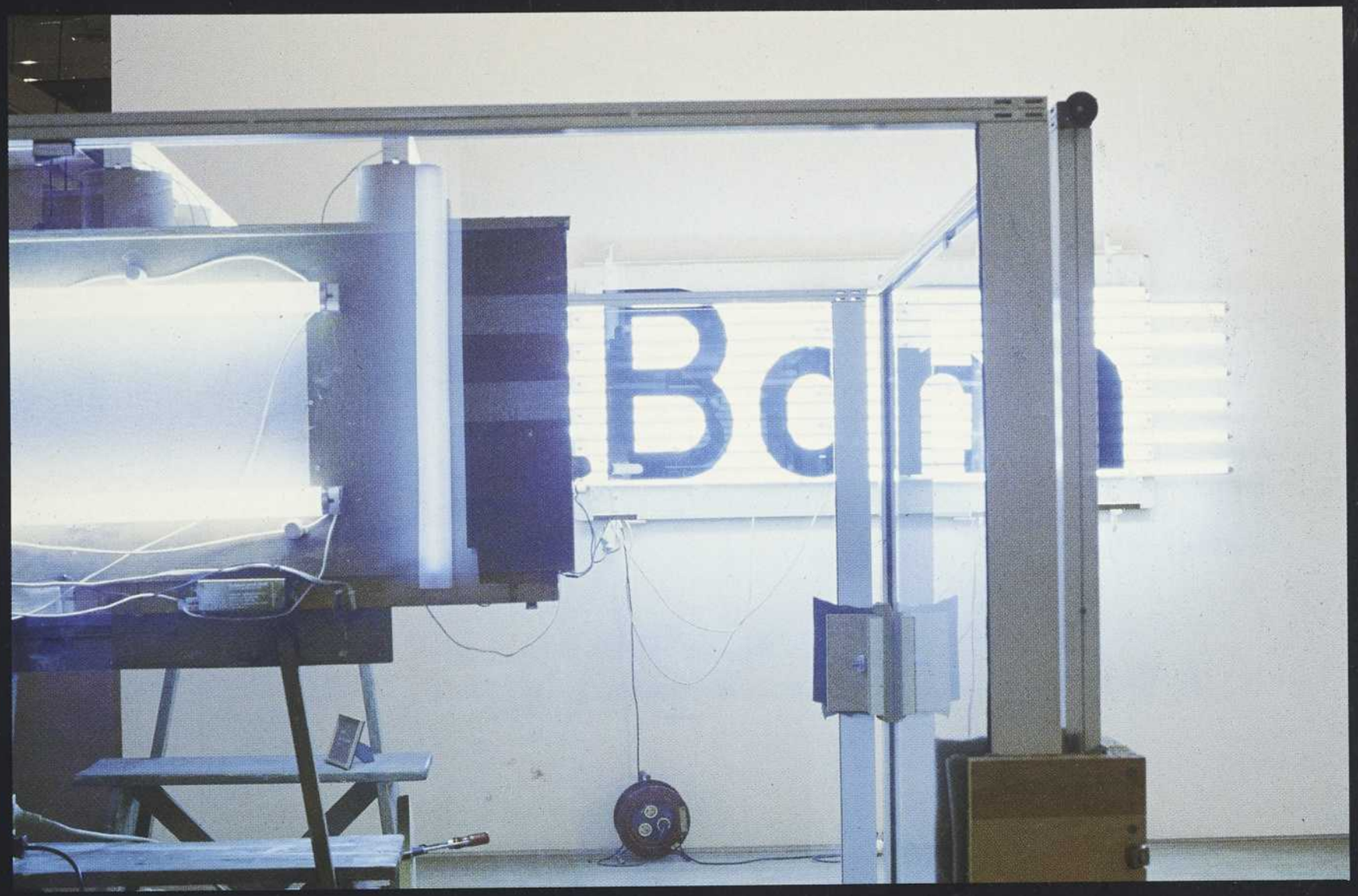
ER
-255

PARACHUTE

TRADUCTION EN FRANÇAIS/ENGLISH TRANSLATION
art contemporain/contemporary art
décembre, janvier, février/
December, January, February 1986-87
5,50$



45

COUVERTURE/COVER

Reinhard Mucha, *Sans titre*, 1983, & vue partielle de/detail of *Modell. Konrad Fischers Bar*, 1981, coll. Annick & Anthon Herbert; photo: © Kleinefenn.

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe
COLETTE TOUGAS

conseil de rédaction
SERGE BÉRARD
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
JOHANNE LAMOUREUX
MARTINE MEILLEUR

collaborateurs
DAVID BATE
SERGE BÉRARD
JEAN-JACQUES BERNIER
CATHERINE DAVID
ANNE-MARIE DUGUET
JOHN R. FRASER
MARC GLASSMAN
REESA GREENBERG
BRUCE GRENVILLE
JAMES R. HUGUNIN
ALAIN LAFRAMBOISE
CAROL LAING
JOHANNE LAMOUREUX
GORDON LEBREDT
JOCELYNE LUPIEN
STEVEN MANNELL
CYRIL READE
CHRISTINE ROSS
STEPHEN SARRAZIN
THÉRÈSE ST-GELAIS
GASTON ST-PIERRE
DOT TUER
PAUL VIRILIO

graphisme
LUMBAGO

promotion, secrétariat
ANNE-MARIE LANCTÔT

adjointe à la production
ISABELLE LARRIVÉE

traduction
JEFFREY MOORE

publicité
BRUNO ÉMOND

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

4e trimestre 1986

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

conseillers honoraires
Colette Chabot, Yvan Corbeil, Lewis Dobrin, 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 administration 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

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

vente au numéro
Allemagne: 10 DM; Belgique: 195 FB;
Canada: 5,50$; France: 32 FF;
Grande-Bretagne: 3 L; Italie: 6800 L;
Pays-Bas: 11 Fl; Suisse: 8,50 FS.

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,
(614) 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. Les manuscrits ne sont pas retournés. Le Conseil de rédaction se réserve trois mois après la réception de tout manuscrit pour avertir l'auteur(e) de sa décision quant à la publication du texte.

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 et de la Canadian Periodicals Publisher Association.

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Zibra inc., Montréal

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

Imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain/contemporary art
décembre, janvier, février/
December, January, February 1986-87

SOMMAIRE/CONTENTS

ESSAIS/ESSAYS

4 **Polar Inertia** on Reinhard Mucha — by Paul Virilio
7 **Reinhard Mucha: Truths and Lies** — by Catherine David
10 **Les vidéos de Bill Viola** — par Anne-Marie Duguet
une poétique de l'espace-temps
16 **Tony Oursler** — par Christine Ross
22 **The Big Sleep/The Flat Death** — by James R. Hugunin
an apocryphal dialogue

PROJET/PROJECT

20 **Terminal Signs** — by Gordon Lebredt

COMMENTAIRES/REVIEWS

25 **Lumières** — par Alain Laframboise
26 **Céline Baril** — par Gaston St-Pierre
27 **Thomas Corriveau** — par Jocelyne Lupien
28 **Sorel Cohen** — par Thérèse St-Gelais
29 **Patterson Ewen/Betty Goodwin** — par Jean-Jacques Bernier
30 **ASA 86** — par Serge Bérard
31 **La magie de l'image** — by David Bate
32 **Space Invaders** — by Stephen Sarrazin
34 **Holly King** — by Cyril Reade
35 **Some Uncertain Signs** — by Marc Glassman
36 **Sharon Cook** — by Dot Tuer
37 **The Interpretation on Architecture** — by John R. Fraser and Steven Mannell
39 **Ultrasurd** — by Bruce Grenville
40 **Shelagh Alexander** — by Carol Laing

DÉBATS/ISSUES

42 **Enjeux actuels du Musée d'art contemporain de Montréal** — par Chantal Pontbriand

INFORMATIONS

44 **Livres et revues** — par Johanne Lamoureux
47 **Books and magazines** — by Reesa Greenberg

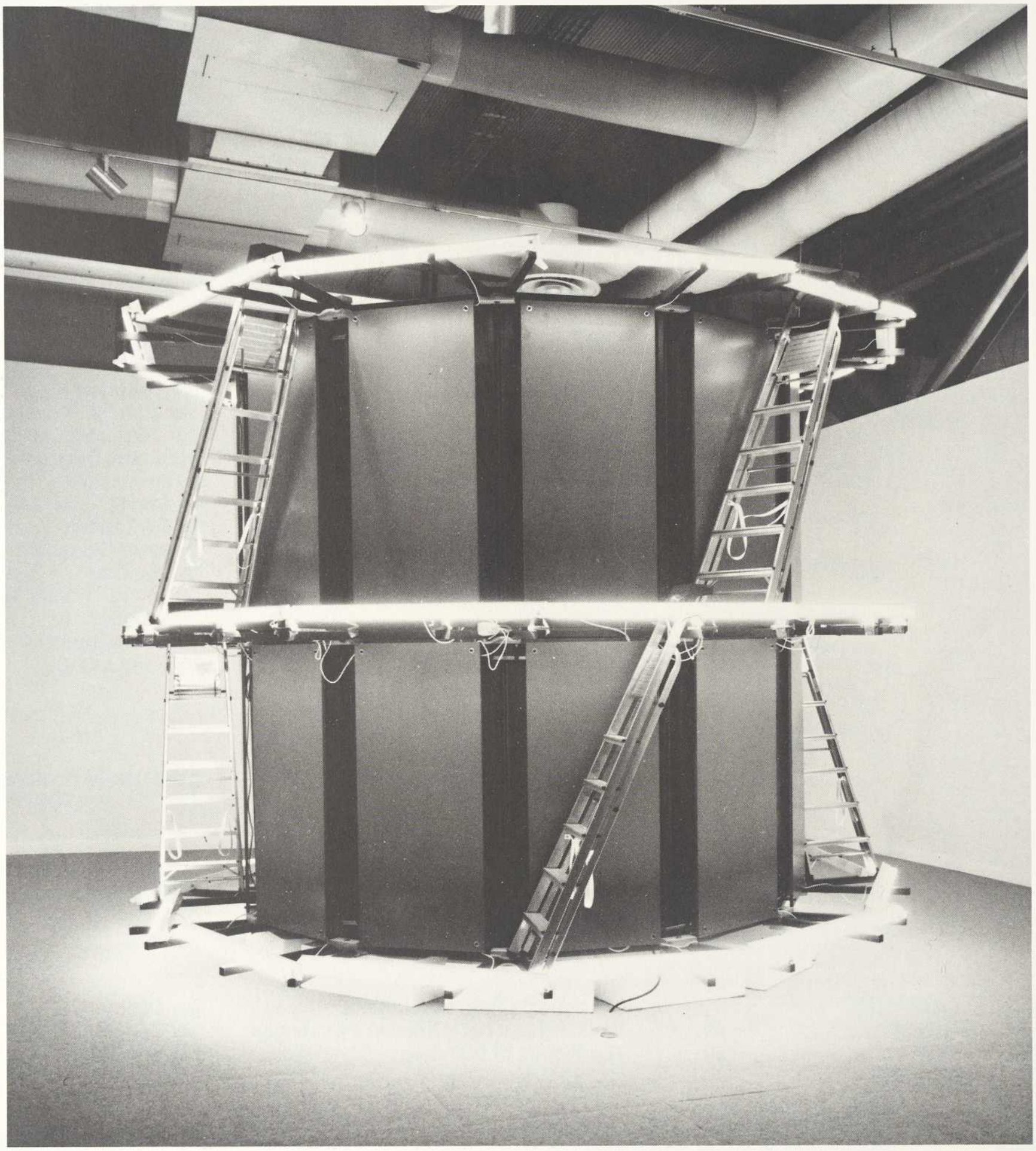
VERSIONS FRANÇAISES/ENGLISH VERSION

49 **L'Inertie polaire** — par Paul Virilio
à propos de Reinhard Mucha
49 **Reinhard Mucha: Vérités et mensonges** — par Catherine David
50 **The Videos of Bill Viola** — par Anne-Marie Duguet

45

Reinhard Mucha

Polar Inertia



Das Figur-Grund Problem in der Architektur des Barock (für dich allein bleibt nur das Grab) [The problem of form and content in baroque architecture (only the tomb will be yours alone)], 1985, coll. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

Paul Virilio

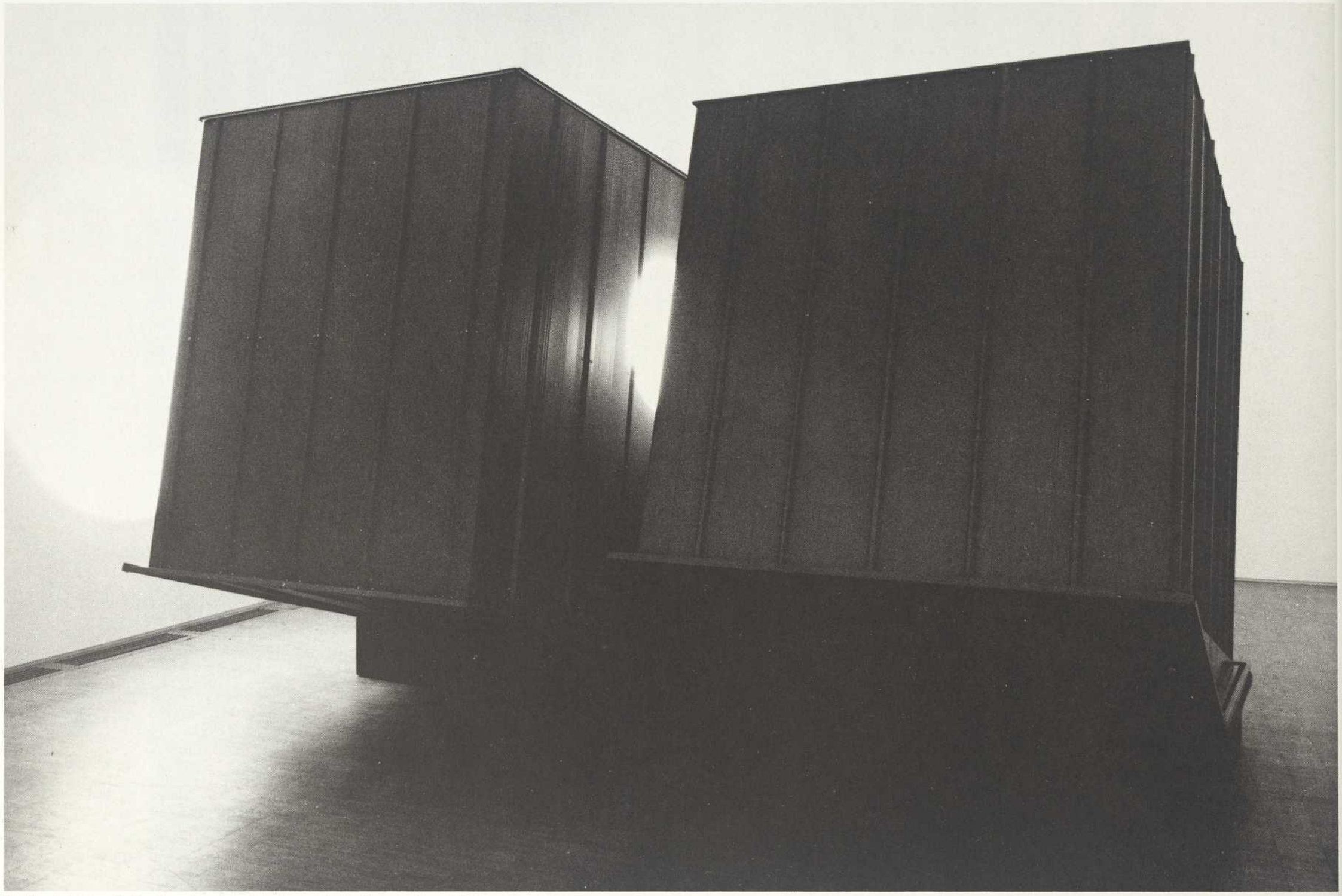
Untitled, 1983, private collection, New York.

> Everything may be shown, except the actual time of the work.
>
> Peter Brook

Too much space, not enough time... museums abound in pointless expanses of space, the emptiness of which the works are no longer able to fill. This is probably because the work still attempts to expand, to extend itself into these vast expanses which now hold little attraction for us, like the old perspectives of the Classical Age.

Much too distant, the larger museums have recently become *temporal alcoves*, inversely proportional to their physical size: twice the amount of space to cover, half the time to do so. Based on the mega-architectures of by-gone years, and long appreciated by history-conscious visitors, our museums are now outmoded due to the excessively hurried visitor. And yet this visitor, who shoots through the museum with a speed directly proportional to its size, should be detained, held for more than an instant. In that it is a monument to a moment at which the work has become eclipsed, the museum is trying desperately to assemble and re-assemble these works of Mucha which are normally shut away in his studio, the laboratory of deep perception which is never that of the casual passerby, who is distracted by feelings of tension.

Since time is reduced in proportion as the space is enlarged, I think it necessary to revise the principles governing the general presentation of the works of a Museum. Before filling the



Gladbeck, 1985; coll. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

space of the halls, especially before filling the field of vision, the author, painter or sculptor, should attempt to fill the time of the fleeting passerby looking at his efforts. When an exhibition of diverse works is involved, it becomes a difficult enterprise, it would seem to me, since there is too great a number and too great a diversity of featured authors. On the other hand, when it involves not so much works of art as anonymous objects, this fortuitous collection becomes synonymous with recognition, a common recognition of the origin or primary destination of the work's constituent objects: ladders, trestles, drawers, filing cabinets, etc., etc. As Peter Brook again points out, "Theatre can start anywhere, from very simple things. What has to be guarded against is the theoretical danger."

With Reinhard Mucha, this risk is minimal. Despite appearances, his work is objective theatre, the acts progressing in silence in a mise-en-scène of a momentary stasis. It is like when the walls or ceiling of an office or factory are painted and the furniture and machines are moved together to the *centre*: Mucha moves things to make concrete arrangements in the visitor's field of vision, creating that which will soon go back to its habitual place.

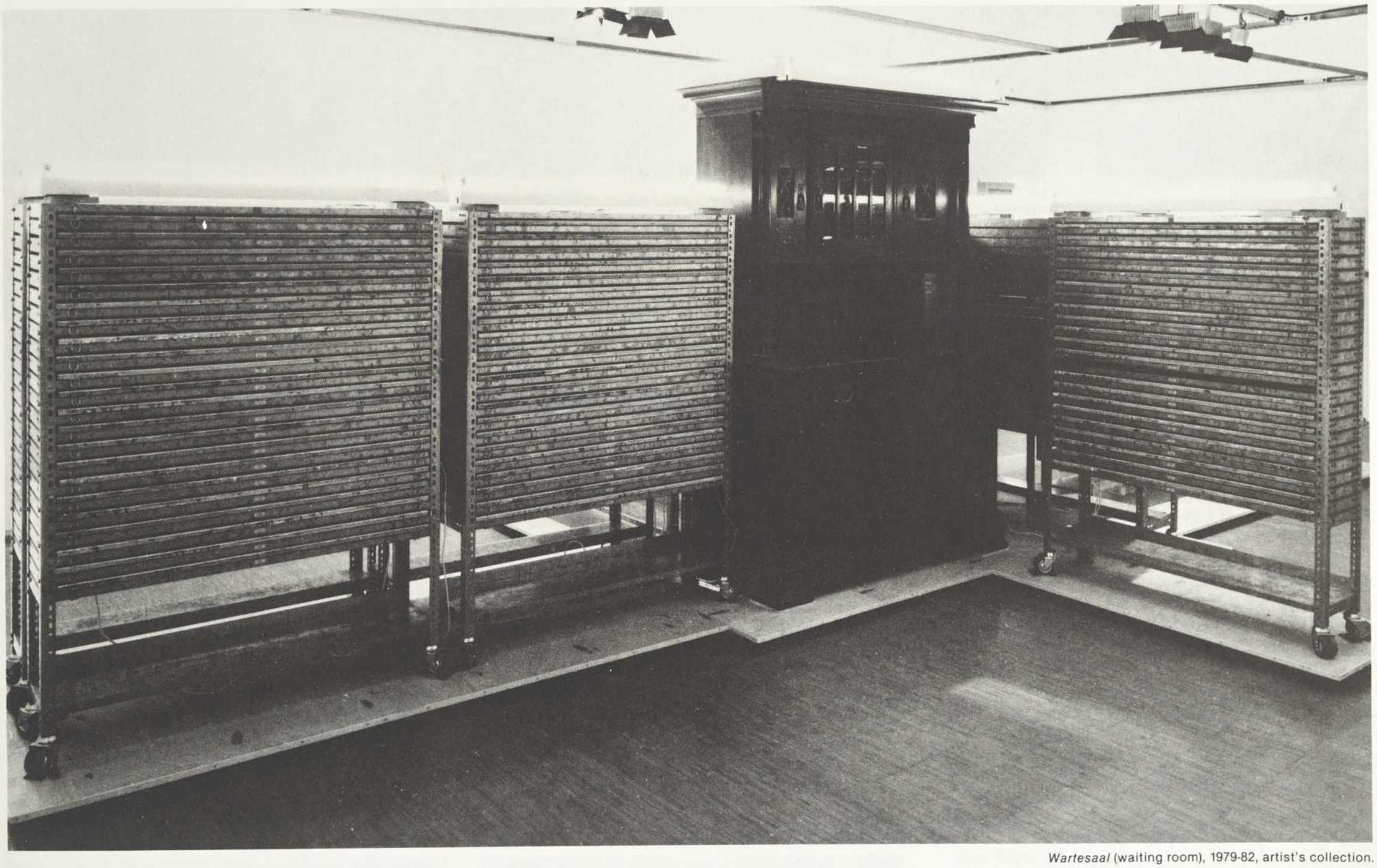
In Japan there is a relationship to space which is not unlike these practices, this concept of freeze-time. Whether it be sports such as golf or cycling or simply physical activities, *no longer is there an expanse of space, the moment of inertia succeeds each continuous change of position*. Gone is the golf course, the racing track — as on the stage, everything is confined and concentrated. Everything is played in the peak moment, an enormous moment that compensates for large spaces and long durations.

In Tokyo, for example, there is a new swimming pool with a powerful current where the swimmer swims on the spot: a stretch of turbulent water prevents forward motion and requires a certain force of movement just to remain there. Like an exercise bicycle or running in the opposite direction on a treadmill, these waters serve to force competitive swimmers to fight against this energy moving through liquid space. Thus, this energy replaces the dimensions of the olympic pool, just as the exercise bike replaces the velodrome. The person exercising here becomes not so much a body in motion as an island... Perhaps it would be appropriate to consider the recent works of Reinhard Mucha in this way: the union of assembled elements, assembled not by any aesthetic ambition, but only by this current, this involuntary training which places various objects together against their will for the captive viewing of the inattentive viewer. It is a fusion, a confusion, of the optical and the cinematic that is known as: the visible.

Paul Virilio is a philosopher living in Paris.

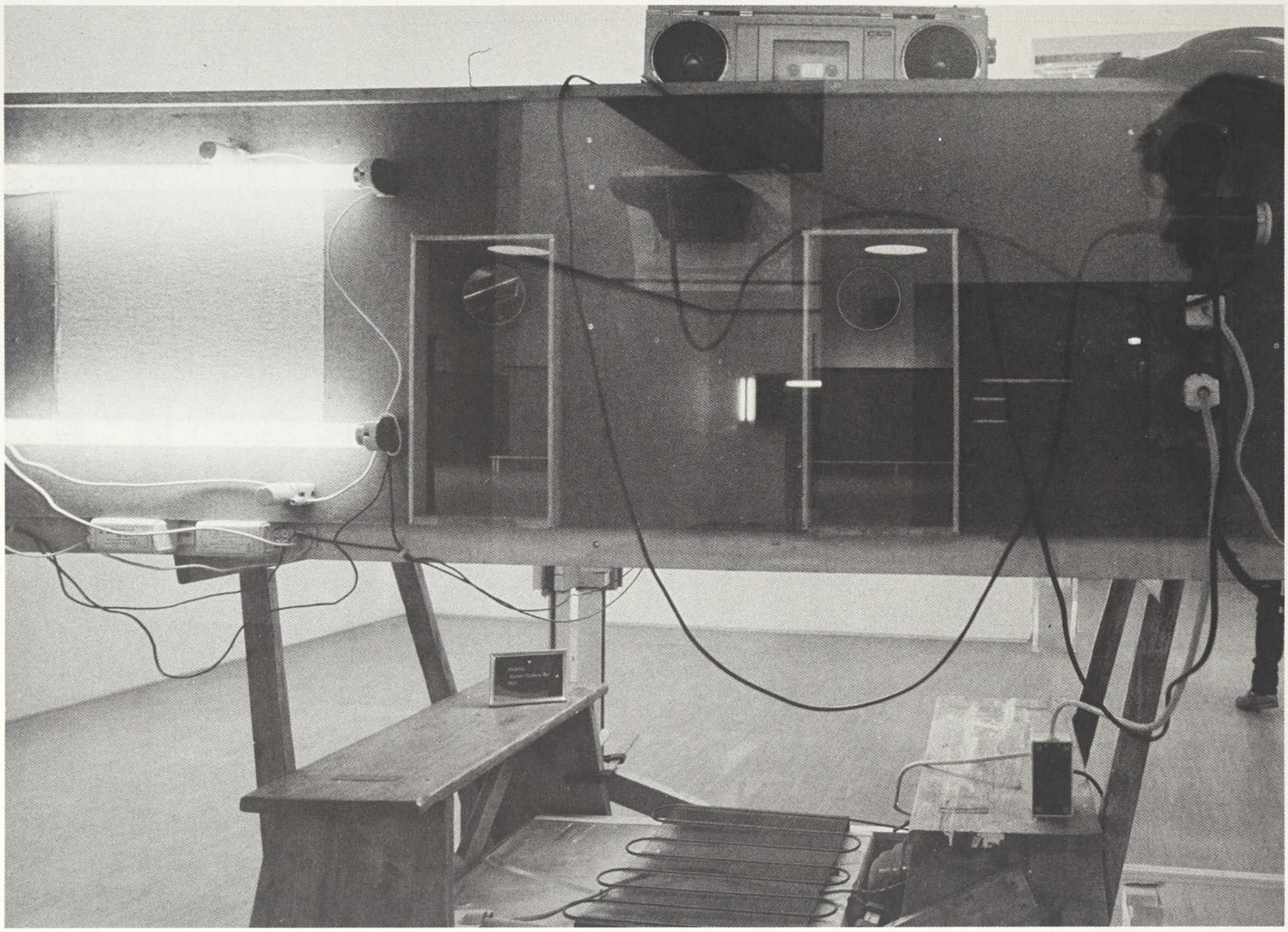
Reinhard Mucha

Truths and Lies



Wartesaal (waiting room), 1979-82, artist's collection.

Catherine David



Modell. Konrad Fischers Bar, detail, Düsseldorf, 1981, in collaboration with Jürgen Drescher, coll. Thomas Gräfflin; photo: © Kleinefenn.

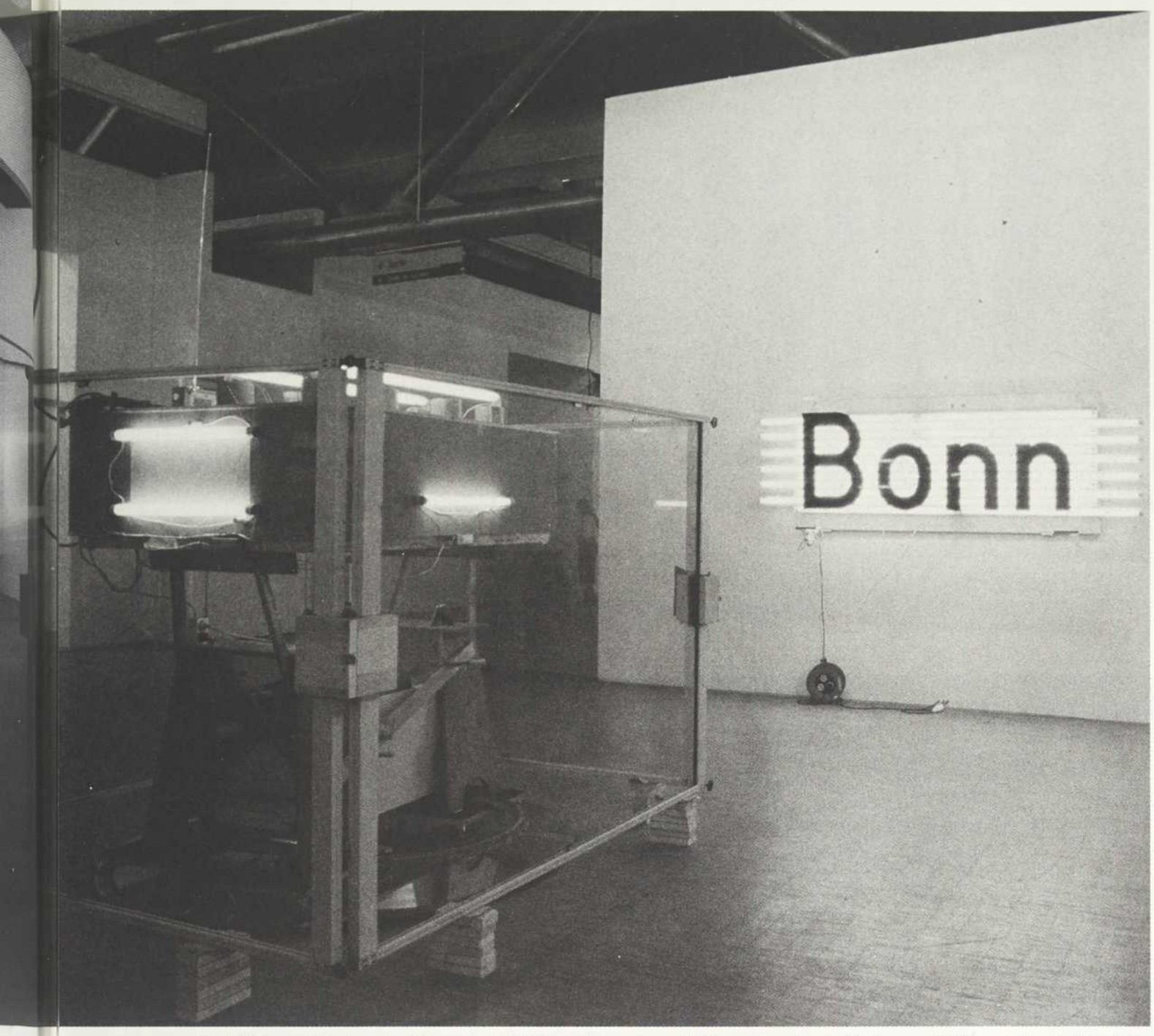
Ambiguity displaces authenticity in all things.
Walter Benjamin

Last April, at the Konrad Fischer gallery in Düsseldorf (the "small" — and this detail is important — window gallery on Mutter-Ey-Strasse), Reinhard Mucha presented his most recent work, *Wasserstandsmeldung*. It is composed of a central construction and seven wall pieces, entitled from left to right: Elbing, Torgau, Keitum, Bremen, Die Saale bei Halle-Trotha, Cochem, Feucht. It can be described as an installation that occupies (overflows would be a better word) the entire space of the gallery. The central piece is constructed of a felt-covered tripartite base supporting a wooden cabinet. On top of the cabinet, three sides of which are covered with aluminum bars, is a sheet of painted glass bearing the inscription, "CARL SPAETER." Surrounding the work on three sides are seven "windows," wooden boxes constructed of recycled door components and window panes. Nothing is inside the windows and in each of the seven glasses is a reflection of the central piece and of the public circulating (with difficulty) within the installation. From the street, through the gallery window, the work is offered to sight and consumption.

This brief and perforce incomplete description is tedious but unavoidable: the work of Mucha defies all discursive reasoning *in abstracto* because of its way of imposing the stubborn presence of objects on the *here and now*. The materialism here is more ironic than triumphant because these objects are given to us only in a false immediacy and because they play so skillfully upon evidence and enigma that they sometimes take on the appearance of a *rebus*. This feeling of strangeness (which arouses more surprise than anxiety) stems from the juxtaposition or confusion of the familiar with the unfamiliar, of that which is identifiable with that which is no longer so. In this subtle distancing process, the titles or names of things take on special importance. In the installation described above, "CARL SPAETER" is the name of a Ruhr steel merchant whose trucks regularly traverse German highways. "Wasserstandsmeldung" literally means "water-level," and is the name of a daily radio news bulletin. Appearing just before the political news, it gives the water levels of the Elbe and Saale, rivers which cross the two German nations. Level of water, (dis)order of the world, level of meaning, multiple routes and movements: this title, which is neither an illustration nor a commentary, brings into play a complex allegorical process which multiplies the symbolic meanings while specifying none and forestalls interpretation by retaining a margin of *undecidability*. It is as if by increasing the number of landmarks, signs and references, someone were trying to lead us astray all the more.

It may be advanced without expounding further that Mucha's works resist all analyses of the formalist or historical type by leaving them with a *remainder*, an irreducible opacity. Although his work is obviously in the modern tradition of inscribing the work in space and the real world, it is closer to certain "savage" textual and deconstructive practices than it is to the "auto referential" strategies inherited from the seventies. Mucha knows that beyond the walls of the museums and institutions lies the real space in which one places and inscribes one's work; it is the vaster and more complex field of culture and specific history. Mucha's works are, like reality, constructs. They involve the art of condensing and montage, a collision of forms and signs, of semantic registers and different disciplines. They require and assume a *lo ation* and a *story*.

Mucha's *Modell. Konrad Fischers Bar*, constructed in 1981 with the collaboration of Jürgen Drescher, is a good example of a type of structure that one could call "rhizomatic." It is also an example of a certain aesthetic wager (and stance). The work originated from a model built by the two artists for a bar that Konrad Fischer had planned to open in Düsseldorf. After the project was abandoned, the model found its way into this complex structure, at once a microcosm and programmatic construction functioning as a kind of "model and in-



Modell. Konrad Fischers Bar, Düsseldorf, 1981, in collaboration with Jürgen Drescher, coll. Thomas Gräfflin; photo: © Kleinefenn.

troduction" to the work of Reinhard Mucha (and to modern art in general). The formal and thematic elements are combined in a fragile structure and unite art with the order of things. This superimposition of apparently disparate objects — mirror, small wagons, railcar (electric toy), refrigerator and stepladders supporting the bar model, on top of which is a transistor radio — would seem to want to reconcile art with everyday life, a radical separation that had been made by certain modernist and avant garde artists. In works such as *Baden-Baden*, we find the same kind of ironic and demystifying criticism of the elitist strategies of the "Culture." This work is comprised of a miniature piano and stool on a "stage" in the form of a washbasin (a souvenir from the studio of the Düsseldorf Academy); the lighting comes from a student desk lamp. Art does not exist in some kind of "elsewhere" but rather in the world surrounding us; Mucha's works often take us to public places (bars, stations), the places for meeting or passing through, which still offer the possibility or the illusion of a collective experience.

The interest shown in childhood objects and toys, in worlds in miniature, and in accumulating fragments stripped from the real world in almost kaleidoscopic fashion are reminiscent of certain baroque and surrealist sensibilities that Ernst Bloch discerned in various works of the 1920s. Such sensibilities were also characterized by the numerous, unhierarchical borrowings from certain popular or marginal forms of culture "from the street, the fair, the circus..."[1] These practices are not foreign to Mucha who sometimes alludes, perhaps somewhat nostalgically, to the vanished, forgotten world of the itinerant fun fair and other rites of leisure. Thus, for the presentation of *Das Figur-Grund Problem in der Architektur des Barock (für dich allein bleibt nur das Grab)*[2] at the Kunstverein in Stuttgart in 1985, he added a ferris wheel, which under the Kunstverein's immense cupola took on the appearance of a spectacular machine that no longer works (the wheel no longer turns).

Along these lines, but with different ramifications, we may examine at this point the nature and organization of the work done by Mucha during the construction and installation of the larger pieces (*Wartesaal, Der Bau, Figur/Barock*, or *Wasserstandsmeldung*), and even more important, when setting up the exhibition. Mucha's studio resembles an engineering office, where the spectacular deployment of the various elements, with their mathematical precision and technical performance, reminds one of a Department of Civil Engineering; as for pure expense, it evokes the world of circus and theatre. What one might consider an insignificant challenge or a tendency towards megalomania here again relates to paradox. Mucha has made too much use of auratic, fetishist strategies to attach any importance, moral or other, to the size of the work. It is rather irony, scale and excess that animate the creator of *Verkaufen* (*"Sell,"* with the collaboration of Jürgen Drescher, 1981).

The same applies to the large constructions in which some saw a manifestation of authority or arrogance. Mucha knows all too well that the monument of our time can only be, by definition, an anti-monument, since we can no longer believe in its foundations, that on which it stands — the commemoration of an event and the symbolic marking of a place. Thus, *Figur/Barock*, the most spectacularly ironic work, does not even maintain the illusion of the monument. One look suffices to bring it down to size, so to speak, to understand that this overwhelming and fragile tower harbours only emptiness, the "tomb" of our illusions. We know also that the monument is today impossible because there is the unrepresentable; the commemoration of disaster cannot take place, it is henceforth imageless. Only names remain, names instead of places. And Mucha knows as we do that memory will only prevail over oblivion by fighting against the monument.

The same strategy of suspicion is at work in the control that Mucha has on the reproduction and representation of his works, and also in his very specific use of photography. The numerous photographs he takes before, during and after the creation of his works serve not as illustrations or substitutes but rather as interpretations and distancing devices. His very precise angles, his almost maniacal amassing of technical details and his illustration of the subtlest or most improbable formal relationships all serve to restore the conceptual dimension of his approach, along with the adventure of vision in the contemporary world. Mucha has eliminated the notion of decor because his works come from the world and return to it by almost being confused with it. All the nuance (and the art) obviously resides in this word *almost*. When pondering the images that trap the movement of a body or an object in blinding light, we may think of this melancholic remark of Walter Benjamin: "What, in the end, makes advertisements so superior to criticism? Not what the moving red neon sign says — but the fiery pool reflecting it in the asphalt."[3]

NOTES

1. Ernst Bloch, «La forme de la revue dans la philosophie» (1928), *in Heritage de ce temps* (Paris: Payot, 1977.)
2. The problem of form and content in baroque architecture (only the tomb will be yours alone).
3. Walter Benjamin, «One Way Street», *in Reflections*, edited by Peter Demetz, (New York and London: Harcourt Brace Jovanovitch, 1978), p. 86.

EDITOR'S NOTE: We wish to thank Catherine David and Paul Virilio for having authorized us to reprint their essays published in the catalogue of the Reinhard Mucha exhibition (Paris: Ed. du Centre Pompidou, 1986), held at the Musée national d'art moderne in Paris, September 24 to December 14, 1986. The exhibition will be at the Basel and Berne Kunsthalles after January 1987.

Catherine David is curator of contemporary art at the Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

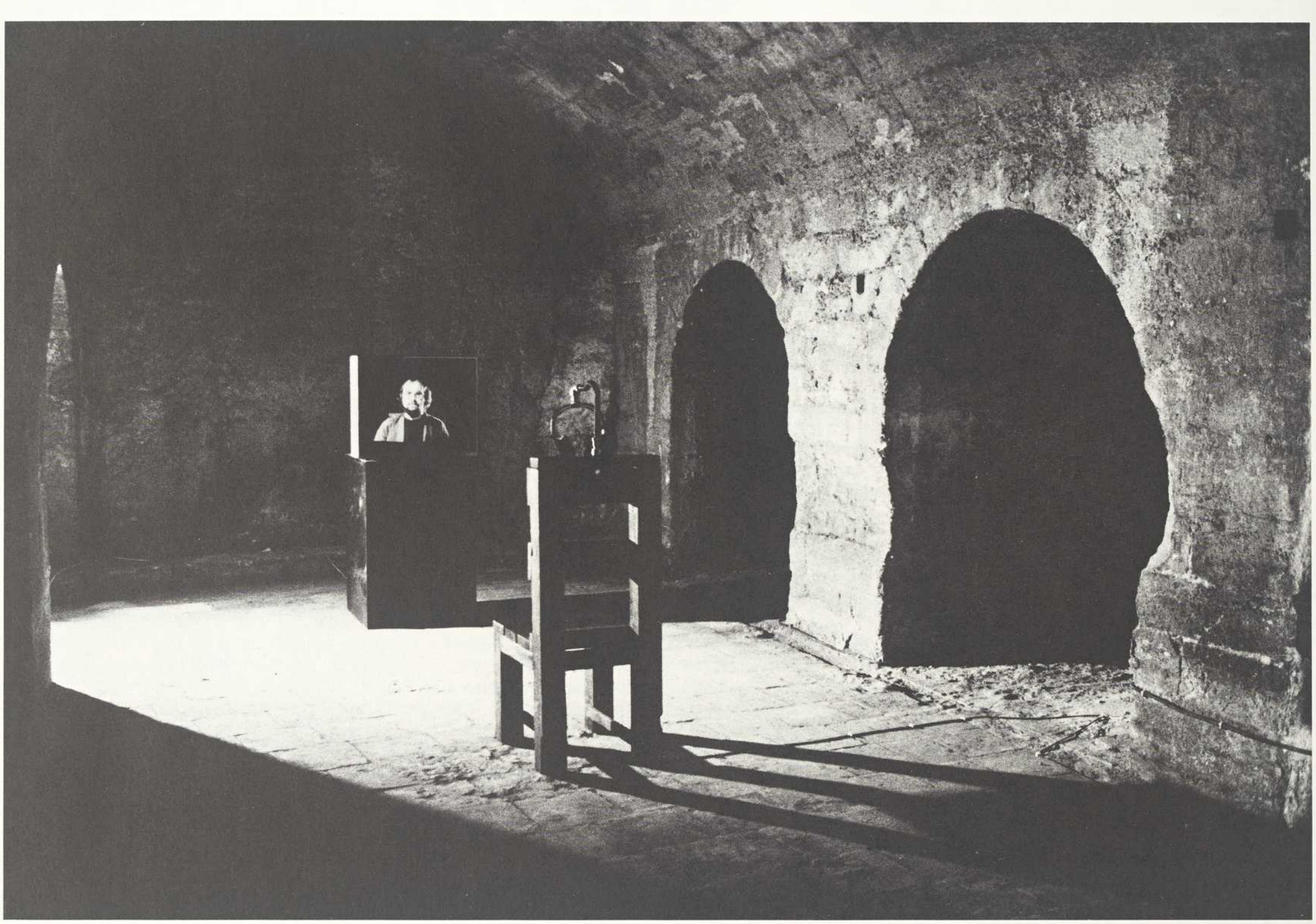
Translated from the French by Jeffrey Moore.

Versions originales françaises à la p. 49.

Les vidéos de

BILL VIOLA

une poétique de l'espace-temps



Reasons for Knocking at an Empty House, 1982, installation; photo:
© Kira Perov.

Anne-Marie Duguet

La connaissance du réel est une lumière qui projette toujours quelque part des ombres.
Gaston Bachelard

C'est avec la fluidité de l'eau et la vitesse de la lumière que Bill Viola compose ses vidéos, comme un poème ou une musique, comme une expérience scientifique aussi. Une science des mirages ou des aberrations réalistes. C'est un monde familier, en effet, que ses opérations électroniques rendent étrange, mais à peine, forgeant juste assez d'écarts pour ouvrir sur la connaissance et l'émotion. Visant l'univers à travers un goutte d'eau, il expérimente au delà des limites de la perception humaine, au delà du connu, des apparences, comme à la découverte de cet «ordre impliqué», défini par le physicien David Bohm, et qui est «par rapport à la réalité immédiate que nous avons l'habitude d'étudier, un ordre sous-jacent à cette réalité (. . .), un ordre qui n'est aucunement présent au regard de l'observateur.»[1]

La vidéo est ainsi, pour Viola, un instrument d'investigation du réel. Il l'utilise avec une systématicité et une rigueur qui relèvent de cet esprit scientifique, décrit par Bachelard, capable de «préciser, rectifier, diversifier»[2] sans cesse. Dès le début, les thèmes et concepts essentiels sont élaborés dans une série de fugues brèves qui explorent très directement le médium. Ces thèmes sont ensuite développés par fragments entrant dans des combinaisons nouvelles, puis sont soumis à d'autres principes d'analyse, comme un raffinement constant de la pensée, vers des oeuvres plus complexes et plus métaphoriques. Ainsi, par de telles reprises, croit-on toujours connaître ce qui n'est déjà plus le même.

La psychologie expérimentale et les recherches en neurobiologie déterminent autant la conception des travaux de Bill Viola que son intérêt pour la théorie de la relativité et la physique des quanta. Mais sans être l'adepte d'une école ni d'une religion précises, il tire aussi une large part de son inspiration des traditions philosophiques orientales et de diverses approches mystiques. Ses recherches témoignent en effet de cette conception organique et dynamique de l'univers telle qu'elle est fondée dans la pensée chinoise par l'opposition des pôles complémentaires du yin et du yang. C'est un principe de contradiction qui structure fortement son oeuvre et où s'exerce une interaction constante de forces opposées: intérieur et extérieur, physique et mental, mouvement et immobilité, lumière et obscurité, permanent et éphémère . . . C'est aussi un principe de circularité, chaque pôle contenant son contraire, et les cyles de la naissance et de la mort, du jour et de la nuit, y sont des figures dominantes de même que la métamorphose constante des choses saisies dans un flux perpétuel. Bill Viola a étudié aussi la méditation au Japon. Cette pratique de la connaissance qui engage la personne toute entière, physiquement et mentalement, l'amène à se livrer lui-même dans ses bandes à des expériences solitaires mettant en jeu ses propres limites sensorielles. Si l'expérience personnelle est incontournable dans l'acte de connaissance, celle-ci se fonde essentiellement, comme l'enseigne le taoïsme, sur l'observation de la nature, sur une contemplation active. Et le procès de la vision travaille précisément l'ensemble de ses vidéos.

Le champ conceptuel des travaux de l'artiste se situe ainsi à un certain niveau de généralité, traitant de données universelles, d'ordre biologique ou physique, explorant des situations archétypales, à l'aide de symboles archaïques comme la montagne, le poisson, l'eau, l'arbre, etc. C'est une oeuvre qui se construit à l'écart des anecdotes et de la psychologie avec des signes élémentaires, des métaphores et quelques énigmes, approche telle qu'Antonin Artaud l'admirait dans le théâtre balinais, cette sorte de «physique première», ce «langage par signes», «directement communicatif»[3]. Les images de Viola ont la force des mythes. S'il les tient à l'écart de l'expression verbale, c'est parce qu'il est motivé surtout par une quête d'ordre ontologique et épistémologique sur la conscience et les origines mêmes du langage. «Depuis le début je suis préoccupé par la même chose: garder un contact avec cette partie de moi-même que j'appelle la «partie d'avant la parole», ce qui précède le discours. Parce que l'acte de la parole est finalement un processus tardif dans l'apparition de la pensée, et je m'intéresse autant que possible à l'apparition de la pensée.»[4]

Le choix de la vidéo n'étonne pas alors. Système générateur d'énergie plus que matériau, son fonctionnement n'aboutit pas nécessairement à une inscription. La vidéo peut rester transmission pure, immatérielle et éphémère comme la pensée. Comme elle aussi, elle n'existe que dans le temps. Ainsi serait-elle propre à manifester plutôt des genèses et des mécanismes. «La pensée est un procès,» dit-il, «c'est une énergie, pas une chose fixe. La pensée est comme la musique, elle doit se déployer pour être une pensée.»[5] Le terme commun à la musique, la pensée et la vidéo est ainsi le temps qui les constitue.

Bill Viola a étudié la musique électronique et collaboré à des performances sonores avec David Tudor. Il a aussi réalisé des installations sonores. C'est ce qui explique certes son passage aisé à la vidéo, au même titre que sa maîtrise et son intelligence de la technique. Il décrit d'ailleurs son apprentissage de la vidéo comme celui d'un instrument de musique. Mais elle est essentielle à son écriture vidéo même. On y retrouve une certaine manière de travailler l'image comme un son, une attention particulière à sa texture et à ses divers paramètres, un traitement de la durée, du rythme et surtout une composition qui serait comparable à une partition fondée sur plusieurs niveaux et registres sonores[6].

DISPOSITIF POUR UNE SITUATION

Les réalisations de Bill Viola ne racontent pas d'histoires, pourtant elles s'élaborent à partir de lieux, de personnes et d'actions réels. Mais celles-ci n'appartiennent à aucune intrigue, elles ne résultent d'aucun enchaînement de type causal. Toujours très minimales, elles consistent en gestes élémentaires: boire, crier, être assis, avancer, attendre, regarder . . . Le plus souvent ce ne sont que paysages où parfois des êtres surgissent en plein mystère. Il ne se passe rien ou presque, et l'histoire est plutôt celle des réglages perceptifs, des aventures de la matière et de la lumière, des métamorphoses de l'espace-temps. L'événement est dans la constitution du visible et de l'audible, dans la manifestation du temps lui-même. Il ne s'agit plus alors d'action mais de situation. «Situation purement optique et sonore», comme l'analyse Gilles Deleuze dans *L'Image Temps*, «qui éveille une fonction de voyance.»[7] Images qui ne se transforment pas en action, mais se bouclent sur d'autres images virtuelles, appellent les souvenirs ou les rêves. Viola parle des paysages comme du «matériau naturel brut de la psyché humaine»[8]. Les siens sont infinis comme la mer ou le désert, ce sont des horizons ou bien la nuit où tout peut venir s'inscrire.

«J'installe une situation», dit-il. Ce qu'il crée en effet sont les conditions d'une expérience particulière, le système autorisant le déroulement de processus précis. Et c'est là sans doute ce qu'il y a à décrire dans ses oeuvres, comme dans beaucoup de vidéos ou de films expérimentaux dont un projet essentiel est d'inventer de nouveaux dispositifs non prévus dans le fonctionnement standard des machines ou non exploités par les usages dominants, ne correspondant pas aux modes de réception normalisés. Concernant l'ensemble des opérations de saisie et de diffusion de l'image et du son, le dispositif est à la fois le concept et la scénographie de l'oeuvre, il est autant une stratégie qu'un agencement spécifique. Et tout est là ou presque, dans cette proposition première où s'engendre la dynamique particulière d'une bande ou d'une installation.

Dans la mesure où le paysage peut être le «sujet même d'un travail», le choix du lieu est absolument déterminant et, selon Viola, «il n'y a toujours qu'une «place juste» où une idée peut naître»[9]. De même, il faut saisir le moment juste, quand l'aube se lève sur les raffineries de pétrole ou lorsque la mer, la nuit, fait trembler le reflet rouge des lanternes des barques . . . Viola compose ses images comme un peintre, répartissant les couleurs dans un cadre généralement fixe, explorant la qualité vibratoire de la trame, soucieux des contrastes comme des variations subtiles de la lumière.

