spleen.
6. Il s'agit des deux bronzes classiques tirés, en 1981, du fond de la mer, en Italie méridionale, et qui, exposés dans les musées italiens, ont fait l'objet d'une grande curiosité, culturelle et populaire.
7. Voir aussi de nombreux exemples dans la production de Longobardi, Tatafiore, Del Re, Corona. Un bon exemple de mise en scène explicite de l'oscillation entre les deux pôles de l'attitude crépusculaire est *My House* de Clemente, où un palais royal domine un intérieur bourgeois. Tout à fait en dehors de cette problématique se situe au contraire la recherche indépendante de Bruno Ceccobelli qui lie l'intérêt pour la ligne noire de la tradition expressive au sauvetage des ruines du quotidien industriel, employées comme support de la couleur.
8. C'est à une problématique différente qu'aboutissent certains travaux de Valeria Borsari, dans lesquels le modèle féminin intervient non comme auto-proposition narcissique privée, mais comme un des lieux privilégiés où peut agir le trompe-l'oeil, travaillant autour des limites d'une Absence.
9. C'est ce que proposait, en termes de politique culturelle, Pierre Naville dans son essai *la Révolution et les intellectuels,* à l'époque du débat surréaliste sur le rapport Art/Politique.
10. En ce qui concerne *l'Origine della Pittura* de Giulio Paolini, *Habitat delle Erbe* de Luciano Fabro, les oeuvres de Mario Schifano et celles de Mario Merz, on se reportera à nos comptes rendus, parus entre 1981 et 1983 dans *Artforum,* dont le présent texte reprend les thèmes. Le travail de Pierpaolo Calzolari, dont on examine ici un moment particulier, est analysé de manière plus détaillée dans notre essai "la Doppia ombra dell'astrazione", parue dans *Acrobat Mime Parfait,* Bologne, Acrobat, 1980, p. 28-41.

This article is neither a chronicle nor an index of current Italian art. It is an attempt to disclose the space — the polemic space — which the works themselves define, by examining, for instance, the relation — more or less articulated, more or less clear — which each one has with the past: black expressionism in Kounellis', Paolini's critical neo-classicism, Mario Merz' Wagnerian project... and, elsewhere, mixed together, primitivism, futurism, rural crepuscularism...

Luciana Rogozinski est une critique d'art qui vit à Turin.



Donigan Cumming

Undoing documentary

by Robert Graham

I must confess no object ever disgusted me so much as the sight of her monstrous breast, which I cannot tell what to compare with, so as to give the curious reader an idea of its bulk, shape and colour. It stood prominent six foot, and could not be less than sixteen in circumference. The nipple was about half the bigness of my head, and the hue both of that and the dug so varified with spots, pimples and freckles, that nothing could appear more nauseous: for I had a near sight of her, she sitting down the more conveniently to give suck, and I standing on the table. This made me reflect upon the fair skins of our English ladies, who appear so beautiful to us, only because they are of our own size, and their defects not to be seen but through a magnifying glass, where we find by experiment that the smoothest and whitest skins look rough and coarse, and ill coloured.

Jonathan Swift[1]


MOLSON
Whats up?

The project began when Donigan Cumming asked at the local grocery store if he could accompany the delivery boys as they delivered their beer and groceries. (In display, the first image is usually of the empty storeroom with the sections marked off for inventory.) Together, they arrived at the customer's home, where the photographer met the occupants and made a proposal: he wished to photograph them and offered, in return, to provide a selection of "technically proficient snapshots" for them to keep. There was some discussion, and about half of those approached agreed. Appointments were established and the sessions began.

While shooting, the photographer asked his subjects to act and to pose in various ways, to hold sundry objects or documents found around the home, to stand beside the refrigerator with the door held open, to shut their eyes (the mother, in her enthusiasm, covered the baby's face with her hand). When finished, Cumming provided the prints, obtained releases (standard for models) and paid a fee in consideration.

Like a good sociologist, the photographer had prepared a field to investigate — the sort of group which might interest a social agency studying dietary habits or a brewery doing sales research. Yet instead of attempting to record what he found, as he found it, the photographer deliberately sought, and got, his subjects' compliance to collaborate on a project of artifice and dissimulation; to present themselves and their surroundings in ways that they would not themselves have chosen; to become actors in a theatrical production, and all this for some unstated purpose.

While evidently done with the subjects' agreement and cooperation, the project was not produced as the joint effort of a community and a photographer, but as the result of a *contract*. Contract is the opposite of unity, for a contract does not diminish the difference between parties, but recognizes and fortifies the difference while permitting a concerted action. Each side in a contract retains its identity and seeks to protect its own interests, while providing mutual exchange and fulfilling the terms of the agreement.

All of this makes many viewers terribly uneasy: we are troubled by the seeming lack of delicacy or consideration shown by the photographer in his treatment of these people, and we fear that they have been manipulated into presenting themselves in ways unnatural and arbitrary. The aggressive illumination and staging scrutinizes the figures and their surroundings. If traditional documentary displayed unrecognized heroes, here there is an inversion to mock heroics and we experience a chill of embarrassment at the perceived threat to dignity. We become mistrustful of the information and suspicious of the intent. The situations are not identified, the individual photographs are untitled and the name of the series itself is elusive: *Reality and Motive in Documentary Photography*.

THE OFFICE OF DOCUMENTARY

> Sometimes I think Challenge for Change is a devious plot to make poets think like bureaucrats.
>
> N.F.B. worker[2]

A crucial component of the heritage of documentary photography is the role it was assigned in cultivating socioeconomic knowledge, both as a tool of research and investigation, and as a means of creating public awareness of the knowledge produced. Because of its ability to render the particular and the material, photography was called upon to flesh out economic readings and to offer its interpretative and illustrative powers to the issues raised by the findings of demographic and statistical analysis. Photography was identified as useful in fortifying, and making accessible, arguments and appeals in public debate. Photographic images provided emotional content in the struggle for social change.

The story of Dorothea Lange's work with the economist Paul Taylor, during the Thirties, displays some of the elements of this dynamic interaction. Taylor was commissioned by the State of California to examine the problem of migrant labor. He insisted on having a photographer as a research assistant. Lange's photographs of the shanty towns that had appeared and the distress of the unemployed, were included in Taylor's subsequent report. It has been acknowledged that the photos were instrumental in moving the government to act and, later, in providing public justification of the programs that resulted. Documentary photography became recognized for its ability to help persuade both legislators and constituents in matters of public policy.

The U.S. government sought to adopt this capacity in the formation of the photographic division of the Farm Security Administration, under the direction of Roy Stryker.

Stryker, a primitive ethnographer, once suggested that the photographers should attempt to show the "relationship between density of population and income of such things as: pressed clothes; polished shoes and so on... the wall decorations in homes as an index to the different income groups and their reactions."[3] Among his favourite photographers was Russell Lee, of whom he once spoke: "When his photographs would come in, I always felt that Russell was saying, 'Now here is a fellow who is having a hard time but with a little help he's going to be all right.'"[4] One could hardly wish for a more succinct summary of the hopes and limitations of New Deal policies of economic intervention than that.

In Canada, the history was somewhat different. The National Film Board's early development coincided with the mass mobilization of the Second World War. As a government agency, with a national purpose, the Board was expected to provide the country with instructive and inspiring films as its contribution to the war effort.

After the war, the N.F.B. continued to supply the government and its departments, the various film products and services that a national administration had become dependent upon. Yet the Board was also granted a certain autonomy in deciding how it should direct its activities. This license was given not only because the government feared charges of censorship, but also because the principals involved recognized that the making of films, even documentary films, required free development and could not be directed by a centralized authority. John Grierson's definition of documentary as the "creative treatment of actuality" stressed the *making*, rather than the *matching*, of reality as the documentarian's task. The ensuing history of the Board's investigations and experimentations serves as an exegesis of that original description.

This is none more evident than in the program, begun in 1967, called *Challenge for Change*. With a mandate to develop "film activities among the poor," the filmmakers set out to make films which reflected radical changes in the relationship between filmmaker, subject, and viewer, and all to the benefit of the disadvantaged.

The program involved a wide variety of experimental efforts, but two productions (one a success and the other a failure), are worth mentioning.

The residents of the Fogo Islands, off the coast of Newfoundland, were threatened with a government relocation program. The N.F.B. crew produced a film, under the control of the islanders, which, when shown to the authorities, persuaded them to abandon their plan. "We finally had fishermen talking to cabinet ministers," exulted one filmmaker.[5] In providing a contemporary mode for peripheral citizens to petition centralized authority, the program proved effective.

The Things I Cannot Change showed the dispiriting condition of a Montreal family with ten children and the father unemployed. "After the film appeared on television, the family suffered the ridicule of their neighbours. They were hurt by the film, not helped."[6] In their rush to portray the neglected, the filmmakers exposed only the hopelessness, and produced not recognition and relief, but shame instead.

The program revealed that to the extent that filmmakers suppressed their participation in the production of films, on behalf of, and in deference to, the community to be represented, they permitted a result which repeated and reproduced the boredom and self-delusions the community was experiencing in the first place. The filming became mired in the stuck patterns and habits of thought, and in the internal divisions and conflicts of the participants. Trusting that unfettered truth would simply pour into their cameras and microphones, the filmmakers discovered that more likely it would need to be found imaginatively and creatively, if approached with stealth, obliquely.

ILLUSIONS AND COUNTER-ILLUSIONS

> It is full of improbable lies, and for my part, I hardly believe a word of it.
>
> An Irish bishop on
> the publication of *Gulliver's Travels*

Bound so closely with the obligations of providing evidence and pursuing controversial purpose, documentary photography has always been subject to questioning of its authenticity. The history shows a constant shifting and modifying in the creative strategies of documentary producers, in an effort to offset (or hasten) the decay of credibility in conventional practices.


CATELLI
MACARONI
500 g
V8
PEPSI


BBB
BBB
BBB
BBBB
BBBB

Dorothea Lange could say, "First — hands off! Whatever I photograph I do not molest or tamper with or arrange,"[6] and we would believe her to be sincere, but only because she places the emphasis on that which is photographed. We have since learned that her manipulation of the images in their selection and cropping was quite active and determined.[7]

Walter Benjamin wrote of August Sander:

> Shifts in power, to which we are now accustomed, make the training and sharpening of a physiognomic awareness into a vital necessity. Whether one is of the right or the left, one will have to get used to being seen in terms of one's provenance. And in turn, one will see others in this way too. Sander's work is more than a picture-book, it is an atlas of instruction.[8]

Here is Benjamin showing his magic materialism and his most idiosyncratic political naturalism. Such an "atlas of instruction" would require the most steady, ancient, and consistent of states to be reliable. Today the notion is risible. Not only are our origins invisible, our appearance hardly testifies to our present position.[9]

DOCUMENTARY KNOWLEDGE

In bringing up the issues that I have, to the extent necessary, I hope to have established a sense of the historical field in which Cumming's work operates with such tension. Tension itself, as experienced in that initial unease, also matters. We are fascinated by an imagery which, in a hazardous formula, seems both powerful and flawed. In contrast to the fastidious care taken by serious documentarians to limit the effect of their influence, Cumming negotiates a contract. Against the fear of intervention, he tips his hand with every image. In Lange's terms, he has tampered with the relationship, molested the situation and runs the risk of producing a result socially opprobrious and pornographic.

When we seek to locate the region of these transgressions, the sites of boundary violations, we find a very specialized set of rules of photographic conduct, designed to satisfy the criteria for legitimizing and organizing a range of purposive tasks. What I wish to suggest is that the emphasis, in the documentary tradition, of fulfilling the requirements of its office, necessitates the formulation of a detailed protocol in the production of social documentation.

Cumming, while appearing to operate within the realm of bureaucratic documentary (in that his work resembles the traditional, useful examinations, and investigations of social phenomena), deviates from the norms of production and mixes a blend of codes (from the realms of fashion, commerce, etc.) to bring into relief the developed operating principles of the tradition. Against bureaucratic earnestness, Cumming offers an internal critique, subversive and playful in its refusal to respect the assigned duties of documentary.

That we view and experience each other socially is a condition of being human. That we view and experience each other *sociologically* is quite another matter. Sociology, as a discipline, and the many sociological theories that have emerged, are bound to an historically developed consciousness. The transmission of social scientific knowledge is not limited to its formal study, but extends into our work, our journalism, and even our personal communication. While the range of social scientific awareness runs from the sophisticated to the folk, the effect of its assumptions is pervasive. We have all absorbed and internalized, to varying degrees, the descriptive and taxonomic tools of sociological inquiry. The sense of a society which reaches far beyond the immediate, local, and familiar, requires the heuristic devices of classification, categorization typification, etc., to permit us to manage our experience. As such, this learned awareness occupies a powerful mediating position in our social relations.

The authenticity we acknowledge in a documentary photograph is an individual and collective construct. We judge the images according to their fittingness with projected reality. All successful documentary practice must satisfy the conditions of an accepted theory. The theory is not a theory of documentary, or photography, or even perception, but a theory of socioeconomic reality which, in turn, serves to enframe and support the documentary statement.

Controversies over documentary veracity which argue around issues of perceptual trickery and informational fraud or the biases and prejudices of the photographer (I can tell you now — you will always find some), are misguided and an unnecessary distraction.

The truth of documentary is always an historical truth and is based on a present, residual or emerging pattern of social perception. The historical truth of Dorothea Lange's New Deal revelations or August Sander's physiognomics remains unassailable. The effort of the *Challenge for Change* group to realize a vital regionalism and de-centralization is not made false by ensuing events. That *we* cannot continue to work in *their* ways does not diminish their truth.

In its alliance with social scientific knowledge, documentary has proven itself effective in providing communication between groups and entities who have focussed interests and formed a self-typifying unit ("Fishermen talking to cabinet ministers"), and, generally, in presenting socioeconomic man *qua* socioeconomic man. Therein lies its limitation: the inability to demonstrate realities, concerns, and relationships beyond the ken of mediating social knowledge. The disenchantment with documentary is as much a disenchantment with such mediations.

"It was only after viewing Donigan Cumming's work that my whole concept of documentary photography was challenged,"[10] wrote David Barbour (once of the N.F.B.). Cumming's work appeals to encounters outside of documentary's usual channels. Paul Ricoeur, in a 1954 essay, called this alternative, the phenomenon of the "neighbor."

> The neighbor is characterized by the personal manner in which he encounters another independently of social mediation. The meaning of the encounter does not come from any criterion immanent to history.[11]

While Ricoeur did not wish to abandon or refute mediating social knowledge, he spoke for the recognition of its limits and that a portion of consciousness be permitted an alternative.

> The theme of the neighbor rather condemns a vertical extravagance, that is, the tendency of social organisms to absorb and exhaust at their particular level the whole problematic of human relationships.[12]

Is this a clue to the sense of Robert Frank's exiling himself from documentary, to go to Nova Scotia and take snapshots of his friends?

Cumming's work, with its fulsome, noisy, and conflicting evidence, exhausts our capacity to render the usual readings we have become predisposed to. If documentary demonstrated a victimology of production and consumption, the photography 'of the neighbor' shows, in Ricoeur's words, the "theology of charity" which is posited as the necessary adjunct to any social relief from the frustrations of contemporary existence.

In citing Swiftiana, I have done so only partially because of the parallels: the distorting effect of magnification and close detail; Swift's satirization of a 'documentary' form, the travel journal; and the comic irrelevancy of the work's verisimilitude. There is also, in Cumming, a touch of the Dean's dark misanthropy: here is no humanist, as he is sometimes described, but a counter-humanist, who, nevertheless and ironically, indicates for us the possibility of a redeemed documentary "of the neighbor."

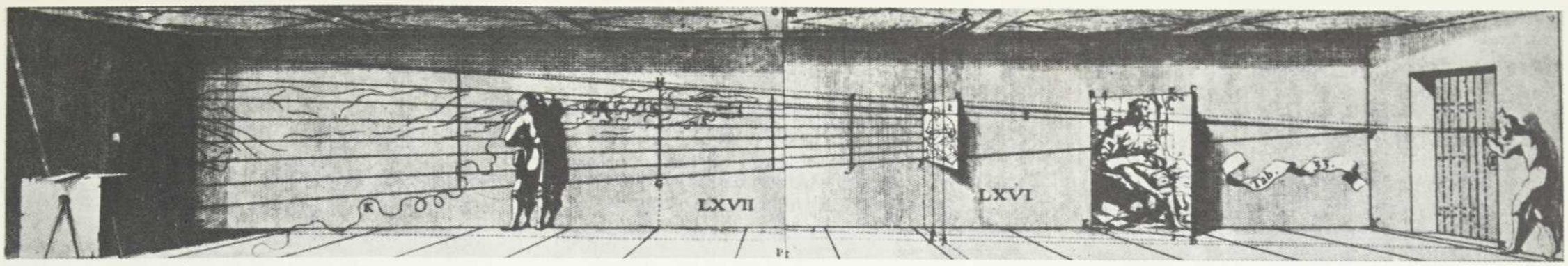
NOTES

1. Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*, (Harmondsworth: Penguin, 1967), p. 130.
2. Jones, D.B., *Movies and Memoranda*, (Ottawa: Deneau, 1981), p. 167.
3. Quoted in Tagg, John, "The Currency of the Photograph," in *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin (London: Macmillan, 1982), p. 126.
4. *Ibid.*
5. Jones, p. 163.
6. Quoted in *Masters of Photography*, ed. Beaumont and Nancy Newhall, (New York: Park Lane, 1958), p. 140.
7. Brumfield, John, "How Some Men May Be Seen To Walk On Water," *Afterimage*, Vol. 10, No. 7, Feb. 1983 (Rochester).
8. Benjamin, Walter, "A Short History of Photography," *Screen*, Vol. 13, No. 1, Spring 1972, (London).
9. A reporter at a Montreal hockey game saw a fellow hanging around the pressbox and asked a guard, "who this impudent guy was, acting as if he owned the place. The guard informed the embarrassed commentator that his visitor had been Peter Bronfman and that he did, in fact, own both the place and the team." Newman, Peter, *Bronfman Dynasty,* (Toronto: Seal, 1979), p. 279.
10. Barbour, David. Program introduction, *Document*, The Photo Gallery, Ottawa, April 14 — June 19, 1983.
11. Ricoeur, Paul, "The Socius and the Neighbor," in *History and Truth,* (Evanston: Northwestern, 1965), p. 109.
12. *Ibid.*, p. 107.

Les stratégies contre-documentaires du travail de Donigan Cumming (un photographe de Floride, habitant maintenant Montréal) conduisent à remettre en question le lien que la photographie documentaire entretient traditionnellement avec la science sociale, lien qui a bloqué les capacités du documentaire à montrer des aspects de la réalité au-delà des rapports visibles de production et de consommation.

Le travail de Donigan Cumming permet de mettre en évidence le pouvoir et les effets de cette tradition, en même temps qu'il indique une conception différente du documentaire pour la description de laquelle on peut faire appel aux notions de "théologie de la charité" et de "voisin", proposées par Paul Ricoeur.

Robert Graham is an art critic living in Montreal.



J.-F. Niceron, *Saint Jean l'Évangéliste à Pathmos,* fresque, Rome, Convento dei Minimi, 1642, et Paris, 1644.

La photographie et ses prothèses

par Florence de Mèredieu

UNE ESTHÉTIQUE DE L'ACUITÉ

L'élaboration d'une théorie de la photographie passe aujourd'hui, sans aucun doute, par l'analyse des présupposés et a priori qui sous-tendent cette pratique, déjà centenaire, mais qui aura incontestablement donné lieu à des analyses moins nombreuses et moins "serrées" que cet autre art d'apparition plus récente: le cinéma. Comme si, face à cette peau délicatement glacée du réel, nombre de résistances se mettaient en place, interdisant au théoricien, ce chirurgien si bien armé de scalpels, outils et instruments de mesure, d'opérer dans le vif de ce que cette peau pourrait bien circonscrire. Bon an, mal an, la photographie s'est cependant accommodée des diverses idéologies du visible, bâtissant sur des fondements élaborés pour d'autres arts (peinture, théâtre, littérature, et aujourd'hui cinéma) un univers dont la force et l'ambiguïté viennent de ce qu'il redouble parfaitement les apparences, mais sans cesser, semble-t-il, d'y adhérer. C'est là *l'hyperréalité* de l'icône: hallucination et overdose de réel, admises et reconnues bien avant que le mouvement pictural du même nom ne prenne naissance et bien avant l'apparition de la photographie proprement dite.

La théorie de la photographie est donc elle-même précédée par toute une esthétique de la vision: *morale du voir* (voir "bien", "près", et "plus loin") qui a orienté et conduit pendant des siècles toute l'histoire des pratiques picturales. Esthétique du maximum de netteté, du rendu optique optimum. L'esthétique occidentale est — depuis la Renaissance — dominée par cette morale de l'acuité visuelle, bannissant hors du champ de la représentation le flou, le bougé, l'incertain, toutes valeurs tactiles et kinesthésiques qui se voient ainsi déniées, refoulées, au profit d'une prétendue "objectivité" du voir. Tentative permanente pour *rapprocher* les choses de soi que Benjamin stigmatisera plus tard dans sa "Petite histoire de la photographie": "De jour en jour le besoin s'impose davantage de posséder de l'objet la plus grande proximité possible, dans l'image et surtout dans la reproduction."[1] Comme si à une forme de précision et d'*exhaustivité* visuelle pouvait correspondre une forme absolue du savoir. Maîtrise et capitalisation de données visuelles que l'on fige et tient en réserve. Prise de possession voyeuriste — et retardée, car le regard obnubilé est un regard fixe, qui immobilise et statufie son objet. Là où le flou éloigne (on songe à la fameuse "aura" de Benjamin), la netteté et la précision rapprochent, rendent inéluctablement familier. D'où le sacro-saint procédé de la *mise au point* que décrit si exactement Michel Tournier, en le rattachant à ces considérations morales que nous évoquions:

> La photo m'a beaucoup aidé pour écrire, car elle m'a appris la précision. Depuis longtemps, on sait que la photo ne doit pas être floue. Il y a eu une période du flou artistique, vers 1920-1930, qui est considéré maintenant comme une aberration. La photo doit être au point, piquée. C'est sa morale, sa déontologie.[2]

Une théorie de la photographie ne peut donc éluder l'analyse de toutes ces machineries optiques qui — de l'appareil optique construit au XV^e^ siècle par Brunelleschi, jusqu'à l'élaboration de la *camera obscura* proprement dite, en passant par les divers dispositifs inventés par Dürer ou Vinci — constituaient déjà une très sévère mise au carreau de la représentation. Toute la photographie du XIX^e^ siècle, et la majeure partie des productions de ce XX^e^ siècle, sont tributaires encore de cet espace représentatif qui, sous la forme d'un *montage* (esthétique ou plastique) entend bien fournir du réel une image plus vraie que le réel lui-même.

Netteté, finesse, précision (ce que l'on nomme *piqué* ou *définition*) sont ainsi le privilège, non de l'oeil, mais des objectifs que l'homme interpose entre le monde et lui. Comme s'il existait une *vision mécanique* des choses qui serait, seule, vraie et objective confrontée à l'autre vision, celle d'un oeil non fiable, sujet à l'erreur et aux multiples tromperies des sens. Descartes faisait déjà appel à une véritable rationalité de la vision:

> C'est une faculté réelle de l'esprit qui lui permet de percevoir complètement deux choses, l'une à part de l'autre, et (...) c'est par la privation de cette faculté qu'il voit ces choses d'une manière seulement confuse, comme une seule. *De même que dans la vision c'est une plus grande perfection de distinguer avec soin, une par une, les parties d'un objet que de les voir toutes ensemble, comme une seule.*[3]

Redresser la vue, redresser les erreurs et failles du raisonnement: ce sera tout un. On connaît, sur ce point, l'intérêt que Descartes ne cessa de manifester pour la dioptrique (à laquelle il a consacré tout un opuscule) ainsi que pour les progrès de la lunetterie qui faisait alors son apparition.

Une idée de plus en plus répandue veut que les machines, non seulement fournissent du monde une image plus vraie, plus exacte, mais soient même capables de *produire* ou générer un monde infiniment mieux ordonné et plus rationnel que celui qui est perceptible à notre seul oeil nu. "On peut même avancer, déclarait récemment le peintre Dieter Asmus, qu'il existe déjà des gens pour préférer les conserves d'images à la vision directe."[4] Il n'est donc pas certain que la vision (chère à Barthes) d'une photographie inéluctablement reliée à son référent, ne soit pas, pour une part, dépassée. L'artificialité du monde des images ne renvoie de plus en plus qu'à lui-même et l'univers de la photo n'y échappe pas qui tisse et trame autour de nous un faisceau d'objets et d'êtres qui ne sont et ne seront jamais connus que sous la forme de ces seules images. La référence devient ainsi utopie, abstraction, résidu métaphysique. Du Vietnam, du Liban, du Salvador, nous n'avons vu, su et appréhendé que des photos. Nettes, précises: photos-chocs qui ont depuis longtemps répudié tout flou artistique. Notre époque croit à la seule vérité des images, du moment qu'elles sont nettes, définies, bien contrastées.

D'où le paradoxe du regard myope confronté à l'objectivité photographique: mon oeil a "naturellement" du réel une vision légère, floue, qui arrondit les angles, estompe et amoindrit détails et contours. Lorsque je prends une photo, l'appareil corrige fréquemment ma vision; mon oeil voit maintenant net et acéré. Et voilà le résultat: mon oeil flou aura produit une vision nette, une image *propre*. Mais comment regarder désormais cette image? Me faudra-t-il encore — pour conserver au cliché sa netteté — arrimer lunettes et lentilles? Ne pourrai-je céder à la douceur d'un regard flou... Que non! Porter des lunettes est sans doute affaire de morale, de savoir, ou d'esthétique, ce qui est ici tout un.

Mon oeil aura ainsi deux visions: une vision ordinaire, quotidienne, celle de cet oeil myope et soumis à toutes les vicissitudes des sens et une autre vision "photographique" ou "photogénique", vision parfaite et qui opère le redressement de toutes les erreurs. Je puis, certes, préférer la première à la seconde, mais quelle théorie fournir d'un regard myope? L'appareil, pourtant peut "voir" flou. Il n'est qu'à omettre de tourner la bague jusqu'à l'endroit tant redouté de l'objectivité photographique.

"Qu'est-ce que la mise au point, demandait Julia Margaret Cameron, et qui a droit de dire quel degré de mise au point est le degré légitime? (...) Quand je mettais au point et quand j'arrivais à quelque chose qui, à mes yeux, était très beau, j'arrêtais alors au lieu de tourner l'objectif jusqu'à une mise au point parfaite, ce que tous les autres photographies [sic] tiennent absolu-

ment à faire."[5] La question est donc posée du dilemme entre une vision floue ou aiguë et du droit à la myopie.

PRÉHISTOIRE DE LA PHOTO ET MACHINERIES OPTIQUES

Les réflexions sur l'image, ainsi que sur la minutieuse reduplication d'un réel que l'on cherche à rendre avec un maximum de détails, tout cela précède largement l'enregistrement et la fixation de ce même réel par la photographie. La peinture, en nous proposant de la nature non une succession d'impressions fugitives, mais une image fixe et immobile, anticipe de ce fait la photographie. C'est ce que remarque très précisément Gombrich dans son ouvrage sur *l'Art et l'illusion*:

> Les artistes étaient parvenus, au cours des siècles, à imiter tour à tour tous ces indices concordants sur lesquels va s'appuyer, en général, la vision immobile monoculaire. Ils avaient pu ainsi acquérir cette maîtrise d'une illusion *trompe-l'oeil* qui permit à la peinture de prendre une avance de plusieurs siècles sur les procédés mécaniques de la photographie.[6]

On peut rêver, en ce sens, sur toute la préhistoire de la photographie: mise en cage et en cadre d'un univers iconique dont la vraisemblance va peu à peu concurrencer les vertus pourtant colorées d'un réel défaillant, jusqu'à la construction de ces étranges machines à dépecer et analyser si finement la peau du réel, vol et captation des formes dans l'hyperréalité de leurs contours depuis la fameuse caméra de Brunelleschi et les étranges prothèses imaginées par Dürer.

Le portillon de Dürer n'est, en effet, pas différent — sur le plan du principe — de l'appareillage photographique: "Dürer, à défaut d'appareil photo, se faisait lui-même machine-photo avec sa mentonnière, sa poulie à poids tirant un cordon fixé sur l'objet et traversant l'écran virtuel de son portillon (...)."[7] Il se produit une réduction du corps peignant à un oeil/main immobile et purement mécanique.

La fonction de ces étranges machineries optiques est bien déjà d'emmagasiner les apparences en les corrigeant. Trompe-l'oeil de nature quasiment photo-optique:

> Pour regarder les vues de Brunelleschi, il convenait de placer son oeil contre un petit écran foré au centre du panneau — au point correspondant pour la première des deux vues au seuil du portail de la cathédrale, d'où la vue était prise et ordonnée. Le panneau était monté, d'autre part, sur un plateau de métal poli qui reflétait le ciel. Et vis-à-vis du panneau peint on avait monté verticalement, à l'autre extrémité du plateau, un second miroir où se reflétait la composition. À travers le petit trou pratiqué dans le panneau peint c'était donc, par un jeu raffiné d'optique, tout un monde imaginaire de rayons et de reflets qui s'offrait au regard.[8]

Au-delà même des similitudes techniques, le propos, résolument imitatif, des théoriciens du Quattrocento semble déjà appeler, préfigurer la future reduplication photographique. "Le but de la peinture, déclare Alberti, est de circonscrire et peindre, avec des lignes et des couleurs, tout corps qui se présente sous une superficie quelconque, à une distance déterminée, et suivant une position déterminée du rayon central, de sorte que tout ce qui sera présenté apparaisse comme en relief et très semblable aux objets visibles."[9]

On voit ainsi comment, plusieurs siècles avant l'invention de la photographie, le dispositif pictural mis en place à la Renaissance, préfigure celle-ci. La fonction de ces machines "orthopédiques" étant déjà de redresser le regard, de le corriger. La vérité du visible ne peut être transmise par les seuls sens. Non naturelle, elle réclame, pour s'accomplir, l'aide de prothèses. Grâce auxquelles, enfin, on peut échapper à l'erreur. Décrivant l'ingénieuse et artificielle machinerie optique de Brunelleschi, son contemporain Manetti s'écrie: "Il semblait que c'était le vrai lui-même que l'on voyait."[10] C'est là le miracle du simulacre, plus vrai et plus persuasif que le réel. On songe à des propos d'André Bazin décrivant cet excès octroyé par la machinerie photo-optique: "La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction".[11] La rationalité du visible provient ainsi d'une manipulation, d'un montage: élaboration progressive d'une chambre représentative qui vient redoubler en tous points les apparences sensibles, mais en leur donnant ce brillant, ce lustre, cette perfection dont la nature était primitivement dépourvue. Ce système culminera dans la construction de ces chambres obscures, univers artificiels au sein desquels un homme pouvait se tenir debout et contempler l'image renversée du spectacle extérieur. Curieuse mise en cage et au carreau qui commence par mettre le paysage sens dessus dessous. Mais cet univers de reflets paraît déjà plus conforme à l'idéalité de la vision que le même spectacle observé "à l'endroit", mais sans la médiation d'un quelconque dispositif.

L'essentiel — et le plus contraignant — dans ces processus de mises en cage réside dans la soumission et subordination de toutes apparences et reflets à la seule vision monoculaire. Ce que l'on voit déjà chez Brunelleschi, Dürer ou Vinci, c'est un seul oeil qui s'applique à déchiffrer le vrai.

> Pour représenter correctement une scène, prends un verre grand comme une demi-feuille de papier folio royal et assujettis-le bien devant tes yeux, c'est-à-dire *entre ton oeil et ce que tu veux représenter*. Puis éloigne ton oeil de deux tiers de brasse du verre, et *fixe* ta tête au moyen d'un instrument de façon à l'empêcher de faire aucun mouvement; ferme ou couvre un oeil; et avec un pinceau ou un bout de sanguine finement broyée, *marque sur le verre ce qui est visible au-delà; reproduis-le* ensuite en *décalquant* le verre sur un papier (...).[12]

Soumission et subordination de la peinture à ce type de vision monoculaire qui sera, plus tard, celle de la photographie. Réduction des apparences à la rigueur d'un point de vue unique. Voici comment s'effectue la mise en ordre et en forme d'un spectacle que l'on resserre et concentre à l'intérieur de la chambre représentative: espaces clos et murés du tableau et de la photographie, étagés et référés (comme sur la scène à l'italienne). Mise en cadre et en cage de cet univers visuel dit représentatif qui domine encore pour l'essentiel notre conception de l'image. Sans doute faudrait-il remarquer que cet univers de l'acuité visuelle — ou du spectacle maximum — dans lequel *tout* strictement est porté et offert à la vue, cet univers est spécifiquement celui du voyeur, lequel n'a qu'un oeil et regarde (comme le photographe) par un trou de serrure.

Une autre forme de peinture pourtant, polyvalente, éclatée, va se constituer peu à peu; mais cette révolution picturale, ancienne et peut-être aujourd'hui dépassée, n'a pas encore atteint l'univers de la photo, qui continue, de ce point de vue, à vivre encore largement sur les bases d'un univers pictural élaboré au XV[e] siècle. La vision bi-noculaire est bien là cependant, avec ses perspectives et ses foyers multiples, prête à retourner la photographie contre elle-même, à retourner et perturber les trop belles mises en page du réel:

> Cézanne contre Niepce. La peinture s'est faite réactive, défensive. Pour dérober aux "chasseurs d'images" ses objets réservés, elle les a rendus méconnaissables, déformés, désillusionnés, sortis de la boîte de Brunelleschi, elle a redécouvert la folie de voir, les anamorphoses de l'oeil qui guette dans sa danse immobile, elle a montré que cet oeil combiné avec la main dans le vieux dispositif pictural pouvait rendre des points à l'appareil photographique. Face à la perversion voyeuriste du cliché, elle a développé l'immense perversité enfantine polymorphe des plastiques modernes.[13]

Cet univers plastique polymorphe n'était certes pas étranger à la peinture renaissante, devant laquelle s'ouvraient de multiples voies; cette dernière a cependant oeuvré dans le sens de la réduction de cette multiplicité, jouant en cela la carte du rationalisme.

Unité, exactitude, perspicacité: voici désormais ce qui constitue une forme de savoir. Il faudra attendre l'Impressionnisme pour que s'ébranle quelque peu la rigidité de cette vision et que puisse se redonner libre cours une forme de vision tactile, orientée vers le flou, le bougé, le vivant. Cette vision plurielle et fragmentaire tournera alors résolument le dos au mode de vision aigu qui fut celui de la Renaissance. Acuité de vision qui préfigurait sans doute le photographique, mais aussi le fameux "sharp focus" des hyperréalistes.

LE CORSET DU RÉEL

Instrument de mesure et de connaissance, la peinture est donc très vite apparue comme un moyen idéal pour éduquer, corriger et redresser la vision; la technique picturale se fait donc prothèse et appareillage correcteur. Roland Fréart de Chambray, ardent défenseur de Poussin, publie en 1662 une charte intitulée *Idée de la perfection de la peinture* et où on peut lire ces quelques lignes:

> Comme le Peintre fait profession d'imiter les choses selon qu'il les voit, il est certain que s'il les voit mal, il les représentera conformes à sa mauvaise imagination et fera une mauvaise peinture; si bien qu'avant de reprendre le crayon et les pinceaux, il faut qu'il ajuste son oeil avec le raisonnement, par les principes de l'Art, qui enseigne à voir les choses non seulement ainsi qu'elles sont en elles-mêmes, mais encore selon qu'elles doivent être figurées. Car ce serait bien souvent une lourde erreur que de les prendre précisément comme l'oeil les voit; quoique cela semble un paradoxe.[14]

La photographie naissante apparaîtra, semblablement très vite comme un instrument de mesure et un appareil correcteur privilégié. Ce sera l'ensemble de tous les appareillages et *corsets*

destinés à assurer la parfaite immobilité et fixité photographique. Nous aurons affaire là à une triple immobilité: celle du photographe, celle du photographié, celle enfin, définitive, irrémédiable, de l'objet-photo.

Analysant le dispositif photographique, Lyotard insiste sur le phénomène de blocage et de paralysie du corps qui correspond au moment précis où le photographe va appuyer sur le bouton: "le souffle est suspendu, le diaphragme bloqué, l'appareil libidinal chargé à craquer"[15]. Ce phénomène de blocage qui apparaît comme la condition nécessaire de la rectitude de l'enregistrement, s'étend du photographe à l'objet photographié: ne pas bouger, tenir la pose, offrir de soi une vision unique, instantanée, figée. Les premiers photographes se servaient d'appuis-têtes et de divers instruments destinés à maintenir le corps. Torture de l'immobilité à laquelle il fallait se soumettre, sous peine de ne pouvoir être saisi correctement. "On inventa alors, écrit Barthes, un appareil nommé l'appuitête, sorte de prothèse, invisible à l'objectif, qui soutenait et maintenait le corps dans son passage à l'immobilité: cet appui-tête était le socle de la statue que j'allais devenir, *le corset de mon essence imaginaire*."[16] L'acte photographique a pu ainsi être comparé à l'action de la Méduse, terrifiant les proies qu'elle convoite, les sidérant pour mieux les saisir. Thanatographie qu'évoquent Barthes et bien d'autres.

Cette immobilité a encore pour corollaire et conséquence l'immobilité même de l'objet photographique, figé, *fixé* après passage dans le révélateur. Produit inerte et désormais maîtrisable. Ce qui montre bien que la photographie est un indéniable instrument de pouvoir. Capitalisation de formes et de forces désormais figées, arrêtées. Et là encore on retrouve Lyotard:

> Dire que la photographie est plus *politique* que la perversion polymorphe de la peinture moderne, cela veut dire que c'est en elle que vient s'abriter et se renforcer ce qui était politique déjà dans la peinture renaissante, c'est-à-dire à la fois la rectification, l'orthopédie du corps voyant et caressant, et le secret, l'occultation de cette orthopédie.[17]

Voici donc constitué le Musée de cire de la photographie, monde consistant et corseté, opposé à l'évanescence, au flou et à l'imperfection de l'univers myope. Merleau-Ponty montre bien, dans sa *Phénoménologie de la perception,* comment "ce maximum de netteté dans la perception et dans l'action définit un *sol* perceptif, un fond de ma vie (...)"[18]. Vision rectiligne, plane et permanente qui assoit ma perception du monde. C'est là le paradoxe de ce monde, de ce paysage, de ce visage "droits" qui s'imposent comme figures nécessaires à ma vision; le monde m'est pourtant tout autant donné dans l'expérience comme *renversé*, oblique, décalé. Il y a là le même processus de redressement que dans le dispositif photographique "traditionnel".

On peut supposer qu'à ce *sol perceptif* doit correspondre un *sol théorique*, une forme de rectitude du savoir approchant l'objet-photo aussi étroitement et aussi précisément que dans l'approche du réel par l'objectif. Redressement perceptif et redressement théorique devraient ainsi aller de pair. Et la mise au carreau d'un *espace théorique*, qui débute au moment de l'amplification du rationalisme, trouve son point d'aboutissement dans les sciences humaines. L'anamorphose elle-même, ce dérèglement, cette bizarrerie de la représentation, n'a longtemps été produite que pour être précisément *redressée* au moyen de ce tube optique qui rétablissait miraculeusement l'image là où l'on ne percevait qu'un magma formel indifférencié. La jouissance était dans le redressement et non dans l'énigme d'une quelconque figure illisible.

Albrecht Dürer, *le Dessinateur et l'homme assis*, 1525, gravure sur bois.



Du dispositif pictural au dispositif photographique, il n'y a donc ni discontinuité, ni hiatus. La technique photographique vient tout au contraire renforcer et porter à un degré maximum le long processus de correction et de mensuration d'un *réel* dont on commence tout juste à penser qu'il est peut-être tout aussi imaginaire que les signes qui servent à le désigner. La mise en place des *corsets de la représentation* se poursuit durant tout le XIX[e] siècle, sous forme de photos, fiches, clichés. C'est l'époque où l'on invente le *bertillonnage* (du nom de son auteur) et la photo anthropométrique. Les techniques de l'identification judiciaire sont alors strictement codifiées; il s'agit de statufier ou "geler" l'individu suspect ou susceptible de l'être, de façon à pouvoir s'emparer de son image de façon indélébile.

> Pour la pose de face, les yeux du sujet devront être amenés à se fixer sur l'objectif, ce qui généralement ne soulèvera aucune difficulté. Pour celle de profil on évitera un déplacement très fréquent des yeux sur le côté, dans la direction de l'opérateur, en invitant le sujet à regarder une cible, ou mieux une glace, qui sera placée dans le sens du profil aussi loin que la largeur de l'atelier le permettra et à la même hauteur que l'objectif, c'est-à-dire à environ 1,20 m au-dessus du sol.[19]

Est éliminé ou rigoureusement interdit tout ce qui pourrait voiler ou modifier l'image anthropométrique idéale: "chevelures incultes ou rétives", effacement des rides ou des cicatrices, etc. L'angle même de la prise de vue est déterminé — et unique. "*Mise en plaque de l'image.* L'acte de "plonger" comme celui de faire "lever le nez" à l'objectif sont formellement interdits." Chaque cliché est ensuite soigneusement archivé et numéroté. De la grille de Dürer au processus du bertillonnage, il n'y a sans doute guère de distance. Le sujet se trouve, dans les deux cas, soigneusement emprisonné dans les filets de la représentation.

La peinture elle-même se jouera plus tard de ce processus de marquage et d'échantillonnage qu'elle aura sans doute favorisé. Ce seront alors les *images incunables* de Monory, présentées comme dans un catalogue, images fichées, clichées, qui s'inspirent souvent de photographies prélevées dans des magazines ou font de le photographie même le sujet du tableau. Comme dans cette toile intitulée *Commissariat de police, Harlem N.Y.,* toile qui exhibe et dénonce le processus du fichage policier et pictural: les photos anthropométriques y sont peintes et glacées, deux fois figées et fixées, une première fois par la machine à photographier, une deuxième (ou nième fois) par le pinceau de Monory. La photo revient ainsi de façon obsédante dans cette oeuvre dont une des principales fonctions est d'explorer et de dévoiler les singuliers pouvoirs de la prothèse photographique.

