

ER
-255
S

PARACHUTE

INSTALLATION

art contemporain/contemporary art
jun. juillet. août/
June, July, August 1985
5.50\$

39

Anse
e Bor
ronco
riveau
in Cuff
neut
Doran
ughes
noyek
boise
onter
elem
eletter
Zeber
juher
marc

COUVERTURE/COVER

Allan Kaprow, *The Yard*, 1961, installation à la Martha Jackson Gallery, New York

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

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

collaborateurs
BRUCE BARBER
SERBE BÉRARD
JEAN-JACQUES BERNIER
PEGGY GALE
RAYMOND GERVAIS
BETTY GOODWIN
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
NICOLE JOLICOEUR
JOEL KAPLAN
JOHANNE LAMOUREUX
DENIS LESSARD
MARTINE MEILLEUR
PHILIP MONK
JEAN PAPINEAU
RENÉ PAYANT
CHANTAL PONTBRIAND
ROBER RACINE
JOHANNE RIVEST
NELL TENNHAF
PIERRE THÉBERGE
PAUL TIFFET
LORRAINE VERNER
MARTIN VON MIRBACH

graphisme
LUMBAGO

secrétariat à la rédaction,
administration
COLETTE TOUGAS

promotion, secrétariat
RACHEL MARTINEZ

publicité
BRUNO ÉMOND

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

2^e trimestre 1985

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

conseillers honoraires
Lewis Dobrin, Yvan Corbeil, Elise Mercier

Abonnements/Subscriptions:
PARACHUTE
C.P. 425, Succursale Place d'Armes
Montréal, Qué., CANADA, H2Y 3H3
Tél: (514) 842-8821

Rédaction et administration/Editorial and administrative office:
PARACHUTE
4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501
Montréal, Qué., CANADA, H2W 1Y9
Tél: (514) 842-9805

Toronto editor
Bruce Grenville, 631 Queen St.W., M5V 2B7
867-3986

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

distribution
Québec: Diffusion Parallèle, 815, rue Ontario est,
Montréal, Québec, H2L 1P1, (514) 525-2513

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.

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

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
In-cinq communications, Montréal

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 Lavalin inc.

Imprimé au Canada / Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain/contemporary art
juin, juillet, août/
June, July, August 1985

SOMMAIRE/CONTENTS

ÉDITORIAL

- 4 **Qu'en est-il de l'installation?/
About Installation** par/by Chantal Pontbriand

INSTALLATION

- 6 **Une ambiguïté résistante** par René Payant
10 **Lieux et non-lieux du pittoresque** par Johanne Lamoureux
20 **Big Bang et postmodernité** par Raymond Gervais
25 **Move, Remove** par Serge Bérard
28 **Écrire une installation
ou installer l'écriture?** par Rober Racine
31 **Ritual and Camera** by Robert Graham
33 **A Tableau Vivant** by Peggy Gale
36 **Pro Bono Publico** by Bruce Barber

ESSAI/ESSAY

- 39 **Brian Boigon** by Bruce Grenville
"... a spectacle of demolition"

PROJET/PROJECT

- 42 **Betty Goodwin, *Black Words*,
installation***

ESSAI/ESSAY

- 50 **Defying the Death Machine** by Nicole Jolicoeur
an interview with Nancy Spero and Nell Tenhaaf

COMMENTAIRES/REVIEWS

- 56 **La Grande Parade** par Pierre Théberge
57 **5/5 Figuration libre
France/U.S.A.**
New York ailleurs et autrement par Johanne Lamoureux
59 **The European Iceberg** par Chantal Pontbriand
61 **Sylvie Bouchard** par Denis Lessard
62 **June Leaf** par Martine Meilleur
63 **Danielle Fillion/Carole Wainio** par René Payant
64 **Stephen Hutchings** par Jean-Jacques Bernier
65 **Holly King** par Paul Tiffet
65 **Jacob Lenz** par Johanne Rivest
66 **Ma vie, ma mort de
Pier Paolo Pasolini** par Lorraine Verner
67 **David Clarkson** by Bruce Grenville
69 **Stephen Horne** by Martin Von Mirbach
70 **Richard Prince** by Joel H. Kaplan

DÉBATS/ISSUES

- 72 **Les vingt premières années** par Jean Papineau
74 **East Village** par René Payant

39

* L'installation de Betty Goodwin a été rendue possible grâce à une subvention du Conseil des arts du Canada. La citation qui figure dans *Black Words* est un aphorisme de Karl Kraus (*in Dits et contredits*, tr. fr. Roger Lewinter, Paris, Éditions Champ Libre, 1975, p. 136; titre original: *Sprüche und Widersprüche*).

É D I T O R I A L

QU'EN EST-IL DE L'INSTALLATION?

Pour ce numéro «Installation», nous avons demandé à nos collaborateurs d'écrire de courts textes sur des sujets de leur choix. Ainsi, nous vous offrons une série de textes sur la peinture, l'écriture, la musique, la vidéo, la photographie, disciplines que l'installation, dans la dernière décennie, s'est mise à englober, et vice-versa. Car si de manière plus évidente la sculpture a davantage d'affinités avec l'installation et lui a même en quelque sorte donné naissance, cette dernière joue dans l'histoire récente un rôle émancipatoire sur tous les plans. Mises à part les disciplines artistiques elles-mêmes, l'installation pose problème de différentes manières. Les institutions sont touchées par les enjeux critiques et techniques qui surgissent de l'installation. Par exemple, les revues d'art ne sont pas insensibles aux difficultés que pose leur reproduction photographique (qui forcément est toujours partielle), de même que leur description et leur analyse. Ainsi, les musées sont-ils saisis dans l'ensemble de leurs fonctions: exposition, collection et conservation. L'installation se heurte aux définitions traditionnelles qui ont cours dans ces domaines respectifs. Souvent, quand un musée expose une installation, il s'expose du même coup. Quelques exemples sont déjà célèbres en ce sens: soit, l'exposition de Carl Andre à la Whitechapel Art Gallery, à Londres en 1978, ou la participation de Daniel Buren à l'exposition internationale du Musée Guggenheim, à New York en 1971.

Historiquement, l'installation remplit une fonction critique qui remonte particulièrement loin dans l'art de ce siècle. Les mouvements d'avant-garde ont tous produit des installations, fruits de tous les croisements disciplinaires imaginables, dans les cafés (le *Café pittoresque*), les appartements (le *Merzhau* de Schwitters, les appartements De Stijl, le *Salon bleu* de Kandinsky), les concerts (ceux de Russolo, ou encore les concerts d'usine des frères Burliuk). La sculpture a pris des dimensions nouvelles; l'ensemble d'oeuvres de Brancusi qui se trouve à Tîrgu Jiu en Roumanie constitue un monument/installation exemplaire. Il nous faut parler aussi de Marcel Duchamp et en particulier de *Miles of String, First Papers of Surrealism* où la valeur critique de l'installation s'exprime clairement.

Certes, il y a une histoire de l'installation. Pour nous qui cherchons à en découvrir les racines et les différentes manifestations, l'histoire risque de nous apparaître sous un jour nouveau, étrange et inusité. Les catégories qui nous ont permis à date de classer les oeuvres sont ébranlées. En ce sens, l'installation peut avoir un effet déstabilisateur semblable à celui que la performance à son meilleur joue par rapport à l'histoire du théâtre, de la musique, de la danse. Interroger les codes, interroger les habitus du regard et du corps.

Un regard trop vite jeté sur le passé peut bien justifier l'installation, l'inscrivant dans une tradition qui lui ouvre aujourd'hui les portes des musées et des manifestations de prestige. Ce passage historique peut cependant considérablement diminuer le pouvoir initial de l'installation, sa valeur critique et épistémologique, que l'on re-découvrira à condition qu'on s'intéresse aux contextes multiples des oeuvres en question. Pleine de contradiction dans un foisonnement sans précédent, l'installation est à la mode, comme la peinture néo-expressionniste et néo-figurative, et conjuguée avec elles. Cela donne matière à réflexion.

ABOUT INSTALLATION WORKS

For this issue on "Installation," we have asked our regular contributors to write briefly on a subject of their choice. We have gathered a series of texts on painting, writing, music, video and photography, all of which have been encompassed by installation in the past decade and vice-versa. Evidently, installation may have its greatest affinity with sculpture rather than with other art forms, since it originally provided its impetus. Recently though, installation has expanded the breadth of many other fields. While installation provides a new perspective on many disciplines, it also creates new problems. Institutions are touched by the many critical and technical implications that arise from installation works. For example, art magazines are not insensitive to the difficulties brought about by the photographic reproduction (which is unavoidably fragmentary) of these works and their description and analysis. Museums are also discomforted by the difficulty of performing their main functions: exhibition, collection and conservation. Installations confront the traditional definitions of each one of these. Often enough when a museum exhibits an installation, it "exposes" itself also. The following examples are famous: the exhibition of Carl Andre's "bricks" at the Whitechapel Art Gallery in London in 1978, and Daniel Buren's contribution to the International Guggenheim Exhibition in New York, in 1971.

Historically, installations fulfill a critical function which goes quite far back with the art of this century. Most of the avant-garde movements have produced installations, compiling all the disciplinary criss-crossing one can imagine, in cafés (the *Café Pittoresque*), in apartments (Schwitters' *Merzhau*, De Stijl rooms, Kandinsky's *Salon Bleu*), in concerts (Russolo's or the Burliuk brothers' factory concerts). Sculpture has taken on new dimensions; Brancusi's sculptural complex in Tîrgu Jiu, Rumania, constitutes an exemplary monument/installation. One should also consider Marcel Duchamp's oeuvre, particularly *Miles of String, First Paper of Surrealism* in which the critical value of installation clearly shows itself.

There certainly exists a history of installation. For those of us who research its beginnings and manifold appearances, the history of installation is one of neglected and overlooked events. The categories that have enabled us so far to classify works of art are being challenged. In this light, installation can have a destabilizing effect like that of performance, at its best, on the history of theatre, music and dance. It can question codes, the set patterns of the eye and the body.

A very quick look at the past legitimizes installation, inscribing it in a tradition which opens the doors of museums and prestigious exhibitions. However, the critical power of installation works can be considerably blunted by this historical passage. The critical and epistemological value can be rediscovered only if the context in which these works were created is properly uncovered. Full of contradictions, at this unprecedented stage of development, installations have become fashionable, simultaneously with neo-figurative and neo-expressionist painting. That leaves much to think about.

CHANTAL PONTBRIAND



tributor
es of the
ave be
Evident
with the
n, instale
ation of
problems
tions to
sensitive
(which)
analysis
main fun
the treat
seum a
mples at
rt Galler
onal Gu

far bas
e produc
imagine
u, De S
rnik to
rancous
ry mon
uvre, pe
cal val

research
on is on
abled to
stallati
st, on the
pattern

a traditio
However
ed by the
discovered
covered
installe
and nee

BRIAN

PEINTURE MUSIQUE CRITIQUE ÉCRITURE

INSTALLATION

PHOTOGRAPHY VIDEO MUSÉE PUBLIC

Une ambiguïté résistante

René Payant

*L'installation et la peinture? La peinture-installation? Comment installation et peinture peuvent-elles être associées? Quelles sont les modalités d'association possibles? On dira qu'il suffit de regarder et de décrire attentivement certaines oeuvres actuelles pour pouvoir répondre à ces questions. Mais on s'y perdra davantage car il deviendra vite impossible de distinguer ce qui ressortit à l'installation puis à la peinture. Installation et peinture sont-elles des entités spécifiques? On sait, l'histoire nous l'enseigne, que la *peinture* n'est pas réductible à ses matériaux. *Quid*, alors, de l'installation? Nous avons mal commencé, la problématique est mal posée; il faut changer l'angle d'attaque...*

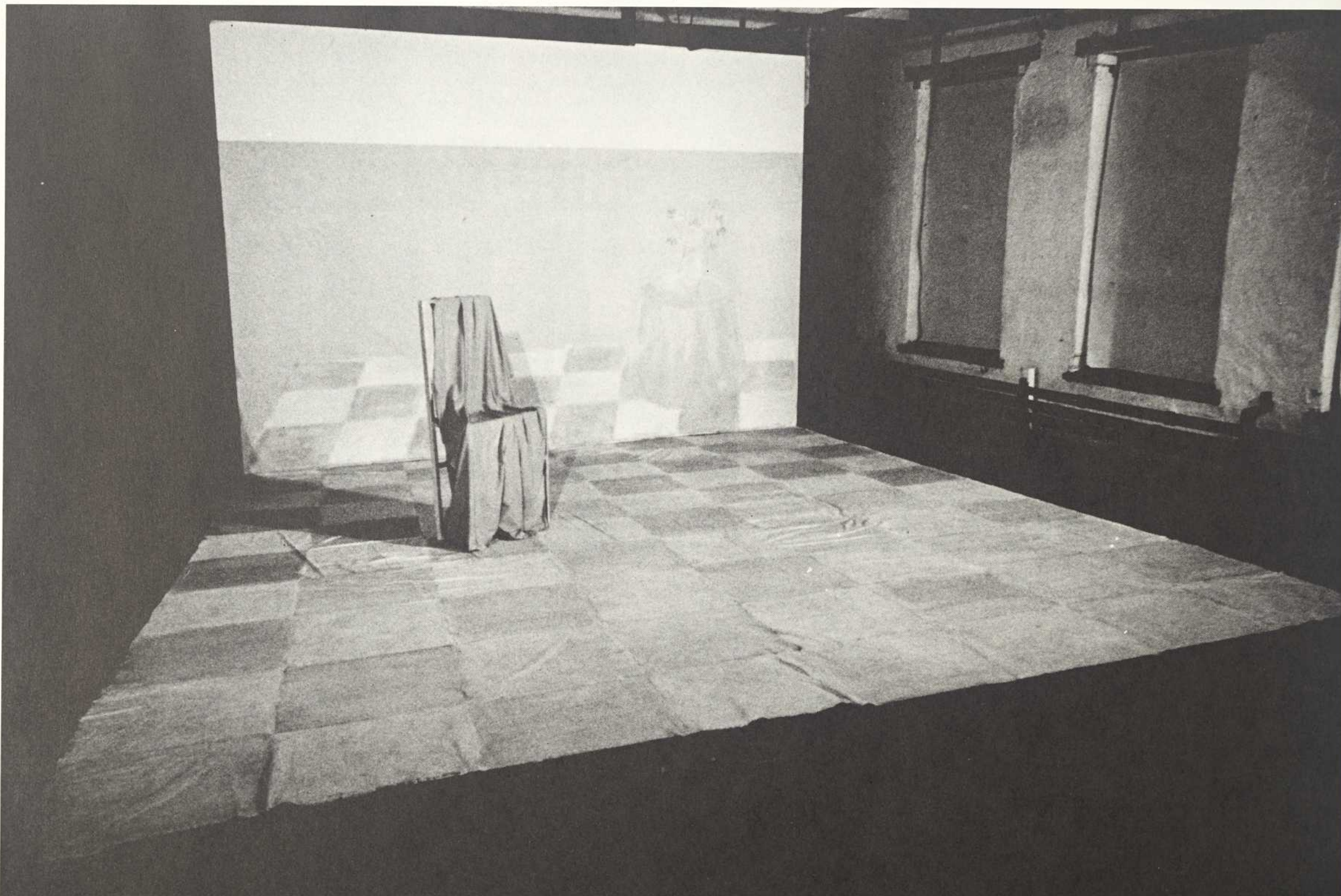
*Il y a des installations: un ensemble d'oeuvres, depuis déjà plus d'une décennie, sont ainsi nommées. On pourrait faire un inventaire exhaustif de ces oeuvres, mais ce qu'il révélerait apparaît aussitôt que l'on en compare quelques-unes: l'hétérogénéité, la diversité, l'absence de points communs évidents entre elles. L'accumulation de cas accentue cette disparité, jusqu'à ce que le terme d'installation risque de sembler inapproprié, impropre à décrire ce à quoi il est appliqué. Englobant trop d'oeuvres différentes, il menace de faire éclater la *notion*. En effet, la récurrence du *terme* (du mot) et le déplacement de son application entraînent un élargissement de la notion qui la dilue. Je dis bien notion, et non pas concept, car je ne crois pas que l'installation ait*

atteint la précision et la solidité d'un concept. Autrement dit, le terme «installation» aiderait peu à penser... (?) Et pourtant, il est abondamment utilisé. Pourquoi?

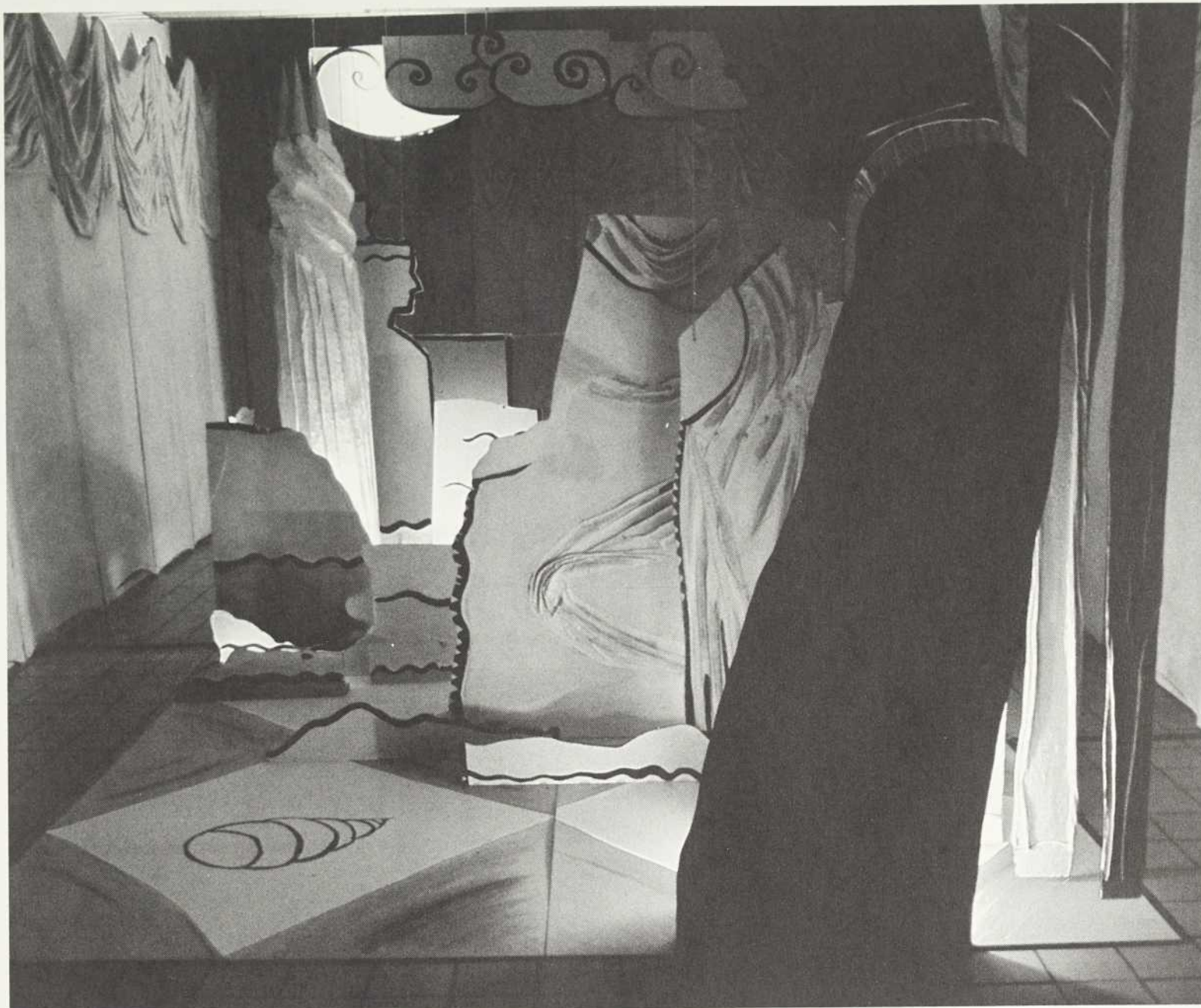
Force nous est d'admettre que le terme est employé avec un laxisme étonnant. D'autre part, il importe de souligner que la fréquence d'utilisation du terme témoigne d'un enthousiasme à son égard, et que l'usage entraîne une certaine euphorisation. C'est donc dire que le terme n'est pas sans effet. Mais, au lieu de circonscrire, de limiter un sens — ce qui est la fonction de tout terme —, il semble que la variété des occurrences ébranle au contraire le sens, ouvre l'espace de la signification en faisant fonctionner la dénomination à propos d'oeuvres trop dissemblables. Le terme désigne bien certaines oeuvres, mais il éclaire *maintenant* peu sur elles. Il les nomme, mais il dit peu à leur propos... sinon, sans doute, un désir en elles. En revanche, je le répète, cette particulière dénomination n'est pas sans effet.

Un des usages récents, sinon le tout dernier venu, est l'association *installation-peinture*. La migration du terme trouve là une de ses stases les plus étonnantes et, peut-être la plus historiquement ironique. Une rapide incursion dans le dictionnaire nous indique que le mot «installation» n'appartient pas à la terminologie de l'histoire, de la théorie ou de la critique d'art. Reste à faire précisément l'archéologie de la genèse de la notion qui s'élabore par l'importation du terme dans le champ de l'art. On peut pour le moment, dans

Monique Mongeau, *la Chaise de Georgia*, 1983, installation à la Chambre Blanche, Québec, photo: François Lachapelle.



les lin
de sor
ple les
reform
malis
de con
ture n
tionni
sculp
neme
dition
tial e
cont
D'au
Denn
(1974
et la r
dre un
sculpt
tallati
comm
peintu
somm
conten
Puisq
de la
finie, l
assoc
un pa
tait, c
capac
Cete
velé,



Hélène Rochette, *Nhohexyleau*, 1984, installation à la Galerie du Musée, Québec.

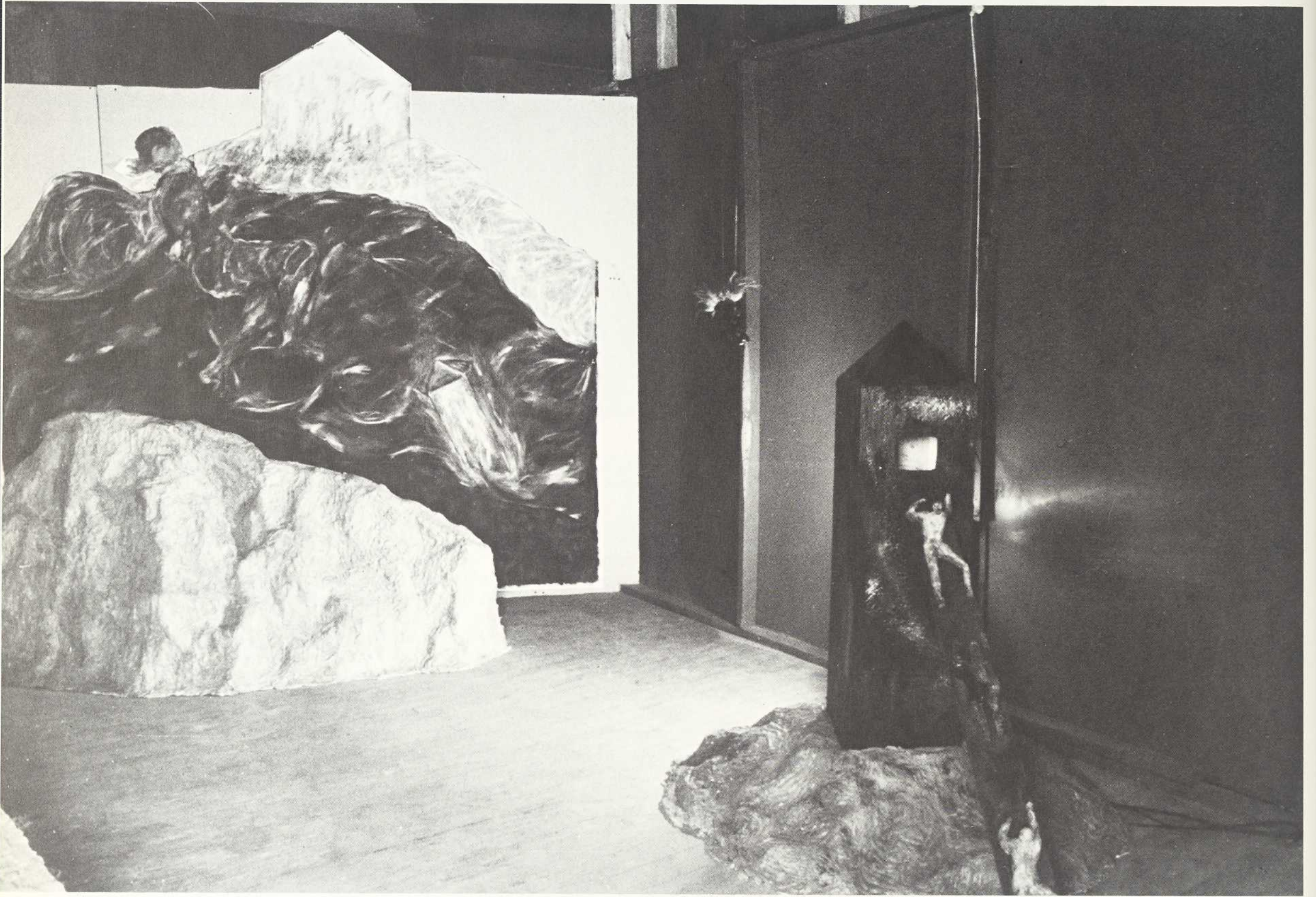
les limites de ces brèves observations, se contenter de pointer deux lieux de son apparition. À propos de certaines œuvres de Robert Morris, par exemple les *L-Beams* (1965), la nouvelle dénomination permet de distinguer une reformulation de la sculpture qui se développe dans le prolongement du minimalisme. Il ne s'agit pas que de la spécificité de la sculpture, mais d'une prise de conscience du contexte où s'actualise la proposition sculpturale. La sculpture n'est pas simplement un objet mais une *situation*. Pour sortir du réductionnisme solipsiste de la peinture formaliste/moderniste, le minimalisme sculptural élargit et complexifie la question de l'art en interrogeant l'environnement social et institutionnel par une attention portée à l'ensemble des conditions *matérielles* du sculptural. Autrement dit, une attention au contexte spatial et temporel de l'œuvre, ainsi qu'aux conditions de la perception, à sa contingence.

D'autre part, lorsque le terme est employé à propos de certaines œuvres de Dennis Oppenheim, par exemple *An Attempt to Raise Hell* (1974) ou *Recall* (1974), il souligne l'intérêt pour des matériaux nouveaux (entre autres, la vidéo) et la mise en scène de compositions hybrides qui invitent le spectateur à prendre une autre attitude face à l'œuvre d'art. Dès lors, qu'elle soit installation-sculpture, installation-photo, installation-architecture, installation-vidéo..., l'installation témoigne de diverses pratiques, «alternatives», qui se présentent comme critique des formes traditionnelles (et figées) de l'art, telles que la peinture et la sculpture, et comme déconstruction de leur idéologie. En somme, comme une volonté de penser l'art historiquement, dans la réalité contemporaine de son existence.

Puisque l'installation peut dès lors être comprise comme une mise à distance de la peinture — on a même souvent déclaré que celle-ci était une pratique finie, un genre historiquement impertinent —, on peut s'étonner de l'actuelle association peinture-installation. Cette nouvelle association semble boucler un parcours où finalement l'installation rejoint ce dont d'abord elle s'écartait, où la peinture revient comme ultime moment assurant à l'art actuel sa capacité d'invention (même si ce n'est pas à tout prix au nom du nouveau)! Cette nouvelle association, il faut le souligner, est tributaire de l'intérêt renouvelé, généralisé, pour la peinture. Et cet intérêt, on ne peut l'ignorer, s'ancre

dans la vague polymorphe du néo-expressionnisme. C'est d'ailleurs dans cette conjoncture qu'un paradoxe inquiète. Si l'installation apparaît comme nouvelle forme de pratique artistique au moment où la question de l'art croise sérieusement la question politique (c'est là la dimension pertinente des pratiques «alternatives»), comment la peinture néo-expressionniste, qui restaure le repliement narcissique de l'artiste, qui revalorise l'espace idéal de l'œuvre, qui renoue avec la mythologie d'une création absolument libre et illusoirement à l'abri des conditions sociales, économiques et politiques de production, et qui propose une déshistorisation naïve des images, des styles et des thèmes de la peinture..., comment, donc, cette forme de peinture peut-elle être compatible avec le projet critique de l'installation tel que ses premières manifestations l'accomplissent? Autrement dit, qu'advient-il de l'installation lorsqu'elle est ainsi peinture? Ou bien qu'arrive-t-il à la peinture lorsqu'elle prend la forme de l'installation? Formuler ainsi la problématique c'est peut-être encore retomber dans les mauvaises questions.

Il faudrait d'abord interroger la pratique picturale elle-même, telle qu'elle se présente aujourd'hui. Et plus particulièrement, préciser la signification de la figuration comme forme actuellement privilégiée. Telle que proposée et défendue par les apologistes du néo-expressionnisme (de la Transavangarde, du East Village Style, etc.), la pratique picturale est irrecevable comme pratique pertinente à la situation présente de l'art. Ce qui ne veut pas dire que tous les artistes que l'on place sous de telles bannières ne valent pas mieux. Au contraire. Hypostasier le peintre (son intériorité, sa pratique ou même son imaginaire), développer l'inter-style et l'iconographie symbolico-métaphorico-allégorico-narrative ne fait que restaurer les vieilles lunes de l'idéologie de la représentation. Et oublier que la fonction de l'art est de questionner ses conditions d'existence, de réfléchir à ses conditions de possibilités, de critiquer les transformations historiques de ces conditions. La question de la peinture n'est pas aujourd'hui de savoir dire de nouveaux *contenus*, mais bel et bien de savoir si elle peut *être* aujourd'hui comme pratique pertinente. Si cette réflexion peut (ou peut-être doit) actuellement passer par la figuration, elle ne fait pas de la figuration la visée de la peinture mais plutôt *un* de ses éléments, une partie de son *matériau*. Ce matériau se révèle d'ailleurs actuellement très complexe: il est ce que travaille l'artiste, ce qu'il transforme, ce



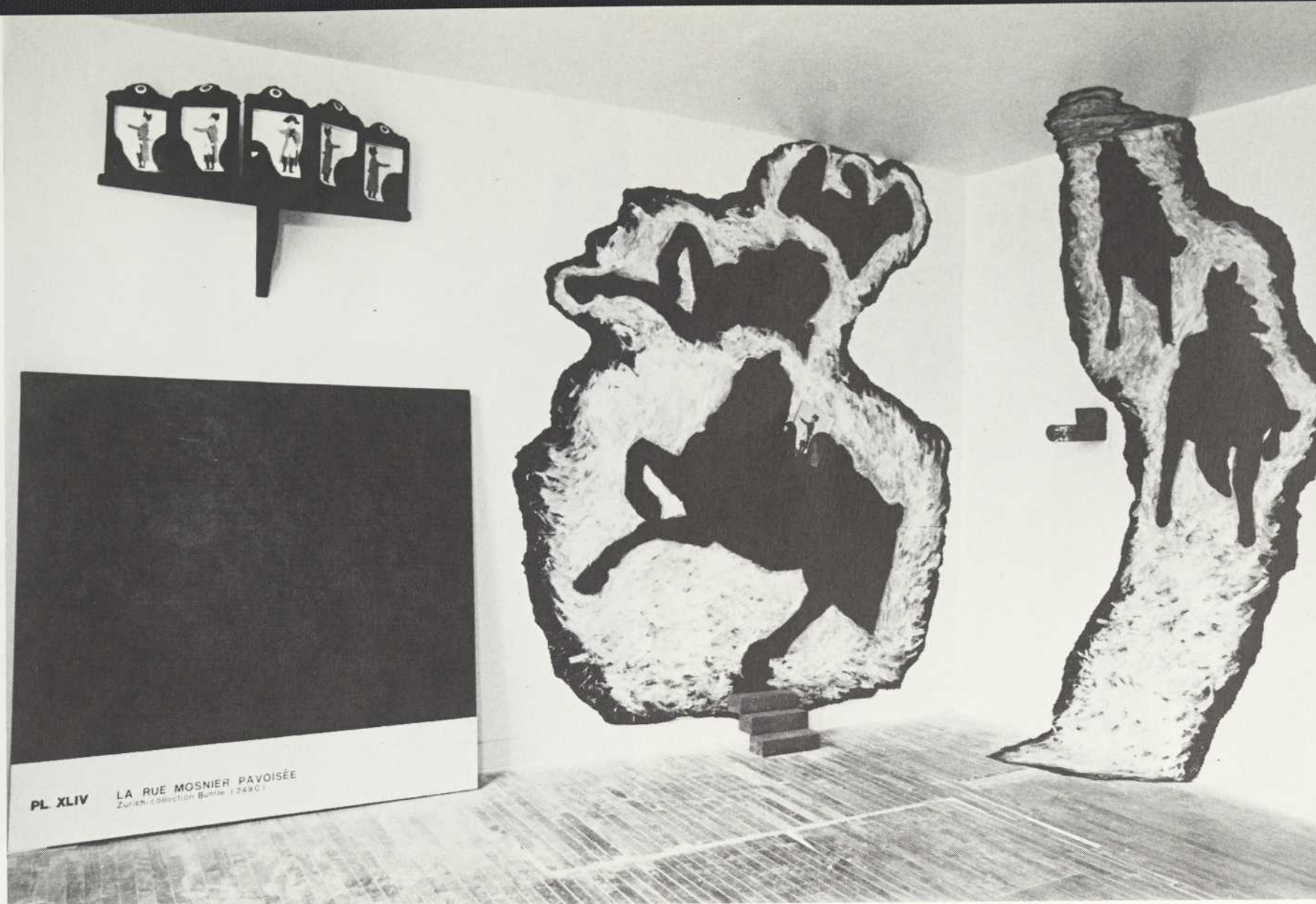
Louis-Paul Lemieux, *la Casa illuminata*, 1985, installation à Interface II au 9, rue Ste-Catherine est, Montréal.

sur qu
res ph
éléme
systè
savoir
comm
toire
ses, e
d'ima
tion d

Assoc
ce qu
ver et
niste
renco
pratic
blém
notic
quel
tion
esse
résis
tanc
dans
par W

[U'év
de la
que l
lieu à
comm
que c

Donc
d'inst
côté s
ment
L'app
conte
le ten
due e
Reste



Céline Baril, *LE SEPTIÈME JOUR, une (H)istoire de la (C)réation*, 1984, photo, papier goudronné, goudron, latex, acrylique, verre, bois, vue partielle de l'installation à la galerie Appart', Montréal.

sur quoi et avec quoi il expérimente, et ce matériau comprend, avec les matières physiques, les manières historiques (styles) et l'institution artistique (les éléments qui composent et assurent l'existence du champ artistique comme système historique). La question actuelle de la figuration est donc moins de savoir de quoi elle doit être la représentation que le fait même de sa présence comme composante de l'oeuvre. Dès lors, elle doit prendre en charge l'histoire de la représentation (nature des codes, statut social, fonctions diverses, etc.). Et faire cela *aujourd'hui*, c'est le faire dans un contexte spécifique d'images hétérogènes (film, photo, vidéo, laser...) qui complexifie la question de la figuration...

Associer la peinture à l'installation ne peut pas se faire dans l'économie de ce questionnement. L'installation ne devrait certes pas permettre de les esquiver et devenir un refuge pour un expressionnisme narcissique ou exhibitionniste. D'ailleurs, en se présentant sous la forme de l'installation, la peinture rencontre aussi un ensemble d'interrogations (accumulées par les diverses pratiques de l'installation). On a vu que la notion même d'installation est problématique. L'association avec la peinture trouble encore davantage cette notion déjà vacillante. *Installation-peinture*: mode d'être de la peinture. Mais quel est précisément ce *mode*? L'examen de divers cas nommés «installation» étourdit plus qu'il n'éclaire, car les traits pertinents, fondamentaux et essentiels, sont difficilement saisissables. Reste un ensemble de situations, résistantes dans leur singularité. L'enjeu est peut-être à saisir dans l'insistance du mode lui-même, du mode comme réalité de l'oeuvre, autrement dit dans la prégnance de l'oeuvre comme *situation* (espace parcouru et vécu par le spectateur comme *site*).

[J'évite ici le lieu commun — qui n'est pas loin de devenir la tarte à la crème de la critique actuelle — qui consiste à dire (d'une manière réductionniste) que l'installation est une intégration intime à un lieu. On limite souvent ce lieu à ses composantes physiques, que l'oeuvre reformule en les prenant comme extension de son matériau, pour ainsi oublier qu'il est un signe et que c'est comme tel qu'il doit être travaillé.]

Donc la peinture-installation ne ferait qu'exacerber l'ambiguïté de la notion d'installation. Dernière forme de sa manifestation, elle signe peut-être sa fin, clôt son histoire en produisant une ultime extension qui achèverait l'éclatement de la notion et réclamerait, par conséquent, l'arrêt de l'usage du *terme*. L'apparition de la notion aurait toujours déjà contenu l'instabilité même du contenu notionnel, de telle sorte que la variété des oeuvres désignées par le terme aurait été appelée par la notion, de même que la dénomination répandue et extrêmement laxiste aurait favorisé l'ouverture polysémique du terme. Reste l'impossibilité actuelle pour le terme «installation» d'avoir un contenu

définitionnel précis, stable, qui permettrait un travail conceptuel. Cette forme d'«échec», ou de défaillance qu'on a soulignée au début, n'a cependant pas qu'une teneur négative car, effectivement, l'usage même du terme n'est pas négligeable comme tel. Autrement dit, il faut accepter le sacrifice d'un sens précis, fixé, et partant rassurant, et plutôt observer les effets conséquents à l'emploi de ce terme au contenu vague. C'est donc dire qu'il faut s'intéresser davantage à la dimension pragmatique des occurrences.

Désigner une oeuvre comme *installation*, la *nommer* ainsi — que ce soit l'artiste ou le récepteur qui le fasse —, c'est vouloir en signifier la différence: précisément, la distance critique que l'oeuvre cherche à prendre par rapport aux formes modernistes de la pratique artistique. On dira donc que l'*installation*, c'est le *nom postmoderne* de l'oeuvre d'art. Si on ne peut davantage dire ce qu'est l'installation, on peut au moins dire que le terme signale cette volonté de distanciation, ce vouloir-être-autre que le modernisme artistique. Même si cet autre reste pour le moment imprécis — et il le restera peut-être indéfiniment —, l'usage confirme que le terme *installation* marque cette volonté de détachement, cet *après*. Donc le mot si souvent accolé aux oeuvres tout au long des quinze dernières années est la trace de ce *désir*. Le flou définitionnel devient donc dès lors secondaire puisque le terme, plutôt que de désigner un état de chose, semblerait au contraire le faire être. C'est donc dire qu'il importe peu de savoir ce que signifie vraiment le terme *installation* mais plus de voir ce qu'il produit à être utilisé (comme *nom* actuel de l'oeuvre d'art). Par cette incertitude définitionnelle, on échapperait peut-être à l'esprit et à l'idéologie de l'*Aufklärung* dont le modernisme est la version récente. Dans la mouvance du référent (l'ensemble *des* installations), un savoir serait constamment déstabilisé qui déstabiliserait la vérité des savoirs qui fonde le projet encyclopédique. Utiliser le terme installation, ce ne serait donc non pas désigner un lieu postmoderne, c'est-à-dire souligner de l'objet une qualité particulière, mais vraisemblablement *opérer* sinon la sortie hors du modernisme du moins sa mise en scène critique.

What is an installation? How can the terms installation and painting be joined? Can there be a specificity to installations, while history shows there is none to painting? Adding to this set of questions on which he comments, the author deals with the critical value of current modes of painting-installation and with the pragmatic effects of installation on modernism.

René Payant est critique d'art et professeur au département d'histoire de l'art de l'université de Montréal.



Lieux et non~lieux

Johanne Lamoureux

Quelques naturalistes prétendent que les animaux ruminent avec plus de plaisir qu'ils n'en éprouvent dans l'acte de la mastication. Il pourrait bien en être de même des voyages, et y avoir plus de plaisir à se rappeler, au moyen de quelques lignes tracées légèrement, les sites que nous avons admirés, que lorsque nous en avons joui en nature.

W. Gilpin, *Trois essais sur le pittoresque* ¹

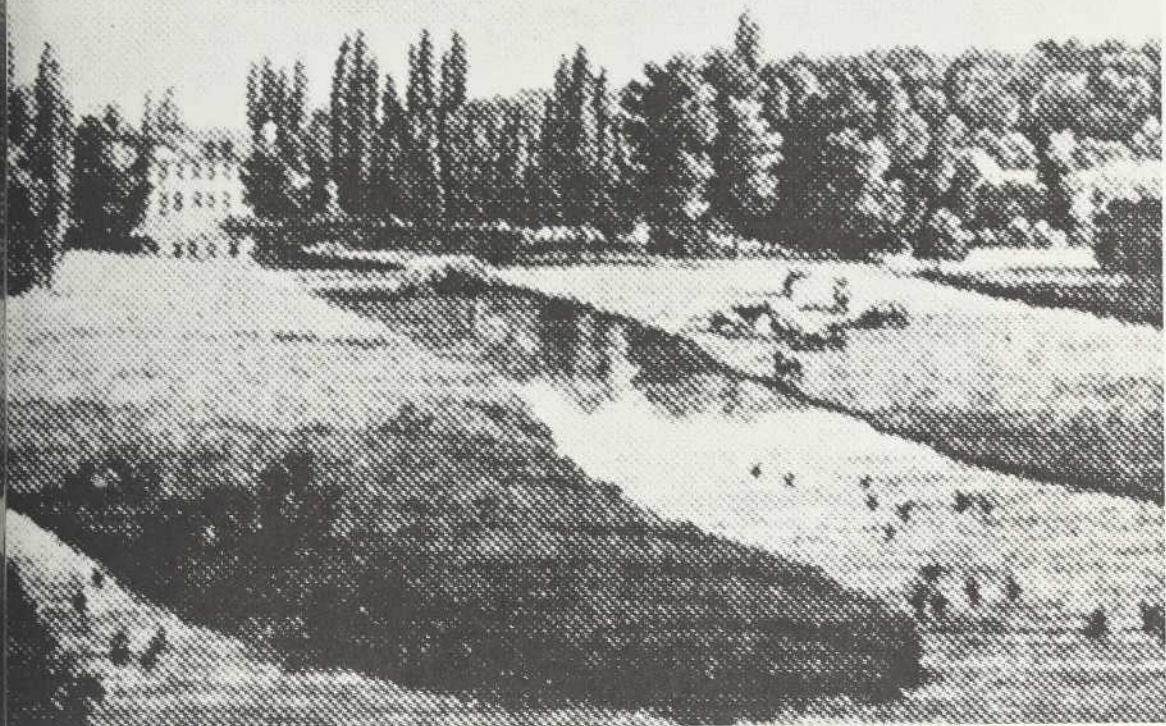
LES REVENANTS

Quand j'ai commencé à écrire, c'est revenu. Tout revenait. Ça revenait de partout: la représentation, la figuration, la narration. Tant que ça finissait en «tion» comme dans «opération», j'étais armée pour faire face. Mais il y a eu la peinture, puis l'objet, et même le tableau. J'ai beaucoup lu sur le retour. C'était une bouée miraculeuse ce «retour», ça permettait à plein d'auteurs d'écrire encore, tout en éludant la question de ce qui revenait et surtout du contexte, des modalités de ces retours, de leurs caractères contingents. Les uns disaient qu'il fallait arrêter ça: pour eux, ça revenait au Même. D'autres jubilaient et c'étaient souvent les pires: ils disaient à la limite que ça n'était jamais parti ou bien prétendaient que c'était tout nouveau, qu'on n'avait jamais vu ça. Quelques-uns faisaient comme si ça ne revenait pas vraiment: c'étaient ceux qui avaient le privilège d'avoir commencé à dire quelque chose d'autre avant que ça revienne: ils/elles poursuivaient, en faisant mieux qu'avant, aiguillonné(e)s en quelque sorte sans toujours l'avouer. Je les lisais.

Thierry de Duve écrivait récemment cette «chose» à la fois exigeante et réconfortante:

C'est une chose que de revenir sur le passé en artiste, en créant soi-même. C'en est une autre de revenir sur lui en historien d'art et cela commande une éthique. Pas plus que l'artiste, l'historien d'art n'est libre — ni responsable — des conditions où il tombe. S'il juge que l'art de son époque est médiocre ou décadent, il a la liberté de changer de métier, il n'a pas celle de le condamner au nom du passé. L'histoire n'est peut-être pas un progrès, mais elle est irréversible, et ne pas le reconnaître expose à toutes les régressions. Sa responsabilité à lui est donc de garder l'oeil ouvert sur ce que font les artistes autour de lui. Cette familiarité est nécessaire, comme il est nécessaire qu'elle soit périodiquement remise en cause. ²

De par cette familiarité qui m'est encore si problématique, je pose aujourd'hui une question un peu bête, du genre jouée d'avance, mais dont les contre-



Le Château d'Ermenonville vu du nord.

lieux du pittoresque

coups portent loin. La peinture est-elle aujourd'hui uniquement et surtout là où l'on dit qu'elle revient, là où on l'apostasie euphoriquement, c'est-à-dire dans le tableau ou dans une iconographie foisonnante et contagieuse? On me dira non bien sûr. Familiarité oblige. Il y a toute cette prolifération d'objets peints, tous ces croisements de disciplines. Théâtrale, hybride, multidisciplinaire, les prédicats ne manquent pas pour apprivoiser la situation. Mais quand la peinture revient comme actant au sein de ces stratégies, peut-elle encore être isolée comme peinture? A quoi ce repérage renvoie-t-il alors? Sert-il à autre chose qu'à défendre un pluralisme des disciplines comme d'autres défendent un éclectisme stylistique? C'est donc demander comment on peut poser la question du medium lorsqu'elle a été dépassée. C'est demander si cette question du medium est aussi impertinente au postmodernisme qu'on a pu le soutenir³. Mais cela, ce serait une question suggérée à partir de ce qui est visible sur une scène donnée.

Je pourrais aussi inscrire la même question à partir cette fois de mes engouements théoriques: les propositions et concepts élaborés par la critique post-moderniste vers la fin des années soixante-dix et qui ont magistralement permis d'appréhender un nouveau type de production artistique. Je pense ici, entre autres textes, aux travaux de Rosalind Krauss sur la «rubrique» du photographique⁴ ou sur le champ élargi de la sculpture. Il faudrait se demander d'abord si la force de ces textes, leur pertinence et leur performativité sont aussi incompatibles qu'il y paraît avec les dits «retours» de la peinture, de l'objet exposable et de l'intérêt actuel pour l'iconographique ressurgissant là où l'on attendait de l'indiciel, de la trace. D'autre part, peut-on envisager que ces «retours» ne soient advenus que parallèlement et sans rapport avec ces outils conceptuels? Soutenir cela, n'est-ce pas aussi simpliste que de penser le rapport des uns aux autres en termes de réaction cyclique. Car ce qu'il y a de plus dramatique peut-être dans cette conjoncture, c'est de constater à quel point les vieux leitmotivs de l'histoire de l'art ont vite refait surface autour de ces «retours»: spécificité des nationalismes stylistiques, souveraineté des artistes héroïques, enquête sur les sources... Il ne faut pas pour autant en conclure que cette «tare» soit inhérente à l'objet qu'on tente d'appréhender par là. Ces régressions sont celles du discours de notre discipline quand elle se laisse entraîner sans plus par de vieux réflexes.

Ne devrait-on pas plutôt admettre la possibilité que le retour de la peinture ait marqué, retravaillé le genre de l'installation et son caractère indiciel; que la peinture ait pu récemment exiger que des outils qui avaient été affinés pour penser autre chose qu'elle, en sa figure hégémonique moderniste, puisse

servir à la penser, elle aussi, parmi d'autres choses et qu'en cette opération, ces outils de pensée se trouvent à leur tour, comme elle, modifiés. Mais alors où et comment? Par quels moyens penser cela, sans céder à un historicisme réducteur ou crier à la nouveauté incommensurable? Je propose de le faire ici en faisant retour sur le pittoresque, les échecs et les glissements du pittoresque, les visées et les apories du terme, dans la mesure où certains de ses ratages et de ses déplacements sont performants pour aider à saisir les nôtres, dans la mesure aussi où le pittoresque, c'est déjà *la peinture travaillant ailleurs qu'en elle-même*. Il s'agira donc de voir la peinture là où elle rencontre le site: dans le genre de l'installation et de voir comment cette rencontre opère une saisie de l'installation *depuis* le photographique. Depuis, c'est-à-dire à partir... encore là et déjà en écart. Au noeud d'un tel rapport, il y a déjà une «catégorie» qui guette le théoricien et qui est en quelque sorte la catégorie (du) modèle: le pittoresque en tant que «mode d'accord au site» qui passe, étymologiquement du moins, par la peinture mais où s'enchevêtrent et se concurrencent déjà architecture, art des jardins, poésie, sculpture... Je souhaite m'y arrêter en assumant ses impasses, surgies dès sa formulation dans la théorie esthétique du XVIII^e siècle mais aussi en étudiant par quelles opérations, en sa reprise, dans le discours critique actuel, la dimension picturale du pittoresque paraît encore irrecevable ou à contourner... En fin de parcours, encore que bien trop sommairement, je mesurerai les effets de peinture de certaines installations récentes, visitées à Montréal ces dernières années, en confrontant certains acquis de cette réflexion et certains traits «problématiques» des oeuvres en question.

LES LIEUX COMMUNS DU PITTORESQUE

Dans le contexte de sa réflexion sur la *site-specificity*, et avant qu'une certaine pratique artistique ait cristallisé la charge critique de ce concept en une convention souvent aussi banale qu'une autre, Robert Smithson (ainsi que le rappelle Yve-Alain Bois dans un récent texte sur Serra ⁵) avait bellement imagé le sort du pittoresque depuis le XVIII^e siècle:

A tree, for example, struck by lightning was something other than merely beautiful or sublime — it was «picturesque». This word in its own way has been struck by lightning over the centuries. Words, like tree, can be suddenly dismissed or wrecked, but such deformation or wreckage cannot be dismissed by timid academics. ⁶

Au-delà du pouvoir de l'image, la remarque de Smithson reprend une opération logique récurrente du discours sur le pittoresque et qui en annonce la vocation d'aporie ⁷: l'arbre foudroyé est pittoresque et le pittoresque est un arbre foudroyé. Or Smithson ne se contente pas de réitérer la circularité qui hante le pittoresque, en ses définitions mêmes (voir *infra*), il la rattache implicitement au fait que le pittoresque constitue quelque chose comme une catégorie «autre», je dirai quant à moi, *de trop*, supplémentaire et sans laquelle pourtant l'expérience esthétique n'aurait su être pensée alors. Or il me semble que le «nauffrage» de ce terme ne soit pas le fait d'une fulguration, bien au contraire: il s'est opéré d'une part de par sa difficulté à faire émerger un sens distinct, et d'autre part, au fil de ces difficultés, par une extension polysémique qui a miné l'efficacité conceptuelle du mot et l'a conduit à une indésirable banalisation. Banalisation singulièrement ironique puisqu'à son aboutissement, le pittoresque est défini comme un antonyme de «banal»: mais il a alors sombré dans la désuétude. Il s'est noyé dans une théorie de définitions: il a perdu sa valeur.

Le pittoresque devient un enjeu de la théorie esthétique au XVIII^e siècle, période où se gonfle le coefficient de valeurs de la peinture en Grande-Bretagne. Il est donc inextricablement lié à la *peinture comme valeur(s)*, et en premier lieu à la valeur au sens de la terminologie picturale ⁸, ce qu'on gomme trop aisément aujourd'hui quand on retravaille le pittoresque en fonction de la conjoncture critique du postmodernisme, mais que M.-M. Martinet rappelle pertinemment dans *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*:

Pour suggérer des expériences visuelles et imaginatives de plus en plus complexes, on utilisa dans les jardins des notions d'optique employées en peinture (...) mais aussi, outre la perspective linéaire, celle des couleurs et de l'atmosphère. ⁹

S'il est courant de conter le chassé-croisé ¹⁰ terminologique que susciterent les interrogations sur l'origine du mot pittoresque, il suffit de l'entendre d'abord en italien pour que pointe l'importance de ses rapports de fond avec la couleur, avec la couleur comme fond. Richard Payne Knight, à qui l'on doit la plus concise et la plus affinée des formulations du pittoresque, écrivait en 1805:

Tels sont les objets et les compositions d'objets que nous appelons pittores-

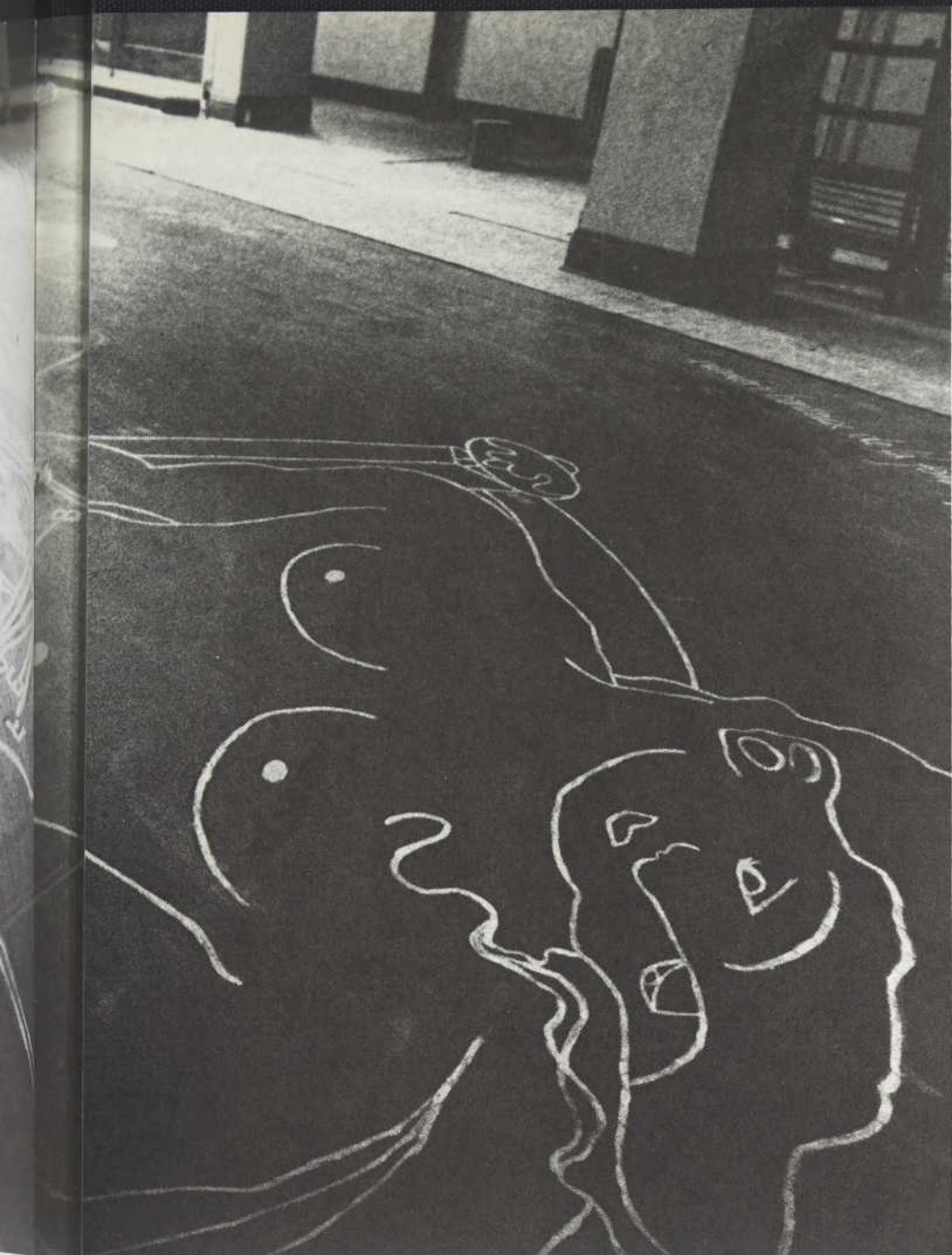


Martha Fleming, Monique Jean et Lyne Lapointe, *le Musée des Sciences*, 1983-84, installation dans un bureau de poste désaffecté, Montréal, photo: Françoise Boulet.

ques à proprement parler et nous trouvons que le style de peinture qui les distingue comme tels fut inventé par Giorgione au début du XVI^e siècle et porté à sa perfection par Titien vers le milieu du siècle: peu après le mot fit son apparition, en italien en premier, je crois, de toutes les langues. ¹¹

Bien avant qu'Anglais et Français tentent d'y repérer une catégorie esthétique, *pittoresco* signifiait en italien «à la manière d'un *peintre*»; traduit, il en viendra à cumuler, parmi une ribambelle de définitions parfois contradictoires, le sens d'un effet de *peinture* (le *medium*) voire de *tableau* (le dispositif plutôt que l'objet même): ce cumul est riche pour appréhender la production contemporaine. L'explication historiciste de Knight renvoie à l'introduction par l'école vénitienne de peinture d'une certaine manière de «masser» (*mass*) les cheveux, les feuilles et les pierres, manière qui confère «un genre de légèreté chatoyante et aérienne, une sorte de flou vague et simplement esquissé qu'on n'observe pas dans la réalité sauf dans des circonstances et modifications particulières de l'atmosphère» ¹². Cette amélioration de la réalité par le paysage peint (derrière les allégories et les *storie*), c'est là ce que la Nature, par la théorie du jardin pittoresque entre autres, va chercher à s'approprier pour le rendre à la peinture à travers l'oeil averti du voyageur-*connoisseur*. Le pittoresque serait donc bien à la source un effet supplémentaire, un effet du fond, effet de lointain qui s'avance et s'empare de tout le paysage.

Ceci dit, la conception du jardin pittoresque impose des problèmes d'ordre scénographique ¹³. Dans *la Composition des Paysages* ¹⁴, M. de Girardin, propriétaire et concepteur des Jardins d'Ermenonville, souligne la nécessité de composer le jardin à partir du terrain même, de ce qu'il donne, plutôt que de le réduire à la géométrie et à la platitude des modèles français. Mais le jardin, afin de respecter la nature du site, doit aussi s'harmoniser avec les alentours, avec le panorama qui s'offre au-delà du cadastre et des limites de la clôture. (On substitue dès lors à la clôture le ha-ha, une espèce de clôture négative, un fossé creusé à la limite.) Par conséquent, les points de vue sélectionnés pour l'élaboration du jardin le sont à partir du fond, de ce qui n'est pas à proprement parler le jardin, et toute l'habileté consiste à relier ce fond, cette «toile de fond», aux éléments du jardin à travers des plans successifs que Girardin appelle «coulisses»: le modèle ici est encore celui de la scénographie serlienne, emprunté à la scène satirique de Serlio, dont tout l'intérêt technique consistait à recréer un illusionnisme pictural sur scène en raccordant ¹⁵ une toile de fond à des édifices construits en fonction de la même récession de l'espace et disposés de part et d'autre d'un plan incliné.



On construisait un tableau tri-dimensionnel à partir d'une toile de fond. Or si l'espace de Serlio est condamné à rester vide¹⁶ — au risque de détruire l'illusion — et expulse l'acteur sur le bord de la rampe, le jardin pittoresque est conçu lui en fonction d'un flâneur, ce qui n'ira pas sans problème. Il commande un promeneur mais *sans renoncer à faire tableau*¹⁷, semble-t-il.

Pour Girardin, le terrain est une «toile»¹⁸ qu'on travaille grâce à une esquisse qui a valeur de projet et dont on fera un tableau visitable (à ne pas confondre avec un tableau vivant)¹⁹. Ultimement, dans le jardin pittoresque, au fil d'une multiplication des points de vue distribués sur un parcours, le promeneur n'est pas «mangé», absorbé²⁰ par le tableau, il va de l'un à l'autre comme au musée: mais *par derrière les cadres*:

Sortons maintenant de ce grand ensemble fait pour la promenade des yeux et parcourons un peu avec vous la promenade des jambes. C'est derrière les cadres des grands tableaux que nous devons les chercher; ce sera pour ainsi dire une galerie de petits tableaux de chevalet que nous allons parcourir après avoir longtemps examiné le tableau capital de l'atelier.²¹

Nous voilà ramenés aux conditions indispensables de l'avènement du pittoresque: car si la formation du mot, à l'origine, vise à cerner un effet de la couleur en peinture (rôle de la valeur dans la vibration humide de la manière vénitienne), l'émergence du pittoresque comme concept esthétique est tributaire d'un contexte (la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle) où vient s'accélérer comme jamais auparavant l'affirmation de la peinture comme valeur: mais sa valeur esthétique cette fois (son importance sans précédent, son statut de référence culturelle qui fait soudain autorité) et corollairement sa valeur économique: «toile de valeur» laisse entendre valeur de la toile. (Cette coïncidence entre promotion esthétique et marché est un facteur dont on ne peut certes pas nier le rapport avec le «retour» actuel de la peinture.)

En effet, il va de soi que cette soudaine délectation de la Nature et du paysage, à travers la peinture, supposait la familiarité accrue d'une élite, ou de qui voulait passer pour tel, avec un certain type de productions picturales: elle requérait des modèles. Cette familiarité, ainsi que le rappelle Elisabeth Manwaring²², était une récente acquisition fondée sur le pèlerinage artistique en Italie (jusqu'à Rome d'abord, puis un peu plus tard jusqu'à Naples et les sites archéologiques de la région); sur la circulation des gravures et des estampes et sur la constitution de collections — encore privées — de

tableaux. Ainsi on peut dire que le pittoresque consacre une pratique de la re-connaissance artistique et surtout picturale, et qu'il met en jeu les rapports complexes entre la copie et le modèle²³. Avec le pittoresque, l'expérience de la Nature (mais une Nature «choisie» et améliorée par les conventions picturales du genre paysagiste) bascule dans le champ de l'esthétisable. Les plus beaux sites seront ceux où la Nature s'excède, et où se faisant plus naturelle que la Nature même, elle permet paradoxalement qu'on y reconnaisse un Claude Lorrain, un Salvator Rosa, un Nicolas Poussin ou plus curieux encore, un ineffable et inimitable amalgame des trois: ces peintres sont à leur tour appréciés en ce qu'on y reconnaît une Nature noble, *et en tant qu'on les reconnaît eux, comme inimitables et reproductibles* (par leurs compositions, motifs, thèmes, etc.). On ne répétera jamais assez la difficulté qu'impose le pittoresque dans sa circularité et les contradictions qui s'y enroulent. Ainsi, le pittoresque peut désigner à la fois ce qui est relatif à la peinture ou la rappelle (la Nature copie la peinture) aussi bien que ce qui est digne d'être peint (la peinture copie la Nature) mais dont les critères de sélection sont bien sûr déterminés à partir d'une dissimulation de l'artifice d'un côté comme de l'autre. De même, le pittoresque implique un caractère de singularité, un aspect original, marqué, et qui, néanmoins, en appelle, aussi foudroyant-*striking* soit-il, à la mémoire et à la reconnaissance: c'est le point nodal du déjà-vu et de l'original, plus encore, c'est le moment de structuration de leur indécidabilité, là où la pertinence de cette question est ébranlée et s'annule. Cette indécidabilité se joue plus radicalement alors (en ce qu'on ne peut assigner une origine au cercle) qu'elle ne le fera jamais (et même aujourd'hui) dans la photographie parce que la reproductibilité de cette dernière n'entame qu'avec une difficulté extrême notre préjugé référentiel. Le pittoresque, sans dire carrément qu'il n'y a pas eu d'original, tente de cerner l'impossibilité d'y avoir directement accès, im-médiatement accès; il le barre et impose le relais de la peinture. (R. Krauss a bien analysé ce rapport chez Gilpin mais en laissant de côté le rôle, l'apport incontournable de la peinture dans cette histoire.) On trouve dans cette situation de quoi éclaircir les contradictions des Jardins d'Ermenonville à l'entrée desquels on pouvait lire: «Disparaissez, lieux superbes où tout est victime de l'art»²⁴, alors que M. De Girardin, leur propriétaire, écrivait dans son traité:

Tandis que les Peintres de tous les siècles représentaient les beautés et la simplicité de la Nature dans les Peintures les plus intéressantes, il est bien surprenant que quelqu'homme de bon sens (car c'est du bon sens que le goût dépend) n'ait pas cherché à réaliser ces descriptions et ces tableaux enchanteurs...²⁵

Ceci pour aussitôt ajouter, en renversant par là le rapport d'antécédence entre le modèle et la copie, que son art des Jardins est «à la Poésie et à la Peinture ce que la réalité est à la description et l'original à la copie»²⁶.

IN-CITATIONS

Notre «sensibilité» postmoderniste pourrait bien être trop aisément séduite par cette indécidabilité: peut-être conviendrait-il mieux de repérer d'abord les traits et les effets qu'elle a servi à produire plutôt que de nous extasier *a priori* sur ce qu'elle a de familier et d'éloquent pour notre contexte (encore que, même ainsi, c'est par rapport à ce contexte, qu'elle nous «parlera»). La citation de tableaux réels, précis, n'est pas ce à quoi donna vraiment et surtout lieu le pittoresque: on ne trouve que très exceptionnellement la reprise intégrale d'une oeuvre connue. Et la «réalisation» de tableaux, au sens où Girardin l'utilisait plus haut, n'aura pas été la conséquence la plus courante et la plus chargée pour nous. Certes, il arrive très souvent qu'on puisse lire dans les *Promenades d'Ermenonville* quelque chose comme: «Cette allée tournante et sombre mène à un site arrangé dans le goût italien: il donne un tableau parfaitement bien composé dans le genre Robert.»²⁷ (Il est question ici d'Hubert Robert (1733-1808), peintre de ruines inspiré principalement par l'Antiquité romaine et qui aurait collaboré à l'élaboration des Jardins d'Ermenonville.) Ce passage permet surtout de comprendre que le pittoresque a pu fonctionner comme une «rubrique» trans-générique, une espèce de *dispatcher* stylistique qui permettait d'appivoiser l'expérience esthétique en classant par genres les scènes «choisies» de la Nature. «Dans le genre de...» Il ne s'agit pas de tromper²⁸ qui que ce soit. Il s'agit de supporter la pratique nouvelle d'un discernement stylistique, la réduction du nom de l'artiste à un motif donné où on le reconnaît et l'élargissement du motif afin qu'il puisse englober tout ce qui se laisse reconnaître et transposer (thème, motif, palette, composition). La citation de tableaux n'aurait donc été qu'une ruse, un *détour* dans ce qui était au fond une vaste entreprise d'apprentissage et d'*incitation* au discours sur l'art, la peinture, le tableau. La critique d'art est une pratique qui naît au même moment que le pittoresque et ce n'est pas un hasard. Le pittoresque est donc un des opérateurs à partir duquel nous avons, dans l'Histoire, appris à parler la peinture. Il faut donc voir quels enjeux ont travaillé le(s) discours sur le pittoresque, lors de son apparition, afin de mieux saisir ce que cherche à maîtriser cette terminologie artistique naissante (l'histoire

de l'art telle que nous l'avons connue depuis n'a pas «encore lieu» à l'époque) et de mieux mesurer peut-être de quelle façon nous y sommes encore pris.

THÉORIES

Dire que le pittoresque vaut aussi comme incitation au discours consiste à déplacer le rôle «littéraire»²⁹ du concept (présence dans le site d'un programme d'inscriptions commémoratives, analogies compositionnelles avec les règles de la poésie, etc.): cela en révèle du même coup l'intérêt et la *valeur d'actualité*, au moment même de son invention, plutôt que de le confiner à être hanté par la captation du souvenir culturel. La chose paraîtrait plus évidente si on pouvait aisément s'entendre sur ce que fut cette incitation, ce qu'elle produisit. Or, le mot, aussitôt forgé, glisse et ces glissements parasitent notre entendement: souhaitons que par là, ils l'excitent aussi. On l'a dit; d'avoir requis trop de temps pour se fixer, le pittoresque a déjà perdu sa valeur d'usage et sa marque parmi la série des termes esthétiques d'une époque lorsque sa formulation se cristallise. On comprendra toutefois que *ce retard même* ait pu être efficace si une des fonctions du pittoresque tenait à ce rôle d'opérateur du discours sur l'art. Seulement, cette possible efficacité ne saurait être envisagée *in abstracto*: elle doit éprouver comment et sur quoi le discours a porté, les points de son investissement. Le discours esthétique sur le pittoresque s'est construit principalement à travers trois auteurs: W. Gilpin, Uvedale Price et Richard Payne Knight. Faute d'espace, mon attention se portera surtout sur Gilpin et Knight bien que l'apport de Price représente une étape intermédiaire largement déterminante.