Afin de transgresser les limites de notre perception humaine, il élabore les dispositifs les plus divers: adjonction au système optique de quelques prothèses habituellement réservées à la saisie d'images pour la science, comme un téléobjectif 800 mm pour pénétrer le désert de *Chott-el-Djerid*, ou un objectif macro pour cadrer la goutte d'eau de *He Weeps for You*; exploitation de données naturelles telles les propriétés optiques de l'eau: reflets, réfractions, transparences troublantes . . . l'eau devenant alors une pure extension de la caméra. «Explorer une situation en vidéo, pour une bande ou pour une installation, c'est toujours intervenir sur l'image directement produite par la caméra, une installation première en quelque sorte.»[10]

À chaque fois, une position très particulière de la caméra est définie: placée très près du sol pour une image d'*Hatsu Yume*, elle prend en gros plan un rocher qui paraît une montagne jusqu'à ce que des passants s'y mesurent. La mise en mouvement de la caméra peut être artisanale: installée à l'extrémité d'une planche suspendue à un arbre, elle saisit Viola assis à l'autre extrémité. Quand on fait tourner cet axe, le paysage défile derrière le personnage immobile qui semble y être incrusté (*The Semi-Circular Canals*). Mais ce mouvement comme

celui du zoom peut aussi bien être contrôlé par un ordinateur comme dans *Ancient of Days*. Pour plonger sur une rue de New York, la caméra est fixée à un bras mécanique rappelant des dispositifs comme la «camera machine» inventée par Michael Snow pour *La Région centrale* et toute la gamme des bricolages, parfois sophistiqués, avec miroirs, moteurs et mécaniques diverses, imaginés par les artistes pour augmenter les capacités perceptives de l'homme, élargir son champ de vision. Tel était le projet du ciné-oeil de Dziga Vertov: «Moi, machine, je vous montre le monde comme seule je peux le voir. Je me libère désormais et pour toujours de l'immobilité humaine.»[11]

Ainsi la performance peut-elle être parfois celle du dispositif même. Il n'y a pas d'autres «effets spéciaux» dans les bandes de Bill Viola que cette préparation de base, ces choix préliminaires dont la précision détermine la qualité de l'oeuvre. Le seul «traitement» de l'image se fera au montage, par une intervention sur le temps.

VISIONS

Il ne s'agit donc pas tant de faire voir davantage que de faire voir autrement, de faire voir la vision et sa complexité. Dans ces réalisations, voir n'est jamais un acte simple ou stable. Ce qui est visé est accessible sur le mode indirect du reflet ou soumis à des filtres divers. Il faut souvent voir à travers, plonger dans une sorte d'épaisseur de l'image. Chaque fois la médiation, par sa densité, ses qualités et son mouvement propres, rend la vision trouble ou délicate. Les vibrations de l'air chaud dans le désert de Chott-el-Djerid tordent comme des silhouettes de Giacometti des groupes passant tels des fantômes. Mais elles saisissent aussi bien d'un tremblement étrange les architectures du village qui semble suspendu au loin dans l'espace, tel un mirage qu'il n'est précisément pas. La vision ici est à comprendre à la fois comme procès perceptif et comme hallucination. Et, selon l'approche de Deleuze, «c'est comme si le réel et l'imaginaire couraient l'un derrière l'autre, se réfléchissaient l'un dans l'autre autour d'un point d'indiscernabilité»[12], comme le subjectif et l'objectif, le physique et le mental. L'effet d'abstraction peut être tel parfois qu'il n'autorise pas l'identification du réel, comme ces jeux de couleurs vives et mouvantes produits par la saisie en gros plan d'un poisson dans l'eau (*Hatsu Yume*).

Le rôle de la lumière dans le procès de constitution et de perception de l'image, celui de la persistance rétinienne et celui de la mémoire sont analysés dans la chambre noire de *Decay Time* où la seule source de lumière est une image projetée en direct sur un grand écran. La caméra vidéo située dans le même espace ne peut évidemment rien saisir dans cette pénombre. Régulièrement un flash intense illumine la salle de telle sorte qu'il y a alors trop de lumière pour la sensibilité du tube électronique et pour que la projection soit correcte. Le spectateur, ébloui lui aussi, ne perçoit l'image qu'à travers sa rémanence, pendant le temps de réadaptation à l'obscurité. Ce n'est que progressivement qu'il discernera et identifiera sa propre image, par la mémorisation de cette suite de traces, d'entraperçus. La notion d'image subliminale est, quel que soit le procédé, extrêmement présente dans toutes ses réalisations. On aperçoit ou entraperçoit, on devine plus qu'on ne voit, avec l'impression souvent d'avoir manqué quelque chose. De telles présences imperceptibles ou presque sont aussi bien le fait du son: lorsqu'on rembobine en accéléré un fragment de *Hatsu Yume* la nuit à Tokyo, on entend des paroles et des bruits rendus inaudibles par le ralenti.

C'est encore la fragilité de l'image que Viola met en scène dans *Moving Stillness*. Un plan fixe du Mont Rainier est projeté par les trois tubes dissociés d'un vidéoprojecteur couleurs sur une nappe d'eau où leurs faisceaux convergent pour former l'image réfléchie ensuite sur un écran suspendu. Sa netteté et son existence dépendent ainsi de l'état aisément troublé de l'eau. Le choix d'un tel symbole d'éternité, de stabilité pour éprouver l'éphémère, vise, par un de ces paradoxes constants dans l'oeuvre de Bill Viola, à déplacer la problématique de l'image de la montagne sur celle de «la montagne comme image», une image virtuelle. «En enregistrant une montagne,» dit-il, «elle devient très fragile comme une image. C'est comme une pensée, elle est fragile comme une pensée, mais en même temps aussi puissante qu'elle.»[13]

Voir est aussi une question de concentration. Et c'est sur un événement infime que Bill Viola focalise l'attention dans *Migration* et dans l'installation *He Weeps for You*. Un double procès d'amplification en direct est à l'oeuvre dans celle-ci: d'abord, par la diffusion du son d'une goutte d'eau tombant sur un tambourin, capté par un micro relié à un amplificateur et, ensuite, par l'installation, au niveau où se forme la goutte, d'une caméra équipée d'un objectif macro. Quand le spectateur vient se placer en face de la caméra, son image, réfractée par la goutte jouant le rôle d'une lentille supplémentaire, est diffusée sur un grand écran, inversée, distordue et éphémère. Le corps est lentement étiré et soudain happé dans la chute. Avec lui, c'est tout l'espace environnant qui est saisi par cette sorte de «fish eye» qu'est la goutte. Ainsi le tout est-il présent dans l'infime. C'est la «correspondance entre microcosme et macrocosme» que montre Viola et c'est, comme le décrit la physique contemporaine, le phénomène par lequel «chaque particule de matière dans l'espace contient le savoir ou l'information sur le système entier»[14].

Migration manifeste, à travers une durée minutieusement construite, le procès même des réglages de la vision et, ici, l'amplification se fait par un changement progressif d'échelles. Une image, abstraite au début, se révèle être une trame électronique en très gros plan. Il ne s'agit pas d'une trame transmise en direct, mais plutôt d'une image de trame reprise sur un moniteur Trinitron où une première caméra envoie l'image de la scène saisie de loin. C'est de l'ajustement de cette double prise que la netteté sera obtenue pour laisser voir un homme venir s'asseoir derrière une table. Ces premiers plans mettent à l'épreuve notre acuité visuelle à la fois déterminée par la distance à l'objet et par les capacités de résolution de l'oeil. Nous sommes simultanément trop près de l'écran et trop loin de la scène. Enfin quand la première caméra se sera approchée de celle-ci jusqu'à saisir le visage de l'homme réfracté dans une goutte d'eau, l'objet de la visée échappera encore. La structure circulaire est parfaitement claire ici. À un pôle, un problème électronique de définition qui noie l'image dans la trame qui la constitue, à l'autre, un problème optique d'inversion et d'instabilité.

Le dispositif de focalisation n'est pas un simple zoom avant. La caméra est avancée le long d'un axe et à chaque position correspond un plan. Le mouvement est seulement produit par le montage qui enchaîne les plans en fondus. La discontinuité opérée par chaque position nouvelle est ainsi suturée par le recouvrement d'un plan par l'autre. Le temps de la translation est suffisamment lent pour exhiber la transition même.

Au moment même où Bill Viola désigne l'image comme surface, la produit comme un feuilleté de couches, il engage une visée perspectiviste. En effet, sur cette trajectoire vers le point de fuite éphémère qu'est la goutte, les plans sont autant d'«intersécations», selon le terme d'Alberti, d'une pyramide visuelle. Mais s'il y a citation du dispositif de la pespective, il n'y a pas production d'un espace illusionniste. Il n'y a pas de profondeur de champ, mais une traversée du regard, un parcours. Et l'axe de visée est une spirale qui tire le regard vers l'infini.

RENDRE LE TEMPS SENSIBLE

Toutes les réalisations de Bill Viola explorent, à travers diverses figures, ce continuum à quatre dimensions qu'est l'espace-temps. Percevoir n'est pas seulement une question de distance ou d'acuité, c'est aussi une question de vitesse et d'échelle. Ainsi la durée peut-elle être soumise aux variations techniques de l'accéléré et du ralenti. Celui-ci est souvent extrême jusqu'à la stase tirant l'image vidéo vers le statut de la photo, jusqu'à sa désintégration totale. À la fin de *Vegetable Memory*, l'image des poissons est ralentie seize fois. Ce qui surgit alors est le temps propre de la trame électronique, sa vibration continue comme un procès de réanimation, une action de la vie sur la mort. Mais c'est toujours un parcours qui est donné; non le ralenti, mais le procès du ralentissement. *Science of the Heart* se compose des variations sonores et visuelles d'un coeur projeté en gros plan sur un grand écran au-dessus d'un lit. De l'accélération orgastique à l'immobilité finale, de l'amour à la mort, le cycle reprend sans cesse. Le plus souvent ces changements de rythme s'exercent précisément sur l'immobile. En effet, un temps «à l'état pur» se manifestera d'autant mieux qu'il ne pourra être confondu avec le mouvement. Bill Viola ralentit les rochers et accélère les montagnes. La caméra étant le plus souvent fixe, des repères à l'intérieur même du cadre rendent perceptibles des changements parfois infimes. Par ailleurs, des temps qui échappent à notre perception immédiate sont donnés à voir comme une journée contractée dans une minute. Quelle que soit l'échelle temporelle considérée, Viola procède aussi par fragmentation de la durée, opérant une série de prises, comme des chronophotographies, dont il restaure la continuité dans un montage produisant une durée nouvelle, absolument subjective. Il s'agit là parfois d'une procédure complexe fondée sur un concept de temps multiples et simultanés. Les prélèvements s'effectuent alors à partir de plusieurs séries, tel ce zoom étonnnant sur une rue de

Tokyo dans *Ancient of Days*, constitué de bribes provenant d'un même zoom piloté par ordinateur et répété six fois à divers moments, chaque prise étant plus ralentie que la précédente. De la combinaison de cette double variation (portant sur le rythme et sur le moment de l'enregistrement) résulte un tissu temporel particulièrement étrange. Le montage de *Migration* témoigne encore de cette conception de temps parallèles sous-jacents. Il est élaboré par un prélèvement alterné dans deux prémontages se composant d'un plan sur deux de la trajectoire, défilant simultanément et ayant la même durée que la bande.

Bill Viola a beaucoup utilisé le direct dans ses premières installations, en se référant d'abord aux systèmes de contrôle électronique. Des pièces comme *Quadrants* ou *Image Bank Image* sont conçues comme une «extension et une manipulation du circuit conventionnel de la vidéo surveillance»[15] et jouent à la fois sur l'architecture et sur le fonctionnement institutionnel du lieu. D'autres réalisation sont plus ironiques et stigmatisent quelques stéréotypes du direct et du faux direct (le délai) comme *Mock Turtles* qui diffuse avec huit secondes de retard l'image de tortues qui dorment! Ou encore il se livre à quelques pièges critiques et humoristiques où c'est le regard même du spectateur qui est mis en scène (*Peep Hole*, *Trapped Moments*). Mais il ne s'intéresse pas tant à l'appropriation de son image par le spectateur, ainsi que Peter Campus l'a expérimenté systématiquement, qu'à une interrogation sur sa position dans un espace où son image, fragmentée ou diffusée ailleurs, ne lui revient que par un jeu de feed-back en chiasme. La confrontation du spectateur à son image par le direct est plutôt l'occasion de l'engager dans une relation non plus duelle comme le miroir la propose, mais dans une «relation triangulaire» où intervient le point de vue de la caméra. Dans les trois installations de la série «Olfaction», cette question est développée par la confrontation du passé au présent du direct. Une performance de Viola est d'abord enregistrée dans le lieu même de l'installation, avec les mêmes objets à la même place. Cette image, projetée sur un écran, y sera mélangée ensuite à proportions égales avec l'image en direct de la salle et des visiteurs, prise par la même caméra dans la même position. Ainsi peut se produire une coïncidence troublante des deux espaces — temps coexistants. Le projet de Viola était alors de «continuer à travailler avec l'idée d'une référence à l'espace, mais aussi d'étendre ce procès de référence au temps. Faire une bande dans le lieu même où le spectateur entrera établit une forte référence à un lieu spécifique dans le passé. Pour le visiteur alors sa position n'est plus juste une position physique, mais une position physique relative au temps, une position spatio-temporelle. Cela crée un triangle, mais un triangle à quatre dimensions.»[16] C'est en effet un étrange exercice de relativité que fera le spectateur en pénétrant dans une salle où il verra son corps coexister avec un autre, de la même taille, dans un espace dont précisément cet autre est absent, ou quand, assis seul dans un fauteuil, il s'y trouvera sur l'écran en sa compagnie. Cette fusion du présent et du passé, qui rend leur appartenance temporelle indécidable, ne peut se produire que par la diminution de densité de chaque image. L'ambiguïté de la coexistence

Reasons for Knocking at an Empty House, 1983, vidéo noir et blanc, son stéréo, 19 min.; photos: © Kira Perov.

ne s'établit que sur la perte, et le présent doit être ramené vers le spectral pour que le passé puisse se donner pour un présent. C'est dans ce recouvrement, ce travail des deux temps l'un par l'autre que se constitue la mémoire. Et cette série «Olfaction» part de l'analyse de l'odorat comme sens de la mémoire se fondant sur la persistance des traces et leur densité. Bill Viola tente ici «un travail qui fonctionnerait visuellement de la même manière que le sens de l'odorat (. . .) comme une traduction de l'odeur en image»[17].

PARCOURS EN CHAMBRES NOIRES

La physique contemporaine a mis en évidence qu'il n'y a pas d'observation objective et que l'observateur est inéluctablement impliqué dans l'objet observé. Dans toutes les réalisations de Bill Viola le spectateur est un élément essentiel du dispositif, inclus d'emblée dans celui-ci, non tant lorsque son image propre est projetée sur l'écran, que par la manière plus subtile dont il est interpellé par l'oeuvre, dont son activité est sollicitée ou son attention focalisée, dont il est invité non pas à jouir simplement d'une image donnée mais à participer aussi à sa genèse et à ses métamorphoses. Les modalités de cette implication ne sont pas les mêmes dans les bandes et dans les installations qui existent dans un espace tridimensionnel. Les installations de Viola ne proposent pas seulement au spectateur une expérience sensorielle particulière, elles l'engagent dans une activité à la fois physique et mentale qui exige une certaine disponibilité. Invité à se déplacer dans la salle, à inventer son parcours, à son propre rythme, sa perception de l'installation se constituera progressivement à travers un jeu constant d'associations et de références. Comme un montage pesonnel à partir des éléments proposés par le dispositif. Sans durée imposée ni point de vue assigné, l'installation ne se laisse saisir souvent qu'à la condition d'une multiplicité de positions, d'une mobilité non seulement du regard mais du corps entier, d'allers-retours, d'ajustements dans une temporalité absolument subjective . . . C'est généralement un enchevêtrement de structures bipolaires que le spectateur devra appréhender: lorsque deux sources sonores entrent en concurrence ou quand deux espaces totalement contradictoires sont emboîtés, impossibles à saisir l'un sans l'autre comme la cellule de *Saint-Jean de La Croix* au centre de la salle, interférant constamment avec la vaste image de la montagne; ou quand des espaces opposés sont au contraire complètement séparés comme les deux salles de *Heaven and Hell* qui ne prennent sens que l'une par rapport à l'autre dans cette opposition précisément.

Certaines installations cependant déterminent des zones de perception privilégiées, non un point de vue mais une position où le dispositif se manifeste pleinement, c'est-à-dire où l'on peut expérimenter le plus clairement l'antagonisme du système, ou simplement participer plus directement à l'énergie du dispositif, l'alimenter avec son image ou se synchroniser avec les autres éléments en jeu. C'est se mettre dans l'axe de la caméra et de la goutte d'eau de *He Weeps for You* ou s'asseoir dans la chaise de *Reasons for Knocking at an Empty House*.

Les matériaux de base de ces dispositifs sont simples et peu nombreux: une salle obscure, un moniteur ou une image projetée, du son, de la lumière, parfois une architecture, des objets, quelques éléments symboliques ou nécessaires à l'élaboration du système.

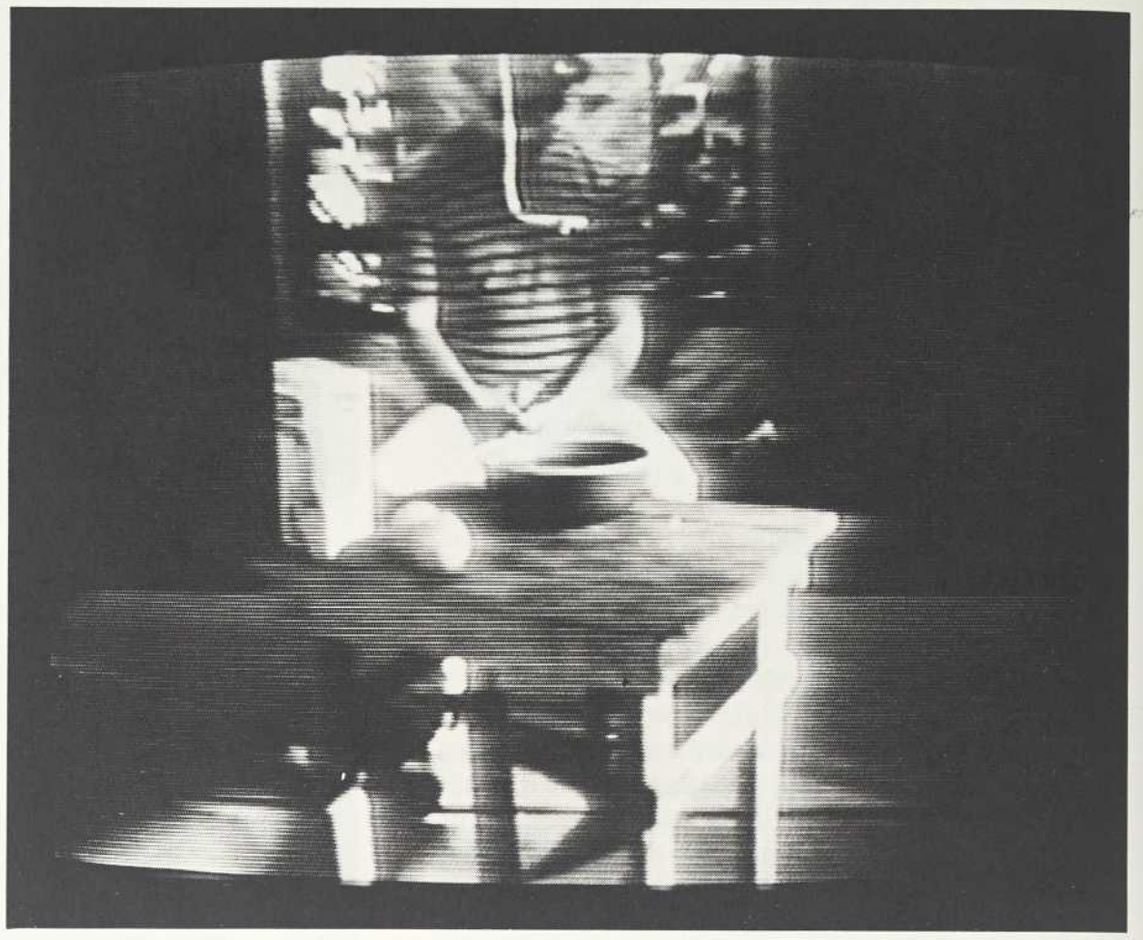
Bill Viola travaille dès 1973 avec des images de grande dimension grâce au vidéoprojecteur. Cela lui permet de jouer sur des rapports de continuïté ou de coïncidence entre le corps du spectateur et les corps de l'image, d'amplifier un mouvement ou de faire apparaître un détail infime. La grande image chaotique de la montagne dans *Saint-Jean de la Croix* acquiert ainsi un surprenant pouvoir déstabilisateur. Par ailleurs, l'image projetée échappe aux limitations du cadre du moniteur et, souvent suspendue, elle semble flotter, immatérielle, comme une idée. Il s'agit là parfois de véritables images/environnements.

La conception sonore joue un rôle essentiel dans la production de tels espaces «psychoplastiques» où tous les sens du visiteur sont convoqués. Le son y est considéré pour ses qualités expressives spécifiques et exploré dans tous ses registres: vibration d'un son pur, résonance d'une goutte sur un tambourin, voix lisant des poèmes, respiration, grondement du vent . . . En direct ou en différé, ses fonctions sont similaires à celles de l'image: amplification de bruits à peine audibles normalement, mais surtout création d'espaces sonores distincts ou qui s'enchevêtrent en une texture complexe de sons de différentes origines.

Depuis 1975, toutes ses installations sont des chambres obscures où parfois seule la lumière de l'image électronique permet de se guider. Sans doute un tel choix est-il lié aux conditions techniques exigées par la projection de l'image. Mais aussi il détermine une rupture, un lieu privilégié. Bill Viola précise comment peu à peu lui est venu «le désir de créer un espace qui soit coupé de notre situation normale»[18], ce que l'obscurité évidemment facilite en absorbant l'architecture, en faisant s'évanouir les repères. En même temps, le noir est un élément mythique puissant, qu'il soit associé à l'oubli, à la mort ou à l'inconscient. On parle de «la nuit des temps». «Le noir ramène au fondement, à l'origine»[19], disait le poète Henri Michaux. Il s'agit encore, pour Bill Viola, d'une métaphore essentielle: «Les chambres de mes installations sont noires parce que ceci est la couleur de l'intérieur de votre tête. Ainsi le véritable lieu de toutes mes installations est l'esprit, ce n'est pas vraiment le paysage, le paysage physique.»[20] Il ne se réfère pas simplement au dispositif de la camera obscura d'après laquelle Léonard de Vinci avait construit un modèle de l'oeil. Celle-ci ne permet plus aujourd'hui de rendre compte du processus plus complexe de la vision qui concerne le traitement par le cerveau des informations transmises par la rétine. Le modèle en sera plutôt la «black box» de la cybernétique ou l'ordinateur. La chambre noire de Bill Viola est de plus en plus un espace mental, le lieu où se déploient des métaphores de la mémoire, du système nerveux, de la pensée . . .

REASONS FOR KNOCKING AT AN EMPTY HOUSE

Entre les installations et les bandes, des problématiques similaires sont souvent en jeu comme dans *Reasons for Knocking at an Empty House*. C'est ce qu'indique d'ailleurs le choix d'un même titre pour les deux oeuvres, et non pas que la bande (1983) constitue un document à propos de l'installation (1982).

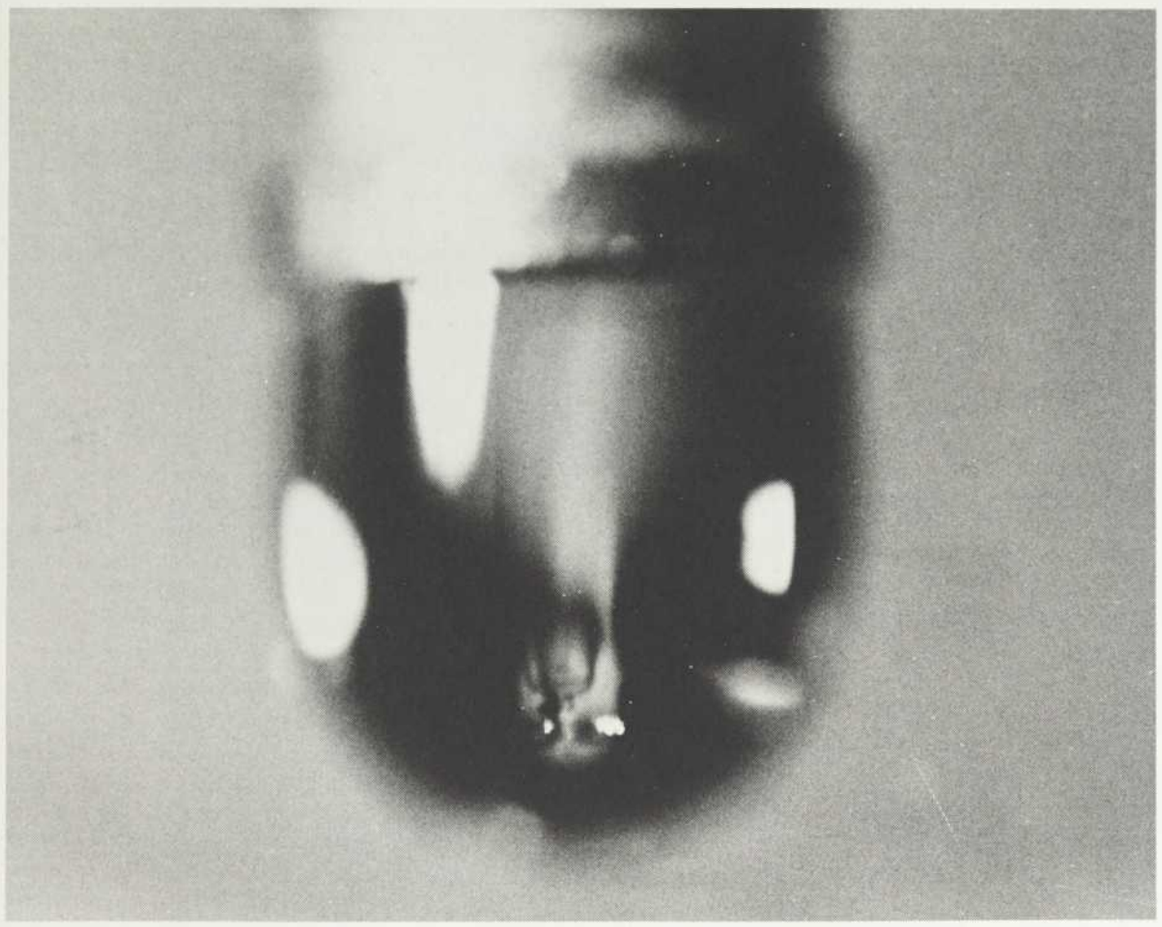


Migration, 1976, vidéo; photo: © Kira Perov.

Si Bill Viola a cessé d'utiliser le direct depuis 1976, il produit dans cette installation un étrange effet de direct. Dans une vaste salle noire est placée une chaise de bois en face d'un moniteur qui diffuse l'image d'un homme, le réalisateur, assis, immobile et qui, malgré la fatigue, s'efforce de maintenir les yeux fixés sur le spectateur. L'échelle du plan est soigneusement calculée pour correspondre à la taille normale d'un homme. Environ toutes les dix minutes, un personnage le rappelle à l'ordre en le frappant sur la tête avec un magazine. C'est ce que tout visiteur peut observer sur l'écran. Mais s'il va s'asseoir sur la chaise et qu'il met les écouteurs suspendus au dessus du dossier, alors le face à face va devenir un corps à corps. Ce qui est donné à entendre en effet est un mélange de chuchotements et de sons organiques (déglutition, respiration, baillements . . .) captés par de petits micros placés dans les oreilles de Viola pendant l'enregistrement. Au moment où celui-ci est frappé, cette continuité sonore intime est brusquement interrompue. Le bruit du coup libère pour quelques secondes une autre piste de sons extérieurs très forts. Le petit choc déclenche un grand fracas selon une figure paradoxale familière à Viola. Ce son bref et violent diffusé dans la salle est le seul qui parvienne au spectateurs qui n'ont pas les écouteurs. C'est le dispositif sonore qui accomplit la coupure entre intérieur et extérieur et, contrairement aux autres installations, l'exclusion est ici radicale. Mais c'est par l'intermédiaire du son aussi que le spectateur entre dans un rapport plus direct avec le personnage, et que l'identification peut se produire au point de tendre à synchroniser sa propre respiration avec celle de l'artiste ou de vérifier que personne ne passe derrière soi avec un magazine! Ce qui entretient l'ambiguïté du direct, par ailleurs, est la continuité de l'action enregistrée et l'absence de montage. Ainsi Bill Viola pourrait très bien faire cette expérience au même moment dans un espace adjacent.

Le dispositif est celui de l'inquisition. Dans la cave de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, la lumière venant de très haut comme dans une geôle moyenâgeuse, plongeait sur la chaise en bois, solide et grossière, comme une chaise de torture. Mettre les écouteurs entraîne par ailleurs une quasi-immobilisation de la tête, comme le ferait un système orthopédique pour bien consommer la télévision. Dans cette installation, Viola revient précisément à l'usage du moniteur, et c'est le fonctionnement élémentaire du contrôle télévisuel qui est donné dans cette mise en scène de la persuasion, à travers la fixité du regard hypnotique. C'est aussi à son propre regard que le spectateur est renvoyé dans une boucle qui achève ce curieux branchement de deux clôtures, l'une par le son, l'autre par l'image. Deux solitudes se confrontent selon un mode d'adresse habituel dans cette oeuvre. «Je fais des bandes pour une personne,» dit-il, «pas une personne précise. Il n'y a ni classe d'âge ni pays particulier. C'est l'idée que chaque personne individuelle possède une perception complète de la réalité, un monde personnel avec lequel je veux être directement connecté.»[21]

Une telle relation s'explique par l'expérience très personnelle qui est à la base de toutes les oeuvres de l'artiste. La performance qu'il accomplit dans la bande consiste à rester seul dans une pièce vide pendant trois jours et trois nuits sans dormir en présence d'une caméra vidéo. L'oeuvre, dit-il, est née «du besoin que j'avais de me mesurer à certaines forces vitales. Cette pièce parle de la solitude, de l'isolement, de l'endurance, de la durée, de la vie et de la mort»[22]. Performance allant jusqu'à l'épuisement total, elle relève aussi bien de l'expérience mystique (elle a d'ailleurs été réalisée à la même époque que l'installation *Room for St. John of the Cross*). Tournées en noir et blanc avec une caméra de surveillance, ces vingt minutes de plan fixe sur une action extrêmement minimale font penser aux premières vidéoperformances de Bruce Nauman ou de Vito Acconci. Au premier abord, cette réalisation peut surprendre dans la mesure où Bill Viola travaille depuis longtemps avec la



He Weeps for You, 1976, vue partielle de l'installation; photo: © Kira Perov.

couleur et des appareils sophistiqués. Elle peut apparaître comme une sorte de provocation critique à l'égard de l'usage abusif des effets spéciaux et des montages syncopés dans les vidéos commerciales, mais elle est aussi une provocation à s'interroger plus précisément sur la complexité du dispositif. Loin d'être un simple retour au style des années soixante-dix, cette bande fait apparaître au contraire la plupart des enjeux profonds et des principes du travail de Viola. La durée ainsi est reconstruite par le montage en trois cycles de jours et de nuits où le temps est manifesté dans cette contraction même. Ce qui est donné à voir, en effet, c'est le travail du temps sur un corps qui s'épuise, ce sont les variations de la lumière, de la densité et de l'orientation des ombres sur le sol et les murs, des contrastes entre la pénombre de la pièce et la clarté extérieure, ou entre l'éclairage électrique intérieur et l'obscurité nocturne . . . Ce sont les variations sonores aussi: différents bruits de circulation selon les heures, qui s'opposent aux sons intimes de la pièce et de Bill Viola (souffle, déglutition . . .). La relation intérieur/extérieur n'est pas ici celle d'une exclusion mais de chevauchements, de tensions.

Ainsi l'espace n'est-il pas totalement clos et l'isolement paraît délibéré, comme le choix de l'ermite. Les éléments essentiels de la scénographie sont les signes mêmes du passage: une porte et deux fenêtres plus ou moins ouvertes. L'effet de clôture est ici plus subtil, ou du moins plus contemporain que dans l'installation qui connotait des procédés moyenâgeux. Nous sommes passés au modèle du pénitencier moderne inspiré par le Panopticon de Bentham du XVIII[e] siècle. Selon Michel Foucault, l'essentiel est que le prisonnier se sache observé en permanence. Le pouvoir est du côté du regard. «Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir/être vu: dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir; dans la tour centrale on voit tout sans jamais être vu.»[23] Tel est le principe des régies de contrôle vidéo aujourd'hui. À travers le dispositif de surveillance ici installé — position fixe et légèrement en hauteur de la caméra dont le champ couvre une large part de la pièce et surtout les issues — , le spectateur est interpellé d'abord comme observateur, qu'il soit voyeur, policier, technicien de laboratoire . . .

Les réalisations de Viola sont profondément engagées dans l'expérience, mais dans la mesure où celle-ci permet le déploiement de métaphores. Métaphores de la lutte de l'individu avec l'ordre social et politique, des tensions entre la vision intérieure et l'environnement, qui manifestent le rôle essentiel de la pensée dans l'élaboration du réel, le processus par lequel l'esprit construit en permanence cet univers même qu'il perçoit et dans lequel il est physiquement impliqué. L'espace de ses oeuvres est un espace mental, conceptuel, qui conduit naturellement Viola à s'intéresser à l'ordinateur. La mémoire de celui-ci en effet n'enregiste pas d'images définitives, mais des données permettant la création d'une multiplicité d'images, de points de vue possibles sur une même scène. L'image numérique tridimensionnelle est une image virtuelle, mais c'est surtout une scène. Elle retrouve le statut d'une architecture que le spectateur/visiteur est invité à parcourir, à traverser, à explorer comme un labyrinthe. Par l'expérience de l'espace-temps qu'elles proposent, par la conception de la représentation dont elles témoignent, les bandes et installations de Bill Viola seraient comme les prémisses d'une transition de l'optique au numérique.

NOTES

1. Bohm, David, «Physique et Philosophie», *Sciences et symboles*, Colloque de Tsukuba, Paris, Albin Michel/France Culture, 1986, p. 253 et 257.
2. Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1975, p. 16.
3. Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, «Idées», 1964, p. 90.
4. Viola, Bill, entretien avec Eric de Moffarts, «La vidéo et l'image-temps», *Arte Factum,* novembre 1985/janvier 1986.
5. Viola, Bill, entretien avec Anne-Marie Duguet, le 27 avril 1986, non publié. «Thought is a process, it's an energy, not a fixed thing. Thought is like music, it has to be unfolding to be a thought.»
6. Voir à ce sujet l'entretien de Bill Viola avec Raymond Bellour, «La sculpture du temps», *in Cahiers du Cinéma*, n°379, janvier 1986.
7. Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 30.
8. Viola, Bill, catalogue de son exposition à l'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 20 déc. 1983 au 29 janvier 1984, p. 26. «Sometimes, the landscape becomes the subject of a work, other times it shares the moment in balance with an action taking place in it, yet, always its energy is present and felt for what it is, the natural raw material of the human psyche.»
9. *Ibid.*: «My travels have taught me that there was always just one "right place" where an idea can come to life.»
10. «Les vidéos paysages de Bill Viola», interview par Dany Bloch, *in Art Press*, n°80, avril 1984.
11. Vertov, Dziga, *Articles, journaux, projets*, Paris, 10/18, U.G.E., 1972, p. 30.
12. Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 15.
13. Viola, Bill, entretien avec Anne-Marie Duguet, le 27 avril 1986. «When I record a mountain, it becomes very fragile as an image, it's like a thought, fragile as a thought, but also as powerful.»
14. Note de Bill Viola: «The piece makes reference to the traditional philosophy of the correspondence between the microcosm and the macrocosm (. . .) This is also represented in theories of contemporary physics which describe how each particle of matter in space contains knowledge or information of the state of the entire system.»
15. Note de Bill Viola: «*Quadrants* is an extension and manipulation of a conventional closed circuit video surveillance configuration . . . »
16. Entretien avec A.-M. Duguet: «What I wanted to do in doing *Olfaction* was to continue to work with the idea of a reference to space, but to extend the process of reference to time. Making a tape in the same space that the viewer will later enter, establishes a strong reference to a specific location in the past. For the viewer then, your position is not just your physical position but your physical position as related to time, a spatio-temporal position. That creates a triangle, but a triangle in four dimensions.»
17. *Ibid.*: «This was my inspiration for the piece: how could I make a work that visually functioned the way the sense of smell does? It was like a translation from smell to image.»
18. *Ibid.*: «I developed a desire to create a space that is separate from our normal situation.»
19. Michaux, Henri, *Émergences, Résurgences*, Genève, Skira, «Les sentiers de la création», 1972, p. 25.
20. Entretien avec A.-M. Duguet: «The rooms in the installations are black because this is the colour of the inside of your head. So the real location of all my installations is the mind, it's not really the landscape, the physical landscape.»
21. *Ibid.*: «I'm making tapes for one person, not *a* person. There is no specific age group or country. It's the idea that each individual person contains a complete perception of reality, a personal world that I want to connect with directly.»
22. Interview par Dany Bloch, *Art Press*, *op. cit.*
23. Foucault, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 203.

Anne-Marie Duguet est professeure de vidéo à l'Université de Paris I.

English translation on p. 50.

TONY OURSLER

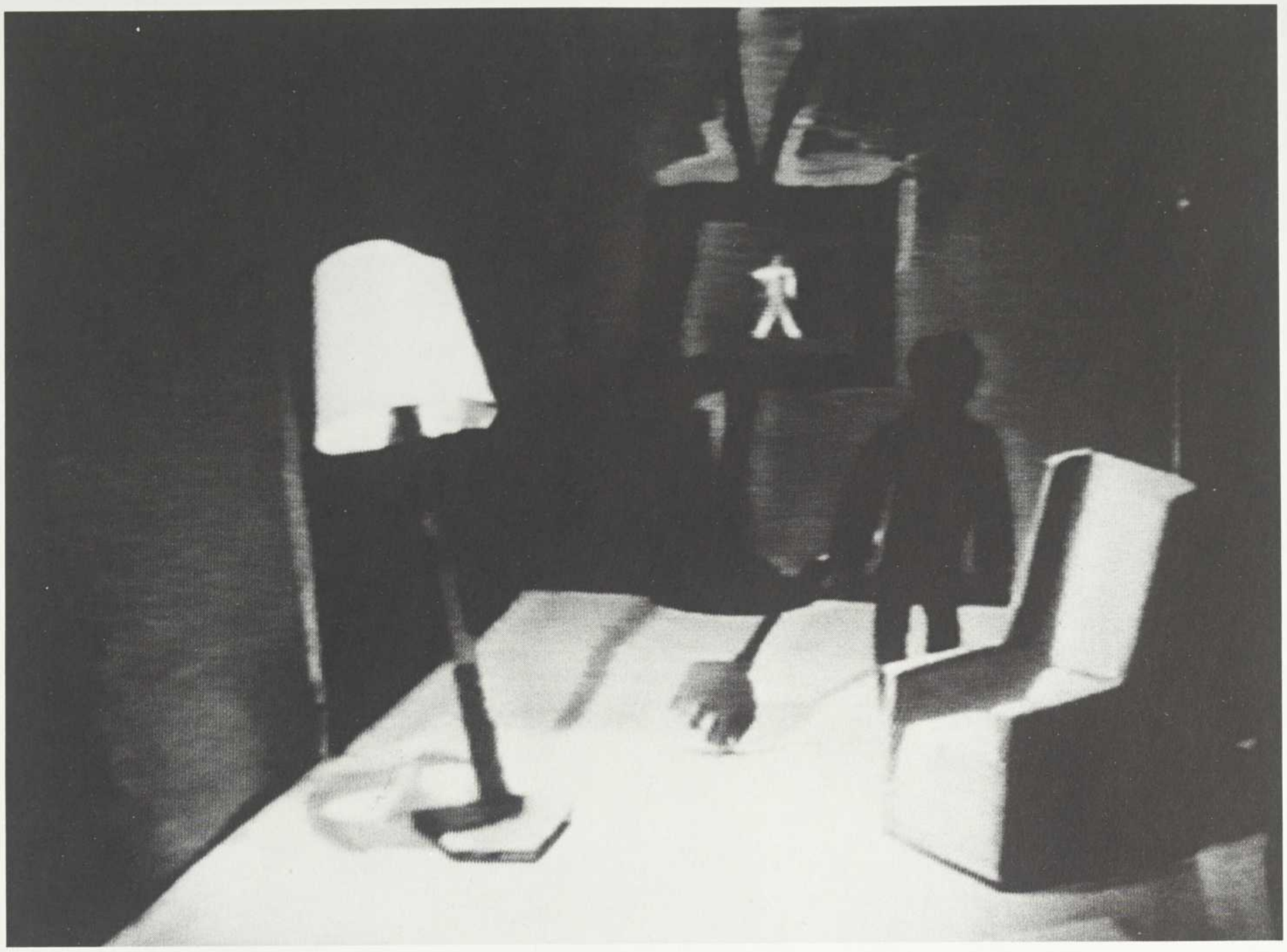
Sphères d'influence, 1985, maquette de l'installation; photo: Musée national d'art moderne, Paris.

Christine Ross

Depuis ses premières réalisations vidéographiques en 1976, Tony Oursler commente le système mass-médiatique. Issu de la génération des «téléphages», il présente constamment ce système dans son ambivalence, à la fois comme modeleur de nos identités, comportements et états psychologiques et comme véhicule des mythes culturels. *Sphères d'influence*, dernière installation vidéo de l'artiste, réalisée récemment pour le Centre Georges Pompidou à Paris, prolonge ce questionnement en insérant l'univers télécommunicationnel dans celui des nouvelles technologies[1]. La pièce vient confirmer le vidéaste dans sa pratique d'investigation de l'imaginaire contemporain, un imaginaire qu'il expose ici dans sa dépendance au champ technoculturel, selon un mode narratif oscillant entre la satire, la bande dessinée, la morale et la prophétie.

LE PARCOURS

À l'entrée, des reliefs: boîtes noires, légèrement crochues, hautes de deux à trois mètres, supports d'images vidéo. Émergeant du fond de la salle, d'autres émissions sonores et visuelles sollicitent aussitôt le déplacement comme s'il était impossible de s'attarder ici sans d'abord embrasser le tout. C'est là, à mi-parcours, que le regard commence à s'exercer, identifiant la topographie du site. L'installation consiste en une disposition périphérique de pôles vidéo longeant les murs de la salle. Omniprésence vidéographique donc, dans laquelle chaque pôle fonctionne à la fois comme un tout et comme partie en interdépendance avec les autres pôles d'un écosystème de type télécommunicationnel. Circuit d'abord saccadé, qui incite à considérer chaque composante en tant qu'entité, puis d'ordre environnemental: au fur et à mesure du parcours, les entités se relient les unes aux autres pour exprimer une entité plus large, permettant alors à l'installation proprement dite de signifier.



«Vidéo rêve» (extrait de «Fenêtres de ville»), *Sphères d'influence*, 1985; photo: Musée national d'art moderne, Paris.

PÔLE ARCHITECTURAL

La localisation du spectateur au milieu des *Sphères d'influence* offre à ce dernier un point de vue qui l'engage à regrouper les reliefs de l'entrée pour y reconnaître un ensemble de gratte-ciel miniaturisés parsemés de fenêtres vidéo. Chacune de ces fenêtres émet et encadre sa propre histoire privée. En tout, six mises en scène de résidents fictifs — personnages électroniques ou dessinés, ombres chinoises et figures en pâte à modeler — qui évoluent dans un environnement télévisuel. Ces «acteurs» s'animent à l'intérieur de décors peints, plateaux scéniques en miniature ou simple construction graphique.

Première mise en scène: devant une image télévisuelle perturbée, des protagonistes en perpétuelle ronde tracent physiquement le repliement d'une famille sur soi, comme écho au *circuit fermé* de la télédistribution. Une deuxième fenêtre présente un résident et un «être de trame» issu d'un téléviseur, co-évoluant dans un même environnement. Plus loin, un dormeur rêve si intensément d'émissions télé que son corps se fragmente, devenant lui-même image, actualisant la définition freudienne du rêve comme réalisation du désir.

Dans la tour voisine, une fenêtre plus impudique s'ouvre sur une interaction média-sexualité. Un cinquième module positionne la télévision comme noyau domestique autour duquel s'effectuent non seulement l'aménagement intérieur d'une résidence, mais également l'activité de son occupant appelé à se déplacer, tel un *pack-man* de jeu électronique, selon le circuit conçu par son fabricant.

Une dernière tour, plus en retrait, incite le spectateur au comportement voyeuriste, donnant à scruter, à travers un rideau qui voile partiellement l'action, un épisode de violence familiale éclairé et intensifié par un écran télé couvrant le mur du fond de la pièce. La tour matérialise le concept de la télévision en tant que nouvelle fenêtre: la superposition du rideau, des ombres chinoises et des images télé du fond, rabat le champ de profondeur et favorise une confusion entre la fenêtre et le téléviseur, conférant à l'épisode domestique le statut de «soap opera».

Le fenêtrage électronique de l'ensemble «immobilier» appuie cette désignation de la télévision comme partie désormais organique de l'architecture, nouvelle composante qui rend de plus en plus désuète la fenêtre traditionnelle comme élément architectonique adapté au jour solaire. Virilio:

> Au jour solaire qui structurait l'espace de la vie (de la ville aussi) a succédé un *jour chimique* (. . .), puis un *jour électrique* qui prolongeait indéfiniment la perception de la journée (. . .). Avec le récent avènement du *jour électronique*, cette prolongation de la durée du jour et de la visibilité se double d'une propagation dans l'espace (. . .)[2].

Dès lors, c'est l'organisation périphérique de l'installation qui s'explique, reflet du déclin actuel de la centralité des villes par le développement des technologies de télécommunication. Virilio, de nouveau:

> Aujourd'hui, l'abolition des distances de temps par les divers moyens de communication et de télécommunication, aboutit à une confusion dont l'image de la Cité subit des effets (directs, indirects), effets de torsion et de distorsion iconologiques où les repères les plus élémentaires disparaissent les uns après les autres: repères symboliques et historiques, avec le déclin de la centralité, de l'axialité urbaine (. . .)[3].

En plus de cette référence aux effets des nouveaux moyens de télécommunication sur l'architecture et l'urbanisme, le pôle expose également, et ceci est explicite au niveau des histoires émises par les fenêtres électroniques, le rituel de réception des citoyen-ne-s de la culture médiatique. Dans ce microcosme urbain, Oursler propose différentes dimensions d'un imaginaire entièrement télévisuel. Embrouillement de la réalité, du rêve et de la fiction, repliement sur soi, aménagement du quotidien par rapport à la télévision, voyeurisme: ces comportements sont propres à l'automatisme et au mimétisme.

PÔLE DE L'IMPLOSION

Le complexe architectural aboutit à un relief volcanique situé au coin droit arrière de la salle,

au fond duquel des bouches humaines vidéographiées parlent de leurs désirs. L'enregistrement participe ici à une fragmentation du sujet, le réduisant à un organe et, conséquemment, à une fonction unique, celle de la parole. Mais cette parole, en plus d'être isolée du corps des protagonistes, est quasi indéchiffrable et régulièrement entrecoupée de séquences de fumée où des soupirs se substituent aux mots. Au déclin de la centralité de la Cité s'ajoute ainsi celui du langage.

Au moment même où la fumée s'inscrit dans l'image, d'autres bouches, diffusées au fond d'une sorte de cornet acoustique accroché au plafond à l'extrémité opposée de la salle, reprennent les murmures du désir. Ces murmures seront également coupés par des séquences de fumée qui à leur tour renverront à la réapparition des bouches de la première bande. Ce renvoi constant d'une extrémité à l'autre délimite un deuxième pôle vidéo dans lequel s'établit une série de jeux d'opposition: bas-haut, rouge-bleu, terre-ciel, mal-bien, enfer-paradis, etc. Fait significatif, les diverses antinomies s'élaborent malgré le processus d'implosion pratiqué sur le corps et la parole. En effet, si la parole perd en continuité, en expansion et en intelligibilité, elle s'affirme comme discours dualiste. Transmise soit par le camp du bien, soit par le camp du mal, la parole demeure un véhicule de valeurs. Implosion de la parole dans une société télécommunicationnelle donc, mais persistance de la pensée dualiste qui consiste à déterminer une valeur par son contraire.

PÔLE DE L'HOROSCOPE
TECHNOSCIENTIFIQUE

Le troisième pôle introduit une structure tronquée au-dessus de laquelle un miroir circulaire reflète, *via* un mouvement d'oscillation, les images d'un moniteur situé à l'intérieur de la structure.

La bande porte sur la destinée des rapports homme-femme. Alors que les premières séquences décrivent les influences astrales s'exerçant sur les individus, les séquences suivantes étaleront les recherches prospectives concernant l'évolution de l'humanité et énonceront le scientifiquement possible. Ici, les discours limitrophes à la technoscience — la futurologie et la science-fiction — se substituent à l'horoscope comme nouveaux diffuseurs des prédictions sur notre destinée.

Ce site est celui où les hypothèses sur le futur guident le présent, où les lois de la probabilité l'emportent sur l'actualité. Disposition ironique ou «ironie du sort», le miroir sphérique suspendu au plafond, intermédiaire par lequel sont réfléchies les images, vient symboliquement leur assurer une signification et une propagation divines.

PÔLE DE LA FASCINATION

Le dernier pôle occupe le coin gauche arrière. Une paroi découpée en forme de diamant s'ouvre sur une vingtaine de miroirs qui reflètent et multiplient (alors que, dans le pôle précédent, le miroir unifiait), tel un diamant, les images d'un vidéogramme diffusées par deux moniteurs à nouveau dissimulés.

«Futur» (extrait de «Ziggourat/Noces»), *Sphères d'influence*, 1985; photo: Musée national d'art moderne, Paris.

Comme dans le pôle architectural et la structure tronquée, les actions vidéographiées se déroulent à l'intérieur de décors théâtraux miniaturisés et mettent en scène des figurines de carton et des personnages de pâte à modeler. La structure du récit est complexe, favorisant constamment le non-linéaire. Au niveau du texte: pluralité de voix, de tons, de cadences, associée à un pluralisme des discours; au niveau des images: multiplicité des décors qui se succèdent à rythmes irréguliers. De plus, si le texte et le visuel concordent globalement, ils ne s'illustrent pas: chaque composante possède son langage propre, d'où une certaine tension audio-vidéo et, conséquemment, une lecture plutôt éclatée du récit.

Oursler pratique une écriture par association d'idées par laquelle il retient un des éléments d'un énoncé et l'engage dans un deuxième, créant ainsi un constant glissement de sens. Cette activité associative ne se présente pas selon une facture surréaliste, comme pur jeu d'écriture automatique. En effet, on y décèle un mode rhétorique particulier sous-tendant l'exploitation d'une stratégie de communication.

La rhétorique s'élabore selon une juxtaposition ou un entremêlement de discours (oraux et visuels) qui introduira, selon le cas, une dialectique, une banalisation, un trop-plein d'informations ou tout simplement une dérision du récit. Ce montage narratif fonctionne de façon à ce que le spectateur puisse d'abord être absorbé par une lecture des énoncés pour ensuite s'en éloigner. Cette double attitude d'*investissement* et d'*éloignement* incitera ce dernier à réagir non pas objectivement mais subjectivement, comme partie impliquée dans le pôle. C'est sous cet angle qu'il participe au déroulement du récit qui à chaque épisode est amené à se miner lui-même. Le récit, d'une durée de soixante-cinq minutes, se compose de huit épisodes qui traitent de certains aspects de la lumière: l'électricité, les feux de circulation, le feu, la sirène, l'arc-en-ciel, la lumière noire, la lumière divine et les rayons de lune. Ces épisodes introduiront différents discours qui seront constamment soumis au procédé rhétorique, déclenchant ainsi une sortie répétée hors du discours narratif.