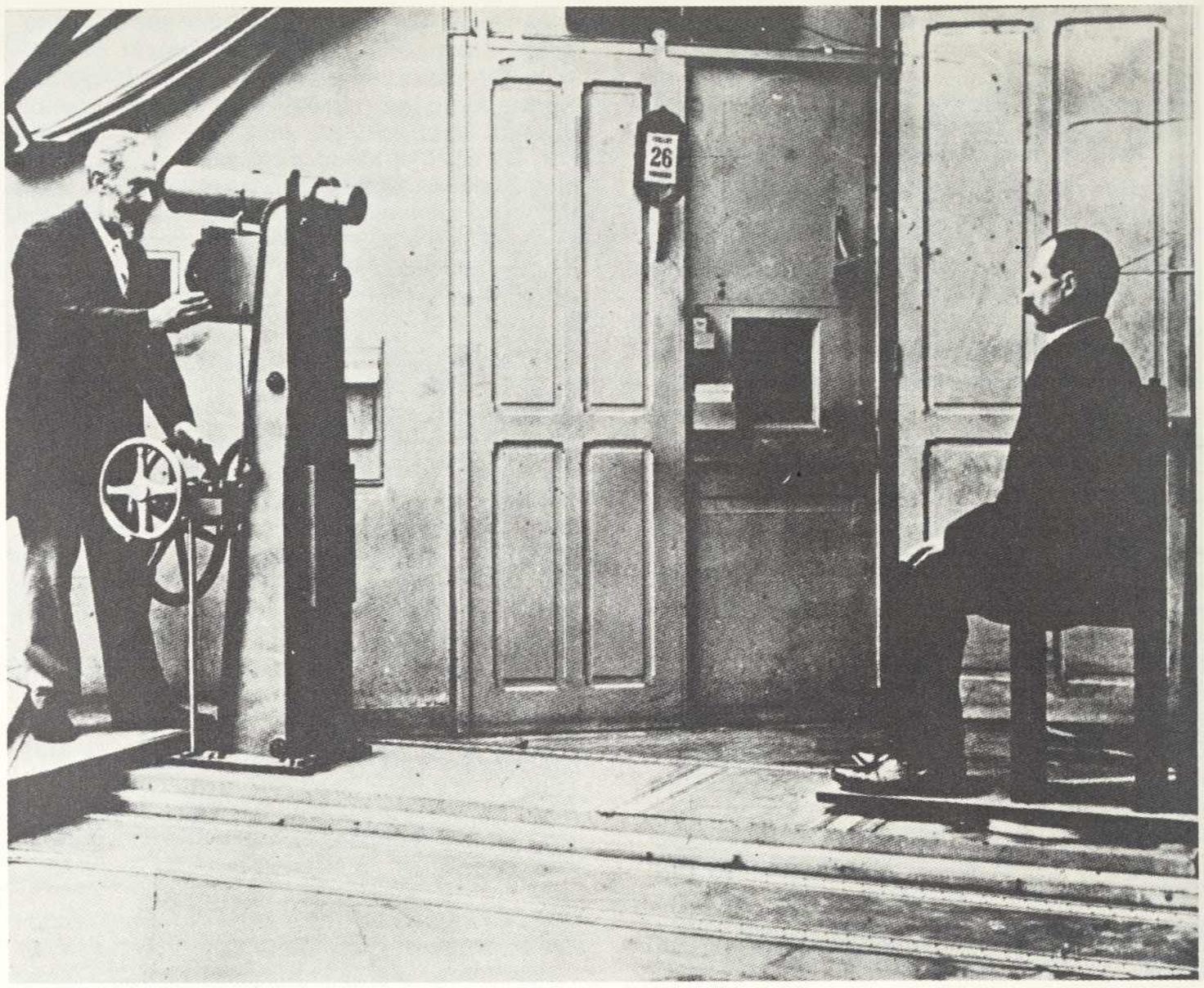
L'HYPERRÉALISME OU LA PHOTOGRAPHIE COMME PROTHÈSE DE LA PEINTURE

La photographie apparut souvent, à ses débuts, comme concurrente d'une peinture dont elle représentait finalement le point d'aboutissement miraculeux et obligé. Cette surenchère représentative culmine dans un mouvement comme l'hyperréalisme. Point de vue photographique et point de vue pictural sont ici mêlés et confondus, le pictural étant proprement redressé par le photographique durant sa genèse et son accomplissement formel. Que l'artiste peigne directement sur une diapositive projetée sur une toile blanche, ou qu'il se serve de la photographie comme modèle ou instrument de référence, le problème est toujours celui d'une mise au carreau de l'espace ou du motif à traiter. L'oeuvre n'est plus que la simple transcription — toute mécanique — d'une surface *déjà décrite* et impressionnée ailleurs. Lorsque Morley "commence à travailler sur une peinture, son premier geste est de quadriller à la fois la photographie et la surface centrale de la toile (...) Ensuite il transfère l'information dans chaque compartiment de la grille, l'agrandissant au fur et à mesure dans les formes de la peinture. Son dessein est de résoudre chaque carré avant de passer au suivant avec un minimum de retouches possibles."[20]

On voit ainsi comment l'appareil de photo épingle un réel qui risquerait de bouger, de s'émietter en un innommable spectacle. C'est là l'immobilisation parfaite du modèle, *achevé* et fixé avant même que le premier coup de pinceau soit effectué. Lorsqu'on demande à Richard Estes s'il pourrait faire les mêmes peintures sans passer par la photographie, celui-ci répond: "Certainement pas. Ce n'est pas possible. L'avantage de la photographie, c'est que vous pouvez arrêter les choses; elle n'est qu'un instant. Vous ne pourriez pas faire la même chose en vous mettant dans la rue."[21]

Dans la rue, effectivement, tout *bouge.* L'hyperréaliste, lui, ne fait que reconduire et répéter une conduite qui est déjà d'emblée résolue. Irréductible thanatographie: fixer, figer et faire briller sur la toile ce qui est de l'ordre de la mort. Achever sur la toile ce qui est déjà achevé comme photo, car la photo tue ou a irrémédiablement déjà tué. Ce processus de redoublement, cette surdétermination morbide expliquent sans doute les propos obstinés et répétés quant à l'impossibilité d'une théorie de la photo: ce que l'on trouve chez Barthes. Et qui explique, tout aussi bien, le refus d'un surinvestissement de la photo par la mort que l'on trouve chez Jean Delord[22]: dénégation obstinée. Comme si le travail théorique effectué sur la photo ne pouvait être, lui aussi, qu'un travail de mort. Et comment échapper ici à l'enfermement mortuaire? À moins d'inclure le cliché dans l'instant et de lui faire succéder tout aussitôt un autre cliché, et puis un autre... Mais, dans ce flux, on retrouverait le cinéma, la musique, la littérature et autres arts de l'écoulement. On quitterait l'irréductibilité photographique. On inventerait un autre art...

Nous avons donc affaire, avec l'hyperréalisme, à un type de reproduction qui mime le mécanique et se rapproche au plus près de la neutralité de la machine. La photo est utilisée comme prothèse et béquille d'un système représentatif vi-



Le "bertillonage" à la Préfecture de police de Paris, 1893.

sant désormais non le réel, mais l'*hyperréel.* Ce qui correspond à la fantasmatique d'un Absolu du réel, d'un réel saturé, condensé et surdéterminé à tel point dans sa fonction qu'il ne peut plus, bien sûr, se donner *comme* réel. "C'est à l'automne 1968, explique Franz Gertsch, que j'ai peint mes premiers tableaux naturalistes d'après des documents photographiques. Je venais de comprendre quelque chose: que la réalité ne peut plus aujourd'hui être saisie qu'avec un appareil photographique, car l'homme s'est habitué à considérer la réalité photographiée comme le rendu maximal du réel."[23]

Tout se passe comme si le maximum du savoir pouvait être donné dans une vision qui serait analytique, totale. Tout voir: mythe d'une exhaustivité de la vision. C'est la fantasmatique d'un oeil élargi, d'un oeil parfait! Le photographe anglais John Thomson rapporte qu'au cours de son voyage en Chine vers 1875, les gens considéraient son appareil photographique comme un instrument capable de voir au travers des rochers, des montagnes, de l'âme même. Transparence et ubiquité d'une vision totale.

C'est d'ailleurs au nom de cet hyperréel, saisi dans sa plus extrême transparence et son maximum d'acuité, que les photoréalistes seront amenés à corriger les imperfections du photographique. On aboutira alors — comme chez Brunelleschi — à un *cliché peint,* plus vrai, plus riche et plus aigu que ce que peut donner la photographie. Ce dont témoigne le travail de Don Eddy:

> Ayant Imité aux vitrines de magasins son champ d'investigation, il prend, du même sujet préalablement déterminé, un certain nombre de vues en variant la profondeur de champ. Selon les documents obtenus, les divers éléments (objets en montre dans la vitrine, personnages à l'intérieur du magasin, reflets de la rue...) viennent en focale et présentent la plus grande netteté. Le travail du peintre consiste alors à construire, à partir de ces données, une image non rétinienne — puisqu'elle nie le phénomène physiologique d'accommodation de l'oeil humain — qui additionne sur la toile les différentes informations sélectionnées à leur point d'acuité maximum.[24]

C'est le peintre alors qui surpasse la photographie, et cela au sein même du mouvement où il prétend accomplir et *mimer* celle-ci.

Ce même phénomène de sélection et de correction mutuelle de la peinture et de la photographie l'une par l'autre, se retrouve dans l'oeuvre photographique récente de David Hockney. Mais, à l'inverse de l'hyperréaliste qui faisait de la peinture l'équivalent d'une photographie, Hockney, lui, va travailler la photo de façon à ce qu'elle rejoigne la peinture. Le portrait de *David Graves* est ainsi composé d'une centaine de photos polaroïds juxtaposées bord à bord et de telle façon que l'ensemble présente l'effet d'une vaste fresque, divisée en carrés tous égaux par des lignes blanches, chaque carré reprenant et répétant une partie du carré précédent. L'ensemble produit un effet de distorsion de la figure qui n'est pas sans rappeler le cubisme — ce que recherche très précisément Hockney — mais aussi les figures distordues de Bacon.

Chacun des fragments de ces tableaux-polaroïds correspond à une certaine profondeur de champ; la mise au point est effectuée tantôt sur des objets ou des éléments proches, tantôt au contraire sur des éléments lointains. Et pourtant, s'écrie Hockney, cela "fait plus vrai que si j'avais pris une seule photo!" On retrouve donc

la même impression d'hyperréalité dans l'acuité que chez les photoréalistes américains. Et ceci n'a été rendu possible que par un retour délibéré à une vision que Hockney qualifie de binoculaire et qu'il faudrait peut-être appeler "polyoculaire":

> Quand on se sert de l'appareil pour faire de chaque prise de vue une partie de l'image totale, on reste limité par la vision monoculaire. Mais quand on regarde l'ensemble achevé, c'est la réalité du regard binoculaire qui se trouve exaltée. Le regard ne cesse de se déplacer, exactement comme dans la vie courante.[25]

L'oeuvre globale offre donc un maximum d'acuité et de précision. Et, cependant, si l'on considère attentivement le détail, on s'apercevra du flou de certains gros plans. S'agit-il ici d'inclusion de valeurs "autres" ou tout au contraire de "ratés" du dispositif? On ne sait. Ces compositions au polaroïd sont, en tout cas, significativement nommées par Hockney *drawings with a camera,* "dessins à l'appareil photo". L'essentiel résidant dans le passage de la vision monoculaire du photographe à la vision binoculaire du peintre, et ce au sein même de la photographie.

Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur les correspondances — déjà notées — entre le rationalisme et la vision monoculaire: soumission des différents ordres de l'univers à un point de vue et un discours unique. Le retour qui semble, aujourd'hui, s'amorcer d'une vision plurielle, correspond, très probablement, à l'actuel éclatement des centres, à un certain ébranlement du rationalisme. C'est d'ailleurs du sein même de l'hyperréalisme — attaché au *sharp focus,* à l'acuité visuelle maximum — que vont naître des réflexions systématiques sur le flou, le bougé, le tremblé. Si l'appareil de photo est sans doute plus apte que l'oeil à fixer et analyser le réel objectif dans toute sa netteté, il est le seul aussi à pouvoir fixer ces moments fugaces que l'oeil ne peut enregistrer: "nous savons à quoi ressemble un flou, dit Chuck Close, grâce à la photo. Elle a définitivement épinglé le flou. C'est ce truc insaisissable, l'appareil photo donne le renseignement autrement trop difficile à saisir."[26]

C'est là — paradoxalement — l'acuité dans le flou, la saisie vive du mouvement. Les extrêmes se rejoignent. Que l'on songe ainsi aux compositions hyperréalistes floues du peintre Gerhard Richter, ou encore à la succession des deux toiles peintes par Monory en 1972, *Béatrice et Juliette*, images similaires, à ceci près qu'un des deux personnages a, sur l'une des toiles, bougé et *bouge encore*.

Le XX^{e} siècle, qui marquera ainsi sans doute l'apogée de l'esthétique de l'acuité, voit en même temps se mettre en place d'autres dispositifs qui permettraient, eux, de *voir* et (pourquoi pas!) de *penser* le flou, le bougé, le mouvant.

LE FLOU, LE BOUGÉ, LE TREMBLÉ

La vue a longtemps été considérée comme le seul sens digne d'accéder à l'appréhension et à la maîtrise du réel. On ne peut dire que cette prééminence soit en passe de disparaître, mais on assiste, malgré tout, à une redécouverte des valeurs tactiles, affectives et kinesthésiques, comme si seul le toucher pouvait encore apparaître vierge, face à un oeil usé et abusé.

Tout le problème est, cependant, de savoir s'il peut y avoir une science de ce que Jean Delord nomme fort justement "photo-morphose". On retrouve là la vieille problématique qui fut celle d'Héraclite, de Parménide et de Zénon d'Elée: comment penser le mouvement? En le niant et en l'arrêtant, répond Parménide. Ce qui est bien le résultat opéré par la photographie: arrêter, figer, fixer. Et comment concevoir autrement que sous une forme figée ce qui est de l'ordre de l'empreinte, de la duplication ou du signe? "Que sont-elles, disait Nietzsche, ces choses que fixent nos plumes ou nos pinceaux de mandarins chinois, qui éternisons tout ce qui peut s'écrire? Quelles sont les seules choses que nous puissions fixer? Hélas! Celles seulement qui sont sur le point de se flétrir et d'exhaler leurs derniers parfums."[27] On songe en lisant ces lignes à ces singulières photos des momies de Palerme qui furent prises par Bernard-Xavier Vailhen[28]: photos floues, opaques et qui — curieusement — semblent animer les morts qu'elles présentent, rendant tous ces crânes édentés à leur mystère, redéployant la vie dans le mouvement même de la mort. Il ne s'agit pourtant que de photos — et de morts, fixes, au garde-à-vous.

Pendant longtemps, l'appareil photographique n'a ainsi enregistré que ce qui ne bougeait pas. Mais l'obsession de la saisie du mouvement est très vite apparue — comme en peinture (voir sur ce point toutes les recherches du cubisme, du futurisme, de Duchamp, Picasso, etc.) — comme primordiale. C'est alors l'enregistrement des différentes phases du mouvement (Muybridge, Marey[29]) et surtout l'*instantané:* saisie de ce qu'il y a de plus fin et de plus subtil dans le mouvement. Saisie de l'insaisissable. Mais, ce que la machine donne — en fin de compte et de parcours — c'est encore du figé, du fixe, et non pas du mouvement. Nous touchons là cette frontière délicate mais peut-être irréductible qui sépare la photo du cinéma. Et l'on retrouve également au sein du cinéma, cet art de la fluidité et du mouvement, les atomes invisibles d'un temps gelé: hors-temps du photogramme. Par où l'on voit que le cinéma est souterrainement *travaillé,* habité par le photographique. Ce sont les arrêts sur image de Godard *(France Tour Détour de deux enfants, Sauve qui peut la vie),* les interminables plans fixes de Warhol (8h. sur l'Empire State Building), les séquences immobiles et syncopées de Patrice Enard *(Pourvoir),* la persistance de photos fixes utilisées en surimpression dans certains films expérimentaux.

Le phénomène de rétention, d'arrêt, propre à la photographie, gagne ici le cinéma. Mais au cinéma, il ne s'agit jamais que d'un *suspens*; l'image peut — à tout instant — *repartir,* couler à nouveau... Alors qu'en photographie, elle se trouve irrémédiablement — et une fois pour toutes — figée, *arrêtée.* Image désormais momie, fétiche. Le cinéma demeure, cependant, un art paradoxal, puisque mobile, il est fait de photos fixes. Il y a là un champ interdépendant et commun sur lequel jouent les artistes précédemment cités.

Cette fixité photographique est-elle irréductible? Parmi toutes les "prises de réel", il en est une que l'on appelle photo tremblée ou bougée, et qui consiste à déplacer l'appareil durant le temps même de la *pose.* Sans doute peut-on voir là une sorte de révolution copernicienne de la photographie: la saisie du mouvement (ou de l'immobile) s'effectue à partir d'un centre devenu lui-même mobile. On est loin désormais de la sacro-sainte immobilité du photographiant: oeil solidement arrimé sur un pied fixe. C'est là l'éclatement, la polyvalence d'une vision, qui fuit le stable pour rechercher le dynamique. Vision "vivante", redevenue myope ou aveugle. Il ne resterait plus qu'à inventer un mode de fixation photographique enveloppant et englobant la durée, une sorte de polaroïd peut-être qui n'en finirait pas de se développer. *Work in progress,* comme disent les Américains. Et cette "vision" n'est peut-être pas aussi utopique qu'elle le paraît: la peinture, cet autre art de l'immobile, a bien connu des développements semblables avec l'élaboration de panneaux lumineux et en mouvement: véritables peintures animées. C'est l'art cinétique des années soixante.

À l'instar de ce qui s'est produit dans les années vingt en Europe, puis dans les années cinquante aux États-Unis, on assiste actuellement à une nouvelle forme d'éclatement entre les divers arts — ou formes d'expression — que constituent photo, vidéo, peinture, musique, cinéma (sans oublier la littérature qui "re"-deviendra sans doute pour une part orale, visuelle, cinétique...). Il y a constitution de "plages" neuves, dépolarisées. Il est donc urgent d'opérer — sur le plan théorique, comme sur le plan pratique — une déterritorialisation, d'autant que les territoires sont souvent le fait non des artistes, mais des critiques, soucieux avant tout de s'assurer une clientèle, d'asseoir leur pouvoir. D'où un marquage de territoires, et des limites de ces territoires. Ce qu'il faut assurément, c'est faire éclater ces champs. Et une théorie de la photo ne peut venir d'un seul clan (à supposer qu'il existe) de critiques ou théoriciens de la photographie. C'est, bien plutôt, sur les marges et les lisières, dans les entre-deux et les interférences que pourront s'élaborer non pas *une*, mais *des* approches, plurielles, polyvalentes. C'est ainsi seulement que l'on verra reculer les limites du support photographique. "Dire que la photographie est l'oeuvre de cyclopes froids, écrit David Hockney, c'est admettre aussi que bien peu de photos et de photographes ont fait reculer les limites de ce support."[30]

De nombreux peintres contribuent à l'heure actuelle à modifier et faire bouger le medium photographique. Le travail, la main reprennent leurs droits. La photographie n'est plus cet oeil immobile et rivé à sa prothèse. Elle s'enrichit aujourd'hui de toutes les différences qu'elle entretenait avec les autres arts. "En rehaussant les tons et les valeurs, la main produit une image qui est une reproduction sans perte, un duplicatum négentropique. Ainsi la machine-corps du peintre dérègle la machine photo-optique en lui faisant donner plus qu'elle n'a reçu."[31] Ces propos que Lyotard tenait naguère sur l'hyperréalisme peuvent, sans doute, aujourd'hui être étendus à toutes ces manipulations de la photographie qui se multiplient de plus en plus. Manipulations qui visent à attaquer l'image en la faisant proprement *bouger*.

LA THÉORIE DE LA PHOTO ET LA PHOTO COMME "THÉORIE"

On ne discerne jusqu'ici nulle spécificité dans les approches concernant la photographie. On ressort le plus souvent l'arsenal socio-historico-psycho-phénoménologique. On réapplique à

cet objet réputé "différent" des méthodes déjà éprouvées "ailleurs". L'exemple le plus réusssi[32] en est, sans doute, l'ouvrage publié sous la direction de Bourdieu, *Un art moyen*. L'objet-photo sert ainsi le plus souvent à vérifier et conforter des méthodes qui ont eu leur succès dans d'autres domaines.

Sans doute serait-il important d'en revenir ici aux "origines": origines de la photographie et origines d'une théorie de la photographie. Ce qui nous renvoie à toute la préhistoire de cette technique, aux sous-bassements obscurs et mal déterminés qui la préfigurent et l'enracinent dans un imaginaire ancestral.

Ce sur quoi on ne s'est peut-être pas suffisamment interrogé, c'est sur le bien-fondé d'une théorie de la photographie. La question semble, pourtant, d'autant plus pertinente que se sont multipliées à l'égard de ce medium les approches qui sont de l'ordre de l'essai[33], qui se méfient donc du théorique et de l'ensemble des *tics* que ne peut manquer de déployer la rhétorique universitaire quand elle se met à l'oeuvre. La photographie s'accommode sans doute mieux de la forme de l'essai — ouvrage et théorie *improbables* — que du système encyclopédique et dévastateur où risqueraient de la réduire nos impitoyables instruments de mesure. Mais n'oublions pas que l'outillage photographique lui-même n'est pas idéologiquement vierge, que le dispositif qu'il constitue correspond déjà à une forme de prothèse, d'appareillage ou de régulation mentale. Que le photographique donc — comme toute technique — se trouve déjà, en quelque sorte, *dessiné* et piégé par le théorique: mise en ordre et en forme préalable et déterminante. La photo, effectivement, fonctionne — d'emblée — *comme* mesure et *comme* savoir. "Une *bonne* photographie, peut-on lire dans l'*Encyclopaedia Universalis*[34], révélant en un clin d'oeil, plus de détails significatifs qu'une longue description, a une valeur *didactique* telle que l'enseignement et le niveau général de la connaissance du monde en ont été remarquablement avancés."

La photographie fournirait donc une sorte de connaissance ou de savoir immédiat, spontané, et *juste*. Et ce, parce que — comme la théorie — elle est de l'ordre du *développement* et de la mise en scène. À l'article *système* de l'*Encyclopaedia Universalis*, on peut lire ces quelques lignes: "Alors que, au départ, tout était déjà présent mais d'une manière encore enveloppée et non articulée, au terme, le tout est saisi dans son développement intégral, dans l'ensemble, devenu visible, de ses articulations."[35] Le *terme*, l'aboutissement de la rationalité, ce serait ainsi le photographique. Exposition *visible* d'un devenir invisible. Ce qui renverse les anciens doutes portant sur les évidences sensibles. Car, quoi de plus évident qu'une photographie, laquelle fixe, fige et *maintient* ce qui pouvait n'apparaître que comme une succession d'apparences incertaines et fugaces. Voilà donc enregistré le cogito rétroactif de la photographie, le "ça a été" cher à Barthes.

Illusion dans laquelle nous enferme la rhétorique du visible: penser qu'enfin, nous savons et *possédons* tout. Ce qui lie la photographie à la compulsion de répétition: voir encore et encore. Re*voir* et maîtriser l'objet — en son absence/présence, après coup. On retrouve là le processus même de la théorie, laquelle se présente aussi comme tentative de maîtrise *après coup*, en l'absence de l'objet, ou en présence d'un objet mort. Ce qui relie le photographique à l'ordre du spéculaire. Le terme même de *théorie* désigne au départ, en Grèce, la vision d'un spectacle. C'est aussi la "mise en ordre ou en suite". Ce qui est d'abord spectacle — ou défilé spectaculaire — deviendra, par la suite, spéculation intellectuelle. La théorie se construit donc "vue de l'esprit", *panorama*, plus ou moins large ou systématisé, mise en correspondance des divers éléments du réel entre eux et dans leur ensemble.

Construction visuelle et construction intellectuelle se rejoignent ainsi dans leur homologie: dans les deux cas, il s'agit souvent de subordonner et de rattacher des éléments divers et séparés à un principe ou *point de vue* unique qui les rassemble. "La théorie, écrit Louis de Broglie, a pour mission de faire une classification et une synthèse des résultats obtenus, d'en présenter un *tableau rationnel*...."[36] Parce qu'elle relie et organise un réel incertain, parce qu'elle plie et subordonne le donné aux contraintes d'un appareillage — technique mais aussi esthétique — la photographie apparaît d'emblée comme "travaillée" par des instances régulatrices.

Faire la théorie de la photographie pourra alors apparaître comme une démarche excessive ou redondante, superfétatoire. L'univers de la photographie est bien, en effet, cette "théorie", spectacle ou vision d'ensemble, défilé d'images fixes et maîtrisables, vision d'ensemble pouvant, à chaque moment, se doubler de celle de ses détails: il n'est qu'à agrandir, découper et cerner, recadrer au sein de cette image immense et continue que constitue le spectacle du monde. On verra alors de très près, de plus en plus près. L'hypertrophie du signe photographique, trop dense, trop réel (un signe en excès!), fera alors écho à l'exhaustivité et à la précision dans le rendu théorique. Il faut que *tout* soit donné. Comme s'il ne pouvait y avoir de savoir que d'une totalité ou d'un plein. Forme de collectionnite ou de manie visuelle: comme si l'encyclopédisme ne pouvait pas, lui aussi, correspondre à une myopie! Tout voir, est-ce voir bien?

Dans cette collusion du savoir et de l'analytique (accomplissement de la *vision* cartésienne), on va curieusement — mais significativement — retrouver certaines des remarques de Baudrillard sur le *porno*, conçu comme étant également de l'ordre de l'hypertrophie du signe:

> C'est l'hallucination du détail qui règne — déjà la science nous a habitués à cette microscopie, à cet excès de réel dans son détail microscopique, à ce voyeurisme de l'exactitude, du gros plan sur les structures invisibles de la cellule, à cette notion d'une vérité inexorable qui ne se mesure plus du tout au jeu des apparences et que seule la sophistication d'un appareil technique peut révéler.[37]

C'est bien toute photo qui est, en ce sens, pornographique à l'excès: exhibition de l'exhibition, scène obscène et déployée. — "Fin du secret", comme dit Baudrillard.

La théorie de la photographie apparaîtrait ainsi, dans cette optique, comme un nouveau système orthopédique et de redressement, appliqué à un système qui est déjà de redressement.

VERS UNE PHOTOGRAPHIE NIETZSCHÉENNE ET CHINOISE...

Il semble pourtant qu'à côté d'une théorie de la photographie délibérément rationaliste et occidentale, on puisse s'orienter vers une conception *nietzschéenne* et *chinoise* de la photographie. Ne pas voir, ne pas entendre: "l'art repose sur l'imprécision de la vue".[38]

À l'opposé de toute l'esthétique de l'acuité visuelle défendue dans une perspective scientifique et positiviste, ce que l'on pourrait nommer la *nébuleuse* visuelle de Nietzsche: univers des formes et des belles apparences que l'oeil ne fait jamais qu'effleurer. C'est une *force artiste* qui pousse effectivement l'homme à recouvrir toutes choses du voile de la beauté: "Toute forme de *civilisation* commence par le fait qu'une quantité de choses sont *voilées*. Le progrès de l'homme dépend de ce voile (...)"[39] Il convient donc pour le regard de ne pas s'attarder pesamment sur les choses, de privilégier, au contraire, une vision légère, rejoignant en

Gerhard Richter, *Christa und Wolfi*, 1964.



Chuck Close, *PHIL*.



cela les Grecs, dont la grande sagesse fut précisément d'être, comme l'écrit Nietzsche, "superficiels par profondeur".

On retrouve cette même légèreté, cette même force d'*omission* dans une certaine forme de photographie chinoise. Chin-San Long, photographe chinois exilé à Formose et inventeur de ce qu'il nomme la *photo composite*, écrit ainsi:

> Nous sommes souvent désemparés de trouver un morceau de paysage, gâté par un arbre qui n'était pas nécessaire ou abîmé par une excroissance de rocher, et qui ne peut être photographié que comme il est ou point du tout; avec la venue de la "photographie composée", il est possible de remédier tout au moins à un tel contretemps. Nous pouvons maintenant éliminer ce qui n'est pas désiré et ajouter ce qui manque; nous pouvons construire une image idéale...[40]

Là où l'oeil "occidental" voit *tout* avec une extrême acuité, l'oeil "chinois" élide, ne perçoit du réel que ce qu'il *veut* percevoir. Il y a ici opposition entre une vision *pleine* et minutieuse, qui cherche à n'omettre aucune parcelle de réalité, qui cerne au contraire celle-ci au plus près et accentue le détail: c'est là le fameux piqué (que l'on songe sur ce point à l'oeuvre d'Ansel Adams, et de bien d'autres) — et l'autre vision, qui est celle du *vide*, de l'incertain (brume, nuage). D'un côté la vision de ce qui est, *irrémédiablement*, de l'autre la vision de ce qui pourrait être. Le principal moyen de la *force d'art* était déjà, pour Nietzsche, "*d'omettre, de ne pas voir et de ne pas entendre.*"[41]

Comme la photographie occidentale naissante, la photographie chinoise se rapproche de la peinture. Et là où nous autres occidentaux ne voyons, dans l'art de l'Orient, qu'une négation ou absence de perspective, Chin-San Long explique qu'il s'agit d'une *autre* forme de perspective, correspondant à une large vision panoramique:

> Dans la peinture chinoise, le principal point est de mettre le point de vue à longue distance, les perspectives ne peuvent être des perspectives de près; car un tableau occupe une surface plutôt minime par rapport à la surface totale des murs d'un intérieur, et si on désire une impression grandiose dans cet espace limité d'un tableau, on ne peut qu'utiliser une perspective de vue éloignée, il en est de même pour la photographie d'art.[42]

La vision occidentale insiste sur les détails, cadre au plus près; l'oeil chinois, lui, éloigne et abstrait, tout en recomposant l'objet sous toutes ses faces. Ce dernier est donc présenté tel qu'il est su ou connu (par correspondance avec une multitude d'expériences, et non par rapport à un point de vue unique). "La perspective en peinture chinoise est tout autre, déclare Chin-San Long, que celle utilisée dans la peinture réaliste occidentale, c'est une perspective abstraite, la perspective est faite pour chaque objet, pour lui-même, lui donnant une impression de relief de 2 ou 3 dimensions. On dit en Chine pour cette question, 'une pierre ou un rocher doit être dessiné de trois faces', 'les feuilles et les fleurs doivent être vues de l'envers et de l'endroit'.."[43] C'est là ce qu'en Europe, nous nommons espace topologique, par opposition à l'espace perspectiviste et renaissant. L'inouï est ici de vouloir introduire cet espace dans le "cube" photographique, jusqu'à voir proprement l'objet sous toutes ses faces.

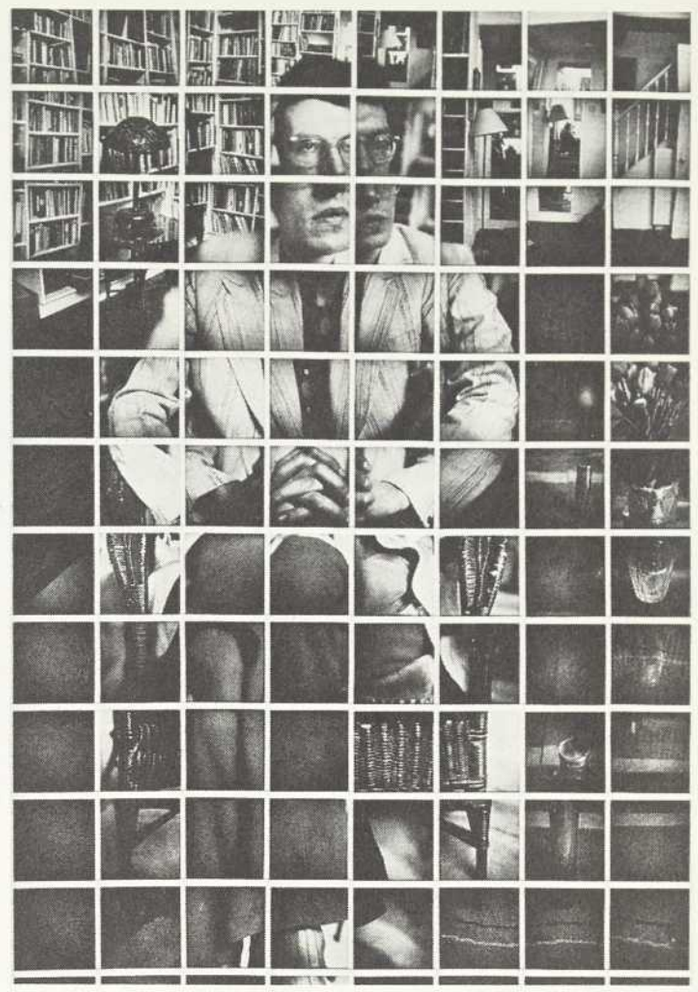


Registre de l'Hôpital San Clemente à Venise, 1873 (détail).

Quant à la notion de *cadre*[44], essentielle dans la conception occidentale de la photographie, il ne semble pas qu'on puisse l'appliquer avec succès aux oeuvres de Chin-San Long. Ses photos renvoient à un espace ouvert, infini et blanc, espace du hors-cadre et du hors-champ qui est celui-là même de la peinture chinoise. Ce qui explique que l'on puisse retrouver dans ces clichés cette profondeur, cette *transparence* que David Hockney désespérait de ne pouvoir trouver dans aucune photo: "La vision du photographe s'inscrit dans un cadre, dans les limites d'un rectangle. Le peintre ne voit pas les choses de cette manière. Il se préoccupe moins des limites de l'image. Il tient compte de la vision périphérique et l'inclut dans l'image.."[45]

On voit comment la photographie chinoise vient corriger les "lacunes" ou limites de la photographie occidentale. Les clichés de Chin-San Long ne correspondent nullement à un fragment de réel *découpé* et *cadré*; ils relèvent du mode de l'apparition: bribes d'un univers ouateux, dilué, et qui se prolonge — infini... Chaque fragment ainsi évoqué renvoie à la totalité du réel. Il faudrait — pour lire ces photos — retrouver le geste de l'amateur chinois, dévoilant progressivement le rouleau peint. La photo chinoise appelle donc — non pas à proprement parler le flou — mais le *bougé*: nuagisme des apparences et dilution des formes dans un espace qui envahit tout, jusqu'à l'oeil. On est très loin de cette notion d'un réel fixé ou *épinglé*, comme en Occident. "Quand on dessine une fumée, on a l'impression que cette fumée est en mouvement montant dans l'espace en se dispersant" (Chin-San Long). Quand on dessine ou photographie...

L'appareillage photographique occidental se prête fort mal, sans doute, à l'expression de cet univers chinois. On se prend alors à rêver d'un appareil optique conçu tout spécialement pour un oeil chinois. "Les photographes chinois, écrit le Baron Stillfried au siècle dernier, étaient toujours en quête de ce qu'ils ne pouvaient pas



David Hockney, *Portrait de David Graves,* Pembroke, Londres, mardi 27 avril 1982, photographie couleur (détail).

trouver: un objectif qui aurait pu produire des images correctement, selon leur propre vision. Ils auraient été heureux de posséder un instrument capable de reproduire la première et la dernière maison du village avec la même dimension."[46]

Si l'on suppose ainsi qu'il existe une vision chinoise spécifique, et qu'à ce voir chinois doit correspondre une autre machine, un autre appareil, on doit bien admettre également qu'à cette machinerie doit s'articuler une théorie propre de la photographie. Ou serait-ce, alors, résistance, perversion et détournement d'une photographie d'essence irrémédiablement occidentale? L'esthétique occidentale renvoyait — on l'a vu — à une douloureuse alternative: tout voir *ou* ne rien voir. Il est possible ici de ne voir qu'à demi — pressentir, deviner ou induire... Mais les règles de composition, pour être "autres", n'en sont pas moins tout aussi contraignantes. Le voir chinois correspond, lui aussi, à une morale: mise en cage et en forme, même si la cage est ouverte, la forme diluée...

Comme en Occident, ces règles viennent en droite ligne de la peinture. C'est à partir de l'enseignement des vieux maîtres chinois que Chin-San Long élabore toute une théorie de la photographie. Esthétique qui se résout finalement en morale: "La haute moralité d'un artiste, écrit-il, est [donc] une des plus importantes conditions pour réussir un chef-d'oeuvre, et cela aussi bien en Art de la peinture qu'en photographie."[47] Il en est de même chez Nietzsche où l'esthétique de l'apparence correspond aussi à une sagesse et à une forme de morale. L'univers apollinien du rêve et des belles apparences organise ainsi la mise en place de défenses: défense contre la douloureuse acuité dionysiaque, défense contre la "barbarie" et les pulsions.

Nous voici donc arrivés à l'extrême bord d'une utopie "chinoise", photo chinoise rêvée, entrevue, mythique... Existe-t-il, quelque part, une photo "libre", non fichée, non cadrée, non cli-

chée? Photo non corsetée, libérée de ses prothèses et armatures... Photo-mollusque, en fin de compte, d'un crustacé en pleine mue, qui aurait enlevé sa carapace, ses armures et ses prothèses. — Mais le rêve est trop beau, ou trop affreux, insupportable et l'on sait combien l'imaginaire humain se trouve être *corseté, structuré*... Défini.

UNE THÉORIE DE LA PHOTO BLANCHE

L'esthétique de l'acuité se fonde sur un présupposé: *tout* est photographiable, c'est-à-dire susceptible d'être développé, déroulé, mis à plat. La totalité du visible se trouve ainsi réduite ou ramenée à une surface, pellicule spectaculaire, peau désormais ultime et incontournable. Ce qui correspond à une fantasmatique de déshabillage du réel: mise à nu et *en os.* On voit comment se trouve ainsi niée, cette profondeur, cette transparence qu'Hockney voyait dans la seule peinture et qu'il souhaitait pouvoir inclure dans ses *tableaux-polaroïds*, par éclatement et multiplication de la surface unique. Lorsqu'il se résout en facettes, le regard unique redevient *fou*. Il cesse alors d'être voyeur — le voyeurisme résidant dans la seule unicité du spectacle: détails, objets partiels, lacunaires et totaux de la pornographie. Dès que les images glissent, se chevauchent, ou se surimpressionnent, on glisse ailleurs... hors-champ, car la surimpression des images offre *plus* que leur seul contenu.

L'esthétique du regard occidental est donc pornographique et de mise à plat. Vision nue et crue: "L'obscénité de ce monde est que rien n'y est laissé aux apparences, rien n'y est laissé au hasard. Tout y est signe visible et nécessaire. "[48] Baudrillard découvre ainsi dans le pornographique une dimension *métaphysique*: science totale du détail. Et si l'on ne voit pas bien, on peut encore agrandir, découper, isoler... Nous sommes ici au coeur même de notre fiction d'occidentaux. Face à nous, un univers totalement photographiable, dépeçable donc à merci, et recomposable, en noir et blanc, en couleurs, en sépia et, bien sûr, en plusieurs exemplaires. Par où on retrouve la fable borgésienne des *Cartographes de l'Empire*, attachés à produire un univers de signes parfaits, et qui voient peu à peu cet univers de signes concurrencer et détruire son modèle. Une *photographie*: quel signe plus parfait peut-on aujourd'hui fournir? Gigantesque, panoramique, elle fait proprement le tour du monde, mais s'avère — quelque part — moebienne et contournée, afin d'offrir et d'exhiber la réalité sous toutes ses faces.

Il est cependant possible de repérer, au coeur même de cette esthétique de l'acuité et du *voir total*, un certain nombre de résistances. Si *tout* peut être pris, capté, tout n'est pas *montrable*. Certains photographes semblent transgresser des lois non écrites. On le sent bien dans le discours tenu sur les (insoutenables) photos de guerre: fallait-il prendre et fallait-il voir? Et, inversement, avait-on le *droit* de laisser dans l'ombre ce seul pan de réalité?

L'oeuvre de Diane Arbus semble relever d'une telle éthique de la transgression visuelle. La technique qu'elle utilise est bien celle du piqué, renforcé encore par les contrastes lumineux, le classicisme et le dépouillement de la "mise en scène". Technique qui — pourrait-on dire — monte en épingle ses sujets, exhibant sur le devant de la scène ceux précisément qu'on ne voulait ou qu'on n'osait pas voir. Les oeuvres d'Arbus sont ainsi singulières parce qu'elles renvoient notre regard à ses propres peurs. Peurs visuelles et du visible. "Ne pas voir, ne pas entendre", disait Nietzsche, faisant écho aux paroles d'Oedipe. L'erreur de Sontag[49], qui passe — littéralement — à côté de l'oeuvre d'Arbus, est précisément de ne pas avoir saisi cette transgression, ou de ne pas l'avoir supportée.

Esthétique et morale du voir/ne pas voir que l'on retrouve chez Barthes, avec la photo du jardin d'hiver, laquelle est proprement celée, dérobée à la vue (on en parle pourtant!). D'ailleurs, nous sommes prévenus: nous ne la *verrions* pas. Les seules images qu'on nous montre sont des photos anodines, indifférentes, *montrables*. Il semble donc, qu'après avoir contemplé toutes les images, l'oeil soit inexorablement tenté par le blanc. Sans doute faudrait-il, alors, constituer une théorie de la photo *blanche*[50], photo blanche comme il est des toiles blanches (Rauschenberg), des musiques faites de silence (Cage), des expositions vides et du vide (Yves Klein). Nous pourrions ainsi exposer et glacer une série de photos blanches...

Il est aujourd'hui trop d'images, de clichés et de formes; notre oeil boulimique ne distinguera bientôt plus rien dans cette forêt d'images. Notre univers visuel sursaturé renvoie ainsi à une face aveugle ou incertaine de la photographie. Envers et revers. Face au babillage des medias et à cette autre forme de babillage que constitue de plus en plus la rhétorique universitaire, une théorie de la photo *blanche*, unique, invisible, irremplaçable et pouvant seule servir d'étalon de mesure à la multiplicité des images — noires, grises ou colorées — que notre oeil dévore sans jamais parvenir à satiété. Démarche zen, ambiguë, radicale, et qui ramène toutes les photos à une seule plage — blanche, infinie...