Les textes de Gilpin (qui récidivera autour du pittoresque pendant près de vingt-cinq ans) sont pathétiques de bonne volonté. À travers un beau bagage de piétinements et de contradictions, son projet s'inscrit dans la lancée des commentaires esthétiques provoqués par l'*Enquête philosophique sur le Beau et le Sublime* de Burke (1757-59). Dans son désir d'ajouter au précédent ouvrage la catégorie spécifique du pittoresque, Gilpin se heurte d'emblée à la nécessité de contrevenir au partage entre le Beau et le Sublime, d'y surenchérir par une catégorie autre, catégorie insoutenable, difficile, en ce qu'elle est motivée par la contrainte de l'après-coup: elle doit *nommer le reste*. Mais de quel reste s'agit-il? Le pittoresque sera-t-il une catégorie regroupant ce qui n'est ni beau ni sublime? Ou n'est-ce pas plutôt une qualité «autre», d'un autre ordre et que peuvent donc par conséquent se mériter *par ailleurs* des «objets» déjà beaux ou sublimes? À ce titre, paraphrasant Smithson, on dira que la figure idéale ou «typique» du pittoresque n'est pas l'arbre foudroyé: c'est la ruine³⁰, l'architecture brisée ou, plus précisément, l'opération par laquelle cette «ouverture», cette perte d'intégrité de l'édifice fracturé est ressaisie en une forme reconnaissable, signifiante.

Bien entendu, l'échec de la formulation de Gilpin provient de ce qu'il s'acharne à penser le pittoresque comme une qualité de l'objet ou de la scène contemplée, à proposer un répertoire utilisable (repérable) d'objets et de compositions pittoresques, c'est-à-dire dignes d'être peints (mais avec combien d'améliorations). Le pittoresque est donc un code de reproductibilité: recette toujours imparfaite pour les peintres et pour le discours sur la peinture. Ce répertoire convoquera ruines, chutes, animaux au plumage ébouriffé, falaises escarpées: l'ironie est que cette inassignable qualité porte justement sur une caractérisation de la limite. L'objet pittoresque est rugueux et *edgy*, «sur les dents». Il a des contours brisés, des surfaces accidentées qui résistent à la délimitation. Il faudra attendre le poème de Knight³¹ pour que le pittoresque soit reformulé comme *mode de vision*, délogé de l'objet contemplé et réassigné à l'oeil qui détient le privilège du regard culturellement aigu. C'est du moins ce que l'on affirme couramment. Mais dès Gilpin, ce glissement de l'objet au sujet est programmé. La qualité de rudesse de l'objet (qui s'oppose au poli et à la convention du Beau, à ce que Winckelmann aurait revendiqué comme l'insipidité du Beau) est un prétexte pour faire apparaître le travail: elle agit sur la touche, elle produit une rudesse, un pittoresque de la *surface*. L'objet *commande* une «manière» et la naturalise, la fonde en nature: il fait en sorte que les effets de peinture (ce qui deviendra dans notre vocabulaire le *painterly*) qui en résultent, loin d'opacifier le référent, le produisent dans sa qualité spécifique d'objet pittoresque. Le pittoresque contient le germe, tenu en laisse, d'un discours sur la trace se concevant comme anti-maniérisme, sur l'apparition du faire pictural en tant qu'il serait exigé par l'objet plutôt que par l'artifice du style ou les caprices du peintre. La trace du pinceau, la fébrilité d'exécution sont des gages de fidélité au «grand original» par lesquels se fantasme une réconciliation de la nature et de l'artifice. On voit donc clairement chez Gilpin le pittoresque préparer le glissement romantique de l'art d'imitation à l'art d'expression³². Cela implique que dès ses balbutiements, le pittoresque confronte le pôle de l'objet et celui du sujet; le sujet étant encore ici un sujet-auteur, énonciateur (car Gilpin s'adresse à celui qui désire reconnaître pour refaire, transposer la scène vue). Le pittoresque permet à ce sujet

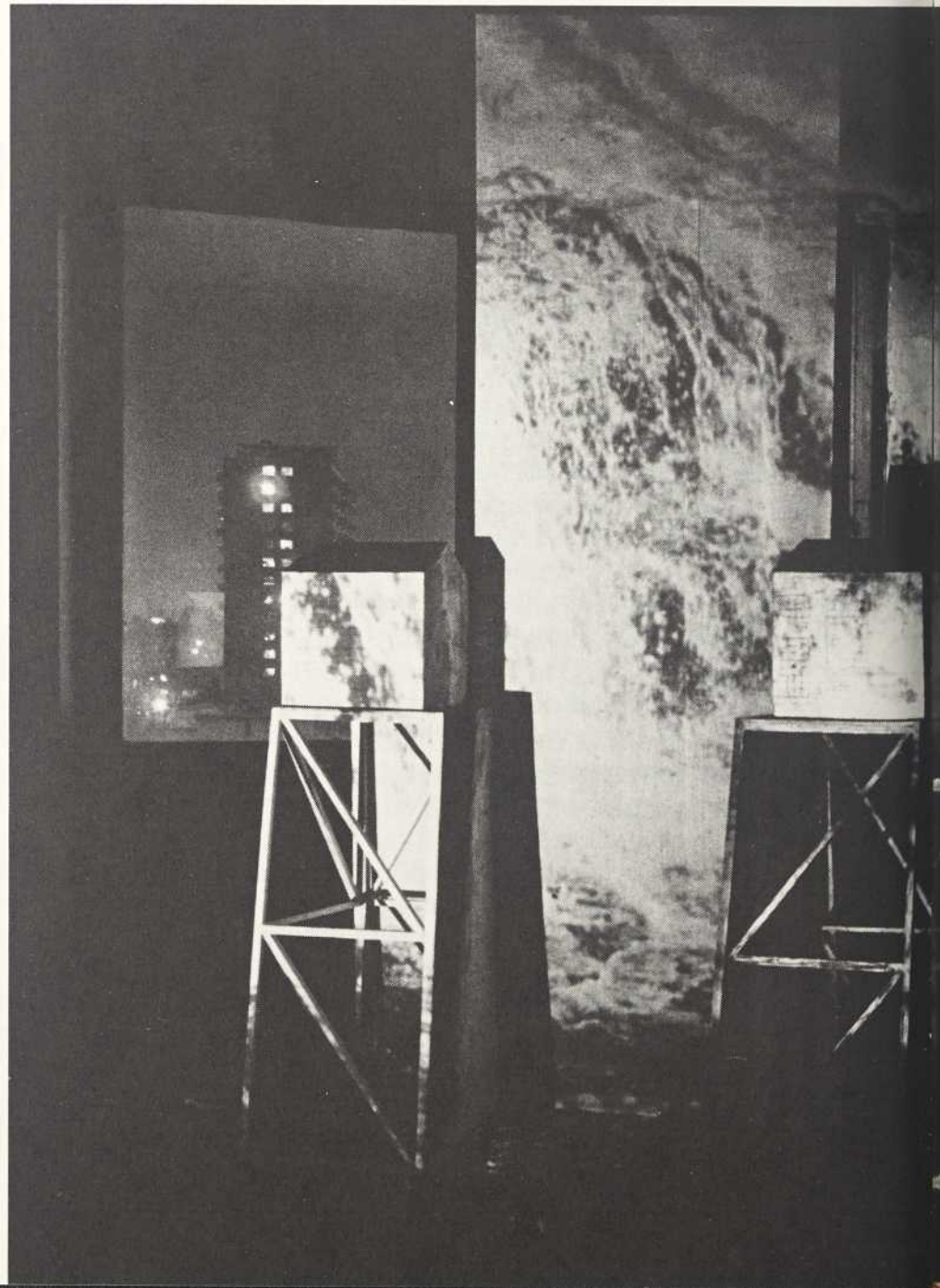
de laisser des marques en autant qu'elles témoignent de sa transparence à lui et se laissent interpréter comme traces d'une qualité de l'objet. Pittoresque photographique?

Lorsque Knight relocalise le siège du pittoresque dans le sujet, il l'entend bien sûr comme énonciateur et fait référence au contexte de réception plutôt qu'à celui de l'émission: pour lui, le pittoresque ne renvoie plus à ce qui sera peint mais à ce qui rappelle la peinture. Il confirme la pertinence d'un répertoire d'objets pittoresques à condition de préciser que c'est grâce à une série d'habitudes et à un bagage culturels d'un sujet-regardeur que ces objets sont *investis* d'une telle qualité. Cette péripiétie du pittoresque, bien qu'il soit de rigueur de la relater chaque fois que le concept est repris, n'a guère été saisie dans sa coïncidence avec la «déchéance» du terme, ni surtout avec l'enjeu autour duquel s'est étranglé le modernisme. Dans *Art and Objecthood*³³, Fried refusait la sculpture minimaliste parce qu'elle posait l'oeuvre comme objet littéral, qu'elle faisait de l'oeuvre un élément dans l'expérience du spectateur et contrevenait par là aux conventions de l'autonomie artistique moderniste (entendue comme idéalement picturale). Plus récemment, autour de la période même qui nous intéresse en ces pages, il substituait Diderot à Greenberg pour en faire le champion de l'autonomie naissante du tableau, autonomie qui, encore une fois, se jouait autour d'une série de stratégies niant (ou dévorant, absorbant) le spectateur, sujet irrecevable. On pourrait voir, mais l'espace manque ici, comment le pittoresque travaille essentiellement contre cette conception dénégative du spectateur et comment cela lui a valu d'être refoulé dans l'Histoire. On lira à cet effet la très fine analyse d'Yve-Alain Bois. Toutefois, Bois s'efforce lui-même semble-t-il de refouler la dimension picturale du pittoresque, autour du travail de Serra, et c'est précisément cette dimension qui me paraît aussi être à l'oeuvre dans l'installation actuelle, ou du moins dans un certain paradigme de l'installation actuelle.

MIROIR-LIVRE

À côté du pragmatisme embryonnaire (et voué au refoulement) que proposait l'ouvrage de Knight, il faut aussi considérer comment le pittoresque y opère un dernier glissement dans les modalités de l'expérience: passage du métonymique au métaphorique. Le repérage, la détection de tableaux ou d'une picturalité dans la Nature par un spectateur «formé», «sensible», est certes une habitude culturelle liée à l'origine aux aspirations d'une classe donnée: cette pratique, en sa définition même, passe par un recours au cadre, par

Eva Brandl, *The Golden Gates* (vue partielle de l'installation), 1984, photo: Benny Chou.



une reconnaissance des repères du site à partir desquels s'esquisse un cadrage, une délimitation plus ou moins virtuelle; elle fonctionne comme une suite de prélèvements. L'expérience pittoresque a dès ses débuts littéralement manifesté, par son outillage, le caractère métonymique dont elle procède, et ce grâce à un précieux instrument qu'on appelait «le miroir de Claude».

Cette utilisation du miroir demeure encore assez obscure en ce qu'elle tient à ce qu'il en fut du pittoresque comme expérience, et de l'expérience comme ce en quoi la peinture essaie de prendre (le) corps, de faire corps avec l'espace. On sait qu'il existait plusieurs types de ce miroir. Gilpin, sensible aux contingences atmosphériques, en recommande deux: un sur fond sombre pour les jours ensoleillés et un sur fond argenté pour les jours brumeux. On goûtait non seulement l'isolement d'un morceau de nature qu'ils permettaient mais aussi le flou, la picturalité, la modification coloriste, l'effet supplémentaire propre à la peinture qu'ils conféraient à la scène, à certains de ses éléments surtout (les feuillages notamment). On les transportait avec soi dans un écrin qui assez significativement s'ouvrait comme un petit livre, format de poche, et on les utilisait pour choisir et sélectionner les vues de la Nature. E. Manwaring³⁴ raconte qu'un gentleman se réjouissait, alors qu'il était tombé en ayant son miroir entre les mains, de n'avoir pas endommagé sa précieuse prothèse visuelle et d'en avoir été quitte pour quelques phalanges cassées! Bien sûr, l'anecdote illustre assez bien l'importance qu'on accordait à ce dispositif spéculaire dans l'expérience pittoresque, mais j'y vois surtout quant à moi comment la chute de ce noble personnage, outre qu'elle surenchérisse en pittoresque, témoigne on ne peut plus clairement des implications de cette pratique: le flâneur pittoresque, fasciné par le miroir, par le cadre et le flou portatifs du miroir, ne voit pas où il marche: il oublie les «accidents» du terrain (qui en font le pittoresque); il *perd le lieu de vue* et ne parvient à le goûter que dans le circuit fermé de son inestimable bijou livresque.

Il faut donc comprendre que l'esthétisation de la Nature a eu un effet double et contradictoire: à la fois *exaltation et négation du site* au profit de ce qui sert à le médiatiser, les deux se jouant grâce à des dispositifs de peinture. Mais du même coup, ce recours au miroir, avec toutes les références qu'il impose (de la *tavoletta* de Brunelleschi à la *camera lucida*), insiste sur la structure indicielle, présente au coeur du pittoresque, comme (?) au coeur de la peinture telle que Philippe Dubois³⁵ en a déjà commenté l'origine. Mais voilà, toute cette dimension du pittoresque relève de la métonymie. Knight,

lui, précipite l'expérience pittoresque dans le champ de la métaphore dès lors qu'il l'ancre dans le regardeur. Pour lui, la Nature reconnue comme peinture n'est qu'une étape à partir de laquelle l'imagination lève. L'importance de l'expérience pittoresque réside en ce qu'elle excite des «chaînes d'idées associées» (*trains of conceptions*) qu'elle retravaille, remanie, réassocie, modifie. Pour parler contemporain, l'expérience pittoresque n'est pas tant littéraire chez Knight: elle fait penser, raconter, sentir. Elle produit quelque chose comme ce que René Payant appelle astucieusement l'effet de narration³⁶.

HUNG UP

Qu'est-ce à dire de tout cela en rapport avec ce qui se donne à voir aujourd'hui? Est-ce seulement impliquer que plus ça change, plus c'est pareil et, dans un bon vieux réflexe historiciste, tenter de démontrer que des installations récentes se pensent comme des jardins d'autrefois. J'espère bien que non. Récapitulons. Le pittoresque, bien plutôt qu'une catégorie, ainsi que j'avais paru l'annoncer (reprenant par là une terminologie du XVIII^e), aurait fonctionné comme un opérateur marqué par une emprise picturale diversement manifestée. Effet supplémentaire dès son origine picturale («une sorte de flou vague qu'on n'observe pas dans la réalité»): et pourtant ne donnant accès à cet effet-en-plus que par la mise à jour du photographique et de l'indiciel travaillant la peinture. On dira, un peu comme Smithson, que le concept de pittoresque s'est toujours, à la manière de cette «qualité» qu'il cherchait d'abord à nommer, pensé comme en trop. Dans ses divers états de développement (jusqu'à son avortement même), il n'a que des *allures* de concept-charnière: au bout du compte, il en rajoute sans toujours éclaircir les enjeux, satisfait en quelque sorte de leur simple re-distribution ou de leur nouvel enchaînement: il aspire à se surimposer au Beau et au Sublime pour finalement les transcender; il excite l'indécidabilité de ce qui est à l'origine, du modèle ou de la copie; il sert d'embrayage du plan de l'imitation à celui de l'expression; il fait glisser de la citation picturale à l'incitation au discours; il fait dévier une pratique du regard métonymique vers une réactivation de processus métaphoriques (chaînes d'idées associatives de Knight). Il ouvre l'esthétique sur une dimension pragmatique.

Mais le pittoresque ne joue pas que de cet effet de trop: il est aussi conçu en fonction d'un effet de fond. Paradoxalement, c'est en tant que «mode d'accord au site»³⁷ que le pittoresque est le plus indissociablement tributaire de la peinture, dépendant de la *mobilité* et de la déplaçabilité de la peinture. Cette mobilité est de deux ordres: elle tient à ce qui est dans la peinture: la manière de Poussin, un port de Claude Lorrain ou un bandit à la Salvator Rosa; déjà les objets, les motifs et les styles sont mêlés, nivelés, dans ce déménagement pittoresque de l'art vers la Nature. Mais la mobilité la plus déterminante, celle qui peut-être se dissimule sous les citations picturales, c'est celle de la peinture même, du tableau, de son cadre, de la corde tendue derrière la toile. Cela aussi est ce que le pittoresque cite; non pas uniquement ce qu'il y a *dans* les tableaux, mais le tableau en tant que dispositif, «mode de présentation», ce qui fait tenir ensemble. Le pittoresque est affaire de liaison picturale, plus encore de cohésion des éléments avec un fond, et des éléments entre eux. C'est pourquoi la question de la composition y paraît toujours inéluctable (comme l'indique le titre de l'ouvrage de Girardin) et cela est d'autant plus problématique que, selon Uvedale Price (un théoricien du pittoresque que je regrette de négliger ici), la variété et la complexité (*intricacy*) sont les traits dominants du pittoresque. Il faut être sensible à cette dimension précise pour entendre autre chose qu'un pléonasme dans l'expression si chère à Girardin: tableau pittoresque. Une des modalités picturales du pittoresque est de faire tableau, indépendamment de ce qui est cité, et le jardin pittoresque a comme projet idéal de faire tenir les tableaux ensemble, projet par lequel le pittoresque, comme mode d'accord au site, s'articule sur le pittoresque comme mode de vision. L'importance du flâneur, promeneur, surgit alors dans toute sa force problématique: il est chargé d'assumer la cristallisation et la dissolution des tableaux mais plus encore, il trame la difficile question de leurs rapports (enchaînés, entrelacés, etc.), ce qu'Hubert Damisch³⁸ appellerait la question du «système entre les tableaux». Qu'on ne s'étonne pas que le pittoresque puisse avoir une actualité opérante dès lors qu'il y a crise des systèmes individuels forts, des «grands récits» et des catégories «franches».

L'installation aujourd'hui citerait la peinture (comme la peinture cite des motifs et des styles), c'est-à-dire citerait la peinture en tant qu'elle est, par l'interpicturalité, un dispositif citationnel, et en tant que tableau, un mode d'organisation. De quelles oeuvres est-il ici question? Qu'ai-je derrière la tête quand je parle d'un travail pittoresque au sein de la production actuelle? Le «répertoire» serait vaste et pas nécessairement homogène. Je n'en traiterai à cette heure qu'assez brièvement, quitte à y revenir en une seconde partie. Je crois que l'expression m'a d'abord été suggérée par des «accrochages» plutôt que par des oeuvres: en tant donc que le pittoresque implique une composition,



un ensemble, quelque chose comme un désir de faire tableau avec des oeuvres, de les faire travailler les unes avec ou contre les autres plutôt que comme morceaux individuels et irréductibles. Cela m'était apparu à son meilleur lors d'*Hypothétiques confluences* ; à son pire lors de *Von Hier Aus*, à Düsseldorf l'automne dernier. D'emblée, la question du pittoresque s'est nouée à celle du *dessein*: dans le premier cas, la disposition créait du sens, en redoublant une série de propositions hypothétiques, à vérifier; dans l'autre, elle dissimulait une incapacité à former un dessein quelconque et cherchait à s'assurer d'une cohésion au moins par le décor. Entre les deux, *Montréal Tout-Terrain* requérait un statut particulier puisqu'en l'occurrence, les artistes s'étaient eux-mêmes choisis un morceau d'espace en fonction duquel ils avaient dans plusieurs cas la liberté de travailler et de concevoir. La répartition de l'espace semblait souvent avoir été ordonnée en fonction d'un intérêt pour la valeur anecdotique du lieu ou alors dans une étrange indifférence au contexte. Ce serait là, dirions-nous, les deux pôles de l'installation pittoresque (qu'il conviendrait de graduer et non d'opposer).

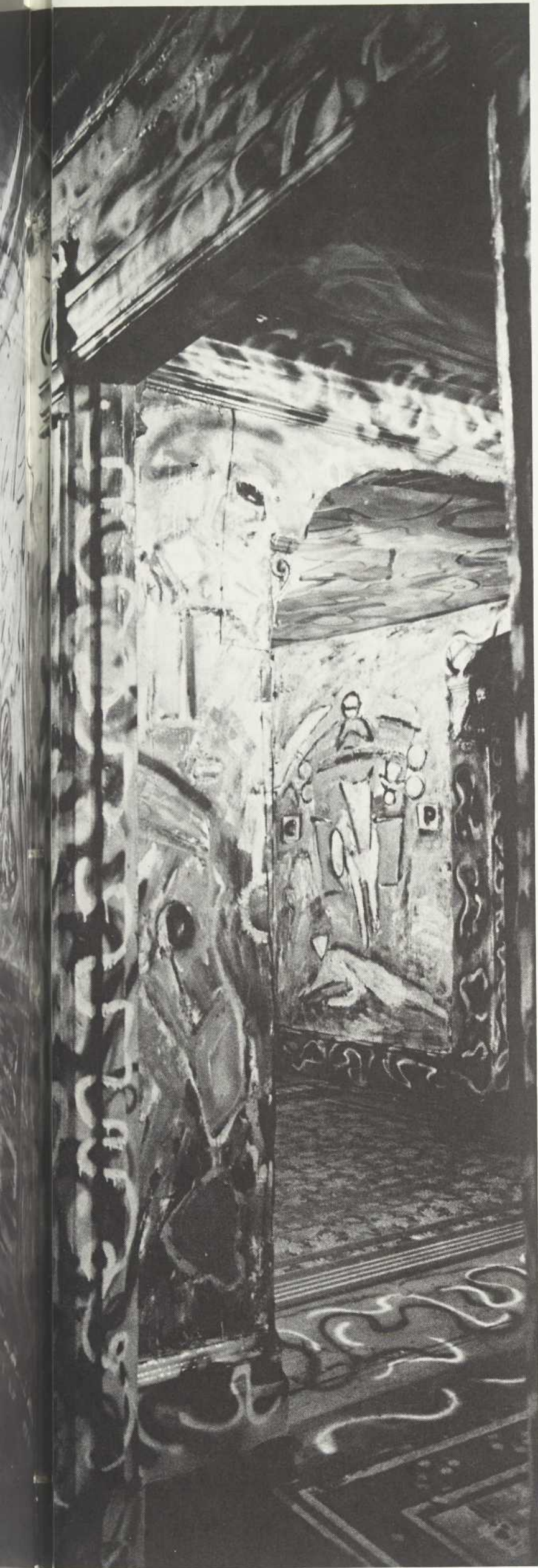
Pour bien relever la possibilité d'installations pittoresques, il faudrait tenir compte des rapports avec le lieu récemment élaborés par la peinture même (alors que les productions qui m'intéressent ici sont celles qui montrent l'installation travaillée par la peinture, par le pittoresque, une manière particulière d'inscription au site, au lieu comme fond, au(x) donné(es) de l'architecture). En ce qui concerne le premier cas, on aurait à considérer l'*intransportabilité* des oeuvres de peinture: soit par leur fragilité (de support, de *shape*) ou par leur contingence de montage; soit par leur utilisation du mur non plus seulement comme fond, derrière, mais pour sa valeur intersticielle, principe de liaison de divers éléments dispersés que leur exposition seule fait tenir; ou plus radicalement par leur revendication de l'espace entier à travers le rapport entre le placement d'un objet peint et (éventuellement) ce qui s'y représente. On prendra comme exemple de semblables contextualisations les *Natures mortes* de Joseph Branco (présentées à Motivation V au printemps 1984 et à la Galerie Jolliet cette année) ou le travail de Sylvie Bouchard (présenté à Powerhouse à l'automne 1983). Ces oeuvres picturales convoquent et s'assujettissent l'espace, le réifient en quelque sorte et, dans cette accapARATION, elles gênent notre statut de flâneur, nous font chercher la pose/pause. (Une analyse approfondie de ce type de productions exigerait à son tour qu'on les situe par rapport au mode de présentation de ce qu'on a pu récemment qualifier d'objets inassimilables.³⁹)

L'installation pittoresque, telle que je la définirais, n'est pas constituée d'un bloc d'oeuvres homogènes mais j'en fonderais l'appellation sur l'utilisation de certains traits du lieu. Avant toute chose cependant, elle me semble provenir d'une banalisation de l'intérêt «obligé» pour le site extra-muséal, avec laquelle les productions tendent de ruser. On se rappellera qu'à l'origine l'installation, du moins celle d'après le minimalisme, était l'autre face d'une volonté «incurable» (au sens anglais de «résistant à sa conservation muséologique») ⁴⁰ et que conséquemment la portée de son travail sur le site tenait à un refus de *transplantation*. L'installation, dans cette résistance aux espaces culturels institutionnalisés, s'imposait donc (en ce sens, comme la «galerie de petits tableaux de chevalet» qu'était le jardin pittoresque de Girardin) d'être à la fois oeuvre et contexte. D'où l'habitude d'opérer sur un site par une série de marques contingentes, indicielles, stratégies d'un travail de traces que Rosalind Krauss avait identifié sous la rubrique du photographique.

CHAMBRES NOIRES OU À LOUER

Quelques entrées. Eva Brandl, lors de la tenue de *The Golden Gates* en mars 1984, insistait dans le texte d'accompagnement de l'exposition sur sa relative indifférence envers le lieu: cela aurait pu avoir lieu ailleurs. Mais de cela même nous n'avions guère le loisir de débattre ⁴¹, l'installation n'étant visible qu'après la tombée du jour, lorsque le lieu s'était en quelque sorte évaporé dans l'obscurité. Cette installation — où d'ailleurs la thématique du voyage, du départ, de la «porte» fut si prégnante — était dira-t-on transportable, «détachable». Pourtant elle ne se préoccupait pas de le démontrer autrement qu'en gommant le contexte par le noir... (Combien de lieux sombres avez-vous officiellement visités cette année?) Mais justement que signifie cette «mise au secret» du lieu? Comment fonctionnent les «noirs» de l'installation? Quiconque a traversé *The Golden Gates* se résoudra difficilement à réduire la fonction du noir à une négation pure et simple du lieu: à moins d'y voir une négation positive, une dénégation, une exacerbation du refus où se donnent à entendre l'aveu, l'inconsciente reconnaissance d'une résistance. Certes l'installation ne trame pas directement la monstration et le marquage du lieu, mais elle organise un ensemble où le lieu *montre* plutôt qu'il ne s'absente, comme on dit d'un fond noir qu'il projette vers l'avant et qu'il donne de l'acuité aux objets. Mais encore ici l'image n'est pas tout à fait juste. Ce noir est aussi un noir «flou» qui d'emblée, dans un premier temps, dépayse, désoriente, déboussole: comme l'a bien vu Chantal Boulanger ⁴², en nivelant ainsi le





Pierre Dorion et Claude Simard, *Installation 3889* rue Clark, 1983, photo: Pierre Dorion.

rapport de chacun des éléments au contexte, le noir impose ici la nécessité — et la difficulté — de saisir le rapport des éléments entre eux. Ce dernier pouvait en l'occurrence s'ancrer à partir du niveau iconique car l'étrangeté de cette installation tenait aux vellétés de *figuration dans l'espace* de ses éléments et non à une inscription ou un marquage du lieu. À un niveau plastique, ces «restes» partageaient une préoccupation, qui les rattachait à la condition de visibilité du lieu, envers divers états de la lumière et du reflet: châtouance de matières incertaines, projections, objets lumineux, irradiants ou évanescents de lumière... chacun de ces îlots émergeant du noir à un degré différent d'intelligibilité et de lisibilité; émergeant c'est-à-dire *encore dans le noir* ambiant (pas sur le noir), indissociables de ce lieu pourtant «dépersonnalisé» par l'obscurité. On aurait là d'une part un noir *liant*, atmosphérique, une espèce de clair-obscur opérant comme dispositif de captation (faire tenir la «constellation» des objets) mais d'autre part un noir *lié* en tant que par le noir il incarne *comme les objets* de l'installation une modalité, un état de (non)-lumière. Ce difficile travail du noir comme dispositif de captation (travail photographique) *mais aussi* comme réification de l'espace (objet parmi des objets qu'il fait tenir) est occulté par l'affectation pragmatique du lieu qu'il a comme conséquence: il produit une privatisation du parcours et une exaltation de son caractère onirique dit-on parfois, métaphorique dirons-nous ici; c'est-à-dire à saisir par association⁴³, dans la mesure où chaque élément, dans son évocation du fragment, figure en quelque sorte le caractère lacunaire du récit de l'installation plutôt que sa narrativité cumulative et discontinue.

Le premier «noir» qui m'ait posé quelque problèmes, je pense en avoir fait l'expérience lors de *Caserne #19* de Lyne Lapointe à l'hiver 1983. À priori, rien n'allait plus de soi dans cette installation quasi-héroïque que cette obscurité obligée: la ville de Montréal avait temporairement cédé cette caserne désaffectée sous condition qu'il n'y aurait pas de rétablissement de l'électricité. C'était plus qu'une des données du site, c'était aussi un des défis excitant l'enjeu socio-politique du projet (son refus par exemple des institutions culturelles). À l'entrée de la Caserne, l'artiste offrait, si on le désirait, une visite guidée des lieux. Je ne suis guère friande des voyages organisés mais j'avais accepté: je ne voyais rien, les escaliers étaient casse-gueule et il faisait si froid. Lyne Lapointe avait beaucoup à dire. Je m'étais étonnée qu'une installation puisse avoir un tel besoin d'être racontée. Au deuxième, dans les douches, on voyait de la suie contre le mur des cabines. Lyne Lapointe expliquait: cela commémorait le retour — et le nettoyage — des pompiers noircis de fumée après l'incendie. Elle avait *remis* la suie là pour évoquer cela. J'avais été frappée à l'époque: c'était une trace et ce n'en était pas une; c'était une fausse trace (comme on disait au XVIII^e une fausse ruine), une trace figurée, *un icône d'index*. Le marquage indiciel du lieu faisait illusion (j'aurais pu prendre cette trace pour «vraie» et ne pas la voir, ne pas la retenir comme trait signifiant de l'installation) ou il requérait un décodage interprétatif. L'indice se trouvait alors ré-investi sinon de pathos, *du moins d'affect*: et en ce type d'intérêt pour la *désaffectation* du lieu, on peut reconnaître une infiltration du pittoresque⁴⁴. La trace ne vaut pas tant par son lien de contiguïté avec le corps du délit ou par son actualisation du site: elle vaut pour le cortège d'associations chez celle qui la regarde et par là la ré-affecte. La suie ne renvoyait pas à la fumée, ni même au corps du pompier, mais bien au pauvre pompier, au pompier courageux, héroïque. La trace nous tirait vers ses possibles connotations plutôt que vers ce qu'elle dénotait.

Depuis, les travaux de Lyne Lapointe (*le Musée des Sciences* avec Martha Fleming et Monique Jean) nous ont familiarisés avec le caractère symbolique de leur rapport au lieu, aussi lié à l'indice qu'il puisse être au niveau de ses procédures ou de ses images (les chambres noires par exemple): symbolisation du discours médical répressif par la fonction d'origine (classification et distribution) du lieu de l'exposition, un ancien bureau de poste. Cette implication de la spécificité d'un lieu approprié — en dehors de ses caractéristiques architecturales — n'est plus de l'ordre d'un travail purement indiciel. Elle situe d'emblée la *force* du lieu et de l'installation ailleurs que dans un rapport de contiguïté aux données matérielles du site tout en privilégiant *par ailleurs* des traits physiques du lieu qui n'ont pas nécessairement à voir avec la fonction d'origine qui fonde la métaphore globale (ainsi le travail sur le couloir dans cette installation, la présence de chambres noires ou l'utilisation particulière de certains placards n'avaient rien à voir avec le fait qu'il s'agissait d'un bureau de poste, même si dans certains cas il y avait là une éloquente appropriation du potentiel architectural de l'édifice en question — en rapport avec le projet général).

Dans *Caserne #19*, la fonction d'origine du lieu était plus résolument déterminante d'un bout à l'autre de l'installation: elle servait de trame narrative à l'ensemble. L'appropriation de l'espace et la répartition des interventions, de même que les processus et les représentations de ces dernières, s'étaient

jouées en fonction du cadastre de la caserne; ici le dortoir... ici les douches... ici la cuisine... ici la chambre du capitaine... L'aménagement intérieur de l'édifice avait incité Lyne Lapointe à préserver la découpe de syntagmes diversement connotés (par lesquels apprivoiser l'obscurité désarmante): syntagme nostalgique des dortoirs, héroïque des douches, critique dans la cuisine (autour d'une photo de fille nue derrière les portes d'armoires) ou dans les pièces plus confortables réservées au capitaine. La donnée des pièces avait structuré *Caserne #19* comme un jeu de «tableaux» manifestes par leur surgissement (pièce-«cadre» souvent faiblement éclairée avec des moyens de fortune), latents dans leur signification (ce à quoi la «guide» suppléait toujours, histoire de faire basculer dans le récit la fonction de découpe de l'architecture, de glisser le «miroir de Claude» dans le «livre», format de poche, et la métonymie dans la métaphore. Quand, au rez-de-chaussée, à la sortie, on glissait la tête sous le voile de la *camera obscura*, on pouvait à juste titre voir là non seulement l'instrument d'un prélèvement, d'une découpe du réel, mais plus encore l'image du rôle réservé au cloisonnement architectural dans l'appréhension, la captation et la mise en discours du lieu. En cette boîte noire, métaphore du caractère dit métonymique de l'installation, le photographique, comme mode d'appropriation du réel et comme rubrique postmoderne de l'indice, s'avouait *de surcroît* comme objet, figuré et mis en récits.

La fonction de la pièce dans l'installation montréalaise récente paraît travailler à deux registres. Elle peut d'une part opérer comme scansion ou fragmentation d'un parcours et en figer divers moments dans un «faire tableau» à la fois inévitable (contraintes de l'espace) et arbitraire (modalités de son aménagement). Elle témoigne d'un intérêt qui se déplace du vaste champ anonyme vers un lieu plus intime, non pas simplement un lieu éclaté mais plus significativement un lieu articulé et *articulant* en tant qu'il désarticule la perception totalisante du spectateur et complexifie en la composant l'expérimentation du parcours. Dans l'installation de Pierre Dorion et de Claude Simard sur la rue Clark à l'hiver 1983, le rapport peinture/architecture était scandé par la répartition des pièces et semblait répéter en cette rencontre même la question de la figure et du fond posée par le seul registre de leur travail proprement pictural. Dans cette exposition, la prolifération figurative nous porte à interroger le fond qu'elle fait disparaître. Est-ce le recouvrement de papier ou le lieu auquel celui-ci a été dans un premier temps accolé? Ne fait-elle oublier le premier que dans la mesure où il lui permet de souligner comment son exubérance se plie tout de même aux contraintes de l'architecture qu'elle souligne? Car la figuration qui se «répand» ici n'a d'autre organisation que l'architecture qu'elle envahit: une fois mise en vente, elle est disponible au mètre selon la volonté de l'acheteur. Or en fonction de quoi, l'acheteur exercera-t-il cette volonté? Pourra-t-il même le faire sans mettre à jour la contradiction qu'il y a à faire du all-over citationnel: par définition, la reconnaissance, le surgissement de motifs contrevient à l'abolition de la distinction figure/fond et à la composition non hiérarchisée qui ont caractérisé la force du all-over. Le all-over aura-t-il été ici cité aussi au même titre que les motifs de Matisse ou de Gauguin (dans le genre de...). Le all-over apparent de l'ensemble, réduit et renversé paradoxalement en un statut de figure, ferait donc aussi partie du contenu citationnel et ne serait pas opérant comme principe de composition. Ou alors il ne le serait que comme figure dominante contre un fond architectural (la découpe des pièces individuelles) qui, lui, organise et modalise la totalité de l'intervention. La pièce n'est pas réductible à l'ordre de la citation, pourtant elle a une fonction médiatrice similaire. Elle fournit des repères à notre expérimentation du lieu: et ce, non seulement en sa temporalité scandée ou de par la captation du spectateur que suppose sa relative fermeture. Chacune des pièces assaillie par un répertoire pictural garde, voire impose, sa marque et encore une fois, celle-ci est liée à la valeur d'origine de la pièce en question dans la série des fonctions domestiques de ce type de lieux: cela sera décelable dans la variation d'échelle, le type d'annexes (placards, etc.), la révélation d'un certain *décorum* dans les motifs de morceaux de pré-larts, la résistance de certains objets d'usage (baignoire, etc.).

Or ces marques font travailler la «pièce» au niveau de sa structuration interne plutôt que comme tableau dans un ensemble: c'est même autour du caractère anecdotique de ces marques que la pièce acquiert une espèce de narrativité, un espace de connotations familières (et familiales en l'occurrence). Le travail des peintres consiste ici à faire feu de tous les accidents domestiques de l'architecture, de les prendre dans ce processus de dévoration par la peinture: ainsi, ces éléments paraissent au contraire de l'articulation des pièces, non plus sous-tendre et composer les champs de peinture mais presque s'y surimposer: la peinture apparaissant alors coincée entre ces deux usages du lieu (structuration et ornementation) et s'indiquant par là, comme par son envahissement non discriminatoire de tout l'espace, indissociable de son lieu de présentation et autrement que par une indicialité pure, très certainement.

L'ESPACE-BIGARRURE

René Payant proposait récemment que l'intérêt actuel pour l'architecture dans le tableau tienne au potentiel de la première discipline à figurer l'idée de *construction*. Par ses références aux motifs architecturaux, le tableau insisterait sur sa construction propre⁴⁵. On pourrait ramener mon propos à l'autre versant de cette assertion. Il me semble en effet que le rapport au lieu dans l'installation se distingue de ce qu'il fut souvent dans les années soixante-dix en recourant au pouvoir faire-tableau du site, des contraintes architecturales du site qui sont par là liées *au reste* de ce qui y figure, et appelées à figurer *en reste*. C'est là un des aspects de ce qui m'apparaît comme le pittoresque de l'installation: un mode d'intégration du site à une oeuvre donnée qui se trouve garanti par ou fondé sur des effets de peinture, *en tant que ses effets sont à leur tour modifiés par leur transplantation en un site*. Effet-tableau de la pièce, mais aussi effet de récit des «accidents» architecturaux, des motifs ou même des accompagnements textuels, effet de clair-obscur et la liste pourrait encore s'affiner de tout ce que l'installation retravaille de cet art des jardins du XVIII^e ou, plus justement, de ce que cet art des jardins nous permet de voir aujourd'hui au travail dans l'installation.

Ce qui resterait à voir, c'est qu'ainsi convoqué pour réaffecter l'indice, même faux, ou pour gérer un espace multiplié ou une inter picturalité molle, sauvage ou rigoureuse, le lieu n'est indissociable de ce qui s'y trouve que dans la mesure où il prend corps et à son tour *figure* non pas avec, mais à la limite, *comme les objets* dont il est l'agent de liaison: le retour de l'objet aurait en quelque sorte contaminé l'espace (un peu comme Gilpin voyait les propriétés de l'objet pittoresque⁴⁶ se propager au tableau même). En ce travail, l'espace, non seulement structure mais aussi figure, opérerait un renversement du *camouflage* tel que le définissait Jacques Lacan: «L'effet du mimétisme est camouflage, au sens proprement technique. Il ne s'agit pas de se mettre en accord avec le fond mais, sur un fond bigarré, de se faire bigarrure.»⁴⁷ Lacan, après Caillois, distingue trois rubriques de mimétisme; le travestissement, le camouflage et l'intimidation. Plutôt que par le biais d'un déguisement, ce qui caractérise le travestissement, le lieu, tel qu'il est produit par certaines installations récentes, travaillerait à se défaire comme fond, en se faisant chose parmi les choses, en se faisant bigarrure, en faisant tableau. Un peu comme si en ravissant l'initiative d'une stratégie bien connue, la feuille prenait le caméléon de vitesse à son propre jeu. Mais ce faire-tableau est au moins double dans ces effets: il est aussi un «faire la toile», c'est-à-dire que le lieu s'évanouit comme support mais se cristallise en une mobilité potentielle qui le dissimule et à travers laquelle l'installation, elle, s'articule. Cette apparente déplaçabilité du faire-tableau nous confronte par le morcellement du lieu qu'elle entraîne à notre propre mobilité mais surtout elle nous impose de réfléchir le rapport, l'ordonnance des choses et des lieux, ce qui est certes, *at large*, une question difficile aujourd'hui.

Ceci dit, resterait à introduire aussi la question problématique du parcours et de la circulation dans l'espace⁴⁸, c'est-à-dire à considérer les conséquences pragmatiques du pittoresque. C'est là pour reprendre l'expression de Girardin (le jardin/galerie) qui se ressaisirait la dimension «muséologique» de l'installation. (Vous aurez peut-être noté ces dernières années une confusion terminologique croissante et symptomatique dans la distinction entre l'exposition en site extra ou para-muséal et l'installation proprement dite.) Il ne s'agit en tout cas pas de ramener ici le point de vue distancié et frontal de la perspective traditionnelle eu égard au faire-tableau de l'espace de l'installation. C'est bien pour cela que le relais théorique du pittoresque est indispensable pour penser comment la réalisation grandeur nature et la littéralisation du tableau (sa reprise comme dispositif et comme réification de l'espace en objet) se peuvent concevoir dans un accueil des corps. C'est pourquoi il importe de dire aussi qu'il est vain de penser à tout prix le pittoresque sans la peinture et la peinture peut-être, en son nomadisme inter-disciplinaire, sans le pittoresque.

NOTES

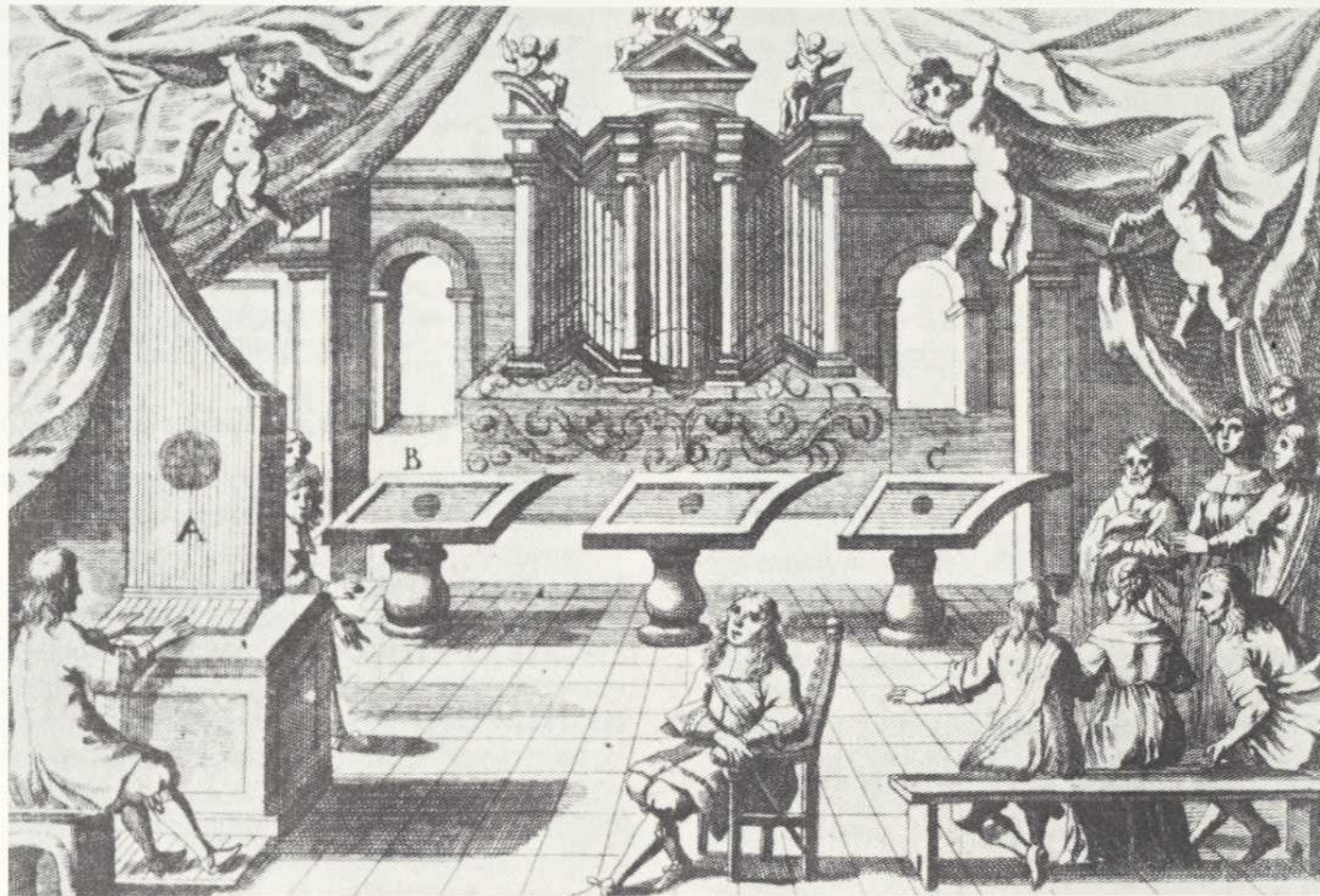
1. Gilpin, W., *Trois essais sur le beau pittoresque*, Paris, Éditions du Moniteur, 1983, p.47. L'ouvrage parut en anglais en 1792; cette édition reprend la traduction de 1799 du baron de Blumenstein.
2. De Duve, Thierry, *Nominalisme pictural*, Paris, Minuit, 1984, p.274-275.
3. Krauss, Rosalind, « Sculpture in the expanded field », in *October* 8, printemps 1979, repris in *The Anti-Aesthetic*, (Hal Foster, éd.), Port Townsend, Bay Press, 1983, p.41. (...) « Within the situation of post-modernism, practice is not defined in relation to a given medium — sculpture — but in relation to the logical operations on a set of cultural, for which any medium (...) might be used. » À paraître en français aux Éditions Macula, 1985.

4. Krauss, Rosalind, « Notes sur l'index », in *Macula* 5/6, 1979, p.165-175.
5. Bois, Yve-Alain, « Promenade pittoresque autour de Clara-Clara » in *Serra*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p.11-27.
6. Smithson, Robert, « F.L. Olmstead and the Dialectical Landscape », in *The Writings of Robert Smithson* (Nancy Holt, éd.), N.Y., N.Y., University Press, 1979, p.118-119.
7. On remarquera en passant que le terme d'aporie apparaît en français en 1807 (*Lexis*), soit à peu près au moment où le pittoresque, ayant pourtant trouvé sa formulation théorique affinée par R. P. Knight (1805) est le plus souvent ridiculisé, par la mise à jour des contradictions qu'il recouvre. À ce sujet, voir: Manwaring, Elisabeth W., *Italian Landscape in the XVIIIth Century England*, Londres, Frank Cass & Co., 1925, et plus particulièrement le chapitre 7.
8. Il faut préciser que « valeur » entendu au sens que lui donne la terminologie coloriste des « beaux-arts » est un anachronisme ici; le terme n'aura cette signification qu'au XIX^e siècle, (au XVIII^e selon le *Lexis*).
9. Martinet, Marie-Madeleine, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980, p.9.
10. Conan, Michel, postface aux *Trois essais sur le beau pittoresque*, op. cit., p. 120. « Christopher Hussey, à la suite d'Elisabeth Wheeler Manwaring, cite un jugement prononcé par Stendhal dans les *Mémoires d'un touriste*: « Le pittoresque nous vient d'Angleterre: un beau paysage fait partie de la religion comme de l'aristocratie d'un Anglais: chez lui, c'est l'objet d'un sentiment sincère. » Il est assez étrange de constater que Pope à l'inverse pensait en 1712 que le mot « pittoresque » était d'origine française. »
11. R.P. Knight cité dans Martinet, Marie-Madeleine, op. cit. p.269.
12. *Ibid.*
13. Or même ces considérations tenaient compte de l'harmonie des couleurs: on introduisait des fabriques parce qu'elles permettaient de cadrer un point de vue, de donner du relief à un premier plan mais si les ruines étaient les fabriques par excellence, c'est qu'en leur patine, elles produisaient une unité de ton qui ne menaçait pas l'intégrité de la scène-tableau. Cf. de Girardin, René-Louis, *De la composition des paysages* (1777), Paris, Éd. du Champ urbain, 1979, p.89. Dans le même esprit, la disposition des arbres était conçue en fonction de problèmes de perspective mais la sélection des espèces relevait de leur distance par rapport à l'observateur, de manière à ce que leurs couleurs ne contreviennent pas à la théorie de la perspective atmosphérique. Cf. à ce sujet l'extrait de Mason (*The English Garden*, 1772) cité dans Martinet, M.-M., op. cit., p. 200-202.
14. De Girardin, René-Louis, op. cit.
15. Klein, Robert et Henri Zerner, « Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne », in Klein, Robert, *la Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 300.
16. Sur ce problème de la transposition picturale d'un modèle théâtral lui-même travaillé par la peinture, on me permettra de renvoyer au chapitre III de mon mémoire de maîtrise, *Le théâtre comme métaphore dans quelques discours sur l'oeuvre d'art*, Dép. d'Histoire de l'art, Université de Montréal, 1983.
17. Chez tous les commentateurs, l'attachement de Girardin au modèle pictural fait tache: Conan dans sa postface à l'édition de 1979 le réfute et soutient que c'est l'anti-picturalisme de Girardin qui fit son succès auprès de ses contemporains (de Repton notamment). Or l'autonomie de l'art des Jardins que revendique Girardin est immanquablement fonction d'un recours à la peinture, comme méthode qui assure un principe de cohésion (« Que tout soit lié, que tout soit un... ») plutôt que comme imitation. Plus récemment Bois accusait presque Girardin d'en être « resté à une conception picturale du pittoresque » en laquelle le faire-tableau s'attarde sur des questions de composition et du rapport figure/fond. Or il faut peut-être voir que cet attachement, du fait de sa littéralisation du tableau, change les données mêmes du pictural...
18. De Girardin, René-Louis, op. cit., p.18. « (...) le désordre et le caprice ne sont pas plus suffisants pour composer un beau tableau sur le terrain que sur la toile. » L'analogie terrain/toile est maintes fois reprise ailleurs dans ce texte.
19. Lequel par définition suppose une immobilité de la scène et l'exclusion — voire la négation — du spectateur. Il faudrait peut-être plutôt reprendre à Pope (lorsqu'il parlait de sa grotte) l'expression de *moving picture*. Cf. Martinet, M.-M., op. cit., p.9. Fried remarque avec justesse à quel point est demeurée impensée la notion de tableau telle qu'elle émerge au XVIII^e siècle. Cf. Fried, Michael, *Absorption and Theatricality*, Berkeley, University of California Press, 1980, p.89-90.
20. *Ibid.* L'absorption chez Fried a deux emplois. C'est d'abord et surtout celle du sujet représenté qui nierait par là la présence du regardeur. Ce peut être aussi celle du spectateur s'enfonçant imaginativement dans la toile où il se perd comme regardeur. Ce dernier aspect est étudié par Fried en rapport avec les stratégies critiques de Diderot. L'absorption est alors fantasmée comme une dévoration du spectateur par le tableau plutôt que comme sa prise en compte ou la reconnaissance de son expérimentation du lieu, telle que le requiert le jardin pittoresque.
21. De Girardin, René-Louis, op. cit., p.45.
22. Manwaring, Elisabeth W., op. cit., particulièrement le chapitre II.
23. On lira à ce sujet le commentaire de Rosalind Krauss, « The Originality of the Avant-Garde: a Post-Modernist Repetition », *October* 18, automne 1981, (à paraître aux Éditions Macula, 1985). Dès 1712, Joseph Addison avait finement saisi l'indétermination de ce rapport tel qu'articulé par le pittoresque: « (...) plus les ouvrages de l'une (la nature) ressemblent à ceux de l'autre (l'art), plus nous les trouvons agréables; parce qu'alors notre plaisir naît d'un double principe; c'est-à-dire de la beauté même des objets qui frappent l'oeil et de leur ressemblance avec d'autres: nous nous plaisons à comparer les beautés réciproques, de même qu'à les envisager séparément et nous pouvons les représenter à notre esprit ou en qualité de copie, ou en qualité d'originaux », (je souligne), cité dans Martinet, M.-M., op. cit., p.77.
24. *Promenade ou itinéraire des Jardins d'Ermenonville* (1811) faisant suite à la récente édition de Girardin, op. cit., p.128.
25. *Ibid.* p.12.
26. *Ibid.* p.13.
27. *Ibid.*, p.137.
28. Encore que Gilpin écrive au fil d'un échafaudage de questions auxquelles il répond d'une manière qui le laisse toujours insatisfait: « (...) la peinture n'est pas un art imitatif mais plutôt un art trompeur: (...) par un art particulier d'assembler et d'étendre les couleurs, le peintre obtient une Imitation de la Nature qui, vue de loin, lui ressemble, mais, vue de près, est tout autre chose. » Gilpin, W., op. cit., p.32.
29. Dans son analyse du travail de Serra, Y.-A. Bois oppose le pittoresque sublime au beau pittoresque, lequel est pour lui un pittoresque du récit et de la picturalité. Il rappelle comment Capability Brown, le premier grand maître du « jardin pittoresque » comparait son art à la composition littéraire. La série de tableaux lui apparaît comme conception narrative de la discontinuité. Cf. op. cit., p.22-23.
30. Salerno, Luigi, « Pictorial », *Encyclopedia of World Art*, tome XI, McGraw & Hill, p.339-342.
31. Knight, Richard Payne, *Analytical Inquiry into the Principle of Taste*, Londres, 1805. Voir aussi, Mayoux, J.-J., *Richard Payne Knight et le pittoresque*, Paris, 1933.
32. Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978. Je regrette de devoir négliger ici l'articulation du pittoresque au romantisme: elle est aussi révélatrice que les rapports du pittoresque au Sublime et au Beau.
33. Fried, Michael, « Art and Objecthood », in *Minimal Art* (Gregory Battcock éd.), New York, Dutton, 1968, p.116-147, et du même auteur, *Absortion and Theatricality*, op. cit.
34. Manwaring, Elisabeth W., op. cit., p.182.
35. Dubois, Philippe, « l'Ombre, le miroir, l'index. À l'origine de la peinture: la photo, la vidéo », *Parachute* 26, printemps 1982, p. 16-28.
36. Payant, René, « Travestissements architecturaux », *Parachute* 36, automne 1984, p.16-23 (p.16), ou déjà dans le catalogue d'*Hypothétiques confluences*, Galerie Jolliet, 1983.
37. Hussey, Christopher, *The Picturesque; Studies in a Point of View*, Londres, 1927.
38. Séminaire d'Hubert Damisch, *les Normes du tableau*, année 1984-85, École des Hautes Études en Sciences sociales.
39. Javault, Patrick, « Les états du lieu: Klingel Höller, Luy, Mucha, Scütte », *Artpress*, mars 1985 n°90, p.37-41.
40. Smithson, Robert, op. cit., p. 132-133. « Works of art seen in such places [musées, galeries] seem to be going through a kind of aesthetic convalescence. They are looked upon as so many inanimate invalids, waiting for critics to pronounce them curable or incurable. »
41. Cette indifférence déclarée est d'ailleurs intéressante à rapprocher du fait qu'il se soit agi en l'occurrence de l'atelier de l'artiste.
42. Boulanger, Chantal, « Eva Brandl », *Parachute* 36, automne 1984, p. 50-51.
43. On rappellera ici la métaphore de Gilpin qui voit dans l'imagination une chambre obscure. Cf. op. cit., p.47-48.
44. Martinet, Marie-Madeleine, op. cit., p. 246 et suiv. Chez Price déjà, le pittoresque est essentiellement lié au pathétique des traces de la présence humaine ou des ruines. C'est ce que l'auteur appelle, « L'introduction dans l'art d'une réalité mélancolique ».
45. Payant, René. op. cit.
46. Gilpin, William, op. cit., p.32.
47. Lacan, Jacques, *les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p.92
48. Il ne faudrait pas oublier que le camouflage chez Lacan est abordé au chapitre de l'insertion du sujet et de son repérage par rapport au tableau.

If one were to carefully reconstruct the concept of the "picturesque", the result would be a set of categories that would allow a clear definition of the different modes of painting. Consequently, we would then have to question whether or not all that has come to be labelled "post" or "neo" has only been so in order to be directed at the market-place or if this same newness must also be understood as a sign that painting has come to expand its field.

Johanne Lamoureux est critique d'art et vit à Paris et à Montréal.

BIG BANG



Vue schématique d'une salle d'exposition du musée de musique de Todini à Rome où un musicien (peut-être Todini lui-même) joue un instrument (A) et, comme par magie, trois autres plus loin (B).

et postmodernité

Raymond Gervais

Le mot installation est un terme que l'on associe souvent à celui de performance. L'installation serait en quelque sorte le pendant de la performance, sa contrepartie. L'emploi fréquent du terme comme tel remonte dans mon souvenir aux années soixante-dix/quatre-vingt. Cependant, bien qu'il soit paru de nombreux ouvrages sur la performance, il y en a fort peu à ma connaissance qui traitent de l'installation comme telle, dans une perspective historique et actuelle la plus complète possible. Il n'y en a aucun que je sache qui traite de l'installation d'un point de vue sonore et de manière globale. Ça viendra sûrement. Les articles ou catalogues sur le sujet sont cependant plus nombreux.

La plupart des artistes de performance ont fait des installations. En suivant l'histoire de la performance, on peut donc établir en partie les jalons d'une histoire de l'installation (sonore ou autre). De la même façon que la performance axée sur le son n'est pas un concert au sens traditionnel et implique ou suggère une nouvelle expérience de participation/réception pour le public, de la même manière l'installation où le son joue un rôle primordial n'est pas un objet d'art traditionnel et suppose également une attitude, un comportement ou mode de participation inédit pour le public. On ne peut résumer ici en quelques mots ce qui caractérise l'installation sonore et la différence du même coup de l'art historique qui l'a précédée. Chaque oeuvre et chaque artiste constituent à cet égard un peu une définition de la catégorie « installation » et une réponse à cette question.

À une époque où l'art est particulièrement éclaté, définir de manière rigide une nouvelle discipline ou approche équivaut à un cul-de-sac. Seule la définition la plus ouverte possible risque de tenir le coup. Si le son est présent dans plusieurs installations, dans certaines cependant, il est le matériau principal, le sujet premier. L'art d'installation est pour nous un art de mise en situation de divers éléments (sonores/visuels/textuels/architecturaux/lieu/temps/lumière/objet/histoire/public...) sous forme d'un réseau par-

ticulier ou circuit ouvert rendant compte de la sensibilité actuelle de même que des conditions de vie et des préoccupations (poétiques ou autres) de notre époque. C'est dans la spécificité et le choc ou l'interaction de ces diverses composantes que se mesure et se manifeste ce qui nous unit et nous différencie du passé, ce qui constitue le propre de notre existence aujourd'hui.

L'expérience de toute oeuvre d'art entraîne un mouvement, une circulation, un déplacement. La peinture traditionnelle par exemple ou objet bidimensionnel (qu'elle soit figurative ou abstraite, peu importe) suscite une activité de l'intérieur, un déplacement, une circulation dans le spectateur, un « voyage » au niveau de l'imaginaire, de la réflexion. Avec l'art d'installation (et la sculpture), cette activité mentale s'accompagne souvent d'une circulation du corps autour et/ou dans le lieu physique de son exposition. Le spectateur découvre en quelque sorte l'oeuvre en se déplaçant. Il expérimente le réseau d'éléments mis en situation afin d'en reconstituer la trame, le sens. L'oeuvre se révèle à lui à toute fin pratique via une performance fonctionnelle ou autre de sa part dans celle-ci. (Je pense ici par exemple à *Music Promenade* de Luc Ferrari, 1964-69.) Enfin, à l'occasion, c'est le public lui-même qui produit ou génère les sons dans une installation (cf.: *Pénétrable sonore* de J.R. Soto, par exemple).

De fait, plusieurs installations demandent une performance du public sans quoi l'oeuvre lui échappe totalement. Le public doit s'installer en quelque sorte dans l'oeuvre. On pourrait citer ici en guise d'exemple la pièce *Handphone Table* de Laurie Anderson, laquelle nécessite de s'asseoir à une table pour écouter (les coudes posés aux endroits appropriés et les mains sur les oreilles) le son d'une musique qui se transmet à notre cerveau par le truchement des os conducteurs. Cette oeuvre nous rappelle, de surcroît, que les principes scientifiques et les notions d'acoustique transposés au plan audio-visuel deviennent souvent les moteurs de projets d'installations ou de performances (Alvin Lucier, par exemple). On expérimente alors une idée, un concept,

le support matériel de l'installation étant surtout (bien qu'une table par exemple suggère beaucoup de choses...) un tremplin vers le véritable thème de l'oeuvre: l'idée, l'immatériel, le temps. (Et la musique, cet art de l'invisible et du temps, n'est-elle pas installée partout aujourd'hui? Aucun lieu ne lui échappe, le son est partout présent, exposé.)

En musique, on a souvent associé l'univers à une immense composition sonore en constante évolution. On pense ici à cette «musique des sphères» à laquelle on identifie Pythagore, à la théorie également du «Big Bang» initial qui veut que l'univers origine du son. Ne pourrait-on pas de la même façon considérer l'univers comme une gigantesque installation où le son occupe une place importante? Vivre, ce serait donc (entre autres) circuler dans cette installation en perpétuel changement. Être présent, attentif aux sons de l'environnement, les écouter avec intérêt et les accepter peut-être en tant que musique à part entière, cela devient une question d'attitude, un choix individuel.

Déjà au début du vingtième siècle, le peintre et musicien Luigi Russolo suggérait une telle activité d'écoute dans son ouvrage précurseur: *l'Art des bruits* («Les bruits de la nature et de la vie, timbres et rythmes»). Plus tard en 1920, Erik Satie devait composer ses *musiques d'ameublement*, sorte d'installation sonore (avec musiciens) anticipant de quelques décennies la Muzack et Brian Eno. Aujourd'hui, avec l'enregistrement de cette musique disponible pour tous, nous pouvons désormais nous dispenser des musiciens en direct, nécessaires à l'époque. Par ailleurs, ne pourrait-on pas considérer *Vexations* (toujours de Satie) dans le même esprit, c'est-à-dire en tant qu'installation d'une durée approximative d'un jour et constituée d'un petit motif répété 840 fois au piano. La musique ici meuble l'espace à sa manière, ce que la parution récente d'un disque chez Philips de Reinbert De Leeuw entièrement consacré à *Vexations* nous confirme. On peut dorénavant soi-même reconstituer cette performance à la maison en jouant, tel que suggéré sur la pochette, le disque X fois de suite jusqu'à la complétion de l'oeuvre, la réalisation des 840 répétitions en question. (On pourrait également copier le disque sur ruban en boucle et le laisser jouer *ad infinitum* dans son espace.) Enfin on ne peut évoquer cette oeuvre sans rappeler que sa première exécution par un seul et unique interprète fut réalisée par Rober Racine à Montréal et ailleurs au Canada il y a quelques années déjà.

John Cage et Murray Schafer (auteur du *World Soundscape Project*) ont eux aussi souligné dans leurs travaux la richesse et la complexité de l'environnement sonore de même que la nécessité d'une écoute active des sons et bruits installés naturellement autour de nous. Par ailleurs, on se souvient de cette «balançoire sonore» créée par Murray Schafer pour Yehudi Menuhin dans le cadre de la série télévisée *The Music of Man*, soit une autre installation qui nous rappelle que le parc et le terrain de jeux sont des lieux-installations pour qui le veut bien (de la même façon que le sport et les jeux de société inspirent de plus en plus de pratiques musicales, du «Rugby» de John Zorn aux «musiques ludiques» de Robert Lepage.)

Si l'on veut bien considérer l'environnement global du point de vue du son comme lieu d'installation et le voyage comme mode d'écoute et d'investigation privilégié, toute matière sonore, bruit et musique, peut alors se révéler intéressante à nos oreilles touristes et s'insérer dans cette définition: par exemple, la jungle ou la forêt (leur flore comme leur faune) deviennent des installations sonores foisonnantes à découvrir et inventorier, de même que la mer, la ville, la campagne, le tonnerre, la pluie, le vent, les volcans, les jardins, la rue, le métro,...

En dehors d'une écoute active de l'environnement comme tel, on peut aussi en isoler et en utiliser certaines composantes sonores précises pour les intégrer à d'autres installations. C'est ainsi par exemple que Mario Bertoncini utilise le vent pour activer ses harpes gigantesques, que certains cerfs-volants sonores, épouvantails à bruits et cloches à vent font également appel au vent (tout comme pour ces moulins à vent-installations), que Michel Redolfi utilise l'eau pour diffuser et transformer sa musique (qu'on écoute allongé dans une piscine ou dans le lieu d'exposition), que des jardins-installations sont créés de toute pièce, que John Cage obtient une musique des plantes par l'intermédiaire d'électrodes branchées sur celles-ci (lesquelles transmettent leur énergie ensuite transposée en termes sonores), que la mer, les animaux, le vent, etc., peuvent enfin pénétrer dans l'espace privé de chacun via les disques d'environnement (transformant la maison en lieu virtuel d'installation), que l'énergie solaire peut avec Alvin Lucier et d'autres se transposer en musique, que l'écho «installé» dans un lieu peut devenir le sujet d'une oeuvre ou d'un disque (Paul Horn au Taj Mahal, par exemple), et ainsi de suite. La liste de ces cas d'emprunt à la nature serait effectivement longue à citer.

En terminant cette section, je voudrais rappeler ici l'existence d'un disque expédié dans l'espace à bord de Voyager II, lequel en route vers les étoiles contient des données relatives à toutes les musiques, tous les sons de notre planète dans l'espoir que d'autres êtres ailleurs les découvrent et communiquent avec nous. Ici, c'est comme si toute la Terre réduite à la dimension d'un petit disque circulant dans l'espace transformait cet espace en une vaste installation, une oeuvre inachevée et qui attend/appelle son public par delà les planètes, les galaxies, les étoiles.

Mais la position de ces mêmes étoiles dans le ciel, que l'on peut observer avec ou sans l'aide des cartes célestes, n'est-ce pas aussi d'une autre installation naturelle qu'il s'agit? (Une «installation» qui devait inspirer entre autre à John Cage en 1961 sa composition *Atlas Eclipticalis* à la demande expresse de Pierre Mercure pour la semaine internationale de la musique actuelle.)

LE LIEU

L'installation en tant que discipline autonome détermine pour chaque oeuvre un lieu d'expérimentation adéquat. La vie quotidienne en tant qu'oeuvre ouverte ou lieu d'exposition est truffée de petites installations sonores-maisons: la radio, le réveille-matin, la pendule, l'alarme, la sonnette et tous ces autres sons/bruits qui, par exemple, du réfrigérateur au trafic extérieur, sont perçus successivement ou simultanément en une trame sonore ininterrompue par celui ou celle qui le veut bien. De la même manière, les couloirs du métro habités par toute sorte de musiques peuvent constituer un lieu d'installation en constant renouvellement pour le public qui y circule au jour le jour. On peut également transformer les lieux ambulants ou de transit que sont les véhicules en lieux d'installation. Je pense ici à *Music Bus* de Joe Jones ou au *train* de John Cage à Bologne en 1978.

Enfin, on peut également imaginer et construire sa propre architecture ou son propre lieu d'installation. L'exemple le plus célèbre peut-être dans l'optique du son, de la musique, serait le pavillon Phillips conçu par le Corbusier pour l'exposition universelle de 1958 à Bruxelles, sonorisé pour l'occasion par le compositeur Edgar Varèse (cf.: le *Poème électronique*).

Au Québec, on pourrait considérer que la première exposition majeure d'installations des plus diverses fut *Expo'67*, un site ou circuit visité par des millions d'individus. L'impact de cette manifestation dans la sensibilité collective fut immense. On y circulait comme jamais dans un musée ou une galerie auparavant, intrigué, émerveillé et constamment stimulé. Le son y était très présent sous forme d'installation dans de nombreux pavillons dont celui du Québec (sonorisé par Gilles Tremblay), le Katimavik, le labyrinthe, etc. L'installation sonore la plus spectaculaire à *Expo'67* fut sans doute le spectacle son et lumière ou *Polytope* de Iannis Xenakis fonctionnant en permanence des mois durant au pavillon de la France.

Si *Expo '67* peut être envisagé globalement comme une super-installation, on pourrait considérer dans la même optique les festivals de musique nouvelle comme étant de grandes «installations de concerts», de musiques en situation. Par ailleurs, «New Music America» aux États-Unis, tout comme le «Sound Symposium» à Terre-Neuve, inclut dans son programme de manifestations des installations sonores disséminées ici et là en permanence pour la durée du festival. C'est ainsi qu'à «New Music America» les artistes suivants ont réalisé des installations sonores: Laurie Anderson, Connie Beckley, Joe Jones, Takehisa Kosugi, Ron Kuivila, Alvin Lucier, Dennis Oppenheim, Yoshi Wada, Bill Fontana, Maryanne Amacher, John Driscoll, Phil Niblock, David Tudor et plusieurs autres.