Ainsi, dès les premières séquences, la juxtaposition de deux discours — l'un défendant les bienfaits d'une lumière électrique qui permet d'unifier les êtres, l'autre condamnant les universaux — élabore une dialectique qui met en cause la légitimité des énoncés philosophiques. Dans l'épisode suivant, le déroulement d'une histoire, mettant en scène un héros à la quête de son accomplissement, est entrecoupé à trois reprises (fonctionnant ainsi comme les feux de circulation) qui banalisent peu à peu le contenu romantique de l'histoire. Plus loin, l'accumulation excessive d'informations sur la femme (symbolisée par le feu) provoquent un trop-plein impossible à assimiler. L'avant-dernier épisode décrit le laser comme le résultat d'un phénomène mystérieux — le TLNI, le Trait de Lumière Non Identifié — qui se serait manifesté pour la première fois lors de la Visitation: cette explication loufoque de la technologie par l'Immaculée Conception souligne notre tendance à mystifier les phénomènes physiques complexes qui échappent à notre entendement.

«Lumière divine» (extrait du «Diamant»), *Sphères d'influence*, 1985; photo: Musée national d'art moderne, Paris.

En exposant diverses formes de fascination de la lumière, ce pôle suppose en fait que le développement de la technologie élargit constamment le champ des «sphères d'influence». Le vidéogramme réfère parfois directement à cette torpeur grandissante, comparant notre attitude face aux discours à scandale à celle, figée et captivée, que nous adoptons à la vue d'une sirène en marche; qualifiant notre statut d'«entubé» (sic); décrivant la télévision comme un véhicule de contes de fée chargés de propager ordre et morale; mettant en scène une jeune femme qui cherche à devenir simple «réflecteur» dans l'espoir d'être l'esclave d'une sorte de Lumière salvatrice de l'humanité.

DÉFINITION SYSTÉMIQUE DES *SPHÈRES D'INFLUENCE*

Du parcours des quatre pôles vidéo, se dessine peu à peu un thème central: celui des influences des nouvelles technologies sur l'imaginaire contemporain. Adoption d'attitudes d'automatisme et de mimétisme, décentralisation des villes, implosion de la parole, avènement d'un nouvel horoscope technoscientifique et expansion de la fascination: ces différents processus sont proposés ici comme composantes de l'écosystème de la technoculture actuelle.

L'imaginaire contemporain est donc situé à partir d'une approche systémique, désigné à la fois comme partie de l'ère télécommunicationnelle-technoscientifique et comme un tout constitué de diverses dimensions qui, bien qu'elles soient isolables pour des fins d'identification, sont en interdépendance et en interaction continues. Le mimétisme, le décentrage urbain, l'implosion, l'adhérence à un horoscope de type technoscientifique et la fascination agissent les uns sur les autres dans l'élaboration de notre imaginaire.

La question des effets de la technoculture sur l'individu en est une qui a maintes fois été abordée au cours du XX[e] siècle. Alors que les uns concluent à son impact totalitaire, y décelant des superstructures qui pèsent de plus en plus lourdement sur les sujets, d'autres au contraire croient que la profusion d'informations, de choix et d'input préserve notre autonomie face aux sources de communication[4].

Dans *La Condition postmoderne*, Jean-François Lyotard situe les possibilités totalitaires d'une société technoscientifique dans sa capacité à produire une isomorphie des jeux de langage. Pour faire échec à cette «terreur», l'auteur insiste sur la nécessité d'une «reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux de langage»[5]. Cette solution d'hétérotopie a été récemment mise en oeuvre par Lyotard dans l'exposition *Les Immatériaux* également présentée au Centre Georges Pompidou[6]. *Sphères d'influence* rouvre donc le site des *Immatériaux*, s'y insérant par sa thématique technoculturelle tout en s'en éloignant puisqu'Oursler ne cherche aucunement à suppléer au potentiel totalitaire de la technoscience. Son but consiste davantage à exposer les influences qu'exerce la technologie sur notre imaginaire, laissant au spectateur la responsabilité de juger s'il y a dictature ou démocratie, totalitarisme ou respect de la diversité.

Parce que cet imaginaire est mis en scène dans ses différentes dimensions, le visiteur est constamment appelé à se situer par rapport à lui. S'y identifie-t-il? Le trouve-t-il négatif ou positif? Ses somportements face à la technoculture actuelle sont-ils de l'ordre de la soumission, de la résistance ou de la symbiose?

Les technologies représentées dans *Sphères d'influence* ne correspondent en fait qu'aux derniers produits de l'histoire des changements technologiques qui est née avec la fabrication du premier outil. L'installation signale que nous sommes encore voués à une hybridation homme/femme-machine. La question qui se pose alors, puisque nous ne pouvons échapper au développement technologique, consiste en ceci: désirons-nous laisser passer ou empêcher, totalement ou partiellement, la propagation (physique ou symbolique) du courant électrique?

NOTES

1. L'installation a été réalisée dans les ateliers de Beaubourg (durée de réalisation: six mois), pour ensuite être présentée dans les Galeries contemporaines du Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou entre le 3 décembre 1985 et le 10 février 1986.
2. Virilio, Paul, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984, p. 104.
3. *Ibid.*, p. 35-36.
4. Pour un aperçu de la diversité des positions critiques quant à l'impact des nouvelles technologies sur la sphère publique, voir Kathleen Woodward, éd., *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, Milwaukee, University of Wisconsin et Coda Press, 1980.
5. Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1979, p. 106-107.
6. *Les Immatériaux*, du 28 mars au 15 juillet 1985. Dans une critique récente de l'exposition, John Rajchman soutient que l'hétérotopie consiste en une démarche moderniste. Selon l'auteur, la condition postmoderne proposée par Lyotard s'appuie sur la vieille métaphore moderniste du monde comme «bibliothèque sans murs». Voir Rajchman, John, «The Postmodern Museum», *Art in America*, 73(10), octobre 1985, p. 110-117 et 171.

Christine Ross est historienne et critique d'art, et enseigne à l'Université Concordia, à Montréal.

This article is an analytical description of Tony Oursler's video installation Sphères d'influence. *The artist, who generally aims at showing the interrelation between mass-media systems and human behaviour, explores the contemporary imagination in its connections with the technocultural field. The installation is modeled on an ecosystem of a telecommunicational type wherein various topics are gathered according to four poles: architecture, implosion, technoscientific horoscope, fascination. The author proceeds in analyzing the rhetorical aspect of Oursler's language and concludes with a dimension which is central to the work: a systematic definition of* Sphères d'influence.

Terminal Signs

In turning aside, to apostrophize ... to burn a work or two — *in effigy*.

Small firings: each one struck in the name or stamp of its guarantor; each one the re-striking — the signing and sealing once more — of a work and a name.

These firings, then, re-mark the fate of each work, each name, their chance and their entitlement.

As it happens, someone has been called upon to burn a work or two, to post their mis-fortune, to deliver them — straight-away — over to the prospects of the left-over, to all that whose time never arrives.

Dispatched, but to no end: someone has called upon the work, has called it down, but only to that point in which is inscribed, in advance, the possibility of its coming back.

When all has been said, all that remains to be said is this coming back, this re-turn *without return*; nothing — will have been at stake but the stake itself, the turning point, post or beat by which the work marks its time as a time-out-of-date.

A pyrotechnics: a ''once and for all'' symbolic end to be repeated without orientation.

In burning a work or two something remains: something resists the firing, mis-carries the brand thus consigned and concluded, sending it off on this the very turning of the presage of elision.

Bill Viola, *Hatsu-Yume*, 1981

Gordon Lebredt, 1985

The big sleep/The flat death:

an apocryphal dialogue

James R. Hugunin

"I'm a street photographer. My camera eschews fiction." Lou Stoumen grinned sourly, put his pad in his bag and clipped his pencil back on his vest. Across from him sat Andrew Hoyem.

Hoyem, of San Francisco's Arion Press, had just invited Stoumen to make photographs illustrating Arion's new edition of Raymond Chandler's 1939 detective novel *The Big Sleep*.

"My camera hungers for natural, smog-filtered light, for the caught images of city people working, playing, going crazy, brutalizing and loving each other. There in the streets," concluded Stoumen, "is where visual truth manifests itself." Then silently to himself he added: "I've made 100 movies in my time and won two Academy Awards for films based on fact, not fiction. I teach film now as full-time professor at UCLA. My dues are paid. I'm sixty-eight. Why should I once more turn my peaceful, tree-shaded, book-lined home into a casting office, rehearsal stage, production studio, film lab, crisis center and fast-food coffee shop?"

As a persuasive tactic, Hoyem described the book-to-be: "My design of the book will incorporate Futura Black display type within an Art Deco design. It'll be protected by a hand-made hard plastic cover, be printed on Mohawk Superfine paper, and your photographs will be printed by Phelps-Schaefer in blue/black duotone over double opaque white ink and finished with a double varnish. That's six impressions. Think about it," challenged Hoyem.

It had been ten years since a copy of *The Big Sleep* had rested on the polished wooden coffee table in Lou Stoumen's West Los Angeles home; it had been a year since I had visited there and it was already two months since Hoyem had approached Stoumen about the project.

It was about eleven o'clock in the morning with the sun not shining and a look of hard wet rain in the clearness of the foothills when I drove up to Stoumen's residence. We sat directly across from each other, the carpeted space between us bridged by a low coffee table supporting a dog-eared and pencil-marred paperback of the Chandler classic, one of a foursome of great Chandler novels.

"I've been asked to illustrate a new edition of *The Big Sleep* with photographs," he confessed. "Andrew Hoyem wants new photographs that would resemble motion picture publicity stills."

I thought of Lou's prodigious body of street imagery: real faces, auto accidents and bold nubile teenagers. He sensed my hesitation.

"I've just re-read the text. I'd forgotten how clean and sharp-eyed the man wrote," argued Stoumen, never taking his eyes off my face. "No fat. Lots of smell, taste, weather and true, surprising people. Casting ideas started in my head. I began to see faces."

He was looking for a glint of approval from me, but when I leaned slowly back in my chair, crossed one ankle over my knee, and rubbed my ankle bone with my thin nervous hand in preparation for a formal protest, his tone took on more urgency.

"It began not to matter that the book was fiction. Truth seems to be truth, even in costume."

I made a mental note of his observation. "A good, succinct summation of postmodernist epistemology. Could use it someday myself, I thought, in a lecture, in an essay."

To further mollify any protest (and knowing my proclivity for social justice), he deftly cast himself within his favorite role as the "Concerned Photographer": "Besides, I was attracted again by how *moral* Chandler was — or his man Marlowe. He (they) actually believed in justice."

As I sipped the beer he'd handed me five minutes previously, I conjured up the many scenes he'd have to shoot to illustrate the text. I fondly recalled the many key scenes from "Bogey's" portrayal of Marlowe in the Howard Hawks production. I despaired of his ever surpassing some of those scenes. "How many . . . , " I hadn't gotten the sentence fully out of my mouth when he'd anticipated the question with his reply.

"At least forty stills — as best as I can figure," he informed me. "Spent the better part of two months in deciding which scenes in the narrative needed to be shot, who to cast in them and where to shoot them." He stood up to stretch his long legs, towering over me and continued, "This is going to be the obverse of shooting my films *The Naked Eye* and *The True Story of the Civil War*. In them I brought a series of still photographs, or 'flat deaths' as Roland Barthes termed them, to cinematic life. Now I've got to create narrative photographs to bring cinematic form to a book. With Hoyem as designer-producer and Chandler as script writer, I'm directing and photographing a 'paper movie'."

As a siren wailed outside, probably on its way to an accident on the San Diego freeway, I thought of similarly staged productions by other photographers: the soap operatic-like scenarios set-up in the "directorial mode" and recorded by Los Angeles photographer Eileen Cowin; East Coast artist Holly Wright's photographic commentaries on her mother's acting career, diptychs which incorporate actual publicity stills in conjunction with large Cibachromes made of her mother off-stage, at home. From my art history tutelage, I remembered Dr. Donald Strong's Renaissance Art History course and his strident reminder that Italian documents and sources contained no word for our "scene": scenes were invariably called *storie* (stories). "Each *storia*," I recall him expounding, "was an incident from a continuous drama, and based on a simple, human relationship of figures." I brought back into vivid memory such *storie* as painted by Giotto — the *Meeting at the Golden Gate* and the *Lamentation* — as I imagined what Stoumen's photographic *storia* of *The Big Sleep* might come to look like. I feel I should let him in on my thoughts.

"What you're doing," I told Stoumen softly, the beer relaxing my vocal cords, "is not unlike Giotto adhering to, and magnificently illustrating, the story narrated in the *Golden Legend* by Jacopo da Voragine, a thirteenth-century Genoese bishop." I drew a long breath and let it out silently. Then I leaned back and crossed my legs and continued: "Your films and books all seem to be anchored in a verbal text, all your narratives are visual fabulations and . . . "

"Chandler's style," boomed in Stoumen as abruptly as a just-turned-on radio in a funeral parlor, "involves a wealth of precise observations concerning place and people. It's highly descriptive. The camera-eye implied in Chandler's narrative will be multiplied by my photographic illustration of that narrative."

I nodded a silent, knowing assent.

I went out at the French doors and along a smooth red-flagged path that skirted the far side of the lawn from the garage. I was holding a weighty tome that smelled of fresh ink, felt of hard plastic and opened eagerly at my touch. I sat down in my battered naugehyde swivel chair and read: "I caught her under the arms and she went rubber-legged on me instantly," under a photograph of Marlowe (played by Gene O'Neil) awkwardly catching a coyly falling Carmen Sternwood (played by Sally Hallestead). The characters were in period costume and adhered to Chandler's textual descriptions quite closely. I paged further on. Under a photo I read "Got a match buddy?" and saw a young killer's intense gaze nearly fill the frame, some palm trees making up the difference around the edges.

Unrestrained by the film codes hobbling the representation of sexuality in the Howard Hawks production, Stoumen's paper movie actresses more openly flaunt their allure; they invite their objectification by the male viewer, a gaze textually embodied in Marlowe's observations.

"For instance," I thought, "there was that paired set of photographs of Carmen Sternwood reclining in bed." The captions under them read, respectively: "She smiled. Her small sharp teeth glinted. 'Cute, aren't I?' she said." and : "She took hold of the covers, paused dramatically, and swept them aside." Of course, Manet's *Olympia* came to mind. But there's a difference here: the viewer's gaze has now been shifted 90 degrees to the right; we are viewing her naked flesh Mantegna-like, from the out-stretched feet up. Eschewing modesty, no longer does the photographer permit the female model to hide her pubis.

I swivelled my chair a few degrees clockwise and recalled the first of several photographs doubled-trucked across the expanse of the book. Here a leggy Mrs. Vivian Sternwood Regan (played by Alma Hecht) poses on a chaise-longue; her image, doubled in the mirror behind her, recalls a plethora of both cheesecake snaps and fine art photographs. "This reflection," I asserted out loud to an imaginary audience, "constitutes an internal duplication, a symmetrical imprint like blotted ink. As such," I further mused,"it suggests the very process of book production itself, while also using photography to comment upon photography itself."

Yet another internal reference — a captioned and double-trucked photograph linking narration and photographic process — came suddenly to mind. I flipped the book open, paged toward its center and finally found the image. Three very suspicious characters are staring at Marlowe (and out of the page at me), and yet I am also confronting them while looking at Stoumen's rendition of them. I commenced to silently read the caption: "'Meet Philip Marlowe, a private eye who's in a jam.' Cronjager looked me over as if he was looking at a photograph." Then out loud I exclaimed: "Ah, I see, this doubling of gazes and sly commentary on the medium was intentional!"

Paging further, I found another double-trucked image. In this set-up Stoumen orchestrates four actors, in various degrees of exaggerated gesture, across a horizontal line in pictorial space. In the intriguing caption Marlowe confesses: "I began to laugh. I laughed like an idiot, without control." More than any other photograph in the book, this scene brought to mind A.D. Coleman's term "directorial mode" as an apt label for Stoumen's excursion outside his usual domain of "documentary."

I couldn't help thinking of historical precedents for, and contemporary instances of, this way of working. My thoughts ambled on back to those carefully posed photographs of O.G. Rejlander's, especially those forced expressions found in the pictures executed in the 1870s to illustrate Charles Darwin's *On the Expression of the Emotions in Man and Animal*. More recently, in the early 1980s, there was that group show, *The Theatre of Gesture*, curated by Lisa Bloomfield and hung at the Los Angeles Center for Photographic Studies. Certainly Stoumen's imagery, with its staged gestures and textual inspiration in the "already-written," would have been at home in that context.

I turned 180 degrees in my chair and began to argue, contra Stoumen, from critic Michael Fried's modernist position. Like Fried, I formulated a diatribe against the experience engendered by "literalist art" (a pejorative he'd most certainly would have visited upon Stoumen's photographs in this book) in which an object or image is in a situation that by definition *includes the beholder*. As Stoumen's images are all about positioning some potential beholder before textually explicit, but previously un-real-eyes-ed events, his photographs can be faulted for their postmodern "theatricality."

"Yes," I thought, "how 'postmodernist,' how unabashedly nostalgic were these visual translations of a canonic text from the Detective Story genre."

"It's a genre," Stoumen had told me on my last visit, "which like the genre of documentary photography, aims at detecting the truth through a fictive construction."

I sat in that faded brown chair of mine and let the sun put beads of sweat on my forehead. An old grey Plymouth moved forward, gathered speed, and darted down the alley and around the corner. I continued thinking how very postmodern the "choreography" of this book is. Lethargically, I began to jot down notes: "Here is the result of a decision to produce a high cost, limited edition volume in an eclectic costume which appropriates Thirties Art Deco to a Fifties fascination with plastics. It sports display type heralded as Futura . . . " But I couldn't concentrate that hard.

My thoughts wanbdered to the price of the book. Not being able to afford this book myself — I was lucky just to temporarily peruse a copy — I somewhat cruelly imagined a parade of coffee tables, very much unlike the one in Stoumen's living room, on which this book will probably appear. First, there was a design by Matteo Thun; a Memphis plastic laminate followed; next a Prisma piece by Milo Baughman floated by; a Peter Shire brought up the rear.

These visions signalled the effects of the heat and the smog on my recently imbibed gin and tonic. Before sleep overcame me, my last thoughts — hopes really — were that a larger, more modestly priced edition of this book might be forthcoming soon.

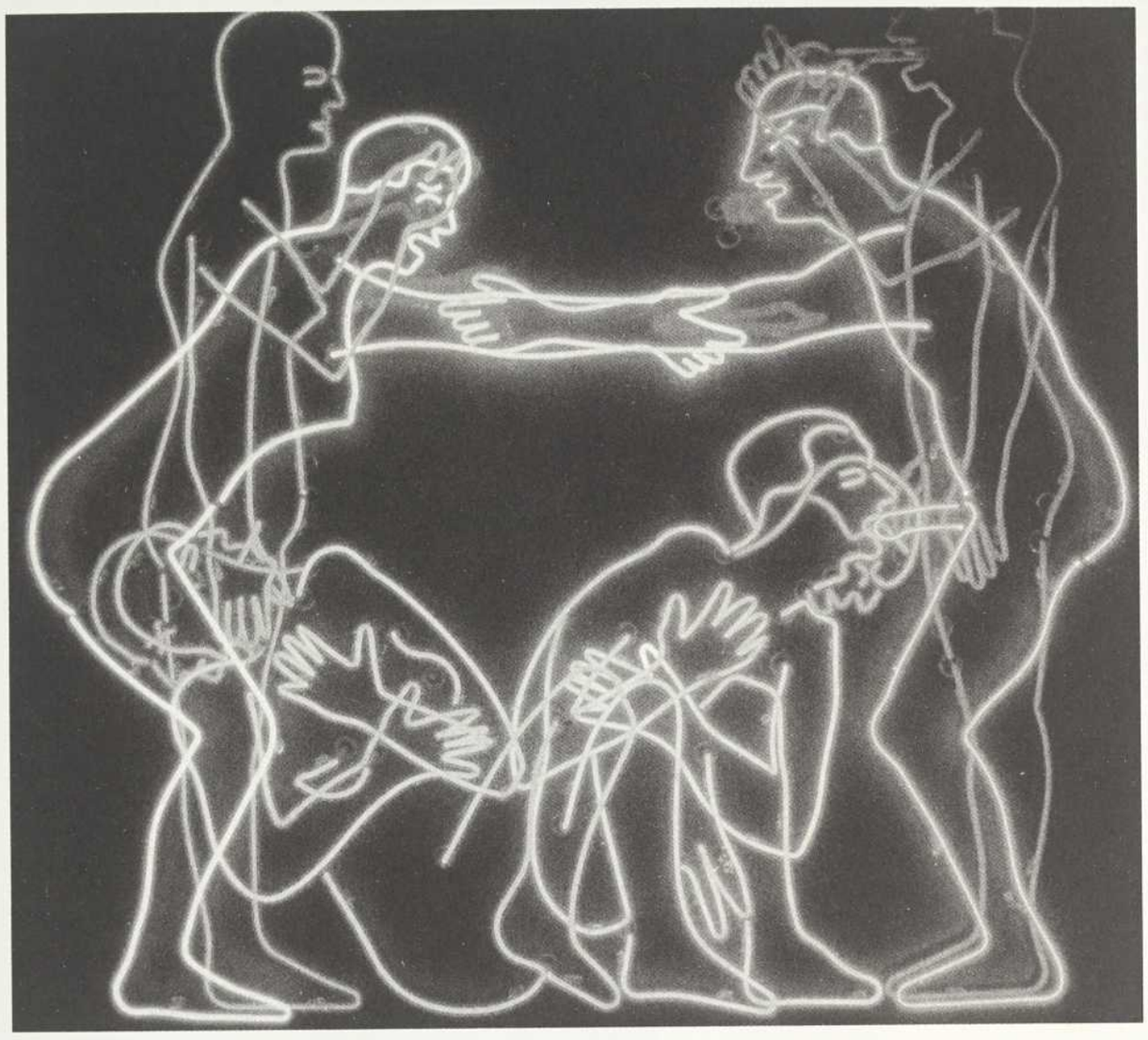
NOTE

The Big Sleep by Raymond Chandler, with an introduction by Lawrence Clark Powell, illustrated with 40 photographs by Lou Stoumen (San Francisco: Arion Press, 1986), 249 pp., edition of 400, $425.00 US.

James R. Hugunin teaches Photo Criticism and History at the School of the Art Institute of Chicago and at the Southern Illinois University.

Dans un style qui rappelle les romans policiers de Raymond Chandler, l'auteur invente ici une rencontre avec le photographe Lou Stoumen. Le contexte est celui d'une réédition de luxe du roman de Chandler, The Big Sleep *(porté à l'écran par Howard Hawks en 1946), pour laquelle Stoumen a été invité à produire des «mises en photo». Au cours de cet entretien apocryphe, la photographie, en tant que mode de représentation, est mise elle-même en suspens(e).*

commentaires/reviews



Bruce Nauman, *Sex and Death by Murder and Suicide*, néon, 1985.

LUMIÈRES, PERCEPTION-PROJECTION

Les Cent jours d'art contemporain
CIAC, Montréal
1er août — 2 novembre

Pierre Ayot, Claude-Philippe Benoit, Christian Boltanski, Chris Burden, Daniel Buren, Geneviève Cadieux, Philippe Cazal, Gérard Collin-Thiébaut, Marie-Andrée Cossette, Luc Courchesne, Jacqueline Dauriac, Dan Flavin, John Francis, Eldon Garnet, Marvin Gasoi, Juan Geuer, Michael Hayden, Tim Head, Nan Hoover, Paul Hunter, Kristin Jones et Andrew Ginzel, Dieter Jung, Jon Kessler, Holly King, Bertrand Lavier, Ange Leccia, Gilles Mihalcean, Gérald Minkoff, Bruce Nauman, Muriel Olesen, Giulio Paolini, Roland Poulin, Al Razutis, Robert Rosinsky, Todd Siler, Keith Sonnier, Barbara Steinman, David Tomas, Serge Tousignant, James Turrell, Michel Verjux, Krzysztof Wodiczko.

Il y avait, dans *Lumières, Perception – Projection*, des oeuvres où ça bougeait, des oeuvres où ça faisait tableau, des oeuvres à caractère scientifique, fantastique, politique, des objets à regarder, à contourner, des photos, des histoires alimentées par les imaginaires personnels, par le social, des oeuvres à participation, des oeuvres qui se jouaient de notre perception, des hologrammes tranquilles, des dispositifs passionnants, des machines, des installations, des sculptures, etc.

Pourquoi cette taxinomie à la Borgès? Pour questionner l'emplacement, bien sûr; le site, comme l'écrivait Michel Foucault à partir de Borgès. Chercher un ou des ordres possibles. «L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; [. . .].» (*Les Mots et les choses*) Que faire d'autre lors d'une visite sinon chercher d'*hypothétiques confluences* ou des *f(r)ictions en effets* . . .

Or, l'envergure de *Lumières* obligeait sans doute à un autre type d'ouverture, à cette hétérotopie riche. Mais par où commencer?

Deux ou trois cartes, si l'on veut, pour cette exposition. Au premier sens du mot, celle qu'on nous remettait en entrant, qui nous apprenait ce qu'on verrait «niveau rez-de-chaussée» et «niveau promenades». Une autre, l'introduction de Claude Gosselin qui visait surtout à suggérer la diversité des entreprises artistiques impliquées dans l'exposition. Une troisième, le texte de Danielle Roy attirant notre attention sur de multiples aspects de la psychologie de la perception en allant du scientifique au poétique, du trivial au pouvoir de fascination des images lumineuses de toutes natures. Enfin, Luc Courchesne offrait, de Prométhée à la photosynthèse, d'Aristote à Einstein, un large éventail d'informations à ajouter aux réflexions précédentes: perception, projection, dans *toutes* leurs dimensions afin qu'on voie bien que «tout procède de la lumière». Des écrits du président-directeur du Centre international d'art contemporain, des textes encyclopédiques d'artistes (Roy et Courchesne); pas de textes de *critiques* par contre pour baliser un itinéraire, pointer des aspects plus précis ou amener une ou des propositions, indiquer des enjeux.

Partant de là, à chacun, donc, de (re-)dessiner sa carte. À chacun, laissé à lui-même (hormis les précieuses et suggestives notes de Serge Bérard affichées au seuil de plusieurs des oeuvres et d'ailleurs reproduites dans le catalogue), de tracer son parcours, de *comprendre* ce qui se passait là-bas, en ce rassemblement, de «jouer» un ordre . . .

Si l'objectif (et on se pose toujours ce genre de question) était de rendre compte de cette diversité (et une large part de *Lumières* tenait en cela), il fut atteint. Mais il restait ensuite à identifier une/des spécificité(s) à cette exposition, sinon une «nécessité», des partis-pris.

On pourra aussi soutenir que la vision esthétique d'une exposition ne tient pas d'abord dans les concepts qui l'«encadrent», mais plutôt dans les figures précises que constituent les oeuvres. Car tout accrochage, tout rassemblement de ce type entraîne et implique, sinon impose, toujours une réflexion sur la pertinence des choix dans un contexte d'exposition et plus généralement sur la pertinence de ces mêmes choix dans le contexte agrandi de l'actualité artistique.

Alors que jouer ici? L'effet d'ordre découlant de la succession du texte ou la non-solidarité des «fragments» d'une exposition? Bien sûr, de nombreux recoupements semblaient s'imposer. Mais notons tout de suite l'absence du regroupement des oeuvres sous l'étiquette «installation» (en référence et en opposition à *Aurora Borealis* en 1985), manière de poser la question-même des virtualités et des modalités de l'installation alors que cette dernière se constitue de moins en moins en «genre» fermé — si elle le fut jamais. Voilà une interrogation ou une décision amenée sous la forme d'une esquive terminologique mais à entendre en termes de position théorique.

Ceci, sans doute, parce que le temps n'est plus maintenant aux grandes déstabilisations. L'installation, sa fonction critique, l'ébranlement des catégories sont entrés dans l'«histoire». Le spectateur est aujourd'hui prêt à adopter toutes les attitudes face à l'oeuvre; il en a vu d'autres.

De plus, peinture, sculpture, vidéo, etc., ont repris à l'installation ses valeurs critique et épistémologique et gommé cette exclusivité provisoire qu'elle s'était octroyée. Cette constatation semblait s'imposer durant le parcours de *Lumières*. La multidisciplinarité, les métissages s'observaient dans toutes les pratiques. L'installation n'exerce donc plus ce monopole. *Lumières* indiquait peut-être, par son agencement, une autre forme d'ébranlement, de décloisonnement.

Il faudrait pratiquement nommer toutes les oeuvres pour faire voir ce désordre des pratiques. Mais si la peinture et la photographie ont récemment joué de l'installation, un mouvement inverse semble se produire. Les installations redeviennent tableaux. On circulait «pour rien», bien dressés que nous étions dans plusieurs d'entre elles. Ainsi avec *Winter* (1984) de

Tim Head, l'espace «parcouru et vécu» est redevenu plan pour l'oeil. Stratégie de renversement des pratiques et des habitudes acquises. *Cenotaph* (1985) de Barbara Steinman est une installation qui s'articule d'abord autour d'un monument-sculpture. Inversement, on oriente vers l'installation des sculptures ou dispositifs. *Le Marais* (1986) de Gilles Mihalcean se lit et se parcourt (en plongée) dans la mouvance et *La Part de l'ombre* de Roland Poulin (1985-86) invite au même tournoiement incessant.

Brisons un instant l'effet de succession: la visite se faisait aussi par ruptures et il restait souvent (et heureusement) au spectateur beaucoup de questions. Qu'est-ce qui fait, par exemple, d'un ou de plusieurs hologrammes, sinon une installation, un dispositif (ou même une série)? Ou qu'est-ce qui fait d'un hologramme une oeuvre, qu'il soit «figuratif» ou «abstrait»? Et qu'est-ce qui fait de la reconstitution d'un appareil à mesurer la lumière du XIX^{e} une oeuvre plutôt qu'un objet d'un musée des sciences? Peut-être la valeur «ready-madisante» de son inscription dans *Lumières*? Ici, le pouvoir de l'inscription-dénomination n'a peut-être pas exercé toute l'envergure duchampienne qu'on lui aurait souhaitée (Chris Burden, *Speed-of-Light Machine*, 1983). Et comment reconnaît-on qu'une oeuvre photographique «représente l'infrastructure inconsciente de la matière» (Marvin Gasoi)?

Lumières, Perception-Projection. Je retiens, parcours en pointillé, quelques oeuvres qui m'ont semblé particulièrement coller au titre (thème, concept . . .) de l'exposition, à «toutes» ses dimensions. Car c'est peut-être, encore une fois, à partir d'elles qu'on pourrait faire l'épreuve du concept de l'exposition. Pensons à *Danaë* (1983) de James Turrell. Ici, littéralement, la déroute des sens du spectateur, la perte de tout repère issu de son environnement quotidien, de toute référence familière, lui faisait questionner et douter de son expérience de l'oeuvre après lui avoir un instant fait croire qu'il se trouvait en situation classique de lecture d'un tableau (plus ou moins formaliste). La présence de la lumière y était expérimentée le plus concrètement qu'il soit possible de le faire et pourtant l'effet confondant de l'oeuvre continuait d'opérer une fois ses mécanismes connus: une trouée dans un mur se donnant pour un grand tableau bleu puis semblant ensuite s'ouvrir sur l'infini.

Paul Hunter aussi proposait avec ses petits tableaux-maquettes, ses *tavolette*, des images instables parce qu'impossibles à maintenir; visions troubles, floues d'un univers pourtant très net, très découpé (par exemple, *Artist's studio* (1985): 6,2 x 60 x 182 cm).

Autrement, les oeuvres de Pierre Ayot jouaient à tromper notre perception. Mais elles déjouaient également nos plans de lecture dans le cadre même de l'histoire de cette production et retournaient le dispositif en question sur lui-même. Avec *I pomodori di Boissano* (1983), une fausse projection, en fait une image peinte, éclairée d'une diapositive blanche, se faisait passer pour réelle et attendait que le spectateur, interférant dans le champ lumineux, défasse cette illusion.

Il y avait aussi Bertrand Lavier qui intercallait entre l'oeuvre peinte et le spectateur la projection du tableau sur sa propre surface et qui avec *Cubist Movie* (1984) nous montrait le film instable d'un tableau de Léger, nous faisait remarquer le projecteur, la projection, la pellicule, proposant là aussi un curieux retour sur le matériau pictural et filmique.

Il faut parler de Gérard Collin-Thiébaut qui dans *La Danse avec le diable* (1985-86) orchestrait vingt-quatre projecteurs montrant et «jouant» le soleil de minuit au son de *La Valse de l'Empereur* de Johan Strauss et de sa *Transcription* par Arnold Schoenberg. Là encore, documents, fictions, dispositifs techniques organisaient une réflexion qui faisait retour sur les matériaux et leurs modalités.

Mais il faudrait revenir en arrière, parler de Christian Boltanski qui, lui, retrouvait avec *Leçons de Ténèbres* (1985) les matériaux et les effets de lumière les plus élémentaires qui soient: bougies, figurines et ombres chancelantes dans une sorte de chapelle obscure.

De Turrell à Boltanski, les termes de *perception* et *projection* trouvaient à déployer toute leur envergure sémantique. On passait de la perte de toute référence, de l'incertitude perceptive aux enquêtes mythologiques. Si Lavier jouait de la matérialité de la peinture, de ses murs empâtés sous les lampes (*Picture Light*, 1983) aux oeuvres filmées et tremblantes, si Paolini nous montrait la perspective (*Trionfo della rappresentazione*, 1985), si Michel Verjux jaugeait l'espace à la lumière «vide» de ses trois projecteurs (rappel de la pyramide visuelle), notons toutefois que ces allusions à la peinture venaient en même temps et paradoxalement souligner un autre choix de *Lumières*, l'absence de la peinture-peinture ou de la peinture-«élargie» dont on sait la prolifération d'objets peints, croisés, existant aujourd'hui.

Pas de lumière en peinture ni de peintures dans *Lumières*. L'occasion était pourtant bonne. Ne fût-ce que pour qu'on se dise que nous n'étions plus dans *la* peinture (?). La matière picturale a donc été évoquée mais par des biais bien précis d'un art qu'on pourrait qualifier plus ou moins de «post-conceptuel».

Turrell, Hunter, Ayot, Lavier, Collin-Thiébaut, Boltanski, etc.: voilà un tracé possible sur la carte. S'il propose un parcours, il implique aussi un tri. Celui-ci, à sa manière, questionne un projet, l'hétérogénéité des oeuvres retenues, l'omission de certains types de productions, l'inscription d'autres oeuvres, bref toute la *cosmogonie* d'une exposition.

ALAIN LAFRAMBOISE

CÉLINE BARIL

Galerie Optica, Montréal
13 — 30 août 1986

Placée en exergue à l'entrée de la galerie, une série de photographies montées sur un paravent renvoit d'emblée, de façon littérale et symbolique, au titre bien obscur des oeuvres récentes de Céline Baril: *La Bête noire*. Ces photographies montrent le déroulement narratif de la mise à mort de la bête par l'humain (et parfois le contraire) dans le théâtre bien vivant des corridas. Cette utilisation métaphorique de la mise à mort nous donne l'impression que l'artiste a aussi livré un combat par la mise en boîte d'un certain nombre d'idées noires. J'énumère donc ces obsessions qu'on évacue, mais qui reviennent continuellement et qui donnent lieu à des objets-sculptures: «le désir, la mémoire, le vertige, l'amour toujours l'amour, l'exotisme, la colère, le doute, l'apprentissage».

Certains de ces thèmes vont organiser concrètement la composition de l'objet: «le vertige» où sont montées dans une sorte d'empilement précaire des chaises qui servent d'appui à une glissade ondulée faite en bardeaux; «l'exotisme», sorte de tige en bois embouté et sculpté qui rappelle avec ironie les palmiers du Sud. Cependant «la mémoire», construite à partir d'un vieux coffre à outils, entretient un rapport plus virtuel avec le thème en suggérant seulement l'activité mnémonique par ses nombreux tiroirs, ses dépôts d'argile et les stratifications de la matière accumulée. «L'amour toujours l'amour», avec la chaise disloquée, le tourne-disque désuet et la passerelle rompue dans son ascension, évoque bien les hauts et les bas, le rythme des ruptures et de l'éternel retour du thème.

Tout le travail de manipulation qu'on reconnaît à travers ces objets s'applique à faire une rhétorique de l'ajout et du retrait à partir d'«objets trouvés» (ou «objets déjà construits ou préfabriqués»), rhétorique qui met en évidence l'importance de la composition de ce qu'on a aujourd'hui l'habitude de nommer «la nouvelle sculpture». Les objets de Céline Baril sont à ce moment-là investis d'un travail de désamorçage par l'application d'un épais goudron sur toutes les surfaces, ce qui voile d'une certaine façon les fonctions premières de ces objets, mais qui dévoile après coup leurs qualités physiques et leurs possibilités matérielles. Ainsi, si les tables, les chaises, les bureaux et autres objets non identifiés perdent leur utilité d'origine, ils conservent toutefois des fonctions d'appui ou de support. De cette manière, le vide laissé dans l'empattement des bureaux avec «l'apprentissage» permet un encadrement photographique (représentant des jeunes filles à l'école) et, dans «le doute», les photographies s'emboîtent au-dessus de la table.

La métaphore du corps peut servir ici de référence à ces «pièces montées», non par rapport à l'habituelle

Céline Baril, *La Bête noire*, vue partielle de l'installation, 1986; de g. à dr.: «Mémoires», «L'Amour toujours l'Amour», «Le Doute»; photographies, meubles, bardeaux, argile, goudron, objets divers; photo: Céline Baril.

analogie de l'organisme, mais par le biais des notions de soutien (squelette), de surface, de visage. Il est à remarquer que, dès l'Antiquité, les Kouros grecs faisaient état de la question du soutien en recourant à un travail sur les surfaces de manière à donner l'apparence d'une peau cuirassée qui soutiendrait visuellement la masse imposante de ces corps-statues. Inversement, la sculpture hellénique était plus préoccupée par une dynamique du corps, où le mouvement ne parvenait à un état d'équilibre que par une structure interne, le squelette, déterminant alors tout le déploiement du corps et de la surface, comme l'usage des drapés n'était qu'un reflet (ou un effet) de la position du corps.

Il est sans doute possible de retrouver ces différents soutiens et leur rapport aux surfaces à travers une histoire de la sculpture. Mais comme pour les Kouros, les objets de Céline Baril ne possèdent apparemment pas de structure interne qui pourrait donner l'inférence de ses prolongements. À l'origine, il y aurait plutôt des boîtes noires dont on ne pourrait penser le contenu autrement que par ses interventions exté-

rieures: les prolongements se développeront nécessairement à l'extérieur du corps-carapace comme l'exemple de la tortue. De là, on pourra remarquer tout le travail de Céline Baril pour faire tenir les choses en place avec des tréteaux, des châssis sur roulettes, des pilotis utilisés parfois dans un cadre rigide («la colère», «le désir»), parfois dans une structure fragile pour le poids qu'elle supporte («la mémoire»); ou, ailleurs, remarquer la déficience du support: «le doute» est appuyé au mur pour l'empêcher de basculer. De même, la forte présence des visages de personnalités du cinéma (James Dean, Madame Flynnstone, Monica Vitti, Bette Davis) s'inscrivent en supplément, comme au-dessus de l'objet «mémoire». Les visages supportent ainsi la devanture de l'oeuvre, privilégiant en conséquence la vue de face, sans avoir la possibilité ou le besoin d'aller voir derrière ce qui se passe. Mais même si l'occasion s'offre à nous, il n'y a encore là qu'une autre face du même objet: d'où l'impression d'avoir seulement affaire à des surfaces du corps. Les multiples rajouts, les excroissances, les aplatissements, les disproportions entre les parties font de ces objets des corps démembrés sans unité véritable (Gilbert Lascault n'hésiterait pas alors à parler de monstres).

Le corps de l'oeuvre parvient quand même à se raccorder, malgré ses disparités, par la couche de goudron qui enveloppe et maintient visuellement le tout.

De même que toute une série d'éléments repris à travers chacun des objets font finalement de cette installation un corps unifié et apportent une cohérence au parcours: la série des couleurs — le noir, le brun des dépôts d'argile et le rouge, visible lorsque les corps sont entrouverts — , la série des supports, la série des photographies, la série de la bande sonore (indescriptible). Si Céline Baril donne un corps à cette installation, elle lui donne aussi un visage. Pour Deleuze (*L'Image-Mouvement*), le visage apparaît à travers le gros plan, comme une surface de pure émotion. D'où l'impossibilité de faire la distinction entre la tristesse d'un visage et un visage triste, entre la surface de l'expression et l'expression de cette surface. Et si l'on trouve parfois émouvant un visage défait par l'émotion, c'est bien parce que l'on ne voit plus le corps qui le supporte ou ce qui le rattache à la logique du corps. C'est à cela qu'on reconnaît les vraies bêtes de scène. Aussi, elles sont souvent vêtues de noir . . .

GASTON ST-PIERRE

THOMAS CORRIVEAU

Galerie Optica, Montréal
6 — 27 septembre

> Desguiser une sorte de figure, comme une teste, un bras ou un corps tout entier, qu'ils n'auront aucune proportion: les oreilles paroistront longues comme celles de Midas, le nez comme celuy d'un singe et la bouche comme une porte cochère, et, cependant, veue d'un certain poinct, reviendra en proportion fort juste.[1]

Les collages récents de Thomas Corriveau sont doublement fascinants puisqu'ils constituent des images composites (et plus précisément des arcimboldesques) ordonnées selon les lois de construction de l'anamorphose plane. Un paysage anthropomorphique, présenté en 1985 au Symposium de la jeune peinture de Baie St-Paul, montrait une immense femme-paysage se reflétant dans l'eau. On retrouve encore dans le travail de Corriveau la présence d'un artifice intellectuel, mais non plus des transpositions de l'animé à l'inanimé, puisque tous les collages récents sont des portraits de femmes composés entièrement de parties de corps découpés dans des magazines de mode. Chacun des collages-photos, portant un prénom féminin, se montre au spectateur sous une forme altérée ou parfois monstrueuse, et oblige celui-ci à porter attention au processus de décodage et de lecture de l'oeuvre. En effet, pour saisir le représenté, il faut se positionner à un endroit stratégique d'où il sera possible de reconstituer la figure, insensée de prime abord.

En plus de l'anamorphose qui déforme et brouille la représentation des portraits de femme, Corriveau complique le jeu par un morcellement et une décomposition des visages, torses et bustes de femmes, disposés judicieusement de manière à constituer l'objet unifié et global d'une tête de femme différente à chaque fois. Les deux procédés de l'anamorphose et de l'arcimboldesque ont une longue histoire puisque déjà certaines miniatures bouddhistes de l'Inde et certaines gravures de l'époque romaine les utilisaient comme moyens de mettre à distance le sujet. Léonard De Vinci, dans son *Codex Atlanticus*, s'est plu à son tour à dessiner de tortueuses images anamorphotiques et des «animalucci» représentant des monstres composés de divers animaux. On peut aussi voir au XX^{e} siècle chez Picasso dans *La Femme avec des fleurs* une certaine reprise du procédé de l'arcimboldesque; et, plus près de nous, l'utilisation de films anamorphotiques, avec des images rétrécies, projetés depuis 1953 par la Twentieth Century Fox sur des écrans panoramiques où elles deviennent normales avec des objectifs spéciaux. Mais c'est évidemment au XVI^{e} et au XVII^{e} siècles que les allégories maniéristes exploiteront à outrance ces procédés que, curieusement, certains artistes actuels se plaisent à retrouver. Faut-il voir maintenant dans cette recrudescence des «caprices, inventions, fantaisies et bizarreries» chères au XVII^{e} siècle, une forme postmoderne de maniérisme, ou ne doit-on pas tout simplement y détecter les effets formateurs (ou dé-formateurs) d'une ancienne tradition remise cycliquement à l'honneur à certaines époques?

En présentant un ensemble de collages composés de photos de femmes et régis par ces stricts procédés de représentation, Thomas Corriveau questionne d'abord les mécanismes de représentation du corps par la voie des magazines de mode. Ces corps fardés, habillés et placés sous des projecteurs pour que la photographie n'en conserve que l'identité «vue sous un certain angle» et «d'un certain point de vue», Corriveau en fait l'élément de base des collages verticaux *Claire*, *Carole*, *Catherine*, *Camille*, etc. Il les découpe et les juxtapose de manière à créer un visage, exactement comme Arcimboldo devait le faire avec différentes espèces de fleurs pour le *Printemps*, de fruits et de légumes pour l'*Été*. Mais, dans le cas d'Arcimboldo, l'objet global diffère des éléments qui le composent. Ainsi, l'objet global est une figure anthropomorphe de nature allégorique. Or, chez Corriveau, il en va tout autrement car les unités constituantes se réfèrent au corps, de même que le signifiant global. Les parties redonnent métonymiquement le dénoté global et font donc redondance de sens.

Thomas Corriveau, *Claire* (de la série «Prénoms»), 1986, collage (photos) et acrylique sur toile, 75,5 x 28 cm.

Il y a dans les oeuvres de Corriveau un abus volontaire de l'effet «portrait» comme s'il choisissait de saturer l'image composite par un excès d'autoréfé-

rentialité des parties par rapport au tout; alors que chez Arcimboldo, le référent global «s'émancipe» du joug des référents dont il origine. Dans l'*Automne* on voit finalement une tête d'homme barbu et chevelu qui ne doit plus rien aux éléments «fruits» qui le composent. Chez Corriveau, l'arcimboldesque accole les éléments constituants au référent global; aucune distance entre les deux ne permet de qualifier ces collages d'allégories. La fonction métaphorique y est extrêmement réduite et joue étrangement car les deux éléments comparés sont presque identiques et redonnent le même contenu: les éléments composants sont des visages de femmes et l'image globale renvoit à un portrait de femme de type publicitaire.

Pour cesser de voir des éléments de nature morte, fleurs, fruits, animaux aquatiques et outils dans les toiles d'Arcimboldo, et percevoir la figure d'ensemble, ridicule ou noble, il faut s'écarter un peu de la toile, à une certaine distance. C'est ici que toute comparaison bascule, car les images de Corriveau sont aussi allongées et déformées par l'anamorphose. Devant un arcimboldesque, c'est une question de distance frontale (plus ou moins proche de l'image) qui permet de décoder le mystère, alors que face à une anamorphose, le spectateur doit effectuer un changement de position sur l'axe latéral pour reconstituer le sens. Ici, la norme d'observation est plus complexe que dans l'arcimboldesque.

Dans l'exposition, les anamorphoses horizontales, comme *Charlotte*, sont plus difficiles à reconstituer. L'image semble au départ plus brouillée que dans *Claire* ou *Carole*, anamorphoses verticales qu'on parvient plus rapidement à décoder. Les signifiants des anamorphoses horizontales constituent de véritables idiolectes quasi indéchiffrables au départ, alors qu'une certaine reconnaissance joue devant les anamorphoses verticales. Comme si les portraits horizontaux étaient plus «réussis» anamorphotiquement parlant. La marge de manoeuvre du spectateur demeure très réduite face aux petits portraits de Corriveau; celui-là se voit contraint à chercher la bonne forme dans l'incomfort le plus total et Corriveau lui refuse le droit de recourir à une inclinaison de l'image, ce qui faciliterait grandement la lecture. Certaines oeuvres de l'exposition sont plus complexes et plus monumentales. Ainsi, dans *Nicole à son miroir*, la tête de la femme se maquillant est un arcimboldesque alors que son image réfléchie nous donne un portrait simple à peine altéré. Corriveau utilise le miroir comme outil de reconstitution de l'identité de l'individu. Le dyptique *Claude et Dominique* montre deux têtes, dont une masculine entièrement définie par des parties de corps et des attributs féminins. Dans ce cas, il est clair que la fonction métaphorique (*in absentia*) s'articule mieux car les parties et le tout diffèrent d'expression et de sens.

L'oeuvre la plus spectaculaire est sans doute *Du bout des lèvres* où quatre têtes composites convergent, dans un baiser, vers le centre de la surface. L'anamorphose est ici plus difficile à décoder. Le spectateur doit s'éloigner considérablement vers la droite, puis vers la gauche, et ne parviendra que successivement à déchiffrer les deux groupes de figures du grand collage divisé en son centre par un panneau à angle droit s'avançant vers lui. La plus périlleuse des oeuvres de l'exposition est sans contredit *Baiser*, car si elle donne facilement à voir certaines figures, l'image globale est quant à elle éparpillée sur trois panneaux formant une espèce de mini-théâtre. Après tâtonnements, reprises, avancées et reculs, le spectateur reconnaîtra enfin une tête d'homme; qu'il se déplace d'un centimètre, et tout s'estompe et redevient chaotique.

Prénoms est une exposition qui donne un portrait de Corriveau comme maître de l'anamorphose et de l'arcimboldesque. Certes, on peut reprocher au propos d'ensemble de n'appliquer que le principe de l'*in picturis artificiosis* et de n'être qu'un asservissement excessif aux normes réductrices des deux procédés techniques. Toutefois, cet abus volontaire n'a d'autre visée critique que celle de mettre en échec l'illusion de la représentation du corps dans la photographie publicitaire, par une manipulation et un pervertissement de ses unités de langage.

JOCELYNE LUPIEN

NOTE

1. Mydorge, C., *Récréations mathématiques*, Paris, 1630, p. 32-33. Cité par Jurgis Baltrisaitis, dans *Anamorphoses et perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1984, p. 113.