NOTES

1. *In Oeuvres,* vol. 2, "Poésie et Révolution", trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, "les Lettres Nouvelles", 1971, p. 27.
2. *In Photo,* no 41, février 1971, p. 89.
3. Lettre à Hyperaspistes, août 1641, *in Oeuvres et Lettres,* Paris, Gallimard, Pléiade, 1953, p. 1128. Nous soulignons.
4. *In Hyperréalistes américains/Réalistes européens,* Paris, Cnac/Archives, 11/12, 1974, p. 82.
5. Cité dans Soulages, François, "le Théâtre photographique de Julia Margaret Cameron", *in les Cahiers de la Photographie,* 2, 1981, p. 32.
6. Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1971, (trad. Guy Durand), p. 344.
7. Lyotard, Jean-François, "Esquisse d'une économique de l'hyperréalisme", *in l'Art vivant,* no 36, février 1983, p. 10.
8. Francastel, Pierre, *Peinture et société,* Paris, Gallimard, Idées/Arts, 1965, p. 14.
9. *Ibid.,* p. 34.
10. Cité *in* Damisch, Hubert, "l'"Origine" de la perspective", *Macula,* 5/6, 1979, p. 124.
11. Cité *in* Dubois, Philippe, "l'Ombre, le miroir, l'index", *Parachute,* no 26, printemps 1982, p. 24.
12. Cité *in* Dubois, Philippe, article cité, note 29, p. 28.
13. Lyotard, Jean-François, "Contribution des tableaux de Jacques Monory à l'intelligence de l'économie politique du capitalisme dans son rapport avec le dispositif pictural, et inversement", *in Figurations 1960/1973,* ouvrage collectif dirigé par B. Lamarche-Vadel, Paris, U.G.E. 10/18, 1973, p. 185-186.
14. *In* Gombrich, Ernst H., *l'Art et l'illusion,* cité, p. 389.
15. "Contribution...", cité, p. 174.
16. Barthes, Roland, *la Chambre claire. Note sur la photographie,* Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980, p. 29. Nous soulignons.
17. "Contribution...", cité, p. 189.
18. Paris, Gallimard, 1945, p. 290.
19. Bertillon, Alphonse, *Identification anthropométrique-Instructions signalétiques* (1890/1893), cité *in* Didi-Huberman, Georges, *l'Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière,* Paris, Macula, Scènes, 1982, p. 280.
20. Alloway, Lawrence, *in Hyperréalistes américains...,* cité, p. 64.
21. Estes, Richard, *ibid.,* p. 44.
22. Delord, Jean, *Roland Barthes et la photographie,* Paris, Créatis, l'Encre et la Lumière, 1980.
23. Cité *in Hyperréalistes américains...,* cité, p. 94.
24. Abadie, Daniel, "Réalistes et hyperréalistes", *in Artitudes,* no 9/11, avril-juin 1974, p. 7-10.
25. *David Hockney photographe,* Paris, Centre Georges-Pompidou-Herscher, 1982.
26. *Hyperréalistes américains...,* cité, p. 28.
27. *Par-delà le bien et le mal,* trad. G. Bianquis, Paris, 1951, par. 296, p. 240.
28. *In Zoom,* no 76, p. 28 et suivantes.
29. On retrouve chez Monory le principe du fusil photographique de Marey. Dans une des toiles de la série des *Meurtres* (1968), on assiste à la chute progressive et syncopée de l'homme atteint par la balle (photographique!); figure réfractée et multipliée comme dans une glace, fléchissement progressif des genoux et de l'attitude générale.
30. *David Hockney photographe,* cité.
31. "Esquisse...", article cité, p. 11.
32. Et parfaitement réussi! Cela *fonctionne* et fonctionne précisément trop bien.
33. Nous n'entrerons pas ici dans l'examen de ces essais, riches, nombreux, variés, dont le dernier en date — au moment où nous écrivons ces lignes — est sans doute celui de Denis Roche, *la Disparition des lucioles,* Paris, éd. de l'Étoile, Écrits sur l'image, 1982.
34. Kowaliski, P., article "Photographie".
35. p. 685. L'article est rédigé par Jean Ladrière.
36. *Sur les sentiers de la Science,* Paris, Albin Michel, 1960, p. 191. Nous soulignons.
37. *De la séduction,* Paris, Galilée, l'Espace critique, 1979, p. 50.
38. Nietzsche, Friedrich, *le Livre du philosophe,* trad. Angèle K. Marietti, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, par. 54, p. 71.
39. *Ibid.,* par. 52, p. 67.
40. Cité *in* Willaume, J., *la Photographie chinoise,* D.E.A., Université de Paris VIII, 1981, p. 29.
41. *Le Livre du philosophe,* cité, par. 55, p. 73.
42. Chin-San Long, "la Photographie et la peinture chinoise", *in Photographic Works of Chin-San Long,* Taiwan, The photographic society of China, 1972.
43. *Ibid.*
44. Nous reprenons ici un certain nombre d'éléments que nous avons développés dans un autre article: "les Premières photos chinoises", *Revue d'Esthétique*, no 5, 1983.
45. *David Hockney photographe,* cité.
46. Cité dans Willaume, J., *la Photographie chinoise,* cité.
47. "La Photographie et la peinture chinoise", cité.
48. Baudrillard, J., ouvrage cité, p. 54.
49. Sontag, Susan, *la Photographie,* Paris, Seuil, Fictions & Cie, 1979.
50. Image blanche ou fantôme qui hante déjà les ouvrages de Barthes (l'invisible photo du jardin d'hiver) et d'Hervé Guibert (cette photo qui fut cadrée, posée, prise, mais non impressionnée).

Florence de Mèredieu est Maître assistant à l'Université de Paris I où elle fait cours sur la photographie.

Pauline Oliveros

interview by John Rea



John Rea: For the last fifteen years at least and more so in the last few years, performing, communicating things — you want to communicate to others — have been very important to you. You've evolved an interesting new way of bringing your music to people. You yourself are a performer on stage. Would you comment on how important it is, this attitude to your new approaches to performance practice?

Pauline Oliveros: The key element in my performance practice and, probably in any performance practice, is listening, listening in a total way to the sound, to the quality of the sound, to be completely open to sound and completely willing to be heard. These are the fundamentals, I think.

J.R.: Does that mean that your audience has to be a different kind of audience from the normal audience?

P.O.: I don't think so. I think that it is simply part of the human potential to be open and to fully experience the music, the event, the performance.

J.R.: Is there something special within sounds themselves that might demand a special kind of listening?

P.O.: Well, I'm interested in the intrinsic nature of the sound. I want to be able to fully experience the sounds, whether recurring, whether they are present for an instant or for a very long time.

J.R.: You were a student of Robert Erikson, an American composer in California, who, some years ago, wrote a book on sound structure in music. Was there anything in his teaching that may have influenced you?

P.O.: I've always been interested in the qualities of sound, as far back as I can remember. My earliest experiences as a child involved being fascinated with the qualities of sound present in the environment. This is a very deep part of human nature because there are two major fears in childhood: one of them is the fear of falling, or loss of physical support, and the other is the fear of unidentified sounds, particularly unidentified loud sounds. Those are the only two fears that one has inherently. The rest are the fears we have to learn. But back to Erikson. I was attracted to Erikson as a teacher because of his interest also. He supported and encouraged my interest in the field as well as other areas.

J.R.: When you were a young girl, you played the accordion. How did it come about that you might play the accordion as a young person?

P.O.: Well, my mother and my grandmother were pianists and I went to the keyboard naturally enough but, when I was about eight, I studied violin for about a year. Unfortunately, I had a teacher who was very mean and so it didn't work out. I also had a younger brother, four years younger, and sometime during the Second World War (I was about nine or ten), my mother came home with an accordion which she was learning. My younger brother was also taking accordion lessons but I loved the instrument, I thought it was fantastic. I was just totally fascinated by it and I wanted very much to take it up but she wanted my brother to have a chance to learn it without his big sister. When he lost interest after a while and, after about a year or so of continual begging, I then took up the accordion. I was about ten or eleven years old, so I've been playing it now for about forty years.

J.R.: But have you played all that time, even during your mature years, when you were a student? Were you playing when you were twenty?

P.O.: Yes, sure. I played it very seriously. I was sixteen when I heard the call and decided to be a composer. I wanted to compose and I announced it. I was playing my accordion very seriously and I redoubled my efforts. I'd come home after school and I practiced for several hours. The fact is my major instrument at the University of Houston, for the first three years of my college career, was accordion.

J.R.: You have a little book out called *Pauline's Proverbs*. Now, I've heard of the little red book of Mao and I've heard of all sorts of other little books. How did *Pauline's Proverbs* come about?

P.O.: Well, I have a friend who's a performance artist, Linda Montano. We did some collaborating and worked together and also lived together for some years. When we were traveling, she would write down things that I said as we talked about this and that and I didn't know that she was doing it. During Christmas 1976, she presented me with this little book called *Pauline's Proverbs* and I felt that it was a wonderful way to offer a book.

J.R.: I would think...

P.O.: So it was.

J.R.: What I find really intriguing about your work in recent years is that you've come to consider the computer as an important tool. We all know that computer seems to be omnipresent in the world, affecting all sorts of things in our lives. I find it interesting that a person like you whose music, I would say, is so convivial, is so much about life and life processes, getting to know oneself a little, hearing sounds in an interesting way, might have come to think that the computer was important for her work...

P.O.: Well, the computer indeed is a marvelous tool and, just like any other tool, it can be used well or used badly. I spent a long time, you know, in the sixties, working with electronic music. I have great interest in the harmonic series. When we get into the upper ranges of harmonic series, tuning accurately presents a problem. So with a computer it is possible to make those divisions very well. For instance, I did a string quartet with computer-generated tape last year and the quartet is based on sixty-four natural harmonics of the note G. So the tape part is made from those harmonics, different distributions of them. The performers have to alter their tunings to get those partials and having the tape makes it possible to illustrate that in a way, for the quartet, as they play with it.

J.R.: In other words, you're not really using the computer to make what people call "computer music" or "synthecizer music."

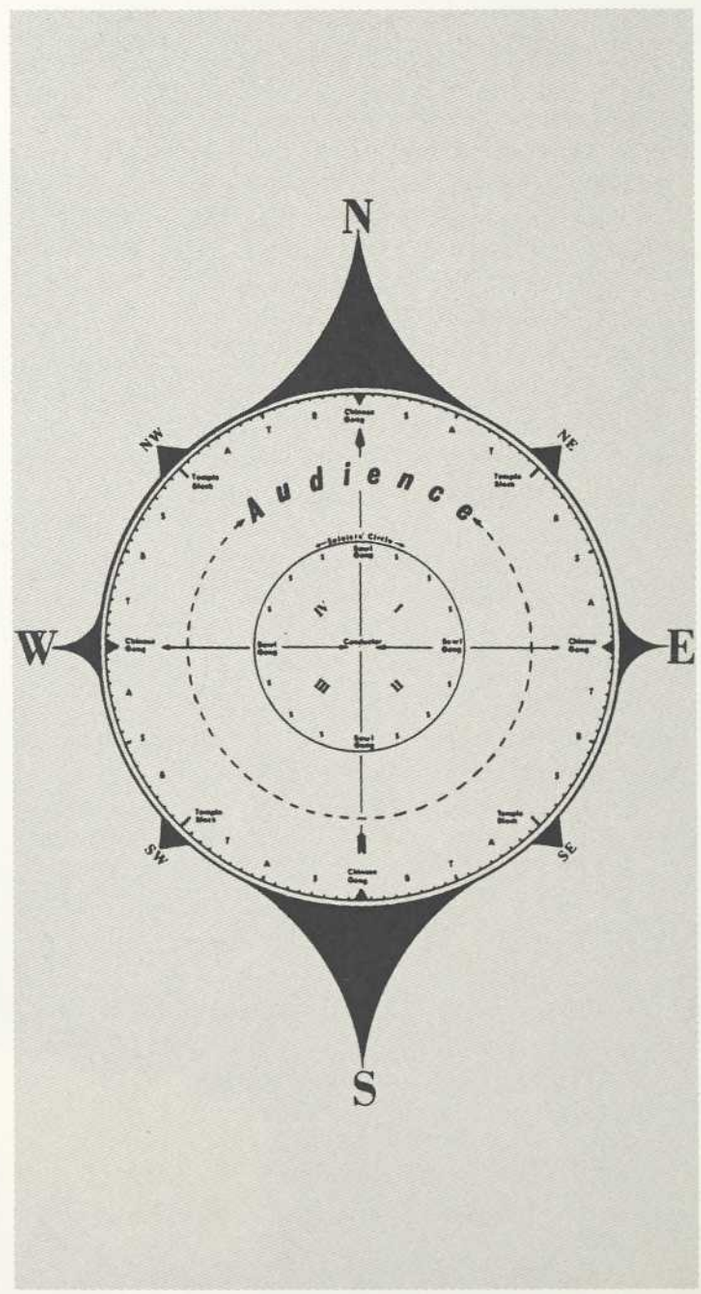
P.O.: No, not really, but I might.

J.R.: Because you're really using it as a tool.

P.O.: Yes, indeed. For instance I have a piece that I'm working on where I've been using the *I Ching* a lot. It called for 504 hexagrams which are mapped in various ways. I read the hexagrams in various ways to enable me to divine my music, some of it, not all of it. I have lots of different ways of working, I don't work in any one way. Very often people think they have it all nailed down, packaged, and find I've escaped again. But, at this point, I'm really interested in using the aid of the computer to come to a point where I can generate a score and then print it out and have the parts abstracted. I've done a series of pieces which are getting closer and closer to the point where I can do that.

J.R.: Are you working with someone special whose program facilitates this kind of printout?

P.O.: Well, in this case, I got the use of the computer at UCSD (University of California at San Diego) where I used to be, and also I raised some of the money for that centre so I still have credit in an account there. There's a program already in existence there for consulting the *I Ching*, so it is a very simple matter to take that program. I didn't do it, there was a program before me to follow the system that I had arranged. I didn't want a reading from the *I Ching*, I just wanted the hexagrams and then there were certain calculations to be made in terms of whether they were Yin or Yang lines, whether the value was six, seven, eight or nine.



Mandala used in *Meditation on the Points of the Compass*, 1971.

J.R.: So the printout in question is a printout of a reading but not necessarily a printout of a score?

P.O.: No, it's not a score but what it gives me are the 504 hexagrams in a format that I specify which I can then use to make my notations.

J.R.: A question that comes now to my mind is: Do you see any kind of incompatibility between the kind of music that you do with its basis in hearing, what you call "attentive states," perhaps meditation as well and the fact that you would use the computer?

P.O.: No, I really don't. Because the work that I'm doing now is informed by all the experiences which I have had so far, and the music that I have produced in this manner that I'm speaking of, brings a level of attention, concentration for the performers as well as the audience. It's demanding and a little unusual.

J.R.: I guess what you're saying is that it's not necessary for your listener to know that maybe something in the work which he is listening to has been produced through the use of a computer?

P.O.: No, there's no reason at all. It's a tool I'm using, it's like any composer who uses any kind of aid.

J.R.: There was one of your articles years ago entitled "A Tarot Reading on the Life and Work of Yannis Xenakis." I wonder if you would tell me something about that.

P.O.: In 1978, I was invited to Mexico to give a paper at a conference on Music and Creation in the Future. Xenakis was one of the participants as well as myself and we were at a gathering after one of the concerts. There was a tarot deck and I was reading for the hostess. Xenakis was so interested in tarot reading that I read for him, later noting in my diary the cards that had come up. Not too long after that, sometime during the following year, I received a note from Xenakis' publisher saying that they were making an international portrait of Xenakis and would I care to contribute to that portrait. So I remembered that I had this reading and decided to write it out and send that as my contribution.

J.R.: Do you think that women have a special power in doing certain things like reading the tarot deck?

P.O.: Well, some do and some don't. It depends on one's openness, intuition. The deck again is like a computer. It's really just a tool. It's an aid to set up a circuit between yourself and someone else to link the intuition, the intuitional capacity of both people.

J.R.: Did Xenakis appreciate what you read?

P.O.: He seemed to appreciate it, yes.

J.R.: Does it deal with the future a little?

P.O.: The way I read, there is more about character. It is a character reading, not predictive in the sens of fortune-telling.

J.R.: There's a very big subject here that you probably have been asked to comment upon many times. It's a critical one. How do you see women's role in the arts, in music in particular? Has feminism, as we know it in the last twenty years or so, had any bearing on the appreciation for women in the arts, or for their neglect? Is it even necessary to talk about such a subject?

P.O.: Yes, I think it is. I think that the society in which we find ourselves at present is not a society which appreciates women. It's a society which has references to Salem and witch-burnings. A lot of what women carried is culture, like healing arts and divination. It was wiped out. It was wiped out in order to replace it with the consumer materialistic world that we have now. In the 19th century, there was in the U.S. an organization called "The Popular Health Movement." It was very popular. In neighbourhoods, there were women who knew a lot about medicine and herbs. People were taken care of right in their own neighbourhood. Soon thereafter there were some wealthy men who went to Europe and learned medicine and surgery and so on. They came back and found they couldn't get any patients, so they formed a society which was called the A.M.A. (American Medical Association). They pushed legislation through to make everyone have a license to practice medicine and eventually every state adopted that until the "Popular Health Movement" was destroyed. That's just an example. What I'm telling you is what I heard in a lecture by an herbalist recently, a friend of mine who's a practitioner. The information is available, it's there. Most herbalists were women.

J.R.: Do you think that a similar kind of thing has taken place in the domain of the arts, for example, in music in particular? Some kind of snuffing out?

P.O.: You have the example of Sappho. You can go back to that. Her work was destroyed. That side of culture was blanked, so all we have are fragments.

J.R.: Do you think that contemporary feminism has helped bring back some things? Do you think that it has managed to sensitize both men and women to the fact that women are significant contributors to humanity, whether in the arts or in sciences?

P.O.: I think that those who are in power in our society realize that fifty per cent of human energy, fifty-one per cent of the human energy that's available is being wasted. All of these movements and so on are coming about because it's time to claim that energy, claim and put it to use.

J.R.: Your recent work involves dancer Deborah Hay, and this is a collaboration that's been in effect for about eighteen months. In what sense is this an unusual departure for you, or have you always been involved in dance in some way?

P.O.: Since 1963 I worked with a number of dancers and a number of dancers have used my work even though I wasn't involved in their work. The first dancer I worked with was Elizabeth Harris in San Francisco in 1963. As a matter of fact, I'm going to do some work with her again in March. She is reviving some of the work from the sixties and doing some new work. I worked with Anna Halprin briefly, with Al Wong, with Elaine Summers and I've also done work with Merce Cunningham and now with Deborah. So it's really natural, but the remarkable thing about working with Deborah is that, during the seventies when I was in California developing my "Sonic Meditations," Deborah was living in Vermont in a community called "Medbrook Farm" and she was developing her Circle Dances, which are dances for non-dancers as well as dancers. The work that she did and I did were so parallel that people were saying to me, "You should be working with Deborah," and people were saying to Deborah, "You should be working with Pauline." Finally Deborah wrote to me.

J.R.: What were the people seeing in each of your works?

P.O.: They were seeing the participatory nature of it but also the meditative practice that was occurring. She was focusing on one type of movement, say for one dance, as I was in the Meditations. So there were some common things, but the real commonality was in the performance practice, in the attention. Deborah states it very well, she speaks very beautifully about her work and has crystallized some thoughts that I think are very interesting. One of the pieces that we do in our collaboration is called *The Receptive* which is the first hexagram of the *I Ching. The Receptive* is part of our overall collaboration which is called *The Well*. In *The Receptive* we engage in a process which was common to both of us during that period. It is beginning from emptiness and then listening for information but performing simultaneously. So both of us had done that independently and now we are doing it together. It is a very exciting...

J.R.: Does the fact that you are a duo mean that in future collaborations you will exclude the possibility of larger undertakings with more dancers and therefore more musicians?

P.O.: No, in fact we just did performances in New York with her company and four other women. I had three musicians with me, Michael Wolstein, Rick Dempster and Don Connack, a percussionist. A very wonderful group of musicians who share some of these practices which both Deborah and I are interested in. My orchestra piece, *Tashi Gomang*, was the first piece of music I played for Deborah. She has used it quite extensively to work with in her workshops. Somehow it seems that no matter what she does in her dance, my music seems to fit. It's a very interesting phenomenon. And she would like very much to choreograph a ballet and use *Tashi Gomang*.

J.R.: Here in this orchestra piece you are dealing again with the overtone structures. There are also many themes, Pauline Oliveros' themes. A mandala is present in the form of the score, the overtone structure, the overall meditative feeling, if you wish, the slow changes in colours, the earth symbols, the water symbols, the fire symbols, the many things which recur in many of your pieces, the general mood. And yet, even by your own admission, it's very difficult to pin you down. But I wonder if, even in the pieces that may not necessarily sound similar to one another over the last number of years if, in fact, you're the same composer.

P.O.: I think so. But I think that different aspects of my interests are manifest at different times.

I'm a person of many facets and I'm not willing to narrow them down to one. I want to be able to express myself in any way that seems appropriate or natural for the time.

J.R.: Have there been things that you've considered doing that, for one reason or another, haven't materialized, musical projects? To write an opera let's say?

P.O.: I would be attracted to it if I felt I would be appropriately supported. By that I mean not only economically so that I can make ten cents an hour, but where there's a living wage, because it's a lot of work. I would need to know that the performance would be one that was acceptable to me, that I'd be working with people who were interested in doing the work, not a work that's just hastily put together.

J.R.: One of the pieces that struck me when I read about it a couple of years ago was a work which you wrote for the I.S.C.M. in Bonn, *Bonn Feier*. It won the prize of the city of Bonn. Would you comment upon it?

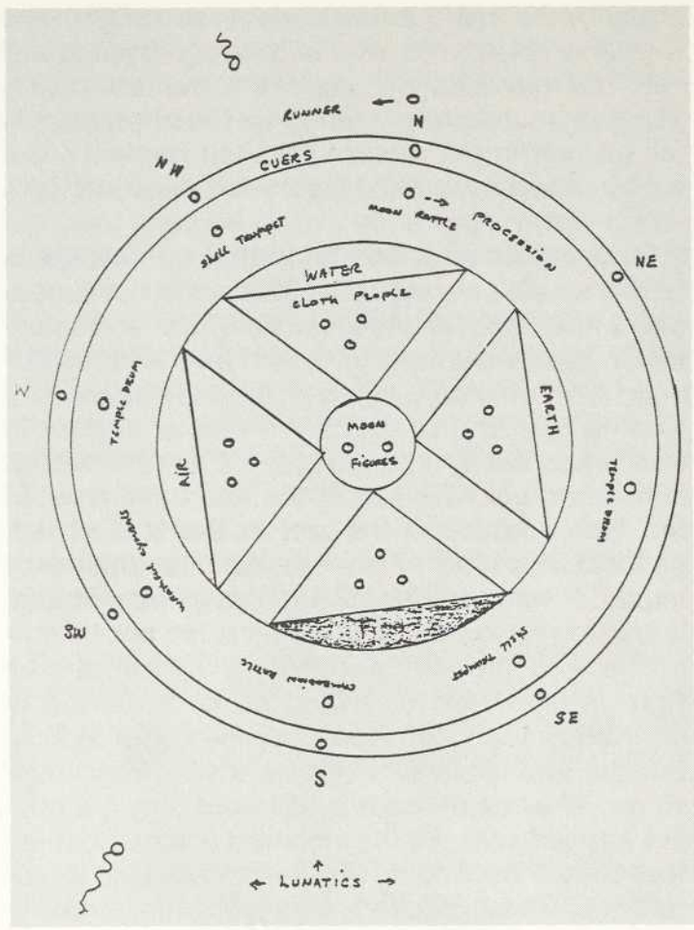
P.O.: Well actually, I wrote the piece in 1971. It was commissioned by Palomar College in San Marcos, California. The person who was responsible for that was Larry Livingston. Larry is now Dean of the School of Music at Rice University in Houston, which is my hometown. We did the first performance at Palomar. However, it was called *Link*. The piece was intended to take in both performers and non-performers to the theater which was considered to be the whole campus. The essence of the piece was to perform in a manner which played on the edge of perception so that you might find someone doing something unusual in the atmosphere of the campus and it would turn your head, but not necessarily take you away from the direction of your day. It was a very subtle concept in that it's very difficult to transmit to performers. It also asked performing groups of various kinds like a barbershop quartet or a string quartet or band or whatever to perform as they ordinarily do, but to do it in a very unusual context so that there's a certain amount of disorientation, or to ask people to wear a costume where a costume is not ordinarily seen.

J.R.: The duration of the piece was an interesting factor.

P.O.: My thought about it was that if one truly took into account this essence, the edge of perception, playing on that and did the piece over a period of a year, let's say, eventually the environment in which it was performed would transform and change to something else.

J.R.: Did it have that effect when it was done in Bonn?

P.O.: Bonn was very interesting. It was an eight-day performance which is short in terms of the true nature of the piece. It was in the context also of the I.S.C.M. World Music Days, and there were large number of composers running around in the city. Many of them knew me and were familiar with me. One aspect of the piece however is that it's not supposed to be announced, so that you don't know where it's going to be or what it's going to be. So there were lots of people running all around Bonn looking for my piece. They were seeing and hearing all



Mandala for the *Rose Moon*, 1977.

sorts of strange things which were not necessarily in my piece but of course it *was* in my piece. So it got very interesting and convoluted. People were reporting all sorts of things to me and asking me if that was my piece.

J.R.: I must say, when I read about that I was so struck by the imaginative sort of flash involved in having thought of this piece and knowing that it lasted, as you say, eight days, it seemed astonishing.

P.O.: Well, I even got faked out a few times myself. It was wonderful and I really enjoyed that.

J.R.: Some years ago you left the University of San Diego where you taught for many years, and moved to Upper State New York. This was a pretty important change in your life. Has it been a good thing to have moved away from the University, has it helped your art?

P.O.: I feel good about it. I don't miss the life in a university. I'm not saying that in a derogatory way, but in terms of my own need and my work, I seem to be finding a freedom to pursue projects that I really needed. In the university, I enjoyed the teaching and my colleagues but the demands of academic living really began to take its toll on my work: having to go to committee meetings, having to worry about getting people tenure, the politics of getting money for the department. All of these things can take endless amount of time and energy and I wanted to put my energy into my work and my composing and performing.

J.R.: Yet your occasionally still take students...

P.O.: Yes, I do if they pursue me and show me that they really do want to work with me.

J.R.: Does it mean that they have to come and live in the area, Mount Tremper?

P.O.: Well, that might not necessarily be the best way to do it since I'm traveling so much. What I really need now is maybe an apprentice to go around and help me out with my travels.

J.R.: You mean an apprentice in the sense of an assistant?

P.O.: Yes, an assistant.

J.R.: But an assistant teacher?

P.O.: No, not a teacher, an assistant, just somebody to assist me, you know?

J.R.: Young people, and the direction in which young composers and young musicians, young artists are going: what do you see happening? Your own work, I think truthfully, is being appreciated more than ever, if you measure that by your traveling schedule. You're really on the go all the time. But do you see the appreciation of your own work as a measure of anything: the ability of audiences to come to grips, for example, with meditative states in considering art or unusual approaches to art? Do you think, for example, that young people are involved enough in the appreciation of what you do, that they may be encouraged to delve into the same kind of area you're working?

P.O.: Well, more and more I'm running into young people who are doing this kind of work. In a way it sort of releaves me from doing it. So then I can go scrub around in the bushes some more and find out what else needs to be done. I'm very interested in the intensity of the activity, and I just feel that many of the younger people are really very serious about finding out who they are. There are those who are demanding and want skills, they want to be able to work skilfully in the world. Then there's a group who, not to denigrate skills, are very interested in finding themselves, finding who they are in the world, how to reconcile their lives in the face of a world that seems to be bent on death.

J.R.: For someone who wanted to do music, would you suggest the traditional route, which is to study in a conservatory or in a university and to try to study counterpoint and to study harmony? Since you yourself did this, do you think it is still a necessary fact of life for young musicians?

P.O.: To be very honest, one ought to assess what it is that these kinds of skills are for. Most are there for teaching other people how to do them. I would say that it would be important just to be honest about it, about what it is, what function these skills have at this time. Are they really tools for transformation?

J.R.: Learning how to make a score is important. Your scores are an interesting and fascinating mixture between traditional and modern aspects. For example, you write notes we know but then you write notes that are not quite the notes we know because they come from just intonation. Yet, without training, you would not have been able to do such things.

P.O.: I think it's important to train. I don't deny the importance of training but I think that one-sided training, training with little or no respect for the imagination of the individual can be destructive. There has to be a balance brought about, there has to be true respect for the creative impulse, to bring it out and nurture it. There has to be a nurturing environment for people to grow and change and experiment, and come to understand their own true nature.

J.R.: Do you think that the conservatory or the university, or the faculty of music is the most appropriate place to care for the individual and develop creativity?

P.O.: It depends on who the individual instructors are for one thing, because the problem in a conservatory or an institution is that institutions have come to be so demanding in terms of the direction of the institution rather than the direction of the people who are studying there. There are many, many fine people who teach in conservatories and universities, some of whom are really beacons and guides for young people. I believe that it can be also very oppressive as well.

J.R.: Is there any hope in this area? Knowing institutions, knowing how slow they are to change, do you think that students should study in different ways? In Europe, they go to private teachers, they go to the composers who they are interested in studying with...

P.O.: It is certainly the way I would do it. I used my university life as a meeting ground where I met with my peers and used the resources. Real training came from private instruction with teachers like Bob Erikson, who was a very important mentor in composition, studying horn with Earl Saxon, and then, earlier in my life, studying accordion with Bill Palmer, then later meeting teachers in various disciplines outside of the university, Elaine Summers in body work, kinetic awareness; Lester Ingher in karate, I studied karate for ten years. I worked with Al Wong for a while in tai-chi... Those are the principal teachers in my life, now I have Tibetan teachers.

J.R.: You study the language?

P.O.: Tibetan in the sense of learning the teachings, mind training. An institution, as far as I'm concerned, would be most useful to provide resources and to provide meeting ground. Instruction yes, but it really is an individual matter.

J.R.: Music business and the art of music. Things have been so tupsy-turvy in the last number of years. For example, you can have Philip Glass doing an opera, *Einstein on the Beach*, performing it at the Metropolitan in New York. There's a lot of a "sweet music" being composed, there's a lot of influence from popular music, even rock'n roll. The New Music America Festival for the last few years has shown that, that side of American music. European music today is really a kind of pot-pourri. You have a kind of expressionism, romantic world in Germany, and you have hyper-impressionism in France. Where is music going, what is it doing?

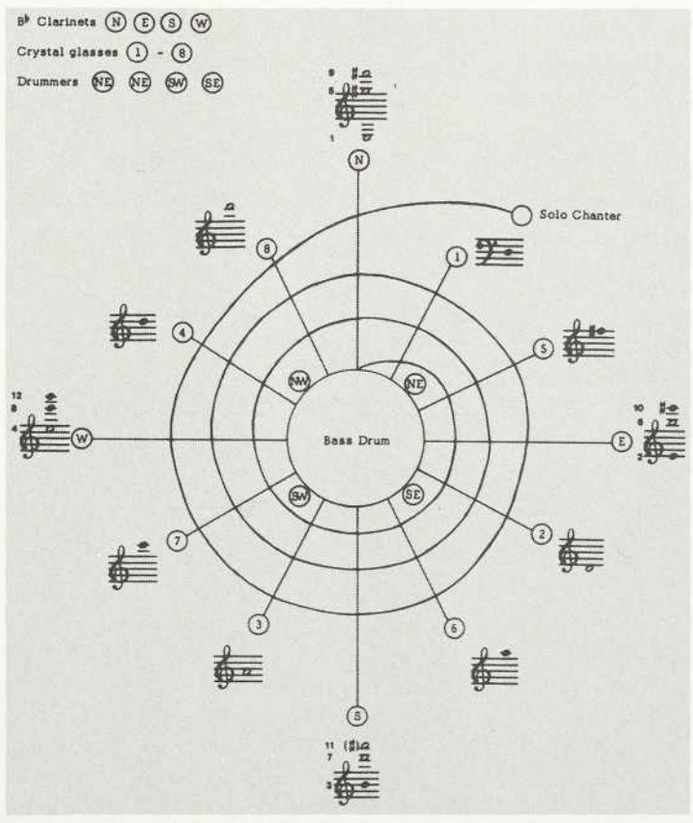
P.O.: It's turning around in many different ways, but I just keep thinking of it as a circle, or a sphere and enjoying the many different aspects that are available to us, the many different resources of music from different cultures and so on. This seems to me to be a time of extreme abundance, with possibilities and potential. From my own point of view, I like to think of myself in the center of it. Anyone else can be in the center as well. It is then possible to move in any direction which is most beneficial or appropriate. One doesn't have to commit oneself to an official style but can say: "Well, I think I need this right now," or "I can try on something else if I want to."

J.R.: Do you ever have any feedback from colleagues in composition on your music? Since you travel so much, you're meeting composers all over the world, do composers exchange flatteries or comments on their respective musics? What do professionals say about your *Sonic Meditations*?

P.O.: It's hard for me to tell. I know that all during the years that I was doing meditations, all through the seventies, I felt really outside of the music community and that my colleagues were not exactly appreciative of what I was doing. It was a very subversive thing I was doing, I was throwing out all the technique and saying anybody can do this and the professionals don't like the thought that non-professionals can participate in their world. So it wasn't something that seemed to draw appreciation from colleagues. My closest friends were a little puzzled for a while, and more recently, I think that's changed. The notions that I was working with have had a chance to settle somewhat and find a place. But I don't think that that's so widespread. It's growing. More people are involved in doing work that draws from that same source.

J.R.: You seem to have arrived in one sense so to speak: you recently had a book written about you, *The Music of Pauline Oliveros,* a book which was just published last year by Heidi von Gunden. Would you just say a word or so about the book?

P.O.: Heidi makes some very interesting points as a theorist. She's very astute in her analyses. She did her PhD on Messiaen. She had some very interesting things to say about Messiaen. She's Catholic. She was a nun for ten years of her life and then she came to U.C.S.D. and did her PhD there, theoretical studies. She uses my *Sonic Meditations* with her students at the University of Illinois and has done a lot of work with them and many of the things she says in her book, I think, are illuminating. Some things I don't agree with, but that's the way it is. But I'm glad that she's done the book if it helps to bring about some understanding of some of the things that are the body of the work that I've done. In a way it's a little embarrassing to have a book written about one when you're only fifty-one years old. But, on the other hand, there's thirty years of work there and I'm glad that I don't have to do that, to explain some of these things that Heidi has taken the trouble explaining.



Mandala titled composition, 1979.

J.R.: It must be a curious feeling to see a book about you all of a sudden.

P.O.: It's kind of abstract in a way.

J.R.: Environmental music, it's a subject which might be easily misunderstood because the word "environment" or "environmental" might trigger all sorts of associations. Composers for some time have been interested in this in a particular way, you especially. What advantages or disadvantages does the composer have in trying to imagine a kind of music where an audience is free to move throughout any given kind of space, or where the source of the sounds, for example, might not be so easy to isolate, to locate. Is there someting special that attracts composes to something that might be called "environmental music"?

P.O.: I think there's a lot of things to be said about it and, like any term that one might care to use in reference to making music, there's always a range involved, you know. When one uses the term "environmental," generally people think of outdoors or something that's not a concert hall necessarily or an open space. But one can speak of the environment of the concert hall and one can work with that, work with it in a way that's different from what one ordinarily expects of a concert hall. But if you're speaking of an open space or a space that hasn't been shaped in a particular direction like a concert hall is, then that's another aspect. Or if you're thinking of the outdoors: sounds are already present and one might have to interact with them in a special way. A concert hall, after all, is designed primarily with the idea of focusing intention in a direction. My understanding of the term "environmental" in reference to music is one which is a redirecting or an opening of attention rather than focusing for directional reasons, that is, in music which has a beginning, a middle and an end, and, in order to appreciate it or to apprehend it or understand it, one has to grasp it in terms of linearity and attentional focus. On the other hand, one may experience something in a complementary mode which would be open attention, open focus, where you're not so concerned with detail and linearity but you're concerned with the experience of each event and your perspective in relation to it in space. It might be close up or far away but your attention is not required to focus in the sense of a concert hall but it's intended to open. You take in more and more, your capacity is quite unlimited in what you can take in. You're not taking it in order to understand something in the sense you would in a concert hall. There are two modes: one is focus and the other is open focus.

J.R.: Obviously the work called *Bonn Feier* would fit in this...

P.O.: Yes, it would. If you're really worried about the time and place and what's going to happen, you might miss it.

J.R.: You've written a piece whose title strikes me very much: it's a work for voice and twenty instruments called *Relicario de los Animales.* How did you treat voice and what does the title mean?

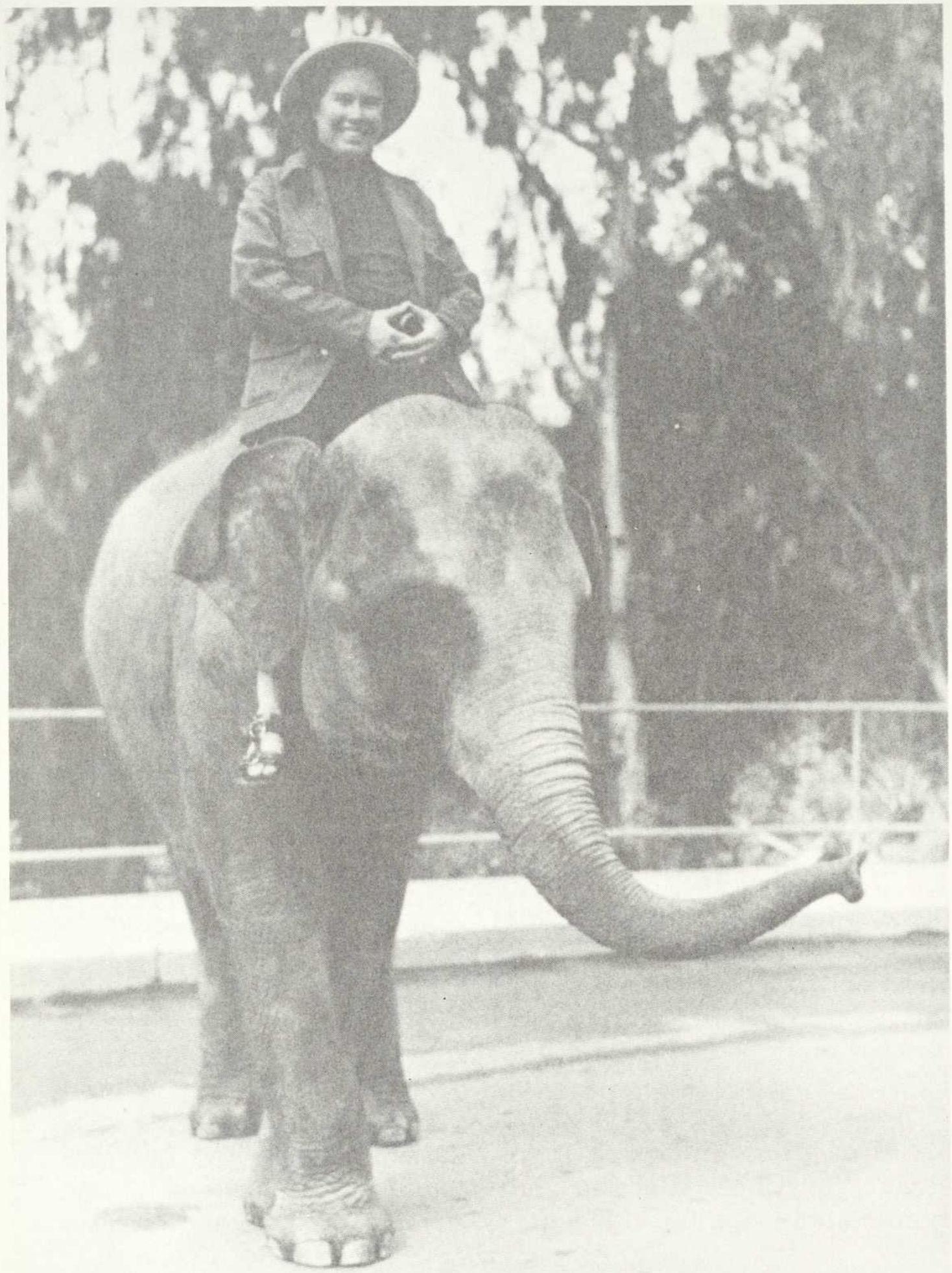


Photo credit: Becky Cohen.

P.O.: *Relicario de los Animales* means the "Reliquary of the animals" and I like the sound of the title. *Relicario de los Animales* has a very nice sound and it also pays respect to my Spanish heritage; Oliveros is a Spanish name. Actually, one of my ancestors was from Corsica and landed in St. Augustine, Florida, 400 years ago. A mariner. But the piece *Reliquario de los animales* is a mandala piece. The twenty musicians are divided into four groups of five. There's a percussionist in each group. The percussionist is in the center and then each group has a square of musicians around the percussionist. Those four groups are then centered around the singer. The singer is on a conductor's platform. There's a mound of red earth, and she stands in that barefooted and she turns very slowly in the earth. Actually she's the conductor of the piece although none of the conducting motions are of the nature that we usually use to measure. The players are informed by metaphor and by instruction. The metaphor for each section is an animal and there are four of them. Actually, each section has an evocation and then the animal. So there are nine parts: the first is the evocation and the last is the exit. The singer is present at the beginning before anybody else and she's just turning slowly and evoking the image of the first animal which is tiger, and then players begin to come in just one by one and take their places. There are conch shells and rock sounds, percussionists hitting rocks together. As they take their seats, they begin calling with their insruments so that by the time everyone is present, there's a jungle of calls. When everyone is present and calling, the singer becomes the tiger. Several musicians join her in this and they have a process which makes the tiger, and the tiger moves through the jungle in the piece. I use guidewords like "lead," "echo," "follow," "blend," "extend," "free," and "silence" or "listen." These are combined in various ways so that the players can make the animal image with the singer and the other players can make the performing environment in which the animal is moving. The first one is tiger, and then the second is owl, the third is wolf and the fourth is parrot. The singer evokes and becomes each one of those. She uses her voice to do that, to make the metaphor occur.