LA QUESTION DU TEMPS ET DE L'HISTOIRE

Lorsqu'il est question de son, de durée, il est forcément question de temps (la matière même de tout mouvement, de toute circulation, de toute musique). Chaque installation sonore se définit par une relation particulière, spécifique au lieu comme au temps: le temps réel, sinon le temps éclaté, suspendu, non historique, le temps métronomique ou impersonnel (celui des instruments robots, de la batterie électronique), le temps passé, métaphorique ou fantasmagorique (celui de l'histoire), tous ces temps pouvant se superposer, se chevaucher ou interagir de manière productive, efficace. Un bel exemple d'installation sonore où le temps est le sujet principal serait *Dream House* ou *Theatre of Eternal Music* de La Monte Young, soit un environnement meublé en permanence par des sons électroniques (ondes sinusoïdales) avec à intervalles des passages chantés en direct par La Monte Young et Marian Zazeela (responsable du côté visuel ou du travail sur la lumière intégré à l'ensemble de la pièce). Avec La Monte Young, la musique n'a plus de commencement ni de fin. Inspirée par la pensée orientale, où la respiration peut être vécue

comme circulaire ou en tant que souffle continu, elle s'installe pour un temps indéfini dans un lieu, un espace, pour très longtemps, pour toujours peut-être.

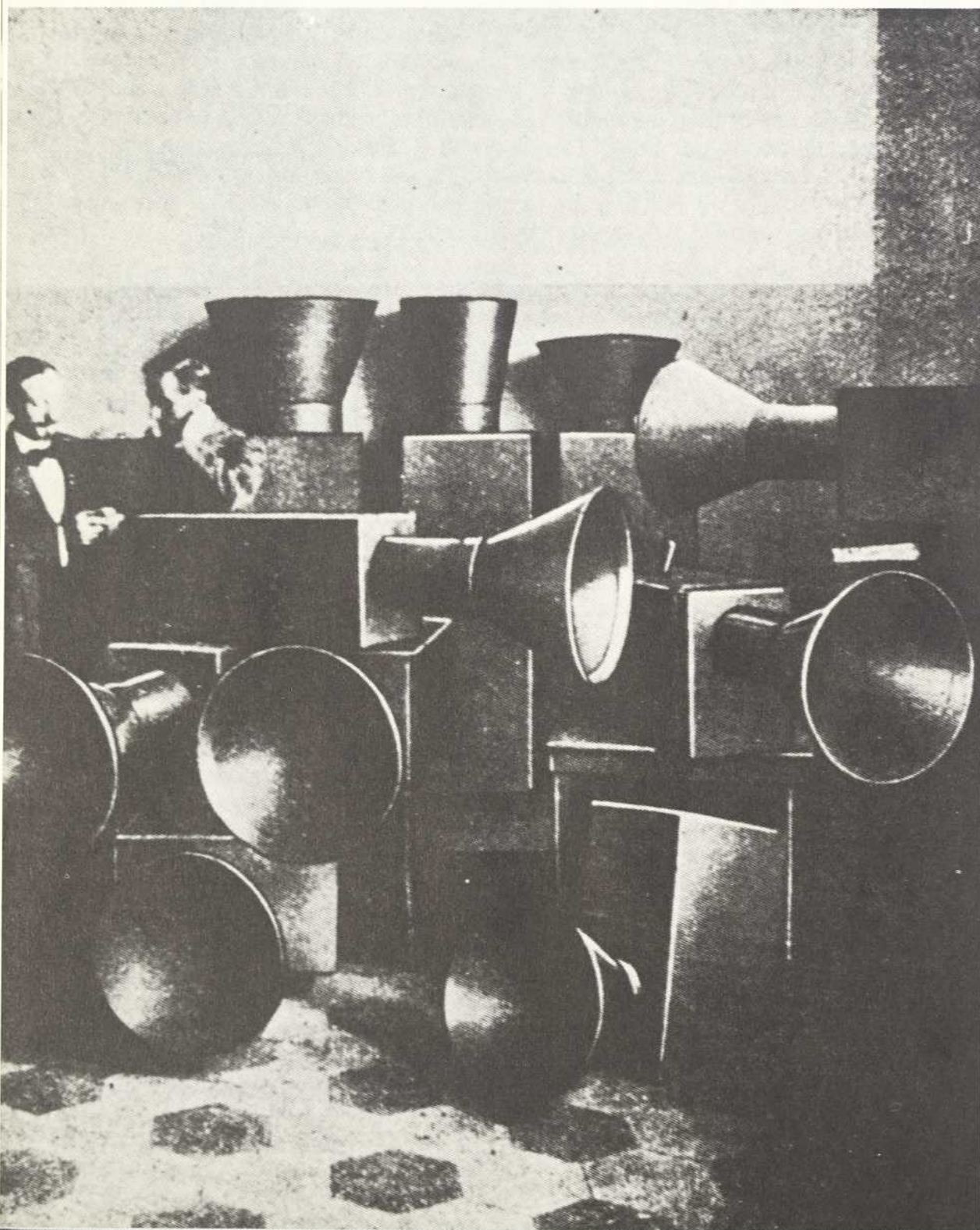
La situation de l'art et de la musique aujourd'hui en est une d'éclatement. Cette situation génère en conséquence un art nouveau, un art où la combinatoire d'éléments nombreux et parfois inédits amène autre chose, des rapports étranges, imprévisibles ou parfois insolites, des confrontations de toute sorte. Ici tout est possible, tout ou presque est permis, tout peut et doit être vérifié, expérimenté.

La musique actuelle par exemple m'apparaît comme une musique d'installation dans la mesure où on y retrouve une bonne part des musiques du passé en situation sous forme de citation, de transposition ou autre. Le temps passé agit ici sur le temps présent suscitant une série d'oeuvres hybrides où l'histoire de la musique et du son se retrouve «installée» en quelque sorte dans le discours, le propos, et reformulée d'une autre façon, recrée même à la limite. Je pense à titre d'exemple à cette *Madam Butterfly* de Malcolm McLaren où la «dance music» rejoint l'opéra et s'y intègre de manière fascinante, où le récitatif classique recoupe le «rap» actuel de manière concluante. De la même façon, le lieu aussi se trouve en situation d'installation dans la musique récente par le biais de toutes ces musiques d'ailleurs citées de toutes sortes de manières (via le style, le titre, les instruments, la pensée ...) dans la production occidentale. C'est le nouvel exotisme qui tend vers un idéal peut-être irréalisable, celui qui correspondrait à l'avènement d'une «World Music» dont on parle beaucoup depuis les années soixante surtout. On rejoint ici ce concept énoncé plus tôt de l'univers au sens global perçu en tant qu'installation, c'est-à-dire un seul et même lieu composite, celui de la rencontre de tous les sons et de tous les temps possibles, de toutes les musiques connues et à venir. La boucle est bouclée, de Luigi Russolo à Terry Riley, d'Erik Satie à Jon Hassell, Brian Eno et tous les autres.

LE CORPS-INSTALLATION

Le corps humain peut être envisagé lui aussi en tant qu'installation générant ses propres sons, sa propre musique, soit les battements du coeur, la respi-

Luigi Russolo, *L'intonarumori*.



ration, le système nerveux audible et le sang qui circule en nous comme un visiteur d'exposition. De plus, la voix (l'instrument-étalon le plus émouvant qui soit) peut, elle aussi, être considérée à titre d'installation localisée dans le corps comme tel, son lieu d'élection. (C'est un peu ce dont Laurie Anderson nous amène à prendre conscience par son travail sur la voix dans *United States*, par exemple.) De fait, tout travail sur la voix qui tend à la libérer de la musique et du texte pour l'orienter vers le son, resitue par le fait même cette voix en dehors des habitudes du langage dans une perspective nouvelle par rapport au corps. Il «l'installe» différemment pour ainsi dire, il l'expose autrement. (On pense ici à Demetrio Stratos par exemple, à Joan La Barbara, à Alvin Lucier...)

Par ailleurs, en amplifiant et en contrôlant les ondes cérébrales, David Rosenboom et Richard Teitelbaum (sinon Alvin Lucier) parviennent à révéler la musique qui se «dissimule» en permanence dans le cerveau, en situation d'installation donc dans son lieu d'exposition, le corps humain. Peut-être enfin pourrait-on envisager les «rêves sonores» qui nous visitent à l'occasion dans le même sens, les mécanismes du rêve ou de la mémoire permettant de circuler dans le sommeil comme dans une installation. (La musique tirée de l'album *A Pavilion of Dreams* et signée Harold Budd, bien que non rattachée à une installation quelconque, correspond tout à fait ici à l'atmosphère évoquée.)

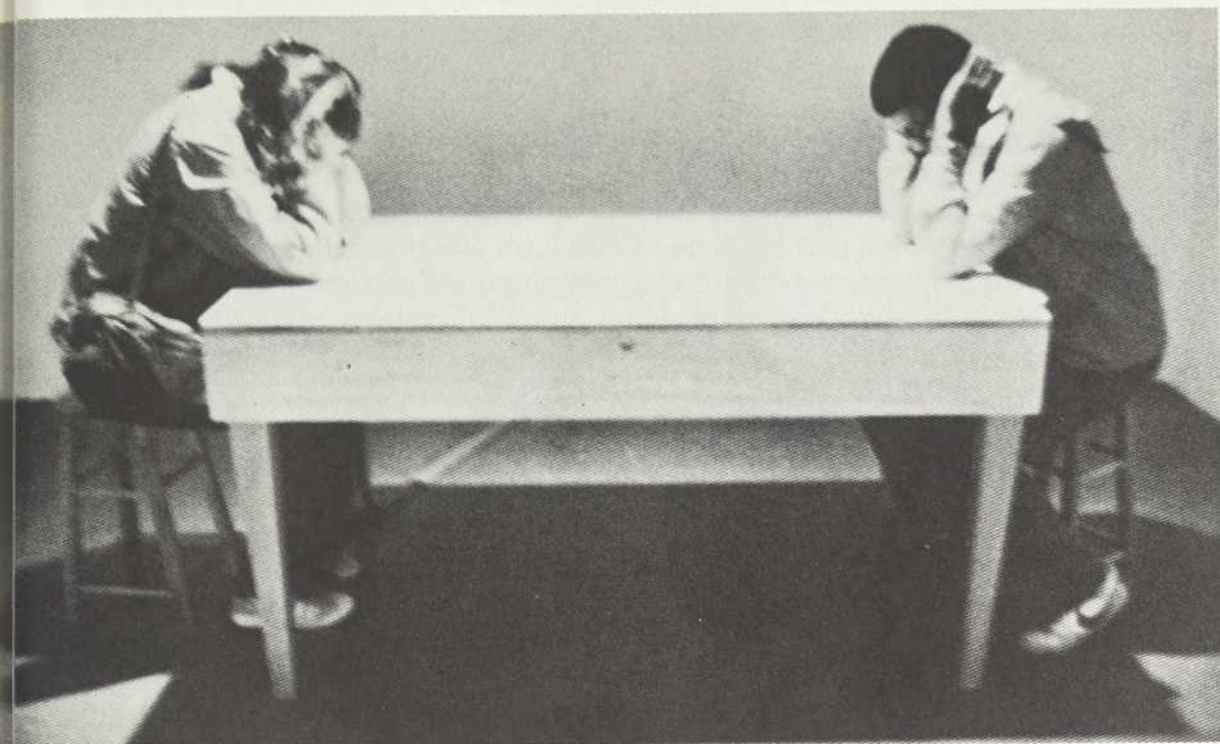
Du côté animal, ne pourrait-on pas concevoir (pour qui le veut bien) le zoo à titre d'environnement sonore et l'oiseau dans l'espace ou la baleine dans la mer comme étant des sortes d'installations sonores dans leur milieu respectif (que le nôtre recoupe aussi). Quoi qu'il en soit, j'aimerais évoquer ici ces oiseaux siffleurs mécaniques d'antan (installations miniatures?) de même que rappeler le souvenir de cette belle pièce signée par Rober Racine et qui permettait à un oiseau de chanter sous la vague: *Dé-comprendre le sourire d'une perle* (cf.: *Parachute*, no 18).

LES OUTILS

Dans les installations où le matériau principal relève du sonore, du bruit à la musique, les instruments permettant l'enregistrement, la reproduction et la diffusion du son ou sa fabrication deviennent des personnages importants: le disque et le tourne-disque, le magnétophone, la cassette en boucle, le haut-parleur, le microphone, l'antenne, la radio, le téléphone, le synthétiseur, l'ordinateur ... Les instruments de musique traditionnels trafiqués de même que certains instruments jouets ou inventés, électroniques comme acoustiques (et à la limite producteurs ou non de sons) peuvent également être utilisés. (Je pense ici par exemple au métronome à «clin d'oeil» de Man Ray, à sa photographie *Violon d'Ingres* de 1924, au piano-Fluxus de Ben, aux petits pianos jouets activés par des moteurs de Joe Jones à New York, sinon aux mystérieux claviers activés à distance de Todini au dix-septième siècle (à titre de lointain précurseur), et ainsi de suite. D'une certaine manière, le piano préparé de John Cage ou la batterie molle du sculpteur Claes Oldenburg relèvent peut-être d'une même sensibilité. On pourrait enfin imaginer que les musées d'instruments de musique constituent des sortes d'installations à l'intérieur desquelles on peut suivre un certain parcours, ce à quoi renvoie peut-être en partie la pièce de Joe Jones, *Music Store* sinon celle de Nam June Paik, *Exposition of Music*.

L'enregistrement et la reproduction du son (comme de l'image) sont une invention de la fin du dix-neuvième siècle qui révolutionna l'art au vingtième siècle, suscitant une interrogation et permettant de nouvelles combinaisons d'éléments menant à l'art d'installation. Avec l'arrivée du disque et du tourne-disque puis, de manière complémentaire, du magnétophone à cassette à la portée de tout le monde, la situation socio-culturelle se modifie de manière radicale. Le son retrouve sa liberté et la musique enfin accessible à tous éclate de toutes parts (comme l'image, par le biais de la photo, du cinéma et de la vidéo).

Au dix-neuvième siècle, les objets de musique mécaniques (les boîtes à musique, automates, carrousels, carillons, orchestrions, orgues de barbarie, livres parlants, etc.) peuvent être considérés par extension comme étant de petites installations sonores en soi, précédant et annonçant le tourne-disque, de la même manière que le piano mécanique anticipe le «juke box» moderne, nécessitant la participation du public. Parlant de mécanique, les oeuvres (ou sculptures-installations) de Tinguely (dont il existe un enregistrement sur cassette) ne sont-elles pas en quelque sorte l'envers des boîtes à musique traditionnelles puisque leur mécanisme est ici exposé en tant que sujet principal, au premier plan donc, et non pas dissimulé derrière un objet ou une figuration quelconque. Tinguely nous rappelle que ce qui est caché est tout aussi intéressant que ce qui est montré et par extension que de nouvelles mises en situation propres à l'art d'installation nous révèlent aussi l'envers des apparences, des choses, l'autre réalité.



Laurie Anderson, *Handphone Table (When You We're Hear)*, 1978.

Pour en revenir au tourne-disque, ce petit théâtre portatif de l'histoire de la musique et du son, n'est-il pas également d'une certaine manière une sorte d'installation-maison permettant à tous et chacun(e) de circuler dans le passé de la musique comme dans l'actualité suivant ses choix, sa sélection du moment, son mode de participation? En tant qu'objet, il a été aussi utilisé à l'occasion par quelques artistes à titre de composante parmi d'autres dans une installation ou performance (et pas nécessairement pour jouer un disque). John Cage, William Anastasi, Sarkis et d'autres y ont eu recours dans le passé. Quant au disque en tant que lieu possible d'intervention et objet de documentation, c'est un médium qui a su lui aussi intéresser les artistes depuis fort longtemps (cf.: Germano Celant, *Le disque, médium artistique; du futurisme à l'art conceptuel*).

L'INTERPRÈTE

He sits alone in the centre of a huge, dimmed hall as visitors gather expectantly around him. His hands ripple across a keyboard and loud organ music fills the hall, triggering smiles in the audience. The player doesn't smile back. He's a robot. The organ playing mechanical man is a star of *Expo '85*, a fairground of science that opened this month. But it is only one of a host of robots that appear ready to steal the show during its six months run.

Sumitomo electric engineers created the robot musician using seventeen computers, a television camera eye and kilometers of hair-thin cables. The robot is capable of playing memorized music ranging from Bach to the Beatles at a word of command from its operator. It also can read musical scores.

Keith Stafford, Tsukuba, Japan (*The Gazette*, Montréal, 30 mars 1985)

LE DISQUE

Situation: Dans une grande pièce, au sol, un tourne-disque (avec amplification et haut-parleurs), un disque de la série «Music Minus One», l'instrument qui correspond à l'oeuvre sur disque, la partition sur un lutrin et une chaise. En situation d'attente.

La série de disques «Music Minus One» est conçue pour la pratique instrumentale. Il y manque donc toujours un(e) musicien(ne), celui/celle qui doit jouer avec et compléter la musique. Il y a donc des «trous» dans cette musique enregistrée qu'il faut remplir en direct. Ce type d'enregistrement place ainsi le/la musicien(ne) en situation de jeu avec un tourne-disque et l'invite par conséquent à circuler dans la musique en la finalisant du même coup. C'est une activité qui illustre peut-être assez bien l'esprit sous-jacent à l'art d'installation, soit une situation ouverte dans l'attente d'une confrontation avec le public. Celui-ci doit se mesurer avec la pièce (la partition), s'y intégrer si possible et l'achever par sa présence tout autant que par la réflexion qu'elle suscite en lui (laquelle correspondrait ici à la virtuosité du soliste invité, de l'interprète de passage).

Et si ce soliste inconnu, pour en revenir à notre disque du début, décidait d'improviser plutôt que de suivre la partition? Dans une installation, le public peut aussi/parfois inventer sa propre méthode d'investigation.

LE TITRE

Aujourd'hui, la parole, l'écriture tout autant que la musique sont éclatées elles aussi. C'est comme si le langage sous forme de fragments, d'amalgames, d'agrégats des plus divers se déplaçait à la dérive et en situation d'installation donc dans la musique (un lieu possible d'exposition). L'oeuvre de Robert Ashley par exemple me semble bien refléter cet état de choses. (L'image de ces avions qui véhiculent des messages publicitaires dans le ciel me vient également à l'esprit sinon celle d'une bouteille qu'on lance à la mer).

La question du titre conféré aux oeuvres est un autre aspect intéressant à vérifier. On parle d'opéra par exemple en discutant les oeuvres multidisciplinaires de Laurie Anderson, de Robert Ashley, de Philip Glass, de Meredith Monk... De fait, il est difficile d'imaginer composer un opéra aujourd'hui qui ne fasse référence au cinéma et à la performance. L'humour aussi doit avoir sa place en tant qu'outil critique, que technique de distanciation permettant de réévaluer et de resituer les éléments en cause. C'est ainsi que le mot «opéra» se retrouve en situation d'installation dans le titre même de quelques oeuvres des membres du groupe Fluxus: *Electronic Opera #1*, *Robot Opera*, *Opera Sextronique* et *Mixed Media Opera* de Nam June Paik, *The Broadway Opera* de Dick Higgins, *A German Chamber Opera for 38 Marias* de Emmett Williams, etc. Le mot «symphonie» subit lui aussi le même traitement: *Sibirische Symphonie* de Joseph Beuys, *Moped Symphonie* de Stanley Broun, *The Thousand Symphonies* de Dick Higgins, *Poème symphonique pour 100 métronomes* de Gyorgy Ligeti, etc.

DE LA MUSIQUE EN PEINTURE, EN SCULPTURE SONORE, EN DANSE

Situation: Dans une grande salle, au centre, un petit clavecin illustré du dix-septième siècle. Dans l'attente de.

Les instruments à claviers des seizième et dix-septième siècles (clavecin, virginal, épinette...) alliaient souvent des scènes peintes (mythologiques, champêtres ou autres) à l'idée de son ou de musique. Le sonore ici se retrouve donc en position d'installation par rapport au visuel. (Ces peintures étaient exécutées à l'intérieur du couvercle ou sur le pourtour de l'instrument.)

Une situation de tension se dégage de la rencontre de cette peinture achevée (bien qu'onirique, c'est-à-dire ouverte sur l'imaginaire) avec l'instrument silencieux représentant l'inconnu, l'imprévisible, ce qui pourrait être joué, l'inachevé par définition. L'instrument comme tel invite à la participation. Il ouvre l'objet à tous les possibles. Bien qu'on y associe par exemple un répertoire particulier en fonction de son époque, un visiteur inconnu pourrait tout aussi bien s'en servir pour improviser, pour y jouer du Thelonious Monk ou du John Cage ou toute autre musique hors contexte. Enfin la structure même de cet instrument où vient s'inscrire la peinture (un canevas plutôt inusité) contribue elle aussi à créer cette impression d'étrangeté suscitant une relecture de l'oeuvre peinte, figurée. La question de l'inusité dans le contexte de l'installation serait à discuter ici de même que le sujet de la pochette de disque en tant qu'oeuvre d'art et le rapport photo/son présent dans plusieurs oeuvres. D'ailleurs, ces peintures sur des instruments à claviers d'autrefois, ne seraient-elles pas à leur manière les premières pochettes de disque?

Enfin, on pourrait aussi dire que la musique est parfois «installée dans la peinture» via le titre de l'oeuvre peinte ou la représentation d'un instrument ou d'une activité musicale. Qu'il s'agisse des guitares de Picasso ou des *boogies* de Mondrian, la musique circule dans la peinture et inversement. Elle lui confère un lieu autre en la recoupant. Elle lui ouvre une brèche par où le public s'infiltré, se faufile, accroche.

Tout instrument de musique est un peu une sculpture à l'intérieur de laquelle sont installés des sons. Quant aux sculptures sonores proprement dites, certaines en particulier font appel à la participation du public (je pense entre autres aux oeuvres des frères Baschets, de Richard Lacroix, de Max Dean). J'aurais aimé parler aussi de certains objets apparentés de musique mécanique, de quelques automates, de tableau musical, etc. L'espace manque ici pour décrire en détail les rapports qu'entretiennent le son et la musique avec la couleur, la lumière, divers matériaux, leur formes les plus variées, leur mouvement, leur énergie...

Marcel Duchamp nous a sensibilisés via ses travaux à une poétique de l'objet quotidien. Il nous a orientés par conséquent vers un art (pour plusieurs) de mise en situation d'objets readymade (sonores ou autres), l'art d'installation que nous connaissons aujourd'hui. D'ailleurs dans sa musique (*La mariée mise à nu par ses célibataires mêmes*, *Erratum musical*), Duchamp a lui-même recours à une installation de son cru comme technique de composition appro-



Yves Bouliane, photo: Robert Packwood.

priée afin d'obtenir une «musique readymade» (ou presque) où l'interprétation n'est plus fonction de la virtuosité classique.

Je ne voudrais citer ici qu'un exemple d'installation conçue pour une performance-danse, soit la plate-forme pour danseur (terpsitone) du célèbre Léon Thérémin, laquelle permettait à l'artiste d'exécuter à travers ses gestes et mouvements une musique électronique qui leur correspondait. Thérémin compte parmi les pionniers de la musique électronique et toute exécution de musique (classique ou autre) ayant recours à son invention, le Thérémin, relève de la performance au sens qu'on lui confère aujourd'hui.

QUELQUES NOMS/QUELQUES OEUVRES

Art de l'éclatement, de l'éphémère, du bilan, l'installation est une discipline qui interroge la totalité. Un art de réconciliation?

Ici: plusieurs artistes ou groupes au Canada ont réalisé des installations où le son occupe une place importante: Michael Snow, Murray Schafer, Rober Racine, Gayle Young avec Reinhard Reitzenstein, Tim Clark, Tony Brown, Max Dean, le groupe Sonde (Charles de Mestral, Pierre Dostie, Robin Minard), Richard Martin, David Tomas, David Keane, Yves Bouliane, John Oswald, Marvin Green, Murray Favro (via ses instruments fabriqués), etc. J'aimerais rappeler quelques travaux fort intéressants d'Yves Bouliane réalisés dans ce domaine soit:

1976 - *Dans la forêt de feuillus (solo)*: une installation réalisée dans son appartement de la rue Châteaubriand avec magnétophone à cassette et une musique pour trois contrebasses superposées, transcription de chants d'oiseaux, feuilles au sol et toile teinte.

1978 - *D'une porte (actions, bruits et autres)*: une installation réalisée à la galerie Zona à Florence pour microphone au sol, sons de l'environnement, tourne-disque, musique sur disque et quatre commentaires poétiques au mur.

Un album de nouvelle musique d'improvisation-installation signée John Heward (batterie) et Yves Bouliane (contrebasse), *Masse au 1/3 contrôle*, paraîtra sous peu. Ces deux musiciens-peintres créent leur propre mise en situation grâce à un petit moniteur sonore sur cassette qui les distancie d'eux-mêmes et ouvre la musique du même coup à de nouvelles avenues du jeu improvisé. Cette mise en scène minimale contribue donc pour beaucoup à orienter la musique, à la relancer sans arrêt dans plusieurs directions. Une quête passionnante au seuil de l'éclatement.

Ailleurs (une sélection sommaire): à l'étranger, plusieurs artistes ou groupes ont également réalisé de nombreuses installations sonores: Keith Sonnier, Bill Viola, Connie Beckley, Earle Brown, Hans Otte, Joan La Barbara, Dick Higgins, T. Kosugi, Bruce Nauman, Robert Morris, Joseph Beuys, Dennis Oppenheim, Jannis Kounellis, David Tudor, Max Neuhaus, K.P. Brehmer, Takis, Terry Fox, Ay-O, Giuseppe Chiari, Konrad Schnitzler...

In this short survey of sound installations, the author deals with the idea of the universe as being a sound installation in itself, together with the following notions: space and time are components of the works, just as the history of music provides materials for installation purposes; the body can be understood as an installation; the tools of many sound installations (from music boxes to musical robots) are considered; finally, sound is presented in the context of painting, sculpture, text, and dance.

Raymond Gervais est artiste et vit à Montréal.

MOVE, REMOVE

INSTALLMENT (INSTALLATION): MOVE, REMOVE

What is placed here is the last entry of Webster's Third New International Dictionary, page 2662 —

zyz.zo.ge.ton / ,ziza'je, tan / n, cap (NL, fr. *Zyzza*, genus of leafhoppers in former classifications (prob. of imit. origin) + Gk *geiton* neighbor): a genus of large So. American leafhoppers (family Cicadellidae) having the pronotum

— with the last six words removed.

Serge Bérard

Dans la logique du travail de Vito Acconci, ce texte est une installation. La page ou le papier sur lequel les lettres sont imprimées est le lieu que ce texte ou que cette oeuvre occupe et transforme. Acconci installe sur une surface des mots qu'il a pris ailleurs, action qui de prime abord apparaît simple: l'entrée du *Webster* est transposée dans un autre lieu. Cependant (au moins) deux autres opérations transforment ce transfert, et elles relèvent de deux ordres différents. Un titre et une note explicative sont placés avant l'entrée et cette opération est fondationnelle. Elle installe (comme un évêque est installé dans sa charge ecclésiastique) le sujet, ici Acconci, dans sa fonction d'agent, de celui qui effectue le déplacement et qui lui donne son sens. «J'installe ceci, ceci est une installation, et elle a consisté en ce que j'ai déplacé quelque chose et que j'ai enlevé quelque chose.» Elle installe Acconci dans sa dignité d'artiste, elle *le* transforme. «Ah oui, dit après Acconci, j'ai aussi enlevé quelque chose: six mots.» Seconde opération, substitutionnelle, l'entrée du *Webster* a été changée par le biais d'une soustraction. Remarquez qu'Acconci insiste. *Move*, bouger, est utilisé une fois, *place* et *installment* n'ont pas tout à fait le même sens. *Remove*, dans le titre, et encore une fois *removed*, dans une sorte de post-scriptum (le tiret a un curieux effet). Il insiste. Cette entrée du *Webster* a été transformée, ici par une soustraction, à l'entrée originale s'en est substituée une autre, différente, mais elle porte encore assez de traces de la première pour être reconnaissable. On sent, on peut même vérifier que c'est la même entrée, mais ce n'est pas la même entrée. Encore une fois, quelque chose de l'ordre de l'intronisation se passe ici. Une action a été portée sur l'entrée et cette action est artistique. C'est l'action d'un artiste qui a transformé un mot et sa définition en un objet d'art. Cet objet d'art est placé dans un lieu, il n'y est pas simplement exposé, car le placement est partie constituante de l'acte artistique. Ce que je viens de dire n'est donc pas complet: le lieu est transformé par cet acte et il devient lui-même partie de l'oeuvre d'art. Les éléments de cet objet d'art, les lettres imprimées, ont un effet sur ce lieu, ils l'organisent et lui donnent un nouveau sens. Ces éléments de l'objet d'art nous font, aussi, parcourir des yeux ce lieu différemment. Ce lieu n'est plus le même à cause de la présence de l'objet d'art, ce lieu est devenu lui-même artistique. En supplément, cet objet d'art installe, pour nous, une temporalité nouvelle, il transforme notre vision de ce lieu. Voilà, «en quelques mots» réunies les conditions «nécessaires et suffisantes» pour qu'il y ait installation.

Notez en plus que cette installation est d'une spécularité¹, je préfère dire ici circularité, parfaite (ou presque, et c'est là la question essentielle). Circularité *ad nauseam*. Par exemple Acconci se fonde comme artiste en faisant une oeuvre d'art et cette oeuvre est oeuvre d'art parce qu'elle est le fait d'un artiste; le lieu devient oeuvre d'art parce qu'il contient une oeuvre d'art qui l'affecte et cette oeuvre est oeuvre d'art parce que le lieu a été réservé à l'art; l'entrée du *Webster* est art parce qu'elle a été modifiée et une modification artistique a eu lieu parce que l'entrée du *Webster* n'est plus la même;

et cetera, et cetera, et cetera. Mais, attention, je n'ai rien dit par là du sens de l'oeuvre d'Acconci, je n'ai montré qu'une série de cercles, et je ne peux même pas dire s'ils sont concentriques. Une même indécidabilité se présente toujours. Sauf, sauf si l'on peut montrer qu'Acconci est le premier à avoir montré cette circularité, dans la pensée, en art, en art contemporain, dans le genre de l'installation, *et cetera*; ou si l'on peut montrer qu'Acconci montre cette circularité de façon nouvelle, dans ces mêmes lieux. Il faut qu'il y ait du nouveau sinon cette oeuvre perd son intérêt immédiatement, elle n'est pas nouvelle. Vous voyez encore ici la circularité à l'oeuvre. Pour que l'oeuvre dise du nouveau, il faudrait qu'elle échappe à ce jeu circulaire. Mais on peut toujours le poursuivre. *Le serpent se mord la queue éternellement*. Une tautologie sans fin. Dès que la pensée se prend au jeu circulaire, elle commence à se répéter elle-même, autrement à chaque fois. Elle ne produit pas un sens, elle me laisse dans l'indécision à chaque fois. Cette répétition ne pourrait s'interrompre que si un troisième terme venait la fendre².

Mais il y a d'autres installations, il y a un genre installation, il est à la mode et toutes les modes, de la pratique ou du discours de l'art c'est maintenant devenu indifférent, s'y rencontrent. Multi-disciplinarité; appropriation, décontextualisation ou recontextualisation; déconstruction, auto-référence, citation, référence à l'art, à l'histoire de l'art; narrativité, fiction, mise en scène, théâtralité; fragment, ruine, archéologie, archétype et parcours initiatique; le désir, l'indiciel voire l'indicible. Tous les autres genres s'y retrouvent, tous les médiums, il est le genre des genres, il est un spectacle total qui peut nous prendre par tous les sens, par tous les affects et par tous les discours, où l'on trouve de tout, où l'on trouve tous les objets imaginables, dans les lieux les plus imprévus, partout. Mais qu'est-ce que le genre installation? Il y a une multitude d'installations, toutes différentes, il n'y a pas d'installation modèle, il n'y a que des installations. (Je ne parle pourtant que de *l'installation*.) Essayez de trouver la limite qui puisse circonscrire le genre, quand ce n'est plus de la peinture, de la musique, de la vidéo, *et cetera*, que trouvez-vous? Rien, sinon que vous vous trouvez dans un lieu, occupé, transformé. Mais tout se trouve toujours quelque part et «transforme» ce quelque part par sa présence. Alors quoi? Rien, justement. Sinon que vous vous trouvez dans un lieu, solennellement investi du statut artistique, qu'on y a installé, mis en place, des choses, et que cela doit bien avoir été installé pour votre usage, puisqu'on vous y invite. Maintenant, déterminez cet usage. Et notez bien, vous entrez *dans* l'oeuvre.

C'est peut-être en cela, d'ailleurs, que l'oeuvre d'Acconci ne serait pas une installation. À moins que l'on ne soit captivé par elle. On «entre» toujours dans une oeuvre lorsqu'elle nous captive. Cela me rappelle un de mes anciens professeurs qui disait qu'un bon tableau (de Poussin, par exemple) était comme un moteur de Jaguar. Rien ne le distingue en principe d'un moteur de Volkswagen si ce n'est le raffinement, l'ajustement des pièces entre elles.

Vous n'aviez qu'à coller l'oreille sur la surface du tableau et, qu'il s'agisse de transformation, d'induction par variation du flux magnétique (ou, pourquoi pas, du flot de la conscience) ou de transfert, si le son qui s'en dégageait était un doux ronronnement, vous vous trouviez au volant d'un chef-d'œuvre, et vous pouviez dès lors, *drunk with reckoning*³, défiler en toute quiétude sur l'autoroute spacieuse de l'interprétation iconologique. Je comprenais ce qu'il voulait dire: on pouvait interpréter jusqu'à l'ivresse. L'œuvre était riche, on pouvait «entrer dedans» et y rester un bon moment. Mais il semble que c'est dans un sens littéral que l'on entre dans une installation. Que veut dire «entrer littéralement dans une installation»? Rien, ça ne veut rien dire, c'est faux, c'est une illusion. Seulement, ça pousse l'illusion encore un peu plus loin. C'est un leurre comme toujours. L'œuvre continue d'être une surface, une limite autour de nous. L'œuvre demeure à l'extérieur, même si nous nous trouvons en son sein même. Nous ne traversons pas, ne pénétrons pas, ne parcourons pas l'œuvre dans le sens où nous aurions, par la stratégie de l'installation, une voie d'accès privilégiée, par le dedans, d'arriver au sens de l'œuvre. Si l'installation utilise pleinement son potentiel⁴, si elle n'est pas qu'une frontalité élargie, elle est alors une circularité élargie, magnifiée en sphéricité. Une sphère, l'univers en plus petit. Et vous vous trouvez à l'intérieur, et vous ne savez pas où est le centre, vous ne pouvez décider du centre⁵, physiquement. Conceptuellement, vous retrouvez cette même multiplicité des positions (comme on dit «prendre position»), les références croisées sillonnent l'espace de l'œuvre *ad nauseam*. Il semble y avoir une multiplicité infinie des sens ou une mobilité sans fin du sens. C'est équivalent. Tout, à la limite, devient équivalent.

Que fait le critique, le super-lecteur, devant cette situation? Il s'abîme dans le jeu circulaire, ou il le refuse en prétextant le non-sens⁶. S'il s'abîme dans l'œuvre, son discours emprunte alors la même indécidabilité. «Le visiteur traverse l'œuvre», dit-il. Mais que veut-il dire par là? Veut-il dire que le visiteur «traverse» l'œuvre? Mais que veut-il dire vraiment, qu'il *traverse* l'œuvre? On voit que la question ne peut être réglée tant que le critique ne précisera pas si le visiteur traverse l'œuvre dans le sens où il entre par une porte et qu'il en sort par une autre, ou si le visiteur traverse *le sens* de l'œuvre. Il n'y a pas «d'entre-deux états» ou *d'entre-deux états* entre les deux. Mais que voudrait donc dire que le visiteur traverse le sens de l'œuvre? Celui-ci aurait-il donc une épaisseur? Si ce sens a une épaisseur, dans quel sens est-il donc *un sens*? *Nous entrons dans l'œuvre comme nous entrons dans le monde*. Que peut-on dire de plus.

Cette circularité est sans doute l'une des «grandes vérités de l'Imaginaire»⁷. Cette damnation de la circularité est peut-être le tout de l'art, ce que l'art peut nous montrer. L'installation redirait, peut-être en mieux, la même chose. Mais la multiplicité des installations offre l'image indécente d'une saturnale, d'un carnaval, les installations sont de plus en plus *baroques*. La multiplicité des sens dans une installation offre une image indécente: «glamorous objects open themselves like whores to meaning»⁸. Le jeu circulaire est un bien beau jeu, mais c'est un jeu vicieux, si l'on ne montre qu'infinité de sens, on se condamne dès lors à la répétition de cette monstration. La circularité est une clôture, c'est une suprême solitude, comme un derviche tourneur, nous tournons sans fin sur nous-mêmes.

Peut-être que l'œuvre d'art n'a pas de sens. Peut-être que l'art ne peut rien faire d'autre que de se produire dans le monde comme art. Mais le discours sur l'art, en tant que discours, *veut* un sens, et en se faisant prendre à son tour dans la danse circulaire, mais peut-il faire autrement, il perd son sens. Il ne dit plus rien. Dans le jeu circulaire, il manque toujours le terme qui viendrait fendre le cercle, qui permettrait de juger. La circularité empêche le jugement, tout au plus pouvons-nous préférer une mécanique circulaire plus qu'une autre, pour son style. Pourtant, lorsque je veux dire pourquoi une œuvre est belle, j'essaie de dire qu'elle est belle en *ce sens*, ou en *ce sens*. Qu'elle est belle «d'une certaine façon».

In the appreciation of a work of art or an art form, consideration of the receiver never proves fruitful. Not only is any reference to a certain public or its representatives misleading, but even the concept of an "ideal" receiver is detrimental in the theoretical consideration of art, since all it posits is the existence and nature of man as such. Art, in the same way, posits man's physical and spiritual existence, but in none of its works is it concerned with his response. No poem is intended for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the listener.

Is a translation meant for readers who do not understand the original? This would seem to explain adequately the divergence of their standing in the realm of art. Moreover, it seems to be the only conceivable reason for saying "the same thing" repeatedly.⁹

Walter Benjamin, début de *The Task of the Translator*

NOTES

1. Ce texte d'Acconci date de 1968. On peut le trouver dans Mario Diacono, *Vito Acconci*, Out of London Press, Inc., New York, 1975, p. 98. Le spéculaire, ce que, dans la partie raisonnable de mon texte, je nomme prudemment circularité, qualifie en psychiatrie un état mental schizophrénique où l'on inverse les lettres et les mots comme s'ils étaient réfléchis dans un miroir. Je sais qu'Acconci est fasciné par la schizophrénie, mais je ne sais pas s'il est «fou», ce n'est pas sous l'angle d'un diagnostic que je fais le rapprochement. Le spéculaire, ou le jeu des inversions, ou l'art de réunir en cercle des choses contraires est une constante dans la pratique artistique. Le miroir (l'auto-référence), la mise en abyme sont des exemples de ce que Gérard Genette nomme «l'Univers réversible» (titre du premier chapitre de *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.) Genette y commente le bestiaire de Saint-Amant, véritable monument baroque dédié à la spécularité, et remarque (p. 16 et 17) que Boileau considèrerait l'auteur de ce texte comme un *fou*.
2. Lire, pour le plaisir, *le Vicomte pourfendu*, d'Italo Calvino. Le vicomte, niais tant qu'il est entier, est fendu en deux par un boulet. Les deux moitiés, devenues indépendantes, auront toutes deux un comportement irrationnel et inversé. L'une sera irrationnellement méchante et l'autre sera irrationnellement bonne. La réunification amènera la sagesse.
3. «Jedediah Buxton, one of the most ponderous but tenacious calculators of all time, and a man who had a veritable, even pathological, passion for calculation and counting (he would become, in his own words, "drunk with reckoning") would "convert" music and drama to numbers.» Oliver Sacks, «The Twins», *The New York Review of Books*, February 28, 1985, Volume XXXII, Number 3. *To Reckon*: calculer, estimer, juger. L'ivresse de l'interprétation que je ressens lorsque je *vois* des choses dans une œuvre d'art est-elle du même ordre? Je convertis en idées ce que je vois. C'est cet article qui m'a donné l'idée de constituer, avec ces notes, un envers de la raison exposée dans le texte. Ces notes pointent à la déraison sous-jacente. Que sont ces «Twins», ces jumeaux, si ce n'est la spécularité incarnée, eux qui sont à même de voir des rapports mathématiques surprenants. «The twins say, "Give us a date — any time in the last or next forty thousand years." You give them a date, and, almost instantly, they tell you what day of the week it would be.» Ils peuvent même se lancer, *l'un à l'autre*, des nombres premiers de l'ordre du million. Toujours la même mécanique qui semble être à l'œuvre: une entrée, une transformation, une réponse; un, deux, trois, un, deux, trois, un, deux, trois, une valse? Les jumeaux ont été diagnostiqués tour à tour, d'autistiques, de psychotiques ou de sévèrement retardés.
4. C'est-à-dire une installation qui est «folle», qui est dans le débordement. Que ce soit par la multiplicité du positionnement du corps du visiteur (donc l'impossibilité, pour celui-ci, de trouver *le bon endroit*) ou que ce soit par la multiplicité des références, des sens, cette installation cherche à créer sur le visiteur l'effet de perspectives infinies.
5. Pour être clairement entendu: vous êtes donc dérouté, vous êtes dans la déraison.
6. J'ai remarqué que le ton de certains textes relatant l'expérience du critique face à une installation dénotait une paranoïa face à l'œuvre.
7. (Cf. Genette, *op. cit.*, p. 17) Cette circularité rejoindrait-elle la notion de tableau de vérité wittgensteinienne. Et que penser de la position solipsiste qui, selon Wittgenstein, serait déraison, mais pointerait dans la bonne direction. L'art (la pensée) est peut-être un pur délire solipsiste. Mais qu'avons-nous d'autre que la *réflexion*?
8. General Idea, dans l'un de leurs éditoriaux, cité par Philip Monk, «Editorial: General Idea and the Myth of Inhabitation» *Parachute*, 33, p. 16. La déraison apparaît indécente à la raison.
9. (Je m'excuse, je n'avais que la traduction anglaise sous la main.) J'espère que vous percevez l'ironie dans ce passage. J'aimerais que l'on comprenne *traduction* dans un sens large. Le discours sur l'art tente de traduire notre expérience de l'œuvre d'art, l'œuvre d'art tente de traduire notre expérience du monde. La pensée tente de traduire notre expérience du monde. Nous proposons des équivalences pour quelque chose qu'en fin de compte nous ne comprenons pas.

Using a text by Acconci as a point of departure, the author demonstrates how it contains the necessary conditions of an installation work. Acconci's text is enclosed in a perfect circularity (the author, in attempting to describe Acconci's text, also presents or creates a circle). Hence, indecision is the name of the game. The present craze for installations also creates indecision: the circularity of installation is present through a multiplicity of references or an infinity of perspectives. In trying to describe this effect, art discourse ends up using ambiguous metaphors; it loses its meaning and its capacity to judge. The notes, beneath the surface or the text, identify circularity as specularity. They point to the unreason subjacent to reason, to the impossibility of proving, with reason, the truth value of any equivalence. This may be the only meaning, the only use of art.

Serge Bérard est critique d'art et vit à Montréal.

conco. Qui n
raisonne
tal schtopp
un miroir. Je
de n'est pas
au des in
raïques est
rand Gange
Savill. Paris
que déce
omme un ho
il est ent
toutes deu
l'autre ser

and a man
uld become
mbers. On
lume XXII
essens les
tis en idée
un emen
a. Que son
de voir des
e in the last
all you what
es premiers
entrée, une
valse? Les
sévèrement

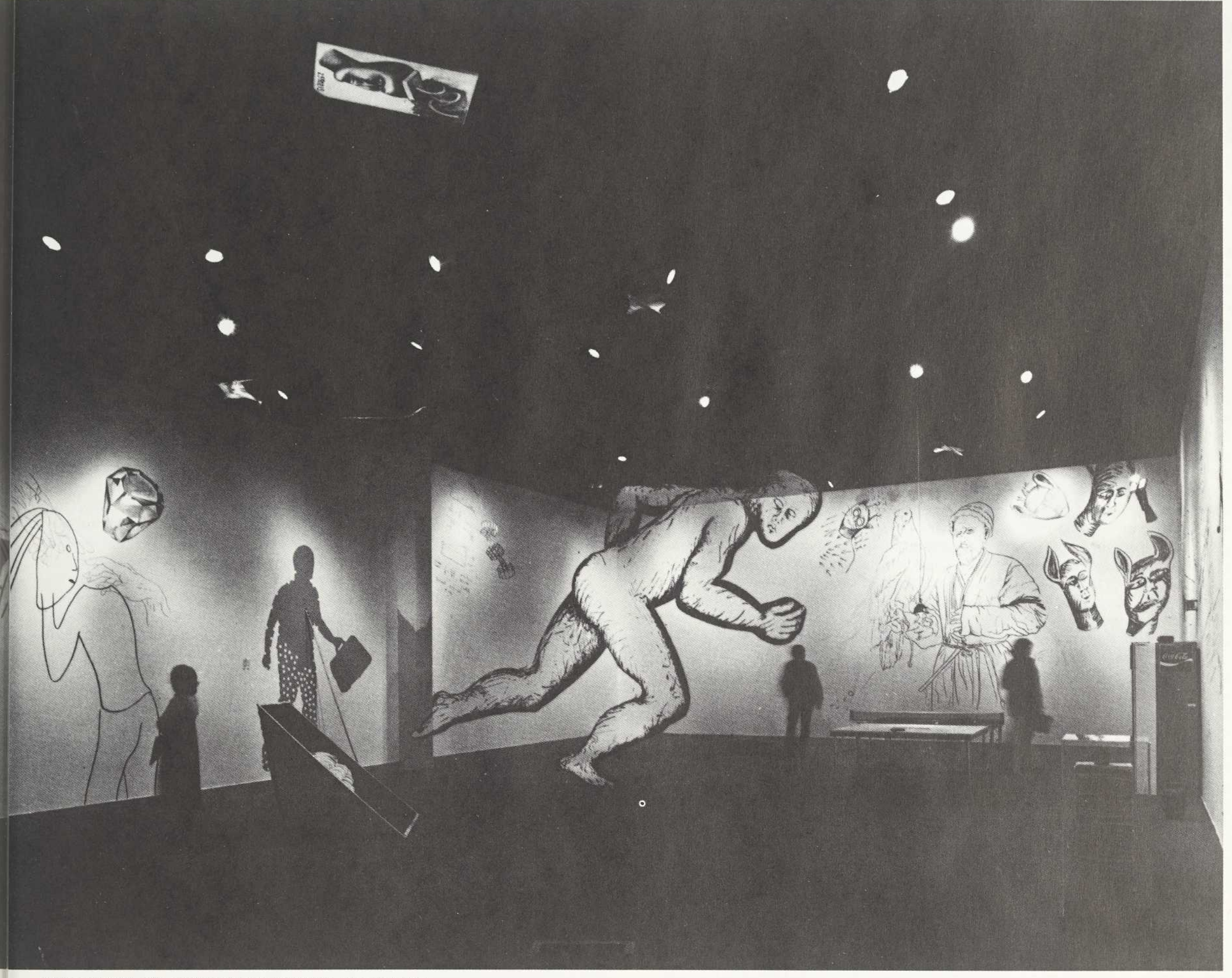
par la mul
a trouver le
on cherche

n.
me installe

vérité wit
t déraison
solipsiste

l'Idée art
a raison.
s percevet
ge. Le de
nte de tra
ne. Nous
onnons pas

tes how
ci's text
rbe Ac
ne name
ion: the
es or an
se ends
o judge
cularity.
of prov
he only



Jonathan Borofsky, 1980, installation à la Hayden Gallery, Cambridge, Mass.,

Écrire une installation ou installer l'écriture

Rober Racine

Voilà la première question qui m'est venue à l'esprit au moment d'entreprendre cet article. Et de fait, si on y réfléchit un peu, c'est exactement ce processus mental, cette fine et légitime interrogation que vit l'artiste en s'engageant dans cette voie particulière. Je dis particulière à dessein, car le fait de placer dans un espace dit *visuel* certains éléments «écrits» témoigne d'une approche, d'une sensibilité, d'un imaginaire qui diffère quelque peu du monde intérieur de l'artiste visuel type.

Littéralement, tout le monde écrit. Peu publient. Aussi, la plupart des artistes écrivent, prennent des notes, tracent sur le papier des idées, des signes griffonnés qui tour à tour prétextent l'impatience ou l'attente, la recherche, le souci de précision, la provocation de l'image à venir, etc. Rares sont ceux, par contre, qui utiliseront ces notes, traces et signes graphiques pour les intégrer à une oeuvre visuelle comme l'installation. L'artiste d'installation intéressé par l'écriture, valorisera la gestuelle de celle-ci, la mettra en scène, en signe(s), en situation visuelle; *lisible* ou non. Pour lui, l'écriture sera le point de départ qui lui permettra d'expérimenter plusieurs espaces, plusieurs «visualisations», *mises à voir* de ceux-là. L'écriture, dès lors, sera à la fois source et visée, pigment et support, lumière et volume. Elle sera objet; *touchable*. Ainsi, la graphie, le mot (dépossédé ou non de son sens propre) seront des personnages/matériaux devant, par leur pouvoir émissif respectif, créer un sens littéral et littéraire *presque* visuel. La fonction même de cet écrit, à cause de l'espace, sera modifiée par une transgression des lois de la pesanteur. L'artiste pourra *accrocher* un mot au mur, faire *rouler* une phrase sur le plancher, *ciseler* un paragraphe, entrecroiser par un empilement marges et alinéas, etc. L'artiste touchera la doublure de l'écriture en y renversant sa littéralité propre. La mémoire de l'écriture, sa vie, sera balisée par une nouvelle façon de présenter la lecture. Fissurée par l'installation, elle pourra souligner, intensifier, maximaliser et grossir la lumière qui la découpera. L'installation, enveloppant l'écriture pour mieux *se* la faire décacheter, permettra à la lumière de calibrer les hampes et jambages du signe écrit comme s'il était lui-même à la fois mot, définition et page. C'est-à-dire lieu, temps, espace et clarté visuelle. L'écriture est donc image. Avec chaque installation, cette image deviendra peu à peu imaginée; à la fois histoire et historique, évocation et narration.

Pour l'artiste, l'enjeu est de taille. Partir d'un texte, d'une phrase, d'un aphorisme, d'un sujet biographique aisément repérable dans l'histoire pour y projeter sa propre *interprétation*, tel un essayiste, c'est un pari qui n'est pas toujours gagné. D'ailleurs qu'il s'agisse de *rédigier l'espace* par l'écriture ou d'en spatialiser la nature même via certaines données littéraires ou visuelles, cela ne change rien au problème. Utiliser l'écriture, sous toutes ses formes, comme trame visuelle d'une installation (comme l'on parle de la trame sonore d'un film), c'est incorporer à un espace gigantesque l'espace du privé. L'écriture privée et le privé de celle-ci seront mis en «spectacle» par l'installation, le contexte où elle prendra forme. Avec cette opération qui déplace les habitudes du lecteur, l'artiste invite et exige presque du spectateur qu'il prenne connaissance des divers points de vue possibles du lire *vers* le voir. Cette gymnastique, qui fait osciller sans cesse le privé et le public, le rapprochement et l'éloignement, permettra d'observer comment se comporte une création solitaire miniature (écrire) dans un lieu où tout se fait au grand jour. Ins-

tallation et écriture se propulsent l'une l'autre dans une nouvelle dialectique; mise en espace étonnante *d'échelles* souvent tout à fait opposées. L'entreprise n'est pas simple et s'apparente en tout point aux fines subtilités de la ligne qui sépare l'ombre de la lumière. Bien souvent, le contexte où sera présenté le travail jouera sur le propos de ce dernier.

Tapisser *d'écritures* les murs d'une pièce close ne constitue pas en soi une installation. Si vous examinez attentivement l'intérieur de certaines synagogues juives par exemple, vous verrez que l'écriture (graphique) envahit, dynamise tout l'espace. On y note une rigoureuse organisation. Le lieu est même tout à fait narratif, porteur de récits et de mythes. Les mots, les signes, les dessins «décoratifs» sont placés là en fonction des diverses positions physiques des fidèles et des célébrants. L'écriture est debout. Elle entoure de toute sa signification les êtres qui seront amenés là, comme attirés par leur propre histoire; leur intime *geste*. Théoriquement donc, tous les éléments qui pourraient nous signifier une installation sont là. Or il n'en est rien. La synagogue juive avec ses admirables indices et détails écrits n'est pas une installation parce qu'elle n'est pas: a) éphémère, b) pensée pour être *visitée*, c) prétexte à *voir*, d) partition de l'espace. C'est-à-dire qu'il *va de soi* qu'en ce lieu il y ait de l'écriture. La synagogue utilise l'écriture pour célébrer les Écritures par un espace extérieur qui doit refléter l'intériorité du prier. Bref, c'est par notre lecture de *leur* spatialisation de l'écriture que ce lieu n'est pas *aussi* une installation. On pourrait multiplier les exemples de ce genre.

Aujourd'hui, en 1985, l'installation s'écrit, s'inscrit, se crie partout. Elle est *le* sujet. Elle est généreuse et accueille en son enceinte les rêves les plus fous. C'est un grand cahier ouvert et multiforme que le temps délignera. Cet écran reçoit tous ceux qui ont le cran de leur audace. La plupart des artistes qui touchent ce genre y expérimentent une notion exigeante: l'investissement. Soudain, on se rend compte que l'installation offre l'occasion de multiplier à l'infini les détails, pures parcelles de sens qui semblent s'éclater vers un délire envahissant. Plus on avance, plus l'installation orchestre des débordements, des stries colorées et lumineuses qui jouent le rôle d'une poussière de signes. Sosie parfait de la dissémination lettriste, elle accepte une *autre* écriture. Une écriture/lieu qui s'invente sans cesse mais qui n'écrit aucun mot. Elle s'offre tout entière comme mot. L'artiste modèle une nouvelle patience, pourrait-on dire, qui a besoin de la scène publique qu'est l'installation pour affirmer le fait que «tout ce que vous voyez ici est né d'une discrète battue de la main». L'installation ne s'installe plus dans l'espace ou le lieu mais bien dans l'intention matérialisée de l'artiste. L'écriture de l'installation devient un lieu spatialisé qui peut être à la fois visuel et sonore. Car l'écriture a une sonorité d'une exceptionnelle beauté. Qu'il vous suffise d'enregistrer votre écriture au magnétophone pour ensuite l'écouter. Vous verrez! Il y a là des trésors insoupçonnés... L'écriture étant un lieu, l'artiste pourra *écrire l'espace* selon la belle expression du typographe Pierre Faucheux.

ÉCRIRE L'ESPACE OU SPATIALISER L'ÉCRITURE?

Nouvelle question qui rejoint en tout point celle qui ouvre cet article. Cependant, elle touche une donnée importante: la *nature* de l'espace utilisé par



Marcel Broodthaers, *Salle blanche*, 1968, reconstitution, 1975 Paris.

l'installation via l'écriture. En fait il ne s'agit plus d'un espace, mais bien de plusieurs espaces. C'est, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Georges Perec, des *espèces d'espaces*.

L'artiste qui met dans une installation des fragments d'écritures, des textes, des passages théoriques devenus «illustrés» pose un acte simple et pourtant inquiétant; il dit: «voilà, ces morceaux choisis ne seront plus privés mais publics.» Il demande au lecteur de lire en public. En contrepartie, rares seront les artistes qui «écriront en public». L'artiste n'écrira pas en public parce qu'il demandera au temps de l'espace installé d'écrire constamment l'immobilisme du figé; la mobilité graphique désamorcée. Pour l'artiste d'installation, il est plus simple (et riche) d'offrir une lecture publique de l'écriture qu'écrire «en public» un texte à lire.

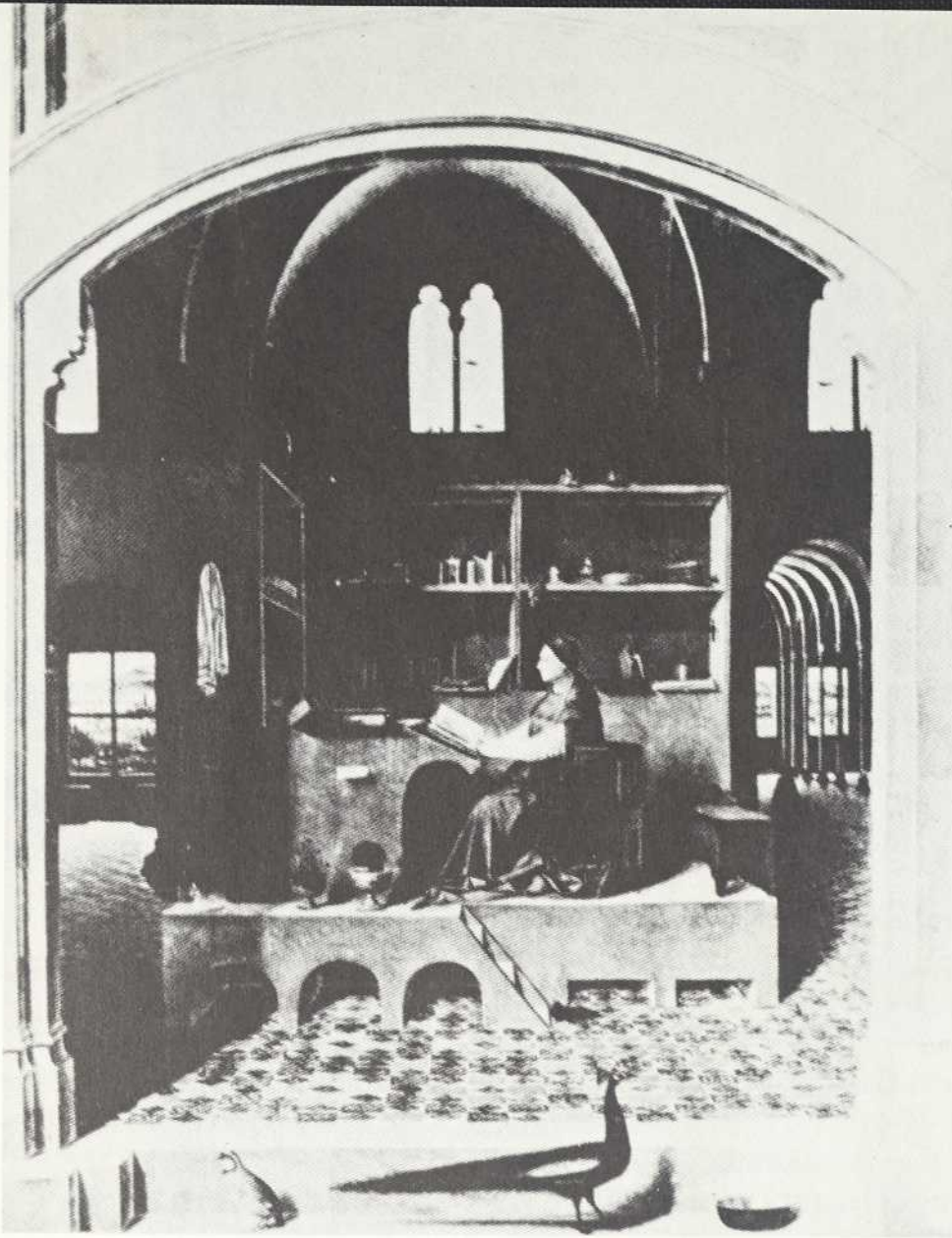
Or, que se passe-t-il lorsqu'un spectateur/lecteur entre dans une salle où l'installation est écrite? Pour parler brièvement de cette importante expérience, je prendrai pour exemple la dernière installation de David Tomas présentée à Montréal à la galerie Yajima du 26 janvier au 16 février 1985.¹

Voilà un bel exemple d'installation où l'écriture, au sens le plus large du terme, est utilisée. Vous pénétrez dans une salle où de prime abord ce qui touche le spectateur est un brouillard réel. Une fois passé le stade de cette délectation, on voit sur les murs blancs de la salle plusieurs «mots/letraset» écrits en anglais. Ils sont rouges ou noirs. Peu à peu l'on sait qu'ils proviennent en majeure partie du texte de *Odyssée*. Bon. Le spectateur est là, dans une salle rythmée par des mots carrés que caresse un brouillard complice. Pourquoi est-il complice? Parce qu'il est à l'image de ces belles éditions de luxe où l'on retrouve, recouvrant une gravure originale, un léger papier de soie. Mais ici le brouillard va plus loin. Il fait double écran aux mots et au regard lisant ceux-ci. Il y est question d'Ulysse. De sa traversée en mer, de l'appel

des sirènes, du cyclope, de toute cette «imagerie», de tout cet «espace littéraire» dont parle Blanchot et qui enveloppe, tel l'un des sept voiles de Salomé, l'auditeur/lecteur de cette symphonie signifiante.

En entrant dans l'installation de David Tomas, le spectateur peut se dire: «c'est un hommage au lecteur que l'artiste nous propose.» Un autre sera tout aussi légitimé en affirmant: «c'est peut-être un hommage au lecteur, mais il le décourage drôlement...» Et quelque part, il est juste de parler de découragement. Car il y a là beaucoup de mots à «lire en anglais» et qui ont un sens superlittéraire, pour ne pas dire supra-littéraire. L'artiste est cependant conscient de tout cela. Et c'est le risque, le pari qu'il doit tenter par l'écriture à même l'installation. En plaçant dans l'espace physique visuel de la galerie un espace littéraire imaginaire et privé via les mots d'un texte choisi, l'artiste dit: voilà, ici vous devez lire publiquement la lecture que j'ai faite en privé d'un texte que vous pourriez aussi lire en privé mais *ailleurs*; chez vous par exemple. Et encore. Ce que le spectateur visuel lira dans cette installation ce n'est pas ce que l'artiste aura lu au préalable, mais plutôt un choix de lecture que ce dernier aura spatialisé, *écrit*, le temps d'une installation.

Cet exemple montre, trop brièvement il est vrai, ce qu'un spectateur peut éprouver ou vivre devant une telle organisation de mots et d'écritures au sein d'une installation. Dans ce cas précis, le spectateur verra des mots qui sont l'écriture de la pièce. Ils sont, si l'on veut, la ponctuation réelle d'une écriture imaginaire de l'installation. La métaphore est ici sans fin. Elle est même partie intégrante de l'oeuvre. Car David Tomas avait placé là d'autres éléments tout aussi importants que les mots eux-mêmes. On voyait un rayon laser qui, délicatement disposé, pointait l'oeil d'un personnage photographié mis au centre d'une spirale de mots. Bref, autant d'éléments, vocables visuels tracés, devant paginer la lecture du lecteur/spectateur. Il y avait là une écriture technologisée. D'ailleurs, D. Tomas respectait le caractère privé de la

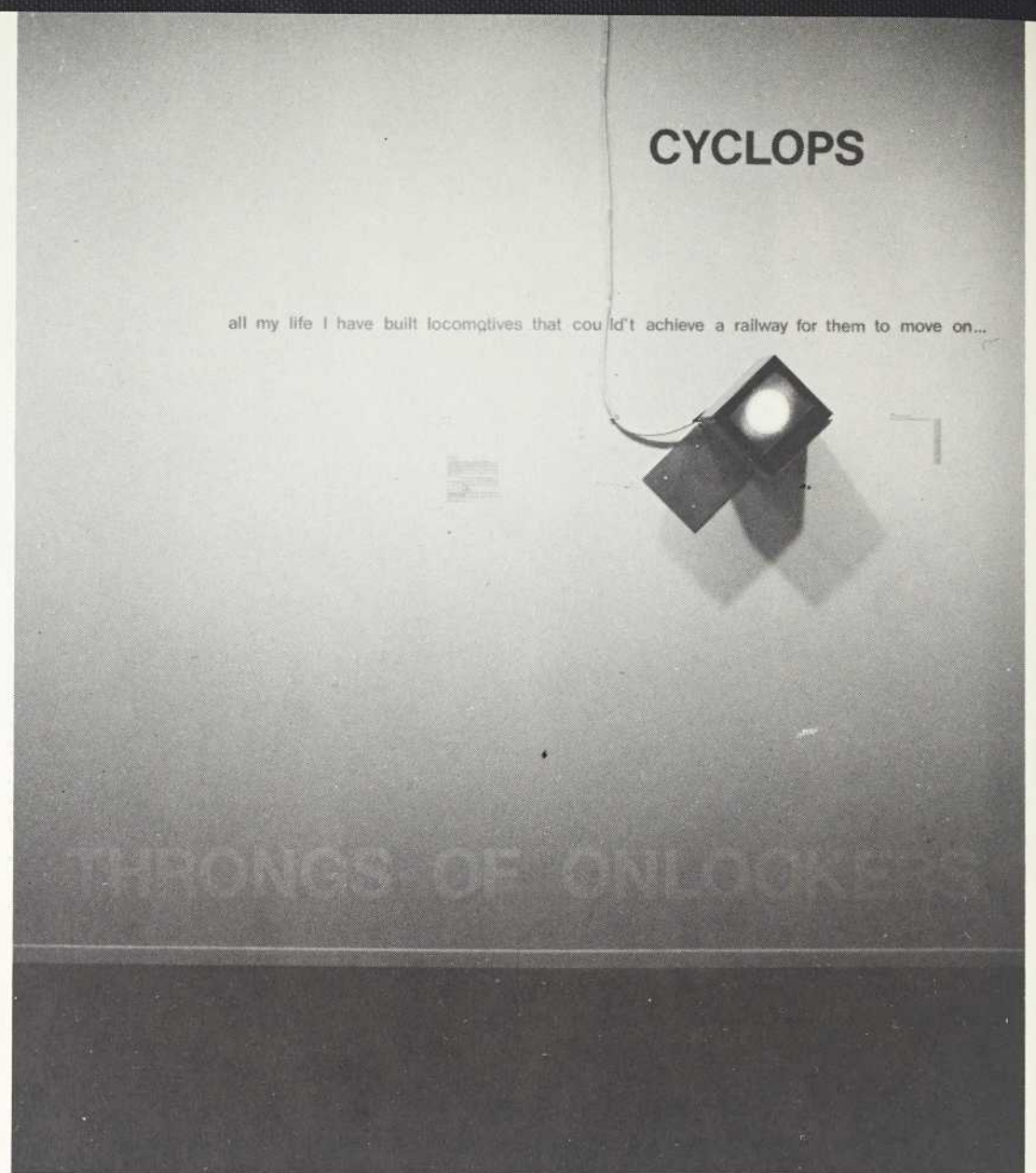


Antonello da Messina, *Saint Jérôme dans son cabinet d'études*, c. 1436, collection: National Gallery.

lecture en imposant aux spectateurs de n'entrer qu'un seul à la fois dans la salle, dans le texte. Mais là où le spectateur se sentait «en public», c'était dans le sentiment qu'il avait de se savoir attendu par d'autres lecteurs/visiteurs. Ceux-ci attendaient qu'il finisse au plus vite sa lecture afin qu'eux (un seul à la fois!) puissent aussi vivre et subir cette pression, ce stress de la lecture privée «en public». Il y avait là également un dispositif électrique à l'entrée qui mettait le visiteur en état de gêne, en *état d'audace*. Ce dernier devait traverser un rayon invisible qui, une fois franchi, déclenchait la diffusion du rayon lazer. Imaginez le délice d'une telle oeuvre pour l'imaginaire... Par cette installation, l'artiste aura réussi à proposer un discours sur le renversement des données inhérentes aux lecteurs et à leurs habitudes de lecture.

C'est là un type de connaissance qui peut être rattaché à l'installation utilisant l'écriture comme unité d'espace. Et pourtant, même si cette démarche est passionnante et éclairante pour certaines lectures de l'écriture en tant que pratique historique universelle, l'artiste qui la pratique sera parfois l'objet de sarcasmes. Certaines personnes lui demanderont (cela m'est arrivé plus d'une fois) s'il est un «artiste littéraire ou un écrivain visuel». Bref, écrire quelques mots sur un mur à l'intérieur d'un musée est encore aujourd'hui très suspect pour certaines personnes. Elles y voient un «hermétisme», un «errement» qui n'a pas sa place en arts visuels. Quoi qu'il en soit, l'écriture aura toujours un rôle important et nécessaire à jouer à l'intérieur de la pratique des arts visuels, quelle que soit sa forme d'expression (film, vidéo, bande sonore, etc.). D'ailleurs n'est-elle pas déjà *visuelle*? Sans lumière, aucun texte ne se lit.

Les enlumineurs du moyen-âge avaient, eux, très bien saisi la nature de l'écriture et de l'espace. Des relations intimes qui s'établissent entre la lettre, l'espace architecturé d'une image et son histoire. Jetez un coup d'oeil sur une enluminure. Qu'y voit-on? La géographie d'un texte. Une pure spatialisation «en plan» de l'écriture. Ensuite il y a la fameuse initiale historiée qui à elle seule contient toute l'action du texte. L'installation moderne reprend à la lettre et inconsciemment l'esprit et le rêve des enlumineurs. Elle fixe des marges lumineuses où chaque initiale sera l'objet-moteur qui activera, propulsera la phase-phrase à venir. L'enluminure est l'intuition des installations. Qu'on se souvienne seulement du *Saint Jérôme dans son cabinet d'études* (vers 1436) d'Antonello da Messina pour saisir et comprendre comment l'espace tangible d'un lieu et l'espace à-deviner d'une écriture *en train de se faire* peuvent s'unir à la perfection. Ici, le calibrage de l'architecture et de ses lumières propres est sans faille. Il y aurait beaucoup à en dire. Pour moi,



David Tomas, *Through the Eye of the Cyclops*, 1985, installation à Yajima/Galerie, Montréal, photo: Roy Hartling.

le tableau d'Antonello da Messina, l'enluminure tirée des *Heures de Jeanne d'Évreux* (14^e siècle) représentant Jeanne d'Évreux priant devant la tombe de Saint Louis, ou celle tirée des *Éthiques d'Aristote* (14^e siècle) de Nicolas Oresme représentant l'artiste remettant son manuscrit à Charles V et l'installation de David Tomas illustrent à merveille une façon de penser l'installation et l'écriture. Ce choix est bien sûr arbitraire, mais tout à fait explicite.