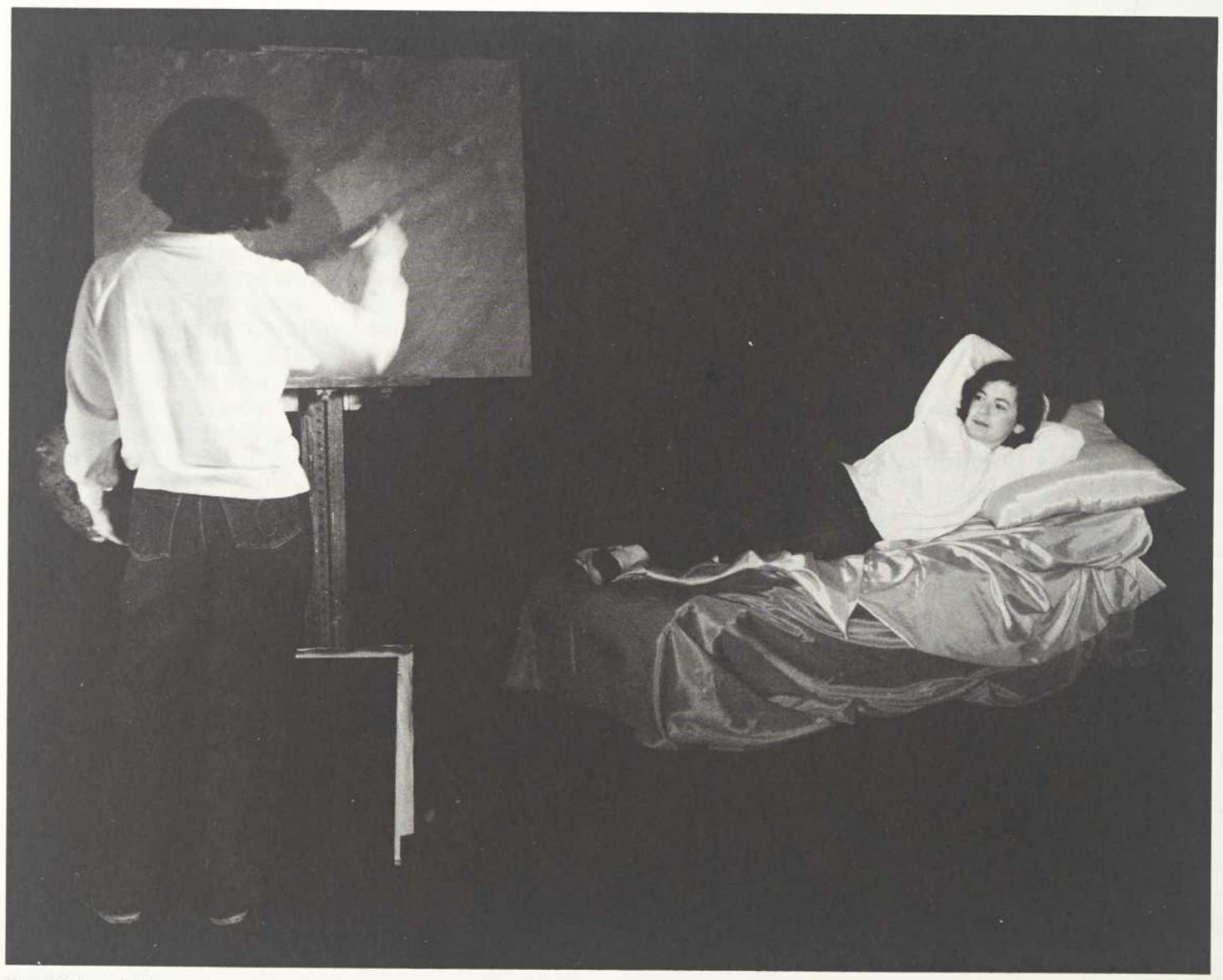
SOREL COHEN

Musée d'art contemporain, Montréal
14 septembre — 2 novembre

Aborder l'oeuvre photographique de Sorel Cohen par le biais de sa référence à l'autoportrait est gênant. Gênant parce qu'elle en parle avec une telle évidence que rapidement survient cette peur de répéter en mots ce qui a été si bien exprimé en images. Les photographies de Cohen en effet sont éloquentes et sans secret, j'entends là d'une telle netteté, d'une telle précision qu'elles ne laissent pas de doute quant aux figures qu'elles veulent faire ressortir.

Généralement, les photographies sont constituées de trois espaces. L'un est réservé à l'artiste, l'autre au modèle et le dernier à l'oeuvre peinte où se retrouvent modèle et artiste. Généralement aussi, dans ces trois lieux s'insèrent les objets qui, en quelque sorte, les symbolisent: le drapé au modèle, le chevalet ou la palette à l'artiste et le flou, la touche à l'oeuvre peinte. Là où la compréhension de l'oeuvre se fait plus difficile, c'est dans les rapports à établir entre les personnages, dans le réseau instauré par les trois personnages récurrents de l'oeuvre qui ont tous la tête et le corps de Sorel Cohen. . . . *et les ateliers de femmes (où se jouent les regards)* est un très bel exemple de la complexité avec laquelle il est possible de traiter l'autoportrait ou plus précisément, les personnages que font ressurgir le thème de l'autoportrait et leurs confrontations avec le regardeur. Le jeu de Sorel Cohen lorsqu'elle se fait modèle — et elle en adopte les stéréotypes, les clichés — , l'attitude de Cohen lorsqu'elle regarde le modèle qu'elle est (ou qu'elle joue à être), sa confrontation avec l'oeuvre peinte, c'est-à-dire son oeuvre à elle où s'est fixé son regard sur elle comme modèle; l'artiste qui se dessine, qui se peint en tant que modèle, l'artiste et l'oeuvre peinte qui tournent vers nous leurs regards: voilà des liaisons qui pourraient nourrir longtemps le discours qui cherche à mettre au clair le point de vue (ou les points de vue) de l'autoportraitiste face à elle, face au monde. Et voilà encore une oeuvre où la matière enrichit l'histoire des autoportraits avec toutes les interrogations que ceux-ci posent à l'artiste mais aussi au monde. En cela et du fait de la clarté avec laquelle elle s'énonce, . . . *et les ateliers de femmes (où se jouent les regards)* s'impose dans l'histoire critique de l'art et de l'artiste et plus particulièrement dans l'histoire de la femme artiste.

L'histoire. C'est là peut-être ce que l'artiste questionne et travaille le plus dans cette dernière exposition. Une histoire multiple: l'histoire de Sorel Cohen, celle de l'autoportrait, celle de l'art et une dernière liée aux autres parce qu'elle parlerait de l'artiste, du féminin et de sa place dans l'histoire de l'art. L'histoire de Sorel Cohen parce que c'est elle ici qui s'autoreprésente; celle de l'autoportrait parce que les indices nous faisant reconnaître l'oeuvre comme telle sont manifestes (ces indices sont repérables précisément parce qu'ils ont une histoire derrière eux); celle



Sorel Cohen, *An Extended and Continuous Metaphor #20* (détail), 1986, épreuve Ektacolor.

de l'art parce que l'oeuvre photographique porte les traces de ce qui l'a constituée: Cohen étendue sur le satin rappelle l'*Olympia* de Manet mais bien des Vénus aussi, Cohen devant sa série d'autoportraits peints fait penser aux portraits d'atelier du dix-neuvième siècle.

Cohen occupe entièrement son oeuvre, tous les lieux de l'oeuvre ne parlent que d'elle. On y voit son passé de peintre et son présent de photographe. Son passé de peintre, c'est dans la conciliation de l'artiste et du modèle qu'on le lit, c'est-à-dire dans l'autoportrait peint. Or, celui-ci est flou comme si le passé était difficilement représentable, mais comme si aussi le geste autobiographique prenait difficilement forme, que d'une manière impressionniste en fait, parce qu'il serait à la limite du représentable, à la limite de pouvoir se former. Ce qui est flou aussi, par ailleurs, c'est le mouvement, cet *autre geste* que la caméra ne peut capter que dans le moment de son essor. Le présent de l'artiste sera plutôt du côté photographique et apparaîtra plutôt clairement. Le présent, c'est l'instantané, c'est le vif, c'est-à-dire ces formes claires et éclatantes que sont les corps des personnages et des objets découpés par le noir intense qui remplit entièrement le fond de chacune des photographies.

Cohen, c'est celle qui regarde, celle qui peint, celle qui pose, celle qui présente aussi ces choses faites. Je pense ici au rôle de double admoniteur qu'elle joue dans *Tablet*, où encadrant la section centrale de la photographie la montrant plusieurs fois *à l'oeuvre* et *en jeu*, elle tient un tissu de satin rouge qui tient presque lieu de rideau de scène. Placée à l'entrée de la salle qui lui est réservée, la double Cohen dans *Tablet* semble vouloir nous dévoiler ce que nous retrouverons en plus grand à l'intérieur. Cohen, c'est celle qui regarde, admire, contemple, avec ou sans la complicité du modèle, et toujours avec la complicité du regardeur, les autoportraits accomplis. Dans presque chacune de ces oeuvres en effet, lesquelles se présentent en diptyque, triptyque ou polyptyque, si ce n'est elle artiste qui regarde l'oeuvre peinte, c'est elle modèle qui le fait. Ici, elle le souligne dans son titre: *se jouent les regards*. Et c'est à partir de ce jeu de regards que se construit l'oeuvre peinte comme photographique, ce jeu dont les principaux joueurs sont les yeux de Sorel Cohen interprétant le modèle, l'artiste et l'oeuvre peinte. À cause de ses points de vue multipliés, Cohen s'assure une place de choix dans cette dernière exposition et de fait s'inscrit dans les histoires qu'elle met en scène. Cela compte lorsqu'il s'agit d'histoires telles que celles de l'autoportrait ou de l'art car alors il est question de *figurer*, de laisser sa marque. Une marque *féminine* ici, d'une part, parce que l'artiste est une femme mais aussi, d'autre part, parce que certains lieux de l'oeuvre parlent du féminin. Je pense au modèle, mais surtout à ses poses qui évoquent toute une histoire dont la femme est le centre, je pense à l'artiste-modèle, et conséquemment à l'autoportrait, parce que c'est un genre que les femmes ont particulièrement pratiqué du fait de leur exclusion des ateliers. C'est un féminin à la fois discret et présent qui s'expose ici, car malgré les thèmes et les images que l'oeuvre fait ressortir, thèmes et images qui, par ailleurs, ne se comprennent pas à partir de signes manifestes, l'artiste néanmoins se montre dans une neutralité. Pour nous, en effet, les vêtements qu'elle porte ne sont ni masculins, ni féminins. Il y a là donc, toutefois, un féminin qui prend sa place, qui perce et qui s'inscrit dans l'histoire de l'oeuvre, de l'art.

Dans *Atelier*, dernière étape de l'expcsition, c'est la somme de ses autoportraits peints que l'artiste et nous regardons, comme s'il y avait une direction à prendre pour voir cette expo, un sens à suivre dans le déroulement des oeuvres et que tout devrait s'achever sur l'exposition des oeuvres peintes. Le tapis, cette ligne oblique qui nous guide vers les oeuvres à regarder, et la disposition de ces oeuvres qui clôture l'espace photographié semblent clore un lieu, un propos dont le geste autobiographique aurait été le centre. Or, c'est peut-être à travers les autoportraits peints que, bien qu'ils soient flous, s'énonçait le plus clairement le fait de s'autoreprésenter. Parce qu'ils sont multiples, parce qu'ils sont vagues, parce qu'ils sont vaporeux, c'est-à-dire imprenables. Comme la représentation de soi.

Aborder l'oeuvre de Sorel Cohen par le biais de sa référence à l'autoportrait est gênant mais inévitable. Ce serait tenter d'éviter de parler de ce qui déborde et ce qui déborde ici nous envahit ou, à tout le moins, nous interpelle parce que l'oeuvre est non seulement un lieu où se jouent les regards, mais un lieu aussi où s'affirment un ou plusieurs points de vue qui s'offrent à notre regard, assistant comme un voyeur, à la scène intime de l'échange des regards.

THÉRÈSE ST-GELAIS

Paterson Ewen

Galerie Chantal Boulanger, Montréal
13 septembre — 11 octobre

Betty Goodwin

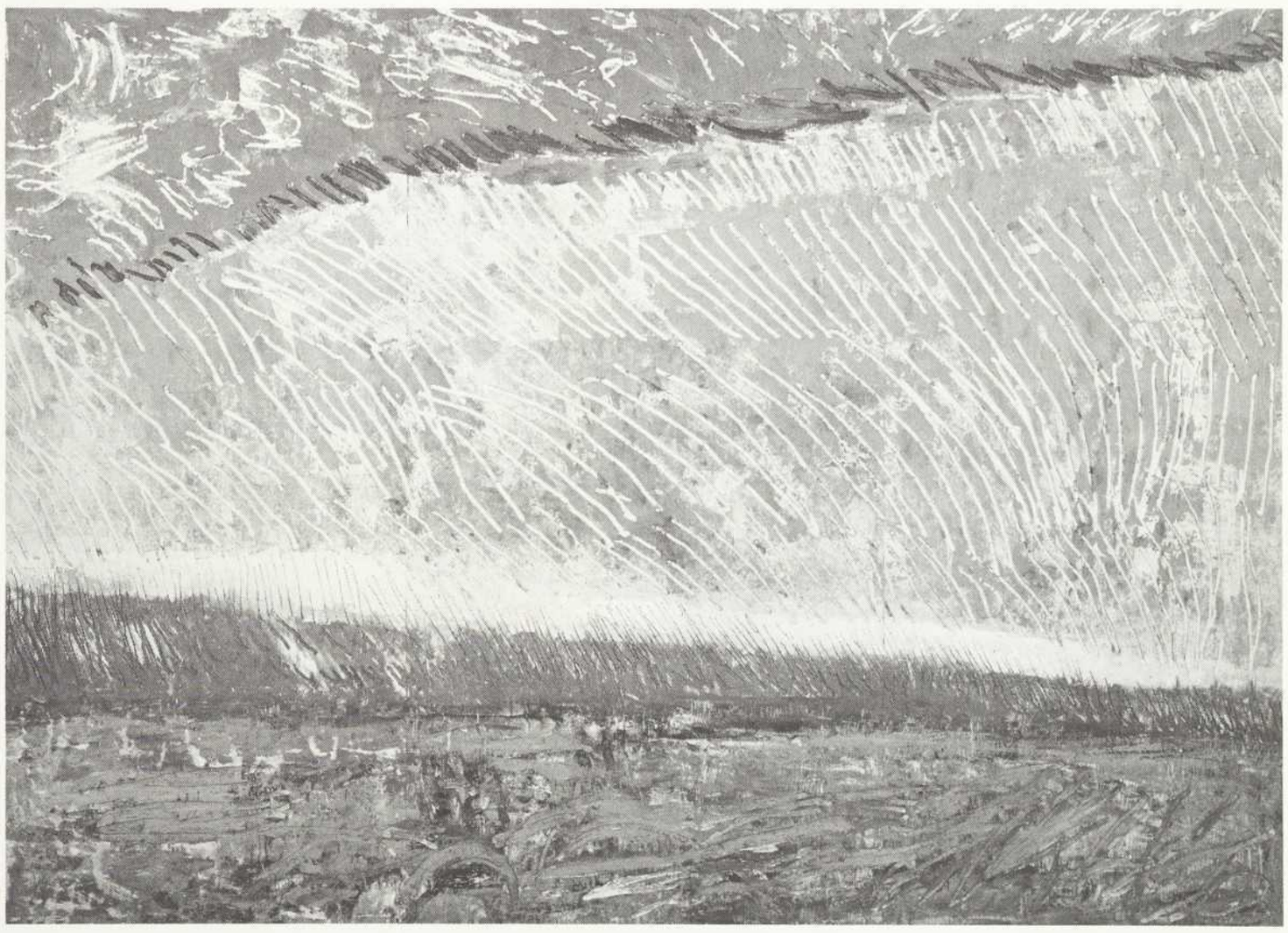
Galerie René Blouin, Montréal
27 septembre — 1er novembre

Les deux plus récentes galeries du réseau montréalais ont choisi de s'inscrire comme les représentants d'un art de calibre international et ont misé sur des valeurs sûres pour leur coup d'envoi; le créneau avait été récemment déserté et on ne peut que se réjouir de cette décision et des premiers résultats. Nous avons eu droit, chez Chantal Boulanger, au retour attendu depuis longtemps de l'artiste torontois Paterson Ewen, qui fut le représentant canadien à la Biennale de Venise de 1982 et dont on n'avait pu voir la production à Montréal ni à ce moment ni même depuis, situation anormale, s'il en est.

L'accrochage tenait compte de ce facteur et présentait, outre un tableau de 1973 (*Star Traces around Polaris*) et un autre de 1984 (*Sunset from Aircraft*), trois oeuvres réalisées vers l'époque de cette participation (*Solar Eruption*, *Day Moon* et *Sun*); si on ne peut parler ici de rétrospective, vu le nombre limité de tableaux (ce qui s'explique par leur format — 243,8cm x 228,6 pour les plus petits — et par l'espace limité dont dispose la galerie), du moins pourrait-on parler de consécration d'une aventure picturale commencée en 1970, alors qu'Ewen délaissait le formalisme pour se lancer dans l'art figuratif et, surtout, la représentation des phénomènes naturels. Les oeuvres se prêtent bien à cette reconnaissance, d'ailleurs: monumentales par leurs dimensions (et leur poids suggéré), hiératiques par leurs compositions, elles sont également impressionnantes par la matérialité brute qu'elles dégagent.

La technique d'entaillage de la surface de contreplaqué du tableau qu'Ewen utilise n'est pas étrangère à l'élémentarité présente dans ses oeuvres; utilisée pour souligner les formes simples des compositions, animer l'espace ou amplifier l'énergie contenue dans un trait de pluie, cette technique facilite le passage vers une figuration simplifiée à l'extrême, schématique, parfois même caricaturale et dont les sympathies avec un symbolisme sans apprêt font d'Ewen le père spirituel d'une légion de producteurs canadiens de nouvelle figuration et de «bad painting».

Il est regrettable que cette dimension ait été presque absente de l'exposition; les oeuvres retenues, soit par choix, soit en raisons de contraintes de disponibilité, figuraient pour chaque époque parmi les tableaux les plus formalistes de la production d'Ewen, à l'exception peut-être de *Solar Eruption*, où l'on sent davantage le rôle de coup de boutoir habituellement assigné à l'entaillage. Ce rôle était réduit dans les autres oeuvres, et plus particulièrement dans *Sunset from Aircraft*, à une dimension presque décorative. L'idée de l'exposition était cependant excellente et



Patterson Ewen, *Sunset from Aircraft (NWT)*, 1984, acrylique sur contreplaqué, 243,8 x 335, 3 cm; photo: Peter MacCallum/Carmen Lamanna Gallery.

aura permis de combler un vide embarrassant, en attendant mieux.

À la galerie René Blouin, au contraire, l'installation proposée par Betty Goodwin, récent prix du Québec, était pleinement réussie et témoignait du souci d'expérimentation toujours vivant chez cette artiste montréalaise à la carrière aussi longue et tumultueuse que celle d'Ewen. Goodwin, qui s'est fait connaître successivement par des impressions de vestes, des installations, sa série de *Tarpaulins* et, plus récemment, par ses *Nageurs*, où elle abordait de front la figuration, délaisse ici la dimension aquatique, mais conserve la fluidité de l'espace qui avait caractérisé ses dernières oeuvres.

Betty Goodwin, *Carbon*, 1986, poudre de fusain, cire, pastel à l'huile, pastel, graphite, huile et gesso sur aluminium galvalisé alvéolé, 275 x 975 cm; photo Brian Merret, Musée des beaux-arts de Montréal, coll. de l'artiste.

L'oeuvre la plus importante du trio composant l'installation est titrée *Carbone* et couvre en huit panneaux une dizaine de mètres, soit la presque totalité de la largeur d'un des murs opposés à l'entrée. Cinq corps et groupes de corps s'y succèdent, silhouettes imprécises exécutées au fusain, au pastel et à l'huile dans des tons de gris et de noir, où subsistent quelques détails et où mains et pieds manquent souvent. Ces formes sourdes sont écroulées, enlacées, ou encore se portent les uns les autres, et leur format s'apparente à celui du corps humain.

Immédiatement à droite, sur le mur adjacent, *Figure with Arm*, où un porteur (phoros) semble entraîné vers la droite par la silhouette en position foetale qui lui masque la figure; du côté opposé, son bras, coupé par le cadre, est terminé sur le mur par une forme rectangulaire, évoquant une crucifixion. Au centre de l'espace de la galerie, *Column*, qui s'appuie sur trois des faces d'un pilier existant, la quatrième, celle opposée à *Carbone*, restant vierge. Y sont reproduits les thèmes du crucifié et du phoros, sur deux faces, et celui de la silhouette foetale, sur la face opposée à l'entrée.

Le noeud de l'installation, et le principe qui permet de multiplier l'impact déjà considérable en soi de chacune des oeuvres, c'est précisément cette colonne. Elle commande, de par sa position, l'accès aux autres oeuvres et y combine sa propre identité, provoquant par sa présence et ses différentes faces des lectures supplémentaires, et de l'ensemble et de chacune des composantes.

La colonne accentue dans un premier temps l'idée de couloir que la longueur de *Carbone* rend sous-jacente; elle y ajoute la dimension de trajet, que le visiteur crée en se déplaçant dans l'espace, l'image inscrite sur la colonne accomplissant par le fait même un travelling sur toute la longueur de *Carbone*. À ces notions viennent s'ajouter celles de point d'origine et de destination, qui sont permutables: l'image du phoros de la colonne vient se superposer à droite à celle du «crucifié», de *Figure with Arm*, alors que la silhouette foetale de *Column* débouche sur l'espace laissé libre à la gauche de *Carbone*. Les significations et les interprétations possibles se multiplient, parfois contradictoires, et se chevauchent; à chaque lecture, cependant, c'est la notion de trajet à travers les figures figées de *Carbone* qui revient, amplifiée jusqu'aux dimensions homériques du voyage d'Ulysse aux enfers, sur les eaux du Styx. Même mystère à la fois chargé de respect et d'effroi mais dénué de tout lyrisme, même anonymat de la souffrance et même désolation sans appel. Goodwin ajoute à la qualité obsessionnelle déjà présente dans ses oeuvres un lieu physique où se déployer et prendre de l'ampleur; c'est dans ce contact direct avec le visiteur, au delà des interprétations anecdotiques ou des considérations mystiques, qu'est le vrai propos de l'installation, son originalité et sa réussite.

JEAN-JACQUES BERNIER

ASA 86

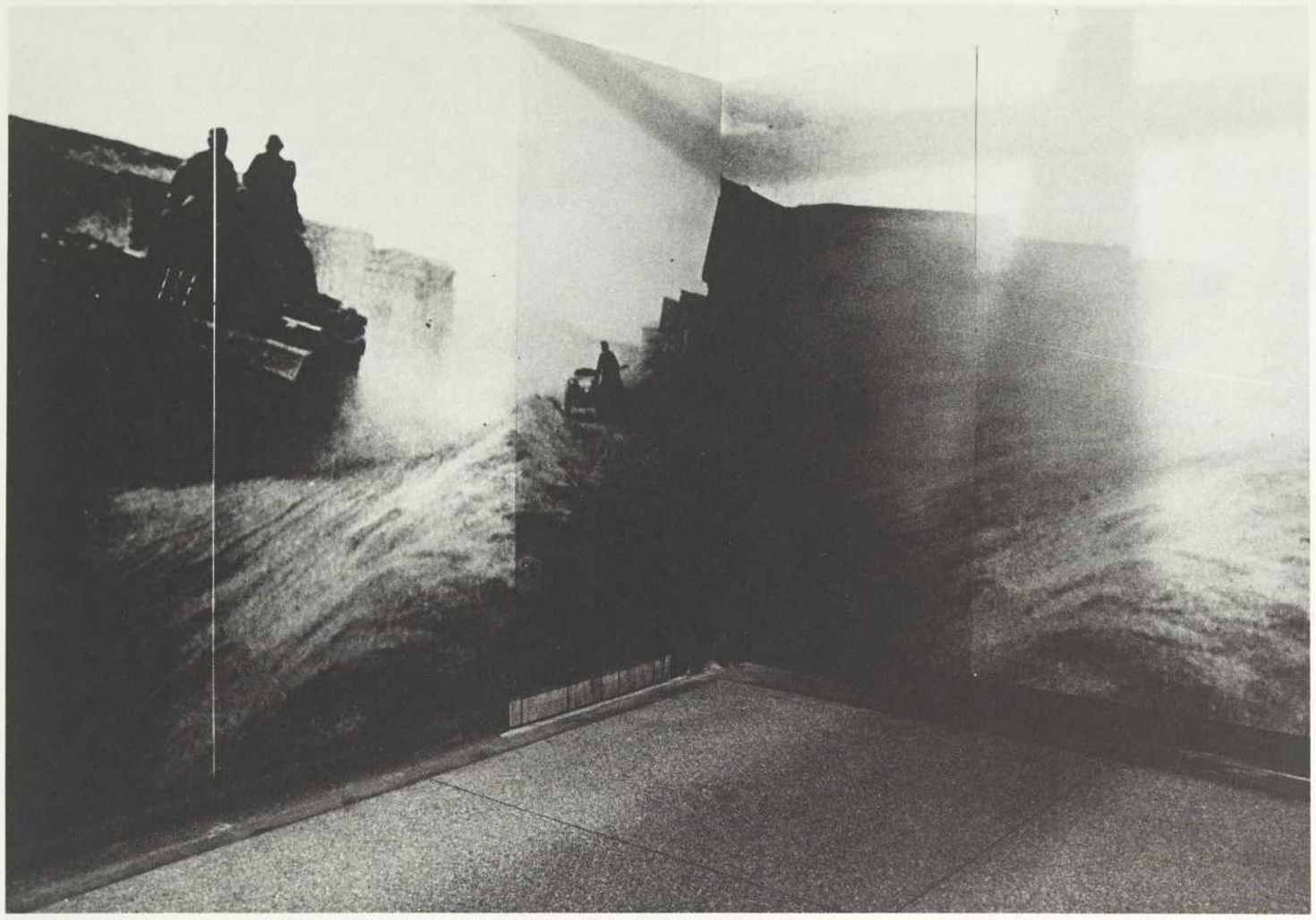
1245, rue St-Urbain, Montréal
1er novembre — 16 novembre

> L'attitude la plus commune, face à la réalité déplaisante, est assez différente. Si le réel me gêne et si je désire m'en affranchir, je m'en débarrasserai d'une manière généralement plus souple, grâce à un mode de réception du regard qui se situe à mi-chemin entre l'admission et l'expulsion pure et simple: qui ne dit ni oui ni non à la chose perçue, ou plutôt lui dit à la fois oui et non. Oui à la chose perçue, non aux conséquences qui devraient normalement s'ensuivre. Cette autre manière d'en finir avec le réel ressemble à un raisonnement juste que viendrait couronner une conclusion aberrante: c'est une perception juste qui s'avère impuissante à faire embrayer sur un comportement adapté à la perception. Je ne refuse pas de voir, et ne nie en rien le réel qui m'est montré. Mais ma complaisance s'arrête là. J'ai vu, j'ai admis, mais qu'on ne m'en demande pas davantage. Pour le reste, je maintiens mon point de vue, persiste dans mon comportement, tout comme si je n'avais rien vu. Coexistent paradoxalement ma perception présente et mon point de vue antérieur. Il s'agit là moins d'une perception erronée que d'une perception *inutile*.
>
> Clément Rosset, *Le Réel et son Double*

Dans la première des trois antichambres qu'occupe *KRIM 1986* d'Angela Grauerholz, la réalité de la guerre est présentée sous forme de documents historiques incontournables qui, en agissant comme des quasi-index, pointent une réalité qu'on pourrait qualifier de purement subjective puisqu'aucun message idéologique ne semble en organiser le sens. Cette série de photographies «d'époque» prises, afin d'en garder le souvenir, par un photographe qui nous demeure inconnu, est cependant traitée de façon à en assombrir l'éclat, comme pour l'assourdir, mais aussi pour l'investir du statut artistique. Dans la pièce centrale, on trouve la photographie d'une des portes d'ascenseur de la pièce du fond, rappel formel un peu maladroit si ce n'est cette phrase: «Je ne peux pas voir ton visage et vivre, laisse-moi donc voir ton visage et mourir», qui laisse sentir son âge sans être, elle non plus, identifiée et qui pointe l'effet méduse. L'horreur de la guerre, présente à chaque instant dans le journal photographique de l'inconnu, a été déplacée dans le discours artistique. Dans la pièce du fond, qui donne sur les ascenseurs, Grauerholz a installé deux très grandes reproductions d'une même image, la seconde reproduction ayant fait l'objet d'un effacement, refoulement ou forclusion, c'est difficile à dire, et se présentant comme un paysage recréé. L'interprétation oscille donc entre une réalité intolérable et la contemplation, ou le travail du désir, artistique.

L'installation de Daniel Dion fonctionne sur un autre type de suspension du réel. La lutte pour l'indépendance de l'une des minorités ethniques de la Birmanie est «montrée» par une sorte d'enceinte dont le pourtour est, à l'extérieur, occupé par deux types de texte relatant l'expérience des Karen, l'un neutre, l'autre personnel, et à l'intérieur, par de petites photographies documentaires, «in situ». Un haut-parleur est suspendu au plafond et fait entendre des chants probablement Karen, si faiblement qu'il faut littéralement tendre l'oreille. Rappel un peu didactique de ce qu'on a dit probablement trop souvent, puisque même de «ça» on se blase: qu'à force de recevoir des doses massives de meurtre, d'injustice sociale et politique et de viol d'enfant, on finit par décrocher automatiquement, que la médiation adoucit bien certaines choses et qu'elle en cache beaucoup d'autres (ça vous dit quoi, les Karen?). On voit mais on hésite, puis on se met à regarder autre chose, l'intolérable est subverti par son excès même, et au nom de qui, au juste, et en quelle connaissance de cause, déciderait-on d'une action?

La réalité intolérable peut aussi être évacuée par la fuite dans l'imaginaire. Je trouve difficile de lire le travail de Lise Bégin et je sais très bien qu'il se trouverait bien vite quelqu'un pour me dire que, justement, là réside le propos. Je me trouve devant une ouverture par laquelle je peux pénétrer, en marchant



Angela Grauerholz, *Krim*, 1986, vue partielle de l'installation; photo: Guy L'heureux.

sur du sable (brillant ou brûlant car baigné de la lumière d'un projecteur) répandu sur le sol de façon à épouser la forme inversée d'un pilier évasé au sommet et à demi encastré dans le mur et qui «prend» la qualité du sable, en retour, par sa couleur. Ce pilier, finalement, se révèle être, par l'imagination de l'artiste, une vis (il y a trois énoncés écrits sur le mur: pas de la vis / Eaux champs brillants / je marche lesté) dont le pas (je marche?) est déréglé car les sillons sont verticaux. Encadrent cette ouverture vers un indéfini poétique deux sortes de supports métalliques sur lesquels sont placées des montages ou des collages photographiques qui sont une suite de permutations de motifs, figures et images que j'ai renoncé à inventorier. Sur cet assemblage énigmatique (je pense que Bégin est *un peu trop* énigmatique), un projecteur posé sur un tas de lettres en styrofoam empilées reproduit le visage d'une femme, bariolé et coupé en deux par la convexité du pilier. J'éprouve un certain respect pour l'aisance et l'économie avec laquelle tout ceci est amené, mais je ne sais pas trop quoi en dire au juste, si ce n'est qu'il s'agit de cette ouverture dans laquelle, etc.

Johanne Chagnon a fabriqué des décalques de murs, véritables empreintes qui sont suspendues au plafond comme des voiles, comme si le voile arraché, elle était restée prise avec lui. Pourquoi avoir accroché ces voiles de façon à former un labyrinthe, pourquoi avoir ajouté ces projections d'«authentiques» murs de briques, pourquoi les détritus qui s'accumulent et surtout pourquoi, activisme oblige, avoir mis en vente à l'entrée de l'installation des affiches annonçant l'événement, trafiquées par divers éléments en relation avec son installation? On n'en demandait pas tant.

Ce que présente Claude Lamarche, avec son appareil photographique qui regarde un miroir, appartient pour l'essentiel à la rhétorique baroque. Sans renouvellement. L'appareil photographique est en fait constitué d'un cadre mouluré (la peinture) qui s'enfonce sculpturalement en un soufflet noir dont l'orifice donne sur un miroir (la photo), lui aussi très ornementé (de nouveau, la peinture): échange de qualités, inversion métaphorique. Les personnages, en papier photographique froissé puis exposé, que l'artiste a cru bon d'ajouter, ont un effet un peu trop mélodramatique.

Disons un bref mot sur les trois dernières installations. Quoique laborieux, «le parcours dans le monde fascinant des arts technologiques» de Jacques Charbonneau offrent deux éléments intéressants: le vol d'oiseaux découpés et la vidéo constituée d'un plan-séquence. Malheureusement, on ne peut en dire autant de la butte «nature» qui recouvre le moniteur et de la toile de fond. Les stratégies formelles de René Désilets sont de pauvres tentatives pour masquer la faiblesse de son propos. Avec ses yeux innombrables qui nous regardent, le désopilant «Jugement critique, situation 7» de Cerj n'aura éveillé en moi qu'un souvenir d'enfance: j'ai cinq ou six ans, je regarde, assis en plein soleil sur les marches de mon perron et bavant sur ma gomme, les cartes qui viennent avec l'emballage et qui montrent des scènes de *The Creature from the Black Lagoon* et aussi, du fond de sa caverne, *The Monster with a Thousand Eyes*.

Il n'y a rien à redire au projet de départ d'ASA 86: présenter une série d'installations photographiques, questionner le photographique en sa nature, son histoire et ses applications et en subvertir la facialité inhérente en le présentant sous forme d'un objet qui prend possession d'un espace; ou encore l'asservir à des formes diverses d'instances expressives. Cependant, le résultat n'a fait que démontrer, tant au niveau de l'articulation d'un discours qu'à celui du mode de présentation, les problèmes rencontrés par la plupart des artistes, sauf deux ou trois exceptions.

SERGE BÉRARD

LA MAGIE DE L'IMAGE

Musée d'art contemporain, Montréal
June 1 — August 31

The problem with a practice of appropriation is that anyone can do it. The Musée d'art contemporain de Montréal has been doing precisely this by holding together a group of twenty-six photographs under the flimsy title of *La Magie de l'image*.

This exhibition, drawn from the Permanent Collection is declared to reflect "certain aspects of the photography of today." Later in the same publicity statement we are informed that "The aesthetic concerns in the exhibited works suggest a redefinition of traditional photography," and finally that the artists "insist on the theatrical through a tendency to work on the decor and in this way give the image all its singular magic." Aside from the usual homogenizing characteristic of group shows in general, this description simply denies the theoretical grounding of works in the exhibition and at the risk of creating a meta, meta-critical discourse, a "redefinition" of photography seems unlikely to ensue from the Musée's banal "aesthetic" contextualization of these photographs. In the light of post-modern activity which ranges beyond aesthetic interests to an inseparable cultural and political "problematic," the Musée's activity of appropriation seems to be an undermining tactic that Barbara Kruger's piece in the show, WE ARE NOT MADE FOR YOU, would seem to resist. Images may be read in different ways by different spectators without those readings being defined as true or false, but with "singular magic" and "theatrical" clearly we are being positioned in the realm of the "theatre." What is being repressed in this description? If this is the context in which the Musée proposes that we view these works, we should, as in the case of all theatrical events that subscribe to "magic," remember that they are on the side of illusion.

The "healthy" sign, as Roland Barthes once remarked, is one which draws attention to its own relative, artificial status. While this may be the characteristic of much recent photographic practice concerned with negotiating a broader sociality than the traditional modernist photograph, "theatricality" does not necessarily coincide with such intentions, especially if the word is used merely as a term of aesthetic renewal. As such it supplies the kind of "pluralism" common today which so easily elides differences between that which is radical and that which is not, effectively making everything the same by reducing it all to the lowest common denominator. A position accomodated by post-modernism in the name of the free market — a shopping basket of ideologies. So with the Musée's shopping basket on the table, the task here is to release possible different even contradictory meanings from this theatrical context.

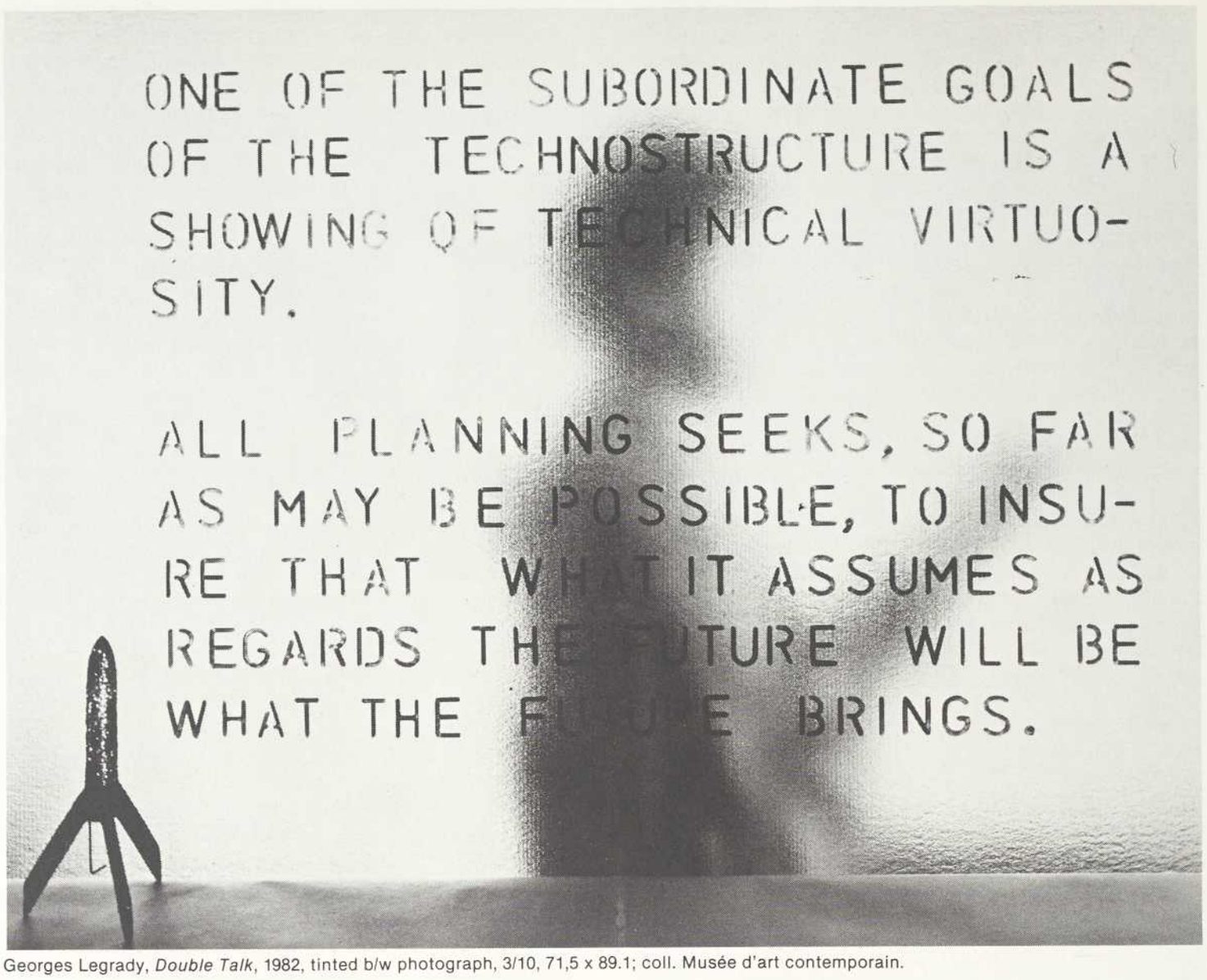
For example, the theatricality of Ellen Brooks' *Lady at Kitchen Table* uses small models to rupture the "realism" of photography. Realism is here defined as the use of conventional and therefore "familiar" codes of photography, thus in this context theatrical means a strategy not just to make strange a common scenario but to suggest a critique of the means and ends of certain representations. The obvious relevant example here being women represented in and as belonging in the domestic home, an image re-inforced across a variety of media practices, the critique of which has developed principally from a discourse of feminism and theory of representations. The use of model dolls is specific to a resistance of the male gaze — that chronic omnipresence in dominant cultural practices, while for the woman spectator Brooks' work poses a resistance to the complicity of identification with the (mirror) image. In Laurie Simmons' *Coral Living Room*, dolls are positioned as an ironic (sixties orange coloured) stereotype of middle class life style, as in *Tourism: Taj Mahal*, a parody of

the holiday snap shot rhetoric where pleasure in recognizing the cliché coincides with the absence of realist codes. The "theatre" of Shelagh Alexander's work (simply) refuses the rhetoric of conventional realism and conventional photo-montage. (Now relegated to the "official opposition.") The juxtaposition of elements in this work is not reducible to a singular point-of-view, rather to a surface on which the inscribed texts, "Where did you come from? Please tell me the truth" provoke directions for thought. Differently, Cindy Sherman's work also negotiates the construction of images and specifically the construction of the (enigmatic) Woman. In one of two works in this exhibition, *Untitled* (1985) is the dead (Cindy Sherman) of the gothic horror movie, an image shocking because of its contradiction. We know that it *is* Sherman in the photograph (or would if the Musée had told us), but she cannot be dead. Nevertheless we are asked by the photographic signifiers to believe that she is, invoking the structure of disavowal and characterizing the fascination (fetishism) of horror images that are so popular today in which women are frequently the object of debasement by men. Whether this image passes the fine line of complicity with such ideology or not may be considered by comparison with *Lio dans les herbes*, the result of a "collaboration" between Pierre Commoy and Gilles Blanchard which seems similar except for its emphasis on preciousness that weights the work towards complicity. Is Sherman's work theatrical? Certainly, but the theatrical aspect of all these works is bound up with a politics of the body, an investigation of sexual difference, of "identity" in which the strategy of artificial status — always a relative one — reminds us that the photograph (like any other medium) is mediated by someone for some reason, using a repertoire of effects, a series of choices.

The history of art photography has traditionally been an apparatus manifestly for the domain of the Man (sic). That much of the above work is carried out by women is significantly not the sign of yet another avant-garde, but work that cannot be dis-associated from a feminism that has investigated the broader effects of visual representation. However this has not excluded others working and investigating on aligned projects albeit from different positions.

In the work of Richard Prince, a tryptych of extracted faces from advertising images enables us to think the minute internal differences within facial expressions which connote a particular look or stereotype: the precocious pouting mouth, the seductive eyes or the indifferent gaze of what initially seems to be three identical women's faces. The stereotypes are recognized so easily, it is disconcerting that the subtlety of signification pervades everyday life without the position afforded here where the differences can be thought about. George Legrady's *Display, Double Talk, Archetypes, Logo Design*, a four image/text panel work, links domestic crisis to an insidious paternal technocratic corporate lifestyle, as the work's own resistance to pleasure suggests a tactic of confrontation.

Mysterium Towers 1, 2, 3, 4 by Holly King has different interests. A four part narrative is staged around a fairy tale castle. The "theatricality" here is located in the expressionist set, not in the apparently "transparent" photographic mediation, a representation of theatricality not a theatricality of representation. Within this theatre the sequence represents a mysterious (enigmatic) woman (the artist) in a heroic tragedy. In the third image of the sequence is Woman holding a knife in a threatening gesture (expression is all about gesture) toward herself. What is to be made of this image? Masochism transformed from sadism? Suicide as an act of defiance (a threat to the control of the state)? Eternal despair? . . . In the final scene the woman is consoled by the devil and condemned to eternal enigma. For in the end the received image of Woman is wrapped in the mystery of romantic thinking from which no quantity of delving into the vaults of subjectivity can save.



Georges Legrady, *Double Talk*, 1982, tinted b/w photograph, 3/10, 71,5 x 89.1; coll. Musée d'art contemporain.

In difference to this, there are certainly images in the exhibition which appear to be on the side of the "magical" as the Musée would argue, or rather on the side of the illusion (that is if we couldn't see the strings) such as the formal surrealism of Dallas based Nic Nicosia's *Near Modern Disaster, n° 8* which depicts a gravitational chaos with a girl (unsurprisingly Dallas like) being rescued by a brother/father figure, while Bernard Faucon's *L'enfant qui vole* flies to the impressionist aesthetics of *Les Pastèques* (watermelons). Sandy Skoglund's *Revenge of the Goldfish* represents a fanta-scene in a transgressing of oedipal incest, a view held in place by the omnipresence of phallic fish in a male "primal fantasy" of (the mother's) seduction. What is at stake in these works? Perhaps the real "magic of the image" is its ability to stimulate fantasy (as is exploited in the obvious day-dreaming strategy of advertising). This activity of fantasy is at stake and is also the site where meanings are constructed by the viewer. There is nothing magical about this and there has been enough theoretical discussion of the rhetoric of images for those in the visual arts to be familiar with how images can "touch" the unconscious processes. A work which describes or engages a structure without changing it generally ends up being complicit with that structure and actually re-enforces the status quo by simply repeating the same fantasy.

The "questioning of the art of photography" that the Musée mentions has come about from outside traditions of art photography, depending less on a modernist aesthetic theory than based in a cultural theory interested in a *productive* critical discussion of contemporary discursive representational practices. This description cannot be applied to all the works in this show. While the exhibition provides an excellent opportunity to see some of the photographic collection bought by the Musée, the collapsing of all the images in this exhibition into a "singular magic," into a seamless totality void of any contextual difference represents an active policy to suppress history. For it is certain that if there is any difference between the photographic past, present or future, the Musée d'art contemporain has quite singularly un-magically failed to articulate it.

DAVID BATE

SPACE INVADERS

Musée d'art contemporain, Montréal
June 1 — August 31

It's fair to say that by bringing the *Space Invaders* show to Montréal, the Musée d'art contemporain was heightening the latter's credibility in issues of content, purpose and relevance. First, while *Space Invaders* was yet another "hovering and roving" show making its way to the museum (it originated in Regina, at the Mackenzie Art Gallery), it did manage this time to reveal the alien nature of the exhibit; secondly, most of the works on display presupposed a reflexion on the part of the artists (J. Borofsky, T. Brown, E. Allington, B. Lavier, etc.) on the evolution of the ready-made. The MAC went one step further by "staging" an exhibit which was, if nothing else, a ready-made. But this Deleuzian enterprise differed from the intended presentation and reception, and this is perhaps due to the context in which the exhibit was publicized in Montréal. I'll get to that later.

What's alien about *Space Invaders*? Its tone, and that of its catalogue, including artists' comments, and essays by Sandy Nairne and Bruce W. Ferguson. These essays are informed and yet naive; Bruce Ferguson might refer to them as oxymorons . . . Now-

adays fewer and fewer critics can lay a claim of ownership, in light of the burdened references used ad nauseam turning a critic into a ghost writer, and for which the alternative has too often been lately a return to conservative and psychological analysis. The Nairne/Ferguson essays prove to be disturbing if only because of their structure, the manner in which they attempt to sidetrack the trappings of a discourse which functions between marginalized art forms and intellectual affinities, and which has lost much of its critical edge. The attempts are not always successful, as when a predictable genealogy of the works is traced back to Duchamp, the Futurists, Kaprow, Oldenburg and Warhol, which would have led to this present form of rematerialized conceptualism; or when using quotes in an ambiguous fashion, as with a reference to Craig Owens when discussing a viable critique of modernism, operating in the works displayed here, and that present in new figurative painting. Owens is an opponent of the latter art form, which he perceives to be a disaffection with the terms and conditions of social modernity. The works in the show however are centered on that issue, and all the quote serves to achieve is to suggest that new figuration painting is not the accurate critical form when addressing modernity. Unlike new painting, Nairne and Ferguson insist, *Space Invaders* serves a social function not only in its critique of the past art forms from which they have drawn, but more importantly by confronting the issue of realism in art.

These works would seemingly resist a crisis located in the exclusion of ideology in art. For many of the artists here, the end of modernism is seen as an ideological faith in progress, which would allow for an informed critique of cultural hegemony and, in the process, extend issues of power as opposed to placing them in capsules, whereby each form of domination had seen the creation of an art form to oppose it. *Space Invaders* tries, through play and language, to encompass the various struggles . . . A vague concept of resistance thus infuses both catalogue and exhibit. Nairne points out the principal characteristics of these works: first, the important degree of manipulation of objects and items, represented in the literalness of scale; second, the understanding of the processes of cultural formation which indicates that the works offer a type of realism, that of the artists' contemporary surroundings, which is at odds with a philosophy of form; third, the specificity of references and allusions.

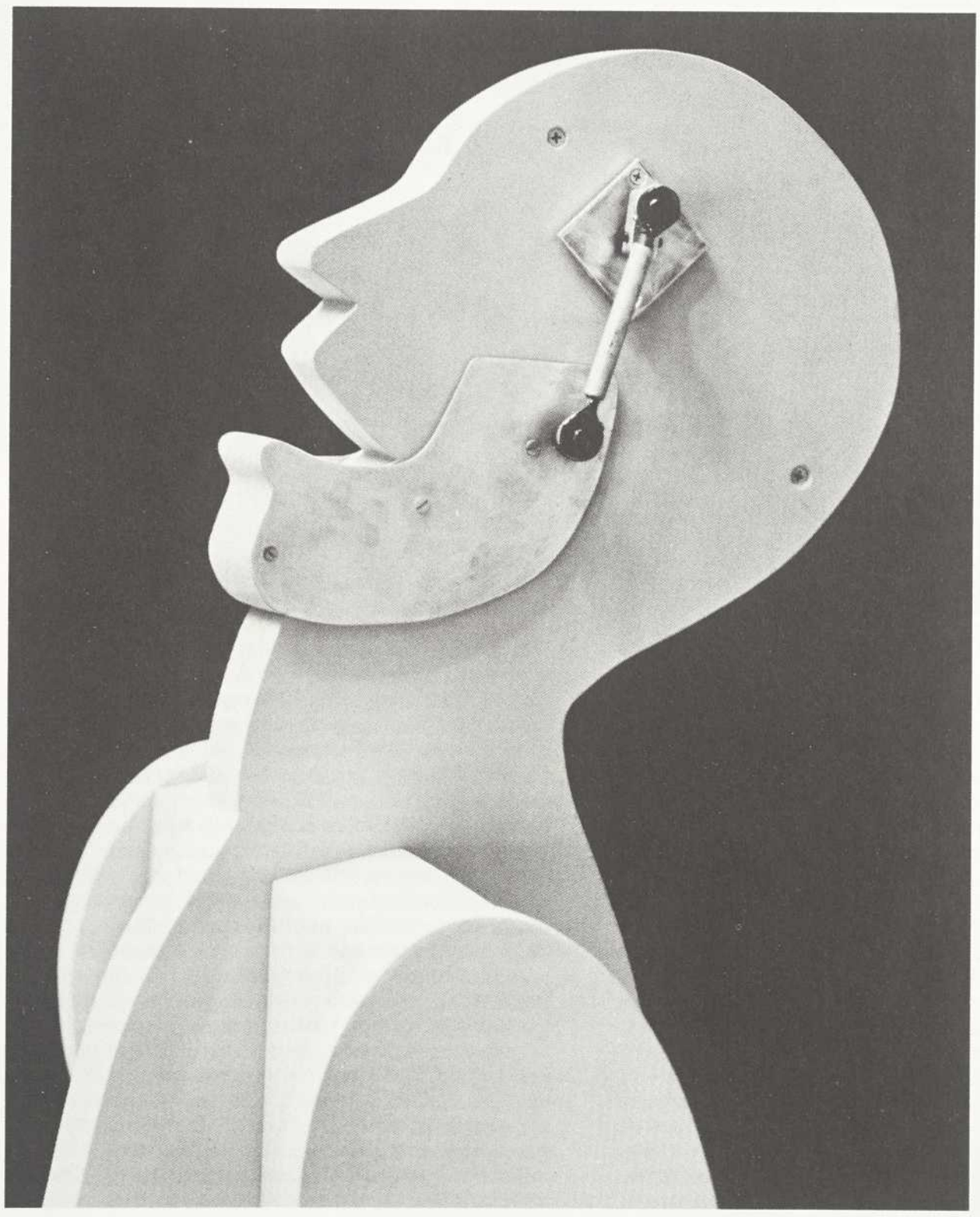
Unfortunately, this grid fails to apply to each work, though one of the three traits appears here and there. These works are somewhat more versed in the art of sidetracking than are the essays, which is to say that if there's to be a common purpose in them, its application has to take many individual forms. Ferguson expects such a remark though, and defines individuality as a social construction . . . which places the artist in a material relation to the world rather than in an abstract one (which is first generation Althusserianism). This is true of artists like Bertrand Lavier, who works solely when invited to exhibit, and for whom the period of truth in art is over. Lavier concentrates on clichés and puns, on a desire to mislead; he paints refrigerators, pianos, not on canvas, but on the objects themselves. Or Tony Brown, who will show a piece every two years, because this is the period required to sort out the complexities of technical collaborations. It becomes problematic when looking at artists like Jonathan Borofsky, and Roland Brenner, who both use sound in such a way as to overstep materiality. For Brenner, sound functions as a receptacle for the separate histories of the objects rehabilitated in his works, as a metonymy for the familiarity of the objects involved, which Brenner translates as the sound of a child's mechanical toy. For Borofsky, it takes on a more ambitious form; it becomes a mode of opposition to what is captive in ourselves, and in society. We know he's currently working on a series of video interviews with prisoners, in an attempt to literally free sound and image. As for the *Chattering Men*, they've proven to be an extremely misleading work; other versions of this work include two of these figures in front of a painting of a foot, where content and comment coexist within the mise-en-scène. Borofsky stages his works, and includes the spectator inside the piece.