J.R.: How did the idea for a piece like this one come into existence?

P.O.: Well, I guess it comes out of a life-long experience and interest in animals, in their sounds, in their qualities. Also, I made the piece for Carol Plantamura who is a very fine singer. She's an interesting combination; she's half-Italian and half-Cherokee. And she is very interested in animals. I wanted to welcome her at the university by writing a piece for her. It turned out that she had studied to be a veterinarian. So we chose the animals together as the ones she could relate to. The symbol earth, also; she's standing on a pile of dirt which is the Earth symbolism. All of those factors go into that.

J.R.: Does this piece last very long?

P.O.: It certainly can. It was done in a forty-five minute version.

J.R.: This is a piece which combines many many things. On the one hand, it could be environmental. On the other hand, I suppose, it's a theatre piece.

P.O.: Yes, it's very theatrical, also very ceremonial. It was done at Cal Arts first indoors, in a space where the audience could sit around and above. Similarly at U.C.S.D., the next performance was done outdoors in a courtyard in which the audience is all around looking down and people could come and go. They were very attracted. Some people would be there for a while, others were there all the time. The response to this piece was very powerful and very strong. People were very affected by it emotionally. People came up to me after with tears in their eyes. I was very startled by that. There was something very important happening.

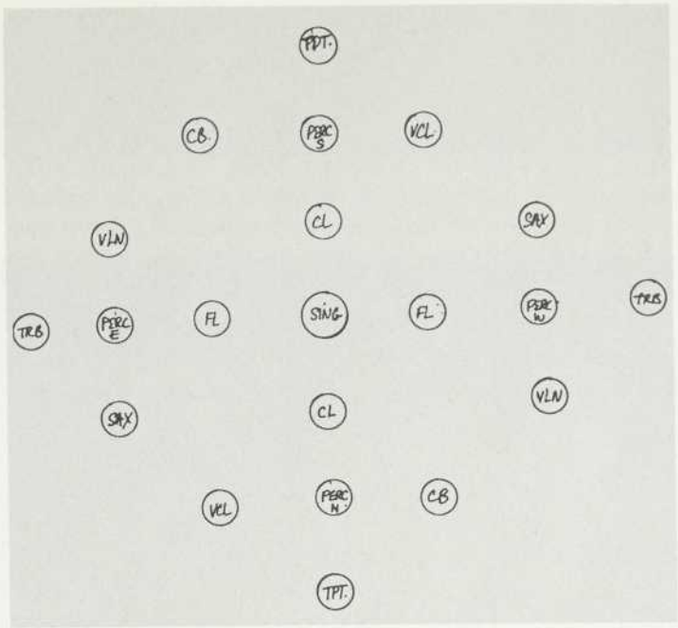
J.R.: The singer must have really understood what you wanted.

P.O.: She did, she absolutely did. It was quite an integral experience.

J.R.: Someone who's written something about you said that you often have intriguing titles for your work. Often they seem to be humorous. It's a very attracting component which often elicits a small smile. One title that strikes me is *Big Mother Is Watching You*. And another is *Why Don't You Write a Short Piece*? How do you see the role of titles in general? Artists have to give titles to their work. You have to give names to your children. You have to lure audiences to know that something's about to take place. What's the role of a title, particularly in these cases where they are humorous? Do they win friends immediately?

P.O.: Sometimes not, sometimes people are put off because they think I'm not being serious. But I'm very interested in humor, I think it's a very wonderful and important part of life. If one has to identify a work, he might as well enjoy that identification. I feel that titles are also an important, expressive channel. Rather than calling it "Sonata Number 1" or something like that, it's good to have a title which can be contemplated in various ways. So *Big Mother Is Watching You*, for instance, is a piece which was done at the Electronic Music Studio, the University of Toronto, in 1966. And it so happened that Richard Robinson was there. He's a composer friend of mine from Atlanta, Georgia. Richard was very funny and we were staying at the same rooming house and shared our trials and errors in the studio. We also shared the notion that somebody might be looking over one's shoulder or would want to. And this piece which I wrote happened to be really horrendous. It was dealing with white noise, bands of white noise, but modulated in very high frequency. As a matter of fact, the sound pressure made me ill. It was an incredible experience to make the piece. And it was also, for some time, a very incredible experience to play it for an audience. I could almost not do it. It was really a strong piece. But it was Richard who offered the title *Big Mother Is Watching You* and I took it as a gift. There's a reference to "Big Brother" but instead it's Big Mother. In that respect, it has the opposite: *Big Mother Is Watching You* has a more comforting kind of feeling than *Big Brother Is Watching You*...

J.R.: Another title that struck me was *George Washington Slept Here Too*. It is a theatre piece. Americans, of course, would understand the title.



Mandala for el Relicario de los Animales.

P.O.: Well, if George were sleeping, you'd know. It has all the possibilities of ambiguity. There are always different ambiguities in that title which I enjoy. Here's another place where George was supposed to be, right? Or maybe George was sleeping there, maybe he wasn't. What was he doing there? But the theater piece itself is the assassination of a grand piano! A gunman comes out of the audience and shoots the piano and then it is taken off. Somehow the piece has a growing significance. With each year that it is done, it never seems to be dated. It seems to be even worse.

J.R.: Do you think your music will last? It's a question that artists don't need to ask themselves, but I think it always must be in the back of one's mind. After all, you're not building houses and you're not fabricating computer chips. They may or may not last. But art — there's something special about art, obviously. One of the things probably that makes art what it is, is precisely that it goes on for a long time. But do you think you are writing the kind of music which will be appreciated by generations in the near future, distant future?

P.O.: It's very difficult to answer that. That's not the primary purpose of what I do. What I'm interested in is the process of change and personal growth through this work. It may provide experience or a place for others to also grow and change. I feel my work will last as long as it has a useful life. If it continues to have any beneficial effect, well then it'll be around for a while, not forever. Nothing is forever. I'm willing for it to live and die just as I will. Some of it may live past my physical presence. If it provides ground work for other people to do their work, then it will continue. The energy of the work will continue but be transformed by the work of others. In a sense, it could live but not in the form which we know it in right now.

J.R.: It sounds like a very buddhistic thing to say...

P.O.: Well, I'll subscribe to that, I feel comfortable with that.

J.R.: Have you made any videos or are you the subject of any videos?

P.O.: Yes. The first one was Robert Ashley's *Music with Roots in the Aether*. That was in 1976. Linda Montano made a video called *Pauline Oliveros* which is a kind of biographical sketch in photos. She uses still photos and then an interview; some of my music is in the background. And there's a video interview with Deborah Hay. The University of Pennsylvania did a videotape in 1977.

J.R.: Have you yourself produced a video?

P.O.: No, I haven't but I would like to. I would like to do something, but I just haven't found the opportunity to do that.

J.R.: Is it a form which responds to certain needs in our society? Do you think that it is a passing sort of thing or do you think video will last? It has been marketed so much by many different forces in our society obviously, but I wonder if it has something really as fundamental, as attractive as film? Do you think it might supplant film?

P.O.: In terms of convenience, editing and storage, also availability and accessibility, video is a very interesting medium. It also brings work into an intimate environment like a recording. You don't necessarily have to go out to see a video. It's a medium which people have in their homes, so you can reach a fairly large audience. If you could broadcast on a network, it would be very interesting medium.

J.R.: Do you have a VCR yourself?

P.O.: No, I don't have a video at all. I have a TV set but I don't have access to a cable up in the country where I am.

J.R.: Do you own a stereo?

P.O.: Yes, I have sound equipment and an Apple computer.

J.R.: It's funny how one has to move with the times. One has to respond in order to keep one's hands warm with what everyone else seems to be touching. From thinking that a video might be a luxury, one thinks later that it is a necessity.

P.O.: Yes. I know. Personal computers are a hot item and certainly young children are learning about them in school. They're not having any problems. They really go for it like ducks to water.

J.R.: Do you go to films?

P.O.: Yes, not often because somehow I can't seem to afford the time to go. When I go, I generally enjoy it.

J.R.: Is there any special kind of film that you like? American films, European films or Japanese films?

P.O.: All kinds actually. I'm trying to think of what I last saw that I enjoyed. I saw *Gandhi*. I saw a really interesting film called *The Flight of the Eagle*, a Swedish film on ballooning across the Arctic circle. Really a beautifully made film. Quite extraordinary. Things like *Flashdance*. I saw John Travolta's film, *Staying Alive*. When I can do it, I go.

J.R.: Thank you very much Pauline.

P.O.: Welcome.

RICHARD PRINCE
ELLEN BROOKS
GEORGE LEGRADY
PHILLIP GALGIANI

Yajima/Galerie, Montréal
12 novembre — 10 décembre



Phillip Galgiani, Sans titre, 1983, photographie noir et blanc.

LES ENZYMES ET
LES ANZINOIS

Quelquefois, mes pensées arrivent lentement à la surface, chacune se comporte à la façon d'une bulle d'air emprisonnée au fond d'une bouteille d'huile, luttant péniblement contre la viscosité pour s'élever dans les airs. Comme le célèbre goéland. C'est parfois par stupidité, ou bien à cause de l'alcool. Rarement parce que je me demande si je n'aurais pas dû mettre deux déterminés à la deuxième phrase pour former un joli chiasme avec le binarisme des déterminants de la phrase précédente, comme dans "les Chats" de Baudelaire:

> Amis de la science et de la volupté,
> Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres (...)

Par contre, je suis souvent en pleine effervescence comme un verre de seven-up fraîchement versé, mon esprit devenu un accélérateur de particules incontrôlable (trop de café?), je pense à la modernité, à la post-m., à la théorie de la culture, à John Glenn, à Ellen Brooks, à Ellen Nutbrown, à l'image trafiquée, à Dracula, à Blow-Up; surgit un titre: *les Enzymes et les Anzinois*, mais qu'est-ce que vous voulez que je fasse avec un titre pareil?

Naturellement, rien de productif ne peut sortir lorsque mes pensées s'éternisent et en profitent pour se transformer lentement en paysages lubriques, ou que je suis secoué de mouvements convulsifs et violents qui me précipitent rapidement dans l'inconscience. Non, ce texte, type même de métro-critique-dodo, provient d'un troisième état, austère, lugubrement conditionné par le *deadline* où je me dis: "il faut que tu l'écrives!"

D'AUTRES TITRES

L'exposition chez Yajima montre des oeuvres de Ellen Brooks, Phillip Galgiani, George Legrady et Richard Prince sous le titre enveloppant d'*Images Fabriquées*. Ce titre a déjà été employé avant, mais au singulier: *l'Image fabriquée*; en anglais, on retrouve entre autres les équivalents *Beyond Photography: the Fabricated Image* et *Fabricated to Be Photographed*. Titres mystérieux: existerait-il dans un coin du monde oublié, à Anzin par exemple, des images qui ne sont pas fabriquées?

Comme le dernier titre nous l'indique, il s'agit bien sûr de fabriquer l'image avant de la photographier. Sorte de transposition de la dichotomie *straight/manipulated photography* où l'on n'oppose plus aux *straights* des gens qui manipulent (chimiquement ou autrement) le négatif ou le papier, bref, l'image après qu'elle ait été prise; mais des gens qui, avant le déclic et comme un photographe de nature morte ou un portraitiste, manient, déplacent ou façonnent: une scène, des objets, des gens, d'autres photos (ou qui se manipulent eux-mêmes comme Cindy Sherman qui n'est pas dans cette exposition).

D'ailleurs de la même façon que les *straights* accusaient l'*autre* photographie d'être louche ou même mensongère, à leur tour, Brooks, Legrady et Prince risquent d'être incriminés: soit parce qu'ils détournent la photographie mineure (celle qui sert à baiser les gens), soit parce qu'ils sont des profanateurs. *Image Scavengers*, autre titre, a le mérite d'attirer l'attention sur le caractère nécrophage de ces gens qui travaillent avec des "stolen images", qui errent dans ce no man's land des émotions qu'est la culture des mass-media pour y déterrer les images figées, c'est-à-dire mortes; qui jouent avec ces images, quelquefois avec une passion qui frise la nécrophilie (Sherman). Double profanation en fait, puisqu'il s'agit de violer l'image mass-media, autrement dit de la fouiller avec des intentions coupables, et de polluer le monde de l'art avec cette iconographie impure.

RICHARD PRINCE
(*BLOW MAN, BLOW*)

Quand je pense à Prince, je vois surtout une série qu'il a faite avec trois photographies de femmes qui regardent toutes de côté. D'abord, parce que ces femmes sont belles et que les *blow-ups* couleurs sont très réussis, ajoutant au noir et blanc original une fine trame de couleurs pâles, mais aussi parce qu'elles me font penser à *Blow-Up*. Vous savez, ce film où le héros, photographe commercial à la mode, se trouve soudainement face à une scène et à une femme énigmatiques. Il en a relevé machinalement les traces (il photographie tout ce qu'il voit). Alors, dans une entreprise qui anticipe le travail de Prince, il va se mettre à agrandir les photos de ce qu'il soupçonne être un drame, allant d'une photo à l'autre, de *blow-ups* en *blow-ups*, jusqu'à ce que le regard oblique que lance la femme dans une des photographies lui fournisse brusquement la solution: un dernier *blow-up* révèle le cadavre.

Cette preuve photographique s'avérera malheureusement incommunicable. Le grain est tellement grossi que la photo ressemble à un tableau d'Olitski. Pour quelqu'un qui n'a pas assisté à la scène, qui n'a pas assisté à sa médiatisation photographique et qui, finalement, n'a pas été présent à toutes les étapes de la déconstruction de cette médiatisation par le héros, cette vérité ne semble être qu'un formalisme sans contenu. Le film établit donc un double constat: d'une part, la médiatisation sociale s'interpose irrévocablement entre le sujet et l'expérience; d'autre part, la déconstruction formaliste est vouée à l'échec sur le plan de la réception. Hypothèse: le modernisme aurait épuisé la seconde partie de ce constat et le postmodernisme continuerait la critique sous-jacente à la première partie; Prince choisirait délibérément de s'en tenir en deçà du regard de cette femme.

ELLEN BROOKS
(*WHERE IS THE RIGHT STUFF?*)

Remarquez qu'en plus de petits insectes nécrophages, *scavengers* désigne aussi des éboueurs, ce qui ferait de Prince et Brooks (et un peu Legrady) le pendant photographique d'écrivains américains comme John Barth, Donald Barthelme et Richard Brautigan qu'on a surnommés *dreck arrangers* (littéralement: adapteurs d'ordures, cependant arrangeurs de merde sonne mieux), mais je ne disais ça qu'en passant.

À propos d'Ellen Brooks, une critique d'art rappelle que son travail (et celui des autres de *Metro Pictures*) est tout à fait conséquent avec une époque qui a vu l'élection d'un ancien acteur de cinéma à la présidence des États-Unis. Eh bien moi, j'aimerais appeler une autre figure politique, qui a vécu une expérience symptomatique d'une réalité construite à l'aide d'une diffusion massive de représentations: John Glenn.

Lorsque John Glenn, donc, se voit obligé, une fois dans l'espace, de rendre compte aux millions d'auditeurs de ses émotions devant l'expérience extraordi-

naire qu'il est en train de vivre, il s'aperçoit qu'il ne ressent absolument rien d'extraordinaire: tout se déroule exactement comme pendant les vols simulés. Ces milliers de simulations se sont totalement imposées à son esprit, au point que même la vue qui s'offre à lui en est banalisée. Coïncidence remarquable, l'un des premiers hommes à aller dans l'espace serait aussi l'un des premiers à ressentir dans tout son impact l'expérience postmoderne. Mais en fait, je mens, une chose fascine Glenn: la fusée Atlas qui l'a amené jusque-là, gigantesque cylindre vide qui suit la capsule en tournoyant lentement sur lui-même.

Cette fascination, Brooks l'éprouve aussi pour la masse, énorme, d'images, de gestes, d'attitudes qui tourbillonnent dans notre cerveau et nous conditionnent. Une photo d'elle montre une acrobate qui se tient, d'une main, en équilibre sur une chaise, cul pardessus tête, tandis que de l'autre main elle nous présente un décor de théâtre ou la réplique miniature d'un appartement, bref une scène. Cette scène, un peu plus, et l'acrobate se mettrait à la faire virevolter, comme le gros cylindre qui colle au cul de John Glenn.

GEORGE LEGRADY (*WHERE AM I?*)

Je dois l'avouer, avec George Legrady, le *punctum* de l'incompréhension m'a atteint droit au coeur, j'ai failli m'écrouler dans la galerie. J'y voyais deux choses: une sorte de publicité pervertie et une narration voilée d'une histoire de détectives où le héros serait confronté au mystère et à l'hostilité du monde de la technologie de pointe. Bref je n'y comprenais probablement rien et le côté volontiers austère des photographies, paradoxalement, ne me portait pas à réfléchir.

Je le regrette un peu maintenant, j'aimerais avoir toutes ces photographies autour de moi. Je mettrais *4 Systems* d'Earle Brown (joué par Gentle Fire) et, à chaque fois que le filtrage laisserait percer une nouvelle couleur sonore, je regarderais l'une des photos: je suis convaincu qu'alors s'y condenserait, en plus de l'allure publicitaire, une critique de celle-ci, et que chaque photo m'apparaîtrait comme si je regardais un vieux *thriller* où seuls quelques photogrammes seraient encore visibles: après un long moment d'obscurité, pendant une seconde, le héros contemple des éprouvettes contenant tout ce qu'il faut pour se livrer à des manipulations génétiques diaboliques; un autre long moment de noirceur; puis, pour une ou deux secondes, une main qui passe à travers la déchirure d'un grillage, etc.

POUR EN VENIR À
PHILLIP GALGIANI

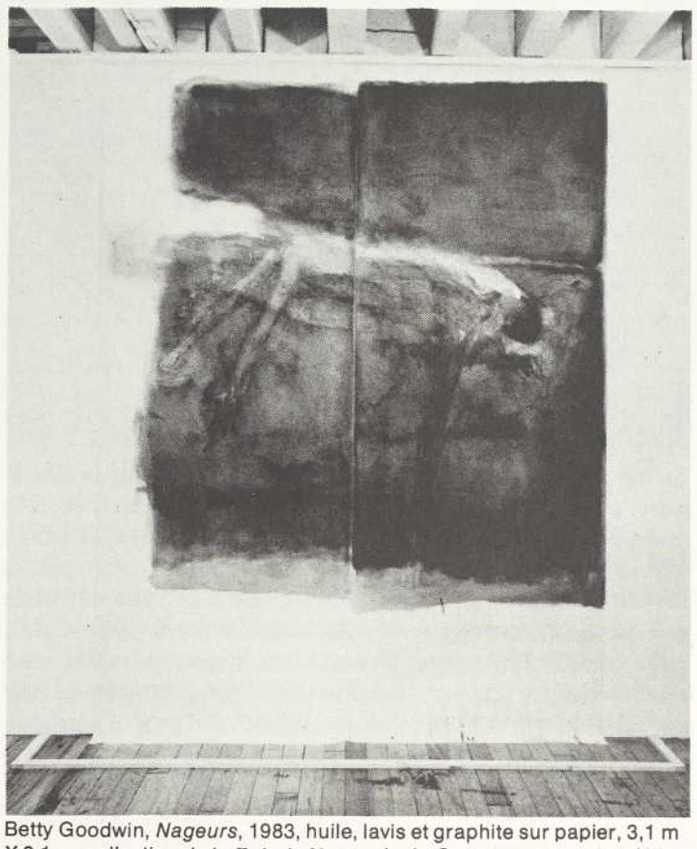
Si l'hypothèse de tantôt est juste, ces trois photographes seraient postmodernes dans la mesure où, pour échapper aux apories de la recherche d'autonomie et de la spécialisation du discours artistique caractéristiques du modernisme, ils situeraient leur pratique au niveau d'une théorie de la culture et ce, pertinemment, dans le médium photographique auquel, dès l'aube du modernisme (de l'abstraction), était désormais dévolu le rôle de transmettre et de diffuser les normes sociales pendant que l'esthétique de négation du modernisme (au niveau d'une théorie de la réception) le poussait à se retrancher le plus souvent dans une pratique se référant à la théorie de la connaissance. Comme je suis sûr que vous ne voulez pas que je continue sur ce ton-là, je passe à Phillip Galgiani.

PHILLIP GALGIANI

Justement, il serait l'exemple type d'une pratique photographique moderniste et en ce, il se détache nettement des trois autres. À la galerie, devant cette analogie classique de l'art avec le langage, mon cerveau s'est mis automatiquement à décomposer en *bits (and pieces)* les données que me présentait Galgiani, chaque signal était identifié et enregistré à une adresse absolue: linguistique, sémiologie, structuralisme, psychanalyse, Wittgenstein, Austin... Mais des signaux parasites ont bientôt faussé mes calculs. Comment dirais-je... Le spring de la machine était cassé, je n'avais plus de jus, plus d'affects devant ce travail (par ailleurs très subtilement mené)...

(Un peu pour faire anonyme comme Richard Prince, mais aussi par pure paresse, j'ai pris des bouts d'idées de grands et petits penseurs que j'ai agrandis ensuite pour former des phrases. Je vous les donne en vrac: Jonathan Livingston, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Paula Marincola, Jacques Cabau, Michelangelo Antonioni, Tom Wolfe, Roland Barthes, Earle Brown et Hans Robert Jauss.)

SERGE BÉRARD



Betty Goodwin, *Nageurs*, 1983, huile, lavis et graphite sur papier, 3,1 m X 2,1 m, collection de la Galerie Nationale du Canada, photo: Jon Abbott.

BETTY GOODWIN

Centre 49e Parallèle, New York
24 septembre — 15 octobre

> Entré dans l'eau, c'est le saisissement, la montée d'une glue froide et opaque, puis le plongeon dans le bourdonnement des oreilles, le nez coulant et la bouche amère — la nage, les bras vernis d'eau sortis de la mer pour se dorer dans le soleil et rabattus dans une torsion de tous les muscles; la course de l'eau sur mon corps, cette possession tumultueuse de l'onde par mes jambes — et l'absence d'horizon.
>
> Albert Camus: "Noces à Tipasa"

La ré-émergence de la "figure" dans le travail de Betty Goodwin provoque un regard interrogateur sur l'insertion de ces récents dessins dans le corpus de travail commis par l'artiste à ce jour. Sensiblement la même que celle présentée à la Galerie France Morin (Montréal) en mai dernier, la série de dessins regroupés sous le titre de "Nageurs" exposés au Centre 49e Parallèle (New York) en septembre témoigne d'un renouveau d'intérêt marqué pour la figure, les valeurs anecdotiques et les charges allégoriques qu'elle porte. De la part d'une artiste dont la qualité des démarches picturales avait attiré l'attention depuis un bon moment, ces dessins risquent de laisser perplexe. Posés cependant dans le contexte des travaux qui les précèdent, on verra qu'ils s'enracinent dans une démarche rigoureuse aux objectifs constants.

On notera tout d'abord que Betty Goodwin nourrit un intérêt pour la figure depuis une bonne dizaine d'années. On se rappellera, entre autres, une série d'eaux-fortes, "Gilets" (1970-72), où une figure centrale domine carrément l'aire du travail. Malgré l'importance accordée au traitement des valeurs formelles, les références anecdotiques appuyées sur un recours à des codes mimétiques font partie du paysage. La figure, valorisée par divers procédés, porte les charges. La densité du désir dont témoigne l'intensité de ces opérations investit la figure de fonctions iconiques. Elles deviennent alors des stratégies d'accélération et de cristallisation des charges et s'appliqueront plus tard à divers procédés de transfert.

Les travaux subséquents, que nous regrouperons sous le titre "Bâches" (1974-76), confirmeront ces méthodes d'investissement. Cependant, c'est au matériau, au support lui-même, à la bâche, qu'est transférée la responsabilité des fonctions figuratives, narratives et iconiques. Ses qualités d'usure et de reprisage rehaussées par divers types d'interventions, en plus d'être proposées comme valeurs plastiques, intercèdent comme signes anecdotiques. L'échelle s'est élargie considérablement, mais la figure domine toute l'aire. Les notions de re-vêtement, d'abri, de contenant que suggère le matériau servent de rappels littéraires et poétiques des "Gilets" et des travaux qui les entouraient. Le glissement survenu dans l'attribution des fonctions se poursuit dans les environnements/installations qui suivirent. D'abord, dans *le Projet de la rue Clark* (1977), où les traces de l'activité de revêtement des colonnes (l'enveloppe qui leur est apposée pour circonscrire l'arène) s'accaparent les fonctions narratives. L'échelle et le traitement des surfaces remémorent les "Bâches", tandis que les opérations sur les constats photographiques résultant de cette installation (présentés comme travaux eux aussi) annoncent en quelque sorte l'essence des interventions qui caractériseraient les travaux suivants. Dans des projets tels que *Projet de la rue Mentana* (1979) et *Passage dans un champ rouge* (1980), les signes de l'activité d'investissement du site et de ses qualités architectoniques spécifiques s'érigent en registres primordiaux de lecture. Ces mises en place fermes et précises d'éléments architectoniques créés par l'artiste et juxtaposés à ceux offerts par le site investi — ces minces et minutieux chevauchements de surfaces obsessivement texturées de signes relevant principalement du dessin —, les traces du passage de l'artiste sur le site en portent dorénavant les charges. Passé du code mimétique dans "Gilets" au matériau dans les "Bâches", le *punctum* se concentre décisivement sur les éléments architectoniques subissant les traces de l'investissement. L'importance de la notion de passage est renforcée par la présence littérale d'éléments-corridors dans les compositions.

Au-delà de ses propriétés poétiques et de ses rappels littéraires des oeuvres *in situ* qui l'avaient précédé depuis 1977, *Triptyque, le commencement de la quatrième partie* (1982) allait prendre une valeur allégorique significative dans le déroulement de l'oeuvre de Betty Goodwin. Dégagés des sites spécifiques, les éléments dont se compose ce travail s'instruisent des méthodes d'investissement avec lesquelles elle avait mené, notamment, le *Projet de la rue Mentana* et *Passage*: assemblages d'éléments architectoniques dotés de puissantes charges allégoriques, superpositions de délicates surfaces obsessivement dessinées, densifications de valeurs au moyen de généreux procédés picturaux... Toutefois, et malgré l'importance très évidente de la charge accordée aux éléments architectoniques eux-mêmes, l'introduction dans *Triptyque* d'un immense dessin où domine la figure annonce que désormais les manipulations d'éléments formels ne suffisent plus à satisfaire les urgences narratives expérimentées par l'artiste. C'est donc par (au sein d')une rigoureuse exploration que la figure se retrouve à nouveau au centre du travail de Betty Goodwin.

Depuis le début de son entreprise, Betty Goodwin n'avait cessé de privilégier le dessin comme mode d'écriture et d'intervention. On peut aussi dépister dans l'ensemble du travail de nombreux indices de son intérêt pour la figuration. Parfois brefs, sur les murs du corridor de *Triptyque*, parfois carrément dominants, dans "Gilets". C'est donc dans cette tradition que les "Nageurs" s'inscrivent.

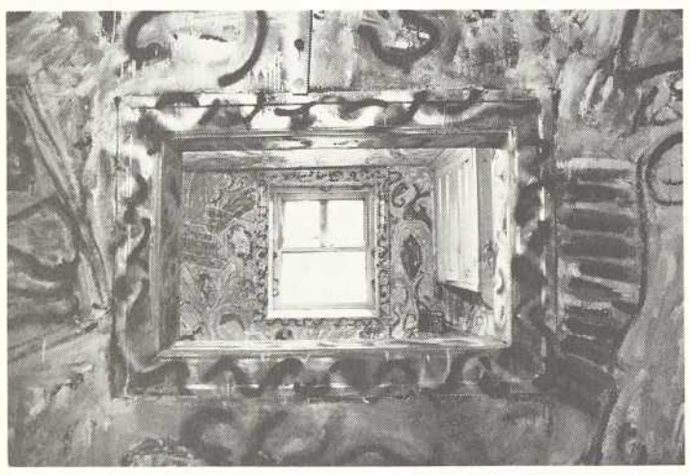
Comme dans les travaux qui les précèdent, le positionnement spécifique des éléments narratifs sur les surfaces de ces dessins relève de patients et laborieux processus d'évaluation et de vérification dont les

résidus sont par la suite délibérément intégrés au travail. Tout en demeurant témoins de l'intensité du désir investi dans la figure, ces résidus enchevêtrent la lecture. Dans les "Nageurs" posés sur ces grands lavis d'huile décantée à la térébenthine, perçus à travers ces fines surfaces superposées, ils accélèrent effectivement la charge en suggérant un foisonnement de mouvements et la notion de voyage/passage. C'est à partir de cette impression suggérée que s'entame la mise en abîme. Malgré le titre qui pourrait contrecarrer le doute, la mise en abîme atteint son paroxysme dans l'angoisse provoquée par l'impossibilité d'établir avec certitude s'il s'agit de nage ou de noyade, et dans celle de confirmer ou de dénier les connotations autobiographiques (alors mnémoniques) que les références narratives pourraient porter.

Finalement, comme par le passé, la lecture exige encore une fois une certaine proximité du spectateur. La réalisation du plaisir rétinien sur laquelle comptent ces travaux pour s'amorcer en dépend largement. Le positionnement qui en résulte accélère dès lors l'agonistique élaborée entre le signe et l'échelle, et, dans les grands dessins, l'efficacité de cette échelle. Lue à partir de cette proximité, l'articulaton de tous ces signes enrichis et propulsés par de subtiles stratégies vérifiées à plusieurs reprises auparavant, trouve elle aussi son ampleur. Enfin, ces efforts et gestes exaspérés, "figurés" sur/dans des profondeurs suggestives et non plus littérales, inscrits à différentes hauteurs sur les minces surfaces, occasionnent dans certains dessins une absence d'horizon.

Les "Nageurs" souscrivent donc en ces sens aux objectifs et aux idiomes poursuivis par Betty Goodwin depuis le début des années soixante-dix.

RENÉ BLOUIN



Pierre Dorion et Claude Simard, vue partielle de l'installation, 1983.

PIERRE DORION CLAUDE SIMARD

3889, rue Clark, Montréal
15-30 octobre

On voudrait ici rendre compte d'un événement qui, mis en rapport avec une série d'autres interventions du même type qu'il semble avoir embrayée, voit modifiées ses dimensions (ou ses modalités d'impact). En fait il faudrait presque parler d'une chaîne dont chaque moment démarqué énonce ses caractéristiques à partir d'une conjoncture d'impulsions personnelles, de situations physiques (géographiques?) et de facteurs temporels (temporaires?).

Pierre Dorion et Claude Simard sont tous deux peintres. La formule qu'ils ont plus ou moins forgée (et exposée) dans l'appartement sis au 3889, rue Clark consiste à couvrir murs et plafonds pour y peindre de façon continue; pour étaler, telles des fresques version "actuelle", des motifs selon toutes les tendances du mot et selon toutes les conditions imposées par le lieu-support. Lors de l'exposition, ces peintures sont mises en vente, à cent dollars le mètre carré... Le résultat ne manque pas d'en imposer par son abondance matérielle et iconique, par l'espèce de fébrilité qui s'en dégage et la tension qu'il provoque: le regard spectateur du premier moment (particulièrement lorsqu'il est non averti) s'affole d'une certaine façon, à ne pas retrouver les blancs supposément neutres d'expositions plus "conventionnelles" qui garantissent les "psychologiques" aires de repos perceptif.

À l'appartement de la rue Clark pourtant, beaucoup d'espaces remplissaient cette fonction apaisante (on pense notamment au remplissage décoratif par la couleur serpentine ou par divers motifs géométriques et figuratifs déliés des grands déploiements picturaux), facilitant le constat d'une versatilité certaine dans le choix des scènes à caractère narratif. En fait c'est le plan même du lieu qui devait fournir l'occasion de changements thématiques ainsi qu'une manière de se tracer un circuit personnel à l'intérieur de ce "tableau" à l'échelle architecturale qu'on avait l'impression de pénétrer, et où aucune plinthe, porte, ou moulure ne devait se voir épargner le marquage par la couleur. Tableau par ailleurs on ne peut plus citationnel, et là semble résider l'un des points importants permettant à Pierre Dorion et à Claude Simard d'ajuster le fonctionnement stylistique à deux (ou en groupe éventuellement), de même que de livrer une partie des intentions critiques (ou ironisantes) motivant leur démarche, à savoir la démonstration d'un mécanisme d'assimilation et de récupération culturelles.

La procédure citationnelle se veut délibérément mise en scène; le bricolage historique de la rue Clark doit sa matérialisation à un véritable dépôt d'images constitué de magazines, catalogues, recueils illustrés des classiques de la peinture. À New York, où l'expérience s'est répétée dans un bar-performance avec une troisième artiste, Myriam Laplante, des journaux, des catalogues et un livre sur l'histoire du cirque faisaient figure de dictionnaire d'images; un peu plus tard en décembre, le projet "La Paryse" dans un restaurant montréalais s'élaborait à partir du corpus d'oeuvres choisies par Erwin Panofsky dans ses *Essais d'iconologie*... En fait, si la citation est explicite dans cette "méthode" de peinture, elle n'en demeure pas moins, sur le plan compositionnel, qu'un mode d'embrayage, un prétexte pour couvrir des superficies et donner libre cours à de délirantes hybridations.

Au 3889 Clark, du salon rappelant religieusement les fresques assisanaises (Giotto, Cimabue, Martini) aux chambres funèbres commémorant le Cinquecento italien et le Romantisme, de la salle à dîner notoire par un mur chagalien à la cuisine mêlant allègrement colonnes gréco-romaines, gisants de pierre et Christ en croix, sans oublier la salle de bain conviant Pollock et Kounellis aux mêmes ablutions, c'est à un panorama historique de l'art, joyeusement hétéroclite malgré le thème omniprésent de la mort, qu'avait droit le spectateur. Ainsi Elvis Presley se tenant au chevet du Napoléon mourant, les "gombi" exécuteurs du *3 mai 1808* de Goya, Lénine caché derrière un paravent cubiste, John Travolta posant dans la salle à dîner, le motard jouxtant le chauffe-eau, l'homme-citrouille en combinaison spatiale, participaient de façon très intégrée à une mise en forme généreusement pigmentée et stratégiquement aménagée en fonction d'une idée de "décoration" suggérée par l'appartement.

Sur le plan pictural, cette production métissée faisait valoir le caractère dynamique de l'entreprise. Les scènes murales et les chambres-tableaux de la rue Clark dénotaient une facture intense, un rapport à la matière (un émail industriel) vibrant et tactile, une application de la couleur débordante et nerveuse. Il est à vrai dire étonnant de voir à quel point le mariage des attitudes individuelles s'est effectué de manière heureuse. Car dans l'ensemble, (sauf pour les plafonds dont s'est chargé Pierre Dorion) tout le travail pictural résulte des conduites simultanées des deux peintres, et c'est là en fait l'une des "règles" spontanées de la procédure. Aucune portion ne privilégie l'un des participants au détriment de l'autre ou des autres; la totalité de la surface picturale résume les interventions superposées de chacun. Ce principe d'élaboration collective, maintenu également dans les expositions du bar-performance et du restaurant, se voit voué à une constante improvisation, très dépendante du lieu où prend forme le projet. On remarque ainsi qu'après l'épanchement lyrique et tachiste de la rue Clark, les endroits publics qui ont accueilli les expositions ultérieures, ont donné lieu à des recouvrements muraux plus linéaires et stylisés, transformant le motif iconographique en un motif plus décoratif et "all-over". L'adaptation stylistique pointe donc la spécificité physique et fonctionnelle de l'espace prêté au marquage interventionniste des artistes, qui oriente autant une imagerie et une manière qu'elle provoque un impact différencié selon les catégories de spectateurs.

On atteint à ce moment la dimension critique et sociale de la démarche adoptée par Pierre Dorion et Claude Simard. En s'esquivant de toute forme de circuit (qu'il soit institutionnel, commercial ou parallèle), ils s'offrent la liberté et la rapidité d'action désirées, tout en soumettant *des* sortes de spectateurs à un programme reproduisant presqu'en le parodiant le système très établi de l'art, où l'oeuvre sucessivement s'élabore, s'expose, se vend, se diffuse. Cette forme d'événement semble avoir été conçue spontanément comme soupape afin de servir d'urgents besoins d'affirmation, de dynamisation, de contact tangible avec le spectateur et de participation au "jeu" de l'art. Mises en perspective temporelle, ces manifestations inscrivent progressivement les marques d'une idéologie qui se précise et d'un comportement qui se solidifie. La formule tend à devenir une attitude d'art, un geste qui s'expose et qui expose un détachement, moins face à un fonctionnement définissant l'évolution et le transfert symbolique de l'objet d'art, qu'à une manière de l'institutionnaliser.

MARTINE MEILLEUR

RAYMONDE APRIL

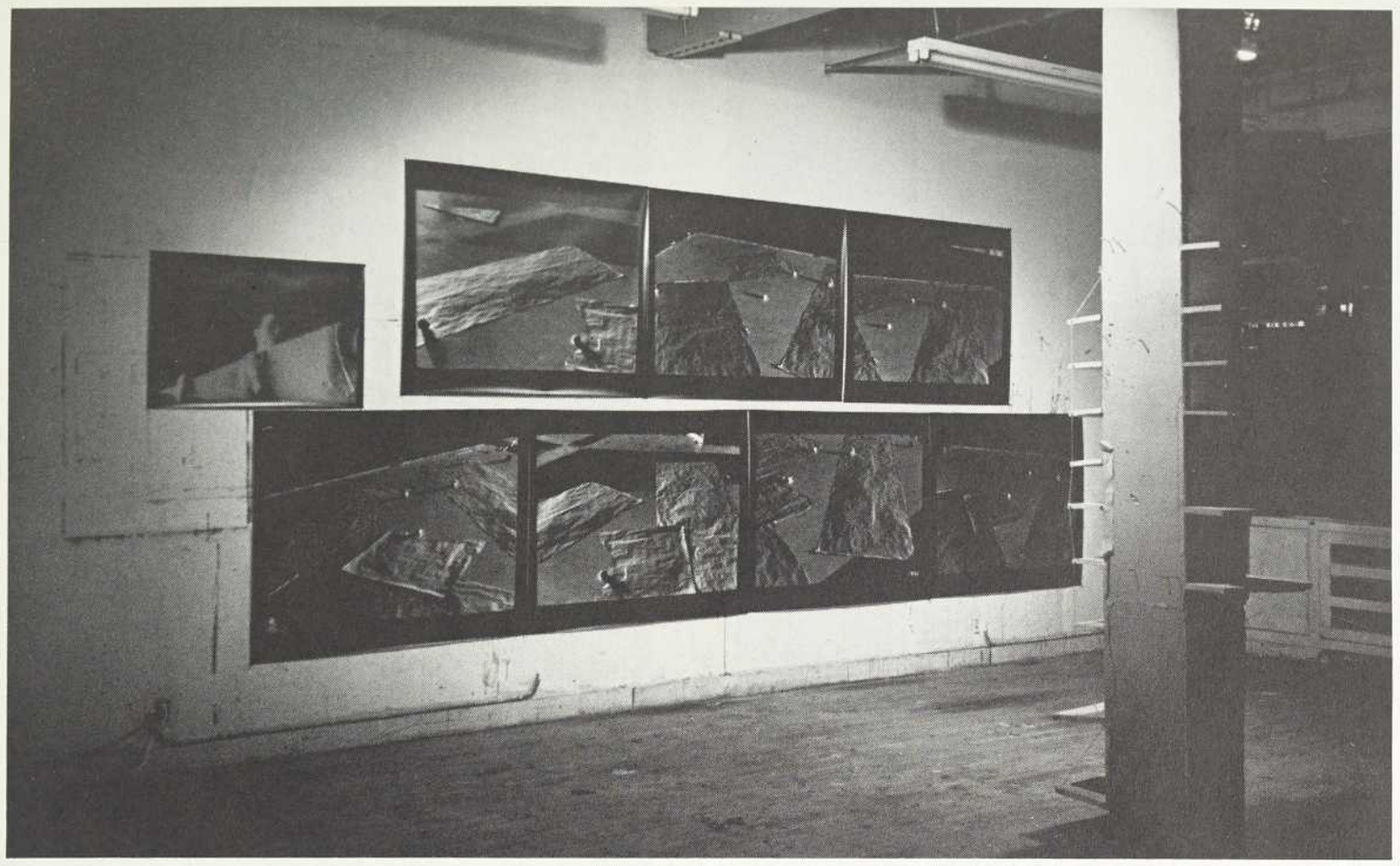
3643, boul. Saint-Laurent, Montréal
3-13 novembre

> Mais les sujets inconvenants sont difficiles à trouver de nos jours.
>
> Susan Sontag[1]

Raymonde April, depuis quelques années, a joué de tous les "genres": paysage, nature morte, scène de genre, (auto-)portrait. Il faudrait mettre des guillemets partout. Non, bien sûr, ce n'était pas tout à fait de cela qu'il s'agissait: une femme dans un intérieur, un coin d'atelier, un réveil et des fruits sur une table, des assemblages d'objets. Le tout avait le caractère métaphorique du travail qui s'autorise de la citation, en sédimentation avec l'histoire des productions (photographiques). De tous les "styles" aussi: "réalisme" de certaines scènes de genre, "pictorialisme" des *Personnages au Lac Bleu,* par exemple. "Reportage", "fiction", beaucoup des détours que l'on peut ou doit fatalement emprunter pour faire de la photographie s'y retrouvaient.

Jour de verre, ce n'est pas une exposition de photos, mais une installation accessible entre dix-sept et vingt et une heures (en novembre). La pièce, ou plutôt l'atelier, reste dans une obscurité relative, seuls des spots, tournés vers les grandes photographies épinglées au mur, ou un néon, déposé sur le sol, à proximité des photos encore, dosent la lisibilité et l'illisibilité relative des oeuvres pour le spectateur. La nuit, donc, à l'extérieur, la pénombre dans la salle et l'éclairage électrique fixant les conditions de lecture du visiteur.