Il faut y voir une corrélation profonde entre espace apparent et espace secret; tous deux étant temporels mais à *tempi* variables. Ainsi tout lieu s'écrit par une écriture qui s'oublie elle-même pour mieux se fixer à l'espace qui la reçoit. On rejoint là ce que j'appelle le gigantisme privé. Une fine adéquation entre la densité d'un acte caché, privé, et l'intensité déployée de sa résonance visuelle, spatiale; *fréquentée*. Par l'installation l'écriture acquiert de nouvelles dimensions, de nouvelles *diffusions*. Elle invite son «support» à devenir sens complémentaire. L'écriture suit la séquence altérée de l'installation qui s'énonce pour mieux en marquer le ton, la voix. Le lieu s'humanise, il possède une langue. Il est manuel. De ce fait, celui ou celle qui pratique l'écriture par et avec l'installation est véritablement un artiste *manuscrit* au sens le plus pur du terme.

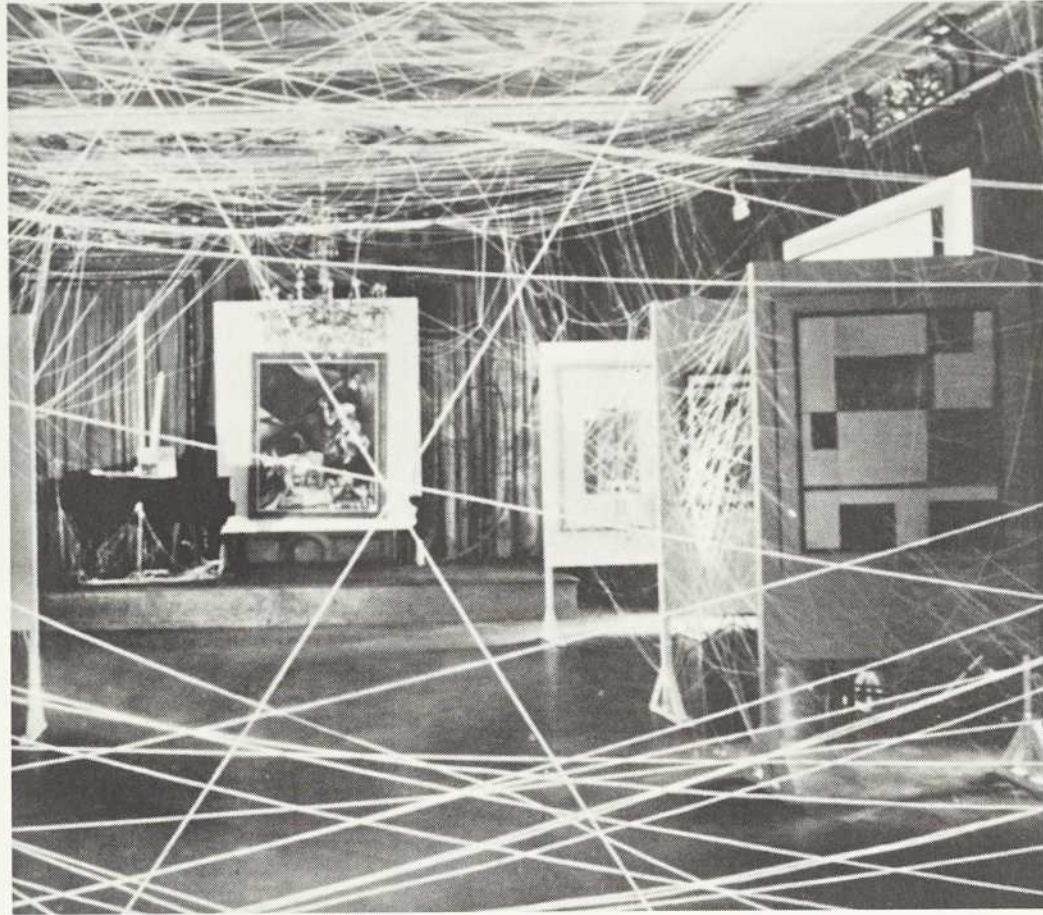
NOTES

1. J'ai choisi cette oeuvre d'abord et avant tout parce qu'elle est temporellement la plus proche de nous, de notre souvenir. Aussi, bien sûr, pour ses qualités d'*écriture(s)* qui sont en accord avec le sujet ici traité.

According to the author, the art of illumination represents the first intimation of writing-installation because it stresses the notion of "private projection," i.e. the equivalence between the density of a private act and the deployed intensity of its visual and spatial resonance. Using writing as an "historical practice," the installation artist brings together two types of domain: the private and the public. Writing thus becomes source and aim, pigmentation and support, light and volume; it is a "tangible object." In this manner, the artist can achieve a "spacialization of writing."

Rober Racine est artiste et vit à Montréal.

RITUAL and CAMERA



Marcel Duchamp, *Miles of String*, *First Papers of Surrealism*, 1942, installation à New York.

Robert Graham

Works of art are received and valued on different planes. Two polar types stand out: with one, the accent is on the cult value; with the other, on the exhibition value of the work.

Walter Benjamin

It is certainly curious that during the same period when Benjamin's work was emerging from the shadows, gaining influence and providing a strength and vocabulary for new artistic and photographic practices, that there should also be developing a body of work which, while acknowledging Benjamin's analysis, operated from an entirely opposing basis. For central to the history of installation is its implicit critique of exhibition.

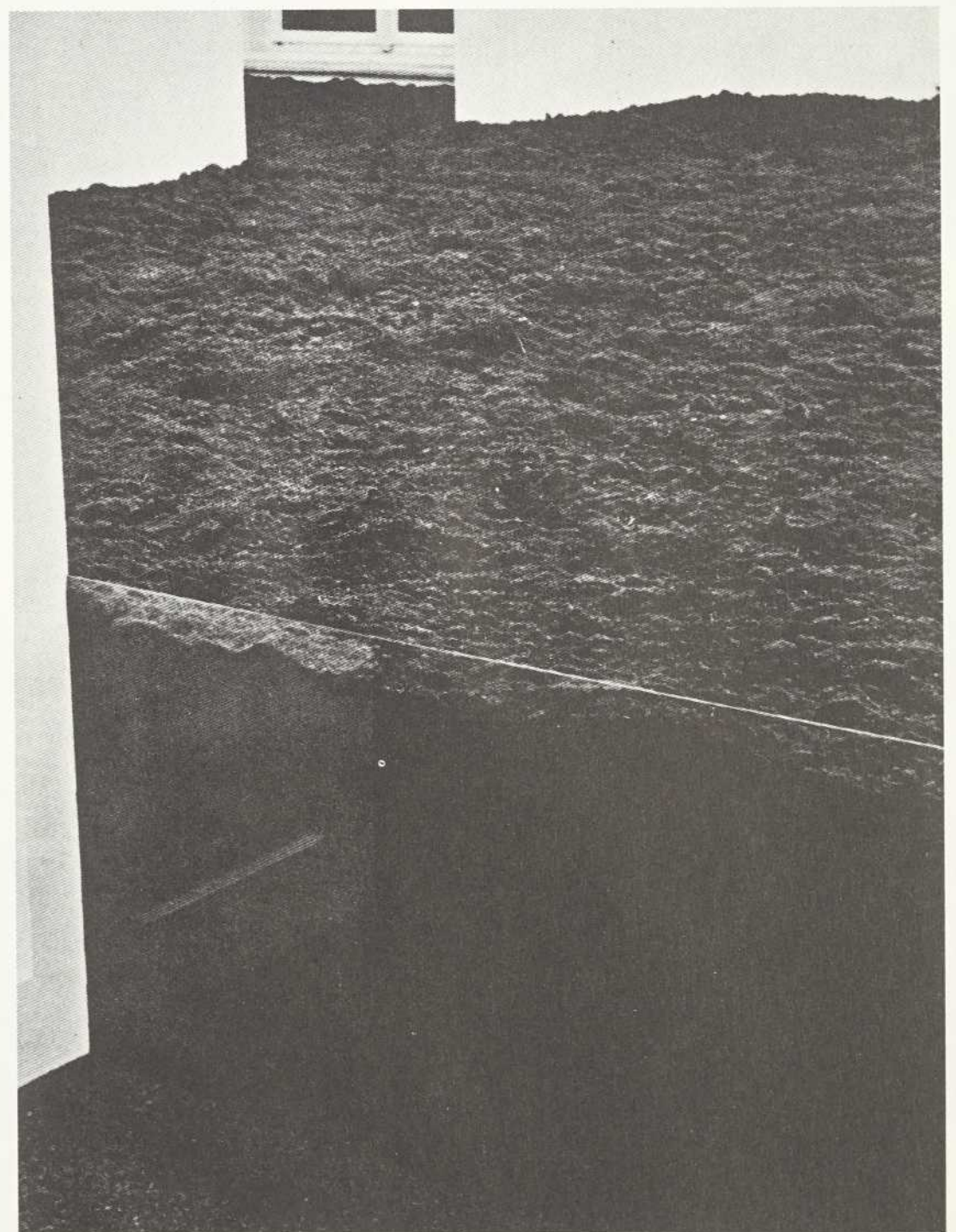
What distinguishes installation from exhibition?

Traditional exhibition organizes and displays discrete objects in settings given to be neutral and incidental. The edges of the works establish boundaries between the works and the architectural features of wall and panel distinguish the space of the observers from the region of the observed. Both the art and the viewer are visitors to the space, their paths intersect, and the encounter is marked by the distance of such a perspectivism.

Installation refutes these boundaries and domains and spreads the enclosures to absorb the entire volume of exhibition space. Extending beyond the wall, it colonizes the floor, ceiling and the air itself to make aware the full dimensionality of the art experience. Thus the viewer becomes a participant in and a constituent of the work's construction. For the primary unit of installation is the room it occupies, and the room, with all its formal and historical features, is the base material installation artists seek to transform.

Marcel Duchamp prefigured this concern in two pieces, *Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling Over a Stove* (1938) and *Sixteen Miles of String* (1942), where, in both cases, invited to contribute to surrealist exhibitions, he took the opportunity to provide impediments to clear vision: for the coal bags had been used and shed their dust, while the string blocked the passages. In both cases, he drew attention away from the isolated objects and directed it toward their environment which, in a metaphoric way, comes to represent the context and conditions under which the works are gathered and displayed. Two more points: both works were temporary and had only brief existence and what remains of them can be found only in reports and photographs.

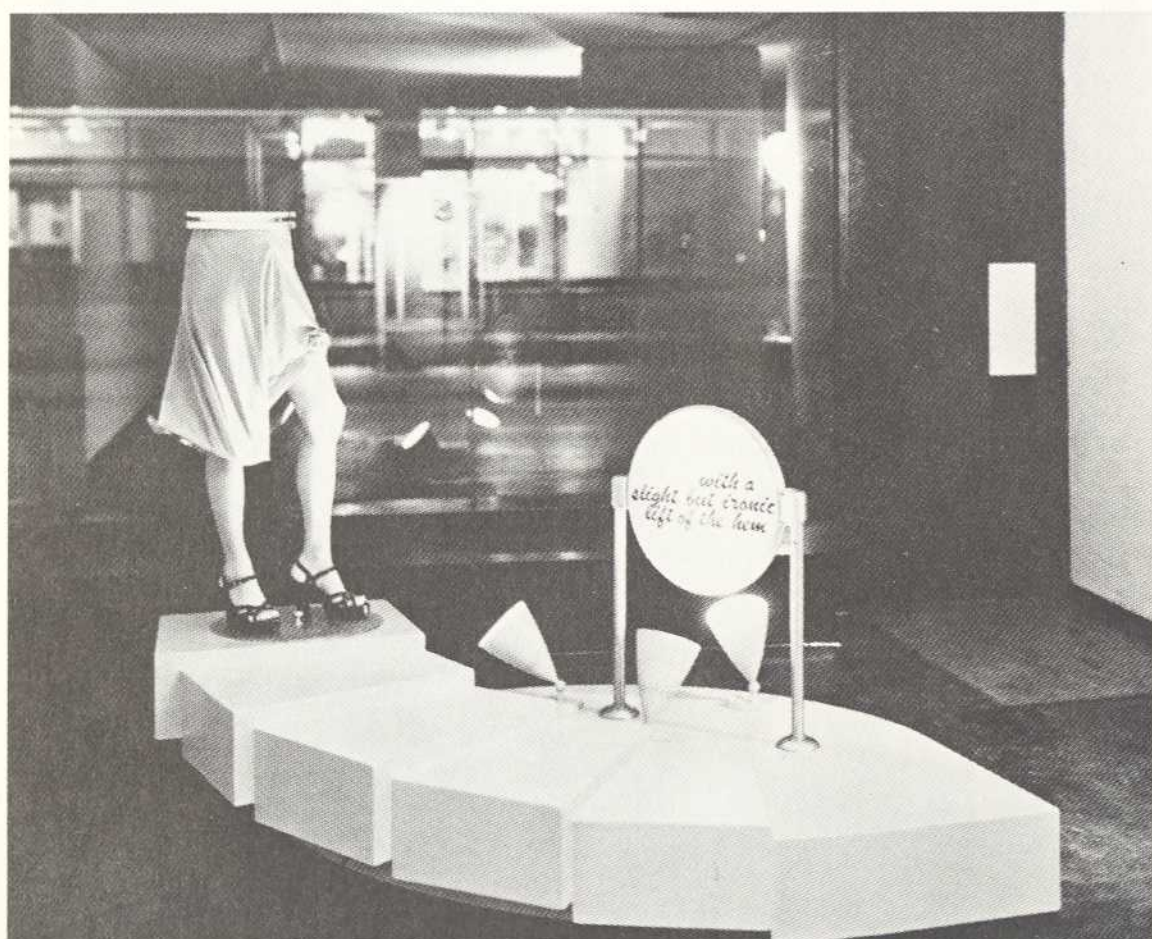
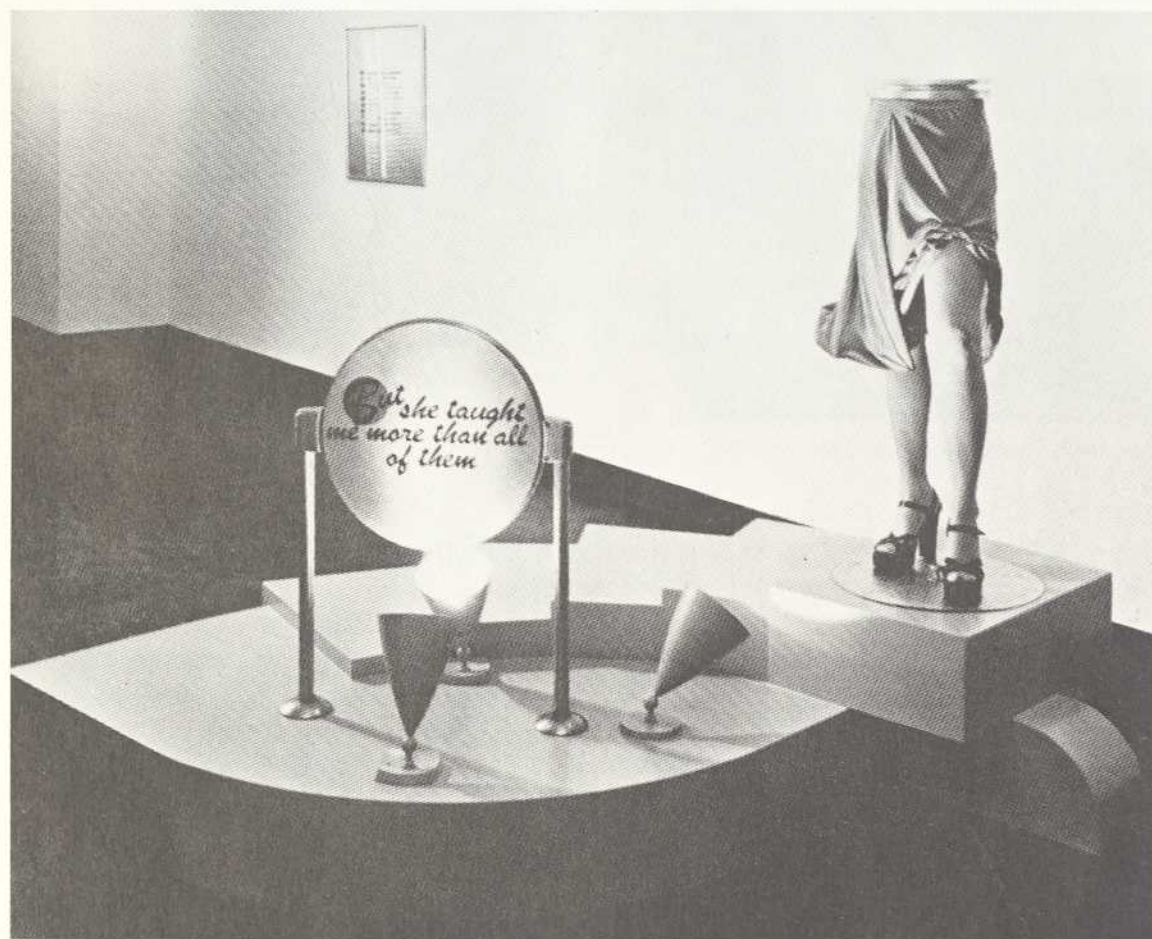
Walter de Maria, *50m³ (1 600 cubic feet) of Packed Earth*, 1968, Heiner Friedrich Gallery, Monaco.



Over the last two decades, both installation and contemporary photography were empowered by a suspicion of the cult of the marketable art object — specifically, the commodity fetish. Yet, while historically contiguous, and often sharing a common audience, the strategies of the two modes are completely different.

Photography offered works ephemeral, easily reproducible, accessible, cheap and biased toward the efficient transmission of informational content: in short, critical and destructive of the received conditions of artistic production and, in Benjamin's words, one of the "most serviceable exemplifications" of new exhibitional functions.

Also, in terms of professional functions, both photography and installation contributed to the shift which occurred in the definitions of the artist and artistic activity, from the model of the light manufacturer of durable goods to the service model of a task-oriented specialist in the exploration of unique brands of experience and information.



Ian Carr-Harris, *But she taught me more than all of them*, 1977, painted wood construction, various elements, 163.8 x 261.6 x 153.7 cm. (front and rear views)

Yet in installations we see operating tactics quite different from those of photography: in the purposeful employment of impoverished and temporary materials, installations establish unique, specific, site-bound experiences which counter the forces of commoditization by their immovable, irreproducible and inexchangeable nature, and yet, as such, also harken back to the auratic, ritual, local and cultic characteristics of pre-exhibitionist art. From the unconvivial minimalists (aggressive toward their surround) to earthworks which seek to transform nature herself, installation pieces leverage the power of their place and counter the peripatetic media by their own intractability.

Now this might go some ways to explain how unsatisfactory so much photo-installation work can be. For photo-installation is a mongrel form, which seeks to invoke two conflicting sets of considerations. Rather than a compounding of attributes, photo-installation provides a hedging strategy which takes the positive features of each and, more often than not, simply serves to cancel them out. On occasion, photo-installations have provided sophisticated examples of provocative displays for propagandistic or educative purposes, and should be of some interest to designers in the persuasive arts.

Having said this, I will yield to some exceptions. Size, of itself, is usually given slight portion in the determination of meaning, yet there are photo-installations of sufficient scale which would satisfy the above criteria for installation. Such large works establish relationships between bodies — the bodies viewing the work and the appearance of those viewing bodies. In this instance, there is a clear invocation of the ceremonial and processional aspects of the social experience of art, and in a manner exclusive to installation.

The oxymoronic "cultic photograph" exists, not on the level of its own commoditization, but in the realm of the kind of "image fetishism" found in publicity. There is an almost measurable sense of frustration in contemporary art, in the feebleness felt against the power of the domineering media. How many exhibitions and installations of the last twenty years have been dedicated to providing critiques of prevalent imagery? Against mass fascination and allure, there appear to be two choices — the technological route of pure photography battles the media on their own ground and identifies the struggle as being over the technological means themselves. On the other hand, installations, in their immodest claims, counter the totalizing effect of cumulative media by offering an equally totalizing experience which addresses precisely those aspects of life unavailable to media treatment. That these same concerns are so often regressive ones of magic, geomancy, and mysticism of one sort or another, merely points out how, in the face of our present culture, unacknowledged alliances between progressives and neo-ritualists can sometimes occur.

With installations of photographic projection, we have a special case. Here the artist fills and defines the volume of the space with illumination, casts images on the surfaces, and encloses figures in the light and dark. The interiority of the installation resembles those ancient drawings of a basic camera, the skull with its viewing apertures, the eyes. As a model for consciousness it is crude but suggestive: when we enter installations, we become a part of the work we were seeking. All the best kinds of knowledge have that character of mutual absorption.

L'installation occupe une zone intermédiaire entre la « valeur culturelle » et la « valeur d'exposition » telles que définies par Benjamin. L'installation, niant le « perspectivisme » de l'exposition et le fétichisme de l'objet d'art, invoque à nouveau l'espace cérémonial de l'art. L'installation photographique est une forme hybride qui, au risque de contradictions internes, tente à la fois de traiter des effets mass-médiatiques et d'utiliser l'impact créé par la spécificité d'un lieu.

Robert Graham is an art critic living in Montreal.

A tableau vivant

Peggy Gale

Video, based on time, develops. It is linear and evolving, logically implying narrative in its imperative for sequence. But while a single tape moves from "this" to "that," a video installation work (by comparison) does not develop so much as *continue*. Cyclical in form, it repeats pre-recorded material or generates a constantly new live image, responsive to its environment or to its programming. It is almost certain to be presented in a public space, and referentially its links are to sculpture and theatre, a form of *tableau vivant*. Nevertheless in much installation a form of narrative persists.



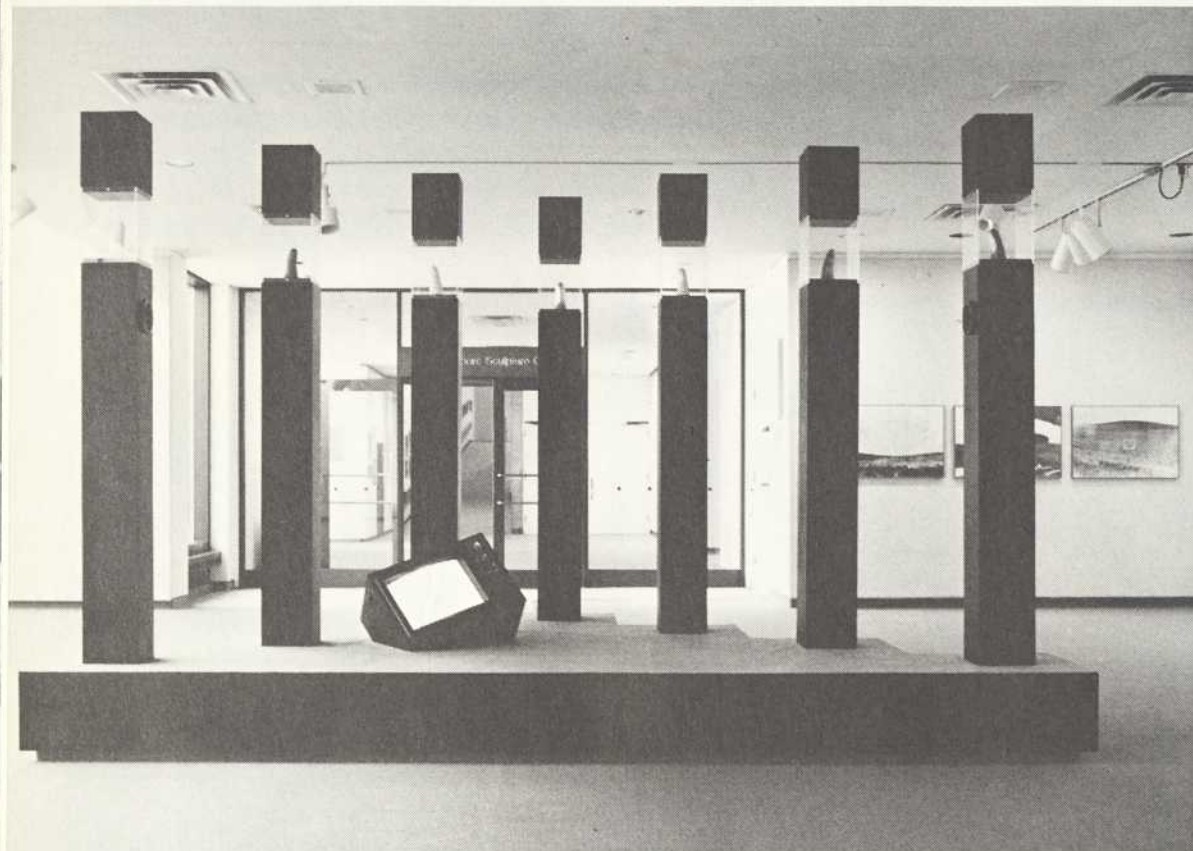
Vera Frenkel, shots of "Her Room in Paris" from *The Secret Life of Cornelia Lumsden: A Remarkable Story*.

VESTIGES OF NARRATIVE

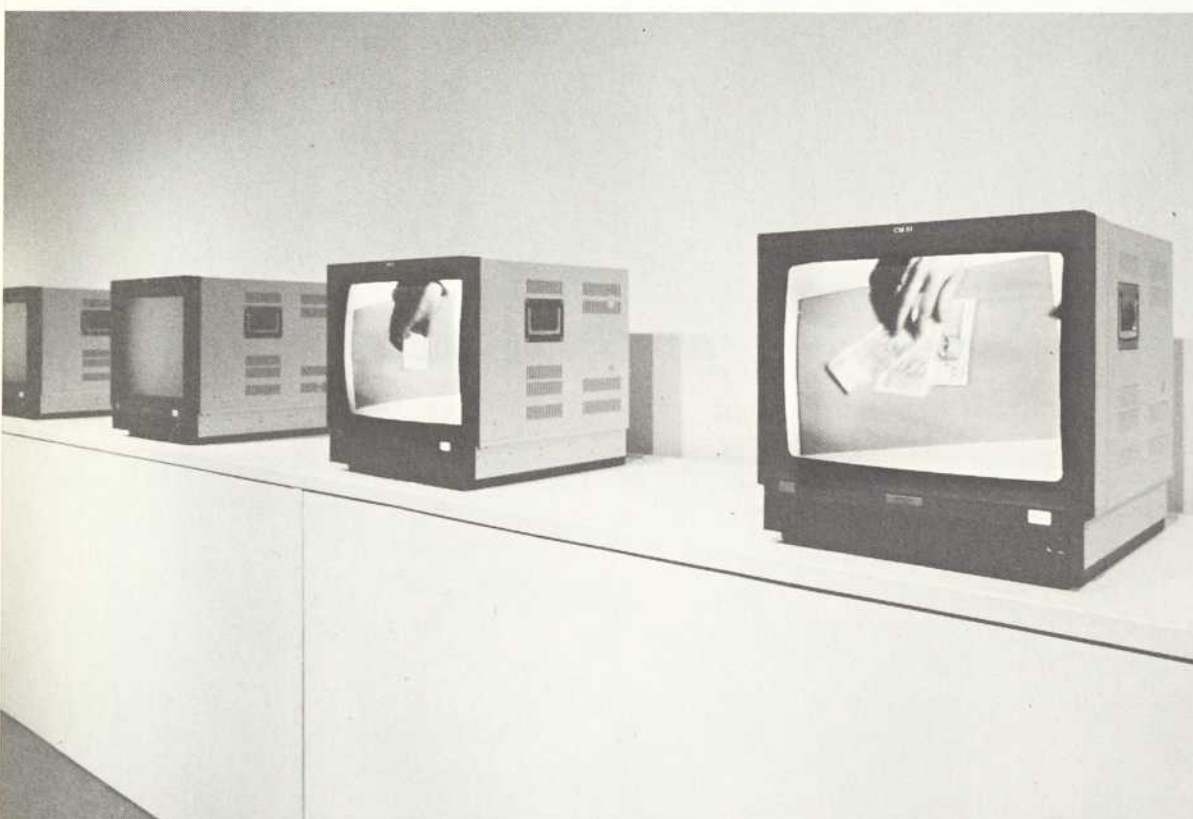
An evident example is Vera Frenkel's *Her Room in Paris* (1979), a sort of stage set from "The Secret Life of Cornelia Lumsden," in which Frenkel continues her investigation of such formats as the Romance and the Suspense Thriller. The five videotapes included in this piece tell stories about the mysterious Lumsden but their appearance on a television set in a dishevelled sitting room and surrounded by evidence of interruption (partly painted furniture, drawers ajar, open trunks and boxes, all obvious "clues" inviting conjecture and fabrication) makes the tapes objects among other objects in a room, elements of experience rather than being complete in themselves. The scene as a whole indicates a story, and the videotapes are fragments offering a range of potential futures.

Somewhat different is the videotape in General Idea's *Cornucopia: Fragments from the Room of the Unknown Function from the 1984 Miss General Idea Pavilion* (1982-83). The installation was constructed as context for an already completed tape, and incorporates the sculptures depicted on screen. Revolving ceramic cornucopias perch atop slender black columns arranged in a monumental ziggurat plan; the tape plays on a "fallen" television monitor at the foot of the columns. While the tape on its own is presented as a TV mini-special documenting and attributing meaning to recent archeological finds, the installation takes on the character of a museum display module complete with carpet and protective plexiglass. In this instance the tape becomes an "educational" gloss to the formal elements: the quotation of formats, then, has been shifted to take into account a new environment and possibly address a new audience.

Installations with incorporated videotapes establish a presence as disembodied theatre; there is a scene, an action, a repeating story or event. While computerized interactive tapes could offer variety in a viewer's experience, in practice the tapes used in video installations seem invariably prepared to repeat,



General Idea, *Cornucopia: Fragments from the Room of the Unknown Function from the Miss General Idea Pavilion*, 1982-83, video installation, photo: courtesy the Art Gallery of Ontario.



Michael Snow, *Intérêts*, 1983, video installation at the Palais des Beaux-Arts de Charleroi, Belgium, photo: Philippe de Gobert.

to play a single part in the set. The video element functions as a "live" character, a source of information and means of identification for an audience.

Such theatrical reference might be thought to reside primarily in the context established for the tapes by props or furniture, spatial and sculptural factors. But in an almost totally disembodied work such as *Keeping Marlene out of the Picture – and Lawn* (1978) by Eric Cameron, both theatricality and apparent story remain strong. An otherwise empty gallery contains three monitors and a single terra cotta pot of common garden grass, each placed at about eye level on sculpture stands. The monitors each show tapes recorded on location in that gallery and from the point of view of that monitor; each screen, that is, frames a view which can be seen as it were "through" that screen. We hear footsteps in the echoing room, the sound of purposeful walking in high-heeled shoes as someone — presumably Marlene — paces the empty space and opens or closes doors. However, each time she would pass through the space "in" the monitor, the tape has been edited to keep her out of the picture. The sounds remain as evidence of her presence (and denotation of her absence). The pot of lawn situated — verifiable — in the gallery space functions among other things as a location point for the viewer. But the real "action" takes place in the viewer's mind as s/he anticipates but never quite sees the "other" inhabitant of the room, the present/absent Marlene. One tends to project reasons for keeping her hidden, surmise roles that she might play offstage.

Of course the story implied by such works need have no element of romance about it. A recent installation by Michael Snow, entitled *Intérêts* (created for "Art Vidéo Rétrospectives et Perspectives" in Charleroi, Belgium, 1983) took a stance of calculated commentary. The "interest" in question could reasonably be that of the medium for the viewer, but very clearly referred to the exchange value implied for artworks in general and by the TV medium in particular. At the Palais des Beaux-Arts the hands of the ticket taker and visitor are recorded by a camera installed above the entrance counter, showing the exchange of money for ticket. The first tape was recorded the morning of the exhibition's first day and shown immediately on six monitors; further tapes were recorded the second, fourth, sixth, eighth and tenth days and in each case shown the following day, in addition to the preceding tapes. A total of twenty-one monitors gradually "filled" with the images of this financial transaction during the six weeks of the exhibition and the six different tapes finally were shown simultaneously on six, five, four, three, two and one monitors. The response to this work was summed up in a letter to Snow from exhibition's organizer, Laurent Busine (16 May 1983),

Pour ma part, je pense qu'il s'agissait là d'une des oeuvres essentielles. (...) Cette oeuvre (...) remet totalement en question le rôle de l'artiste, le rôle du spectateur, la relation du spectateur à l'oeuvre, la situation de l'organisateur de l'exposition, le transit entre l'artiste, la création effective de l'oeuvre et le regard du spectateur. Enfin, bref, toutes les données qui composent l'utilisation de la vidéo par des artistes, en bouleversant la tradition et les habitudes culturelles.

THE PRESENT RE-PRESENTED

Pre-recorded videotape is fixed, with both physical identity and temporal boundary. But when a live camera-and-monitor is introduced, different qualities emerge. Noel Harding's *Once Upon the Idea of Two* (1978) for example has both a pre-recorded tape (with its discussion of the work's construction) and a live camera — which invites a viewer to interact with the "set" and its looped film by sitting in a chair, thus duplicating the action of the film. S/he then appears on the video monitor as a double participant: a ghostly member of both the film and its more tangible environment, which combine via the black and white video into a single scene. Such interplay of physical forms and depicted ones had been put to previous use in Harding's *Space for a Corridor against a Door* (1976), where a viewer entered a corridor to find himself appearing simultaneously on a video monitor; the monitor shows the viewer in an environment which includes a film of Harding full-scale, closing the door at the entrance to the same corridor, then opening it again so that the filmic "reality" and the present physical activity combine on the black and white monitor in a single space. Perspective and changes of scale as artist and viewer pace through the corridor are juxtaposed and compared, a formal study with acknowledged metaphysical roots.

Dan Graham has used mirrors and closed circuit playback on time delay for a more complete illustration or perceptual modes. The manipulation of response and countering of expectation have often been bases for Graham's installations, dating back to the numerous versions of *Time Delay Room* (1974)¹ and related works. Subsequently, his proposals centred on issues of "public" and "private" within home, office and commercial areas, and the interplay

of information and desire encapsulated in television programming displays. More current works (Kunsthalle Bern, 1983 and Paris Biennale, 1985) have re-considered issues of narcissism and the social equivalent of self-consciousness. In collaborative performance/installations with Glenn Branca, the audience can see the musicians and vice versa only via mirrors and the time delay monitors; the audience watches itself watch the event. Graham is concerned to identify social constructs and habits, to articulate human behaviour, and being party to one of his experiential proposals can often achieve that "eureka" response acknowledging genuine insight.

CONCLUSION

Video installations are not rare; *The Luminous Image* exhibition at the Stedelijk Museum in Amsterdam (fall 1984) mounted a collection of twenty-two pieces by artists from Europe and America, and *Vidéo 84* in Montreal included eighteen installation works, none of them mentioned here. The Whitney Museum of American Art in New York has regularly presented such work as well, as have numerous museums and artist-run spaces elsewhere. Video installations however tend to be identified in the public mind with high tech on the one hand or the "old days" of conceptual art on the other — neither one necessarily appropriate to the works being presented now and neither, evidently, relevant to the pieces discussed briefly above. Video installation is a more open category than that and a more hybrid one, consorting in this postmodern period with painting, sculpture, sound, theatre and all the rest. The works must properly be experienced personally to exist, and those presented here have all been drawn from personal (pleasurable) recollection — but they have been recorded as well to indicate some of the parameters and issues for the form.

Yet all this having been said, artists in Canada seem to prefer the production of single tapes, and within that, continue to emphasize narrative content in its many forms. The sculptural potential of installation pieces, the theatrical implications and capacity for exposition seem to have little appeal. Similarly, pieces for pure experience — of interplayed light and colour, or alterations of scale — made possible by multiple-monitor playback and video projectors have seldom been constructed here. The video producer instead has opted for the single screen, the finite work. Beginning-and-end have a particular fascination, it would seem, and the "all-middle" of an installation work has no comparable attraction.

Single tapes are time based and ephemeral, playing once and then existing as memory. They are framed by the television screen both visually (the familiar 2/3 format) and contextually (the "other," commercial TV, and its customary place in the family circle). Installations on the other hand have an open time frame; as part of a three-dimensional construction the video elements are filled out by their sculptural objectness and completed by the timelessness of a museum or gallery setting. They replace a single viewing, head-on, with a multiple access afforded by their occupation of space and the repetition required of an ongoing continuing presence. The audience "completes" this work physically by experiencing it, walking around or through it, while a single videotape has a more one-way send-receive role to be offered to the viewer.

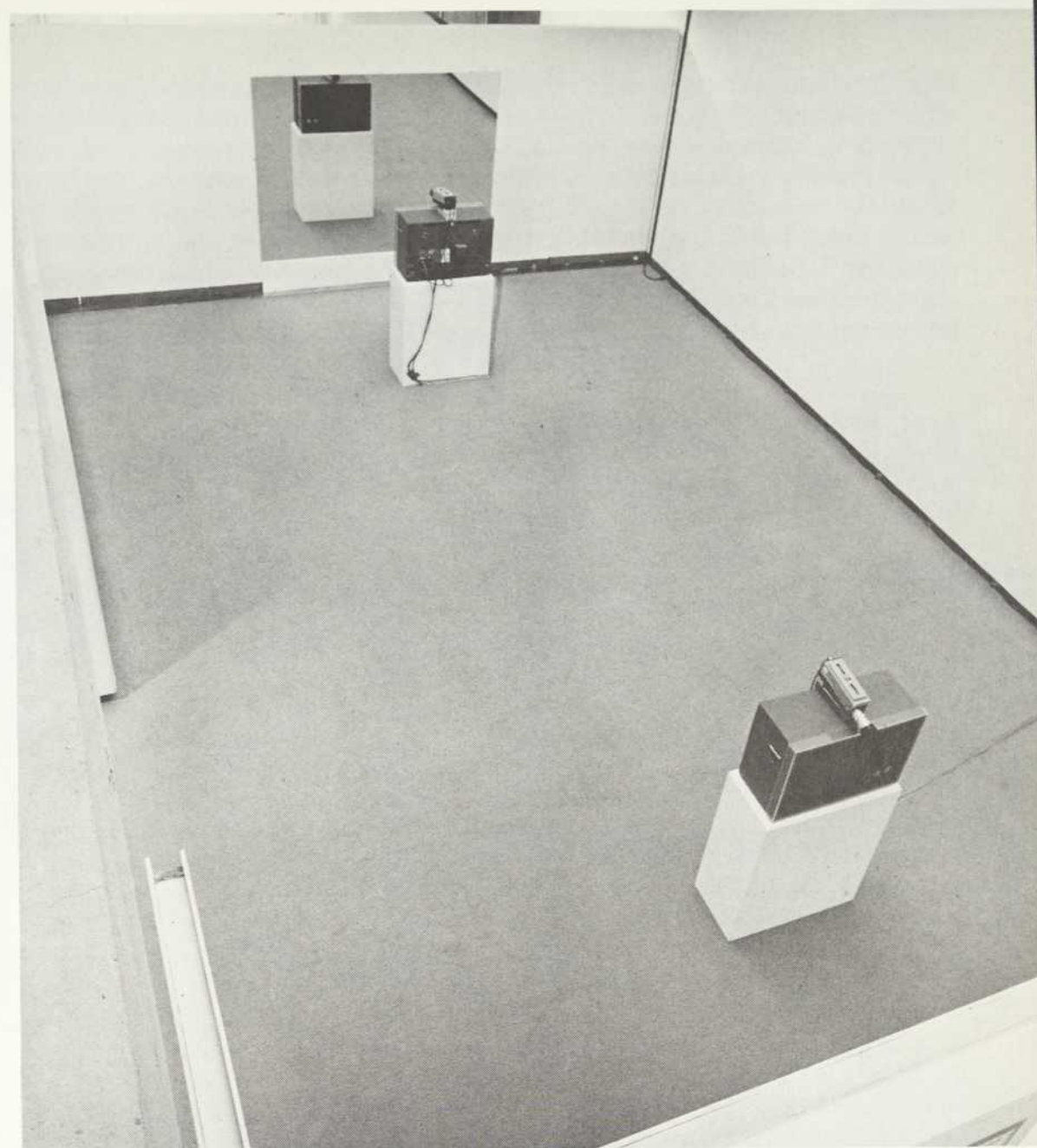
Is it the case that artists working with video in Canada prefer the "send" to the "exchange" mode? That they identify with literature — narrative — rather than theatre for visual arts works? Certainly high tech is seldom in evidence here for video, and tapes tend to the filmic rather than electronic environment. Individual pieces, however, are undeniably rich and compelling.

NOTES

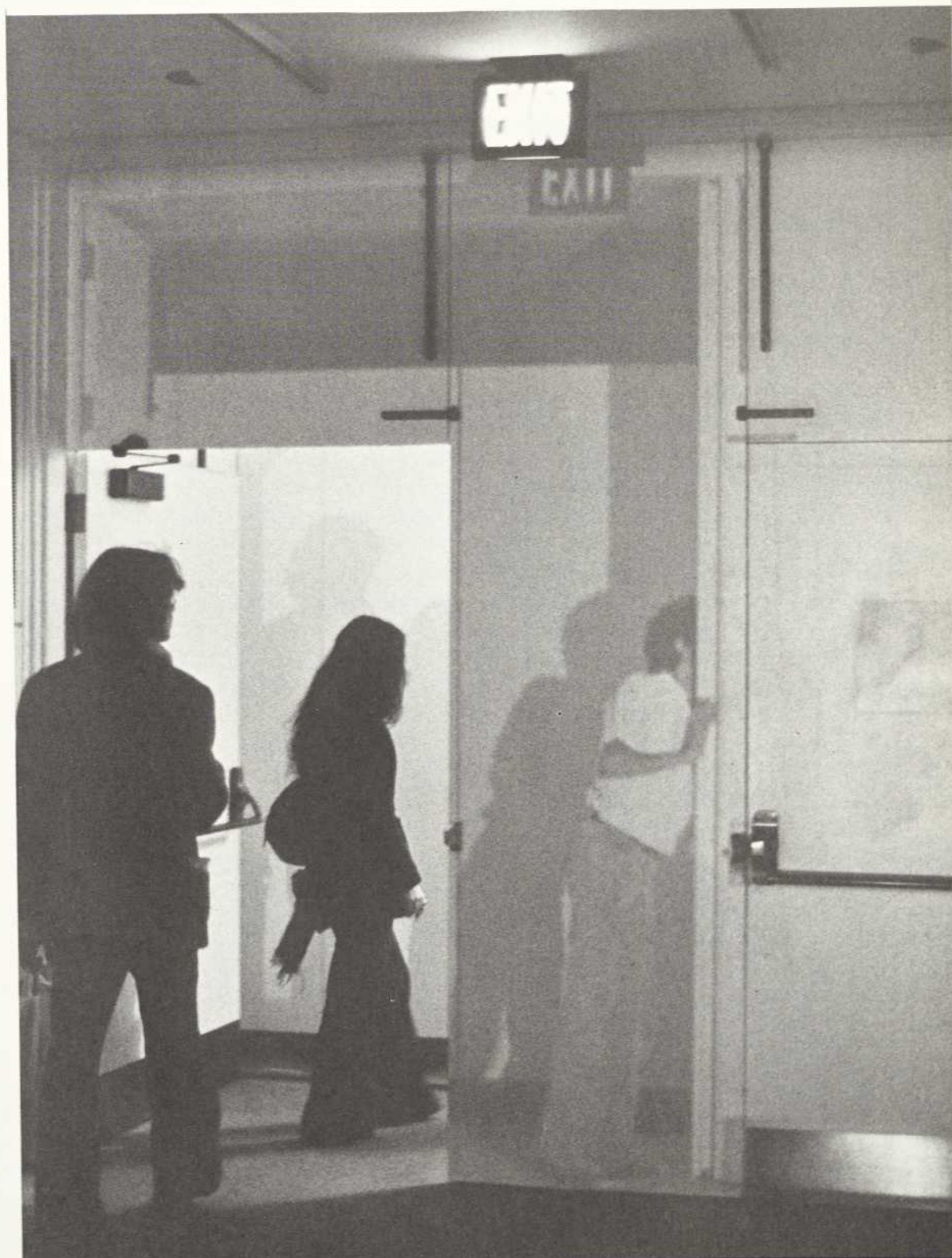
1. Graham's video works and related writings from 1970 to 1978 are illustrated and presented at length in Dan Graham, *Video Architecture Television* (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1979).

L'installation-vidéo est ici différenciée du vidéogramme par le type de narrativité qui s'y développe d'une part, et par la temporalité particulière qui s'en dégage, d'autre part. Des oeuvres de Vera Frenkel, General Idea, Eric Cameron, Michael Snow, Noel Harding et Dan Graham sont citées en exemple.

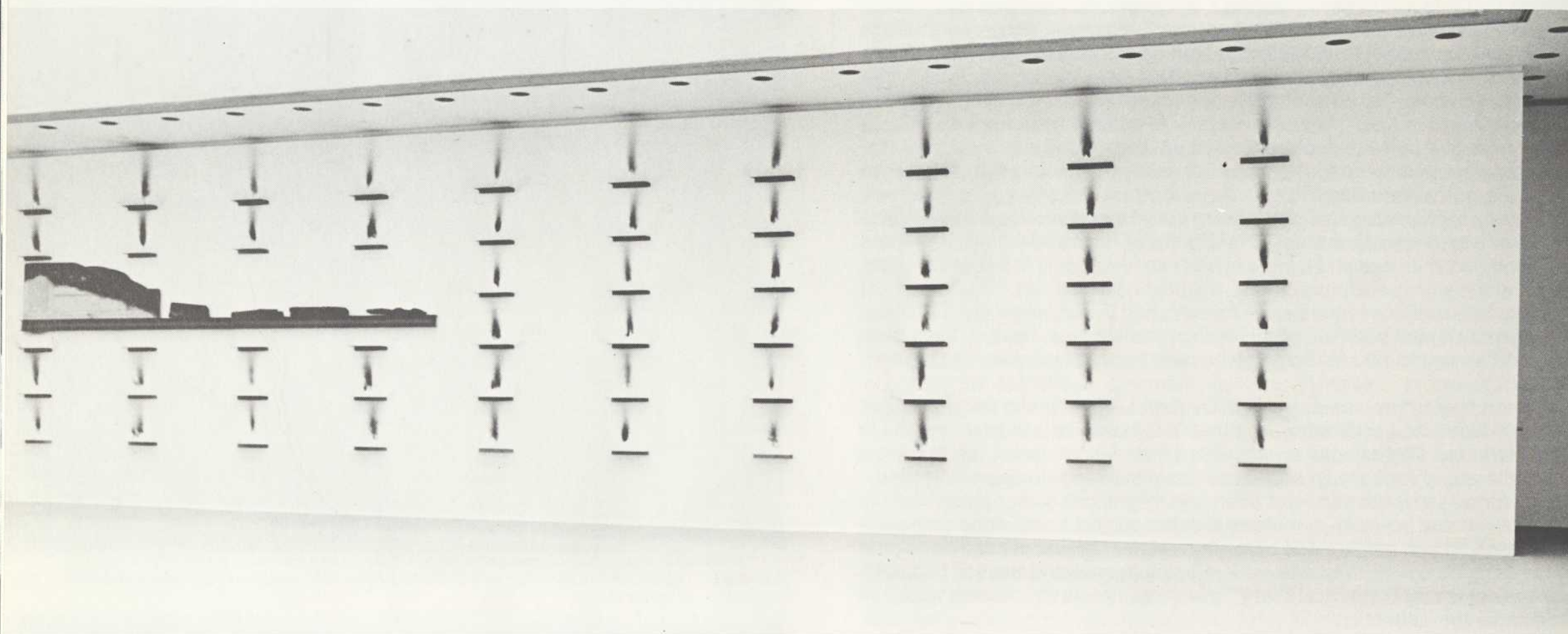
Peggy Gale is an art critic and curator living in Toronto.



Dan Graham, *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*, 1974, installed at Art Gallery of Ontario in 1978, photo: Art Gallery of Ontario.



PRO BONO PUBLICO



Jannis Kounellis, *Metamorphosis III*, 1984-85, burnt wood, steel, courtesy Sonnabend Gallery, New York, photo: courtesy Art Gallery of Ontario.

Bruce Barber

Allow me to tell you a story. Recently, I had the good fortune to witness a rather trivial event, less significant for the intelligence it brings to the immanent meaning of a particular *work in situ* (let this for the moment, be our synonym for installation), than for its representation of certain socio-political dynamics of the administered consumption of art in an institutional context.

The event occurred during the recent exhibition of German and Italian art, *The European Iceberg*, curated by Italian art critic Germano Celant for the Art Gallery of Ontario. At the rear of the A.G.O.'s upper level Signy Eaton Gallery, a sculptural installation by Greek/Italian artist Jannis Kounellis extended the length and breadth of the wall. The work is part of a series of installations produced by the artist under the collective title *Metamorphosi* (Metamorphosis), 1958-1974. The A.G.O. work consisted of forty-six iron shelves (40" x 13") placed at equal intervals across the wall. A smoke/ burn mark, probably left by a candle (possibly hand rubbed), was centrally placed, approximately six inches above each of the shelves. The candles were absent. In place of two adjacent shelves was hung a section of oiled (charred) wood lath, possibly a base or side section of a door or piece of furniture. On the floor beneath the bottom line of shelves, a rectangular area approximately four feet in width and sixty feet long was marked with black tape, at each end of which was affixed a white lettered sign, which read, "Please Do Not Touch." Within the perimeter of the rectangle was placed an infra-red beam warning device, the projector at one end of the space, the reflector at the other. An interruption of this beam by a visitor would have caused the detector to emit a sharp warning signal — a buzz.

Two women and a man, well dressed, in their late thirties were examining the work, gesturing and walking up and down its length, focusing alternately on the wall objects, then returning their gaze to the floor area. They were speaking in low voices. From their demeanour, I deduced that a somewhat heated discussion was taking place and as unobtrusively as possible, I moved closer to hear what they were saying. They were debating the significance,

the legitimacy of the warning signs and the infra-red detector. Both women insisted that these elements were part of the exhibit. "Now look Bob, the smoke marks.... fire, candles.... and the metal shelves, like altars. This invisible beam.... it's all part of the work. It must be part of the work." The man insisted that the sign "meant what it said," and the detector was there to reinforce this fact. "It's a warning, can't you see. Don't be ridiculous. It says.... right here... Do not touch! It can't be part of the work." After a short time had elapsed with the discussion continuing in this manner, one of the women, as if to test her assumptions, placed her foot into the demarked area and interrupted the beam of light, allowing the device to emit a high pitched "buzz!" The male glanced uneasily toward the entrance to the gallery. "There, Bob... you see? It's part of the work. Nothing happened!" The other woman giggled. "She's right Bob... look," and as if to reinforce the other woman's argument, she too placed her foot briefly into the path of the beam. "Buzz!"

This second signal summoned a red coated A.G.O. guard into the space, and in a thick Italian accent, he shouted, "Hey, you can read! The sign says 'Do Not Touch' You're not children," and as if to emphasize his point, he raised his hand in a stop sign and repeated, "DO NOT TOUCH!" The man sniffed, shifted uneasily from one foot to the other, placed his hands in his pockets and then separated himself from his two companions. The women, upon hearing the guard's voice, lowered their heads, turned toward each other, raised their hands to their mouths, and giggled softly. The guard, having satisfied himself that his remonstrations had achieved the desired result, departed from the gallery. After he left, the man turned to the women, extracted his hands from his pockets to point in the direction of the infra-red device and declared triumphantly, "see!"

The institutional aspects of this event are clear. The gallery administrators, probably acting on advice received from their insurance company, decided to protect members of the public from examining the work too closely and damaging themselves on the protruding sharp metal shelves. In so doing they

were indemnifying the gallery and exhibition curators from a law suit should such an accident occur. On one level, this action *pro bono publico* has rendered the work impotent. The intentionality of the artist has been betrayed by the exigencies of exhibition and the institution's perceived need to both protect the public, and itself from the public.

On another level, the addition of the warning signs has added significantly to the latent meanings residing within the work, further problematizing the business of interpretation. A true metamorphosis has occurred, beyond that which is symbolically represented within the work; one which may have been anticipated by the artist and/or the curators (it is in this context, that Celant's much published statement suggesting that he "will sign the whole operation," becomes laden with irony, particularly because he, as curator, would have had the final word on significant changes to any of the works during the course of the exhibit).

In its original condition, the Kounellis work offers a rather benign assortment of cues, material and symbolic for the range of meanings subsumed under the notion of metamorphosis — from the transmutation of organic material, the allegorical transformations of matter or animals (humans to animals, trees, rocks, etc.); to the ideological (the merging of Christ's body with the Deity during the ascension). However, with the addition of other elements which *invite* the viewers' participation, either directly or indirectly, the work becomes highly charged, imbued with contrary signals of purity and danger. The quasi-religious aspects of the work are extended, reinforced. Then, subjected to the encroachment of the praxiological conditions of everyday life, they dissipate, to be replaced by an alternate range of conflicting and self-cancelling secular cues. The synecdochic and other structural elements of the work: the identification of fire through its residue, smoke; the absence of the candles; the altar like shelves; the invisible (transformative) infra-red light demanding the presence of an object to "speak" its warning; the forty-six shelves, forty-eight if we include the two missing, arranged hierarchically in rows of six; the charred wood; the black taped barrier; the primary signification of the "Please Do Not Touch" signs; the Italian guard who enters on cue to deliver his lines, the same lines, always the same lines. Biblical exegetes, symbolic interactionists, structuralists and numerologists could have a field day with a work such as this, unveiling it perhaps, as an allegorical representation of one — or all — of the holy sacraments. But then perhaps this is *not* what the work is about.

For our purposes, it is enough to recognize the vulgar institutional aspects of the work in its gallery setting. The imposition of the indemnification elements by the gallery administrators (let us believe that they are illegitimate), have *enriched* the work in a number of ways, beyond the realm of hermeneutics.

In simple social terms, the male viewer was right to assume, prior to the guard's official intervention, that the warning signs were in place to deter members of the public from examining the work too closely and thus injuring themselves, even if, paradoxically, this is what these objects actually stimulated some viewers to do. Warning signs, after all, do convey commonly accepted messages in our society and are usually heeded for good, practical reasons. The male viewer may also have been familiar with other distancing devices used in gallery exhibits — restraining ropes and signs. However, in the absence of other information upon which to base his judgements, he was left in doubt. The women too were "right" in their assumptions concerning the additions to the Kounellis work, more especially if we consider the extraordinary range of other cues provided in the exhibition — similarly "dangerous" works like Giovanni Anselmo's large triangular stone, held under tension by restraining cables from crashing through the glass entrance doors of the gallery; Luciano Fabro's ominous leaning lamp post with lamp switched on (which was adjacent to the Kounellis work); and Mario Merz's hemisphere constructed precariously from sections of plate glass held into place by "C" clamps. The women would have been suitably primed to read the warning devices in the Kounellis installation, as part of the work. As intelligent students of the neo-avant-garde, they were probably well prepared before even entering the gallery, to accept the shocking devices and questioning strategies of contemporary artists. Accepting of the insulation of art works from the theatre of everyday life and the distancing that is provided the viewers in the gallery context, they were fully prepared to accept the legitimacy of something which outside the gallery they would normally question. They would have had no difficulties following a request "Please Do Not Touch," outside of a gallery, if the request presented was legitimate. Only within the art context are cues received by the viewers which allow them to arbitrarily suspend their normal habits of judgement, to willingly "suspend their disbelief" and thereby obtain — constitute — new knowledge.

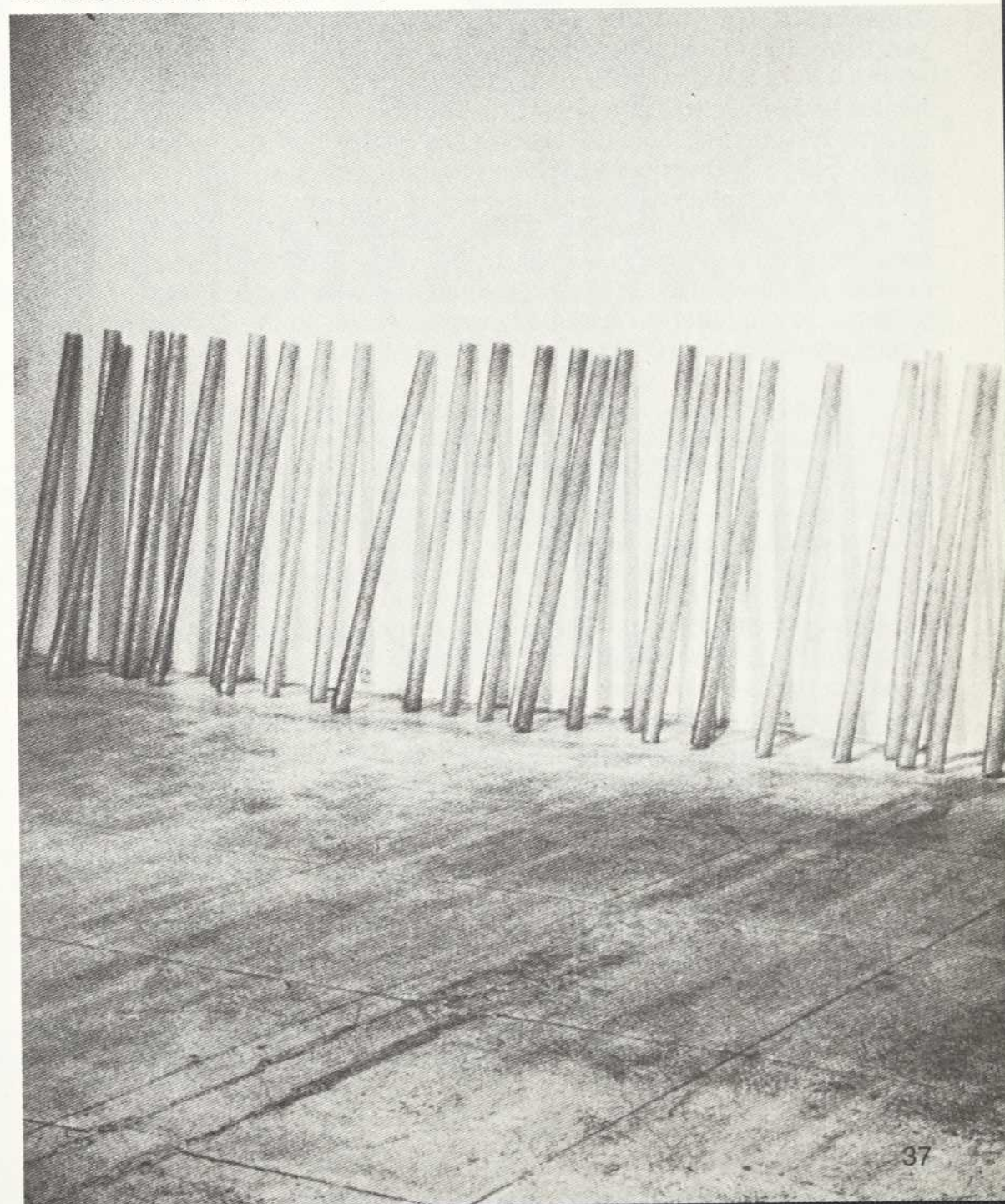
The additions to the Kounellis work, legitimate extensions in view of the in-

stitutions priorities, elevated the work beyond the everyday, confirming its separation from the experiences of those who viewed it. The auratic and by extension, the implied *capital* value of the work was enhanced — *directly*, given the potential for law suits to be directed at the gallery administration from incautious viewers; and indirectly, through the achieved status of Kounellis as one of the leading European practitioners of the avant-garde. As well, the public's estrangement from the work was reinforced. Practically, the warning devices and the official presence of the guard *confirm* the expected distancing which the work of art in a gallery context requires for the achieving of revelatory or transcendent experience.

The A.G.O. event allowed me to recall a similar incident which took place at the Auckland City Art Gallery, in New Zealand in 1973. The occasion was a large exhibition of American minimal and post-minimal art (*Some Recent American Art*) organized by the Museum of Modern Art and toured by the U.S. Information Service. Included in the exhibition were several works by Eva Hesse. One of the works, consisting of a number of opaque fibre glass tubes (approximately 2 1/2" in diameter and 4' in length), was installed in one of the smaller galleries, the row of tubes leaning casually against the wall.

During the exhibition opening, two youths used two of the tubes as swords to stage a mock duel in front of a small but appreciative audience of friends. The youths, apprehended by one of the guards, were ejected from the gallery and the undamaged tubes retrieved and returned to their place in the work. The following day, the gallery administrators decided to tape the top of each of the tubes to the wall. The tapes were removed some time later at the request of the American critic Lucy Lippard who, with a small number of American artists, was touring with the show. The Auckland City Art Gallery administrators cited security reasons for their decision. They did not want a recurrence of the opening night event, nor did they want anyone to trip over the tubes should these fall from their positions. And more important than the superficial *pro bono publico* stance was the potential of damage to the work of art, or worse, the possible theft of one or more of the tubes. Either scenario would have lessened the gallery administrators' chances of insurance. If they had not taken the opportunity to indemnify, the insurance company would have questioned the legitimacy of any claims received.

Eva Hesse, *Accretion* (detail), 1968, 50 fiberglass units, each 58" x 2 1/2" diameter.





Shelagh Keeley, *Permanent Installation for Room 31*, Embassy Hotel, 1984, London, Ontario.

The result, at least for several days, was that several hundred gallery visitors "read" the taped tubes as part of the work, destroying at least one major aspect of the artist's intentions for the work — its mutability. For those familiar with Hesse's post-minimal work, or those gallery visitors who questioned the existence of the tape on the tubes, the gallery's action merely affirmed the institutional priorities (security control) over the faithful presentation of the work. As with the Kounellis example, the work's status as a commodity, as fetish was confirmed. The materialist and/or social concerns of the artist denied, or abrogated in favour of the final arbiter — *money*.

In January of 1984, an installation proposal by Canadian artist Shelagh Keeley was subjected to a familiar administrative response. The proposal concerned the use of a room in the Embassy Hotel, in London, Ontario, for which Keeley had designed a permanent installation. The Embassy Cultural House, an artist run cultural community centre and gallery, had applied for funds from the Art Gallery of Ontario's Extension Program, *Artists and their Work*, to allow the artist to complete her work as proposed. The room once completed was to be rented out to hotel tenants. The co-ordinator of the *Artists and their Work* program, Marcie Lawrence, visited the Embassy Cultural House and met with both the artist organizer of the project and the owner of the hotel. The A.G.O. program co-ordinator subsequently wrote a letter to the Embassy Cultural House administrators outlining her reservations about their request for funding.

While I definitely support the type of programming you are doing, it is the physical facility itself which is the detrimental factor. As I discussed with you, the major problem areas are the facts that you allow smoking, eating and drinking in the immediate exhibition area and the lack of an alarm system during closing hours and only temporary staffing presence during open hours resulting in definite security risks.

The Embassy Tabloid, Fall/Winter 1984

Consisting of wall drawings, statements and photographs of a fort prison (Fort Lallemond) in Southern Algeria, used during the Algerian war of independence as an interrogation and torture centre by the French Legion, the installation was designed by Keeley to provide an evocative statement on the nature of oppression, imprisonment and resistance to colonization. It is somewhat ironic that its introduction as a proposal evoked the kind of administrative control that the work metaphorically was attempting to resist. Happily the work was constructed despite the beneficent intentions of the A.G.O. and the room is now regularly inhabited by members of the public.

Each of these examples, in the company of many others discussed in art world conversations, attest to the alterations in meaning that can occur when art works are placed in an administered public domain. In a curious way, the official alterations that each work endured in order to be *officially sanctioned* for public consumption, notwithstanding the Keeley work which was officially

rejected for "security reasons," confirms one of the original meanings peculiar to the term installation: "the ceremony of formally inducting into an ecclesiastical dignity, an order of knighthood, or an official position." (*Shorter Oxford Dictionary*). Under the power of institutional (economic) directives, the works have become "officialized" or, if we are to take the religious connotations seriously, *sacralized*.

Contrary to many of the aims of installation art: from the attempts made by the historical avant-garde (Lissitzky *et al.*), to "democratize" the work through spectator participation, and the attempts made by the neo-avant-garde throughout the last twenty-five to thirty years, to emancipate the work and its experiencing from its parasitic attachment to the institution of art and return it to a condition of social praxis, the contemporary installation artist like his/her forbears have to submit to the burden of an administered context for both production and consumption. The relative independence that many installation artists feel with respect to their labours of producing social-contextual and temporal work, for (ultimately) the public good, is simply that — *relative*.

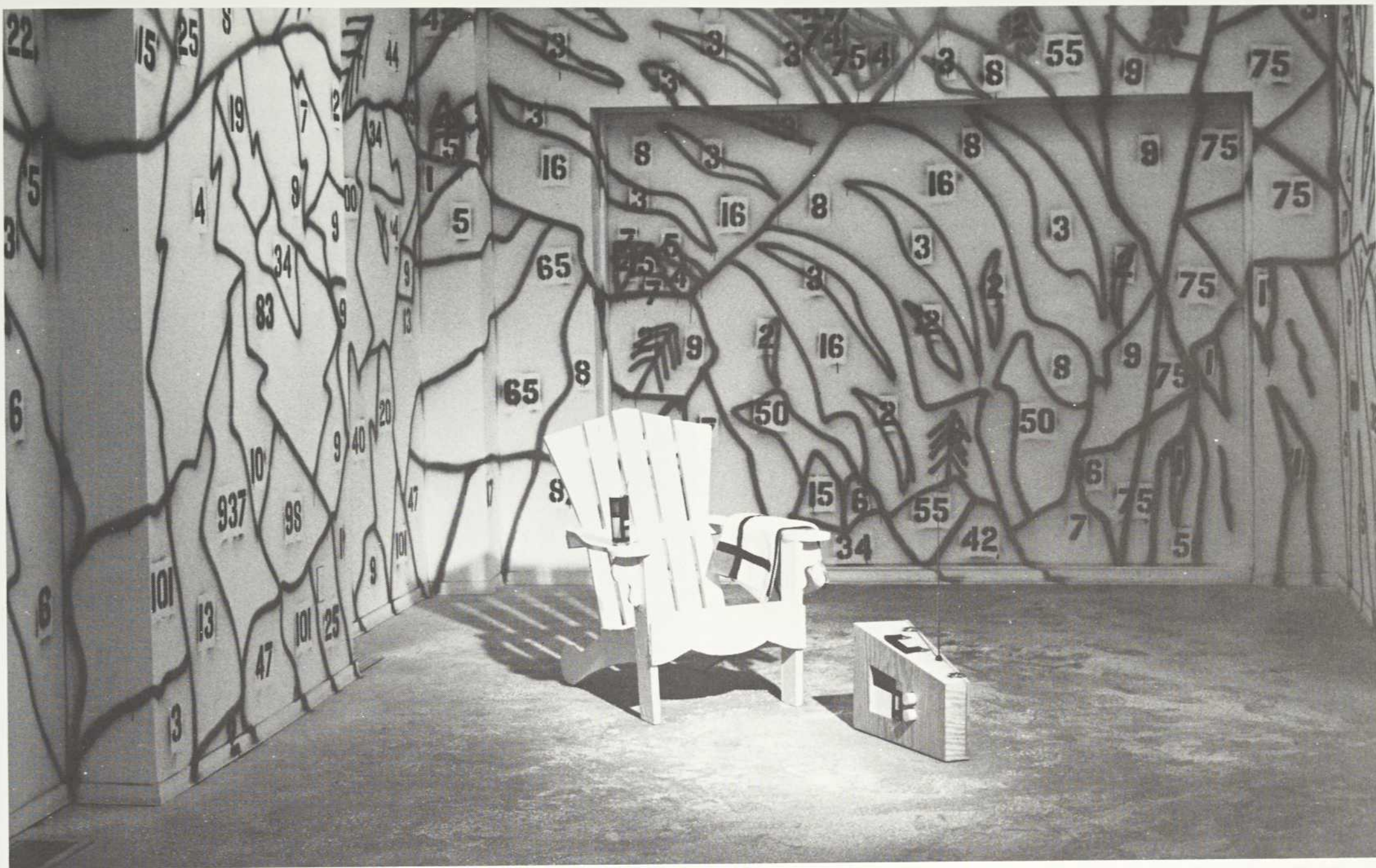
We have witnessed, in microcosm, one aspect of the institutional prescriptions for the art object, and coincidentally, the demands made of the artist. Need the obvious be stated? That what is good for the public can only be measured in terms of what is good for the institution — *pro bono publico, pro bono institutum est*.

POST-SCRIPTUM

Subsequent to writing this short essay, I learned from the A.G.O. administration that the warning device in the Kounellis work was added after the exhibition opened to restrain members of the public from touching the smoke marks and smearing their fingers on the wall. The gallery first placed the black tape and the warning signs, and when this did not appear to restrain the public, the gallery security suggested the use of the infra-red beam. The decision to use both was made in consultation with Germano Celant and chief curator Roald Nasgaard. They considered it the lesser of two evils. Apparently, the preservation of the work, and not insurance, was the issue... The artist was not aware of the additions to the work.

Trois situations, qui se sont produites autour d'oeuvres de Jannis Kounellis, d'Eva Hesse et de Shelagh Keeley, sont décrites et commentées pour la manière dont elles exemplifient les rapports oeuvre-institution-public, particulièrement le rôle déterminant que jouent les institutions dans la réception des oeuvres. La valeur critique, qui est à l'origine de l'installation comme art de mise en situation dans un contexte social, est en quelque sorte mise en veilleuse par l'institution, sinon officialisée ou même sacralisée.

Bruce Barber is an artist and writer. He teaches at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax.



Mondrian's Holiday, 1983, installation detail, photo: courtesy S.L. Simpson Gallery.

BRIAN BOIGON

"...a spectacle of demolition"

Bruce Grenville

We have paid a high enough price for the nostalgia of the whole and the one, for the reconciliation of the concept of the sensible, of the transparent and the communicable experience. Under the general demand for slackening and for appeasement, we can hear the mutterings of the desire for a return to terror, for the realization of the fantasy to seize reality. The answer is: Let us wage war on totality; let us be witness to the unrepresentable; let us activate the differences and save the honor of the name.

J.-F. Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?"¹

It seems as if Brian Boigon's art is caught somewhere between two sensibilities, two possibilities of action — the one, of which Lyotard offers us an example above, proposes that we wage a holy war against those ideas which threaten to force us into an intolerable position. In looking at Boigon's recent work we might say that he has followed the example of Lyotard and has

"waged war on totality." Certainly his recent installations suggest a combative attitude toward totalizing philosophies and theories, i.e. *Mondrian's Holiday*, 1983; *The Theoretical Villa*, 1984; *Museum A Go Go*, 1984. The consistency and the breadth of these critiques suggest a programmatic effort to eradicate the basic tenets of art and art theory.

And yet there remains in Boigon's work a certain playfulness and self-deprecation that suggests that we are not to take it too seriously. This position, unlike that posited by Lyotard, is a submissive, and ultimately melancholic, one in which we realize the ability of a dominant ideology to subvert and recoup any threatening discourse. In the following passage, critic Benjamin Buchloh describes the fallacy of a combative art:

(...) the work of art perpetually pretends to a capacity for altering material conditions and always ends up

by being doomed to superstructural, cultural embellishment of social and political conditions that have not been questioned, not to mention affected during the process of the artist's work. It is this relentless awareness of the artist's production as the object of permanent adaptation that leads to the conscious identification with their role as "decorator" and their work as decoration.²

Yet even the position of the artist as a decorator can become a combative strategy (as Buchloh attempts to show in his analysis of Buren's work) much in the same way that Lyotard's encouragement to "wage war on totality" finds its fallacy in the inability to locate the enemy (surely the enemy for Boigon is not Mondrian, Neo-Classicism, or the museum). What I had hoped to show in drawing these two polarities was the impossibility of inhabiting one or the other, instead we must seek that site where both can be acknowledged. It seems to me that much of Boigon's recent work

does inhabit such a site. The following essay then, marks an attempt to trace the configuration of this site and the strategies at work there.

A DESCRIPTION

The walls and ceiling of the first room are covered in a complex network of spray painted lines and numbers³. Viewed as a whole they map the surface of an alpine vista, a paint-by-numbers landscape of snow, mountains, trees, and a lake. At the far end of the room is a white lawn chair with a Mondrian-style towel draped over one arm and a Mondrian-style highball glass resting on the other. In front of the chair is a radio, a plywood rhombus with a Mondrian-style speaker grill. This small tableau is lit by a spotlight which casts a melancholic light over the whole scene.

In the adjoining room is a small, decorative writing desk and a chair, sitting on a Persian rug. Placed on the top edge of the desk are a guest book, a pen, and a stack of cards (invitations to the installation). On the lower part of the desk is a book, an Abrams-style monograph on Piet Mondrian, the dust cover of which has been repainted by Boigon in a manner similar to the paint-by-numbers landscape in the first room. To the right of the desk on the wall is a small painting in a gilt frame with a museum lamp hanging over it. The painting is entitled *Mondrian's Holiday Painting* (the brass plaque on the frame reads: Mondrian's Holiday Painting, Brian Boigon, 1983, Canada), and is clearly a Mondrian-style image painted over a paint-by-numbers landscape similar to that seen earlier. Toward the rear of the room is a simple chair and table occupied by the gallery monitor. Hung over this table is a large blueprint drawing, a study for the installation.

What then are we to make of this installation? Initially I might suggest that in this installation we are witness to four specific strategies of representation. In the radio we are given the object as cartoon, a perspectival rendering of the object as an idea; in the towel and glass: the object as style, a copy without an original; on the walls: nature as a code, i.e. nature as culture; in the second room we are introduced to the discourse of the gallery/museum, i.e. the institution as discourse. What is missing here is any sense of a relationship between the representation and its model, in fact, instead of representations we are given representational strategies. Yet I would hesitate to suggest that the meaning or intent of Boigon's work lay merely in its enumeration of certain strategies of representation. Instead I think that we must examine the manner in which these strategies are presented. Certainly the issues raised by the use of these representational strategies are significant, but it is equally important to acknowledge that, in opposing these various strategies one against the other, Boigon is not seeking to clarify the issues of representation, but rather to confound and subvert our understanding of these issues. Here then representation itself is represented — not as some clear cut method of analysis but as a confusing and discursive practice.

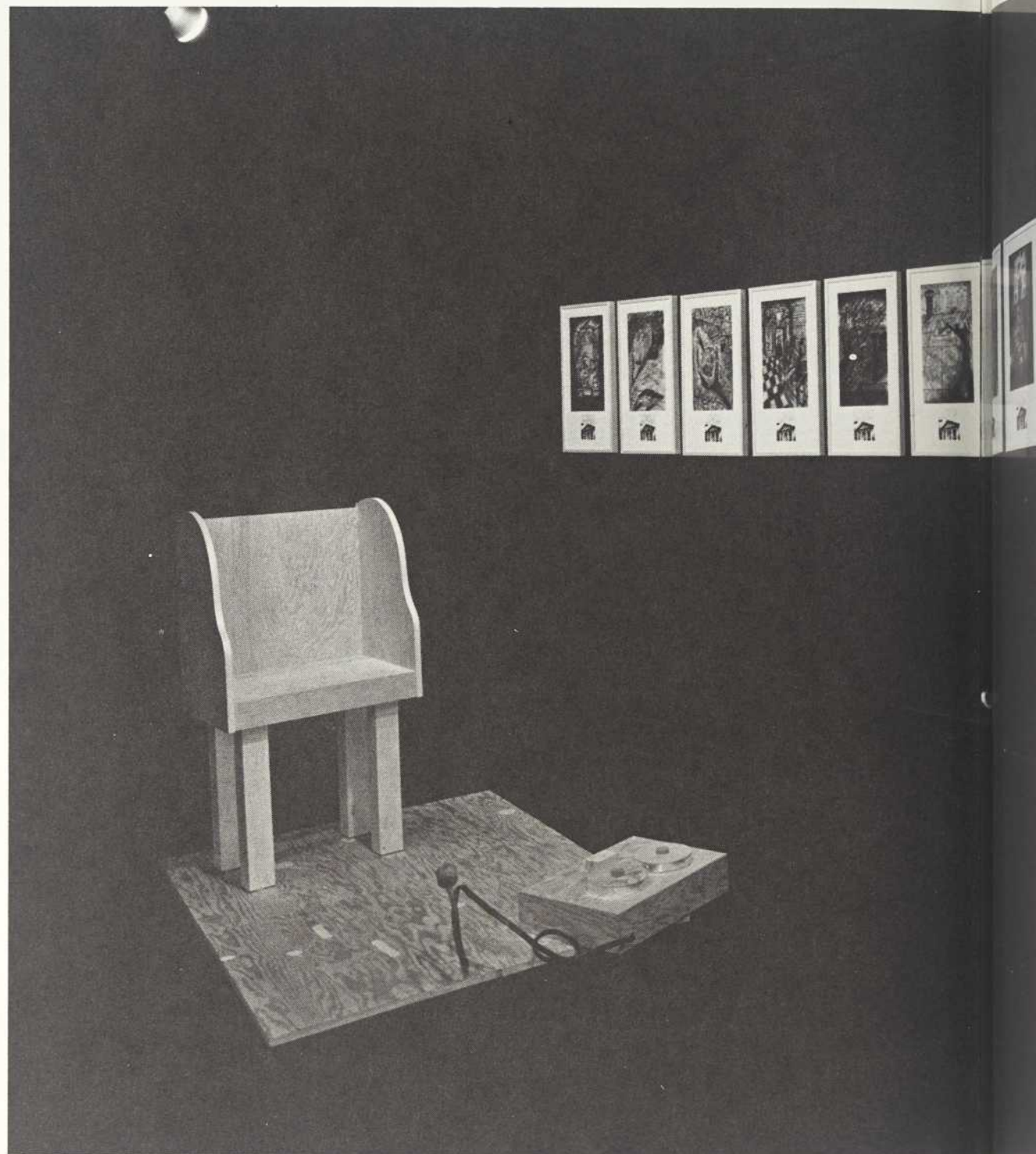
We begin to sense here the density of Boigon's discourse, a density that becomes even stronger in his next installation, *The Theoretical Villa*⁴. The walls, floor and ceiling of the room are painted black and the doorway is covered with a plastic curtain. We see here then a parallel to *Mondrian's*

Holiday in the use of an enclosed environment or space within which the work must be read.

On the wall opposite the entrance are ten framed drawings. Numbered I to X and placed in sequence, each drawing has the same format and layout, an expressive, cartoon-like image/scene surmounting a small xerox image of Inigo Jones' *St Paul's, Covent Garden*. Each of these drawings is stamped with a "MUSEUM ITEM NUMBER" stamp, a "THEORETICAL VILLA" stamp, and signed and dated by the artist.

recorder (also plywood) with a three prong plug running out of it. Both of these objects are placed on a plywood floor. To the right of this grouping is a miniature wooden car and near that a fallen wooden chandelier with lights. Finally, to the left of the grouping is a silver plated pitcher which has been knocked over.

The most immediately identifiable difference between *Mondrian's Holiday* and *The Theoretical Villa* is the increased presence given to the role of narrative in the work. The series of drawings, for ex-



The Theoretical Villa, 1984, installation detail, photo: Peter MacCallum, courtesy S.L. Simpson Gallery.

The series begins with a title page, similar in style to that which we might see in a classical treatise on architecture. In the first few drawings we are introduced to the setting (a villa) and the principal elements/characters of the story (the car, the chair, the tape recorder, etc.). The story appears to involve a character who enters the villa and encounters these objects under a variety of circumstances and settings. The protagonist is not named or otherwise identified, and in fact any attempts to identify a protagonist are frustrated. The narrative ends abruptly, and the series closes with an end page once again displaying all the principal objects in the story.

On the right wall is a gilt framed mirror mounted askew on a piece of plywood, in the centre of the room is a miniature wing back chair made of plywood, to the right of this is a reel to reel tape-

ample, is obviously guided by a narrative structure, yet its form is very confusing. The series begins in the manner of a theoretical treatise with a title page that declares a unity between THEORIA and PRACTICA, but then moves abruptly into a narrative sequence. Moving from room to room and object to object we are given the sense of a narrative progression, yet if we try to identify a narrator or a principal protagonist(s) we are foiled. In the place of a traditional narrative structure we are given an indeterminate surface. The identity of the protagonist, for example, constantly shifts, from the artist, to an unnamed character, to the viewer, to the objects, and back to the artist. An acknowledgement of the primacy of this shifting surface and its instability is crucial to an understanding of *The Theoretical Villa*. For Boigon meaning is located in the gaps of a discursive practice, and narrative is a surface which escapes all teleological

determinations. Here then Boigon's use of narrative finds its parallel in his use of representational strategies in *Mondrian's Holiday*.

As with the *Theoretical Villa* Boigon's *Museum A Go Go* was part of a group exhibition, but here Boigon was not able to separate it from the other works in the show⁵. As if to compensate for this "over-exposure" Boigon made his work "invisible" by incorporating it into the gallery structure. The *Museum A Go Go* covers the entire south wall of the Harbourfront Gallery and was initially intend-



ed to be a semi-permanent installation, in that it was to hold a dual function as a construction hoarding (while work was completed on another part of the building) and as an installation piece for this group show.

The wall, in proportion and architectural detail, is similar in style to that which we might find in a Georgian house-cum-museum. The upper portion of the wall is painted white, the lower portion a rich dark green. Its surface is articulated by a wooden cornice at the top, a dado or chair rail two-thirds of the way down the wall, and a baseboard at the floor. At ten foot intervals along the wall there are small gilt frames with museum lights over the top and a label (*Museum A Go Go*, Brian Boigon, 1984, Canada) under each.

The uniformity of this wall however has been shat-

tered by a large wooden building. The exterior of this building is painted brown and the interior is lit by a blue floodlight, on the floor lies a plaster bust of Lord Byron. Complete with doorway, windows, a peaked roof and chimney, the building functions both at the level of image and object much in the same way that the radio does in *Mondrian's Holiday* and the car, chair, tape recorder and mirror do in *The Theoretical Villa*:

Everything looked like a cartoon version. Like someone had popped out theoretical images from their mind without adjusting logic.

Every room had a double.

Every double was slightly different from its referent.

Brian Boigon, "Artist's Statement,"
The Theoretical Villa ⁶

It is in the realization of a gap between the image and the object that Boigon's work begins to reveal a meaning. In these objects which are so clearly unreal we sense a strategy; for through their presence we must call into question the other objects that appear to be real, e.g. the silver plated pitcher, the glass, the towel, the bust of Byron. Although these objects are clearly not part of the unreal, we cannot class them with the real — the pitcher, for example, is a mass produced decoration, a post-war concession to pre-war taste; the bust of Byron is a poor copy of an equally poor original; the glass and towel as I have said are pure style. Unlike the wooden objects which are clearly unreal, these objects have the effect of the real but are not real. We have here then, the presence of the simulacra — copies without originals, objects without essence.

In Boigon's recent work we have seen an increasing movement away from the real — a movement that is so strong that he no longer bothers to set up oppositions between the real and the unreal, but rather prefers to establish oppositions between the unreal and the simulacra. We might ask then if Boigon's project is concerned with the documentation of what Baudrillard has called the "age of simulation." In the age of simulation,

(...) it is no longer a question of imitation, nor of reduplication, nor even of parody. It is rather a question of substituting signs of the real for the real itself, that is, an operation to deter every real process by its operational double, metastable, programmatic, perfect descriptive machine which provides all the signs of the real and short-circuits all its vicissitudes.⁷

That Boigon is concerned with the loss of the real may be seen most clearly in the *Museum A Go Go*, for it remains to be stated that the four picture frames hold nothing but shatter-proof glass and through them we can see into a space that is obviously under construction. Here then for the first time Boigon gives us the presence of the real. Yet even as we grasp the presence of the real we must also realize that we are doing so through the gaze of the museum.

THE STRATEGIES AND THE CONFIGURATION OF THE SITE

My description and analysis of Boigon's work to this point has been made in an effort to demonstrate the possibility of reading his work as a surface without depth. Once the presence of this surface is acknowledged then it remains only for the viewer to engage that surface and flow across

its breadth. The work then is no longer a puzzle but a journey.

Initially then we might give some attention to Boigon's adherence to the principles of installation art over those that surround the production of site-specific works. While it is important to acknowledge that Boigon's work arises out of the issues of installation art this is not to say that the work is site-specific, for site-specificity implies the presence of a dialectical process that occurs between the site and the idea — this is not part of Boigon's strategy. Instead Boigon's installation requires a space that is sensitive to the idea(s) that has generated the work. Thus *Mondrian's Holiday* does not emerge out of an interaction between the site and the work, but instead completely masks the site. The same is true of *The Theoretical Villa* where Boigon eliminates the site simply by painting it black.

Museum A Go Go operates on a different level in that it initially appears to be a site-specific installation. An examination of the work however, reveals that this interpretation is not so much the result of an interaction between the site and the idea, but is instead the result of a sophisticated series of manoeuvres in which Boigon negates the site, then returns it, not as a specific site, but rather as the site of the "real."

The questions raised by the *Museum A Go Go* are, in fact, extremely useful in understanding Boigon's two earlier works. Unlike in *Mondrian's Holiday* and *The Theoretical Villa*, Boigon here relies heavily on his architectural knowledge to produce a powerful illusion. The wall that Boigon has built is skewed at a forty degree angle from its regular position. This shift in the position of the wall is so decisive that the viewer must decide whether it is the wall that has been skewed or the rest of the room. What has been altered then is not the Harbourfront site but rather our sense and perception of space.

This sense of ambiguity is further heightened by Boigon's use of the "building" which fractures the wall. Here the viewer must decide whether it is the building that has crashed through the wall or whether the wall has impaled itself on the building. Once again the discourse shifts from a question surrounding the site of the work to a description of the surface which the work inhabits.

The primacy that Boigon gives to installation work over site-specificity has a great deal to do with his acknowledgement of the surface as the locus of meaning, but the paradigm of the surface in Boigon's work is seen in his use of narrative. Where traditionally we have come to understand narrative as a complex structure that can be read both at the level of the surface and in depth, Boigon posits a narrative which can exist only at the level of the surface.

In the *Museum A Go Go*, for example, the presence of the building is disruptive and inexplicable, at least in terms of the work's site and formal considerations. A viewer might rightfully ask what this non-descript building has to do with a Georgian-style wall, or why the bust of Byron has been placed inside it. While it is possible to formulate an historical connection between Byron and the Georgian period this connection seems gratuitous and superfluous. Yet it is here, within this superfluity, that we can begin to sense the nature of Boigon's narrative.

(continued on page 48)







Betty Goodwin





**«Seule une langue qui a
le cancer
incline aux formations
nouvelles.»**

Karl Kraus



(continued from page 41)

Boigon's work is a surface of narratives without a centre or depth. In the *Museum A Go Go*, for example, the narratives criss-cross the surface of the work leaving us with references to the museum as discourse, to a narrative of Georgian culture, of Lord Byron, of the presence of the building, of the artist's statement, of Constructivist theory, of the pun on the voyeurism of construction hoardings and museums. In *The Theoretical Villa* we are given the narratives of the drawings, another in the objects as part of the installation, another that links Inigo Jones to Palladio, Alberti and Vitruvius, and yet another that emerges out of the artist's statement. Finally in *Mondrian's Holiday* we are lead into the work by the narratives surrounding Mondrian, both the ones we know and the ones Boigon puts forward. Also present is the narrative of the museum as discourse, of art as discourse and of the artist as meaning.

It might, however, be suggested that these are not narratives but rather that they are fragments of narratives and as such they are able to occupy this surface without being tied to a centre or given some teleological determination. Yet to understand these narratives as fragments is to misinterpret them, for fragments seek wholeness and in doing so destroy the unity of the surface and mark the return to the centre. Instead we must understand these narratives as *petits récits* or small narratives. In calling these narratives *petits récits* it is not intended that they be understood as small or short narratives, but that they be seen in contrast to the notion of the *grand récit* or master narrative, as it has been put forward by J.-F. Lyotard in his essay *The Postmodern Condition*.

For Lyotard the function of the *grand récit* or master narrative is as follows: within our society, knowledge, whether it is generated through the practice of science, politics, art, philosophy, history, etc., must undergo a process of legitimation. In general this is achieved by recourse to the use of philosophy; philosophy thus provides a metadiscourse commenting on scientific knowledge, historical knowledge, etc., as a discourse. The *grand récit* comes into use when this metadiscourse in turn makes an "explicit appeal to some grand narrative, such as the dialectics of the Spirit, the hermeneutics of meaning, the emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth."⁹ Legitimation thus provides the conditions under which this or that discourse is allowed to function in our society — in short, Lyotard argues that the conditions which define the existence of truth are established through the use of narrative. And in fact it is difficult to think of any recent "advancement" in science, art, politics, economics, etc., which has not, in describing its value to the field of knowledge, sought to identify its great heroes, its great voyages, its great dangers or its great goals¹⁰. Narrative thus unifies, focuses and provides a meaning for knowledge.

In this context, narrative is used as a means of offering the illusion of a resolution to real contradictions. Yet Boigon appears to be using narrative in a decidedly different manner, and in fact it would appear that narrative is not used to legitimate, but in fact delegitimize various forms of knowledge. This is most clearly evident in Boigon's installation *Mondrian's Holiday* where Mondrian's art is seen to be legitimated by recourse to a *grand récit*. In his art Mondrian proposed a universal code, the Style, directed toward the achievement of pure

spiritual expression. Both his art and life reveal a striving toward an absolute state for art, free from issues of representation, individualism and the particular. We can see in his work a consistent teleological movement toward an emancipation of the Spirit — and it is here that we are also witness to his recourse to a *grand récit*. It is in fact difficult to think of any modern master who has not called on some *grand récit* as a means of legitimating his or her art.

Boigon's installation, while implying the presence of this *grand récit* chooses not to develop a direct critique of Mondrian — instead Boigon turns to the use of what I have called a *petit récit*. In the place of Mondrian's universal formal code Boigon does not offer its polar opposite, i.e. Expressionism, but instead seeks to reveal the programmatic potential of Expressionism, i.e. Expressionism as paint-by-numbers. To substitute the program of Expressionism for that of neo-plasticism would merely mean substituting one code for another, a substitution which could be achieved without changing their *grand récit*.

The critique which Boigon proposes instead is one in which the subject in question, in this case Mondrian's art and ideas, is implicated in a matrix of small narratives. We cannot see, for example, in the link between the first room and the second room, any logical relationship other than in their shared subject. The second room does not complete some narrative that was begun in the first room, nor does it offer some dialectical resolution — instead we are witness to the presence of another, separate, narrative. In each room the various elements, e.g. the cartoon-radio, the Mondrian-kitsch, the gallery furniture, the sketch, the presence and absence of the artist, all initiate a narrative which evolves out of their presence. Each of the narratives must in turn be read and re-read through the other.

The meaning of Boigon's installation then, does not lie in an acknowledgement of a critical deconstruction of Mondrian's art, nor does it offer a questioning of issues of authenticity, authorship or appropriation (as we might see in Sherrie Levine's *After Piet Mondrian*, 1983). On the con-



Museum a Go Go, 1984, installation detail, photo: courtesy S.L. Simpson Gallery.

trary, I don't think Boigon is mounting any sort of attack on Mondrian for there is implicit in his criticism a certain admiration for Mondrian's art and ideas. Instead I think that we can see in Boigon's work an attack on those who control, or would seek to control, Mondrian's *grand récit*. Thus the solution to the problem of Mondrian's art, and by implication modernism in general, is the erasure of the *grand récit* under the paralogical presence of the *petit récit*.

The same is true of Boigon's *Theoretical Villa*, though here it is Inigo Jones and Neo-Classicism, rather than Mondrian and modernism, that are the focus of his critique. Once again, however, we must acknowledge that the attack is not directed against the work or the artist but rather against the apparatus which arises in order to legitimate art. In clearly defining a role for narrative in *The Theoretical Villa* Boigon reveals this as a central issue in this work. Yet the narrative presented in the drawings seems to have very little to do with the production of a meaning for the work — certainly no more so than the other narratives present in the work. Instead Boigon offers here a powerful critique of metaphysics simply by pointing to its absence. *The Theoretical Villa* is no more than the play of art and language across a surface devoid of closure, any attempts to define a metaphysical presence immediately reveal the artifice of such a strategy. Inigo Jones' *Saint-Paul's, Covent Garden* is therefore no longer to be understood through the *grand récit* of Classicism, but rather as an ingenious and stimulating solution to a difficult architectural problem.

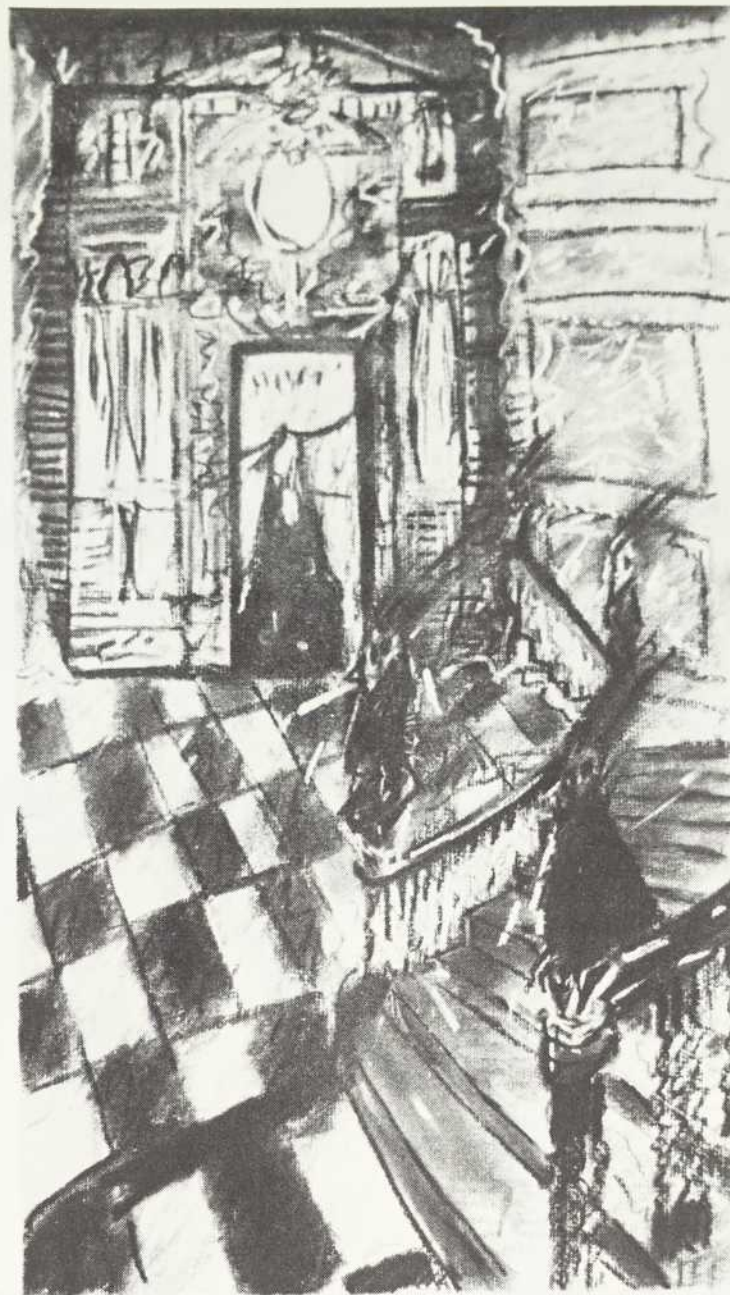
Finally, in the *Museum A Go Go* Boigon makes the paralogical nature of his work clearly evident — the discourse he proposes at one point takes the form of a pop song lyric in which the grand history of architecture is reduced to rubble and we are given the power to forget:

Memory spills out local images of architectural interruption. Each one is successively pressed against your eyes by the centrifugal force of your twisting body. All history and buildings get confused. Classical busts teeter and fall on the museum floor. Architecture explodes its discourse into a spectacle of demolition. Amnesia consumes you.

Brian Boigon, *Museum A Go Go*¹¹

Here then the *grand récit* of architecture is destroyed as history is emptied out of architectural practice by the amnesia that "consumes you." Is Boigon then proposing a situation in which we will be given the power to forget?¹² If so, what could be the advantage of this amnesia? For Nietzsche the power to forget was the necessary step toward the production of a future without precedent. While this may be part of Boigon's project, it seems to me that he is more directly concerned with the production of a locally determined practice that finds its origin in dissent. In the place of homogeneity and consensus Boigon proposes heterogeneity and paralogy.

The art that Boigon is proposing is paradoxical, at least at a time when the art world seems to have split into two distinct camps. On the one hand is the international set, that group of artists who are engaged in an "international discourse" that appears to be of interest to everyone. On the other hand we have a local discourse which spawns its own art and ideas. Like the "combatant" and the "decorator" that I proposed at the beginning of this essay, these two groups do not and cannot exist.



The Theoretical Villa, 1984, installation detail, photo: Peter MacCallum, courtesy S.L. Simpson Gallery.

What does exist is a narrative apparatus which legitimates these distinctions.

Boigon's work seeks to eliminate these distinctions and replace them with a surface which cannot be territorialized. For it is here at the level of the surface that homogeneity and consensus are dispersed and that heterogeneity and difference must be acknowledged.

NOTES

1. J-F. Lyotard, "Answering the Question: What Is Postmodernism?," *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. G. Bennington and B. Massumi, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp.81-82.
2. Benjamin Buchloh, "The Museum and the Monument (Daniel Buren's *Les Couleurs Les Formes*)," *Daniel Buren Les couleurs: Sculptures, Les formes: Peintures*, (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981), p.22.
3. *Mondrian's Holiday*, 515 Queen St W., 2nd Floor, Toronto, November 12-26, 1983.
4. *The Theoretical Villa*, Gallery '76, Toronto, August 25-September 22, 1984.
5. *Museum A Go Go*, Harbourfront Gallery, Toronto, September 21-October 21, 1984.
6. Brian Boigon, "Artist's Statement," *The Theoretical Villa*, New City of Sculpture, *C Magazine*, No. 3, Fall 1984.
7. Jean Baudrillard, *Simulations*, trans. Paul Foss, et al. (New York: Semiotext(e); Foreign Agents Series, 1983), p.4.
8. J.-F. Lyotard, *op. cit.*
9. *Ibid.*, p. xxiii.
10. *Ibid.*, p.xxiv.
11. Brian Boigon, *Museum A Go Go*, "Artist's Statement," *Something To Do With Space* (catalogue), (Toronto: Harbourfront Gallery, 1984).
12. It is Nietzsche who proposes the necessity of learning to forget in the hope of producing a future without precedent (see his, *On the Advantage and Disadvantage of History in Life*) — for an interesting discussion of this theme see Fredric Jameson's "Foreword," *The Postmodern Condition*, *op. cit.*, p. xii.

L'auteur analyse ici trois installations récentes de l'artiste torontois, Brian Boigon. Regroupés ainsi, elles révèlent comment cet artiste, par une pratique discursive niant les modèles traditionnels de profondeur et les stratégies téléologiques, définit la surface comme lieu du sens de l'oeuvre. La description de chacune des installations amène l'auteur à identifier le rôle de la narrativité dans le travail de Boigon et, en opposant ses «petits récits» aux «grands récits» commentés par Lyotard, il suggère que son art reformule la nécessité de l'hétérogénéité et du paralogisme dans la culture contemporaine.

Bruce Grenville is an art critic and free-lance curator living in Toronto.

DEFYING THE DEATH



The Bomb, 1966,
gouache on paper, 60,9 x
91,4 cm.

M A C H I N E

AN INTERVIEW WITH NANCY SPERO BY NICOLE JOLICOEUR AND NELL TENHAAF

Contemporary feminist discourse questions the ideology implicit in representation. The process involved is deconstruction, making visible the conditions of the viewer's reception and the construction of the image's meaning.

There is another discourse of the "other" that represents the fact of women's exclusion from language and representation, from full initiation into the symbolic order. This discourse proposes the experience and knowledge of being without status as subject, without recognized power.

These discourses inform each other. The latter proposes to address the social conditions of power relations that underly signifying practices. It is within this perspective that Nancy Spero's production is situated in the following interview.

Nancy Spero has been active in the New York art world since the late sixties. Her production is informed by her political activism as well as her com-

mittment to the women's movement. She is recognized as one of the leading forces in the feminist art community. Her work has been shown extensively in America as well as in Europe. Powerhouse Gallery in Montreal presented an exhibition of her work from April 20 to May 18.

Nancy Spero: In 1961, I was a mother and a married woman, leading a kind of conventional life, except for the art work, much of which was anarchic. I was doing the black paintings. I did a few small paintings on paper entitled *Fuck You* or *Merde*. My anger, the anger as I have subsequently analyzed it, through all these images, through time, my anger was in that people weren't listening to what I had to say, meaning that people weren't looking at my work. I had a terrible time in the art world; I felt that there was no dialogue. So, I did these *Fuck You* things. There are weird creatures coming out, out of blackness, and they have little red tongues. It's kind of embarrassing, these nightmare, wormlike figures. In 1966, my anger

really flowed with the War series. We had been in France at this time, but we came back from Europe and I was appalled about what was going on in Viet-Nam. I wonder if subliminally I wasn't thinking about this: I had three small sons, and here they were sending all these young men to the carnage: thinking as a mother. Anyway, everything burst out. Experimenting, I developed an iconography of the bomb; total destruction. Then, in the Artaud paintings, the tongue became even more phallic and obscene. I was literally sticking my tongue out, using the quotes of Artaud. In the War series I wanted to be as shocking as possible, and the way that I could be most shocking, because it so upset people, was through sexuality. It was two things: trying to shock, a shock of recognition, and knowing the relationship between sex and power. In a lot of Artaud, there are very tragic lines: "I cut off my tongue." He is always talking about not being able to speak — castration. When I got to the women's paintings, I still used the tongue, but it's more blithe: it's a run-

ning woman, she's sticking her tongue out at the world, but she's blithely running by. What was I doing with all these tongues? It had to do with my anger, it had to do with my not being heard, my being silenced. It had to do with language. It had to do with women talking, but not speaking. In the *Great Mother*, the four-breasted woman, she's giving birth through her mouth. That's like language, too.

Question: In your work we can trace certain "radicalizations," as you yourself have described them, in the choice of materials, format and content. You've said that with the work *Torture in Chile* (1974) and *Torture of Women* (1976), you decided to use only images of women, as the subject in which to investigate the world.

N.S.: I believe I'm directly contradicting the way human beings are represented in our society. I think the universal is the male. And so in my deliberately turning this around and trying to universalize the female, I tried to challenge myself to look at the world as I wanted to, as a woman artist, realizing the complexities of doing so because the world isn't really that way. As Charlotte Gilman Perkins said, at the end of the 19th century, "Human reality is male reality." That is still the truth. And so, in turning it around this way and looking at human reality as female reality, looking at the experience of women as the ex-

traordinary as much as the routine, in all the aspects that men usually claim, I wanted to zero in and investigate our reality. I think that what I did was greeted with great interest in parts of the art world, but that I also created problems for myself because of these intentions.

Q.: We're very much interested in the notion of "permissiveness." In a lot of different situations, we're always dealing with what's allowed. Your work definitely deals with what is allowed. If we position women as representing the negative in the symbolic order, this has a socio-political aspect in defining what the actual restraints are; and it has a psychic aspect in our perception of our own limits.

N.S.: In the War and Artaud series – *Torture of Women*, etc., the psychic and social intermingle in extremes of dislocation. I view my work as acts of rebellion.

Q.: In terms of the construction of femininity, women occupy the place of the negative, that is, being the other side of what is real; what is real remains male. The fact that you've dealt with bombs came out of your having no place.

N.S.: I am an anarchist, in a sense. I was on a panel, "Art and Anarchy," the other night, so I've been thinking about that, and I think that women

are or should be natural anarchists because we are out of the symbolic order.

Q.: When you talk about it now, you're talking about it from your intentionality, and of course we're talking about it from our perception. We see in the work this tension between how we perceive ourselves as women and a call to arms, in a sense. There's a side to it that's about political action, and particularly about the notion of extremism. It seems that a lot of times in your work, earlier in *Torture of Women* and also previous to that, there's extreme violence in the situation. We're questioning that and wondering where you would position the confrontation of limits. Do you feel that in those extreme images what you would sense was an actual lack of power for women?

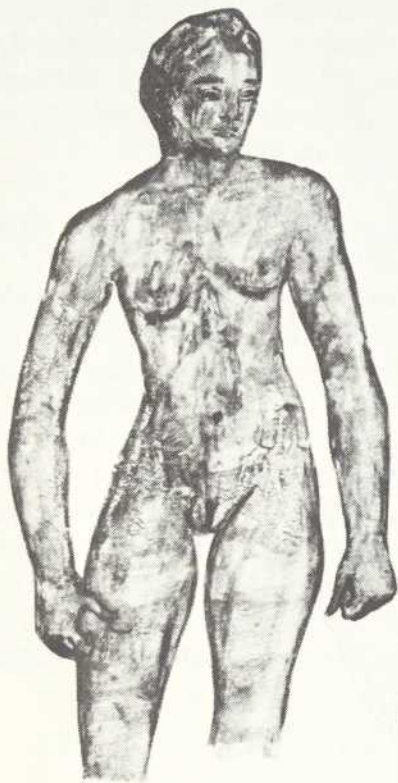
N.S.: I think so. In a sense the works then (with *Torture of Women*) shifted to the empowerment of women. They're all me. They're all women. These earlier works are very angry works. The War series, the Artaud: I'm literally sticking my tongue out. Particularly in the Artaud, the tongue sticking out in defiance of a bourgeois and uncaring society; using Artaud as the vehicle of my angst, of my oppression as a woman artist. In one of my works, I quote him saying, "I feel the Church moaning between my thighs." It was as if the Church was there. I interpreted it as inhibition that he blamed on the Church. He had many obscene statements about

L'enfer est déjà de ce monde (Artaud series), 1970, gouache, collage.



Codex Artaud VI (detail), 1971, painting and typewritten collage on paper, 52 x 316.2 cm.





The First Language (panel 9, detail), 1981, painting, collage, hand printing on paper, 50,8 x 57,9 cm.

religion. One image of mine goes perfectly with his quote, although I've never meant my stuff to be illustrative, "the obscene phallic weight of a praying tongue." In the four years from 1969 to 1972, I used the language of Artaud because I didn't know anything else as extreme. But in a sense, using male language, the language of a male writer, would verify my position more than using a woman's writings. What I was trying to do in a very undiluted and unlayered way was to get my message out to the world. But it was layered and covered up because it was in French and because the language was male. Also, my images were esoteric. So it was misunderstood.

Q.: It seems that the *Codex Artaud* represented some kind of shift in your own empowerment. You said that to speak from the male artist's point of view gave you more weight.

N.S.: This was at the very beginning of the women's movement. I didn't even think about it, but today I'm thinking about it.

Q.: We could see it as an inversion, in the sense that Artaud is male and, from what you describe, a very "female" male. He is talking very much from this "nearness-to-oneself"¹ that a woman has, so there is a direct expression of himself, there isn't a distancing from himself. One could propose that you, in assuming his identity, would then be able to see your own identity as "female" in a different way, because you could identify so strongly with a male position. It seems that was really an empowering situation, so that you could then find your own voice effectively.

N.S.: In using his voice, his text, his language, I was using him. I was the one in power.

Q.: You were yourself through him, through your identification with him.

N.S.: That's right. Although I was ruthless in a sense. I fractured his already fractured language and also, as you said, used him. He was a very special male. He was a pariah and oversensitive; he was in great pain all the time, physically and mentally, so he took a lot of drugs — opium, etc. There were a lot of things which made him acutely aware of his body, and perhaps of the insensitivity that derived from his pariah status. He analyzed himself to pieces and screamed out in anguish and torment and anger at the world. That is not your ordinary male. A lot of this was self-inflicted.

Q.: When you begin to propose images of women, women only, beginning with *Torture in Chile*, that proposing still questions, as if there is something carried over from the Artaud, something of the male position. Are you still questioning masculinity by proposing a certain female subject, or do you not concern yourself with masculinity or men's position?

N.S.: In the Artaud, there were a lot of male figures perfectly recognizable as such. But then, androgynous figures started coming in. One particular image which I used a lot, starting in the War series, was taken both from Egyptian imagery of the great goddess leaning over and forming an arc with her body, and the wolf from the legend of Romulus and Remus. This androgynous figure in

the Artaud, leaning over in a animal stance, has four tits and a penis. I cut and separated the head (because it was paper and infinitely flexible), and the head turns around, the mouth open towards the penis. Accompanying it is a quote about how Artaud was arrested in Ireland. I don't know what he did but his behaviour must have been beyond the pale, something pretty violent. And then there's a litany of all the institutions that he was taken to. As far as the imagery goes, I am questioning difference, similarities, otherness. Actually, the androgynous figure also appears in the War series. The bomb, the symbol of destruction, is mostly male and phallic, but both female and male organs appear on some of the bodies. I had a penis on one side and breasts on the other spewing out poison, and that had to do with power and sex: it wasn't just gender. It did have the implications of sex and power, of phallic power, knowing that power in itself transcends gender. Think of most women who have real power — they're pretty ferocious people.

Q.: So you're not just talking about a complicity on the part of women with men in power. You're talking about everybody having to come to grips with power.

N.S.: That's right. But of course women are complicit. It's contradictory as well. Women are victims, often complicit as victims as well as in power sharing. Although women can be considered a class, it's not a unified class in any sense. I find these paradoxes and contradictions in everything, but these contradictions ultimately derive from exclusion.



Let the Priests tremble, 1984, handprinting and collage on paper, 104,1 par 274,3 cm, photo: David Reynolds.

Q.: The way you bring in sexuality and violence in relation to power is very interesting. We could approach it by wondering what the correspondence is. Why are images of violence and sexuality appropriate to address issues of power?

N.S.: Perhaps because they are so basically linked. Phallic power is primal power, basic power. It's the impression of the stick; you wield the stick. That gets extended into weaponry, to missiles, bombs, you name it. It's rape, on a more intimate scale. Sex and power are inextricably bound to one another. Reagan is saying to the Russians, and they're saying to us, "Mine's bigger than yours."

Q.: When you broach an image that refers to archetypal female power images, one would have to ask whether the intention is to resurrect that female power or simply to restore a position for it in a kind of balance to phallic power.

N.S.: What I'm trying to do is to set up this kind of discourse. I want to read to you a quote about language, about the activity of it, from a recent statement: "In my work from 1976 on, I have used only the images of women to depict woman as protagonist, woman as the universal symbol. Collaged figures are superimposed in fast rhythms, accentuating individual destiny. I use collage to increase the tempo of the actions of women in narrative/history." What I am doing is trying to create a history, to create a language and to question the politics of the usual discourse.

Q.: Everything from a male stance is validated because he is acting as a subject, a recognized

subject. To the extent that women don't have status as subject, there is no validation.²

N.S.: Right. Even today, female sexuality is not our own, our bodies are not our own — look at what is going on with abortion. It's the male power. What I'm trying to say then, in a kind of lyrical and positive way, is that these women (in my work) are empowered and that they are sexual. These women are protagonists and they are subjects. I am doing this in my language and it is not primarily for the male gaze.

Q.: You are proposing a female gaze.

N.S.: I am; the female gaze that I think certain males still do not want to acknowledge. The new work has this buoyant look which worries me sometimes. Just look at the title of the new work: *Re-Birth of Venus*: that's a very positive thing. Nevertheless, it's an imperative. There's no other way to go but for a new direction. The French feminists are talking "l'écriture féminine," and I am trying "la peinture féminine."

Q.: When you say that some don't want to recognize a female gaze, you're saying that for some your images are shocking. Have you ever thought about the aspect of narcissism in this notion of directing to the female gaze; of the pleasure that women would get in looking at these images.

N.S.: I think that all women, or most women, do like to look at other women. I'm heterosexual, but I am more interested in women, maybe because I understand my sex more than the other; man is

alien to me. And so, in doing all these figures, I suddenly realized that I probably enjoy looking at women more. And I'm more interested in all different aspects of femaleness.

Q.: In a way we can't escape that, having pleasure in looking at other women. Desire is located in women, for most of us.

N.S.: It could be traced to the mother.

Q.: At the same time it's an alienation. It's been deep-rooted for so long, the position of women as object; we're raised with it. But it's interesting what you're saying about tracing it to the mother because in traditional psychoanalytic theory that's true. The mother represents the original loss or absence that men in particular, and women also, want to get back — desire.³

N.S.: That early desperation of the baby, for the gratification promised by the mother, becomes caught up in the social conditioning process. And that process still gives preference to males. Also, between the mother and the daughter, there's probably competition. One always hears about the bonding of men, but there isn't this bonding of women. Women still compete to get prizes and attention. It's a training. It's both the nurturing and the competitiveness, and the loss. All of these things.

Q.: Are you portraying these kinds of dynamics in your work? We can't really say what the women are doing in your pieces; they're being.



The Re-Birth of Venus (detail), 1984, handprinting and collage on paper, 50,8 x 1 920 cm, photo: David Reynolds.

N.S.: They're running and flexing their muscles. They're the movers and shakers. They are not describing all of these psychological states. I think that in the Artaud there is more a decrying of the sense of loss and helplessness; cut off from one's umbilical cord and thrust out onto the wall. But in the recent works, I'm demonstrating the pleasurable: the desire and the pleasure; the death-defying, in a sense. I have established a certain dialogue with the art world, and I feel that the women's movement has established a certain credibility. We have obviously made gains. We have to empower ourselves even more, reach for leadership. Perhaps that's what I'm saying in the latest work: let's lead, let's run ahead, let's be in the forefront.

Q.: Don't you feel that's a bit premature? Visionary? One positive aspect for women of being on the outside is that it allows us to criticize, rather than having the leadership and repeating the same patterns.

N.S.: True. I worry about that. Success in our society means doing exactly what the men are do-

ing: chasing money, being on top of the heap, competing, etc. Maybe this means that being on top demands reconsideration, not being just a mirror image. But we can't just resign ourselves to continued role depreciation — reactive to what men have set in motion.

Q.: We could read the place that sexuality has in your work as a metaphor for this reconsideration. Earlier, it was present as obscenity and provocation; the sexuality has stayed, and it hasn't become any less provocative. You're using that same mechanism of shock even though the anger isn't there in the same way.

N.S.: I'm very interested in all of that in terms of understanding what the sexuality in my work signifies. As to the deconstruction of the male myths of female sexuality, I still want that very much. But I am not making direct, polemic statements. There is much repetition of these characters, of the female presence. It's almost as if they're playing different roles in different scenarios. They change character, they're repetitive, they differentiate themselves, intertwine

and interact across the huge extended spaces. In *The First Language*, I took dance as the starting point.

Q.: Every time they have a different reference point. Shifting, you build up a codification and then move from one situation to another. You make circles of the same images but never in the same situation. There is a correspondence between this and the notion of attributing new meaning in an historical sense, because when you take the same image and put it into different contexts, there is a constant shift of meaning by neutralizing the images and re-investing their content, by displacing them: creating the emotional charge. We were wondering if you're not stereotyping images of women, through their bodies more than through their character, and building up a new universal through the body?

N.S.: I want there to be a sense of possibility of future action. Maybe it is stereotyped in that way. These are not portraits of particular persons, these are not individuals. The types are certainly generalized. I have used a lot of these powerful, athletic women lately — the active principle.

Q.: Could you trace the line where the work doesn't get into some kind of realism, like feminist realism, showing positive images of women...

N.S.: Propagandistic.

Q.: Yes. That is a charge that has been laid against feminist work, that it oversimplifies women's reality and idealizes the situation.

N.S.: As I say, I'm just trying to show the opposite side of the death machine. One doesn't want to get sentimental and say, as Reagan says, "the future is ours." Because what he's saying is, "We're powerful, the future is ours," which is different than using images of powerful women. He's saying it and indicating implicitly, "We'll take everything. We'll plunder the Third World. Might makes right." My work doesn't say that! I'm saying that the freedom of the woman's body is one freedom among others which has to be earned and fought for. I'm almost embarrassed to imply that there are beautiful moments in life, that there's the possibility that women can escape some or all of the historically imposed restraints, when meanwhile Reagan's saying that everything's going just well. But there's no connection.

Q.: The narrative or situational imagery that we find in the New Figuration tends to carry that kind of sentimentality; whereas there's something about that hieroglyphic quality of the stamp, of the repetition, of the codification which directs your meaning clearly. There's a real visual closeness between the sign itself and what it means.⁴

N.S.: I am, in a sense, questioning the precepts of artists who work in the New Figuration. I'm saying that they're continuing an historical imperative that gives them credence in the art world. They are doing what is absolutely and implicitly permitted.

Q.: Could you define more what is permitted and what is not?

N.S.: The notion that the male can express himself, his emotions, on a large canvas and say that this is the universal, that this speaks for all of us and is supposed to be definitive. And if the work is anti-female (and some of it is), then that too is definitive. These artists only reiterate what has gone on before, historically, what has been okayed: the big gesture and looking in art at the female as an object. What I'm also talking about in my work is *jouissance*. It's about joy and the full appreciation of one's own body. I try to recapture the sense of one's own body, and the control over it.

Q.: Did your political consciousness develop out of your art work or vice versa?

N.S.: Both. I wasn't at all political until I came back to the U.S. during the Viet Nam war. That hit me. After being an expatriate for five years in France, it just suddenly hit me that the responsibility was mine, as well as that of other Americans. So, it was a combination, an integration of both the art work and activism.

Q.: In France, you didn't define yourself as a political artist?

N.S.: Not at all. The lovers aren't political, the prostitutes and great mothers are timeless, existential figures. They're a little amorphous, going out into black space. Then I suddenly lifted them when

I started collaging; even in the War series, when I painted them directly, I lifted them from the blackness and made them less and less obscure. It was clarifying, externalizing and politicizing my way of thinking, doing and acting in the world.

Q.: Once you started to define yourself as more politically conscious, you also defined your vision of art differently. You gave it a lot of extension. Did you have any references around you, other artists doing similar things at the same time?

N.S.: Not really. I went from oil on canvas to paper, and pretty lousy paper at that. I paid no attention to my materials. In being careless, there was a residual Arte Povera attitude. There were some conceptual artists whom I knew, women and men, who were interested in the disintegration of art, the entropy of their art. I started to think: I don't want my stuff to be so permanent, so important; I'm going to make these statements, broadsheets. Nobody's looking, nobody cares. It was almost like voodoo in wishing the war away. It didn't matter that these things were on crummy paper. I wasn't making a big, important statement on canvas. So I gave myself permission, and I went ahead and did what I did.

Q.: To get to that "permissiveness": you were doing things that concerned everyone, yet the work wasn't "allowed" because people weren't looking at it, people didn't want to see images of suffering. This brought out more transgression on your part and the work became more and more violent. The less you were looked at, the more you added emotion.

N.S.: In the sixties and seventies, more affluent times, even though the period was more politically active than now, people still didn't want to see that kind of work. It wasn't relevant to see bombs, helicopters and victims on flimsy pieces of paper; or the torments of Artaud and the torture of women.

Q.: There is much that is subversive in your work in the specific context of figuration. Can we say that your work can come forth now because there is a tolerance for a certain type of imagery? In a formalist period, when the categories are more circumscribed, your work probably could not be inserted because of the texts, collage, paper and long scrolls; yet now you can take advantage of the situation of tolerance for "self-expression," and insert your images.

N.S.: You're probably right. Because at other times my work didn't come through at all: people couldn't see it. Minimalism and Pop art were going on: it was impossible. Now at least the work can be seen, comprehended, although never really popular or readily accepted by the public. My format and materials are unconventional. Art on paper is ephemeral. It's light and easily destroyed. If women's work is considered less valuable monetarily, then work on paper is considered even less. I retain a certain cynicism about the art world, and a kind of distancing from it. There, you guys can splat on your big canvases, but I'm over here doing this fragile thing — with bite.

NOTES

1. Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator" in *Screen*, Vol. 23, No. 3-4, Sept.-Oct. 1982, pp. 78-79. This idea is elaborated through the French feminist theory of Luce Irigaray, Michèle Montreuil, Hélène Cixous, and Sarah F. Kofman.
2. For a discussion of the negative position, see E. Ann Kaplan, "Is the Gaze Male?" in *Powers of Desire: the Politics of Sexuality*, ed. A. Snitow, C. Stansell, and S. Thompson, (New York: Monthly Review Press, New Feminist Library, 1983), especially pp. 312-313.
3. See *Desire*, ed. L. Appignanesi, (London: Institute of Contemporary Arts, 1984). See especially "The Image and Desire" by Laura Mulvey and "Man-Desire-Image" by Victor Burgin.
4. Mary Ann Doane, *op. cit.*, p. 75, "The intimacy of signifier and signified in the iconic sign negates the distance which defines phonetic language. And it is the absence of this crucial distance or gap which also, simultaneously, specifies both the hieroglyphic and the female."

The research for this interview was supported by The Canada Council's Exhibition Assistance program in conjunction with Nancy Spero's exhibition at the Powerhouse Gallery.

Le discours féministe contemporain questionne l'idéologie implicite de la représentation en déconstruisant les conditions de réception et les mécanismes de production du sens. Il y a cependant une autre tendance du discours féministe qui se préoccupe de l'exclusion des femmes hors du langage et de la représentation, bref de l'ordre symbolique. Il s'agit donc là d'interroger cette expérience, tout comme la connaissance qui découle d'une existence privée d'identité et de pouvoir, de manière à mettre en évidence les relations de pouvoir qui sous-tendent les pratiques significatives. C'est dans cette perspective que Nancy Spero situe ici son travail.

Nicole Jolicoeur is an artist concerned with women and art issues; she teaches at Laval University in Québec City. Nell Tenhaaf is a Montréal artist who works with several different medias, including interactive computer technology.

LA GRANDE PARADE

Stedelijk Museum, Amsterdam
15 décembre – 15 avril

Depuis plusieurs années c'est en Europe plutôt qu'en Amérique du Nord que sont présentées les grandes expositions thématiques dont le rôle, plus ou moins clairement avoué, est de faire un examen ponctuel de l'état de la culture visuelle dans un champ donné de l'art du XX^e siècle.

La *Biennale de Venise* dont les origines remontent à la fin du XIX^e siècle a longtemps servi de point de référence dans ce processus de définition culturelle. On cite souvent en exemple le grand prix accordé à Robert Rauschenberg par la *Biennale* comme ayant marqué le triomphe (momentané) de la culture américaine en Europe. La *Biennale* comporte toujours, en plus des pavillons nationaux, un pavillon central où sont généralement présentées des expositions thématiques faisant l'examen des grandes tendances de l'art de notre époque.

La *Documenta* de Kassel, qui semble avoir été en partie créée pour éviter les compromis nationaux souvent trop évidents à Venise, s'est toujours présentée comme une grande exposition thématique choisie avec rigueur. Elle a lieu tous les cinq ou six ans et la prochaine, qui aura lieu en 1987, sera choisie par Edy de Wilde, qui a dirigé le Musée Stedelijk d'Amsterdam depuis 1963 et dont la *Grande Parade* est la dernière exposition. Il en a choisi les œuvres avec ses collaborateurs Alexander van Grevenstein et Karel Schampers. La dernière *Documenta*, organisée par Rudy Fuchs, directeur du Van Abbemuseum à Eindhoven, était à bien des égards exemplaire. Elle reflétait les prises de positions bien arrêtées de Fuchs opérant selon des critères subjectifs basés sur une connaissance extrêmement bien documentée des principales manifestations de l'art contemporain en Occident. Comme toute exposition est dans une large mesure un spectacle, une «grande parade» justement, elle doit nécessairement avoir une structure dramatique et narrative qui soit liée non seulement au contenu des œuvres présentées mais aussi au contexte architectural ou paysager dans lequel celles-ci se trouvent. Fuchs avait brillamment tiré parti de ces données pour faire de cette *Documenta* une fête authentiquement spectaculaire, dramatique même, avec ses surprises, ses changements de rythmes dans la lecture des œuvres et dans leurs rapports entre elles dans les lieux où elles se trouvaient.

Ce contexte architectural ou paysager n'est pas le seul qui entre en ligne de compte pour les expositions. Celles-ci se situent aussi dans des contextes politiques et culturels identifiables. L'ouverture du Centre Georges Pompidou marqua la volonté du gouvernement français de faire de Paris un centre international de manifestations contemporaines. Pontus Hulten utilisa la formule de l'exposition thématique dans sa série *Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou*, pour tenter d'injecter dans le milieu culturel français trop peu informé de ce qui s'était produit en dehors de l'Hexagone depuis la Première Guerre mondiale une dose massive d'informations sur les grands courants artistiques des cultures étrangères à la France au XX^e siècle: les États-Unis, l'Allemagne et l'URSS.



Philip Guston, *Painting, Smoking, Eating*, 1973, huile sur toile, 197 x 263 cm, collection: Stedelijk Museum, photo: Stedelijk Museum.

En Allemagne *Documenta* avait, bien avant les expositions du Centre Pompidou, rempli une fonction analogue de «rattrapage» culturel bien que les causes de l'isolement allemand aient été fort différentes de celles de la France, bien évidemment. C'est aussi dans un contexte culturel et politique spécifiquement allemand qu'une exposition comme *Westkunst*, organisée à Cologne par Kasper Koenig sur le modèle pompidolien, se présenta comme la grande encyclopédie des mouvements et des œuvres les plus importantes de l'Occident depuis 1933. L'exposition qui était très cohérente et bien présentée, reflétait un souci pédagogique marqué, sauf pour son volet contemporain.

Le Stedelijk Museum d'Amsterdam s'est acquis depuis la Deuxième Guerre mondiale une solide réputation internationale pour la qualité et l'importance de ses expositions et de ses acquisitions. Sa collection permanente est souvent citée en exemple comme le résultat d'une politique d'acquisition éclairée. Plutôt que d'éparpiller son énergie (et ses fonds) dans toutes les directions, Edy de Wilde, comme son prédécesseur Sandberg, s'est concentré sur l'acquisition d'œuvres d'un nombre relativement restreint d'artistes. Un tel engagement demande beaucoup de discernement de la part du directeur du musée et beaucoup de courage ou d'entêtement pour résister aux inévitables pressions de ceux qui considèrent ses critères de sélection comme trop restreints. Ceci dit, il est évident que dans le monde international des musées, le Stedelijk occupe une place très importante et les manifestations qui s'y déroulent jouissent de beaucoup d'autorité.

Les liens internationaux du Stedelijk ainsi que les rapports entre sa collection permanente et les expositions temporaires étaient particulièrement bien mis à contribution dans la *Grande Parade*. Les 240 toiles peintes après 1940 par quarante artistes américains et euro-

péens provenaient des grandes collections européennes et américaines, y compris au moins vingt-sept tableaux du Stedelijk lui-même. L'importance des collections d'art moderne dans les musées des Pays-Bas est telle que la *Grande Parade* avait de plus lieu dans un contexte culturel extrêmement accueillant et pour un public très bien informé. Dans un tel contexte, il est certain que les organisateurs de l'exposition pouvaient croire ne pas avoir à «défendre» leurs choix. Dans son introduction au catalogue, de Wilde adopte calmement un point de vue anti-théorique, préférant une démonstration phénoménologique du contenu de son exposition:

Our objective is not to give a graphic description of an art-historical evolution nor a picture of the trends that developed in this period. The exhibition does not want to prove or to illustrate anything short of the possibilities of painting as the expression of a vision. Therefore it is not based on theoretical considerations. (...) The painterly vision of which these painters have given evidence, is a dialogue between eye and intellect, between eye and emotion, between eye and idea.

Devant l'exposition, il apparaît que de Wilde a aussi voulu créer dans son choix et dans le parcours des salles, l'équivalent du caractère résolument personnel et anarchique de la peinture. Le parcours de l'exposition reflétait ce parti-pris et la proximité des artistes dans une même salle ou dans une salle voisine n'était pas strictement liée à des considérations stylistiques ou idéologiques. De même, en présentant au catalogue les œuvres en ordre alphabétique plutôt que, disons, en ordre chronologique, ou par style, sujet ou idéologie, les auteurs soulignaient aussi ce caractère non hiérarchique de la création picturale. Des artistes comme Bonnard ou Matisse nés en 1867 et en 1869 respectivement se trouvaient dans le même monde que Baselitz né en 1938 ou Schnabel né en 1951. Comment donc alors se justifie, s'il y a lieu, cette *grande parade*? Par la qualité

REVIEWS

des oeuvres présentées! Bien sûr, cette notion toute subjective et temporelle de qualité ne se vérifie qu'au contact des oeuvres, une expérience que rien ne peut remplacer. Celle-ci est la-seule qui puisse espérer correspondre à l'expérience directe des artistes face à leur création.

Cette *Grande Parade* était placée sous le signe de la vision, comme le disait de Wilde, et sous le signe de la passion: passion de peindre, passion de voir correspondant au caractère absolument vital de la peinture. Les citations d'artistes insérées au catalogue soulignaient d'ailleurs ce point de vue. Que cet aspect de la création picturale soit mis en valeur est peut-être peu surprenant dans un pays qui a produit deux des artistes les plus visionnaires de l'histoire: Mondrian et Van Gogh. Le premier était bien représenté par des oeuvres tardives, comme tous les artistes nés avant 1900: Matisse, Léger, Braque, Picasso, Bonnard, Beckmann, Miró et Fautrier. Le second, Van Gogh, était évidemment absent de l'exposition, mais son esprit semblait avoir présidé à l'élaboration de tant d'oeuvres que nous aurions souhaité voir en prologue à l'exposition une salle lui étant consacrée. Lui qui avait écrit: «... mon travail à moi j'y risque toute ma vie et ma raison y a fondré à moitié», était là à travers non seulement les *Études pour le portrait de Van Gogh* de Francis Bacon, mais dans les étonnants paysages de Braque, dans les Picasso, Giacometti, Fautrier, Johns, Guston, Baselitz, Kiefer, De Kooning et tant d'autres.

C'est à Philip Guston que nous emprunterons, pour conclure, des propos de 1978 sur le risque et sur la difficulté d'être un artiste que tant d'artistes modernes ont vécus et qui sont admirablement présents à travers les oeuvres de *la Grande Parade*:

Everyone knows about art, except the artist. He, it seems, must find out not about art, but how to stay on the treadmill. Each time he paints he must discover how to trust himself, his instincts, without knowing how it will turn out. It sounds easy until you try it. I think it was Picasso who was interviewed and who was asked «what has been the most important thing in your life, master», and he replied, «Self-trust». He said it had taken him a life to learn how to trust his inchoate urges and instincts. And it's not easy to achieve because we don't even recognize the extent to which we are victims of the institutionalized art which is all around us. Nor how often we check ourselves. You have a feeling or thought — check, check, check. Of the two writers that I've admired the most for years, Franz Kafka and Isaac Babel, Isaac Babel gave a lovely ironic speech to the Soviet Writers Union. It was in 1934. He ended his talk with the following remark, «The party and the government have given us everything, but have deprived us of one privilege. A very important privilege, comrades, has been taken away from you. That of writing badly.» Isn't that beautiful? Where am I? Doesn't anyone want to paint badly?

La réponse à cette dernière question ironique se trouve dans l'exposition. Avec *la Grande Parade*, de Wilde et ses collaborateurs ont réussi à concilier deux conditions apparemment contradictoires: présenter la liberté de l'art dans un contexte institutionnel et culturel sans trahir l'une ni camoufler l'autre.

PIERRE THÉBERGE

5/5 FIGURATION LIBRE FRANCE/U.S.A.

20 décembre - 17 février

NEW YORK AILLEURS ET AUTREMENT

21 décembre - 17 février

ARC, musée d'art moderne de la ville de Paris

Cet hiver, l'ARC présentait simultanément deux expositions qui étaient, de manière plus explicite dans un cas que dans l'autre, travaillées par New York. Cela n'a rien en soi de très inhabituel et ne fait que confirmer l'assentiment muséologique envers la nouvelle mythologie économique-culturelle de New York. Déjà l'an dernier, Paris avait eu droit à un panorama, du genre *Via New York*, lors de la tenue au musée du Luxembourg de *Tendances à New York*. Depuis, combien de capitales on refait la même exposition? Si toutefois le fait mérite d'être encore souligné, c'est que l'Arc «réunissait» cette fois deux tendances spécifiques, isolées et très spectaculairement confrontées dans leurs antagonismes, encore que, comme on pouvait s'y attendre, personne n'ait souhaité revendiquer la concertation de cette confrontation. Si Ponce Pilate revenait aujourd'hui, nul doute qu'il envisagerait de devenir conservateur de musée. Les occasions de se laver publiquement les mains y sont trop belles.

L'une de ces expositions avait pour titre(s) *5/5 Figuration Libre France/U.S.A.* Organisée par deux «commissaires» invités, Otto Hahn et Hervé Perdriolles, elle regroupait des oeuvres de Jean-Michel Basquiat, Crash, Keith Haring, Tseng Kwong Chi et Kenny Scharf de même que des oeuvres de Rémi Blanchard, François Boisrond, Robert Combas, Hervé (et Richard) di Rosa et Louis Jammes. Oeuvres de peinture pour la plupart, à l'exception des photographies de Louis Jammes et de Tseng Kwong Chi et d'un environnement pictural des frères di Rosa. L'accrochage était grosso modo conçu comme une suite de mini-expositions solo enchaînées presque systématiquement selon une règle d'alternance nationale: un Français, un Américain, un Franç...

Car des différents segments de ce titre, le premier 5/5 est sûrement le plus significatif. Les deux autres ont quelque chose de plus familier, encore que je reviendrai plus loin sur ce que recouvre de prétention et de débilite, la dite Figuration Libre. France/U.S.A., cela rappelle la série beaubourgeoise de *Paris-New York* à *Paris-Paris*, en passant par *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou*. S'il fallait expliquer pourquoi, dans le cas présent, les références géographiques débordent du champ-*glamour* des capitales, on pourrait invoquer, outre la promotion de plus en plus excessive des nationalismes sur la scène muséologique internationale, le fait bien embarrassant que plusieurs des artistes français de l'expo ne soient pas de Paris (on aurait pu appeler ça Sète/New York) et le fait, plus déterminant sans doute, que le titre *Paris/New York* ait déjà été sous copyright. Quant aux artistes américains, seul Kenny Scharf ne travaille pas à 100% en milieu new-yorkais. Pourquoi pas France/New York? Allons donc! Cela n'eut pas été symétrique...

Mais justement, on aurait eu alors une image tout à fait coïncidente avec l'asymétrie fondamentale de l'expo que le 5/5 tente en vain de nier sous le couvert d'une équation égalisante. Car les deux parties en présence, avant même qu'on en considère le travail exposé, sont profondément irréductibles l'une à l'autre. Il y a derrière les «poulains» new-yorkais trois écuries dominantes du marché (Schafrazi surtout) voire de la mode d'art «international»: or ni cette infra-structure économique, ni même cet engouement mondain, n'ont de contrepartie pour la plupart des représentants français qui, ne serait-ce que

pour cette raison, paraissent n'avoir eu qu'un rôle de «figuration» dans l'exposition de ce phénomène. On ne sait s'il faut hausser les épaules, s'indigner ou admirer la possible efficacité d'une aussi grosse stratégie. Chose certaine, la France n'a pas notre masochisme culturel — elle en a une version différente — et on pourra dire que cette attitude de feindre un rapport de plain-pied avec une production «consacrée» et passablement différente est peut-être plus astucieuse que celle d'avoir planifié l'impertinente et fort mauvaise exposition *Papier-matière* (où même de bons artistes se trouvaient mal servis) au moment où le Musée d'art contemporain invitait pour *Via New York* toute la faune du marché new-yorkais: autre pays autres moeurs. De toute façon, le bluff français n'est guère crédible en l'occurrence: on voit trop bien le rôle symbolique de cette équation culturelle équilibrée (5/5) au milieu de la panique et de l'humiliation occasionnées par un dollar américain à dix francs.

Les motifs invoqués pour cette «réunion» au sommet se résument à une pseudo-parenté iconographique et aux liens d'amitiés entre les exposants (j'espère, ô lecteur, lectrice, que la bêtise de ce dernier argument te parlera d'elle-même: il faut surtout y entendre un désir de mettre à profit les «entrées» de di Rosa sur le gros marché new-yorkais). Quant au premier motif, il se fonde sur des analogies d'inspiration sommaires qui ne résistent pas tout à fait à l'analyse. Ainsi, l'argument consiste à dire que voici une jeune génération d'artistes, la toute première à s'inspirer des nouvelles images de la culture des mass-media! (Les commissaires auraient-ils un peu de retard sur la situation artistique de la modernité et de la post-modernité?) Il semble qu'on ait une étrange conception du mass-media, conception qui permet d'affirmer au fond qu'on peut faire des tableaux tout aussi conventionnels avec (malgré) les nouvelles technologies et que la télématique (disent-ils, je crois qu'il s'agit plus simplement de la télévision) est un phénomène de même nature que l'avènement de la gravure: elle fait circuler des images, seulement ce sont de «nouvelles» images.

Primo, il semble qu'on ait de part et d'autre de l'Atlantique des idées fort différentes du mass-media. Combas, Boisrond et Blanchard semblent essentiellement nourris de divers modes d'illustrations graphiques et leur inspiration narrative reste livresque: elle sent la page et l'encre. Combas fait de la bande dessinée à grande échelle et l'agrément de légendes manuscrites à la Ben, mais avec plus de fautes d'orthographe, histoire peut-être de faire plus télématique... Blanchard produit des dessins de type «cartes à jouer», sortes d'images d'Épinal truffées de motifs de Chagall mais conçues souvent pour un effet-collage. Boisrond, quant à lui, accumule des motifs décoratifs mis en page ou imagine des scènes qui stylistiquement rappellent les illustrations de nos manuels scolaires (révisées par un dessin à la Matisse) et iconographiquement les dessins animés futuristes du Japon. Règle générale, tout cela serait plus aisément commandité par Dargaud que par Hanna & Barbara, encore moins par Apple, et témoigne d'un ludisme bon enfant d'un intérêt assez maigre. On devine conséquemment le malentendu sur lequel reposent les maintes évocations du rôle des médias et de la télématique qu'on retrouve dans le manifeste de la Figuration libre. À partir d'une réduction de la pensée de McLuhan, dont l'auteur, Hervé Perdriolles, se réclame (le village planétaire est rapproché du musée imaginaire comme les deux images les plus déterminantes pour la culture contemporaine), le média est conçu comme un répertoire d'images. Dans cette perspective, le camion Tonka et la poupée G.I. Joe sont des médias. Le média est un souvenir d'enfance... Du côté des artistes américains de l'exposition, la figuration s'inspire toutefois plus du cinématique: les Kenny Scharf renvoient au dessin animé plutôt qu'à la bande dessinée, et au dessin en tant qu'il est justement animé, d'une façon qui évoque la mythologie de la poursuite éternelle sur le petit écran: *Road Runner rides again*. Bip! Bip!

On pourra être tentée de résoudre cet écart entre les sources françaises et américaines en faisant glisser la comparaison de l'iconographie au style: les deux types d'«inspiration» produisant des images à caractère essentiellement graphique. Mais cet argument qui accole illustreurs et graffitistes permet surtout que soit éludée dans

l'expo la question de la problématique transformation du graffiti de la rue en tableau de musée. (À cet égard, le cas de Crash, accroché ici comme un parent pauvre dont on ne sait que faire, est intéressant: on aura beau louer et s'extasier sur sa jeunesse (habituellement figure de promesse: il est né en 1961), l'intérêt de son travail semble déjà tenir à ce qu'il faisait avant sa transplantation culturelle (interventions avec des bombes de peinture sur les wagons de métro new-yorkais) plutôt que dans un quelconque potentiel de la production qu'il expose.) L'exposition même se contente en quelque sorte d'illustrer ce passage en le présentant comme divers états d'un même processus inéluctable: on trouvera donc quelques interventions de Keith Haring à même le mur du musée (une farandole de silhouettes qui nous accompagnent jusqu'à l'exposition, une sorte de signalisation publicitaire) et des oeuvres peintes sur papier (le travail de Combas notamment) ou sur bâches de vinyl (Keith Haring)...

Réification classique d'un phénomène socio-culturel marginal que la thématique récurrente des artistes américains travaillent ici à dénier à maintes reprises: figuration de la monstruosité et de la métamorphose. Qu'est-ce à dire? On a dit que l'historicisme avait malgré lui tramé la réification et le sabotage de la notion de style. On assiste ici à la réification d'une stratégie conçue contre le style, réification qui procède par la réduction à un thème de ce qui était de nature opérationnelle: l'hybride. L'hybride est ici devenu *subject matter*: hybrides de Keith Haring, moitié-animal, moitié-humain (comme les personnages de dessins animés, Mickey Mouse par exemple) ou personnages moitié-machine, moitié-humain, moitié-animal, moitié-machine: subite organicité des objets-créatures de di Rosa qui s'animent à travers une dévorante prolifération d'yeux et de lèvres dentées. On aura songé à un éventuel recoupement avec le cinéma hollywoodien actuel: l'environnement des di Rosa relève du même imaginaire que le morceau de Joe Dante dans *The Twilight Zone*. Tout cela sent le Gremlin à plein nez... Or, on l'a vu, les Gremlins, par bien des côtés, miment le comportement humain (au bar, au cinéma, etc.).

Et voilà que dans le manifeste de la Figuration libre, cet animisme thématique, sans avoir même été repéré, encore moins analysé, (quoi que l'on parle du scénario du film de science-fiction *la Mouche*... un autre souvenir d'enfance), est transposé au niveau du tableau tout entier. Coup de théâtre: au fil du tissu de débilités de ce texte (que reprend le catalogue de l'expo), on retrouve l'implication que le tableau est quelque chose comme... une personne. Cela s'explique très scientifiquement par le fait que la théorie atomiste a prouvé qu'il y avait des atomes dans les objets inanimés aussi bien que chez les êtres animés, donc la distinction entre les deux ne tient plus! Ainsi se fonde, dans une affirmation plus baudrillardienne que Baudrillard, le pouvoir occulte de l'objet: voilà un coup pas mal fatal pour la pataphysique et Baudrillard, s'il lit ce manifeste, regrettera de n'en pas mourir, ne serait-ce que pour ensuite pouvoir se retourner dans sa tombe. Je vous fais grâce de l'interminable recensement de stupidités et de prétentions qu'Hervé Perdrilles met de l'avant. Son désir de penser l'art est un pathétique *bad trip*: assemblage incohérent et contradictoires de lieux communs pas même correctement compris, de concepts «sniffés» tout de travers au milieu d'amicales réunions et d'informations inexacts affichées avec l'inimitable assurance que confère une ignorance crasse. Son seul indéniable talent: un bon sens du marketing. (Et vous direz qu'on ne sait jamais ce que je pense vraiment... si j'aime ça ou pas...) Mais sachez toutefois qu'on peut y lire que «la vérité n'existe que dans la beauté» et que «la beauté, c'est un fragment de vérité», que «sous la lumière du génie, l'esprit de l'artiste aperçoit les traits de la création», mais qu'«on ne peut pas créer ce que l'esprit connaît déjà.» On apprendra aussi que: «la culture mass-médias est une accumulation de faits incompréhensibles jusqu'à ce que naisse la compréhension», (cela s'appelle, j'imagine, prévoir sa propre défense). Je conseille enfin aux amateurs de *Croc* d'aller lire son «histoire simple de l'art» où il est dit à partir d'une idée pourtant pas si fautive (la nécessité de perpétuer des conventions tout en les pervertissant) et profondément moderniste (ce que son texte nie par ailleurs) que: «Léonard de Vinci fut souvent en désaccord avec ses employeurs notamment à propos de ce qui le carac-



Louis Jammes, *Schnabel Family*, 1984, photo au bromure noir et blanc, 125 x 125 cm, collection: Galerie Yvon Lambert, Paris.



Louise Lawler, «Arrangement» de Mr et Mrs Alfred Atmore Pope ou de leur fille Theodate (Manet), 1983, photo noir et blanc. Theodate Pope Riddle fut la dernière résidente de Hill-Stead. Dans son testament, elle ordonna aux exécuteurs testamentaires de le «maintenir en l'état pour toujours en tant que musée où le passé demeurerait préservé et inviolé».

térise à nos yeux: le «sfumato». D'ailleurs, Michel-Ange n'aborda-t-il pas la sculpture à la fin de son oeuvre afin d'avoir davantage de liberté.» Quant à la finesse de son analyse sociologique, vous en jugerez: «En 1975, on peut dire que presque tout un chacun possède un réfrigérateur, une machine à laver ou un presse-purée. Toutefois si cet environnement se révèle bel et bien ménager, il n'est qu'exceptionnellement artistique.» La bande dessinée n'est pas loin. Avez-vous déjà lu Roch Moisan (*Croc*)?

L'aspect le plus intéressant de cette exposition, au sens où il m'a semblé fort symptomatique si j'ose dire, fut mis à jour par le travail des photographes, Louis Jammes et Tseng Kwong Chi. À force de surenchère, les grandes photos de Louis Jammes discréditent l'héroïsme prétendu de l'artiste-peintre des années quatre-vingt. Dans une série de portraits d'artistes, dont certains figurent dans cette exposition, il reprend souvent une structure compositionnelle récurrente du romantisme héroïque de la peinture française, (*le Radeau de la Méduse, la Mort de Sardanapale*) où ses protagonistes apparaissent au sein d'un décor de peinture (fond) menacés par une iconographie picturale en surimpression (*Famille Scharf*). Ce qui, à travers le cinéma, se heurte à nouveau ici, ce sont les rapports entre le photographique et la picturalité: ces photos sont de part en part (thème, composition, décor, iconographie, gestualité) travaillées par la peinture. La menace picturale n'est pas donnée à son seul niveau de valeur psychologique et paranoïaque (l'artiste photographié attaqué par ses propres motifs): ce n'est pas non plus une menace du pictural au sein de la photographie (le médium) mais bien l'indice qu'un travail s'opère sur le photographique même (comme catégorie post-moderne).

Pour saisir le poids de cet enjeu, il faut traverser les portes vitrées qui mènent à *New York - Ailleurs et autrement*. Ce titre aussi se pose comme rapport mais seulement comme un de ses termes (au lieu d'un 5/5). Est-ce à dire un New York autre que celui des engouements du marché? Ou autre par rapport à un public français peu familier avec ce type de production? Ce pourrait aussi bien être un «ailleurs et autrement» évoquant l'étymologie de l'alias, c'est-à-dire renvoyant à ce que les travaux de cette exposition attaquent au fil de leurs opérations: problème de la constitution du sujet dans la représentation, problèmes d'identités et de simulacres.

Cette expo fut organisée par Claude Gintz à qui l'on doit une des trop peu nombreuses éditions en français des textes critiques américains. Elle regroupait des oeuvres de Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Allan McCollum, Richard Prince, Martha Rosler et James Welling. (On l'aura noté, *New York - Ailleurs et autrement*, titre qui revendique une altérité, en revendique aussi la dimension sexuelle symbolique: prédominance de l'«autre» genre.) Cette sélection, ce regroupement plutôt, n'a pas de quoi surprendre. En ce sens, on peut dire que le conservateur a travaillé sur le même plan que les artistes qu'il exposait, en se montrant critique de l'injonction moderniste à l'originalité. Car pour un oeil nord-américain, sa sélection paraît jouée d'avance, figure comme répétition. Vous auriez pu lire le premier nom sur l'affiche et plus ou moins deviner les autres, (si ce n'est peut-être, l'omission révélatrice de Cindy Sherman). Ceci dit, l'accrochage de Gintz et la force critique de ces productions relèvent bien le défi.

Ce qui m'a beaucoup intéressée, ce fut précisément de voir ensemble des oeuvres qui faisaient groupe dans ma tête farcie de lectures, des oeuvres que je n'avais vues, au mieux, qu'individuellement exposées (si on peut dire qu'elles acceptent de s'exposer seules...). J'avais de cette production une connaissance toute théorique et livresque. J'en situais bien les enjeux et je pouvais ressasser les concepts que le postmodernisme octoberguien (d'*October*) avait élaborés autour d'elle, mais l'expo de Gintz permet de renverser la vapeur, d'essayer de voir ces oeuvres autrement que comme illustrations d'un discours critique pertinent mais fort. (On pourra peut-être déplorer d'ailleurs que dans son catalogue Claude Gintz ait pris le parti de ne discuter que les enjeux de cette production en occultant à son public français le contexte intellectuel et institutionnel de son émergence new-

Yorkaise. Si la Figuration libre semble n'avoir rien d'autre pour fonder sa légitimité que le support d'un marché et d'une mode, il ne faut pas croire pour autant que son statut critique permette à cet autre New York d'exister dans un espace transcendentement théorique, sans galerie, champion, véhicules, etc. *Ailleurs et autrement* ne renvoie pas que je sache à une différence de manières, il postule un autre lieu qui ne saurait être que «critique». Car l'ironie même de certains de ces objets critiques est ce qui fonde leur valeur qui est aussi valeur de marché. Ce réel-là est toujours tu, alors qu'on est bien prompt à le dénoncer autour de productions moins ouvertement revendicatrices.) Or la réunion de ces oeuvres critiques du statut de l'objet d'art avait certainement pour enjeu de leur permettre aussi de mettre à jour cette condition paradoxale de juge et partie qui est la leur. On gagne à les voir se débattre avec cette condition.

La première salle est marquée par le langage et la durée. La voix de Martha Rosler (vidéo *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*) constitue le fond sonore contre lequel le lecteur s'attarde à essayer de saisir les liens entre les fuyants énoncés lumineux de Jenny Holzer. Mais c'est surtout dans l'autre salle que se révèlent avec un peu moins d'austérité et pour un public qui y circule dans un silence quasi stupéfié les noeuds entre des opérations et des objets. Cela se produit notamment dans l'intelligente utilisation d'un mur recto-verso, un mur signe, pour exposer deux séries de Louise Lawler. D'abord les *Arrangements* font intrusion dans une salle qui apparaissait au premier coup d'oeil réservée aux photos-montages de Barbara Kruger. Contre l'échelle imposante des Kruger, dans un premier temps, ces petits arrangements ne font pas le poids. Puis l'oeil y est attiré par des images familières: chaque oeuvre de la série organise une petite exposition à travers la juxtaposition, tout contre des passe-partout aux couleurs ambiguës, de citations dont les «auteurs» ont toujours déjà travaillé à partir de reproductions ou de codes de reproductibilité (Warhol, Lichtenstein, Prince, Levine, etc.) ou à partir de l'objet d'art comme simulacre (McCollum). Ces courtes phrases, où les mêmes citations reviennent plusieurs fois, modalisent différemment chacun de ces retours, selon la valeur dont les charge leur entour jamais totalement le même. De surcroît, la plupart des segments de ces séries renvoient à des segments de l'exposition où elles se trouvent exposées, redoublant par là les procédures citationnelles qui font la complicité des artistes réunis ici et qui supportent leur déconstruction du sujet énonciateur: (on le voit, ce n'est pas là une complicité réductible à celle, thématique, iconographique, des portraits d'artistes de Jammes). Mais si ces arrangements présentent en l'oeuvre, un deçà de l'oeuvre, son «approvisionnement» constitutif et la disposition, la contextualisation, qui lui donnent sens, à l'envers du mur, une série d'*Arrangements* ultérieure leur fait écho en captant les montages produits à l'autre bout du circuit de l'objet: chez le collectionneur, au musée, où là aussi la question du «placement» est inéluctable. Cette série est exposée contre un mur qu'on ne saisit au début que dans son étrangeté: seul mur coloré de l'exposition, mais d'une couleur pas vraiment séduisante ou décorative, sans être non plus neutre. C'est un vert pâle un peu jaune qu'on ne s'explique pas *a priori* et que tôt ou tard on reconnaît: il cite les nuances de la palette des passe-partout autour de chaque arrangement de l'autre côté du mur. Devenu support de la série entière des arrangements, le mur inaugure un renversement critique dans l'exposition. Il rabat l'un contre l'autre, dans leur indissociabilité, les deux pôles du circuit (création/conservation) et en démontre une équivalence structurale par le biais de la notion de montage. Mais par delà cette équivalence, le mur figure aussi un renversement, en inscrivant l'exposition de cette deuxième série (arrangements de collections) sous l'égide d'un trait visuel de la première (le mur passe-partout). En un profil, dans le passage d'une salle à l'autre, on parvient à saisir que *New York - Ailleurs et autrement* organise la mise en abyme des oeuvres par l'expo mais aussi celle de l'expo par les oeuvres. Dès lors, l'attention éveillée, on pourra procéder conjointement au déchiffrement des oeuvres et de leur exposition. On réfléchira par exemple sur le face à face des collections photographiées par Lawler et des substituts de plâtre de McCollum: cadres-objets, cadres peints qui encadrent du noir et qui compensent

cette désertion de l'image en une prolifération absurde, paradoxalement vide elle aussi, malgré la quantité de simulacres et l'élégance de leur disposition savante, arbitraire.

Appendice étrange dont je ne pourrai discuter comme il le faudrait: le travail de James Welling qui semble prendre le contre-pied du photographique. Le catalogue ne lui consacre que quelques lignes pas vraiment convaincantes, comme si on ne savait pas trop par où démontrer, voire prouver, la force critique que l'on sent dans ce travail. Or ce malaise vient, me semble-t-il, de l'effet «pictural», tachiste, obtenu par une pratique de la belle photographie dont le référent a été évacuée par un déchi-quetage presque précieux. Significatif que cette «création», par la photographie, d'un effet de peinture... parce que ce sur quoi il porte, ce à quoi il fonctionne, demande à être précisé.

On peut dire en conclusion que les oeuvres de *New York - Ailleurs et autrement* parviennent tout en assumant leurs paradoxes à excéder par leur exposition même le savoir livresque et le scénario théorique à partir desquelles on les «appréhende». On se réjouit que New York soit aussi ça. Car cet «aussi» est inévitable: le sensationnalisme de cette confrontation antagoniste entre deux New York travaille à les niveller, à poser le «look» austère d'un projet critique à côté et au même titre que l'exubérance du *Fun Art*. Avec la différence que ce nivellement est déjà prévu et commenté dans certaines productions de *New York - Ailleurs et autrement*.

JOHANNE LAMOUREUX

THE EUROPEAN ICEBERG

Art Gallery of Ontario, Toronto
8 février - 7 avril

The European Iceberg, la grande exposition d'art européen contemporain que présentait récemment la Art Gallery of Ontario, était organisée par Germano Celant et reprenait quelques-uns des éléments spectaculaires de la dernière Documenta dont il était l'un des co-organisateurs (voir mon commentaire dans *Parachute* 28). Le musée s'est retrouvé envahi par l'exposition: même ses salles de collections permanentes ont été vidées pour faire place à l'«iceberg». Malgré tout le foisonnement d'oeuvres, la bousculade s'est faite réservée, l'exposition ne comportant aucune intervention artistique véritablement dérangeante (par rapport aux récentes expositions montées par cette même institution, par exemple, *Structures for Behaviour*, ou celle de John Massey, pour ne nommer que celles-là). Peu de peinture sur les murs, sauf l'installation pas très réussie de Nicola de Maria, pas de constructions sur place. Le tout était plutôt constitué d'une collection d'objets, tableaux, sculptures, photographies, maquettes, dessins d'architecture et objets de design qui cadraient dans l'ensemble fort bien avec le conservatisme de l'AGO et avec les engouements du moment.

Si le lecteur se demande encore de quel «iceberg» il était ici question, qu'il se rassure en sachant que c'est des eaux de l'Allemagne et de l'Italie qu'il émerge sur la scène artistique européenne: choix du musée, choix du conservateur, choix qui coïncide avec les marchés les plus *hot*, choix parce que choix il fallait faire, étant donné la taille restreinte du musée et l'importance (nouvelle,

nous dit-on) de l'Europe, de l'effervescence de ses foyers d'intérêt. Ce choix pourrait vraisemblablement être longuement questionné en tenant compte de sa dimension purement pragmatique, de sa dimension calculée, de l'angle esthétique ou commercial. Il n'en demeure pas moins que Celant a lui-même surtout travaillé en Italie et en Allemagne et qu'il sait particulièrement bien, en temps qu'Italien, utiliser sa *German connection*... via New York, d'autant plus maintenant qu'il y travaille comme co-rédacteur de la revue *Artforum* et qu'il est l'un des critiques européens les plus connus en Amérique. *The European Iceberg* a le mérite de synthétiser en terre canadienne, curieusement (et à Toronto tout spécialement), un phénomène dont on ne sait trop s'il n'est pas plus américain qu'européen. La resurgance de l'art européen sur la scène internationale, qui se produit pour la première fois depuis la Deuxième Guerre, est une tendance consacrée par les États-Unis, par ses revues et par ses galeries. Elle coïncide indéniablement avec l'intérêt qu'ont développé les Américains pour le luxe et le bon goût européens. L'intérêt soudain que porte l'AGO à l'Europe est sans doute du même ordre. On n'a qu'à lire l'introduction du catalogue écrite par le conservateur en chef, Raold Nasgaard, pour s'en rendre compte. Blâmant New York (et s'associant paradoxalement à ce point de vue du même coup) de nous avoir trop longtemps caché la réalité de l'art européen sous le revers d'un système de valeurs clos, il souhaite que cette exposition «corrige» la situation. Par ailleurs, il attribue aux New Yorkais, à leurs galeries, à leurs revues, uniquement, la (re) découverte de l'art européen récent. Pour lui, cette découverte se situe vers 1982. Il cite à cet effet la rédactrice en chef de la revue *Art in America*, Elizabeth Baker, sur la nécessité pour les Américains de découvrir:

Such major figures from the pre-“new painting” generation as Sigmar Polke, Gerhard Richter or Marcel Broodthaers, whose complex, prolonged and (in Europe) influential oeuvres, if better known here, would change our ideas about the “invisible” Europe of the seventies.¹

Les démarches qui, autrement, ont tenté de faire connaître l'Europe au sein même du Canada sont totalement ignorées. Pourtant, depuis le début des années soixante-dix, elles ont été nombreuses: un bon nombre d'expo-

sitions individuelles et collectives ont eu lieu dans plusieurs galeries alternatives dont Véhicule à Montréal, A Space à Toronto, et Western Front à Vancouver, en plus des galeries commerciales de Montréal et de Toronto; à Montréal, on se souviendra des expositions internationales du Musée des beaux-arts (*Hier et après*) et du Musée d'art contemporain (*l'Arte povera, l'art conceptuel et les mythologies individuelles en Europe, Révolution italienne, et Via New York*); des rétrospectives de la Galerie Nationale du Canada (Richard Long et Giuseppe Penone); des manifestations organisées par notre revue (*03 23 03 et Performance*), sans compter l'intérêt soutenu que nous portons à l'art européen depuis dix ans; des activités de diffusion de Art Metropole à Toronto et des programmes du Nova Scotia College of Art & Design de Halifax où déferlent constamment depuis quinze ans des professeurs et artistes invités d'Europe. La liste est longue. On s'explique mal qu'il ne soit pas fait mention de ces choses en rapport avec *The European Iceberg*. Plutôt, Nasgaard affirme, fermant les yeux sur la richesse de l'histoire canadienne récente:

Certainly, speaking of North America in general, current European art has not been seen in any larger meaningful context. When it first appeared it was through the auspices of the New York dealers.

La décision de Nasgaard d'ignorer le travail de ses compatriotes, en plus de manifester les signes d'un rattrapage institutionnel, témoigne malheureusement d'une condescendance du même type que celle qu'il tente de décrier plus loin dans son texte:

(...) the viewpoint of this text is from another peripheral country (in art world terms), namely Canada, which, not because of any inferiority of its recent art, but rather because of an ingrained attitude of condescension from the centres of power towards what occurs beyond, finds it difficult to be heard outside its own borders.

Attitude colonisée? Si oui, on regrette de voir Nasgaard s'y conformer si aveuglément, comme ce fut trop souvent le cas jusqu'à maintenant pour les conservateurs de nos musées canadiens. Il ne suffit pas de se désaligner de New York pour se brancher sur le nouveau chic de l'Europe, quand cela vient d'être dicté par New York.

Il faut d'abord et avant tout savoir s'inscrire dans son propre contexte culturel, tout en cultivant une ouverture au monde.

From such a perspective [perspective qui repose sur une citation de Pontus Hulten au sujet des pays «périphériques», comme ceux de la Scandinavie,] a country like Canada must look with some interest at changing international attitudes in the eighties, in which, in the art world, the notion of regionalism (perhaps a more apt and politically neutral term than nationalism), for better or for worse has become a positive factor.

Cette phrase qui attribue bien aux années quatre-vingt l'intérêt porté au régionalisme et qui de toute évidence identifie le débat uniquement à l'Europe, aggrave le manque de conscience de son auteur à propos du débat qui a cours au Canada même, lequel s'est intensifié au Québec particulièrement pendant les années soixante et par après. Le nationalisme et le régionalisme ne sont pas ici des questions nouvelles. Elles font partie de la schizophrénie canadienne, ce que jadis on appelait «les deux solitudes».

Le deuxième texte consigné au catalogue, «The European Concert and the Festival of the Arts» par Germano Celant, contraste avec le premier. Autant le premier manque de perspective, autant le second revendique une mise en contexte des événements: tant sur le plan artistique (la juxtaposition des disciplines) que sur le plan socio-politique (la présentation par pays d'origine).

Par la diversité des objets montrés, l'exposition elle-même avait pour but de révéler le contexte dans lequel se développe toute pratique artistique et reflétait le concept de *jam session of the arts* que Celant promeut depuis quelques années. À titre d'expression de cette approche nouvelle du conservateur, l'exposition est critiquable pour le mutisme dans lequel elle confinait les oeuvres. Constituée de trois parties principales, arts visuels, design et architecture, accompagnées de programmes de films et de spectacles, l'exposition créait une interaction limitée entre les disciplines. Ainsi, était-on porté à voir chacune des parties de manière isolée: les sections architecture et design étaient limitées, présentées isolément dans de petites salles contenant peu d'objets. Pour l'architecture, on pouvait voir des maquettes et des dessins d'architectes bien connus comme Gae Aulenti, Aldo Rossi ou Hans Hollein. Le design montrait divers objets familiers à un public habitué à fréquenter les musées (ou les grands magasins et les boutiques de décoration sophistiquées). La section arts visuels présentait une juxtaposition d'oeuvres individuelles ou en série, très imposantes pour la plupart. On pense aux géantes sculptures rétros de Michelangelo Pistoletto qui encadraient l'entrée d'une des grandes salles, ou aux immenses toiles en série, insignifiantes et banales, du berlinois Salomé (où figurent des baigneurs). Par contre, le visiteur pouvait être ébloui tout en y trouvant plus de substance par les oeuvres de Janis Kounellis, de Giuseppe Penone ou encore de Lothar Baumgarten. On avait tout le plaisir de retrouver chez ces derniers le raffinement de la sensibilité européenne, l'intelligence des moyens plastiques mis au service de la critique culturelle, ce qui contrastait avec la facilité et la complaisance de certains. Regroupant la plupart des «ténors» actuels, cet opéra-jam-session que nous avait préparé Celant ne comportait pas beaucoup de risques. L'exposition faisait figurer les noms reconnus à l'heure actuelle, quelques oubliés (Emilio Wedova, Alberto Burki) et quelques nouveautés (Reinhard Mucha, Thoma Schütte). Somme toute, la sélection était correcte sans être excellente, décente sans être exceptionnelle. Ceux qui ont vu quelques expositions européennes ces dernières années seront restés déçus d'un choix aussi peu critique, aussi peu renouvelé. À l'examen, l'interprétation qu'a faite le conservateur du concept qu'il avance est trop facile et on aurait souhaité y voir plus de tonus: meilleur choix d'oeuvres et d'artistes, accrochage plus révélateur. Et ce qui aurait été encore plus audacieux, et peut-être plus intéressant, sinon plus exigeant tout simplement, une véritable jam-session où les oeuvres auraient réellement été en juxtaposition et en interaction. Il faut donner le mérite à cette exposition d'avoir réuni de ce côté de l'Atlantique un grand nombre d'oeuvres d'artistes européens importants. C'est cependant à



Lothar Baumgarten, *Monument für die indianischen Nationen Ontarios (Monument aux nations indiennes de l'Ontario)*, 1984-85, caractère «Perpetua» (Eric Gill), exécuté par Lothar Baumgarten et Colin Lochhead, photo: Art Gallery of Ontario.

regret que nous constatons un manque de rigueur tant dans la conception générale et que dans la sélection. On peut parler d'une exposition où de splendides moments alternaient avec des creux inexplicables: une seule salle tenait vraiment, celle des Kounellis, Fabro, Keiffer et Baselitz, et cela est dû à la force des oeuvres et à la brillance de l'accrochage. L'oeuvre de Baumgarten (*Monument für die indianischen Nationen Ontarios*) exploitait à merveille les qualités néo-classiques du Walker Court, atrium situé à l'entrée du musée, évocation de notre tradition bourgeoise héritée d'Europe, en lui contrastant la nomenclature des tribus amérindiennes du pays. Plus que celles de Keiffer et de Baselitz, l'oeuvre de Baumgarten, dont il fallait voir le magnifique film projeté lors de l'ouverture de l'exposition (un film sur l'Amazonie entièrement tourné dans la vallée de la Ruhr...), explore les transformations culturelles, les déterritorialisations particulièrement marquantes et significatives dans ce monde d'après-guerre. Les oeuvres de Kounellis, Fabro et Penone, celle de Merz également, quoique à un degré moindre, attaquaient ou s'adressaient toutes à ce problème. Les modifications et les ruptures culturelles sont symptomatiques d'un nouvel ordre social qu'on s'applique à reconnaître plus qu'à sublimer.

Dans un langage des plus deleuziens, Celant aborde ce sujet dans le catalogue. Il y est question de l'utopie sociale de '68, de la vague portante que cela constitua pour la plupart des artistes présents dans l'exposition face au désastre de l'après-guerre, de la déception qui en découla et du nietzschéisme qui finalement a cours de nos jours. Puissant diagnostic, articulé autour de la notion de «victime comme méthode de recherche». On aurait bien aimé voir l'esprit critique dont le conservateur fait preuve ici s'appliquer au tissu même de son exposition. Les oeuvres y font plutôt figure de mystification, alors qu'elles auraient pu être vues et montrées sous un angle autre que celui du grandiose réduit à sa plus simple expression, offrir un éclairage sur leur signification contextuelle et historique, tel que Celant le revendique lui-même:

What counts is the indeterminate and latent character of a procedure that, rather than attaching itself to its data, discusses them, confronts them and deconstructs them to look for an existence within the discontinuity of comprehension and self-understanding.

CHANTAL PONTBRIAND

1. Toutes les citations sont tirées du catalogue *The European Iceberg, Creativity in Germany and Italy Today*, par Germano Celant, Art Gallery of Ontario / Mazzotta, 1985.

SYLVIE BOUCHARD

Appart' art actuel, Montréal
13 février – 10 mars

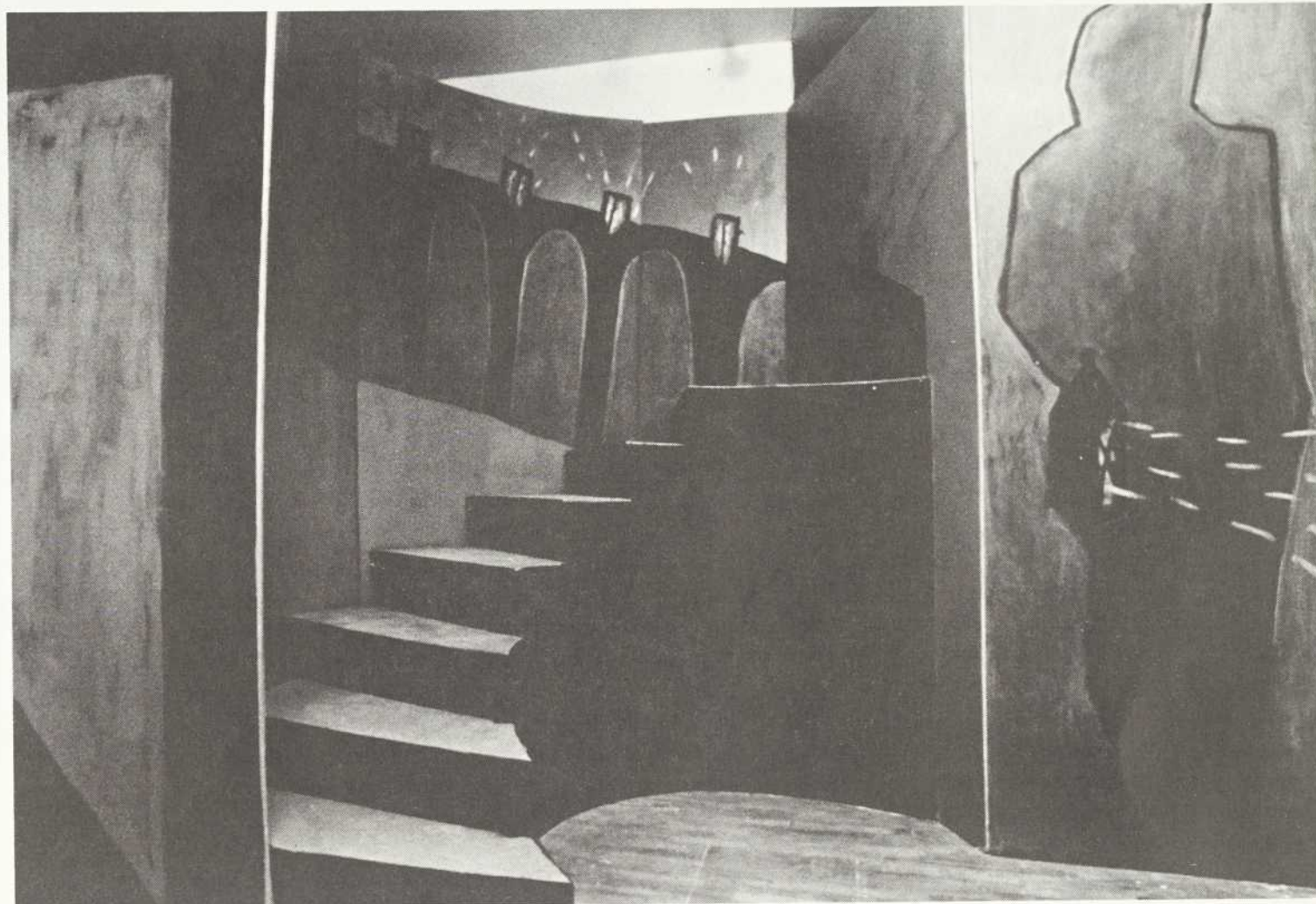
Sylvie Bouchard proposait chez Appart' une installation aérée, mûrie par ses expériences antérieures de travail. Cinq îlots peints sur des panneaux de contre-plaqué suggèrent un parcours découpé, intermitten. Un voyage écrit dans l'iconographie même de l'oeuvre: des sentiers, des villes, des montagnes, un curieux traîneau ou carrosse monté sur patins et un empilement de malles de voyage. Il y a donc des parcours dans le parcours. Les vides réservés entre les modules ont un effet bénéfique en déchargeant l'espace; le visiteur reprend conscience du lieu-support de l'oeuvre. Plusieurs circuits de lecture sont possibles, comme dans *Marelle* de Julio Cortázar. Des éléments détachés certes, mais reliés par un certain nombre de principes unificateurs: les couleurs, les éclairages, les motifs.

Car c'est aussi et principalement la première apparition «physique» d'un personnage dont on avait déjà pu sentir des indices de présence dans d'autres installations de l'artiste, comme les armoiries, les lanternes allumées, les portes entr'ouvertes... Cette manifestation anthropomorphe procure un nouvel ancrage à la narrativité qui sous-tend l'oeuvre, tout en générant un conflit dynamique avec le visiteur de cette installation appelée *l'Observatoire des mille lieux*. C'est un personnage aux contours anguleux, à l'apparence quasi architecturale, qui entretient à juste titre un rapport de similitude avec ces villes-rochers placées en certains points de l'installation. Ce rapport s'intensifie au moment où le «fantôme» réussit à subtiliser un fragment de ville: il s'évade à son tour avec un butin d'images...

L'itinéraire en spirale aboutit à l'observatoire proprement dit, une construction formée d'un petit escalier encadré de panneaux peints. Cet ensemble est ce qui, dans l'ins-

sont placés sous le signe d'une certaine somptuosité picturale.

Le pigment doré apporte ici une touche irréelle, suggère une valeur précieuse, une vocation décorative. J'ai pensé à des miniatures persanes où parfois le ciel, le sol sont entièrement dorés. Toutefois ce n'est pas le seul rapprochement à faire, car il y a beaucoup de choses qui rappellent la mise en page et le fonctionnement de la miniature: encadrements, coupures, imbrications, débordements, superpositions, découpage des images. Regardez ces villes-rochers: elles ont sûrement une allure giottesque, mais elles ressemblent aussi au décor naturel fortement stylisé des peintures persanes, ces collines rocheuses aux formes de vagues pétrifiées. Quelque chose relie Giotto et Mirza Ali, c'est la place du rocher dans le paysage, et la ville encastrée au milieu des escarpements, symbiose de l'architecture avec la pierre qui en constitue le point de départ, le matériau et l'assise.



Sylvie Bouchard, *l'Observatoire des mille lieux*, 1985, installation à la galerie Appart', photo: Louis Lussier.

tallation, se rapproche le plus du dispositif scénique, surtout qu'il fait hésiter le spectateur quant à son utilisation possible et... à sa solidité. On peut se risquer à monter les marches, pour «embrasser le panorama». Comme sur ces belvédères qui surplombent les villes italiennes? En fait, cet observatoire semble surtout conçu pour être lui-même observé, et c'est cette sollicitation du mental (le spectateur se représente au sommet plutôt que d'y être réellement) qui confirme la vocation imaginaire de l'ensemble et sa répercussion possible en mille lieux.

Comparer cette oeuvre avec les «observatoires» de Dennis Oppenheim, ses *Structures for Viewing Land* de la fin des années soixante. Ce faisant, saisir d'emblée, en montant sur le mirador de l'Histoire, tout ce qui sépare ces productions en donnant une mesure du temps parcouru. Les travaux d'Oppenheim étaient des constructions très dépouillées, encore proches de l'esthétique minimaliste en sculpture, et le paysage qu'ils signalaient était l'environnement réel, que ce soit l'espace extérieur ou celui de la galerie. Cette procédure n'était pas sans lien avec l'urgence ressentie à l'époque face à la «pollution de l'environnement», face à la nécessité politique de protéger les ressources, tout en concrétisant davantage une conscience kinesthésique qui allait continuer de se développer dans les environnements et installations. Chez Sylvie Bouchard, même si l'oeuvre est contenue dans un espace qu'elle désigne, les lieux évoqués sont avant tout fictifs et les moyens utilisés pour le faire

À propos des espaces: les éclairages verts et orangés dissimulés derrière les constructions de contre-plaqué accentuent le fait que les panneaux peints créent des volumes physiques, et non plus seulement des surfaces illusionnistes. Ces îlots s'apparentent d'ailleurs aux décors du théâtre et du cinéma expressionniste allemand du début du vingtième siècle. On peut aussi faire référence à l'univers des bandes dessinées d'aventures où les héros rencontrent subitement des villes enfouies, des temples souterrains, avec l'impact envoûtant de ces découvertes. Le graphisme pictural de Sylvie Bouchard retient aussi l'esprit de codification propre à la bande dessinée, dans ces idéogrammes en forme de traits qui rendent le mouvement ou l'éclat lumineux.

À propos des objets: une réserve pourrait être faite au sujet de l'empilement des malles de voyage placé derrière la construction en escalier. Dans les installations précédentes, les objets véritables parsemaient l'espace et possédaient des contreparties picturales, ce qui donnait une dialectique de la représentation et de la présence. Le lien n'est pas aussi clair pour *l'Observatoire des mille lieux*, bien que l'artiste explique que ces malles pourraient représenter les bagages du «traîneau», ou la «mémoire de l'observatoire». Pourtant il est intéressant de constater que les objets sont ici concentrés et relégués presque en marge de l'installation, à cause d'une césure technique dans l'oeuvre. Ces objets seront-ils appelés à changer de fonction ou à disparaître? Le

projet initial était d'entasser les malles sous la charpente de l'escalier, ce qui s'est avéré impossible à réaliser dans l'espace de la galerie. Le fait de poser un grand papier blanc derrière la structure encadrant l'escalier, ne pouvait qu'accentuer cette coupure et la difficulté d'intégration.

Autrement, l'efficacité de cette installation de Sylvie Bouchard et la qualité d'investissement du lieu de sa présentation tiennent notamment aux conditions de production qui sont très proches de celles de l'atelier de l'artiste en termes d'échelle architecturale. Par surcroît l'oeuvre a été complètement élaborée sur place, à la différence de l'installation pour le Centre Saidye Bronfman à l'automne 1984 (voir Chantal Pontbriand, «Dessin — installation», *Parachute* no 37, p. 37). À cette occasion, les panneaux avaient été peints en atelier, puis montés dans un espace très différent.

L'Observatoire des mille lieux est un travail de présentation et de description plutôt qu'un divertissement brillant sur l'espace et la perspective. La porte semble s'être fermée sur les espaces truqués avec leurs pistes qui se brouillent mutuellement. Une autre porte s'ouvre, et d'autres enfilades...

DENIS LESSARD

JUNE LEAF

Galerie Optica
5 - 23 mars

June Leaf, très certainement à cause d'une formation reçue et d'une trajectoire personnelle chargée, ne craint pas l'instruction d'une *sensibilité*. Celle-ci a partie liée avec l'enveloppe à laquelle l'objet et la pensée doivent une visibilité et se préoccupe de transfert entre une «intérieurité» (passons outre la désuétude de ce mot...) et une autonomie de l'objet.

L'itinéraire de l'artiste emprunte trois modes de canalisation; chacun semble correspondre à un certain degré d'émergence d'un processus de réification qui, lui, serait le filon continu, la narration inépuisable. Il y a d'abord les dessins; d'abord parce que, dans la tradition classique, ils sont complices de la projection idéale et fantasmatique, très près du griffonage à la fois désencombré de la matière et compliqué de sensations enchevêtrées. Ces petits morceaux spontanés, précieux par l'habileté de leur tracé et leur annotation scripturale chargée, assurent en grande partie la cohésion iconographique de l'artiste autant que le repérage d'un fonctionnement plastique. Leur présence sur les murs ne ressemble pas toutefois à une mise à jour impudique. Pour June Leaf, les voies secrètes de l'imagination associative sembleraient moins le prétexte d'une dissimulation que celui d'une recherche tellement centrale qu'elle se doit d'être confiée.

Se joignent à cette confection intime des dessins, des séries plus cristallisées de peintures, de gouaches ainsi que des sculptures en métal et en bois. Du côté de l'enclos pictural, une facture souple, un peu barbouillée, une figuralité étrangement appliquée qui mélange la tache presque négligente, le frottis dermique et la trace véhémente d'accents de couleur. Les tableaux sont parfois portraits: des proches de l'artiste lui assurant un équilibre émotif essentiel à la production. Ils sont aussi et surtout fixation d'une imagerie archétypale, dévêtue parfois difficilement de l'entour textuel servant la narration intérieure qui l'a motivée. D'où un certain effacement de phrases dans l'image; d'où peut-être aussi une horizontalité gestuelle sur la figure picturale, qui rappelle un peu la rature nerveuse de ce qui ne serait pas encore assez bien dit, pas encore assez bien «sorti».



June Leaf, *Prototype for the Head*, 1979, photo: Denis Farley.

Les sculptures quant à elles s'acharnent sur le dévoilement des mécaniques multiples présidant à la matérialisation. Elles travaillent surtout le corps, sa fragmentation, et certaines fonctions liées à la rationalisation et à la viscéralisation. Les très petites sont fétichisantes en raison de leur format, de leur symbolisme et de leur fabrication qu'on sent méticuleuse, un peu «chérie». D'autres plus grandes se préoccupent d'intérieurs, ouvrent des corps, des têtes pour faire jouer des organes mécanisés. La sculpture, chez cette artiste, s'entrelace étroitement avec son travail sur toile ou sur papier: elle serait poussée par la pulsion analytique, autant qu'instigatrice d'un approfondissement réflexif sur les interactions entre pensée et matière.

Ici, la sculpture chevauche en fait deux sortes d'histoires: celle très intime de ses émotions et de ses réactions; et celle plus raisonnée ou distanciée de la génération des idées et de leur parcours vers l'objet. La disposition des oeuvres le long des murs d'Optica aura habilement souligné le réseau serré des liens existant entre des diversités plastiques et deux tendances organisatrices. De même aura-t-elle noué en plein circuit de lecture une double mise en perspective lourde d'indices. Ainsi un grand coeur de bois en pièces détachées, seul objet de l'exposition suspendu dans l'espace, trouve sa réplique miniaturisée en métal sur le rebord de la fenêtre, tel un dispositif de perspective littérale. En croisement oblique imaginaire, une autre rime fait correspondre un corbeau et une femme-cuillère tous deux en bois sculpté, posés sur le même bord de fenêtre, à une gouache illustrant en silhouette ces deux objets. L'axe des coeurs développe le rapport du monument à la miniature, jouant res-

pectivement sur ce que l'on contourne et qui s'impose à la vue, et sur ce que l'on possède et manipule par le toucher. Cette confrontation entre des préhensions tactile et visuelle est reprise par le couple du corbeau et de la femme-cuillère, ceux-ci opérant un jumelage entre l'objet-matière et le dessin-idée. Par ailleurs le coeur est un motif qui symbolise pour Leaf le siège de l'âme. Entre les deux formats par lesquels elle l'exploite ici se manifesterait l'attitude duelle d'une introspection mise à distance, d'une extraction de Soi épinglé comme sujet de recherche.

Ce croisement symptomatique dans l'exposition nous saisit de l'importance chez June Leaf de la question de l'auto-positionnement par rapport au processus de «dérive conceptuelle» et par rapport aux objets qui s'en libèrent, qui obtiennent leur affranchissement au travers de la substance. C'est une question d'ailleurs étayée par un matériel iconographique très investi, à tendance emblématique ou mythologique. Un motif, pour ne parler que de celui-là, magnétise les échappées discursives: celui de la femme. La récurrence notoire de la figure féminine alimenterait la thèse d'une attitude portraitiste, concentrée sur l'appareillage psychologique et physique de la création. C'est entrer là dans le champ complexe et délicat d'un territoire interne. Mais June Leaf parle justement beaucoup de territorialisation et réitère, à travers des binarités telles que la surface et le volume, la matière et le contour, l'intégrité et la fragmentation, sa préoccupation majeure des lieux de transfert, des moments de transformation, des frontières aléatoires séparant les choses.

La femme omniprésente chez June Leaf intrigue par le traitement qu'elle subit. Dans son aspect iconique, elle adopte souvent une attitude plus ou moins matriarcale, empreinte d'autorité et d'un soupçon de rigueur. Parmi ses attributs protubéraux, la grosse tête allongée et percée de trous ronds accentue la caractérisation d'une silhouette. Cette femme-là joue de contour et d'image; sa cérébralité évidente semblerait imposer la préséance de l'activité mentale. Une seconde dimension plastique relèverait plus de la «fonctionnalisation» du corps féminin: la femme se permute et devient compas, véhicule à roues, cuillère, proue de bateau, siège ou machine. C'est littéralement la femme-objet, la femme-véhicule, qui prête son corps comme matériau. En relation serrée avec ces deux modes d'élaboration, intervient le rôle symbolique de la femme prise comme réceptacle, comme espace intérieur contenant en lui toute l'histoire du monde. Cette approche fournit prétexte à la décortication, à la mécanisation et à la clôture de lieux organiques. La pulsion émotive y est intense de même que l'analyse d'un parcours fantasmatique non dissimulé.

Dans la conjonction des oeuvres de June Leaf survient le procès d'une anatomisation qui la rend autant spectatrice d'elle-même devenue pur mécanisme de communication qu'opératrice du même système de voies émissaires dont dépend l'expression. Malgré maintes suggestions de certains engagements (on penserait, entre autres, à un discours féministe ou féminisant), l'intimité du don et de l'atmosphère reste trop sensible pour qu'on se hâte ainsi à claustre un comportement parent à la fois du témoignage personnel et du mécanisme fondamental de la transformation en art.

MARTINE MEILLEUR

DANIELLE FILLION CAROLE WAINIO

Galerie Powerhouse, Montréal
9 février - 9 mars

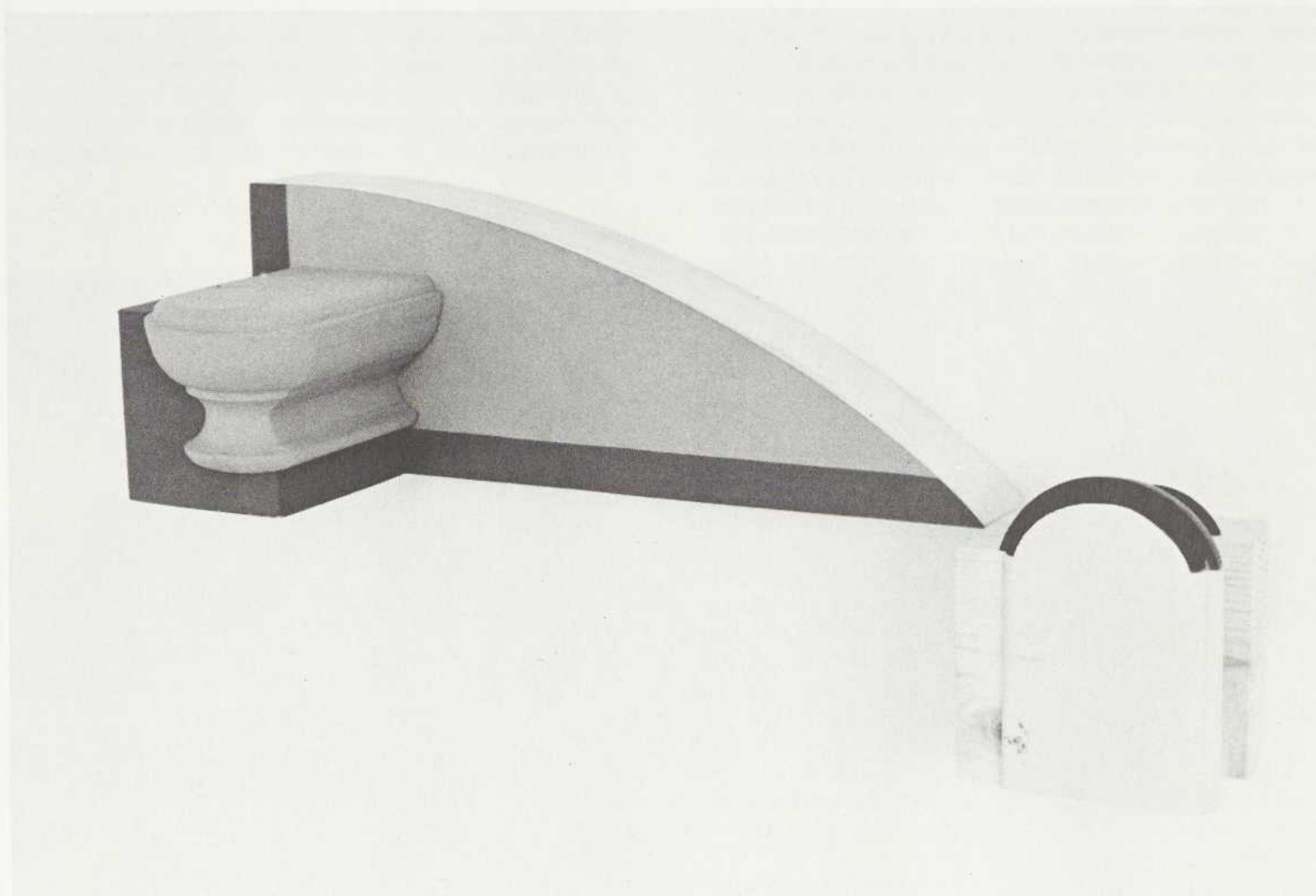
Voir aujourd'hui la peinture, c'est aussi remarquer l'abondance de propositions picturales enregistrées sous l'étiquette postmoderniste comme un remous dans cet espace antérieurement voulu (et tenu) plan. Ainsi on s'approche des oeuvres à une allure moins mesurée, plutôt timorée, partagé entre ce qu'il y aurait (eu) à dire et ce qu'il faudrait laisser parler; séduit d'une part par quelques «rides formelles» et de l'autre par l'audacieuse mise en scène d'un réseau de taches qui s'affichent moins pour elles-mêmes que pour récupérer dans le détour la figure et de ce fait déjouer les conditions de la figurabilité. À ce propos, il serait intéressant de commenter l'oeuvre de Danielle Fillion et de Carol Wainio; la première nous conviant à la découverte de quatorze petits objets fixés au mur et la seconde profitant d'un vaste espace pour y accrocher quelque huit tableaux. Dans les deux cas: formes recroquevillées soit par un principe d'assemblage (concentré) ou par un potentiel gestuel relativement prononcé. De ce fait pourra-t-on trouver dans leur différence (écart de rendement) un second souffle pour achever le renversement de la figure; celle-ci prise comme astuce, instrument qui trace autre chose que son propre contour. De là une fuite au niveau du contenu qui frustre le discours possessif et le prive d'une certaine autorité.

Dans la Salle I, Danielle Fillion s'amuse à déguiser la «littéralité»; tantôt de couleurs, ici par le voisinage inattendu de quelques fragments ou là par la superposition de citations qui sème l'ambiguïté iconographique. Ainsi cette façon de fabriquer des oeuvres et de les faire fonctionner en marges des lectures prescrites (soit par le littéral, le pictural ou encore le collage) nous incite à suivre d'autres pistes mais celles-là brouillées par la conti-

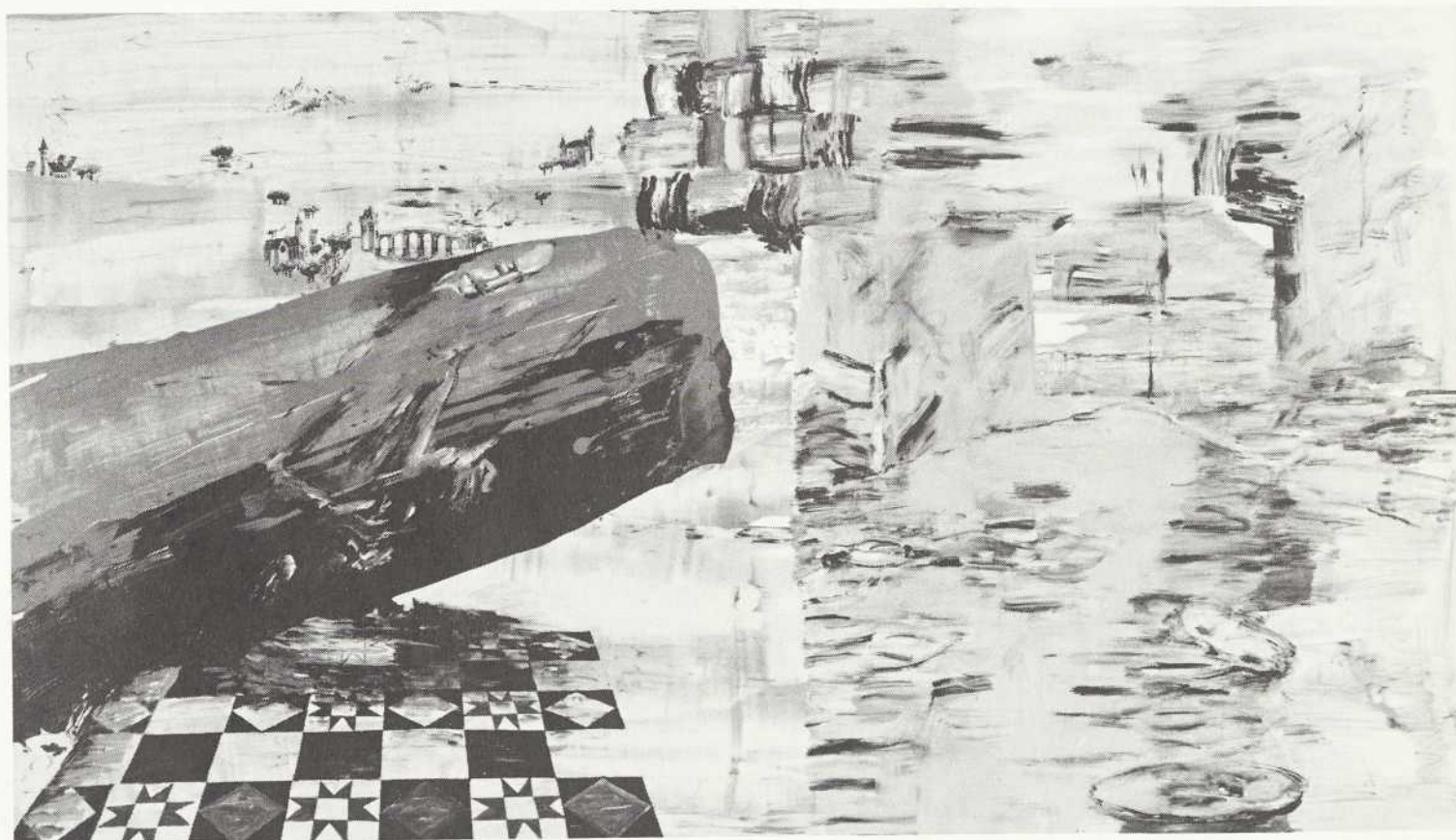
guïté. Aussi quelques-uns de ces objets (tous sans titre) prendront l'apparence d'un temps d'arrêt de la matière en mouvement, le temps d'imaginer au ralenti le matériau (du bois) qui contextuellement se transforme et s'arrange; comme si on ne réussissait qu'à masquer la littéralité; et, pris autrement, un certain état de faits; mais que finalement, on restait toujours-déjà dans l'espace de la représentation, ne serait-ce que de la représentation elle-même. Par ailleurs, la petite dimension des objets n'est pas insignifiante. Miniaturisés (en général), ils nous appellent en position dominante mais se protègent trop bien sous le couvert du mouvement pour se

donné. Ce que nous percevions au départ comme de «beaux petits objets» nous apparaîtra plutôt par la suite comme des restes, défigurés, marqués par le travail du désir. Un peu comme par rapport au rêve, on en retiendra surtout le «corps nombreux» qui effraie toujours mais nous préserve de la déchirure. Ainsi, l'oeuvre de Danielle Fillion opère en force au niveau de sa propre dynamique en se donnant à voir comme procédé de condensation.

En ce qui concerne la Salle II, Carol Wainio semble (y) profiter du travail de Danielle Fillion comme (bonne) intro-



Danielle Fillion, *Objet no 13*, 1983, acrylique sur bois, 38 x 20,3 cm.



Carol Wainio, *The Moment*, 1984, acrylique sur toile, 132 x 228 cm, photo: S.L. Simpson Gallery.

laisser prendre. Le chevauchement d'images ici préconisé révèle en quelque sorte l'oeuvre dans sa tradition critique: affirmation de la bordure comme garante de l'illusion. De plus, le rendu poétique s'y porte complice parce qu'il favorise l'excès et constitue tout au moins une amorce de réflexion quant à la question de la limitation, elle-même comprise à l'intérieur d'un champ

duction. Des tableaux de grandeur moyenne et une fortune en pâte rendue par une palette bien pourvue consistent en ce qui, dès le premier coup d'oeil, frappe et pourrait dessiner les grandes lignes du commentaire; mais alors simultanément intercepté par la présence d'éléments figuratifs, on s'engagera davantage à penser la figure: comme une attitude prise face à la pein-

ture et dorénavant moins comme un lieu sûr. D'ailleurs, on remarquera combien (en général) elle reste fragile, confrontée à ces envolées de couleur, perdue au-dedans d'un cadre antérieurement fixé quant à ses intentions. Son retour, donc, au niveau de la postmodernité est d'autant plus «signifiant» qu'il est repère de ses faiblesses et recyclage de son potentiel en vue de la restructuration du lieu pictural. Le fait, par exemple, de créer en travers du déploiement de la surface colorée de «minuscules environnements» (figuratifs) n'attaque-t-il pas la réputation de la figuration en ce qu'elle a de (plus) intrinsèque: la distinction, comme règle, comme valeur (?). La reléguer au second plan traduirait donc un urgent besoin de l'allier aux qualités abstraites, de l'y confondre, pour satisfaire aux exigences de nouvelles problématiques picturales. Et ce qu'elle y perd alors n'est nulle autre chose que la «reconnaissance» acquise par une majorité qui resserre son emprise sur le discours. En ce qui a trait à l'évacuer complètement de l'espace pictural: est-ce encore possible en tant que conception de la peinture ou n'est-ce pas plutôt permettre à la figure un retour en force sous une nouvelle couverture en lui livrant l'informel potentiellement fort mais «manifestement» (toujours?) moins orienté (?). Dans des oeuvres comme celle de Wainio, ce qu'on retrouve c'est une figure confrontée à ses propres composantes en tant que profitables à d'autres fins que celle d'épargner la peinture.

Raconter par la peinture le retour de la figuration demeure une tâche ardue en ce sens qu'il faut ranimer toujours le débat du côté du littéral pris «post-minimalement» dans son rapport au pictural; pour que subtilement et de façon contiguë s'y glisse la matière qui en retarde la fermeture mais y stimule la production. À cet effet les oeuvres de Danielle Fillion et de Carol Wainio viennent alimenter la polémique en prenant parti pour la peinture sans toutefois repousser la figure comme éventualité. Cependant, elle sera ici autrement comprise: «citée» lorsque nécessaire à l'élaboration de l'oeuvre mais toujours ouvertement accusée d'avoir pris pour acquis l'espace pictural. C'est alors à cela que se brancheront tous les efforts réalisés pour tenter de greffer à la figure d'autres aventures, ne serait-ce que l'avènement du surplus qui la menace dans son intégrité.

RENÉ PAYANT

STEPHEN HUTCHINGS

Galerie Article, Montréal
20 février - 10 mars

Stephen Hutchings fabrique des dessins qui sont de petites machines, des dispositifs visant à prendre le spectateur au piège, à le conduire vers les zones grises de la perception esthétique, lui faisant ainsi remettre en question sa propre perception de son état de spectateur. L'exposition présentée à Article présente trois versions d'une même recherche sur un mode presque didactique, soulignant les modifications provisoires (comme dans le cas d'une esquisse) ou définitives apportées d'oeuvre en oeuvre. Ce sont en fait trois installations ou mises en situation, virtuelles dans deux cas, qui occupent chacune leur espace propre tout en possédant entre elles d'indéniables liens.

On aborde l'aire d'exposition par un long couloir, formé d'une part (côté gauche) par un mur de la galerie et par l'imposant dessin (2,92 m X 9,45 m) qu'il supporte et d'autre part (côté droit) par un long banc semblable à ceux des églises ou des gares. Ce banc, de même longueur que le dessin lui faisant face, est peint en noir. Le dessin, exécuté au fusain comme toutes les oeuvres de l'exposition, représente un nu féminin dans une pose couchée classique. Le couloir a une largeur approximative de deux mètres.

Le visiteur doit d'abord, afin d'obtenir une vue d'ensemble de l'oeuvre, contourner le banc et prendre du recul. La nudité du mur opposé, ouvrant l'espace, appelle et favorise ce déplacement. L'échelle du dessin suggère alors l'idée d'un paysage, impression que le banc, faisant alors fonction d'observatoire, renforce. Mais la distance entre le banc et le mur ne permet qu'une contemplation partielle du dessin; le paysage devient alors trop énorme et trop disproportionné pour garder son identité avec le corps humain. Celui-ci, fragmenté, révèle falaise, isthme, baie, peut-être, à la manière d'un écran paranoïaque, et finalement s'abstrait.

Le banc est d'autre part métaphore du spectateur, de sa contemplation de l'oeuvre. Sa présence à proximité du dessin ainsi que sa parenté formelle avec celui-ci empêchent cependant de le considérer comme un accessoire pratique permettant au visiteur de s'accorder un repos pendant la contemplation. Accolé au corps offert, vulnérable, il met en relief la fragile démarcation entre

nous surgit tout à coup à un deuxième angle de la galerie. L'épaisseur du fusain devient ici solidité, menace imminente. Nul besoin du titre pour saisir l'acte, et la question du spectateur: est-ce que j'assiste au spectacle de quelqu'un se préparant à lancer une pierre, ou à me lancer une pierre? La perspective et la notion de contemplation présentes dans *Victim* n'ont plus rien à faire ici; le spectateur devine que c'est à lui qu'on pourrait lancer la pierre et que s'il y a perspective elle est ici inversée, qu'il est lui-même le point de (en?) fuite. Le spectacle est dangereux, et le voyeur ne sait pas s'il peut y assister sans risquer d'en devenir la victime.

Cette «installation» est virtuelle: elle se projette vers le spectateur et l'encercle dans un champ d'action (ou de tir), qui est ici considérable; le recul n'y change rien; l'agression reste imminente, la contemplation ou la projection du spectateur impossibles. Il en va différemment de *Survivor*, un dessin de petites dimensions (1 m X 1,65 m) accroché à l'autre extrémité de la galerie et que la



Stephen Hutchings, *Victim*, 1984, installation à la galerie Article, dessin: 2,92 x 9,45 m, photo: Kim Chan.

contemplation et voyeurisme, entre trouver de l'intérêt à un spectacle ou réduire ce spectacle à son seul intérêt (se perdre ou prendre), entre art ou érotisme et pornographie. Car si la proximité du banc rend plus abstrait le corps, il en sépare également les parties, réduisant la vision qu'en a le spectateur à une cuisse, une tête, un ventre. Le dessin devient ainsi victime de la boulimie du spectateur et la position de gisant du sujet pousse la métaphore jusqu'à un point littéral. Le banc, de paisible accessoire de contemplation, devient ici instrument de complicité au voyeurisme, d'acquiescement ou de participation passive (?) au processus de victimisation, notion présente dans le titre de l'oeuvre, *Victim*.

Cet intérêt d'Hutchings pour la notion du spectateur et sa participation active à l'oeuvre est confirmée par la deuxième pièce que l'on découvre dans le circuit établi par l'installation, *Stonethrower*; les dimensions sont ici plus modestes (3,05 m X 2,75 m) quoique encore supérieures aux dimensions humaines, et la silhouette massive, anonyme d'une figure humaine se baissant pour ramasser une pierre tout en gardant la tête levée vers

masse de *Victim*, agissant comme repoussoir, ne laisse voir qu'en troisième et dernier lieu. Ici les trois personnages, représentés en buste, nous font face; le dessin en est détaillé, contrairement aux masses brumeuses de *Victim* et *Stonethrower*. Les visages, dont le bas est masqué, sont impassibles. Il s'agit d'une esquisse qui servira peut-être à un dessin de mêmes dimensions que *Victim*; ces visages vides qu'émandent entre-temps un investissement du spectateur plutôt qu'ils n'envahissent son espace. Ces « survivants » d'un désastre qui pourrait être écologique ou nucléaire semblent vidés de substance et nécessitent du spectateur qu'il leur prête vie. Cette dernière mise en situation est introspective et cette introspection peu gratifiante, laissant le spectateur ballant et sevré d'émotions. L'image ambiguë de ces êtres est finalement celle même du spectateur, qu'Hutchings lui renvoie, de ce spectateur qui s'est animé au contact des autres oeuvres de l'exposition.

JEAN-JACQUES BERNIER

HOLLY KING

Galerie Dazibao, Montréal
6 février - 3 mars

En abîme de leur iconographie pleine de mystères, deux mondes, dans ces dernières photos d'Holly King, s'entrobloquent: le photographique et le théâtral. Et peut-être même plutôt, dans ce dernier cas, le pictural. Alors que dans les précédentes expositions de l'artiste (notamment chez Saidye Bronfman et Graff) la présence du corps collaborait fortement à l'action scénique, ici une organisation formelle plus autonome (affranchie de tout personnage) est apparue. Comme s'il avait fallu que l'imaginaire maintenant familier de King excipe d'abord de la figure pour s'imposer à nous. Doit-on croire que cette mutation avait quelque chose d'impératif? S'agit-il seulement d'une digression provisoire? Car le corps, ce corps-personnage, a en quelque sorte et pendant longtemps performé les photos. Il lui a donné une dynamique de scène importante. Il va de soi que le procès de fixation photographique éliminait toute possibilité de performance réelle, celui-ci n'affirmant qu'un seul instant de sa présence. Dans ces dernières oeuvres, une transmutation s'est opérée, passant d'une focalisation sur le corps-personnage au centre de l'image à une vue plongeante sur le centre lumineux de la scène. Un an avant, l'artiste avait pourtant organisé chez Articule une brillante exposition où quatre de ses photos mettaient en scène de façon encore plus éblouissante un personnage qui occupait davantage l'espace des photos.

Dans *The Waters*, elle nous convie à un spectacle plus varié par l'ajout de sept fusains de format moyen, relativement éloignés des quatre grandes photos lors de l'accrochage chez Dazibao. De la photo au fusain, et inversement, quelles métamorphoses signifiantes ont été occasionnées? Je veux par là répondre à la grande proposition de l'exposition. La phantasmagorie kingienne m'est apparue beaucoup plus forte dans les photos, comme si c'étaient elles qui avaient phantasmé les dessins. Les écoulements, cataractes, illuminations, phares, nébuleuses, parce qu'ils oscillent entre la réalité et l'univers brumeux de la photographie, troublent en fascinations le spectateur. L'iconographie serait de la sorte menacée par l'effet incandescent que réussit à capter (ou à produire) l'oeil photographique. L'on distingue dans certaines parties les matériaux simulateurs, telle l'eau par exemple dans *The Illuminating Pond* qui est imitée par des plastiques transparents et miroitants. Cette découverte n'en fait aucunement tomber l'intérêt. Au contraire elle élargit le champ imaginaire en matérialisant ce qui continue d'être, par ambiguïté des lieux représentés, un espace dérobé. Le nocturne de la scène imaginative et le noir off de la photo jouent d'une même ambiguïté. Les matériaux ne font souvent que feindre d'être la matière à laquelle ils doivent se substituer. C'est d'ailleurs parce qu'ils se montrent que le discours illusionniste est éludé. Malgré la visibilité du plastique simulant grossièrement des moutonnements de chute d'eau dans *The Falls of Immortality*, le spectateur sent très bien que l'atmosphère surnaturelle de cet imaginaire photographique est parfaitement conservée, comme quoi l'engouement pour celui-ci n'est pas préparé par la seule illusion. La séduction est entraînée autant par l'atmosphère de la représentation que par ces effets de matière qui sont loin d'être réduits au rôle de substrats d'illusion. Le processus photographique, tout en étant occulté (mais jamais intégralement) par l'imaginaire projeté, s'y trouve lié dans sa

propre occultation. C'est lui qui sédimente matières et lumières et est à l'origine de la séduction.

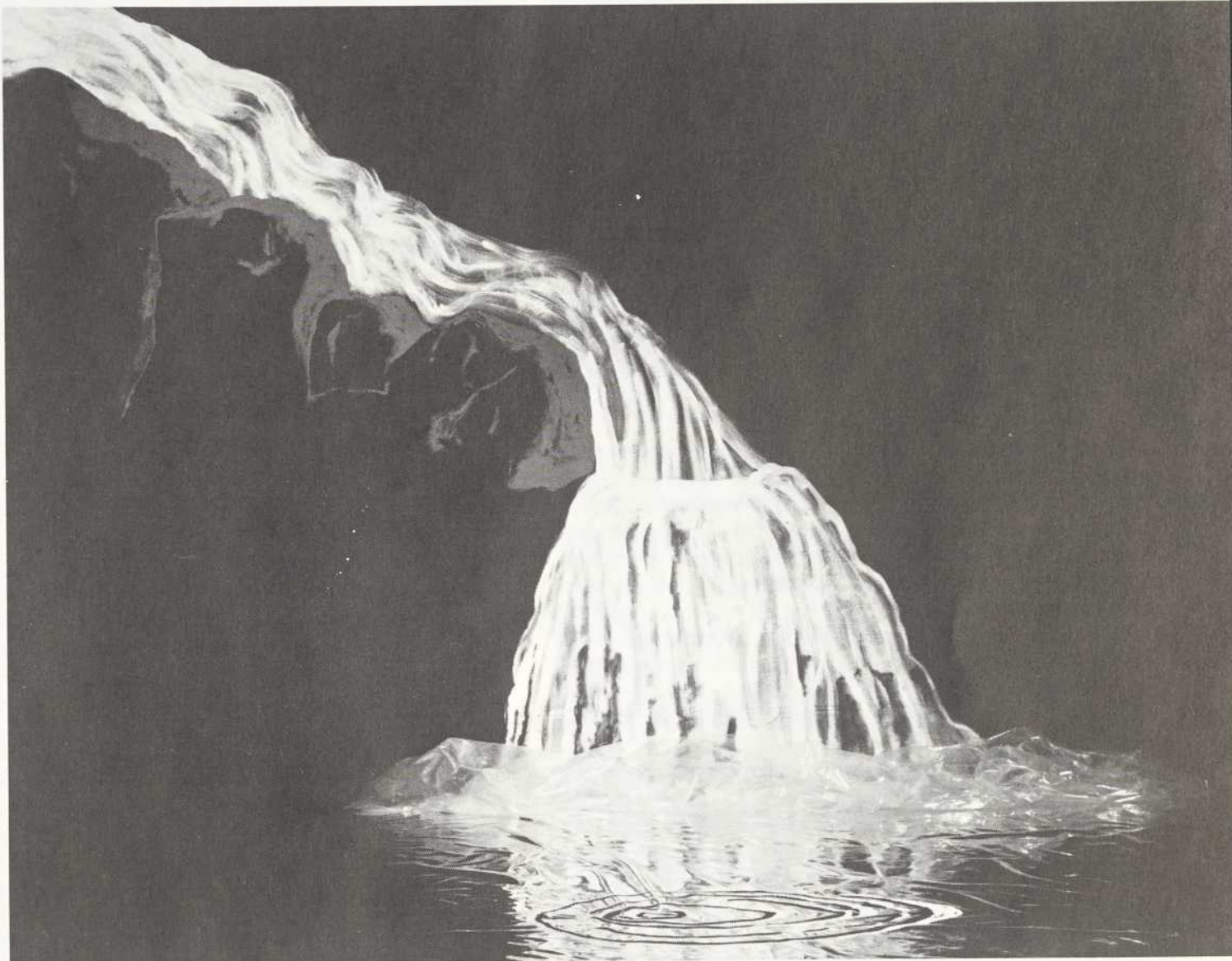
Noirceurs hallucinantes, blancheurs lumineuses, reflets moirés, argentés, synthétiques, lumières astrales (on songe au Greco) arrêtent une fiction, l'ordonnent comme dans un conte. Les photographies d'Holly King ont beaucoup d'affinités avec la peinture, avec une certaine pratique de la peinture. Elles lui reprennent sa frontalité, ses vues de perspectives théâtrales (auxquelles la peinture a longtemps été confinée). Le graphisme de celles précédant l'exposition *Aspect du théâtre et de l'artifice* pourrait en fournir un exemple plus éloquent. Si l'on tient compte, pour revenir à *The Waters*, du fait que les photos sont elles-mêmes des photos de maquettes ou d'installations pré-disposées, cela accentue encore les similitudes entre les deux langages. Par surcroît, plusieurs parties de ces maquettes ont été préalablement peintes (le blanc des rochers par exemple). Il revient particulièrement à la photo d'avoir le réel pouvoir de phan-

JACOB LENZ

de Wolfgang Rihm

Salle Pollack, Montréal
23 et 24 janvier

Le néo-romantisme est la contrepartie musicale des courants actuels en arts visuels, le retour en Europe et ailleurs à des traditions pré-modernistes et à une mise en avant de mythologies individuelles, caractérisée par une prédominance du sujet, de l'expression et de la figuration. Parallèlement à des courants comme la transavant-garde ou le néo-expressionnisme, il peut être circonscrit par une série de refus, où l'intégration polymorphe des genres et des formes du passé s'oppose au modernisme des courants structuralistes principalement européens (Boulez, Barraqué) et aléatoires (Cage, Stockhausen).



Holly King, *The Falls of Immortality*, 1984, photographie noir et blanc, 121,9 x 162,6 cm.

tasme, de projection. Elle est un peu comme l'intérieur retourné en réceptacle de notre oeil, équivalent parfait de celui-ci parce que, comme lui, elle veut s'ouvrir sur le champ offert dont elle se démarque par sa différence discrète, presque oubliable.

L'expérience des dessins aura été heureuse, en dépit de tous ces traits spécifiques aux photographies. On peut dire que la fonction opérée par les dessins aura été de renchérir sur l'iconographie, donnant lieu bien sûr à un art tout à fait différent. Une confrontation avec les photographies qui ne pouvait manquer de discourir sur les idiomes en question, chacun se démarquant à sa façon de la grande thématique de l'exposition. J'ai quand même eu la vivante impression de reconnaître dans les dessins, en particulier dans les contrastes lumineux entre noirs et blancs, la présence sournoise de cet imaginaire photographique.

PAUL TIFFET

En présentant en première canadienne *Jacob Lenz*, un spectacle «total» (un *Gesamtkunstwerk* à la Wagner) et néo-romantique justement, qui réunissait à la fois action scénique, musique, chant, décors, éclairages et costumes, la Société de musique contemporaine du Québec semblait déroger à ses habitudes de présentation plus réservées, format concert. Un opéra de chambre, pour trois solistes (Michel Ducharme dans le rôle titre), un chœur de solistes de six voix et un orchestre de onze musiciens, sous la direction de Serge Garant: effectif réduit, certes, mais aussi formation mobile assurant «une conduite des voix plus complexe»¹ — et sans doute une réalisation matérielle simplifiée, susceptible d'attirer les producteurs d'événements lyriques.

Nous voici donc en présence d'un opéra, genre négligé depuis l'école viennoise — Schoenberg et Berg. Bien qu'il ait sporadiquement refait surface à partir des années soixante — Davis, Nono, Bussotti, Henze, Ligeti, Berio, Pousseur, Stockhausen, Kagel, et même chez Glass —,

et ce, sous un éclairage neuf, avec une formule entièrement repensée et sans rapport avec celle de l'époque romantique où le genre culminait, l'opéra n'est plus cette panacée des autres genres musicaux, ne correspond plus à l'aboutissement de la carrière d'un compositeur. Quant à l'auditeur, l'opéra n'est plus pour lui le lieu d'une foire grandiose, d'un déploiement spectaculaire d'effets volcaniques. En fait, cela ne représente plus qu'un genre éculé et méprisé. Car, à l'époque de la modernité, la linéarité narrative du libretto qui sous-tend l'action musicale et théâtrale a été complètement rejetée au profit de l'instantanéité du geste et du son, comme cela se retrouve dans le Nô japonais, dans les happenings, ou encore dans le théâtre de l'absurde (Kagel). On a pu remarquer, au cours de ces années, une déstructuration et l'isolement des composantes «opératiques», un questionnement de la forme et du matériau, une autonomie marquée du strictement musical par rapport au drame.

Jacob Lenz a été composé en 1978, mais déroge aux préceptes modernistes. Taxé de post-mahlérien par les uns, post-bergien par les autres, Rihm apparaît à prime abord néo-romantique. Une ambiance tonale, sans pôles hiérarchisés — mais que Rihm se défend d'utiliser à priori —, se dégage de l'ensemble.

«Je n'ai aucune nostalgie de la tonalité sauf si elle apparaît chez moi comme un moment sensuel d'expression», dit le compositeur. «Expression», le mot est lancé, la polémique aussi. Ici, l'art pour l'art se trouve aboli et remplacé par une notion quelque peu ésotérique et individualisée de l'expressivité. D'un coup, les acquisitions de la modernité où le matériau devient l'objet principal de l'oeuvre — oeuvre ouverte, auto-référentialité — s'estompent pour nous laisser en face d'une manière difficile à étiqueter. S'agit-il vraiment de «néo-romantisme», de «nouvelle sensibilité», ou encore de «postmodernisme», de «nouvelle avant-garde».

Pour Rihm, qui méprise ces appellations faciles et trop englobantes comme autant de procédés de mise en marché, «c'est la composition qui doit être ouverte, non la forme. Une oeuvre, une composition, est pour moi d'abord une somme de valeurs d'expression dont l'assemblage a lieu en raison d'une décision formelle considérée en soi secondaire.» À chaque oeuvre sa spécificité propre, son langage particulier. Pourtant, cet art «libre» ne fait pas fi de certains antécédents musicaux: de nombreuses citations situent l'action dans un cadre signifiant, rappelant tout un ensemble de signifiés établis par l'usage. Par exemple, l'atmosphère de religiosité à la fin du septième tableau — alors que deux voix d'enfants agissent en choryphée après une agitation de Lenz — émane d'un traitement polyphonique à la manière «choral de Bach», que renforce la pureté de ces voix d'enfants, et dont les notes «fausses» des violoncelles n'altèrent pas l'effet.

Bien sûr, un artiste libre, a-historique (comment peut-on se proclamer libre avec le poids de l'histoire?), ne juge pas les procédés, n'en fait pas le tri. Il va jusqu'à nier que cela soit des procédés. L'oeuvre n'est qu'une suite d'utilisations subtiles et raffinées de références plus ou moins explicites. Comme un rappel de formes, de couleurs dans les arts graphiques, les inserts enrichissent l'oeuvre en élargissant sa fonction symbolique.

L'appauvrissement serait de décourager l'imbrication d'éléments, d'épurer le matériau musical en risquant alors de le dénuer de toute expressivité. Et c'est dans ce sens que l'on parle tant de «nouvelle sensibilité» dans le cas de compositeurs comme Rihm. Ce refus de la modernité, cette ouverture à soi marque une constante dans la production musicale des jeunes compositeurs. La seule nouveauté qui soit encore possible, c'est celle qui se trouve enfouie au tréfonds de chaque individu, ce qu'il y a de plus personnel, de plus spécifique et qui demeure en même temps indomptable, vierge et déroutant.

JOHANNE RIVEST

NOTE

1. Les citations sont de Wolfgang Rihm (notes de programme).

MA VIE, MA MORT DE PIER PAOLO PASOLINI

de Kathy Acker
mise en scène de Richard Foreman

Théâtre de la Bastille, Paris
5 février – 3 mars

Ma vie, ma mort, de Pier Paolo Pasolini se situe d'emblée dans la période que l'on pourrait nommer «postmoderne». Cette oeuvre théâtrale, dont la mise en scène a été réalisée par Richard Foreman, d'après un texte de l'écrivain new-yorkais Kathy Acker, agit comme symptôme d'un art qui se fait «maintenant» en corrélation au post-industriel et se situe à ce moment historique lui permettant de désigner, de ce lieu, la modernité. «Un cri — la maladie incurable est la règle et non pas l'exception. Hiroshima, c'est notre règle et non pas notre exception. Hiroshima, ça a été la rencontre historique entre deux civilisations: la pré-industrielle et la post-industrielle. Ma réalité à moi se situe entre le post-industriel et l'informatique»¹ (Acker). L'écrivain dessine une immense fresque de la vie urbaine dans laquelle nombre de thèmes sont abordés: considérations politiques, réflexions philosophiques, éthiques, esthétiques, érotiques, marché de l'art, clergé, patriotisme, exploitation, racisme, solitude, violence émotionnelle, homosexualité, mode, pornographie, pouvoir des médias, etc. Cette écriture qui déferle avec une violence exacerbée n'est pas étrangère à l'impression de vivre dans un «différend» permanent, une désespérance politique.

Le texte se fragmente en de multiples micro-récits. Dans une première partie assez brève portant sur la mort, Pasolini enquête sur son propre assassinat. Dans un deuxième temps accordé à la vie, une section rédigée notamment sous forme de lettres secrètes, Charlotte et Émilie (dont les prénoms coïncident à ceux des soeurs Brontë) racontent des détails intimes de leur sexualité. Acker effectue un travail sur la narrativité dans un roman où se superposent les niveaux de langue et se juxtaposent avec une grande liberté divers éléments dans un effort voulu de ne pas écrire «bien». Selon Foreman, «on peut dire qu'elle accepte tout le rebut de notre culture, travaillant aussi bien sur la grande littérature que sur le «pop» qui nous environne, comme une mosaïque, en hachant tous ces éléments menus... Sans doute certains puristes de Pasolini soulèveront-ils des objections à ce texte, mais j'ai du mal à ne pas croire que Pasolini lui-même l'aurait approuvé.» Acker se sert de Pasolini et de ses préoccupations politiques, artistiques, érotiques comme d'une pierre à lancer contre la société américaine comme Pasolini l'avait fait avec Sade en Italie.

Dans une entrevue que le metteur en scène nous accordait lors de la présentation de ce spectacle à Paris, ce dernier soulignait l'affinité qu'il ressent avec le travail de Acker:

J'ai toujours été frustré que, pour une raison ou une autre, ma façon d'écrire ne permette pas l'utilisation de matériau très direct faisant ressortir des facettes du monde dans lequel nous vivons... Il y a toutes sortes de références cachées dans mon travail, mais il est tellement abstrait. Et c'est ce qui m'a intéressé à l'égard de Kathy, car elle était la première personne qui semblait avoir des préoccupations formelles et stylistiques assez proches des miennes et, cependant, elle parlait évidemment du supposé monde réel.

La façon de porter en scène ce roman essentiellement réaliste et éclectique montre bien que le théâtre n'est pas ici soumis à la représentation du texte. Foreman a le souci évident de présenter le roman comme un texte que les auteurs disent tout haut. Il ne s'agit pas d'une adaptation du roman qu'il aurait transposée à la scène comme pièce de théâtre, mais plutôt du jeu de deux arts comme scission: mise en scène de Foreman et écriture de Acker. *My Death, My Life, by Pier Paolo Pasolini* (le titre du roman a été inversé lors de la traduction de Kate Manheim et Noël Burch) entre en interférence sur scène avec de nombreux autres éléments qui en perturbent la réception. Foreman effectue un acte duchampien de prise d'un texte comme ready-made qui côtoie dans l'es-

pace scénique d'autres objets usuels déplacés de leur contexte. La narration est un des dispositifs, parmi d'autres, servant à opérer des transformations. Plusieurs éléments du modernisme (théâtre, peinture) sont cités comme objets trouvés.

J'ai cherché à «utiliser» Acker de la même façon qu'elle-même utilise toujours les autres textes qu'elle trouve, s'appropriant, déformant. En ce qui me concerne, son texte n'est que davantage de matériau trouvé (*more found material*) et tout ce dont je me sers dans cette pièce est du matériau trouvé que j'essaie d'organiser: les acteurs, leur personnalité, sont autant de matériaux trouvés, la musique, de fait, je la trouve et j'essaie de tout mettre ensemble d'une telle manière que chaque partie s'éclaire (*illuminates*) l'une l'autre. J'aime beaucoup le texte de Kathy et cela ne veut pas dire que j'éprouve du respect à son égard. Mais je n'ai de respect pour rien de ce que j'aime. Je veux dire, c'est toute la question, les choses sont là pour être utilisées.

Richard Foreman fait montre d'une imagination d'assemblage en se saisissant de ce qui existe déjà: il utilise des débris d'événements, des amalgames de résidus provenant de la culture de masse. Le texte d'Acker ne serait



Kate Manheim dans une scène de *Ma vie, ma mort, de Pier Paolo Pasolini* de Kathy Acker, mise en scène de Richard Foreman, 1985, photo: Photos Lespes, Paris.

qu'un des nombreux parasites qui circulent dans le bruit de fond de cette culture. Par la mise en scène qu'a choisi de réaliser Foreman, la pièce est vue comme un art du «n'importe quoi», un fourre-tout constitué à partir de ce qui est le moins harmonieux dans le monde qui nous entoure, une récupération du déchet, des balayures excrémentielles de la société. Les acteurs ne pelletent-ils pas de la raidie merde dorée lors de récits de commande en art? On peut définir le travail de mise en scène de Foreman comme une pratique se situant en position triviale. On assiste à la circulation d'un discours connu de tous, commun, banal («trivialis») dans lequel ce n'est pas ce qui est dit qui importe, mais la structure discursive du bavardage même, se jouant dans l'espace hétéronome du carrefour des discours («trivium»). Le bricolage des trivialités, de rebuts est mis en relief tout autant dans le langage que dans les accessoires, le jeu et les images scéniques de la pièce. Tous ces niveaux sont transmis sur une scène clôturée à gauche et à droite de poteaux de téléphone.

Quatre acteurs déambulent sur scène: Kate Manheim, Yves Gourvil, Daniel Kenigsberg, Alain Rigout. Leurs rôles interchangeables font en sorte que les comédiens, hommes et femme, deviennent tour à tour les interlocutrices des récits épistolaires, Émilie et Charlotte. Les locuteurs prêtent leur voix au jeu des personnages féminins. Seule Kate Manheim expose ses parties génitales lorsqu'une des signataires des lettres raconte des récits de vie intime. Un homme et une femme participent également à la pièce en disposant au gré des besoins des accessoires sur scène.

Les acteurs racontent des petites histoires dans un microphone (un accessoire que Foreman n'utilise pas habituellement) alors qu'autour d'eux règne une activité qui n'est pas nécessairement liée à ce qui est dit. Ces récits sont parsemés de l'insolite ajout d'un mot anglais, la conjonction causale «because» qui entrecoupe ici ou là le

acteurs et les accessoires qu'ils manipulent. Foreman travaille de près cet écart, cet écartèlement, ce décalage entre les éléments. Sa mise en scène lui permet d'agencer (au sens deleuzien), parmi d'autres agencements qui apparaissent ailleurs dans la société, une multiplicité de termes hétérogènes qui co-fonctionnent dans la machinerie théâtrale. Ce à quoi le spectateur assiste serait de l'ordre relationnel du ET... ET... ET: des éléments dissonants qui se déchaînent dans un bruit de fond de signaux hertziens, une rumeur de voix, de chocs, de sons stridents (cloches, tambours, sonnerie). La mise en scène de *Ma vie, ma mort*, de Pier Paolo Pasolini interpelle le spectateur dans son rapport au langage, aux pulsions, au désir qui circule. Démesure, punk, convulsions, cris, jeux d'enfants, vaudeville, danse frénétique, musique violente, corps de borgne, de baveux, de sourd, de sans odorat...

Qu'en est-il de l'usage de la dissociation entre termes chez Foreman face à celui de l'agencement incongru effectué par les Surréalistes? Ce serait à voir. Ce qui est certain, c'est que, chez Foreman, la réunion dans un même lieu de nombreux éléments fait également problème. Il est difficile de concevoir une telle diversité, une telle disparité entre événements. Même si cette activité de mise à distance, de séparation a été réfléchi par le metteur en scène comme opération, comme impulsion pour son travail, on a l'impression qu'il a parfois cessé d'être «indifférent» au choix des objets usuels «récupérés», déplacés dans le contexte théâtral lors de la récitation de certains passages du roman. Il aurait pu miner encore davantage la dispersion entre les pratiques en gardant une plus grande et minutieuse précision dans ces exercices de dislocation. L'écart comme opération chez un Marcel Duchamp serait à réfléchir ici. Il s'agit peut-être également d'une question d'interprétation de la part du spectateur qui découvre une cohérence entre les choses qui se présentent sur scène, des noeuds articulant les relations entre images, jeu, son et texte. Foreman s'interroge à ce sujet: «Je suis donc tombé dans le piège. Ou bien s'agit-il d'une nécessité? Existe-t-il une cohérence incontournable, quel que soit l'effort accompli pour être totalement abstrait?»

Foreman joue également à la brisure entre termes dans un contexte de production de vitesse. Ce qui se déroule de plus en plus vite se perçoit de moins en moins nettement. Le spectateur ne peut assister à tout ce qui se passe sur scène vu la rapidité de l'apparition-disparition des signes. Des événements assez nombreux survenant au même moment dans un même endroit créent également un brouillage dans la réception des signaux. Le spectateur en a plein les yeux, plein les oreilles, plein le corps, éprouvant la sensation de constamment rater quelque chose. Cette idée de trop-plein d'éléments disparates sourit à Foreman: «Même si dans le passé, j'ai aimé des gens comme Bresson, Yvonne Rainer, certes une minimaliste, je crois que maintenant l'excès est la seule chose qui m'intéresse». C'est un aspect du travail du cinéaste Andrzej Zulawski et de Kathy Acker qui retient son attention.

La disparate des mots, des sons, des objets, des gestes, de l'éclairage, des images, le lieu de la différence entre eux, les reprises, la controverse, le discontinu, le morcellement, l'éclectisme, le va-et-vient d'un élément à l'autre, la relance d'une matérialité à l'autre, la folie de l'insolite, tout ce travail d'écart et de production de la demesure se réalise dans un espace scénique très réglé. «Je ne me sens libre d'être fou, de dissocier, etc., que si j'ai un cadre très strict, une organisation où cela se passe», souligne Foreman. Un système de cordes blanches et noires accentue la structure topologique de l'aire (m)étrique: quelques-unes cintrent la scène et une partie de la salle pour former une demi-boîte, huit autres coupent le champ de vision des spectateurs en traversant horizontalement l'espace sis entre la scène et la salle de même que celui de la salle. La répartition de ces lignes suspendues donnent l'impression d'avoir la partition musicale de la pièce sous les yeux. L'ombre de ces traits tendus hors scène est souvent projetée sur le corps des acteurs. L'usage d'un tel système linéaire démontre le désir de cartographier, d'encadrer l'espace de la mouvance, du parasitage, de la diversité hétérogène. De nombreux dispositifs, entre autres le quadril-

lage peint sur les murs latéraux, créent une division de l'espace scénique tout en effectuant un clin d'oeil à l'histoire de l'art.

Une autre opération de scission s'effectue dans le corps théâtral: celle de la séparation entre l'espace de la scène et celui de la salle. Les spectateurs sont souvent tenus à distance, en marge de ce qui se déroule sur scène par un éclairage très violent dirigé vers eux. Leurs moindres gestes sont épiés.

Le spectateur, qui prête le corps au travail mis en jeu dans *Ma vie, ma mort*, de Pier Paolo Pasolini, peut percevoir son propre rapport aux langages, la structure morcelée de notre culture dans une société post-industrielle, les événements qui y circulent, qui y résonnent dans un différé, un bruit de fond constant. «N'allez pas chercher à tirer au clair une syntaxe désarticulée, ce serait chercher à dégager un sens là où le non-sens s'en charge très bien. Il va sans dire que le non-sens n'est pas que non-sens; tout comme l'écriture n'est pas qu'écriture, c'est la rencontre de l'écriture et du vécu... C'est notre mode de vie. Il faut voir notre vie comme elle est.» (Acker)

Le texte de Kathy Acker, mis en scène par Richard Foreman, a été présenté au festival de Lille et a été l'objet d'une tournée en Italie. C'est le deuxième texte de l'écrivain new-yorkais que Foreman met en scène. L'an dernier, avec l'aide de David Salle pour les décors et de Peter Gordon pour la musique, il avait présenté *The Birth of the Poet* au Stadschouwburg de Rotterdam.

LORRAINE VERNER

NOTE

1. Les citations sont tirées d'une entrevue traduite par l'auteur et réalisée avec Richard Foreman le 2 mars 1985 au Théâtre de la Bastille et du dossier de presse du spectacle.

DAVID CLARKSON

S.L. Simpson Gallery, Toronto
February 2 - 23

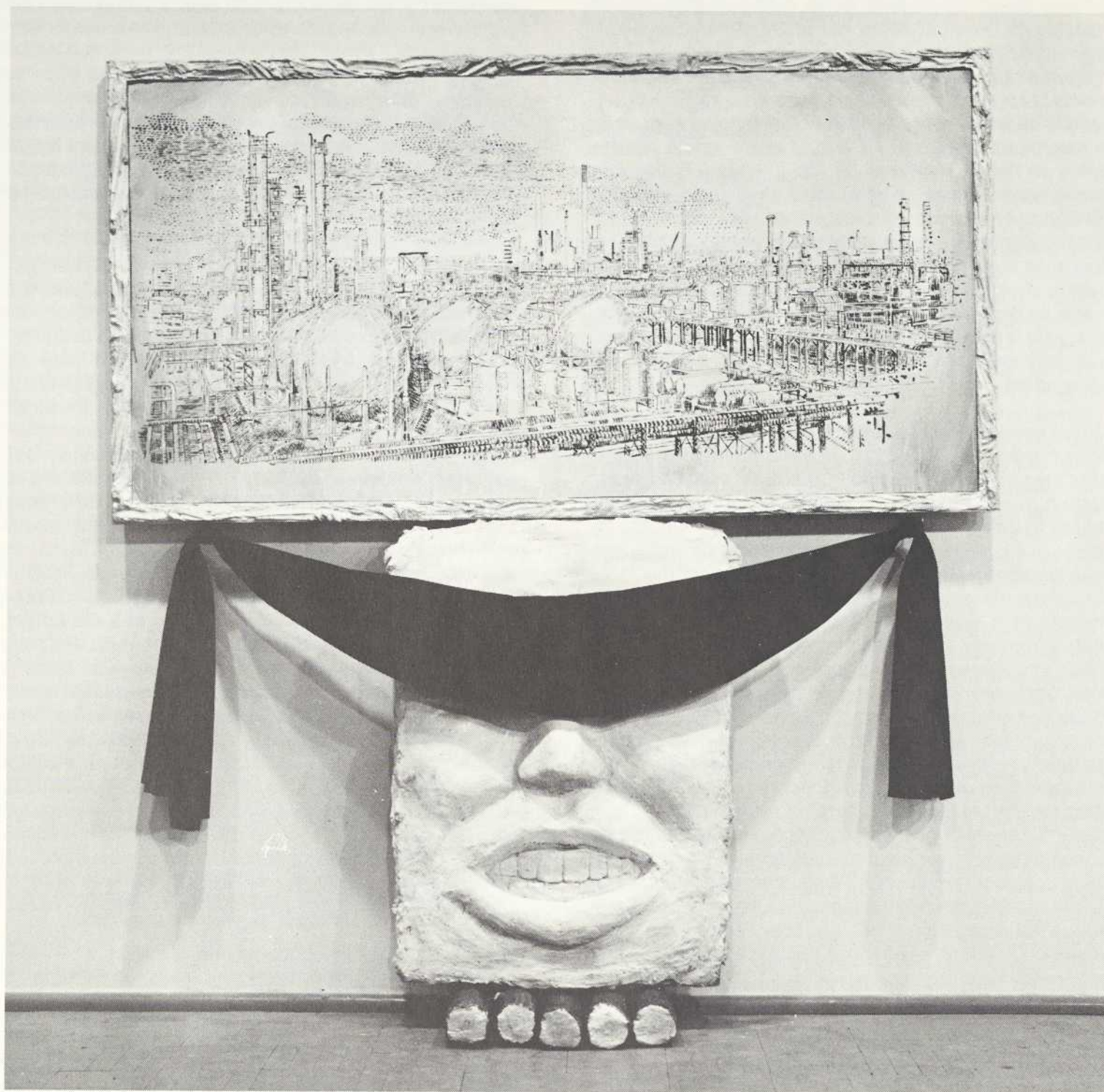
There is in the work a heavy-handedness; a distancing, spasmodic effort to offer up meaning. Occasionally this heavy-handedness is played off against moments of poetic eloquence, but more often than not we must face an object of confusing opacity. Clarkson's wall relief *Hail Muse!* etc., in his last exhibition *THE DEATH OF WOLFE (and Other Cartoons of Glory)*, is eloquent both in its concept and formal structure, yet the handling is, at points, brutally pedantic. What, for example, are we to make of the frame of the painting (it is a handmade frame intended to resemble a gilt Baroque frame) that is clearly overworked and cloying (even within the confines of its conception)? Certainly it is intended to be read as a trope, i.e. both in its traditional role as signifying the presence of art, and at the same time as a parody of that idea. But it seems as if it must also hold some further significance. This further signification is present in the acknowledgement that the frame occupies an empty dimension that is supplementary to the issues raised in the work, i.e. that the frame becomes a supplementary strategy intended to add support to the principal meaning of the work. It is clearly an instance of overcoding intended to unify the meaning of the work.

This instance of overcoding however seems to bear little or no direct relationship to the content of the painting (an image of a cloud), nor to the relationship between the painting and the relief sculpture (a classical muse figure). We might instead point to the variety of strategies and codes at work, all united under the Romantic rubric,



texte français. Le spectacle théâtralisé prend l'allure d'un concert de voix amplifiées par la technologie entrant en concurrence avec la bande sonore composée d'extraits musicaux enregistrés à la radio et joués à un volume très élevé. Une prolifération de petits récits très variés surgissent les uns après les autres au rythme d'une «diarrhée verbale» (Acker). L'accélération très fréquente du débit des acteurs crée une tension entre le contenu souvent assez sérieux des thèmes dont il est question dans le texte de Acker et la musicalité, la sonorité qu'acquiert dans ce flot verbal les mots qui «dégingolent» comme se précipitent les événements dans notre quotidien.

Foreman cherche à porter à son paroxysme la dissociation entre les effets sonores, les effets optiques, les effets de position, les effets de langage. Dans une polyphonie d'événements-effets à forte disparité, les (r)accords d'une pratique à l'autre se ratent. On n'a qu'à mentionner les relations fréquemment incongrues entre le jeu des



David Clarkson, *The Laws of Capital*, mixed media, 244 x 244 x 30,5 cm.

"Hail Muse." Yet we have been warned by the presence of the frame to acknowledge this unity as an artificial unity resulting from the presence of a supplement (in this case the title). Instead of looking for a single, clearly defined meaning for the work (it is unlikely that it has one), it seems more profitable to look to other issues raised by the work; specifically Clarkson appears to be concerned with plotting genres of discourse and the strategies that arise out of them. He is concerned with how art (its surfaces) is constantly being mapped and remapped by this multiplicity of genres and resultant strategies.

At times, Clarkson's work has not been well received in Toronto, a problem that is primarily due to the fact that in his best work he has avoided the use of a clearly defined strategy. In this exhibition, for example, we see paintings which ignore the standard conventions of that art, sculptures that deny their own corporeality, and photographs which are paintings which are issues of representation and appropriation. There is present in the work a certain similarity to the strategies of installation art, but somehow even this comparison seems misguided, for the only similarity between the strategies of installation art and the strategies used here is the inability to see (both physically and conceptually) the whole of the object(s) in question. In general this is an accepted strategy of installation art where we do not expect to see or acknowledge the whole, but somehow it is unacceptable here. Our inability to see Clarkson's work as a united and discrete object is due to the fact that each presents a surface which cannot be traced. I say that it is a surface that cannot be traced because we cannot trace an axis along which it may be seen to run. Instead

Clarkson destroys the axis, for it is along this axis that we structure meaning in depth, that we build our models of interpretation.

This is perhaps most clearly evident in a work such as *Friends of Confusion* (1984). Here we are given the sculpture of a torso alongside a painting of common consumer objects — these two elements are in turn unified by a field of small black flags. The unity that is provided by the flags, like that provided by the frame of the painting or the pedestal of the sculpture, is a false unity, a unity that points to its own artifice and lack.

In examining the work we might ask why Clarkson has juxtaposed the statue of a man, with its references to classical sculpture and the museum, with the painting of consumer objects in the shape of a human figure. Our initial reaction is to immediately acknowledge that the consumer objects "make" the image of man, they both trace it and create it. By association they also create the image of art, an art and art practice that is consumable, that functions on a clearly defined axis, that can be traced. And if Clarkson had been working within the confines of a standard art discourse, for example representation through appropriation, we might have been able to point to this juxtaposition as a meaning for the work. But instead Clarkson makes everything heavy-handed, over-coding it the whole way through — thus creating a sense of confusion over the intent of the work and our reading of it. How, for example, are we to interpret the work when so many standard art codes have been transgressed, or how can we unify it under an axis which will align it with a specific strategy?

Clarkson's *A Simple Fact of Nature* (1985) is similar in intent to *Friends of Confusion* though the strategies it evokes are entirely different. *A Simple Fact of Nature* is a painting — at least in that it appears to fulfil the basic physical and conceptual requirements that we assign to a painting. Yet while Clarkson gives us a painting in its simplest form, he gives us a representation in its most obtuse form. We are given an image that wavers between visibility and invisibility (again both physically and conceptually): to "read" the image we must acknowledge that it is both an image of an animal and an image as information (i.e. as an enlargement of a reproduction). Furthermore, if we can decipher the printing in the painting we realize that we are presented with an image of a porcupine, but that it is an image that is clearly based on a description rather than on observation¹ (if we don't realize that it is intended to be an image of a porcupine it does not seem to matter, because it is clear that it is an image of an animal). Clarkson has taken this image and enlarged it to the point where its status as a representation is thrown into question — it is certainly a representation, but what does it represent? Clearly the meaning of the work does not lie in the image for we can hardly see it or read it, nor does it lie in some socio-political or artistic strategy of appropriation, nor is it presented as a genealogy of representation in the Foucauldian sense. Instead Clarkson subverts a depth reading of the work so that we are left only with a surface that cannot be traced.

Clarkson's art appears to be concerned with the establishment of a discursive practice which avoids teleologies and transcendent ends, and seeks discontinuity, multiplicity, and decentering. His concern with the genres of discourse that I have discussed here would appear to be only one of many possible meanings for the work. These are works without a specific beginning or end to their meaning, they are instead in a constant state of becoming. Here Clarkson appears to have continued a strategy that he outlined in the text of an earlier sculpture — "The only statue of a man that first became a building, then a flag — and finally the wind." Here we see the possibility of a continuous state of becoming, a mapping of desire. But whereas in this earlier work the becoming "the wind" implied the movement to a transcendent state, in these recent works there is no more transcendence, only a continuous and incessant becoming, a continuous mapping of art as desire.

BRUCE GRENVILLE

NOTE

1. It is in fact a 19th century representation of a porcupine drawn by a cartographer who had never seen a porcupine nor been to Canada. The image thus comes to represent not the porcupine but rather a concept of the primitive and the distant.

IAN CARR-HARRIS

Carmen Lamanna Gallery, Toronto
January 26 – February 21

Anti-symbolic symbol? Dogmatic anti-dogmatism? These are the contradictions that forcefully present themselves in a viewing of Ian Carr-Harris' installation *Untitled*. They are not there unconsciously; neither are they to be resolved.

As in other of Carr-Harris' "tableaux," *Untitled* is a presentation and a demonstration; it tells a story, a story with a moral. But unlike his recent installations, *Untitled* is to the point. Its short text does not equivocate; a loud voice exhorts: "This is a symbol. It is a symbol of fire. Fire is an old symbol; it's been many things. Never trust symbols."

This short, prescriptive narrative, although it repeats itself every half minute and dominates the space during its enunciation, is not the first thing to present itself. When we walk into the gallery, the first thing we see is a large, black mass. This dense, wavy mass fills the space and blocks our passage. And it is behind this presence that the voice sounds.

The voice refers to this mass — "it is a symbol of fire"; and we see that the curling, black flames are cut from plywood and glued together in vertical planes. It leaps from the floor, rooted like a bush, the "darkness visible" of Milton's flames without light. The voice speaks behind this symbol of fire, almost in the sense of the originary authority of Moses' burning bush, as the presence behind a presence. So it has been many things. (Here perhaps the title, *Untitled*, becomes significant as that which cannot be named.)

Passing behind the flames towards the source of the sound, we find the second of the three elements that make the installation. This is a large speaker cabinet that has been added to both auditorily and architecturally by a serried group of hornlike speakers. These reiterate and visually reinforce the power and authority of the place from which the voice is spoken, and in a way mimic the flames. (Behind the speaker is the third, functional element — a table that holds the encased audio equipment, again all in black.)

ing in prescriptives without understanding its contradictory construction or grounding.

What the statement points to as a symbol can be symbolic only if, as a representation, that symbol makes something present, and if the image and meaning possess an inner unity. And yet what is textual in this work, by standing outside its "symbol," evacuates its unity and meaning in pointing to it as a symbol, as a convention and as variable. The ontological status of the symbol is weakened, and the only presence that it maintains is its particularity as art, rather than its contractual or ideological form. The narrative not only questions symbols, it works against the interpretation of the whole structure as a symbolic act; but it can do this only through the operation of the work as a whole in its contradictions. The statement is split between a presence and a prescription, just as its reference "this" is unstable. The unity of the reference-referent structure (voice-symbol) is shattered into disparate levels; even the self-referential is shaken in its self-sustaining formal status.

This dissonance or rather dissension within *Untitled* situates us in the same "place" as where the work questions its own statements (it cannot be trusted), structure and presence. This is the power of the work to undermine the symbolic within the seductive strengths of the work itself, that which tends to make it a symbolic presence: its material richness and formal unity, the sug-

cess of the work only takes place through our viewing, our subject necessarily is implicated in what comes apart in that viewing. The symbol must fail in its function of dividing and uniting what is one if that one is no longer and never was a one that can be identified with.

PHILIP MONK

S STEPHEN HORNE

S.L. Simpson Gallery, Toronto
April 6 – 27

This exhibition, *Art by Artists*, marks the artist's return to the fold of painting, in facetious observance of what is widely rumoured to be the dominant mode in Toronto. Although the paintings are being offered for sale separately, it is nonetheless preferable to discuss the exhibition as an installation. This installation consists of ten small paintings, each featuring the first name in block capitals of an English Canadian artist. Clockwise from the left upon entering the gallery are the names ALEX, MOLLY, KARL, OLIVER, RON, LISA, TONI, IAN, LYNN, and MICHAEL. The letters are white or black on a black, white or grey ground, roughly suggesting the colours used in exhibition announcements. The size (and price) of each painting is directly proportional to the number of letters in the artist's name. In addition, there is a set of ten packages of exhibition announcement cards, each card printed with one of the names. Each sealed pack allegedly contains nine different cards, with the missing tenth card having been mailed to the artist named on that card as a provocative personalized invitation.

It is by now a somewhat clichéd truism that art is or runs the risk of becoming nothing but its reproduction and dissemination in art magazines. *Art by Artists*, however, shifts attention from the photographs in the middle of art magazines to the exhibition announcements at either end. It is, moreover, explicitly concerned with the Canadian artsystem as an autonomous entity. Gallery ads in Canadian art magazines concentrating on contemporary art tend to eschew photographic representation of the work the gallery is promoting. Instead, it is sufficient to name the artist (or artists, in the case of ads listing the gallery's "stable"). More specifically, art dissemination has become a matter of establishing dossiers and filing reports. Commercial galleries require evidence of healthy activity in order to persuade prospective buyers, be they bourgeois collectors, yuppies, corporate agents, museum curators, or Art Bank jurists, that the gallery will not fold overnight but will continue to nurture the growth in art-historical importance and dollar value of its artists. For the non-profit artists' centres, the exhibition announcement raises the gallery's profile in the community and helps to insure the continuation of whatever public funds it receives. For the artists themselves, a formally announced exhibition legitimates the addition of a line to his or her curriculum vitae. By creating an exhibition history, the artist establishes a solid presence in the art community, which may increase the value of the work sold and/or allow the artist to move from the Canada Council "B" grant stream to the "A" grant stream.

In this cynical and pessimistic postulation the art itself is of no account. The artist's name no longer performs the auratic function of a signature but is rather a brand name, typeset in a distinguished font and disseminated throughout the artsystem. But *Art by Artists* appears to go even further in its cynicism. By parodying all the *Books by Artists*, *Museums by Artists*, *Audio by Artists*, etc., exhibitions that have been visited upon us, the artist pulls the rug out from under that model of the artist as protean creator, able to burst out of any narrow *beaux-arts* confines. The differences between individual artists are reduced to a trivial matter of spelling and shading. Are



Ian Carr-Harris, *Untitled*, 1984-85, installation composed of three units: plywood construction; speaker cabinet; table housing 1 and housing 2, overall dimensions: 221 x 201 x 902 cm, photo: Peter MacCallum, courtesy Carmen Lamanna Gallery.

Of course this voice is recorded and repeated, so it does not have a presence, in the sense of a voice present to itself in consciousness or enunciation, as much as it has an auditory power, and a prescriptive effect. (We could say that it is amplified in the way a symbol grows in power. In its most literal sense the statement is a salutary warning, but we should not accept the statement at its word outside the context of the work as a whole — its pragmatics.) And it is not as if there is not an equivocation in this "voice" after all. Its reference "this" not only refers to the symbolic black mass but enfolds the voice through its address in a symbolic structure. This is not enough, however, to reject *Untitled* as contradictory, or, worse, lacking in self-reflexivity — as if it is only speak-

gestiveness of the image and material. It uses a presence to undermine a presence, a symbolic act to question the symbolic. It is as if fire, or a conventional symbol that determines or guides a specific goal or action in a consensus, has given way to another, old understanding: conflict as the order of things.

The symbol and the work in their mutual unity have been dissolved into heterogeneous particularities or "languages." The conflict does not exist between image and text, statement and material, or reference and referent, but inheres within the material presence of the work itself or between languages, opening a gap in their communicative transparency. Since in *Untitled* the pro-

LISA and TONI really interchangeable? Indeed they are, this installation seems to be telling us, at least inasmuch as they are both grist for the mill of art publishing. The concept "art by artists" is ultimately as laughable a concept as "museums by artists." There is no such thing as art by artists, there are only artists by artists, artists by galleries, artists by magazines; in short, the artsystem.

If this is indeed what is being argued by this installation there is a serious problem. As an argument of a position, *Art by Artists* can do no more than preach to the converted. By trivializing and homogenizing the artists named in the paintings, and by ignoring the work done by these artists, it loads the argument in its favour to an unconscionable degree. The argument can be refuted, or at least neatly sidestepped, by simply moving on to another gallery or by flipping to another review in this magazine. Reducing art to an impossibility is analogous to Zeno's arguments against motion; actual experience

tally textual nature and can be fitted into an existing theoretical framework. Even in the case under discussion, which seems to be a paradigmatic example of art as the Word, close attention paid to the work itself reveals that this is not the case. With this in mind I would like to take note of certain anomalies that have not yet been discussed.

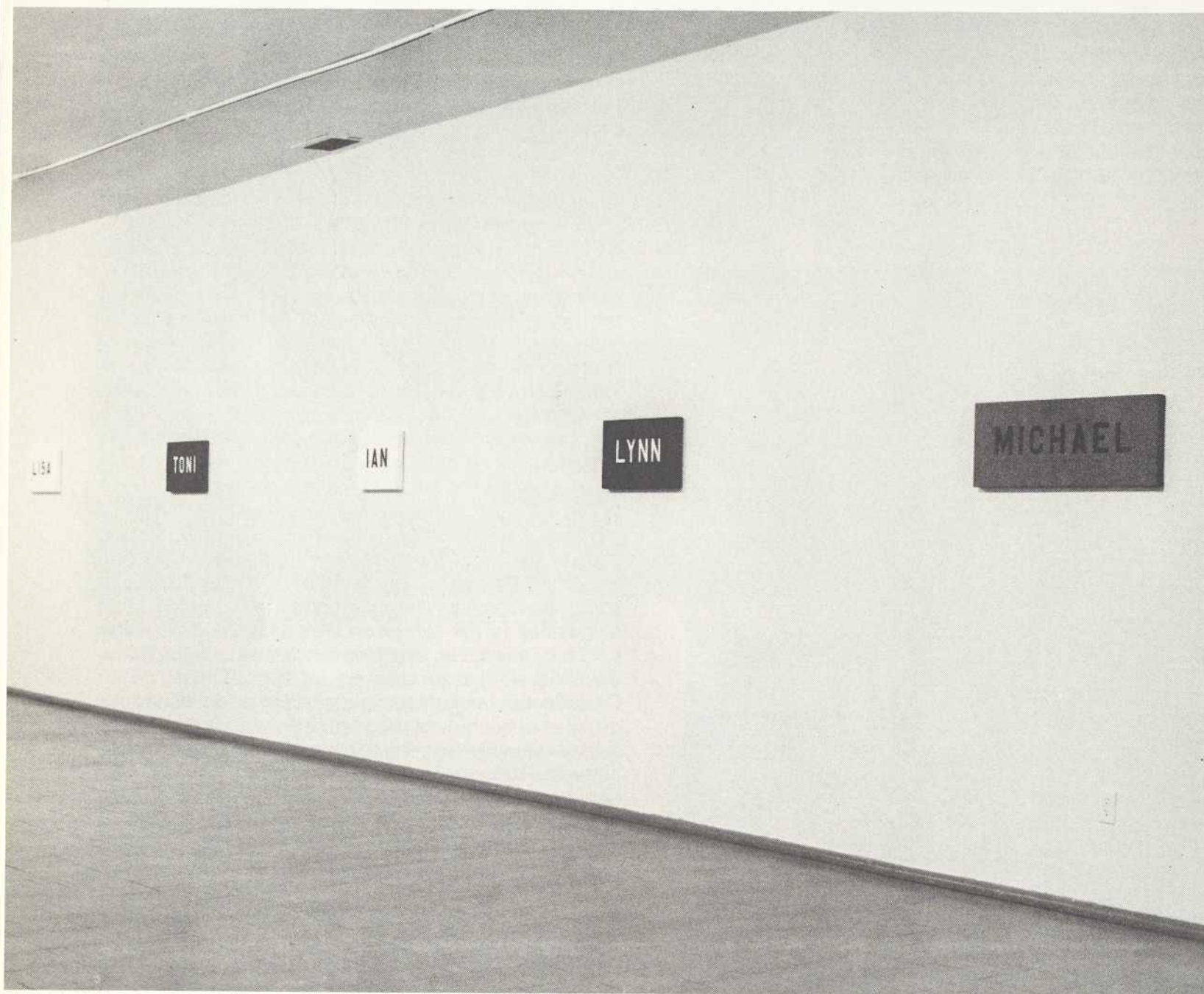
First there is the question of typeface. A statement accompanying the exhibition, using information supplied by the artist, asserts that the names are painted in Helvetica type, a claim that is patently untrue. Helvetica is a distinctive and omnipresent font, used in lower case on Loblaws' oxymoronic no-name brand products. S.L. Simpson gallery uses the font in upper case to announce the name (or brand) of the artist whose work is currently on display within, as well as the gallery hours and the title of the installation. The paintings, however, are a different matter. The letters "A," "Y," and "M" are pin-

in place from a remote and authoritative vantage point, but arises out of the mundane act of painting mundane canvases, acknowledging that it is indeed a participant in that same artsystem. If it seems that I am stretching things a little thinly here, let me immediately point out the most glaring omission in the discussion so far — the fact that first names only are used. This leaves some uncertainty as to who exactly is being referred to (RON? RON who?); but more importantly, it establishes a collegial association of acquaintances, of whom STEPHEN is one. In fact, the grouping might almost be a large Canada Council jury of his peers. Is he really on a first name basis with all of these "well known contemporary Canadian artists"? Well, why not? We all are! Hi, MOLLY! After all, as long as we're all stuck in the artsystem together, there's no point in being stuffy and formal about it.

As icily calculated and provocative as this installation may be in its conception, the humourous edge becomes a lot gentler and less caustic once we can appreciate that the use of first names is not ironic but genuinely friendly. Even if this friendliness is interpreted as an obsequiously chummy Rupert Pupkin routine, it is nevertheless far removed from the definitive analytical put-down of the artsystem sketched out above. There is no hectoring, accusatory tone to this installation. No leapfrogging ahead out of the quandary. No looking back from a superior, more advanced viewpoint. No crazed desire to get ahead and stay ahead. Finally, *there is no avant-garde*. This is perhaps a more satisfying position than the earlier statement that there is no art by artists. The title itself can now be understood in a non-ironic way, signalling the possibility of a collaborative coexistence of artists and their art within whatever confines Art Theory insists on delineating around them. If KARL is interchangeable with ALEX, it is not to trivialize either of them or their work but simply to understand that the whole question of who is ahead of whom, a question that largely drives the art publishing industry, is at heart a non-question.

As a conclusive and original refutation of the notion of an avant-garde art practice, *Art by Artists* is of course caught in its own paradox. But by accepting and confirming that contradiction, and remaining firmly ensconced in its tangles, the installation successfully manifests the simple self-evidence of its own joke. There is no way to reconcile these two opposing aspects of the work, to fuse them into a synthetic unity. Our desire to do so, however, should be deeply suspect, linked as it is with the desire to establish and validate ever more esoteric avant-gardes.

MARTIN VON MIRBACH



Stephen Horne, *Art by Artist* (detail), 1985, photo: courtesy S.L. Simpson Gallery.

does not support the claims made. Achilles can prove Zeno a sophist simply by overtaking the tortoise. What is more, in the case of *Art by Artists* we need only point out that it is itself art for the entire project to trip itself up helplessly over its own paradox. And finally, one might inquire as to what purpose is served by yet another jokey and cynical deconstruction of the artsystem.

Art by Artists leaves itself open to being dismissed on these grounds, and it is not possible to convincingly extricate the work from the morass of paradox it finds itself sinking into. Rather, the paradox itself merits closer study. It should also be made clear that it would be a mistake to assume (as was done above) that *Art by Artists* is putting forward an argument of a unified position or thesis, which it is then the critic's duty to explicate and evaluate. It is a noxious tendency of criticism to presume that what is being analyzed is of a fundamen-

ched and narrow. "K" and "R" are topheavy and lopsided. In addition, the spacing is irregular; there is almost twice as much space between the letters of MICHAEL as between the letters of RON. Added to this is the fact that the letters leak into the backgrounds and the backgrounds themselves are mottled. The overall execution of the paintings is far below standards set by, say, GUIDO.

This can of course be attributed to sloppiness and lack of interest and ability on the part of the artist. The fact remains, however, that he has chosen to execute the paintings himself, rather than farming out the actual printing. In so doing, he has allowed the clumsiness of the paintings themselves to stand alongside the supposedly rigid and systematic ordering of the Canadian art-system that is the installation's initial impact. The absurd joke that is made of the dissemination of art is not fixed

RICHARD PRINCE

Art Gallery of Hamilton
November 22 – January 13
The Charles H. Scott Gallery,
Emily Carr College of Art and Design, Vancouver
January 18 – February 10

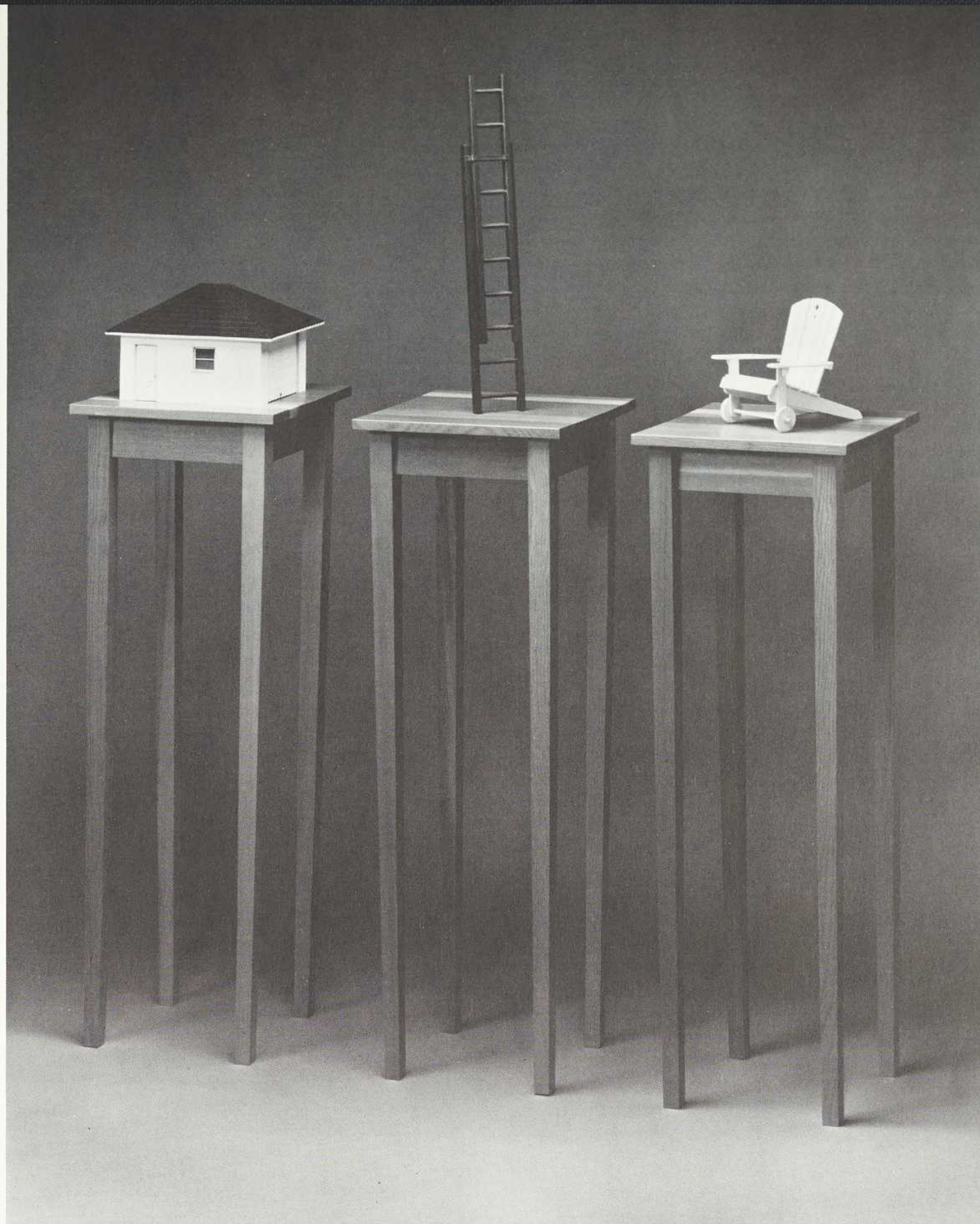
During the past decade, Richard Prince has emerged as one of this country's most adept workers in metaphor. From the elegant boxes and mechanisms first displayed at the Vancouver Art Gallery in 1972 to the grandiose *Large Wheel* recently installed at the Art Gallery of Hamilton, there has been a remarkable integrity to the sculptor's work — an integrity born of his wonder at how "humans can make one thing mean another."¹ Using metals, plastics, and a variety of woods much as a poet uses the elements of figurative language, Prince has assembled over the years a vast collection of objects, each crafted to function as a concrete realization of some emotional or intellectual experience. The artist has liken-

ed his own role to that of "a set designer for ideas."² The comparison is apt. Prince often invokes the willing suspension of disbelief associated with dramatic illusion, but seems less concerned with individual effects than with the psychology of their acceptance. He is a conjurer who chooses to give his tricks away in mid-performance, diverting our attention back to the intellectual "sleights of hand" through which we know and understand the world about us.

Prince's celebration of the Apollonian mind can be sampled in two recent exhibitions, separated by some three thousand miles. In mid January the Charles H. Scott Gallery of the Emily Carr College of Art and Design opened *Simple Objects*, a retrospective of the artist's work from 1971 to 1982. Curated by Lois Redman, the show includes thirty-nine pieces representative of Prince's activity over the period. Its title, borrowed from a 1982 fibre glass cast of the sculptor's own hands offering up a doll-sized chair and ladder, neatly focuses attention upon Prince's dual concern with objects and how we know them. A number of early studies pay tribute to the book, cabinet, file, and display case as ways of imposing meaning upon apparently random experience. But it is in the sealed environments of the early and mid seventies that these preoccupations attain a fully satisfying poetic form. Pieces like *Stud-Frame Landscape* (1972), *My Trip to Egypt* (1974) and *How We Get Our Day and Night* (1975) present the natural world as a series of deliberate — and exposed — theatrical gestures: propped hills, planked deserts, and sunsets on panoramic rollers. The more elaborate of these works even use stage effects to mimic the landscape's intangible features. *East Wind, West Wind* (1972), *A Breeze on the Southern Isle* (1975), and *A Coastal Landscape* (1976) all recreate the wind by constructing naive analogues of its activity out of toy motors and electric fans. In *Wind Machine* (1975) the process culminates in a two part construction designed to function as a metaphor for the creative act. A roof top unit transmits information about wind direction and velocity to a small propeller mounted indoors on a plexi-glass base. As the movements of the propeller reenact those of the wind outside, the sculptor's technique of poetic compression is used to examine Aristotelean assumptions about the nature of mimesis and dramatic form. Unlike the surrealistic assemblages of Joseph Cornell, to which they have been compared, the best of Prince's boxed landscapes confront us with elegant if disquieting paradigms of our waking selves.

The most intriguing of the earlier works is *Sun Dogs* (1977), a bone and plank ship's deck above which Prince has floated a wooden cloud cover and five solar disks. The sequence illustrates, after the fashion of multiple exposure photography, the phenomenon of the tripe sun — the "dogs" themselves appear to the left and right of the second disk. The construction, however, differs from its predecessors in dividing our attention between nature's perceptual tricks and the man-made platforms from which we observe them. As an assembly of indigenous objects, *Sun Dogs* looks backward to the "found totems" of *Monochrome Still Life* (1973) and *Moss Platform* (1973). But its vaguely Inuit sea-craft anticipates both the *Ancient Language* and *Tables* works of the late seventies and early eighties. In the former, Prince evokes the feel of an archaeological dig by arranging animal bones and artefacts in beds of treated copper. The metal is suggestive for Prince, hinting at alchemical mysteries and Vulcan's forge.³ In *Ancient Language* (1977) and *Ancient Language IV* (1978), he hammers it into pages upon which we are invited to read an assortment of bones, bottles, spoons, and drawers — the phonemes and ideograms of the sculptor's new semantics. Here Prince asks us to reconsider language itself as a symbolic mode of thought, its processes of mimicry disturbingly similar to those of theatrical representation.

In the *Tables* series of 1980-82, the dramatic metaphor once more becomes central. But the stagecraft of the box set gives way to that of the bare platform, as Prince progresses backward from the machinery of the Victorian playhouse to the open stages of Shakespeare and his contemporaries. Developing a hint from the exposed deck of his *Sun Dogs* vessel — one wonders if Prince



Richard Prince, *Et In Arcadia Ego*, 1982, wood, paint, etc., 111,3 x 33 x 33 cm, 147,3 x 33 x 33 cm, 114,8 x 33 x 33 cm, photo: Robert Keziere, courtesy Equinox Gallery, Vancouver.

knows that the first recorded production of *Hamlet* took place on shipboard? — the sculptor transforms a series of simple table tops into Elizabethan performance spaces. Their neutrality encourages his imagination to strut and soliloquize. *Model for My Third Illusion* (1981) indulges in an act of transparent magic that draws upon the world of commercial display. A stream of tin "water" pours into a basin from an apparently unsupported faucet. Yet the simplicity of Prince's trick — the faucet is held in place by the metal column that seems to flow from it — transforms the piece into a demonstration of how willing our suspension of disbelief can be. In *Aegean Table* (1980), Prince presents a more overt theatrical happening, using the conventions of the court masque to celebrate our classical heritage. *Destructive Venus* (1981) avails itself of the austerity of the bare platform to comment upon the perception and naming of our cosmological neighbourhood. The most evocative of these pieces, however, is the taciturn *Et In Arcadia Ego* (1982). On three adjacent tables, a stucco garage, a ladder, and a wooden lawn chair are displayed with a sense of urgency that compels us to rethink our knowledge of the ordinary. Prince's title provides a multiple context for the triptych. As icons of mundane suburbia his objects make tempting targets for a *vanitas* satire. Yet it is the gentler irony of the pastoral that ultimately prevails. Instead of brooding upon the insubstantial pageant of this world, Prince's Arcadia venerates the practicable pro-

erties that enable us to feel at home in it. It is a work of reticent strength and impeccable craftsmanship.

A week before the opening of the Vancouver retrospective, the Art Gallery of Hamilton concluded a six week display of Prince's most recent constructions. *Natural Phenomena*, curated by Glen E. Cumming, with a helpful catalogue essay by Marnie Fleming, consists of three large scale works from 1980-84 and the models associated with them. The earliest of these, *Calling Down the Northern Lights at Lac Lou* (1980-84), takes as its starting point a story told to Prince by his wife's grandmother, who lived on an island at Lac Lou near Kenora, Ontario. "When she was very young she and her three sisters would go out on the frozen lake in winter when the Northern Lights were at their brightest. They wore white dresses and carried white bed sheets which they waved at the Northern Lights and... would cause the Northern Lights to come right down to them."⁴ The sculptor's response to the tale is a poetic myth of his own making, a lyrical and mysterious installation built upon three sleds. The largest of these, *Sky*, unfurls a deep blue sail some 1,80 m high. *Bottle and Shoe*, which stand on either side, display plexi-glass cases containing, respectively, a collection of mason jars with light emitting diodes and two pairs of pink ballet slippers. While fragments of the original story peek out at us from behind Prince's objects — a winter night, feminine presence, and electro-

magnetic phenomenon — the processional arrangement of the work endows them with a new and specifically theatrical meaning. Only here it is the Mystery Cycles and Corpus Christi pageants of the high Middle Ages that have caught the artist's imagination, suggesting to him a methodology for transmuting legend and ritual into dramatic symbol.

Most recently Prince has found himself at home with the geared models and clockwork contrivances of the Enlightenment, serious toys created to instruct and delight audiences of leisured amateurs in the ways of the new science. *Parts of the Orrery* (1982-84) alludes to the mechanical solar systems of Charles Boyle, 4th Earl of Orrery, used to this day to explain the relative movements of the planets to secondary school students. Prince's orrery consists of five separate spheres, each wrapped in a skin of galvanized iron. The effect of metal plates meticulously nailed to such unlikely objects calls to mind boys' book engravings of the *Monitor* and *Merimac*. Four of the spheres are mounted upon cart like devices, ranging in complexity from a Mesopotamian cradle that might have been lifted from an ancient relief to trolleys and compasses that seem capable of tracing the arcs of Boyle's original. Yet once again Prince is less interested in mimicking the effects of a peculiar theatre than with using its scuttled illusions to examine the ways in which we collect information. His orrery being disassembled does not "work" at all, but rather confronts us with the representational machinery we have created to make ourselves comfortable in the universe. The device is presented as an exercise in lateral thinking employing poetic sensibility to comment upon deductive thought. It is accompanied by its own 1/5 scale model — completed after the original — itself an explanatory replica offering to help us understand by a similar process the meaning of the larger piece.

The third and most ambitious of Prince's new constructions is *The Large Wheel* (1982-84), a disc some 1,80 m in diameter supported by a grid work of wooden struts. The grid, in turn, rests upon four spun aluminium spheres which float in water filled plexi-glass containers. A small electric motor drives the disc through a complete rotation every fifteen minutes and forty-nine seconds. The movement, just perceptible to a casual observer, is underscored by the painterly textures of the disc's surface, brushed with six applications of white airplane dope and a final coating of pearl essence additive. Unlike its companion pieces, *Large Wheel* cannot be anchored to a single identifiable experience or object, nor are its components familiar however suggestive their forms. In his proposal for the show Prince talks of the reciprocity of object and idea, considering the point at which "ideas become [so] inextricably bound up with the resulting objects... that the objects become ideas in themselves."⁵ *Large Wheel* comes very close to achieving this kind of fusion. It hints at a rich complex of associations, implying kinship with machines designed to record, measure, and illustrate arcane principles of celestial mechanics. But the specific process it expounds, which we somehow feel to be important, remains as mysterious as the work itself. Ultimately *Large Wheel* asserts itself as pure form and movement, a vehicle that has become its own tenor. It marks an important stage in Prince's development, and makes an invaluable vantage point from which to survey his thirteen year involvement with metaphor and illusion. One suspects that it will have a central place in the artist's next retrospective.

JOEL H. KAPLAN

NOTES

1. Richard Prince, interview with Lois Redman, December 13, 1984, cited in *Richard Prince: Simple Objects*, (Vancouver: Emily Carr College of Art and Design, 1985), p. 11.
2. *Richard Prince: Form and Fantasy* (1984), Secondary Art Series, Bernard Motu, Film for Provincial Ministry of Education, British Columbia.
3. *Richard Prince: Simple Objects*, p. 7.
4. Richard Prince, proposal for exhibition, August 8, 1984, cited in *Richard Prince: Natural Phenomena*, (Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 1984), p. 14.
5. *Richard Prince: Natural Phenomena*, p. 20.

LES VINGT PREMIÈRES ANNÉES *

L'avenir du Musée d'art contemporain

Un ami aurait voulu qu'on ferme provisoirement le Musée. L'idée lui en était même venue au moment historique où, bien naïvement, les autorités compétentes rendaient publics les plans de relocalisation du Nouveau musée d'art contemporain.

La proposition n'était pourtant pas si déraisonnable. Mais le ton de la rencontre avait déjà été donné par l'exposé du Président du conseil d'administration. Un ton *monotone* et, pour tout dire, assoupissant, endormant, ennuyeux, monocorde, plat, traînant, triste et uniforme. C'était comme ça, pas autrement.

C'est que, disait-il, ses fonctions l'obligeaient à des exercices de rationalisation des dépenses, en particulier des dépenses occasionnées par le déneigement, l'entretien des installations et le chauffage des bâtiments. Rien n'échappe jamais au Président du conseil d'administration.

Au fond de la salle, le Directeur reste imperturbable. Pas un mot, à peine quelques signes d'agitation, visibles surtout lorsque le Président affirme péremptoirement que les fonctions du Musée, telles que définies par la *Loi sur les musées nationaux* (Loi 35), mettaient le dit Musée devant l'obligation incontournable d'avoir à instituer une section *design*. En effet, cette section figure bien dans les plans révisés du Nouveau musée, mais la loi ne fait pas pour autant mention de l'obligation derrière laquelle le Président a cherché à se dissimuler. Au contraire, l'article 24 de la *Loi sur les musées nationaux* (Loi 35, Chap. IV: «Fonctions et pouvoirs») stipule seulement que «le Musée d'art contemporain de Montréal a pour fonctions de faire connaître, de promouvoir et de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités d'animation». Rien de plus. Le reste, c'est-à-dire toutes les *décisions* qui seront établies par règlement, relève du Directeur et, finalement, du conseil d'administration. Le reste, donc, c'est la *politique*.

BIENVENUE AU CONSEIL D'ADMINISTRATION

C'était un dimanche après-midi. Et le pire était déjà prévu. Le Président, c'était prévisible, n'avait pas bien appris sa leçon et, tout au fond de la salle, mais tout au fond, le Directeur agissait *comme si* ce qui se passait devant ne le concernait pas.

Le Président n'a pas eu droit aux applaudissements de circonstance. On s'était imaginé que le Président allait exposer des politiques, au lieu de quoi il a bêtement choisi de fonctionnariser l'événement. L'exercice financier du Musée s'était tout juste terminé le 31 mars. Le 14 avril, en primeur évidemment, le Président nous annonçait donc qu'il en coûtait déjà beaucoup, *mais vraiment beaucoup*, pour que le Musée puisse encore seulement fonctionner normalement.

* L'exposition *les Vingt Ans du musée à travers sa collection* a eu lieu au Musée d'art contemporain (Montréal, 27 janvier - 21 avril 1985). Un catalogue complète l'exposition (373 p., nombreuses ill. noir et blanc et couleurs).