The *Chattering Men* were the first invaders on display at the MAC. As one went up the stairs of the museum, glancing quickly at the figures before turning into the first gallery, a first impression consisted in believing that the figures had been placed in pairs, facing each other, representing the ephemeral quality of dialogue. But moving among the figures, one realized that they were in fact pointed in every direction of the museum; in this context, with the background noises of the public, and those of the figures, resulting in an ironic reflection of the public, the *Chattering Men* acted as a critique of exhibits . . . But one could also see how in another context, by slightly manipulating his piece, Borofsky was opening himself to numerous interpretations. The *Chattering Men* in this instance were amusing — but I would argue that the Montréal public had been conditioned to expect laughs at *Space Invaders*.

There was a strange phenomena in Montréal this year, in the way in which museums, galleries and alternative spaces drew the public: they assured the public a good time; not because they'd be learning something, or that they'd be exposed to works which we've rarely seen in Montréal, rather because they were going to have fun. The exhibit was a playground, the museum . . . a fun house. This was not *Via New York*, or *Paris-New York*, no works by Di Rosa or Combas, Scharf and Haring, but the Miró show, *Interface III*, *Lumières*, and *Space Invaders*. It ranged from stooges in costumes of Miró works inciting people on the street to come in to an exhibit course at *Interface* which belonged in an amusement park, or at the *Lumières* show, where certain works could only be seen by one spectator at a time, thus creating line-ups, and though this subverted the traditional experience and relationship between work and public, it also served to drive away certain spectators who moved on to a less crowded ride . . . And *Space Invaders* probably attracted some of its audience by virtue of its B-movie and video game connotations. Naturally, this sensitizes a large number of people to art, and the more people are drawn into museums, the better the shows will become . . . ? In the case of *Space Invaders*, a conflict between the good will of the curators and the bad faith of context proved problematic for some of the audience.

In the case of *Space Invaders, Interface* and *Lumières*, it was probably a question of an aesthetic coinciding with a marketing *zeitgeist*, by which these shows were almost overpowered, which ultimately led in somes instances to a misreading of the works shown, or to a first degree reading.

And this is why I found it necessary to address the catalogue, which lessened the threat of the works parodying themselves in an unintended manner. It legitimated the *Invader's* desire to renew critical interest in narrative, allusion, irony . . . characteristics which have been in the foreground of post-modernity. But more importantly, it allowed the spectator to



Jonathan Borofsky, *Chattering Men*, 1983, détail; photo: Joe Felzman Studio.

witness a contemporary production, which put forward the unpresentable in the presentation itself; a legitimate critique.

STEPHEN SARRAZIN

HOLLY KING

John A. Schweitzer Gallery, Montréal
October 8 — November 9

The paintings and photographs presented under the title *Hades: The Rivers* reflect Holly King's unremitting search for meaning and the ongoing refinement of its expression. This process is all the more evident in the light of the artist's work seen in two recent group shows: The Musée d'art contemporain's *La Magie de l'image* and the Centre international d'art contemporain's *Lumières: Perception-Projection*.

Mysterium Towers, shown at the Musée d'art contemporain, characterizes the artist's photographic/performance pieces from 1982 to 1984. They include, amongst others, the *Hellenic Winds* and the *Vista-Visitation* series. In each of the four black and white photographs comprising a work, King affects a dramatically informed pose in an historically referential set. In each series a recurring primitive wooden structure is emblazoned with architectural references to an idealized legacy: to the medieval in *Mysterium Towers*, to Greece and the Renaissance in the others. The figure, contained figuratively or literally therein, plays out a succession of emotional states within a non-linear narrative. Visual and narrational detail is minimal.

Mysterious Lights and the Drowned Soul (1985), also in the Museum show, is an early example of what can be called the waterscape pieces. It announces the vocabulary and preoccupations which are the basis of the current work. Most visibly, waterscape replaces figure. The interrelatedness suggested by the succession of images in the earlier series is expressed by the notions of current and flow. These qualities of water allow a wider and less constrictive range of states and conditions than do the static images of the body and its persona whose expressiveness is limited by theatricality.

The title itself, *Mysterious Lights and the Drowned Soul*, indicate King's preoccupations: mystery, soul, light, death. The treatment of these subjects in the work integrates the metaphors which the primitive wooden structure and the historical references suggested in the photographic/performance pieces. The subjective terrain of investigation is pointed to by the pervading nocturnal darkness of the photographs. The nature of the quest is formally expressed in the ambiguity of the image/reality interplay. These concerns are pursued in the photographs presented at *Lumières* and at John A. Schweitzer's.

Adrift, *Portent* and *Schism*, which comprise Holly King's participation in the *Lumières* exhibition, are large 4' by 6' black and white photographs. They contrast starkly with the neutralizing whiteness of the room and with the strategies of fragmentation and/or spatial appropriation of many other *Lumières* works. The photographs are absorptive in this sense, requiring a meditative projection towards the light emanating from the lighthouse of *Adrift*, the cave of *Portent*, and the split mountain of *Schism*. These isolated structures emerge out of the inky blackness, casting their focused and piercing, if limited and particled, beam of light on the surroundings waters and terrain.

Holly King, *Effusion*, 1986, b/w photograph, 173 x 122 cm.; courtesy: Galerie John A. Schweitzer.

The waters, flowing to, from or around the luminous source, are variously languid, murky, glittering, deep, eddying, brooding . . .

The evident irrealities of the earlier water pieces, such as the deformation of the landscape and the depiction of floating souls, give rise in the *Lumières* and the *Hades: The Rivers* photographs to symbolic structures whose significance is richer for their being open-ended. But identification of symbols in an enumerative fashion, within, for example, a Freudian framework as if the work were only oneiric projection, would belie the intended interplay between form and content. As the use of the images of water intimates, we are concerned with a voyage. The move away from the self-representation of *Mysterium Towers*, for example, has given rise to an exploration of the transpersonal forces which animate the self. The images offered are visions: a willed culling of memory, culture, knowledge, perception and intuition. In that sense, King's work is romantic with affinities to the Blakean tradition. Not to the naive socio-political concerns of Blake's *Songs of Experience*, imbued as they are with a visionary mysticism; but to the aspirations enunciated in the *Songs of Innocence* and which culminate in the *Book of Urizen* with the journey to Golgonooza, the city of art which the poet Los inhabits.

But that it is image and its nature which are being dealt with is stated unequivocally in the clearly delimited photographic (or in the case of the paintings from *Hades: The Rivers*, pictorial) space. The photographs are not concerned with object-ness or the physicality of space. They question the reality of what is visible. The images affirm their artificiality but the notion of the real is not therein exhausted. An internalized landscape is sollicited. The size of the photographs heightens the impact of the images; their blackness absorbs; their composition draws inexorably to the center, to the source of the light, metaphorically situating the locus of intent.

The paintings in the *Hades: The Rivers* exhibition can be chronologically and thematically divided. *Deluge on the Calm*, *The Peaks of Impossibility* and *The Endless Whirlpool*, from 1985, retain the configuration of impossible waterscapes: lakes with transparent glasslike sides; mountains floating on swirling icy surfaces; a whirling eddy of water dropping vertically into a pool. In all three, containment operates as a defining force, chanelling energy pictorially and imagistically from one form to another. In these works, water as symbol of the process of transformation, is at its most evident.

The blatant incredibility of these paintings is foregone in the subsequent series of paintings. They portray the rivers of Hades: Fire (Phlegeton), Woe (Acheron), Hatred (Styx), Forgetfulness (Lethe) and Wailing (Cocytus) which cross the realm of the underworld. This mythological reference expresses a kinship to that collective state of the Greek mind struggling to order existence, death, suffering and pain. King's preoccupations are not morbid though as the chromatic intensity and the graphic affirmation testify. They revolve around the urge to explore realities which can be qualified by terms such as impenetrable, mysterious and unknowable. Just as the fabulous beings of earlier Greek mythology were replaced by increasingly humanized gods and heroes, so King's work seems to increasingly mirror the known. Alterity is reflected in expressive graphic qualities, in troubling atmospheres and in anomalous physical phenomena whose pictorial logic resists immediate deconstruction.

The paintings recall Blake's symbolic use of the spiral, El Greco's illuminated vistas, the Canadian Post-Impressionists' visionary transformation of the landscape. The paintings become charged with the tradition of painting. In this sense King's strategy is more effective in the photographic works in the show which operate on the basis of a fusion of idioms.

The photographs seem to explode with vibrancy, particularly *Lighthouse with Furies* and *Effusion*. They move up to and take hold of the picture plane. The increased importance of painterliness, seen in *Effusion*, results in a sense of urgency. This quality is most effectively portrayed iconographically by the geyser whose outburst corresponds to the instantaneity of the photographic. This immediacy replaces the control and mediation of the *Lumières* photographs. Its exuberance typifies that transpersonal quality which all the work seeks to attain.

CYRIL READE

SOME UNCERTAIN SIGNS

A Public Access Project, Toronto
February 17 — July 21

From February 17 through July 21, 1986, the works of twenty-two artists were highlighted on an electronic billboard operating one block south of the intersection of Yonge and Bloor streets in downtown Toronto. Slogans, graphics and linguistic meditations jostled with the typical range of advertisements that one expects to see on a large luminous billboard in a major metropolitan locale.

The messages that beamed forth to an unsuspecting audience had been created by figures as diverse in style and reputation as the British cinema theoretician Peter Wollen, feminist activist Mary Kelly, Toronto filmmaker Michael Cartmell and Public Access member Mark Lewis. With content ranging from hermetic experiments involving the power of language to populist harangues dealing with anti-war sentiments, the material presented was as contradictory as one would expect from such a multiplicity of talent. The curators of this series of events belong to a collective known as Public Access, a group whose talents are apparent but whose goals are problematic.

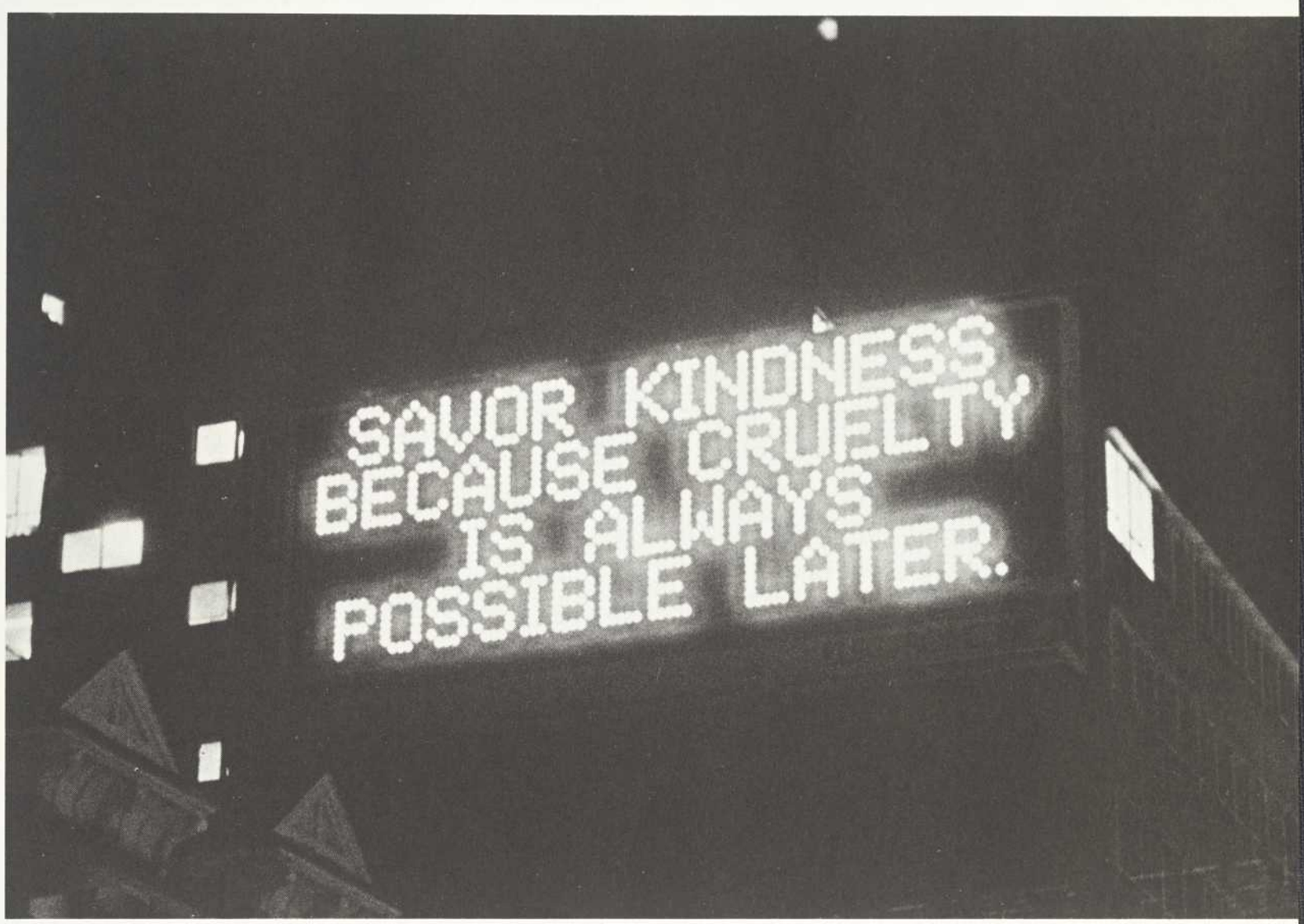
To begin with, let us consider the tale surrounding the origins of the group. In the accepted version of the story, Mark Lewis was walking down Yonge Street one day when he happened to glance upwards and see a pixelboard flashing signs to his fellow pedestrians. The messages beaming forth from McDonald's, Air Canada and others were enjoining people to engage in consumerism — but Lewis saw other possibilities in the medium. He went home and wrote Electromedia, the owners of the billboard, a letter asking if his group, dubbed "Public Access," could be allowed to curate a series of artistic messages to co-exist with other advertisers at the Yonge-Bloor location. Electromedia responded favourably to Lewis' suggestion, and Public Access was formed from a circle of academics and artists.

The pixelboard project was called "Some Uncertain Signs." A call for submissions was made and this was quickly augmented by a series of special requests for contributions from particular cultural producers. Jenny Holzer, Les Levine, Peter Wollen and Mary Kelly, among others, were added to the list of contributing artists to Electromedia's board.

The mandate for Public Access' curation can be summarized in the project's ambiguous title. The signs that they received from their contributors formed a disparate group. Some posited a direct address to a presumed audience that would be galvanized through a clear comment about specific societal issues. Others pursued a formalistic course investigating questions of representation and linguistic structure that seemed inherent in the medium. Opposing this notion of a dialectic, some artists submitted playful pieces that simultaneously exposed the medium's public and private qualities. The paradigm of this was Michael Snow's work, which simply stated "SNOW" while providing a graphic of snow falling. Intended to be flashed intermittently whenever the weather allowed for its proper occasion, this piece wittily encapsulated a private authorial reference within a public "news" format.

The uncertainty of the signs that Public Access commissioned was matched by the group's underlying problematical perception of its audience. What public was the collective attempting to address? Although a great deal of the excitement surrounding the group and its project came from what was perceived to be a bold attempt at presenting original artwork outside of the confines of a gallery space, Public Access quickly realized that the "public" airwaves were in fact privatized. In order to be allowed to present the visual and textual work that had been created, the collective was forced to develop an uneasy liaison with Electromedia. The resulting collaboration was not that dissimilar from the relationship struck by countless film directors with the heads of movie studios. Public Access, much like the *cinéastes* of Hollywood legend, was placed in the position of attempting to broaden the scope of what would be deemed acceptable to a mass viewership by the "studio heads," represented by Electromedia. Just as those directors had been forced to accede to the parameters set up by their production units, the collective at Public Access had to accept the viewpoints of their "supporters" at Electromedia.

The conflicts inherent in such a compromised position came to the forefront almost as soon as the project began. Les Levine's sign, the sixth presented in the weekly format, flashed the provocative commands "CHEAT/HATE/KILL/LIE/RAGE/RAPE/SELL/STARVE/STEAL/WIN." This twenty second message, repeated every seven minutes, was immediately followed by an ad for McDonald's. The hamburger company threatened to remove their advertising from the pixelboard. Public Access was called in to defend the artistic merit of Les Levine's project. To their credit, Electromedia accepted the collective's arguments and Levine's injuctions remained on view. McDonald's responded by withdrawing their ads, making Electromedia wary of the whole project. A month later, Lynne Fernie's sign, "Lesbians Fly Air Canada/Private Desires, Public Sins" was censored by Electromedia, which reasoned that, as the airline was another client, the display could cost them more advertising revenue. Public Access mediated a solution whereby Fernie substituted graphics of air and Canada, replacing the offending words with appropriate images.



Jenny Holzer, *Some Uncertain Signs*, week of March 31, 1986; photo: Tom Taylor/Public Access.

The situation surrounding Lynne Fernie's piece created a certain notoriety for the entire project. Public Access found their weekly submissions were being scrutinized with much care by Electromedia. Although no other work was censored, the relationship became increasingly strained, in part because Electromedia had misread the intent of the Public Access project. The pixelboard, after all, is attractive not only for its location. It is a state-of-the-art billboard whose hundreds of flashing lights are controlled by the company's computer. In addition to basic lettering, which can be any size and move in any direction, the graphic possibilities of the board are extensive. No doubt Electromedia was intrigued by the opportunity to allow a group of artists to play with the images, to create new boundaries in what was possible on the pixelboard in a visual sense. While the curators of *Some Uncertain Signs* were intrigued by the formal aspects presented by the board, Public Access never intended to provide "empty" experimental graphics. The project was billed as "original visual and textual work" and the fusion of language to form was always paramount in their view of the series.

As the curation of *Some Uncertain Signs* exists as Public Access' only major project to date, one can — at best — provide a provisional analysis of their goals and methods. The collective appears to be positioning itself as a multidisciplinary unit which desires to deal with the complex issues surrounding public and private address. In a world of shifting values, the utilization of language can provide the properly disruptive element from which to deconstruct a variety of hypotheses or scenarios. For the billboard, Public Access attempted to find pieces that would contaminate the underlying linguistic principles inherent in modern society.

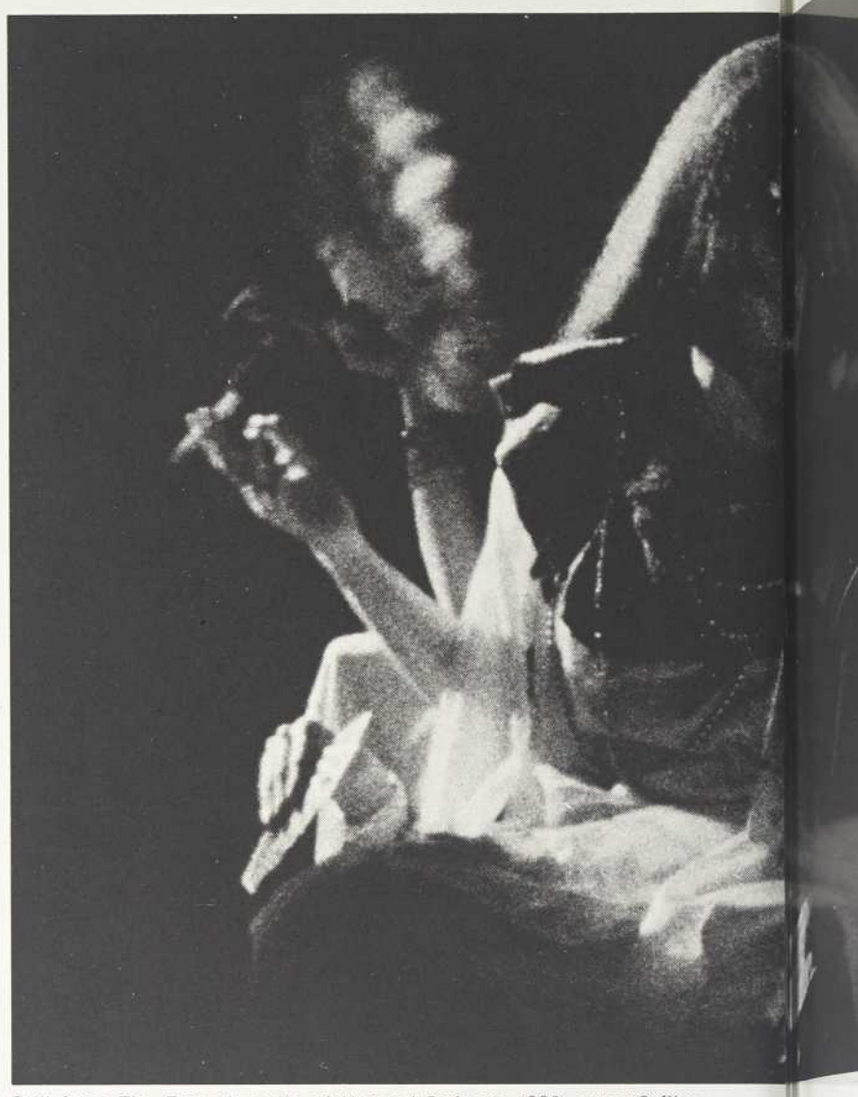
Within this broad outline, certain pieces form more properly homogeneous frameworks with specific powers and concerns. One tendency was visible in the creation of elegantly stylish pieces that attempted to interrogate, through language, issues involving sexuality and history. In this group, one could place pieces by Janine Marchessault, Mark Lewis, Christine Davis, Dave Tomas and Michael Cartmell. With the exception of Cartmell, this group consists of members of the Public Access collective. Marchessault's piece starts with a graphic of a camera which is gradually surrounded by the word, "HIS." This changes into "HISTORY" and then is recast as "HIS/STORY." "Inventing" comes rushing through the word, obliterating it. The word is replaced by a flashing "HERS" and then by a camera. This work is representative of the group, in that it presents a feminist critique of popular culture and liberal humanist dogma with an economy of means that is both precise and poetic. Although one may question how many passers-by on Yonge Street understood the piece, the effect of this sign on an attentive viewer is, surely, quite powerful.

Some producers apparently decided to take a "democratic" approach to their signs, opting for declarative statements that could easily be read in whole or in part by casual pedestrian traffic. Barbara Kruger, Peter Wollen and Jenny Holzer form a distinguished triumvirate in this grouping. Kruger's "What Big Muscles You Have" playfully strokes male egos with nicknames like "My Professor of Desire," "My Rambo," "My Pope," concluding with "My Daddy." In "Message from Procyon," Peter Wollen opts for a romantic science-fiction statement in favour of disarmament. Jenny Holzer's statements, though hardly simple, embody a populist notion in that they are so gleefully subversive. "FINDING EXTREME PLEASURE WILL MAKE YOU A BETTER PERSON" and "SAVOR KINDNESS BECAUSE CRUELTY IS ALWAYS POSSIBLE LATER" seem to be perfectly apt comments for one to see while looking skyward on Yonge Street.

For much of the remaining projects one can construct loose groups and associations. Some signs employed narrative (Ann Delson, Murray Pomerance, Mary Kelly), although each producer looked at fictive constructions differently, and only Kelly did so successfully. Her "NO TIME" satirizes "singles" relationships and was "site specific" to this particular billboard. Tom Taylor, Robert Kennedy and Olivier Richon questioned the site, and implicitly the project, "THIS AD ROBS US OF OUR SPEECH." Don Carr's simple humanist statements with text-book style graphics probably came closest to the type of artwork that Electromedia expected to see and Wodiczko and Gagnon/Heather engaged in overt and covert political statements.

Public Access' first project engendered much controversy and debate. The collective has been bold in its entrance into a problem-filled terrain where the concerns addressed include language, representation, public and private discourse. Charles Gagnon's work "PRO/CON" (PROficiency/CONtradiction), with its endless cataloguing of contradictions seems the emblematic piece for the group. After wrestling with the difficulties inherent in attempting to construct a radical discourse for the arts while remaining staunchly anti-populist/Romantic, one can only assume that Public Access remains ready to deal with its own opposite, Private Property.

MARC GLASSMAN



Still from *The Encyclopedia of Natural Defects*, 1986, super-8 film produced and directed by Sharon Cook.

SHARON COOK

The Funnel, Toronto
March 27, 1986

> They are disagreable to me, those men in whom every natural inclination forthwith becomes a disease, something disfiguring, or even disgraceful. *They* have seduced us to the opinion that the inclinations and impulses of men are evil; *they* are the cause of our great injustice to our own nature, and to all nature!
>
> Friedrich Nietzsche, *Joyful Wisdom*

> It should be stressed, for example, that a smokestack is only very tentatively of a wholly mechanical order. Hardly has it risen toward the first covering of a cloud, hardly has the smoke coiled around its throat, than it has already become the oracle of all that is most violent in our present-day world.
>
> Georges Bataille, *Smokestack*

A long silent shot of a smokestack emitting wafts of purple vapour into a soft dawn sky marks the beginning of Sharon Cook's film. But it is neither the opening shot nor the oracle of her work. For when the title credit of *The Encyclopedia of Natural Defects* appears on the screen after this image, we realize that the smokestack is technically the film's "leader" while the opening sequence is that of a six-armed shiva playing music. The pun, between the physical leader of the film as an abatoire smokestack and the visual leader as a classical oracle sitting beside a seacave, hints at the nature of Cook's cinematic beast. For like Arachne of the Greek myths, Cook is weaving a tapestry which mocks the gods: the gods of experimental film and its phenomenology; the gods of linguistic and psychoanalytical theory; the gods of Hollywood narrative; the gods of modernism. But Cook's is not an irreverent work. She seeks, rather, to entwine the ideas of time and space which have produced the canon of structuralist filmmaking into a Gordian knot. Her cinema scrawls images across a shifting frame; questioning who is the master of appearance, of order, of chaos, of signification, of creation.

Like the oracle of her film who can play three instruments at once, Cook simultaneously structures and unstructures the stability of the viewing experience. She seduces the viewer with the painterly image of a shiva who sits in the cloaked splendor of black and white shadows while her seacave (where a film of the ocean's incessant motion is projected onto a wall beside the oracle) functions as an optical play on the illusion of the dynamic and the static within cinematography. But no sooner is the viewer lulled by the repetition of the seacave's waves and the sophistication of the shiva and her musical theme, than he/she is jolted by a sequence in which the camera roughly pans through a chaotic studio. And as the film progresses with a jumble of sequences (a sudden shot of an angry face, a tableau vivant of Ingres' *Odélisque* in which the model unexpectedly comes to life, a woman masturbating with deer antlers, a hand-painted bird confused and trapped by the film frame, a hand-held scorpion), the oracle's repeated appearances assume the significance of structural cohesion, her actions seemingly foretelling and retelling the confusion of other events which texture and layer the work.

But as the shiva "unwinds" during the film, her role as the purveyor of "time and space" becomes obtuse. She alternatively appears in different guises, oscillating moods. She is ostensibly cast as both the musician and the director of the film, but in her execution of the score and montage, her unpredictable fancies create long silent sequences and an ambiguous rhythm within the film which is at once melodic and disruptive. In one scene she relaxes reading *The Basic Neurosis* and playing cards. Later in the film, she is plainly disinterested in the proceedings, holding a private party where her six hands drink beer and snap time to the music. In another scene she is yawning, declaring herself an exhausted symbol, one who is no longer the master of appearance, whose seacave is not only an optical illusion but the foretelling of a turbulent undercurrent within the film. For the oracle's function is to interpret rather than order, she is a stand-in for the artist's desire to understand what Nietzsche describes as "the fundamentally aesthetic phenomenon called life."[1] And what she is foretelling and retelling is not a narrative, but a dis-narrative: the splinters and ruptures which weave a cinematic

fabric that takes as its challenge not the illusion of reality but the reality of illusion.

In the structuralist desire to unveil, to rip away the viewer's projections to reveal the "pure" image, Nietzsche would argue that one is only left with an insidious deception, with nothing, for appearance itself is the interpretation of a chaos that is reality. Cook's strategies align her work with this Nietzschean enigma. The overall effect of the film, filled with visual puns and structural riddles, is to fathom the nature of the lies which give rise to an illusion of truth. Thus one of the most sustained and evocative sequences of her cinema, where a woman makes love with deer antlers, is based on a confusion of the character between "dear", as in loved one, and the representation of deers which the camera fixes upon in the studio sequence. In this studio sequence, where the camera sweeps across the cluttered mess in a disheveled room, the viewer becomes a voyeur at the site of creativity while a voice-over chants "as I walk through time and space, who are you to read my face." That the "you," as the intruder, also constitutes the object/subject of interpretation in the cinema, is hinted at by the oracle's prophesy that "we are we, we are they, they are we, they are we-they, You are you." But just as an oracle's prophecies are classically structured as deceptions or riddles, the opposition of we-they/you, object/viewer, signifier/signified, master/slave that characterizes the current analysis of voyeurism in cinematic structure, functions in Cook's film as a ruse, a trick, a lie that has given rise to attrition of meaning in modernism.

"You as you" in Cook's film becomes a position the viewer chooses to take up as a means of ordering rather that interpretation. And it is a position Cook chips away at throughout the duration of the film. "You" as not "we-they" seeks a theory of cinematic deconstruction, and finds it in a conversation held between two women. Yet, the unintelligible nature of their intense debate does not hold the key of interpretation to the montage. It is not a code, nor a veil, but simply a conversation about the weather in pig-latin. The deconstruction lies not with the meaning, but with the appearance. "You" as not "we-they" sees in the *Odélisque* and the *Sleeping Venus* tableaux vivants, a reproduction of the static, the signifier of woman as passive, as codified. "We-they" finds beneath this "timeless" beauty and deep structure an active world where the models for the master-painters are bored, tired, pregnant: exhausted symbols which mirror the oracle's growing disinterest throughout the film in her role as a soothsayer, as an ordering device. "You" as not "we-they" is the "you" in the crossword puzzle sequence, where a close-up shot of a hand scrawls "you censor everyone" into numbered squares on a page.

This is the "you" of an ailing art scene where theoretical positions close in upon themselves, where order, and by association, conformity, has robbed interpretation of its creative impulse. This is the "you" who seeks in the oracle's appearances a narrative and a cohesion, "over-looking" her fertility, her Dionysian qualities, concluding that she is a red herring. For "you" as not "we-they" ends up projecting Buddha where Nietzsche declares there is "only his shadow for centuries after in a cave."[2] But in the acceptance of cinema for its appearance rather than its essence, for "its brilliance, its falseness, its superficiality, its shimmering falsehood,"[3] it becomes an enigma, a mask, a creative act. Cinema is no longer the master, and you the slave of its conventions and illusions, but the "we-they" of an interpretation where pleasure and passion are intertwined, where "if we seem joyous, is it because we are profoundly sad?"[4] Overcoming the Nietzschean shadows, overcoming film as a projection of these shadows, Cook creates a cinema that embraces divination and deception, that is an investigation of what is mysterious and an affirmation of what is illusion.

DOT TUER

NOTES

1. Friedrich Nietzsche, translated form Kroner, XIII, #692, by Jean Granier in his "Nietzsche's Conception of Chaos," an essay included in *The New Nietzsche*, ed. David B. Allison (Cambridge, Mass.: 1985), p. 139.
2. Friedrich Nietzsche, *Joyful Wisdom* (New York: Frederick Unger Publishing Co.; 1979), p. 229.
3. Nietzsche as quoted by Jean Granier, *op. cit.*, p. 139.
4. *Ibid.*, p. 139.

THE INTERPRETATION OF ARCHITECTURE

YYZ, Ballenford Architectural Books, Gallery 76, Mercer Union, S.L. Simpson Gallery, Storefront, 1087 Queen Street West, University of Toronto School of Architecture, Ydessa Gallery, Central YMCA, Toronto, Mississauga City Hall, Ontario Trucking Association Headquarters, Etobicoke, Seagram Museum, Waterloo

May 8 — 31

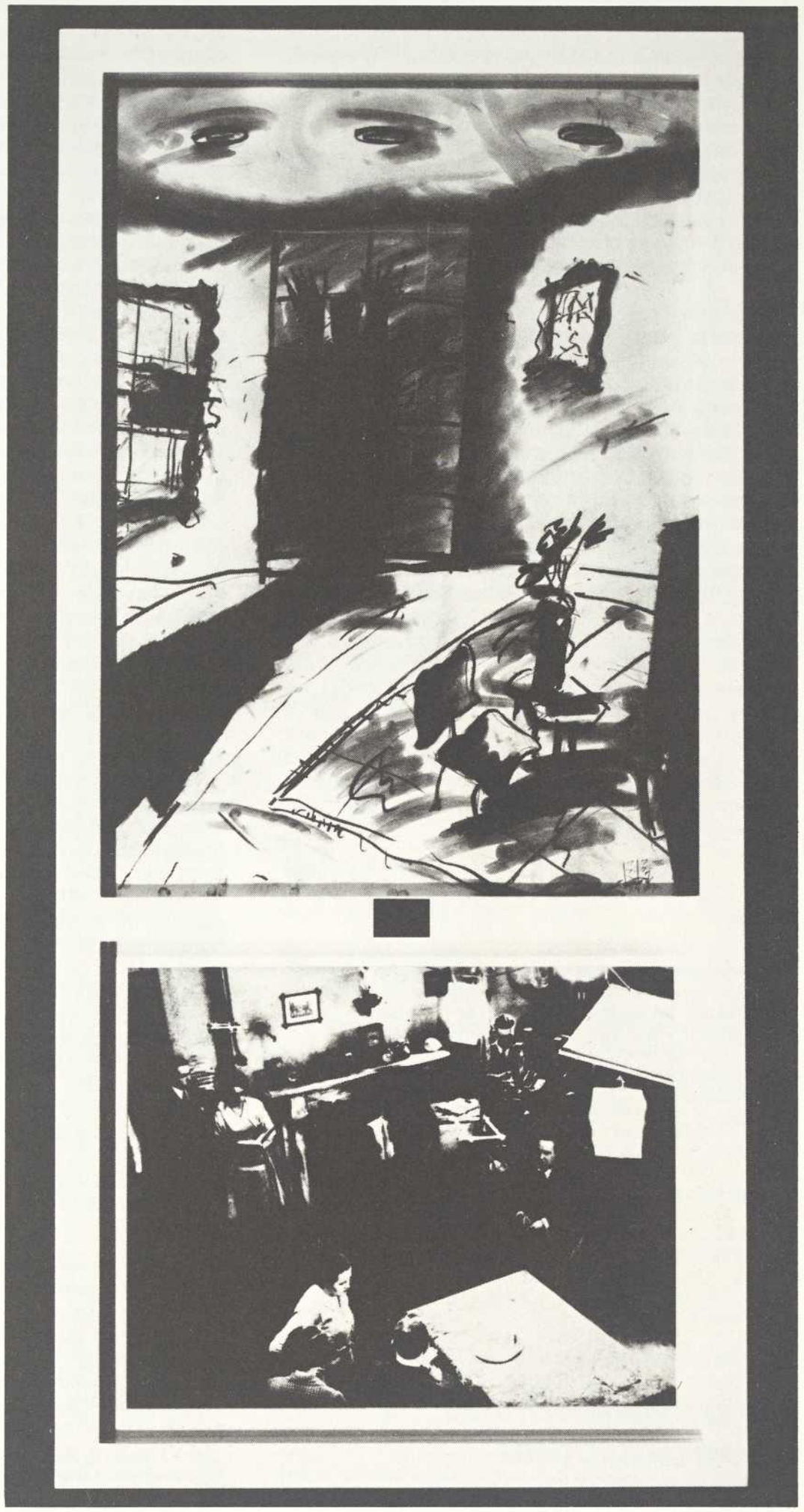
The last few years have witnessed the emergence of a new engagement of artists and architects in Toronto with the subject of public space and public art. Concurrent with this new civic sensibility, there have been a number of opportunities for both disciplines to operate on an equal basis within an ambiguous and overlapping realm. These have taken the form of open or invited competitions for the design of parks, public spaces and public works of art. A certain risk is involved in entering into the demilitarized zone between art and architecture, two disciplines which have, in the recent past, sustained independent parallel discourses. The results of these competitions, though largely hidden from public scrutiny, have caused discomfort in both camps. This mixing and occasional conflict of artists and architects have created an implicit common discourse. YYZ's *The Interpretation of Architecture* was intended to offer a neutral field for members of both disciplines to openly air their views.

If the show's premise was its perception of the isolation of the discourses of art and architecture, then this assertion begs certain questions which cannot be ignored. What caused the rift or isolation to have occured at all? At what point did this division occur? Who agreed to this isolationist situation? One speculates that the unity of the arts, as exemplified by the Renaissance, the Baroque, the Arts and Crafts movement and the Bauhaus, met its match in the technocratic division of culture in the Canada of the 1960s. Professional associations and cultural bureaucracies, such as the Ontario Association of Architects and the Canada Council, were prime forces in the rationalization of culture. The result of their efforts is the sterile functional zoning of the arts that has necessitated this show. The tacit agreement on the part of artists and architects to this division of cultural labour fails to recognize that there is no possible rational basis for the division. This show, in attempting to map the indistinct boundary zone between art and architecture, provides evidence against such "rational" divisions in the arts.

Clearly the work in the show was widely divergent, but what was left wanting above all was a charged choreography of the individual pieces to underscore their characteristics and establish a discourse out of simple juxtapositions. Beyond placing artists in architectural venues and architects in galleries, the curatorial design was difficult to perceive. The tone of each gallery was much the same. What sparks of debate or complement arose between adjacent contributions were seldom sustained across a single gallery, let alone the entire show. Interestingly enough, this tone characterized the catalogue as well. Although explicitly stating a desire to "break down the barriers between the two groups," there was a distinct polarization with artists writing about artists and architects writing about architecture. While this arrangement may have allowed a higher level of discussion within each discipline, one wonders if risking ignorance in transcending the two disciplines might have led more quickly to the end of the isolation lamented by the curators.

The first curatorial question to be addressed by a show of art and architecture is that of the role of representation versus actual artifact. Generally speaking the gallery is home to the art object; architecture can only be present in the form of representation or a translation. While the show embraced four actual buildings — Toronto's Central YMCA, the new Mississauga City Hall (under construction), the Ontario Trucking Association, the Seagram Museum in Waterloo — , their relative inaccessibility meant that its real public face remained the Queen Street galleries. The intent of the show as a neutral ground for the meeting of the minds would seem to have been compromised in favour of the exigencies of the commodity art market. The architects operated in the usual context of the artist, and the simple equalizing device of the list of names on the show poster (implying one interpretation per contributor) became undermined by the omnipresence of a few artists. Above all, the works of Krzysztof Wodiczko (present in the form of large black and white photos commanding the entrances of two galleries) and Spring Hurlbut (with photos at two galleries and an installation alone at a satellite space) seemed continually thrust before the viewer. In both cases the sameness of their work across those various venues contributed to this sensation.

Wodiczko's photographs record his "public projections" of images onto architectural objects. Without the occasion of an actual projection related to this



Brian Boigon, *Monster Architecture #2 (untitled)*, 1986, mm/p, 132 x 63,5 cm.; courtesy: S.L. Simpson Gallery.

show, these high contrast images take on the appearance of photomontage to the viewer unschooled in the circumstances of their generation. Hurlbut's photographs are of "in-situ" plaster renderings effected upon a contrived armature of wall or columns. One actual example was installed at the Storefront, which created a tension between the apparent muscularity of the photographic image and the sensation of impermanence imparted by the cracks and smells of the actual wet plaster object. The isolation of Hurlbut's piece is lamentable especially if one considers the possibility of its thick smell and feel immediately juxtaposed against one of the many constructions concerned with lightness, assemblage and movement (for example Robin Collyer's *Parade* or Don McKay's *Going Zero*). In both Hurlbut's and Wodiczko's case, the prepackaged nature of the photo records of their works, which have been variously published, hold those works in a position above the other works on show. One is left to wonder if the presence of the architects in the galleries was intended to create a counterpoint of poignant comment, or merely to validate the work of such gallery artists.

While collecting existing work around a new theme is certainly a valid curatorial device and may lead to an expanded reading of each work, in this case there seemed to be greater pertinence to that work which was created specifically for the show or was new to the venue. Two provocative new works, Kim Adams' *I spin (curbing)* and Gordon Lebredt's *Obelisk Container*, both created for the show and their specific situations and both clear singular pieces, landed in uneasy relationships with the various older works by the same artists distributed through the show. These older works, though related in theme, seemed to be documentation or footnoting disassociated from their texts and elevated to the status of primary works. By contrast Robin Collyer's *Parade*, a figurative assemblage of concrete-reinforcement bars and commercial litho plates, gained a potent new architectonic resonance in its situation between the highly discursive and textual installations of Detlef Mertins and Peter Heywood. The competition winning Waterfront Park proposal by Chris Browne, Nolan Natale and Tim Scott presents a particular vision of an architecture of pure and discrete parts overlaid by a vocabulary of connection and qualification. Its power in this show arose from its documentation of an architectural intimacy not acknowledged as possible by many of the artists' interpretations of architecture.

One result of the lack of a continuing discourse, evident in this show, was the naiveté on the part of artists and architects regarding the current thought and preoccupations of their opposites. The timeliness of the show was evidenced by what seemed to be a subliminal urge to cross the boundary, to make comment, to criticize the state of the other side. The danger inherent in such a crossing, however, is the misfocusing of effort. By not knowing the state of the other art, one risks making comment that is redundant, marginal, or completely beside the point; and when one is actually dealing with a fresh and profound point it is necessarily more focussed in speaking from a position of insight rather than ignorance. Susan Speigel and Stan Denniston among others treated flirtation with the boundary as an explicit subject. These two contributors illustrated most clearly the tendency to approach the boundary with the language and assumptions of one's own particular discourse. Susan Speigel and her Office for Theoretical Architecture utilized standard architecural vocabulary and reference (the perspectival study, Piranesi, Terragni's *Danteum*) in a series of drawings which were rhetorically artful in their huge size and in the approximate quality of their draughtsmanship. Stan Denniston's *Reminder* presented two well photographed images of building and landscape forming a pair of analogous diptychs. The use of the pairing to evoke an architectural metaphor seems clearly based on Robert Venturi's use of a similar device in his book *Learning from Las Vegas*. While Venturi's use of the device was in the service of a greater argument about architecture and the city, in Denniston's case, the metaphor seemed to be an artistic end in itself. The result of such works was less an interpretation of architecture than merely the representation of architecture to another discourse.

The particular personal vision of a small range of works in the exhibition escaped the weighty argumentative position characteristic of the majority of work in the show. Brigitte Shim and Howard Sutcliffe's untitled wall provided a rich ambiguity in its ability to divide and define space while existing as an articulate object within a space. Its structural reliance upon one of the gallery's steel beams rendered it a dependent entity, while its revelry in materiality and construction lent it the appearance of a free standing object. Marc Gagné's two colourful beeswax coated objects, in their deformation of simple architectonic forms (stair/pyramid, column/lamp) existed simultaneously as freestanding objects in a classroom while their relative positions focussed a new and charged space around themselves.

The juxtaposition of John Shnier's unsuccessful Polo Club public sculpture proposal with Gail Swithenbank's untitled sculpture/maquette provided the most poignant relationship in the exhibition. Shnier's metalwork parts traced upon and appearing incised in the gallery floor provided a foreground to Swithenbank's monumental hydrostone piece which seemed to heave up out of the same gallery floor. The greyness of Swithenbank's ancient and architectural forms enriched the jewel-like qualities of Shnier's brass and steel tectonic objects. The overt (Swithenbank) or implied (Shnier) geometric relationships set

up within each piece and their close proximity on the gallery floor excited a desire to read the two works as a discourse independent of the intentions of the authors; a discourse having to do with the assimilation of form and the positive value of monumental reference.

In general this range of work, which defied the exclusivity of the discourses, seemed to cast its glance far afield, embracing a great range of visual and cultural impulses. The development of a purely poetic language, and speculation through analogical rather than deductive reasoning was brought to bear upon the investigaton of clearly local phenomena. The subject matter of this work was the language of open space. Its objects speak of the urban landscape in terms of a vast Canadian emptiness. This study is not of the absolute and precise geometrical definition of a space, but rather of the evocation or implication of that space through the insertion of precise objects. These objects are highly charged, and connotative of the possibility of virtual enclosure within a vast undifferentiated space.

The fragment becomes the common tool of investigation, as all of this work embraces the impossibility of definitiveness. The artifacts proposed allow for a speculative construction of a world view by extension; a world which could never be made whole but would always remain a latent possibility. The fragment is the manifestation of intimacy in expanse.

Such work could be characterized as caprice, private study or exercise, without the need for general dissemination. It begins from the acknowledgement of a circumstance, exploring that circumstance using an erotic or inclusivist approach. The legibility of the theme it treats provides the frame of reference for the appreciation and general understanding of such personal research. The mode of representation in these works is not fundamentally at the service of the main idea of the piece but in fact is inextricable from the idea itself. Just as artists such as Canaletto and Piranesi, in their architectural caprices, made the postcards of speculative worlds latent in their time, in the same spirit, the present works seek to speculate upon the furniture and appliances of a richer public life latent in our own time.

The clearest vision of the possibility of crossover between disciplines occurred in Brian Boigon's *Monster Architecture* series, which was able to stalk and challenge the premise of the show. The heavy plodding step of the enigmatic monster haunts each of the drawings but is never fully described. This monster seems to embody the fear of each world for the immanent encroachment of the other. The late night horror movie to which Boigon refers contrives a formally constructed object which induces in the viewer a cathartic purging of fear without having confronted a subject of actual fear. Through the use of a film set still, he further emphasizes the artificial construction of a situation of conflict. Because the show failed to deliver its promise of dialogue between art and architecture, Boigons piece was elevated from a role of knowing comment to become a summary of the show as a fragmented odyssey of constructed isolation. The device of the horror movie monster personifies the demilitarized zone between architect and artist showing the formality and the falsity of fear on the part of both sides.

JOHN R. FRAZER
STEVEN MANNELL

ULTRASURD

S.L. Simpson Gallery, Toronto
September 26 — October 15

A common theme which runs throughout the curated exhibitions and writings of Tricia Collins and Richard Milazzo is the notion of an art making practice (and a resultant art object) which exceeds a certain threshold of stability;

> . . . When you welcome into the jurisdiction of the Social the person who is unacceptable according to the figurative threshold of the law, then it is representation itself which is held in contempt, representation in the capacity of a diplomatic relation between the subject and the object which governs not only the credibility of the image but the government of images itself . . .

Installation photo: *Ultrasurd*. From left to right: Saint Clair Cemin, *L'Accusation de «Misanthropia»*, 1986; Sarah Charlesworth, *Green Mask*, 1986; Lucio Pozzi, *2 or 4*, 1972; Julie Watchel, *untitled*, 1986; Brigitta Rohrbach, *untitled*, 1986; Tyler Tarkle, *The New Criterion*, 1986; photo: Alex Newmann, courtesy: S.L. Simpson Gallery.

While this extract, which is drawn from a statement accompanying a 1985 exhibition entitled *Persona Non Grata* (at the Daniel Newburg Gallery, N.Y.), addresses the question of portraiture and the threshold of representation, other exhibitions and writings variously address thresholds of abstraction, of appropriation, of truth, of the Social, of reification, of subjectivity, etc. What is consistent throughout their notion of the threshold is a belief that, if stability provides for the creation of a unified and coherent meaning, then it is their intent to find an equal, if not greater, role for instability in the creation and determination of meaning. For Collins & Milazzo, meaning, in the "true" sense of the word, is offered up only when the rules of the "game" are broken. These moments, in which the threshold is breached and new frontiers are formulated, are variously described as moments of hyper-realization, hyper-absurdity, ultra-incompatibility, super-rationality, etc. The term itself is not as important as the realization of the breaching of a threshold and the acknowledgement of a condition of excess or over-determination. For Collins & Milazzo this realization and activity constitute a Postmodern condition.

In this, their most recent exhibition, the focus is on works which exceed the threshold of the binary system. If the now universal acceptance of the binary system constitutes an instance of rational ordering, i.e. the use of the binary to create a universal system of legitimation, then the exceeding of that binary by extending the rules of its use, renders the binary into a state of hyper-absurdity.

Instances of the presence of a hyper- or ultrasurd binary are clearly visible in Sarah Charlesworth's juxtaposition of nature/culture images within the cool and refined surface of cibachrome print, similarly Calvin Brown's contrasting forms of op-art create a moment of "ultra-incompatibility" in which the rationality of geometry collapses into a state of overloaded subjectivity. Julie Wachtel's simplistic juxtaposition of a contemporary greeting card image with that of a primitive artifact does not constitute a participation in the myth of the universal confiict between primitive and sophisticated cultures, but rather exceeds the binary and invites us to question the terms by which we define culture in general. Similar strategies are visible in works by Abraham David Christian, Charles Clough, Peter Hopkins, Suzanne Joelson, Annette Lemieux, and Allan McCollum.

Other works in the exhibition, such as Peter Nagy's "cancer" paintings, Barbara Ess' pinhole camera image, and Walter Robinson's "spin" painting, do not seem to be as much concerned with exceeding the threshold of the binary, as they do with defining their own thresholds and frontiers. Perhaps one of the most interesting works in the exhibition is Saint Clair Cemin's *L'Accusation de "Misanthropia."* It is a relatively small wooden sculpture mounted on an elegantly tapered pedestal. In a general sense it carries the scale and conception of a traditional sculptural object — and yet, one would not mistake it for a so-called "traditional sculptural object." Its perverse shape and iridescent colouring create an unseemliness which is insurmountable. Here, we witness the collapse and dissolution of the traditional conception

of the art object. If Allan McCollum's plaster surrogates (which are strategically placed nearby) forces us to question the primacy of the Same and our culture's adherence to a notion of controlled difference, then Saint Clair Cemin's sculptures force us to question our acceptance of McCollum's ideas and the general belief in the possibility of a "moral" function for art. However, we can also be sure that this and other sculptures by Cemin will quickly become acceptable in their own right, and that their unseemliness and dispropriety (those qualities which create a split in the traditional relationship between the subject and the object) will be reduced to a new "naturalism." As such Cemin and others must continue to breach new thresholds, to exceed the boundaries of the Ultrasurd.

For many viewers the most difficult aspect of this exhibition was the recognition and acceptance of the fact that the vast majority of the work adheres to an entirely different model than that which we usually associate with art making. The model that seems to be at work here is a performative model which is primarily concerned with the production and dispersal of new ideas. It is a post-referential, post-simulation strategy which denies the notion of an adequate model or the possibility of the replication of an outside reality. The intent of the performative is to breach new thresholds, to create new ideas and truths outside of an ordered system of knowledge. The performative describes an action (e.g. exceeding the binary) which in its "utterance" amounts to accomplishing that action. A performative strategy such as this is to be distinguished from the more traditional constative strategy which is based on the description or representation of an event. In removing it from the realm of tracing or copying an event (whether real or imagined), it is proposed that art making will no longer be considered a question of competence, i.e. defined by a degree of likeness to the Original or the Model, but rather will be defined as a question of performance. Whereas the constative model always requires the presence of an axis of right and wrong, the performative defines art making simply as an engaged and ongoing process. The art that emerges from the performative process marks nothing more (or less) than a point of rupture within that process. As such the practice is open to constant modification through strategies of reversal, montage, perversion, appropriation, and flight.