À lui de voir, de déduire ou de deviner si la série des six photos d'une voiture enneigée, dans la nuit, est constituée de six développements "identiques" ou si la lumière ténue du néon le déjoue. Et quand, pour mieux lire, déchiffrer les huit grandes photos d'un intérieur d'atelier (espace adjacent à celui qui servait à l'installation), ces huit vues similaires, toutes obstruées par la "même" silhouette noire, tantôt précise, tantôt floue de l'artiste (et comme collée à la surface de l'image, dans une trop grande proximité avec elle), quand le regardeur s'approche, il vient brouiller de son ombre les images devant lesquelles il s'avance en se prenant dans le réseau lumineux des deux spots qui éclairent le montage[2]. (Qu'est-ce qui, d'ailleurs, lui fait croire que c'est bien de Raymonde April qu'il s'agit? Les travaux antérieurs où il était en mesure de



Raymonde April, *Paysages*, 1983, sept photographies noir et blanc mesurant 99 cm X 122 cm et une photographie noir et blanc mesurant 61 cm x 91 cm.

la reconnaître? Encore là, qui le lui avait dit?) Le portrait, ici, a perdu de son relief, il s'affirme pour ce qu'il est: une tache. La lumière peut lui donner (*Portrait de l'artiste, no 1,* 1981) comme lui ôter tout relief. L'ombre du spectateur, intervenant sur les effigies, lui affirme qu'il est bien là, devant la silhouette opaque, l'ombre fixée, d'un "ça a été là"[3].

Est-il plus certain, plus rassuré, ce spectateur, devant la première image (celle qu'on aperçoit d'abord en entrant)? Une ombre sur un mur, l'image d'un contour. Comment ne pas penser à l'invention de la peinture, à son origine telle que les textes de l'antiquité l'ont racontée, ou telle qu'elle s'est manifestée dans les grottes[4]. L'ombre de Raymonde April (?), avec en transparence, et en négatif, un oeil qui lui renvoie son regard. Image saturée déjà et toute retournée sur elle-même, portant l'inscription (réminiscence des oeuvres où le texte intervenait): *Jour de verre.* Image-photo-feuille.

Et plus loin, devant sept autres grandes photos de — quoi au fait? — de papiers étendus sur le sol, ne dessinant rien, hormis peut-être vaguement, dans une pièce obscure, une sorte de "dallage" perspectif (comme dans les tableaux du *Quattrocento* où les lignes de fuite sont traçées avec ostentation), la tentation est là (ou le piège tendu) de les associer, ces sept grandes images, en un seul panorama, une vaste perspective. Autre moyen de reporter l'attention sur les conditions de lecture[5].

Sur ces images donc, de grandes feuilles froissées, quelques boulettes de papier (comme des balises dans cet espace, la clef, une échelle des grandeurs représentées), des rectangles, des triangles, des carrés de papier, d'ombre et de lumière. Et, sorte de supplément, pour aider à "comprendre", une huitième photographie: une femme tenant un triangle très brillant, lumineux (recouvert de papier métallique), un peu comme les saintes qui, dans les tableaux des XVI e et XVII e siècles, posent avec les attributs de leurs martyres (on pourrait, à partir de là, inventer quantité de scénarios), ou comme les représentations d'artistes dans leurs ateliers (métaphores figuratives savantes).

Finalement, au terme d'*un* parcours possible, dernière image peut-être, car les contraintes et les libertés de l'installation sont infinies, celle de ce même objet, sans nom et sans usage, sans autre fonction que celle d'être "pris", ce triangle métallique, posé sur un fauteuil banal, dans la pénombre. Finalement? Non, car la fin (?) de tout cela, soit de cette expérience, ou la "leçon" (celle de Raymonde April...), elle est dans la photo qui accompagne ce texte.

La description qui précède est là puisqu'elle ne peut s'accompagner d'aucun document (fatalité de l'installation). Ici, le document ne peut être que de "seconde main", même s'il est de celle de Raymonde April[6]. Ce que cette photographie reproduit n'a eu lieu qu'une fois, elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus se répéter existentiellement[7]. Cette photo comme *la* photo.

L'installation en question est aussi unique, particulière. Il y a, non, y avait là un redoublement de conditions de lecture irreproductibles. Autre contradiction/confirmation de la "vérité" de la photographie: fixe, arrêtée, définitive. Les six exemplaires de l'auto enneigée invitaient à la même réflexion dans l'incertitude de leurs conditions de lisibilité, puisque la lecture n'arrivait pas à se fixer, à reconnaître une quantité précise (la photo est affaire de quantité)[8].

La photo-document peut alors passer pour une prise de possession d'un espace dans lequel le spectateur demeurait toujours incertain. Elle est une preuve (l'index), une pièce à conviction qui peut servir à donner réalité (Susan Sontag) à l'expérience fuyante, changeante, insaisissable de chaque spectateur. C'est là, enregistré et perdu: c'était là. L'installation photographiée: changement de temporalité.

Mais ceci, c'est aussi ce que nous révélait chaque photo, et peut-être avec le plus de force, le plus d'évidence celles de ces immenses feuilles laissées sur le plancher d'un atelier, étendues dans le désordre (même celui d'une fausse perspective...), soit l'essentiel de l'expérience, de la praxis; soit comme dans les premières photos de Niepce, dans les premières "natures mortes", l'enregistrement lui-même, qu'importe le sujet. De n'être rien, le sujet valorise et consacre la photo pour ce qu'elle est, non pour ce qu'elle montre.

Raymonde April, dans son installation, joue donc de la preuve, du document: la voici (image floue arrachée dans le feu de l'action, pourrait-on fabuler) avec dans les mains ce fameux triangle que l'on retrouve dans deux autres photos. Mais qu'est-ce qui est certifié? Sans le prétexte du voyage, du reportage, de la scène pittoresque, de l'intérieur à atmosphère (feignons de ne pas la "sentir"), qu'est-ce que cet objet devant lequel l'appareil s'est posé, ou pourquoi Raymonde April a-t-elle voulu interposer l'appareil entre elle et cela, négligeant les mises en scène qui auraient pu inciter, comme dans ses premiers travaux, à des interprétations à caractère plus fictionnel? La "dernière" photo y répond: un triangle sur un fauteuil quelconque, en un lieu incertain, un objet indéterminé qui n'a de raison qu'à servir (en opérant ce que Roland Barthes nommait une conjonction illogique de l'*ici* et de l'*autrefois*) à montrer, qu'à constituer un autre objet fait tout entier de quelques éclats de lumière captée.

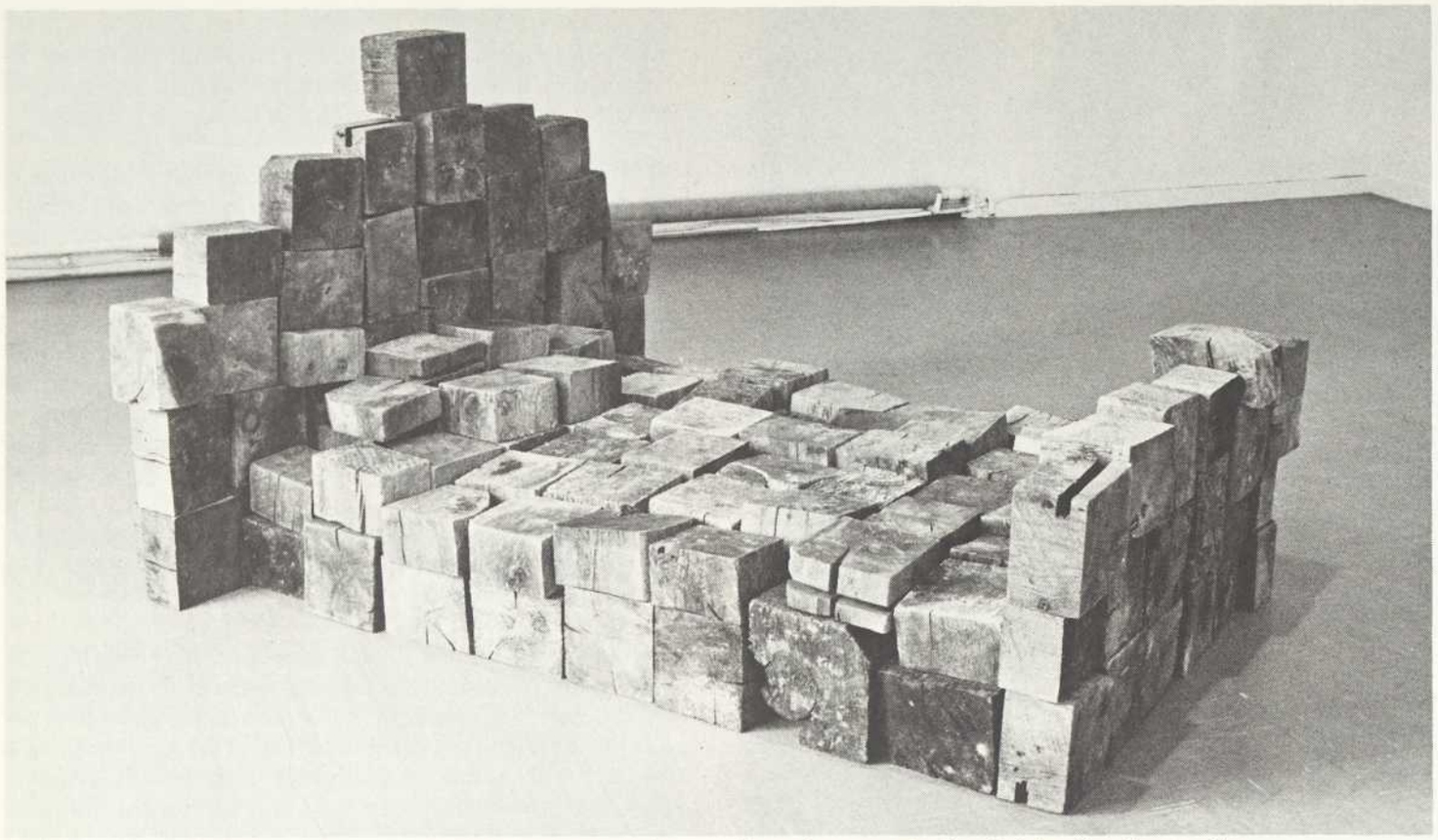
Si la photographie a le pouvoir de donner l'impression qu'un événement se produit, Raymonde April y parvient sans nostalgie[9], en faisant attention à "rien"; elle ne nous ramène pas ce qui aurait pu nous échapper, nous être inaccessible, ce qui "mérite" d'être photographié au sens où on l'entend habituellement[10]. L'événement n'est fabriqué que parce que la photographe est intervenue. Ce n'est plus prioritairement le "ça a été là", ce serait le "ça a été pris". L'événement "à nommer", là-bas, au 3643, c'était le dispositif, l'installation, l'évidence pour le spectateur de s'inscrire dans ce dispositif, un événement au degré zéro, à charger d'intensité, à partir duquel créer l'intensité et c'était ce que chaque effigie contenait déjà tout entière.

Le visible photographique que propose Raymonde April semble refuser de se présenter comme étant de l'ordre de l'énigme pour le discours puisque tout ce qui est donné n'est rien. Mais ce refus de l'énigme a tôt fait de se transformer en redoublement de celle-ci. Tout est donné, soit rien. Le sujet photographié (discours direct), Raymonde April l'a arrangé, il nous renvoie à la photographe autant qu'à sa "vision" (discours indirect)[11]. Le sens? "Photographier, c'est révéler le sens, parce que le sens n'est rien d'autre que ce que révèle l'opération photographique elle-même."[12] Raymonde April a fait en sorte que suivant une logique de type indiciaire, nous ne sortions pas de ce que sont les conditions mêmes, le mode de production de la photographie, quels que soient les détours qu'elle nous fasse emprunter.

ALAIN LAFRAMBOISE

NOTES

1. Sontag, Susan, *Sur la photographie,* Paris, 10/18, 1983, p. 26.
2. Ces spots auraient pu servir à éclairer le sujet de ces photographies. Mais toutes avaient été prises en lumière naturelle.
3. "L'ombre affirme toujours un "ça et là". Tandis que le *dessin* d'ombre, comme la photographie affirme toujours un "ça a été là"." Dubois, Philippe, "l'Ombre, l'index, le miroir", *Parachute,* 26, printemps 1982, p. 18.
4. *Id.*
5. À la Renaissance, la perspective s'était vue attribuer ce pouvoir d'objectiver les conditions subjectives de la perception. Chaque spectateur pouvait croire qu'il partageait son expérience de l'oeuvre avec tous les autres spectateurs. Il y avait dans l'installation de Raymonde April une perspective en quelque sorte mimée grâce au montage des photos. Le coup d'oeil les "re-composait". De plus l'assemblage sur ce mur rappelait en l'inversant — à peu près — celui qui lui faisait face, nous retournant audit agencement, les reliant, refermant ainsi le parcours du visiteur.
6. À cause de cela, son statut est incertain: reportage ou nouvelle production?
7. Barthes, Roland, *la Chambre claire,* Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard-Seuil, 1980.
8. "La photographie est issue d'une philosophie non dialectique qui ne peut penser le mouvement ni le passage ni la métamorphose." Sallenave, Danièle, "le Corps imaginaire de la photographie", *le Corps et ses fictions,* Paris, Minuit, 1983, p. 94. C'est en la contraignant par les conditions de l'installation — arrêt/mouvement, quantité/qualité — que Raymonde April montrait le mieux les diverses caractéristiques de son medium. Cette entreprise commencée depuis le début de son travail était devenue davantage explicite au moment de son exposition à la Chambre Blanche, de Québec, en 1981. Voir à ce sujet le commentaire de Denis Lessard dans le no 25 de *Parachute,* hiver 1981.
9. Hormis l'émotion que provoque le passé tel quel et que suscite toute photographie. C'est le sujet mortel qui se trouble devant l'"avoir-été-là".
10. "C'est un Événement: quelque chose qui mérite d'être vu... qui mérite donc d'être photographié." S. Sontag, *op. cit.,* p. 24.
11. Mais l'arrangement semble s'amenuiser. Raymonde April *fait* moins des photos *(making a picture)* qu'elle ne les *prend (taking a picture),* ce qui évacue une dimension importante du problème de l'expression du sujet. Voir en ce sens: Crimp, Douglas, "The Museum's Old/The Library's New Subject", *Parachute,* 22, printemps 1981.
12. Sallenave, D., *op. cit.,* p. 89.



Stacey Spiegel, *Continuous — Passage — Continuel*, 1983, douze photographies peintes, construction de bois et bande magnétique, photo: centre de documentation Yvan Boulerice.

STACEY SPIEGEL

Optica, Montréal
1 — 20 décembre

Cette première exposition de Spiegel à Montréal nous aura conviés à un dicours dont on dira pour l'instant qu'il porte sur la notion de "construction". Terme ambigu, dont l'amphibologie (assembler et imaginer) nous renvoie à la fois à un niveau purement formel et un niveau structural, conceptuel, voire environnemental: *ce qui* est construit, et *comment* c'est construit. D'entrée de jeu, l'oeil (et le corps) du spectateur se prend aux divers rapports ou articulations entre les éléments disposés de l'exposition, feignant d'abord de faire de l'espace qui accueille cette oeuvre le lieu d'une scénographie, et donc l'enjeu de sa propre existence, de sa propre constitution: une construction de blocs de bois gris, simplement agencés (mais non scellés), configure un certain objet (une tombe, un lit?), quelque peu en retrait d'un mur où sont disposées douze photo-peintures, et qui s'impose par ses dimensions, son caractère de "chose" par rapport au reste. Tel un *dispatching*, elle semble coordonner les autres éléments qui l'entourent, *a fortiori* lorsque le spectateur prend note de ses affinités de ressemblance avec ces autres représentations de blocs qui, photographiées, ponctuent inexorablement la série des douze ensembles iconiques en chacune de leur occurrence.

Au bas de ces douze photo-peintures disposées comme une bande, comme une série, une bande magnétique, tendue dans le vide à l'aide d'un mécanisme divisé en deux pièces éloignées, s'engage indéfiniment. Chacune de ces douze icônes se compose donc de la photographie d'une construction antérieurement réalisée, de forme chaque fois renouvelée, et constituée à l'aide d'un format identique de blocs. Chaque image a été ensuite recouverte de peinture de manière à ce que seule la surface photographiée reproduisant l'objet composé par Spiegel soit dégagée des plages de couleurs vives et franches. La construction disposée au sol, compte tenu de son matériau et de son principe d'agencement, similaires à ceux des photos, en devient en quelque sorte le référent. Celui-ci ne peut qu'être voulu, pointé, désigné, car toute l'exposition nous propose *in extenso* un discours sur son agencement préalable, sa démolition puis sa reconstruction. Un déplacement, d'ordre mnémonique, s'opère donc entre la construction et la série des photos inscrites.

Cet agencement, comme principe de mise en forme, de réification d'une représentation, configure un objet reconnaissable. C'est dire l'effort investi à "faire reconnaître". L'analogie sur laquelle se bâtit la construction en place, devenue le référent de ses propres transmutations au sein de l'idiome photographique, est purement formelle (opposé à "matérielle"): ce n'est au fond que l'organisation des blocs qui crée l'analogie, qui délimite une forme pour le regard. Partout, un même travail de dénonciation de l'intervention artistique s'y observe, chaque élément est en énonciation autonymique: la peinture se signe comme peinture: c'est la couleur qui, pleine, matérielle, contraste avec cette construction, emportée par le substrat photographique. C'est aussi la couleur qui affirme sa condition plane et ce, malgré son étonnante conformité avec l'iconographie (le bleu devient ainsi quelquefois, et même avec ostentation, le bleu du ciel). La peinture a ses propres péripéties: suggestion incongrue de perspective, fragment d'*all-over* (en est-ce encore un?), mimétisme parcimonieux avec le référent (le bleu des vagues, — voir leurs formes quelque peu stéréotypées, — surplombent une barque, construite et photographiée). Et puis, ailleurs, dans une autre "image", la peinture se découpe en bandes de couleurs, légèrement en perspective, et qui, séparées entre elles par des interstices, parodient de réels pans de murs, faisant office de fond à une construction formant escalier.

La planéité de la peinture se confond avec ce qu'elle est censée suggérer, tout comme la réalité photographique (son pouvoir analogique) se confond avec la relative profondeur de la représentation. Des passages subtils se glissent donc de l'iconographie au matériau (la vraisemblance du bois avec la barque par exemple), du lieu au non-lieu, d'une profondeur à une bi-dimensionalité, d'un avant-temps à un après-temps: les "bruits" de la bande magnétique, produits par la mise en place de la construction réelle au sol, sont forcément rattachés au projet, à ce qui précède le détachement fétichiste d'un objet qui acquerra le statut d'oeuvre d'art[1]; et donc ils entrent en chevauchement avec la présence de leur installation, comme quoi cette oeuvre joue aussi sur la notion de temps.

Par ailleurs, cette série, qu'est-ce qui la constitue? Probablement l'itérativité du matériau et son principe d'agrégation dans le parcours de ces tableaux-photos, sur lesquels l'accrochage met l'accent en les adjoignant (créant cet effet de séquence) et sur lesquels aussi renchérit la bande magnétique qui, tendue, se mue en une pure forme longeant l'espace superficiel du mur, subvertissant dans une certaine mesure sa fonction phonique. Un même élément (bloc de bois), paradigmatique de cette série, tel un abacule, se répète, participe d'une "figuration", puis se déterritorialise dans un autre ensemble en rebourgeonnant autrement. Cette pièce modèle est de la sorte en constant devenir, elle ne cesse de se métamorphoser et n'a donc pas de forme *a priori* à laquelle elle s'agglomérerait, tenant ainsi plutôt un discours sur la "mise en forme", la subordination d'un référent à un matériau sur lequel il ne peut compter pour le projet d'une stable représentation.

Au moins deux discours sont donc tenus en cette exposition de Spiegel: celui sur le territoire naturel (sur lequel a insisté, je pense, la feuille d'information qui accompagnait cette exposition), et celui sur l'intervention des idiomes, dont les confrontations sont ici fort signifiantes. L'oeuvre, dans son ensemble, tout en s'y référant, ne s'insère pas directement "dans des discours sur la mécanisation, le naturalisme et l'environnement social"[2] (ce que donne à penser la thématique, tout comme l'effet suggestif de ce qu'on entend par la bande sonore), mais les prend plutôt en écharpe, c'est-à-dire dans leur biaisement de codage, alors qu'ils reparaissent comme signes, éloignant le message dont ils sont censés être investis. Même la photo qui, dit-on, énoncerait des "messages sans code", installant "une conscience de l'avoir-été-là"[3], ne pourrait ici énoncer le passé dans la présence d'un message sans code, car son découpage, son air de citation, la ferait justement resurgir en tant que code, dans la présence d'un agencement signifiant, loin des interventions codées culturellement de l'homme photographe.

Le regard n'entre en contact qu'avec des sujets toujours au second degré de leur énonciation, toujours dépassés par le cache des procédures plastiques, telles la mise en page ou la pureté des couleurs. C'est dire que le discours sur le déplacement, l'intervention sur le territoire, la prise en compte de l'environnement naturel, nonobstant le matériau (le bois: signal de nature), "habiterait" surtout en ces douze agencements iconiques dont les opérations rhétoriques constitueraient l'essentiel de la valeur de cette exposition. C'est dire aussi que c'est cette intervention même qui est ici mise en représentation: la construction c'est, si l'on veut, l'anagramme; cette mise en dérive de l'identité, du signifié, qui n'en finit plus de combiner, au point où c'est cette combinaison qui fait le sens, conservant au terme de "construction" sa pertinence. L'ensemble de la série déplierait l'anagramme à l'oeil, faisant des douze représentations les multiplications d'un même jeu (de blocs), conférant à l'oeuvre une unité certaine.

Ce qui séduit concerne peut-être moins cet effet de série que la qualité du montage en soi, la réalisation de ces photos finement incrustées dans (*i.e.* recouvertes par) la peinture. Peinture qui nous retient par ses brillantes factures opaques et épaisses en certains endroits, et surtout par ses magnifiques couleurs.

L'utilisation de l'environnement, du territoire, la manipulation des matériaux naturels, ne sont ainsi jamais décrites, bien que la continuité qui est offerte dans le parcours des douze montages possède des apparences de narration: la figure allotopique de la construction photographiée trace sa propre histoire, multiplie son jeu transmutatif, n'est préhensible que dans un espace diégétique qui la dé-localise en permanence, ne permettant de la saisir que dans son articulation d'ensemble. La série mime, si l'on veut, avec un certain recul, les mêmes déports que ceux produits par l'utilisation du milieu, aux fins les plus essentielles: marcher, se transporter, s'asseoir, etc. (constructions en escalier, en barque, en chaise). Ce discours sur le lieu détourne en quelque sorte le regard de l'installation, interne à cette exposition. La question qui se pose est, à cette phase de notre lecture, celle de la place de cette oeuvre dans le genre de l'installation. Si l'installation, comme modalité à présenter, affecte une quelconque spécificité au lieu (et à l'accueil dans ce lieu), exige une prédisposition des objets installés et leur préalable ancrage dans "ce" lieu, voire même une authentique dépendance des objets en présence par rapport à l'espace qu'ils occupent ici-maintenant (devenu site), ce ne serait donc pas ici le genre concerné, dans son sens le plus strict; ce ne serait en tout cas

pas cette relation particulière qui, ici, produirait le discours sur lequel on s'est arrêté.

Il y a bien un rapport entre cette construction au sol et l'accrochage au mur (sans oublier la bande magnétique), mais c'est surtout parce qu'il s'y passe la même chose, tournant autour de la notion d'agencement: celui des blocs de bois, photographiés, qui, dans leur monochromie, à l'instar de cette réelle construction, mettent à jour non seulement leur mise en oeuvre mais leur existence labile, éphémère (leur ponctualité existentielle par surcroît). C'est pourquoi il faudrait parler d'*homologie* et non d'analogie. Disons pour finir que ce que nous projette Spiegel dans son exposition c'est en fait le rapport décomposé, déplacé par rapport aux choses, aux lieux, astucieusement homologué et/ou délégué dans le travail formel lui-même. L'objet figuré est fragmenté et c'est ce qu'exprime la représentation fissurée.

La conjonction de la photo et de la peinture, de l'iconographie et du traitement, de par leur banalisation réciproque, leur effet de neutralisation simultanée, en fait d'avantage le lieu d'une disjonction. Le désir du spectateur, cette pulsion qui le porte à vouloir retrouver l'origine de la scène, à être là, est frustré: *Je* ne peux décoller les "plans d'images" et atteindre le moment même de cette intervention (car cette origine est bien pointée, elle me nargue), ce mince espace où l'artiste décolle le référent et le fait devenir tel *pour moi*. C'est l'intolérable *facticité* de la représentation.

PAUL TIFFET

NOTES

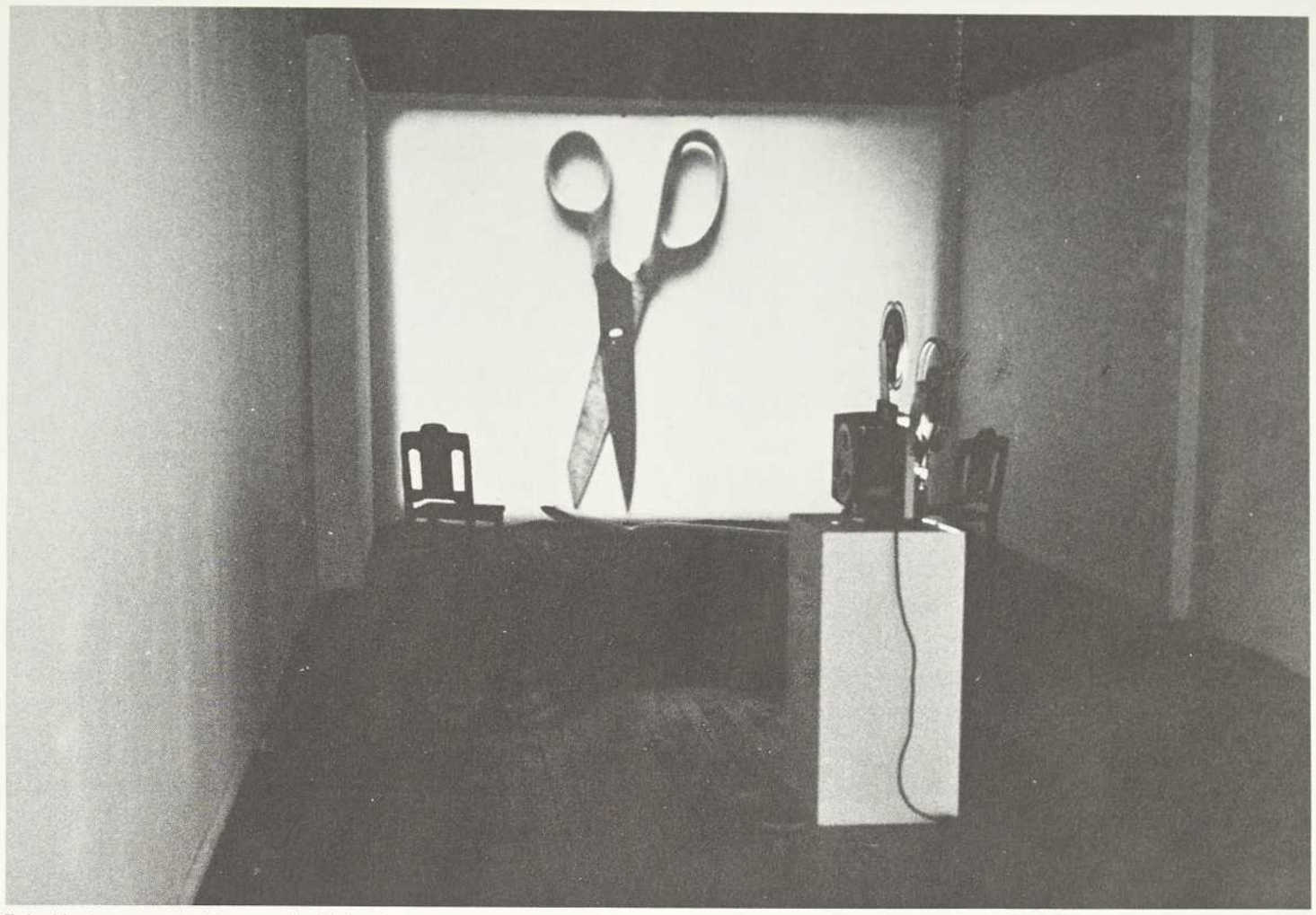
1. "*Détacher* est le geste essentiel de l'art classique. Le peintre 'détache' un trait, une ombre, au besoin l'agrandit, le renverse et en fait une oeuvre; et quand bien même l'oeuvre serait unie, insignifiante ou naturelle (...), comme elle sort toujours, quoi qu'on veuille, hors d'un contexte physique (un mur, une rue), elle est fatalement consacrée comme oeuvre (...). L'art ne serait donc jamais paranoïaque, mais toujours pervers, fétichiste." Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes,* Paris, Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1975, p. 72-73.
2. Cité de la feuille d'information accompagnant l'exposition chez Optica.
3. Barthes, Roland, "Rhétorique de l'image", *in l'Obvie et l'Obtus,* Paris, Seuil, 1982, p. 35-36.

TOBY MacLENNAN

Optica, Montréal
November 8-26

> And he had to admit that on certain occasions in his own life he had loved an ocean wave or the sight of a particular toaster so intensely that he wanted to squash it into his own body. In mid-empty air, to put his hands and arms around things and objects and push them into his chest and legs and into his face. In the privacy of his own room, to pack them tightly, minutely into his body's pores and then to emerge in the everyday street and see the world again out of his whole body, through rock and toaster and ocean. To him "I want" was part of the furniture. It stood in the world like a chair. And today he wanted to eat the room he was standing in.

Thus begins the soundtrack of the film portion of Toby MacLennan's film/installation *The Absence of a Hole*. The work operates in the disjuncture between ourselves and the things outside, between the contours of our bodies and the contours we create around things to order the outside world. The work does not present us with an ordered set of images to be collated into a coherent statement on perception. It would serve little purpose to analyze historically or sociologically the images and experience presented us here. Any such conclusions could only be ancillary in their importance; scales for assessing value, classifications to order and possess. To resist such temptations towards exegesis is to defy critical distance, to blur distinctions between intellectual and sensual reception of experience, to perforate the logician's artifice and allow the world to permeate consciousness — to experience with the mind the world we take for real.



Toby MacLennan, *The Absence of a Hole*, 1983, installation film/sculpture, photo: centre de documentation Yvan Boulerice.

For the exhibition the gallery space is partially divided into two distinct areas by a wall extending from the centre of the end wall down part of the length of the gallery. The resulting "rooms" are small, habitable areas. The right hand room is warmly lit, the floor is covered with sand; the sand bears the footprints of previous visitors; their presence is literally embedded in the room. On the walls are several cut-out profiles of a man in different positions. On these cut-outs are printed, photographically, images of objects in a room. The man sits, we see in the silhouette the chair upon which he rests; he gets up, the chair moves from our view. The man appears to move around the room; other chairs, one with a pot of flowers on it, come into view in the window contoured by his silhouette. He stands before a door, his hand on the knob. In the other room a black and white film is being projected on the back wall. The film provides the only illumination. Again the floor is covered with sand. Between you and the screen are two chairs, one on either side of the line of projection, facing the screen, angled slightly inwards. They are inviting yet a bit too close to the projected images to make for comfortable, distanced viewing. If you approach the chairs you find that they are coated, caked, with sand over their entire surfaces. Lying between the chairs and the projected image, on the floor directly in front of the back wall lies an enormous white spoon. It is made of plaster. It is four or five feet long.

The film itself is about twenty minutes long. It consists of individual still and moving images. It begins with a monologue, part of which is quoted above, which lasts for about half the film. Its opening lines are accompanied by the image of a hat. The images continue; a pair of gloves; a man pulls on a pair of trousers; a man in a room begins to tie all of the objects in the room to his body (carpet, bed, table, dressmaker's mannequin, picture, etc.); another figure bathed in mud pushes tiny sheep figurines into his skin, then a telephone, then a spoon; a man in tails ambles down a hill with a deer tied to the front of his body; we see a spoon tied to the back of his head; the man rolls down a hill; a rock rolls down a hill then down a path; images of ocean flash; an elephant, filmed in slow-motion, crosses an enclosure towards us. The text describes the project of a man to absorb the world outside of him by digestion, eliminating the disjunction between himself and the outside things. Many of the images convey a similar project; a crude, clumsy, often humorous physical unification of man and thing, of perceiving subject with object. Yet, while often humorous, the images possess an uncanny attraction. They seem to strike a responsive chord. Because they are unusual they are not easily classified as "pictures of" and due to their relationship to the real objects in the gallery there is no firm distancing barrier between the viewer and the film's images.

MacLennan renders the desire to know things akin to that of hunger. The work appeals to all of the senses. Things are brought to a sensual level of perception. The images and notion of absorption contained in the work might be viewed as metaphorical in their relationship to perception. Yet to allow the work to function as a mere stand-in, an explication for a conception of perception is to impoverish it, to rationalize it as an allegory once removed from experience — a model to be contemplated from aesthetic distance. The strength of the work is its ability to transcend and function independently of metaphorical interpretation and to allow itself to be experienced more directly. The objects speak for themselves in all the complexity of things in and of our world. Our experience of them is our experience of the world. We are not left to translate expressions of the artist's experience but to experience for ourselves.

What is this object, the spoon, which lies between us and the images on the screen, that, because of its position, appears to contain those very images, that is in fact illuminated by the light falling from them? Other spoons appear elsewhere in the film: tied to the back of the man's head and pressed into the muddy flesh. The spoon is one of our most familiar objects, one of the first tools we have grasped and used to explore the world. Its shape mirrors the palate and the tongue. Its genealogy is the cupped hand. It is an extension of our bodies into the outside world where we use it as a primary tool of the will, ordering and sorting, preparing that which is outside for absorption, and it is an extension of the outside world into our bodies when we make that decision. It serves as a mediating between the "I want" that is part of basic need and the realm of things outside. With the spoon we mediate hand to mouth desire; we may pick up something, stop, examine it with our critical faculties and assess its usefulness before consuming it. As much it is a tool of mastery, of reflection, of controlled desire, of qualified intimacy — a channel through which we allow ourselves to experience the outside world. It is a function

of the consciousness which divides the self from the rest. One scene in the film shows, from above, the surface of a container full of water. The surface is disturbed by a blow to the container and as it settles down to a smooth sheet we see the reflection of a face staring down into it, or rather staring out at us. The scene cuts quickly to another image. For a moment we see ourselves seeing, caught in the first mirror. For a moment we see our bodies trapped in our external world, a thing amongst the others yet with which we are still intimately connected. We are unable to fulfill our next impulse: to cup the hand, to dip into the water, capture this thing and analyse this "image." If we could, we would see it disintegrate with the intrusion of the first tool and our sovereignty, and that of the world, would be restored.

Throughout the film we are presented with images of the ocean which are reinforced by the sand covering the floor. In a montage a man's face and hands are pushed into a still image of the ocean in sympathy with the lines from the monologue, "... and seeing is like an ocean who, momentarily wrapping itself around a stone, doesn't need holes in it to fit in fish, the legs of birds and winter." The final images of the film are ones of the ocean. It is a still image of the ocean upon which is superimposed the contour of a sitting man similar to those in the other room of the exhibition. Within the borders of the contour is the ocean again except that here it is a moving image. To absorb all things is also to be absorbed by all things, to eliminate the distinction between self and the world; to be the ocean, to be unconscious. This disintegration is as akin to death as it is to perception. For to perceive is to allow the world to enter and to act rather than to project onto it the moulds of history, truth, and value; the fear of letting oneself be absorbed, of not stopping to comprehend (to apply the tools of the rational) is precisely the fear of death. Yet we are conscious, we possess critical faculties. Our consciousness gives us sovereignty and orders the outside world to maintain that sovereignty. This is part of our culture and our being, it is embedded in us. So is MacLennan's work just an idealistic call for transcendental values or some kind of "oceanic consciousness"? I don't think so. What is elucidated here is simply the situation of conscious existence; the poetics of the complexity of individual human experience:

> He was not going to be afraid, he assured himself. It was just that no one before him had ever deliberately thought of biting into something without a mouth as a way to knowledge. But wasn't there mounting evidence all over that the others were simply unaware that they had already begun? For years the billions of people everywhere who each one closed their mouth over a single word, hadn't they already bitten into a piece of the day?

ANDREW FORSTER

SYMPOSIUM ON PHOTOGRAPHIC THEORY

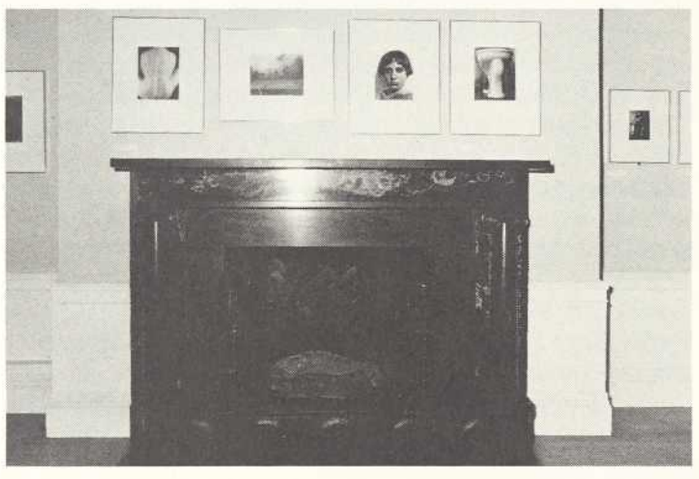
Ryerson Polytechnic Institute, Toronto
September 30 — October 1

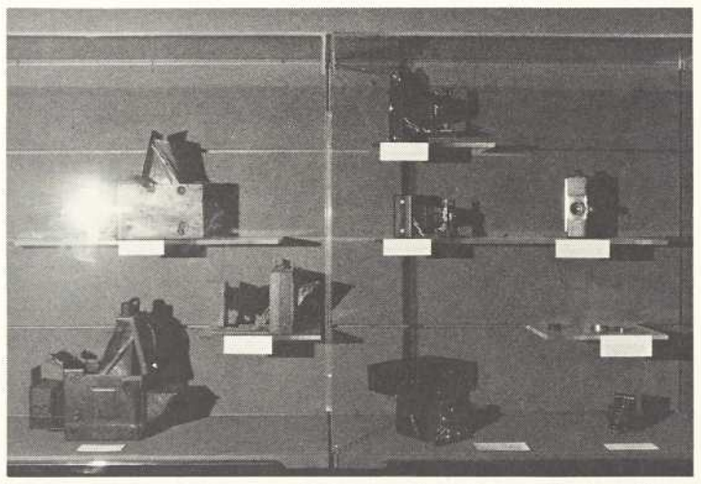
As Allan Sekula, one of the four theorists invited to make presentations at the Ryerson Symposium, pointed out: there is particular relevance to theoretical discussion in a polytechnic institution. Unlike its more academic counterparts, liberal arts universities, vocational education begins from labour, technique, and materials. Theory emerging from or applied in this context might, we imagine, have a more concrete bearing upon practice than it is commonly believed. Infused with the spirit of real production, its history and limits, written by those whose experience is practical before being academic or studied, theory should here advance upon knowledge by revealing the relations of production within the discipline and the relations of that discipline to its larger social context.

Of those selected to make individual presentations, this task fell naturally to Allan Sekula and Victor Burgin. Both are well known for their commitment to an historical view of photographic practice and for their analytic capabilities. Burgin's experience as a teacher in a polytechnic environment, and Sekula's self-described position "out of place" at an American university further justify such expectation and what we imagine to have been the intent of the Symposium organizers in inviting them.

As if to guard against the emergence of a full blown materialist or empiricist tendency, but more likely to concede to the academies which have come to dominate theoretical discourse, representatives of the more esoteric and formal strains of photographic theory were also present in the persons of Joel Snyder and Hollis Frampton.

Though such division of theoretical terrain was never explicitly drawn by the organizers, individual presentations (in alphabetical order) were followed by a panel discussion which found Sekula and Burgin rubbing shoulders on the left side of the table (to the audience's right) divided from their "opposition": an equally uncomfortable pairing of Frampton and Snyder. At least one member of the audience used this tableau to bait his question, much to the discomfort of all the panelists. Clearly in the time given, the need to reveal something of each speaker's view precluded the development of a critical debate. The reticence of the panelists to take up particular banners, to proclaim their cause and march into combat confirmed their constructive intent while also suggesting that, were targets to be chosen, they would not have been from amongst those present.





At the International Museum of Photography at George Eastman House in Rochester, New York — the only major museum devoted entirely to photography and cinema — two historiographic tendencies are evident. The viewer is offered both a technological history and an art history; the cult of the machine and the cult of the artist are celebrated under one ecumenical root. Allan Sekula, 1983.

Photo credit: Allan Sekula, 1978.

In any case, whether or not it was the intention of Symposium organizers to cast these photographic "gurus" and "godfathers" into the gladiatorial arena, short and generalized dissertations following lines already clearly drawn in the articles and practice of the speakers failed to be more than predictable and disappointing.

Joel Snyder confirmed our worst fears for working photographers as he neglected to either explain anything about photography or the photographic theory with which one presumes, on the basis of articles he is reported to have written, he is familiar. Given that he is aware of and has formed an opinion about Benjamin's thesis on the aura and reproducibility, his failure to introduce the concept here or to indulge in a speculative theorizing rooted in these concepts, undermined his credibility and made his presence appear to be at best an error of judgement and at worst a bit of in-house paternalism. Rather than take this opportunity to discuss the pragmatics of photographic use of the unique quality of the reproducible image, either of which would have been of use to new students, particularly those in a technical course of study, Snyder limited himself to the most general kind of paternalistic rhetoric. Condemning critics because they are that (borrowing heavily from Burgin's address of the previous evening) encouraging curiosity and hard work, Snyder's refusal to dip into theory was perhaps intended to identify him with the "unwashed masses." This apple-pie approach was not only disappointing, it reinforced the cliché which sees theory divided from practice, the same one which elevates theory to the pedestal of the ivory tower where it becomes the province of enlightened thinkers rather than conscientious practitioners.