À l'occasion de l'exposition, le Musée avait organisé une rencontre publique à laquelle participaient Fernande St-Martin (directrice du Musée de 1972 à 1977), Gaétan Boisvert (président du conseil d'administration), Raymond Montpetit (professeur au département d'Histoire de l'art de l'Université du Québec), René Payant (historien et critique d'art, professeur au département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal) et Michel Saulnier (artiste). La rencontre devait débattre de l'avenir du Musée. Le débat n'a pas eu lieu et, n'avait été la proposition de René Payant, rien ne serait sorti de cette «boue de mots». Je profite de cette note pour l'en remercier. Évidemment, j'assume seul la responsabilité de ce qui suit. J.P.

J'insiste. Des événements récents, au nombre desquels il faut compter deux démissions importantes et un retard injustifié dans l'engagement du personnel muséologique, nous font douter que le dit Musée puisse même seulement encore fonctionner normalement. La question n'est pas comptable, mais législative.

La Loi sur les musées nationaux énonce clairement que «les affaires d'un musée sont administrées par un conseil d'administration de neuf membres dont un président, nommés par le gouvernement» (article 7); elle énonce aussi que «le directeur général est responsable de la gestion d'un musée dans le cadre de ses règlements» (article 16). La question reprend donc la distinction, maintenant traditionnelle, entre le pouvoir législatif et le pouvoir exécutif. Reste à savoir quel sera, une fois adopté, le cadre de ses dits règlements. L'obstacle est rédhibitoire.

Ou bien le conseil d'administration s'arroge le droit de voter unilatéralement le cadre de ses règlements, ou bien il mise davantage sur l'expertise et l'appui d'un milieu pour qui un musée n'est pas seulement le théâtre d'expérimentations administratives et culturelles. Les membres du conseil d'administration ont d'ailleurs déjà à s'expliquer, individuellement et collectivement, quant au populisme (régalien ou reaganien) qui semble devoir être l'unique inspiration des politiques du Nouveau musée. On chicane aujourd'hui, mais il faudra demain nous amener l'homme-de-la-rue, celui-là même qu'on promène

comme une sorte de miroir aux alouettes. Tout bien considéré, les conservateurs en poste au Musée sont des êtres bien moins fantomatiques.

L'homme-de-la-rue voudra d'ailleurs rester chez lui, au chaud et bien tranquille, et on risque de ne le voir réapparaître qu'aux actualités du soir. À la question de l'interviewer, il répondra sans doute: «Oui, que bien sûr, l'art, enfin, oui l'art, c'est du caca, du caca d'oie», et que, lui, il préfère autrement le hockey, «mais que le hockey, on ne peut pas toujours, malheureusement, et que, après le hockey, il y a encore le baseball, oui, le baseball et les films, surtout à la télé, mais seulement pour le divertissement. Merci.» Et l'homme-de-la-rue aura bien raison.

Meanwhile, les membres du conseil d'administration en seront toujours à débattre du caractère élitiste de l'art contemporain, de l'art *tout court*. Et ils auront tort. Jamais ils n'auront pensé que: «oui, le hockey...» Jamais ils n'auront pensé *tout court*.

Et pendant que, dans la salle du conseil d'administration, on cherchera à refaire les actualités du soir, à revoir l'histoire, les conservateurs auront à travailler dans le cadre tordu des dits règlements.

DICTIONNAIRE DES IDÉES REÇUES

Révisée par le conseil d'administration *via* les actuali-

tés du soir, l'histoire se termine par une catastrophe. A cela, rien de bien étonnant. Mais le Directeur ferait mieux de ne pas trop s'éloigner. C'est que, voyez-vous, un ami aurait voulu qu'on ferme provisoirement le Musée.

Et le Musée, on pourrait d'abord vouloir provisoirement le fermer pour éviter que les conservateurs toujours en poste aient à assumer seuls le poids des catastrophes à venir.

La catastrophe, en l'occurrence, c'est un catalogue. Pas un dictionnaire. Un catalogue où, par exemple, les vadrouilles sont des «moppes»; où on «aborde une approche»; où «les bandes de couleurs (sont) disposées diagonalement en trois colonnes verticales»; où «le désir de transformer la réalité corrobore le refus de l'accepter»; où «la prédominance de l'objet et la négation des matériaux non picturaux ont une cognation avec le Dadaïsme»; où les «moeurs alimentaires (sont) peu flatteuses»; où «le duo anglais Gilbert & George se mettent en scène en utilisant leur propre corps»; où, enfin, l'oeuvre d'une artiste «s'est nourrie de sa propre expérience personnelle». Un catalogue où il n'y a rien, ou si peu, qu'on se surprend même à noter les coquilles. Passons.

À ces courtes notices sur les oeuvres de la collection, le Directeur se contente d'ajouter: «Oh! bien sûr, les chefs-d'oeuvre sont rares, mais les témoignages de vingt ans sont là pour nous rappeler nos premiers balbutiements artistiques...» («Avant-propos», p. 8) Balbutiements



Le Procès d'Orson Welles vu par Roger Corbeau, 1962, photo: Roger Corbeau.

pour balbutiements, à tout prendre, on préférera ceux du genre artistique. Le genre apodictique, surtout quand il s'énonce avec les réserves qu'on lui connaît, nous est devenu tout à fait étranger, incompréhensible.

L'exposition méritait mieux, beaucoup mieux. Évidemment, on pourrait toujours reprocher aux conservateurs certaines omissions, ou encore les quelques fautes d'accrochage et de mise en place. Mais, à dire vrai, la tâche était en fait impossible. Et impossible, elle allait le devenir aussitôt qu'on allait prendre en considération les conditions dans lesquelles l'exposition avait dû être montée. À croire que le Directeur, qui cumulait à l'époque les fonctions de conservateur en chef, venait tout juste de prendre conscience que ça, oui: ça allait bientôt faire vingt ans. Vingt ans, dit-il, qu'on balbutie. À croire aussi qu'il faille toujours accorder crédit au vieux dicton hassidique: «Nous ne sommes pas là pour manger mais pour faire la cuisine; on mange après et en dernier.»

L'exposition méritait donc beaucoup mieux. La cuisine, c'est connu, impose ses contraintes au cuisinier. La préparation exige le temps nécessaire et les ingrédients appropriés. Le cuisinier n'y fait rien. Avec des oeuvres, on peut toujours faire un « Répertoire des oeuvres »: nom et prénom(s) de l'artiste, lieu(x) et année(s) de naissance (et de mort), titre de l'oeuvre, suivi de l'année, medium, dimensions, date d'acquisition et numéro d'accession. L'inventaire fait partie des tâches muséographiques. Mais cet inventaire-ci est le premier inventaire (à peu près) complet de la collection du dit Musée. Une collection qui tient presque tout entière sur papier, une sorte de *désert esthétique* qui menace de gagner du terrain, mais d'où on arrive difficilement à tirer autre chose que du joli. Et le joli, comme le beau, on le sait au moins depuis les premiers romantiques, oui, le joli et le beau ont senti glisser sous eux le terrain ferme de la tradition. Depuis les premiers romantiques, mais déjà avec le vieux Kant. On n'y reviendra pas.

Mais les conservateurs avaient aussi à choisir une exposition. Une exposition qui, chose remarquable, n'a pas été le désert auquel on aurait pu s'attendre, d'autant moins le désert que les oeuvres ont été regroupées et que, tout bien vu, les rapprochements sont quelquefois instructifs. Une exposition qui a donc beaucoup donné à voir. À voir et à penser. Ce qui, dans les circonstances, n'était déjà pas si mal.

LE MUSÉE SANS POSTÉRITÉ

Mais on peut imaginer la réponse du Directeur. Au fond de la salle, loin derrière, il n'aura pas bien entendu. Et il fera *comme si ça ne le concernait pas*. Et cette fois il aura raison: il n'a, de fait, jamais été concerné par l'exposition ou son catalogue.

Et le Président? Le Président cherchera toujours à se dissimuler derrière un texte, le texte d'une loi.

Reprenons. Des événements récents nous auront fait croire qu'il est de notre devoir d'exiger du conseil d'administration, de son Président et du Directeur du dit Musée: 1) qu'ils ne retardent plus l'engagement du personnel muséologique nécessaire à la conception et à la réalisation d'un programme d'exposition convenable; 2) qu'ils énoncent les règles qui serviront à la composition des comités consultatifs prévus par la *Loi sur les musées nationaux*; 3) qu'ils rendent publique la composition des dits comités; 4) qu'ils définissent les limites à l'intérieur desquelles ces comités auront à fonctionner; 5) qu'ils formulent des politiques générales qui orienteront la programmation des expositions et des activités connexes; 6) qu'ils déterminent les critères d'acquisition des oeuvres qui feront dorénavant partie de la collection et, enfin 7) qu'ils procèdent à une meilleure répartition des tâches et des fonctions dont auront à s'acquitter les conservateurs. Les projets d'échanges avec d'autres musées pourront encore attendre. Il s'agirait d'abord d'arriver à une (re)connaissance plus juste de ce qu'on pourrait bien vouloir offrir (et recevoir) en échange.

Et si on fermait provisoirement le Musée!

JEAN PAPINEAU

EAST VILLAGE

Centre Saidye Bronfman, Montréal
28 février — 14 avril

Grâce au Centre Saidye Bronfman et à l'initiative de Peter Krausz, Montréal rejoint les centres internationaux qui ont consacré une certaine attention au East Village. On aura pu donc constater *de visu* ce « phénomène » dernièrement survenu sur la scène artistique new-yorkaise, qui déplace l'attention, concentrée depuis deux décennies sur Soho, vers le Lower East Side de Manhattan — dont on sait qu'il est un des plus désaffectés et sordides quartiers de New York. Jusqu'à récemment, même le touriste le plus audacieux qui, quelque peu pervers, ne voulait rien rater de cette ville incomparable (y compris Harlem), n'osait s'aventurer dans ce secteur où les avenues commencent à être nommées par les lettres de l'alphabet.

En confiant la réalisation de cette exposition à Katya Arnold (conservatrice invitée de New York), Peter Krausz s'assurait d'une présentation qui respecterait l'esprit général des galeries du East Village — qui sont rapidement passées de quelques-unes à une cinquantaine¹. En quelque sorte vision de l'*insider*, cette exposition donnait une vue juste du genre d'*objets* qu'offre à la consommation ce nouveau lieu de l'art. D'ailleurs, l'exposition a su recréer une ambiance qui restait assez fidèle à celle qui règne dans ce quartier. Grande variété d'objets, du petit tableau à l'installation, de l'iconographie citationnelle savante à l'intégration des images de la culture de masse (bandes dessinées, *cartoons* télévisuels, graffiti urbains, etc.), du kitsch le plus vulgaire au mauvais goût le plus sophistiqué... ; tout ça présenté en insistant sur l'entassement, la surcharge, comme s'il fallait que chaque oeuvre se perde dans ses voisines ou qu'elle leur nuise irrémédiablement. Phagocytage généralisé qu'exposait avec éloquence la galerie Gracie Mancion — un des piliers symboliques du East Village Art, siégeant ici à l'entrée de l'exposition — dont on avait suggéré l'espace en en reconstruisant le lieu exigu chargé d'objets présentés sur des murs rouges et un sol zébré noir et blanc.

Présentation juste, mais juste ce qu'il fallait pour aseptiser la réalité de ce phénomène. En déplaçant le contenu des galeries du East Village, on assure une délocalisation du lieu de son existence new-yorkaise, une re-localisation qui en gomme toute la réalité tragique.

Le East Village est en effet un *phénomène*. Il témoigne du fait que New York peut accoucher de choses aussi étranges et que le milieu de l'art n'est pas à l'abri de comportements délirants et immoraux. De toute évidence, pour saluer l'expansion du East Village, on euphorise la tendance néo-expressionniste et on souligne l'ouverture du nouveau lieu comme propice à l'expression d'une nouvelle liberté. Tout cela se manifestant par une distance (*formelle* dans les oeuvres, *géographique* sur le territoire new-yorkais, mais aussi, ou surtout, *symbolique* — ne serait-ce que par l'insistance mise à rappeler la *jeune* génération qui l'anime) quant à Soho et son histoire: Soho devenu le Père à tuer, la figure de la loi, etc. Faut-il souligner que beaucoup de East Villagers qui « réussissent » remontent déjà vers Soho et que, d'autre part, il y a de grandes chances que ce village ressemble rapidement à Soho puisque les investisseurs s'y bousculent pour y faire surgir bientôt des condominiums luxueux, des boutiques chic et des restaurants « bran-



Todd Anglund, *Untitled*, 1984, huile sur toile, photo: Vox Populi Gallery.

chés ». Les galeries ne sont pas le déclencheur d'un tel mouvement, mais leur installation dans ce quartier défavorisé coïncide avec la prise de possession des investisseurs qui délogent les « habitants » du quartier — dont plusieurs squattent ou habitent tout simplement la rue — sans relocation². L'esthétique prônée par le East Village est une pseudo-liberté d'expression, un subjectivisme naïf, dont le caractère a-politique et symboliquement révolutionnaire contraste avec l'urgence d'un engagement social et politique que réclame la situation du Lower East Side comme débris urbain et détresse humaine.

C'est pourquoi il est inadmissible de présenter l'« art » produit ou montré au East Village hors de son contexte, ou sans une solide information sur ce contexte. En diffusant internationalement cette forme actuelle d'expression artistique, on peut promouvoir une « esthétique » particulière et la valeur symbolique de cette troisième migration des artistes sur la scène new-yorkaise (qui n'a de nouveauté que pour le fait même d'arriver, et non pas par les éléments qui la composent puisqu'ils sont la répétition exacte du système qu'ils critiquent: artistes, galeries, revues, collectionneurs, etc.), mais on cache ainsi la réalité complexe du phénomène. Le East Village n'est pas qu'une esthétique, et l'on ne peut ignorer son ambiguïté sociale et politique.

On a souligné que les oeuvres de ces artistes intégraient des éléments du contexte particulier qu'est le Lower East Side. Mais on n'a plus, par les oeuvres, le malaise que l'on éprouve à parcourir ce quartier aux bâtiments délabrés, abandonnés, aux logements détériorés et insalubres, ce quartier aux conditions de vie inhumaines, où le seuil de pauvreté est largement espéré comme une condition meilleure que ce que la majorité des résidents connaissent, ce quartier où des corps déchus, par l'alcool et la drogue, constituent une partie importante du paysage quotidien. Les éléments de cette réalité deviennent trop souvent des images, des motifs qui édulcorent, « poétisent », ce que le système social refuse de recevoir comme son échec. C'est pourquoi, confondu au déferlement néo-expressionniste international, le « style » East Village est une tromperie éclatante. Exposée sans réserve ni pudeur, comme cela a été fait à Montréal, cette « nouvelle esthétique » peut trouver aisément des adeptes.

LETTER TO THE EDITOR

Montréal, April 15, 1985

Larry Richards wrote a provocative article "Loving, Obeying, Defying Orders," (*Parachute* No. 36), in response to the exhibition "Villas of Pliny" organized by the Canadian Centre for Architecture and the Musée des beaux-arts de Montréal at the end of 1983.

I must however dispute Richards' contention that the exhibition was a "call for obedience to classical design principles." I find the exhibition to be significant on many accounts; but I want to suggest that it be looked at as making a strong statement about art — as both a very old and yet very new look at the world around us.

The prime statement was one of continuity. After World War I, rejection of history as a guide in the visual arts led to new and vibrant art forms. However the lack of an historical attitude toward the new work (anti-historicism was after all its birthright) eventually led to a heightened concept of individualism — the artist must make one's own individual mark, "ma griffe." We see the result of this around us, highly diluted, lacking nourishment.

The exhibition is concerned then with how we stand on each other's shoulders. In its historical component, Pierre du Prey, Curator of the exhibition, carefully presented the development of an idea from generation to generation. For example, how much richer and keener is our understanding of Ernest Cormier's student housing at the Université de Montréal in 1926 when we can see evidence of his interest in Raphael's villa "Madama," and are able to trace the direct links back to Tivoli, Percier and Fontaine in the 19th century, Pietro Bracci's 18th century representation of the villa Sachetti, the Villa of the Belvedere in the 16th century, and ultimately to the 1st century transcriptions of the letters of Pliny the Younger and the epistemological problem: did he describe a room in the shape of an "O" or a "D"? This is not of course sheer intellectual pleasure alone. We admire Ernest Cormier instinctively or knowingly, because he was the most literate architect Montréal and Canada have known. He profoundly understood the language of architecture through studying its literature — both in the form such as those in the exhibition, books and drawings, photographs and engravings, and the very buildings represented themselves. Standing on shoulders. Thus the exhibition develops out of its own content, the interconnection of research and action, of historian and architect.

The exhibition of a "concours d'émulation," which included components of an earlier exhibition by contemporary architects organized by the Institut Français d'Architecture (IFA) in Paris, 1982, examines how the architect learns from working on a problem for which others have pronounced solutions. The work of contemporary

architects brought together by the IFA can be traced to historical solutions but each brings different possibilities. Some solutions proposed classical forms, others contemporary steel and glass, concrete and glass construction and expression. For Leon Krier, the villa emulation provided a program which prompted investigation of city form, the villa with its pavilions and gardens, as paradigm for the city.

The Montréal component of the exhibition, "Les Éléments classiques dans l'architecture à Montréal," was again a statement of continuity: the Villas constructed on the flanks of Mount Royal and examples of the pedimented porticoed entries are instances of form that have projected meaning through hundreds of years in Montréal, from representative buildings of the 18th century to the vernacular houses of popular neighbourhoods in the 1930s. And a semantic note: "classical elements" used in the exhibition title does not necessarily mean classicizing elements.

In the issue of *ARQ*, Architecture Québec, devoted to the exhibition (October 1983) I called for an antidote to the impoverishment, the reductionism of architecture that followed the original energizing break with tradition. There is now a search for renewal of understanding and the exhibition presented aspects of that search, for discussion. Richards has contributed to this discussion through his review in your pages. He has properly added to the architectural discourse by engaging other issues of the debate and identifying some which grow from the early 20th century break itself. But is it Larry Richards' intention to close out all but the recent past?

Phyllis Lambert, Director
Centre Canadien d'Architecture
Canadian Centre for Architecture

tes. On verra certes bientôt ici des épigones de cette libération. Mais l'esprit vulgaire et l'euphorisation du kitsch qui caractérisent cet « art » apparu comme une maladie sur la scène artistique actuelle ne semble pas pouvoir véritablement tenter la majorité des jeunes artistes montréalais. Leur pratique est trop sérieusement menée pour qu'ils tombent dans une si grande indécence inconsciente.

RENÉ PAYANT

NOTES

1. La chronologie présentée par Walter Robinson et Carlo McCormick est à ce sujet fort utile: «Slouching Toward Avenue D», in *Art in America*, Summer 1984. Elle est par ailleurs exemplaire d'une position apologétique.
2. À ce sujet, consulter la très importante analyse de Rosalyn Deutsche et de Clara Gendel Ryan, «The Fine Art of Gentrification», in *October* No. 31, Winter 1984. Les principaux textes sur le East Village y sont aussi commentés.

ISSUES OF CENSORSHIP

A Space Exhibition/Publication

May 21 — June 15

We acknowledge the generous support of the Canada Council and the Ontario Arts Council.

**MAÎTRISE EN
ARTS PLASTIQUES
(M.A.)**

L'option «création» de ce programme, extensionné de l'Université du Québec à Montréal, est axée sur la recherche et les pratiques en arts plastiques. Elle vise à stimuler la recherche et à susciter une réflexion sur l'acte de création, la nature de l'oeuvre, la problématique de la diffusion et sur la fonction exercée par l'artiste dans la société.

Le programme comporte 24 crédits de scolarité et 21 crédits de recherche en vue d'une oeuvre artistique.

Les demandes d'admission doivent parvenir avant le 1er juin lorsqu'on désire s'inscrire à la session d'automne, et le 1er novembre si on veut s'inscrire à la session d'hiver. Pour tout autre renseignement, on s'adresse à:

M. le Directeur de la Maîtrise en Arts Plastiques
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI,
555, boulevard de l'Université, Chicoutimi (Québec) G7H 2B1
Téléphone: (418) 545-5583



Université du Québec à Chicoutimi

AU MUSÉE DU QUÉBEC

sur les plaines d'Abraham

Rétrospective Richard Lacroix

du 12 juin au 22 septembre 1985

À LA GALERIE DU MUSÉE

24, rue Champlain, près de Place royale

Françoise Sullivan

Cycle crétois, 1983-1984

jusqu'au 9 juin 1985

Eva Brandl

Through the Golden Gates

du 13 juin au 28 juillet 1985

Entrée libre

CAROLYN WHITE
APRIL 29 - MAY 18

DOUG WALKER
MAY 20 - JUNE 8

**MAGDALENA
CELESTINO**
JUNE 10 - JUNE 29

BEATY POPESCU
JULY 1 - JULY 20

OPENINGS THE FIRST MONDAY AT 8 PM

Y Y Z

116 SPADINA AVE, SECOND FLOOR
TORONTO, M5V 2K6 (416) 367-0601

SUPPORTED BY THE CANADA COUNCIL, ONTARIO ARTS COUNCIL, & THE TORONTO ARTS COUNCIL

B.D.D.U.

LA BANQUE DE DONNÉES UTOPIQUES
VOUS PROPOSE UN LIEU ADÉQUAT
POUR DÉPOSER OU FAIRE UN PLAC-
EMENT DE VOS PROJETS UTOPI-
QUES.

LA BANQUE A ÉTÉ FONDÉE À
MATANE EXPRESSÉMENT POUR
MONTRER QUE L'UTOPIE EXISTE
ET LA METTRE EN VALEUR.

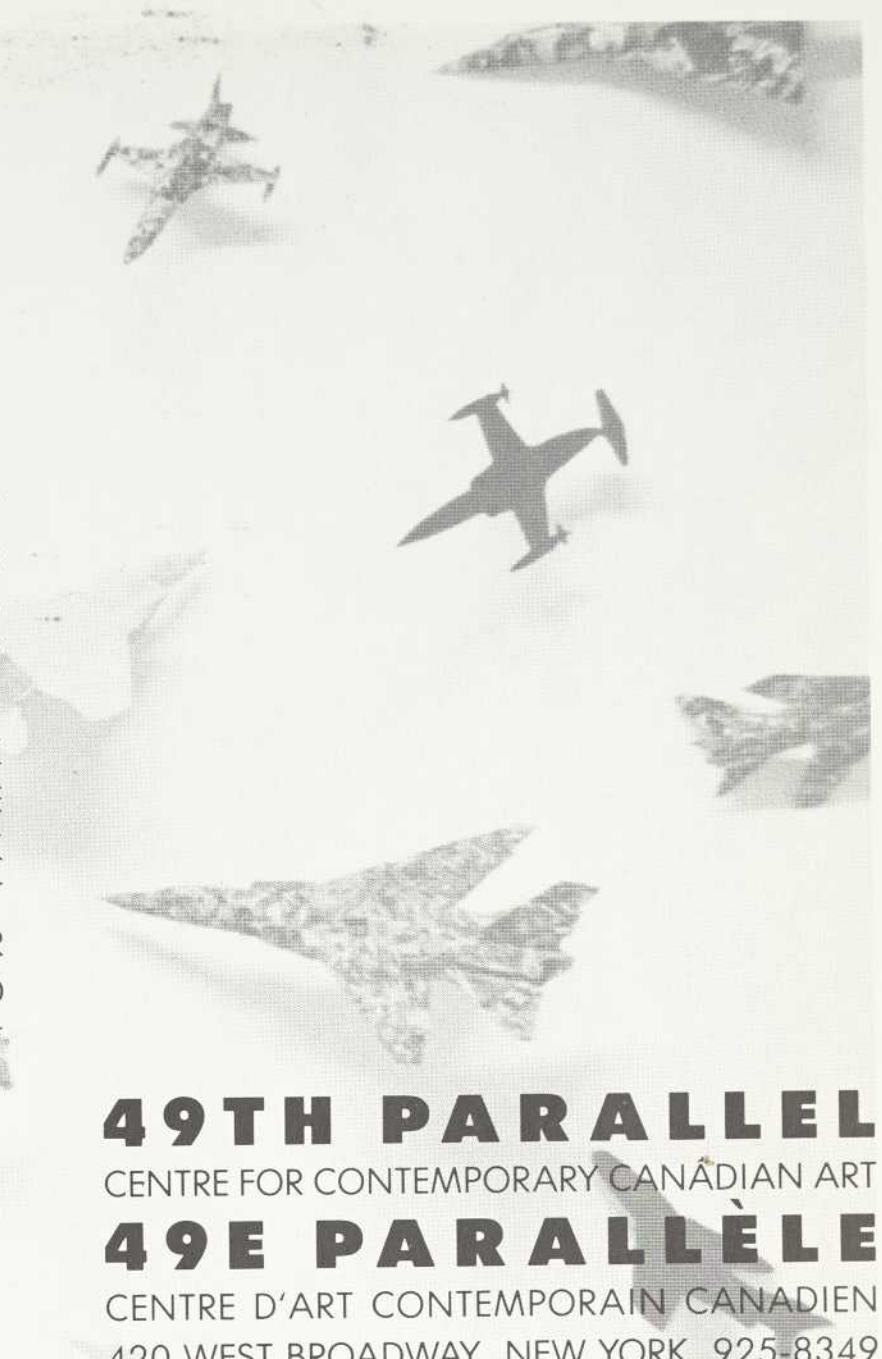
POUR DE PLUS AMPLES INFORMATIONS ÉCRIVEZ À:

BANQUE DE DONNEES UTOPIQUES

A/S F.-X. LOPEZ
616, ST-RÉDEMPTEUR
MATANE (QUÉBEC) G4W 3P7

ROBERT ADRIAN X SHELAGH ALEXANDER RAYMONDE APRIL BRUCE BARBER
 LISE BEGIN ANNE BILLY PIERRE BOOGAERTS PAUL-EMILE BORDUAS
 SUSAN BRITTON JOHN BROWN TONY BROWN JACK BUSH PAUL CAMPBELL
 IAN CARR-HARRIS JACK CHAMBERS SIMON CERIGO MELVIN CHARNEY
 JOHN CLARK SOREL COHEN NORMAN COHN ROBIN COLLYER DAVID CRAVEN
 GREG CURNOE TOM DEAN MARC DEGUERRE MICHEL DENEÉ PIERRE DORION
 ELIZABETH EWART MURRAY FAVRO ROBERT FONES MARVIN GASOI
 YVES GAUCHER GENERAL IDEA OLIVER GIRLING BETTY GOODWIN
 RODNEY GRAHAM ANGELA GRAUERHOLTZ JOHN GREER ANGELA GROSSMAN
 JANICE GURNEY NOEL HARDING LAWREN HARRIS PETER HILL LYNN HUGHES
 MARY JANITCH NANCY JOHNSON RAE JOHNSON GARRY NEILL KENNEDY
 HOLLY KING WENDY KNOX-LEET STEPHEN LACK MARCUS LEATHERDALE
 GEORGE LEGRADY LIONEL LEMOYNE FITZGERALD KEN LUM JOCK MACDONALD
 LANDON MACKENZIE ARNAUD MAGGS MARSHALORE RON MARTIN JOHN MASSEY
 JOHN MCEWEN SANDRA MEIGS JOHN MEREDITH GILLES MIHALCEAN
 GUIDO MOLINARI PHOENIX—NEW ATTITUDES IN DESIGN PHILIP POCOCK
 ROLAND POULIN ROBER RACINE CHRIS REED DOROTHEA ROCKBURNE
 TOMIYO SASAKI JOHN SCOTT ED SLOPEK MICHAEL SNOW JANA STERBAK
 VINCENT TANGREDI DAVID THAUBERGER JOANNE TOD SERGE TOUSIGNANT
 ELIZABETH VANDER ZAAG RENEE VAN HALM BILL VAZAN ROBERT WALKER
 JEFF WALL IAN WALLACE JOHN WATT IRENE WHITTOME SHIRLEY WIITASALO
 KRZYSZTOF WODICZKO PAUL WONG & CO. BRIAN WOOD F.H. VARLEY *

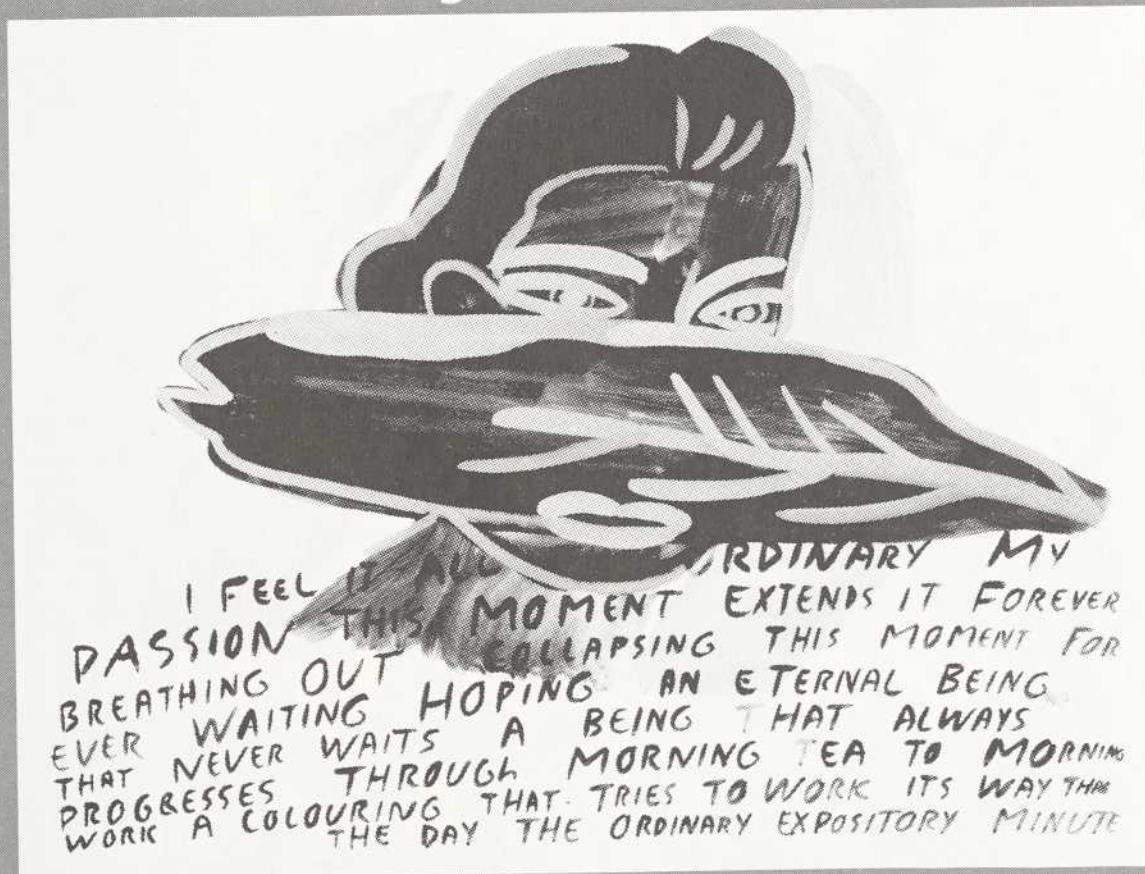
*ARTISTS EXHIBITED 1981-1985



ROBERT ADRIAN X Installation at 49th Parallel, May 1985. 76 Airplanes (Plane Speaking), detail

49TH PARALLEL
 CENTRE FOR CONTEMPORARY CANADIAN ART
49E PARALLÈLE
 CENTRE D'ART CONTEMPORAIN CANADIEN
 420 WEST BROADWAY NEW YORK 925-8349

Nancy Johnson



Appropriateness and the Proper Fit

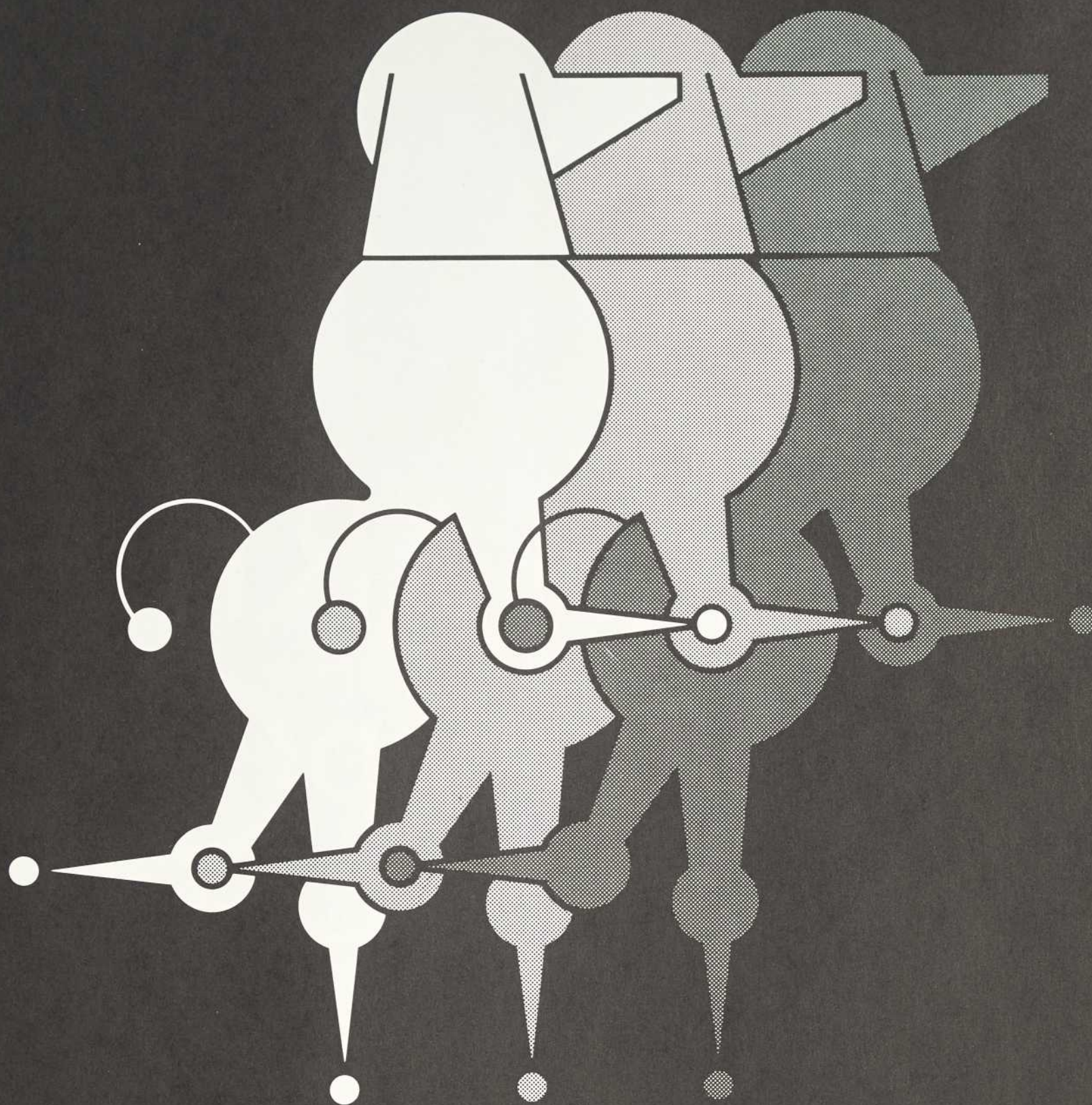


The Ydessa Gallery 1 June-29 June 334 Queen Street West Toronto

THE ART ADVEN- TURE!



Le Salon international pour l'art du 20^e siècle. Foire Suisse d'Echantillons Bâle. Tous les jours de 11 à 20 heures.
Renseignements et catalogue: Secrétariat Art 16'85, case postale, CH-4021 Bâle/Suisse, téléphone 061/26 20 20.



"We wanted to be famous; we wanted to be glamorous; we wanted to be rich. That is to say, we wanted to be artists

We knew that if we were famous, if we

were glamorous, we could say, we are artists, and we would be. We did and we are. We are famous, glamorous artists."

General Idea from FILE Magazine, 1975.

THE 1984 MISS GENERAL IDEA
PAVILLION  APRIL 26 - JUNE 23
1985 · ART GALLERY OF ONTARIO

317 Dundas Street West, Toronto, Ontario, Canada M5T 1G4
(416)977-0414

**PALAIS DES CONGRES DE MONTREAL
SEPTEMBRE 25-29 1985**



**ART
EXPO
MONTREAL**

SALON INTERNATIONAL DES GALERIES D'ART

*2255 rue Lambert Closse
Montréal (Québec) Canada
H3H 1Z9*

(514) 937-2373

THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

representing

BETTY GOODWIN

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3. Telephone: (416) 961-0011



GALE
NOCTUELLE

du 1 au 23 juin

Action/Impression
Québec/Ontario

du 3 au 28 juillet

Salle 2
Rose-Marie Goulet, installation

Salle 1 & 3
Artistes de la galerie

du 3 au 31 août

Salle 2
Todd Siler, installation

Salle 1 & 3
Artistes de la galerie

307, RUE STE-CATHERINE OUEST
SUITE 555
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2X 2A3
TEL. (514) 845-5555

GALERIE Graff

ART CONTEMPORAIN

18 avril - 14 mai 1985

Pierre Ayot - *Peintures/installations*

16 mai - 12 juin 1985

Georges Rousse - *Photographies*

Juillet - août 1985

Artistes de la galerie

Représente:

Ayot, Béland, Cozic,
De Heusch, Gilbert,
J. Jean, Lavoie, Leclair,
Palestine,
Régimbald-Zeiber,
Robert, Tousignant,
Wolfe.

Éditeur de:

Ayot, Béland, Boisvert,
Cousineau, Cozic, Gaucher,
Hurtubise, J. Jean, Lavoie,
Leclair, Lemoyne, Minkoff,
Mariani, Palestine, Penone,
Plotek, Proch, Robert, Sartoris,
Tousignant, Vazan, Wolfe.

963, rue Rachel est, Montréal, H2J 2J4 (514) 526-2616

LES GALERIES

■ **APPART' ART ACTUEL** 326, Marie-Anne E., 287-1661, François Décarie/Installation — architecture (9 - 30 juin), C. Baril, S. Bouchard, G. Daigneault, P. Dorion, M. Grenon (7 juillet - 4 août), Alain Paiement/Installation — peinture (15 septembre - 13 octobre) ■ **ART 45** 1460, Sherbrooke O., 841-5024, Angela Grauerholz (jusqu'au 15 juin) ■ **ARTICLE** 4060, St-Laurent (27 août - 15 septembre), Ken Keleba — Exposition de groupe (19 septembre - 13 octobre) ■ **AUBES 3935** 3935, St-Denis, 845-5078, Les 365 jours de la création — Exposition collective (19 juin - 14 juillet et 7 - 31 août), Louise Paillé-Cossette/Installations ■ **DAZIBAO** 4060, St-Laurent, #104, 845-0063, Hani Habashi et Yvan Lafontaine — photographiques (4 - 27 septembre) ■ **GALERIE ALLIANCE** 680, Sherbrooke O., 284-3768, Kina Reusch et Marc Garneau (jusqu'au 21 juin), Michel Blain et Yvan Lafontaine — Sérigraphies (27 juin - 19 juillet), Collection Alliance — Acquisitions récentes (4 - 29 septembre) ■ **GALERIE CULTART ART CONTEMPORAIN** 360, Roy E., 843-3596, Les oiseaux de Braque (14 juin - 24 août), Natacha Wrangel — Dessins (15 août - 6 septembre) ■ **GALERIE ELCA LONDON** 15 juin) ■ **GALERIE DON STEWART** 1460, Sherbrooke O., 845-2905, Suzanne Gauthier (jusqu'au 15 juin) ■ **GALERIE DU 22 MARS** 1333, Van Horne, 271-1783, Premiers regardeurs — Huiles/Installations de Sylvie Croteau (12 - 30 juin), Propositions singulières — Exposition de groupe (3 - 21 juillet), Abstraction-ici-maintenant — Exposition de groupe (13 juin - 31 octobre) ■ **GALERIE FUCITO** 5283, du Parc, 279-1919, Artistes majeurs de la galerie (1 juin - 16 juillet), Installations (septembre) ■ **GALERIE GRAFF** 963, Rachel E., 526-2616, Georges Rousse — Photographies (jusqu'au 19 juin), Ayot, Béland, Cozic, De Heusch, J. Jean, Lavoie, Leclair, Palestine, Lucio de Heusch — Loups/Louves — Oeuvres de 4 artistes (14 août - 1 septembre) ■ **GALERIE JOHN A. SCHWEITZER** 42, des Pins O., 289-9262, Zeiber, Robert, Tousignant, Wolfe (25 juin - 13 juillet et 1 août - 4 septembre), Gottlieb, Hofmann, Louis, Boîtes (5 septembre - 1 octobre) ■ **GALERIE JOLLIET** 279, Sherbrooke O., 842-8883, Alain Motherwell, Noland, Olitski, Poons, Stella (15 juin - 31 août, sur rendez-vous), John Heward — Toiles et sculptures récentes (3 - 28 septembre) ■ **GALERIE JOYCE GOLDMAN** 4012, Drolet, 844-4569, Laframboise (7 septembre - 5 octobre) ■ **GALERIE NOCTUELLE** 307, Ste-Catherine O., #555, Goldman's Mix Grill (12 juin - 7 juillet), Angela Coles — Travaux récents (11 septembre - 6 octobre) ■ **GALERIE J. YAHODA MEIR** 2160, de la Montagne, #705, 845-3974, Paul Grégoire/Installation (12 juin - 20 juillet) et Cynthia Van Frank (8 août - 1 septembre), Todd Siler/Installation (12 juin - 20 juillet) ■ **GALERIE SAMUEL LALLOUZ** Exposition de groupe (25 juillet - 31 août) ■ **GALERIE SKOL** 3981, St-Laurent, #810, 288-6636, Costaz, Edgar et Lagacé — Peinture/dessin/collage (11 - 22 juin) ■ **GALERIE 13** 3772, St-Denis, 288-5903, Picasso vu par... (50 artistes montréalais) (6-30 juin), Artistes de la galerie et oeuvres

LES CENT JOURS D'ART CONTEMPORAIN MONTRÉAL 85

DU 15 JUIN AU 30 SEPTEMBRE

Une production du
 Centre international
 d'art contemporain
 de Montréal,
 C.P. 760, Place du Parc,
 Montréal (Québec)
 H2W 2P3

MONTRÉAL

internationales (4 - 28 juillet), Richard-Max Tremblay — Travaux récents (5 - 29 septembre) ■ **MICHEL TÉTREAU** ART CONTEMPORAIN 4260, St-Denis, 843-5487, Jean Noel — Sculptures (5 - 30 juin), Artistes de la galerie (3 - 13 juillet et 31 juillet - 11 août), Exposition de groupe (14 août - 15 septembre) ■ **OBORO** 3981, St-Laurent, #499, 844-3250, René Désilets/Environnement (11 - 22 juin), 50 Oboro — Exposition de groupe (29 juin - 29 juillet), Guy Bourassa — Sculpture/Installation (20 août - 7 septembre) ■ **OPTICA** 3981, St-Laurent, #501, 287-1574, Andrew Forster/Installation (4 - 29 juin), Exposition de groupe (14 septembre - 12 octobre) ■ **POWERHOUSE** 3738, St-Dominique, #203, 844-3489, Atelier d'artistes (15 juin - 3 septembre), Y--ow — Installations sonores de Roxane Turcotte et Marc Laroche (4 - 21 septembre), Planets — Sculptures de Mary Catherine Newcombe (4 - 21 septembre) ■ **ARTEXTE** 3575, St-Laurent, #303, 845-2759, Centre d'information sur l'art contemporain: livres, catalogues et périodiques. Kiosque spécial à Place du Parc.

Aurora Borealis

LES JOURS D'ART CONTEMPORAIN MONTRÉAL 85

Une exposition regroupant 31 installations d'artistes canadiens. Conçues spécialement pour l'exposition, ces oeuvres ne pourront être vues qu'à Montréal durant l'été.

La plus importante manifestation d'art contemporain canadien.

PROGRAMME D'ANIMATION:
rencontres avec les artistes... films sur l'art contemporain... performances... spectacles de danse actuelle et de musique...

Produit par le Centre international d'art contemporain de Montréal grâce à l'appui des gouvernements du Canada et du Québec, du Conseil des Arts du Canada et de la Société immobilière Place du Parc Inc.

L'événement se déroule à la
PLACE DU PARC
3575, avenue du Parc
(coin Prince-Arthur)
Métro Place des Arts,
autobus n° 80
Ouvert du mercredi au
dimanche, de 12 à 21h
Droit d'entrée: 2,75\$
Renseignements:
(514) 288-0811

DU 15 JUIN AU 30 SEPTEMBRE

Robert Adrian
Jocelyne Allouche
Geneviève Cadieux
Ian Carr-Harris
Melvin Charney
Robin Collyer
Tom Dean
Pierre Dorion
Andrew Dutkewych
Gathie Falk
Michael Fernandes
Vera Frenkel
General Idea
Raymond Gervais
Betty Goodwin
Pierre Granche
Noel Harding
Liz Magor
John Massey
John McEwen
Allan McWilliams
Claude Mongrain
Rober Racine
Henry Saxe
Michael Snow
David Tomas
Renée Van Halm
Jeff Wall
Irene Whittome
Robert Wiens
Krzysztof Wodiczko

Galerie Alliance

JUIN

Kina Reusch / Marc Garneau
30 mai - 21 juin

JUILLET

Michel Blain / Yvan Lafontaine
Sérigraphies
27 juin - 19 juillet

Collection Alliance
Acquisitions récentes
25 juillet - 9 août

AOÛT

Natacha Wrangel
Dessins
15 août - 6 septembre

SEPTEMBRE

Nicole Billard-Normand / Monique Lallier-Prince
Reliure d'art
12 septembre - 4 octobre

Galerie d'art sans but lucratif commanditée par l'Alliance mutuelle-vie.
680, rue Sherbrooke ouest, Montréal, Québec H3A 2S6 Tél. (514) 284-3768

galerie jolliet

PIERRE BLANCHETTE
JOSEPH BRANCO
PIERRE GRANCHE
MICHEL GOULET
CATJA JACOBS
PAUL LACROIX
ALAIN LAFRAMBOISE
RICHARD MILL
GUY PELLERIN
LAURENT PILON
PIERRE PRZYSIEZNIK
JUDIT REIGL
LESLIE REID
CAMILLE REVEL
MARCEL SAINT-PIERRE

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

LA BOUTIQUE DU MUSÉE

Musée des beaux-arts de Montréal
 1379, rue Sherbrooke ouest
 Montréal, Québec
 285-1600

INDEX

INSTALLATION

PROCUREZ-VOUS À PRIX RÉDUIT LES NUMÉROS DE PARACHUTE COMPORTANT DES ARTICLES SUR L'INSTALLATION

Depuis ses débuts, PARACHUTE s'est intéressée à l'installation. Nous avons relevé pour vous les articles déjà parus à ce sujet. Vous pouvez commander les numéros où ils apparaissent à l'unité ou en série; veuillez consulter notre liste de prix ci-dessous.

BACK ISSUES OF PARACHUTE FEATURING ARTICLES ON INSTALLATION AVAILABLE AT REDUCED PRICES

From its beginning, PARACHUTE has published articles on installation. Issues where you may find these articles are listed hereafter. You may order them separately or by series. See our offer following the list.

38 - mars avril mai 1985	LES VIDÉOS DE THIERRY KUNTZEL par Anne-Marie Dugué JOSEPH BRANCO LAURENT PILON par Louise Poissant SYLVAIN P. COUSINEAU par Paul Tiffet JAMES HANSEN MYRIAM LAPOINTE CLAUDE SIMARD PIERRE DORION par Gilles Godmer AVANT-SCÈNE DE L'IMAGINAIRE par René Payant	Thierry Kuntzel Joseph Branco Laurent Pilon Sylvain P. Cousineau James Hansen Myriam Lapointe Claude Simard Pierre Dorion Françoise Boulet Geneviève Cadieux Sandra Meigs
37 - décembre janvier février 1984-85	DAVID TOMAS par Alberto Cambrosio SUBJECTS IN PICTURES by Philip Monk DESSIN ↔ INSTALLATION par Chantal Pontbriand	David Tomas Janice Gurney Sandra Meigs Jocelyne Allouche Sylvie Bouchard Nancy Johnson Elizabeth MacKenzie Robert MacNealy Greg Snider Stuart Marshall Servaas Yamamoto Louis Bouchard Sylvie Bouchard Pierre Dorion Michèle Lorrain Alain Pelletier Michel Saulnier Danielle Sauvée etc. David Moore
	VIDÉO '84 par Christine Ross	
	MONTRÉAL TOUT-TERRAIN par Paul Tiffet	
	DAVID MOORE par Chantal Boulanger	

numéro/ issue	article et auteur/ article and author	artiste(s)/ artist(s)	numéro/ issue	article et auteur/ article and author	artiste(s)/ artist(s)
	DISPERSIONS par Barbara Page	Raimund Kummer Herman Pitz Thomas Schulz		TOM SHERMAN PRESENTING TEXT by Philip Monk PERSPECTIVE, PHOTOGRAPHIE ET «ENCADREMENT» par Pierre Boogaerts BRIGITTE RADECKI par Pierre Landry MICHELE PARISI par René Payant VINCENT TANGREDI by Ian Carr-Harris NICHOLAS WADE by David Merritt BRIAN SCOTT by Bruce Grenville THE LONG WAY ROUND RICHARD LONG by Trevor Gould	Tom Sherman Brigitte Radecki Michele Parisi Vincent Tangredi Nicholas Wade Brian Scott Richard Long
36* - septembre octobre novembre 1984	LES IMMATÉRIELLES par Jean-François Lyotard				
	EVA BRANDL par Chantal Boulanger JEAN LANTIER by Cyril Reade ASPECT DU THÉÂTRE ET DE L'ARTIFICE par Paul Tiffet	Eva Brandl Jean Lantier Holly King Gary MacLeod Jean-Claude Rochefort Renée Van Halm Mick Hartney Tina Keane Alison Winkle Joey Morgan			
	BRITISH/CANADIAN VIDEO EXCHANGE by Renée Baert JOEY MORGAN by Merike Talve		29 - décembre janvier février 1982-83	THE ENDURING OF THE ARTSYSTEM by Gary Kibbins DESSAISSEMENT ET RÉAPPROPRIATION par Guy Bellavance ANDREW JACKSON by Stephen Horne SANDRA MEIGS by Richard Rhodes YANA STERBAK by Jennifer Oille STEPHEN SCHOFIELD par René Payant	Michael Asher Jenny Holzer Louise Lawler Andrew Jackson Sandra Meigs Yana Sterbak Stephen Schofield
35 - juin juillet août 1984	UNITY AND FRAGMENTATION IN MANET by Jeff Wall LE MUSÉE DES SCIENCES par Alain Laframboise	Martha Fleming Monique Jean Lyne Lapointe			
34 - mars avril mai 1984	LA POSITION CRÉPUSCULAIRE par Luciana Rogozinski	Luciano Fabro Jannis Kounellis Mario Merz Giulio Paolini Giuseppe Penone etc. Raymonde April			
	RAYMONDE APRIL par Alain Laframboise STACEY SPIEGEL par Paul Tiffet TOBY MACLENNAN by Andrew Foster STEPHEN CRUISE by Jeanne Randolph DAVID MOORE SUSAN SCHELLE by Philip Monk	Stacey Spiegel Toby MacLennan Stephen Cruise David Moore Susan Schelle	28 - septembre octobre novembre 1982	CINDY SHERMAN by Richard Rhodes MARTHE WÉRY par Thierry de Duve WANDA KOOP by Goldie Rans MISE EN SCÈNE by Greg Snider	Cindy Sherman Marthe Wéry Wanda Koop Kim Adams Mowry Baden Al McWilliams Liz Magor Jerry Pethick
33 - décembre janvier février 1983-84	LA MÉMOIRE DU MUSÉE par Johanne Lamoureux	Daniel Buren Melvin Charney General Idea Anne et Patrick Poirier General Idea	27 - été 1982	GREG SNIDER by Diana Nemiroff VERA FRENKEL by Bruce Grenville CLARISSA INGLIS by Trevor Gould	Greg Snider Vera Frenkel Clarissa Inglis
	EDITORIALS: GENERAL IDEA AND THE MYTH OF INHABITATION by Philip Monk KEN LUM by Ellen Ramsey BRAD BRACE by Charlotte Townsend-Gault	Ken Lum Brad Brace	26 - printemps 1982	RENÉE VAN HALM par Chantal Pontbriand L'OMBRE, LE MIROIR, L'INDEX par Philippe Dubois	Renée Van Halm Peter Campus Dan Graham Ulrike Rosenbach Mary Kelly
32 - septembre octobre novembre 1983	RENÉE VAN HALM by Jeanne Randolph MUSEUM BY ARTISTS by Philip Monk	Renée Van Halm Marcel Broodthaers Daniel Buren Marcel Duchamp Hans Haacke General Idea etc. Krzysztof Wodiczko		MOTHER AS SITE OF HER PROCEEDINGS by Paul Smith LANGUAGE AND REPRESENTATION by Tim Guest	Brian Boigon Andry Patton Kim Tomczak
	KRZYSZTOF WODICZKO by Philip Monk DÉTOURS VOIRE AILLEURS par Pierre Landry	André Fournelle Gilles Mihalcean David Moore David Tomas Stephen Schofield	25 - hiver 1981	GENERAL IDEA par Johanne Lamoureux IAN CARR-HARRIS by Diana Nemiroff EVA BRANDL JEAN-MARIE DELAVALLE par Pierre Landry	General Idea Ian Carr-Harris Eva Brandl Jean-Marie Delavalle
	ARTE POVERA, L'ART CONCEPTUEL ET LES MYTHOLOGIES INDIVIDUELLES EN EUROPE par René Payant	Joseph Beuys Marcel Broodthaers Daniel Buren Luciano Fabro Jannis Kounellis Giulio Paolini etc. Melvin Charney	24 - automne 1981	JOHN MASSEY'S ESSENTIAL REALITIES by Peggy Gale LE MUSÉE DANS QUELQUES OEUVRES RÉCENTES par Jacqueline Fry	John Massey Daniel Buren Max Dean Fred Forest Hans Haacke Jean-Paul Thénot Irene Whittome General Idea Max Dean
	MELVIN CHARNEY by Bruce Grenville TOM SHERMAN by Trevor Gould REBECCA GARRETT LYNE LAPOINTE by Elke Town	Tom Sherman Rebecca Garrett Lyne Lapointe		MAX DEAN by Joyan Saunders	Hans Haacke
31 - juin juillet août 1983	THEATER, CINEMA, POWER by Dan Graham CIVIL SPACE by Andy Patton OKANADA par Chantal Pontbriand	Janice Gurney Elizabeth MacKenzie Max Dean Betty Goodwin John Massey Krzysztof Wodiczko	23 - été 1981	HANS HAACKE AND THE AESTHETICS OF LEGITIMATION by David Craven ARTIST AS CORPORATE CRITIC by Tony Brown MUSIQUE ET PARTICIPATION par Raymond Gervais FROM LANGUAGE TO LANGUAGE par René Payant	Hans Haacke Hans Haacke Richard Martin Nicola de Maria Mimmo Paladino Ernesto Tatafiore Tim Clark David Tomas
	KÜNSTLER AUS KANADA RÄUME UND INSTALLATIONEN by Philip Monk APPROPRIATION/EXPROPRIATION by Heather Dawkins	Bob Bean Sheena Gourlay Barbara Louder Cathy Quinn etc.		TIM CLARK DAVID TOMAS by Diana Nemiroff NOEL HARDING par Louise Poissant JOHN MASSEY by Martha Fleming STEVE CURTIN par Robert Richard	Noel Harding John Massey Steve Curtin
30 - mars avril mai 1983	URBAN RENEWAL NEW BRITISH SCULPTURE by John Roberts	Kate Blacker Tony Cragg Jean-Luc Vilmouth Bill Woodrow Pierre Granche	22 - printemps 1981	PHOTOGRAPHING INDUSTRIAL ARCHITECTURE	Hilla and Bernd Becher
	ENTRE-LIEUX par René Payant				

numéro/ issue	article et auteur/ article and author	artiste(s)/ artist(s)	numéro/ issue	article et auteur/ article and author	artiste(s)/ artist(s)
	by Angela Grauerholz and Anne Ramsden THE MUSEUM'S OLD/ THE LIBRARY'S NEW SUBJECT by Douglas Crimp CHAMBRES À LOUER par Andrée Duchaine MICHAEL FERNANDES BRUCE CAMPBELL by John Murchie	Richard Prince Barbara Steinman Michael Fernandes Bruce Campbell	13 - hiver 1978	MELVIN CHARNEY par Chantal Pontbriand	Melvin Charney
21 - hiver 1980	ARCHITECTURAL REFERENCES by Bruce Barber	Alice Aycock Melvin Charney Glenn Lewis Gordon Matta-Clark Anne & Patrick Poirier Charles Simonds Alan Sonfist General Idea SITE Sorel Cohen	12 - automne 1978	SCULPTURE/NATURE par Jean-Marie Poinot STRUCTURES FOR BEHAVIOUR by Philip Monk GEORGES TRAKAS par/by Chantal Pontbriand	Robert Morris, Dennis Oppenheim, etc. Robert Morris David Rabinowitch Richard Serra Georges Trakas Georges Trakas
	SOREL COHEN by Diana Nemiroff JOSEPH BEUYS par Paul-Albert Plouffe IRÈNE WHITTOME par Johanne Lamoureux JOHN McEWEN by John Murchie	Joseph Beuys Irène Whittome John McEwen	11* - été 1978	AVANT-GARDE, RECUPÉRATION, BUREN, ETC... QUELQUES NOTES par Georges Roque	Daniel Buren
20 - automne 1980	11 ^e BIENNALE DE PARIS: LES CANADIENS RUE MENTANA by Bruce Ferguson NOTES PRÉLIMINAIRES POUR ACCOMPAGNER QUADRATURE DE ROLAND POULIN par Jean Papineau ROBIN COLLYER: EVENT, DESCRIPTION, NARRATIVE PARIS PRINTEMPS 80 par Georges Roque PLURALITIES: EXPERIMENT OR EXCUSE? by Philip Monk	Robert Fish Raymond Gervais Noel Harding John Massey Betty Goodwin Marcel Lemyre Roland Poulin Robin Collyer	10 - printemps 1978	SUZY LAKE - IMPOSITIONS by Diana Nemiroff TEMPORAL REALITIES: ERIC CAMERON NOEL HARDING by Peggy Gale	Suzy Lake Eric Cameron Noel Harding
	UPON HEARING A PERFORMANCE OF THE WELL-TUNED PIANO by Ramon Pelinski ELIZABETH EWART AT P.S.1 by Richard Rhodes HIER ET APRÈS, PART I by Alan Sondheim	La Monte Young Marian Zazeela Elizabeth Ewart Joan Jonas Glenn Lewis John Massey Anne & Patrick Poirier	9 - hiver 1977-78	RICHARD NONAS by France Morin RÉFÉRENCE FAITE: NEW YORK, N.Y. DE PIERRE BOOGAERTS par Thierry de Duve STRATA by Ann Morrison UNE AUTRE DIMENSION par Georges Roque IT AIN'T WHAT YOU MAKE, IT'S WHAT MAKES YOU DO IT by Anne Ramsden	Richard Nonas Pierre Boogaerts Nancy Grave Eva Hesse Michelle Stuart Ian Carr-Harris Murray Favro Michael Snow Norman White Dennis Oppenheim
19 - été 1980	LE CORPS LOGIQUE DE L'IMAGE par Robert Richard GIUSEPPE PENONE par Germano Celant STANLEY BROUWN AND THE ZERO MACHINE by Philip Monk SUZY LAKE par Rosanne Saint-Jacques ROBER RACINE par Martine Larocque	Jan Dibbets Jannis Kounellis Mowry Baden Stephen Cruise Max Dean John McEwen Roland Poulin General Idea	9 - automne 1977	MUSIC ON A LONG THIN WIRE by Douglas Simon	Alvin Lucier
	ENVIRONMENTAL MANIFESTO by Stephanie E. Waring DIALOGUES DE BOULES ET D'YEUX SUR JEAN-LUC PARANT par Michel Butor et Michel Sicard PLUS TARD, PLUS TARD... MICHAEL SNOW par Chantal Pontbriand MELVIN CHARNEY OU L'ILLUSION DE LA PREUVE par Johanne Lamoureux	Robin Collyer Jan Dibbets Jannis Kounellis Mowry Baden Stephen Cruise Max Dean John McEwen Roland Poulin General Idea	7 - été 1977	IRÈNE WHITTOME: LE DISCOURS BLANC DE L'INVENTION DU CLASSEMENT AU CLASSEMENT DE L'INVENTION par René Payant VIDEO HAS CAPTURED OUR IMAGINATION by Peggy Gale	Irène Whittome
17 - hiver 1979	REVISIONS AT THE WHITNEY by John Locke	La Monte Young Marian Zazeela	6 - printemps 1977	KEITH SONNIER by Calvin Harlan	Keith Sonnier
	MARCEL BROODTHAERS, POÈTE, ARTISTE par Marie-Pascale Gildemyn JOCELYNE ALLOUCHERIE par Paul-Albert Plouffe	Joan Jonas Glenn Lewis John Massey Anne & Patrick Poirier	4 - automne 1976	ON DESCRIPTION by Philip Fry	Stephen Cruise
15* - été 1979	MAX DEAN: THREE PROJECTS ON THE THEORY OF OPEN ART by Philip Fry BETTY GOODWIN par France Morin LUCIO POZZI par Thierry de Duve	Raili Mikkanen Giuseppe Penone Stanley Brouwn Suzy Lake Rober Racine	1* - octobre novembre décembre 1975	ROLAND POULIN: NOTES par Roland Poulin IAN CARR-HARRIS by Ian Carr-Harris	Ant Farm
14 - printemps 1979		William Anastasi David Behrman Bill Beirne Bob Diamond Morgan Fisher Buky Schwartz Michael Snow Robert Watts			

Liste de prix/Price list

à l'unité/per issue

séries/series

4-19 = 2,50\$
#20-27 = 3,00\$
#28-38 = 5,00\$

5 nos/issues = 15\$ (sauf/except #1, 11, 15, 36)
10 nos/issues = 30\$ (sauf/except #1, 11, 15, 36)
20 nos/issues = 50\$ (sauf/except #1, 11, 15, 36)
complète/complete = 75\$ (avec/including #1, 11, 15, 36)

* les numéros 1, 11, 15 et 36 sont disponibles sous forme de photocopies seulement, à 6,00\$ chacun/
issues No. 1, 11, 15, and 36 are only available in photocopy, at 6,00\$ each.

BON DE COMMANDE/ORDER FORM

NOM/NAME _____

ADRESSE/ADDRESS _____

Veillez me faire parvenir les nos/
Please send me issue(s) No. _____

Ci-inclus mon chèque au montant de/
Enclosed my cheque to the amount of _____

Facturez-moi/Bill me _____

Retournez à/Return to:

PARACHUTE, revue d'art contemporain
4060 Saint-Laurent, bureau 501
Montréal, Qué., Canada H2W 1Y9

PARACHUTE

CET AUTOMNE...

La parution du quarantième numéro de PARACHUTE, en septembre prochain, viendra souligner le dixième anniversaire de la revue.

Dans ce numéro spécial, consacré à la «mode» sous toutes ses formes, vous retrouverez la chronique **Musiques**, absente de nos pages depuis quelque temps, la chronique **Livres et revues**, alors qu'une nouvelle section **Débats** (introduite dans le présent numéro) y trouvera une place régulière.

De plus, le dixième anniversaire de la revue nous offre l'occasion de mettre sur pied une pratique longtemps souhaitée: la **traduction** des essais. À partir du numéro 40, tous les articles de fond seront traduits vers l'anglais ou le français (selon la langue d'origine) et regroupés à la fin de la revue.

Lors d'une **soirée-bénéfice**, le 5 octobre, vous aurez la chance, en plus de boire, manger et danser, de faire l'acquisition d'à peu près tout ce qui peut s'acheter (d'une visite guidée au Musée de cire à un service de traduction ou à des confitures de luxe!).

En novembre, un colloque, **Points de vue, points de fuite**, réunira à Montréal artistes, critiques, conservateurs, directeurs de galeries, dans une série de débats ouverts sur la situation du milieu de l'art aujourd'hui, sous toutes ses facettes et dans toutes ses relations.

D'ici là, bonnes vacances!

THIS FALL...

With its 40th issue, upcoming in september, PARACHUTE will be celebrating its 10th anniversary.

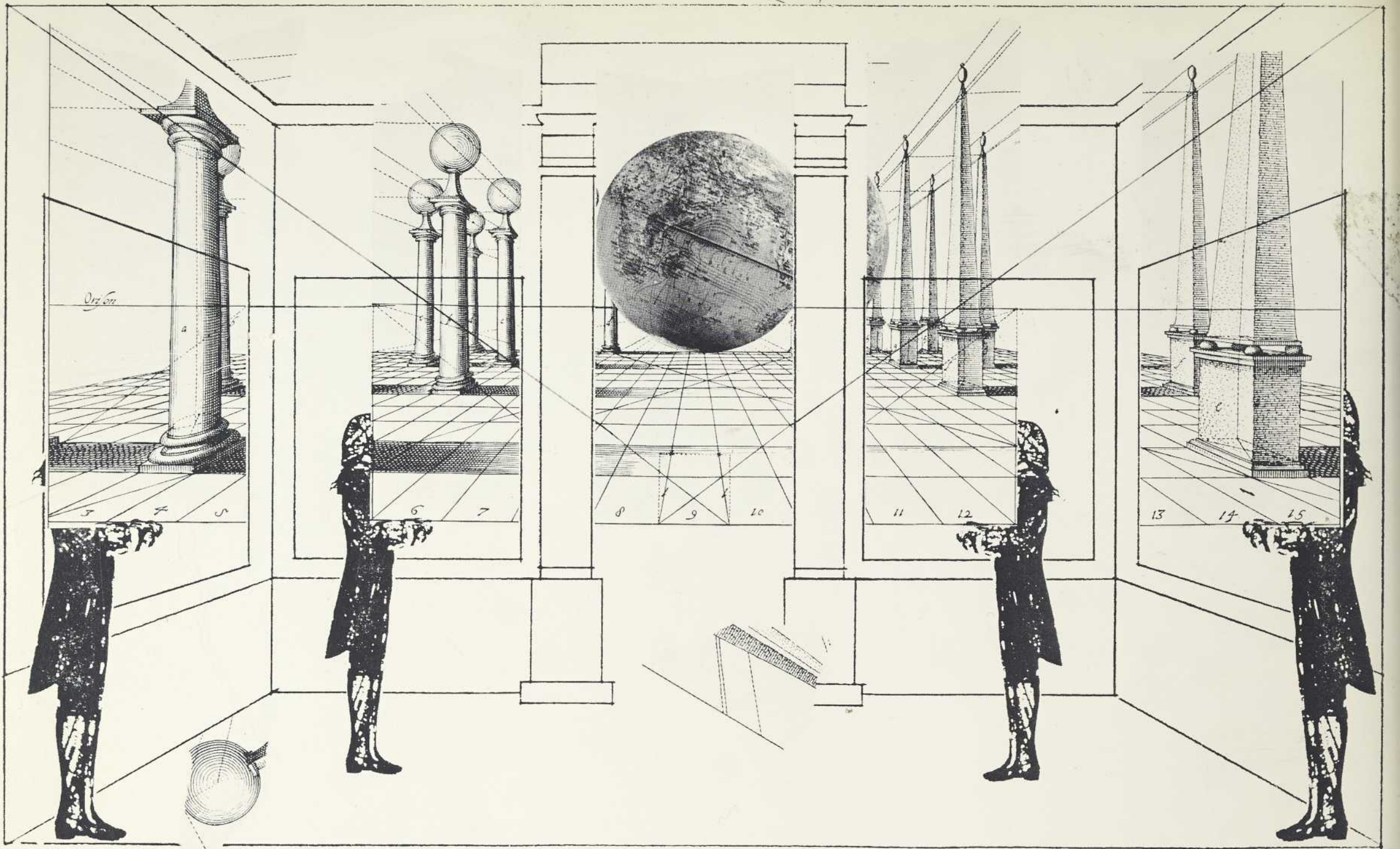
This special issue on "fashion" will feature the return of **Musics**, our column on **Books and Magazines**, as well as **Issues**, a new section introduced in the present pages, which will appear on a regular basis.

Also, with this 10th anniversary, a long awaited policy will become a reality: all essays will be **translated** into French or English (depending on the original language) and gathered at the end of the magazine, beginning with issue No. 40.

On October 5th, a **gala evening** for the benefit of PARACHUTE will offer you, after dining, wining and dancing, the possibility of purchasing just about anything from a guided tour of the Montréal Wax Museum, to translation services to de luxe marmalade!

In november, a conference, **Points de vue, points de fuite**, where artists, critics, curators and gallery directors will meet in a series of discussions on various aspects of the artworld and its intricate relationships, will be held in Montréal. Until then, happy holidays!

10
ANS



GIULIO PAOLINI

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL

4 J U I L L E T 8 S E P T E M B R E 8 5

U N E E X P O S I T I O N O R G A N I S E E P A R
L E N O U V E A U M U S E E , V I L L E U R B A N N E