The presence of a descriptive model such as this clearly accounts for the presence of works by Lucio Pozzi and Joel Fischer, but it may also be used to account for most of the other works in the exhibition and, in general, the writings and curatorial projects of Collins & Milazzo. For it is only within the sphere of the performative that the level of ambiguity and interaction which they seek to create can be achieved. As such, their critical project marks the breaching of a threshold within the present system of criticism and curating. And yet it is a breach through which no one can follow, for the value of their project lies not in its repetition (or re-presentation), but in its doing.

BRUCE GRENVILLE

SHELAGH ALEXANDER

The Ydessa Gallery, Toronto
September 6 — October 4

> We who now address you here, were there then and we witnessed there then what we are about to tell you here now in order that you here and we here may talk here now and in the future about how what happened there then affects us here.
>
> Wlad Godzich, *The Tiger on the Paper Mat*

A gate, like lace, tracery (treachery?). Rhyming couples of fleeing figures — counterpoised — bear figures, one shoeless, and one shod. A ship lies listing, a woman's face leans, pleased. A larva (from the Latin larva, *ghost or mask) links two heads: one thrown back screaming, one laid back sleeping. A figure by a railing, back turned to us, looks away, her dark and fullblown dress the rough shape of a keyhole. A primitive head, just off-centre overall, looks out... a hinge...*

Different hands clap, clasp, clench. A diver — the clasped hands — plummets, the plunge bracketed by fleeing legs, and feet in low heels. Bare feet plant themselves, on what? A hat hovers, with a hole in the crown — a mouth — bridging the diver's forearms, a hyphen between those feet that are shod, the ones in low heels. Something dark looms near eyes whose forehead bears a wound. Hands clap (remember?). Hands clench at the dark heart of a pale flower, this diptych's hinge, its shape like the pensée, remember on the gag that bound the mouth of Masson's mannequin, the one with her head in the cage and the door unhinged...

Monster, monstrance, montage: words slide into words, and pictures into pictures. Eyes picture, eyes that are orbs; rough ellipses, like eggs, that eclipse and elide. So many parts missing. Why all these cuts? Who, masked, bears a sword? And with what intentions? Cut and stitch the vein. Cut and stitch the veil. Stitch the wound. Hide your eyes. Cry (Scars are the body's blood memories, but teeth last the longest). Breathe. Hide. Head hidden now, drowned in the veil, with a slit, like a wound, for the eyes. Hide. Or swim. Or flee... The veil, like the shape of a large keyhole...

Whose spectacle is this? What's being staged? And what are the terms, acting or posing? Freeze/frame: facade. M(a)us(ol)eum. Hiding again? Shooting... pictures? Cloak looms like a mountain. Bloody eyes, bound eyes. What does this (printed) body house? Sleep and death. The Muses were the daughters of Memory. Mnemosyme. Mute musings. Mutilations. The shape of another cry. Whose coronation is this?

The stage is set for the city. Geared. Stones, not curtains, part (Is the temple falling?)... A body falls. Another goes to pieces. Organs like eyeglasses remake the gaze, a kind of coupled ventricle/spectacle. In one lens, water from a fountain falls. Beneath it, cupped hands hold matter. Below, other probing hands put out other eyes. A reptile resurfaces (the incubus?)... A prone head powerlessly dreams it all... Where are we, then, at the beginning or the end?

So, in order, *The Gate*, *The Bloodletting*, *The Body of The Monster*, *The Museum*, *In the City of the Faithful*: Shelagh Alexander's VOICES OF THE UNCLEAN, five large divided *bricolages*, or descriptions of them, descriptions that privilege the pictures. Because there are inscriptions, four or five or six on each; inscriptions like "The Flight," or "At heart we were not malicious" which is linked to "... only driven by that helpless rage." Some captions are reversed ("If only I had a body, a human body"); some are upside down ("It's a museum"); others appear self-conscious, even ironic ("Our inscriptions provoked no riots"). All their placements — and I suspect their messages — seem cued by the black and white images, images whose

sources are mainly film stills supplemented by a few redrawn archaic anatomical renderings, and a single figure appropriated from a Japanese Ukiyo-e print. Not collages, but collisions. Forced encounters. Where are we anyway? And who is speaking? Not easy questions to answer, perhaps, but here goes...

Let us begin with the status of the images, which means we begin with archives, those repositories of history where things are placed so that they can be readily found. Our beginning, then, describes others' endings, our production is already a re-production of productions that were already reproductions, mediated as they were by the camera or the printing press. There was, initially, this stock of imagery, largely from pictures with stories, from seamless finished films — "spectacles" as Benjamin would have it, whose illusionary — and public — nature was already the result of invisible cutting and editing, objects, available to analysis, records of precise descriptions that can be isolated, whose making already presumed both the isolating and positioning of what was then recorded and so, coded.

Cinema is, as Ann Kaplan says, a signifying practice that constructs meaning. It is also true that cinema, until recently, has been relentlessly phallocentric, endlessly embodying the Freudian concepts of both voyeurism (or scopophilia) and fetishism. Given such a problematic history, would appropriations from a male archive — even those made by a woman — not end up enforcing the ideology whose products they are? In other words, would women *as women* not necessarily be absent as subjects from such imagery? Or, to put it yet another way, what is going on here? From a spectacle of subjection — I mean, from film history — Alexander disturbs the codes, breaks the sequencing, fragments the contents/contexts. Hers is, in the beginning, a strategy of *resistance*, subcultural but not countercultural: she plays with the codes, spoiling but fetishizing their origins. She

Shelagh Alexander, *The Museum*, 1986, diptych, compilation photographs, edition of two, 133,5 x 211 cm.; courtesy: The Ydessa Gallery.

makes them different, but not Other and "gives voice" not to the subject, but to the abject. And abjection is something I will come back to... She constructs scenarios that bear at least a passing resemblance to Berlin Dada, with their aesthetic handlings of polemic themes and deliberate constructions of images from media sources; in fact, the title of a Hannah Hoch piece — *Cut with a Kitchen Knife* — would not be inappropriate here; not inappropriate either would be Olga Carol Rama's self-description of her thirties' practice as "autobiographie-panique," with its attention to fetishistic objects like dentures and shoes. Alexander's found images fragments dredge up uncanny resemblances to certain Surrealist photographers — to Boiffard and his *Mouth* (1929); to Tabard, his *Hand and Woman* (1929); and to Man Ray's *Anatomy* (1930), his *Explosante-fixe* (1934) — photographers whose images were already, as Rosalind Krauss says, complex constructions, or reconstructions, *made* in the dark[1]. The Surrealist territory Alexander's images invoke is its active, aggressive side, Bataille and not Breton, the former's interest in optical assaults and the consumption of matter by space. Even technically, we see Surrealist ghosts when images are flipped, or pushed into the realm of the vertiginous, falling, like Bataille's *informe* that weighted images toward the noxious or his *bassesse* which rotated things from the vertical to the horizontal, in attempts to re-structure meaning. Construction as dismemberment, black holes and blind spots, rifts, splits, and a preoccupation with eyes, orifices and "seeingness" all point to Bataille's repertoire[2]. But Alexander, because she works from an archive, belongs, finally, to a different order. Unlike Surrealist constructions, her reconstructions have no objective referents outside the discourse from which they come: this means that their meaning is, in turn, circumscribed by that discourse itself, and even though they are initially resistant, hers is, in the end, an *unresistant* mode because of the instability of its terms which are already caught up in representation (in films, in diagrams, etc.). It all reads, finally, like altered case histories or, closer, to "fetishistic facticities..."

But to whom are these surrogates addressed, who are the addressors, whose "voices" are "the unclean"? Certainly, the speakers of the captions shift: it is sometimes "I," sometimes "we," less often "you" or "they." So there is no simple answer. In fact, I think the resolution belongs to rhetoric itself; on the one hand, to the trope *apostrophe* which manipulates the structure of direct address in an indirect and fictionalized way, giving voice, even throwing voice in a kind of ventriloquism, where the intention is to animate the absent or the dead or the lost: an "originary vocative," it both assures life (since our voices say that we are here), and inaugurates alienation (since the speaker is always other than the hearer)[3]. Apostrophe presumes difference and distance. Still with rhetoric, the "voices" can also be understood to be the voices of catastrophe, part of the apocalyptic genre that is both obsessed with visions (as "seeingness") and with a horror for the feminine which is always pictured as both sexual and diabolic; more particularly, Alexander's practice — like the Palestinian movement of the apocalyptic genre — is visionary, a construct of sounds hallucinated as images that are not "ceremonially" clean, neither consistent nor whole[4]. Nor are the captions "cleaner"; they frequently contain ellipses, those famous three dots... that mean suspension. As such, the dots draw attention to the gaps, to those present in the narratives themselves, and to those displayed figuratively by the collision of image fragments, pushing the work toward the "seeingness" of nightmares with their suspensions, their irresolutions, and their altered consciousness.

But the fragments — both text and images — remain fragmentary, relating part to part, metonymically. And even if the parts are *articulated* together, their separateness is maintained. They are contiguous, but disjunctive, neither glued together nor unified, and the meaning that they build is delayed because, finally, we have no access to the totality that they represent. In fact, there is no totality; there was none in the first place: there was only an archive. As fictions, they are the voices of a radical alterity because otherness is their reality. With them, their very borders have become an object, disturbing order, creating a composite that is both ambiguous and conflictual: they are pictures of the impossible, that in-between realm Kristeva calls the "abject"; and abjection, she maintains, is "eminently productive of culture. Its symptom is the rejection and reconstruction of languages" whose blanks/gasps/lacunae mirror separate dislocated messages, and have about them a quality of dismemberment, like the limbs of a fragmented body. It is these borders (or margins) that are unclean, since filth is less a quality itself than marginal stuff — spittle, blood, tears, etc. Defilement, then, is that transgression of limits, a crossing of boundaries that have historically belonged to the self's "clean and proper body." It is what happens when the boundaries between self and other are shaken, when the limits between inside and outside become unclear. Where there are only "flashes, enigmas... tangles, and cuts," there we can recognize *abjection* (Kristeva) which is none other than the nether side of representation and the sign of an estranged subjectivity still riddled with desire, but unable to reconcile with objects and so, builds instead of pictures, pictures of fragments with scraps of things rejected from which one yet cannot part. Hallucinations, horrors, mixed messages, abominations: these are the soundless "voices of the unclean..."

CAROL LAING

NOTES

1. See "Corpus Delicti" by Rosalind Krauss in *October* 33, Summer 1985, pp. 40, 57, 32, 60.
2. *Ibid.*, pp. 31-72.
3. Barbara Johnson, "Apostrophe, Animation, and Abolition," in *Diacritics*, Vol. 16 # 1, Spring 1986, pp. 30-31.
4. Julia Kristeva, *Powers of Horror/An Essay on Abjection*, tr. by L. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), pp. 204-206.

ENJEUX ACTUELS DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Le texte suivant est la version intégrale du mémoire que j'ai présenté en septembre dernier au Comité consultatif des projets de construction de la salle de l'Orchestre symphonique de Montréal et du Musée d'art contemporain de Montréal. Depuis, ce comité, présidé par Jean-Pierre Goyer, a rendu public le rapport qu'il a remis à la ministre Lise Bacon. En ce qui concerne le Musée, il préconise une reconnaissance du rôle stratégique que le Musée peut être appelé à jouer sur le plan canadien et international, et une autonomie plus grande du Musée face au gouvernement provincial, en plus de l'abandon définitif du projet de construction arrêté en janvier dernier sur le site de la Place des arts. Le Comité privilégie deux sites dans ses recommandations, un site à l'angle des rues Sherbrooke et Saint-Urbain (en tenant compte d'un budget accru de trente millions de dollars), et l'actuel site de la Cité du Havre où un agrandissement serait projeté (projet réalisable avec les vingt millions déjà commis par le ministère des Affaires culturelles). Le Comité précise que le choix du second site pourrait être avantageux pour des raisons financières, et qu'il accroîtrait considérablement plus la surface d'exposition que le site de la rue Sherbrooke. S'il est vrai que le site naturel de la Cité du Havre n'a jamais été exploité à sa juste mesure, il est difficile d'y envisager l'avenir du musée comme y étant au coeur de notre vie urbaine et artistique. Paradisiaque ou pas, ce site n'a jamais été un bon nid pour le Musée en termes d'accessibilité et, même doté d'un nouveau bâtiment, sa mauvaise réputation risque de persister longtemps. Il serait dommage de ne pas profiter de l'occasion pour relocaliser le musée plus près de ses principaux utilisateurs et, du coup, de l'encourager à rénover les grands axes de sa programmation et de sa collection.

Le musée moderne est, de par sa fonction, le successeur de la cave sacrée du temps préhistorique ou de l'église, c'est-à-dire que le musée est le dépositaire des trésors d'une culture. On s'est donc demandé pour quel lieu l'art d'aujourd'hui est-il destiné? Pour qui est-il intentionnellement créé? Je pense qu'il est intentionnellement créé pour le musée. Le collectionneur, le particulier, crée ce qui est au fond un musée privé, successeur de la chapelle privée du Moyen-Âge. Donc, en acceptant le rôle impliqué par cette intention, le musée doit s'occuper de certaines prétentions qui rentrent nécessairement en conflit. L'art s'est libéré de l'architecture seulement au XIX^{e} siècle. À cette époque l'art et l'architecture ont exigé qu'on les traite comme deux expressions esthétiques de même valeur. Aucun architecte du XX^{e} siècle ne se permettrait de créer un espace anonyme. Par ailleurs l'art est toujours interprété selon son environnement, selon la façon dont il est accroché ou situé. Une solution radicale est celle de Le Corbusier à Ronchamp, où l'édifice est construit dans le but d'y installer un art bien précis, c'est-à-dire des vitraux. Pourtant cette «solution» ne répond pas réellement au problème car les besoins de l'art et ceux de l'architecture créent une tension impossible à résoudre. Cette tension est en fait fondamentale dans l'existence d'un musée. Il faut donc accepter que le musée devienne une oeuvre d'art à lui seul, et qu'une tension se crée pour toujours avec l'art qu'il contient. À Mönchengladbach nous avons voulu faire ce qu'on appelait dans le XIX^{e} siècle un *Gesamtkunstwerk* qui devait réunir les prétentions multiples de l'art et de l'architecture.

Johannes Cladders,
ex-directeur, Musée Städtisches
Mönchengladbach

L'art des années 80 est très différent de l'art des années 60. Richard Serra par exemple a beaucoup de difficulté à fonctionner dans un espace-musée. Je ne pense pas que les musées aient contribué à cette réorientation — on la trouve partout, au Japon comme en Europe. Elle vient d'une certaine désillusion vis-à-vis des institutions qui ont toujours préconisé les conditions de présentation de l'oeuvre. Beaucoup d'artistes aujourd'hui n'ont même pas d'ateliers, comme C. Armanjani à Minneapolis ou Richard Serra à New York. Les musées doivent se plier aux demandes de ces nouveaux artistes vis-à-vis de la communauté et de la perception par les artistes de leur propre rôle. Les exemples de cette nouvelle flexibilité ne manquent pas et pour n'en citer qu'un, il s'agit de la rénovation par James Stirling d'un bâtiment désaffecté de Liverpool pour en faire une sorte d'annexe de la Tate Gallery de Londres. De tels espaces sont disponibles un peu partout.

Richard Koshalek,
directeur, Museum of Contemporary Art,
Los Angeles

Le complexe d'infériorité du public vis-à-vis de l'histoire — et la nonchalance que ceci provoque envers l'art contemporain — est symptomatique du fardeau de l'histoire. Le problème était tout simplement comment faire un musée, comment simuler un musée dans un édifice où il n'y avait rien. Un édifice n'est jamais une construction abstraite, faite pour tout moment. Il est comme un organisme vivant qui se développe et change toujours par rapport à ses contextes esthétiques qui, eux, ne sont jamais stables.
(. . .)
Le musée moderne n'est pas normalement un endroit exubérant. Il est plutôt grave et sérieux, ce qui peut souligner le caractère théorique et philosophique d'un grand nombre d'oeuvres d'art contemporaines. Il est clair que ce type d'espace muséal reflète l'influence de l'art abstrait qui est sans doute la grande découverte de ce siècle et qui a beaucoup influencé l'architecture, comme autrefois l'architecture baroque s'inspirait de la peinture théâtrale baroque.

Rudi Fuchs,
directeur, Stedelijk van Abbemuseum
Eindhoven

Peu importe où se logera le Musée d'art contemporain à l'avenir, le Musée a le potentiel de devenir, avec l'attention voulue, un outil de développement important pour la collectivité montréalaise, canadienne et peut étendre son action sur le plan international. Un historique du musée nous permettrait de constater qu'il bénéficie d'acquis considérables pour chacune de ses activités, programmation, acquisitions, service à la communauté et constitution d'un public. L'histoire du musée est parsemée de bonnes expositions (Dennis Oppenheim, Carl André, Sol Lewitt, Giulio Paolini, Jeune peinture du Québec, sans compter un bon nombre d'expositions solo d'artistes canadiens fort intéressantes), très respectables dans une perspective internationale. Celles-ci ont pu être insérées dans une programmation inégale sur le plan du contenu, des objectifs poursuivis et des moyens financiers, mais il demeure que, même s'il n'a pas pu jusqu'à maintenant s'affirmer comme un des points de mire de la muséologie canadienne et internationale, le musée a incontestablement réussi à développer à Montréal un public pour l'art contemporain et à nourrir un tant soit peu la communauté artistique.

Sans la présence constante de ce musée sur la scène montréalaise depuis vingt ans, l'art contemporain n'y aurait certainement pas pris racine comme c'est le cas aujourd'hui. Le public et la collectivité artistique se sont trouvés et se trouvent encore enrichis par la présence de ce musée et par les efforts de ce dernier pour diffuser l'art contemporain de manière adéquate dans une société développée. Nous constatons par contre que ce musée n'a jamais pu jusqu'à maintenant être entièrement à la hauteur des attentes de la clientèle qu'il a contribué à susciter et à former dans le contexte montréalais et que c'est une situation qui s'aggrave. Nous en connaissons les raisons et elles sont en majeure partie reliées à des problèmes de geston dus à la nature paradoxale et même conflictuelle du statut même du musée. Né de la volonté des artistes, ce musée dès le départ a été engouffré dans la machine gouvernementale. Pendant de nombreuses années, il faut le reconnaître, ce statut a permis au musée de se maintenir. Progressivement, cependant, la lourdeur administrative a pris le dessus sur les exigences inhérentes au développement de l'art contemporain, exigences qui signifient créativité, souplesse et rapidité d'exécution.

Dans le débat entourant l'actuel MAC, nous ne devons pas perdre de vue l'enjeu fondamental qui lie l'institution à son public, celui de transformer une ins-

titution culturelle dont la conception date déjà d'un quart de siècle, pour l'adapter aux besoins pressants de la collectivité tels qu'ils se dessinent maintenant, pour l'avenir. Car nous pouvons déjà déceler l'enjeu de l'avenir dans l'actuel cortex culturel. Nous sommes déjà en tant que société plongés dans l'avenir et rien ne nous sert d'essayer de combler les besoins immédiats sans envisager avec sérieux et détermination quel sera cet avenir.

L'art contemporain est un art qui par définition recherche et mise sur l'avenir: c'est un art de risque constant, un art de confrontation avec l'histoire et avec le passé. Il ne saurait y avoir de dates rattachées à l'art contemporain car il ne s'agit pas ici de période ou de mouvement artistique, mais bien plus, il s'agit d'attitude, de mentalité, de changement social, de «formations discursives» selon l'expression du philosophe Michel Foucault, qui sont dans l'histoire en constante reformulation.

Les artistes contemporains ont pour principale tâche de travailler à ces reformulations, c'est-à-dire d'être à l'avant-scène des changements socio-culturels. Il faut bien sûr reconnaître que ce processus a une histoire et qu'il s'est accentué au cours du XX^{e} siècle, mais au Québec nous en avons senti les effets à partir de la révolution tranquille surtout qui constitue dans notre propre histoire une indéniable coupure avec les valeurs québécoises traditionnelles.

Nous ne nous intéresserons pas outre mesure pour les besoins de ce mémoire à des questions de date, nous contentant de mettre l'accent sur le fait qu'un musée d'art contemporain quel qu'il soit doit par définition être un lieu qui motive la création. Pour ce faire il doit être en mesure de fournir au public des outils de création de qualité. Tout visiteur de musée doit être considéré comme un créateur potentiel. Il ne s'agit pas de transformer tout visiteur en artiste professionnel, il s'agit de lui donner les moyens de devenir un spectateur actif capable de comprendre et de tirer profit de son expérience au musée. Voilà qui définit la relation qui lie le musée au public, relation qui se veut productive tant pour le spécialiste (artiste, critique, collectionneur, muséologue et autres) que le non-spécialiste intéressé.

L'art contemporain, parce qu'il suscite des processus de pensée novateurs et toujours inusités, est un instrument de connaissance privilégié pour une société comme la nôtre, appellée à se développer dans des secteurs où priment la créativité et l'innovation: communications, transports, informatique, l'ensemble des hautes technologies. C'est dire que le développement du MAC doit aller de pair avec celui de Montréal comme métropole post-industrielle (post-moderne...).

De quelque manière que ce soit, nous ne saurions donc associer le MAC, qui peut devenir le symbole de cette évolution, au Musée des beaux-arts de Montréal dont l'orientation et la gestion sont appellées à être fondamentalement et radicalement différentes. Le MAC doit revendiquer son autonomie le plus possible afin de remplir son mandat correctement. Comme nous le soulignions plus haut, le MAC a éprouvé de graves difficultés à remplir ses obligations dans sa courte histoire à cause du fait qu'il était inséré dans une structure administrative qui ne lui convenait pas parce qu'elle ne lui permettait pas d'agir avec créativité, souplesse et rapidité.

La formation en 1984 de la société d'état qui gère aujourd'hui le musée permettait de croire qu'un changement de statut donnerait plus de flexibilité au musée dans l'exercice de son mandat. À ce changement de statut correspond la décision du ministère des Affaires culturelles, également en 1984, de modifier l'emplacement de l'édifice logeant le MAC, en vue d'ouvrir les portes d'un nouveau musée au centre-ville dès 1987.

Bien qu'il apparaisse impérieux de déménager le MAC au centre-ville afin qu'il puisse desservir plus facilement sa clientèle et lui offrir des équipements plus appropriés aux besoins actuels, le mémoire préparé par le Musée aux fins du Comité Goyer remet à 1989 l'ouverture du nouveau musée et propose une nouvelle relocalisation et une modification du programme par rapport aux décisions et aux plans qui ont donné lieu à l'amorce de construction sur le site de la Place des Arts qui aurait pu être terminée en 1987. Le contexte politique actuel laisse supposer qu'il s'agit là d'une décision extrêmement risquée, ce qui nous amène à douter de la possibilité que ce projet soit finalement mené à terme dans une forme ou une autre. D'autre part, nous constatons que les modifications proposées par le musée dans ledit rapport ne changent pas fondamentalement le programme initial qui a donné lieu au projet de la firme Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés, bien qu'il s'agisse de modifications indispensables advenant l'élaboration de nouveaux plans et d'une éventuelle (re)mise en chantier.

Le programme architectural du musée n'est foncièrement pas assez différent de l'ancien pour justifier un retard de deux ans, possiblement plus. C'est pourquoi, malgré les lacunes que nous avions par ailleurs identifiées au moment du concours en 1985 dans un article du *Devoir*, nous aurions tendance à privilégier le projet déjà en chantier sur tout autre projet hypothétique. La raison principale de cette recommandation réside sur le fait que la manière dont un musée d'art contemporain fait sa marque sur une population et sur un milieu dépend beaucoup plus de sa programmation et de l'attitude générale qui le guide que d'un bâtiment, quel qu'il soit. Il y a dans le monde une infinie variété de bâtiments qui logent des musées d'art contemporain, que ce soient des bâtiments neufs conçus par de grands architectes comme Hans Hollein, Gae Aulenti ou Richard Meier, ou des bâtiments recyclés, d'anciens entrepôts (Bordeaux), usines (Schaffausen), halles (Grenoble) ou musées (Kassel, Minneapolis) dont la conception architecturale date du néo-classicisme ou du modernisme.

Le nouveau programme dont les grandes lignes nous sont données dans le mémoire du Musée, n'étant pas une alternative réelle face au projet existant, bien qu'il s'agisse d'un effort honnête pour évaluer les besoins réels du musée mais en se limitant à des critères *actuels*, souffre de défauts semblables à sa version initiale. On n'y entrevoit pas de réelles possibilités de développement (programmation, collection, expansion) pour le musée. Le nombre et la dimension des salles d'exposition et des locaux adjacents sont à peu de choses près calquées sur les espaces dont le musée dispose à l'heure actuelle à Cité du Havre et ailleurs. Le bâtiment envisagé ne donne pas plus de possibilités dans l'éventualité de très grandes expositions, comme dans la conception d'un plan d'accrochage de la collection permanente qui devrait pouvoir être assez important pour donner au public la possibilité de connaître les différents mouvements issus de l'art contemporain depuis quelques décennies. Le programme envisagé vise inévitablement au statu quo quant à la programmation et à l'exposition de la collection permanente, même s'il a l'avantage de relocaliser le musée dans un endroit plus approprié.

Le programme architectural qui nous est aujourd'hui proposé ne réflète pas plus que le précédent une réelle volonté de faire du MAC de Montréal un lieu capable d'assumer un rôle de leadership culturel tant sur le plan local, national et international. Le mémoire du MAC est clair quant aux objectifs du musée (en fait, il réitère surtout le mandat de base du musée depuis sa fondation) et à la précision du programme architectural qu'il propose, mais il n'est pas accompagné d'un plan d'action et c'est là une grave lacune: il ne nous dit pas *comment* il compte réaliser ses objectifs et en quoi cela diffèrera de ce que nous avons connu ces dernières années. Or, ce qui nous fait principalement défaut à l'heure actuelle, c'est justement un plan d'action qui nous permette d'espérer que d'ici quelques années le MAC, où qu'il soit situé et logé, soit en mesure de répondre aux exigences nouvelles de sa clientèle, spécialistes et non-spécialistes, par un plus grand professionnalisme dans l'élaboration et la réalisation de son programme d'exposition et de ce qui l'accompagne comme activités et comme publications. Un professionnalisme à la hauteur des compétences et des ressources qui se manifestent aujourd'hui dans le milieu de l'art suite à deux décennies de développement intense. Un professionnalisme qui est une ressource indispensable au développement d'un public averti, et dont Montréal, le Canada et la scène internationale pourraient bénéficier en autant qu'une réelle volonté de faire y préside. Pour l'instant, le Musée n'a pas encore fait la moindre preuve qu'il avait les compétences voulues pour réaliser les ambitions dont il a fait état dans son mémoire, dont celles d'entretenir des relations de travail avec le milieu qu'il dessert, de créer ou même de participer à la création d'une biennale internationale, et encore moins «d'être initiateur d'une organisation des musées et centres d'art contemporain dans le monde». Cette ambition semble largement démesurée par rapport à la situation actuelle, le musée n'ayant rien à montrer à ce moment-ci pour se bâtir une crédibilité sur la scène internationale. Avant de penser à initier un mouvement sur la scène internationale, le musée doit faire un indispensable travail de cuisine pour améliorer sa propre performance. Ce travail est à faire à tous les plans: amélioration de la programmation des expositions de la collection, des programmes d'appui et des publications, ce qui ne sera possible qu'en mettant l'accent sur la recherche et la compétence, et l'amélioration des communications, avec le milieu et le public. Le défi est de taille, mais il est crucial pour notre milieu et pour notre société. Une question reste ouverte: le Musée a-t-il en main la structure administrative nécessaire pour relever le défi?

Si on se réfère toujours au mémoire du Musée, on constate que les véritables alternatives au projet actuel (le premier programme ayant donné lieu à la conception de la firme Jodoin, Lamarre, Pratte et Associés) ne sont pas envisagées. Par exemple, côté financement, pourquoi se contenter des vingt millions octroyés par le ministère des Affaires culturelles du Québec? Pourquoi ne pas prévoir une levée de fonds de quelques millions qui viendraient s'ajouter à ce montant? Pourquoi ne pas avoir recours au fédéral comme l'a fait le MBAM pour son agrandissement en doublant ainsi un budget initial de 25 millions? Côté architecture, pourquoi n'avoir pas considéré le recyclage de bâtiments existants, ce qui pourrait constituer en soi un élément créateur pour les artistes et un élément de curiosité pour le public? Et, s'il faut absolument construire à neuf, à qui confiera-t-on la mise-en-forme architecturale du programme? Quel type d'architecte irons-nous chercher? (Un architecte capable de nous livrer un produit exceptionnel sur le plan international, par exemple...) Le mémoire ne fait aucune recommandation en ce sens.

Enfin, aucune partie du mémoire ne traite de la gestion actuelle du musée, alors qu'après deux ans d'existence, on aurait pu s'attendre à ce que le musée tente d'évaluer lui-même sa performance comme «société d'état» par rapport aux attentes qui ont présidé à sa formation. Les audiences publiques que le musée a tenues auraient pu lui permettre de saisir l'occasion pour s'auto-évaluer et pour ajuster son tir, le cas échéant. Dans le mémoire, il n'est fait mention des changements de statut qu'à titre de fait historique et la société d'état en tant que problématique est un sujet qui n'est pas même effleuré alors qu'une bonne portion du document porte sur l'orientation du musée. Une consultation des activités du musée depuis deux ans ou de son programme d'expositions à venir ne nous permet pourtant pas de conclure à de véritables changements, alors que le musée est entièrement entre les mains de non-spécialistes au Conseil d'administration, sans qu'il n'y ait souci d'équilibre avec la communauté artistique qui devrait normalement être largement représentée.

N'est-ce pas pourtant le moment ou jamais de nous interroger, en nous entourant des compétences requises, sur ce que ce musée doit devenir et sur les moyens que nous allons prendre pour mettre toutes les chances de notre côté dans le but de faire du MAC de Montréal un lieu de rayonnement pour nos artistes sur la scène internationale et un lieu de prédilection pour l'art contemporain et le public? Nous en avons pourtant la possibilité: nous tenons depuis vingt ans le bébé dans nos bras. Aucune ville nord-américaine ne bénéficie d'un tel acquis. Cette ville-ci n'est est plus à l'ABC de l'art contemporain. Un groupe minoritaire, bien malgré lui, a ouvert la voie. Un milieu s'est constitué. Il est prêt à assumer un leadership auprès du plus large public possible. Il serait dommage, sinon fatal, pour notre société dans son ensemble, de ne pas confier à ce milieu les rênes de son propre développement.

Cela s'impose face aux développements rapides que connaissent des villes comparables comme Los Angeles, Boston, ou même Toronto, grâce à l'importance de leurs milieux artistiques, et des pays comme l'Allemagne ou la France, grâce à une forte volonté politique de passer à l'action.

CHANTAL PONTBRIANDD

livres et revues/books and magazines
informations

ICON(OLOGIE)

Renato Barilli, *Les Icônes du Post-moderne*, Turin, Umberto Allemandi et co., 1986.

René Payant, «De l'Icônologie revisitée», in *Trois*, vol. 2, nº 1, 1986.

Ce court texte de Barilli accompagnait une exposition de jeunes artistes italiens qui circule au Canada et aux U.S.A.. Alors que son célèbre compatriote Achille brandit l'étendard toujours plus «rayonnant» d'un seul *trademark*, la transavangarde, d'abord italienne puis internationale, Barilli semble avoir, quant à lui, résolu de conformer sa propre pratique critique à celle des Transavangardistes mêmes dont Achille Bonito Oliva défend l'éclectisme. Barilli est prolixe de labels: nouveaux futuristes, post-abstraction et, maintenant, voici les «nouveaux-nouveaux» (vous allez encore penser que je fais une blague, mais c'est bien le nom qu'il leur donne). Quant à savoir pourquoi «icône» et pourquoi «post-moderne», l'argumentation est mince comme le texte dont la traduction française est absolument indigeste, avec beaucoup de coquilles pour détourner l'attention de la mauvaise syntaxe. Une vraie leçon de choses! L'expo devrait être visible sous peu à la Maison de la Culture de Côte-des-Neiges.

Le revue *Trois* entame sa deuxième année et poursuit sa réflexion sur «l'écriture et l'érudition qui doute» avec notamment un long texte de René Payant sur (c'est-à-dire contre et avec) la méthode érudite par excellence de l'histoire de l'art: l'iconologie.

Si l'icônologie «rêve de tout dire» (p. 33), on pourrait aussi arguer que s'applique à son ambition encyclopédique la remarque de Pleynet (p. 2) sur cette «volonté de ne pas vouloir savoir [qui] valorisera le savoir» au XIXe siècle. Payant le montre bien dans le texte polémique où il prend notamment à parti le corporatisme des iconologues académiques à la racine même de son *aveuglement*. Plutôt que de débouter directement l'iconologie par l'abstraction, il étudie un *cas* de figuration, le *Flag* (1955) de Jaspers Johns dans lequel fait problème, en-deçà de la reconnaissance accélérée du drapeau, la gestualité constructive qui constitue l'*all-over* comme motif et signe pictural. «Toute une iconographie des signes picturaux reste à établir (...)». L'iconologie se retournerait alors comme un gant faisant de l'extérieur du tableau sa matière constitutive.» (p. 31). Payant indique par l'étude attentive de l'oeuvre et de son contexte, grâce à un outillage de sémiologie et de psychanalyse, comment l'iconologie n'arrive pas à penser le pré-iconographique (alors qu'à d'autres niveaux, elle développe, sans les reconnaître comme tels, des concepts qui lui permettraient de s'y attaquer). Cette analyse ajoute un troisième volet (plus proprement «pictural» au sens qu'il donne à ce terme) à ses travaux précédents sur la citation en peinture (*Parachute*, nº 5, 16 et 18).

MUSÉES

***Continuité*, nos 32/33, été/automne 1986.**

***Musée national d'art moderne, historique et mode d'emploi*, Georges Pompidou, Paris, 1986, 192 p.**

Continuité, la revue québécoise du «patrimoine en perspective» proposait, dans sa livraison d'été/automne, un dossier sur «le spectacle des musées»: une collection d'articles souvent très courts, mais dont la plupart développent une prise de position sur les enjeux de la question. À l'horizon de ces lectures engagées, le parti-pris architectural est particulièrement mis en lumière et pour cause, puisqu'il concentre la presque totalité du débat muséologique actuel (cf. une entrevue avec Moshe Sadfie, l'architecte bien-heureux qui a hérité de trois méga-projets muséologiques: le M.B.A. du Canada, l'agrandisse-

ment de celui de Montréal et le Musée de la Civilisation à Québec).

Quelques textes dénoncent cette mégalomanie architecturale et attirent l'attention sur les fonctions muséologiques, autres que l'accueil et l'animation, au détriment desquelles, en s'accaparant la plus large part des budgets et des discussions, ces géants déploient leurs ambitions spectaculaires. Deux articles un peu plus longs étoffent ce dossier. Autour de ce qu'il voit comme le passage «des collections sans musée aux musées sans collection», Laurier Lacroix esquisse une typologie des petits musées, prenant stratégiquement un recul par rapport à la séduction aimantée de la grosse machine muséologique. France Gascon souligne par ailleurs que les muséologues pour lesquels on gratte, sans souvent les consulter, de formidables «musées de papier» doivent de toute urgence élaborer une conception cohérente du lieu muséal et du travail muséal qu'ils et elles défendent, afin de pouvoir enfin faire reconnaître leurs exigences à même la conception de l'édifice plutôt que dans son aménagement ultime, de manière souvent accessoire, mal adaptée, voire improvisée. On souhaite qu'elle soit entendue. S'il n'est pas trop tard. Car il ne faut pas négliger la résistance du papier et la longue habitude chez nos conservateurs et conservatrices de ce qu'elle nomme elle-même assez finement la «clandestinité».

Les musées de France amorçent tout juste, et avec quel retard, la prise en charge de leur propre histoire ou du moins des repères et pratiques qui la constituent. La dernière publication de Beaubourg, *Musée national d'art moderne, historique et mode d'emploi*, s'inscrit dans cette lancée (voir revues des livres de nos précédents numéros) avec un petit volume qui, d'un couvert à l'autre, *glisse* de l'historique au mode d'emploi. On doit donc, en espérant que ce n'est qu'un premier pas, se satisfaire d'un récit agrémenté d'informations fort précieuses certes, mais qui, travaillées de l'intérieur de l'institution, n'ont pas acquis ici leur pleine mise en perspective critique. Pour éviter cependant que son propos ne cède à l'hagiographie institutionnelle, C. Lawless a judicieusement choisi de le rompre (et d'en compliquer la lecture) par des manchettes et extraits d'articles ayant accompagné les quelques 170 ans qui marquent le remplacement du Musée du Luxembourg, musée des artistes vivants, par le Musée national d'art moderne: cette initiative multiplie les points de vue, mais sans rendre toujours justice à la virulence des débats et surtout sans leur offrir un contexte socio-culturel et politique élargi et explicité (à cet effet, le laconisme avec lequel est commentée l'implantation de Beaubourg dans le quartier des Halles est typique).

Ce petit ouvrage rassemble aussi une mine de photographies d'expositions et d'accrochages où, je le note en passant, une place de choix est faite, volontairement ou non, aux nombreuses mises en place qu'a connues *l'Ours* de Pompon que nous reverrons sous peu à Orsay. Car cette subite revendication généalogique, qui enracine Beaubourg dans le romantisme ultra de la Restauration, est certainement à saisir aussi dans la perspective de l'ouverture imminente du Musée d'Orsay, ce musée du XIX[e] «recollé», tous partis et tous medias confondus. On le verra plus loin (Objets/sculpture), ce point de fuite semble avoijr rendu particulièrement urgente en France l'articulation problématique du XIX[e] révisé (plus souvent qu'il n'est réinterprété) et du XX[e] siècle moderne.

OBJETS/SCULPTURE

***Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.**

L'année 1986 était une année de la sculpture en France et à Paris. Christo et Serra étaient passés par là. Le débat autour des jardins du Palais-Royal et de l'oeuvre de Buren battait son plein. Au Luxembourg, on «redécouvrait» Jacques Pradier, un sculpteur moyen du XIX[e] siècle, juste avant que ne s'ouvre, au Grand-Palais, une rétrospective de la sculpture du XIX[e] siècle, thématisée laborieusement par le métier (diverses techniques et diverses étapes du processus), la matière rare et un couplage discutable de «sujets» et de mouvements artistiques. On passait de Frémiet, Falguière et cie, à Gauguin. On était prêt quelques jours après la fermeture de l'expo pour l'ouverture, à Beaubourg, de *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, une exposition organisée par Margit Rowell. Son catalogue se divise en trois parties: le catalogue proprement dit (*dispatching* brièvement commenté des oeuvres), une section critique (où l'on retrouve des textes de R. Krauss, B. Buchloh, T. de Duve, B. Rose, F. Meyer, J.P. Criqui et J.M. Poinsot), et une anthologie de textes historiques (critique et histoire ont donc chacune leur domaine réservé?).

Rowell inscrit le développement de la sculpture moderne à partir des figures de Gauguin, Matisse et Picasso, fidèle en cela à la tradition moderniste qui a toujours affirmé la «priorité» du rôle des peintres et des «pères» dans l'avènement de la modernité sculpturale. Son catalogue, scindé entre une «esthétique de la culture et une esthétique de la nature» enchevêtre divers niveaux d'entêtes de chapitre: mouvement, sources, processus, noms propres (seuls Giacometti et Beuys ont droit à leur propre chapitre). Rowell est fidèle aussi à la tradition moderniste en ce que, même si elle ne privilégie plus l'axe Angleterre-Amérique, les oeuvres dont elle traite paraissent toujours n'avoir que peu ou pas de liens avec l'espace et le lieu, aussi bien physique que géopolitique.

Toute la contextualisation est reléguée à la section critique. Poinsot traite de l'*in situ*. Un texte de Criqui sur Smithson sert de contrepoids aux figures inaugurales. Les trois premiers textes critiques (Krauss, Buchloh, de Duve) constituent un segment particulier qui, de Brancusi à Brancusi, tempère l'habituel triomphalisme de ce genre de rétrospective. En contrepied à l'enchaînement de «réussites» de la peinture moderniste, Krauss propose une lecture où ce qui fait sens et histoire sont les *échecs* ayant ponctué la rencontre entre sculpture moderne et monumentalité. Buchloh remet à jour les oeuvres de sculpture «construite», occultées par la réception critique, et les analyse à la lumière de certains engouements (pour Gabo et Pevsner, notamment) qui opèrent le «désengagement social de la sculpture». Il touche par là une des questions les plus impérieuses, à savoir: comment la sculpture a-t-elle posé ses rapports, nécessairement complaisants ou occultés, semble penser Buchloh, avec le discours critique et théorique?

Thierry de Duve analyse un «cas» de différend, un procès mettant en cause l'*Oiseau* de Brancusi (Brancusi vs. United States). Cela donne lieu, dans un premier temps, à un essai de haute-voltige qui permet le transfert de son nominalisme pictural au champ de la sculpture. Mais sa réflexion sur le titre de l'exposition, bien loin d'être, comme l'annonce celui de son essai «à côté de la question», pose avec lucidité l'articulation du moderne et du post-moderne qui sont peut-être, dès le commencement, au coeur du travail de la sculpture. Le titre de cette exposition est, rappelons-le, une citation traduite de l'ouvrage de R. Goldwater (1968): à cette date déjà, la pratique sculpturale avait porté un coup fatal aux apories et utopies du modernisme (en les concrétisant à la lettre ou/et en en donnant à entendre les gommages). Il apparaît donc assez logique et prometteur que la réinterprétation post-moderne du modernisme fasse de la sculpture *moderne* (et non seulement de celle qui la renverse) un de ses principaux champs de réflexion, voire un de ses enjeux les plus manifestes. L'importance de la littérature artistique récente sur la sculpture en témoigne . . . mais de manière inégale . . .

LES ABSTRACTIONS I

***La Diffusion des Abstractions*, Université de St-Étienne, Travaux XLVIII, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1986.**

Les actes de ce colloque, dédié à Jean Laude, sont loin d'être «consacrés» à la sculpture. On y trouve un texte sur la monochromie chez Reinhardt, sur le mythe du Tableau absolu, une présentation de l'automatisme au Québec, une version succinte — mais en français — des thèmes de Serge Guilbaut sur l'Expressionnisme abstrait américain. Ce qui m'apparaît significatif dans la perspective thématique de la présente rubrique, ce sont les deux textes qui ouvrent et ferment les débats. «Cheminements théoriques et pratiques de l'abstraction en sculpture (1890-1925)», par Denis Milhau, débute sur une affirmation à propos de Baudelaire:

> À de rares exceptions près, la littérature artistique portant sur la sculpture, y compris la matière d'abstraction, depuis le XIX[e] siècle jusqu'à nos jours, est dominée positivement ou négativement, par la formulation baudelairienne, en 1846 et 1859, de la nature de la sculpture que sa tridimensionnalité condamnerait aux enfers d'un naturalisme bête et brutal (. . .) [à quand Fried sur Baudelaire?].

Cet essai, le plus long du livre, renvoie nommément à celui qui le clôt et qui porte sur «La question de l'abstraction dans le champ de la construction matérielle» (G. Monnier). À eux deux, ils *réencadrent* la discussion de l'abstraction et l'insèrent dans une problématique de l'objet qui s'érige expressément contre l'hégémonie du pictural dans l'histoire de ce débat. Mais ils n'en sont pas moins à la périphérie. Et il faut bien sûr compter avec les «ruses» de l'image: Monnier, en conclusion, souligne les affinités entre photographie et abstraction, et pointe vers la dématérialisation photographique des formes abstraites appelées rapidement à disqualifier l'objet abstrait réel.

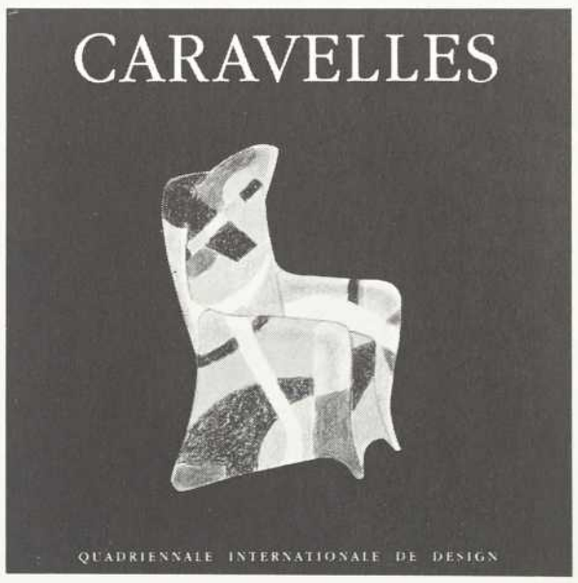
ENJEUX DE L'OBJET

***Caravelles*, Quadriennale internationale de design, Grenoble, Lyon, St-Étienne, 1986.**

Le design connaît, ces dernières années, un succès médiatique considérable parallèlement à une institutionnalisation qui, amorcée depuis déjà quelque temps, s'accélère sensiblement (au musée et à l'université). Pierre Restany nous sert les *enjeux* dès l'introduction: «revoir la nature moderne» (?).

Il faut croire que depuis Arman et cie, depuis les Nouveaux Réalistes qu'il avait découverts et mis en marché, les choses ont changé et les *figures* de l'objet encore plus. Le *bel objet* a maintenant préséance sur l'objet rejeté, et surtout sur l'objet banal.

C'est contre cet arrière-plan que se développe le catalogue (dire que c'est un beau catalogue ne sur-



prendra donc personne). C'est aussi un catalogue superficiellement «sensible», non pas seulement aux courants artistiques, mais plus largement culturels et intellectuels (on peut s'informer sur le design métaphysique). Le mobilier, c'est attendu, y occupe une place de choix: il flirte souvent avec le *furniture art*, cette tendance de sculpture qui elle, s'intéresse au mobilier en tant qu'il est objet trouvé (à modifier) et non pas objet inventé, peut-être pas toujours unique mais immanquablement original. La présence du mobilier vaut néanmoins pour la longue monographie de G. Monnier sur le siège en bois (genre d'études assez rares, en français, du moins il me semble). À l'opposé de ce texte plus conventionnel sur une «forme», l'«invention» conceptuelle de Bernard Marcadé: une série d'énoncés où un nom propre, un objet et leur mise en rapport par un génitif sont, page à page, confrontés dans le désordre à des images de General Idea, Duchamp, Man Ray, dont le «Beau comme la rencontre. . .» constitue assez symptomatiquement, dans ses connotations surréalistes, un autre «enjeu» contemporain de l'objet qui est dans l'air en ce moment (cf. infra la citation de Vilmouth).

***Du poétique de la maquette et de ses répliques*, Galerie Christiane Chassay, Montréal, 1986.**

Pour accompagner son exposition d'ouverture, cette galerie a eu l'idée ingénieuse d'un «boîtier» de vingt-deux pouces qui renferme une introduction de Gaston St-Pierre et des reproductions des oeuvres exposées.

D'emblée, le titre déplace, et plutôt deux fois qu'une, le préjugé moderniste de la maquette qui aurait partie liée au *projet* (plutôt qu'à la réplique ou, parfois, à la reconstitution-simulation) et à l'architecture. Déploiement post-moderne de la maquette aussi, écrit St-Pierre, en cela qu'elle se mesure au sublime en une démesure dans la mesure.

À travers diverses notions (mesure, cadre, hors-cadre, miniature), St-Pierre propose la maquette comme un *opérateur* de comparaison et ne la réduit pas aux seules modalités où elle permet de comprimer un contenu qui reste proportionnellement le même. La solution de ce type de publication est ingénieuse et contourne habilement les difficultés et contraintes de l'édition traditionnelle.

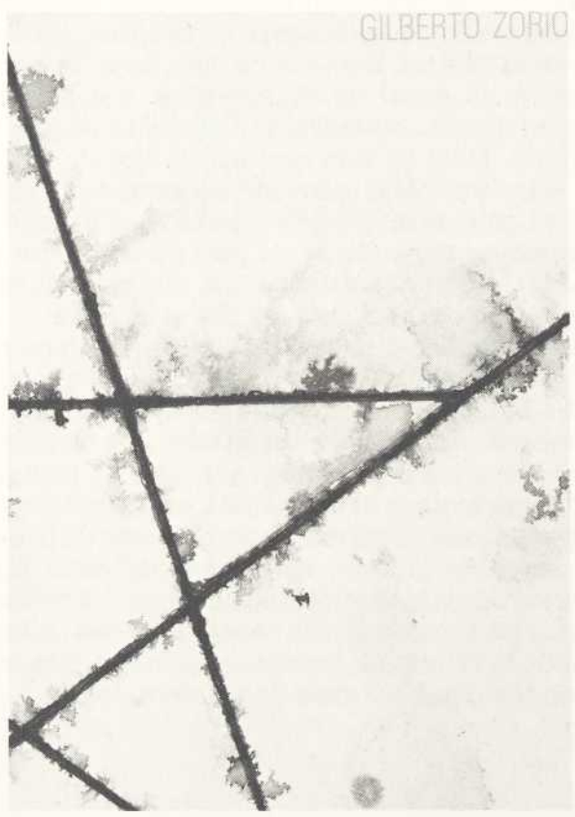
Jean Clareboudt, *Condition 5 installation*, Paris, Musée Rodin, 1986, 40 p.
Alain Kirili, *Statuaire*, Paris, Denoël, 1986, 209 p.
Maria Nordman, *De Sculptura*, Munich, Schirmer-Mosel, 1986, 111 p.
***Jean-Luc Vilmouth, Le Bruit des choses*, Paris, Jacques Damse éd., 1986, 141 p.**
***Gilberto Zorio*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1986.**

Dans *Retour au Parc*, Hubert Besacier décrit l'installation de Jean Clareboudt au Musée Rodin en la situant au terme, temporaire bien sûr, d'une série de cinq oeuvres. Il y est tellement question de «passage» que l'on ne peut guère s'empêcher de songer à l'ouvrage de Krauss. Les descriptions sont sobres et efficaces: elles nous introduisent à un exemple européen peu connu ici qui participe à l'élaboration des grands paramètres de la sculpture des années soixante-dix. Mais, en quelque part, la linéarité chronologique de l'approche nous laisse sur notre faim (puisque ce qui s'y joue nous est assez bien connu) et, dans son étroitesse, elle n'est guère «accordée» au thème favorisé du «passage», à son ouverture...