That this followed all the other individual presentations made matters only worse, returning the Symposium to the pre-historic roots upon which it was attempting to advance.

Although Burgin's presentation was brief and covered nothing that we had not already encountered in other of his writings, it served well as an introduction. His concise defence of theory over both the criticism and history writing which play instrumental roles in the mystification and overdetermination of the photographic object as "art," focussed eventually on the Gombrich school of theory. "Perceptualist" theories fail, he said, to encounter images except from the vantage of a dis-embodied eye, and therefore perpetuate a fetishized fragmentation and abstraction that is thoroughly a-social. Concluding with his familiar scepticism towards deconstructive theories which fail to reconcile the fundamentally voyeuristic (scopophilic) nature of picture-making with its implications in social life, ground was cleared for a critical reception of Frampton's historical-experimental performance.

Frampton read exploratory narratives that were both educational and titillating, and which reproduced the subjects they described: varieties of 19th century photographic usage and its reception. By deciphering the photographic document, erotic, horrific or eccentric effects were demonstrated to be available to the viewer. This in no way proceeded towards explaining how they either came to be present in the object or were comprehensible to the presumably "universal" viewer. Further doubt was cast over the procedure in that it was soon obvious that the effect could be as persuasively carried by language as by image. With respect for Frampton's perceptive descriptions, his choice of a particularly enigmatic Les Krim's photo for his forth and final story confined our consideration of the issue to the domain of the most esoteric form of high art activity, a specialized discipline in which goals cannot be defined and the activity appears to be self-satisfying. In the light of Frampton's prefatory remarks concerning the influence, in this century, of the sciences, particularly Physics, and the questionable usefulness of self-reflexive research, photographic practice was given a rather grim future. One wonders whether the intention of this construction was not to frighten off the weak and superstitious, to guard the

disciples from the "philistine" masses and thereby assuage any fears that in these conflict ridden times, disciplines and standards may come under attack and be destroyed. Given the extent to which this violence has already infected the works of art photographers, Frampton would have us believe that the critical moment has already passed.

Frampton's pessimism, supported by his historical evidence, was elaborated the next day by Allan Sekula. Both more elaboraté and less subjectivized, Sekula traced photographic history as a succession of crises rather than one long protracted one. In classic lecture format, he used carefully chosen pairs of photographs (in slide form) to demonstrate photography's need for legitimation. Showing how photography was in tow to art (the studio), science (the laboratory), law (the asylum and prison), the bourgeoisie (the portrait), and capitalism (time/motion study), Sekula considered both the development of camera technology and the changing social conditions in which this technology was employed. This strategy was the most rewarding of the Symposium as it reviewed most of the major developments in photographic practice in historical order without falling into the trap of concluding, as had Frampton, that this all adds up to something. Indeed, the pessimism of Frampton's view, though based on similar evidence, could be absent for the simple reason that Sekula had no need to gain support from or to legitimize his subject. Figuring that the crisis in photography, the many crises rather, were evidence of social attitudes and processes rather than the result of something inherent to photography released the information from the self-reflexivity which has come to be so problematic to historians, critics, and practitioners alike. Although this strategy was not applied to our contemporary situation (Sekula views himself primarily as an historian) a framework was developed which, as one member of the audience pointed out, could be usually applied to Ryerson's photography program, and presumably to other areas of interest.

This has greater implications for practicing photographers than Sekula or any one else mentioned. While Burgin came closest to theoretically developing an alternative to a conventionalized discipline that is riddled with assumptions of meaning and value, Sekula's indifference to the particular problems of one kind of practice over another, one kind of image against another, both realized the very pragmatic nature of photography and guarded against photography's dissipation in academic formulations. For the students and others who use photography, confusions of interpretation were focussed within social conditions which, as most of us know, are substantially less mystifying and more concrete than is generally acknowledged. While the subtleties of sensibility and craft may appear to have suffered, the experience of daily life and use of photography as a tool of social change, were by contrast, illuminated.

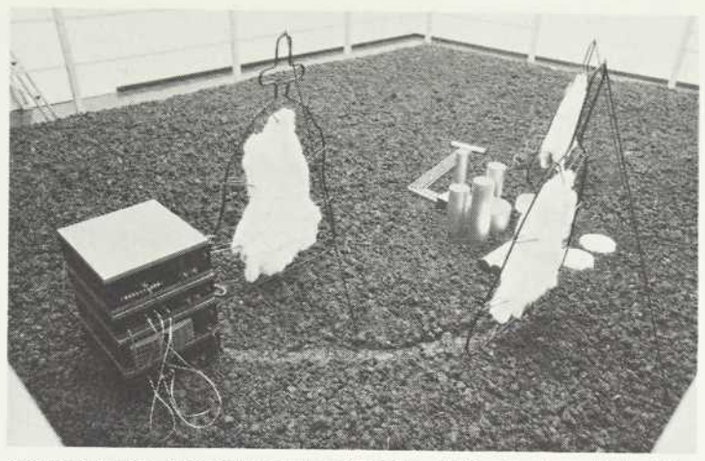
ROBERT LABOSSIÈRE

STEPHEN CRUISE

The Isaacs Gallery, Toronto
October 23-November 11

What do we believe dreaming is? What has been proven about dreams? For the work of art originating in a dream, the cardinal fact of the dream is the experience of it. A science of dreaming is, in its objectivity, irrelevant unless the scientific fact is reshaped by the artist to belong to his work. And what is psychoanalysis: a science of dreaming or a literary work of art about dream?

Stephen Cruise's installation, *Desserts: A Working Title,* is so splendid in its material presence that there is no necessity for a viewer to be informed that this work rests on a dream. That it does, however, is an enigmatic dimension that challenges psychoanalytic theory to address the difference between art and neurosis rather than the similarity.



Stephen Cruise, *Desserts: a Working Title,* 1983, mixed media installation, 6,1 m X 4,6 m X 1,2 m, photo: courtesy The Isaacs Gallery.

One of the elements of this installation is a miniature version, a kind of replica, of a technological landscape that might very well have been made by Robin Collyer. This "refinery/reactor" is set within a 25 by 20 foot earth-filled, fenced in area within which are three eccentric wire frames, each supporting a stretched hare pelt, one of which is linked by insulated wires to a short rectangular stack of what seems to be electronic equipment. Also visible are the impressions made of an arc between all of these, and of a set of (Collyer's) footprints in the earth beside these structures.

The incorporation of a simulacrum of Collyer's sculpture provides the most ineluctable moment of confrontation between Cruise's artwork and a psychoanalytic approach to dream imagery. This purloined element forces a consideration (forces perhaps a choice) by the viewer of symbol as disguise — which a neurotic representation (ie symptom) is — or symbol as experience. Regardless of any hypothesis regarding the choice made in the Unconscious to expropriate Collyer's imagery as the vehicule for a censored wish, what is most evident to the viewer is that Cruise, asleep or awake, has presented Collyer's work as a found object. Having done so, Cruise has shifted Collyer's work to an ambiguous position between being objectively "a Collyer sculpture" and being subjectively autonomous as "a Cruise dream symbol." Objects Relations theory, not Freudian theory, recognizes that such a shift is the essential aspect of cultural production or cultural appreciation — the dissolution of the pragmatic pretense that a distinction between subjective and objective, between illusion and reality, between inner and outer world, is constructive in any experiential or creative way. Each of the elements that comprise this installation have been constructed or transformed by Cruise such that the viewer is free from the oppressive decision whether something is literally what it appears to be or the semblance of it. If an object were obviously either, the viewer's intellect, but little else, would be obliged to interact with the work. If this interaction were Freudian in method, the viewer would be restricted to objectivity. The claim of Objects Relations theory would be that artwork is not susceptible to objectivity.

Certainly *Desserts: A Working Title* encloses the viewer in that zone of experience where objects are consciously encountered neither as "subjectively conceived of" nor "objectively perceived" (D.W. Winnicott, *Playing and Reality*), but both at once and irresolvably so. The corral with its ultra-thin layer of dust grey paint is metal and functional as logically a fence with impeccable perpendiculars should be, yet it is so lightweight and tidy that it is also too vulnerable to perform a real weatherbeaten job. The electronic equipment, which is perceived as efficient, calculated, and technologically infallible is, on closer reading, not a "receiver" at all but wood covered in exotic paper, fitted with the latest knobs and cables. The fanatic control of such details heightens the corporeality of these sculptural objects, but paradoxically and equally it purifies them in their impractability to the point of magical.

The artwork, presenting to the viewer an experience not polarizable to either objective or subjective deciphering, is an amenable object, amenable both to the reason and the lunacy with which the viewer construes the ambiguity of the work's forms, method, and materials. Without ambiguity on a sensory or perceptual level, the imagery might unfortunately become a translatable symbol, or worse a literal illustration. Freudian decoding might seem quite suitable for Cruise's receivers, for example, if they had not embodied a paradox in their construction. As so-called symbols of receivers, then, they could be subject to a type of abstract vivisection wherein the purportedly "real" elements symbolized, having been fused by primary process condensation and displacement to take the form of receivers, could be disentangled by a meticulous Freudian intellect. If a viewer were so inclined, the form but not the content of a receiver would remain. The receiver could not remain a receiver in any consensual sense, but lose its historical, cultural or political connotations. It would become "Cruise's (mock) receiver" only, an evasive emblem of something he dared unconsciously to want but consciously did not dare to seize. As such the receiver would remain vital to Cruise and rather vacant to all but the most clinical of viewers. This is the obstacle to a Freudian theory of art criticism — the seeming disjuncture between the clinical meaning in its autistic, arcane function and the sociopolitical possibilities that found objects or images conjure in the viewer regardless of how idiosyncratically the artist has reproduced or distorted them.

Although the catalogue accompanying *Desserts: A Working Title* reveals to the viewer the differences between Cruise's first record of the "Collyer" dream and the installation that derived from it, this revelation, like the fact that there even was a dream, is a welcome addendum that deepens but does not determine the significance of this installation. It is deliciously iconoclastic (the anti-Freudian's dessert) to speculate that Cruise's art declares how even Dream is neither inner or outer, illusion or reality, but partakes of both and forms itself from found objects half symbol, half public. But such an attribution is only a biased viewer's imposition, unwarranted except in one aspect: such speculation would not be possible if the work were not so protean in the connotations it extends to the imagination.

JEANNE RANDOLPH



Susan Schelle, *Talking and Listening to the Man in the Moon*, 1983, clay, wood, graphite, paint, sheet metal, steel and books, 7,3 m X 6,1 m X 3,1 m, photo: Michael Mitchell.

DAVID MOORE
SUSAN SCHELLE

Harbourfront Gallery, Toronto
September 16 - October 16

Here we are at the dawn of 1984, and we still have Plato's analogy of the cave on our hands. I learned this from *Parachute* No. 32 by glancing through Elke Town's review of Martha Fleming's exhibition *Cinema and Ideology* at P.S. 1 last April-June. Perhaps 1984 is a good year to debate the issue of reality and representation with renewed vigour.

It's a point which Anita Aarons unfortunately did not isolate in her introduction to the catalogue for the installations by Susan Schelle and David Moore at Har-

bourfront Gallery, despite the engagingly appropriate way in which she cast her remarks in the manner of a newspaper horoscope prediction. I want to make up for this oversight because I think that the issues raised by these two artists are directly concerned with Plato's problem, which in turn has given us countless anxieties for over twenty-two centuries.

As no doubt you all remember, Plato "banished" the artist from his Republic because he viewed representations — the task of the artist — as seductive illusions which, once perpetrated, destroy our ability to act according to the true condition of things. My point is that while they arrive at this dilemma in very different ways, both Schelle and Moore are caught by it in their "reconstructions" of culture, history, and knowledge.

Schelle's work, her most recent, is titled *Talking and Listening to the Man in the Moon*. It consists of four basic units: approximately at eye level, an ear projects about 50 cm from the wall at a point directly above a gap or "gorge" (there is a hint of blue water painted in the bottom of this gap) in a large landscape rendered as an abstract graphite drawing which is placed directly on the wall just above floor level. Two meters from this point into the gallery space, Schelle has placed a six-arched aquaduct reminiscent of Roman and Renaissance architecture. Its interior space, defined totally by its external aspect is tinted by a blue spotlight directly above, thus filling the aquaduct with "water." Three meters beyond this aquaduct-cum-historical reference stands a three metre high metal tower referencing hydro-electric communication/power over which is placed a primitive tin loudspeaker of the kind used in boat-hailing before their replacement by electric hailers. And this double reference to the history of our attempts to communicate rests precariously askew partly on the floor and partly on the two volumes of H.G. Wells' *Outline of History*.

It is tempting to see the work as concerned with communication, and to some degree it is. However, this is not its most interesting or prevailing focus. What it is attempting to "reconstruct," or perhaps "construct" is really more apt, is a position for the artist between History — that is to say Past and Future — and Actuality, that is to say the artist's own "tangible" reality. Schelle has consistently returned to a central metaphor in her work: the metaphor of the Island; and that metaphor is apparent in this work as well, although pursued to a metaphysical level not realized in earlier works. Without wishing to quote John Donne back to the artist, it is questionable whether islands and the protective isolation they imply — unless viewed with considerable complexity — can help us locate ourselves in any constructive context that could satisfy us.

On the other hand, the metaphor may operate for Schelle as an inquiry, and as such it does have complexity. There is a difference between knowledge received and knowledge experienced, or so most of us believe. And there is therefore an irresistible desire to see the world as somehow outside us; to see ourselves as islands of knowledge to be defended from the confusions of fluctuating interpretation. Schelle's work undoubtedly gains from the ambiguity it encloses, but that ambiguity places it dangerously on the edge of intention. The evidence of the work tends to place her intention within the confines of self-exclusion and outside History. Not without a struggle, however, to her credit.

David Moore's work *Blasket* also employs an island as metaphor, although with Moore the metaphor is placed outside the formal construction of the work. It is extracted, instead, from a real island and located entirely within its references and intentions. Moore's intentions, moreover, are not uncertain. The construction of the work clarifies these differences immediately. Where Schelle's work is conceived essentially as a model constructing a proposition, however allegorically or obliquely, in a white gallery open to passing traffic and to audience as more or less chance encounter, Moore's piece constructs a dark theatrical space which places a participating audience within the work. In *Blasket*, the audience is involved from the moment it enters the dimly-lit corridor which acts both to shield the gallery space from the outside, and to delay the viewer's encounter with the central installation. Placed along one wall of this corridor, like carefully preserved museum fragments of a once-real but vanished culture, are decayed scraps of human artifacts and rubbish accompanied by a text describing the people they reference and their gradual dissolution and final evacuation to the Irish mainland. The point is made, and simply awaits elaboration. In the equally dark central space of the installation stands a rough lectern vaguely illuminated by a shielded light bulb suspended from the ceiling at eye level; much like a kerosene lantern in effect. On the lectern is a small box with some shards, and a copy of a pocket-size edition of a book by Maurice O'Sullivan (identified in the preface as born on Blasket Island in 1904 but deceased on the mainland in 1950) titled *Twenty years a-growing*. It is a book "from" the island culture, and its text very quickly establishes for us the particular character of speech and outlook of the dispersed people it seeks to place in history. Beyond the lectern there is a rough wood reconstruction of the island's outline approximately four meters long by one meter across. At unexpected intervals sudden scraps of sounds linked to the island come from speakers concealed under the reconstruction: a voice singing a folksong, a snatch of gaelic, sounds of wind or sea. Finally, on the wall just beyond this outline is a small fragmentary plaque placed only a meter from the floor with a message whose meaning is indecipherable without reference to the documentation which Moore provides separately, but inextricably, in the office part of the Harbourfront Gallery.

Installation and documentation — the work in its entirety — together establish that this is a portrait, a peculiarly sentimental and nostalgic one, of a process of gradual acculturation and destruction arising from natural circumstance: the circumstance of survival in a harsh environment, and the circumstance of seduction presented by the increasing attraction that world technological civilization — "America" — exerted on a tiny oral culture with no technology and no material expression. Moore accepts the factuality of this process, but reconstructs the island culture as a last doomed refuge from world history and culture, a place of simple fisher-folk and poets, "holders of too much truth," a place where the imagination, undistorted by the complex representations of art and science might enter into a direct engagement with the naked realities of sheer existence. There may be caves on Great Blasket island, but in David Moore's scenario they hold no corrupting illusions.

But Moore himself holds a number of illusions, and they are obvious from the uncritical stance of this work. I was annoyed because I liked the work's formal structure: it has a particular purpose, and it lays that purpose out with little obfuscation or strained abstraction. Moreover, I found myself interested by this tiny culture and equally touched by its disappearance. But Moore's purpose is forlorn; he holds to his central idealist illusion that the Blasket culture, or any culture, can be contained or defined by the desire for a reality beyond representation. Disregarding for the moment Moore's ahistorical and unself-conscious reconstruction of the Blasket people in the construction of this artwork, it is pertinent to note that the culture *did* vanish, and that it vanished because it was ineffective. On Moore's evidence, it could not really provide its people with enough: enough fish, enough warmth, enough imagination. I am always suspicious of refugee poets, and it seems to me that Blasket island in this piece is a refuge for David Moore. The work unintentionally confirms this: we have only fragments and incoherent snatches, and a book written in exile. All else is Moore's fabrication, his reconstruction in his own desire. As such, the piece fails to grapple with the problems of existence it has as its potential, problems which are always Here, never There. This is sad, because Moore has allowed himself to be distracted from a deeper analysis of his position in the world.

Concurrent to Moore's work at Harbourfront Gallery was his solo show at Grünwald. I did not care for it, which is to say that I found it uninteresting compared to his earlier and far more passionate work at Harbourfront. The pieces at Grünwald seem formal and intellectual, however material and "earthy" they may be. The largest work, *Nostradamus*, worked out through seven units involving ladders, steps, benches, troughs, and a number of large sacks in a semi-architectural and vaguely primitive-industrial disposition is a case in point. Nostradamus' predictions are an extraordinary phenomenon which imply a radical reconstruction of our understanding of linear generation, of "one thing after another." They only make "sense" if history — and knowledge — is seen as existing in space rather than through time. Is this what Moore is suggesting? If not, what does the title refer to? Divine intervention? Nothing in the work seems to serve a related proposition, unless one accepts its odd ladders and steps leading nowhere, its eccentric engineering, its very inscrutability as an allegory for a synchronous and material preeminent Present. But the allegory, if it is one, is too abstract and requires for me too much speculation. The title is suggestive; I am sorry Moore did not use it to propose a more rigorous exploration. As it is, I am left with a vaguely religious denseness; magic and superstition replacing dialectical understanding. If the Grünwald exhibition is interesting, it is as evidence for the intellectual base of the work at Harbourfront.

What do we have here, finally? Both Schelle and Moore share a concern with the threat of History hanging over "actual" existence. Moore suggests that it was all a ghastly mistake which — at least in the imagination — could be rectified if only we returned to Blasket island. Schelle appears to suggest that History, as exemplified in the (outdated) analysis of H.G. Wells, known, like Nostradamus, for his interest in the future, is an illusion; indeed, a delusion akin to "talking to the man in the moon," which interrupts the reality we can or must find in the solitude of our real or structural islands. Her position seems to be that if History isn't a mistake, it is at least an untrustworthy fabrication outside some more secure boundary of experience.

I like the material elegance with which both Schelle and Moore have stated their positions, even while I feel myself increasingly distanced by formal allegories of the kind employed by Schelle at Harbourfront and Moore at Grünwald. I don't mind allegories — I actually enjoy them — but I also like (as I've mentioned elsewhere) plain speech. There is no reason why an allegory needn't speak clearly what it has to say. Even Plato, bless his heart, used allegory. I am also distanced by their positions, because I do not share their implied separation of history and experience, any more than I share Plato's illogical and illusory separation of illusion and reality. I am willing to go along with History, because like everyone else I am *in* History, even as it is being re-written.

IAN CARR-HARRIS

JAMES D. SMITH

New Image Gallery, Toronto
October 17 — November 5

Jim Smith's first Toronto one-man show of photographs, in 1978, prompted a flurry of indignation. An "artist-run space" that had then only recently been established was looking for a show to hang in its gallery for the occasion of a visit by a Canada Council officer who was to decide whether or not to provide funding for the organization. The show was hung two days before the Council officers were to arrive and was to run for two weeks; but the works on display so disgusted the gallery proprietors that a couple of days after the officer's visit, they pulled them from the walls. In the process, they damaged several of Smith's frames, broke some of the glass from his frames and scarred several of the prints themselves. Having done so, they commandeered Smith's frames for their own use —



James D. Smith, *F.A.T.T.*, 1981, black and white photograph, 26,7 cm X 26,7 cm.

that of exhibiting photo works by one of the gallery members.

I tell this story not just to certify Smith's credentials as an artist who is capable of shocking and disturbing the *status quo* nor even to illustrate the standards of behaviour upheld by some of our self-appointed, publically funded curators. Rather, I recount it because I find it significant for the manner in which it indicates that tumultuous changes have been occurring within photography over the past four or five years. For, a telling item within this narrative is that the show which supplanted Jim Smith's on this gallery's wall was a show of imageless "photo-works," created by brushing developer onto photographic paper the entire surface of which had been uniformly flashed with light.

This method of producing photo works is just one example of a fairly wide variety that were used at the time to assure that they would have the status of purely visual objects. The use of these methods was motivated by the belief that vision was the loftiest and the most spiritual of the senses since visual sensations are the effects of waves, vibrations, emanations from matter and not of direct contact with matter itself. By the time these beliefs reached America, they had largely been reduced to a series of *dicta* prescribing means for preserving visual media from the effects of language and of assuring their independence from other non-visual arts.

Of late, this aspiration has come into question. The philosophical pressures to maintain the independence of the various media have been somewhat relaxed as the influence of the Prague formalist Jan Mukarovsky has made acceptable the notion that even when one medium adopts the forms and devices of another, it produces different effects. As importantly, the Romantic claim that vision, when properly cultivated and properly sheltered from the debilitating effects of language — effects which result from language's tying vision to the more discursive and analytic operations of the mind — is allied with the intuitive faculties has been somewhat discredited by the influential findings of the psychologists Lev Vygotsky and A. R. Luria and their followers who have demonstrated that stable visual images are always informed by language. The recent acceptance of these claims has made Smith's work understandable to a degree which will, I am certain, protect them from the buccaneering behaviour to which they were subjected after his last exhibition.

The title of Smith's current show, *Two Trees About to Re-enact the Expulsion from Paradise*, at first seems not only long-winded but very puzzling. Still, one of the first images in the show depicts a forest near the foreground of which are two tree trunks, one slightly larger than the other. Two branches protrude from near the top of the visible portion of the larger trunk. One juts out a very small distance toward picture left, then droops, for nearly its entire length, ending about half way to the ground; the other is attached to the trunk at about the same height from the ground as the first, but it sticks straight toward the right of the picture. The image is neither immediately affecting nor inspiring. Most importantly, it seems utterly resistant to analysis in formal terms; there is no intricate geometry interrelating the various shapes, no underlying architecture. In fact, the image is downright inelegant.

Somewhat later in the show there occurs a clue about how one should deal with this image and, in fact, with all the images in the show. This clue consists in the presence of certain images — for example, that of the pipe, hanging limply toward the floor on which a metal coil lies as though it had just been ejaculated by the pipe — which are clearly illustrational and literal, of images, then, whose significance can be apprehended only by acts similar to those involved in reading. While many of these images convey a kind of *triste post coitum* feeling (the importance of which I shall comment upon shortly) which allies them with the dominant emotional tone of the exhibition, the obviousness of their literal content distinguishes them from other images in the show. It is as though they were included to provide us with a method with which to deal with the pictures in this exhibition. If we then return to the first image and make use of this clue, we discover that the title of the show sets out the literal content of this image. The two branches of the larger trunk represent arms, one of which hangs down at the trunk/body's side, the other is outstretched as though ordering the second tree from the forest/garden. And immediately on recognizing this, one senses other mythological significances of the images: The two trees represent the two trees of the Garden, the Tree of Goodness and the Tree of Knowledge. This mythological interest seems something of a constant in Smith's work; his previous Toronto one-man show, a show of sculpture in September 1982, was entitled *Mythosity* and was densely allusive to Greek myth.

It is an important feature of manner in which the exhibition is constructed that the significance of this image — and indeed that of most of the images Smith presents — becomes clear only when the relation of that image to other images in the show is considered. The meaning of these pictures, then, does not derive from their being isolated, transcendentally beautiful objects. Like the words of a language, they acquire their significance from their place within a system of relationships to other signifiers. The fact that the significance of these images is only relational is emphasized by the deliberately awkward and inelegant quality of the images.

Many of the images in the show concern the theme of identity. There are, for example, images of individuals wearing masks, illustrational images such as the one commented upon above in which the objects which the image depict come to stand for other objects (as the pipe stands for the penis, and the wire coil for sperm), and puzzling images, images whose significance — whose being, since we are dealing with signs — eludes our grasp. This theme is used to extend the deliberation on the relations of images, particularly photographic images, to language. A photograph, it is often believed, embodies a trace of the object it depicts; its being and the being of that which it depicts are bound together in a near identity. As André Bazin put it in "The Ontology of the Photographic Image": "The photographic image is the object itself, freed from the conditions of time and space that govern it." The photograph, then, literally captures something of the being of its model so that when a photograph is shown, the object it depicts is actually presented.

The signifiers of language are understood to be of a very different sort. Words are not thought to be bound to their referents by some form of ontological bond that invests their very being with that of the signified. In fact, words are understood to acquire their significance by their taking the place of their referents, standing in for them in their absence. Thus, unlike a photograph, a word is believed to be haunted by an absence.

Smith questions this orthodox distinction between verbal signifiers and photographic signifiers. The illustrational and literal forms of construction he uses demonstrate that since photographs are structurally similar to language and, hence, that their meaning is constituted similarly to the manner in which meaning is constituted in language. There is, Smith shows, a gap between the meaning of a photograph — that is, its being — and the being of the object it depicts. An example is the obviously illustrative character of the photograph of the pipe and the wire coil which serves to demonstrate that the meaning of this photograph

does not coincide with the being of the objects it depicts. A photograph is an image whose meaning and content, whose essence and matter — or to use a more precise, Aristotelian formulation, whose formal cause and material cause — are never fully in alignment with one another. Its being is never co-incident with the stuff of which it is made. In short, it is never co-incident with itself.

Like the illustrative devices of these photographs which transform a pipe into a similacrum of a penis, like a language system which transforms a sound into a signifier of some object, Smith's use of masks transmutes one real being into the appearance of another. That many of the people who wear these masks are nude, and that the masks are so evidently constructions, are simply features that emphasize the gap between being and appearance. Smith also uses allusion to develop this idea. Some of the nudes are posed in the manner of classical sculptures of amphora bearers or of nudes with togas draped over one side of their bodies. In the instances, we have a photograph (an artifact) imitating a woman (a real being) imitating a sculpture (an artifact) imitating a woman. This whirla-gig of illusion and reality, of appearance and being, is analogous to the tiered hierarchies of meaning and reference which separate words from things and language from being.

The classical allusions are also degenerate images with none of the beauty and integrity possessed by their models. In fact, some, like the image of the head, shoulders and midriff of the amphora bearer, and the second, related image of her legs with poured water flowing over them, are awkward fracturings of the model on which they are based. The first image of the show makes clear the reason for this. The garden from which we have been expelled is a garden where names and things are identical, where language and being are one. Smith's work points out that we yearn for a place where image and object, word and referent, appearance and being will coincide. But we desire in vain. This is the point of the post-copulatory tristesse referred to earlier. In language — and in imagery — we are always alienated from being.

Many native American peoples believed that in imitating someone or something's actions, or in donning his/its mask, one became that person or thing, when adopting some name, one became what the name refers to. But, like Smith's masks, ours are poor, deficient things and our names have no power. Our images are awkward and ugly and, in comparison with their models, deficient in being. Still, to conclude the narrative with which we began this review, Smith's works did help persuade the Council's officer to provide funding to the organization that displayed them, for they are very strong. May the greater familiarity of these ideas in 1983 spare them from the fate they met in 1978.

BRUCE ELDER

GEOFFREY SMEDLEY

Vancouver Art Gallery, Vancouver
October 15 — December 31

A very impressive item in the inaugural exhibition at the new Vancouver Art Gallery is a new work by Geoffrey Smedley.

Nearly two years ago this sculptor held his first major exhibition in the city. It was an extremely large yet intricately organized show that took up the whole of the largest room in the old art gallery on Georgia Street. The big structures made out of cedar and the tall machines made out of metal, together with attendant models, signs, and images, all cohered to make an aesthetic statement that was both large and profound. The word "epic" came continually to mind as the indispensable term for characterizing the scale on which man and his history and artifacts were here imaged. The show was also very much a work of post-modernism in its concern with vastnesses of geographical space, with the expanses of history and time, and with the great and uncontrollable forces, both within man and at work in the cosmos, that are the supervening conditions of human life. It was a serious but not a solemn exhibition. (There was some fine humour in it.) The sequence of pieces spoke of the structures that make for our life, the body itself, various forms of shelter and gathering place, and the very heavens themselves, in a way that was inspiriting and (again the only possible word) noble.

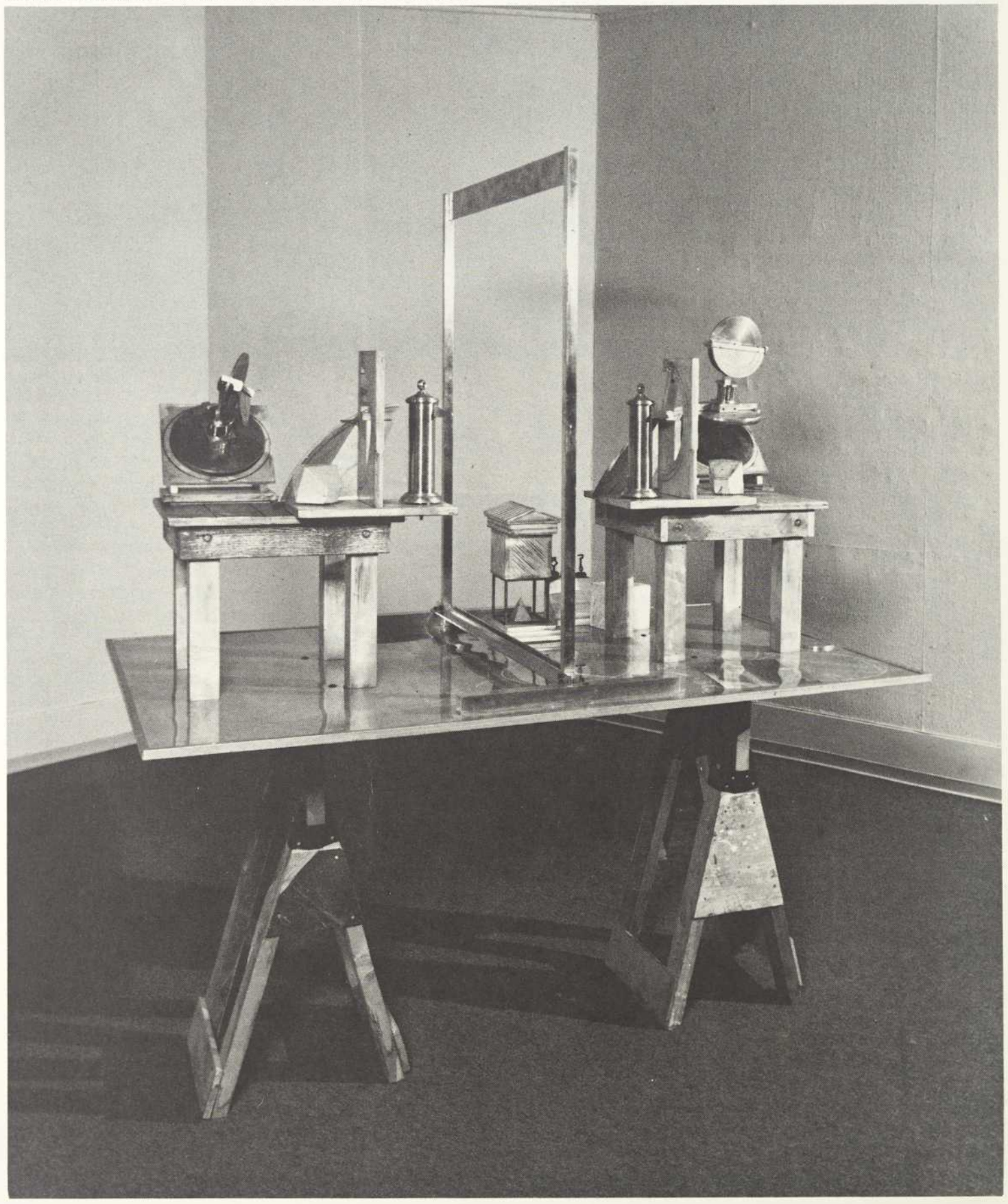
The sculptor's most recent piece is a sequel to that earlier and larger grouping. Some of the objects that make up the new work are very clear allusions to what went before. And it is evident that when the earlier exhibition is shown again the new piece will be readily assimilated to it.

The new sculpture is a table that is of waist height and that bears two smaller, seemingly cubic tables that come to breast height. It is necessary to specify scale in this way because Geoffrey Smedley's art is very much concerned with the scale of things in relation to the human body. For instance on the two tables there are sets of metal and wooden objects that the viewer perceives on two very different scales. On the one hand the objects look like astronomical instruments, astrolabes and mensuration devices such as one sees in many Renaissance paintings, Holbein's *The Ambassadors* for example. On the other hand these objects also present themselves as something much vaster. The circles and half circles of metal have the look of the space dish, a giant radar device, an immense telescope. And, of course, this ambiguity of scale is profoundly semantic. The sculptor is speaking to us of the continuity of human concern between the time of the smaller artifacts and that of the larger. And the texture of his metal work alerts us to the fact that this evolution is the function of the metal culture, of man the metal maker.

There is an interesting textural contrast between these metal machines and the painted wooden objects, say the model of the pedimented Grecian building, on the lower table. The sculptor has employed this image in an earlier configuration. There he entitled it *Nike Athena* and, presumably, we are still to see this as an allusion to Greek notions of scale and form. To lift one's eyes from this back to the shining silver machines on the two upper tables is to sense them soaring and reaching out beyond us and our world.

The two tables are divided from each other by a square metal frame that looks like a mirror. And we

Geoffrey Smedley, *A Sketch Vis-à-vis the Ambassadors*, 1983, wood and metal sculpture, photo: Jim Jardine, courtesy of the Vancouver Art Gallery.



immediately see that the objects on the one table are a mirror image of those on the other. And yet not quite. There are slight but very definite differences in the setting and angling of the instruments and their component parts. It is as though a prospect of balance and harmony is offered us then teasingly taken away. But the effect is not of a trick to intrigue us. It is more of a mystery. This imperfect reflection has the numinousness that we find in Geoffrey Smedley's other sculptures.

Reflection, we come to see, is what the piece is about. The word has several meanings and this work alludes in sculptural terms to all of them. The instruments are devices to reflect light from greater and greater, and finally cosmic distances. At the same time the sculpture represents reflection as mental process, the act of focussing our thoughts upon experience in order to return some conclusions. The inevitable tension between mind and reality is a prime element in the aesthetic experience that this piece offers. It is true that Geoffrey Smedley is an extremely erudite sculptor. Much can, and I am sure will, be said about what is being stated here about the physics of light, about astronomy, about geometry, and about epistemology. But finally all the learning is there not for its own sake but to support and to help to articulate the aesthetic statement. And that is about the experience of striving to know. Of striving to know the outer world of ever greater distances and of trying to know one's own inner thoughts. As we look at Geoffrey Smedley's two reflecting tables with their several objects we feel the tension that occurs when we find ourselves on the very frontiers of thought. It is the kind of experience that T.S. Eliot succeeds in expressing in certain passages of the *Four Quartets*.

It is pleasing to think of this work in the fine new art gallery which was once the Court House; where once was argument, judgement, syntax and, of course, sentences, there are now Geoffrey Smedley's silently eloquent reflections upon reflection.

KEITH ALLDRITT

TONY BROWN

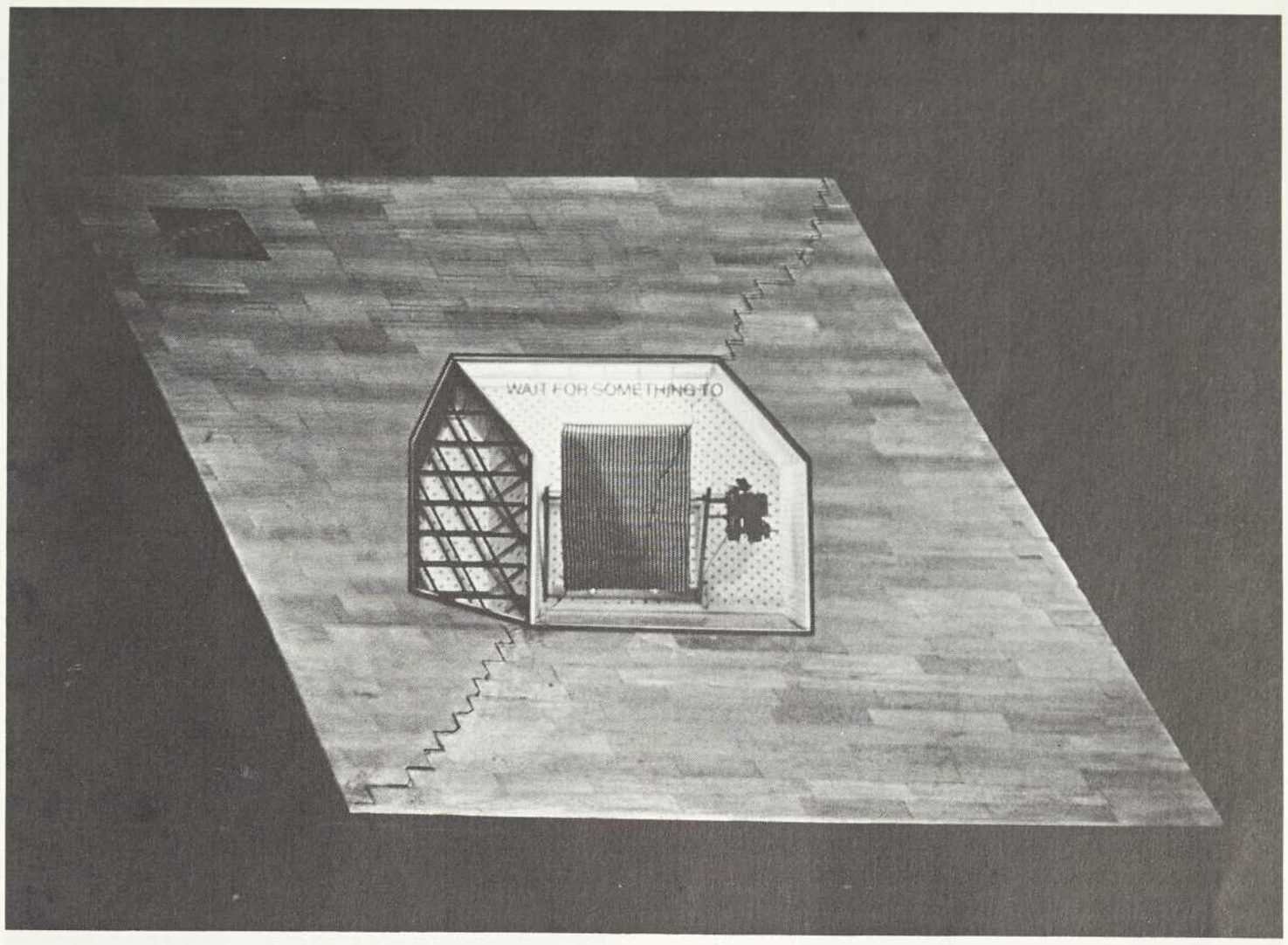
Ydessa Gallery, Toronto
October 15 - December 10

Tony Brown's exhibition has turned a white gallery into a black space; but in the reversal the gallery's *presence* has not been denied. This presence has only been heightened in the darkness in a confirmation of the gallery as an ideal, transcendent space, a space outside social reality and beyond the body. The mechanical effect of the work gives a lie to the presence it provokes, however: presence is repeatable.

Basically an installation, the audio-slide projection attempts a filmic effect, aware of film's potential for popular appeal. While an installation in a gallery, the context has been obliterated in a blackness similar to a movie theatre. But unlike in a movie theatre, we have to present ourselves to the work in all our corporeality, walking into a dark, unfamiliar space. That is, while the context of the gallery here is abandoned, the context and history of installation art demand that our bodies be present and active. We present ourselves to this work, not it to us. And in this presentation we receive its effects. Its presence is a guarantee of our own.

The installation represents an event, but gives it a presence. Or rather, the slides represent an event and the apparatus gives it a presence. Perhaps that event can be mechanically repeated since the artist seems to take it as an archetype — but as an archetype of experience that is socially determined, even though translated into the gallery it is given an existential basis.

Two projectors throw slide dissolves onto a "screen"; together, slide and screen form the image of a house. Inside this dollhouse-like form which stands suspended in the darkness (in reality it is supported by a massive steel construction), the two dissolves produce the effect of a bed spinning in a polka-dot wall-papered room, the model bed which we find spinning behind our backs in the gallery. A text accompanies the slides, a narrative to their filmic effect: "a moment you remember but don't know why... when the power fails/ and the lights go out/and you're not sure/what to think or say/alone in your room/with nothing to do but/wait for something to/happen that never/does so you lie there/dreaming of another's life... LOST DREAMS." Image and text seem to express the banality of the everyday, the socialization of the suburbs. But the banality is disturbed, something happens in a jarring crack and bolt of light as a hydraulic motor splits the screen after a sequence of red "warning" slides alternating with darkness. This split is a transgression of the screen just as the mundane subject of the slides is a transgression of what we expect from film. The delivery of that special effect binds us to the spectacle but returns us to ourselves at the same time — or at least once that fright has died down. But it is the consciousness of that climactic moment which is to be given value and to be remembered in light of a reconstruction of the past event, which is to be taken in its own terms as a non-event.



Tony Brown, Untitled (detail), 1983, sculpture installation, photo: by the artist, courtesy of the Ydessa Gallery.

We should not take this climactic effect, for which the apparatus has been constructed, to be the outcome of the narrative desire for "something to happen." Rather it is the not so restrained fury of an artist reacting to the past in his new mastery and saying: "You want something to happen? Well, *I'll* show you something!" This spectacle of mastery and revenge is further represented on the poster which reprints found footage of a bungalow exploding in three frames. The decision for such a dramatic presentation of this content indicates that the work is more than a metaphor for the potential explosiveness of every domestic situation and household.

This work purports to be an experience "descriptive" of the alienation of the everyday, and a recreation of a climatic falling away in a moment of existential anxiety or fear. This is a very extravagant, elaborate, and expensive apparatus, as sophisticated and inventive as it is in its effects, to present or prove that one experience. The effect is too great for its content. The work seems constructed to deliver this one effect; and it is repeatable: one experiences the same intensity of the jolt even with the knowledge that it is coming. What does one take away, or want to return to, unless it is to repeat that same effect, which turns the work into a spectacle and makes mass appeal equivalent to its commodity effects? Whether one wants to return depends on whether we take this to be an adequate or revelatory representation of this experience; but we suspect it is a dramatization of something else. Moreover, why would we give value to this experience in a fetishizing, compulsive return to it, especially if it is something we have surpassed or grown out of?

On the other hand, perhaps the artist is presenting us a type of *memento mori,* and also saying that our desire to escape the mundane conditions of the everyday, with their rhythms imposed by technical rationality allied to capital, falls prey to the commodity of the spectacle that is produced and reproducible as a mechanical effect — special effects movies, for instance. But if this is the intention of the artist, we cannot separate it from the presentation he has chosen: the effects of the work return us to a desire *on the part of the artist* — his will to mastery and revenge. This will which is a will to destruction is also a will to self-destruction, and can be doubly expressed in a sexual affect or in the condition the narrative of the slides present.

These multiple desires then find expression in the notion of presence given to the work in the gallery. Thus content and presentation — the bedroom and the gallery — join in the same desire for effect. This position and presence facing the work, which becomes a void of presence or presentness, belong to a conservative tradition of philosophical aesthetics, stretching from Burke's treatise on the sublime and Kant's formalist aesthetics to Bataille's aesthetic of erotic transgression and Michael Fried's defense of modernism and attack on minimalism. All base the aesthetic effect on that which suspends the intolerability of the body and the everyday. By the very value of presence given to the work, this exhibition unconsciously reproduces the same conditions it criticizes.

PHILIP MONK

letters to the editor

Dear Editor:
It is exciting for me to see that others also find the work of artists Lyne Lapointe and Rebecca Garrett as complex, urgent, and discursive as I do. I would like to reply to the concern, expressed by Elke Town in her review of a show I curated of their work at PS1 this spring, that "the proximity of the two works, perhaps unavoidable, struck [her] as unfortunate."

In fact, the artists and I had been promised, early in our negotiations with PS1, a room with a large, light-sealed closet adjoining it. At what was comparatively the last minute, Director Ron Lynch informed us that it would be impossible to keep the promise of our space allocation, regardless of the fact that Rebecca Garrett had already begun work on her piece according to the specifications of the previously allotted exhibition area. I agree with Elke, as do the artists, that squeezing two demanding and intricate works into one room renders it impossible to do them both the justice they deserve. She is lucky, however, to have seen Lapointe's work at all, since maintenance incompetence on the part of the institution's staff meant that of an eight week exhibition, Lapointe's work functioned for eight days.

Unfortunately, other incompetence at PS1 makes for some errors in Elke's text. My catalogue essay of 750 words somehow gained twelve major typographical errors between my desk and PS1's publication. It is of no small concern to me that these errors — which in some cases changed entirely the meaning of whole sentences — make for a text which appears more pompous than comprehensible. Copies of the actual manuscript were sent to Robert Handforth at the Canadian Consulate and to press officer Tom Finkelpearl of PS1, the latter also receiving the express request that copies be given to interested members of the press — evidently Elke Town and *Parachute* were overlooked.

To right a few of their errors which thus appear reproduced in Elke's article in her quotations from the catalogue essay, artist Lyne Lapointe spells her name thus, and not LaPointe, and Jean-Louis Baudry is not spelled Beaudry or Baundry, and I did not suggest that these artists are "wrestling the institution of representation into a position of subjection" but rather "subjectivity." Evidently, PS1 seems to think that the subjection of artists is not limited to their administrational policies.

Two other errors which slipped into Town's review should be rectified: Lyne Lapointe's work (as Garrett's) is untitled, and there is no briefcase present in the drawing of 'modern man' as figured in Garrett's installation.

Sincerely,

MARTHA FLEMING

Since we had reasons to suspect that the editors of *Vanguard* enjoyed the idea of attracting additional attention to their magazine by publishing an unsubstantiated and false set of critical accusations concerning our publication *Mining Photographs and Other Pictures*, we chose to reply to these accusations in a neutral space.

We appreciate very much that Chantal Pontbriand, the editor of *Parachute* was generous enough to help us to bring the discussion back into a reasonable context.

Benjamin H.D. Buchloh
Editor, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design.

Dear Mr. Wollheim:

Unfortunately it is not in the spirit of critical exchange that these lines of reply to your article "Coal Miners, Photographers and Sociologists" (published in *Vanguard*, Vol. 12, No. 9), can be phrased, since only the correction of grossly falsified facts can be the reply to a polemic that from the start was ill intended and irrational.

Since the authors of *Mining Photographs and Other Pictures* will respond separately to the slanderous accusations made in your text, we, as the editors of the book, will only clarify your distortions concerning editorial procedures and the policies of the publication.

You argue that "...Shedden himself was never consulted as to the selection and meaning of the photos reproduced..." when in fact Robert Wilkie, one of the editors (and native resident of Cape Breton) visited Leslie Shedden more than fifteen times over the three year period during which the publication was under preparation. During these invariably warm meetings Wilkie would discuss many topics with Mr. Shedden, e.g., the production of the original negatives, the original prints, his relationship with the Dosco Corporation and other customers, his early training in photography, etc., as well as the more specific questions relating to the book and its production.

Allan Sekula and Don Macgillivray had one extended meeting with Leslie Shedden during which similar questions were discussed. During these meetings Mr. Shedden was shown more than 575 photographs in various stages of selection and production (selected by the editors from several thousands of negatives) — from contact prints to final prints, from first rough selection to final edit. *All of the photographs that have been published in the volume have in fact been inspected and approved by Mr. Shedden.*

Leslie Shedden decided against our proposal to either contribute in writing to the book or in the form of an extended interview. He helped, however, formulating the captions by way of extensive comments on the photographs and the circumstances of their production. He never refused to consider the critical inspection of the political and economical questions that inevitably were brought up in the discussion of the history of his activity and he was fully aware that the editors and authors intended to discuss his work in the perspective of a contextualization that would introduce political and economical questions as well.

In a recent telephone conversation with Mr. Shedden (October 24, 1983), he confirmed that he was "satisfied and pleased with the book."

It is of course revealing that your article — apparently so concerned with our subjection and abuse of a photographer's archive for the purposes of a critical analysis of the conditions of cultural production — calls Mr. Shedden "a lackey and a naive tool of the financiers who owned the mines." May we assure you that this is not and has not been for one single moment the attitude with which we as editors of the contributors of the book have considered the work or the personality of Leslie Shedden. Quite the opposite, our project, from the beginning, was clearly motivated by respect for the photographic craftsmanship of a small town photographer and the individuals and the community documented in these photographs. As the project in general was motivated by the attempt to clarify in an exemplary case what it would mean to devote oneself to the study of the conditions of regional and local cultural production in Canada. Only a cynical and neo-conservative mind incapable to conceive of a dialectic that consists of the respect for the production of an individual and yet sees that individual's work in the problematic context of his or her historical, political, and socio-economical conditions, can seriously assume that the Press of the Nova Scotia College of Art & Design would waste its resources and the time of its editors and authors on the publication of a photographic archive with the only goal in mind to prove the incompetence of an unknown local photographer.

Certainly your requests for aesthetic or photograhic auteurism and their implicit demands for masterly technique do not allow you to understand the issues developed in this book. But your presumptuous claim to protect the integrity of the individual Leslie Shedden (while at the same time qualifying him publicly in the above terms) would have certainly required the basic professional research that every journalist considers a necessary basis for critical accusations such as yours (not *one* of the editors or authors was approached by you before publication).

If "personal damage was done" to Mr. Shedden, as you claim, this happened as a result of the willful distortions that you published. Of course it is unimaginable that anyone would misread the famous quotation by Walter Benjamin, as given in Sekula's text, in the way you did. "Barbarism" — as well as the terms "marginalization" and "colonization" obviously refer not to the individual, but to the system within which the individual operates.

As for your requests that we owe Mr. Shedden a public apology — let us assure you that we are on the best and friendly terms with Leslie Shedden and his family and that we have the highest respect and historical interest for his work and the community where he worked and lives.

The manner in which this book has been received and reviewed in the local communities and its papers as well as in the readings of professional photography critics and historians outside of Canada in the United States and Europe confirms that it must take a particular disposition — unfathomable in its motivation to us — to misunderstand and falsify the actual purpose of the publication in the way your article suggests it.

BENJAMIN H.D. BUCHLOH
ROBERT WILKIE

Editor:

From my perspective, Peter Wollheim's review of *Mining Photographs and Other Pictures* in *Vanguard*, November, 1983, hardly deserves a response. Mr. Wollheim's main criticism of my essay "Glace Bay: Images and Impressions" is that I ended up "skewing the readers' image of Cape Breton and the novel [*Each Man's Son*]." I hope so. The image portrayed in that novel, and which continues to be held by many middle-class moralists, is a simplistic, misleading and demeaning one. Obviously it is one which Mr. Wollheim cherishes and wishes to protect. That is unfortunate. Some people have a great deal of difficulty with change — and with reality.

DON MACGILLIVRAY
Big Pond, Cape Breton

To the Editor:

Peter Wollheim's review of *Mining Photographs and Other Pictures* ("Coal Miners, Photographers, and Sociologists," *Vanguard*, November 1983) is full of contradictions. I am hard pressed to identify which of these are the result of willful misreading, and which are the result of Wollheim's projection of his own esthetic and political biases onto the editors and contributing writers. He begins by accusing us of misusing Shedden, and then posits the following judgement: "No commercial photographer could have been so clumsy and uninspired, and still have made a living." Wollheim's charge that the editors deliberately selected Shedden's worst pictures is patently absurd. Thus, Wollheim's claim to speak on Shedden's behalf is nullified by this expression of contempt for Shedden's actual production, a contempt that neither Buchloh, Wilkie, Macgillivray nor I share.

My essay is subject to the same sort of shoddy analysis. Wollheim deliberately (I assume this is a matter of deliberation) conflates my claims about archival practices *in general* with my *specific* discussion of Shedden's work. I argue that there is a significant homology between archive building (in general) and the process of capitalist accumulation. (This homology is celebrated for example in the writings of Oliver Wendell Holmes.) But Wollheim fails to understand the ways in which my argument also treats archives as the sites of struggles over cultural values. Having missed this point, Wollheim consistently tries to convert my comments about the culture of capitalism into a personal attack on Shedden. Any thoughtful reader of the third section of my essay will recognize the reductive character of Wollheim's interpretation. It should be obvious that the point was not to condemn Shedden, nor to celebrate him as an artist, but to understand his project — a project over which he necessarily exercized only limited authorial control — in its historical context.

Another example of Wollheim's careless reading: he cites the phrase "discourse of the survey" as my own, calling it a central "heading" in my argument. In fact, I mention the phrase only once, and attribute it directly to Rosalind Krauss.

One cannot attribute to carelessness Wollheim's digression on "petite-bourgeois [sic] structuralism." His polemic on this score is indeed a weird melange. He seems not to want to play the red-baiter, thus the favourable references to John Berger and the substitution of "structuralism" for the more obvious "marxism." Nevertheless his portrayal of anti-human, bureaucratic intellectuals is clearly derived from the vast arsenal of liberal anti-communist invective and from the reheated *doxa* of a neo-expressionism. I might add that I cannot be properly termed a structuralist; my argument is altogether too historical for the label to stick.

The "petit-bourgeois structuralist" tag is especially inappropriate for Don Macgillivray. And what ultimately is one to make of Wollheim's characterization of Macgillivray's use of the phrase "between a rock and a hard place" as a "Neo-Con cliché?" Is Wollheim genuinely proposing that we are neo-conservatives disguised as radical historians? Or is he insinuating that our politics are akin to those of "Caspar Weinberger and other members of the Reagan Administration"? I can only assume that this piece of rhetoric was motivated by Wollheim's desire to avoid appearing overtly conservative in his attack upon the book. Furthermore, only a reader blinded by hostility to a project concerned with photography's relation to working-class history could miss the implication that being "between a rock and a hard place" might have a particular and traditional resonance in a coal mining community.

I would welcome serious criticisms of this book. Wollheim's review, however, lacks both rigor and — more to the point — intellectual honesty.

ALLAN SEKULA

To the Editor:

Most of the points raised by your correspondents have already been answered in the February issue of *Vanguard* magazine. For the benefit of the reader unfamiliar with *Vanguard*, my reply here will reiterate some of that material.

Benjamin Buchloh begins by asserting that Leslie Shedden inspected and approved of the photographs published in the book. Unfortunately, Buchloh's letter fails to state categorically that Shedden saw *all* of the prints before they were to be reproduced in their final form, i.e. often uncropped and with technical errors. Indeed, Buchloh's letter leaves the opposite impression, which is that Shedden saw many of the photographs "in various stages of selection and production," and not all of them exactly as they were to be published. Clarification of this point, by Buchloh, would be most valuable.

Buchloh goes on to state that Leslie Shedden was made aware that his photographs would be discussed "in the perspective of a contextualization that would introduce political and economic questions." My question was as to how clear the terms of that perspective were made to the photographer. Did Leslie Shedden explicitly agree to a Marxist analysis of his life's work? Buchloh's phrasing prevents an unequivocable answer to that question.

Before addressing Buchloh's other objections, it must be pointed out that he misquotes the book review and therefore misrepresents its intentions. The article does not label Leslie Shedden a "lackey." What it does say is that, "the book never falls short of the implication that... Shedden himself was a lackey and a naive tool of the financiers who owned the mines." In rereading Robert Wilkie's original comments about the "obligations" of the photographer, cited in my article, I find this analysis confirmed. Secondly, the question of auteurism was brought up, not as a "request", but as an objection to a book which does little to discourage an *auteur* reading of its visual contents.

Benjamin Buchloh believes that the use of the Walter Benjamin quote "obviously" does not refer to Leslie Shedden as an individual. I fail to see how this can be "obvious," given the quotation's placement directly below a paragraph which describes specific photographs which Leslie Shedden made. Buchloh's closing argument is an appeal to unnamed authority figures. As such, it is not an argument that I can respect.

Don Macgillivray appears to agree that he provided a distorted reading of Hugh MacLennan's novel. As far as I can determine, he has not responded to the substance of that criticism, but merely provided a rationalization for his misuse of the novel as evidence. My critique of his essay stands unchallenged and unrefuted.

Allan Sekula is inaccurate in his characterization of my article, which never states that, "the editors deliberately selected Shedden's worst pictures." What I did say was that gross distortions, such as the lack of cropping, "underscore the use of the book itself as a site for the production of photographic meaning," demean the professional skills of the photographer, and seriously prejudice the use of the photographs as evidence. It is difficult for me to understand how these objections, to which Sekula never replies, express "contempt" for the photographer.

Sekula is also in error when he writes that the article accuses him of "a personal attack on Shedden"; the article states that Shedden's work was "appropriated and exploited" in a highly impersonal manner. Sekula's protest about being labeled a "structuralist" are reminiscent of Foucault's and must be taken with a grain of salt, especially since the logic of his essay depends upon the use of historical examples for what Hegel called "concrete universals." A short quotation from Sekula's essay will begin to indicate the degree to which his methodology depends upon an identification of the specific with the generic:

> Shedden made pictures that can best be described as "technist": pictures that operated within the tradition of technical realism. But he also made pictures that could be described as "humanly-interesting," and — if the word wasn't automatically assumed to be an honorific — "humanist." These latter pictures were indebted to a tradition of social realism, that is, to the realism of the social reformer. By the 1920's, that social realism had begun to diffuse, its rhetoric no longer necessarily served a reformist purpose (*Mining Photographs,* p. 236).

Sekula is absolutely incorrect in stating that I attributed the expression "discourse of the survey" to him, but that phrase is nevertheless central to his argument, coming as it does within a lengthy discussion of photography and the evolution of instrumental image-making under capitalism. The concept of "the discourse of the survey," if not those words themselves, brackets his entire analysis of Shedden's photos of the mines and the ways in which Dosco's engineers made use of them.

Sekula's correction of the "petite bourgeoise" [*sic*, editor's note] typo is well taken, especially given a review which describes the NSCAD Press book as "virtually infected with proof-readers' errors." Yet rather than refute the argument I raise here, which has to do with the reality of the power relationships existing between Shedden and the Press, Sekula merely dismisses the legitimacy of this line of inquiry by resort to an argument *ad hominem* which is quite misinformed as to my own politics. That Buchloh and Sekula can only imagine these questions being raised by a neo-conservative or a liberal speaks of the limits to their perspective. Indeed, my criticism of Macgillivray's phrase was based upon an objection to all cliché-ridden forms of conceptualization, originating from whatever political directions. Morevoer, the entire discussion of the petit bourgeois mentality was predicated upon the surmise that the *Mining Photographs* book reproduces, in unconscious fashion, the very forms of alienation it seeks to overcome. The refusal of the book's editors to meet the issues, and their insistence on the argument *ad hominem*, tends to confirm the validity of that supposition.

Lastly, there is the question of the discrepancies in the reports Buchloh and I have regarding Leslie Shedden's opinion of the book. To repeat the statements I made in February's *Vanguard*, "it seems fairly obvious that, at this stage in his life, Shedden is understandably reluctant to be drawn into a public controversy whose only beneficiaries are art writers like Buchloh *et al* and myself. However, my belief in the editors' account is compromised by Shedden's comment to me that, upon publication, a copy of the book was presented to him by one contributor who spent little time soliciting Shedden's reactions. Shedden's comments to me, on the telephone, were that he had mixed emotions about the book, including anger; that many photographs important to him had been left out; that his descriptions of many photographs were ignored; that a large number of photos were improperly presented, and that interview material was taken out of context; that he had no say as to the final selection of the photographs; that he found the book uncomplimentary to him, that it did him more harm than good, and that he was sorry he had had anything to do with it." Given the nature of the book, with its derogatory presentation and analysis of his life's work, one can readily sympathize with Shedden's feelings.

PETER WOLLHEIM

livres et revues

OUVRAGES THÉORIQUES ET GÉNÉRAUX

Walter Benjamin: **Journal de Moscou,** préface de Gershom Scholem, tr. fr. de Jean-François Poirier, Paris, L'Arche, 1983, 235 p.

Walter Benjamin: **Essais, 1922-1940,** tr. fr. et préface de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier ("Médiations"), 1983, 2 t., 211 et 217 p.

La parution du **Journal de Moscou** de Walter Benjamin n'est pas un événement littéraire, au sens où le sera la traduction de sa thèse sur **Le concept de la critique esthétique dans le romantisme allemand** (à paraître chez Flammarion), mais peut-être plus simplement un document circonstanciel où tel passage sur l'*histoire de l'inculture* (p. 40 *sq.*), par exemple, est à rapprocher des "Thèses sur la philosophie de l'histoire" (voir les **Essais**) écrites en 1940, au moment où Benjamin était "encore sous le choc du pacte germano-soviétique" (G. Scholem).

Une note du 11 décembre indique le ton du **Journal** (Benjamin a fait un séjour de deux mois à Moscou, du 6 décembre 1926 à la fin janvier 1927): "Déterminante pour moi, en premier lieu, durant les premiers jours, a été la difficile accoutumance à la marche dans les rues complètement verglacées. Je dois faire tellement attention à mes pas que je ne peux guère regarder autour de moi", — un ton qui n'exclut nullement les remarques sur les poupées et les livres pour enfants (ou la "collection" en général), sur le cinéma et le théâtre (Maïakovski, Meyerhold, etc.), ou encore sur la situation politique, culturelle et économique de la Russie post-révolutionnaire. Bien sûr, comme l'écrit justement Scholem dans sa préface, c'est aussi "incontestablement le document de loin le plus personnel, complètement et impitoyablement sincère, que nous possédions sur une tranche importante de sa vie", mais un document qui néanmoins n'offre aucune garantie contre les distorsions consécutives à l'*usage* trop souvent étroit (et intéressé) de certains motifs de l'oeuvre de Benjamin par la critique.

L'inconsistance des commentaires de la critique est seulement la contrepartie du caractère fragmentaire des traductions qui nous sont proposées par certains éditeurs. L'exemple des **Essais** illustre bien une situation inqualifiable: le même éditeur (Denoël) publie successivement (en 1971, 1974 et 1983) trois éditions différentes (**Oeuvres; L'homme, le langage et la culture; Essais**) qui rassemblent chacune un nombre différent d'essais (respectivement vingt-huit, sept et quatorze) de Benjamin. Le même fond dans lequel on retranche (ou rajoute) sans logique apparente et, surtout, sans profit pour le lecteur...

Hal Foster (ed.): **The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture,** Port Townsend, Bay Press, 1983, 159 p., ill. n. et b.

On pourra toujours plus tard retracer l'histoire sémantique du mot, mais il suffira ici de noter que le *postmoderne* s'est trouvé un public autour de 1977, l'année de la parution du livre de Charles Jenks: **The Language of Post-Modern Architecture** (Rizzoli) et du recueil d'essais publié sous la direction de Michel Benamou et Charles Caramello: **Performance in Postmodern Culture** (Coda Press). Quand à **La condition postmoderne** (Minuit) de Jean-François Lyotard, paru en 1979 et présenté comme étant un "rapport sur le savoir", c'est encore aujourd'hui la meilleure introduction générale à une théorie postmoderne de la société et de la culture.

The Anti-Aesthetic est donc seulement le dernier titre à devoir être inscrit à une bibliographie déjà longue, à laquelle il conviendrait d'ailleurs d'ajouter les articles parus dans les revues destinées à un public plus large que celui des spécialistes. À travers *Vogue* ou *Life,* le *postmoderne* serait donc devenu *fashionable*...

Chose certaine, **The Anti-Aesthetic** n'est pas le raccourci auquel, pour des raisons d'économie générale, certains lecteurs auraient voulu avoir accès. **The Anti-Aesthetic** est sans doute une anthologie, pas un *reader* dont la vocation serait d'abord pédagogique. Son hétérogénéité est d'ailleurs significative: "Some critics, like Rosalind Krauss and Douglas Crimp, define postmodernism as a break with the aesthetic field of modernism. Others, like Gregory Ulmer and Edward Said, engage the 'object of post-criticism' and the politics of interpretation today. Some, like Fredric Jameson and Jean Baudrillard, detail the postmodern moment as a new, 'schizophrenic' mode of space and time. Others, like Craig Owens and Kenneth Frampton, frame its rise in the fall of modern myths of progress and mastery. But all the critics, save Jürgen Habermas, hold this belief in common: that the project of modernity is now deeply problematic" (Hal Foster, "Post-modernism: A Preface").

Les textes de Habermas ("Modernity — An Incomplete Project"), Krauss ("Sculpture in the Expanded Field"), Crimp ("On the Museum's Ruins") et Said ("Opponents, Audiences, Constituencies and Community") sont repris des revues (**Telos, October** et **Critical Inquiry**) où ils avaient d'abord été publiés. Les autres: "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" de Frampton, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" d'Owens, "The Object of Post-Criticism" d'Ulmer, "Postmodernism and Consumer Society" (le texte d'une conférence prononcée au Whitney Museum) de Jameson et "The Exstasy of Communication" de Baudrillard sont des inédits.

Une dernière remarque: pour servir de contrepoids au texte de Habermas (reste à savoir s'il était d'abord pertinent de l'intégrer au recueil), il y manque la "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?" de Lyotard (**Critique,** 419, avril 1982).

Serge Guilbaut: **How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War,** translated by Arthur Goldhammer, Chicago, Chicago University Press, 1983, 277 p., ill. n. et b.

Le problème n'est pas nouveau, seul l'est le découpage chronologique. La précision pourrait paraître superflue, mais ne l'est pas: Eva Cockroft et Max Kozloff, note Guilbaut, ont écrit sur les rapports entre l'art et l'idéologie américaine des années cinquante et, entre autres exemples possibles, Karal Ann Marling a récemment proposé une histoire géo-sociale du goût pendant la Dépression (**Wall-to-Wall America. A Cultural History of Post-Office Murals in the Great Depression,** Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, 348 p.).

Le problème n'est pas nouveau, seul l'est le découpage chronologique. Serge Guilbaut a donc limité son analyse aux années 1946-1951, cette période de l'histoire américaine récente qu'il qualifie justement d'"intervalle silencieux" et "apolitique" — et c'est sans doute dans cette limitation que **How New York Stole the Idea of Modern Art** prend une dimension particulière. "Chronologically, écrit Guilbaut, my work ends where Kozloff and Cockroft begin, but conceptually I begin where they end" (p. 11). Chronologiquement, le commencement et la fin sont donc coincés entre les divers programmes de soutien à la création promus par le New Deal et l'accès inconditionnel de l'art américain (en particulier de l'expressionnisme abstrait) à la reconnaissance internationale.

Le problème n'est pas nouveau, seul le découpage chronologique l'est. Mais n'allez pas croire qu'il s'agit simplement de prendre parti pour ou contre, ou même de poser la question traditionnelle, à savoir: expressionnisme abstrait ou École de Paris, lequel est le plus *moderne*? Reprise par des expositions relativement récentes (la série des *Paris/New York, Paris/Moscou,* etc.), la question de la *capitalisation* a évidemment été remise à l'ordre du jour, ce qui ne veut pas dire que les termes dans lesquels la question a été reformulée (cette formulation remonte aux années 1946-1951) laissent entrevoir la possibilité d'y répondre.

Guilbaut s'intéresse davantage aux conditions sociopolitiques de l'art (et de la critique) qu'à la coterie artistique (et critique). Entre 1946 et 1951, en particulier avec les accords Blum-Byrnes et le Plan Marshall, les politiques américains ont utilisé la culture à des fins proprement (et peut-être exclusivement) idéologiques. L'histoire reconstituée par Guilbaut, celle qu'il nous raconte avec une préoccupation presque obsessive du détail, c'est celle des circonstances qui ont permis à l'expressionnisme abstrait de s'imposer, tant à l'échelle nationale qu'à l'échelle internationale.

J'ai écrit, à quelques reprises même, que la question n'était pas nouvelle et que seul le découpage chronologique l'était. Bien sûr, on savait déjà que les intellectuels américains avaient été désillusionnés par le marxisme ou que l'exposition *Advancing American Art* avait été organisée par le Département d'État américain. Mais, par exemple, à la question: Comment la désillusion (et la crainte) s'est-elle répandue au groupe des artistes (et critiques) progressistes américains? — jamais encore un historien avait pu prétendre répondre avec autant d'exactitude. L'entreprise de Guilbaut est si rigoureuse et innovatrice que tout ce qui précède devrait être classé *obsolète*. On ira ensuite bêtement affirmer que seul le découpage chronologique est nouveau...

Alan Montefiore (ed.): **Philosophy in France Today,** Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 201 p.

One might start by pointing out that **Philosophy in France Today** is somewhat an outgrowth of Vincent Descombes' **Modern French Philosophy** (Cambridge University Press, 1980), at any rate the most comprehensive account of French philosophy from 1933 to 1978. Descombes' book was published in French under the title: **Le même et l'autre** (Minuit, 1979), but the commission to write it came from Cambridge University Press. The eleven contributions included in **Philosophy in France Today** were also commissioned and, unlike Descombes' account, are published here for the first time ever in any language (except for Derrida's which was given at the opening of a thesis defence on June 2, 1980).

Alan Montefiore (an English philosopher who teaches at Cambridge) has succeeded in bringing together eleven of today's most influential, and sometimes controversial, French philosophers. Recently, **Le Monde** (Summer 1982) also commissioned a series of essays by French philosophers, but those were thematic (Language, Knowledge, Art, etc.) and never quite seemed to get off the ground.

Philosophy in France Today was not intended for a general public, the authors rather having been asked "to present to the English-speaking reader their own view of their own work as they now see it in relation to the context in which they are working and, perhaps, to the reactions which they might expect it to provoque." (Whether or not this accounts for the discrepancies between the two collections of essays is of no concern here.) The result effectively provides the English-speaking public with mostly *readable* essays by such philosophers as Pierre Bourdieu (generally labeled as a sociologist), Jacques Bouveresse, Jacques Derrida, Vincent Descombes, Claude Lefort, Jean-François Lyotard and Louis Marin, to name but a few whose interests in aesthetics would normally convey more appeal.

Finally, if some of (or part of) these essays could be said unrepresentative of their authors' "normal" work (see Alan Montefiore's "Introduction", p. vii-xxvi), a remark that isn't all true, significantly enough almost all

the essays deal in some respect or another with the institutional, social or political situation of philosophy in France today. Coupled with Descombes' **Modern French Philosophy,** these essays provide a penetrating knowledge of French philosophy in all its variety. Ultimately, no other reading could prove more beneficial, except in the case where you had no interest whatever in philosophy *per se*.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS ET MONOGRAPHIES

Michael Asher: **Writings 1973-1983 on Works 1969-1979,** edited by and written in collaboration with Benjamin Buchloh, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1983, 229 p., ill. n. et b. et c.

Michael Asher vient s'ajouter à la liste déjà importante des artistes dont les écrits ont été publiés dans la collection "The Nova Scotia Series: Source Materials of the Contemporary Arts". Comme dans les cas précédents, la documentation à laquelle le livre donne accès est généralement inédite (du moins dans sa forme actuelle). Quand on sait que toutes les oeuvres de la production d'Asher ont cessé d'exister avec les événements auxquels elles avaient été destinées (à l'exception de deux seulement), le caractère inédit de la documentation prend ici une importance particulière. Chaque chapitre du livre est donc consacré à une oeuvre spécifique et comporte un texte (généralement descriptif), des photographies, des dessins et des plans.

Le travail de Michael Asher est souvent comparé à celui de Buren ou de Graham et il n'est donc pas étonnant que Benjamin Buchloh ait assumé l'édition des **Writings** (il a même collaboré à la rédaction des textes postérieurs à 1977); on se souviendra qu'il a aussi publié **Video-Architecture-Television** de Dan Graham et **Les Couleurs: sculptures. Les Formes: peintures** (en versions anglaise et française) de Daniel Buren, tous deux depuis qu'il assure la direction de la collection. Buchloh a d'ailleurs écrit l'avant-propos ("Editor's Note"), un texte qu'on aurait sans doute voulu plus long mais qui, dans son état actuel, situe bien le travail de Michael Asher (je le dis — et le cite — malgré que ce ne soit pas l'argument principal de la "Note"): "Asher's work commited itself to the development of a practice of situational aesthetics that insisted on a critical refusal to provide an existing apparatus with legitimizing aesthetic information, while at the same time revealing, if not changing, the existing conditions of the apparatus" (p. vii).

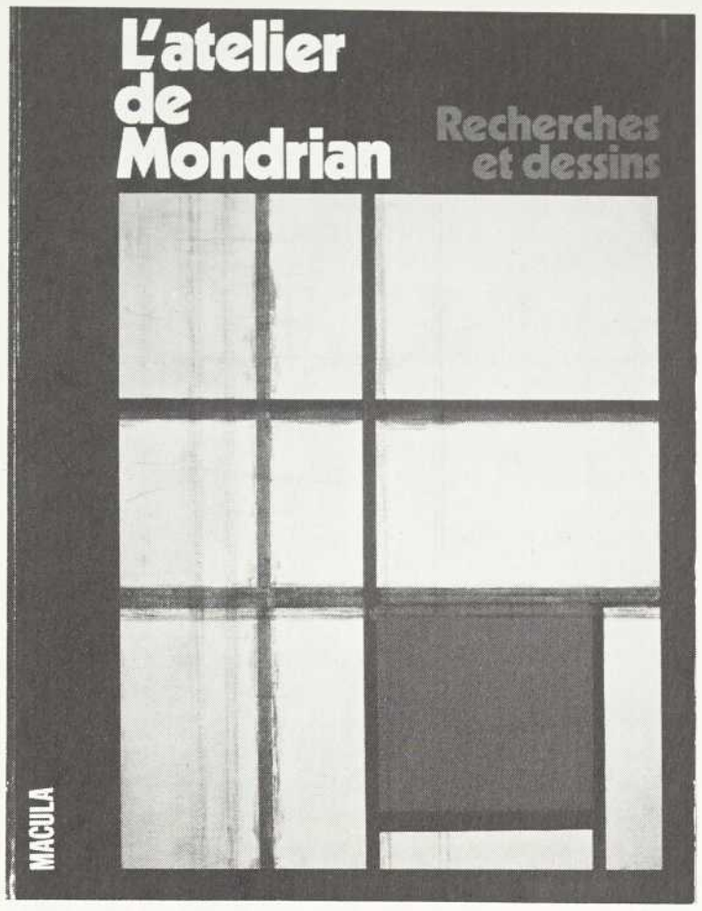
Writings 1973-1983 on Works 1969-1979 est essentiel, comme le sont d'ailleurs les autres titres de la collection.

Yve-Alain Bois *et al.*: **L'atelier de Mondrian. Recherches et dessins,** Paris, Macula, 1982, 136 p., 132 planches et 133 ill. n. et b. et c. (Macula, 6, rue Coëtlogon, 75006 Paris)

Vous connaissez sûrement **L'atelier de Jackson Pollock** (Macula, 1982, pour la seconde édition augmentée), l'essai photographique que Hans Namuth consacrait à Pollock, dont j'ai déjà dit que c'était un "document *incontournable* sur le travail de Pollock entre 1950 et 1956" (voir **Parachute,** 28).

L'atelier de Mondrian est de même facture que celui de Pollock, mais n'est pas centré sur les photographies d'atelier, même si une section leur est réservée ("L'atelier", p. 62-92, en plus des photographies, comporte des textes de Mondrian, Nancy Troy et Harry Holtzman). C'est que l'essai de Namuth était singulier, alors que les photographies de l'atelier de Mondrian ne le sont pas; cependant, l'un et les autres, par des voies différentes, nous laissent entrevoir que "pénétrer dans l'atelier, c'est aussi pouvoir mesurer l'étendue de cette *technè,* ce qui sépare une oeuvre en cours d'un tableau achevé" (Yve-Alain Bois, p. 7).

La moitié du livre est occupée par les dessins de Mondrian, décision conforme à la thèse selon laquelle l'atelier "c'est aussi la masse d'ébauches et de toiles



laissées inachevées à la mort du peintre, les croquis inédits, les fonds de tiroirs: oeuvres préliminaires ou interrompues qui nous apprennent non seulement comment Mondrian maniait le pinceau ou le fusain mais aussi comment il pensait à l'aide de ses instruments avant de suturer dans la perfection compositionnelle, dans le fini de ses toiles" (Yve-Alain Bois, *ibid.*).

Les contributions, pour la plupart des traductions, sont réparties dans trois sections: "Le Dessin" (Harry Holtzman, Robert Welsh, Yve-Alain Bois, Joop Joosten, E.A. Carmean jr. et Christian Bonnefoi), "L'atelier" (*voir supra*) et "Essais" (Karin von Maur et Herbert Henkels).

On annonce la parution prochaine des **Conversations avec Mondrian** qui se situeront dans le prolongement des **Conversations avec Cézanne** (Macula). Par ailleurs, en ce qui concerne le relevé de quelques erreurs qui se sont glissées dans l'édition de **L'atelier de Mondrian,** je vous renvoie à la recension de Jean-Claude Lebensztejn: "Mondrian: la fin de l'art" (**Critique,** 438, novembre 1983), p. 893-912, en particulier les notes 1 à 3).

David Burnett, Marilyn Schiff: **Contemporary Canadian Art,** Edmonton, Hurtig, 1983, 300 p., ill. n. et b. et c.

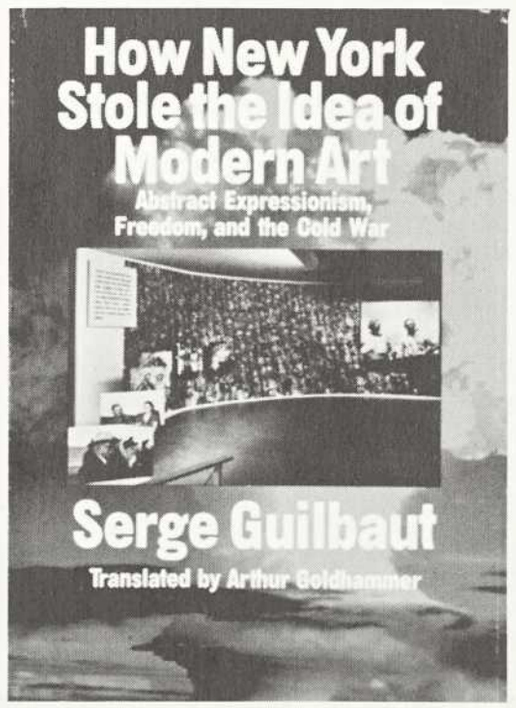
Robert Bringhurst *et al.* (eds.): **Visions. Contemporary Art in Canada,** Vancouver/Toronto, Douglas & McIntyre, 1983, 240 p., ill. n. et b. et c.

Sauf erreur, la bibliographie relative à l'art contemporain au Canada ne contenait toujours aucun titre d'ouvrage général d'introduction. Bien sûr, une lecture exhaustive et systématique des histoires régionales, des catalogues d'expositions et des monographies arrivait à produire un tableau relativement complet de l'état des arts visuels, mais l'entreprise entraînait des inconvénients dont on aurait voulu être exemptés. Deux nouvelles parutions viennent corriger cette situation.

Contemporary Canadian Art (publié en collaboration avec The Art Gallery of Ontario) couvre la période de 1940 à nos jours et se présente comme une histoire traditionnelle. À première vue, comme à la lecture, le découpage obéit à un double principe: d'abord *régional* ("Painting in Québec: Change and Revolution"; "Toronto: Breaking the Mould"; "Abstraction in Montréal"; "A Broadening Scene: Toronto and London"; "The Maritimes, Modernism and the West"), puisque les transformations se sont produites avec une autonomie "régionale" relative, ensuite *générique* ("Sculpture in the Sixties"; "Representational Painting"; "Alternative Modes"; "Recent Sculpture"; "Recent Painting"), puisqu'on assiste à une sorte d'éclatement et d'internationalisation. Le "grand partage", on s'en doutait, s'effectue vers la fin des années soixante. Malgré quelques maladresses (le FLQ devient ici la Fédération [*sic*] pour la libération du Québec) et quelques omissions (Gilles Mihalcean, Jocelyne Alloucherie et Jean-Serge Champagne, parmi d'autres), malgré aussi certains *a priori* regrettables, on ne peut que recommander ***Contemporary* Canadian Art** (— et souhaiter de nombreuses éditions revues, corrigées et augmentées).

Visions ("the book"), publié pour commémorer le centenaire de l'une des plus importantes compagnies canadiennes (le Canadian Pacific est également le commanditaire de *Visions* ["the movie"], une série télévisée produite par TVOntario), est *genre* théorique. *Genre,* on l'aura deviné, s'emploie ici au sens où l'on dirait d'une Volkswagen qu'on aurait modifiée pour ressembler à une Mercedes que c'est un *genre* de Mercedes. Pas très littéraire, me direz-vous, mais au moins aussi allégorique que cet exemple d'une remarque réchappée du texte de Mr. Balkind: actuellement, à Montréal, il semble que tout le monde attend Godot (Alvin Balkind: "The Triumph of the Egg" in **Visions,** p. 21).

Beckett, vous connaissez: Godot ne viendra pas. S'il venait, comme c'est déjà arrivé chez Claudel ou ailleurs, on devrait l'appeler Dieu ou, en l'absence de Dieu, le retrouver dans le zen et l'alimentation macrobiotique, les extra-terrestres et l'astrologie, l'inspiration et le destin créateur. Ou encore, comme l'écrit Mr. Balkind, dans un *genre* (voir *supra*) de communication: "Entièrement distincts de la forme et du contenu, il y a des messages dans le grand art qui sont communiqués aux meilleurs parmi les artistes. Ils ne doivent jamais passer les Douanes et l'Immigration et ils ne sont jamais assujettis aux barrières régionales, nationales ou internationales. Et ce sont de puissants pourvoyeurs capables de fournir une substance nutritive incommensurable à ceux qui poursuivent la profession solitaire d'artiste au Canada." (A. Balkind, p. 41-42. La traduction est de moi.) Évidemment, Mr. Balkind aurait tout intérêt à consulter les douaniers et les agents de l'Immigration avant de s'engager davantage (l'expérience de Brancusi avec la Douane de New York est instructive) et, pendant les heures où il aura à patienter devant les portes fermées, il pourra toujours lire **How New York Stole the Idea of Modern Art** de Serge Guilbaut. Avec un peu d'attention et beaucoup d'encouragements, Mr. Balkind finira peut-être par comprendre que l'art n'est pas affaire de révélation, ne se maintient pas par l'inspiration communicative et, enfin, que tout ça n'a rien à voir avec l'*Annonce faite à Marie* (*sic*). Pour ce qui est du cynisme, Mr. Balkind est bon juge...



Dans l'ensemble, **Visions** n'est peut-être pas aussi répréhensible qu'il n'y paraît à première vue (— le texte de Mr. Balkind est seulement le premier de six), même si le choix d'un grand format, du papier glacé et des illustrations couleur pleine page n'est pas sans rappeler l'entreprise qu'on a baptisée *OKanada*. Les politiques sont parfois culturelles, mais la culture toujours politique.

La suite est empruntée à l'avant-propos des "editors", seules les parenthèses et les italiques ont été ajoutés: "We proposed, therefore, a book which, after an *introductory survey* (voir Mr. Balkind), would investigate postwar art along five of the paths which recent artists have taken: *art as response to place* (Terrence Heath: "A Sense of Place"), *art as art* (Gary Michael Dault: "The Alternate Eden: A Primer of Canadian Abstraction"), *art as social response* (Charlotte Townsend-Gault: "Redefining the Role"), *art as personal statement* (John Bentley Mays: "The Snakes in the Garden: The Self and the City in Contemporary Canadian Art"), *art as idea* (Diana Nemiroff: "Rethinking the Art Object")."

Et n'allez pas croire que, par cynisme évidemment, je puisse vous suggérer de retourner aux histoires régionales, aux catalogues d'expositions, aux monographies et, pourquoi pas, aux revues.

Jean Gaumy. **Les incarcérés**/Yann Lardeau: **L'utopie pénitentiaire,** précédés des **Carnets** de Jean Gaumy, Paris, Éditions de l'Étoile ("Écrit sur l'image"), 1983, 95 p., ill. n. et b.

Gilles Mora, Claude Nori: **L'été dernier. Manifeste photobiographique,** Paris, Éditions de l'Étoile ("Écrit sur l'image"), 1983, 95 p., ill. n. et b.

Ces photographies de prisons françaises, Jean Gaumy a mis trois ans à les faire (de février 1976 à juin 1979). Certaines d'entre elles, les moins étonnantes, rappellent celles de Gaudard (reproduites *in* **OVO,** "Les prisons", Montréal, 1976), d'autres sont comme des doubles des gravures illustrées hors texte dans **Surveiller et punir. La naissance de la prison** (Gallimard, 1975) de Michel Foucault. Le lieu (cet amphithéâtre où un prêtre célèbre la messe) est le même, mais la gravure représente une conférence sur les méfaits de l'alcoolisme; seulement, plus de cent ans les séparent. Le texte, celui de Yann Lardeau, avance quelques idées intéressantes — en particulier que "l'incarcération est une métaphore de la chambre noire" et que l'appareil photographique est un appareil punitif —, mais parfois un peu trop sommaires.

L'été dernier se présente, le sous-titre l'indique, comme un "Manifeste photobiographique". Le "Manifeste", en résumé: "La photographie, à l'encontre de toutes les blagues à la mode, n'est pas liée à la mort mais bien au contraire, et fondamentalement, à la vie: la nôtre, celle des autres, toutes celles qui nous concernent et font que chaque instant, si nous n'y prenons garde, échappe constamment. La photographie constitue donc pour nous, et avant tout autre préalable, un *amplificateur d'existence*." Michals, Lüthi, Roche, etc., tous des "blagues à la mode"... Je veux bien, mais il faudrait alors que les photographies que nous proposent Mora ("Deep South, août-septembre 82") et Nori ("Rimini, août 82") soient alors autre chose que des *clichés*. Les gris de Mora sont bien pâles en comparaison de ceux de Robert Frank.

Carlo Ginzburg: **Enquête sur Piero della Francesca,** tr. fr. de Monique Aymard, Paris, Flammarion ("Nouvelle Bibliothèque Scientifique"), 1983, 161 p., ill. n. et b.

L'enquête de Ginzburg porte sur trois oeuvres majeures de Piero della Francesca: le *Baptême,* le cycle d'Arezzo et la *Flagellation* d'Urbino. Piero della Francesca n'a pas besoin d'introduction (peintre italien du XV^e siècle, disent généralement les notices des dictionnaires), mais il n'en va pas de même de Ginzburg. Historien italien du XX^e siècle, diront les mêmes dictionnaires, il s'est d'abord surtout intéressé à ce que les français ont appelé *histoire des mentalités,* discipline dans laquelle il s'est imposé avec la publication de deux ouvrages: **Les batailles nocturnes** (Verdier, 1980, pour la tr. fr.) et **Le fromage et les vers** (Flammarion, 1980, pour la tr. fr.). Ensuite, dans une étude entreprise en 1977: "Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice" (**Le Débat** 6, novembre 1980, pour la tr. fr.), il a voulu "montrer comment, vers la fin du XIX^e siècle, le champ des sciences humaines a vu l'émergence silencieuse d'un modèle épistémologique (ou, si l'on préfère, un paradigme)", modèle qu'il retrouve principalement dans les oeuvres de Morelli, Freud et Conan Doyle. Son **Enquête sur Piero della Francesca** (Einaudi, 1981, pour l'édition italienne) applique la méthode indicielle à la datation, à l'identification des personnages et à l'interprétation de trois oeuvres du *peintre italien du XV^e siècle*. Plus précisément, Ginzburg entreprend une enquête sur les auteurs des commandes remplies par Piero et, du même coup, "la reconstruction analytique du réseau enchevêtré des relations microscopiques que suppose tout produit artistique, même le plus élémentaire".

Les problèmes de datation ont déjà montré les limites d'une lecture purement stylistique des oeuvres d'art et, selon Ginzburg, il ne reste donc plus qu'à reconnaître la nécessité de rapporter l'oeuvre au contexte social où elle est née. L'historien exige d'ailleurs plus de rigueur de la part des historiens de l'art puisque, dit-il, "dans de nombreuses recherches iconologiques, l'oeuvre finit par devenir un prétexte pour une série de libres associations, qui reposent généralement sur un déchiffrement symbolique présumé" (p. 16).

Carlo Ginzburg enseigne toujours à Bologne et il a tout juste quarante-cinq ans. On imagine que d'autres titres viendront s'ajouter à la bibliographie, mais on accélérerait à peine le processus de reconnaissance en ajoutant: La méthode indicielle introduite par Carlo Ginzburg a eu une influence déterminante sur les développements ultérieurs de l'histoire de l'art. L'**Enquête sur Piero della Francesca** ne mériterait pas moins d'attention.

Georges Didi-Huberman: **Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière,** Paris, Macula ("Scènes"), 1982, 304 p., ill. n. et b.



Le tome premier de l'**Iconographie photographique** de la Salpêtrière est paru en 1876, suivi de deux autres tomes, parus successivement en 1877 et 1880. Mais c'est seulement avec la parution de la **Nouvelle iconographie** (1888), publiée comme les précédentes sous le patronage de Charcot, que la photographie, comme l'écrit Didi-Huberman: "accéda tout à fait à la dignité d'un *service* d'hôpital. Soit: un territoire: atelier vitré, laboratoire noir et laboratoire clair. — Un dispositif protocolaire: estrade, lit, écrans et rideaux de fond, noirs, gris foncés, gris clairs; appuis-tête, potences. — Une technologie photographique de plus en plus sophistiquée, comme on le dit si bien: multiplication des types d'objectifs et de chambres, emploi des lumières artificielles, 'photochronographie', et tous les développements des développements... — Et enfin: les procédures cliniques et administratives de l'archivage: tout un acheminement des images, de l''observation' jusqu'au fichier." (p. 47-50)

Ce n'est pas le seul mérite du livre de Didi-Huberman que de reconstituer cette histoire, — ou même de l'avoir enrichie, cette même histoire, des documents d'archives (uniques, ne serait-ce que par l'étendue et l'envergure du projet qui les autorisaient et les cautionnaient). De ce projet, Didi-Huberman avance qu'il relève d'un fantasme, celui d'"une mémoire qui serait absolue, tout simplement: dans l'instant de prise, la photographie est absolument immédiate, 'exacte et sincère'; d'autre part, elle est dure: elle est, 'comme toutes les représentations graphiques, une mémoire fidèle qui conserve inaltérées les impressions qu'elle a reçues'." Du moins, c'est ainsi que l'entendent Londe ("bien plus pointilleux" que ses prédécesseurs, commente Didi-Huberman) et Marey, même si le *surplus de réalité* de la photographie est loin de faire consensus.

La question de la photographie, celle de ses *effets,* Didi-Huberman ne la limite pas à une quelconque *gestalt* (à une théorie de la forme et de la perception), mais l'institue dans toute sa dimension — dont l'*usage*, en particulier clinique, est une variante importante. Dois-je ajouter que la théorie de la photographie s'en porte déjà mieux?

Tom Sherman: **Ingénierie culturelle** (ouvrage publié sous la direction de Willard Holmes), Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1983, 209 p. ill. n. et b.

La traduction des textes de Tom Sherman a été publiée à l'occasion de l'exposition (— rétrospective) présentée, du 19 mai au 10 juillet 1983, à la Galerie nationale du Canada (Ottawa). Au total, le recueil compte quarante-quatre textes, pour la plupart des *récits* écrits entre 1974 et 1982, regroupés chronologiquement sous sept rubriques: "Sculpture", "Télévision", "Biologie", "Fiction", "Photographie", "Psychologie" et "Vidéo/informatique". "Also published under the title **Cultural Engineering**" confirme qu'il s'agit d'une traduction de l'anglais, même si *Traduit de l'anglais par Hélène Papineau* ne figure pas en page titre, mais seulement dans les remerciements.

Je serais injuste de ne pas souligner la médiocrité de la traduction, d'autant plus que la traductrice se mérite des "remerciements particuliers". Prenons comme exemple "L'oiseau est un mâle, d'après une photographie par Rodney Werden", un texte de 1977 d'abord publié dans **Parachute** (9, 1977/78), et comparons l'original à la traduction où: "If she walked up and stood right there where she is standing, only with the television on, the picture on the screen would colapse into snow, the voice or music would be lost in the noise", devient: "Si la télévision était en marche et qu'elle entrait et se tenait debout dans cette tenue, là où elle est, l'image se brouillerait sur l'écran et la voix ou la musique se perdraient dans le bruit". Simple contresens, me direz-vous, mais attendez plus loin, vers la fin du texte: "She works in soft warm colors you'll never see on television" a tout simplement été omis dans la traduction française (*sic*). Il y aurait davantage encore: on ne doit pas écrire, par exemple, "d'après une photographie par", mais "d'après une

photographie de", — mais le lecteur, lui, ne me pardonnerait pas de l'embêter davantage, pas plus d'ailleurs que la traductrice d'insister.

Les bons entendeurs auront compris: **Ingénierie culturelle** est à déconseiller, ce qui ne veut pas dire que **Cultural Engineering** l'est également. Au contraire, rassurez-vous.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Actes de la recherche en sciences sociales, "La peinture et son public", 49 (septembre 1983), Paris, Minuit, 115 p., ill. n. et b.

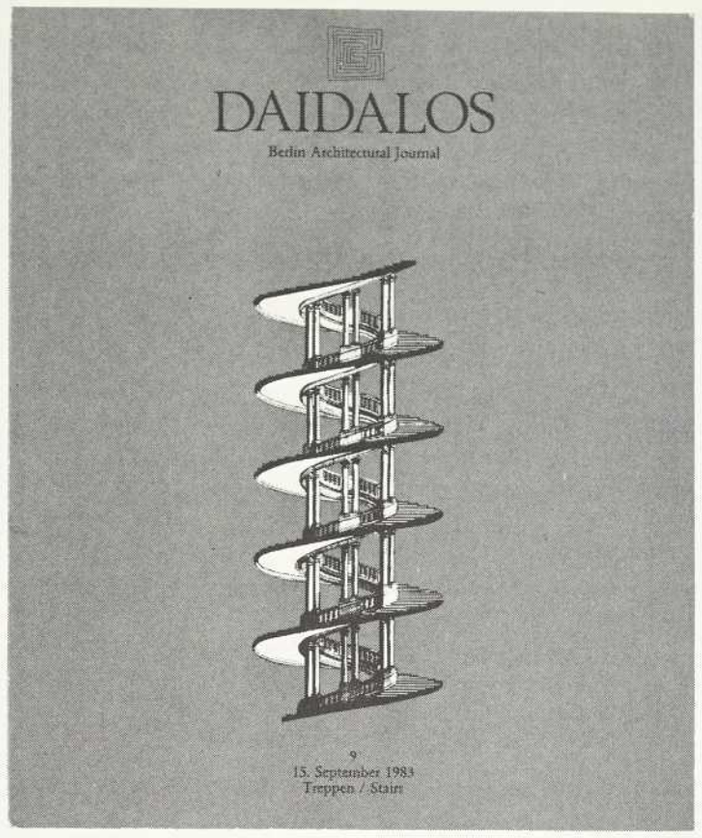
Un peu moins de deux ans après la "Sociologie de l'oeil" (**Actes de la recherche en sciences sociales** 40, novembre 1981), voici "La peinture et son public". Au sommaire, en traduction française, "The Mapping Impulse in Dutch Art", le chapitre 4 du dernier livre de Svetlana Alpers: **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century** (University of Chicago Press, 1983, 273 p.). Comme l'a déjà noté E.H. Gombrich ("Mysteries of Dutch Painting" in **The New York Review of Books,** November 10, 1983, p. 13 *sq.*), et malgré quelques réserves, Svetlana Alpers est justifiée de critiquer la tendance actuelle de l'historiographie à *tout* expliquer par l'iconographie (Panofsky): la méthode s'applique à la peinture de tradition classique (en particulier à l'art *narratif* italien), mais rate son objet si celui-ci est le résultat d'un privilège accordé à la *description.* "L'oeil de l'histoire: l'effet cartographique dans la peinture hollandaise au 17e siècle" (p. 71-101) reprend, somme toute, la tradition inaugurée par Heinrich Wölfflin (**Renaissance et Baroque,** 1888) et, par conséquent, expose les inconséquences d'une esthétique *normative*.

L'ensemble du numéro est hétéroclite — et inégal. Nathalie Heinich reprend (en raccourci) les résultats d'une thèse de 3e cycle: "La perspective Académique. Peinture et tradition lettrée: la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au 17e siècle" (p. 47 *sq.*), où il est surtout question de Bosse, et revient au sommaire avec une courte note sur "L'aura de Walter Benjamin" (p. 107 *sq.*). Shigemi Inaga étudie l'effet de l'aller-retour dans un cas d'influence: "La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910)", et contribue à modifier substantiellement les données d'un problème historique et stylistique. Dario Gamboni documente des cas d'"agressions commises contre des objets esthétiques", en particulier dans des espaces publics ou en plein air, ce qui n'est pas sans rappeler les événements similaires connus (mais généralement peu documentés) qui se sont produits ici ("Méprise et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain", p. 2 *sq.*). Enfin, le texte augmenté et transformé d'une conférence de Francis Haskell: "Les musées et leurs ennemis" (p. 103 *sq.*), complète le numéro.

Daidalos, "Treppen/Stairs", 9 (15 september 1983), Berlin, 128 p., ill. n. et b. et c. (Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, Schlüterstrasse 42, D 1000 Berlin 15, RFA)

Daidalos (en sous-titre: "Berlin Architectural Journal") paraît quatre fois l'an, le 15 des mois de septembre, décembre, mars et juin. Publiée en allemand et en anglais (tous les articles sont publiés dans les deux langues), **Daidalos** a généralement un contenu déterminé par l'imposition d'un thème: celui du numéro de juin 1983, par exemple, portait sur le mensonge en architecture et, autre exemple, celui de mars 1983 sur l'architecture impériale. Ces thèmes, on le voit, sont donc ou bien théoriques ou bien historiques (en admettant, bien sûr, que la distinction tienne toujours).

"Treppen/Stairs" est surtout composé d'articles qui relèvent de l'histoire de l'architecture et, qu'il s'agisse de celui de W. Oechslin ("From Stairs to Stairwell") ou de C. Thacker ("Steps in the Great Garden"), de J. Garms ("Apropos Piranesi") ou de C. Thoenes ("A Special Feel for Stairs. Eighteenth Century Staircases in Naples"), de N. Miller ("Space and the Imagination



of the Observer. Horace Walpole's Staircase at Strawberry Hill") ou de H. Kodré ("Functional Structures in a Historicist Guise: Nineteenth Century Staircase Halls"), tous étudient l'apparition et les transformations de l'escalier en tant qu'élément architectural.

Par ailleurs, J. Simmen et U. Drepper ("Riding the Fall Line") montrent comment s'est articulée la problématique escalier/ascenseur au tournant du XIXe siècle. Ulrich Giersch ("On Steps") démontre comment, à travers des exemples empruntés à la peinture, "vus de l'extérieur, les inquiétudes et les espoirs des processus historiques semblent avoir été déposés dans des escaliers usés" (je traduis). En ce qui concerne l'utilisation de l'escalier dans la mise en scène (au théâtre comme au cinéma), Georg Hensel illustre les "Dramatic Aspects of the Stairway". Enfin, W. Meisenheimer soutient qu'on doit comprendre les "Stairs as Stages of Space-Visualization".

Ce ne sont là, bien sûr, que des indications *sommaires:* **Daidalos** mériterait davantage, non seulement pour la qualité exceptionnelle de certains, sinon de tous ses articles, mais aussi pour le choix judicieux et la présentation soignée des documents illustrés. À suivre — et de très près.

October 25 (Summer 1983), New York, 224 p., ill. n. et b.

Il n'en faudrait pas beaucoup plus pour que Leo Steinberg devienne le Karl Krauss de l'histoire de l'art. Évidemment, le rapprochement est anecdotique (et, surtout, sans fondement), mais n'empêche qu'occuper à soi seul tout un numéro de revue n'est pas pratique courante.

Non, n'allez pas croire qu'il s'agit d'un canular. Rien ne saurait être plus regrettable (— pour vous, non pour moi), puisque tout ça pourrait être démontré preuves à l'appui: vrai le fait que Leo Steinberg occupe à lui seul tout le numéro d'été d'**October**; vrai aussi que le titre du texte publié est "The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion".

N'allez pas croire non plus que le canular, au lieu d'avoir été monté par moi, l'ait été par Steinberg. La sexualité du Christ est *réelle* et son sexe l'est aussi. N'empêche qu'on a jamais voulu le voir: on a eu beau nous le montrer du doigt, le toucher même, rien n'y faisait. La sexualité, et en particulier celle du Christ, a longtemps été une sorte de point aveugle de l'Occident.

Le sexe du Christ, on ne se contentait d'ailleurs pas de le montrer et d'y toucher, on en parlait aussi. Il s'agissait donc pour Steinberg, à propos de la sexualité du Christ, d'explorer les rapprochements possibles entre la théologie et l'art des XVe et XVIe siècles. Car, il faut le noter, on ne parlait pas partout de la sexualité du Christ, seuls les sermons et les homélies affichaient une *volonté de savoir*.

Steinberg a réuni une imposante iconographie (246 illustrations, presque toutes du XVe et XVIe siècle), une iconographie à partir de laquelle "I have risked hypothetical interpretations chiefly to show that, whether one looks with the eye of faith or with a mythographer's cool, the full contents of the icons discussed bears looking at without shying. And perhaps from one further motive: to remind the literate among us that there are moments, even in a wordy culture like ours, when images start from no preformed program to become primary texts. Treated as illustrations of what is already scripted, they withold their secrets" (p. 108).

La conclusion s'impose: les recherches iconographiques de Steinberg sont seulement comparables aux plus récents travaux d'histoire de la sexualité, à ceux de Philippe Ariès, Jean-Louis Flandrin et Michel Foucault. Par ailleurs, un rapprochement avec Svetlana Alpers (voir *supra*) semblerait indiqué, puisque tous deux dénoncent l'hégémonie d'une tradition qui a fait du texte l'élément premier. Les arguments avancés par l'un et l'autre devraient maintenant nous permettre de multiplier les exemples de ratages.

Le temps de la réflexion IV (octobre 1983), Paris, Gallimard, 465 p.

Je ne peux pas tout décrire des vingt-cinq textes rassemblés ici, ni même tout mentionner. J'irai donc, disons, au plus pressant, même si pressant ne me paraît pas être le mot juste.

La première section ("Réflexion", p. 11-278) est organisée autour d'un thème: *Civilisation,* et s'ouvre par un article savant de Jean Starobinski sur l'histoire sémantique du mot. Le nom de Starobinski revient d'ailleurs une seconde fois au sommaire, à propos des modèles culturels de l'emploi du temps ("L'ordre du jour", p. 101 *sq.*). La plupart des textes sont du genre historique: histoire littéraire, dans le cas de "Bildung et Bildungsroman" d'Antoine Berman (p. 141 *sq.*); histoire des idées (— et de la Révolution), pour "Le complot vandale" de Bronislav Braczko (p. 195 *sq.*), mais d'autres relèvent davantage de l'anthropologie (Marc Augé: "Héros téléculturels ou une nuit à l'ambassade", p. 265 *sq.*) ou de la politique culturelle (Michel Deguy: "À la recherche du culturel", p. 243 *sq.*).

Et le plus pressant n'aurait pas encore même été noté! Par exemple, les questions issues de la rencontre entre psychanalyse et neurobiologie (André Green: "L'homme machinal", p. 345 *sq.*), ou encore celles qui sont posées à propos des thèses de Spengler et de ses "héritiers positifs" (Jacques Bouveresse: "La vengeance de Spengler", p. 371 *sq.*), soulèvent des polémiques auxquelles *nous* ne pourrons peut-être plus échapper. Encore qu'il nous faudrait prendre le temps (et l'espace) de la réflexion.

NOTA BENE

Je signale que certains des ouvrages dont les titres figurent dans cette chronique peuvent être consultés sur place au **CIRCA,** le centre de documentation de **Parachute** (4060, St-Laurent, bureau 501, Montréal H2W 1Y9 - 842-9805). **CIRCA** reçoit également un nombre important de revues et de catalogues d'expositions qui ne font pas nécessairement l'objet d'un commentaire dans la revue. Par ailleurs, la librairie Artexte (3575, St-Laurent, bureau 303, Montréal H2X 2T7 - 845-2759) conserve un inventaire spécialisé de revues et catalogues d'expositions qu'on peut se procurer en s'y rendant ou en écrivant à l'adresse mentionnée ci-haut. Je le signale, sinon vous vous donneriez peut-être un mal inutile à les chercher dans les bibliothèques et le commerce "normaux".

JEAN PAPINEAU

GALERIE

esperanza

MARS

TOM WESSELMANN

SCULPTURES / DESSINS /
PEINTURES / LITHOGRAPHIES

AVRIL

LUCIE LAPORTE

TABLEAUX / OEUVRES SUR PAPIER
ET SCULPTURES

GALERIE ESPERANZA
2144 MacKay, Montréal, Québéc,
Canada H3G 2J1
Tél: (514) 933-6455



ARISTIDE MAILLOL, 1861-1944
"Baigneuse Renoir" 1907
bronze, 7⅝ x 3¾ x 5½ pouces

GALERIE DOMINION

1483, rue Sherbrooke ouest, Montréal H3G 1K4 (514) 845-7471 et 7833

NOMADITÉ
16 mai - 9 juin
oeuvres nomades
participation →

MOTIVATION II
3/6 ontario est,
Montréal H2X1H6

France
Belgique
Allemagne
N.Y. (U.S.A.)

Vernissage le 16 mai à 20.30 h.

DAZIBAO
centre d'animation et d'exposition photographique
1671 st-hubert, montréal-H2L 3Z1

3e encan annuel de photographies

l'encan: dimanche le 15 avril à 13 h
l'exposition: du 10 au 14 avril 1984
prix de présence. tél.: 525-2020

VIDEO 84

RENCONTRES VIDÉO INTERNATIONALES,
MONTRÉAL SEPTEMBRE 1984
INTERNATIONAL VIDEO CONFERENCES,
MONTREAL SEPTEMBER 1984

VIDÉO 84 *organise des rencontres vidéo internationales.*
Pays participants:
Allemagne de l'Ouest, Angleterre, Belgique, Canada, États-Unis, France, Italie, Japon, Pays-Bas, Suisse, Yougoslavie.
Montréal, du 27 septembre au 4 octobre 1984

VIDEO 84 *is organizing the International Video Conferences.*
Participating countries:
Belgium, Canada, France, Great Britain, Italy, Japan, Netherlands, Switzerland, USA, West Germany, Yugoslavia.
Montreal, September 27 to October 4, 1984

Design: *Jean Segers*

galerie jolliet

7 mars – 31 mars : JUDIT REIGL
ANDRE MARTIN

4 avril – 28 avril : MARY–ANN CUFF
PIERRE BLANCHETTE

2 mai – 26 mai : ALAIN LAFRAMBOISE
(salle 2 à déterminer)

279 rue sherbrooke ouest, suite 211, montréal H2X 1Y2 514.842.8883

MICHEL TETREAULT

4260 RUE ST-DENIS
MONTRÉAL, H2J 2K8
(514) 843-5487

8 FEV 84 / 4 MAR 84 SERGE LEMOYNE
"LE TRISTE SORT RÉSERVÉ AUX ORIGINAUX"

7 MAR 84 / 1 AVR 84 PETER GNASS
"OBSCUR — SUSPECT"
"UNKLAR — VERDÄCHTIG"
OEUVRES RÉCENTES

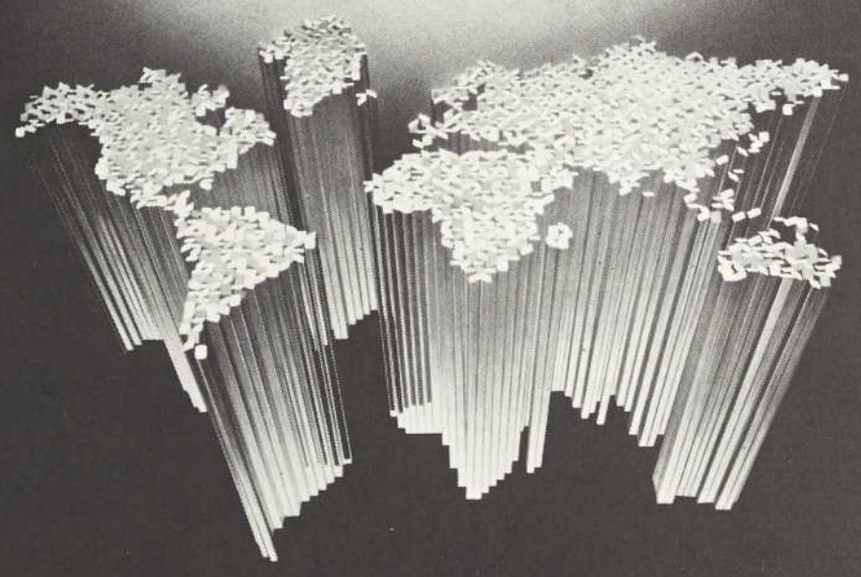
4 AVR 84 / 29 AVR 84 WENDY KNOX-LEET
OEUVRES RÉCENTES

2 MAI 84 / 3 JUIN 84 PIERRE-LÉON TÉTREAULT
"KWÉ... KWÉ..."
TRAVAUX RÉCENTS

LA GALERIE EST OUVERTE DU
MERCREDI AU DIMANCHE ET
SUR RENDEZ-VOUS

ART CONTEMPORAIN

À l'échelle mondiale
Worldwide



Lavalin

Siège social: 1130, rue Sherbrooke ouest, Montréal, Québec H3A 2R5

Galerie Alliance

EXPOSITION

SUZANNE OLIVIER
Huiles et pastels 8 au 30 mars

SÉLECTION

La galerie annonce la sélection des expositions de la saison automne 1984 – été 1985.

Les artistes intéressés doivent soumettre un dossier comprenant:

- de 10 à 20 diapositives
- un curriculum vitae
- un court texte explicatif de la démarche artistique
- tout autre document pertinent

avant le mercredi, 2 mai 1984.

Pour de plus amples renseignements, composez le (514) 284-3768.

Galerie d'art sans but lucratif commanditée par Alliance mutuelle-vie
680, rue Sherbrooke ouest, Montréal, Québec H3A 2S6

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART
FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
DÉPARTEMENT D'HISTOIRE DE L'ART
FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES

Le département d'histoire de l'art offre des programmes en histoire de l'art, arts d'expression visuels, arts plastiques et études cinématographiques. Tous ces programmes ont pour but d'enseigner à l'étudiant les méthodes d'approche de l'objet visuel. Ils insistent sur une stricte formation méthodologique de base et tentent de définir la situation de l'objet artistique dans l'histoire.

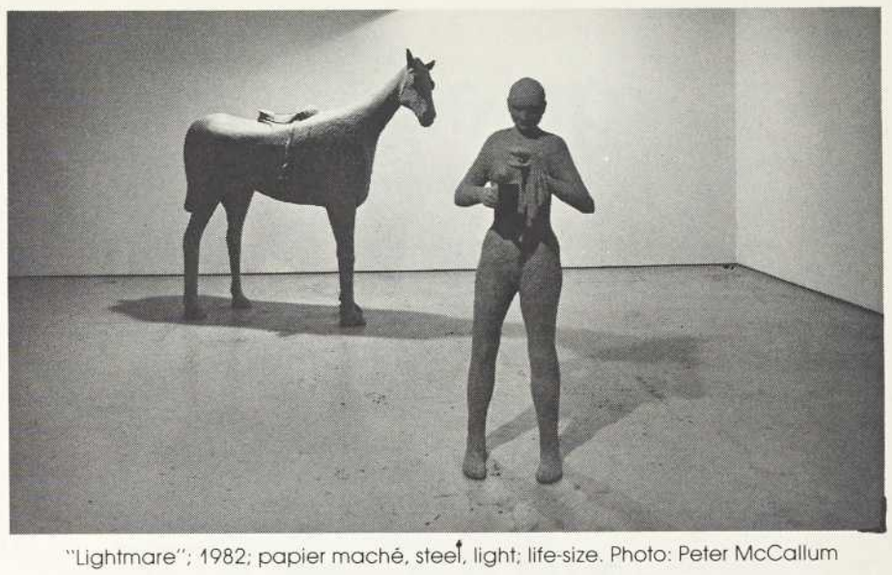
Sont disponibles en histoire de l'art des programmes de baccalauréat spécialisé, de majeur, de mineur ainsi qu'un deuxième cycle dans la discipline.

Les enseignements d'arts plastiques s'adressent aux étudiants inscrits au mineur arts plastiques ou à l'orientation arts d'expression visuels du baccalauréat spécialisé.

Les enseignements d'études cinématographiques s'adressent aux étudiants inscrits au mineur ou au majeur en études cinématographiques ainsi qu'aux étudiants inscrits à l'orientation arts d'expression visuels du baccalauréat spécialisé.

c.p. 6128, succ. "A"
Montréal (Québec)
H3C 3J7

info.:
3150, rue Jean-Brillant
Montréal (Québec)
tél.: (514) 343-6182



"Lightmare"; 1982; papier maché, steel, light; life-size. Photo: Peter McCallum

Cynthia Short

We are pleased to announce that the Wynick/Tuck Gallery is now exclusive representative for the work of Cynthia Short.

Work also in
"Dialogues – The Winnipeg Perspective 1984"
at the Winnipeg Art Gallery, February 9 – March 25.

Wynick/Tuck Gallery

80 Spadina Avenue, Fourth Floor, Toronto, Ontario M5V 2J3
Telephone: (416) 364-8716

EVA BRANDL

the golden gates

MARCH 7 – MARCH 31, 1984

1591 RUE CLARK, 4e ÉTAGE, MONTRÉAL
DU MERCREDI AU SAMEDI 7 P.M.–10 P.M. INF. 287-1574

CETTE EXPOSITION EST PRÉSENTÉE EN COLLABORATION AVEC LA GALERIE OPTICA, MONTRÉAL.

O P T I C A

NOUVELLE ADRESSE: 3981, BOUL. ST-LAURENT, SALLE 501, MONTREAL, QUEBEC, H2W 1Y5 (514) 287-1574
JANVIER-JUIN: DUTKEWYCH/FRENKEL/RAMSDEN/CURTEN/BRANDL/L'ART EN COMMUN/McNEALY/LEVINE/LANTIER/SAUNDERS

JANICE GURNEY



MOVEABLE WOUNDS
(An essay in composition).

A new artists' book: photo offset and silkscreen, 24 pp., paper, $6.50.

To receive Art Metropole's current Catalogue No. 10 of artists' books and catalogues on contemporary art, send $1.00 postage and handling.

AM INFORMATION ON CONTEMPORARY ART
Art Metropole, 217 Richmond St. W., Toronto, Canada M5V 1W2 (416) 977-1685

YYZ

116 SPADINA AVE. 2ND FL.
TORONTO, ONTARIO
(416) 367·0601

FEB. 13 • MAR. 3 — CAROLINE SIMMONS

MAR. 5 • MAR 24 — JANICE GURNEY
REPARATIONS

MAR. 26 • APRIL 14 — 7 ARTISTS FROM BERLIN
A CHROMAZONE SHOW

APRIL 16 • MAY 5 — BRIAN GROOMBRIDGE

MAY 7 • MAY 26 — INFLUENCING MACHINES
CURATED BY JEANNE RANDOLPH

MAY 28 • JUNE 16 — INFLUENCING MACHINES
CURATED BY JEANNE RANDOLPH

WITH THE SUPPORT OF: CANADA COUNCIL, ONTARIO ARTS COUNCIL, TORONTO ARTS COUNCIL

OPENINGS: FIRST MONDAY OF EACH EXHIBITION, 8 PM.

A and B Associés:
The Core Island Complex
March 16 - April 22, 1984

Jamelie Hassan
April 27 - June 13, 1984

Kerry Ferris:
Galapagos - Ecuador
April 27 - June 13, 1984

LONDON REGIONAL ART GALLERY
421 Ridout Street North, London, Canada N6A 5H4 Telephone (519) 672-4580

NICHOLAS WADE
Performance & Mixed Media Exhibition
March 3 through March 24

JUDITH SCHWARZ
How Water Evaporates
March 31 through April 21

ANDY PATTON
Recent Paintings
April 28 through May 19

515 Queen Street West, Toronto,
Canada M5V 2B4. 416/362-3738.

S.L.SIMPSON GALLERY

DISCUSSIONS:
art and criticism in the eighties



DISCUSSIONS: art and criticism in the eighties. March 16, 17, 18, 1984. The auditorium of the Ontario College of Art, 100 McCaul Street, Toronto. Organized by PARACHUTE, contemporary art magazine. THE SPEAKERS: Chantal Akerman • Belgium, Bruce A. Barber • Canada, Yve-Alain Bois • France, Benjamin H.D. Buchloh • USA, Ian Carr-Harris • Canada, Tony Cragg • Britain, Douglas Crimp • USA, Thierry de Duve • Canada, Nicole Dubreuil-Blondin • Canada, Wolfgang Max Faust • Germany, Peggy Gale • Canada, General Idea • Canada, Robert Graham • Canada, Tim Guest • Canada, Robert Hughes • USA, Nancy Johnson • Canada, Sandra Meigs • Canada, Jonathan Miles • Britain, Johanne Lamoureux • Canada, Thomas Lawson • Britain, Kate Linker • USA, Philip Monk • Canada, Craig Owens • USA, Jean Papineau • Canada, Andy Patton • Canada, René Payant • Canada, Chantal Pontbriand • Canada, Richard Rhodes • Canada, Julian Schnabel • USA, John Scott • Canada. Some of THE DISCUSSION TOPICS: History vs. contemporary art. What is criticism? Curating exhibitions. Feminism. Artists' writings. New figuration. FOR INFORMATION in Toronto: (416) 587-2158. DISCUSSIONS c/o PARACHUTE, Box 222, 55 McCaul Street, Toronto, M5T 2W7.

Toronto
march
16 17 18

contemporary art magazine
PARACHUTE

Sutton Place
HOTEL

Dear Guests:

Welcome to Parachute's International Conference on Art and Criticism in the Eighties.

We're honoured to have you staying in the new SUTTON PLACE HOTEL and look forward to serving you.

Operating a grand-style hotel is a contemporary art in itself in which we take great pleasure.

We invite you to make Sutton Place your place.

Egon Foiell

955 Bay Street, Toronto, Canada, M5S 2A2. Tel.: (416) 924-9221, Telex: 06524350

artscanada artistes art monthly art papers art présent magazine the drama revie
october performing art
leusch dibbets export fox gale g
de1960-1
CIRCA
PARACHUTE
centre d'information, de recherche et de consultation en arts
collection axée principalement sur les nouvelles tendances de l'art contemporain international
consultation sur place de livres, revues et documents audio-visuels
ouvert de 13h00 à 17h00 du mardi au vendredi
4060 boulevard Saint-Laurent, bureau 501, Montréal H2W 1Y9
téléphone: (514) 842-9805
uvain centerfold/fuse cinétracts control
ation kunstforum mac
nd beuys bochner bo
llemagne aujourd'hui art performance l'avant-garde 196
r for video and musi

DIFFUSION/PARACHUTE

ALLEMAGNE
WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

ANGLETERRE
ARTS COUNCIL SHOP, 16 Garrich Street, London WC2
I.C.A. Bookshop, 12 Carlton House Terrace, London SW1Y 5AH
NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1

BELGIQUE
GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plaineveau (Liège)
I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

ÉCOSSE
THIRD EYE CENTRE, 350 Sauchiehall St., Glasgow G2 3JD

ÉTATS-UNIS
ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo NY 14222
ART IN FORM, 2237 Second Avenue, Seattle, WA 98121
ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110
ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291
BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704
GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles, CA 90069
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St., Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago, Ill. 60611
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street, N.W., Washington, DC 20005
WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

FRANCE
GALERIE CHANTAL CROUSEL, 80, rue Quincampoix, 75003 Paris
GALERIE DURAND-DESSERT, 3, rue des Haudriettes, 75003 Paris
GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris
LE CONSORTIUM, 16, rue Quentin, 21000 Dijon
LIBRAIRIE CONTRECHAMPS, 13, rue des Soeurs Noires, 34000 Montpellier
LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
MUSÉE D'ART MODERNE, Librairie, 6 rue Gaston de Saint-Paul, 75016 Paris.

HOLLANDE
ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam
ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestratt 78, Amsterdam
VERINIGING VAN VIDEOKUNSTENAARS, Bloemgracht 121, 1066 KK Amsterdam

ITALIE
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino
PRIMO PIANO, Via Panisperna 203, 00184 Roma
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

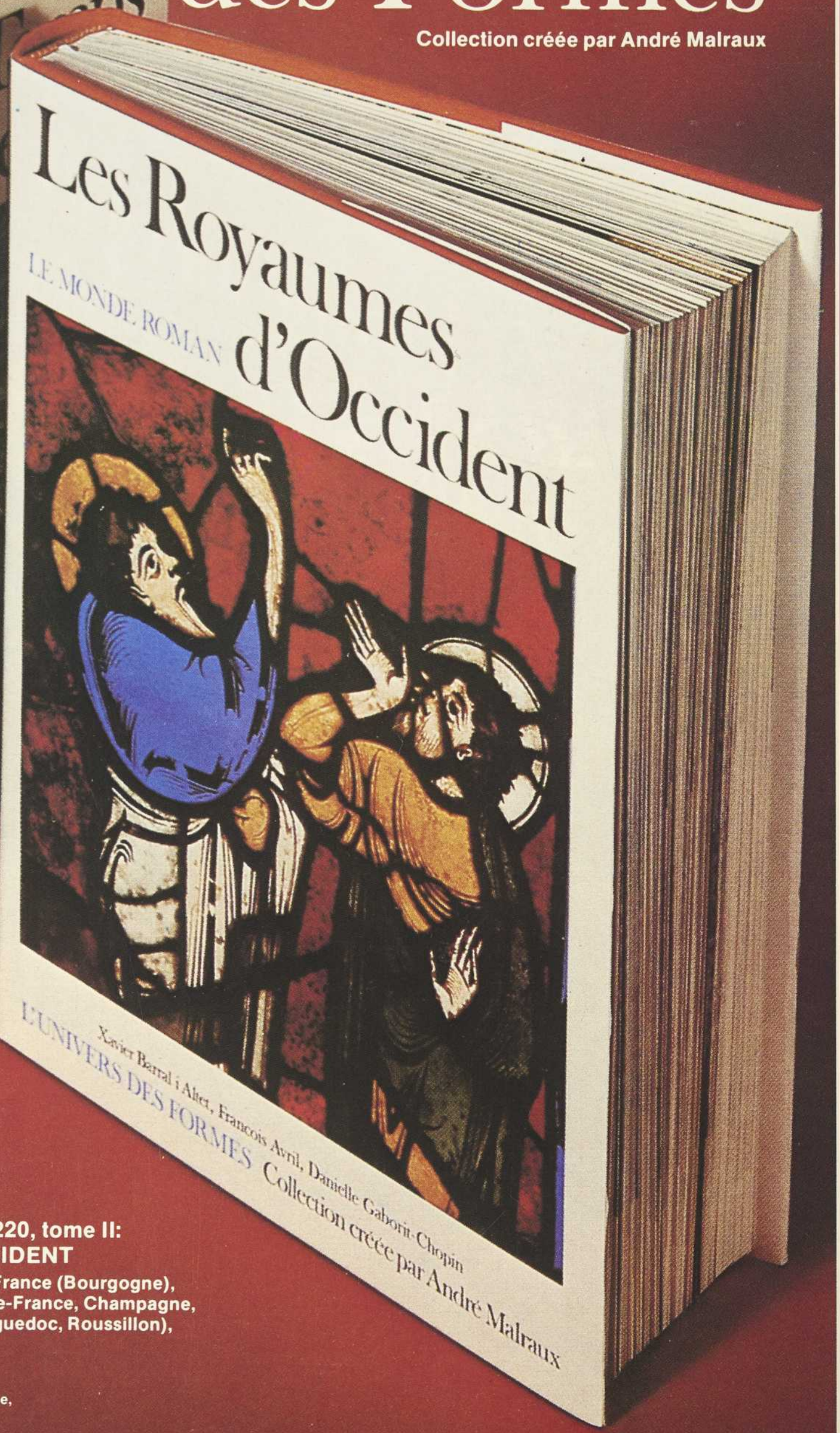
SUISSE
GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg
LIBRAIRIE ALTERNATIVE, 25, bd. du Pont d'Arve, 1205 Genève
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
REÇU LE
MAR 28 1984

L'Univers des Formes

Collection créée par André Malraux





Nouveauté:

Le monde roman 1060-1220, tome II:
LES ROYAUMES D'OCCIDENT

Norvège, Angleterre, Irlande, France (Bourgogne), Normandie, Nord-Ouest, Ile-de-France, Champagne, Aquitaine, Massif central, Languedoc, Roussillon), Catalogne, Espagne, Portugal

Un volume 21,2 × 27 cm, relié sous jaquette illustrée et emboîtage, 464 pages, 502 illustrations en noir et en couleurs. $93.00