Clareboudt est le deuxième artiste contemporain à se voir ouvrir les portes du Musée Rodin. Le premier avait été, en 1985, Alain Kirili qui publie cette année un recueil de ses textes sur l'art et des textes d'écrivains et critiques sur son oeuvre. Kirili, depuis vingt ans, vit entre l'Amérique et Paris: le livre reflète cet état de fait en orchestrant un curieux et rare mélange d'auteurs (Rosenblum, Kuspit, Kristeva, Sollers,

Strasser). Tout cela propose une réconciliation oecuménique du modernisme et du post-modernisme qui mise sur tous les tableaux et produit un ensemble à la limite du supportable, réglé sur un dénominateur commun: «la plus grande tradition». C'est du poids de leur autorité que Michel-Ange, Donatello, Newman, Bernin et Smith déboulent les uns sur les autres et ont tous à voir avec Kirili. Toutefois, pour faire bonne mesure, sont aussi invoqués des emprunts anonymes à des traditions autres. Margit Rowell, dans l'introduction de son catalogue de Beaubourg souligne le possible pléonasme de «sculpture moderne» puisque c'est la modernité qui favorise sculpture au détriment du terme antérieur, statuaire, qui regroupait alors la pratique tri-dimensionnelle. Le titre pré-moderniste de l'ouvrage ne se donne pas seulement des airs de révisionnisme, il le fait de surcroît avec un zeste de provocation immodeste. Pour ceux et celles qui ne connaissent pas le travail de Kirili et s'en inquiètent (car il est «de loin», selon Sollers, «l'auteur de la plus belle production d'un artiste contemporain»), l'ouvrage comprend aussi, parmi toutes ces voix, quelques reproductions et photos de l'artiste au travail ou en conversation. Elles ne m'ont pas convaincue.

Le *De Sculptura* de Maria Nordman n'est ni un catalogue ni une monographie. Livre d'artiste plutôt. Après vingt ans de production, le oeuvres de Nordman sont encore difficiles à voir: éphémères, elles



ont disparu, ailleurs, comme par exemple à Bâle où elles sont menacées de retrait du site. On serait tenté d'y voir le prix à payer pour une production de ce type. Nordman n'est pas à strictement parler une artiste «conceptuelle». Elle refuse d'étiqueter sa pratique par le label d'installation car ses «matériaux» (par exemple, un usage californien de la lumière naturelle) ne sont pas de ceux qu'on «installe». On peut donc maintenant se familiariser avec les propositions de ce travail (notes, schémas), ses reproductions et, dans le cas du projet *A Ship*, avec des photographies qui ne «rendent» pas l'oeuvre, mais très certainement en proposent un regard, une lecture. Nordman travaille et intervient la plupart du temps dans des espaces publics, très souvent urbains. Son utilisation du mobilier renvoie plutôt à l'usage qu'on peut en faire, au rassemblement qu'il peut encore, ne serait-ce que virtuellement, opérer plutôt que, comme chez Armleder ou Cragg, à l'évidence de son statut d'objet trouvé et recouvré.

Jean-Luc Vilmouth: Le Bruit des choses réunit trois textes et un vaste répertoire de reproductions couleurs: ces deux parties offrent le même et double avantage. Primo, elles ne se concentrent pas uniquement sur les dernières années, celles qui ont le «look» de la nouvelle sculpture britannique (à laquelle Vilmouth a été associé durant son séjour là-bas). Deuxièmement, elles travaillent avec cette «évolution» en olique ou par la bande sans en faire le pivot de la monographie. La succession de reproductions constitue un montage éloquent de la transformation d'une sculpture plus conceptuelle et indicielle à celle qui, plus récemment, «travaille» l'objet.

D. Semin et Y.-A. Bois modalisent différemment, à partir de Caillois ou de Benjamin, le travail de camouflage des oeuvres de Vilmouth. (Le modèle du Réduve Masqué de Semin me semble d'ailleurs susceptible d'une application assez large à la production contemporaine.) Plus loin, dans une entrevue avec J.H. Martin, Vilmouth définit pertinemment son activité comme un travail d'augmentateur: «Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de chercher une nouvelle arithmétique des objets (bricolage surréaliste) mais de provoquer à partir de l'objet une augmentation: le même et un autre en même temps.» Du camouflage et de l'augmentation, qui aura l'heur de dessiner l'articulation théorique?

Et en dernier lieu, un catalogue rétrospectif sur l'oeuvre d'un artiste «pauvre», Gilberto Zorio (mal connu ici et qu'il est dommage de n'avoir pu voir à *Lumières*). Canoës suspendus, étoiles rompues, fragmentées, transpercées, compas primitif dressé, mots taillés, les «images» de Zorio, dans leur équilibre fragile de force et d'humilité, mettent en tension l'écart entre des *opérations* (dont les oeuvres s'avouent souvent comme reste ou effet) et une *disposition* instable, mouvante et souple, une disposition qui ne fige ni ne noue, mais inlassablement suspend. . . Le catalogue comprend des essais, reproductions, une bibliographie détaillée et une anthologie de textes (de) critiques.

Tous les livres commentés ici peuvent être consultés sur place au centre de documentation de Parachute, Circa.

JOHANNE LAMOUREUX

BOOKS

Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica: The Lapis Press, 1986, 91 p., illus. b&w.

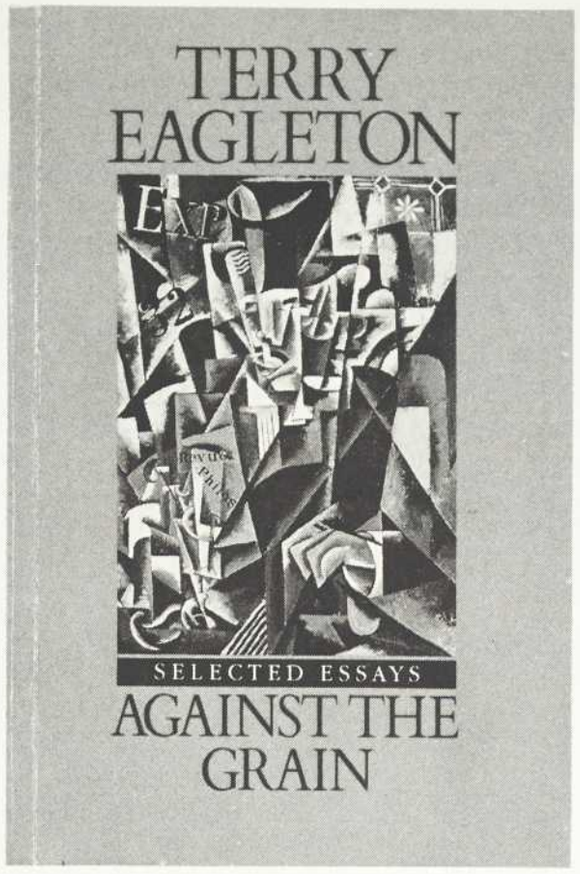
When first published in *Artforum* in 1976, O'Doherty's three essays appeared in three separate issues, laid out according to the magazine's grid, image and text on the same page. In the reprinting, the texts are brought together in a slim volume whose square shape, white cover and layout, relegating text and image to separate pages, embody O'Doherty's concepts. Bravo designer Jack Stauffacher. Parentheticaly framed and updated with an introduction by Thomas McEvillery and an afterword by the author, the original text is as relevant today as it was ten years ago for no writer has so succinctly and poetically articulated the physical and philosophical structure of the modernist exhibition space, the functioning of the spectator within it or attempts by artists to utilize it as the basis of their art.

Each essay charts a history: "Notes on the Gallery Space" is just that but also includes a discussion of modernist framing, hanging norms, installation photographs, modernist art and theory; "The Eye and the Spectator" maps the effect of ever projecting collage on art spaces and the intertwined emergence of the alienated, disembodied viewer in a discourse that ranges from Plato to Rationalism to Wittgenstein, and incorporates Schwitters' *Merzbau*, Allan Kaprow's *Words*, Conceptual and Body Art; "Context as Form" examines those artists who either use the gallery space to deconstruct it (Duchamp) or as an idealized archetype (Mondrian). If O'Doherty gives us histories, he gives us much more as well. His essays are studded with arresting images (a Rococo ceiling is a celestial toilet bowl), witty insights ("Problems of deportment are intrinsic to Modernism"), thoughts for further consideration ("Modern art transformed perception, but the politics of perception remain unwritten"). O'Doherty's essays are models for writing history — empassioned, readable, intelligent, nonlinear, politically engaged, self-aware.

O'Doherty realized that all products of culture are time-bound and fragile. Though not intended as such, his concluding retrospective comments on the "elusive and dangerous art of the period between 1964 and 1976 [which] is sinking with its lessons, out of sight, as, given the conditions of our culture, it must," is an index to why the white cube continues to exist and why an understanding of its history, function in the art system and effects on the spectator remains pertinent. For those who wish history had taken a different course, O'Doherty offers a cogent commentary on why things are as they are.

Terry Eagleton, *Against the Grain: Selected Essays*, London: Verso, 1986, 199 p.

One of Terry Eagleton's strengths is his ability to contextualize, to understand and describe local conditions, to identify what is specific to a given time and a given place, and, simultaneously, to submit his subject to rigorous, some might say ruthless, materialist analysis in what is an ongoing, politicized ever-questioning consideration of the literary texts of English culture. This occurs even when the subject is his own work. In the preface to this collection of fourteen essays ranging from monographic examinations of single texts (Conrad's *Secret Agent*, Yeats' line "A terrible beauty is born") to broader topics such as *The Idealism of American Criticism* or *Capitalism, Modernism, and Postmodernism* to the satirical, uproariously funny *The Revolt of the Reader*, Eagleton situates his post-Althusserian revisionism in the context of both England's and his crisis over the relationship between theory and practice, a crisis engendered by Structuralism's marginalization of subjects and class struggle, on the one hand, and "the rapid constriction of immediate political possibilities," on the other. Eagleton's review of his



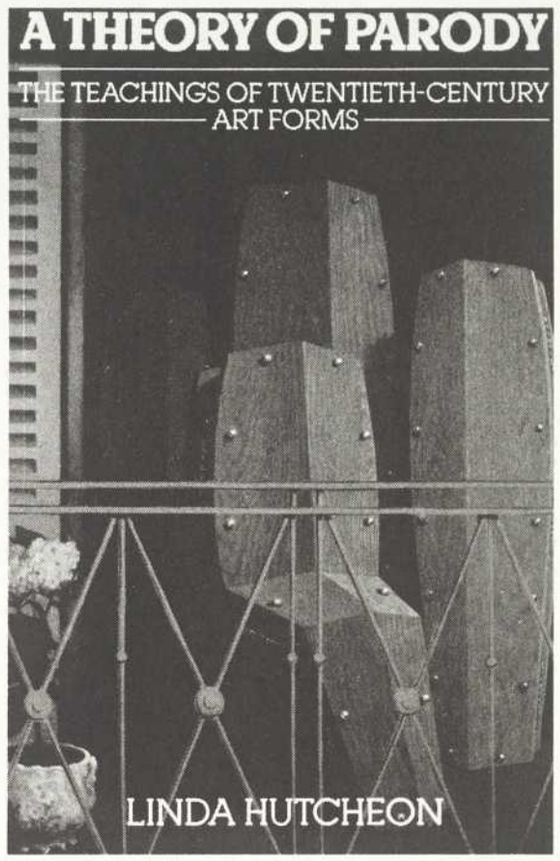
own critical production and strategies, in particular those utilized in his *The Rape of Clarissa, Literary Theory* and *The Function of Criticism*, enables the reader to relate the essays in this volume to the trajectory of his political criticism in a way that is not encouraged by the absence of dates on the essays themselves and their unchronological arrangement in the book. It also allows Eagleton the opportunity to build his case for humour and "a life after theory" when explaining the inclusion of *The Ballad of English Literature*, a political song to the tune of *Land of Hope and Glory*.

Notwithstanding the breadth of topics treated by Eagleton, his method is fairly consistent in that his point of departure is always the text, though often the titles of his essays give the reader no clue as to what lies ahead. For example, "Frère Jacques: The Politics of Deconstruction" might lead one to think that Eagleton's essay is about Jacques Derrida: instead it is an examination of Michael Ryan's *Marxism and Deconstruction*; "Marxism, Structuralism and Poststructuralism" is a critique of Perry Anderson's 1983 *In the Tracks of Historical Materialism*; "The Critic as Clown" posits the pastoral writing of William Empson as more politically valuable than the negative formalism of Paul de Man. And in examining texts, Eagleton is quick to evaluate them in light of contemporary theory, be it an analysis of Brecht in conjunction with Baudrillardean simulation, a monitoring of the absence of misunderstanding of feminism in the writing of Frederic Jameson, Jacques Derrida or Perry Anderson.

At all times, Eagleton situates the texts he discusses in a social framework, thereby consistently undermining the non-materialist critical which reifies the individual author and the text. His true project is to demonstrate what works as political criticism and what doesn't. One comes away from *Against the Grain* with the distinct impression that Eagleton's assessment of the failures of recent criticism in France, England and the United States to contribute to a Marxist reconstruction of society is all too accurate. Eagleton does not provide the reader with a blueprint for effective action, no new code, no replacement text. Instead, his work is a model for how to "brush against the grain" of contemporary history, how to function critically between "essentialist notions of social totality and the politics of the fragment or conjuncture," how to question everyone, including oneself. As much as I admire what he does, it does resemble some eccentric Maoist and Puritanical hybrid.

Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York: Methuen Press, 1985, 135 p., illus. b&w.

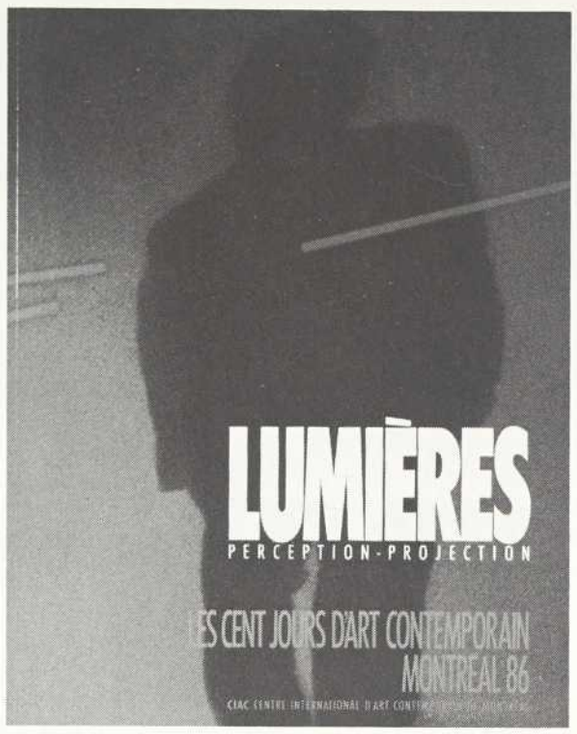
In *Narcissistic Narrative* (1980), Linda Hutcheon examined the self-reflexive text. Her most recent book, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* is a study of works which imitate others as a means of incorporating "critical commentary within their own structures." Hutcheon's view of parody is positive and, even though she doesn't, one might say particularly pertinent to feminism in that for her "Parody is fundamentally doubled and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression." Hutcheon also relies on the dual etymological root of the *para* in *parodia*, *para* as both counter and beside, in her definition of parody as imitation with a critical difference. She carefully and extensively differentiates her parody from pastiche, plagiarism, quotation, and allusion and charts the area of overlap with irony and satire, all the while illustrating her theory with examples from painting, film, music and literature, assessing other theorists' approaches and definitions, comparing parody as found in earlier eras with that of the twentieth century and referring to the political possibilities of parody as either a conservative or revolutionary form. Finally, Hutcheon raises the intriguing problem of discussing the perceiver as one who must share the code of the parodic product when the process of encoding, the production process itself, is rarely examined given today's "anti-romanticist" refusal to discuss the author/producer. Even if Hutcheon is occasionally mannered and academically formal, her attempt to build a pragmatic theory from empirical examples is impressive, inspiring and useful.



CATALOGUE

***Lumières: Perception — Projection*, Montréal: Centre international d'art contemporain, 1986, 186 p., b&w and col. illus.**

Claude Gosselin lost the opportunity to contribute in any substantial way to the literature on light art with his *Lumières: Perception — Projection* catalogue. Instead of using the opportunity to examine in any detail what types of light art contemporary artists are using and how and why or placing recent developments in an historical framework which con-



siders the history of light itself, its use by modernist artists and its relation to contemporary non-art usage, we are given what amounts to little more than a superficial overview and grouping of the works in the exhibition in Gosselin's essay and forgettable texts by Danielle Roy, Luc Courchesne (who as one of the artists in the exhibition should have been limited to his artist's statement) and Robert White. The brief artists' statements or individual commentaries by Serge Bérard with their illustrations were far more enlightening and would have sufficed as an adequate document of an exhibition that was more thought provoking than the catalogue leads one to believe. A glossary explaining the different types of light used by the artists — neon, laser, holographic — would have been a helpful addition.

Translation posed two problems, one having to do with the two column page design, the other relating to photographic transcription of three dimensional work. Most designers know that an English translation of a French text is usually 20% shorter than the original and attempt to minimize the difference when the texts are to be printed side by side. Not in this catalogue. A number of times, and quite arbitrarily, the English column stops well before the end of the page leaving the reader to conclude that the text has ended when, in fact, a new paragraph begins on the following page. I always thought that graphic designers were supposed to encourage, not frustrate, reading. The translation itself by Robert McGee is excellent, nuanced and flowing.

In the last issue of *Parachute*, I mentioned some of the problems of reproducing art work but did not discuss the difficulty of reproducing work that is supposed to be seen in the dark. While some photographs in the catalogue of this type of work (notably Tim Head's *Winter* and Krzysztov Wodiczko's *The Homeless Projection*) are adequate in conveying this aspect of the work, the photographs of James Turrell's *Danaë* and Barbara Steinman's *Cenotaph*, both photographed with the lights on, are misleading — perhaps intentionally. Steinman's catalogue statement begins: "An exhibition catalogue tends to standardize the look of art, favouring works, or details of works, that are photogenic or translate well into print. *Cenotaph*, re-presented in this catalogue, has been transmuted from three dimensions existing in time to photographs and text. Certain elements which made the work 'breathe' in its original form have disappeared: time, movement, scale, texture, hue, play of light, context, ambience, emplacement in space, points of viewing, extraneous sound. This description of the work can only be a trace, a rumour. When viewing the re-presented work, it becomes important to remember what is missing." Indeed.

PERIODICALS

***Zien, The Precious Picture Paper Catalogue Issue*, No. 9, 1986, Rotterdam, Holland.**

This special issue of *Zien* constitutes the catalogue of the exhibition *A Distanced View* held at The New Museum for Contemporary Art in New York, September 26 to November 30, 1986. As with similar magazine-catalogue publications, there is a geographic link of some kind, here a Dutch contemporary art magazine publishing the catalogue of an exhibition of fourteen artists from Holland, Belgium, France and Germany. I suppose the rationale was the possibility of wider dissemination of the art itself in America and the desire to convey the idea that some New York museums open to cultural exchanges with Europe are willing to do so in new ways. But as editor Gérard van der Kamp states: "This is an experiment . . . it is not exactly the kind of thing we had been disseminating so far," by which I take him to mean that both the art and the writing are more mainstream, more conservative, than *Zien* would wish. For example, *Zien* No. 8 profiled the work of Gretchen Bender, Louise Lawler and Hiroshi Sugimoto. With the catalogue issue, the happy compromise is found in the *Café des Arts*, a regular feature of the magazine, which is a group of interviews with some of the artists in the exhibition (Jan Vercruysse, Fortuyn/O'Brien, Bazile Bustamente, Gea Kalk) and critics (Paul Groot). Here *Zien's* zany, provocative banter predominates. Example: *Zien's* punctuating, deadpan contributions to the Groot interview: "Europe's easy death or: adaptability; Modern Times; Europe; Save the Robots; the Creation," which do and do not relate to Groot's comments.

Quite the contrast with Lynn Gumpert's long essay charting a history of post-World War II European art and the relationship of the artists chosen for the exhibition, all of whom work with a decentred, distanced view, mixed or hybrid media, allusive, multiple meanings and contextualization conventions, to that history. Gumpert situates these artists as second wave minimal and conceptual image makers who may or may not reference a national heritage in their work but for whom nationalism is not an issue, thereby contrasting her choices with Neo-Expressionist art in Italy and Germany. She also characterizes the work as deliberately misleading, not what it seems or "fiction." Gumpert tries to cram in as much information as possible about past and present, exhibition histories, collecting practices, state patronage, slotting the catalogue into the didactic tradition of American museum productions. In an attempt to avoid a singular reading of a given artist's work, Gumpert includes it under numerous topics, a laudable enterprise but a strategy which, when combined with information overload, does not make for easy reading. The tightly spaced, cramped layout of the text doesn't help. Aside from reproductions which all too often are spread across a page and a third (*Zien's* pictorial violence may well be editorial comment), there is a selected *Chronology of Exhibitions, 1966-1986* compiled by Eva Schmidt which is a useful document for establishing a history of exhibition typologies and pinpointing the emergence of that post-modernist phenomenon, the exhibition as "a game with a set of rules compiled by the curator," of which this is one. Although magazine-catalogues may well reduce the costs of publishing the latter, subscribers to the magazine become a captive audience, often receivers of something other than bargained for.

***October* 35, Winter 1985, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass., U.S.A.**

October's special issues tend to be books rather than catalogues, offering subscribers a preview and less expensive version of critical manuscripts that appear slightly later and in book form. Their most recent venture in this regard is Richard Sieburth's English translation of Walter Benjamin's *Moscow Diary*, first published in German in 1980, and here accompanied by a preface by Benjamin's long-time friend Gershon Scholem and an afterword by editor Gary Smith, each of which frames Benjamin's text differently, Scholem concentrating on the personal and profesional, Smith on prose and politics. For those who have read Benjamin's more public essay, *Moscow*, and for those who haven't, the *Diary* is a rich account of Moscow life in 1926-27, its politics, intellectual milieu (at least the one Benjamin knew), cultural productions and institutions (his commentary on museums is instructive), transportation system, hotels, apartments, shops, food supply. The *Moscow Diary* is very much a personal account for it interweaves the tale of Benjamin's unrequited passion for Asja Lacis and his personal responses to many situations in long unbroken passages that physically unite the emotional and intellectual life of a theoretician whose work has been critical to the work of countless artists and writers in the last decade. Reading Benjamin's seemingly comprehensive accounts of even the most mundane occurrence, we come to understand his belief that facticity is theory. The accompanying period photographs are a treasure trove in themselves.

REESA GREENBERG

versions françaises/english version

REINHARD MUCHA

L'INERTIE POLAIRE

On peut tout montrer, sauf le temps réel du travail.
Peter Brook

Trop d'espace, pas assez de temps . . . le musée baigne dans d'inutiles étendues, comble du vide que ne parvient plus à meubler l'oeuvre, probablement parce que cette dernière tente encore de s'étaler, de se répandre dans l'espace de ces superficies désormais privées d'attrait, à l'instar des anciennes perspectives de l'Âge classique.

Trop distants, les plus vastes ensembles d'exposition sont devenus depuis peu des *réduits temporels* inversement proportionnels à leur dimension générale: deux fois plus d'espace à parcourir, deux fois moins de temps à passer. Bâtis à la mémoire d'ouvrages considérables, longuement considérés par les visiteurs attentifs du passé, nos monuments sont aujourd'hui dépassés par l'empressement excessif du spectateur, cet amateur qu'il faudrait pourtant retenir, fixer plus d'un instant, et qui fuit d'autant plus vite que l'ampleur des volumes proposés est imposante. Monument d'un moment où l'oeuvre s'éclipse, le musée tente désespérément d'assembler, de rassembler sous le regard ces ouvrages, ces travaux, qui se tiennent d'ordinaire à l'écart, dans l'atelier, laboratoire d'une perception approfondie, qui n'est jamais celle du passant distrait par la tension qui l'anime.

Puisque le temps manque d'autant que s'accroît l'espace, il faudrait, je crois, réviser les statuts de l'assemblée générale des oeuvres du Musée. Avant d'occuper l'espace des salles, avant d'occuper surtout l'espace du regard, l'auteur, peintre ou sculpteur, devrait tenter d'occuper le temps de l'amateur passager de ses efforts. Lorsqu'il s'agit de l'exposition d'ouvrages de tendances différentes, c'est une entreprise difficile, me semble-t-il, puisqu'il existe un trop grand nombre, une trop grande diversité d'auteurs privilégiés. Par contre, lorsqu'il s'agit moins d'oeuvres que d'objets anonymes, cette assemblée fortuite devient synonyme de reconnaissance, une reconnaissance publique de l'origine ou de la destination première des objets composant l'ouvrage exposé, échelles, tréteaux, tiroirs, classeurs, etc.

Comme l'indique encore Peter Brook: «On peut commencer le théâtre n'importe où, à partir de choses très simples. Ce dont on doit se méfier, c'est le danger théorique».

Avec Reinhard Mucha ce risque est minime. Malgré les apparences, son oeuvre est un théâtre objectif où les actes se succèdent en silence, dans la mise en scène d'une fixité momentanée. Un peu comme lorsqu'on repeint les murs, le plafond d'un bureau, d'une usine, et qu'il faut réunir *au centre* les meubles, les machines, Mucha déménage pour aménager concrètement le champ de vision du visiteur, composer ce qui ne tardera pas, croit-on, à rejoindre sa place habituelle.

Il existe d'ailleurs au Japon un rapport à l'espace qui n'est pas sans correspondance avec ces pratiques, cette conception du temps-mort. Qu'il s'agisse de sport, du golf, du cyclisme, ou simplement d'activités physiques: *l'espace ne s'étend plus, le moment d'inertie succède au déplacement continu*. Plus de terrain de golf, plus de circuit routier, comme en scène, tout se concentre sur place. Tout se joue dans l'instant privilégié d'un acte, instant démesuré qui supplée à l'étendue et aux longues durées.

On peut voir à Tokyo par exemple, une nouvelle piscine dotée d'un bassin de fort courant où le nageur fait du *sur place* . . . un plan d'eau animé empêchant celui qui l'emprunte d'avancer, exige du baigneur, une puissance de déplacement pour demeurer . . . à la manière d'un home-trainer ou d'un tapis roulant que l'on emprunte à contre-courant, la dynamique des fluides du bassin nippon n'a d'autre fonction que d'amener les nageurs de compétition à combattre cette énergie qui traverse l'espace liquide à leur rencontre, cette énergie qui succède ainsi aux dimensions du bassin olympique, comme les rouleaux du home-trainer remplacent le stade vélodrome. Ainsi, celui qui s'exerce ici devient-il moins un mobile qu'une île . . . peut-être conviendrait-il d'envisager les oeuvres récentes de Reinhard Mucha de cette façon: l'union d'éléments assemblés, non par la volonté d'une quelconque ambition esthétique, mais seulement par ce courant, cet entraînement involontaire qui réunit, contre leur gré, les choses, les objets divers, sous le regard captif de spectateurs inattentifs; fusion, confusion de l'optique et de la cinématique que l'on nomme: le visible.

PAUL VIRILIO

VÉRITÉS ET MENSONGES

L'ambiguité déplace l'authenticité en toute chose.
Walter Benjamin, *Sens Unique*

En avril dernier, Reinhard Mucha présentait à la galerie Konrad Fischer de Düsseldorf — la «petite» (et le détail est ici d'importance) galerie-vitrine de la Mutter-Ey-Strasse — son travail le plus récent: *Wasserstandsmeldung*. Cette oeuvre constituée d'une construction centrale et de sept pièces murales — intitulées de gauche à droite: Elbing, Torgau, Keitum, Bremen, Die Saale bei Halle-Trotha, Cochem, Feucht — peut être décrite comme une installation qui investit (sature serait d'ailleurs un mot plus juste) tout l'espace de la galerie. La pièce centrale est ainsi construite: un socle en trois parties recouvert de feutre sur lequel repose un buffet en bois recouvert sur trois côtés de barres d'aluminium et supportant sur le dernier une plaque de verre portant l'inscription «CARL SPAETER». Entourant cette oeuvre sur trois côtés, sept «vitrines», boîtes en bois construites avec des éléments de portes récupérés et des plaques de verre: rien à l'intérieur des vitrines et, dans chacun des sept verres, un reflet de l'oeuvre centrale et du public circulant (difficilement) dans l'installation. De la rue, à travers la vitrine de la galerie, l'oeuvre est offerte au regard et à la consommation.

Cette description, sommaire et forcément incomplète, est aussi fastidieuse qu'incontournable: le travail de Mucha met au défi tout discours *in abstracto* en imposant la présence têtue des choses, *ici et maintenant*. Matérialisme d'ailleurs plus ironique que triomphant puisque ces objets ne nous sont donnés que dans une fausse immédiateté et jouent savamment l'évidence et l'énigme jusqu'à prendre parfois l'aspect d'un *rébus* à déchiffrer. Ce sentiment d'étrangeté (qui éveille plus la surprise que l'inquiétude) naît de la juxtaposition ou de la confusion du familier et du déroutant, de ce qui est identifiable et de ce qui ne l'est plus. Dans ce procès subtil de mise à distance, le titre, les noms des choses prennent une importance particulière. Pour reprendre l'exemple de l'installation évoquée plus haut: «CARL SPAETER» est le nom d'un négociant d'acier de la Ruhr dont les camions sillonnent quotidiennement les autoroutes allemandes et «Wasserstandsmeldung» signifie littéralement le «niveau des eaux», bulletin d'information quotidien donnant à la radio, juste avant les nouvelles politiques, la hauteur des eaux de l'Elbe et de la Saale qui traversent les deux Allemagne. Niveau d'eau, (dés)ordre du monde, niveaux de sens, parcours et déplacements multiples: ce titre qui ne constitue ni une illustration ni un commentaire met en jeu un procédé allégorique complexe qui multiplie les significations symboliques sans en fixer aucune et diffère l'interprétation en sauvegardant une marge d'*indécidable*. Comme si, en multipliant repères, signes et références, on cherchait à mieux nous égarer.

De plus amples développements ne semblent pas ici nécessaires pour signifier que l'oeuvre de Mucha résiste à toute analyse de type formaliste ou historiciste en lui opposant un *reste*, une irréductible opacité. Si son travail appartient bien évidemment à une volonté et une tradition modernes d'inscription de l'oeuvre dans l'espace et le monde réels, il est cependant plus proche de certaines pratiques textuelles et déconstructrices «sauvages» que des stratégies d'«arroseur arrosé» héritées des années soixante-dix. Mucha sait que, par-delà les murs du musée et de l'institution, l'espace réel d'intervention et d'inscription des oeuvres est celui, plus vaste et plus complexe, d'un champ culturel et historique spécifique. Ses oeuvres sont, comme la réalité, construites. Elles participent d'un art de la condensation et du montage, de la collision des formes et des signes, des registres sémantiques et des domaines de compétence. Elles revendiquent et assument un *lieu* et une *histoire*.

Le *Modell. Konrad Fischers Bar* construit en 1981 en collaboration avec Jürgen Drescher est particulièrement exemplaire d'un type de structure qu'on pourrait dire «rhizomatique» et d'un certain pari (et parti) esthétique. À l'origine de cette oeuvre est la maquette exécutée par les artistes d'un bar que Konrad Fischer avait eu à l'époque l'intention d'ouvrir à Düsseldorf. Ce projet ayant été abandonné, la maquette s'est trouvée intégrée à une structure complexe, à la fois microcosme et construction programmatique, fonctionnant comme une sorte de «modèle et introduction» à l'oeuvre de Reinhard Mucha (et à l'art moderne en général). Les éléments formels et thématiques ici mis en place conjuguent dans une architecture fragile l'art et l'ordre des choses. Cette superposition d'objets apparemment disparates — miroir, petits chariots, autorail (jouet électrique), frigidaire et escabeaux supportant la maquette et, posé sur celle-ci, un transistor — voudrait réconcilier l'art et le quotidien qu'une certaine pratique du modernisme et de l'avant-garde avait radicalement séparés. On retrouve une même critique ironique et démystificatrice des stratégies élitistes de la «Culture» dans des pièces telles que *Baden-Baden* qui montre un piano et un tabouret miniatures sur la «scène» d'un lavabo (souvenir de l'atelier de l'Académie de Düsseldorf) éclairée par une lampe d'écolier. L'art n'est pas dans un quelconque ailleurs mais dans le monde qui nous entoure et les oeuvres de Mucha renvoient aussi souvent à des lieux publics (le bar, la gare), lieux de rencontre ou de passage qui offrent encore la possibilité ou l'illusion d'une expérience collective.

L'intérêt marqué pour les objets, les jouets de l'enfance ou les mondes en réduction, l'accumulation de fragments arrachés au réel dans un mouvement presque kaléidoscopique sont propres à une certaine sensibilité baroque et surréaliste qu'Ernst Bloch avait relevé dans certaines oeuvres des années 1920, caractérisée aussi par les emprunts nombreux et sans hiérarchie à certaines formes populaires ou marginales de la culture «venues de la rue, de la foire, du cirque. . . »[1]. Ces procédés ne sont pas étrangers à Mucha qui fait parfois allusion dans son travail, et avec peut-être un peu de nostalgie, au monde aujourd'hui disparu et oublié de la fête foraine et des loisirs populaires. Ainsi, pour la présentation de l'oeuvre au Kunstverein de Stuttgart en 1985, avait-il ajouté la Grande Roue à *Das Figur-Grund Problem in der Architektur des Barock (für dich allein bleibt nur das Grab)*[2] qui prenait sous l'immense coupole du Kunstverein les dimensions d'une machine spectatulaire aujourd'hui en panne (la roue ne tourne plus).

Dans le même ordre d'idée, mais avec d'autres implications, on peut s'interroger ici sur la nature et l'organisation du travail effectué par Mucha pendant la fabrication et l'installation des grandes pièces (*Wartesaal*, *Der Bau*, *Figur/Barock* ou *Wasserstandsmeldung*) et *a fortiori* pour la mise en place d'une exposition. L'atelier prend alors les allures d'un bureau d'engineering et le déploiement spectaculaire occasionné n'est pas sans évoquer, pour la précision mathématique et la performance technique, les Ponts et Chaussées, et, pour la pure dépense, le monde du cirque et du théâtre. Ce que l'on pourrait considérer comme un défi dérisoire ou une tendance à la mégalomanie relève ici encore du paradoxe. Mucha a trop joué de certaines stratégies auratiques et fétichistes pour accorder quelque valeur, morale ou autre, à la dimension de l'ouvrage et c'est bien plutôt l'ironie de l'échelle et de la démesure qui anime l'auteur de *Verkaufen* (*Vendre*, en collaboration avec Jürgen Drescher, 1981).

Il en va de même avec les grandes constructions dans lesquelles certains ont cru voir une manifestation d'autorité ou d'arrogance. Mucha sait bien que le monument de notre époque ne peut être, par définition, qu'un anti-monument, puisque l'on ne peut plus croire en ce qui constituait ses bases, en ce sur quoi il reposait: la commémoration d'un événement et la marque symbolique d'un lieu. Ainsi *Figur/Barock*, l'oeuvre la plus ironiquement spectaculaire, n'entretient-elle pas même le leurre du monument et un regard suffit pour la démonter, pour comprendre que cette tour écrasante et fragile ne protège que le vide, la «tombe» de nos illusions. Nous savons aussi que le monument est aujourd'hui impossible parce qu'il y a de l'irreprésentable et que la commémoration du désastre ne peut avoir lieu, qu'elle est désormais sans image. Il ne reste plus que des noms, des noms à la place des lieux. Et Mucha sait comme nous que la mémoire n'aura raison de l'oubli que contre le monument.

Une même stratégie du soupçon est en oeuvre dans le contrôle exercé par Mucha sur la reproduction et la représentation de ses oeuvres et son utilisation très particulière de la photographie. Les très nombreuses photographies qu'il réalise avant, pendant et après l'exécution des pièces n'ont pas fonction d'illustration ou de double mais d'interprétation et de mise à distance; ces angles de vue très précis, l'accumulation presque maniaque des détails techniques et la mise en évidence des rapprochements formels les plus subtils ou les plus improbables restituent la dimension conceptuelle de la démarche mais aussi l'aventure du regard contemporain. Mucha abolit la notion de décor puisque les oeuvres viennent du monde et y retournent en s'y confondant presque. Toute la nuance (et l'art) est évidemment dans ce *presque*. Et devant les images qui piègent le mouvement d'un corps ou d'un objet dans une lumière aveuglante on peut penser à cette remarque mélancolique de Benjamin: «Qu'est-ce qui fait finalement la publicité à ce point supérieure à la critique? Non pas ce que disent les lettres en néon, mais la flaque de feu qui les reflète sur l'asphalte.»[3]

CATHERINE DAVID

NOTES

1. Bloch, Ernst, *La Forme et la revue dans la philosophie* (1928), *Héritage de ce temps*, Payot, 1978.
2. Le problème du fond et de la forme dans l'architecture du baroque (seul le tombeau sera tien sans partage).
3. Benjamin, Walter, *Sens Unique*, tr. Jean Lacoste, Les Lettres Nouvelles, 1978.

N.D.L.R.: Nous remercions Catherine David et Paul Virilio de nous avoir autorisés à reproduire leurs textes. Ces derniers ont été publiés dans un fascicule (Éd. du Centre Pompidou, Paris, 1986) accompagnant l'exposition de Reinhard Mucha tenue au Musée National d'art moderne de Paris, du 24 septembre au 14 décembre 1986, et qui sera présentée aux Kunsthalles de Bâle et de Berne en janvier 1987.

THE VIDEOS OF BILL VIOLA: A SPACE-TIME POETIC

> Knowledge of the real is a ray of light which somewhere always leaves shadows.
>
> Gaston Bachelard

It is with the fluidity of water and the speed of light that Bill Viola composes his videos, like poetry or music but like a scientific experiment as well. A science of mirages or aberrations of the real. For it is the familiar world that is made strange by Viola's electronic operations, but only marginally so, creating just enough divergences to impinge on consciousness and emotion. Attempting to see a world in a drop of water, he is experimenting in a realm beyond the limits of human perception, beyond the known, beyond appearances. It is a search for the «implied order» defined by physicist David Bohm: it is not "the immediate reality we are accustomed to studying, but an order underlying this reality (. . .), an order which is completely hidden from the eye of the observer."[1]

Thus, for Bill Viola, video is an instrument in the investigation of the real. He uses it with a systematicness and rigorism proper to the scientific spirit, the latter described by Bachelard as the capacity to continually "specify, rectify, diversify."[2] Right from the beginning, in a series of brief fugues directly exploring the medium, we see the essential themes and concepts; these are later developed by fragments entering into new combinations, subjected to new principles of analysis, like the constant refinement of thought. Viola's works thereby become more complex and more metaphoric. Through such thematic re-entries one thus believes he is continually recognizing what is no longer the same.

Experimental psychology and research in neurobiology inform Bill Viola's work, as does his interest in the theory of relativity and quantum physics. Without being a follower of any one school or religion, he also derives a large measure of inspiration from oriental philosophical traditions and various mystical approaches. His work, in fact, reflects the organic, dynamic concept of the universe that, through the opposition of the complementary poles of yin and yang, lies at the base of Chinese thought. It is this principle of contradiction that gives structure to Viola's work. We see a constant interaction of opposite forces: interior and exterior, physical and mental, movement and immobility, light and darkness, permanent and ephemeral. . . There is also a principle of circularity, each pole containing its opposite, the principal components of which are birth and death, day and night, along with the constant metamorphoses of things perceived through perpetual flux. Viola, who has also studied meditation in Japan, an exercise in consciousness which involves one's total being, physical and mental, uses his videos for solitary experiments which test his own sensorial limits. While personal experimentation is an integral element of consciousness, it is based essentially on the taoist principle of observing nature through active contemplation. It is precisely the process of vision which is a recurring theme in the videos of Viola.

Viola's conceptual framework is generic, dealing with biological or physical universals, exploring archetypical situations by means of such time-honored symbols as the mountain, the fish, the tree, water, and so on. His work is constructed without anecdotes or psychology, using instead elementary signs, metaphors and a few enigmas. This is the sort of approach that Antonin Artaud saw and admired in Balinese theatre, a kind of "primordial physicality," a "sign-language," "directly communicative."[3] The images of Bill Viola have the force of myths. If they are outside verbal expression, it is because he is motivated in particular by an ontological and epistemological investigation of consciousness and the origins of language. "From the beginning I have been preoccupied by the same thing: keeping in touch with that part of me I call the 'part before speech,' that which is pre-discourse. The speech act comes after the thought — I am very much interested in this emergence of thought."[4]

The choice of video as medium is therefore not surprising. It is a system which generates energy more than material and its operation does not necessarily end up being an inscription. Video can remain pure transmission, as immaterial and ephemeral as thought. Like thought, it exists only in time. So video would seem appropriate to demonstrate origins and mechanisms. "Thought is a process," explains Viola, "it's an energy, not a fixed thing. Thought is like music, it has to be unfolding to be a thought."[5] The term common to music, thought and video, then, is time, the constituent element of each.

Bill Viola studied electronic and collaborated on acoustic performances with David Tudor. He has also created acoustic installations. This certainly explains his move to video, and his mastery and understanding of technique. Viola compares learning the techniques of video with that of learning a musical instrument. Music is essential to his video composition. The image is worked out like a sound, particular attention being paid to its texture and various parameters; there are also elements of duration and rhythm and the overall composition is comparable to a score involving several phonic layers and registers.[6]

STRATEGIES FOR A SITUATION

The productions of Bill Viola do not tell a story. While they do involve people, places and real acts, there is no plot and no causal connections. Of a very minimalist order, his works consist of rudimentary gestures: drinking, shouting, sitting, walking forward, waiting, watching . . . Most often there is nothing but landscapes or, on occasion, beings that mysteriously arise from nowhere. Nothing — or almost nothing — transpires. The "story" is instead composed of a number of perceptual adjustments, of adventures in matter and light, of metamorphoses of space-time. The event is inherent in the make-up of the visible and the audible, in the manifestation of time itself. No longer is it to be considered action, then, but rather situation: "a purely optical and acoustical situation," as Gilles Deleuze describes it in *L'Image-Temps*

(The Time-Image), "which arouses a kind of second sight."[7] The images do not transform into action but interlock with other potential images, calling up memories or dreams. Viola speaks of landscapes as "the natural raw material of the human psyche."[8] His own landscapes are infinite like the sea or desert; they are horizons or nights from which anything might emerge.

"I install a situation," Viola explains. What he actually creates are the conditions for a particular experience, the system set up allowing the unfolding of the specific process. Here is an important characteristic of Viola's work: as in many experimental videos and films, an essential aim is to invent new uses for machines, new techniques or devices not used — or not exploited — in their normal functioning, and not corresponding to normal modes of reception. With respect to the entire operation of capturing and projecting image and sound, this novel utilization is both the concept and scenography of the works, a strategy as well as a specific ordering element. Everything, or almost everything, stems from this; it provides the particular dynamic of each tape or installation.

Insofar as the landscape itself may be the "subject of a work," the choice of site is crucial. Says Viola, "my travels have taught me that there was always just one 'right place' where an idea can come to life."[9] Likewise, the right moment must be seized, when the sun is rising over oil refineries or when the sea at night jiggles the red reflection of a boat's lanterns . . . Viola constructs his images like a painter, arranging the colours within a generally fixed frame, exploring the vibratory quality of the dots, concentrating on contrasts and subtle variations of light.

To go beyond the limits of human perception, Viola has formulated various strategies. One method, for example, is to fit the optical system with certain devices normally reserved for science, such as an 800 mm telephoto lens to penetrate the desert of *Chott-el-Djerid*, or macroscopic lens to frame the drop of water in *He Weeps for You*. Or by exploiting natural phenomena such as the optical properties of water: reflections, refractions, disquieting transparencies . . . Water thus becomes a pure extension of the camera. "Exploring a situation through video, for a tape or an installation, always involves intervening in the image produced directly by the camera, a kind of preliminary installation."[10]

In every case there is also a very defined placement of the camera. In an image in *Hatsu Yume*, for example, it is placed very close to the ground, taking a close-up of a rock which looms as a mountain until passersby are measured against it. The operation of the camera can be unsophisticated: installed at the end of a board suspended on a tree, it captures Bill Viola sitting at the other end. When this axis is made to move, the landscape passes behind the stationary subject who appears to be rooted there (*The Semi-Circular Canals*). This movement, like that of the zoom, can also be controlled by a computer, as in *Ancient of Days*. To capture a New York street, the camera has been fitted with a mechanical arm reminiscent of such contrivances as the "camera machine" invented by Michael Snow for *La Région centrale* and in the tradition of the "customized," often sophisticated, inventions complete with mirrors, motors and multifarious mechanisms designed by the artists to increase one's perceptive capacities, to widen one's field of vision. Such was the intention of the cine-eye of Dziga Vertov: "I, Machine, show you the world as only I can see it. Henceforth, and forever, I am free of man's immobility."[11] In this way, the performance can sometimes be that of the mechanism itself. There are no other "special effects" in Viola's videos apart from this basic preparation, the preliminary choices on which the quality of the work depends. The only "treatment" of the image takes place during the editing, through an intervention in time.

VISIONS

It is not so much a question of seeing more as it is seeing otherwise, showing vision and its complexity. In Viola's works, seeing is never a simple or stationary act. What is aimed at is accessible in the indirect way of the reflection or subjected to various filters. Often, one must look *through*, not at, plunging into the density of the image. Each time, the density, qualities and movement of the mediatory elements render vision blurred or delicate. The vibrations of the warm air in the desert of Chott-el-Djerid contort the groups of people passing through it like Giacomettian silhouettes, like spectres. They also make the dwellings of the distant village tremble strangely, as if suspended in the air, giving them the appearance of a mirage that is precisely not a mirage. Vision here is to be understood as both a perceptual process and hallucination. From the perspective of Deleuze, "it is as if the real and the imaginary were running, one behind the other, each reflecting the other, around a point of indiscernability,"[12] like the subjective and the objective, the physical and the mental. The effect of abstraction may sometimes prevent the identification of the real, as in the interplay of vivid, vibrant colours that is produced by the close-up of a fish in water (*Hatsu Yume*).

The role of light in the process of constructing and perceiving the image, the role of the persistence of retinal vision and that of memory, are analyzed in the dark room of *Decay Time*. Here the sole source of light is an image projected directly onto a large screen. The video camera situated in the same space obviously cannot record anything in such darkness. At regular intervals, an intense flash illuminates the room, thus providing too much light for the sensitivity of the electronic tube and the proper projection of the image. The viewer is also blinded and, while readapting to the darkness, perceives the image only through his persistence of vision. It is only in progressive stages that he will discern and identify the image he has by memorizing the series of traces, of glimpses. Whatever the process may be, the notion of the subliminal image is very much present in all of Viola's works. One glimpses or half sees, one guesses more than sees, often with the impression of having missed something. Such imperceptible, or barely perceptible, presences are also a function of sound: when a Tokyo night scene fragment of *Hatsu Yume* is played at a faster speed, the words and sounds that were inaudible in slow motion can now be heard.

It is the fragility of the image that Viola is illustrating in *Moving Stillness*. A stationary shot of Mount Rainier is projected by three separate tubes of a colour videoprojector onto a sheet of water. Their beams converge to form the image which is then reflected on to a suspended screen. The existence and sharpness of the image thus depend on the state of the water, which is easily agitated. A symbol of eternity and stability is thus used to make us feel the transitory. As one of the on-going paradoxes in the works of Bill Viola, the symbol aims at shifting the problematic of the image of the mountain to that of "the mountain as image," a potential image. "When I record a mountain it becomes very fragile as an image; it's like a thought, fragile as a thought, but also as powerful."[13]

Seeing is also a question of concentration. In *Migration* and in the installation *He Weeps for You*, Viola focuses our attention on a miniscule event. A live, two-fold amplification process is at work here: the sound of a drop of water falling on a tambourine is picked up by a microphone connected to an amplifier; a camera with a macroscopic lens is installed at the level where the drop of water is produced. When the viewer moves in front of the camera, his image is refracted by the drop of water which acts as an extra lens. Projected on to a large screen, the image is reversed, distorted and transitory. The body is slowly elongated and then suddenly released as the drop falls. Along with the viewer, the surrounding space is captured by this novel "fish-eye" lens. Thus, the whole is present in the minute. It is the "correspondence between the microcosm and the macrocosm," explains Viola, "represented in theories of contemporary physics which describe how each particle of matter in space contains knowledge or information of the state of the entire system."[14]

Migration, through its meticulously constructed time frame, demonstrates the very process of vision adjustment; the amplification here is effected through gradual changes of scale. At the beginning, an abstract image turns out to be a close-up of an electronic screen. But it is not a screen per se; it is an image of a screen on a Trinitron monitor on which another camera is feeding an image of the scene shot from a distance. It is the adjustment of this double shot that allows the image to be focussed and reveal a man sitting behind a table. These first few shots test our visual acuity, which is determined by the distance from the object and by the eye's resolving power. We are at once too close to the screen and too far from the scene. When the first camera finally approaches the scene to capture the man's face refracted in a drop of water, the object aimed at escapes. The circular structure here is clearly evident: at one pole, an electronic problem of resolution, the image being drowned in the screen from which it has been constructed; at the other, an optical problem of reversal and instability.

The focusing device is not a simple forward zoom. The camera is moved forward along an axis; at each prescribed position there is a corresponding shot. The action is produced only by the editing which connects the shots through dissolves. The discontinuity of each new position is thus bridged by the overlapping of one shot on the next. The transfer time is slow enough to exhibit the transition itself.

Once Viola designates the image as surface, the product of a series of layers, he is engaging in perspectivist pursuits. On this trajectory towards the ephemeral vanishing point, namely, the drop of water, the camera shots are like "intersections," to borrow Alberti's term, of a visual pyramid. But although perspective is alluded to, there is no creation of illusionist space. There is no depth of field, but rather a movement of sight, a journey. And the axis of the destination point is a spiral which draws our vision towards the infinite.

SENSITIZING TIME

All of Bill Viola's works explore, through various images, this four-dimensional continuum that is space-time. Perception is not only a question of distance or visual acuity, it is also a question of speed and scale. Thus, duration can be subjected to technical variations of fast and slow motion. The latter can often be extreme to the point of stasis, giving the video image the status of the photograph, or even to the point of total disintegration. At the end of *Vegetable Memory*, the image of fish is slowed down sixteen times. What emerges is the real time of the electronic screen, its continuous vibration as a process of reanimation, an action of life upon death. But a path is always given, not the path of slow motion, but the process thereof. *Science of the Heart* is composed of auditory and visual variations on a heart projected in close-up on a screen above a bed. From orgastic acceleration to final immobility, from love to death, the cycle repeats endlessly. Most often, these changes of rhythm act specifically upon the immobile. Time "in its pure state" will better manifest itself here since it will not be confused with movement. Viola slows down rocks and speeds up mountains. In that the camera is also stationary most of the time, markers exist within the frame itself which allow even minute changes to be noticed. And time which escapes our immediate perception is made observable, like a day contracted into a minute. Whatever the time scale may be, Viola also proceeds by fragmenting duration, using a series of shots as in chronophotography. In editing, he restores continuity in a new and entirely subjective duration. Sometimes it involves a complex procedure based on a concept of multiple and simultaneous time. The selections come from several series, as in the surprising zoom of a Tokyo street in *Ancient of Days*, composed of fragments from a computer-piloted zoom that are repeated six times at various moments, each shown a slower speed than the preceding. From this combination of dual variations (relating to the rhythm and the moment of recording) there results a particularly strange temporal fabric. The structure of *Migration* also evinces this concept of parallel, subjacent times. Alternate selections in two pre-edited sources, composed of every second shot of the video trajectory, run simultaneously and are of the same duration as the tape.

Viola has made frequent use of live action in his early installations by means of electronic surveillance systems. Such works as *Quadrants* and *Image Bank Image* have been conceived as "an extension and manipulation of a conventional closed-circuit video surveillance configuration,"[15] and play on both the architecture and institutional functioning of the site. Other works are more ironic and stigmatize certain stereotypes of live and pseudo-live (delay). *Mock Turtles*, for example, has an eight-second delay in its images of sleeping turtles! In *Peep Hole* and *Trapped Moments*, Viola sets a few critical and humorous traps in which the viewer's vision itself is involved. And yet Viola is not so much interested in

the viewer's appropriation of his image (as explored systematically by Peter Campus) as in questioning his position in a space where his image is being fragmented or shown elsewhere and only returns to him in a kind of reversed feedback. The viewer confronted with his live image is the occasion for Viola to involve him not in the dual relationship proposed by the mirror, but rather in a "triangular relationship" into which the point of view of the camera intervenes. In the three installations of the "Olfaction" series, this question is developed through the confrontation of the past with live present. A performance by Viola has been pre-recorded in the very site of the installation, with the same objects in the same place. This image, projected onto a large screen, is then mixed in equal proportions with the live image of the room and visitors, taken by the same camera in the same position. In this way, a disquieting coincidence in two spaces can occur — two different times co-existing. Viola explains: "What I wanted to do in doing 'Olfaction' was to continue to work with the idea of a reference to space, but to extend the process of reference to time. Making a tape in the same space that the viewer will later enter, establishes a strong reference to a specific location in the past. For the viewer then, your position is not just your physical position but your physical position as related to time, a spatio-temporal position. That creates a triangle, but a triangle in four dimensions."[16] It is indeed a strange exercise in relativity for the viewer who enters the room and sees his body co-existing with another, of the same size, in a space where the other body is precisely absent. Or, sitting alone in an armchair, he finds himself on the screen keeping himself company. This fusion of present and past, which makes their temporal categories inascertainable, can only occur through a density reduction in each image. The ambiguity of co-existence is derived only from loss, and the present must be reduced to the spectral for the past to appear as present. It is this overlapping, this action of the two separate times on each other, that constitutes memory. The "Olfaction" series proceeds from an analysis of smell as an element of memory and bases itself on the persistence and density of traces. Viola attempts here "a work that visually functioned the same way the sense of smell does . . . like a translation from smell to image."[17]

JOURNEYS THROUGH BLACK ROOMS

Contemporary physics has demonstrated that no observation is objective, that the observer is inevitably involved in the observed object. In all of Viola's creations, the viewer is an essential element of the strategy employed. He is included directly in it, not so much when his own image is projected on the screen as in the more subtle way he is summoned by the work, his activity solicited or his attention focussed, the way he is invited not simply to enjoy an image but to participate as well in its genesis and metamorphoses. The methods used in this involvement process are not the same for tapes and for installations, the latter existing in a three-dimensional space. Viola's installations not only offer the spectator a particular sensorial experience, but they also involve him in an activity that is both physical and mental and that requires a certain disposedness. Invited to move about the room, devise his own itinerary and pace, the viewer builds his perception in progressive stages through a constant interplay of associations and references. It is like a personal edit based on elements proposed by the particular appartus involved. With no imposed duration of point of view, the installation can only be grasped when the following conditions obtain: a multiplicity of positions, a mobility not only of vision but of the entire body, the freedom to come and go, adjustments in purely subjective temporality . . . It is generally an overlapping of bi-polar structures that the viewer must apprehend: when two sources of sound compete with each other or when two totally contradictory spaces are joined, it is impossible to grasp one without the other. The cell in the middle of the room in *Saint-Jean de la Croix*, for example, interferes constantly with the vast image of the mountain. In the two rooms of *Heaven and Hell*, on the other hand, the contrasting spaces are completely separated and take on meaning only in relation to each other, only in their opposition.

Certain installations, however, establish special zones of perception, not a point of view but a position in which the apparatus is clearly manifest. That is to say, a position which allows one to experience most clearly the system's opposition, or simply to participate more directly in the apparatus force, feeding it with one's own image or synchronizing oneself with the other elements at play. It is situating oneself along the axis of the camera and the drop of water in *He Weeps for You* or sitting in the chair of *Reasons for Knocking at an Empty House*.

The basic materials of these projects are simple and few: a dark room, a monitor or projected image, sound, light, sometimes an architectural structure, objects, a few elements of a symbolic nature or necessary for erecting the system.

Since 1973, Viola has been working with large-scale images using a videoprojector. This allows him to exploit the relationships of contiguity or coincidence between the body of the viewer and the body of the image, to amplify a movement or show a minute detail. The large chaotic image of the mountain in *Saint-Jean de la Croix* thus acquires a surprising destabilizing power. Moreover, the projected image is free of the limitations of the framed monitor; often suspended, it seems to float immaterially like an idea. What is involved here very often are veritable images / environments.

The auditory element has an essential role in the production of such "psychoplastic" spaces in which all of the viewer's senses are summoned. Sound is employed here for its specific expressive qualities and explored in all its registers: the vibration of a pure sound, the resonance of a drop of water on a tambourine, a voice reading poems, the sound of breathing, the howling of the wind . . . Live or pre-recorded, these functions are similar to those of the image: the amplification of sounds scarcely audible under normal conditions, but especially the creation of distinct acoustic spaces or spaces which melt into a complex fabric of sounds of different origins.

Since 1975, all of these installations have been dark rooms in which the light from the electronic image is often the only guide. Such a choice is no doubt partly technical, necessary for the projection of the image. But at the same time it conveys a break, a privileged place. Viola explains how gradually he "developed a desire to create a space that is separate from our normal situation."[18] The darkness obviously facilitates this by absorbing the architectural elements, by masking our familiar landmarks. At the same time, darkness is a powerful mythic element, be it associated with oblivion, death or the unconscious. One speaks of the "night of time." "Night takes one back to the foundation, to the origin,"[19] says poet Henri Michaux. For Viola, it is an essential metaphor: "The rooms in the installations are black because this is the colour of the inside of your head. So the real location of all my installations is the mind, it's not really the landscape, the physical landscape."[20] Viola is not simply referring to the appartus of camera obscura from which Leonardo da Vinci constructed a model of the eye. Camera obscura no longer enables us to comprehend the more complex process of vision relating to the brain's processing of information transmitted by the retina. The model employed will rather be the "black box" of cybernetics or the computer. Viola's black room is becoming more and more a mental space, where metaphors of memory, of the nervous system, of thought, are deployed . . .

REASONS FOR KNOCKING AT AN EMPTY HOUSE

Themes common to installations and tapes are often at play, as in *Reasons for Knocking at an Empty House*. This is suggested by the choice of the same title for the installation (1982) as for the tape (1983); it does not suggest that the tape is a comment on the installation.

Although Viola has not used the live concept since 1976, he produces in this installation a strange effect of live. In a vast black room a wooden chair is placed before a monitor showing the image of a man, the artist, sitting motionless. Despite obvious fatigue, he strives to keep his eyes trained on the viewer. The scale is carefully calculated to correspond to the normal size of a man. Approximately every ten minutes, another person calls him to order by hitting him on the head with a magazine. This is what any visitor can observe on the screen; but if the visitor sits down and puts on the headphones suspended above the back of the chair, the face-to-face becomes a body-to-body. What is heard is a mixture of whispers and organic sounds (swallowing, breathing, yawning) picked up by tiny microphones placed in Viola's ears during the video recording. Each time he is hit by the magazine, the intimate sound continuity is abruptly interrupted. The sound of the slap triggers another recorded segment of very loud exterior sounds which last a few seconds. The little shock sets off a loud clamour, in keeping with one of Viola's familiar paradoxical devices. This brief and violent sound is the only one heard by viewers not wearing headphones. The division between interior and exterior is thus accomplished by a strategy of sound; contrary to the other installations, the exclusion here is radical. But it is also through the intermediary of sound that the viewer enters into a more direct relationship with the video figure. This identification may go so far as an attempt to synchronize breathing with that of the artist or to check to see whether someone is sneaking up from behind with a magazine! The ambiguity of live action is maintained since the recorded action is continuous and there is no editing. Thus Viola could perform the same experiment in an adjacent space.

Here the strategy is that of the inquisition. In the cave of the Chartreuse of Villeneuve-lès-Avignon, a light from high above as in a mediaeval dungeon illuminates a wooden chair, solid and coarse like a seat of torture. Putting on the headphones, moreover, practically immobilizes the head, as an orthopedic device would do to ensure proper television consumption. Viola returns to the use of the monitor in this installation, for it is the elementary working of televisual control that is presented in this theatre of persuasion, through the fixed hypnotic gaze. The viewer is also directed back towards his own gaze in a loop which connects two enclosures, one by sound, the other by images. Two solitudes confront each other in a mode that is often used in this work. "I'm making tapes for one person, not *a* person. There is no specific age group or country. It's the idea that each individual person contains a complete perception of reality, a personal world that I want to connect with directly."[21]

Such a desire can be understood by bearing in mind that at the base of all Viola's works is experience of an extremely personal kind. His performance in the tape is realized by remaining alone in an empty room for three days and three nights without sleeping, in the presence of a video camera. The work, Viola explains, is born "of the need I had to confront certain vital forces. This piece speaks of solitude, isolation, endurance, duration, life and death."[22] A performance leading to total exhaustion, it is also rooted in mystical experience. (It was created in the same time period as *Room for St. John of the Cross*.) Shot in black and white with a video surveillance camera, these twenty minutes of extremely minimal action shot with a stationary camera call to mind the early videoperformances of Bruce Nauman or Vito Acconci. At first glance, this work may appear surprising inasmuch as Viola has now worked with colour and sophisticated appartus for a long time. It may appear as a kind of critical provocation, pointing to the abuse of special effects and syncopated editing in commercial videos. But it is also to provoke questions on the complexity of his apparatus. Far from being a simple return to the style of the 1970s, this tape demonstrates Viola's major issues and working principles. The duration is reconstructed in the editing into three cycles of days and nights in which time is manifested in this contraction itself. What is shown is the work of time on the wearying body, the variations of light, density and direction in the shadows on the floor and walls, the contrasts between the shadow of the room and the lightness outside, or between the electric lighting inside and the nocturnal darkness outside . . . There are variations of sound as well: different traffic noises according to the hour which contrast with the intimate sound of the room and Bill Viola (breathing, swallowing, etc.). The interior / exterior relationship here is not one of exclusion but one of overlaps, tensions.

Thus, the space is not totally closed nor the perfect isolation deliberate, like the choice of the hermit. The essential elements of the scenography are the signs of entry and exit: a door and two windows more or less open. The effect of enclosure is here more subtle, or at least more contemporary, than in the installation connoting mediaeval processes. We have moved to the model of the modern penitentiary inspired by Bentham's 18th-century Panopticon. Michel Foucault describes how the essential element here is the fact that the prisoner knows he is being continually observed. The

power resides with the observer. "The Panopticon serves to dissociate the see / seen dichotomy: in the outer ring, one is totally seen without ever seeing; in the central tower one sees everything without ever being seen."[23] This is the principle of today's video control. Through the surveillance devices installed in this work the camera is stationary and somewhat elevated and covers a large portion of the room and particulary the exits. The viewer is first of all called upon as an observer, whether he be voyeur, policeman, laboratory technician . . .

The works of Viola are deeply rooted in experience, but only insofar as that experience allows the unfolding of metaphors. These metaphors — of the individual struggling against the social and political order, of tensions between interior vision and environment — demonstrate the essential role of thought in the construction of the real. It is the process by which the mind is continually building this universe it perceives and in which it is physically limited. The space of Viola's work is a mental one, conceptual, and it naturally leads him to the computer. A computer's memory does not record definite images, but rather data which allow the creation of a multitude of images, of possible viewpoints on the same stage. The digital three-dimensional image is a potential image, but it is especially a stage. It takes on the status of an architectural structure that the viewer / visitor is invited to wander through, cross over, explore like a labyrinth. Through the experience of space-time that they propose, through the conception of representation that they signify, Viola's tapes and installations would seem to lay the premises for a transition from the optical to the digital.

ANNE-MARIE DUGUET

NOTES

1. David Bohm, "Physique et Philosophie," *Sciences et Symboles*, Colloque de Tsukuba (Paris: Albin Michel / France Culture, 1986), pp. 253 and 257. Trans. from the French.
2. Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique* (Paris: Vrin, 1975), p. 16. Trans. from the French.
3. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard, "Idées," 1964), p. 90. Trans. from the French.
4. Bill Viola, interview with Eric de Moffarts "La vidéo et l'image-temps," *Arte Factum*, November 1985 / January 1986. Trans. from the French.
5. Bill Viola, interview with Anne-Marie Duguet, April 27, 1986, unpublished.
6. See interview of Bill Viola by Raymond Bellour, "La sculpture du temps," *Cahiers du Cinéma*, N°379, January, 1986. Trans. from the French.
7. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), p. 30. Trans. from the French.
8. Bill Viola, ARC exhibition catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, December 20, 1983, January 29, 1984, p. 26. Trans. from the French.
9. *Ibid.*
10. "Les vidéos paysages de Bill Viola," interview by Dany Bloch, *Art Press*, N°80, April 1984. Trans. from the French.
11. Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets* (Paris: 10 / 18, U.G.E., 1972), p. 30. Trans. from the French.
12. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 15. Trans. from the French.
13. Bill Viola, interview with Anne-Marie Duguet, April 27, 1986.
14. Quote from Bill Viola.
15. Quote from Bill Viola.
16. Interview with Anne-Marie Duguet.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. Henri Michaux, *Émergences, Résurgences* (Genève: Skira, "Les sentiers de la création," 1972), p. 25. Trans. from the French.
20. Interview with Anne-Marie Duguet.
21. *Ibid.*
22. Interview by Dany Bloch, *Art Press, op. cit.* Trans. from the French.
23. Michel Foucault, *Surveiller et Punir* (Paris: Gallimard, 1975), p. 203. Trans. from the French.

Anne-Marie Duguet teaches video at the Université de Paris I.

Translated from the French by Jeffrey Moore.

Version originale française à la p. 10.

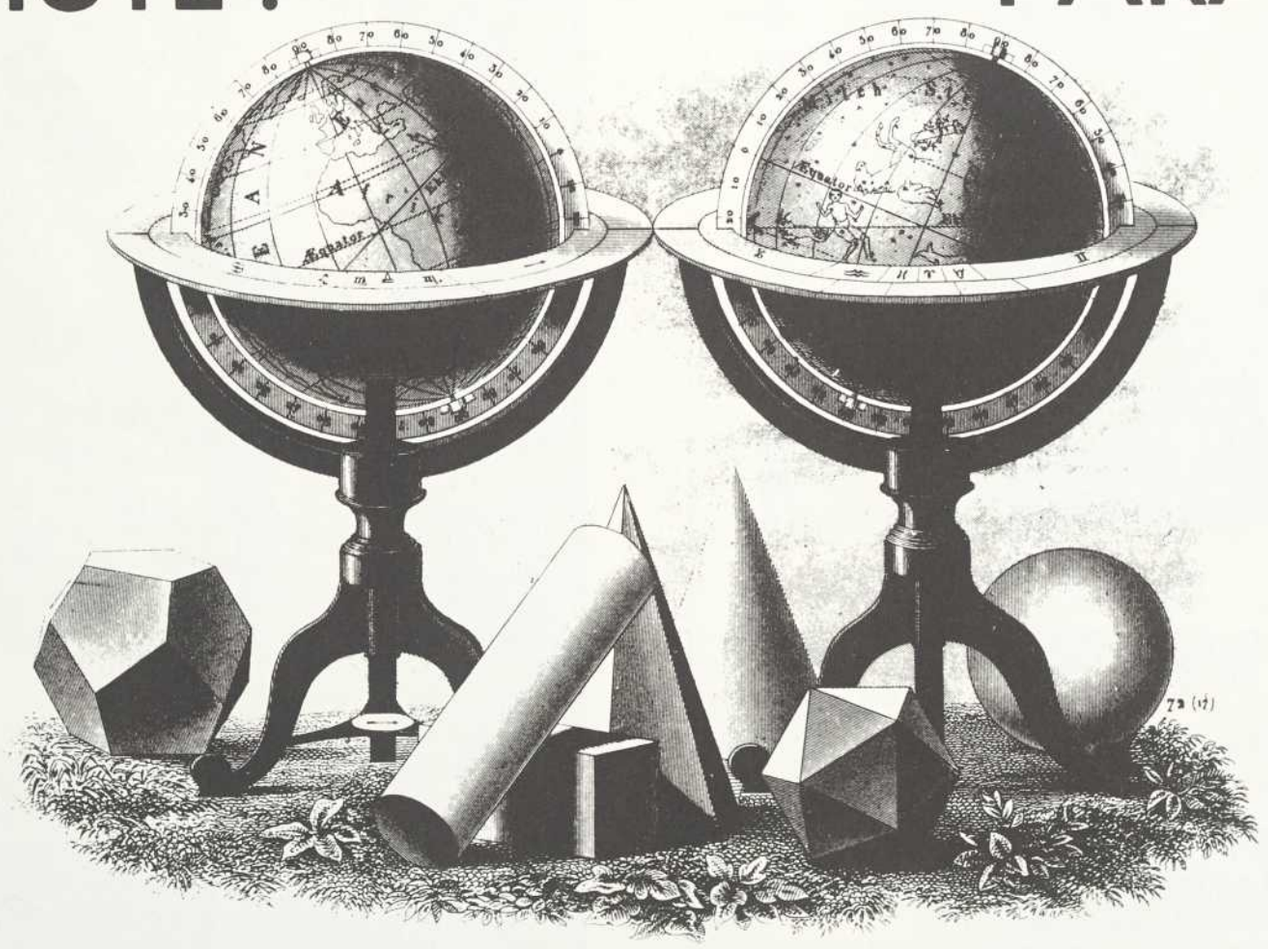
POURQUOI ANNONCER DANS PARACHUTE?

• pour véhiculer votre information dans une revue dont le prestige est reconnu ici et ailleurs;
• pour profiter de notre diffusion locale et internationale.

Nos pages d'annonces sont là pour vous servir.

Téléphonez-nous. Être dans PARACHUTE, ça ne coûte rien (ou presque)!

Montréal: (514) 842-9805
Toronto: (416) 363-0293



WHY SHOULD YOU ADVERTIZE IN PARACHUTE?

• to get your message across in a magazine whose prestige is recognized here and abroad;
• to take advantage of our local and international circulation.

Use our pages.

Call us. It costs so little to advertize in PARACHUTE!

Montréal: (514) 842-9805
Toronto: (416) 363-0293

S O R E L C O H E N

... et les ateliers de femmes
(où se jouent les regards)

Janvier/Février
January/February

PRESENTATION HOUSE

333 chesterfield ave. north vancouver b.c. V7M 3G9 986-1351

JOURNAL OF THE INTERNATIONAL SOCIETY

LEONARDO

FOR THE ARTS SCIENCES AND TECHNOLOGY

Executive Editor: **Roger F. Malina** *Managing Editor:* **Pamela Grant-Ryan**
Main Editorial Office:
LEONARDO, 2020 Milvia, Suite 310, Berkeley, California 94704, U.S.A.

LEONARDO is a unique international journal for artists and others interested in the contemporary arts. Particularly concerned with the interaction between the arts, sciences and technology, LEONARDO has no restriction on artistic tendency, content or medium. We feature articles written by artists about their own work, discussions of new concepts, materials and techniques, and subjects of general artistic interest.

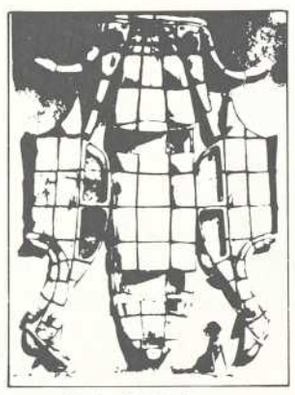


Photo: Dustin Shuler

VISUAL ART/SOUND/ MUSIC/TECHNOLOGY
Contributors include:
Charles Ames, Francois and Bernard Baschet, Bill Fontana, Larry Polanski, Ernest Robson, Liliane Lijn, Tom DeWitt and Rudolf Arnheim.

Forthcoming Special Issues
20TH ANNIVERSARY ISSUE—
"Art of the Future; the Future of Art"
Contributors include:
Arthur C. Clarke, Rudolf Arnheim, Frank Dietrich, Herbert Franke, Gyorgy Kepes, Benoit Mandelbrojt, Cyril Stanley Smith and Murray Gell-Mann.

Subscription Information

Published Quarterly, 360 pp.	Vol. 20, 1987
Individual rate (1987)	US$ 40.00
Annual library rate (1987)	US$170.00
Two-year library rate (1987/88)	US$323.00

Free Sample Copy Available Upon Request.

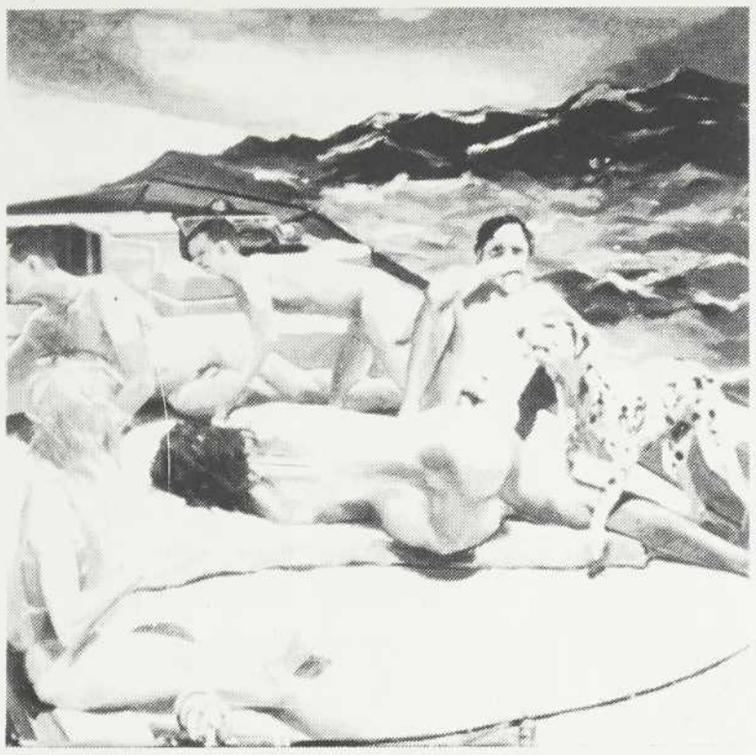
PERGAMON JOURNALS

US: Maxwell House, Fairview Park, Elmsford, NY 10523 Tel: (914) 592-7700
UK: Headington Hill Hall, Oxford, OX3 0BW, England Tel: (0865) 64881
A Member of the BPCC plc Group of Companies

LA TROISIEME GALERIE
225 côte de la Montagne, Québec. G1K 4E6
(418) 694-9111

Hélène **LORD** Aline **MARTINEAU** Karen **TRASK**	23 nov - 23 déc.
Christiane **AINSLEY**	11 janvier - 6 février.
Benoît **DESJARDINS**	15 février - 6 mars.

ENCAN : 14 décembre 86
IMPLANTHEATRE, 2 rue Crémazie est - Québec.



THE POSTMODERN SCENE

Excremental Culture and Hyper-Aesthetics

Arthur Kroker - David Cook

Panic sites for the fin-de-millenium

To Order:

U.S.A. St. Martin's Press
Canada Oxford University Press

Illustrated
320 pp.

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY

ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN

Volume IX/1 1986

Concordia University / Université Concordia
1395 ouest, boul. Dorchester VA-422
Montreal, Quebec, Canada
H3G 2M5

INTERACTION 1978-1986

Des œuvres de ***Michel Labbé***

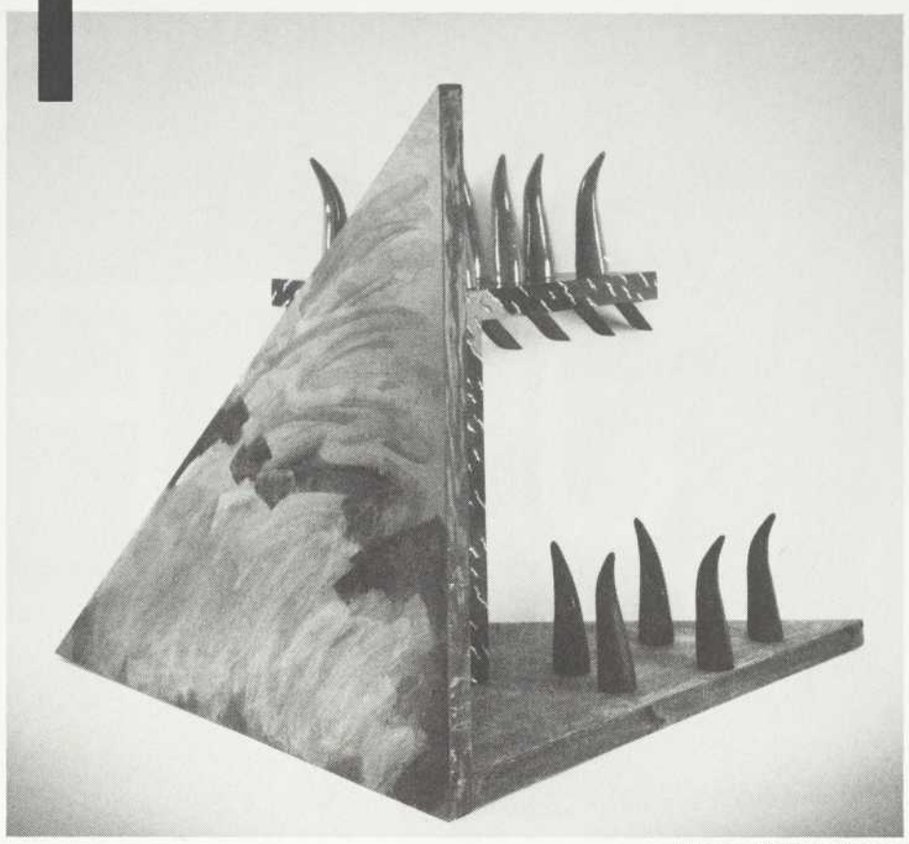


Photo: Patrick Altman

PHOTOGRAPHIE CANADIENNE CONTEMPORAINE

Une exposition de la collection du Musée canadien de la photographie contemporaine. Des œuvres tirées de la collection de l'Office national du film du Canada.

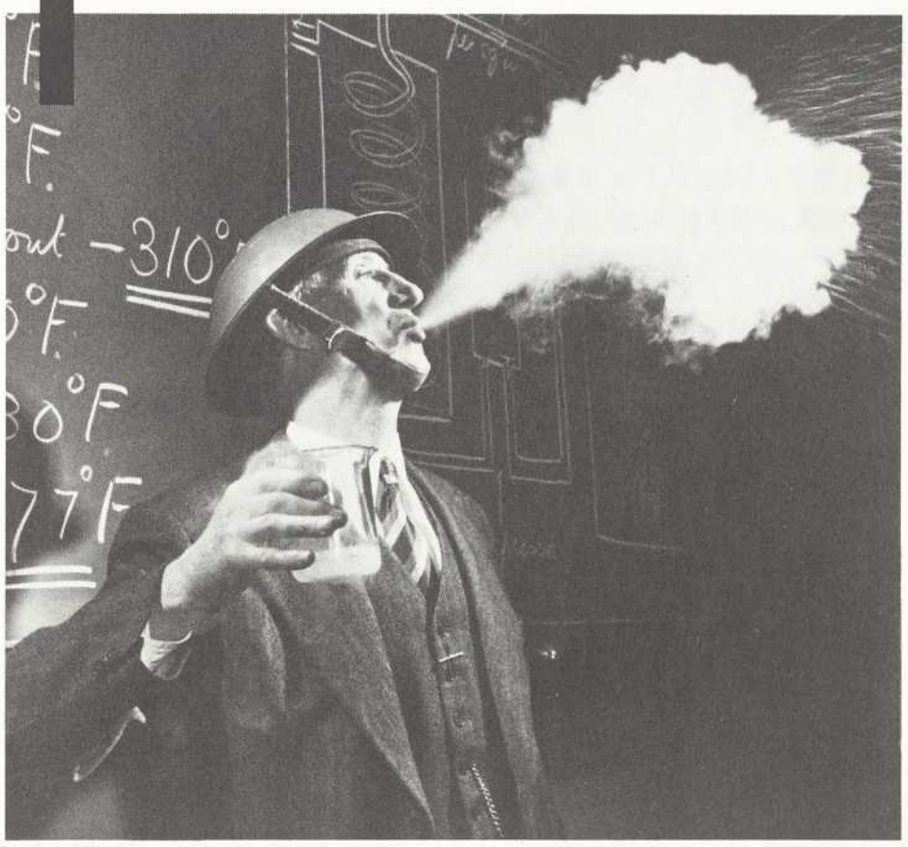


Photo: George Hunter

4 DÉCEMBRE 1986-1er FÉVRIER 1987

Sur les plaines d'Abraham. Tél.: (418) 643-2150.
Horaire automne/hiver: du mardi au dimanche de 10 h à 18 h.
Le mercredi de 10 h à 22 h. Fermé le lundi.

MUSÉE DU QUÉBEC

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

JEFF WALL

The Ydessa Gallery 13 Dec–28 Feb 334 Queen Street West Toronto

REBECCA GARRETT

DARK/LIGHT – PROJECTION INSTALLATIONS
ORGANIZED BY ELKE TOWN FOR MERCER UNION

NOVEMBER 11 – DECEMBER 13

YYZ/HALLWALLS

E x c h a n g E

JANUARY 5 – 31, 1987

LEE DICKSON

Means of Measurement

FEBRUARY 4 – 28, 1987

Y Y Z

116 SPADINA AVENUE 2ND FLOOR
TORONTO, CANADA M5V 2K6 (416) 367-0601

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

JANUARY 6 – JANUARY 31

SU SCHNEE
WORKS ON PAPER AND CANVAS

ROBERT YOUDS
PAINTING

FEBRUARY 3 – FEBRUARY 28

ACKNOWLEDGEMENTS
JANICE GURNEY,
ELIZABETH MACKENZIE, ARLENE STAMP

MARCH 3 – MARCH 28

TEMPORAL ICONS
GROUP SCULPTURE EXHIBITION

MERCER UNION GRATEFULLY ACKNOWLEDGES THE SUPPORT OF THE CANADA COUNCIL, ONTARIO ARTS COUNCIL, MUNICIPALITY OF METROPOLITAN TORONTO, TORONTO ARTS COUNCIL, AND THE ONTARIO MINISTRY OF CITIZENSHIP AND CULTURE.

MERCER UNION

333 ADELAIDE ST. W. 5th FLOOR TORONTO CANADA M5V 1R5 (416)977-1412

IMAGES MÉMOIRE
Peintures, sculptures, installations

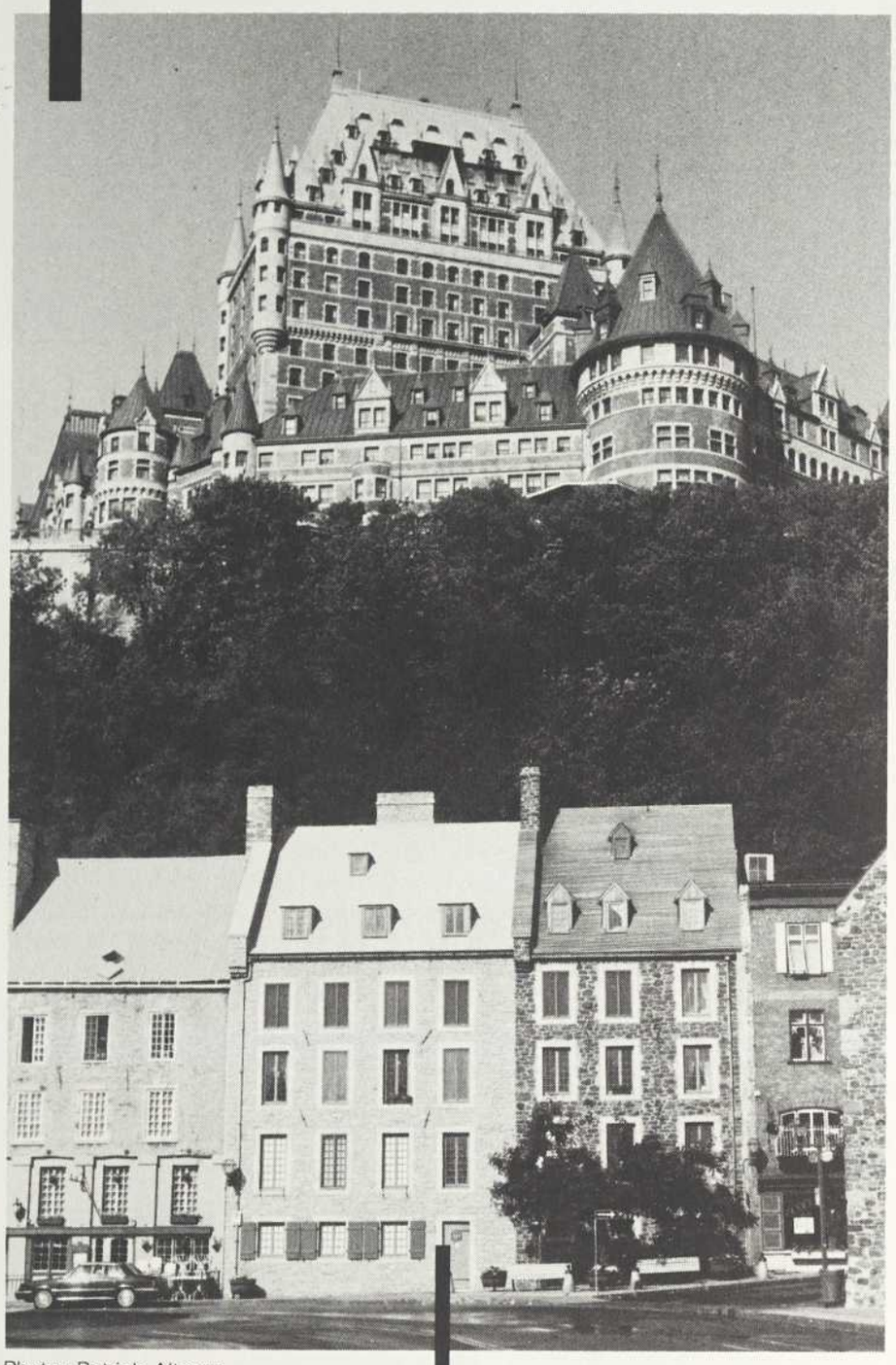


Photo: Patrick Altman

Des œuvres signées:

Françoise Sullivan
Lucienne Cornet
Jean-Marie Martin
Jean Lantier
Michel Lagacé
Murray MacDonald
Michel Goulet

11 DÉCEMBRE 1986-8 MARS 1987

24, boulevard Champlain, près de la Place Royale
Mercredi, samedi et dimanche de 12 h à 18 h
Jeudi et vendredi de 12 h à 20 h 30
Entrée libre. Tél.: (418) 643-7975

LA GALERIE DU MUSÉE DU QUÉBEC

L'art est vivant

Graff
1966-1986
Du 20 novembre 1986 au 15 février 1987

75 artistes
125 estampes
reflets de 20 ans de production gravée

22 oeuvres nouvelles
peintures, dessins
photographies,
installations vidéo,
techniques mixtes.

Entrée libre

Cité du Havre
(514) 873-2878

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

JAN. 5 - 25, 1987

TRANSFERENCE

DON CORMAN
CHRIS CRAN
BILLY J. McCARROLL
STEVE PETERSON
ARLENE STAMP
JOHN WILL

FEB. 2 - MARCH 2, 1987

TOM DEAN

EXCERPTS FROM A
DESCRIPTION OF A UNIVERSE

WALTER PHILLIPS GALLERY

The Banff Centre
Box 1020
Banff, AB
T0L 0C0

Shelagh ALEXANDER

22 nov. - 20 déc. '86

Jocelyne ALLOUCHERIE

10 jan. - 7 fév. '87

Ludger GERDES

14 fév. - 14 mars '87

GALERIE CHANTAL BOULANGER

Mardi au samedi
de 12h à 18h

(514) 397-0044

372, Ste-Catherine o.
local 502
Montréal (QUÉBEC)
H3B 1A2

VISUAL ART POSITION

The Centre for the Arts at Simon Fraser University will make a full-time faculty appointment in Visual Arts at the rank of Assistant Professor.

Primary duties of the position are to teach studio courses from the introductory to the advanced level, and to teach some academic courses in modern art history and theory. The ability to integrate historical and theoretical issues with studio teaching is a requirement. Artists working in all contemporary media are encouraged to apply. The successful candidate will be an active artist with a substantial exhibition record.

Candidates should be prepared to accept faculty responsibilities within an Interdisciplinary Fine and Performing Arts department, duties to begin *September 1987*. Preference will be given to candidates eligible for employment in Canada at the time of application.

Subject to budgetary authorization.

Letters of application, curriculum vitae, and the names of three referees should be received by *7 February 1987*, and should be sent to:

Professor Grant State
Director
Centre for the Arts
Simon Fraser University
Burnaby, B.C., Canada
V5A 1S6

VIDÉO

Vidéo; Payant, René, ed. Montréal, Qc: Vidéo 84 & Artexte; 1986; 264pp.: 168 ill.; 21.5 x 28 cm. ISBN 2-9800632-0-7.
$28.00

Un livre historique et critique sur la vidéo comprenant les dix-huit conférences prononcées au colloque Vidéo 84 à Montréal en octobre 1984 ainsi que des textes historiques décrivant le développement de la vidéo dans neuf pays. Des photographies et de courts commentaires de René Payant documentent dix-huit installations-vidéo d'artistes du monde entier présentées lors de cet événement.

Commandes

3575, St-Laurent
salle 303
Montréal, Québec
H2X 2T7 Canada
(514) 845-2759

Auteurs
Textes historiques/Historical texts:
Renée Baert, Dany Bloch, Jesa Denegri, Mick Hartney, Wulf Herzogenrath, Jacques Monnier-Raball, Norio Nishijima, Marita Sturken, Greta Van Broeckhoven.

Conférences
René Berger, Christian Dercon, Anne-Marie Duguet, Jean-Paul Fargier, Peggy Gale, Wulf Herzogenrath, Davor Maticevic, Patricia Mellencamp, Dorine Mignot, Guy Millard, René Payant, Charles Perraton, Martha Rosler, Bernard Schiele, Elke Town, Jean Tourangeau, Jeremy Welsh.

Artistes
Dara Birnbaum, Maurizio Camerani, General Idea, Ingo Gunther, Michel Jaffrenou, Marie-Jo Lafontaine, Mary Lucier, Marshalore, Stuart Marshall, Dalibor Martinis, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Nam June Paik, Philippe Poloni, Miguel Raymond, Servaas, Barbara Steinman, Keigo Yamamoto.

Centre d'information en art contemporain, librairie et service de distribution de catalogues d'exposition.

Remise

40% sur les commandes de 5 exemplaires ou plus pour la vente au détail.
Frais de manutention et d'expédition additionnels.

ARTEXTE

GALERIE **GRAFF**
Exposition du 4 au 24 décembre 1986
Du mardi au samedi de 11 à 18h.
Ouvrage disponible chez Graff

963, rue Rachel Est
Montréal
(514) 526-2616

Un livre

Une exposition

23 artistes, 23 écrivains / écrivaines

INSTALLATIONS / FICTIONS

ÉDITIONS **NBJ**
«installations / fictions»
180 pages, 130 illustrations, papiers spéciaux, pliages, interventions d'artistes dans chaque exemplaire: un livre d'art à coût modique: 29 $
Diffusion en librairie:
Dimédia (514) 336-3941

APRIL / *TURCOTTE*, *ALONZO* / DUMAS, *CORRIVEAU* / LAVOIE, BLAIN / *COTNOIR*, ISEHAYEK / *LESSARD*, *MALENFANT* / MARTIN, BRANDL / *DUPRÉ*, *COLLETTE* / THÉZÉ, *LAMARCHE* / ROBERT, DAOUST / *LEMYRE*, *DELISLE* / RACINE, GRANCHE / *JACOB*, *BERSIANIK* / SIMONIN, *GAY* / TOUSIGNANT, GOODWIN / *THÉORET*, GOULET / *LABINE*, *DE BELLEFEUILLE* / LAFRAMBOISE, ALLOUCHERIE / *DESJARDINS*, *BEAUSOLEIL* / LEDUC, AYOT / *MÉNARD*, *BOUTIN* / DORION, *DESAUTELS* / RÉGIMBALD-ZEIBER, *BROSSARD* / WHITTOME

sélection

AUTOMNE 1987 — ÉTÉ 1988
DATE LIMITE: LE VENDREDI 1er MAI 1987

Les artistes intéressés doivent soumettre un dossier comprenant:
- **de 10 à 20 diapositives**
- **un curriculum vitae**
- **un court texte explicatif de la démarche artistique**
- **tout autre document pertinent**

Galerie *Alliance*

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

LIBRAIRIE

TÉL.: 739-3639

LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES EN TRADUCTION

OLIVIERI

ARCHITECTURE
CINÉMA
CRITIQUE
DANSE
HISTOIRE DE L'ART
MUSIQUE
PEINTURE / SCULPTURE
PHOTOGRAPHIE
THÉÂTRE

3527 RUE LACOMBE, MONTRÉAL H3T 1M2

cahiers de théâtre
jeu

Jeu 40, 296 pages, ill., 15$

la critique théâtrale dans tous ses états

pourquoi le théâtre? pourquoi la critique?
textes de jean basile, baudouin burger, michel bélair, monique bosco, gilles marcotte, catherine bégin, lorraine pintal, renée noiseux-gurik, johanne seymour, michel marc bouchard, pascale montpetit, jacques lessard, marie laberge
la critique est un dinosaure
portrait du critique en créateur
le plaisir de la critique
à quoi sert le métier de critique?
l'agent double/jean-claude germain
bras de fer/jean-marie piemme
la critique et son public: enquêtes
les débuts de la critique dramatique au québec

abonnement 1986 (Jeu 38 à 41) 30$ étudiant 25$

les critiques en question
textes de martine rousseau-corrivault, raymond bernatchez, aline gélinas, marianne ackerman, carmen montessuit, louise saint-pierre, edgard demers, ray conlogue, gilles serdan
poursuite d'un dialogue/rené-daniel dubois/robert lévesque
confessions d'un critique de théâtre/robert wallace
aspérités (1-26: la critique au quotidien)/paul lefebvre
table ronde avec des praticiens critiques
entretiens avec jacques de decker, bernard dort, guy dumur
pour *ou* contre: «being at home with claude»
pour *et* contre: exercices schizophréniques

(514) 288-2808 **case postale 1600, succ. E, montréal H2T 3B1**

optica

3981, BOUL. SAINT-LAURENT, 501, MONTRÉAL, QUÉBEC H2W 1Y5 (514) 287-1574

MARK ADAIR / SCULPTURE-INSTALLATION / DU 29 NOVEMBRE AU 20 DÉCEMBRE / CONFÉRENCE LE DIMANCHE 30 NOVEMBRE 1986 À 14H00 / VANCOUVER 86: INSERTION / VANCOUVER NOW / JOEY MORGAN / INSTALLATION / DU 10 AU 31 JANVIER / / CONFÉRENCE LE DIMANCHE 11 JANVIER À 14H00 / HANK BULL / SARA DIAMOND / IVO / T.Tv. / ELISABETH VANDER ZAAG / CORRY WINGAARDEN / PAUL WONG / VIDÉOS / PROJECTIONS: SAMEDI 10 JANVIER À 16H00 / JEUDI 15 JANVIER À 20H00 / SAMEDI 24 JANVIER À 15H00 / ÉVÉNEMENT ORGANISÉ PAR LA WALTER PHILLIPS GALLERY / CONSERVATRICE MANON BLANCHETTE / COORDINATRICE MARIE PERRAULT / TOM BENNER / SCULPTURES / DU 7 AU 28 FÉVRIER 1987 / CONFÉRENCE À CONFIRMER /

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

D A Z I B A O

OPEN SITE
ROBERT PELLETIER
BERTRAND CARRIÈRE
RICHARD BAILLARGEON
ROBERTO PELLEGRINUZZI
VANCOUVER NOW
DAVID BATE
DAVID MORRISH
MICHEL CAMPEAU
EXPOSITION-ENCAN
IAN PATERSON
PAYSAGE

3-28/09 1-26/10 29/10-23/11 26/11-21/12 7/01-1/02 4/02-1/03 4-29/03 1-26/04 29/04-24/05 27/05-21/06

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

Subventionné par le Conseil des Arts du Canada et le ministère des Affaires culturelles du Québec

Appel de dossiers pour la saison 87-88. Date limite pour les soumissions: 15 février 1987

PERFORMANCE

TEXT(E)S & DOCUMENTS

"Multidisciplinary Aspects of Performance: Postmodernism"

Edited by Chantal Pontbriand

a book gathering the proceedings of the conference, as well as the documentation on the performances and installations, organized by PARACHUTE magazine.

236 pages, 175 illus., 21,5 x 25,5 cm, $20.00 + shipping outside Canada

LAST 75 COPIES

AUTHORS:
Barber, Buchloh, Celant, Charles, Cornwell, Crimp, de Duve, Durand, Finter, Gale, Howell, Lyotard, Monk, Owens, Payant, Pelzer, Pontbriand, Roque, Scarpetta, Stoianova.

ARTISTS:
Asher, Buren, Dean, Graham, Anderson, Brisley, Campbell, Chaimowicz, Chitty, Foreman, Haimsohn La Barbara, Sherman, Rainer, Wilson.

Available at Editions Parachute, 4060 Saint-Laurent, suite 501, Montreal H2W 1Y9

Les Encadrements

Marcel Pelletier

EXPOSITIONS

- **14 janvier au 15 février**
  LA FEMME DANS L'OEUVRE POÉTIQUE D'ALAIN GRANDBOIS
  (dessins inédits)
- **18 février au 29 mars**
  LOUIS PELLETIER
  Dessins, estampes
- **1er avril au 3 mai**
  REGINALD LACROIX
  Photographies

ATELIER-GALERIE

4012 rue Drolet (coin Duluth)
Montréal, H2W 2L2 Tél.: 282-9993

- 25 novembre au 21 décembre
  CONCOURS INTERNATIONAL
  DE LIVRES D'ARTISTES DU CANADA
- 6 au 25 janvier 1987
  MARCIAL GRENON
- 29 janvier au 22 février
  RAYMOND GAGNON (salle I)
  MARC GARNEAU (salle II)
- 25 février au 20 mars
  ROBERT DESCHÊNES

AUBES 3935 Galerie
3935 ST-DENIS, MONTRÉAL H2W 2M4
Mer. à dim. 13 à 18 h et R-vs (514) 845-5078

MELVIN CHARNEY
25 JANVIER – 26 FÉVRIER

GALERIE RENÉ BLOUIN
372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501
MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 849-2595

INSTALLATIONS/FICTIONS

23 artistes, 23 écrivains/écrivaines

APRIL/*TURCOTTE,* *ALONZO*/DUMAS, *CORRIVEAU*/LAVOIE, BLAIN/*COTNOIR,* ISEHAYEK/*LESSARD,* *MALENFANT*/MARTIN, BRANDL/*DUPRÉ,* *COLLETTE*/THÉZÉ, *LAMARCHE*/ROBERT, *DAOUST*/LEMYRE, *DELISLE*/RACINE, GRANCHE/*JACOB,* *BERSIANIK*/SIMONIN, *GAY*/TOUSIGNANT, GOODWIN/*THÉORET,* GOULET/*LABINE, DE BELLEFEUILLE*/LAFRAMBOISE, ALLOUCHERIE/*DESJARDINS,* *BEAUSOLEIL*/LEDUC, AYOT/*MÉNARD,* *BOUTIN*/DORION, *DESAUTELS*/RÉGIMBALD-ZEIBER, *BROSSARD*/WHITTOME

GALERIE GRAFF

Une exposition

Vernissage-lancement : 4 décembre 1986, 17h.

Exposition du 4 au 24 décembre 1986
du mardi au samedi de 11 à 18h.

963, rue Rachel Est
Montréal
(514) 526-2616

Ouvrage disponible chez Graff

ÉDITIONS *NBJ*

Un livre

«installations/fictions»
180 pages, 130 illustrations
papiers spéciaux, pliages,
interventions d'artistes dans
chaque exemplaire : un livre
d'art à coût modique : 29 $.

Diffusion en librairie :
Dimédia (514) 336-3941

J A U R A N

GALERIE JOHN A. SCHWEITZER

LES PHOTOGRAPHIES INÉDITES 1954-59 1-22 FÉVRIER 1987
42 OUEST, AVENUE DES PINS, MONTRÉAL, CANADA (514) 289-9262

12 - 17 FÉVRIER 1987

DESIGN CARLOS ROLANDO

FOIRE INTERNATIONALE
DE L'ART CONTEMPORAIN
PALACIO DE CRISTAL
RECINTO FERIAL DE LA
CASA DE CAMPO
AVDA. DE PORTUGAL S/N
TEL. (91) 4701014/4797806
TELEX 44025 IFEMA-E
28011 MADRID ESPAÑA

IFEMA
INSTITUCION FERIAL DE MADRID

ARCO '87

PARACHUTE 46

CONFÉRENCES

BIENTÔT

Parachute Nº 46, spécial ***Musées***

histoire du concept de musée
public, architecture,
programmation
acquisitions et collections
musées canadiens, américains
et européens: histoires de cas.

Événement spécial
en mars 1987:
Musées de l'avenir

une série de conférences
avec les grands directeurs
de musées européens
et américains.

PARACHUTE 46

CONFERENCES

UPCOMING

Parachute Nº 46,
special issue on ***Museums***

history of the concept of museum
audience, architecture
exhibition programs
acquisitions and collections
Canadian, American and
European museums: case studies.

Special event in March 1987:
Museums for the Future

a series of lectures
by American and European
museum directors.

DIFFUSION PARACHUTE

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

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

AUSTRALIE
ARTSPACE, 11 Randle St., Surrey Hills, Sydney NSW 2010

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

ESPAGNE
METRONOM, Carrer de la Fussina, 9, 08003 Barcelone
LIBROS ARGENSOLA, Argensola, 20, 28004 Madrid

ÉTATS-UNIS
ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave. Buffalo, NY 14222
ART IN FORM, 2237 Second Avenue, Seattle, WA 98121
ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 606
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110
ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291
BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704
GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles, CA 90069
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St., Chicago, Ill. 6061
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago, Ill. 60611
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street, N.W., Washington, DC 20005
WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

FRANCE
ESPACE LYONNAIS D'ART CONTEMPORAIN, Centre d'échange de Perrache, 69002 Lyon
FLAMMARION 4, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
FLAMMARION 4, Capc Musée d'art contemporain, Entrepôt Lainé – Rue Foy, 33000 Bordeaux
IMAGES NOUVELLES, 15, rue Maubec, 33000 Bordeaux
LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux
LE CONSORTIUM, 16, rue Quentin, 21000 Dijon
LIBRAIRIE LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris
MUSÉE D'ART MODERNE, Librairie, 6, rue Gaston de Saint-Paul, 75016 Paris
SARL LA LIBRAIRIE, 13, rue des Soeurs Noires, 34000 Montpellier

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

ITALIE
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

PORTUGAL
GALERIA COMICOS, Rua Tenente Raul Cascais, 1B, 1200 Lisboa

SUISSE
LIBRAIRIE ALTERNATIVE, 25, bd. du Pont d'Arvre, 1205 Genève
LIBRAIRIE FORUM, Cité universitaire, 10, ave Clos-Brochet, 2000 Neuchâtel
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel