PER
P-255
BNQ

PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

Que peindre?
What Painting?



juillet,
août,
septembre
1998
July,
August,
September
8.25 $

91

91
7 71766 00308 5

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

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

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY
président du conseil /chairman
CHANTAL PONTBRIAND
présidente directrice générale / president
COLETTE TOUGAS
secrétaire-trésorière / secretary treasurer
CHARLES LAPOINTE
président sortant / outgoing chairman
ROBERT HACKETT
membre / member

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

adjoints à la rédaction / assistant editors
JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS

rédacteur correspondant / contributing editor
VINCENT LAVOIE

collaborateurs / contributors
ELIZABETH S. ANDERSON, STÉPHANE AQUIN, DAVID BLATHERWICK, YVE-ALAIN BOIS, CHRISTINE BUCI-GLUCKSMAN, SYLVAIN CAMPEAU, JEAN-MAX COLARD, JENNIFER COUËLLE, JIM DROBNICK, ROY EXLEY, JENNIFER FISHER, JONATHAN GOODMAN, EMMANUEL HERMANGE, STEPHEN HORNE, ANDRÉ LAMARRE, VALÉRIE LAMONTAGNE, VINCENT LAVOIE, PATRICE LOUBIER, LANI MAESTRO, PATRICK MAHON, EARL MILLER, JOHANNA MIZGALA, CATHERINE OSBORNE, BEN PORTIS, CHARLES REEVE, DENYS RIOUT, GREGORY SALZMAN, THÉRÈSE ST-GELAIS, COLETTE TOUGAS, VICTOR TUPITSYN, JOSÉE VINETTE, PETRA WATSON, STEPHEN WRIGHT

abonnements, gestion / subscriptions, administration
KATHLEEN GOGGIN

graphisme / design
DOMINIQUE MOUSSEAU

rédaction, administration, abonnements / editorial and administrative offices, subscriptions:
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec)
Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805, télecopieur / fax: (514) 842-9319
courriel/e-mail: parachut@citenet.net

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:
UN AN / ONE YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 34$
étudiant / student 26$ institution 50$ org. sans but lucratif / not for profit organization 42$
à l'étranger / abroad: individu / individual 44$ institution 60$
DEUX ANS / TWO YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 57$
étudiant /student 43$

diffusion/distribution: Les Messageries de Presse Internationale Inc., 4001, boul. Robert, Montréal, Québec, Canada H1Z 4H6, tél./tel. (514) 374-9661, téléc./fax (514) 374-4742.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s. / Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés / All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.

PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Repère, RILA.
PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. / PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – N° de permis et / ou de convention: 4213. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc., Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 3e trimestre 1998 / 3rd trimester 1998.

PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada / The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.

SOMMAIRE / CONTENTS

juillet, août, septembre 1998 July, August, September 8,25 $

ÉDITORIAL / EDITORIAL

***QUE* PEINDRE? *WHAT* PAINTING?** par/by Chantal Pontbriand 4

ESSAIS / ESSAYS

LE SPÉCULAIRE CHEZ PIERRE DORION 5
par Colette Tougas

WANDA KOOP OU LE SUJET DU TRANSPORT 8
par Thérèse St-Gelais

ÉLÉGIES DU SENS 11
Les Allégories de Mark Tansey au crépuscule du modernisme par Patrice Loubier

ICONS OF ICONOCLASM 14
by Victor Tupitsyn

KERRY JAMES MARSHALL 19
by Catherine Osborne

THE SPATIAL OBSESSIONS OF ELEANOR BOND 22
by Petra Watson

PAINTING IN THE SHADOWS 25
Tiong Ang, Kevin Ei-Ichi deForest and Luc Tuymans by Stephen Horne

PAINTING'S HURTS 29
Modernist Scars and the Works of John Armstrong, Cora Cluett, Sara Hartland-Rowe and Lucy Hogg by Patrick Mahon

IMAGE AS PHANTASM 34
Opticality and Experience in Shirley Wiitasalo's Recent Work by Gregory Salzman

LA PEINTURE, AUX CONFINS DE L'ART 38
Bernard Brunon, Claude Rutault et Daniel Walravens par Denys Riout

LA PROMESSE DE LA COULEUR 41
Guy Pellerin par André Lamarre

L'ÉPINGLE 44
Christian Bonnefoi par Yve-Alain Bois

VERS UNE POST-ABSTRACTION 47
par Christine Buci-Glucksman

HORS-TEXTE / PLATES

BOB ROSS 51
The Painting Cure by Jim Drobnick and Jennifer Fisher

COMMENTAIRES / REVIEWS

EDWARD HILLEL par Vincent Lavoie 52

PAUL DE MARINIS par Sylvain Campeau 53

SIGHTINGS, NEW PHOTOGRAPHIC ART par Emmanuel Hermange 54

HÉLÈNE LORD par Josée Vinette 55

LOUISE MERCILLE par Thérèse St-Gelais 56

MARC SÉGUIN par Stéphane Aquin 57

XVI[E] FESTIVAL DES FILMS SUR L'ART par Jennifer Couëlle 58

SUR L'EXPÉRIENCE DE LA VILLE by Valérie Lamontagne 59

YOSHIO SHIRAKAWA, LES AVANT-GARDES AU JAPON 1920-1970
by Stephen Horne and Lani Maestro 60

STRANGE ATTRACTORS by Johanna Mizgala 61

RENEE VAN HALM by Earl Miller 62

FAST FORWARD by Charles Reeve 64

RICHARD SERRA by Ben Portis 65

ATTILA RICHARD LUKACS by Jonathan Goodman 65

LAURA LETINSKY by Elizabeth S. Anderson 67

PANDEMONIUM by David Blatherwick 68

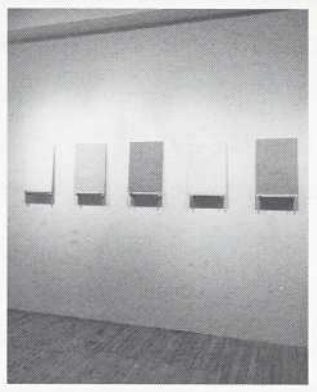
DOMINIQUE BLAIN by Roy Exley 69

DÉBAT / ISSUE

CRISE, FAILLITE, HAINE OU JEU? L'art contemporain entre démesure et indifférence 70
par Stephen Wright

COLLABORATION SPÉCIALE

HOMO ECONOMICUS par Jean-Max Colard 72



COUVERTURE / COVER

GUY PELLERIN, N° 309 – LA COULEUR DES LIEUX. COPENHAGUE (VUE DE L'INSTALLATION/VIEW OF THE INSTALLATION), 1996-1997, ACRYLIQUE ET BOIS/ACRYLIC AND WOOD; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE YVES LE ROUX.



COPENHAGUE, LE 2 AOÛT 1996; PHOTO: GUY PELLERIN.

91

Que peindre ?

Que peindre ? La question s'est posée tout au long du siècle, propulsant les artistes vers l'abstraction, vers le rien, radicalisme des plus prégnants.

Que peindre ? Jean-François Lyotard avait fait de cette question le titre d'un livre... Nous dédions ce numéro à sa mémoire. Ce philosophe, que nous avions interviewé dans nos pages et qui avait participé à nos colloques, avait compris que la peinture n'était pas finie, mais qu'elle se réinventerait sous des formes encore insoupçonnées, libre et imprévisible.

Plutôt qu'un bilan, ce numéro que nous consacrons à l'actualité de la peinture, nous avons voulu en faire un témoin actif, et ce afin de dresser une sorte de météorologie des temps présents de la peinture. Nous avons répertorié quelques-uns des auteurs qui parlent de peinture avec fascination, qui trouvent les mots et les idées qui peuvent nous conduire au-delà des idées reçues. À leur tour, les auteurs ont choisi des artistes qui captivent leur intérêt. De part et d'autre, nous nous sommes laissés guider par une certaine invention, cet art du faire et du recommencement. Dans cette longue tradition du pictural, il y a quelque chose qui tient de l'incommensurable, quelque chose qui est sans fin possible. On dira avec d'autres que ce quelque chose est de l'ordre de la trace, ou encore de l'envers de la trace, soit du désir.

Ce qui nous retient néanmoins, c'est ce qui se situe dans un au-delà de la trace et du désir, chez ceux qui savent d'emblée se laisser conduire dans ce qui serait un supplément de sens. Nos auteurs cherchent à distinguer donc chez les peintres qui les intéressent comment s'organise ce supplément, ce qui le provoque, ce qui l'amène à exister. Certains s'attarderont davantage à des questions formelles, d'autres à des questions plus sociologiques ou philosophiques. Toujours, la notion de supplément, de voir ce qu'il en est de ce supplément (de la dépense, dirait Bataille) s'inscrirait en leitmotiv au fond du débat.

Que peindre ? La postmodernité a fait table rase des grands récits, alors que voit-on poindre à l'horizon ? La peinture, chez ceux qui ont donc la volonté de cultiver l'art de la trace, offre mille réponses, c'est dire autant de réponses que d'individus. Il vaut la peine de tendre l'oreille, ou l'œil en l'occurrence, de regarder ce qui de l'invisible, émerge aujourd'hui. La peinture demande en ce moment que nous lui accordions ce supplément d'attention que les artistes persistent à lui conférer. Au supplément, nous, spectateurs, devons tenter de répondre d'égal à égal, et redoubler nos efforts de regardeurs.

La peinture actuelle oscille entre l'abstraction et la figuration, et essaie à tout le moins d'évacuer la référence et la mise en représentation (que sous-tendent les métarécits en voie de disparition). La peinture est une pratique proche du corps, elle lie très matériellement le monde à l'être. Comme l'écriture par exemple, qui agit aussi comme trace, la peinture est le lieu d'un lien physique et intellectuel avec le monde. Le corps véhicule une mémoire et un désir, qui englobe le passé, présent et futur. Comment fonctionne ce corps, comment fonctionne-t-il dans et avec le monde, tel qu'il est aujourd'hui ? Cette question constitue pour les neurobiologistes, les anthropologues, les psychanalystes, entre autres, un domaine privilégié de recherche à l'heure actuelle. L'organicité est liée au concept, la peinture en est l'expression et constitue un moyen de connaissance sur les liens particuliers qui existent maintenant entre le corps humain, sa psyché et le monde.

Nous célébrons cette année le cinquantième anniversaire du manifeste *Refus global* (1948), dont l'auteur était Paul-Émile Borduas. Ce peintre avait des préoccupations de l'ordre du social tout autant que de la forme esthétique. Mais il avait choisi d'agir dans et par la peinture. Dans *Le Surréalisme et nous* (1947), il affirme ceci : « L'acte, fruit d'une activité passionnelle –, n'est lié à l'intention (nécessaire, non suffisante) que par la magie du désir; magie prise dans le sens de l'imprévisible transformation apportée par le désir ». Voyons voir, à la lecture de ce numéro, ce qu'il en est de ces imprévisibles transformations d'aujourd'hui et de demain.

What Painting?

What, painting? This question has been asked throughout the century, propelling artists towards abstraction, towards nothingness, the deepest of radicalisms.

What painting? Jean-François Lyotard used this question as a book title. . . . To his memory we dedicate this issue. This philosopher, whom we have interviewed and who has taken part in our conferences, well understood that painting was not finished, that it would reinvent itself in undreamed-of forms, free and unpredictable.

Rather than a summary, this issue on the current state of painting is an active witness, a meteorological gauge of painting's current climate. We have singled out authors who have spoken passionately about painting, who have found the words and ideas to take us beyond the preconceived notions and commonplaces of the genre. They, in turn, have selected artists who have captured their interest. Throughout, inventiveness has been the major criterion, that art of experimenting and re-experimenting. In this long tradition of painting, the best art has something immeasurable in it, something that evokes boundless possibilities. Along with others, we shall say that this something is the *trace*, or conversely: desire.

What interests us here, however, is that which is situated beyond trace and desire, found in those who have been able to navigate the realm of supplemental meaning. Our authors have therefore attempted to discern in their favourite painters how this supplement manifests itself, how it is provoked, created. Some focus on formal questions, others on more philosophical or sociological issues. Throughout the debate, the notion of supplement ("expenditure," as Bataille would say) is the underlying leitmotif.

What painting? Postmodernism has wiped the narrative slate clean, so what's dawning on the horizon? Painting, insofar as its practitioners cultivate the art of the trace, offers myriad answers, as many answers as individuals. It is important today to be on the lookout for new forms emerging from the invisible. Painting today demands that we as viewers give it the extra attention that artists have been giving it for years.

Today's painting is oscillating between abstraction and figuration, and is trying at the very least to eliminate the reference and the representational setting (implied by the endangered meta-narratives). Painting is an activity closely linked to the body, materially connecting the being to the world. Like writing, which also acts as a trace, painting is the site of a physical and intellectual bonding with the world. The body transmits a memory and a desire encompassing the past, present and future. How does this body function, how does it function in and with the world as it is today? For neurobiologists, anthropologists, psychoanalysts and others, this question is now a preferred field of research.

Organicity or materiality is linked to conception; painting is the embodiment, providing a means of understanding the specific connections that exist among the human body, the psyche and the world.

This year we are celebrating the fiftieth anniversary of the *Refus global* manifesto (1948), the principal signatory of which was Paul-Émile Borduas. While his preoccupations were both social and æsthetic, he chose to act within and through painting. In *Le Surréalisme et nous* (1947) he affirms: "The act, the result of passionate activity, is connected to the intention (necessary, not sufficient) only through the magic of desire; magic in the sense of the unpredictable transformation brought about by desire." Let us see, in reading this issue, what unpredictable transformations are taking place in the art of today and tomorrow.

Chantal Pontbriand

Translated from the French by Jeffrey Moore

Le Spéculaire chez Pierre Dorion

Colette Tougas

> Les habitants de Valdrade savent que tous leurs actes sont à la fois l'acte lui-même et son image spéculaire, laquelle possède la dignité particulière des images, et interdit à leurs consciences de s'abandonner ne serait-ce qu'un instant au hasard et à l'oubli.
>
> – Italo Calvino[1]

L'art de Pierre Dorion ne s'abandonne jamais au hasard et à l'oubli. Une réflexion sur l'histoire et le statut de la peinture, qui s'est manifestée dès les débuts de sa pratique, n'a jamais cessé depuis d'habiter ses œuvres comme une présence impalpable et troublante.

Pourquoi peindre, comment peindre à la fin du XX^e^ siècle ? De quoi parler et comment, à une époque où domine l'impression que tout a été dit, produit et consommé, à une époque où la diversité des voix, des cultures et des moyens d'expression, peut rendre suspecte une démarche soi-disant «traditionnelle» ? N'est-il pas plus judicieux de recourir aux nouvelles technologies pour s'assurer, sinon du message, du moins du message transmis par le médium lui-même, ne serait-ce que la contemporanéité ? Pour ceux et celles qui osent faire de la peinture aujourd'hui, le défi n'est pas de peindre, mais de peindre autrement.

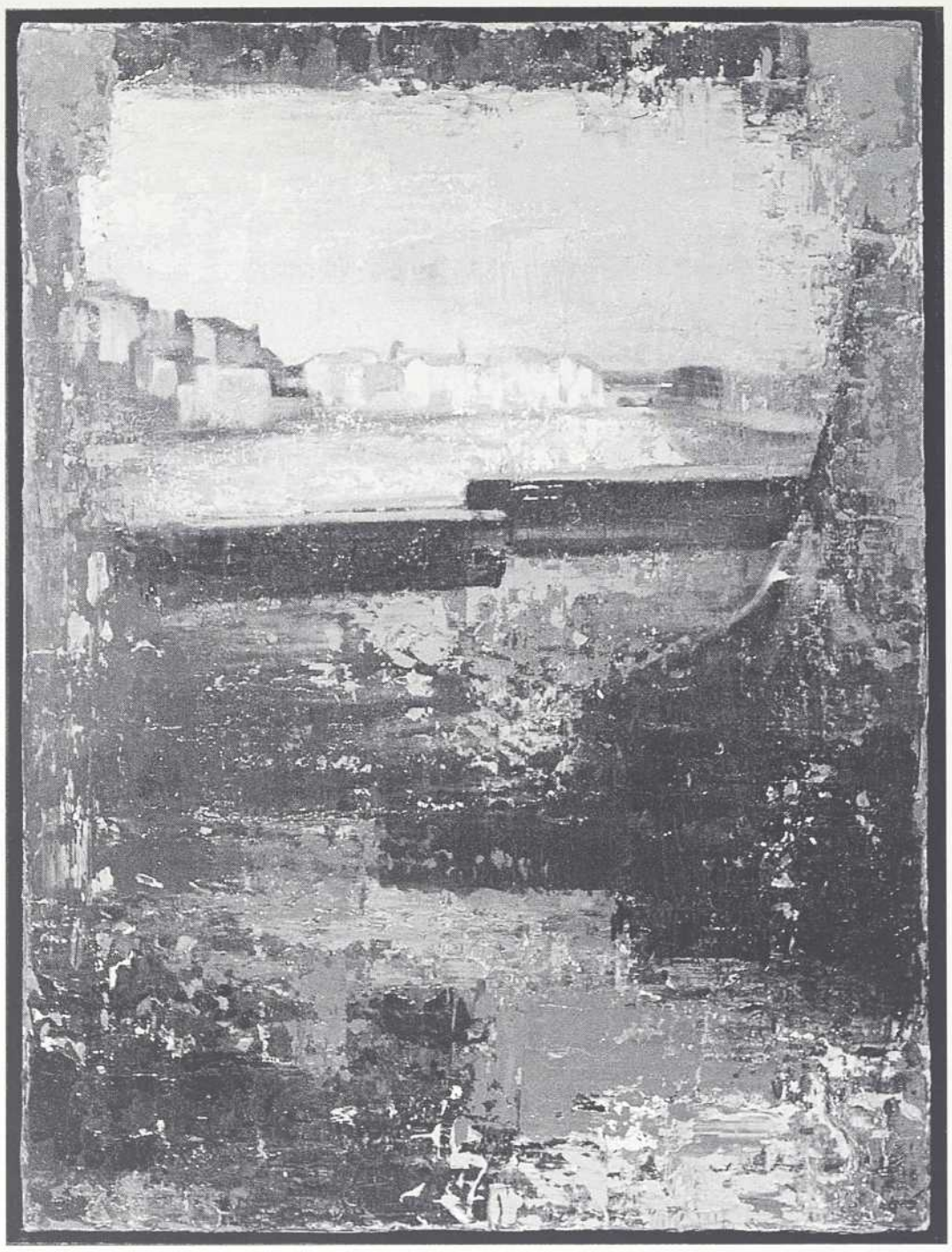
Au début des années quatre-vingt, les termes postmodernes de citation, d'autoréférentialité et d'appropriation, entre autres, constituent les pôles à partir desquels s'articule et s'analyse une grande partie de la production contemporaine. Et de fait, les premiers travaux de Pierre Dorion – par exemple *Peintures-Paintings* (en collaboration avec Claude Simard en 1983), l'exposition présentée à la galerie Appart' (en 1984) qui reconstituait l'atelier d'un artiste du XIX^e^ ainsi que sa participation à «Aurora Borealis» au CIAC en 1985 –, prenaient l'allure d'installations dont le support était constitué de l'espace où ils étaient réalisés et que l'artiste investissait de références à l'art ancien et moderne, figuratif et abstrait, à l'architecture tout autant qu'à la peinture. Par la suite, délaissant la forme installation, comme pour passer de l'ampleur de l'institution «peinture» et se consacrer à un aspect spécifique de sa structure, Dorion ne renonçait pas pour autant à une relation soutenue avec le passé de l'art et avec une matière préexistante, qu'il s'agisse de gravures, de reproductions sur carte postale ou, plus récemment, de photographies.



LA CHAMBRE À L'ATELIER, 1996, HUILE SUR TOILE DE LIN, 61 X 40,6 CM; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE RENÉ BLOUIN.

Durant la deuxième moitié des années quatre-vingt, il produit des œuvres où des éléments architecturaux anciens (des extérieurs et des intérieurs provenant de sources diverses) occupent le centre du tableau et dont le pourtour est caractérisé par un traitement abstrait (voir *Sans titre* de 1988 par exemple). Cette cohabitation de la figuration et de l'abstraction, qui réapparaîtra dans des œuvres ultérieures, montre une méditation sur l'histoire de la peinture qui se manifeste par le biais de la composition : ici, le pourtour abstrait (polychrome ou monochrome) semble émerger du centre figuratif ou le gruger, comme l'abstraction elle-même s'est dégagée de la figuration pour la contester, et pourrait aussi être l'œil de l'artiste en train de cerner son sujet d'étude.

Au cours des années subséquentes, il entreprend une série d'autoportraits faits à partir de photographies prises par des collègues. Vêtu pratiquement toujours de la même manière (chemise blanche, pantalon noir, chaussures noires bien cirées, ainsi que veston, gilet et bretelles occasionnels – habillement qui, pour moi, évoque un Matisse toujours bien mis dans son atelier), *l'artiste autoreprésenté* ne regarde jamais dans notre direction. Il est dans l'avant de la représentation, absorbé dans son atelier, et nous en sommes absents. Soit il semble observer un point à l'horizon, soit il incline la tête vers le sol, soit il médite vers un point de fuite. Et le fond contre lequel se tient la figure est parfois une autre œuvre et/ou un objet tridimensionnel, parfois un espace délimité par une couleur, lesquels se retrouveront sur le deuxième et troisième élément d'un diptyque ou d'un triptyque (par exemple, *Treasure* de 1994). Comme l'a observé Yolande Racine,



SANS TITRE, 1988, HUILE SUR TOILE, 61 X 45,7 CM; PHOTO: (LOUIS LUSSIER) GALERIE RENÉ BLOUIN.

«La présence de cette œuvre, aussi bien que l'attitude attentive de l'artiste-modèle, reflètent en effet un contexte de spéculation et de projection de la pensée, propre à la fonction de l'atelier[2].» Toujours, même dans une pose réflexive, la figure pointe la surface de la toile en tant que pur espace de représentation: le point à l'horizon, le sol et le point de fuite n'existent pas dans le tableau, ils ne sont et ne seront jamais que fiction, invention, création. La trentaine d'autoportraits réalisés entre 1990 et 1994 montre sans relâche des entrelacements entre ce qui est peint, ce qui aurait pu l'être, ce qui est visible, ce qui déborde, bref l'autoreprésentation sert à illustrer l'artiste méditant sur les limites non seulement de la peinture, mais de l'art en général. Et c'est cet état méditatif qui hante l'œuvre et lui confère une sorte de mélancolie, plusieurs fois soulignée, qui aurait à voir avec un temps révolu où les enjeux de la peinture se limitaient à un débat entre l'abstraction et la figuration.

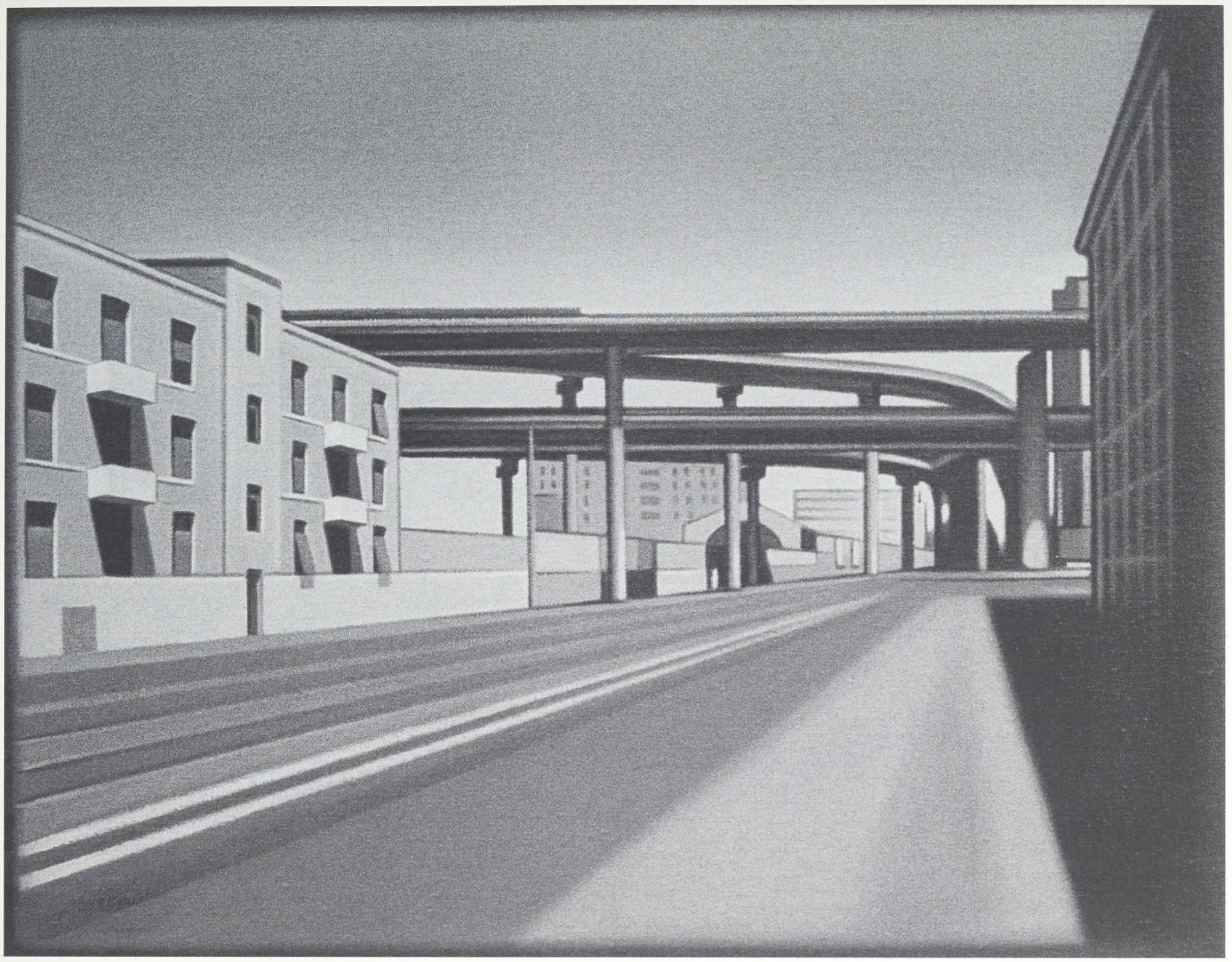
L'usage de couleurs rompues «accentue davantage l'impression de limitation de l'espace, le fait que le tableau n'est pas le fragment d'une narration, mais que tout se passe à l'intérieur du cadre»[3]. Cette volonté, puisque c'est Dorion qui est cité, de s'en tenir aux limites du tableau témoigne de sa rigueur et de son respect pour la discipline qu'il a choisie. Andy Patton a souligné à juste titre l'aspect éthique de cette approche:

> La couleur elle-même devient une sorte d'attention particulière qui agit comme médiateur entre l'illusion et la réalité, entre les exigences de la figuration et de l'abstraction, entre ce qui est personnel et ce qui est objectif. En cela, il y a aussi une qualité éthique. C'est un champ de couleur où tout est pris en considération, où rien n'est affirmé aux dépens de quelque chose d'autre[4].

Dans sa série de «vues romaines» réalisée entre 1993 et 1995, Dorion approfondit cette dynamique que la couleur entretient avec les autres éléments du tableau pour nous présenter des espaces intérieurs et extérieurs, évidés de toute présence humaine, qu'il a photographiés lors d'un séjour à Rome.

Dans les autoportraits, le contexte dénudé pouvait déjà évoquer l'art d'un Edward Hopper et ses clichés d'une Amérique moderne traversée par des êtres monolithiques, prisonniers de leurs pensées – ceci, dans la mesure où ces autoportraits sont perçus comme des représentations d'états psychologiques. À cette référence historique peut aussi s'ajouter celle de Giorgio De Chirico. Si la composition et le traitement de la couleur de ce dernier ont une parenté avec les tableaux de la série romaine (*Overpass (Via Casilina)* de 1994, par exemple), des scènes d'intérieur comme *Chambre d'hôtel* (1995) et *Vestibule* (1995) rappellent celles de l'Américain par la banalité apparente du sujet. En fait, cette série met sur un pied d'égalité monuments historiques, avenues urbaines, lieux touristiques et espaces domestiques, qui se trouvent réunis par le seul fait d'avoir été vus et photographiés par l'artiste. D'une certaine manière, Dorion témoigne ici davantage de sa présence et de son regard sur les lieux, que de quelque chose qui en serait absent. Petits formats, jeux incisifs d'ombres et de lumière, perspectives nettes, lignes épurées, couleurs rompues, palette unificatrice, pourtour sombre – tout concourt à rendre l'effet d'un *point de vue*. Bien que fidèle dans sa relation avec l'histoire, il semble annoncer, avec ce passage à et par Rome, une préoccupation plus personnelle qui aurait à voir avec l'expérience et sa difficile représentation. Comme si, ayant atteint un niveau de confiance avec la peinture, il assumait maintenant la tâche de rendre visible ce qui est immanent.

En entrevue, Pierre Dorion disait: «Personnellement, je crois que la peinture sert encore à projeter des choses invisibles qui ont une présence très raffinée et subtile[5].» Sa dernière série de tableaux, produits en 1996 et 1997 et réunis sous le titre de «Tempérance», permet d'apercevoir quelque chose d'invisible émaner d'images, somme toute, assez banales et de sources diverses[6]. Vue d'un balcon d'hôtel, nageur nocturne, vol d'oiseaux, salle d'attente, chambre, paysages urbains, banquise – autant d'espaces qui acquièrent ici une qualité particulière: une temporalité suspendue. À commencer par *La Chambre à l'atelier* (1996) où le dépouillement et l'ordre qui règnent dans la pièce évoquent tout autant la cellule du moine que l'atelier, si ce n'étaient des illustrations au mur du fond – nourriture pour l'artiste – et d'une horloge arrêtée à cinq heures reposant sur le rebord d'une fausse fenêtre. La photo a-t-elle été prise au moment où il quittait l'atelier ou très tôt le matin, avant d'entamer une nouvelle journée? Dans *Departure Lounge* (1997), ce sont des tasses de café et quelques papiers qui signalent la présence récente de voyageurs. Un bord de mer lisse, d'où s'élève une structure métallique qui semble destinée à un jeu, évoque le balayage de la marée qui aura effacé toute trace de pas, même ceux du photographe, dans *Sans titre (Cherry Beach)* (1996). Et comme son titre l'indique, *Landscape with Lamppost and Blue Building* (1996) montre un édifice d'un bleu éclatant, parmi un îlot d'immeubles bruns et gris, se profilant contre un ciel bleu ardoise. On sent ici un de ces moments privilégiés où le soleil illumine soudain un pan d'édifice jusque-là si ordinaire qu'il avait échappé à notre attention: une sorte de moment de grâce dans la banalité du quotidien, qui fait



OVERPASS (VIA CASILINA), 1994, HUILE SUR TOILE, 56 X 71 CM; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE RENÉ BLOUIN.

réfléchir au regard absent que nous portons sur le monde. Mais, comme toujours chez Dorion, cet éclat est discrètement suggéré, il est *tempéré*. Le bleu – couleur travaillée depuis longtemps par l'artiste – affiche cependant, dans certaines pièces de cette série, une certaine sérénité qui se manifeste en toute légèreté dans le tableau intitulé *Messagers jouant avec de la semence* (1997). Des oiseaux en formation, captés au passage, au jeu, en vol, traversent un ciel vraiment «bleu ciel» libre de tout nuage, alors que la présence humaine, elle, se fait sentir en dehors du tableau, dans ce regard porté vers le haut à partir du sol, comme en témoigne la cime d'un arbre.

Avec cette récente production caractérisée par de petits formats, un traitement de l'image où le détail est adouci au profit d'une vue synthétique, des pourtours qui semblent vouloir s'estomper pour céder la place à un cadre matériel, des sujets simples et un regard juste, Pierre Dorion montre l'artisan qu'il est, sans cesse stimulé par les limites de sa pratique et son inscription dans le cadre plus vaste de l'activité humaine. Il montre aussi que toute pratique artistique qui amène à considérer sa place dans le monde sera toujours pertinente, en ce qu'elle est le reflet de considérations sur des sujets contemporains et universels, comme la perte et la joie, et autres manifestations de la conscience.

Les désirs sont déjà des souvenirs. – Italo Calvino[7]

NOTES

1. Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, trad. de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, éd. du Seuil, 1974, p. 66.
2. Yolande Racine, «Le Peintre et son projet», in *ETC Montréal* nº 28 (15 nov. 1994-15 fév. 1995), p. 23.
3. Pierre Dorion, *De la perspective... dans l'art contemporain*, Saint-Jérôme, Centre d'exposition du Vieux-Palais, 1993, p. 15.
4. Andy Patton, «A Compromised Light: Some Thoughts on the Self-Portraits of Pierre Dorion», in *C Magazine* nº 44 (hiver 1995), p. 44 (ma traduction).
5. Pierre Dorion cité dans le texte de José Lebrero Stals, «Insomnia in an Uncertain Place», trad. de l'espagnol par Kim Bradley, in *Pierre Dorion*, Toronto, Art Gallery of York University, 1995, p. 30 (ma traduction).
6. L'exposition était présentée à la Galerie René Blouin, à Montréal, du 11 janvier au 14 février 1998.
7. Italo Calvino, *op. cit.*, p. 12.

Colette Tougas est directrice adjointe de *Parachute*.

The author overviews Pierre Dorion's approach to painting and his various relationships to the history of art. From early works based in installation and nineteenth century masters, to paintings with abstraction and figuration as subject matters, the Canadian painter now introduces a more personal dimension where notions of time and experience are conveyed through depictions of domestic and public spaces.



PANNEAUX 3 ET 4 TIRÉS DE LA SÉRIE «PAINTINGS FOR DIMLY LIT ROOMS», 1997, INSTALLATION; PHOTO: WILLIAM EAKIN.

Wanda Koop
ou le Suiet du transport

Thérèse St-Gelais

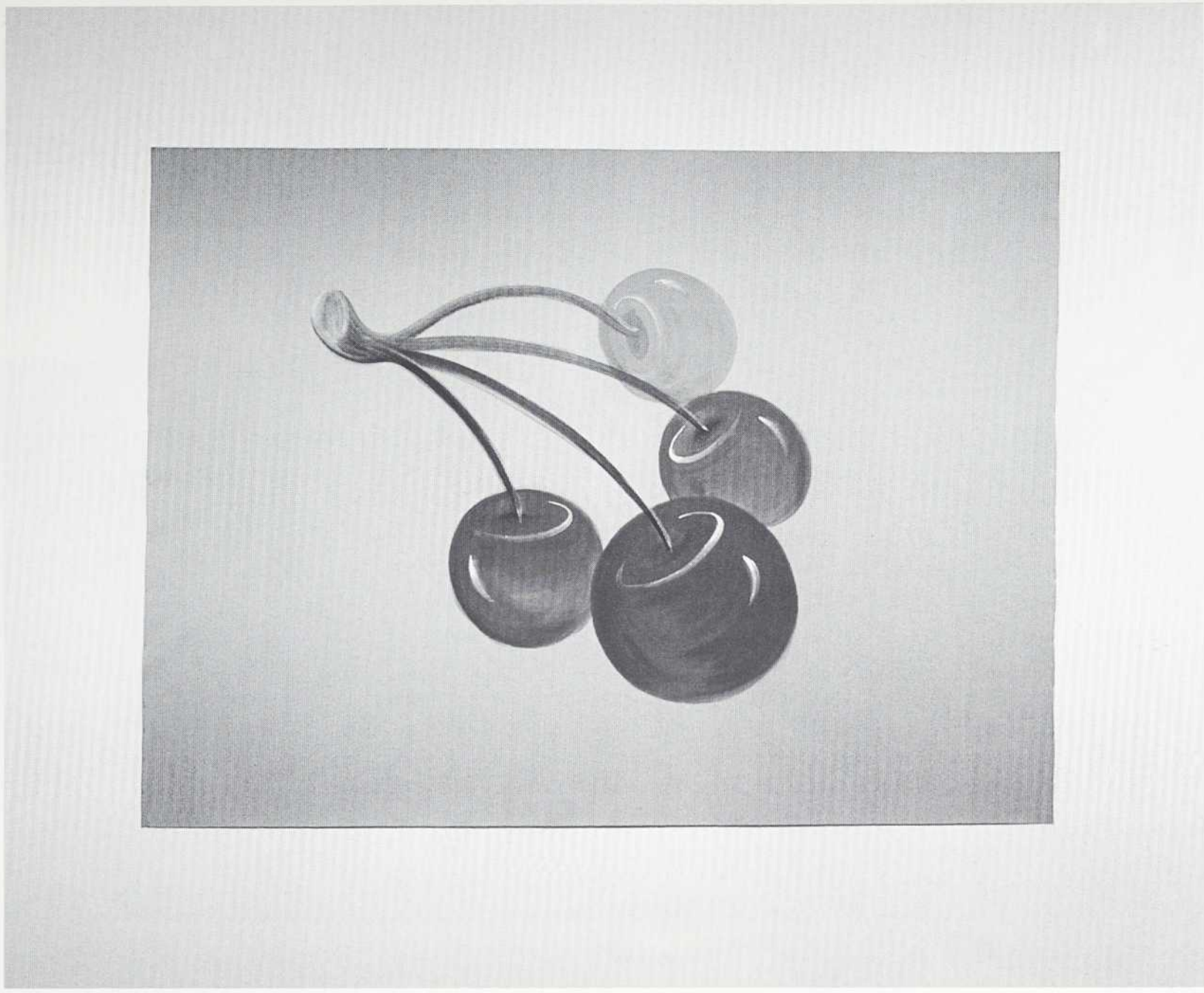
La peinture de Wanda Koop soumet le spectateur à une expérience procédant du pouvoir des sens. Non simplement attrayantes, et même au delà du plaisir que nous puissions éprouver à les voir, les propositions picturales de Koop s'affirment en force et en grandeur dans un espace qu'elles occupent entièrement. Peintre d'ambiance diront certains, elle se fait à l'occasion intimiste et à d'autres moments plus froide et distanciée.

En 1994, Wanda Koop produit «Paintings for Dimly Lit Rooms», une série de tableaux qu'elle accroche assez près les uns des autres et qu'elle présente dans un éclairage au ton dramatique; de l'ensemble, il en ressort une œuvre quasi installative. De teintes brunâtre, sépia et dorée, cette série renferme une lumière curieusement sourde, bien que les images représentées dans les tableaux, tous des paysages, ne s'identifient pas toutes nécessairement à un endroit sombre. Utilisant ici le lavis, qui permet un rendu dilué et obscur, l'artiste mime en quelque sorte les effets du bitume utilisé par les peintres d'avant le XX^e^ siècle. Comme le bitume, en effet, qui avait cette particularité de se dissoudre, entraînant alors la disparition de l'image, la résolution des paysages de Koop se perd dans l'assombrissement[1]. L'artiste, il est vrai, a atténué la lumière dans les œuvres, mais pareillement pour l'éclairage de l'espace où celles-ci se trouvent, créant ainsi un effet d'obscurcissement. À l'inverse, l'éclat domine dans «Paintings for Brightly Lit Rooms» (1997). Telles des fenêtres au pourtour blanc, les tableaux, cette fois-ci aux motifs uniques (étoile, grappe de cerises) ou abstraits (bandes colorées), projettent une lumière éblouissante, étrangement stridente; à l'extérieur des images, un éclairage presque aussi violent.

Des vastes paysages ténébreux de la première série aux non moins immenses propositions chromatiques luminescentes de la deuxième, nous nous retrouvons singulièrement «transportés» ne pouvant écarter l'effet affectant des œuvres. Au cœur de cette surcharge d'ombre ou de clarté toutefois, nous nous savons au milieu d'une histoire – ou d'une structure narrative – dont l'intrigue nous est étrangère.

Chez Wanda Koop, il n'y a pas que le tableau qui intrigue mais le double trajet qu'elle emprunte pour arriver à le produire. L'un de ces trajets concerne l'espace et l'autre le processus même de travail fondé sur le relais. Au départ, donc, le trajet est véritable, entendre un déplacement réel, qui l'aura amenée vers différents paysages: des Prairies canadiennes à Terre-Neuve, de l'Arctique vers l'Amérique du Sud, de l'Europe vers le Japon. Wanda Koop voyage, et comme à peu près tout le monde, elle capte ses souvenirs par les voies habituelles de la photo ou du film, entre autres. Mais bien différemment du voyageur classique, par ailleurs, elle ne laisse pas ses expériences se fixer sur la seule pellicule. De là, elle engage un déplacement, s'investit dans une transformation, et fait devenir tableau ce qui, à la source, appartenait au document. Non intégrales, toutefois, les autocitations de Koop se présentent par fragments ou par motifs que, nous regardeurs, arrivons mal à mettre en relation. Ce n'est pas que les figures nous soient incompréhensibles ou de lecture ardue mais plutôt que la pertinence iconographique nous échappe. D'autant que le déplacement que l'artiste impute à ces morceaux d'expérience ne leur confère aucunement plus de vie[2]. Au contraire. De son point de départ à son arrivée, l'image, par le transfert, s'est cristallisée, peut-être même opacifiée.

Les tableaux de Wanda Koop sont en général de très grand format, plutôt carrés que rectangulaires et contiennent fréquemment une image délibérément centrée rappelant le *close-up* photographique. Quelques fois construits de deux panneaux qui, côte à côte, forment le parfait carré, les tableaux, dans ce cas, présentent une scissure autour de laquelle se centre l'image. Il y a, en effet, quasi toujours un motif ou tracé repérable (stigmate dans le cas du visage du Christ, pupille dans le cas de la tête d'un bébé) qui

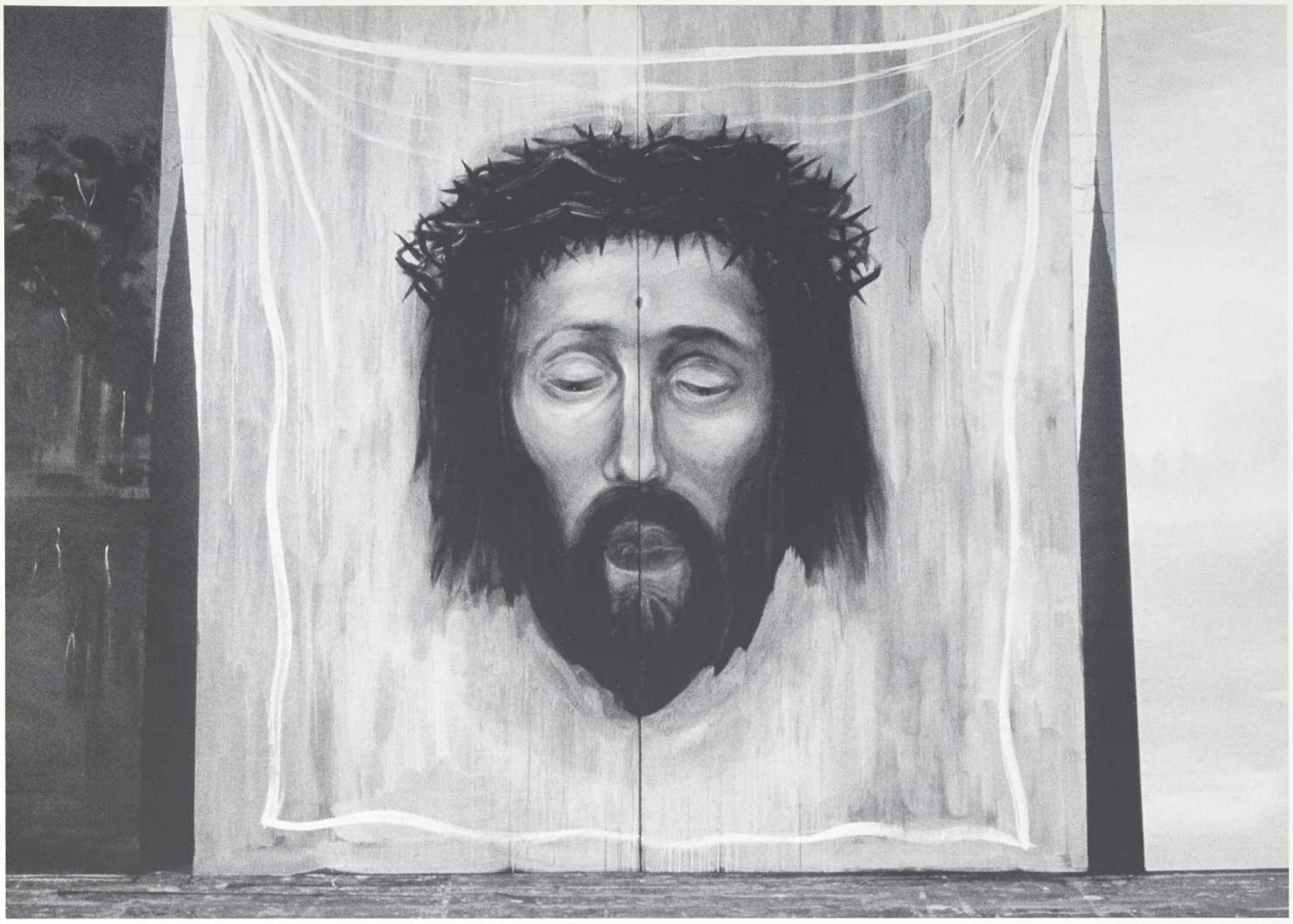


SANS TITRE D DE LA SÉRIE «PAINTINGS FOR BRIGHTLY LIT ROOMS», 1995, ACRYLIQUE ET TISSU DAUTO DÉCAPOTABLE, 2,1 X 2,7 M; PHOTO: WILLIAM EAKIN.

soude les deux parties de l'image sur le support divisé. Jusqu'à tout récemment, les tableaux de Koop versaient plus aisément dans le figuratif que dans l'abstraction. En fait, lorsque les tableaux sont abstraits, c'est parce que l'artiste aura tant agrandi son détail qu'on y perdra tout repère. C'est le cas, par exemple, d'une œuvre comme *Screen* de la série «See Everything / See Nothing» (1996)[3] qui, reprenant le motif méga-agrandi d'un papier de riz, propose l'image simplifiée d'une grille, que l'on ne peut toujours pas voir sans penser à Mondrian et à ses successeurs qui ont tant travaillé cette figure emblématique de la modernité.

Abstraits ou figuratifs, les tableaux de Koop ont rarement de la profondeur, ou si peu. Tout juste ce qu'il faut, en fait, pour que le motif prenne minimalement corps sur la toile. Dans *Androgenous Monarch* de la série «The Big Picture» (1992), par exemple, l'artiste a placé çà et là quelques ombres, quelques modulations de couleurs, donnant ainsi une certaine ampleur au personnage; un peu à la manière de Manet, dans sa représentation du joueur de fifre. Dans le cas de Manet cependant, l'on s'accorde pour dire qu'il y avait une tentative de libération de la surface picturale qui néanmoins conservait de discrets indices signifiant un espace de profondeur. Debout, nulle part, le jeune instrumentiste avait tout de même un peu d'air autour de lui. Chez Wanda Koop, de semblables défis sont lancés à la peinture puisque l'artiste tient compte des limites du tableau et des épreuves que la peinture moderniste lui a fait subir. Aux frontières du déjà-vu, son *Untitled (Veil of Veronica)* (1989) reconduit l'idée de la peinture comme surface (ou comme voile) sur laquelle l'image prend corps et, par là, participe à la compréhension et à l'acceptation de la «nature» et de la fonction de la peinture dans son sens le plus classique.

Déjà, on a nommé Mondrian, puis ensuite Manet et on pourrait encore en nommer bien d'autres: Gerhard Richter quant au procédé et au retour qu'il fait concernant l'évolution des modes de représentation en considération de leur efficacité mimétique (peut-être pas si essentielle finalement); Georgia O'Keefe quant à la représentation d'immenses motifs floraux isolés; Sylvie Bouchard quant au traitement et à la disposition des figures sur la toile; et même Jeff Wall quant à sa manière si sophistiquée de signifier ses liens «picturaux» avec les artistes du XIX[e] siècle, Manet y compris[4]. Mais il ne semble pas pour autant dans le propos de Wanda Koop se dégager une nouvelle réflexion sur le processus citationnel dans ce qu'il comporterait comme retour sur l'histoire. Si, à certains égards, l'artiste use de la «seconde main»[5], c'est bien plutôt de la sienne qu'il s'agirait, c'est-à-dire celle de la vidéaste, par exemple, reprenant et retravaillant ses propres images. L'obsession de la reprise est en effet si importante chez Koop qu'elle ne peut être reléguée au seul statut de procédé technique. L'œuvre ne se pense pas sans la reprise. Par elle-même, elle fonde le «style» de Koop qui, dès lors, ne s'en dissocie plus. Confondue à ce geste de reprise, la pratique picturale de Koop énoncerait qu'elle ne peut toujours pas advenir sans signifier son rapport à une obligatoire re-présentation, même abstraite. Comme si peindre ne pouvait être autrement qu'une reformulation plus ou moins rapprochée de la réalité, reformulation dont les nuances et variantes incarneraient l'appartenance d'un-e artiste à une manière de faire plutôt qu'à une autre. Un usage de teintes chaudes, froides ou tièdes, une application lisse ou texturée, un rendu



UNTITLED (VEIL OF VERONICA) DE LA SÉRIE «NO WORDS», 1990, ACRYLIQUE SUR CONTRE-PLAQUÉ, 2,43 X 2,43; PHOTO: WILLIAM EAKIN.

léché ou brouillon, des formats petits, grands ou moyens (avec ou sans cadre, d'un ou de plusieurs panneaux), une imagerie figurative, abstraite ou les deux, un motif unique ou une mise en scène complexe, un tracé gestuel, expressif ou absent; toutes là des caractéristiques significatives d'une démarche picturale. Car l'on a beau dire, mais parlant peinture, on ne peut totalement écarter «les manières» et cela même dans le cas d'une pratique picturale qui ferait valoir un contenu explicitement politique. Il demeure que le choix de l'artiste de se prononcer par le biais du pigment plutôt que par celui de la pellicule ou d'un espace électronique, par exemple, impose des justifications, ne serait-ce que stylistiques. À plus forte raison si, de surcroît, l'artiste s'engage dans la voie d'une «pictorialisation» de résultantes photographiques ou vidéographiques puisqu'elle déloge délibérément l'expression d'un sujet (photographiant ou filmant) pour un autre (peignant)[6]. Or, engageant ce transport, Wanda Koop réactive le processus de remémoration et réinterprète le souvenir, lequel ne peut plus désormais correspondre à l'événement original. Par la peinture, en fait, Koop signifie qu'il est impossible de reproduire la figure d'origine tout comme le souvenir ne pourra jamais prétendre égaler le moment premier. Non seulement le décalage est inévitable, mais il est partie intégrante du processus et peut-être même responsable d'une résolution. Par lui, un recul est amorcé, une distance est prise, entraînant un rapport critique à l'objet nécessaire à sa compréhensibilité. Chez Wanda Koop, le déplacement réel comme «médiatique» semble essentiel à la maîtrise d'un passé, qu'il appartienne à l'histoire de la peinture ou à celle du sujet. Même si elle et nous savons que cette maîtrise est impossible.

NOTES

1. Il faudrait relire le beau texte de Michel Schneider sur Géricault (*Un Rêve de pierre. Le Radeau de la Méduse. Géricault*, Paris, Gallimard, 1991) où il associe la disparition des corps du Radeau à celle du tableau tout englouti qu'il est dans le bitume.
2. L'intitulé du texte d'Andy Patton «No Communication Between the Living and the Dead» (dans le catalogue de la Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, 1991), suggère cet effet de silence proposé par l'œuvre de Koop qui entraînerait une certaine forme d'arrêt du temps et, conséquemment, d'immobilisation.
3. «See Everything / See Nothing» a été présentée du 14 février au 21 mars 1998 à la Contemporary Art Gallery à Vancouver.
4. Il aurait été pertinent de citer le travail d'un grand nombre d'artistes actuels qui travaillent à la fois avec la photo et la peinture. À cet égard, je réfère le lecteur au catalogue de l'exposition intitulée *Des Limites du tableau. Les Possibilités de la peinture*, laquelle s'est tenue au Musée départemental de Rochechouart du 7 juillet au 24 septembre 1995.
5. L'emprunt est fait ici à Antoine Compagnon pour son ouvrage *La Seconde Main ou le travail de la citation* (Paris, Seuil, 1979).
6. Dans l'un des textes du catalogue *Des Limites du tableau. Les Possibilités de la peinture* (*op. cit.*, p. 9), Jean-Marc Prévost relève à juste titre que: «La difficulté résidera dans le fait que le passage de la photographie à la peinture sera toujours le passage d'une perception dématérialisée objective à une perception matérielle objective qui induit un traitement subjectif.» Difficile, en effet, d'écarter le sujet alors qu'il manipule son objet et imprime sur lui les «tracés» d'une radicale transformation.

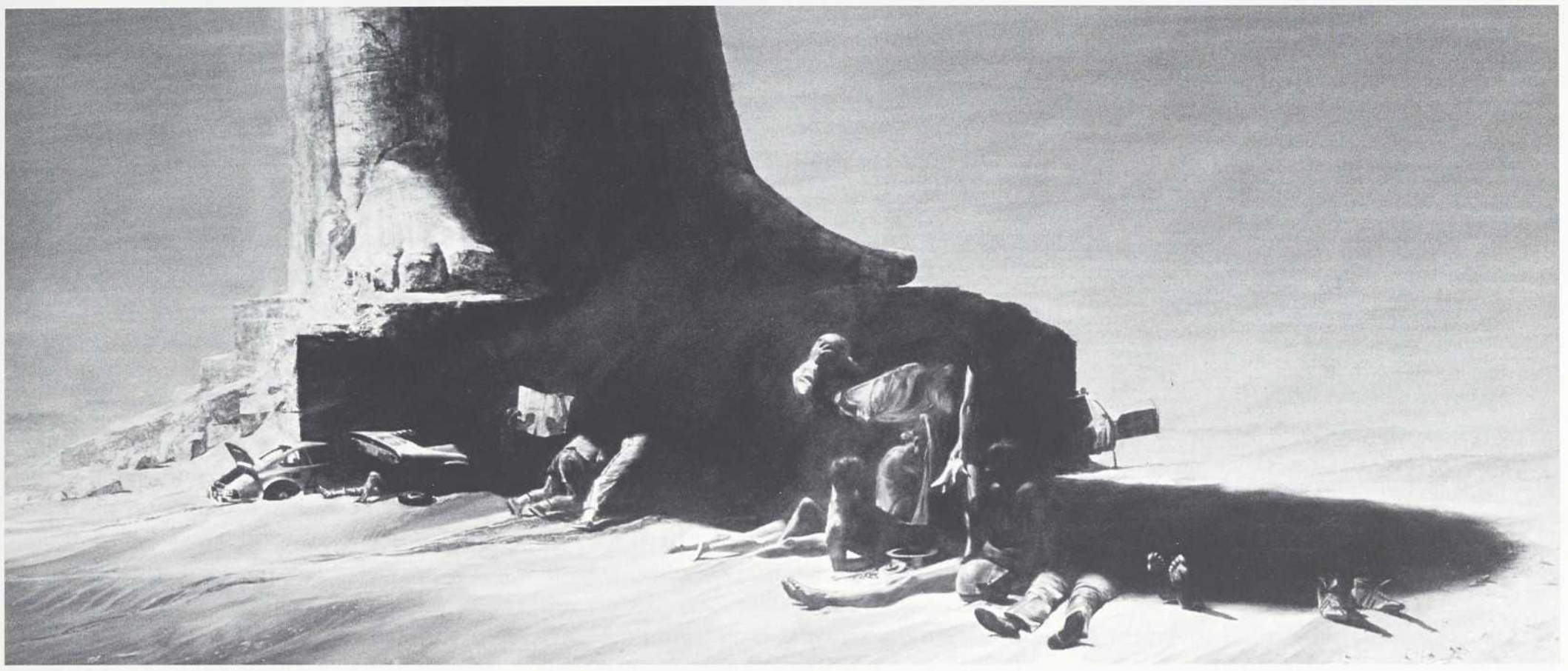
Thérèse St-Gelais enseigne l'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et est adjointe à la rédaction à *Parachute*.

The work by Canadian Wanda Koop is characterized by a reinterpretation of souvenirs, captured on film or in photographs and then radically transposed into painted form. The author focuses on this act of transformation and specifically on the issues located in the gap between the initial image and its painted version.

Élégies du sens

Les Allégories de Mark Tansey au crépuscule du modernisme

Patrice Loubier



ARREST, 1998, HUILE SUR TOILE, 1,52 X 3,55 M; PHOTO: CURT MARCUS GALLERY.

Alors que l'on célèbre un demi-siècle d'abstraction au Québec, il est tentant d'examiner l'œuvre d'un Américain qui, il n'y a pas si longtemps, retrouvait la figuration pour mieux parler de la peinture abstraite. Dans des tableaux allégoriques réalisés durant les années 1980, Mark Tansey prenait en effet pour sujet la grande tradition de l'art moderne, qui venait tout juste de s'achever dans le désarroi du postmodernisme naissant.

C'est en 1990 que j'ai découvert la peinture de Tansey, au Musée des beaux-arts de Montréal où elle faisait l'objet d'une petite exposition. D'emblée ses tableaux me déroutèrent: ils étaient peints dans des camaïeux rappelant l'aspect suranné de photographies anciennes, et cette monochromie affirmée paraissait à la fois contribuer à la limpidité des images et les engluer, les assourdir dans un climat crépusculaire, une inertie onirique. De fait, la facture réaliste et quasi didactique procurait aux scènes une vraisemblance candide que démentaient pourtant la subtilité, voire l'étrangeté des compositions. L'un d'eux, divisé en sept rangées de plusieurs images, montrait des personnages anonymes regardant par des fenêtres, ouvrant des portes, lavant des draps, etc. Par leur prosaïsme, ces fragments de vie quotidienne de l'Amérique d'après-guerre semblaient aux antipodes du thème annoncé par le titre du tableau, *A Short History of Modernist Painting*. La représentation était d'ailleurs sans qualités et parfaitement modeste, les images provenant d'illustrations de magazines populaires que l'artiste avait reproduites avec application. Mais certaines apparaissaient vite comme des allusions: un plancher carrelé rappelait les œuvres de Carl Andre, une cible faisait penser à un Jasper Johns. Avec une économie de moyens typique de l'élaboration du rêve, l'aspect ingénument concret de ces vignettes faisait écran au propos tout en en livrant la clé: l'expérience toute matérielle qui s'y déclinait n'était autre que celle qui avait conduit à abolir la représentation illusionniste et à affirmer le statut d'objet du tableau[1]. Ainsi la glorieuse épopée de la *Bildung* formaliste était-elle rabaissée par un travestissement satirique et pince-sans-rire. Dans une autre toile, *The Bricoleur's Daughter*, une obscurité énigmatique me retenait: une jeune fille, appuyée dans la pénombre sur un établi rempli d'outils, dirigeait une lampe de poche sur des pinceaux pour créer un théâtre d'ombres, scène à laquelle le clair-obscur saisissant donnait un caractère mystérieux. Je retrouvais une ambiance semblable dans *Mont Sainte-Victoire* où, parmi quelques soldats de la Première Guerre mondiale, Roland Barthes, Jacques Derrida et Jean Baudrillard sont portraiturés dans un paysage reprenant l'arche végétale des *Grandes Baigneuses* de Cézanne, à l'avant-plan de la silhouette de la Sainte-Victoire. La réflexion de la scène dans le plan d'eau occupant le bas du tableau donne lieu à une curieuse inversion: la montagne se transforme en une entrée de caverne rappelant la *Source de la Loue* de Courbet, et les personnages masculins, autant de figures féminines. Par cette symétrie trompeuse, la métaphore séculaire du reflet accuse le caractère illusoire de la représentation. Ce glissement, j'allais découvrir qu'il était un ressort omniprésent chez Tansey: paradoxes des durées incommensurables (peinture sur le motif du décollage d'une fusée dans *Action Painting II*), de l'uchronie (soldats allemands de la Grande Guerre déambulant dans le Manhattan contemporain d'*Occupation*), d'une figure renvoyant à deux référents contradictoires (le blanc de *White on White* étant à la fois neige et sable), etc.

Pour moi que les complaisances postmodernes du retour en force de la figuration avaient à l'époque rendu sceptique à la peinture, pour moi qui étais plus proche intellectuellement de la culture «installative» des



THE BRICOLEUR'S DAUGHTER, 1987, HUILE SUR TOILE, 1,72 X 1,70 M; PHOTO: CURT MARCUS GALLERY.

centres d'artistes, ma jubilation devant les toiles de Tansey me surprenait: d'un style aussi franchement réaliste et narratif, elles me semblaient pourtant absolument actuelles, absolument pertinentes, et récusaient mon préjugé tacite d'une peinture tombée en désuétude.

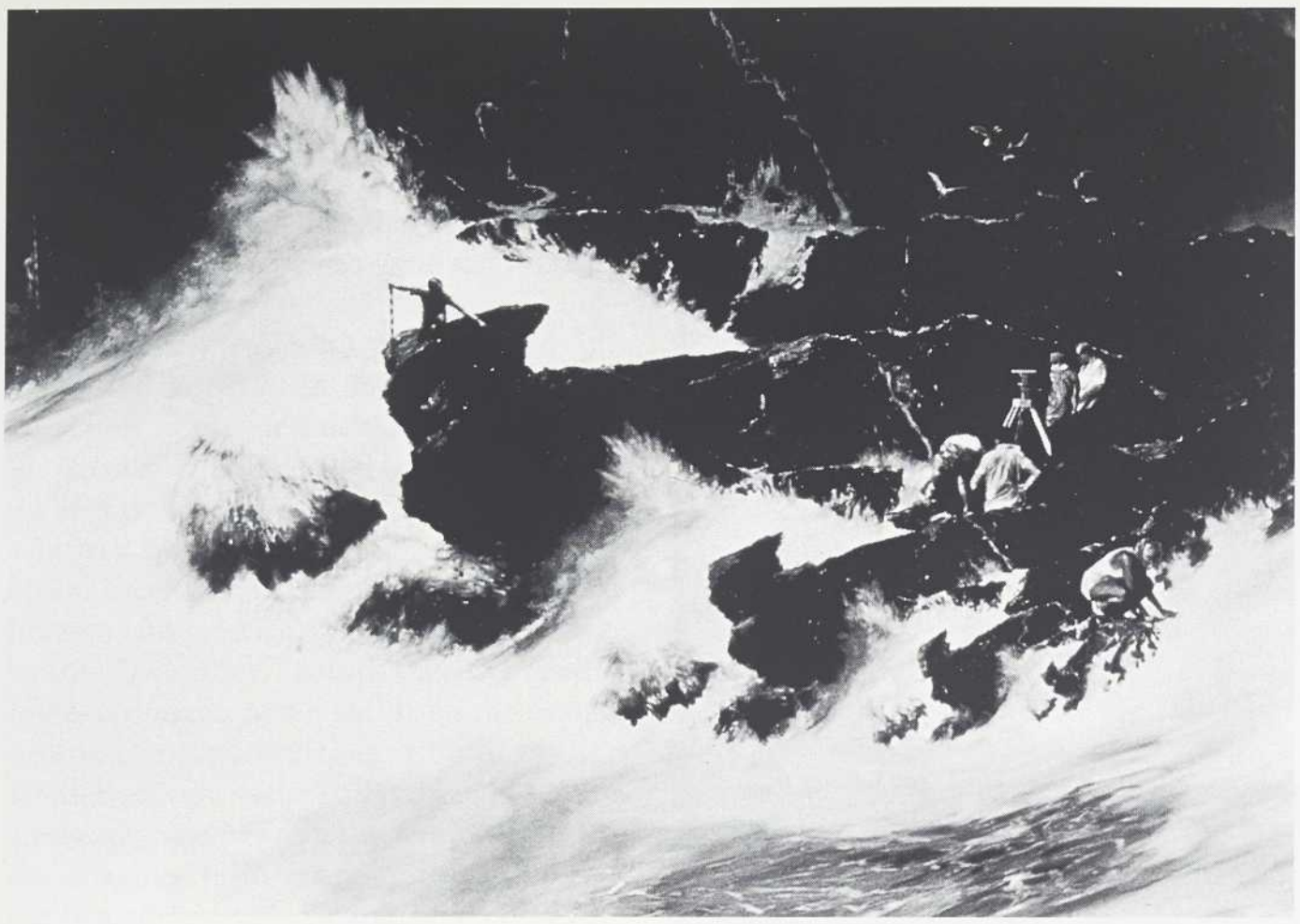
Si j'évoque ici mon expérience toute personnelle des œuvres de Tansey, c'est qu'elle doit bien recouper de quelque façon l'enthousiasme avec lequel la critique a accueilli son travail – et peut-être aussi parce que j'ai la conviction qu'une telle œuvre mérite un regard attentif dès lors qu'on se demande où en est la peinture aujourd'hui. De façon presque unanime, la critique vantait alors la virtuosité du peintre, sa connaissance aiguë des questions théoriques d'histoire de l'art, la cérébralité de son œuvre[2]. Pour moi en tout cas, quelque chose se disait – se dit toujours – de façon tout à fait originale et nécessaire dans ces allégories savantes: la mise en lumière du dense appareillage théorique par quoi nous appréhendions l'art, métaphorisé par des images qui, alors même qu'elles en nous révélaient le caractère agissant, nous le rendaient vaguement étranger et lointain, comme si elles chargeaient d'*aura* toutes ces notions et ces références par ailleurs si familières. Tel est bien le paradoxe que je retrouve aujourd'hui, en regardant à nouveau ses œuvres dans des catalogues. D'une part, ces éléments de connaissance qui opèrent en arrière-plan dans notre interprétation des œuvres, Tansey les rend *manifestes*, fixant sous forme d'images sur la toile et dans l'œuvre même ce qui habituellement se situe autour d'elle, dans le discours qui tente d'en expliciter le sens. D'autre part, ces mêmes éléments dont il a montré la dimension familière dans notre savoir de l'art, Tansey les distancie par tout un ensemble de stratégies: décontextualisation, mise en scène anachronique, ambiances énigmatiques, clair-obscur dramatique, etc. On pourrait donc rendre compte de la fascination exercée par l'œuvre en examinant les deux types de plaisir qu'elle génère: plaisir pris à la *reconnaissance* d'éléments d'expérience, plaisir pris au *dépaysement* engendré par le déplacement de ces éléments.

Posons alors sans ambages que cette réception enthousiaste s'explique d'abord par le fait que c'est à nous – à nous, étudiants ou professeurs d'histoire de l'art, critiques, sémiologues, amateurs, etc. – que l'œuvre s'adresse tout spécialement. Tansey puise ses sujets dans l'histoire de l'art moderne, dans les textes de Barthes, de Derrida, de Sontag, de Paul de Man; regarder ses toiles, c'est identifier des figures connues, c'est repérer des citations d'œuvres, c'est verbaliser un contenu théorique dont l'image est la paraphrase visuelle. *Myth of Depth* représentera par exemple l'affirmation de la planéité: en un parallèle saisissant avec le Christ, Jackson Pollock montre à ses compagnons restés dans une chaloupe[3] que la mer sur laquelle il s'avance est en vérité le plan solide de la surface picturale. Et la répétition d'un identique pan de rivage dans *Coastline Measure* illustrera un exemple classique de la théorie des fractals, la côte comme ligne infinie. L'œuvre de Tansey se présente ainsi comme une peinture savante, une peinture pour initiés presque, et c'est par là même qu'elle est dispensatrice de plaisir.

Ce plaisir est d'abord celui, ludique, du déchiffrage et de l'interprétation; c'est le «plaisir de la reconnaissance» dans lequel on voit depuis Aristote un ressort crucial de l'expérience esthétique: plaisir de faire jouer les signes, d'élucider les références, de mobiliser dans l'image peinte les trajets de l'intertextualité. On ne se surprendra pas à cet égard que l'artiste se soit intéressé à la notion de déconstruction, à l'idée d'une interprétation rendue interminable par le jeu du signifiant, dans des peintures du tournant des années 1990, telle *Constructing the Grand Canyon*. Ce plaisir est aussi celui d'une grégarité, car l'œuvre cristallise une culture de groupe: comprendre un tableau de Tansey, c'est *le parler*, c'est maîtriser des jeux de langage, c'est en un sens compter parmi les *happy few*.

La familiarité de plusieurs thèmes de l'œuvre montre d'ailleurs à quel point ceux-ci sont devenus des lieux communs de l'histoire de l'art, que tout étudiant ou critique novice est capable peu ou prou d'articuler[4]. Allons plus loin et remarquons que certains tableaux présentent l'argumentaire de l'histoire de l'art moderne sous la forme d'une *doxa* constituée d'idées reçues[5]. Les grandes figures de cette histoire – Duchamp, Picasso, Greenberg, etc. – Tansey les élève et les rabaisse tout à la fois: il en célèbre le statut canonique, héroïque, mais il les vulgarise aussi en les incarnant dans des figurations toutes narratives, exprimant au fond la stature quasi totémique qu'ils ont acquise dans l'«appareil psychique» de l'histoire de l'art et des sciences humaines. Ainsi y a-t-il dans *A Short History* ou *Judgment of Paris* une distance ironique, comme si le mode de représentation voulait accuser le caractère scolaire que la vulgate moderniste avait acquis[6].

Cette remarque nous conduit au paradoxe implicite que Tansey articule dans certaines toiles entre thème et forme. La peinture de Tansey comporte, on le voit, une iconographie, mais celle-ci ne provient pas de sources religieuses ou littéraires extérieures, elle est tirée de *l'histoire de l'art* elle-même et de l'épistémê qu'elle partage avec les sciences humaines. Or, dans des toiles comme *Modern/Postmodern* ou *Myth of Depth*, le peintre évoque par la représentation mimétique un univers mental qui a justement discrédité l'asservissement de la peinture à la fonction d'illustration, et dénié la possibilité même



COASTLINE MEASURE, 1987, HUILE SUR TOILE, 2,20 X 3,09 M; PHOTO: CURT MARCUS GALLERY.

d'une iconographie figurative. Dans *A Short History of Modernist Painting*, on l'a vu, cette dissonance atteint à la parodie: tout ce que l'évolution moderniste vers la spécificité se targuait d'avoir dépassé – récit, références textuelles, illusion de la troisième dimension, etc. – fait narquoisement retour pour en raconter l'épopée désormais close[7].

Mais cette ironie n'est qu'un aspect du déplacement que l'artiste opère constamment à l'endroit des matériaux qu'il emploie, troublant la transparence de sa peinture par nombre de stratégies de dépaysement. Ainsi l'image qu'on croyait avoir résolue en la déchiffrant s'esquive toujours et à nouveau, imposant son *ton*. Il faudrait à nouveau s'imprégner du crépuscule mélancolique de *Mont Sainte-Victoire*, évoquer ces tableaux où l'obscurité paraît hanter la scène d'une présence aussi intense que les figures (*Veil*, *Reader*, *Arrest*), éprouver la fixité inquiétante des personnages de *Conversation*, contempler le sublime des ruines qu'affectionne Tansey, comme cette arche de pierre gigantesque de *Bridge Over the Cartesian Gap*. Sans doute le caractère énigmatique de ces images procède-t-il de la technique du peintre, qui fait émerger ses figures en grattant une couche monochrome uniforme couvrant la toile au préalable. Les images acquièrent par là une patine d'ancienneté proche du photographique, la scène paraissant avoir lieu dans un monde toujours-déjà rendu lointain – même lorsqu'il s'agit du décollage tout contemporain d'une fusée (*Action Painting II*). On doit noter en ce sens à quel point la peinture de Tansey, recourant systématiquement à l'emprunt et à la citation, croise d'autres médiums, qu'il s'agisse des photographies qu'il récupère ou de la photocopie qu'il utilise pour métamorphoser et recontextualiser ses images.

Comme la démarche de Tansey paraît aussi en prise sur la contemporanéité – celle des technologies de reproduction, de la réflexion philosophique, des sciences humaines –, le ton élégiaque et la distance auratique qui émanent de ses peintures ont de quoi surprendre. Tout se passe comme si la représentation, aussi habile et séduisante fût-elle, portait la trace d'un certain *deuil*: deuil de l'ambition séculaire des systèmes de savoir à dire le monde, auquel on n'accède jamais qu'à travers l'opacité d'une médiation, deuil du sens faisant récession dans la différance inhérente à toute entreprise de connaissance. Telle serait la raison d'être de ces fragments de textes (illisibles) qui font irruption dans ses toiles depuis une décennie – comme si le discours projeté sur le monde se substituait à l'assise minérale du paysage et constituait la substance même du réel. L'œuvre de Tansey aurait alors le sens d'une méditation saturnienne sur les limites de la représentation et du langage, qui ne peuvent toujours donner du réel qu'une pensée, qu'une fiction.

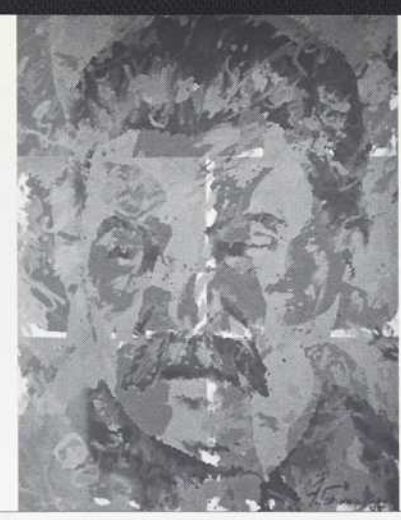
Tentons une autre réponse en évoquant un autre deuil. Lorsque Tansey a débuté, à la fin des années 1970, le crépuscule du modernisme signifiait comme un cul-de-sac pour la peinture. À ce déclin et au dilemme entre rupture et ressassement qui s'ensuivait, Tansey a opposé une réplique brillante: de cette mort présumée il a fait le thème de son œuvre, la récusant au moment même où il en prenait acte, en réalisant une peinture justement capable d'énoncer sa propre fin avec ironie, lui redonnant donc son expérience et sa souveraineté de *sujet*. Nul passéisme donc dans son recours à la figuration, qui est le métalangage permettant de penser le paradigme moderniste et sa crise. Loin de refouler l'histoire formaliste qui précède sa production, Tansey n'en contourne la règle que pour mieux l'interpréter; ouvrant une échappée lucide à partir de la conscience même des limites de sa situation, son œuvre va dans le sens de l'irréversibilité du temps historique. Et si parler de la peinture de Tansey comme on vient de le faire, c'est revenir un peu en arrière, c'est peut-être aussi marquer un trait d'union exemplaire entre l'avant-hier moderniste et notre actualité d'aujourd'hui.

NOTES

1. Sur l'œuvre, *cf.* Patterson Sims, *Mark Tansey: Art and Source*, Seattle, Seattle Art Museum, 1990.
2. Il faudrait d'ailleurs montrer comment ce travail réconciliait deux attentes antithétiques dans la polémique dite de la «crise de l'art contemporain»: un investissement théorique pointu, et la présence rassurante d'un métier, d'une virtuosité manuelle incontestable.
3. Un cartel accompagnant la toile nous informe qu'il s'agit de Greenberg, Noland, Rothko, Frankenthaler, Motherwell et Gorky.
4. Cette dimension quasi pédagogique, de même que la richesse plastique et rhétorique du travail, montre que cette peinture dite ici «pour initiés» n'est nullement hermétique et qu'elle peut susciter l'intérêt d'un plus large public.
5. Pour reprendre la notion d'Anne Cauquelin (*cf.* le *Petit Traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996).
6. Évoquant sa formation au Hunter College dans les années 1970, Tansey compare l'enseignement de la théorie moderniste qu'il y a reçu à celui d'un catéchisme (*cf.* Patterson Sims, *op. cit.*, p. 8).
7. Danto a aussi soulevé pareille contradiction entre forme et sujet dans *Triumph of the New York School*: «The style of the painting – cool, detached, descriptive – contrasts so vividly with the victory shown that that shown victory is defeated by the style that shows it, muted and submerged by the celebratory portrait of its enhancement.» (Arthur Danto, «Mark Tansey : The Picture Within the Picture», *Mark Tansey: Visions and Revisions*, New Yok, Abrams, 1992, p. 21).

Patrice Loubier travaille à un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal; il a collaboré à plusieurs périodiques et publications.

American Mark Tansey draws his iconography from the annals of art history. It is an approach, the author argues, that paraphrases theoretical content and, in meditating upon the limits of representation and language, marks itself as a form of grieving.



EDUARD GOROKHOVSKY, **SIX LENINS**, 1989, OIL ON CANVAS; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

Icons *of Iconoclasm*

Victor Tupitsyn



KOMAR AND MELAMID, **THE ORIGIN OF SOCIALIST REALISM**, 1982-3, OIL ON CANVAS, 28 X 74"; PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.

Considering that affirmative depictions are among the most corrupting of constructs, the portrait genre of the Soviet era is in a class by itself. Even though visual image and identity have never existed apart from each other, it was in the USSR that the mass-circulation of authoritarian icons, which controlled social identification, reached an unprecedented level. Official iconography's role was to channel this identification in the "appropriate" direction. In other words, it was both a goal and a mediator.

An adequate understanding of the language of the authoritarian icon requires a definition of its functional dimensions: *the identificatory*, *the utopian*, and *the transreferential*.[1] To avoid conflicting interpretations, I will say that in analyzing all three dimensions (especially the first one), I will construct the discussion with a view to the "optical unconscious." To describe the first dimension, one can paraphrase Lacan's thesis and say that the psyche of a Soviet man was the epicenter of conflict between the authoritarian *je* and the communal *moi*, with both concepts understood in terms of identification: figurative (*je*) or specular (*moi*). The difference between these means of identification allows a distinction between Lacan's *Symbolic order*[2] and the *Imaginary order* (the mirror stage).

The mirror stage lasts between the ages of six and eighteen months. The term *Imaginary order* means that in the mirror stage, the child deals with an imaginary wholeness and

an imaginary totality. In early childhood, *moi* (the ego) is constituted through optical identification. In everything that enters the infant's field of vision, he recognizes his own self. The "self" here is not some external distinguishing characteristic but a certain totality of image. As for his own body – feeble and with limited mobility – he manages to see it only in part, in fragments, incompletely. According to Lacan, the mirror stage is divided into two substages. The first is characterized by ecstatic identification with the visual image, which contains within it the promise (anticipation) of totality. Lacan refers to this "promised" totality as orthopedic (*orthos* = correct, *pais* = child). In the second phase, the joyous affirmation of bodily wholeness in a visual image gives way to alienation, arising from the tension between the imagined fullness of the iconic sign and the insurmountable partiality of corporeal experience.

Examples of historic mass identification allow us to speak of a multiple (symbiotic) *moi*, whose identification with the illusory universality of idols, leaders and celebrities allow the communal unconscious to be treated as a baby glued to a societal mirror. Each of these images is larger than life and contrasts with the fragmentary nature of the collective body. The features of multiple subjectivity are also manifested on the level of the individual: the subject of social identification who calls himself "I" frequently acts on behalf of a "we." Besides, the most intimate of fantasies and desires can be primordially clichéd (the same as everyone else's).

It is one thing when an individual perceives himself as a composite ("the composite image of the masses," etc.); it is another when the masses see themselves embodied in a single individual's image. There is, of course, nothing new about this: suffice it to recall Khomyakov's notion of "*sobornost*" (ecclesiastical communality), Solovyov's idea of "God-manhood," and Karsavin's "all-embracing subjectivity."[3] What is of interest here is not the verbal but the visual inventory of the identification of the particular with the whole and of the whole with the particular. It is worth mentioning here the frontispiece of Hobbes' *Leviathan* (1651), in which the body of the monarch is stuffed with little human figures. The same idea is used by Xanti in his poster of Mussolini (1934) and by Heartfield in *Every Fist Becomes One Clenched Fist* (1934).[4] In each of these pictures, *the political* is quaintly combined with *the corporeal*: the "masses" are either written onto the body of the sovereign, or restrained into the form imposed upon them: a hand raised to vote (Klutsis) or a clenched fist (Heartfield).



LEONID SOKOV, **VIEW FROM STALIN'S OFFICE**, 1984, OIL ON CANVAS, 200 X 122 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

Getting back to the visual arts in Russian culture, it is important to emphasize that the tasks of the socialist realists and the Soviet media included the steady delivery to the public of iconic imagery with which masses were encouraged to identify. Thanks to these efforts, citizens had nowhere to hide from images of fellow citizens whose conduct they were supposed to emulate and whose feelings they were supposed to reexperience. One must consider, too, that the communal vision is equipped with a cathartic optic necessary to reduce the distance between viewer and character, as well as to overcome the alienation that arises from the impossibility of sharing in the hero's condition[5] immediately, on the spot. This applies primarily to cases in which he (the hero) is shown as having obtained his *objet petit "a"* (object of desire).[6] Ideally, the cathartic optic is in essence the vision of St. Francis of Assisi, *i.e.*, a magical vision.

Here we must draw a line between Freud and Lacan – between identification with the father (*the phallic signifier*) and identification in the name of the father. Like "real" gods, the leaders rarely encouraged people to look or behave like themselves. Instead, they sanctioned the identification of the communal subject with the appropriate experiences or characters depicted in film, photographs, sculptural compositions, posters, paintings and periodicals. The portraits of leaders that filled the streets and the media functioned as mirrors (or antennæ) that directed the waves of the identificatory efforts of *moi* so that they would bypass the *Symbolic register* and "return" to the *Imaginary*. As reflectors rather than targets of identification, the icons of leaders were "in charge" of redirecting these waves from some images to others; that is, they functioned *de facto* as instruments of synchronicity (*the synchronic system of the signifier*).

The structure of identification described in the preceding paragraph represents a three-pointed geometric figure. The first point is *moi*: from here, the stream of identification goes toward the authoritarian icon (the second point), which sends it to the proper address – point No. 3. The appropriation of the image is followed by the return to the mirror stage, or, more precisely, to one of its substages. Hence, there are two roads back, two prospects of repatriation, the first of which promises unpunished possession of the totality while the second is darkened by alienation.[7] The former is associated with the cathartic paradigm of the Soviet model, characteristic of communal identification with visual images; the latter, with the bourgeois model of relationship to the image (the glorification of the signifier, commodity fetishism, etc.).

The other two dimensions of authoritarian imagery (the utopian and the transreferential) are directly related to the *Symbolic order*[8] and indirectly, to the *Imaginary order*.



ERIC BULATOV, **KRASIKOV STREET**, 1976, OIL ON CANVAS, 80 X 60"; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

The only connection to the mirror stage is the attempt to give authenticity to the myth of the completeness and wholeness of the images involved in identification. This is true primarily of the icon of the leader (the "dispatcher") and the icon of the hero, which, besides completeness and wholeness, must also possess capaciousness of meaning, extensity in time and space, and continuity. This refers not to the *Imaginary order* as such, but to the untranscended (residual) forms of its presence in the psyche of the individual who has long outgrown the mirror stage but returns to it in those instances when he is forced to behave like a communal subject. In general, the transreferential and utopian functions ensure the transfer of the image from one context to another, from one visual narrative to the next. They either narrow the boundaries of the narrative or expand them to infinity, viewing the iconic sign in relation to other signs and giving it a past, a future, a history and a myth. The aforementioned functions also establish connections between these concepts in their interaction with unconscious representations, or *imagoes*.

The authoritarian portrait is the sphere in which the utopian dimension reveals itself in the most uncompromising (and at the same time the most infantile) manner. Those in power – and they were usually the ones whom artists painted – believed that having their portraits made could extend their life on earth and make them semi-immortal. The portrait is a zombie, a nightmare that pursues the children after the parent dies. In each portrait, the identificatory function is captured at the moment of mortal agony. This eternal agony is the imaginary immortality granted to the signifier on the basis of its resemblance to the referent – the future as a triumph of mimesis. Nothing else can explain the predilection for portraying the dead Father of the Country as a living man. In America, it is George Washington; in Russia, it is Lenin, whose mummy can be seen as the place where the identificatory and utopian dimensions meet. The context of this meeting – in its most basic form, reduced to the state of *eidos* – is the Mausoleum (the transreferential dimension). Its construction, along with the act of mummification, "was intended to overcome the thought of death, to de-eschatologize the consciousness of Soviet people."[9]

In the Mausoleum, the second dimension is united with the third. However, it's at the level of the interaction of different temporal and spatial contexts that the third (transreferential) function fully manifests itself. In socialist realist works created in Stalin's lifetime, the transreferential dimension was required to accommodate the tyrant's desire to project himself into a "historical" context and to correlate his life with the lives of his worshippers. In short, the transreferential function dominates where Lenin, Stalin, Brezhnev (or lesser gods) are shown addressing ecstatic audiences, kissing children, inspecting construction sites or directing military action.

The early seventeenth century in Russia was the era of the False Dimitry (the Impostor). Sots-art emerged 370 years later (in the early 1970s) as a bastard child of socialist realism, its self-styled heir, or, in Adorno's terminology, the "secret thelos" of its visual identity. Sots-art is a hole in this identity, a gap which makes the contact with *le réel* – the third region (register) of psychic experience according to Lacan – possible. Unlike the communal *moi*, whose perception of authoritarian imagery never goes beyond identification and cathartic bonding, sots-art declares its right to separation. Sots-art works do not attract but repel the waves of the identificatory efforts of the *moi*. At the same time, sots-art is not at all the Impostor of identification. It is only a "shifter" – a road sign of transition from one register to another, from the *Imaginary* to the *Symbolic* order, where figurative rather than specular identification dominates. To the question, "What is the relationship between sots-art and socialist realism?," one may reply that they diverge as much as the optic of *je* differs from the optic of *moi*. Moreover, sots-art is a way of reading a text addressed to *moi* through the eyes of *je*. If socialist realism appealed to the communal perception of images, sots-art decommunalized perception (*i.e.*, made it more individualized). The loss of cathartic vision, or "decatharsization," characteristic of sots-art is due to the fact that these artists thrive on alienation. And since overcoming alienation is one of the principal forms of socialist realism, yet another insurmountable precipice divides it from sots-art.

In official art, the identificatory dimension was, of course, dominant. The same is true of sots-art, simultaneously despite and due to its rivalry with socialist realism. Socialist realism and sots-art cannot be regarded as mutually exclusive concepts: their relationship is one of dialogue, not antagonism. That is why one can say that the mutual presence of the authoritarian icons and of their doubles, the icons of iconoclasm, in the works of sots-art has a carnival motivation. In a 1994 interview, Komar and Melamid (K/M) noted:

> [S]ots-art could never have been invented by one artist. Only two drinking buddies such as Komar and Melamid could, over many days of talking while decorating a Young Pioneer summer camp, have decided to paint their parents in the style of a poster, and themselves as Lenin and Stalin. Sots-art emerged only because it was a communal kitchen, a conversation between two people.[10]

The hunting instincts of K/M are focused on the visual clichés of the socialist realist canon. Their "omnivorousness" spreads to all three functional dimensions of authoritarian iconography. When, for instance, they show Lenin cutting his nails or carrying a skeleton on his back, one can see an attempt to carnivalize the utopian dimension, a desire to shorten infinity. By "reconciling" the incorporeal icon of the leader with his corporeality, with his worldly cares, and therefore with the concepts of life and death, the artists expose the seamy side of utopian rhetoric. Also noticeable here is the influence of the transreferential function, thanks to which the godlike image is placed into an unbiased context. As a result of this debasement, the icon of the leader becomes an icon of iconoclasm. However, events can also develop in the opposite direction: there have been instances in which the debasement of the leader's image has led to its elevation, immediate or delayed. As Claude Lefort has written, "it is the the natural body [of the leader] which, because it is combined with the supernatural body, exercises the charm that delights the people."[11] This corporeal image of power can be properly called "the demonic body," in the sense that the demonic – an intermediate stage between the human and the divine – turns out to be a means of unconscious mediation between the two.

Unlike socialist realism, sots-art breaks the taboo against identification with the leaders. In sots-art, leaders turned from gods into heroes, and therefore became accessible for direct identification. *The Double Self-Portrait* (1973) is one proof of the modification of the identificatory function. In *The Double Self-Portrait*, K/M depicted themselves in the manner of stereotyped mosaic representations of Lenin and Stalin. These authoritarian icons were essentially impersonal, vacant, "eidetic." The most important thing about them was the exhortation to identify regardless of any specific identificatory project. The same is true of *The Source of Socialist Realism* (1982-83). In this painting, Stalin is shown in the presence of the Muse who is sketching his profile on the wall. The association with the tyrant turns the identificatory function into an imperative: the interest taken by immortals in the leader's image obliges the mortals to imitate their heroes. On the other hand, Stalin's transposition into the context of Greek mythology is an obvious travesty of the transreferential function.

In the early 1980s in New York, in the Ronald Feldman gallery, K/M exhibited a series of paintings done in a deliberately traditional, academic manner. The moniker "nostalgic socialist realism" fully reflects the artists' state of mind at the time. The ways in which sots-art has changed in emigration are most vividly illustrated by their painting *Thirty Years Ago 1953* (1982-83). The character depicted in it is captured in a moment of intimate contact, *i.e.*, transposed – by means of the transreferential function – into a genre scene. All this unfolds against the background of a portrait of Stalin which hangs on the wall and by its very presence, as it were, sanctions the viewer's identification with the event. This portrait on the wall can be regarded as a rudiment or remnant of the identificatory function (*trace*, in Derrida's terminology). Thus, the identificatory icon undergoes a sort of retreat (a dis-



OLEG VASILIEV, **PERSPECTIVE**, 1983, MIXED MEDIA, 10 X 13";
PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

placement to the background), becoming a painting within a painting.

Lacan's notion that "the father [or the ancestor] is an embodiment of the function of symbolic identification"[12] is visually paraphrased by K/M in the series *Family Portraits* (1980), where dinosaurs are represented as ancestors. In these "portraits," the transfer metaphor is reduced to the level of the absurd: the transreferential function plunges us into the deep recesses of the identificatory dimension. The phallic appearance of the ancestors ("I'm Adonis, here's my penis," wrote the poet Genrikh Sapgir) is in accord with the Lacanian definition of the phallus as the "repressed signifier," which nonetheless "spurs on" all of our identificatory efforts.

As soon as the *moi—>je* shifter works, the identificatory dimension turns into a palimpsest of identifications. Thus, in one of Eduard Gorokhovsky's 1989 paintings, six images of Lenin can be discerned through the image of Stalin, as if surfacing from the "bottom" of representation. Thanks to this technique, the interworking of identificatory mechanisms becomes visible.

The painted sculptures of Leonid Sokov and Boris Orlov can also be "read" in light of the issues discussed here. In a number of Orlov's works, the narcissism of the identificatory function reaches supreme expressiveness. Everything about them, including the excessive decorations on the front of the sculpture, attests to self-satisfaction and self-sufficiency. For Lacan, it is *i(a)* or *moi* idéal, *i.e.*, the result of the imaginary doubling of the ego in the mirror stage. Other examples of the representation of the narcissistic *moi* are found in the staged photographs of Alexander Kosolapov (*Mother Russia*, 1982) and in the early work by K/M, *The Double Self-Portrait*.

Eric Bulatov's Brezhnev in *Soviet Cosmos* (1977) is an uncompromising embodiment of the identificatory function. The same can be said of the painting *Krasikov Street* (1976) in which we see Muscovites walking toward a billboard that displays a figure of Lenin who seems to be walking toward them. In terms of the earlier discussion, the billboard is a giant reflector, a regulator of identificatory streams which are received and reflected in the direction of appropriate images, appropriate deeds, appropriate values.

If the iconoclastic explosion staged by Oleg Vasiliev in the painting *Ogonyok* (1980) is seen as a refusal to obey the imperative of identification, in *Perspective* (1983) a similar effect is achieved without the interference of emotion. In this work, the portrait of the leader is partially hidden by a similar portrait of smaller size, in front of which is yet another smaller portrait, in front of which is an even smaller one – and so on, until the row of pictures is reduced to a dot. The search for resemblance to an actual person turns out to be fruitless. In part, the "recognition" doesn't happen because what the painting depicts is not a specific person with whom the viewer is meant to identify multiple times, but the process of multiple identification itself.

Before concluding, I will point out that the contact between authoritarian portraiture and the communal subject is not limited to unconscious impulses only. This article focuses on such impulses, rather than mechanisms of conscious identification, for two reasons. The first has to do with the fact that an adequate reaction to the authoritarian icon (Soviet-style) is possible only in the conditions of communal interaction (with it). Therefore, to make a responsible theoretical diagnosis of the cultural legacy of socialist realism, it is necessary to reconstruct its perceptions. The second involves reluctance to deal with identity as a purely mental construct: this has already been sufficiently appreciated in the philosophical and sociological texts of many authors.

Most often, we are dealing either with the elemental yearning for identification (identification at any cost) or with the exploitation of this yearning by the "power structures," by market and other mechanisms which give this unconscious process its conscious shape. The latter, which appears before us fully armed with categories and definitions, internal and external characteristics, criteria and limitations, is what constitutes identity[13] as understood by Adorno and others of the Frankfurt school). Its objectification by those identitarian thinkers and power brokers who might be called the switchmen of identification is far from being the only source of evil.[14] The will to identification that we all have plays a fairly significant part, and until that desire has run dry, identity will remain a "universal mechanism of coercion."[15] This applies, above all, to visual images which are vacant for identification and which, starting with the mirror stage, possess an unlimited power over our psyche. If an anachronism like visual art is to survive for long it can do so thanks only to another anachronism: unconscious nostalgia for the mirror stage.

NOTES

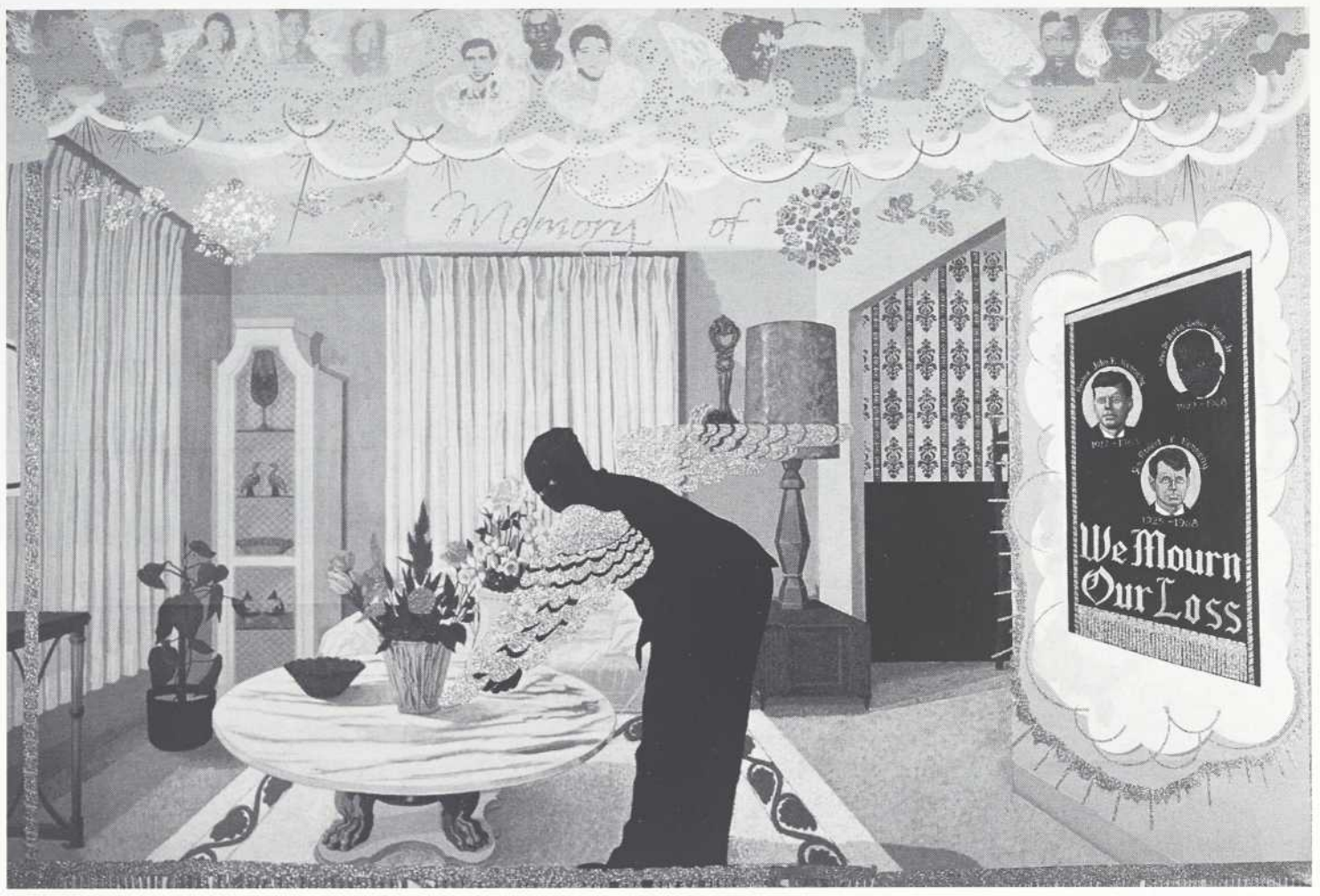
1. *Transreferential* refers to a combination of *transferential* and *referential*, for it transfers and refers at the same time.
2. With verbal maturation, the transition is made from the mirror stage to the territory of *je*, to the *Symbolic order* which has to do with an identity constructed at the demand of the *Other*, and differs from the *Imaginary order* in that the identificatory function can be transferred from image to image, from picture to word, etc. The third Lacanian register – *le réel* – cannot be confused with reality, which (in Lacan's words) represents "its grimace." *Le réel* is manifested in inconsistencies, lapses and breaks in which the *Symbolic order* abounds. Here, *le réel* turns out to be a mediator in the relationship between the *Imaginary* and the *Symbolic*.
3. Alexei Khomyakov (1804-1860), eminent Slavophile philosopher; Vladimir Solovyov (1853-1900), major Russian religious philosopher; Lev Karsavin (b. 1882), religious philosopher.
4. This work by Heartfield echoes the earlier poster by Klutsis, *Let's Carry Out the Plan of Great Works* (1930).
5. This condition can be referred to as ideological *jouissance*.
6. Here, this means the ideological "object of desire."
7. The distinctions between the substages of the mirror stage can be defined in Freudian terms, in the terms of "*Fort! Da!*," where "*Da!*" corresponds to the first substage and "*Fort!*" to the second.
8. The Soviet régime, which tried to prevent the accumulation of large doses of collective (rather than individual) alienation, always gave preference to group (rather than personal) perception. That is why the *kommunalka* (*i.e.*, communal ghetto in Stalin's Russia), with its confessional-cathartic response to authoritarian iconography should be regarded as the Stalinist analogue of the first substage of the mirror stage.
9. Margarita Tupitsyn, *The Critical Optical*, Moscow: Ad Marginem, 1997, p. 192.
10. Victor Tupitsyn, "Komar and Melamid: A Second Conversation," *The Other of Art*, Moscow: Ad Marginem, 1997, p. 174.
11. Claude Lefort, *Democracy and Political Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 244.
12. Jacques Lacan, "The Neurotic Individual's Myth," *The Psychoanalytic Quarterly* 48, 1979, pp. 422-3.
13. According to Adorno, "identity is the primary form of ideology," and "any definition is identification." See Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, New York: Continuum, 1973, pp. 148-9.
14. Identity corrupts. Regardless of the fact that to reject identification would be analogous to fish bailing themselves out of water.
15. Adorno, *op cit.*, p. 147.

Victor Tupitsyn is a writer living in New York and the author of *The Other of Art* (1997) and *The Communal (Post)Modernism* (1998) published by Ad Marginem, Moscow.

L'auteur examine les liens qui existent entre l'art officiel de l'ex-URSS, le réalisme socialiste, et sa réponse postmoderne, le sots-art. S'intéressant particulièrement au portrait, l'auteur introduit trois dimensions élaborées à partir des théories de Lacan: l'identité, l'utopie et la « transréférence ».

Kerry James Marshall

Catherine Osborne



SOUVENIR I, 1997, ACRYLIC, COLLAGE, GLITTER ON CANVAS BANNER, 108 X 156"; PHOTO: COURTESY JACK SHAINMAN GALLERY, NEW YORK, COLLECTION OF THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO.

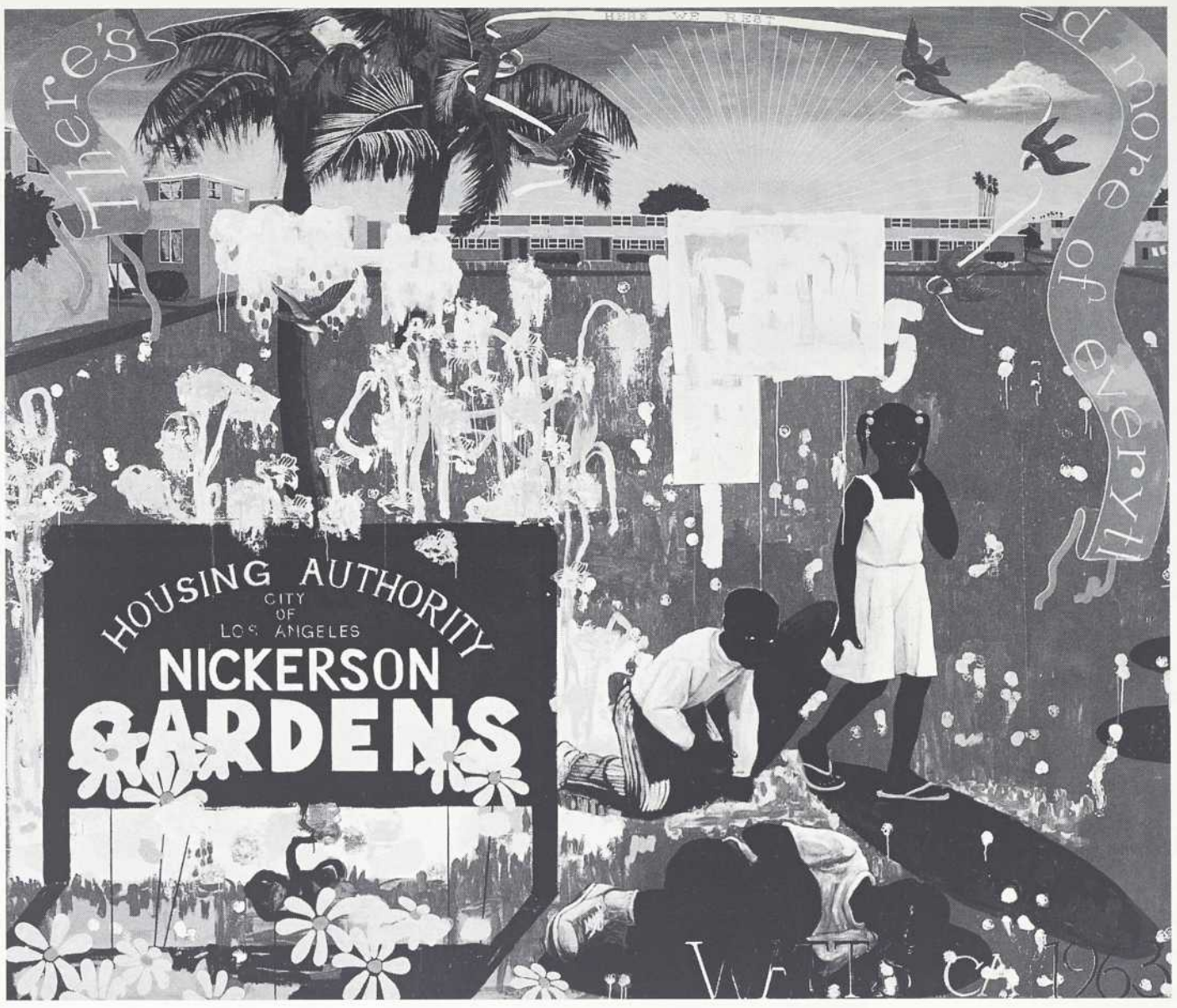
If Chicago painter Kerry James Marshall's inclusion in Documenta X as one of only two painters (the other being Lari Pittman), and his widely-noted exclusion from the Whitney's "Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art" exhibition (1994) and 1995 Biennial indicate anything, it is that Marshall's paintings are not easily placed within a determined curatorial framework.

There are reasons for this. Marshall's paintings are monumental, figurative, and have a flattened staged presence that brings the paintings right up close. His sense for composition and balance, of knowing what to leave in and what to take out, is one of his strongest skills which he has developed after years of working on small collage works throughout the 1970s. He has allowed what he learned from his teacher and friend, social-realist painter Charles White, from his student years at the Otis Art Institute, and what he picked up while working with African American folklorists, to incubate for an extended period before turning to painting, and all the while recognizing that to take on the medium requires an exceptional knowledge of art history and an individual philosophy that can successfully find a place within that canon.

The overlaps of these earlier influences are evident in Marshall's use of symbolism, a narrative format and grand scale. But it is his obdurate goal to bring the socio-historical terrain of his own life to the foreground. He is himself like a human map of the civil rights movement. Born in the most segregated city in the South, Birmingham, Alabama in 1955, and raised in Los Angeles – his family arrived in Watts two years before the 1965 riots – he has been a Chicagoan for the past ten years. The influences have not been diverse, at least not in the way Marshall has methodically distilled them. He has determined that nothing really separates the past from the present, or the lowbrow from the high. All of which adds up to an independence of mind that makes his work assuredly self-contained, informed and within the modes of postmodernism but not necessarily reliant on them.

The closest comparison to Marshall, in my mind, is the stand-alone Leon Golub whose paintings of torturers and soldiers of the Vietnam War Peter Schjeldahl once described as being able to lead us, with courtesy, into the socio-politics of his subject rather than "rubbing our noses" in a political agenda (*Village Voice*, October 26, 1982). Schjeldahl added that Golub's scale, framing and frontality meant coming face-to-face with paintings that were able to consume a room – and, therefore, consume us. Marshall's paintings are also very much like that.

In 1995 he produced a series of large-scale paintings called *The Garden Project*. The works are based on housing projects in Los Angeles and Chicago that are generally perceived as testaments of debauched urban renewal (or "Negro removal" as they were lampooned back in the 1960s and 70s). In Marshall's paintings, however, the settings are ultra-romanticized. Songbirds flit through clear blue skies, sunbeams stream outward, garden beds are immaculate and in full bloom, and smiling, happy children peddle down carless roads on their bikes, a dog jogging alongside. These are hardly the images one conceives of as an accurate depiction of housing projects (though possibly what developers had envisioned when they added "gardens" to many of the project names as they were being built – Nickerson Gardens in L.A., and Chicago's Altgeld Gar-



WATTS 1963, 1995, ACRYLIC, COLLAGE ON CANVAS, 114 X 135"; PHOTO: COURTESY JACK SHAINMAN GALLERY, NEW YORK, COLLECTION OF ST. LOUIS MUSEUM OF ART.

dens and Wentworth Gardens, among them). That officialized euphemism of an implied paradise seems a nominal, almost irrelevant point, but it is where Marshall has leaped from to create five monumental paintings for the series.

Watts 1963 (1995) is a painting of Nickerson Gardens, one of the projects where Marshall lived when he was a boy, and among the fistfuls of daisies are three children dressed immaculately in summer gear – white shorts, white sneakers, hair bobbles and flip-flops. Obscured by palm trees and a banner that sails across the upper portion of the painting, which reads "There's more of everything," are the low-slung project dwellings. In another work, "our town" is written in red college-jersey lettering across the top, and in *Better Homes, Better Gardens* (1994) a teenage couple stroll along a footpath oblivious to their idyllic urban setting. In all this synthetic deception, each painting becomes a psychological portrait tightly wound by Marshall's ability to fill but never clutter his paintings. The colours run intense and are mixed here and there with green, yellow and blue passages – dots, blanks, smears and drips of paint. Areas of painted overlays, collage and signage underscore a multiplicity of symbolic meanings. It is sentimentality overblown, the yellow ribbons that will bring the boys home from the Persian Gulf War.

Marshall's exaggeration is a process of tipping the scales in the opposite direction, erasing the preconception that the oppression that seems inherent in the projects has undermined the reality of the life these places contain, a kind of human resilience that is continually present despite the conditions. It takes Marshall's experience of knowing these locations explicitly and his mastery of balancing the ironic and comic that keeps his works from dipping into the realm of story-book corniness. The self-referential nods are just too acute to be mistaken as anything other than sharp and sardonic jolts meant to debase stereotypes.

Within Marshall's set-ups of urban idealism are his matte black figures, placed almost always front and centre. They are the most striking aspect of his work – both visually and metaphorically – and cannot be pinned down to any one interpretation. As painterly devices, their solidity and darkness makes them indeterminable as subjects (or objects) that are neither deep nor shallow, a kind of static space that sets off the action and intimacy of everything else happening around them. What is confrontational about them, in the similar gracious manner in which Schjeldahl talked of Golub's work, is their rhetorical function of producing an effect but without eliciting any one response. They are archetypes in that regard (a reversal of Ralph Ellison's metaphoric invisible man) and they carry the load of representing every vision of African American imaginable, from the "Tom Show" blackface minstrel to the sports idol, criminal, gangsta' rapper, celebrity and fetish object, even the contemporary interracial tensions between African Americans that are often the subject of Spike Lee films become infused. The figures embody not only historical and white perceived stereotypes but also tap at the fear many African Americans have of Sambo-like images being out there and in the public domain. Marshall, of course, has encountered from viewers every conceivable interpretation possible, and the responses cannot be grouped. He takes racial stereotyping as a given, then flirts with it, gambling that his viewers will be able to interpret the fictional truth of his figures' matte black uniformity. Similar to his use of idealized settings, the extreme blackness is a way of revealing human complexities by manipulating stereotypes that are meant to conceal.

If *The Garden Project* attempts to shatter illusions with ersatz idealism, Marshall's most recent work, four paintings collectively titled *Souvenirs* (1997-8), pushes for another realignment: to place cultural figures of the civil rights era into the pantheons of high art. Or, at the very least, give inclusive homage to the known and anonymous who have shaped the artist's history (and America's) over the past decades. It is a grand gesture that only slightly veils Marshall's larger critique of



BETTER HOMES, BETTER GARDENS, 1994, ACRYLIC, COLLAGE ON CANVAS, 114 X 135"; PHOTO: COURTESY JACK SHAINMAN GALLERY, NEW YORK, COLLECTION DENVER MUSEUM OF ART.

questioning how history designates a few to stardom and muffles recognition of many others, and he has gone to his most allegorical extreme to do this. The four paintings are a jumble of souvenir kitsch and gumball cheapness with overriding references to the early Renaissance (Fra Angelico's linear space and biblical straight men, in particular). In *Souvenir I* (1997) a living room stands in for the church and Archangel Gabriel, a black figure with glitter-dust wings, delivers his message in the form of a boutique of flowers. Dominating the right side of the painting is a velvet souvenir banner with the halo heads of John F. Kennedy, Robert Kennedy and Martin Luther King registering as a proxy for the holy trinity. Marshall presents the lesser-known players of the civil rights era at the top of the canvas, floating in a bed of silvery clouds like putti. Malcolm X is there, but most are not as familiar, like the four girls killed during the 1963 Birmingham church bombing.

Like *The Garden Project, Souvenirs* has an edge. Things are not quite as they seem. He has leveled out the playing field and determined that nothing is sacrosanct: art history butts up with razzle-dazzle, the divine with suburbia, white with African American history. Culture moves into the realm of politics, and the embracing question is who has the authority – or taste, property, justice – to determine the heroes. Popular culture does, as Marshall suggests, by showing the immorality of the Official Triad as subjects that have saturated every tier of the market, including the kitsch. In the accepted reverence for the Kennedys and King – American mythmakers for both African Americans and whites – the possibility of others who were no less heroic vanishes in their wake.

Even when the paintings are unwrapped from its symbolic packaging, there is still much more left. These are tamer works stylistically, more serene, and the drama more muted to something closer to the frictionless sheen of a magazine spread. Marshall's usual brushstroke pastiche and layers of assemblage are near to absent. In *Souvenirs II*, *III* and *IV* (1997), he has removed colour altogether and gone monochromatic, like a pre-Technicolor television screen held stagnant. The living rooms – of no particular period in anywhere America – seem radiant in their near entropy. As in *Souvenir I*, the names of the famous mingle with the arcane and float down the canvases like nightclub playbills: soul singer and songwriter Otis Redding, playwright Lorraine Hansberry, singer Ida Cox, folklorist Zora Neale Hurston, and Hollywood starlet Dorothy Dandridge, among them.

It is chancy work to the extreme, since Marshall courts the possibility of turning his symbolic saturation into the decorative, and then hams it up more with a glitter-dust curtain fringe running along the bottom like a carnival backdrop. But he escapes the pictorial by the peering eyes of his angels. Dressed in a mourning suit (one assumes) the foreground figure in *Souvenir I* is bent at the waist and looking out over his shoulder at us, the whites of his eyes reveal such a doleful gaze that the entire painting comes together at that very point. An otherwise static environment nears a sense of movement and liveliness that is entirely human and compassionate. Marshall is only being half-glib by not making it difficult to miss that the archangel is, in part, a self-portrait; the coy messenger invited into the white-dominated hierarchy of contemporary art has brought with him some uninvited guests.

Catherine Osborne is a Toronto-based art writer and co-editor of *Lola*.

L'auteure présente le travail de Kerry James Marshall dont les tableaux romantiques de HLM, empreints d'un faux idéalisme, ébranlent les illusions libérales. Pour cet artiste américain, la peinture constitue un moyen de manipuler et de critiquer les stéréotypes dont fait l'objet le mode de vie des Afro-Américains.

The Spatial Obsessions of Eleanor Bond

Petra Watson



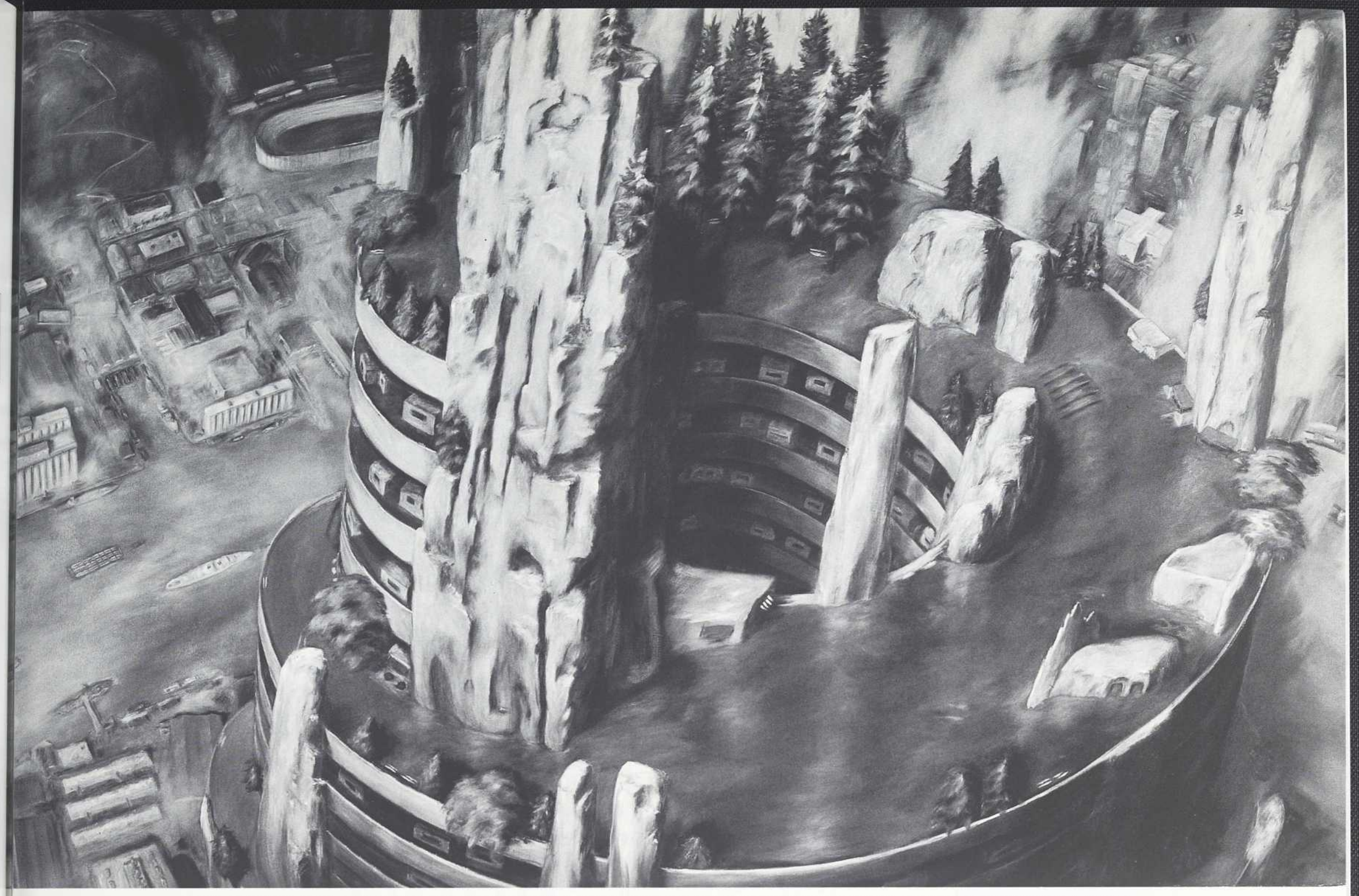
THE CENTRE FOR FERTILITY AND ECOLOGY IS SUBSIDIZED BY VISITORS TO THE WATERSLIDE AREA, 1991, OIL ON CANVAS, 244 X 372 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

Navigating Eleanor Bond's hills, valleys, lowlands, parks, wharfs, bodies of water and amorphous architecture can be slightly tricky. The viewer of Bond's paintings is not limited, or consequently comforted, by the confines of a coulisse or the directed focus of linear perspective. Bond usually paints an aerial view where geometric forms and boundaries that usually provide definitive landscape readings are broken apart into spatial metaphors and the landscape is characterized by a restless, agitated movement within which both nature and culture are fundamentally reworked – or co-constructed.[1] Nature and culture are always treated ambiguously, and neither operate singularly within pictorial metaphors or perspectival strategies of pictorial tableaux.

Bond's strategically critical approach to the pictorialization of landscape produces an immediate physical space – a large unstretched oil painting – that does not constitute a *view* as in the more familiar *perspectiva naturalis* organization of landscape. In contrast, a dispersed, plasticity of space presents the landscape as fluid and malleable. The built environment is closely mediated with recollections of nature (if not nature in the raw, as much art has wished to proclaim), and the inclusion of the activities of specified groups and individuals (even if human form is largely absent from the paintings). Bond does not place limitations on pictorial or strategic space – as do the spatial inscriptions of modern science, politics and of course military, as well as urban planning – but constructs a conceptual space of amorphous shapes, fluid outlines and sinuous prospects that subvert standard cartography.

Urban spaces have traditionally used the formal devices of the picturesque sensibility to represent themselves, to order, to construct a comparable visual relationship to the pictorialization of *nature*. With the development of pictorial perspective and the grid structure of urban cities, spaces that were otherwise differentiated landforms became one view. This approach defied natural boundaries and created ideological ones – economic, political, technological and social.Geometric grid structures do exist in Bond's paintings, but provokingly they are denied "a mastery of place through sight."[2] Their *point of view* is complex and disparate as spatial composition is fragmented and embedded in a temporal order that favours movement over unified composition. Bond's concern with space critiques this singular vision as a panoptic practice of observation, measurement and surveillance, as a form of control. Consequently, in Bond's paintings of urban landscape, conventionalized spatial practices are contested and positioned within a transgressive visual process that is intellectually penetrating with a sense of discernment, parody and humour that circumvents naive realism and mimesis.

Bond's treatment of landscape is a metamorphic realization of space, place and community within an ontological significance – questions of human spatiality – of what Neil Smith calls "deep space."[3] The paintings are value-laden presentations of human experiences – meeting places, settlements, industrial environments, etc. – no matter how undecipherable and utopian – or no place, and no matter how devoid they are of human forms. The wily, complex titles of these spatial representations provide information to map the ambiguities, tensions and grids of power that pervade these landscapes: *Rotterdam Pioneers New Technologies for the Subterranean Eco-Suburb, an Environment with Clean Air, Clean Water and Abundant Daily Sunshine* (1995), *On the Maasvlakte Extension, Rotterdam Establishes a Satellite Colony Which Functions as a Prosthetic Eye and Arm, Enclosing the International Activity of Europort within the Sight and Embrace of the City* (1995), *Rock Climbers Meet with Naturalists on the Residential Parkade* (1989) and *The Centre for Fertility and Ecology is Subsidized by Visitors to the Waterslide Area* (1991). Bond titles her paintings against social givens and conventional cartographic mapping, for example, clean air, water and sun are only to be found in a subterranean



ROCK CLIMBERS MEET WITH NATURALISTS ON THE RESIDENTIAL PARKADE, 1989, OIL ON CANVAS, 246 X 373 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

site of an urban city, and rock climbers and naturalists meet within the "urban pastoral" of a residential parkade.

This reading of Bond's work is particularly appropriate when one knows that the most recent of these large scale paintings were produced during a six-month artist residency at the Witte de With Centre for Contemporary Art, Rotterdam, in 1995. The topography of the Netherlands, not unlike Bond's constructed landscapes, is exposed "unnatural" land(scape) recovered from the North Sea. Although the word landscape entered the English language to describe a "natural" prospect in a painting, and later an actual view, the Dutch origin of the word reveals a spatial representation that is entirely "cultural" in its implications. As both the land and the built environment were human-made, the urban landscape was viewed as much a part of the landscape as the seemingly more natural, rural countryside.

Bond has been known to apply paint to provide further atmospheric conditions to her large-scale oil paintings (approximately 244 by 372 cm) after they are hung in an exhibition space. J.M.W. Turner similarly touched up his paintings in the gallery before public viewing. Bond's practice invites comparisons to Turner's also in her pictorial applications of spatial structure and fluidity, the absence of horizon (instead sky and land unite in an indistinctive wash of colours that sweep away borders), and the use of diagonal lines that extend from all sides of the picture. Both the work of Turner and Bond propose that the straight lines of perspective can be supplanted by an aerial view in order to explore perception and the means of landscape representation itself. For both artists, applications of colour are used to recognize zones of graduation that compose form (often primary colours for Bond), which can be as much abstract as figurative. Without meaning to conflate the two artistic practices – the differences of their centuries, their mediums and intentions – Turner and Bond both privilege spatial relationships rather than pure pictorial illusion.

Bond has outlined that her interest in painting is "psychogeographic"[4] and her practice of painting provides the means of exploring and changing the city, and experiences of the urban landscape. Bond's approach to remapping the urban environment, and her reference to this Situationist term, is to visualize prospects that defy the framing of borders by making them intangibly aerial.[5] Even when the viewer perceives the more defined shapes in her paintings the outlines dissolve conventional perception; for example, the relationship between land and the built environment, land and sea, and land and sky, becomes elusive. The Situationist International, a radical art and political group of the 1950s and 1960s based largely in Western Europe, worked collectively to develop a theory of psychogeography defined as "the study of the specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behaviour of individuals."[6] Guy Debord, the most prominent member of the group, described the large industrial cities of the twentieth century as "centers of possibilities and meanings."[7] Through "psychogeographical mapping," the Situationists sought to examine the relationships between social

space and desire/subjective space, and between urbanism and human behaviour within both public and private contexts.

Bond's approach to urbanism is comparative to the Situationists' means of intervention or *détournement* as a social/spatial practice to disrupt existing representation of the city. Debord's 1957 work, *The Naked City*, for example, is constructed out of pieces of a map taken from an existing plan of Paris and directional arrows. These fragments are carefully reconstructed to subvert the map as a form that can adequately survey the city.

Bond's landscapes are similarly concerned with mapping and questioning urban space, and presenting information that is obtained through her own psychogeographical investigations. Consequently, Bond visualizes urban landscape within the recognition that the city cannot be contained from a single position, but meanders through a labyrinth of various positions that include, like the Situationists, both the actual and imaginary. The viewer, however, must incorporate Bond's titles as part of this spatial process, in that they provide the journey, or route, to walk through and experience the interventions of Bond's urban space: *The Women's Park at Fish Lake Provides Hostels and Housing* (1990) and *Activity in the Inner Harbour is Regenerated by the World Botanical Garden, Constructed with Recycled Materials from the Glass City* (1995).

Bond's *détournement* is linked to an ambiguous use of the complex, spatial practices of a bird's-eye view. The bird's-eye view has been described as a totalizing position which portrays the city as an inert, homogeneous object, a panoramic view that is a "theoretical (that is visual) simulacrum, in short a picture, whose condition of possibility is an oblivion and a misunderstanding of practices."[8] In a passage that has increasingly become exemplary of a critique of a bird's-eye view in comparison to everyday life on the city street, Michel de Certeau describes his pleasure in looking out over Manhattan from the top of the World Trade Centre; one is like an "Icarus flying above these waters," that ignores "the devices of Daedalus in mobile and endless labyrinths far below."[9] De Certeau argues that the scopic drive of the elevated view sets the city at a distance, and the *viewer* no longer has access to the city as a place of immediate experience. In part then, both de Certeau and Bond understand and utilize the aerial view as a way to argue the limitations of trying to understand the city through a reliance on standard forms of surveying and mapping – all practices inherent to urban planning. A critique of mapping – as a disembodied claim to knowledge – is also emphasized in feminist texts and by writers on colonial configurations of landscape, spatiality and power.[10] Such examinations of spatial discourse and relationships of power and knowledge have contributed to a condition which has been described by Derek Gregory as "cartographic anxiety."[11]

Bond's expansive, yet ambiguous, rather compressed, and anxious bird's-eye view is less homogeneous in its scopic accumulation of space, than the more familiar, elevated panoramic view, because its labyrinthine visuality denies a single viewing position. Consequently her work seems to constitute two strategies of spatial disorientation. Bond's elevated view does not foster the illusion of the mastering totalization of the bird's-eye view, but rather establishes a sense of vertigo and an immersion into at least a partial counter-hegemonic space. This disorientation and her pleasure in depicting the sheer fluidity and plasticity of space is a strategy that struggles to deny a singular instrumentality of space, or what Bond clearly views as the disciplinary effects of the urban landscape of late twentieth-century capitalism.

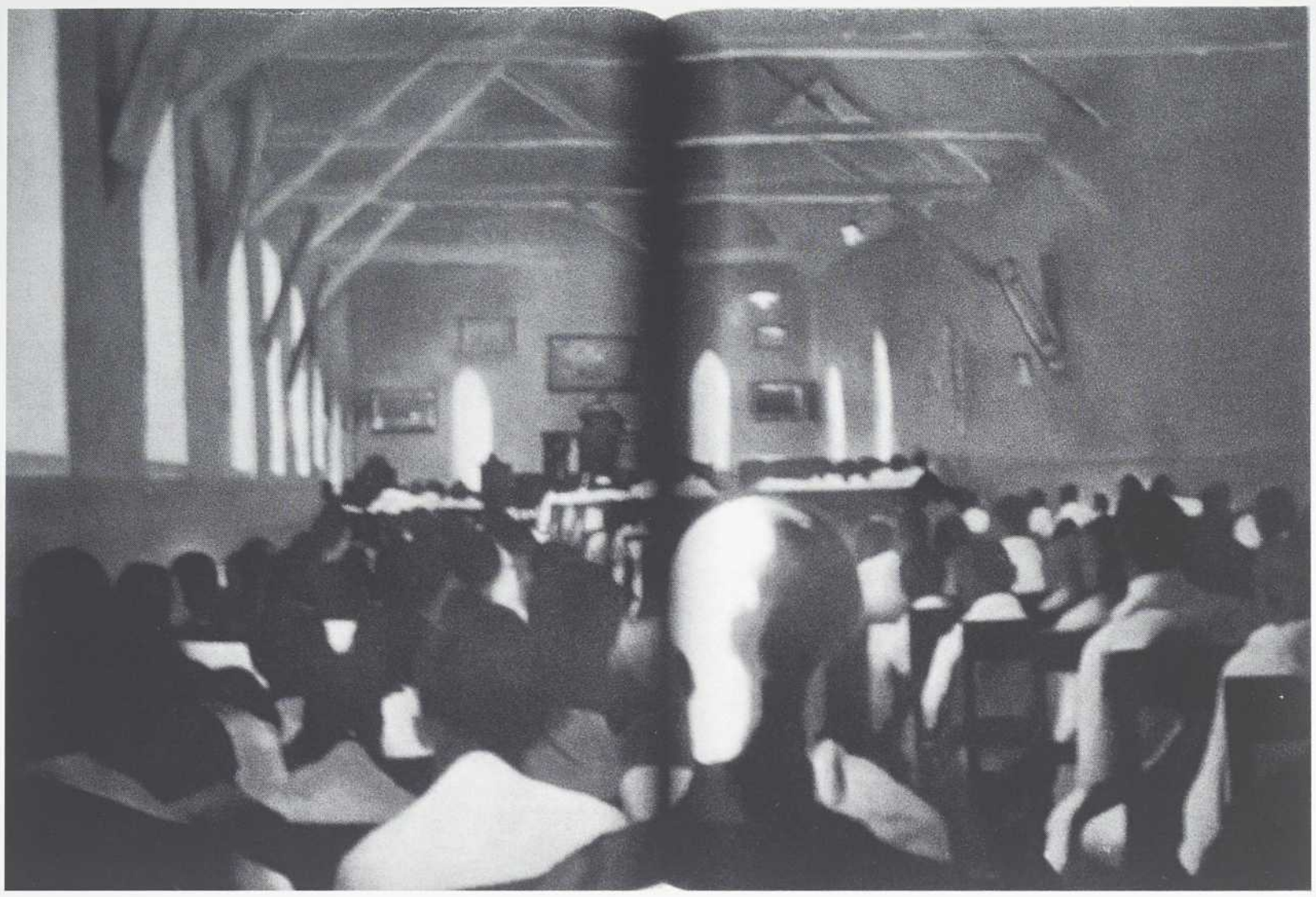
Bond's construction of urban utopias as a malleable, if phantasmagoric, space has broad historical roots in the avant-garde that extend far beyond the "psychogeography" of the Situationists and include the writings of Walter Benjamin, the paintings of de Chirico, Malevich and Lissitzky, the "cuttings" of Gordon Matta-Clark and more recently work by artists such as Rachel Whiteread. Bond's representations of the plasticity of space and her portrayal of an ambiguous instrumentality of space within a political and very practical discourse (Bond often refers to conversations with friends as an ongoing critique of the urban environment) are a utopic, spatial representation of the "centers of possibilities and meanings" that can be found in urban space and society, but as Bond's paintings suggest the utopic, properly speaking, is profoundly revolutionary.

NOTES

1. A few recent paintings have been painted from a worm's-eye view.
2. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984, p. 36.
3. Neil Smith, *Uneven Development: Nature, Capital and the Reproduction of Space*, Oxford: Blackwell Publishers, 1990.
4. Lecture presented by Eleanor Bond, February 20, 1998, as part of the series "Perceptions of Landscape Towards the End of the Millennium: Public Prospects, Imaginary Geographies, Spatial Obsessions," at Simon Fraser University, organized by the author.
5. In the painting *Rotterdam Pioneers New Technologies for the Subterranean Eco-Suburb, an Environment with Clean Air, Clean Water and Abundant Daily Sunshine* (1995), the subterranean site is paradoxically also pictured from an aerial view.
6. Guy Debord, "Introduction to a Critique of Urban Geography," *Situationist International Anthology*, ed. Ken Knabb, Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981, p. 45.
7. Guy Debord, "Theory of the Derive," in *ibid.*, p. 51.
8. de Certeau, *op cit.*, p. 93.
9. *Ibid.*, p. 92.
10. One particularly good example is Anne McClintock's, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York and London: Routledge, 1995.
11. Derek Gregory, *Geographical Imaginations*, Cambridge, MA and Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1994.

Petra Watson is an independant curator living in Vancouver.

Les tableaux d'Eleanor Bond abordent la représentation du paysage d'un point de vue critique. Selon l'auteure, cette artiste canadienne a recours à la peinture pour installer un vertige plutôt qu'un sentiment de domination, immergeant le spectateur dans un espace fluide et fantastique qui a pour effet de faire dériver tout désir de contrôle.



TIONG ANG, **INTERIOR (INITIATION)**, 1995, SILK, ALKYD ON CANVAS ON WOOD PANELS, 130 X 190 X 13 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

Painting in the Shadows
Tiong Ang, Kevin Ei-Ichi deForest and Luc Tuymans

Stephen Horne

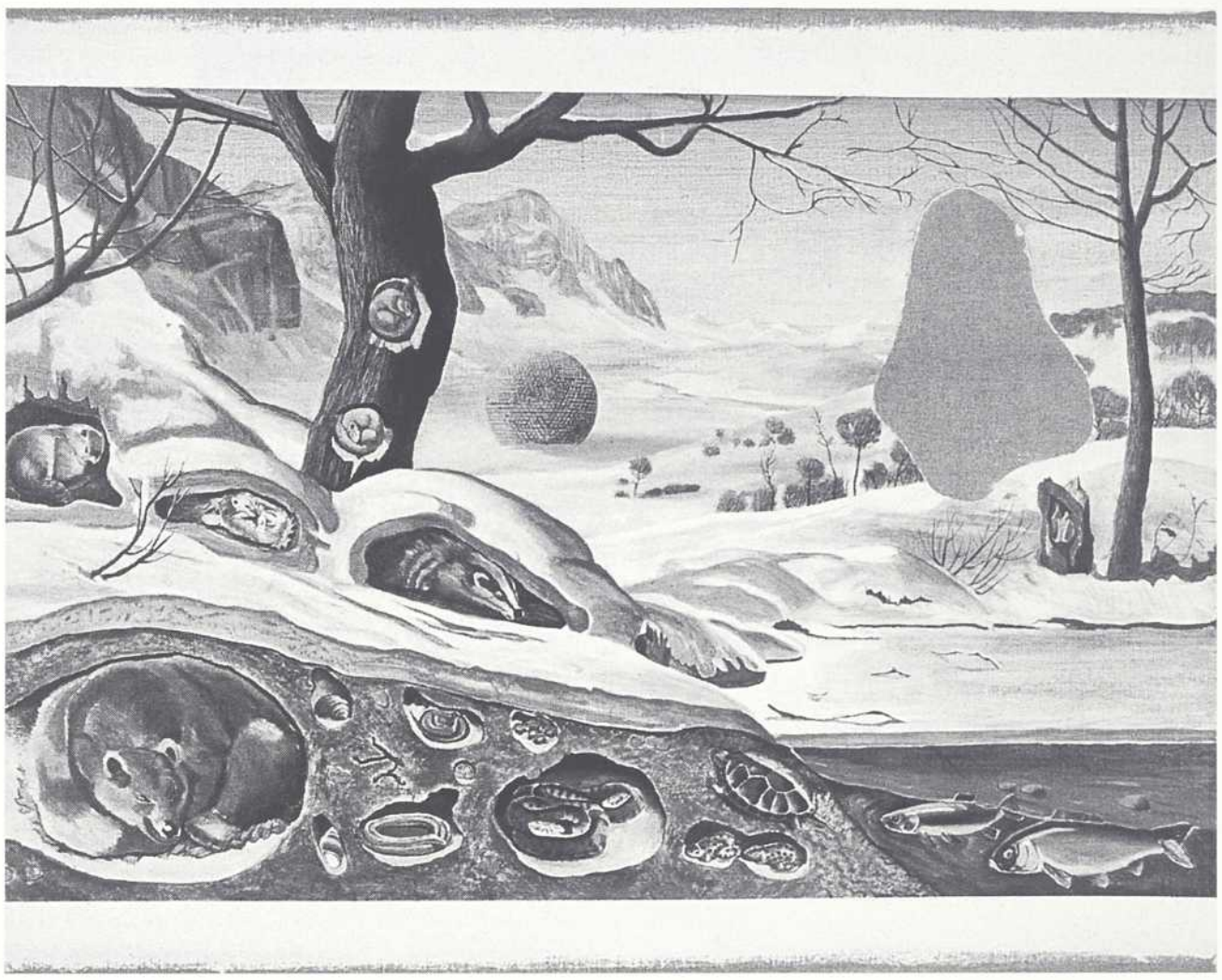
There are painters, for example Warhol and Richter, who have located their painting in the midst of photography. By this I refer to the premise that one finds the photograph always already there, *before* the painting, "before" both in the spatial and the temporal sense. And then, I am using the photograph to refer to representation in general.

This premise of the priority of the photograph, of mediation, has functioned as the basis for a dismantling of Modernist conceptions of authorship and originality, of formalist assertions of authenticity and essence in painting, of the authority of painting itself. Modernist painting, defined by a paradigm of essence and authenticity, has been bound by the æsthetic, that is, by reference to subjective experience, to art considered as an expression of human life.[1]

In order to circumvent the æsthetic determination, painting practice has frequently incorporated the game of "texts" alongside that of "the work" against the consideration of painting as handmade gesture (*peinture*) and the conception of unitary or transcendent meaning that this entails. Simultaneously, many artists have commented on the spectacularization of the world, from Guy Debord to Peter Halley, observing how it seems to have become the destiny of our gaze, our vision, to lose touch with reality and that it increasingly incarnates the opticality of its technical prostheses. While there are many examples of artists engaged with these themes, the three discussed here have consistently pursued a course of post-conceptual "realist" painting, their strategies strangely congruent in a "poetics of lifelessness" and in relation to a luminosity deriving from the shadow rather than from "enlightenment."

Through the nineties Amsterdam artist Tiong Ang has created paintings on shaped and sculpted canvases. In each case the canvas takes the form of an open book or a folded-open magazine. Each canvas is meticulously crafted with the appropriate angles and rounded forms to take the shape of a book opened to present "illustrated pages." For example, *Interior II (Initiation)* (1992) is based on a symmetrical form with the spine of the open book running right through the centre of a single image. A photographically derived image, the painting presents a school room scene with students in desks as viewed from the rear of the room. In other words, we are looking into the room and at the teacher, as well as into the book. There is a dated feel

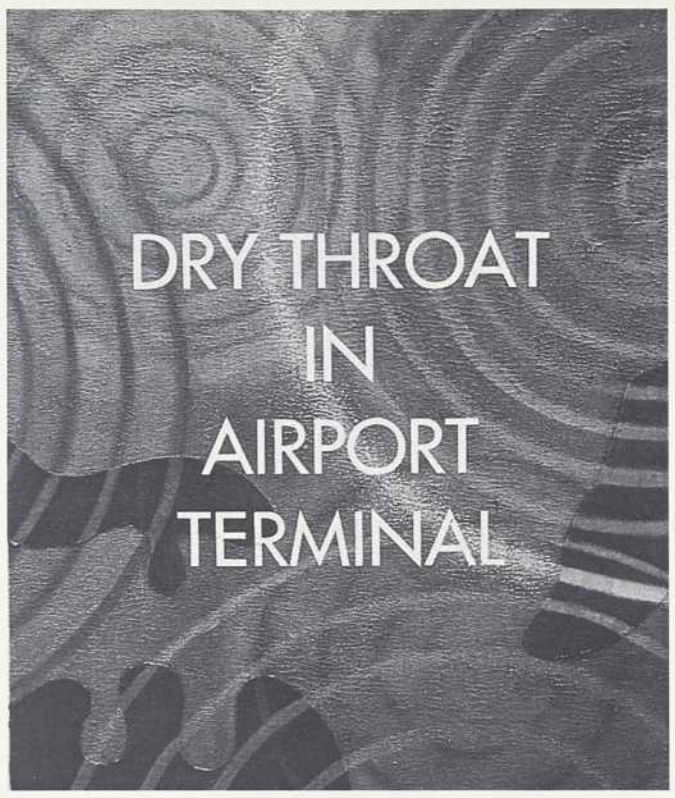
to the scene, perhaps because the person of the teacher is in the costume of a nun. Although the painting is precise, there is a degree of simplification, photographic detail has been eliminated and the colouration is primarily in the dark ranges. Typical of Ang's paintings, this one has been veiled with a layer of black silk stretched tightly over the painting, obscuring it. Interior space is a recurring theme, taken up in many of Ang's paintings. In *Interior with Staircase* (1992), the two spaces, of the stretcher and of the image, are made more explicit. The stairway is one of those liminal spaces we simply pass through, as are the hallway and the waiting room. In this case the painting takes the form of a magazine rather than a book; the stretcher is more complexly rounded and angled to mimic the soft folds, and the stretcher is asymmetrical. Again the painting is dark, nearly monochromatic and obscured by the dark veiling of silk. Besides the theme of interiors, Ang has explored images of the eye itself, the eye in extreme situations such as the classic Buñuel film shot of an eyeball being sliced by a blade, or the eye as object of a surgical operation, the damaged eye. In each case, since the paintings rely on photographs, there is an implicit reference to visual prostheses and their relationship to seeing.



KEVIN EI-ICHI DEFOREST, **SURVEILLANCE 67: TORPOR I**, 1994, 120 X 75 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

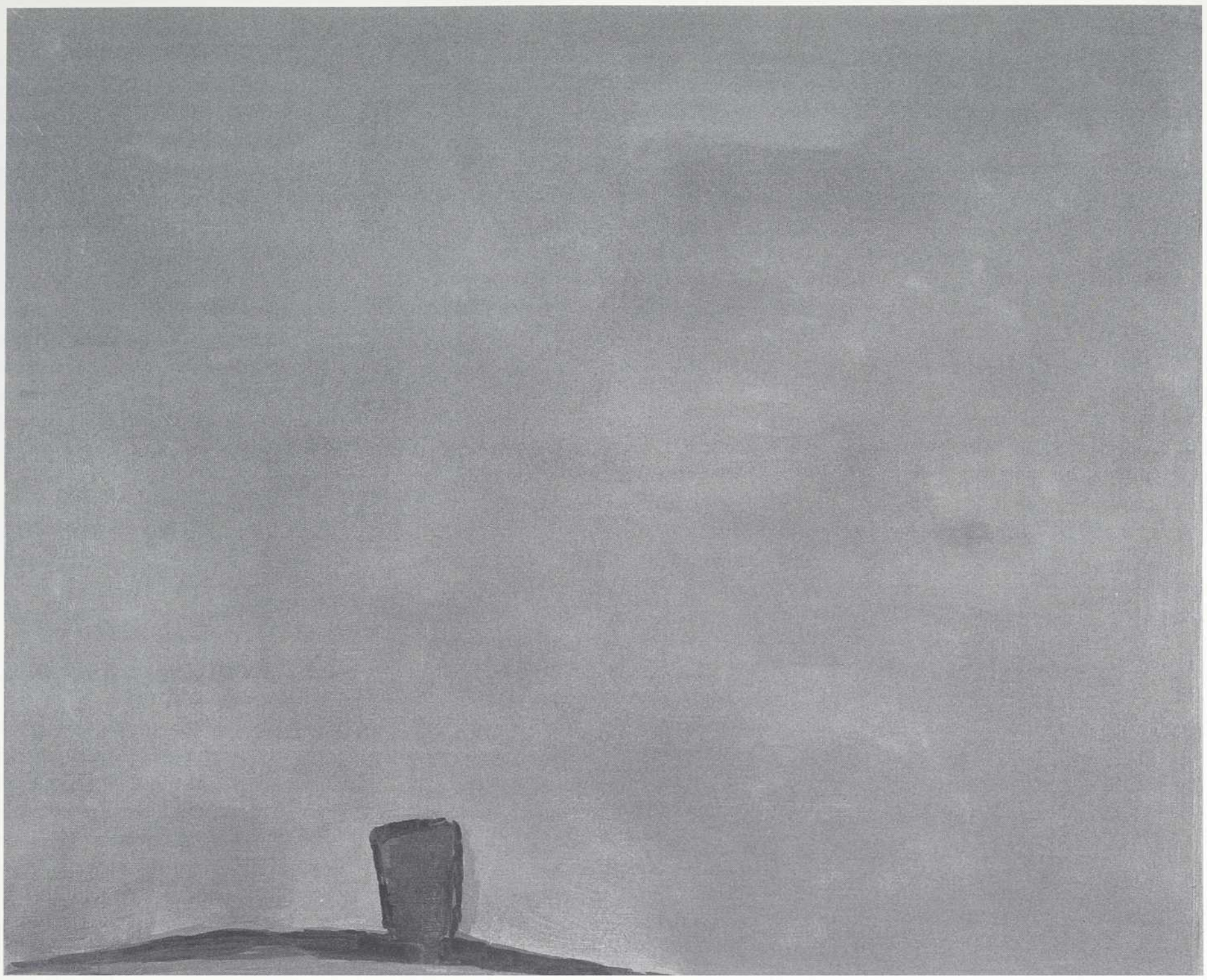
Ang often presents works or exhibitions under very low lighting, the black veiling further rendering the images invisible when viewed obliquely. The veiling delays visibility and resists the condition of spectacle by according a degree of intimacy. In regard to this Ang has written, "The absence of light deprives the images which dictate our desires of their logic and authority. Here the image is no longer seen. Not seeing is more than seeing."[2] Ang's veilings and obliqueness resist the explicitness of the representational or fictional plane of the pictorial space.

Hegemonic definition of pictorial space relies on the basics of æsthetic realism; correspondence, mimesis and equivalence. Like Ang, Kevin Ei-Ichi deForest, currently working in Kyoto, deploys realism against itself through the detour of the photographic representation. DeForest has appropriated ready-made, illustration-style reproductions to form the basis of the series of paintings *Surveillance 67: Torpor* (1994). The source of his appropriated landscape and cityscape images is likely the *National Geographic* magazine or a grade school natural science textbook and there is a sense of a time frame located in the sixties. The illustrations incorporated in this series of paintings feature a style of reproduction in which the skilled craft of the "original" exhibits the model of mimetic accuracy underlying the realist æsthetic. These found images feature the device of the "cut-away" which here depicts aspects of a landscape sliced open to permit visual access to the secrets of the earth and its inhabitants. The private, inner world of animals in hibernation is revealed; squirrels curled up inside a tree, a bear in a cave, a snake underground. All is rendered in one continuous depiction. The cut-away windows are also rendered naturalistically, placing the openings as windows represented within the continuity of the representation, as if the tree itself has been chopped open to reveal the sleeping squirrel.



KEVIN EI-ICHI DEFOREST, **PURGATORY I**, 1994, 60 X 75 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

Corresponding to these depicted cut-away openings, another opening literally cuts away the actual painting from its canvas support, leaving a curious lozenge shaped hole in the picture, a spot of bare canvas. The hole follows the form of the depicted cut-away openings with the difference that with this hole, deForest interrupts the construction of pictorial space, exposing a literal surface. With these paintings deForest explores and parodies the illusionism on which rests the visual culture of mimesis. The banality characterizing the images with which he works is equally emphasized in other series, particularly the *Purgatory Series* (1994), which consist of very dark abstract surfaces patterned with groups of concentric circles. On these abstract surfaces deForest has superimposed phrases emptied of resonance, one per painting, such as "sleeping and resting during migration," "dry throat in airport," "on the verge of orgasm." The captions are painted either light or dark and nearly fill the surface of each painting. There is some resemblance to the work of Ed Ruscha, not only in the typeface used but



LUC TUYMANS, **THE GREEN ROOM**, 1994, OIL ON CANVAS, 20.5 X 25"; PHOTO: FELIX TIRRY, COURTESY DAVID ZWIRNER GALLERY.

in the pop/kitsch banality of the phrases. The ennui of the concentric circles, the dense colouration combined with the emptiness of the phrases all contribute to works which pose their lifelessness in relation to painting's claims to authority.

Responding to these themes of emptiness and absence of light, deForest recounts his discovery of an alternative seeing, "Looking into Japanese spatial conception brought me to texts referring to the cultural uniqueness of a sense of space created from darkness; a sensibility of impermanence and flexibility; a space of the interval and not merely the absence of the object."[3] These themes of darkness and impermanence clearly run counter to the "techno-scientific" mode of relating to things, persons and world, in which grasping and ordering are familiar aspects of everyday life. In these paintings, deForest emphasizes the ambiguity of the image through his indirect use of the photographic, indirect because he has based these paintings on illustrations that were hand painted, then photomechanically reproduced. This ambiguity of the image is deployed for its alterity, a disruption of conceptual order, and an opening of space to heterogeneity.

Another sense of ambiguity can be ascertained in Antwerp artist Luc Tuymans' use of the photographic image simultaneous to his practicing what is apparently a casual painterly expressionism. Tuymans' practice emphasizes the view that the socialization of vision,[4] its "inauthenticity" may be made manifest through the painting or re-painting of existing pictures. Through fragmentation of his subject, and through the device of painterly clumsiness, Tuymans' paintings acquire a desultory quality. Equally, these devices divide his paintings into incommensurable systems of representation, by genres of figuration and abstraction, as in, for example, *Shadow I* and *Shadow II*. These brushy, loosely defined areas of muddy colour nevertheless manage to convey a depictive intention but what is depicted are frequently images such as the shadow which point toward the principle of the index. There is an æsthetic indifference in Tuymans' paintings, made apparent with his stylistic choices and heightened, on one hand, by the banality of his subject matter but on the other by the near preciousness and intimacy occasioned by the small size of these paintings. Tuymans' subjects frequently consist of everyday household objects such as lamps, televisions, tables or items of clothing. Architectural spaces appear frequently, for example *The Green Room* (1994) and *Our New Quarters* (1986), which is a painting based on a photograph of the Nazi death camp Thereseinstadt and about which Tuymans' wrote, "When I saw the picture. . . I had a sense of apathy, something that radiates only an absence of life."[5] Another painting of 1986 presents an empty room. Loosely painted, as usual wet on wet, in warm brown and peachy flesh tones, the sketchy description of the room manifests a casualness that is disrupted by the painting's title *The Gas Chamber*. In fact, these paintings correspond to images borrowed from archives of the Holocaust. The impact of these paintings derives in part from the ambiguity they maintain in the face of their proximity to the horrific but also from the various absences and the combination of these absences in an understanding of representation's limit. In

this regard, Tuymans wrote, "The picture, its æsthetic character, is the disguise of something that is absolutely inaccessible if it is not disguised."[6]

Gerhard Richter has observed that, "The painter sees the semblance of things and repeats it."[7] If semblance is taken as it is defined by the context of simulation culture, then it means that the painter repeats "the visual," the already-seen, as opposed to the image which is a space of alterity and therefore, resistance. This aspect of the image rests on a recovery of the figural or rhetoricity, which operates as a resistance to conceptualization in so far as conceptualization may be said to function through a grid of oppositions (as in perspectival space). The outcome is the elaboration of a resistance to the discursive, in favour of heterogeneity. Something of this sort occurs in the paintings discussed here through their retrievals of the image. Tuymans' paintings, however, differ in regard to his emphasis on serialization, whose production achieves some of its critical ambiguity through this principle. This redefines authorship along the lines of redistribution rather than its "death," undermining one of Modern painting's primary bases of pictorial structure and authority.

These painters question the possibilities for painting in the time of image making we might, with digital imaging in mind, almost call "post-photographic." Painting contributes something more than æsthetic recreation in this moment which is calling into question the "ocularcentrism" of this episteme. Can painting achieve value by continuing the negations of its own tradition, or analyses of pictorial specificity? The theme may now be one of paradox, of creating strategies of resistance to the optical, of visual content in painting, apparently a "visual art." Split by the encounter between textuality and the figural occasioned by the incorporation of the photograph into actual paintings, by the introduction of "reading" as a deferral of "seeing," these artists, by undermining painting's unity have opened pictorial form into heterogeneity, into forms of difference that are not merely oppositional. In the game of "texts" rather than of "the work," paintings no longer are constrained to mark and repeat the conclusion of painting but are immersed within forms of spatiality more characterized by deferral and difference, the space of "*discourse/figure*." No longer concretely defined by reference to essence, painting at this moment is no more concluded logically than any other artistic practice.

In this condensed sketch I have proposed the phrase "æsthetic of lifelessness" or "poetics of lifelessness," in part because of the artists' disruptions of any stable opposition of the figural to the textual, which, rather than maintaining an absolute denial of originality and expression, simply puts these in quote marks, holding them up as ruins. Also important, an evacuation of "signification" and interiority is effected from their paintings. What is dynamic and paradoxical is that this attitude is practiced using rather conventional painting techniques, but deployed "differently," that is by emphasizing the mutual implication of the textual and the figural orders.

Incorporations of the photographic, the juxtaposition of genres, spatial incommensurabilities, and the veiling of paintings, all disrupt the attempt to grasp the painting as a unity and a fullness but also, by refusing signification, open space to heterogeneity. These paintings use photography or aspects of the photographic as elements in a rhetoric of displacements, a mediation of the process through which the world has become picture, "picture" meaning structured image following the rationalization of space in pictorial perspective, and of pictorial perspective as text and discourse.

This selection of recent paintings introduces a group of concerns which includes the disjunctive combination of incommensurable systems of representation and genres, brought into the proximity of one another, fragmentation and emptiness thus allowing heterogeneity to replace what was formerly unity and meaning. The shadow light that persists throughout the practices of these painters is a resistance, a temporalization, related to what Heidegger described as "the invisible shadow that is cast around all things everywhere where man [sic] has been transformed into subject and the world into picture."[8] The themes of loss, emptiness and melancholy which infuse these works need not be considered mere contributions to nihilism or exercises in nostalgia but could be recognized as contributions to a critique of the æsthetic, and as a recognition of the suffering undergone throughout our encounter with the transformations described by Heidegger.

NOTES

1. Martin Heidegger, "Age of the World Picture," in *The Question Concerning Technology*, trans. W. Lovitt, New York: Harper Colophon, 1977, p. 116.
2. Tiong Ang, *Tiong Ang*, Amsterdam: Stedelijk Van Abbemuseum, 1993, p. 8.
3. Press release for *K = Infinity*, Galerie Articule, November 1996.
4. Norman Bryson, "The Gaze In The Expanded Field," in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1988, p. 92. Bryson, following Lacan, argues: "[W]hat I see is never simply light but intelligible form, a network of meanings, between the subject and the world is inserted the entire sum of discourses which make up reality, that cultural construct, and make visuality different from vision, the notion of unmediated visual experience. Between retina and world is inserted a screen of signs, a screen consisting of all the multiple discourses on vision built into the social arena. I am inserted into systems of discourse that were there before I was, and will remain after I am gone. I am inserted into systems of visual discourse that saw the world before I did and will go on seeing after I see no longer. The screen casts a shadow of death. The signifier casts its shadow of darkness across my vision, and because of that darkness I am no longer bathed in a lustre of a luminous plenitude."
5. Luc Tuymans, *Luc Tuymans*, London: Phaidon Press, 1996, p. 112.
6. *Ibid.*, p. 113.
7. Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting*, Cambridge: MIT Press, 1995, p. 182.
8. Heidegger, *op cit.*, p. 135.

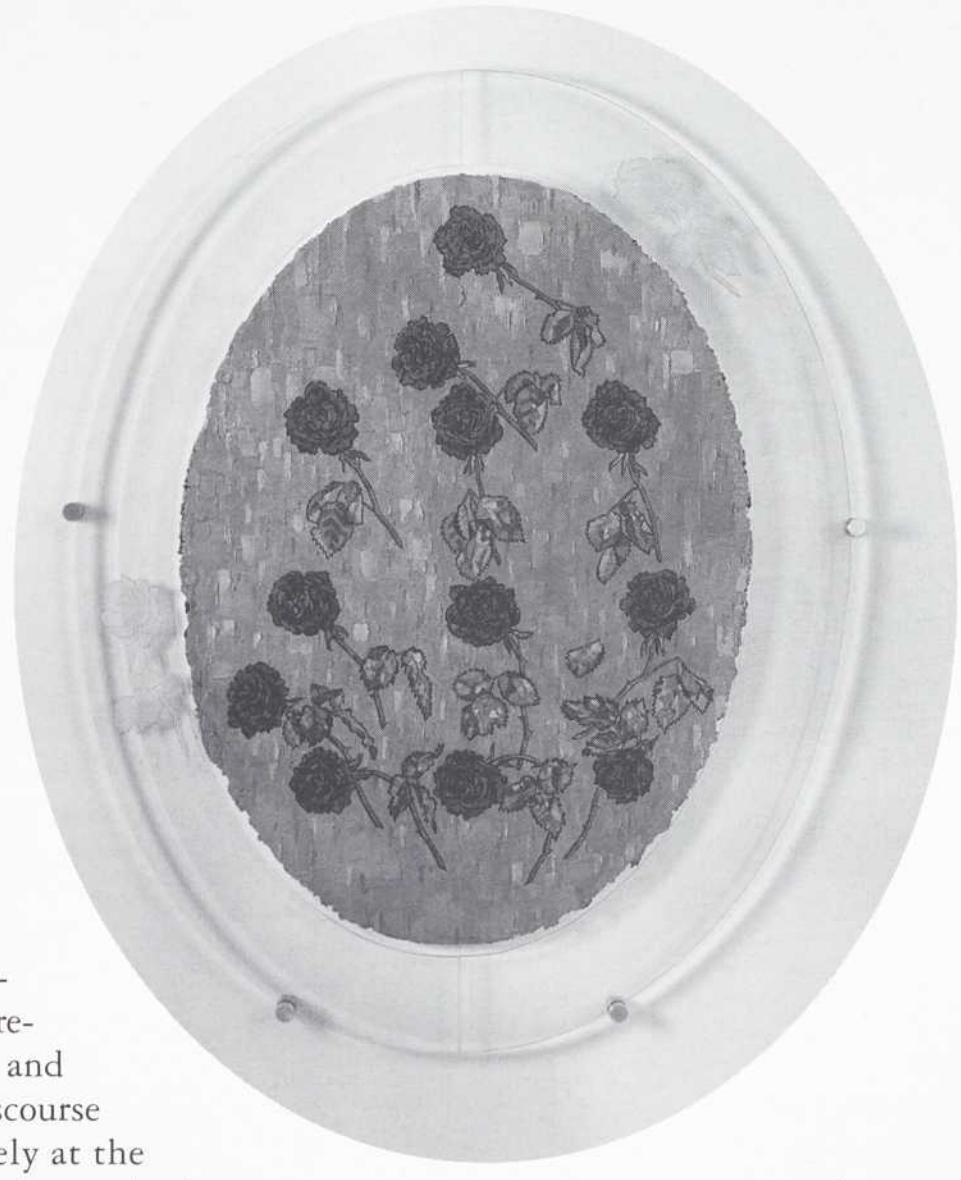
Stephen Horne is an artist and writer living in Montréal.

L'auteur commente le travail de trois artistes pratiquant une peinture post-conceptuelle et réaliste. Apparentées à certains aspects de la photographie, leurs démarches interrogent les notions modernistes d'auteur et d'originalité, tout en incarnant ce que l'auteur qualifie de « poétique de l'inertie ».

Patrick Mahon

Painting's Hurts

Modernist Scars and the Works of John Armstrong, Cora Cluett, Sara Hartland-Rowe and Lucy Hogg[1]



JOHN ARMSTRONG, **PAGEANT**, 1992, OIL ON LINEN, SAND-CARVED GLASS, 162 X 132 CM; PHOTO: JEREMY JONES, COURTESY THE ARTIST.

During the time that Cora Cluett's paintings were displayed in a recent exhibition, the preparatory staff of the gallery reported having to occasionally "touch up" the walls surrounding several of the artist's densely built works. Periodically, a little of the material from her canvases would appear there, having moved from beneath the skin-like nodules of dried-over paint where it remained viscous and (one would have thought) trapped. Smudged onto the wall beside the work was the evidence that someone had not resisted the temptation to "pick the scab" of Cluett's work. Presumably a finger belonging to the guilty party, coloured with material that would not go away, was then dragged across the wall in an attempt to come clean. One imagines a cry of "Out! Out!" might have emerged from the lips of the violator of the canvas on realizing he or she had become marked by the ubiquitous coloured matter.

In the recent postmodern past it seems that many hands have got paint on them while finding painting blameworthy in some of the most fraught critical debates of the twentieth century. It is well known that the fault-finding was initiated in the name of those who were historically placed on the outside of a modernist canon that put painting at its centre and other practices and practitioners on the periphery. Yet even as the echoes of accusations about painting's culpability as the hegemonic medium of domination continue to hang in the air, *paintings* insist themselves everywhere within the contemporary visual field. Among them are paintings by women who might have considered the medium unfit within the framework of a feminist practice, paintings by artists seeming bent on revisiting modernist æsthetic projects once left for dead, and paintings by those whose works seem to assert that, indeed, it's the *paint* that won't go away.

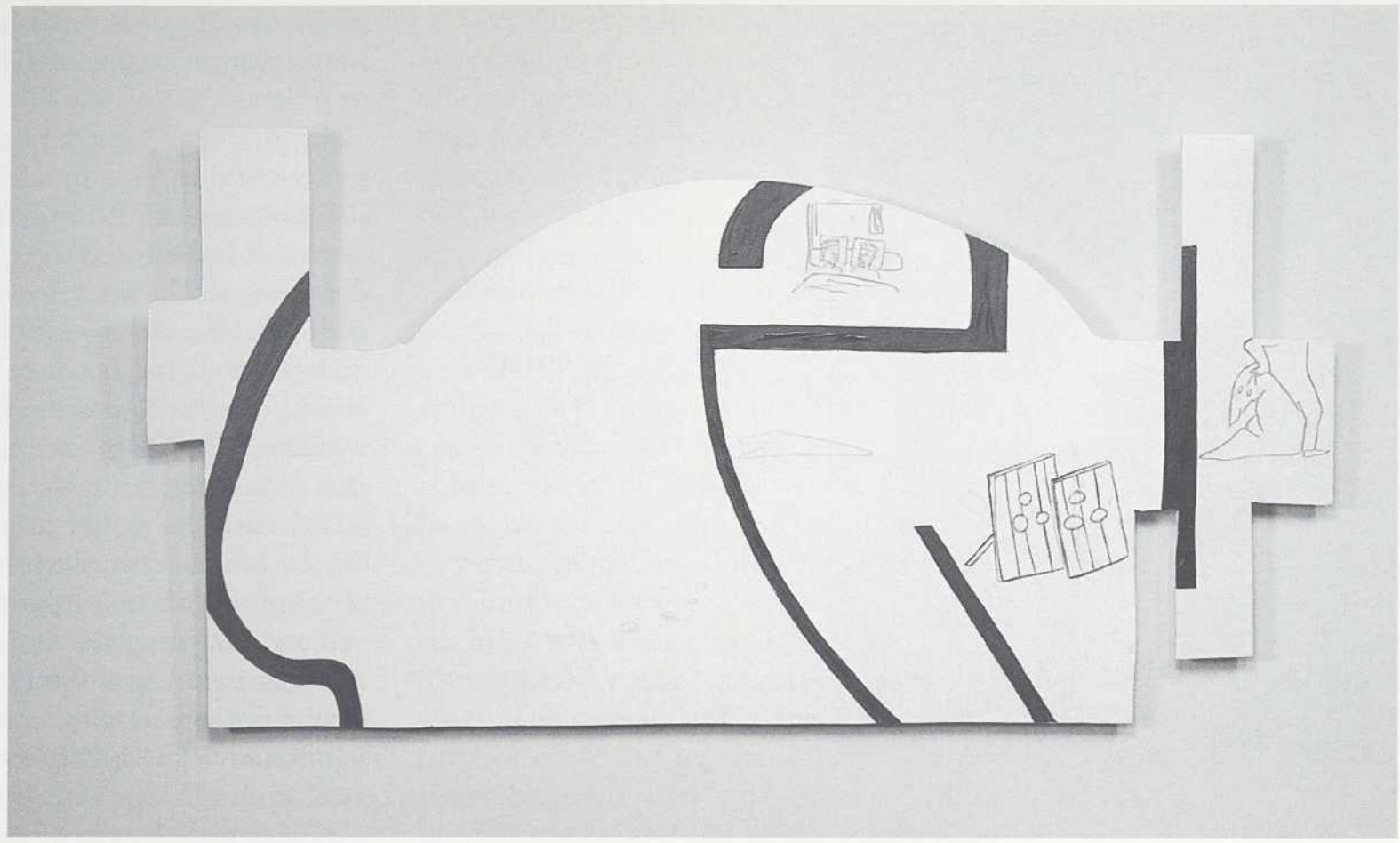
The apparent "resurgence" of painting on the contemporary scene appears as an invitation to revisit earlier modernist debates, including those that yielded to the reductive alliance of painting and "high modernism." Such discourse requires that one peer closely at the specificity of codes of production, and ask questions about the cultural values proposed through and as painterly representation. Johanna Drucker has usefully argued that this conversation, in fact, reiterates modernist problematics that have indeed been central preoccupations within postmodernism as well.[2]

To take up the problem of painting as representation here could arguably be an act of dressing the wounds of painting and mending its open sores. But if the discussion were to proceed in an amnesiac manner that attempted to restage painting as an autonomous discourse, then the many teeth that were chipped and the scars from the body-blows by the historical wielders of the medium might simply be forgotten. Painting's hurts – those it has dealt and received – need therefore to remain in evidence for an authentic address to the works of contemporary painters to take place. Those hurts, in fact, may be what invigorates the works of many current painters as they simultaneously resist a postmodern suspicion of their medium, while refusing the utopic "grandstanding" of the project of high modernism.

To develop a site of discourse, bounded by more than the material paint and notions of production, it becomes necessary to invigorate the term "representation" here, in relation to the concept of *space* within the frame of both painting and social life. Griselda Pollock's now familiar feminist analysis of space is useful because it provides a matrix where material and social discourses coalesce.[3] In that regard space can be considered with respect to the author's notion of its three modern iterations: as location, as a product of spatial ordering within paintings,



LUCY HOGG, **FANTASY CRITIC (AFTER FRAGONARD)**, 1998, OIL ON LINEN, 86.5 X 148"; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



SARA HARTLAND-ROWE, **PALACE**, 1997, OIL ON MASONITE; PHOTO: JOHN TAMBLYN, COURTESY THE ARTIST.

and in the correspondence between the social and pictorial spaces of representation. Specifically, space as "location" is the depictable site where gender, among other social inscriptions, is produced; arguably its presence, or absence, in painting is what invigorates its power to overproduce the viewing subject. The play of relations within the spatial order is the second notable iteration of "modernist space" according to Pollock; for the author, the spatial devices women painters experimented with worked to different ends than those of their male counterparts. Pollock identifies as a third modern spatial paradigm the link between the social space of the represented and the pictorial space of representation. In the tripartite program she describes, Pollock's main point is that the gender oppositions within the spaces of modernity are demonstrated in formal terms within the works of modernist painters (Cassatt and Morisot, among them).

Extending beyond this argument it is important to note, as Johanna Drucker does, that the space of modernism, and nineteenth-century modernist painting by association, represented a continuum between the private/domestic and the public/urban, which was experienced differently by gendered social subjects.[4]

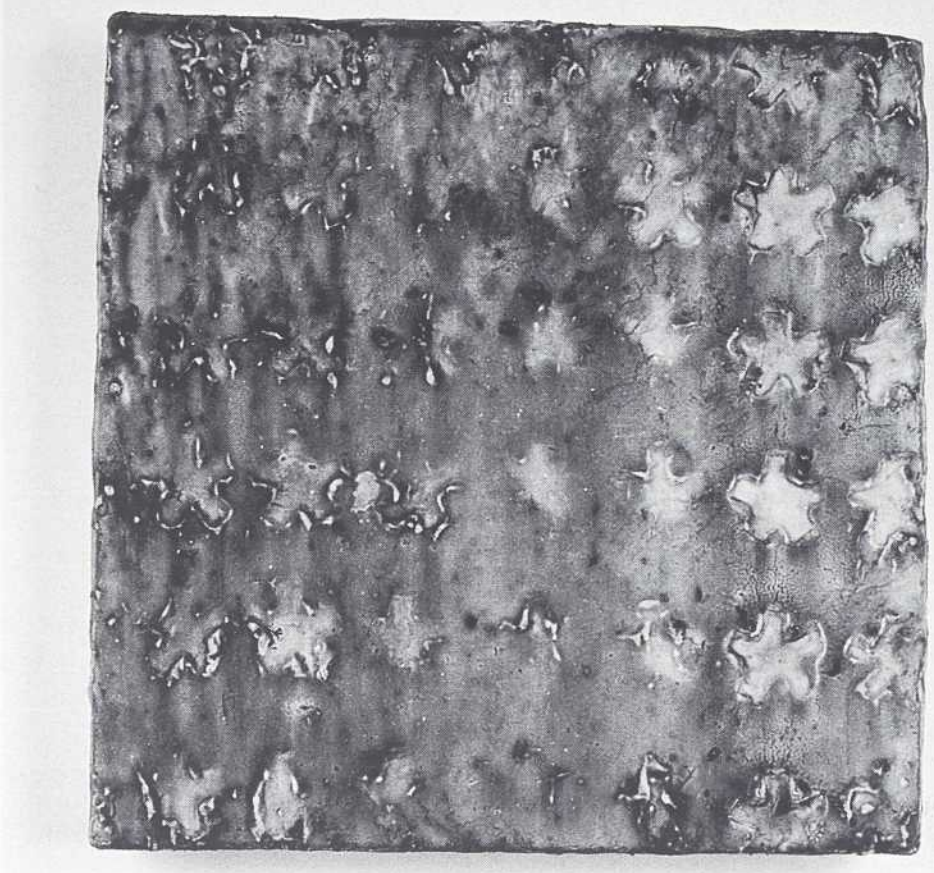
It should of course be recalled that as modernism moved into the twentieth century an emphasis on depicted space in painting gave way to a preoccupation with the *espace* of the canvas, particularly in the works of male artists such as Seurat, Cézanne and Gauguin. In the present context, where social and painterly space are being "reproblematized," the question whether a differing link can be shown between the social space of the represented and the *espace* of the canvas in the works of contemporary painters becomes crucial.

A theoretical matrix has been constructed here: it includes "paint," "codes of production," and "the space of representation." The question of what force might allow this theoretical construct to coalesce with artworks yields several answers. Useful to this discussion and its preoccupation with a relation between modernism and postmodernism, is the response, "a dialogue with history"; art works and theoretical objects address and can be addressed by each other in relation to the social and painting histories that surround and inform them.

The paintings of the four artists of concern here, John Armstrong, Cora Cluett, Sara Hartland-Rowe and Lucy Hogg, all function in relationship to a rhetoric of space as representation. In the works of each, space is iterated so that there is an address to the question of a possible transition between social space and the *espace* of the canvas – *the space of painting*. These artists' reticent embraces of postmodern practice are further inflected by their interest in æsthetic problematics that can be conceived of in relation to history. That history is concerned with painting: *painting's hurts*. In the works of Armstrong, Cluett, Hartland-Rowe and Hogg painting's history is invoked via spaces which never claim full autonomy, but refuse a direct engagement with the social world.

Toronto artist John Armstrong's *Pageant* (1992) presents viewers with a painting that operates as the sum of a series of painterly and linguistic codes; a rhetorical tapestry that begs one move through a syntactic check-list. Armstrong works within a large portrait oval which rather than bearing a visage upon it shows a series of twelve thickly painted red roses caught in states of arrested animation as they descend the oblong shape. Their states of arrest are heightened by the blue-grey ground that surrounds them; it is laid on with a knife to recall the stylized response of 1950s abstractionists to the plastic experiments that Cézanne had undertaken fifty years earlier. The edge of the canvas is roughened by the numerous layerings of impasto paint that have been dragged across it and left to form a palpable and visibly striated crust. Outside of this active perimeter, the work is surrounded by a heavy glass frame such as one might see propped on a dressing table with a photograph of a loved one in it (though here it is almost the height of a body); on this translucent halo images of roses have been sand-blasted.

The spatial and iconographic hybridity of *Pageant* is among the compelling aspects of Armstrong's work, reminding one that only after the advent of photography or more precisely film could such painterly bricolage have been conceived of. The artist's eighteenth-century decorative sensibilities cast themselves forward here to nod toward the pho-



CORA CLUETT, **A DELICATE DISORDER**, 1996, OIL ON CANVAS ON BOARD, 30.5 X 30.5 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

tographic motion studies of Muybridge before turning a canny eye on late modernist abstraction. Such quotational strategies have been the stock in trade of postmodernist producers for well over a decade; in Armstrong's hands, though, their initial quality of æsthetic cacophony, which might easily be read as a surrealist juxtapositional strategy, yields to a spatially overdetermined iteration of class and domestic histories. As such, one is reminded of painting's relationship to the middle class in the context of the home, particularly in North America of the mid-twentieth century. Then the work's normatively encoded æsthetic assertions – "decorative arts signify good taste," "roses mean beauty," "*painting* equates with brushstrokes/knife marks," etc. – are set in motion to pose larger æsthetic questions: Can one make a painting that appears "beautiful" to both interested and disinterested viewers? Can a space of æsthetic engagement include the middle class? If one of painting's "hurts" is expressed here it is the suspicion that after high modernism the possibility of making an æsthetically compelling painting that is recognizable to interested and disinterested viewers alike may not exist.

In a work entitled *The Ideal Person or a Mixture of the Four: Blood, Phlegm, Choler and Melancholy* (1997-98), Armstrong stages a sculptural retort to himself and his audience that suggests that from painting's concerns may stem spatial constructions that are simultaneously social and æsthetic in nature. The work presents a tangle of thirty-five oversized porcelain and bronze (or porcelain and wood and wax) roses glazed in colours that correspond to the cardinal humours which eighteenth-century Europeans considered were needed in equal measure for health; they fan out on the gallery floor to provide a painting-like "explosion" that invokes a decorative carpet such as Jackson Pollock might have orchestrated. Here, as in Armstrong's paintings, the work's artifice proclaims itself as "the real," and the question of presence hovers around it. But whereas in his paintings the evidence of the hand reminds one of the means of production, in Armstrong's sculptural installation the trace of the artist's making is embedded. Thus a viewer is invited to an experience where painterly strategies are a subtext rather than a proclamation. Furthermore, an invocation of the social space of the middle-class home has been displaced by the presence of gallery floor, suggesting the possibility of a poetic enunciation of *other* historically overdetermined sites – such as a European grave where one might regularly see porcelain roses strewn. With this ironic gesture, Armstrong proposes that from the space of painting (the *espace*) may proceed the possibility for one to reengage with the social world.

The work of Vancouver artist Lucy Hogg appears almost immediately to be overwritten by a schizophrenic engagement with painting history. The work *Fantasy Critic (after Fragonard)* (1998) reads simultaneously as both a monochrome and as an academic transcription of an "old master" work. Painted in a narrow range of orange tones with brushmarks that range between studied scumbles and restrained gestural flourishes, the work is both illusionistically convincing and flatly decorative. A viewer experiences a vertiginous sense of dis-ease on encountering such a wholly ambivalent relationship between pictorial representation and pure abstraction.

Hogg's work, like Armstrong's, advances a rhetorical terrain in which historicized painting codes fold together to invent a space that is overcoded though it refuses mere didacticism. While Armstrong's works remember the social landscape of mid-century domesticity, Hogg's site of address appears at first to be within the museum, and later within the realm of feminist discourse. In this second regard, which depends on a relation with the earlier term, her work evidences gestures that compel an identification of painting with an historically "masculinist" project. Coupling references to the French Academic tradition through an appropriation of Fragonard with an invocation of the monochrome and its late-modern autonomic associations, Hogg's work initially reads as a double indictment of painting's role in the project of patriarchy. A secondary reading, where one attends to the artist's material engagement with virtuoso brushmarking to reproduce an image originated by a dead "master," and also to the compression of space via the use of a monochrome palette, the conclusion that this feminist project is a *self-reflexive* critique is rendered. Hogg, a feminist painter, necessarily inhabits two positions. One proposes painting as "cross-dressing," where a woman artist identifies herself with the codes of patriarchy as a form of disguise in the name of achieving feminine agency. The other acknowledges the long history of painters who have utilized their medium as a social language, and thus it mounts a critique of early feminism's disavowal of the potential efficacy of painting as a tool. Here the "hurts" that have made women the subjects of masculinist painting's dominating tactics and those that, in the name of feminist redress, have made the act of making paintings dismissable collide to form a complex space that is neither fully pictorial nor completely abstract. Hogg's project is one fraught with risk yet eminently important to both feminism and painting.

London, Ontario artist Sara Hartland-Rowe's paintings also betray a preoccupation with painting's history, but unlike Armstrong and Hogg who offer works based on unlikely permutations of elements seen before in the history, Hartland-Rowe's works are based on the "unseen" that has ostensibly always been there. In *Palace* (1997), a jagged geometric shape appears to mimic an unidentified architectural source that refuses a sense of structural coherence. The work bears heavy linear elements that resemble parts of letterforms or bits of information from street signage. Hovering within the indeterminate territories demarcated by the barrier-like

jags are cartoon-like drawings that fade in and out of the white ground, suggesting a literal "brush" with the Sunday comics or perhaps with a less populist source of handmade illustration.

The shape of the work, one of several in a series, is reportedly derived from a photographic document of a scarred fresco, recalling an area of an original wall painting that went missing due to age or some form of accidental intervention.[5] With this information, Rosalind Krauss' definition of the index as "that which substitutes physical presence for the more highly articulated language of æsthetic conventions (and the kind of history which they encode)," comes to mind.[6] Then a viewer recognizes that the narrative traces in the work act as another form of index, referring to the ostensible "traditional" story within narrative painting. They read as fragments that both recall and undo the "grander" narratives that are lost to contemporary viewers. A further uncoding occurs as the letter-like forms advance the notion "sign" without offering themselves to signification.

With *Palace*, Hartland-Rowe makes an apparently postmodernist attempt at an overt displacement of the normative attributes of modernist painting: the ubiquitous rectangle has given way to a "shape" whose source is largely indeterminate, pictorial space appears not to be conceived of in relation to the problem of illusionism or its loss, and the relation between figure and ground, though always in contradictory flux, appears to result from a performative activity of adding and subtracting narrative information, rather than from a process-based activity. This set of refusals is as carefully staged as are the rhetorical iterations of Armstrong and Hogg, yet here they lead a viewer to recognize that as the previous works engaged in a *public* discourse (albeit one that both advances and problematizes the discourse), this painting proposes a *private* one. Hartland-Rowe refers to painterly syntax in order to suggest that the medium itself is a space of singular potential for individuated and personal expression. Her choice to utilize shapes that refer to damaged and hurt places from what might be some of the most conceptually important moments in painting's history – wall frescoes – in attempting to recover a space for visual storytelling, is uniquely resonant. The work also cannily acknowledges the inescapability of modernism's preoccupations by calling up the visual qualities of a simple fragment or chip of paint itself. With this complexity, Hartland-Rowe's work suggests that through excavating the layers of what was lost to painting, it becomes possible to imagine unique spaces that are not fully given to pictoriality or to abstraction.

Cora Cluett's paintings, including *A Delicate Disorder* (1996) and *In a Deferred Time* (1997), advance readable modernist traits that appear as if age and disease had relieved them of their utopic optimism. Each of Cluett's square canvases shows a grid stamped out with star-like shapes and circles that recall computer screen symbols (including a sign for a "kiss"), and also suggest the results of mishandled operations with cookie-cutters and other domestic markers. In these works Cluett has co-opted and abused painterly alchemy to produce surfaces that are ripe with the evidence of uneasy material marriages; they bubble and ooze to remind the viewer what a *live* medium is the paint which has plagued and ingratiated itself on Western art for over one thousand years. The colours of Cluett's works are a further means of insisting that paint is alive: through a pasty pink glows a shade of bruised violet, and out of the ridges of an intense orange field seeps a whitish yellow. These rapt material marriages produce surfaces where figure and ground assail one another, insisting themselves onto and into the other.

Cluett began these paintings several years ago as a result of working with some of her own photographic objects; she had begun puncturing polaroid photographs of mouths and noticed the viscous fluid that poured out of them. In response, Cluett set about producing similarly viscous paintings, and eventually came to view the works as more "real" than the images within her photographs.[7] This curious recognition addresses what Michael Newman speaks of as the central problem for postmodernism in the visual arts:

> [A]lthough we live in a culture of proliferating images, the future has no image. . . the shell of the computer and its circuitry does not represent its data processing and communicational capacities. The most difficult aspect [for] postmodernity to deal with is unprecedented, even more so. . . it is unrepresentable.[8]

Cluett's solution to the postmodern problem of the unrepresentability technology produces is to turn toward one of the ubiquitous tropes of modernist painting – the grid – and recast it to proclaim its agedness, even as it oozes fresh, still-wet matter. The works therefore thrust an historical moment in modernist painting forward showing it as scarred and sagging yet still recognizable in its technological overdetermination.

With this paradoxical gesture Cluett invokes the space of painting as "the real," showing its potential to be produced as an embodied site. Cluett inverts painting's relationship to representational space by utilizing the abstract *espace* to produce representation: painting itself becomes a body which breathes and spews, while reminding the viewer of his/her own potential to become a corpse. An ironic sense of "sweep" accompanies this proposal of painting as the terrain where the problems postmodernism has identified (but remain unsolved) are reframed in relation to their modernist antecedents.

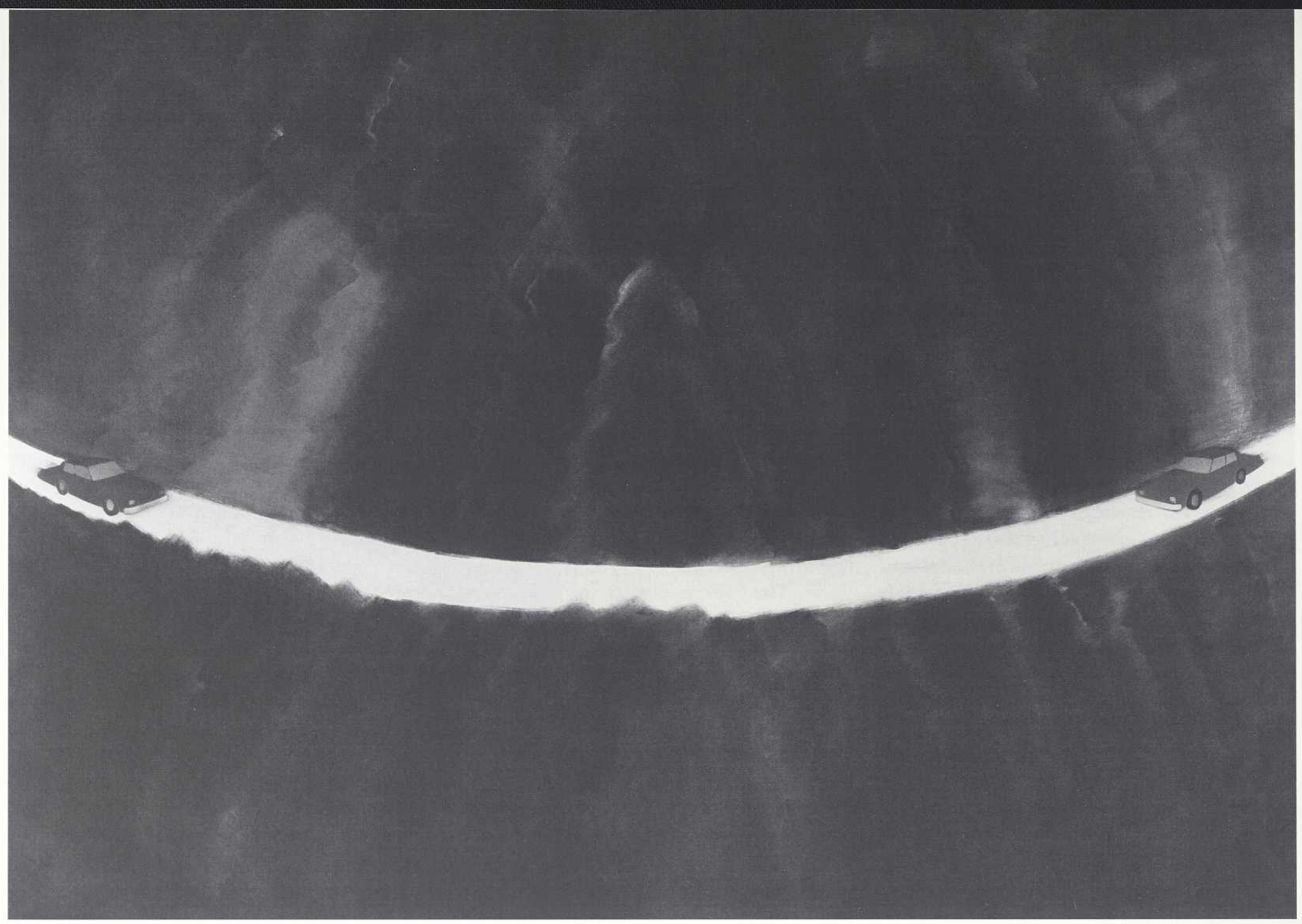
Cora Cluett, John Armstrong, Sara Hartland-Rowe and Lucy Hogg each clearly engage with painting to pose questions. The works of each are indeed themselves answers which, in a somewhat circular manner, make *paint* the active verb. Even so, viewers are reminded how fraught is the choice to reinvigorate a medium that has so violently hurt and so painfully been hurt within the history of art. Yet by *doing* painting these artists, like many on the contemporary landscape, propose a place of mourning, a site of redress and a space of recovery.

NOTES

1. I am indebted to a young Victoria artist, Gary Rice, for the title of this essay. In 1994, as a beginning art student, Rice produced a work entitled *Painting Hurts*, based on his grade three school portrait in which he was shown with a broken tooth. In speaking about the work, Rice explained that the source photograph had been taken just after he had tripped and fallen down the stairs of his parents' home. He was hurrying with excitement to see a new painting that had just been bought for the living room.
2. Johanna Drucker, *Theorizing Modernism*, New York: Columbia University Press, 1994, p. 4. Throughout much of the text Drucker draws out a complex argument for the necessity to recognize the legacy of postmodern thought within modernism.
3. Griselda Pollock, *Vision and Difference*, New York: Routledge, 1988, pp. 56-63.
4. Drucker, *op cit.*, p. 35.
5. Interview with the author, February 6, 1998.
6. Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Part 1," in *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1986, p. 209.
7. Interview with the author, February 21, 1998.
8. Michael Newman, "Revising Modernism, Representing Postmodernism" in *ICA Documents 4*, London: Institute for Contemporary Art, 1989, p. 149.

Patrick Mahon is an artist and writer living in London, Ontario and teaches at the University of Western Ontario.

Analysant le retour de la peinture dans le travail de jeunes artistes, l'auteur remarque que, tout en résistant aux réserves postmodernes envers le médium, ils en refusent le statut spécial lié au modernisme. Cette stratégie esthétique gravite autour d'une préoccupation caractérisée par les « blessures » de la peinture: ses points vulnérables, ses manques et ses failles.



THE SHORTEST ROUTE, 1978, OIL ON CANVAS; PHOTO: COURTESY ART GALLERY OF ONTARIO.

Image As Phantasm

Opticality and Experience in

Shirley Wiitasalo's

Recent Work

Gregory Salzman

Shirley Wiitasalo's art is unusually imaginative, fanciful and full of sensual vibrancy and seductivity. It uses these engaging personal qualities to address the pervasive mediation of contemporary experience and to reveal something about the present cultural situation of images. Since 1993 Wiitasalo's art has undergone a dramatic change in emphasis. Whereas through the 1980s Wiitasalo drew on her own personal and social experience to examine the apparatus of representation and the technological mediation of images, lately she has begun to focus more specifically on the aporetic condition of painting itself as a phantasmatic medium with a dual somatic and imaginary appeal. In the greater freedom of her recent work one may recognize a reworking of older, persistent themes on a deeper, subtler level.

To affirm that Wiitasalo's art is unusually imaginative is to point to its implication of space and movement. Imaginative space is labile and transformative. Images and their location in space are incompletely presented or defined in work that appeals to or stimulates the imagination. In such works an appreciable gap exists between representation and reality.

Imagination and fantasy are closely related terms. Whereas imagination refers to the mind's capacity to present to itself images and likenesses of things or events that are not immediately present or that do not actually exist, fantasy is a spontaneous activity or play of the mind that utilizes the imaginative faculty in the service of wishes, desires, hopes and fears. Implicit to fantasy is a certain departure from and distortion of reality. Moreover, fantasy is naive with respect to

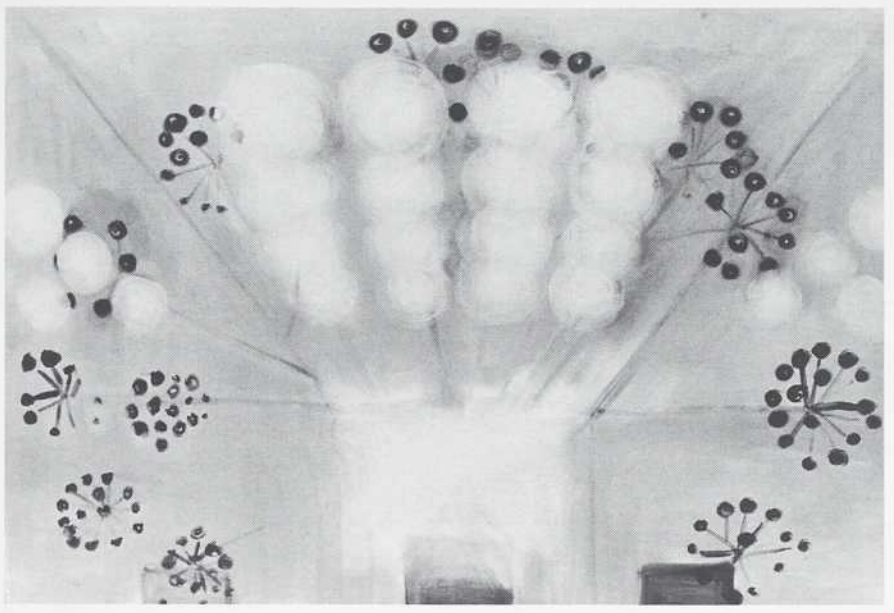
its misrepresentations of reality and tends to confuse these with reality itself.

Wiitasalo's art does not engage in fantasy per se but rather links it with banality in a portrayal of the attenuation of experience in modern life. Banality involves the flattening and normalization of experience through the reduction of phenomenal complexity to a pervasive sameness. It is associated with the routine and commonplace whereas fantasy gravitates to the exotic and romantic.

Although fantasy and banality are related antipodally they converge in one important respect, namely in their respective reduction of experiential complexity. Precisely because they are antipodal they are in a relation of dependency with each other. Banal experience by virtue of its dull literalness and imploded uniformity begs and stands to profit from the leavening of fantasy. Banality, in turn, may serve to reveal the escapism inherent in fantasy. Fantasy represents a denial of the shadow side of existence and of the psyche. Banality, equally, by its very monotony and flatness, also represents a form of experience that is deprived of its depth and shadows.

Wiitasalo's art is generally preoccupied with the dissociation and reduction of experience that occurs in the regime of modernity. The rampancy of fantasy and banality in modern life are symptomatic manifestations of this deprivation. Much of Wiitasalo's early work revolves around a nexus between fantasy, banality, commodification, mass mediation and consumerism.

Often, in her paintings from the early eighties, images are suspended in protozoically cellular shapes that in turn float in blank, dimensionless aqueous fields. Like many other works from this period, *Beautiful Garden* (1981) and *The Dream Goes On* (1981) play on the disparity between the rudimentary, primitive status of the imagery and the intricate, extensive conditioning of an invisible but inferable social matrix. Pictorial space is internalized and mental rather than physically locatable. The pictorial field is treated as a screen on which fantasies and thoughts are projected. The images are insubstantial, fragmentary, and largely devoid of detail, detail that ordinarily serves as a reliable index or gauge of realism. The tenuous reality of these images is conveyed by the encapsulation of the figures in cartoon-like thought bubbles. The images themselves have a cartoon-like aspect and, notably, are flat and shadowless. Like weightless, insubstantial afterimages they occupy an amorphous, elusive, fluid space that resembles filmic space. The high-key, saturated colour in these works is exciting yet also somewhat sweet and anodyne, in keeping with other faux-ingenuous elements in the pictures.



BLOOM, 1993, OIL ON CANVAS, 122 X 183 CM; PHOTO: CHERYL O'BRIEN, COURTESY SUSAN HOBBS GALLERY.

All these aforementioned pictorial factors combine with the protozoic, womblike aspect of the bubbles to bracket the picture's reality and to suggest, in an elliptical way, fantasy's inherent regressiveness and propensity for infantile libidinal gratification.

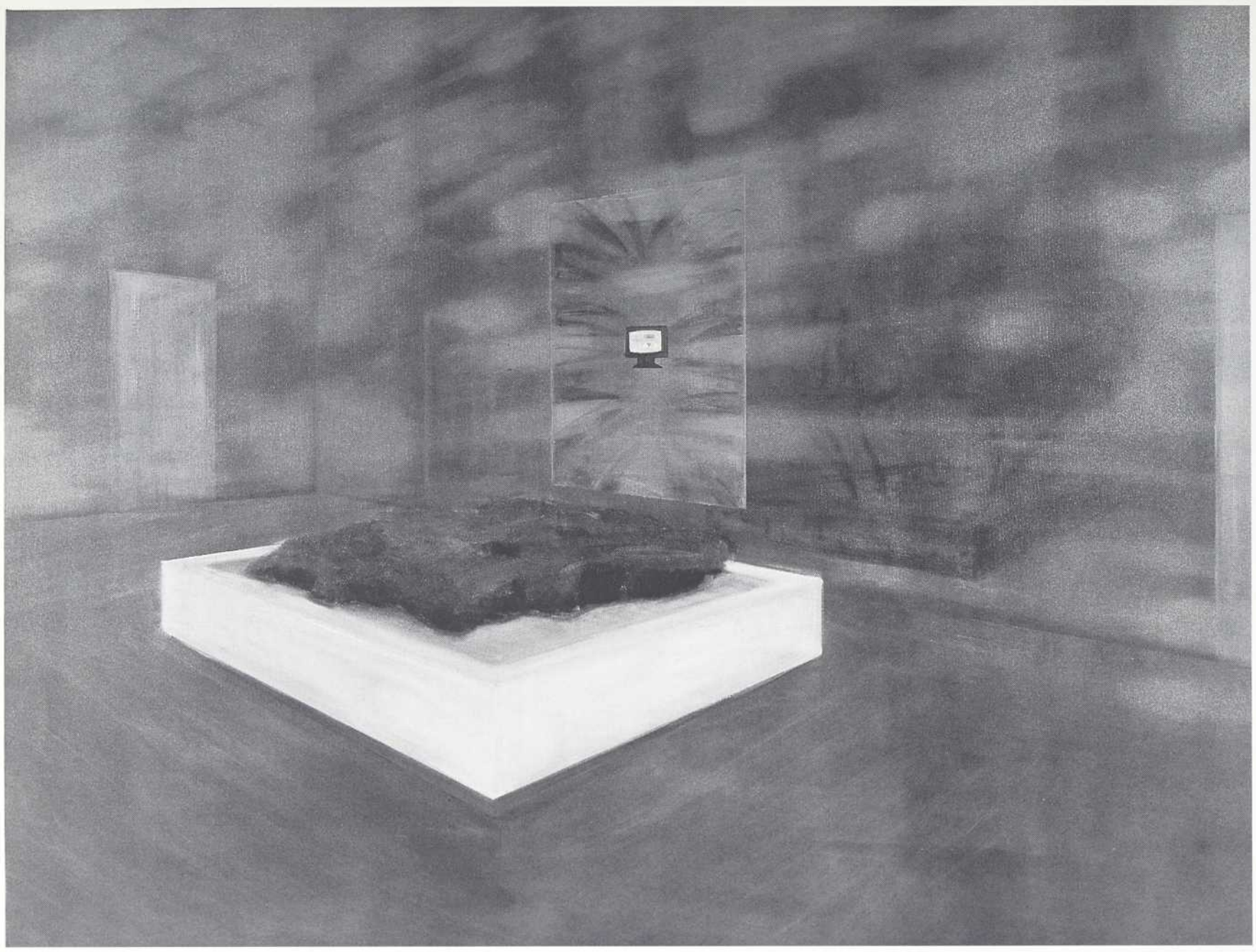
In this light the extensive simplification and schematization of the imagery in these two pictures is crucial to their symbolic intent or reach, and specifically, to their overarching portrayal of the dissociation of image and reality in modern life. Both these pictures present themselves and their imagery to the viewer in such a way as to make the spectator complicit with them through a collapse of boundaries between internal and external space. They constitute themselves as fleeting apparitions or daydreams transected by occasional jolts of reality.

Beautiful Garden depicts a bourgeois idyll troubled by an intimation of violence that hangs in the air. The spectral and recessive aspect of this image is reinforced by the repetition of the bubble in two different intensities. The nebulous image intrudes on the fantasy of private security and pleasure and invokes both an unlocatable sense of anxiety and the mordancy of conscience.

Such disenchantment of the image through a revelation of its disturbingly figmental condition and of the very instability of the relationship between representation and reality is typical of Wiitasalo's work. Speed, the sine qua non of modernity and principal instigator of its multiple social and psychic upheavals and dissociations, also pervades her art. Speed and mobility are among the imagination's chief attributes. The evanescence of Wiitasalo's imagery underscores its imaginary condition. In the early work speed is indicated often through discrete signifiers and shorthand conventional notations. In the later work it becomes more intrinsic.

In *The Dream Goes On* a thought bubble hurtles meteorically across a void field. Extreme velocity is suggested by conventionally cartoonlike notational striations in its wake. The startled or transfixed condition of the figures in the bubble, their phantom presence and wooden abstractness, their disconnection from each other and from what lies outside the bubble, and the probing but ultimately sourceless light supports interpretation of the picture either as a sober portrayal of circumstances of modern estrangement or a droll take on life's inherent illogicality and mysteriousness. Both senses are implicit in the title. Indecision as to boundaries and distinctions between bewitchment and self-possession is central to the picture's fascination.

This ambiguity also pervades *The Shortest Route* (1976), one of Wiitasalo's first mature and thematically anticipatory paintings. Two cars, quintessential avatars of modernity, speed along a highway. As in the previous example the representation of speed is negated or transfixed by an intense and sourceless beam of light. Experience of the picture is riven: between cognitive and experiential characteristics, between the enchanted suspension and enduring stillness of the image qua image and the violent rupturing of it. A convexly bowed, shocking white gash through the ground of the painting demarcates the trajectory of the road and shrewdly conflates the brilliance of the cars headlights, the dream-like irradiation and insubstantiality of the image, and the violent sundering of both image and dream. Such subversion of enchantment via a ready slippage between figuration and abstraction and between so-



GLASS WALL, 1992,
OIL ON CANVAS, 152.4 X 203.2 CM;
PHOTO: CHERYL O'BRIEN,
COURTESY SUSAN HOBBS GALLERY,
COLL. ART GALLERY OF ONTARIO.

matic, imaginative and cognitive levels of experience persists, as we shall see, in the later work, yet in a more subtle, succinct and fleeting form.

Wiitasalo's art consistently treats pictorial space as a field warped by desire, fantasy and memory. Phantasmatic distortion of reality pervades her art, its spatiality and its understanding of representation. To say her imagery has a phantasmatic identity is to designate its dual, tangled visceral and mental character. The insubstantiality of Wiitasalo's images contrasts with the inherent corporeality of painting as a medium. Friction between the somatic immediacy of the paint medium and the disembodied condition of the image is crucial to the larger sense of Wiitasalo's art. Its characterization of the image as a partly disembodied, unreliable representative of experience is conveyed by the pervasive liquefaction of the grounds and abstraction of the figures. Other devices that contribute to her pictures' figmental status are the recurrent thematization of pictures within the picture; the frequent vignetting of the entire scenes or certain elements in them, and the ongoing preoccupation with mirrors and effects of mirroring.

Green Mirror with Sculpture (1986), one of Wiitasalo's capital works, is one of many in which representation is caught in an abysmal, regressive play of mirroring. Here, the seductive red-green chroma oscillates vertiginously between image and afterimage. The picture's surfeit or surcharge of opticality has a cloying effect and is joined by a sense of narcissistic entrapment, as conveyed by the illusory representation of a cavernous, deeply claustrophobic space.

The delusionary, suffocating space and atmosphere of *Green Mirror with Sculpture* is superseded in *Glass Wall* (1992) by a more disembodied treatment of the image, a more expansive, fugitive rendering of space, and a general lessening of rhetorical effects and allegorical overdetermination. The dis-illusionment of the image and space in *Glass Wall* is conducted by a screen of pulsating striations across the pictorial field which duplicitously denote the picture plane and convey the illusion of depth. A similar, but less resolute veiling of the image occurs in *Green Mirror with Sculpture*. Both these compositions employ mirrors and pictures within pictures to replicate the image and to enforce its illusory aspect or ungroundedness. In *Glass Wall* scalar discrepancies and confusion of interior and exterior spaces also dislocate the image and undermine its reality. The optical interference produced by the blurred striations serves as a painterly analogue for electronic mediation as well as for the velocity and vertiginous multiplication of images in the electronic age. The crux of this allegorical reading is the TV monitor at the eye of the picture's vortex.

While *Glass Wall* has an allegorical impetus, it also carries the groundlessness of the image to a new level. In terms of its contrasting allegorical and aporetic aims, *Glass Wall* marks a watershed in Wiitasalo's art. It seems to bring to a conclusion the residual allegorism and overarching preoccupation with the social grounding of images, that informs much of the work of the 1980s and heralds a new body of work more attuned to unconscious feelings and motivations and in which the collusion of pictorial structure, pictorial means, and signification acquires a new fluency and instability. The unmistakable deepening of the recent work in terms of its structure, process and content, is, most significantly, accompanied by a reduction of the image's solidity and representational specificity. The formats of the pictures shrink considerably, the facture grows looser and the pictures become more spacious. Fugitive figures now barely adhere to the ground and occupy an increasingly virtual space.

Nothing in Wiitasalo's art predicts the suddenness or magnitude of the transformations wrought between 1991/2 and 1993/4. The exuberance and volatility of such works as *Bloom* (1993) and *Black Sun* (1994) contrasts dramatically with the much tighter,

more mechanical, laborious and orchestrated compositions of 1991/92. The sterility and ironic frustration of *Concrete* (1991) and *Park* (1992) is replaced by a new extroversion and unprecedented interest in natural processes.

In *Bloom* one observes a disjunction between the foldedness of the yellow field, as accentuated by the tentative, palimpsestic red scaffold, and the vaporous white form that bursts up onto the pictorial surface and hovers there like a radiant aftermath of the explosive unfolding. This abstract, equally compact and billowing form, connotes the palm and outstretched fingers of a salutational hand but also, by virtue of its polygonal angularity, an industrial waste stack. The compact angularity of the form and its vertical thrust contrasts contrapuntally to the dispersed circular array and orbiting motion of the flower's ruby panicles. The monolithic shape and explosive thrust of the hand/stack form violates the integrity and ornamentality of the circular configuration. Through such violent discontinuities the picture indicates a rift between the beauty of natural form and nature's brute force, or alternatively, signals a discrepancy between nature as picture and as reality. This complexification of levels of reality is conveyed and epitomized pictorially as a separation of surface and substrate. This shearing introduces a heightened expressivity that is further promulgated by the casual facture, seeming unpremeditatedness and awkward, rude articulation of form, all of which obtain a new scope here. The enhanced vibrancy of the work is matched by a greater sense of vulnerability.

In other works from 1993/4 the development of internal complexity is accompanied by a heightening of the image's fugitiveness. In *Scene* (1996) a virtually abstract image melts and recrystallizes before our eyes. Here the virtuosic conflation of the iridescent shimmer of moonlight and the silvery reflections of mirrors recalls the deft interpolation of violence in the scenic enchantment of *The Shortest Route*. The difference lies in the novel merging of image and ground and in the extreme subtlety and fragility of the illusion. Space is conveyed most succinctly by the subtle angling and canny highlighting of one side of the "mirror" frame. Effectively, the subtle spatialization and dematerialization of the picture undercuts its grosser aspects (such as the mock-amateurish crudeness of the brushwork, the emphatic physicality of the paint, the camp sentimentalism), yet its fascination depends ultimately on the coordination of clumsiness and finesse, bathos and discretion.

The confabulation of a patently illusionary scene out of the whole yarn of abstraction recurs in other works from 1996. In *Wire*, several ambiguously ethereal and massive vertical bands of burnt umber pigment against a monochromatic ground, whose red colour is subtly modulated and inflected with the same earth tone to yield different densities and spatial depths, are all it takes to transport us into a forest scene. A nonchalantly sinuous line wafts weightlessly among the "trees" and introduces a ghostly, quirky anthropomorphic presence to the scene, yet the scant illusionism and will-o'-the-wisp informality makes a mockery of any ascription of a human or otherwise firm identity to the scene.

Falling (1997) likewise presents an indistinct, virtually abstract, fleeting image. The loose, horizontally directed swirl of semi-transparent strokes that fills the upper register of the orange field seems more like the eddying wake of an object that has passed through it than the image of a figure or thing in it. This turbulence registers an event, or the detail of an event dissociated from its cause.

In *X*, the most descriptively tenuous of this group of quasi-illusionistic, teasingly sceneful works, a dense network of segmented, angularly vectored, branching, black brushstrokes floats on a buff coloured field. As with its cohorts, there is a strong temptation to read the painting naturalistically, yet, here, the illusionism is more vestigial and is challenged by many breaks in the figure and by various superfluous, superficial, figuratively disconnected strokes resembling the paths of particles in a cloud chamber. They function in much the same way as the striations in *Glass Wall* to perplex the spatialization of the image.

X is substantially less rhetorical than its cohorts. Instead of relying on high-key chroma (as *Falling* does) or romantic effects (as in *Scene*) to generate interest, *X* replaces such wholesale effects with more structurally complex ones. Manifestly far less colourful (in all senses of the word), *X* in fact is colourful on a more subtle level. Colour manifests itself here through the various tonal gradations of black and white and, especially, through the differential weights and textures of the brushstrokes. This subtilization of colour through structural internalization is paralleled by a subtilization of pictorial illusionism. Correlatively, the many inducements to a spatial reading of the picture are neutralized by the impervious blankness of the off-white ground, as well as by the multiple internal spatial inconsistencies in the figure. As in *Glass Wall*, the location of the figure is indeterminate. However, the internal nuancing, structural complexity and extreme tentativeness of the figuration are quite novel. Also, the fluctuating character of the strokes, the range in rhythm and tempo, and the shifting perceptions of viewing distance each add vibrancy but also a sense of instability and incompleteness.

Several principal elements seem to adhere to the picture plane yet their blurring and partial transparency, characteristics that register movement and, conceivably, an effect of magnification, prevent a precise spatial reading. Various parameters of photographic vision infiltrate the picture and challenge its gestural and somatic aspects. The discrepancy in *X* between its status as a picture and its embodiment of a process obtains a new urgency. The rhetorical accoutrements of the earlier work have largely disappeared, the status of the image has become more perplexed, the means of its conveyance more central.

Where *X* falls short, perhaps, is in the extreme dispersion of the image, in a certain spatial flaccidity, and in the figure's irresolute, partial occupation of the pictorial field. The carnality of the picture and corresponding experiential density are somewhat compromised by this general vagueness. *Scene*, instead, more full bodied and more fully realized than *X*, lacks its radical openness. Still, one has only to compare the transparent luminosity of *Scene* (the instability of its illusionism, the way it infers a relationship between pictorial and actual space by the illusion of mirroring, and the discretion of its mortification) with the much grosser, more ponderous allegorism and monolithic forms of *Black and White* (1986) or *Facade* (1987) to recognize the extent of what has changed in the recent work in favour of a new acuteness and global susceptibility.

In Wiitasalo's most recently exhibited group of paintings, the ones under discussion here, the engaging mercuriality of her sensibility finds a new level of expression. The slightness of this latest work and its enhanced spontaneity, swiftness and fugitivity all further its phantasmatic and imaginative interests. Also, through its extensive dismantling of logical space and dissociation from ostensible signification the work has become more intriguing than ever before.

Gregory Salzman is an independent curator and art writer living in Toronto.

Selon l'auteur, l'œuvre de la Canadienne Shirley Wiitasalo opère dans l'espace qui existe entre la représentation et le réel. Son exubérance optique combinée à sa thématique fantasmatique démontrent comment la peinture peut s'avérer une expérience à la fois pour le corps et pour l'imaginaire.

La peinture, aux confins de l'art

Bernard Brunon, Claude Rutault et Daniel Walravens

Denys Riout



DANIEL WALRAVENS, **DÉCOMPOSITION 083-50** (DÉTAIL), 1989-1993, ACRYLIQUE ET DISPERSION MULTICOLORE; PHOTO: F. KLEINEFENN, PARIS.

Deux phénomènes complémentaires ont contribué, au cours du XX^e siècle, à détrôner la peinture, longtemps tenue pour l'un des arts majeurs, avant que l'annonce de sa mort, périodiquement réitérée, ne donne la mesure du désintérêt qui la guette. L'émergence d'une nouvelle catégorie la provincialisa et le succès des théories modernistes conforta son isolement.

Les arts plastiques, vaste ensemble en expansion continue, ont certes absorbé, en apparence, les constituants anciens des beaux-arts. Mais cette nébuleuse d'autant plus attrayante qu'elle demeure ouverte, a transformé la nature du questionnement relatif aux créations qu'elle accueille. Le ready-made demeure à ce titre exemplaire. La première interrogation qu'il fait surgir, ce n'est pas de savoir s'il est réussi ou non, mais dans quelle mesure il ressortit bel et bien à la catégorie art. Quels moyens emploie l'artiste pour opérer une véritable transfiguration[1], purement conceptuelle, quand il parvient à retenir l'attention du monde de l'art en lui proposant de considérer un objet utilitaire, banal chez le fournisseur, comme une œuvre à part entière[2]? C'est là, en effet, un mystère stimulant pour l'esprit, et l'on comprend que tant d'exégèses tentent d'en percer le secret. En d'autres termes, l'attention ne se focalise plus sur l'esthétique et ses catégories traditionnelles, mais sur l'art lui-même.

Le tableau, quant à lui, ne pose aucun problème de ce type. Cet artefact, issu d'une longue histoire culturelle, s'inscrit d'emblée sous la bannière des beaux-arts. Quelle que soit sa finalité particulière, il est, par ses caractéristiques spécifiques, candidat à l'appréciation du monde de l'art avant même d'avoir vu le jour: le projet de faire un tableau est déjà un projet artistique, en dépit, parfois des intentions explicites de son auteur. C'est pourquoi il relève toujours du jugement de goût, c'est-à-dire de l'esthétique.

L'émergence d'une théorie nouvelle apparue à l'aube de la modernité, *l'art pour l'art*, devait paradoxalement donner un crédit supplémentaire à l'annonce du déclin de l'art pictural. Cette conception est en effet le premier germe d'une autarcie qui trouve dans le *modernism* une formulation décisive.

Selon le récit canonique élaboré par Clement Greenberg, chacun des arts, saisi par la fièvre d'une auto-purification toujours plus exigeante, se retranche dans son domaine de compétence afin de «déterminer, à travers les opérations qui lui sont particulières, les effets qui lui sont particuliers et exclusifs[3]». Cette quête ontologique referme la peinture sur elle-même. Non seulement elle se détourne du monde et de la vie – réconcilier l'art et la vie fut l'une des grandes préoccupations de ceux qui imposèrent la création d'une nouvelle notion, celle d'arts plastiques – mais, autocritique, elle privilégie un essentialisme circonscrit au sein des anciennes catégories des beaux-arts. C'est ainsi qu'elle ignore souverainement la grande mutation survenue au XX^e siècle: un déplacement des questionnements fondamentaux de l'esthétique vers l'art lui-même.

Or plusieurs pratiques picturales récentes tendent précisément à utiliser ce médium traditionnel pour faire porter l'attention sur les rapports, plus problématiques qu'il n'y paraît, entre la peinture et l'art. Elles reprennent, pour le compte de la peinture, les termes d'une réflexion qui s'est menée, au cours du XX^e siècle, en dehors d'elle. C'est pourquoi je souhaite livrer à la réflexion divers aspects de l'œuvre de trois peintres, évoqués ici à gros traits.

DU TABLEAU AU MUR

Si le tableau, monochrome ou couvert de couleurs «en un certain ordre assemblées[4]», demeure un objet artistique, bon ou mauvais, peu importe ici, il n'en va pas de même de la peinture, matériau utilisé parfois à des fins artistiques, mais beaucoup plus fréquemment encore à des fins utilitaires – protéger la surface qu'elle recouvre – ou décoratives – conférer à ces surfaces un attrait. Dans le passé, la mimèsis et l'art avaient partie liée. Aussi, les images peintes sur un panneau mobile ou directement sur le mur, étaient perçues comme appartenant au même champ culturel. Une fresque de Giotto et un tableau de Delacroix sont tous deux placés sous les auspices de l'art et jugés à partir de cette qualification.

L'abstraction avait certes ouvert une brèche dans la stricte frontière passant entre la peinture et l'art. C'est pourquoi ses inventeurs et ses premiers promoteurs, notamment Kandinsky, Malevitch et Mondrian, ont tant insisté sur la dimension spirituelle de la non-représentation. Avec le monochrome, le risque est plus grand encore. Si le tableau entièrement recouvert d'une seule couleur unie sans variation de ton ou de valeur demeure un tableau, c'est-à-dire une œuvre d'art, la fresque monochrome tend à se confondre avec la peinture en bâtiment[5].

Claude Rutault use d'une règle simple et invariable, à partir de laquelle il élabore sans cesse de nouvelles dispositions. Officiellement, son œuvre commence en 1973. À cette date, il peint chez lui une toile de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. À quelques exceptions près, toutes ses réalisations se présentent comme des tableaux aux formats réguliers ou non, seuls ou groupés, mais toujours peints de la même couleur que celle du mur. Les responsables de l'accrochage ont le choix entre trois solutions, affirmées par *Un coup de peinture, un coup de jeunesse*:

1. Repeindre la toile de la couleur du mur.
2. Repeindre le mur de la couleur de la toile.
3. Repeindre les deux d'une même couleur.

Cette prise en charge du mur par l'art tend à effacer les différences entre la peinture en bâtiment et le tableau, mais elle maintient néanmoins une articulation salvatrice. Parmi les autres dispositions isochromatiques[6] mises au point par l'artiste, l'une conduit la provocation jusqu'à sa limite ultime. Il ne s'agit plus de peindre ou de repeindre une toile quelconque de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée, mais de recouvrir d'un même geste n'importe quel tableau et son support mural. C'est ainsi que Claude Rutault présenta une œuvre qui comprenait notamment un tableau du XVIII^e siècle, repeint en blanc[7], à la galerie Martine et Thibault de la Châtre (21 janvier–28 février 1997). En cette occasion, le mur avait en quelque sorte gagné. S'il est en effet possible d'exposer un monochrome coloré et de peindre le mur en conséquence, avec une image bigarrée, il faut commencer par la transformer, en fonction du mur, ou avec lui, en monochrome. Ultérieurement, dans d'autres présentations de l'œuvre, on revient au cas de figure général. C'est d'ailleurs ce qui est arrivé à cette *Annonciation* du XVIII^e siècle: l'œuvre de Claude Rutault fut acquise par le capcMusée d'Art Contemporain de Bordeaux, où l'on peut voir, peints cette fois en vert, ce tableau et le mur sur lequel il est accroché.

DES PEINTURES MURALES MONOCHROMES

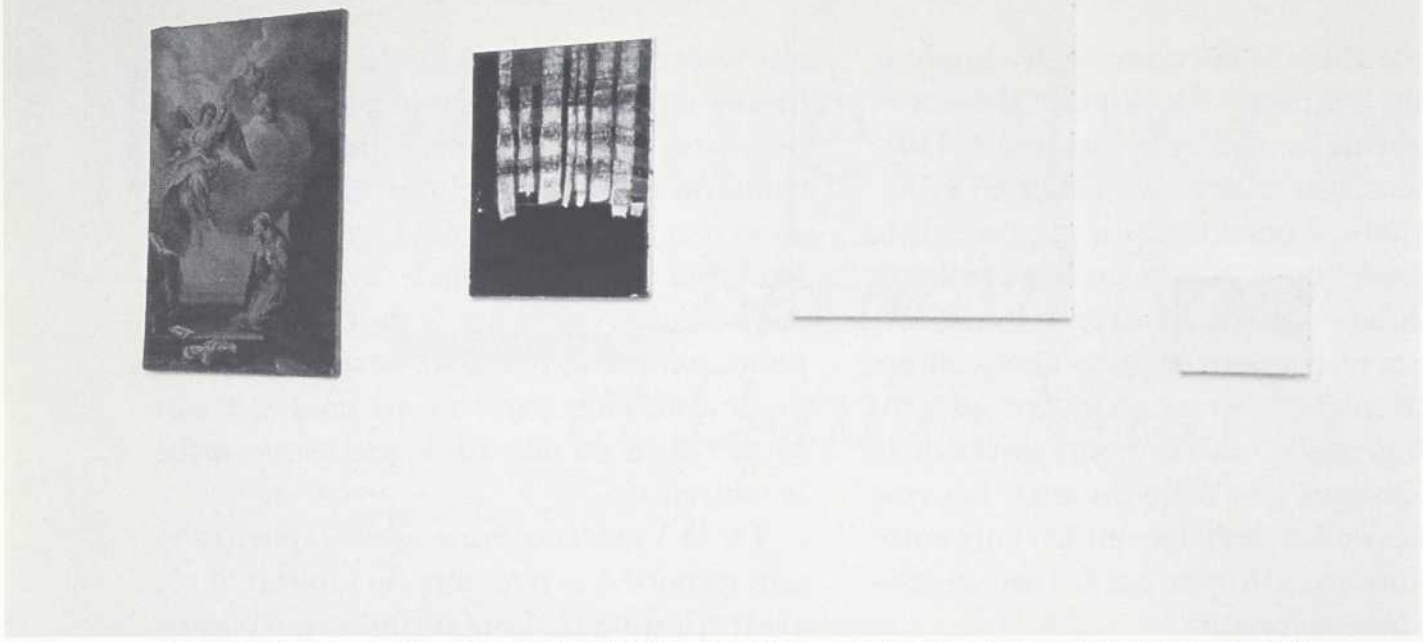
Avec les œuvres de Daniel Walravens, les liens entre tableau et peinture murale deviennent plus ténus. L'artiste a procédé par étapes. Son catalogue de *La Peinture décomposée*[8] proposait diverses options à partir de la gamme *Toll-O-Fect*, produit de décoration murale: sur une teinte de base sont projetés des éclats de peinture préalablement séchée et concassée. La plupart s'appuient sur la nature composite de la couleur pour en proposer le déploiement sur plusieurs tableaux. La plus simple, à cet égard, s'intitule *Éclat*: elle se présente sous la forme de «deux tableaux dont l'un est la teinte de base de la peinture, l'autre le tableau fini». D'autres réalisations annexent le mur. Ainsi, *Dessous-dessus* montre, sur un tableau, une application uniforme de la teinte finale, avec projection de particules, tandis que le mur, entièrement peint, exhibe sa teinte de base: «La teinte du dessous de la peinture est donnée à voir sur le dessus du mur sur lequel est accroché le tableau.»

De là à présenter une «décomposition» sans recourir à la structure du tableau, il n'y avait qu'un pas. Lors d'une exposition à l'École régionale d'expression plastique de Tourcoing[9], l'artiste fit repeindre le mur de la cage d'escalier. Ce gris coloré moucheté d'éclats discrets trouvait un prolongement explicatif sur les parois du pallier et sur celles de la salle à laquelle il donne accès: chacune était peinte avec l'une des sept couleurs requises pour la réalisation de la peinture murale finie, celle que l'on venait de voir, sans trop y prendre garde, en montant l'escalier[10].

Daniel Walravens a inventé bien d'autres procédures pour investir les murs. Certaines sont d'une discrétion telle que fort peu d'amateurs d'art les repèrent, même lorsqu'ils sont informés et attentifs. Les commissaires de l'exposition «Masculin-Féminin» (Centre Georges Pompidou, 1995-1996) avaient sollicité Walravens, artiste et coloriste. Il fit peindre les murs de chaque section de cette manifestation d'une couleur différente. Personne, ou presque, ne remarqua sa présence massive, mais cependant tout à fait discrète, sous les œuvres exposées.

À Quimper, pour l'exposition organisée parallèlement à un colloque consacré au blanc[11], Daniel Walravens a fait réaliser une peinture murale qui passerait totalement inaperçue si son existence n'était pas signalée par un cartel. Les boutiques de la ville proposent, dans leurs rayons peinture en bâtiment, onze blancs, tous parfaitement blancs, mais néanmoins tous un peu, très peu, différents. Aussi la salle d'exposition a-t-elle été divisée en onze plages, peintes chacune avec l'un de ces blancs. Le visiteur, lorsqu'il savait devoir porter son attention non seulement sur les œuvres exposées, mais aussi sur les murs, pouvait repérer, ici ou là, une menue différence entre telle ou telle plage de blanc.

L'art tend d'autant plus sûrement à se confondre ici avec la peinture en bâtiment que le *White Cube*[12] s'est imposé comme structure de présentation, neutre. Bien entendu, Daniel Walravens ne peint pas lui-même les œuvres qu'il présente sous son nom. Il délègue leur réalisation matérielle à des professionnels. L'artiste prouve ainsi, s'il en est besoin, qu'un peintre en bâtiment peut



CLAUDE RUTAULT, **QUELQUES JOURS AVANT L'EXPOSITION**, 1997, TABLEAU RELIGIEUX DU XVIII[E] SIÈCLE (73 X 52 CM), TOILE ABSTRAITE DE CLAUDE RUTAULT, 1962 DÉJÀ REPEINTE EN 1968 (46 X 38 CM), 2 TOILES PRÉPARÉES EN BLANC (55 X 46 CM ET 22 X 14 CM); PHOTO: GALERIE MARTINE ET THIBAULT DE LA CHÂTRE.

«faire» un monochrome, et il nous invite à reconsidérer l'importance respective de la conception et de l'exécution. La mémoire du tableau de chevalet hante les peintures murales de Daniel Walravens, et cette articulation trouve son prolongement dans la diversité des blancs utilisés ici. Cette diversité conforte la différence radicale entre la simple peinture en bâtiment, non artistique, et l'histoire du tableau, sous-ensemble inclus dans la catégorie art.

ART ET PEINTURE EN BÂTIMENT

C'est précisément ce lien que Bernard Brunon semble jeter aux orties. Artiste-peintre lui-même, autrefois, il a créé une entreprise de peinture à Houston (Texas). La plupart de ses clients ignorent tout de ses ambitions artistiques actuelles. Cependant, il prétend promouvoir à la dignité d'œuvres d'art ses peintures des murs intérieurs ou extérieurs de maisons [voir reproduction dans la section couleur]. Lors d'une conversation téléphonique avec Michael Kosch (3 août 1993), dont la transcription a été diffusée, Bernard Brunon explique sa démarche. Désireux d'utiliser la peinture de telle manière qu'elle ne représente rien, il tenta de la projeter au-delà de toute représentation. Son évolution artistique l'a conduit à faire déborder la peinture du tableau sur le mur, puis à envahir l'espace réel, du sol au plafond. Reprenant la distinction *painting/picture*, il se situe résolument du côté de la peinture et au plus loin de l'image. Il conçut sa première «peinture en bâtiment en tant qu'art» (*house painting as art*[13]) en 1989, ou peut-être en 1988. Depuis, ces «œuvres» sont datées et signées; elles ont pour titre le nom de la peinture utilisée. Brunon considère sans aucune ambiguïté que chacune des peintures en bâtiment commandées à son entreprise, et le plus souvent exécutées par ses assistants – faut-il dire «ses ouvriers» ? – est une œuvre à part entière. Quand on lui demande si le regard peut permettre de saisir la différence entre ses œuvres et les travaux dus à un simple peintre en bâtiment, l'artiste répond: «Non, regarder une telle œuvre n'est absolument pas la voie pour saisir la différence [...]. La seule différence tient au contexte dans lequel je pose la peinture. C'est quelque chose qu'on ne peut pas voir[14].» Cette «House Painting School», naissante, introduit dans la peinture la logique déclarative du ready-made.

Bernard Brunon fut chargé en 1996 d'une remise en état des murs de la galerie parisienne Le Sous-sol, qui avaient été peints en vert pour l'exposition de Daniel Walravens. Réalisée dans un tel contexte, cette peinture murale blanche porte à son comble l'ambiguïté entre les pratiques artistiques et la peinture en bâtiment. Les esprits chagrins s'en offusquent. Néanmoins, rien ne prouve que les propositions de l'artiste, jetées en pâture au public sur un mode plus apodictique que démonstratif, seront, en fin de compte, validées par le monde de l'art.

Tableau et *peinture* ont longtemps été synonymes, sous la plume des critiques et des théoriciens. Les œuvres des trois artistes évoqués ci-dessus nous invitent à être plus circonspects et plus précis. Inscrites dans un contexte artistique devenu éminemment spéculatif, elles tendent moins à brouiller les pistes qu'à suggérer la nécessité d'une clarification. Mais elles offrent aussi, en dépit de leur apparente simplicité, voire de leur pauvreté esthétique, les plaisirs de l'incertitude, les bonheurs d'une complexité issue d'un imbroglio conceptuel.

NOTES

1. J'emprunte évidemment l'usage esthétique de cette notion théologique à Arthur Danto, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1981), trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
2. Il est peut-être possible de discerner là un écho lointain de la célèbre *pensée* de Pascal dénonçant «la vanité de la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux» (1670).
3. Clement Greenberg, «La peinture moderniste» (1960), trad. par Dominique Chateau dans l'ouvrage qu'il a dirigé: *À propos de «La critique»*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 317.
4. Maurice Denis, «Définition du Néo-Traditionnisme» (1890), repris dans Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, p. 5.
5. Noël Dolla, cité dans le dépliant accompagnant l'exposition *Jeunes filles chlorotiques...* (Paris, galerie Gilbert Brownstone & Cie, 26 octobre – 30 novembre 1996), posa cette question: «Le peintre en bâtiment est-il le roi du monochrome?»
6. Cette formulation qui a le mérite de la rigueur, est proposée par Michel Gauthier dans un article fort éclairant, «L'isochrome à l'icône (sur une légende de Claude Rutault)», *Art Présence*, n° 21, janvier-février-mars 1997, p. 3 à 20.
7. Dans un souci de lisibilité, Rutault a procédé ici par étapes. L'*Annonciation* du XVIII[e] siècle, une œuvre ancienne, abstraite, de l'artiste lui-même et une toile blanche ont été mises en place sur le mur, accompagnées d'une autre toile blanche, faisant office de cartel blanc. La photographie qui enregistre cet état de l'œuvre fut reproduite sur le carton d'invitation. Après quoi, pour l'exposition proprement dite, les trois peintures, recouvertes du même blanc que le mur, furent réinstallées aux emplacements primitifs, tandis que le «cartel» blanc était remplacé par la photographie de l'accrochage précédent.
8. Daniel Walravens, *Petit catalogue de la peinture décomposée*, Draveil, chez l'auteur, 1991.
9. *Cf.* l'ouvrage édité à cette occasion, Daniel Walravens, *De la peinture en général*, Tourcoing, École Régionale d'Expression Plastique de Tourcoing, 1993.
10. Faut-il voir dans cet escalier une amusante allusion à Marcel Duchamp?
11. *Blanc(s)*, École des Beaux-Arts de Quimper, 7 février – 8 mars 1997.
12. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: Ideologie of the Gallery Space*, Santa Monica et San Francisco, Lapis Press, 1986.
13. Cette formulation renvoie à l'évidence, et tout particulièrement en américain, à celle de Reinhardt: *Art as Art*.
14. Bernard Brunon, «Telephone Conversation with Michael Kosch», tapuscrit photocopié, 1993.

Denys Riout, professeur à l'Université de Paris I, enseigne l'histoire de l'art à des étudiants en arts plastiques. Il a notamment publié: *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon Art, 1996).

The author comments on the work of three French painters interested in the problematic relationship between painting and art. The author demonstrates how these artists' paintings interact with the wall as a medium *per se* and propose a new definition of "house painting."

La promesse de la couleur Guy Pellerin

André Lamarre

Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. – Samuel Beckett



N° 287 – CLAUDE TOUSIGNANT, 1994, ACRYLIQUE ET BOIS, 40 X 25 X 7,5 CM; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE YVES LE ROUX.

Depuis quelques années, l'œuvre de Guy Pellerin subit un processus de réduction radical. Si l'on sait le minimalisme qui caractérise ce travail depuis le début, on mesure l'exigence accrue que cet artiste s'impose. Jamais le support n'est allé de soi. Qu'il s'agisse de tablettes, de boîtiers, de reliefs, l'espace de réception de la peinture a toujours été mis en scène, rendant visibles les traces de ses étapes de production. Le spectateur peut percevoir l'épaisseur du support, la présence de la toile, ainsi que les marques des différentes applications du médium, apparentes par les dégoulinades dans les premières œuvres. Refusant de s'abstraire en une pure surface, une peinture de Guy Pellerin ne peut être encadrée. Cette réflexion formaliste participe de la critique de l'art comme production d'un espace illusionniste et comme négation de son existence matérielle. Ces «objets-tableaux» se maintiennent à la frontière de la sculpture et de la peinture, confrontant les deux sens du mot «tableau», à la fois support matériel et contenu mental. Alors que l'œuvre progresse, la tension entre ces deux fonctions du tableau s'intensifie.

Au terme de variations sur les types d'accrochage, l'importante solution que représente la tablette a servi, ces dernières années, de support à l'objet-tableau. Courant le long du mur à mi-corps, elle ouvre un espace inédit de présentation, signalant le lien existant entre l'œuvre et le mur, entre peinture et architecture. La tablette produit aussi une relation d'énumération entre les diverses pièces, ainsi qu'un effet d'atelier et de distanciation comme si, malgré sa perfection technique, l'objet demeurait à l'étude.

Quant à la forme de l'objet, Pellerin a longuement pratiqué l'art de la découpe. Ses tableaux monochromes ont adopté la silhouette d'objets, de signes, de figures. Cette pulsion figurative s'est constamment heurtée à la matérialité du support et à la nudité de la couleur. La représentation elle-même, rejetant l'illusion de la profondeur et de l'imitation, se définit par une stylisation extrême, à la limite de l'énigme. Paradoxalement, l'épreuve la plus décisive à laquelle l'artiste soumet le désir de figuration est la mise en série. Par son système rigoureux, cet agencement formel accuse le caractère aléatoire de la figuration: pourquoi cet objet? pourquoi cette forme? pourquoi cette séquence? Quels rapports établir entre une tour en spirale, le profil de quelques vagues et une barque élevée verticalement? Les séries titrées «Atelier» (1982), «Journal» (1983), «Notes et fragments» (1984), «Registre» (1989) et «L'Assemblée» (1991) refusent la motivation logique de la chronologie, de la narration, de l'argumentation. Au fil des années, les pièces s'assemblent en diptyques, en triptyques et en groupes dont les patientes règles poétiques demeurent secrètes. Le vocabulaire formel, le répertoire de signes, l'inventaire personnel ainsi constitués se défont dans l'arbitraire de la collection et dans la monochromie qui en uniformise les éléments.

L'installation du Musée d'art contemporain de Montréal, intitulée «*Ici* / Ailleurs» (1993), inscrit, d'une part, l'articulation nécessaire entre l'atelier et le lieu d'exposition, une tablette murale soutenant les dessins de diverses variations sur des formes non identifiables (forme organique, nuage, reflet, perception floue?). D'autre part, trois couleurs envahissent les murs, recouvrant chacune au passage la reproduction en relief d'une des formes esquissées. Ce débordement de la couleur de l'objet au mur signe la fin de l'autonomie figurative de la forme. Par ailleurs, le passage de «L'Assemblée» aux «Portraits» de 1994 clôt cette période. Alors que le projet du Musée des beaux-arts de Montréal rassemble des silhouettes exactes (correspondant à des fragments des œuvres de la collection du Musée) pour les faire émerger sous la couleur unie du mur d'accrochage, le projet des «Portraits» a recours à une unique forme ovale pour évoquer les peintres que Pellerin salue. Contrairement à la constitution méthodique de «L'Assemblée» et à la fusion de l'individuel dans la collection qui la définit, l'exposition des «Portraits» signale l'individu: chaque pièce a pour titre le nom d'un peintre. D'une traversée indéfinie de l'histoire de l'art, l'artiste passe à la divulgation d'une lignée esthétique et chronologique précise: Ozias Leduc, Paul-Émile Borduas, Fernand Leduc, Paterson Ewen, Ulysse Comtois, Claude Tousignant, Charles Gagnon. Bien que l'ovale de ces objets puisse évoquer le contour d'un visage, ils s'éloignent de la figuration à cause de leur généralité et de leur répétition. Seuls les titres et les couleurs différencient les pièces de la série. Ainsi la notion de portrait se voit-elle



N° 309 – LA COULEUR DES LIEUX. COPENHAGUE (VUE DE L'INSTALLATION), 1996-1997, ACRYLIQUE ET BOIS; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE YVES LE ROUX.



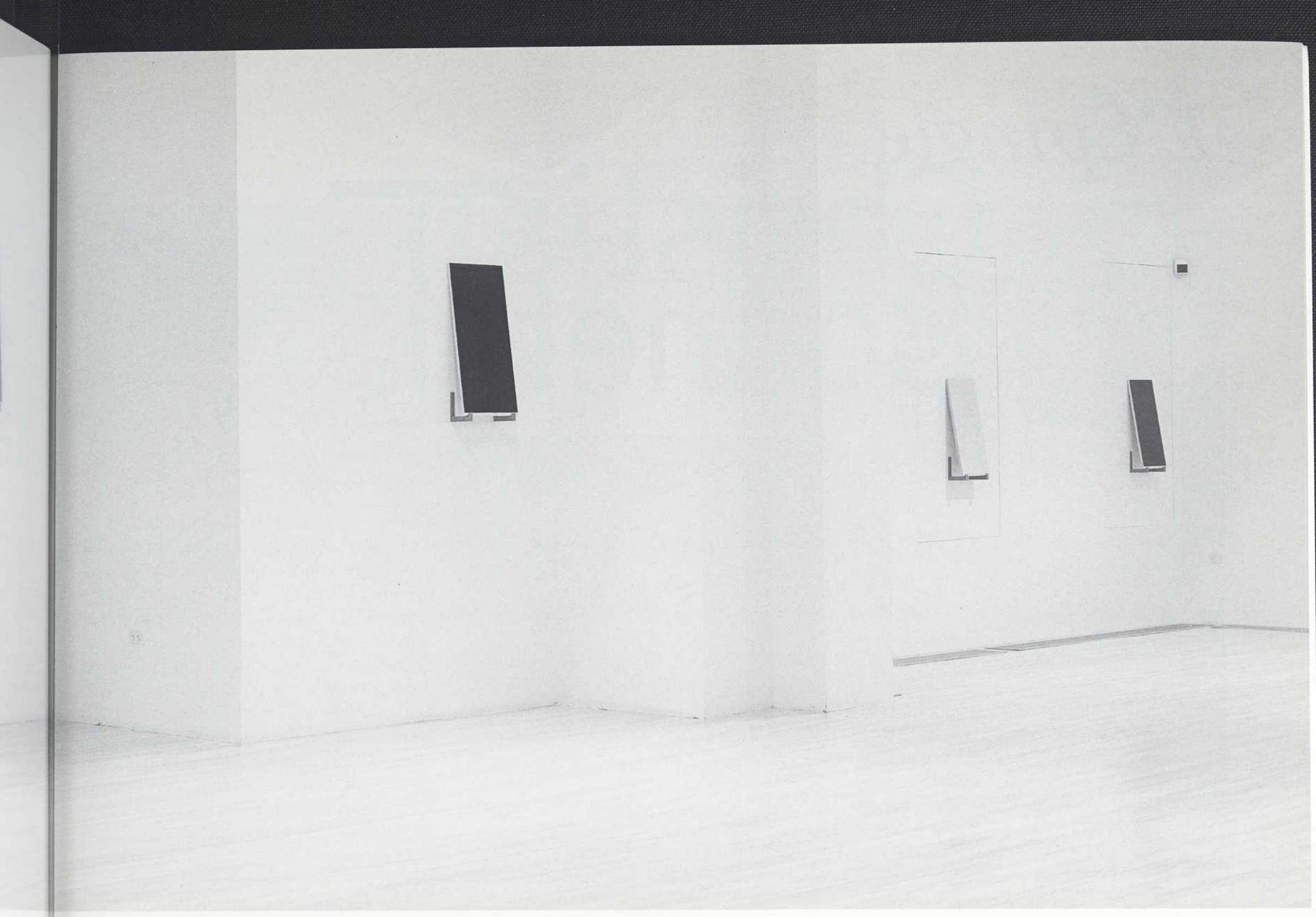
fortement contestée et détournée de ses sens autobiographique, biographique, narratif, chronologique, autant que physionomique, imitatif ou expressif. La couleur choisie ne renvoie évidemment pas au visage de la personne. Il s'agit donc de portraits d'œuvres (la couleur a souvent été relevée sur un tableau) ou, plus précisément, de portraits d'une impression produite par le travail de l'artiste. Cette série effectue une transition capitale, puisqu'elle pousse à l'extrême la tension entre la rigueur systématique de la conception et le caractère aléatoire de l'ensemble produit, tension qui marque les projets ultérieurs.

> Donc, actuellement, je travaille dans les oliviers, cherchant les effets variés d'un ciel gris contre terrain jaune, avec note vert-noir du feuillage; une autre fois le terrain et le feuillage tout violacés contre ciel jaune, puis terrain ocre rouge et ciel rose vert. Va, ça m'intéresse davantage que les abstractions... – Vincent Van Gogh

C'est aussi en 1994 qu'est exposée la première série titrée «La Couleur des lieux». Cette vaste entreprise consiste à identifier des couleurs dans divers lieux et à les inscrire sur des panneaux rectangulaires de format moyen et de dimensions égales. La série fondatrice se réfère au trajet biographique de l'artiste, plus particulièrement à sa géobiographie, puisque les couleurs sélectionnées s'associent à chacun des lieux qu'il a habités au cours des années (les titres comportent l'adresse et le nom de la ville). En 1995, l'exposition *Marché-Centre*, présentée à Saint-Hyacinthe, relève de la recherche historique et géographique, puisque les couleurs des tableaux proviennent des armoiries et des uniformes des compagnies religieuses et d'autres organismes ayant marqué l'histoire de cette ville. Un ingénieux système de références croisées indique l'appartenance d'une couleur définie à plusieurs sources historiques (nom de l'organisme et date). Ainsi rendu impossible, le titre individuel vole-t-il en éclats. En 1996, Pellerin expose «Les Couleurs de la Seine», série réalisée à partir de photographies prises depuis les ponts de Paris. La récente exposition «La Couleur des lieux. Copenhague» (1996-1997) associe une fois de plus une adresse et une couleur (le titre comporte aussi une date, celle de la photographie). À la galerie Yves Le Roux, face aux rectangles de couleur est accrochée une des photos de travail, en couleur mais délibérément floue: l'alternance des façades colorées d'une rue de Copenhague fait écho à la série des prélèvements. D'autres villes ont laissé des traces chromatiques. L'artiste travaille actuellement à un projet portant sur les couleurs de Montréal.

La simplification des références matérielles affecte maintenant l'ensemble de la présentation technique. Depuis 1996, la tablette a disparu. Elle s'est résorbée sous forme de trace horizontale, une mince bande non peinte laissée au bas des tableaux, désormais soutenus par des supports métalliques. Sur le mur d'exposition demeurent quelques lignes discrètes tracées au crayon de plomb afin de déterminer les coordonnées de l'accrochage. Toujours incliné afin de se détacher du mur, le panneau a vu son épaisseur réduire. Les dégoulinades sont extrêmement limitées, mais un regard attentif décèle l'application répétée des nombreuses couches de peinture directement sur le contre-plaqué de merisier (dont la qualité permet de faire l'économie du marouflage d'une toile). L'aspect matériel de l'objet n'est plus placé à l'avant-scène, mais l'aperception de sa matérialité reste incontournable.

Au-delà de ces données matérielles, la question de la couleur demeure entière et structure le processus de création. Il s'agit d'abord d'opérer des prélèvements sur le monde. Pellerin déclare: «J'ai trouvé une couleur.» Il parle avec ferveur de sa découverte. Selon son expression, l'œuvre fait une «citation chromatique». Ce que l'artiste souligne ainsi, c'est l'ubiquité de la couleur. La citation matérielle de telle couleur évoque la perception de cette même couleur dans un lieu ou sur un objet défini. Cependant, cette sélection, conséquence de la recherche et de l'expérimentation de l'artiste, n'est pas motivée pour le spectateur. Toute tentative de motivation de la couleur est vouée à l'échec. Pourtant, tel Sisyphe, toujours en quête de sens, l'artiste se remet inlassablement à la tâche, construisant de méticuleux systèmes



N° 295 – MARCHÉ – CENTRE (VUE DE L'INSTALLATION), 1994-1995, ACRYLIQUE ET BOIS, PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE YVES LE ROUX.

de prélèvement et de composition de la couleur. À la jonction de la peinture et de la sculpture, Pellerin se passionne pour la couleur de l'architecture: «Elle porte en elle une mémoire, une forme de chronochromatisme, c'est-à-dire l'inscription du temps par et dans la couleur», écrit-il. Les tableaux réalisent déjà une concentration du temps, puisque leur texture épaisse est due aux multiples applications du médium (trois ou quatre couches de gesso, pas moins de douze couches de pellicule colorée aux pigments opaques). Quant à elle, la citation chromatique effectue une traversée du temps et de l'espace: couleurs du passé, couleurs d'ailleurs. Les minutes passées devant l'œuvre par le spectateur produisent le temps de la couleur. Le désir d'ubiquité et de traversée du temps est manifeste: être ici, devant la couleur, de la même manière que là-bas, à ce moment-là.

Qu'est-ce que la couleur? C'est la qualité pure. Les couleurs n'appartiennent pas au système des oppositions binaires qui structurent l'univers du sens (grand/petit, haut/bas, ici/ailleurs, etc.). Chacune se définit par soi. Le vert est le vert. Tel vert est tel vert (par exemple, ce «gris vert assez sombre et sourd», couleur de Fernand Leduc). Chez Pellerin, ce principe d'identité se lit dans le support même: la forme rectangulaire du panneau «représente» un tableau, comme la couleur «représente» la couleur. Cette mise en abyme ouvre une œuvre apparemment sans affect à un puissant vertige. D'une part, l'acte de prélèvement et d'exposition de telle couleur exacerbe sa nudité, son évidence, son non-sens. Toute l'entreprise de sélection, fondée sur des recherches autobiographiques, historiques, géographiques, photographiques et techniques, constitue une méthode de production de l'œuvre, qui balise le sens avant qu'il n'éclate. La couleur n'existe nulle part, la couleur est hors du temps, la couleur ne signifie rien. D'autre part, cette présence de la présence pure, au-delà de la forme et de la matière, semble proliférer à travers le temps et l'espace, le tableau se multipliant en lui-même par référence à toutes les occurrences d'une couleur précise. Le décollement de la couleur et de l'objet constitue ainsi une opération d'une étrange violence, dissociant la qualité et la chose, dans l'insoutenable tension entre un monde désormais sans qualités, tout en grisaille, et l'irradiation insensée des qualités pures.

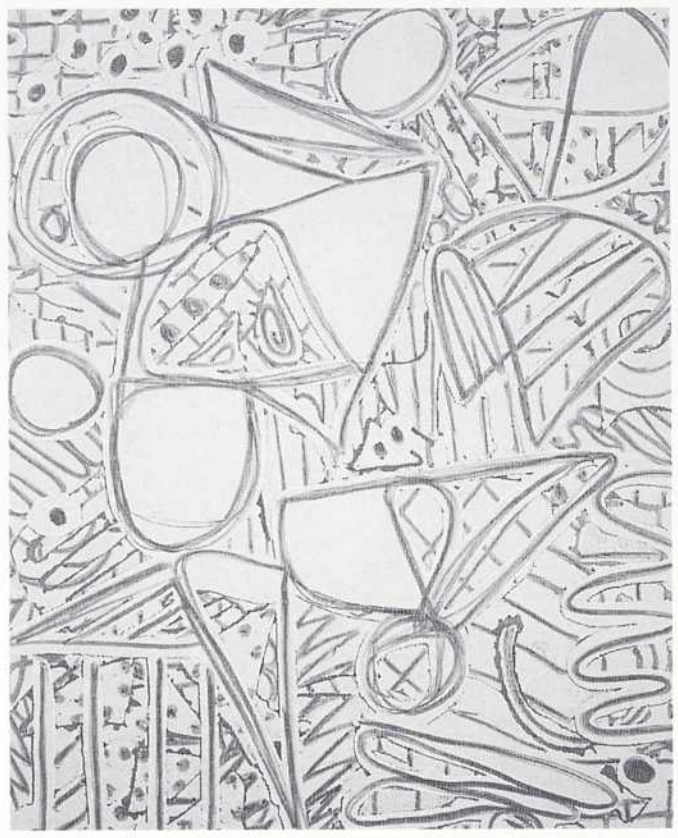
La peinture comme elle est maintenant promet de devenir plus subtile – plus musique et moins sculpture – enfin elle promet la couleur. Pourvu qu'elle tienne cette promesse. – Vincent Van Gogh

André Lamarre est professeur de langue et de littérature française au Collège Maisonneuve et publie des articles critiques dans *Parachute* et dans *Spirale*.

Minimalist in many aspects, Guy Pellerin's practice proposes a critical approach to art as producer of illusionistic spaces. Based on this premise, the author emphasizes the importance of colour in the artist's work and how it structures the creative process.

L'Épingle Christian Bonnefoi

Yve-Alain Bois



BABEL 9-6, 1994, ACRYLIQUE ET GRAPHITE SUR TOILE, 1,30 X 1,60 M.

C'est dans un essai sur Robert Ryman, en 1978 que Christian Bonnefoi fit pour la première fois référence aux épingles visibles dans certains papiers collés cubistes de Picasso, et depuis lors ce détail n'a cessé de le hanter. En chacun de ses textes ou presque, il l'aura monté en épingle, si l'on peut dire (et il ne s'agit pas là d'un simple jeu de mots). Monter en épingle l'épingle de Picasso, telle aurait dû être la tâche des historiens d'art ou des critiques. L'artiste lui-même, c'est son côté pédagogue, ne se sera pas privé de leur suggérer l'importance de la chose. Impossible de manquer l'épingle, patente, isolée au centre géométrique de *Partition et guitare*, l'un des tout premiers papiers collés de 1912 (Daix 520, Centre Georges Pompidou, Paris); impossible de ne pas voir la douzaine d'épingles couturant la *Guitare sur un guéridon* de 1913 (Daix 601, coll. Joseph Pulitzer, Saint-Louis). Picasso en rajoute, des épingles, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus les ignorer. Il met même en évidence, dans tel «papier collé» (sans colle), l'opposition entre fragments épinglés et fragments dessinés (*Paysage de Céret*, 1913, Musée Picasso, Daix 612). Mais lorsqu'enfin l'on a remarqué ses épingles, ce fut pour les mettre au compte d'une certaine hâte bohémienne, d'un je-m'en-foutisme poétique à l'égard des choses techniques et du beau métier: encore en 1933 par exemple, il dut «beaucoup insister» afin que les punaises de son collage pour la couverture du premier numéro de *Minotaure* «figurent aussi» dans la reproduction (on imagine assez Skira, jeune éditeur de cette revue de luxe, rechigner devant l'allure prosaïque des punaises)[1]. Jusqu'à Bonnefoi personne, à ma connaissance, n'a su voir l'enjeu du faufil picassien[2].

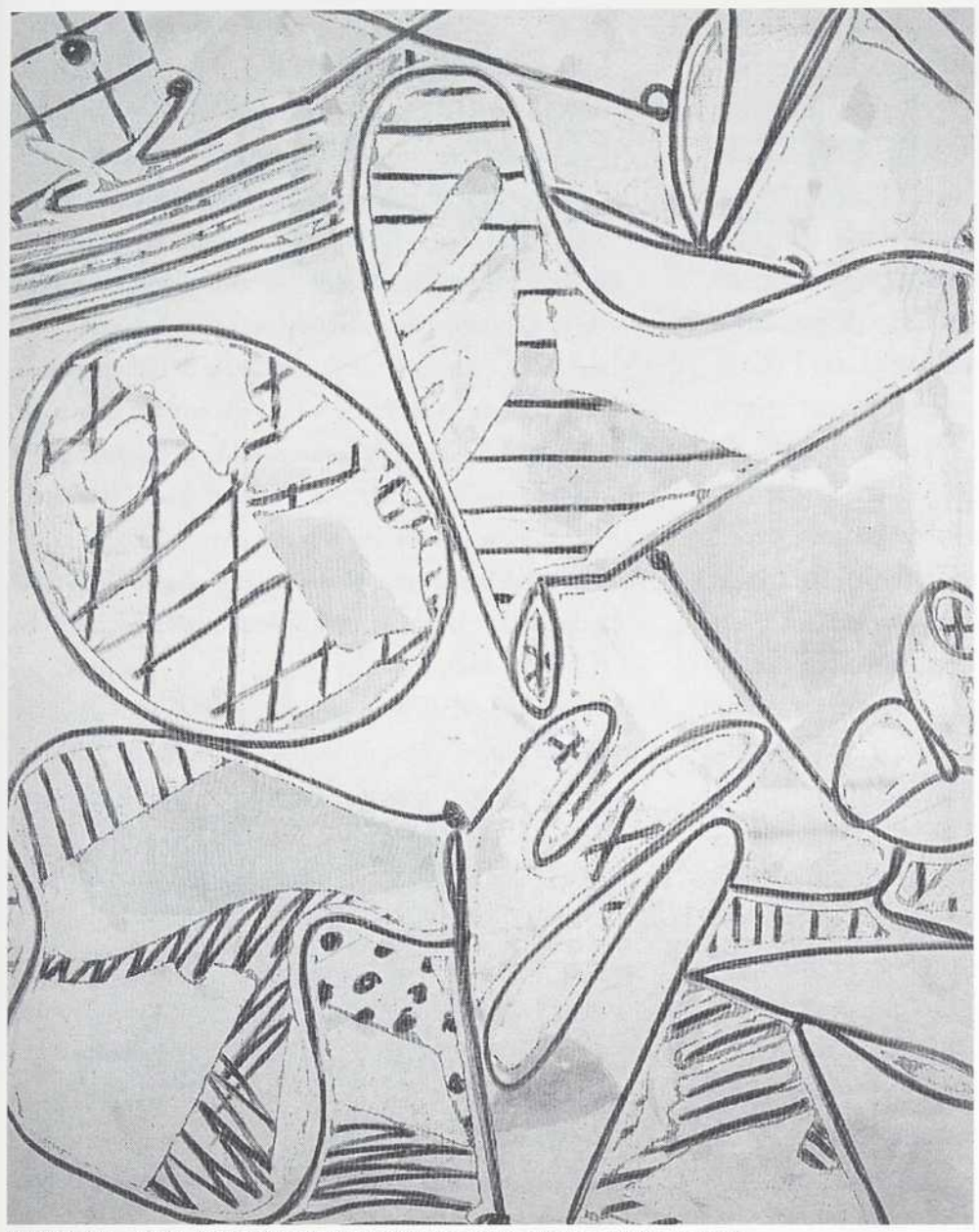
Les «collages» à l'épingle de Picasso dissocient l'unité préconçue de la surface. À une division syntagmatique sur la surface (selon le mode extensif et latéral propre à l'espace) s'oppose une division paradigmatique, d'un plan sur un autre (mode de l'intense s'étendant dans l'épaisseur: Mondrian) (Notes sur le collage, inédit, novembre 1990)

Si l'on considère le collage cubiste, par exemple, on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas de perpétuer l'art des figures par l'usage d'une nouvelle technique, en quelque sorte plus visuelle, mais bien d'affirmer que la surface n'est pas et n'a jamais été un fond, ni une certitude, ni un lieu d'évidence, qu'elle-même est susceptible d'être divisée, donc ouverte et par là de laisser aller la «mise en œuvre» vers la perspective d'une nouvelle unité. (Séminaire, octobre 1990)[3]

Ce que découvre Bonnefoi à partir de l'épingle de Picasso, c'est un nouveau rapport à l'histoire: d'une part, l'épingle épingle la naïveté essentialiste d'un certain discours moderniste (celui de Greenberg bien sûr mais aussi, bien avant lui, celui de Malevich, du premier Mondrian et de tous ceux qui ont vu dans la surface de la toile le degré zéro, anhistorique, de la peinture); d'autre part, la théorie historiciste sur laquelle cet essentialisme se fondait est elle-même battue en brèche et une nouvelle généalogie se dessine, fragmentaire et monumentale; il n'y a plus évolution inébranlable de l'art de peindre vers sa fin conçue comme retour à son origine «propre» (dévoilement absolu du degré zéro comme horizon futur et final de la peinture, conquête de la planéité de Manet à Stella), mais criblage de la tradition picturale du point de vue de l'épingle, et investissement parcellaire des pratiques non picturales. Côté peinture: relief grumeleux des dessins de Seurat et des panneaux de masonite d'Albers, voiles transparentes de Louis Hayet, ombres portées de Moholy-Nagy, rubans adhésifs des derniers Mondrian, tout Ryman, etc. Côté extra-pictural: écran projeté de Mallet-Stevens, séquence filmique de Marcel l'Herbier, espace interne de la double membrane formant la coupole de Brunelleschi à Florence, retournement de la colonne comme un gant chez Louis Kahn[4].

Le point de vue de l'épingle est un peu borgésien: les surfaces ont une épaisseur. Contrairement à ce que semblait penser Saussure (mais sa passion secrète pour les anagrammes montre qu'il doutait de cette économie de surface), il y a un espace situé entre le recto et le verso. Après l'intuition de Picasso, Mondrian l'explorera plus avant dans ses dernières œuvres (chez ce dernier il s'agissait de détruire l'entité de la surface afin d'empêcher, paradoxalement, que celle-ci ne se creuse optiquement comme elle le faisait inexorablement dans sa production néoplastique classique); puis, dans une moindre mesure, Pollock, avec ses *drippings*[5]. Mais j'aimerais insister ici sur ce que j'appellerais le point de vue de l'épingle «élargi» et que Bonnefoi nomme «la division de la division», car là réside, me semble-t-il, ce à quoi il a consacré toute son énergie de peintre depuis plus de dix ans.

Reprenons: le point de vue de l'épingle est celui d'une division de la surface en profondeur, d'une stratification lamellaire. Or la division de la surface est le problème sur lequel a achoppé tout le modernisme. Il l'a certes résolu de la manière la plus satisfaisante, positiviste, mais la solution a consisté à poser comme achevé le système une fois celui-ci retourné à son début (c'est en surfaces qu'il a divisé la surface): il fallait trouver le



BABEL 9-1, 1994, ACRYLIQUE ET GRAPHITE SUR TOILE, 1,60 X 1,30 M.



BABEL 9-2, 1994, ACRYLIQUE ET GRAPHITE SUR TOILE, 1,60 X 1,30 M.

moyen de motiver l'arbitraire en quoi consiste toute composition (j'entends par composition le mode de division rhétorique de la surface picturale en vigueur depuis la codification de la Renaissance); la réponse fut d'abolir la composition soit en supprimant toute division (monochrome), soit en faisant de cette division un index de la surface en question (grille modulaire symétrique; structure déductive; adéquation figure/champ). Le système du tableau étant désormais clos sur lui-même, ne restaient possibles que la répétition et l'extension latérale (la série) ou l'abandon pur et simple de la surface picturale et le passage à l'objet (le tableau monochrome, en tant que ready-made, facilitant ce débouché): ce paradigme est grosso modo celui du minimalisme. Par opposition, le travail de Bonnefoi ne vise pas à sortir de la clôture du tableau, il cherche plutôt à l'infinitiser, à la différer sans cesse. Pour abolir la division de la surface, il la divise en profondeur. Sa toile devient un millefeuille, sa pratique celle de Shéhérazade ou de Pénélope:

> Si la surface ou le bord du tableau apaisent objectivement et fatalement comme des limites après quoi il n'y a rien ou tout autre chose (le tout autre chose serait le surnom actuel de l'avant-garde) c'est en ce lieu même, justement, que doit se réaliser l'opération iconoclaste, et non dans la composition plus ou moins réussie de ce qu'ils délimitent. (Séminaire, p. 9)
>
> Au dépassement externe de l'œuvre, lié essentiellement à une problématique de l'objet et de l'espace, proposée par le Minimalisme et les avant-gardes consécutives, s'oppose l'idée d'un dépassement interne lié à une problématique du symbolique et de la temporalité.
>
> À l'idée d'un déploiement latéral et successif dont le principe avant-gardiste de sérialité fournit le modèle exhaustif fait place l'idée d'un déploiement perpendiculaire dans le plan. (Séminaire, p. 11)

J'ai décrit ailleurs le mode de temporalité impliqué dans les tableaux *Babel* de Bonnefoi, mode qui découle directement du point de vue de l'épingle[6], et Georges Didi-Huberman y insista aussi dans l'essai qu'il consacra au peintre[7]. Quant à ce que Bonnefoi nomme le symbolique, cela renvoie directement à ce que je disais plus haut de l'histoire: le point de vue de l'épingle élargi prend en écharpe toute l'institution de la peinture, tous les gestes du peintre, toutes ses procédures, c'est-à-dire tout ce qui constitue l'ordre symbolique en peinture (la loi, la tradition). Il s'agit, si l'on veut, d'un procédé formaliste (au sens des formalistes russes et de l'*ostranénié*) visant à tout désautomatiser, du plus simple au plus complexe, à tout dénaturaliser, à tout restituer à l'histoire en tant que matériau transformable. Mais ce formalisme parfois exacerbé est fait pour contrer toute formule, pour prévenir toute stase.

> La division est pour moi une opération récurrente s'emparant de toutes les données matérielles et historiques, de l'origine de l'acte de peintre jusqu'au peintre lui-même, qui ne peut plus envisager un rapport direct du tableau, un geste qui dépose de la peinture. La division va jusqu'à la dissociation même du geste[8].

En cela fidèle à Ryman, dont peut-être mieux que quiconque en France il a compris la leçon, Bonnefoi s'intéresse avant tout au statut du geste pictural. Mais alors que même chez Ryman, un rapport indiciel s'établissait entre le geste et sa trace sur le tableau (le rapport s'étirait presque infiniment, le lien causal s'effilochait, mais le fil n'était jamais rompu), Bonnefoi cherche à diviser le geste en profondeur, de la même manière qu'il a divisé (la division de) la surface: il cherche à démultiplier l'instance productrice du geste, à creuser un écart incomblable entre son origine (le corps de l'artiste en mouve-

ment) et son résultat (la touche sur la toile). Quel qu'en soit le mode, et il y eut de multiples variations de détail au cours des ans, les tableaux *Babel* sont conçus en différé, en au moins deux temps et au moins deux tracés. Cela ne serait pas nouveau en soi si ces deux temps, ces deux tracés (au moins), se subsumaient en une synthèse unitaire : à l'exception près que je veux ici souligner, le principe des *drippings* est identique à celui des tableaux *Babel*. D'une part, Pollock articule aussi ses tableaux en profondeur (il échoue lorsque cette articulation en profondeur lui fait défaut, lorsqu'il ne fait que diviser la surface en surfaces), d'autre part, ses entrelacs sont conçus de manière atomique : le mouvement produisant tel tracé dégoutté sur la toile est *temporellement* indépendant de celui produisant le tracé voisin ou antérieur dans une autre couleur, puisque les diverses couches de couleur sont peintes chacune à leur tour – ce qui n'empêche pas qu'il puisse y avoir plusieurs couches de la même couleur (d'abord des tracés noirs, par exemple, puis des blancs, puis des bleus, puis des argentés, puis peut-être à nouveau des noirs, etc.) Mais cette indépendance temporelle est arraisonnée par la maîtrise qu'a le peintre de la division colorée de son tableau, à la fois en surface et en profondeur : je fais dégoutter tel argenté ici et là parce qu'il jurera ou s'accordera avec tel noir et tel bleu que j'aurais fait dégoutter auparavant ici et là. En d'autres termes, l'écart temporel (la division du geste) s'abolit dans la grande synthèse finale, et par le même coup s'abolit la division en profondeur : reste l'unité spatiale du all-over. Pollock avait beau ne pas vouloir savoir ce qu'il faisait quand il peignait, il ne pouvait s'empêcher de le savoir, comme le note Albers remarquant sagacement, sur les photos de l'atelier d'East Hampton, l'échelle sur laquelle il se juchait pour juger de l'effet d'ensemble de tel ou tel drippings sur sa toile étalée au sol[9]. Il ne pouvait s'empêcher de savoir, c'est-à-dire de voir.

Bonnefoi a beaucoup appris de Pollock, dont il ne parle pourtant pas. Il part de cette tache aveugle de la pratique du dripping : le point de vue de l'épingle ne suffit pas à annuler la question de la composition si on ne l'élargit pas aux autres instances picturales (si on en reste à l'opposition entre surface et profondeur, au reste chu). Pour se dérober à cette tache aveugle, telle est la conclusion de Bonnefoi, il faut s'aveugler : les tableaux *Babel* sont réalisés dans la cécité. Par toutes sortes de procédés, le peintre s'interdit de voir ce qu'il fait au moment où il le fait : impossible de savoir à l'avance si tel tracé bleu sera à côté, par dessus ou par dessous tel tracé blanc ou noir ou argenté. Il y aura de tels tracés, c'est tout ce qu'il sait, et il aura le privilège d'être son premier spectateur (un peu comme un potier découvrant avec douleur ou délices les caprices chimiques des émaux lorsqu'il défourne).

Cependant, il n'y a pas plus de culte de l'immaîtrisé chez Bonnefoi que chez le potier, je ne pense pas que le peintre, en tant que son premier spectateur, s'interdise de détruire un tableau qui ne «marche» pas. Le procédé, bien qu'il soit conceptuel de part en part, vise avant tout, je l'ai dit, à creuser la structure tableau, non à la «dépasser» mais à l'infinitiser. C'est même dans l'écart entre cécité productive et perception spectatrice que gît la question fondamentale de Bonnefoi : comment montrer cette invisibilité que constitue la division de la division ? Même lorsqu'il n'est pas élargi, le point de vue de l'épingle se donne difficilement à voir, comme le montre le peu d'attention reçue par les épingles de Picasso : autant dire que le faufil généralisé de Bonnefoi est quasiment imperceptible. Il est aussi quasiment inthéorisable, indémontrable, et surtout intraduisible directement en termes formels (très tôt Bonnefoi a noté que les effets stylistiques de son travail – ici «gestuel», là «géométrique» – n'avaient aucune pertinence quant à ce qu'il visait). D'où sans doute le caractère parfois ésotérique des déclarations du peintre, l'usage idiosyncrasique qu'il fait de certains mots (il n'est pas nécessaire, malgré les apparences, d'y déceler une mystique de l'ineffable). Je dirais que cette peinture se veut un pari. Il s'agit de travailler dans un écart tout en sachant très bien que la perception de cet écart signifierait sa fin. Tout le statut du voir en peinture s'en trouve suspendu ou plutôt lui-même divisé : une peinture qui ne voudrait plus donner à voir mais à penser l'infinie division de ses données «matérielles et historiques», à épingler ses données techniques, c'est-à-dire conceptuelles.

NOTES

Cet essai a d'abord été publié comme préface à un ouvrage de Christian Bonnefoi, *La Stratégie du tableau*, publiée en 1992 par les éditions Alfredo Melgar, Madrid. Par ailleurs, s'ouvre à Montréal, le 15 mai 1998, à la galerie Christiane Chassay, une exposition présentant des œuvres de Bonnefoi.

1. *Cf.* Brassai, *Conversations avec Picasso*, 2e édition, coll. Idées (Paris, Gallimard, 1969), p. 20. Du point de vue qui m'occupe ici, punaise et épingle sont loin d'être identiques (la connotation couturière – dessus-dessous, faufil, tresse : tout ce pourquoi l'épingle aura frappé Bonnefoi – disparaît avec la punaise). Mais du point de vue de la violence hétérogène (objet industriel rapporté tant dans une œuvre d'art) et de la manière de censure dont cette hétérogénéité fut l'objet (le fait que personne ne semble avoir remarqué la présence des épingles dans les «papiers collés» de Picasso), les deux choses sont similaires – la punaise étant même plus «prolétarienne» que l'épingle (le gros pouce punaiseur s'opposant au fin doigté du tailleur).
2. Récemment Christine Poggi a remarqué que les épingles de Picasso sont comme une réponse au clou en trompe-l'œil peint par Braque dans *Violon et cruche* de 1909-1910 (Musée de Bâle), trompe-l'œil qui avait pour fonction d'affirmer par contraste, selon l'interprétation classique donnée par Clement Greenberg, la planéité matérielle du tableau. Le procédé de Braque était illusionniste – un truc d'atelier. À l'inverse, l'épingle effectue la même opération sans avoir recours à l'illusion : ce faisant, elle débouche sur la négation de la surface en tant qu'entité. Christine Poggi, *in Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 10.
3. Christian Bonnefoi, «Communication pour le "séminaire"», *Sfr*, n° 1, (numéro spécial sur Christian Bonnefoi), octobre 1990, p. 7.
4. La plupart de ces exemples sont donnés par Christian Bonnefoi en annexe de «Sur l'apparition du visible», un long entretien avec Jean Clay et Yve-Alain Bois dans *Macula*, n° 5/6, 1979, p. 194-228. Pour ce qui concerne Albers, *cf.* son article «La Fonction Albers», *Macula*, n° 2, 1977, p. 88-92. Pour Ryman, *cf.* «À propos de la destruction de l'entité de surface», *Macula*, n° 3/4, 1978, p. 163-166. Ces textes sont tous repris dans le recueil de textes de Christian Bonnefoi, *Écrits sur l'art 1974-1981*, Bruxelles, Éditions de la Part de l'Œil, 1997.
5. *Cf.* mon article «Mondrian: New York City», *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 15, 1985, p. 60-85. Sur Pollock, *cf.* l'article de Jean Clay, «Pollock, Mondrian, Seurat : la profondeur plate», *in* Hans Namuth, *L'Atelier de Pollock*, 2e édition (Macula, Paris, 1982) sans pagination.
6. *Cf.* mon article «Le Futur antérieur», *Macula*, n° 5/6, p. 229-233. Repris en annexe dans Bonnefoi, *Écrits sur l'art 1974-1981*, *op. cit.*
7. Georges Didi-Huberman, «Éloge du diaphane», *Artistes*, n° 21, 1984; repris dans *Sfr*, *op. cit.*, p. 12-25.
8. Christian Bonnefoi, cité dans Yve-Alain Bois, «À propos de "double bind" : trois questions à Christian Bonnefoi», *Critique*, n° 408 (mai 1981), p. 551. Repris dans Bonnefoi, *Écrits sur l'art 1974-1981*, *op. cit.*
9. *Cf.* l'entretien de Joseph Albers par Jacqueline Barnitz, trad fr. publiée dans *Macula*, n° 2, 1977, p. 96.

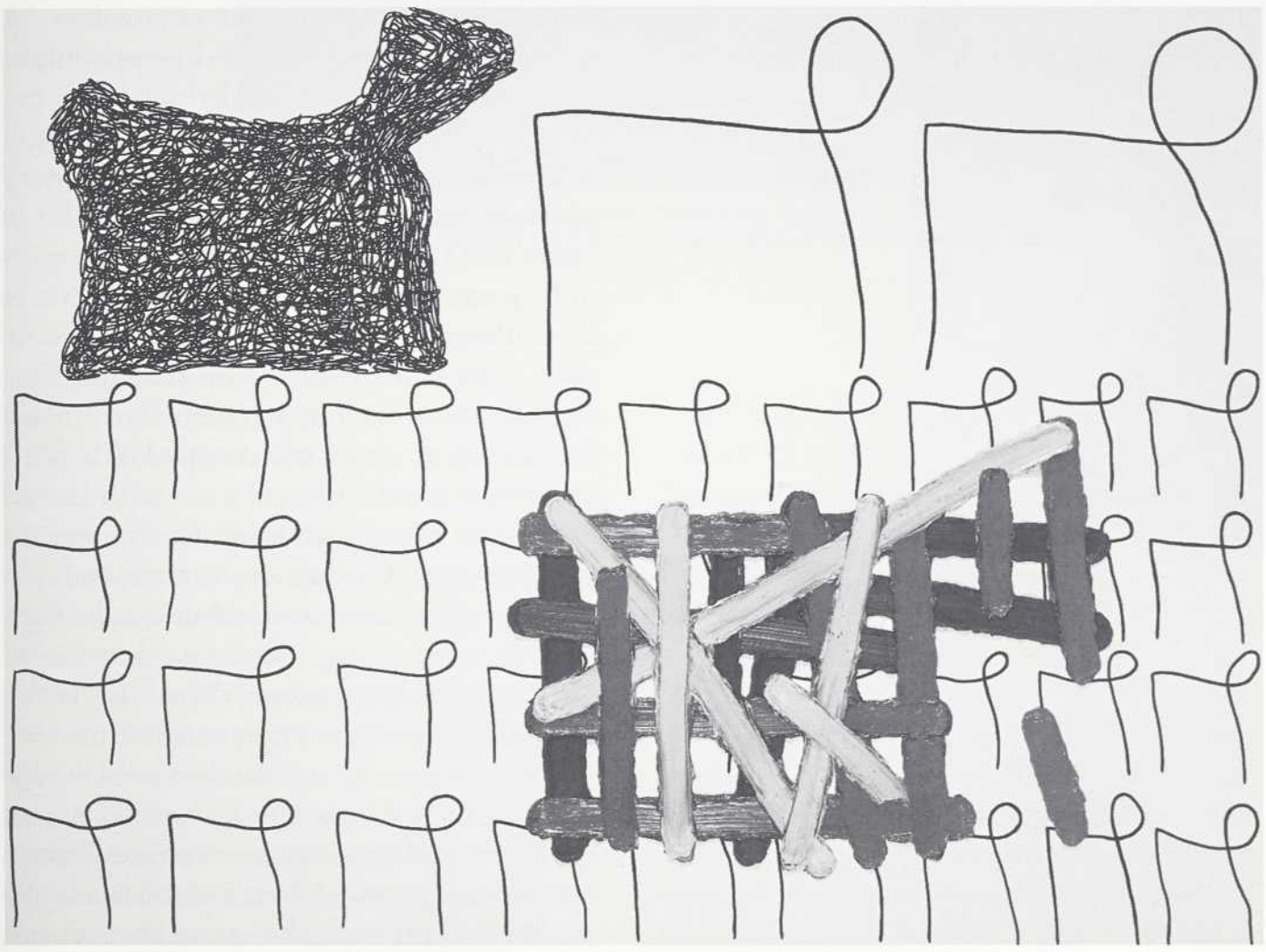
Yve-Alain Bois enseigne l'histoire de l'art à Harvard. Il a publié *Painting as Model* (1990, MIT Press) et avec Rosalind Krauss, *L'Informe, mode d'emploi* (1996, Centre Georges Pompidou).

Starting from modernism's division of the surface, the author parallels the pins visible in Picasso's collages with French artist Christian Bonnefoi's paintings. Whereas the surface is divided depth-wise in the former's work, it is Bonnefoi's gesture itself that furthers the division of the painting surface.

Vers une Post-Abstraction

Christine Buci-Glucksman

This is what my painting really is. It's this big molecule, this big map, this big urban construct.
(...)
It is the need of regeneration within excess, placed on the margins and the edges of the map and topography, that the questions of painting now begin to me. – Lydia Dona

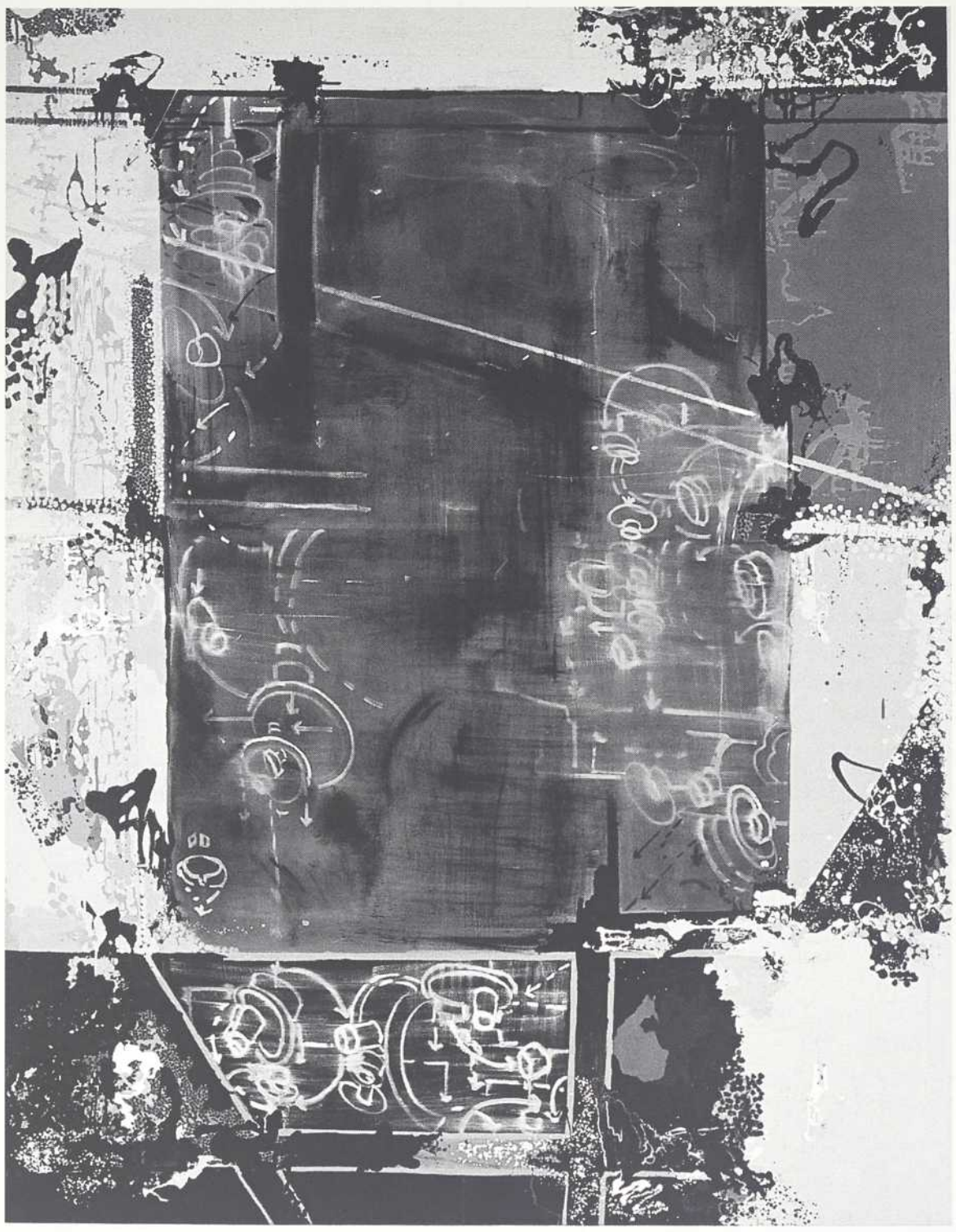


JONATHAN LASKER, **ASSERTIVE EXISTENCE**, 1997, HUILE SUR LIN, 1,90 X 2,54 M; PHOTO: SPERONE WESTWATER, NEW YORK. COLL. GHISLAINE HUSSENOT, PARIS.

Qu'une peinture couple d'emblée les micro-formes de molécules mécaniques ou biologico-virales et les macro-formes d'espaces urbains faits de plans, de trajets, de circuits et de modèles architecturaux, tel est sans doute le paradoxe initial de la «big map» picturale de Lydia Dona. Car la carte est par nature un abstract qui renvoie à un plan-transfert où le monde est comme projeté en aplat. Connectable à tout, elle hante les surfaces comme les trajets de tous les cartoramas possibles de l'art, et son retour actuel traduit à lui seul les nouveaux enjeux de l'abstraction contemporaine. Une abstraction *impure et complexe*, sans plan de projection privilégié, qui sanctionne l'épuisement du paradigme formaliste et moderniste.

À la différence de l'abstraction moderniste avec son idéalité géométrique toute euclidienne (carré, rectangle, grille), son éthique du médium, de la pureté et du sublime, la nouvelle abstraction met fin à toute conception «soustractive» (A. Danto) de l'abstrait, au profit d'une abstraction extractive, voire additive, qui retrouve souvent l'inflexion baroque selon Gilles Deleuze. Aussi, se trouve-t-elle d'emblée soumise à un double défi. Défi des sciences qui ont élaboré des modèles non euclidiens de formes et d'abstractions, théories du chaos et fractales, qui renvoient à des inflexions et à des courbures infinies. Mais aussi défi de tous les écrans et interfaces du virtuel et du Cyberspace qui contribuent à remettre définitivement en cause une opposition déjà obsolète, entre un abstrait formaliste purifié et une figuration plus mimétique. Il s'agit plutôt de réinventer de nouveaux abstracts, que j'appellerais abstracts diagrammatiques et cartographiques, voire même paysagers. Ils évoquent le monde par une stratégie allusive sans avoir recours au règne des images, et ils pratiquent ces «ressemblances virtuelles» dont parlait Walter Benjamin à propos des «images-pensées».

Qu'elle soit utilisée de manière tautologique en cliché plat (Jaspers Johns), comme élement d'une dialectique entropique entre «site» et «non-site» (Smithson), comme relevé d'une marche et palimpseste de la mémoire (Richard Long), ou plus près de nous comme déplacement de tout centre, déconstruction des codes cartographiques et coloniaux de l'Amérique latine à travers une politique de falsification et de fragmentation des territoires, comme aime à le faire Miguel Angel Rios, la carte ne vise le monde qu'à travers un rapport analogique. En cela, elle est une syntaxe, un langage de signes codés, mais aussi une image abstraite, esthétique et politique. Lydia Dona ne fait pas de cartes peintes, ni de topologie repérable par un document ou une photographie référentielle. Elle ne montre pas de cartes fragmentées en éventail autour d'une «iconical aerial image of the world» comme Rios dans *Plumed Crest*. Elle pratique un *œil cartographique de l'art*, plus ou moins nomade, qui remonte à la naissance de l'œil-monde du XVI[e] siècle, et vise aujourd'hui à atteindre le virtuel et «the third zone» de toutes choses. Ce regard,



LYDIA DONA, CONTAGIOUS STRATAS WHERE SIGNS LOOK THROUGH THE LARGE GLASS, 1996, ACRYLIQUE, HUILE ET PEINTURE INDUSTRIELLE SUR TOILE, 2,13 X 1,62 M; PHOTO: GALERIE NÄCHST ST. STEPHAN, VIENNE.

dont je viens de reconstituer l'histoire et l'esthétique dans un livre récent, est icarien: il déploie en une même unité visuelle, l'absorption dans un infini lointain et le détail réaliste infime[1]. Dans ce regard de l'aérien et de l'envol cosmique, propre à *La Chute d'Icare* de Bruegel, on voit le monde d'en haut, hors des strictes normes perspectivistes. L'œil cartographique glisse du point fixe au point de vue multiple et panoramique, et englobe les deux infinis: infini cosmique du monde (la mer poudrée de lumière à l'horizon) et le souci extrême d'un détail moléculaire des lieux et des surfaces (la minuscule jambe d'Icare chutant). On comprend que Duchamp, cet autre amateur de projections et de quatrième dimension virtuelle, ait pu louer le «paysagisme géographique, à la façon des cartes géographiques, mais le paysagisme vu du haut d'un aéro»[2]. Aussi est-ce bien dans ce nouveau chapitre de «l'Histoire de l'œil» propre aux nouvelles abstractions, que s'inscrit la «big map» de Lydia Dona, avec ses zones d'errance, ses ambiguïtés territoriales, et ses artefacts urbains et sexuels complexes. Quelque chose comme une *post-abstraction*, loin des grands récits du modernisme, comme c'est aussi le cas de David Reed, Fabian Marcaccio, Jonathan Lasker, James Hyde ou Stephen Dean, pour n'en citer que quelques-uns.

Premier paradoxe instituant, qui n'a cessé de motiver toutes les fictions littéraires, la carte est et n'est pas le territoire. Elle peut être vide comme l'*Ocean Chart* de Lewis Carroll, ou démesurée et à l'échelle du territoire comme l'a rêvé Borgès. Entre être et non-être, la carte se prête à une topologie de l'instable et de l'hétérogène, explorant une abstraction «non rétinienne». Car elle articule ou désarticule ces deux espaces qu'analysaient Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*: l'espace strié et l'espace lisse[3]. D'un côté, un espace géométrique homogène, fait de répartition, de repères et de quadrillages, où les lignes sont subordonnées aux points et aux arêtes comme dans la grille moderniste. Et de l'autre, un espace lisse, qui passe entre les choses, où les lignes ne sont que des vecteurs de direction, des trajets, des inflexions nomades et baroques, des rhizomes proliférants. Espace des affects du voyage dans les déserts, espaces des fictions, espace à *n* dimensions, riemannien ou fractal. Lydia Dona pratique d'emblée cette double spatialité. Plans et plans de plans, triangles dessinés et vifs, fantômes de grilles et d'architectures paysagères et urbaines, rythment et découpent l'espace en le striant, y compris par l'utilisation de bandes redécoupant les plans en diagonale ou à l'horizontale. Mais toute cette géométrisation n'est là que pour être pervertie et perturbée par «le lisse» plus chaotique des flux de la peinture (les vrais-faux drippings contrôlés), et par toute une fragmentation spatiale qui engendre des espaces illocalisables. Devant ou derrière, à l'intérieur ou à l'extérieur, dessus ou dessous, dedans ou dehors? La surface, telle une peau ou un rideau à la Magritte, relève d'une topologie paradoxale. De là l'ambivalence des «Infra-circuits» d'un inconscient visuel et psychique, où le mythe d'Icare défiant le Père pour «s'envoler», se substituerait au mythe d'Œdipe prisonnier de l'origine. Car dans l'hybridation de ces deux spatialités, le strié se catastrophise et le lisse se redresse. Une véritable hétérogénèse par métissage pluriel: une chaosmose. Ni le «pur» de l'Un moderniste, ni un simple multiple quantifiable, mais l'entre-deux de l'un et du multiple, le troisième œil, le troisième sexe, «the third zone». Comme chez Duchamp, voir c'est voir à travers (le verre ou l'œilleton), et cet «à travers» de l'œil cartographique fonctionne comme un immense évidement miroirique mettant en scène un œil singulier. Ovale rose, vert amande ou jaune, plus ou moins traversé de quadrillage, plus ou moins coupé ou faussement encadré, toujours lisse comme dans *Solar Holes, Solar Gazes*, partout l'aplat réalise un vide oculaire étranger au vide moderniste. Un vide instituant, «cosmique» et «cosmétique», où regard et artefact coïncident comme dans le maniérisme pictural du seizième siècle. Le double de l'œil n'est plus qu'un abstract qui vous dévisage de sa topologie délirante. Car dans ces vrais-faux miroirs, il n'y a précisément aucune «image» du Soi, aucun repère narcissique. Le sujet a volé dans l'éclat artificiel d'un désaffect désirant. Comme s'il fallait couper les plans par un autre plan, un «pan» déroutant, qui expulse toute dimension humaniste du regard, par le neutre d'une froideur calculée, parfois schizophrénique. *Ovals of Agony and Topologies of Delirium* pour reprendre le titre d'un tableau de 1994, ou *Movement-Image and Molecular Memories* pour reprendre un autre titre de 1995. Si bien que ces cartographies picturales stratifiées sont à la fois centrées et décentrées, territorialisées et déterritorialisées, par leurs effets de frontières indécidables. Tout comme ces topologies, le Moi est pluriel et procède par constellation d'univers corporels et incorporels de plus en plus hétérogènes. L'Égo, le nôtre, n'est plus qu'agen-



DAVID REED, JUDY'S BEDROOM DE «VERTIGO», INSTALLATION AVEC VIDÉO (1995) ET HUILE ET ALKYDE SUR LIN N° 328 (1990-1993), 73,6 X 142 CM; PHOTO: (BORIS BECKER) GALERIE ROLF RICKE ET KÖLNISCHER KUNSTVEREIN, COLOGNE.

cement multivalent et polyphonique d'altérités et de langues. Car au fond, dans notre monde voué aux atlas et aux circuits mondialisés du virtuel technologique, et désormais dominé par le simulé, voire le simulacre, d'où peut-on voir et que sent l'Égo de lui-même et des autres?

Introduire un plan, un «flatbed» dans le chaos urbain et psychique définit un ensemble d'opérations propres aux nouvelles abstractions. Lydia Dona nous restitue un ensemble d'écarts et de variétés sensibles et non sensibles, qui sont autant de «manières» de jouer, déjouer et rejouer la peinture en son histoire. Car toute «manière» n'est jamais qu'une syntaxe seconde qui présuppose qu'il y a eu de l'Art, du grand art, de l'art héroïque et sublime («Sublime is now»). La manière dé-sublime l'art par le jeu et l'artificiel, mais elle ne pratique pas forcément la rhétorique des allégories, des citations et des métaphores que toute une conception du postmoderne a développée. Derrière la peinture de Lydia Dona, il y a bien sûr Pollock (les giclées de peinture), l'abstraction géométrique (carrés, rectangles, plans et grilles perverties), la décomposition pointilliste de l'image (Seurat, Lichtenstein, Polke) ou les effets post-photographiques en miroir (Richter). Mais toujours au second degré, dans un «double coding» pour reprendre une formulation de C. Jencks. L'accomplissement sans mélancolie de ce «deuil difficile du modernisme», dont parla Sherrie Levine, débouche sur un certain humour des surfaces.

Or, cette syntaxe seconde, cette «manière» comme ensemble d'opérations sur des forces, des syntaxes et des matériaux hétérogènes, se retrouve dans de nombreuses démarches abstraites, qui évoquent la complexité de notre monde par des stratégies allusives, pervertissant l'idéalité des grilles et des ordres. Celles qui opposent à l'éthique de la pureté et du médium, ce que je propose d'appeler un *principe d'indifférence*, au sens où Bataille parle de l'indifférence de Manet. Indifférence à l'expressivité gestuelle, toujours neutralisée par des techniques de dépersonnalisation qui empêchent toute identification et toute intimité. Emploi de couleurs brillantes et industrielles, lissé de la surface comme un écran, lumière technologique et artificielle (*cf.* David Reed), ou travail d'impression-surimpression de rubans picturaux sur des surfaces-volumes où la torsion baroque de l'œil est infinie (Fabian Marcaccio), ou réalisation de peintures à partir de maquettes extrêmement précises (Jonathan Lasker), dans tous ces cas, la surface est à la fois indifférente et pourtant lieu du sens. C'est pourquoi cette indifférence touche également le support comme l'unicité du «pictural» par un jeu de frontières entre les arts, où illusion et vérité se rejoignent jusqu'à l'indiscernable. Toile-écran de David Reed où cinéma et peinture échangent leurs rôles et leurs régimes fictionnels (*cf.* le travail sur *Vertigo* et le travail plus récent de Vienne sur les Vampires); peintures-sculptures de Fabian Marcaccio avec leurs images fragmentées en une véritable matière virtuelle et abstraite montée sur des structures de fer plus ou moins visibles, et travaillée par les «proto-images» de la violence banale du quotidien; sculptures-installations de James Hyde, qui se jouent sur d'immenses volumes en plastique ou plexiglass pour être soudainement écrasées ou assaillies par la bidimensionnalité de la surface peinte. Sans parler des effets de doublement interne des «chaoïdes» de Jonathan Lasker, où la peinture est traitée comme une sorte d'interface d'elle-même, un auto-miroir complexe, à la symétrie altérée de ses propres gestes. Une telle «indifférence» positive renvoie à ce que Worringer appelait «la vitalité de la ligne non organique», ligne «gothique» ou «baroque». Car les inflexions en rubans, en entrelacs ou en chaos de cette abstraction évoquent le volume en le niant par une bidimensionnalité de la surface. Elle pousse ainsi l'inflexion à la perte de symétrie, à la pure courbure insituable et à une ligne issue de lignes et comme emmêlée dans ses transformations. Un pli-replidépli à l'infini...

Ce jeu du réel et du virtuel, du «between» (entre les arts et entre les dimensions), est comme amplifié dans les derniers tableaux de Lydia Dona, ses «Photogosts», où le fantôme de la photographie se glisse dans l'éclairage oblique de la peinture, qui utilise désormais le «blue print» des architectes. Les lignes, croix et obliques, partagent et juxtaposent au moins deux mondes. Celui d'un bleu tropical accentué, artificiel et post-Klein,

d'un mystère plat, et des diagrammes très «pointillistes», équivalents viraux et artificiels des points lumineux de la photographie, traitée comme une post-photographie paysagère et urbaine.

Retrouver l'abstraction *dans* et *hors* la peinture, peindre sur des toiles, du plexiglass, du plastique ou des bouliers chinois et des journaux (*cf.* Stephen Dean), mais toujours en peintre, échapper à la logique des objets au profit de celle des points de vue, des champs et des «maps», définit une sorte de réflexivité immanente à la peinture, à son histoire et à ses pratiques, qui ne relève plus de «l'auto-conscience» ou de l'autonomie formelle modernistes. Ce qui exige sans doute de repenser l'abstraction dans l'histoire du XX^e siècle, en ses pôles principaux, dont le pictural pur de Mondrian et le diagrammatique impur de Duchamp. Ou plutôt, comment peindre après Duchamp, avec et contre lui?

Car les tableaux de Lydia Dona sont bien des machines abstraites à la façon de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, cette première grande cartographie érotique des temps modernes. Et sans doute saisit-on là la nouveauté de la post-abstraction. Être une *abstraction diagrammatique* au sens où Duchamp écrivait que le tableau est un «diagramme de l'idée». Le verre n'est qu'un espace inframince de projection pour des schémas diagrammatisés des «corps» célibataires, mis en mouvement par les flux et les moteurs visibles-invisibles du désir. Les diagrammes de Lydia Dona sont précisément empruntés à des schémas de moteur, et la plupart du temps ces «motors of desire» relèvent d'un espace compartimenté, comme la «big map» d'une ville vue d'avion, avec ses circuits, ses directions angulaires et quadrillés. Toujours multiple, l'espace jouxte brutalement par le «zip» des bandes, une pluralité de zones comme dans la traversée d'une ville ou comme *Delirious New York* selon Rem Koolhaas. Schémas mécaniques de moteurs avec leurs directions et leur «tag», dissémination biologico-virale de molécules faussement décoratives, et espace plus libre (comme celui de la Mariée) fait de coulures picturales, de taches et de marbrures en surimpression. Plusieurs mondes donc pour ces machines ni célibataires ni mariées, qui renvoient plutôt à une falsification errante du sexe.

Car à faire surgir des *abstracts* diagrammatiques et cartographiques, on crée un espace artificiel qui disloque en permanence le tableau par la configuration des détails. Petits moteurs, petites cellules, petites giclées de peinture prolifèrent à l'infini. Or le détail n'est pas seulement la partie minuscule d'un tout, il est *dettaglio:* il taille et retaille les éléments et suscite un regard de très près, un œil à la loupe. Si bien qu'il rythme le parcours du regard et crée des confusions décoratives à travers ce que Baudelaire appelait joliment «l'émeute de détails». Ces détails emprisonnés dans des espaces «géométriques» attaqués sur leurs frontières, évoquent nos corps urbanisés, technologiquement «branchés», désubjectivés et irrémédiablement vidés de leurs lieux d'origine naturels. De pures surfaces sans occupants fixes. Car si le propre de l'œil cartographique consiste à susciter un regard complexe rendant l'infini du monde et le détail de signes et lieux inséparables, ce regard implique une *planéité non moderniste*, une surface et même tout un art de la «production de surfaces» (Deleuze). Une surface-monde, comme une peau très lisse, une carte, une série d'écrans et d'interfaces, où intérieur et extérieur sont identiques.

Cet effet virtuel de la surface est un effet «miroirique» selon le terme de Duchamp. Il est commun à ce que je propose d'appeler les *tableaux réflexifs* (Lydia Dona, David Reed, Stephen Ellis, Jonathan Lasker... et bien sûr Gerhard Richter). Dans tous les sens du mot réflexion: reflet-miroir du monde et reflets propres aux «images-pensées», aux fantômes de corps. Mais surtout auto-réflexion des tableaux sur eux-mêmes, avec leur effet-Vermeer. *Contagions Stratas where signs look through the Large Glass* (1996), pour reprendre un des titres des tableaux les plus récents de Lydia Dona. Par l'utilisation de couleurs tabous, vénéneuses, floues et souvent altérées (de l'ultra-violet, à l'ultra-bleu), par le recours à une frontalité claire et acide qui cadre, décadre et recadre le lisse et le strié, par le mélange contagieux et perturbant de l'organique et du non-organique, tout le plan du tableau finit par réfléchir sa propre surface, comme dans une Vanité du XVII^e siècle. Désubjectivé, neutralisé par la déficience des pulsions, il est une multiplicité plate analogue à une carte. Un «plateau» où les lignes de plis et de forces donnent le dedans du dehors. Car le tableau réflexif présuppose que «depuis Duchamp, on ne fabrique plus que des ready-made, même si nous les peignons de notre main» comme le disait si lucidement Richter. Si bien que le diagramme devient le ready-made du tableau.

Telle me paraît être une des leçons que la post-abstraction a tirée de Duchamp: réinventer le «miroirique» dans et par la peinture, trouver une nouvelle cartographie des corps et des lieux, des chaos et des fractales, construire la «*big map*» de notre monde. Peut-être un équivalent pictural du cyber-espace virtuel qui nous entoure et nous délocalise. Car à coupler le réel et son virtuel, on entre dans un espace abstrait qui traverse les arts de l'image comme l'architecture. En 1993, à propos de *Passage* (1987), Bill Viola évoquait en ces termes sa pratique: «Quand la caméra avance et qu'on arrive à ce balayage fluide de la lumière que l'on sait être la main de quelqu'un, on se trouve dans un espace entièrement subjectif qui est devenu d'une certaine manière abstrait.» Dans la perte de toutes les frontière identitaires du vivant, on rejoint les «images-pensées» de Benjamin, avec leur légèreté et leur esthétique du suspens et du flottement. Tout un virtuel esthétique. Au fond un diagramme n'est-il pas une expérience de pensée, une stratégie allusive qui organise forces et flux, modèles et trajets? Tel un œil immense évidé, les ovales et les pyramides de Lydia Dona attaquent et captent le monde dans ses vides et ses pleins, son érotisme entropique et ses artefacts urbains. Un œil-monde, la forme d'une post-abstraction qui ouvre à une esthétique de l'immanence.

NOTES

1. J'ai traité l'histoire de cet «œil-monde» de l'art, depuis la Renaissance jusqu'au modernisme et au virtuel, dans un livre récent: *L'Œil cartographique de l'art*, Galilée, Paris, 1996. La question de la «post-abstraction» esquissée à la fin de ce livre a fait l'objet d'une communication: «Vers une post-abstraction?», dans un colloque franco-américain récent, organisé à Paris par Catherine Perret: «Pratiques abstraites» (*Revue Descartes*, 16, 1997, P.U.F.). Ajoutons que cet article esquisse un travail en cours.
2. Marcel Duchamp, *Duchamp Du Signe*, Flammarion, Paris, p. 111. Ce regard vu d'en haut d'un «aréo hante cette époque, des planites de Malevitch aux envolées et vitesses futuristes».
3. Je renvoie ici à *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, p. 592 et suiv. et à l'ensemble de l'œuvre de Gilles Deleuze, dont *Le Pli*. La carte est un motif deleuzien, car elle fonctionne comme «un plateau» et un plan d'immanence, avec ses inflexions, ses plis et ses déplis. Sur cette question, et sur l'abstraction, *cf.* notre livre *L'Œil cartographique de l'art*, le numéro «Abstraction», *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, n° 5, sous la dir. de Andrew Benjamin, Academy Edition, London, 1995, et le catalogue *Nuevas Abstracciones*, Reina Sofia, Madrid et Barcelone, 1996.

Christine Buci-Glucksman est professeur à l'Université de Paris VIII. Elle est l'auteur de très nombreux catalogues, articles et livres dont *L'Œil cartographique de l'art* (Galilée, 1996) et *Les Esthétiques du virtuel* (à paraître)

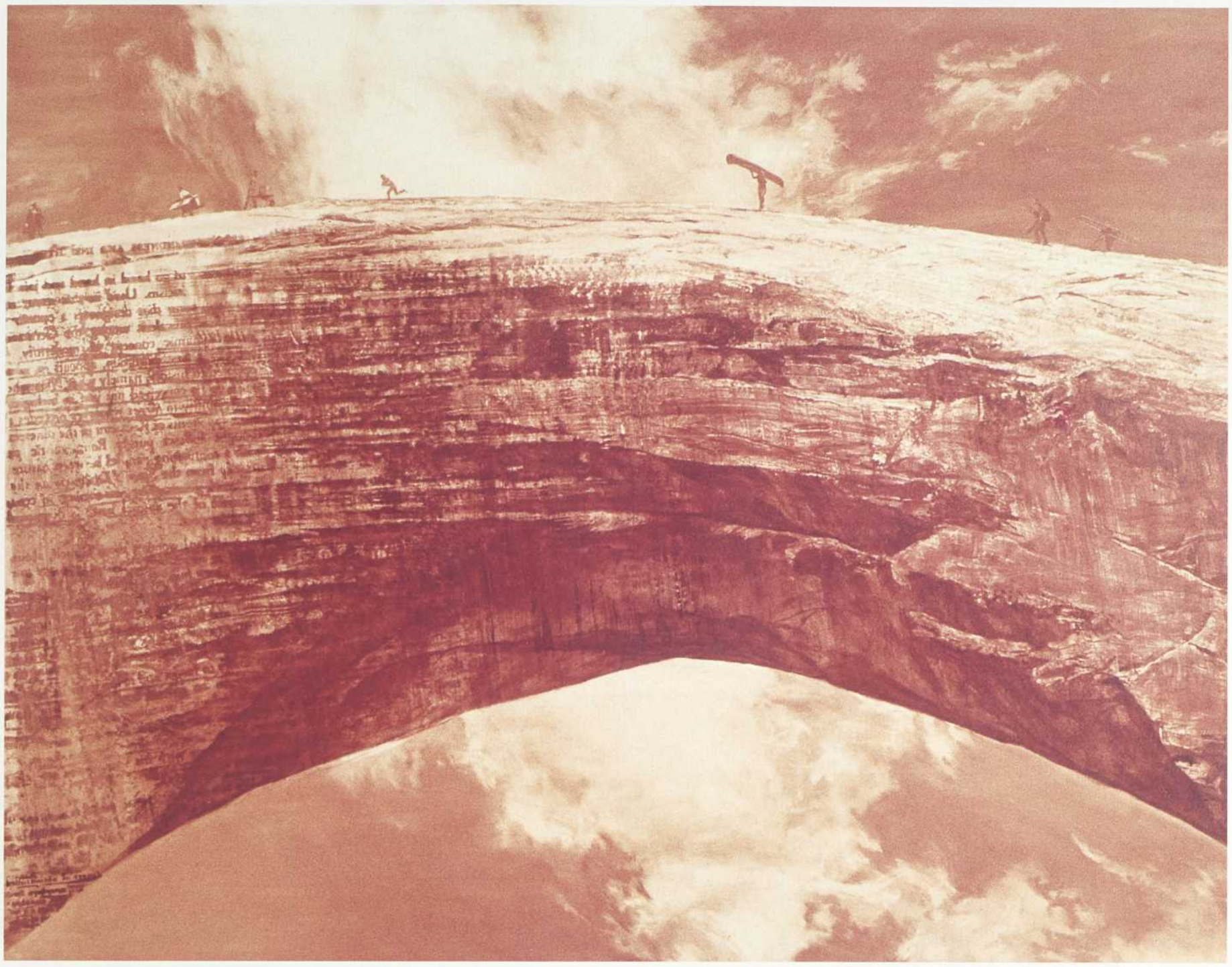
In defining the genre of "Post-Abstraction," the author presents the work of various artists, with particular attention given to American Lydia Dona. She considers the presence of maps to be a new approach to contemporary abstraction, in which they serve as diagrammatic "abstracts" helping to rethink abstraction and painting after Duchamp.



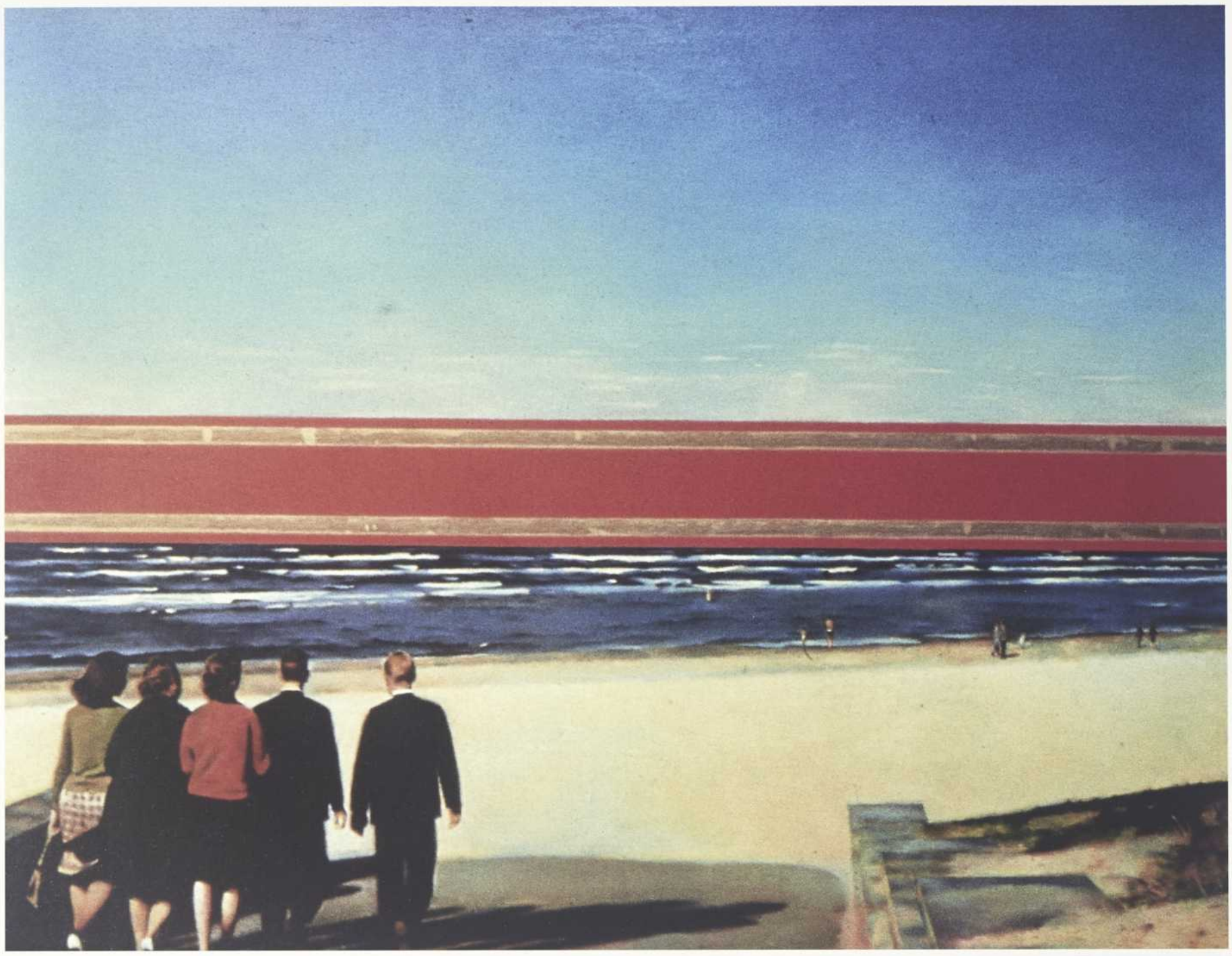
PIERRE DORION, LANDSCAPE WITH LAMPPOST AND BLUE BUILDING, 1996, HUILE SUR TOILE DE LIN, 71,1 X 55,9 CM; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE RENÉ BLOUIN.



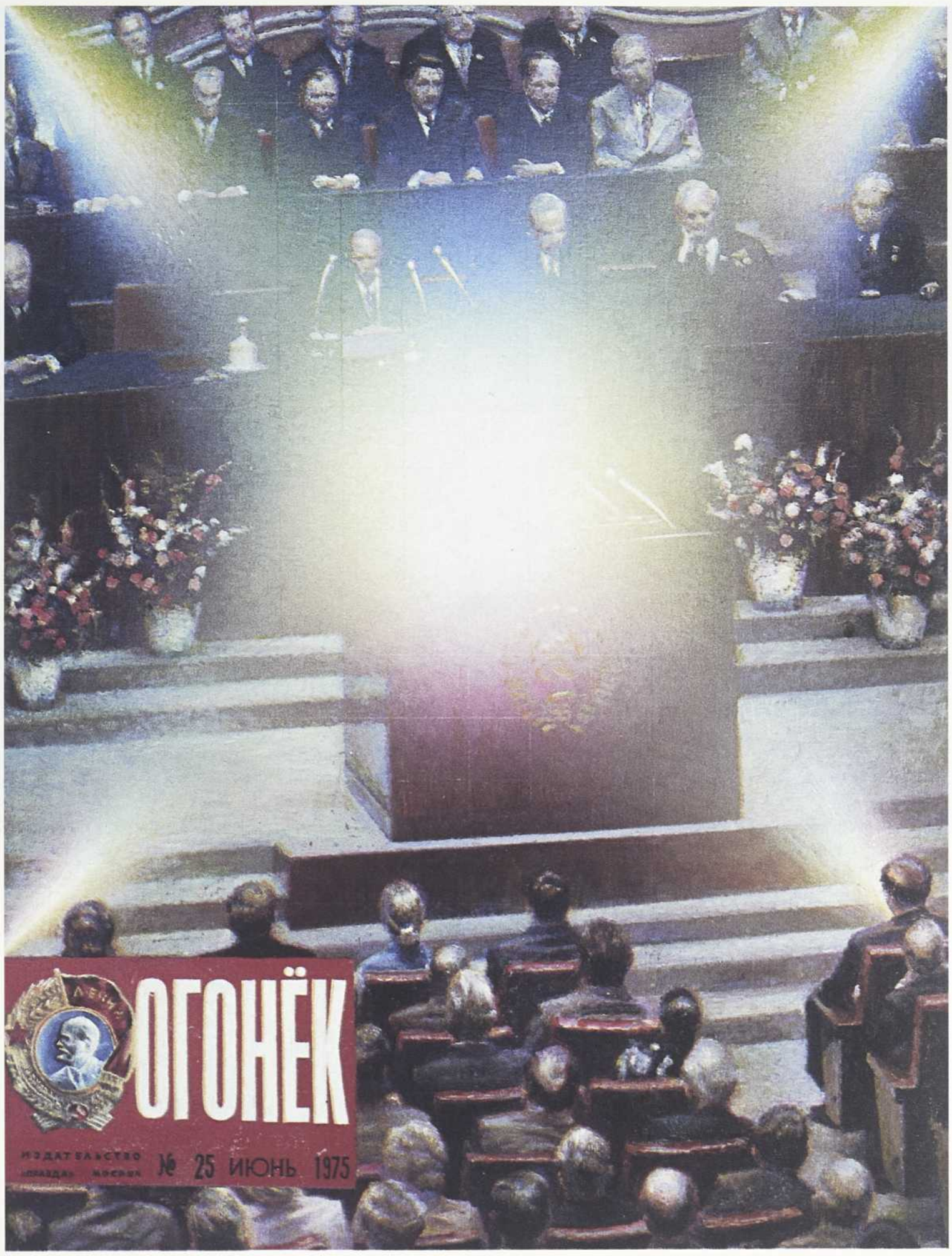
WANDA KOOP, ANDROGYNOUS MONARCH DE LA SÉRIE «THE BIG PICTURE», 1992, ACRYLIQUE ET TISSU D'AUTO DÉCAPOTABLE, 2,1 X 2,7 M; PHOTO: WILLIAM EAKIN. COLL. THE NORMAN MCKENZIE ART GALLERY, REGINA.



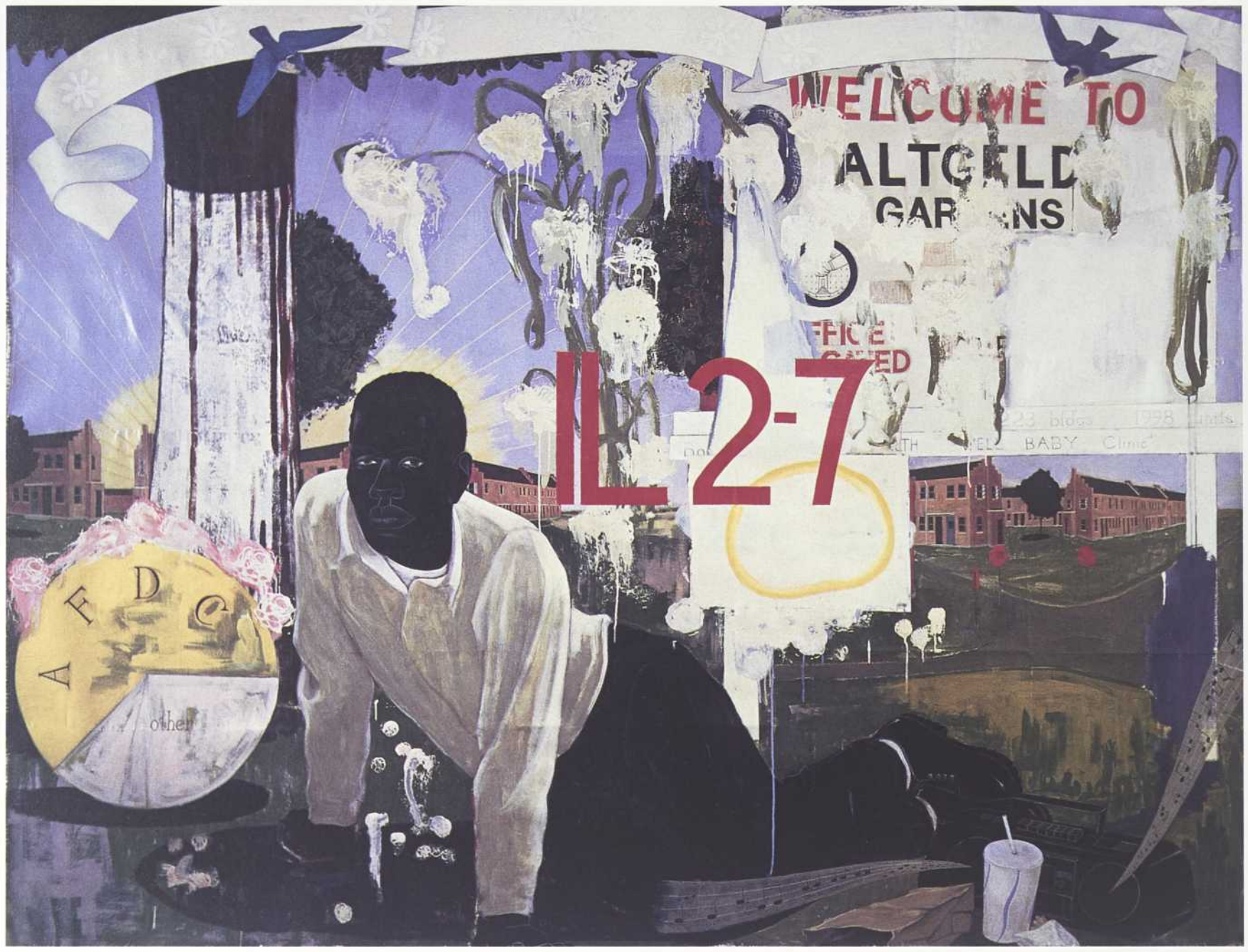
MARK TANSEY, BRIDGE OVER THE CARTESIAN GAP, 1990, HUILE SUR TOILE, 2,20 X 2,74 M; PHOTO: CURT MARCUS GALLERY.



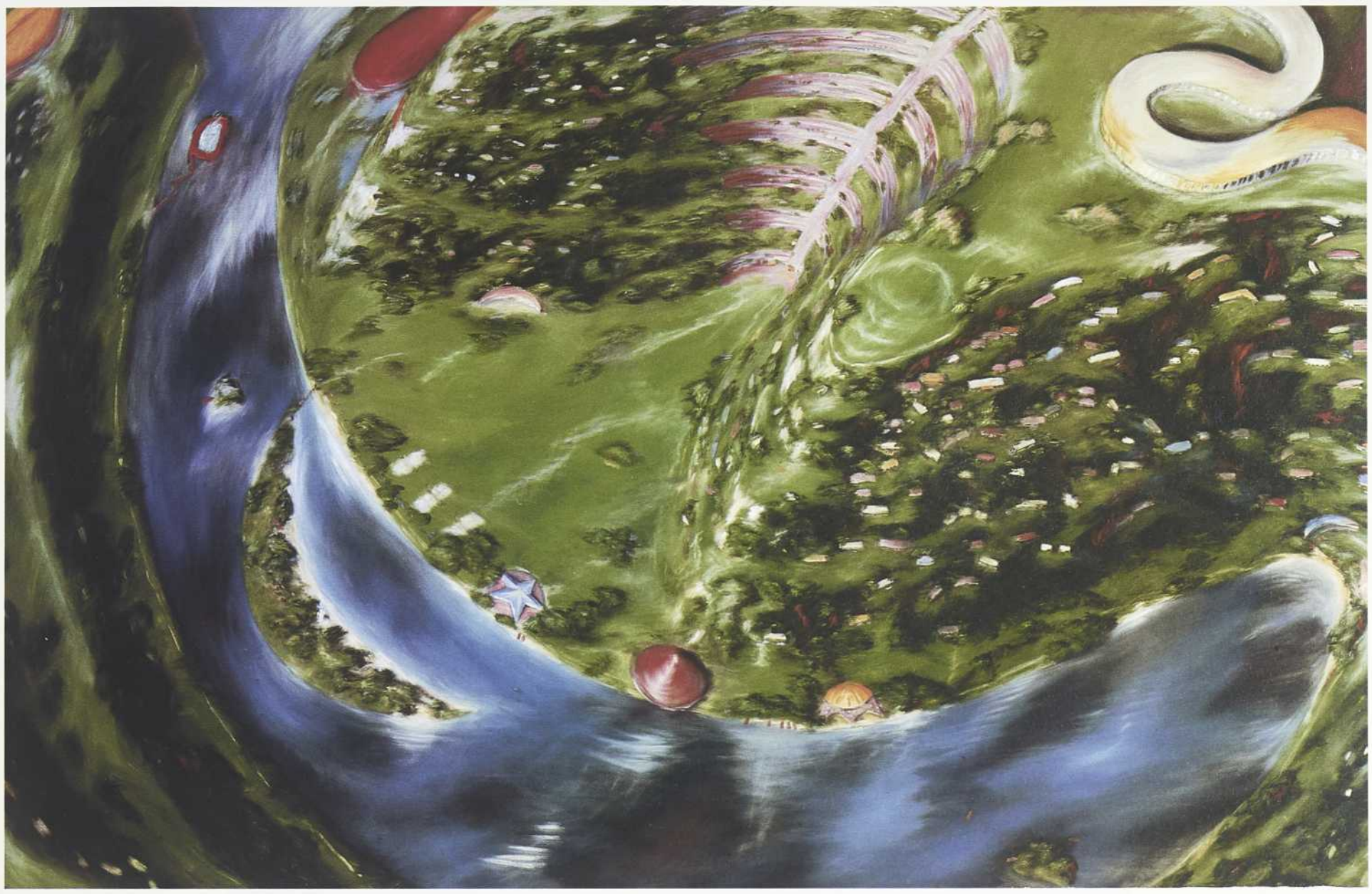
ERIC BULATOV, **HORIZON**, 1971-2, OIL ON CANVAS, 150 X 180 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



OLEG VASILIEV, **PERSPECTIVE**, 1986, OIL ON CANVAS, 37 X 28"; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



KERRY JAMES MARSHALL, **UNTITLED (ALTGELD GARDENS)**, 1995, ACRYLIC, COLLAGE ON CANVAS, 78 X 103"; PHOTO: COURTESY JACK SHAINMAN GALLERY, NEW YORK, COLLECTION OF JOHNSON COUNTY COMMUNITY COLLEGE, OVERLAND PARK, KANSAS.



ELEANOR BOND, THE WOMEN'S PARK AT FISH LAKE PROVIDES HOSTELS AND HOUSING, 1990, OIL ON CANVAS; PHOTO: ERNEST MAYER, COURTESY THE ARTIST.



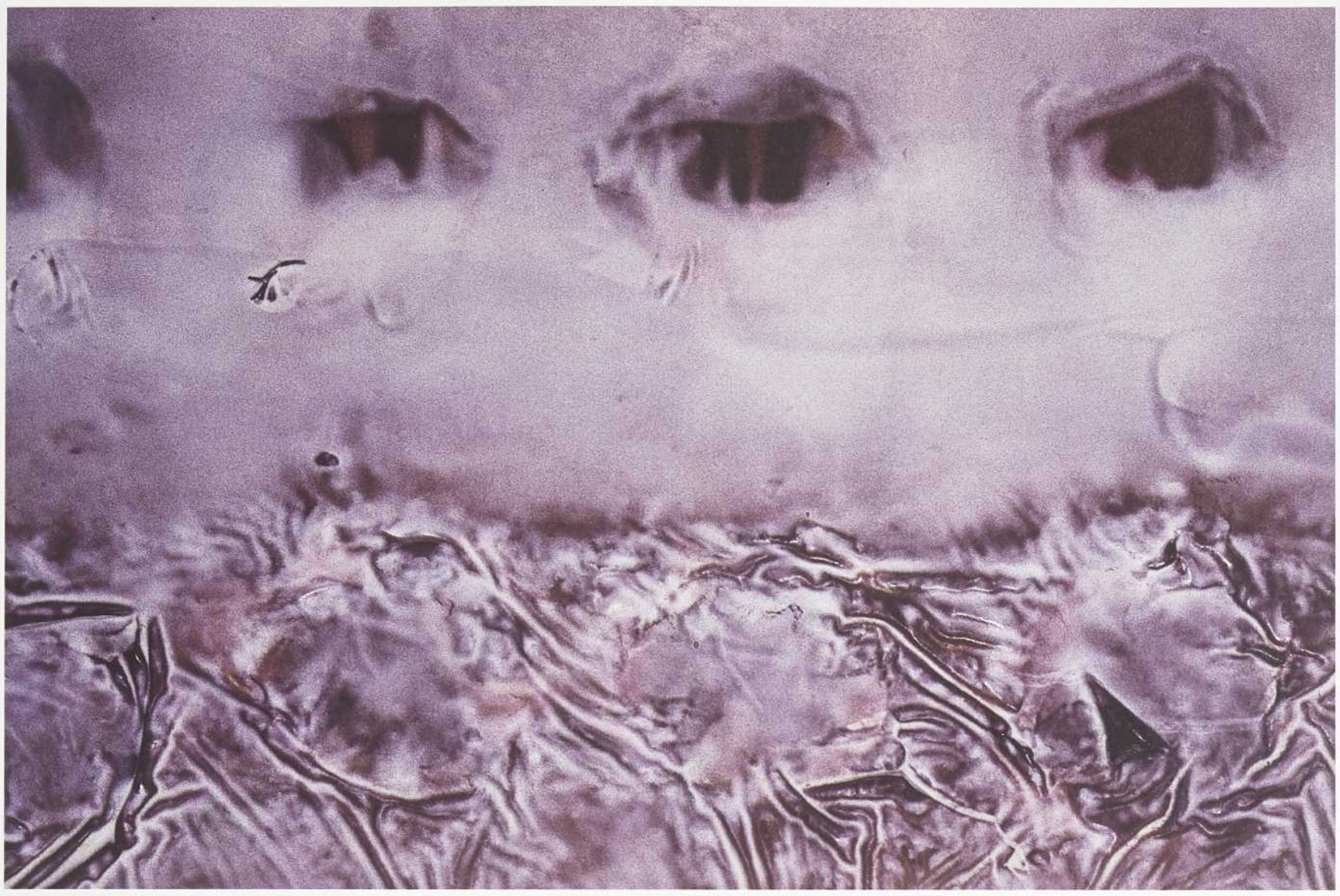
LUC TUYMANS, **SHADOW**, 1992, OIL ON CANVAS, 21.5 X 15.5"; PHOTO: FELIX TIRRY, COURTESY DAVID ZWIRNER GALLERY.



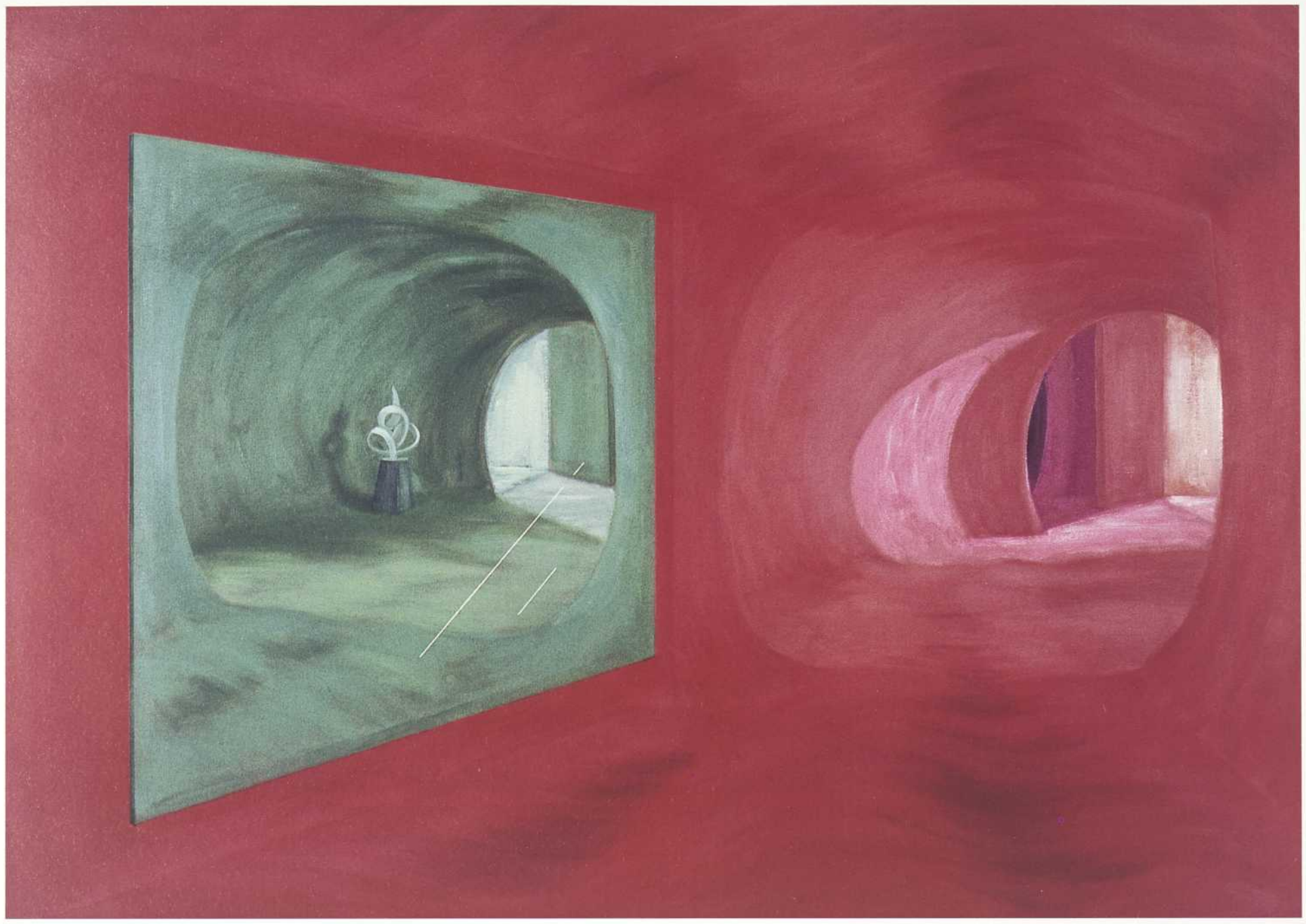
TIONG ANG, **UNTITLED**, 1995, ALKYD ON LINEN, SILK, 230 X 85 X 12 CM;
PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



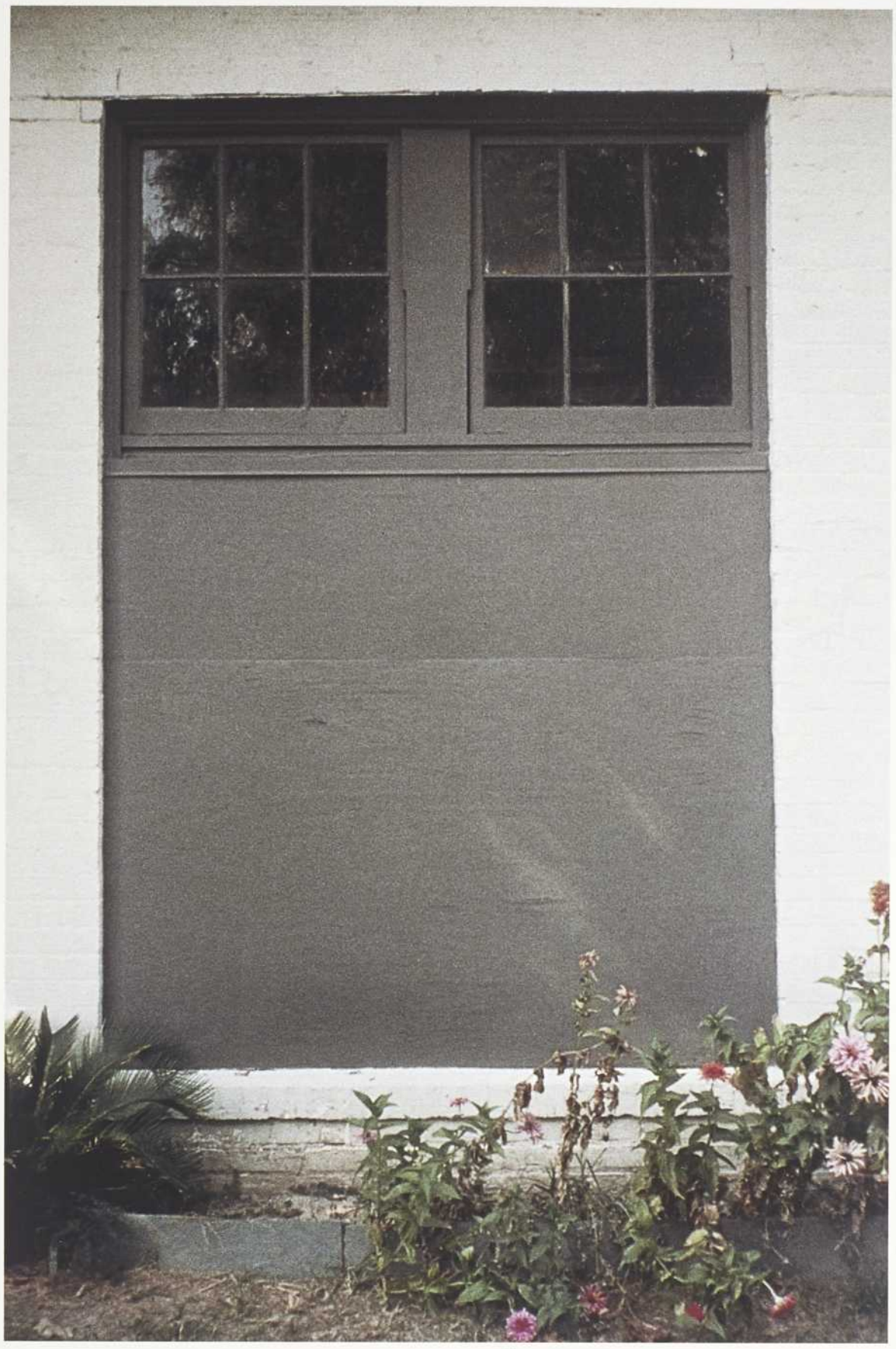
JOHN ARMSTRONG, **THE IDEAL PERSON OR AN EQUAL MIXTURE OF THE FOUR: BLOOD, PHLEGM, CHOLER AND MELANCHOLY**, 1997-8, DETAIL, PORCELAIN AND BRONZE, EACH FLOWER APPROX. 1 M; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



CORA CLUETT, **IN A DEFERRED TIME**, 1997, OIL ON CANVAS ON BOARD, DETAIL; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



SHIRLEY WIITASALO, **GREEN MIRROR WITH SCULPTURE**, 1986, OIL ON CANVAS, 152.4 X 213.4 CM; PHOTO: HENK VISSER, COURTESY SUSAN HOBBS GALLERY, COLL. ART GALLERY OF ONTARIO.



BERNARD BRUNON/THAT'S PAINTING, **CAMBODIA-09-93** (DÉTAIL), 1993, LATEX SUR BOIS; PHOTO: THAT'S PAINTING. COLL. THE ART GUYS, HOUSTON.



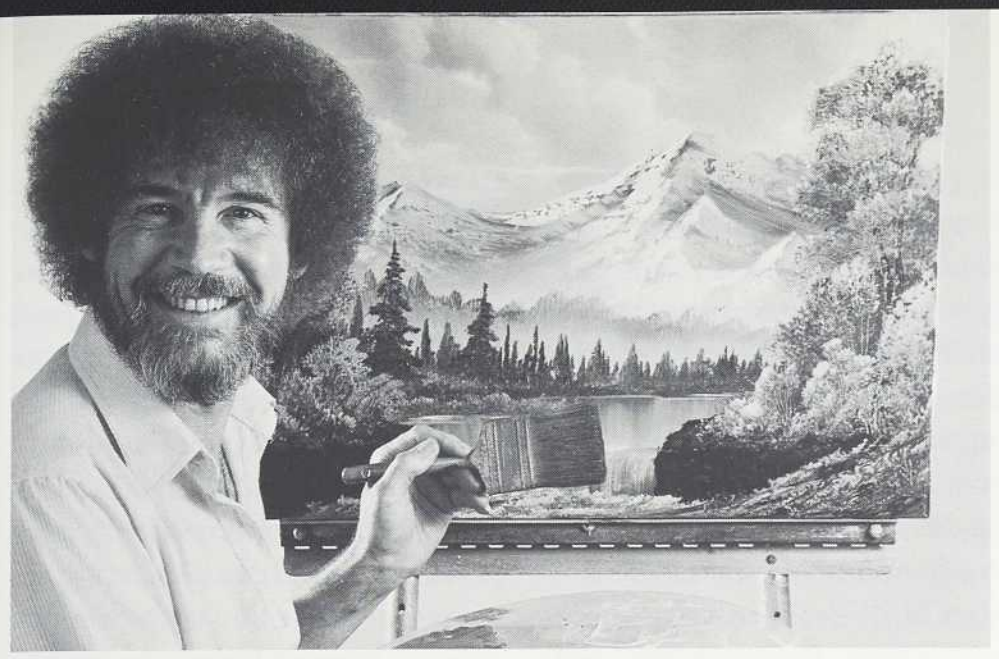
GUY PELLERIN, N° 263 – 24, RUE ALBERT, STE-AGATHE-DES-MONTS, 1994, ACRYLIQUE ET BOIS, 50 X 35 X 3 CM; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) GALERIE YVES LE ROUX.



CHRISTIAN BONNEFOI, BABEL 10-6, 1994, ACRYLIQUE ET PASTEL SUR TOILE, 1,95 X 1,30 M.



DAVID REED, **VAMPIRE PAINTING**, 1996, HUILE ET ALKYDE SUR LIN, 1,37 X 2,99 M; PHOTO: GALERIE ROLF RICKE, COLOGNE.



BOB ROSS AND PAINTING;
PHOTO: COURTESY BOB ROSS CO.

Bob Ross: *The Painting Cure*

Jim Drobnick and Jennifer Fisher

Whether or not one regards the product of Bob Ross' assured brushstrokes as "art," watching him turn painting into a performative medium is compelling if not hypnotic. Ross is the star of *The Joy of Painting*, the top-rated how-to art program on public television. In each unrehearsed, unedited show, Ross conducts a paint-along session where he – and presumably the home audience – complete a 18 x 24" canvas in twenty-six minutes. Three years after Ross' death, the show continues with high ratings internationally, and the Bob Ross web-site evidences an almost cult-like following, especially amongst Gen-Xers who have reappropriated "Bob" because he's so unhip he's hip.[1]

The appeal of Ross can be understood in the context of American do-it-yourself culture. Like *The Joy of Cooking* or *The Joy of Sex*, *The Joy of Painting* demystifies connoisseurship and offers virtuosic pleasure to the average person. *The Joy of Painting* brings to TV democratizing aspects of the "paint by numbers" craze of the 1950s, which promised that anyone could become a Rembrandt. It is also continuous with hobbyist movement which emerged during World War II, where painting sets were sent to soldiers to foster "mental health." Karal Ann Marling describes the function of these kits as "spiritual compensation to those forced to spend their working lives being told precisely what to do," enabling GIs to exercise, in however limited a fashion, a sense of mastery and potency.[2] War leaders Dwight Eisenhower and Winston Churchill were such avid painting enthusiasts that Ike gave paint-by-numbers sets to his White House staff, and, in 1950, Churchill published *Painting as a Pastime*, a slim volume promoting the therapeutic qualities of painting as an antidote to boredom, loneliness and anxiety.

In Ross' world, the artist has absolute power. His mellifluous, stream-of-consciousness voice-over encourages would-be painters with homilies of positive thinking. Ross claims that it is impossible to make mistakes – one only has "happy accidents." Each episode enacts a revelatory transformation of blank canvas into recognizable scene. Since only about three percent of those viewing the show actually paint, part of the attraction is the opportunity to watch a drama of creation.

The "joy" of Ross' artistic ideology contrasts with that of the stereotypically sorrowful and dejected artist. Ross relates: "I allow nothing bad to be in our world on the show. Everything is good. We have happy things: happy little clouds, and happy trees, and the trees have friends."[3] Ross' frequent use of the word "little" is telling: it is both a term of affection and a diminution (and domestication) of the natural environment. As much as Ross' landscapes, with titles like *Autumn Fantasy*, *Southwest Serenity* or *Waterfall Wonder*, are characteristically unpopulated, they are also thoroughly anthropomorphized. While one reason for the attraction of "empty terrain" is the fantasy of private ownership, in this case the lack of people permits investing the landscape with bodily feeling and affect.

While *The Joy of Painting* emphasizes serenity and control, some of Ross' narrative elaborations belie intimations of danger, helplessness and even violence. Of one arcadian vista he speculated: "Perhaps an old trapper lived here. . . maybe he fell in the river. . . I don't know."[4] This shadow side alludes to Ross' own military experience. He began *The Joy of Painting* shortly after retiring from a twenty-year stint in the U.S. Air Force. In Ross' words, being a first sergeant meant "I was a mean guy. I had to yell at people a lot. I got sick of it, and I told myself that if I ever got out of the service I would never tell anybody what to do. . . ever again."[5]

It is significant to note that the most pressing military engagement for Ross' generation, Vietnam, created a population of over 250,000 GIs with symptoms of post-traumatic stress disorder. Clinically, PTSD is defined as the after-effect of an overwhelming event involving the threat of severe injury and intense fear, helplessness or horror.[6] PTSD sufferers may experience paranoia, nightmares, flashbacks and avoidance behaviour. The injuries are psychical and social, and "the best treatment restores control to the survivor and actively encourages communalization of the trauma."[7]

Whether or not Ross actually experienced PTSD, *The Joy of Painting* serves as a communal antidote: a folk flavoured remedy to the experience of trauma. Ross' landscapes are worlds of security and confidence, and artists – Ross and the community of at-home painters – are strong and capable. The elements of these worlds – trees, clouds, rocks – form a totality of convivial emotionality, bonds that are necessary for trauma therapy. Ross' calm, sonorous presence is so easy to trust that one fan wrote: "His voice relaxed me so much I don't think I ever finished watching one of his shows."[8] As Ross brushes and scrapes his serene worlds into being, he offers a salubrious time-out from contemporary stresses and hostilities.

NOTES

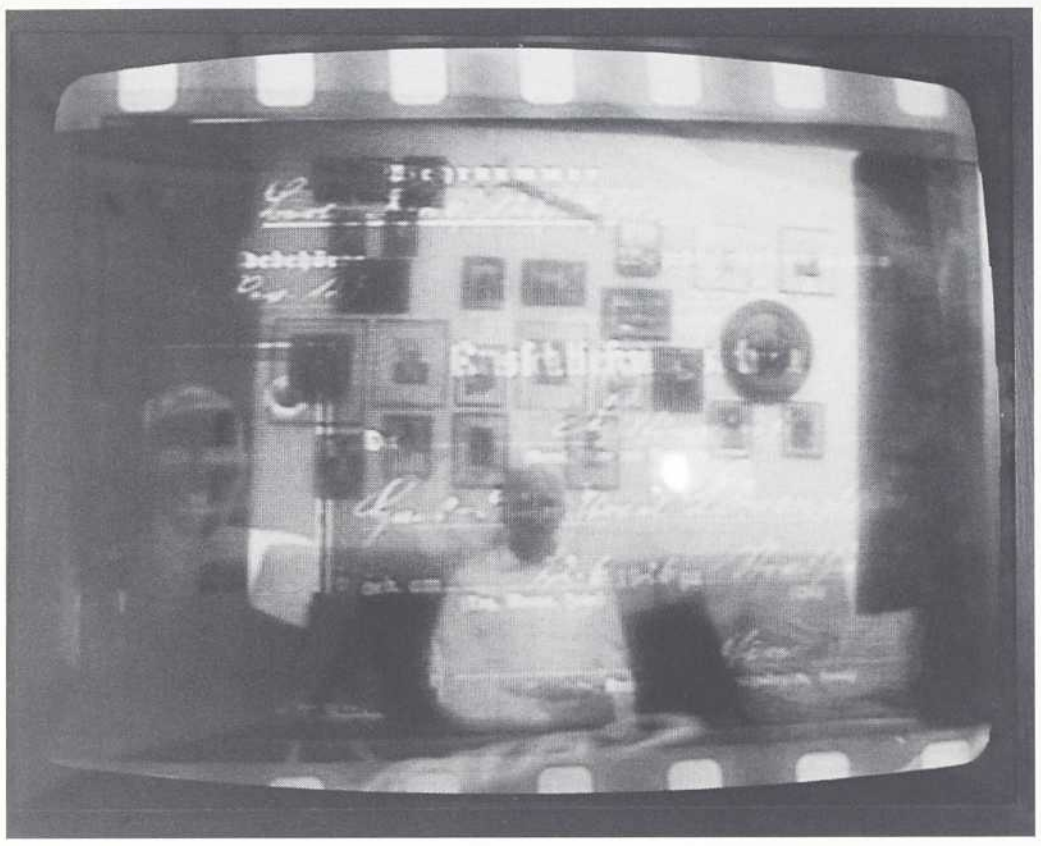
1. Michael Kimmelmann, "The Master of Creation in 26 Minutes," *New York Times*, July 23, 1995, H35.
2. Karal Ann Marling, *As Seen on TV*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1994, pp. 56-9.
3. Eoghan Mahony, "Bob Ross: A Sketch," *Egg*, May 1990, p. 102.
4. *The Joy of Painting*, XII, Muncie, IN: BRI Productions, WIPB, 1988.
5. Mahony, *op cit*.
6. Renato Alarcón, "Post-Traumatic Stress Disorder: Clinical and Cultural Considerations," presentation at "Psychoanalysts on Trauma," Cornell University, 1998.
7. Jonathan Shay, *Achilles in Vietnam*, New York: Atheneum, 1994, p. 187.
8. See http://www.ripon.edu/Students/Quickr/bobross.html.

Jim Drobnick and Jennifer Fisher live in Montréal and form the core of Display Cult, a collaborative framework for interdisciplinary practices in the arts.

Les auteurs analysent la popularité de Bob Ross, animateur d'une émission de télé consacrée à la « peinture pour tous », qui aurait à voir avec la gestion du stress.

EDWARD HILLEL

Les filles du calvaire, Paris, 6 novembre – 5 décembre



EDWARD HILLEL, **GÉNÉALOGIE / FAÇADE X**, 1995-1995, TIRAGE COULEUR CONTRECOLLÉ SUR ALUMINIUM, CADRE DE BOIS NOIR, 116 X 127 CM; PHOTO: (SYLVAIN SOLARO) LES FILLES DU CALVAIRE.

Il est fréquent que des artistes aient recours aux photographies d'archives afin de créditer leurs œuvres d'une valeur historiographique. Le recyclage de photographies de presse et de documents visuels parfois célèbres permet de conforter l'opinion commune selon laquelle le médium photographique assume une fonction testimoniale. Il répond également à la volonté de rénover les aires de circulation de l'archive visuelle, de diversifier ses points de chute, de l'intégrer à de nouveaux usages. Ou d'exacerber le contenu social ou politique de certains documents d'archives que les médias popularisent par ailleurs. L'intention de commémorer des événements passés est indissociable de cette opération consistant à incorporer un document photographique à une œuvre. D'autant que les épisodes les plus traumatiques de l'histoire contemporaine (guerre, génocide, massacre) caractérisent les contenus rencontrés dans les productions artistiques actuelles consacrées à la représentation des événements historiques. Au sommet du palmarès, l'imagerie concentrationnaire que trop d'artistes d'ailleurs utilisent pour pallier la pauvreté conceptuelle de leurs travaux. Pourquoi la question de la Shoah les exonère-t-elle d'une réflexion sur les formes contemporaines de la représentation historique? Probablement parce qu'elle annihile pour ainsi dire les conditions mêmes de sa représentation. Si l'œuvre récent d'Edward Hillel traite de la Shoah, c'est afin de remettre en cause ce fétichisme de la référence, parfait alibi pour ne pas penser les modalités de médiation de la mémoire et de l'histoire.

Les travaux présentés dans le cadre de cette exposition intitulée «Contes mnémoniques» s'intéressent à la rhétorique du discours mémorialiste. Au début des années 1990, Edward Hillel part en Allemagne à la recherche des «vestiges» du IIIe Reich. Il photographie alors des immeubles berlinois, anciens bureaux administratifs de la Gestapo, de la S.S. et de la Wehrmacht, mais également des architectures contemporaines qui témoignent de l'essor économique de la métropole. Il rencontre par ailleurs des survivants des camps, recueille leur récit, les photographie. Le paysage urbain, au même titre que le visage, concentre et condense plusieurs époques et registres de références. Les documents archivistiques créés par l'artiste «montrent» la Shoah à travers la confrontation de ses restes historiques et de ses formes actuelles d'occultation. Les «archives» produites par Edward Hillel constituent en ce sens des matériaux composites où cohabitent des espaces discursifs complexes et parfois hétérogènes. Ainsi de cette photographie représentant un panneau d'affichage sur lequel apparaît Philip Johnson. À travers la représentation du célèbre architecte américain, l'image en question télescope au moins deux épisodes de l'histoire politique et architecturale contemporaine: la fermeture du Bauhaus par les nazis en 1933 – Mies van der Rohe, mentor de Johnson, en était alors le directeur; la «riposte» de Johnson – l'architecte construit un complexe immobilier à l'endroit même où se trouvait Check-Point Charlie.

Toutefois, les photographies réalisées par Edward Hillel ne représentent que la première étape d'un processus de création impliquant d'autres techniques d'enregistrement et de diffusion. Hillel filme au camescope les images prises à Berlin de manière à transposer leur contenu sur support magnétique. Il diffuse alors la bande vidéo sur un moniteur qu'il photographie ensuite. À l'issue de ces prises de vue successives, Hillel obtient un tirage photographique où l'on perçoit très distinctement l'écran et la trame de la télévision. Les attributs du médium télévisuel sont manifestes afin que le spectateur puisse identifier chaque étape de la genèse matérielle et conceptuelle de l'œuvre. Le processus d'élaboration prévaut sur le résultat final. L'art d'Hillel est généalogique.

Les formes d'expressions propres aux traditions orales procèdent de la transmission et de la filiation entre générations. Les «contes mnémoniques» d'Edward Hillel participent de la même logique. Le passage d'un type d'images à un autre est ni plus ni moins que la transposition technique d'un acte de succession. Chaque image enregistrée par lui porte en elle-même le souvenir de la précédente. Chacune d'elle est en ce sens dépositaire d'un patrimoine iconographique à léguer. *Le Dernier Juif/Répétition XV* (1996-1997), un ensemble constitué de seize photographies sur altuglas noir, décline les différents passages de l'image comme s'il s'agissait d'un rituel. La répétition du visage en négatif ou d'un détail de celui-ci, la teinte bleutée des tirages, le léger «bruit optique» produit par la trame du moniteur confèrent à cette œuvre une dimension spectrale. Le visage de cet homme semble enfoui sous une multitude de pellicules argentiques, électroniques ou magnétiques. Le même phénomène d'érosion et de disparition partielle du souvenir est perceptible dans *Généalogie/Façade X* (1995-1997), une image où se fusionnent plusieurs représentations mnémoniques. Encore une fois, les partis pris plastiques et techniques d'Edward Hillel révèlent une attention particulière accordée aux opérations inconscientes constitutives de la mémoire. L'accumulation et la fusion par transparence de clichés d'architectures et de personnages berlinois conduisent à la formation d'une sorte de «complexe figuratif» a priori opaque à la lecture. Aucune opacité en revanche dans un autre exemple de la série des «Façades» où un document d'archives représentant un officier nazi qui salue un policier français devant l'Arc de Triomphe est juxtaposé à la photographie d'un pavé. Ce diptyque établit une distinction formelle entre passé et présent, tandis que *Généalogie* amalgame les deux époques comme pour signifier que la première pénètre en permanence la seconde, et réciproquement.

Edward Hillel renonce à toute exploitation abusive d'une iconographie de l'horreur au nom de ce qu'il est désormais convenu d'appeler un devoir de mémoire. Si plusieurs de ces travaux comportent une dimension commémorative, Hillel se montre critique envers les poncifs du genre. La probité de pensée de l'artiste est patente dans l'ensemble de son œuvre. Mais pour des raisons qui tiennent à des questions internes au champ de la photographie actuelle, quelques réserves s'imposent. Celles-ci portent essentiellement sur la série des «Stèles»

(1995-1997) qualifiées par l'artiste de photos-sculptures. La mise en espace de ces photographies révèle, me semble-t-il, deux intentions : celle d'une part de monumentaliser la photographie, et par conséquent de lui attribuer un caractère funéraire sinon cultuel, celle d'autre part d'éviter une forme d'accrochage plus classique par le recours à la forme installative. Or le résultat proposé ne constitue ni une contribution à l'essor de nouvelles formes de représentations de l'histoire, ni un moyen d'occulter le fait qu'Edward Hillel est un excellent photographe.

– VINCENT LAVOIE

PAUL DE MARINIS

Metrònom, Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, Barcelone, 3 – 27 février

De plus en plus d'œuvres envahissent le monde internaute en exploitant le mode rhizomatique des connections et du *surfing*, l'immatérialité de la présentation, la virtualité des travaux présentés, sinon leur non-existence apparente, ou encore la sensation de présence immédiate, d'immanence, que leur procure ce type de communication.

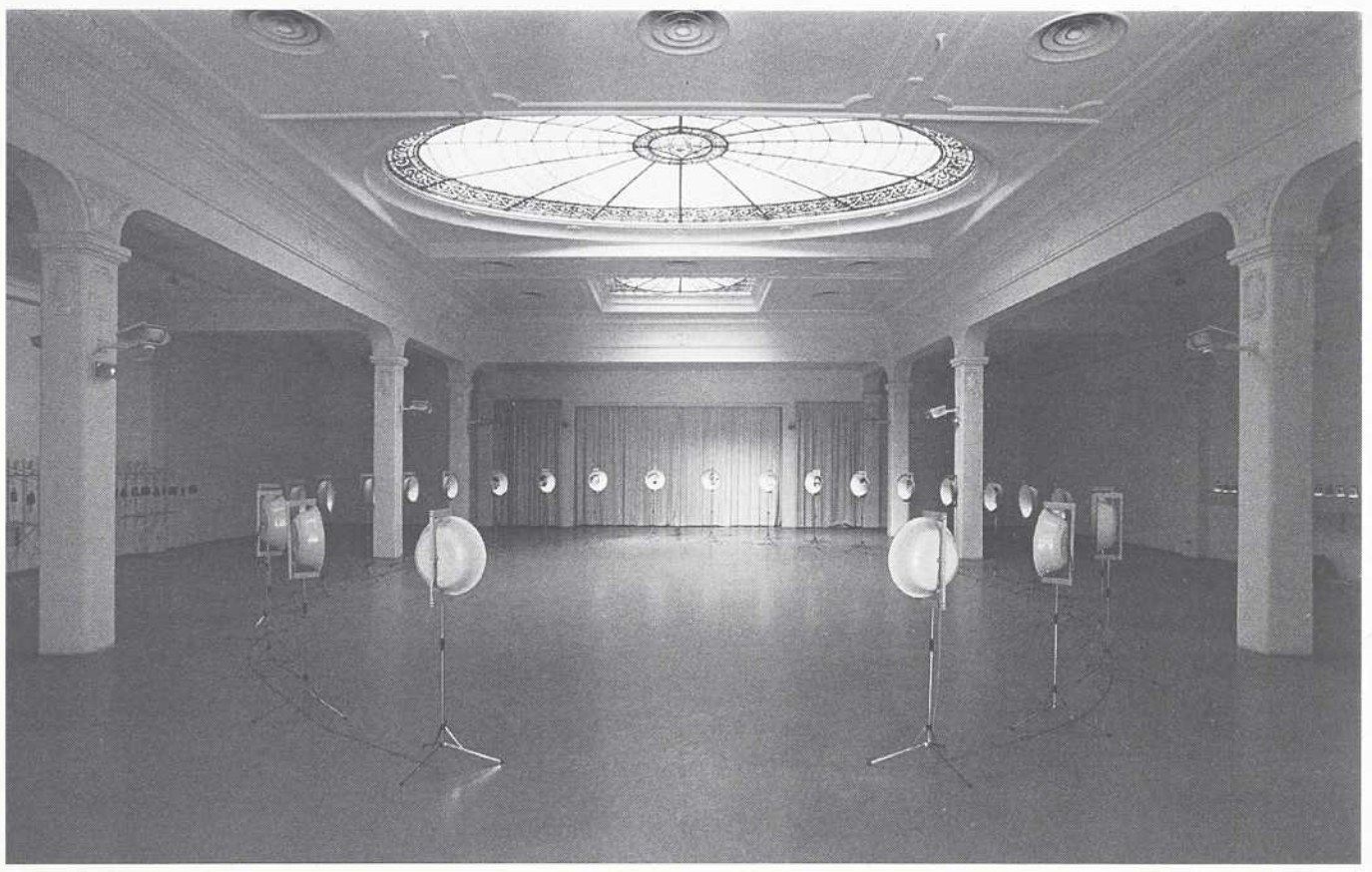
Paul de Marinis a plutôt choisi de matérialiser et, du même coup, de démystifier la communication internaute. En entrant dans la large salle blanche de Metrònom, surplombée d'une verrière aux teintes vives, on est accueilli par une installation en trois sections. Celle au centre est un demi-cercle des soupières si typiques de cette Catalogne riche en céramique et poteries artisanales, montées sur un trépied, face tournée vers le centre de ce cercle. En arrière de chacune, on retrouve un minuscule haut-parleur (*bas*-parleur conviendrait mieux ici) qui reproduit un message grossièrement répercuté et amplifié par l'assiette. À notre gauche, pointe, à l'horizontale, un ensemble de minces planchettes de bois, chacune couronnée d'une des lettres de l'alphabet. Cette partie a tout des longues frappes d'une machine à écrire, actionnées par les touches du tabulateur, ou des marteaux d'un piano frappant les cordes. Mais cet engrenage dégingandé ne frappe rien, si ce n'est l'air, alors qu'il s'agite à l'occasion de manière saccadée, ses lettres sur papier voltigeant erratiquement dans l'espace, sans qu'il soit possible de savoir ce qui les affole ainsi. À notre gauche, ce sont des bocaux remplis d'eau où quelques bulles d'air restantes serpentent autour de ces mêmes lettres sur cartons, alors qu'elles semblent parfois se trémousser dans un semblant indécis de mouvement rotatif.

Tout cet ensemble dépend en fait des messages internautes qui leur parviennent alors qu'une adresse électronique a été prise spécialement pour l'occasion, boîte postale recevant, du monde entier, des messages que l'installation hache et épelle inexorablement. À nous, patients spectateurs, d'en déchiffrer péniblement le message, sur un mode temporel bien peu représentatif de celui auquel nous a habitués notre monde moderne de télécommunication ultra rapide.

Il faut saluer le travail effectué ici sur les modes de résonances choisis par l'artiste. Mouvements dans l'air pour la machine à écrire réduites à ses viscères, ondes sonores transmises par la force amplificatrice de la porcelaine, vibrations aquatiques causées par une impulsion électrique : tout est bon pour que le message puisse passer. Des matières diverses, inusitées, suppléent à l'absence de matière, à la virtualité ondulatoire de la poste électronique. En matérialisant aussi grossièrement ce mode de communication, en le ralentissant autant, Marinis démontre, par l'absurde, le fait que la manière même dont les messages sont communiqués et livrés n'est pas sans conditionner leur teneur même. La force du médium de communication employé imprime une tension sur le contenu du message. Ainsi donc, si le message est le médium, comme on l'a déjà entendu quelque part, si l'un peut être ramené à l'autre, la communication internaute dématérialise le fait même de communiquer, dérobe les interlocuteurs l'un à l'autre. Alors que, dans l'installation que nous livre Marinis, les ondes sont représentées devant nous, dans des mouvements malhabiles, dans des dislocations des messages qui rappellent quelque peu le morse. Le message doit ici être décodé, lentement mûri dans la bouche qui l'épelle. Il en va de ce dispositif comme s'il ramenait les énoncés de communication au sein de l'organe dont ils partent, dont ils dépendent, comme s'il nous faisait réinvestir ce lieu de naissance de toutes les paroles. Et de l'oreille et de la vision, faudrait-il rajouter, puisque la perception du message se fait aussi dans ce doux murmure si mal amplifié par ces haut-parleurs rudimentaires et par le tressaillement de fanions lettrés qui s'échelonnent comme récitation d'alphabet.

Télégraphe primitif, ancêtre grossier de nos modes de communications, *The Messenger* s'inspire de plus des inventions du scientifique catalan Francisco Salvà et d'un autre, nord-américain celui-là, Elisha Grey. Intéressé par la manière dont les interactions communicatives modèlent et créent l'ordre social, Paul de Marinis cherche à circonscrire ici la manière dont nous prenons conscience de l'espace de notre monde, à travers lequel coulent sans cesse des messages qui, tout en le traversant comme s'il n'existait pas, nous informent sur lui. La «matière» ondulatoire qui sculpte nos communications rencontre ici celle plus tangible des frappes d'une machine à écrire format géant. Notre connaissance des messages envoyés se limite ici à cette danse disloquée dans laquelle nous ne reconnaissons rien de ce que l'on devrait y trouver.

– SYLVAIN CAMPEAU



PAUL DE MARINIS, **THE MESSENGER**, 1998, INSTALLATION SONORE; PHOTO : ROS RIBAS.

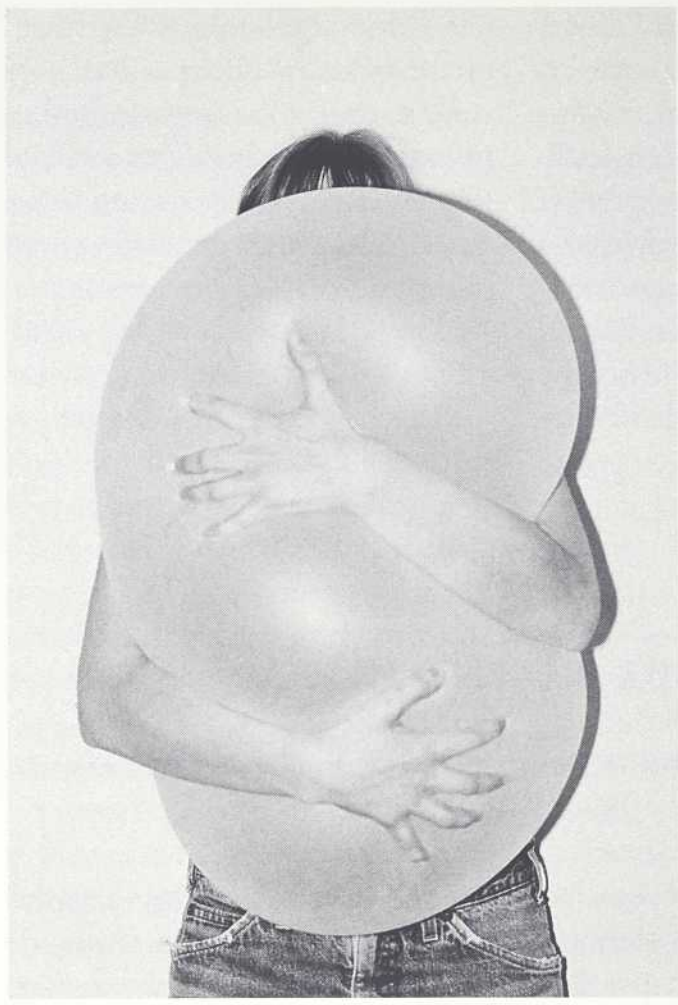
SIGHTINGS, NEW PHOTOGRAPHIC ART

Institute of Contemporary Arts, Londres, 10 janvier – 15 mars

Le terme «sighting» désigne à la fois la vue qui s'offre à celui qui regarde et la visée à travers un appareil optique. Sous cette ordonnance scopique, somme toute générique aux arts visuels, cette exposition présente les travaux photographiques de quinze jeunes artistes originaires d'Amérique du Nord et d'une Europe ouverte – il faut saluer cette attention trop rare – à l'Islande, la Finlande et la Suède. Refusant toutefois de limiter ce projet à un simple «aperçu» des tendances de la photographie contemporaine, Tim Dawson, commissaire de l'exposition, déclare qu'il s'agit d'une «sélection personnelle et passionnée», motivée par «l'amour de l'image» et la «séduction du visuel». Les travaux retenus, précise-t-il, résultent d'une «exploration scrupuleusement réfléchie de la vie». Mais d'aussi vagues considérations, qu'une trop courte préface au catalogue ne lui a pas permis de préciser, trahissent surtout une évidence: la difficulté, voire l'impossibilité, de concevoir aujourd'hui une exposition d'art contemporain dont le thème fédérateur est la photographie, ou, pourrait-on dire, un médium quel qu'il soit. Il n'est plus nécessaire d'insister sur la dimension organique que l'interdisciplinarité constitue aujourd'hui dans la production artistique, et par conséquent dans la pensée qui l'accompagne. Rappelons cependant que la condition de sa mise en œuvre est qu'elle n'implique pas pour autant l'ignorance ou la négation du savoir et de l'historicité dont relève chaque pratique. À l'heure où les structures autrefois exclusivement consacrées à la photographie s'ouvrent désormais, au nom de cette évolution, à d'autres arts visuels, il faut donc s'étonner qu'un centre dédié aux arts contemporains propose une exposition réduite à la photographie. Car ce qui frappe en parcourant «Sightings», c'est précisément la diversité des enjeux et des horizons que les artistes explorent, ainsi que la variété des stratégies qu'ils emploient, bien que leurs œuvres soient toutes présentées sur le même support. Car c'est moins l'usage du dispositif que du support photographique qu'ils partagent si l'on pense par exemple à Jörg Sasse, dont les images sont des détails de clichés d'amateurs agrandis et modifiés grâce aux seules techniques informatiques.

Ce que souligne cependant l'exposition – s'il était encore nécessaire de le montrer –, c'est la déterminante et durable influence exercée sur la jeune génération par Jeff Wall et Cindy Sherman. Mais également celle moins souvent citée de Philip-Lorca Dicorcia qui, à la fin des années 1970, simultanément aux «Film Stills» de Sherman et aux premiers «tableaux photographiques» de Wall, photographiait des scènes de la vie quotidienne dont il élaborait entièrement l'agencement. Sous le signe de cet héritage, l'exposition présente cinq artistes – cinq femmes – qui, telles des metteuses en scène ou des chorégraphes, conçoivent et dirigent des attitudes, des expressions très précises, au milieu de décors et de lumières entièrement maîtrisés. Quel que soit l'univers dont elles s'inspirent, la sphère domestique chez Florence Paradeis – dont le projet se distingue d'ailleurs très peu de celui de Dicorcia – ou le basket-ball chez Sharon Lockhart, c'est l'ambition de saisir le réel grâce à la fameuse instantanéité photographique qui est abandonnée au profit de sa mise en récit. Un effet de récit qui touche à la fiction avec Anna Gaskell, dont les images pourraient être quelques photogrammes extraits d'une adaptation cinématographique d'*Alice au pays des merveilles* (*Wonder Series*, 1996). Bien que ses clichés évoquent plutôt l'univers d'un Jacques Doillon, Hannah Starkey partage cette même volonté de construire des images où tout indique qu'il y a un avant et un après à la scène figurée, plutôt que la concentration d'un sens limité à son strict cadre. Comme on l'a souvent souligné, c'est par une relation étroite au cinéma que Wall ou Sherman ont contribué à la réhabilitation du récit historique et autobiographique, au retour de la narration, qui avait été bannie depuis la fin des années 1950 par les avant-gardes littéraire et artistique. Par un recours plus spécifique aux ressources de l'image fixe, seules Sarah Dobai et Sharon Lockhart proposent ici une forme alternative de récit, en rupture avec la tradition naturaliste de la narration, à laquelle le cinéma a subordonné notre culture visuelle. L'une, grâce à la transcription d'expressions et de comportements sur un mode plus allégorique (*Laughing Man*, *Conspirators*, *Couple*, 1997); l'autre, par une attention centrée sur les mouvements de jeunes basketteuses, qu'elle leste volontairement du poids de l'immobilité.

Mais force est de constater que, s'il constitue aujourd'hui l'un des aspects marquants de la photographie, ce retour au récit ne saurait être l'apanage de ce médium. Pour s'en tenir à la référence cinématographique, de John Baldessari à Pierre Huygue, en passant par Douglas Gordon et Rainer Olendorf, nombreux sont les artistes qui ont ainsi introduit la notion de récit à leur œuvre, et souvent de manière plus allusive et critique. Les stratégies narratives de la photographie auraient donc gagné à être confrontées aux influences similaires que l'on repère dans d'autres formes d'arts visuels. En ce sens, il faut regretter que les vidéos et les films de Paradeis, Lockhart ou Jennifer Bornstein aient été écartés de l'exposition au nom d'un modernisme archaïque qui proroge, contre l'évolution mê-



ANNIKA VON HAUSSWOLFF, **ATTEMPTING TO DEAL WITH TIME AND SPACE** (NO. VII), 1997, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 110 X 80 CM; COLLECTION PRIVÉE, LONDRES.



JENNIFER BORNSTEIN, **SANS TITRE**, EXTRAIT DE LA SÉRIE «PROJECTOR STAND 3», 1996, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 28 X 35 CM; PHOTO: STUDIO GUENZANI, MILAN.

me des conditions de création, une critique fondée sur le seul critère du médium. Absence en l'occurrence nuisible à la pertinence du travail de Bornstein. Explorant les signes de l'assimilation et de la proximité sociale, que l'image contribue à conditionner, elle simule une complicité avec des inconnus dans des films Super 8 et des photographies semblables à des instantanés d'amateurs, dont l'indispensable complémentarité est précisément démontrée dans l'exposition qu'une galerie londonienne lui consacre au même moment.

Bref, autant de raisons de mettre en doute la pertinence d'un tel rassemblement d'œuvres qui, finalement, laisse à penser que la photographie incarne parfois aujourd'hui une résurgence de la figuration picturale. Ou peut-être conforte-t-elle plutôt le maintien de ce que l'historien Thomas Crow nomme le «pictorialisme monumental», en référence à Jeff Wall, alors qu'il s'interroge sur le présupposé visuel que le postmodernisme a ancré sans discussion dans l'art, après l'échec du mouvement conceptuel. Enfin, il pourrait paraître regrettable qu'au bénéfice d'une mise en cause des fondements de l'exposition aient été passés sous silence les portraits dépouillés de Rineke Dijkstra, les vues nocturnes de sites urbains de Rut Blees Luxembourg, les paysages de Miles Coolidge, réduits à de très longues bandes d'horizons sans qualités, ou encore la remarquable série *Attempting to Deal with Time and Space* d'Annika von Hausswolff. Mais il eut été sans doute impossible de venir à bout d'une telle disparité, dont, quoi qu'il en soit, pas un seul élément ne réconcilie le principe et le contenu de cette exposition, qui, on l'aura compris, fait davantage figure de symptôme que de modèle.

– Emmanuel Hermange

HÉLÈNE LORD

Galerie Axe NÉO-7, Hull, 23 novembre – 21 décembre

Depuis la nuit des temps, l'art est le moyen que l'homme se donne pour transcender sa condition de mortel. – Catherine Millet

Les plus récentes œuvres d'Hélène Lord présentées à la galerie Axe Néo-7 témoignent de l'incontournable et patient travail qu'elle met en œuvre depuis plus d'une vingtaine d'années. Incontournable parce que ses œuvres réussissent à manifester cet espace de réflexion sur nos territoires (internes et externes) en constant devenir. Patient parce que l'artiste persiste dans la représentation de thèmes presque indicibles où le secret, le chuchotement et la discrétion sont rois; patient aussi parce que, malgré une couverture médiatique presque absente, Lord tient bon et continue à développer son travail hautement personnel.

Lord met en valeur la symbolique de ses matériaux, un peu à la façon de Gilles Mihalcean, en les utilisant pour leur pouvoir narratif et évocateur. Tout comme lui, Lord assemble des objets trouvés selon un procédé où l'accumulation (ou la réappropriation) de ces trouvailles repositionne le sens originel et donne désormais le rôle de mémoire personnelle à ces artefacts. À la différence de Mihalcean, ses sculptures illustrent une recherche plus viscérale, moins ludique, des mouvements internes, tant physiologiques qu'émotifs.

L'exposition nous présente des œuvres sculpturales, des dessins ainsi que des œuvres hybrides. Avec une sensibilité poétique, Hélène Lord nous invite dans un monde presque magique qui évolue autour d'une mise en scène sylvestre. «Peu à peu, l'animalité s'introduit à l'intérieur de mon travail, le corps s'hybride, se métamorphose, emprunte certains aspects anatomiques de l'animal dont ceux du reptile et du cervidé» explique-t-elle. Grâce à un processus intuitif, elle juxtapose ses éléments de prédilection faits de bois, de feutre, de papier, de branchages, des dessins, des objets trouvés, et en fait des sculptures d'assemblage où l'on peut voir parfois de longues colonnades à l'équilibre précaire. Cet équilibre est un catalyseur présent physiquement dans plusieurs œuvres; il nous garde de l'austérité du sujet et offre un aperçu étrange et parfois risible de la fragilité et de ce qui pourrait bien être notre propre équilibre personnel.



HÉLENE LORD, **ÉTREINTE**, 1996-1997, DESSIN-ASSEMBLAGE SUR PAPIER DE LIN FROISSÉ, DÉCOUPE, BRANCHES DE VIGNE, 118 X 132 X 14 CM; PHOTO: CHRISTIANE DESJARDINS.

Cependant, l'artiste ne donne jamais dans l'ironie; son regard posé sur la nature humaine en pleine métamorphose est au contraire empreint d'un certain respect craintif. Car toute cette faune sylvestre mutante évoque non seulement le retour aux sources, à la nature profonde de l'humain, elle rappelle aussi son dépérissement. Son travail oscille constamment entre le tragique et le comique très kafkaïens et sa stabilité est contrôlée grâce à l'équilibre de la métaphore invoquée. Par exemple *Rhapsodie et brame*, œuvre créée à partir d'éléments assemblés puis déposés les uns sur les autres: il s'agit ici d'un tabouret de piano dont les pattes reposent sur des billes de verre, et sur lequel on retrouve les jambes d'un mannequin posées à l'envers. Sur ses pieds, d'autres objets dont un de bois (trouvé) et l'autre de feutre (fabriqué), à motifs cervidés, viennent rappeler le thème de l'exposition. Comme on peut le voir dans plusieurs de ses pièces, les différentes strates d'équilibre de l'œuvre fonctionnent comme un conte où l'on verrait retracé le périple intime de cette recherche de la stabilité que la nature apporte.

Autre exemple, on voit encore, avec cette œuvre mise en évidence dans une pièce isolée, cet équilibre précaire refaire surface: cette enfilade verticale d'objets trouvés et moulés, mais cette fois-ci rigides, durs, virils, (brique, colonne, ciment

moulé), voient l'audace de leur empilage fragilisée par la présence du verre délicat au centre. Peu s'en faut pour briser l'assurance sous-entendue autour de ce vase. Mais assurément, la finesse de l'étalage garde bien cette colonne contre toute chute malencontreuse. Une autre stratégie est employée avec *Étreinte*. Lord crée, à l'aide de branches fines et de mains de papier, un processus d'association où c'est tout le système elliptique inachevé qui engendre ce continuum d'énergie visuelle. Rassemblées, les branches de vigne ont un caractère graphique qui rappelle le travail saccadé de la ligne du dessin et grâce à ce jeu de l'artiste, c'est tout le système sanguin qui est représenté.

Motif important, le corps, et plus précisément, le corps morcelé, tronqué, est présent dans l'œuvre de Lord depuis plusieurs années. Mains, bras, tête, fragments de corps sont en relation directe avec les objets trouvés qu'elle emploie. L'artiste institue un parallèle vivant entre ces bouts de bois, de briques, de clôtures et ces corps morcelés. Morceaux de vie évocateurs, ils sont utilisés afin de rebâtir l'identité perdue ou même, pour en créer une toute nouvelle. Cependant, Lord choisit surtout des matériaux pauvres, bruts, non transformés, trouvés ou rejetés. Dans son travail de sculpteur, loin de remettre la tradition du métier en question, elle utilise et assemble ces fragments de corps pour leur pouvoir représentatif, ce qui manifeste bien le rôle qu'elle leur donne en tant que citation de sculptures antiques.

Toujours troublé et troublant, le travail d'Hélène Lord met encore en scène les motifs de la vulnérabilité, de l'identité, de l'altérité et de la mutation. Son travail évolue et réussit à faire passer le rapport de forces invoqué entre les médiums ainsi qu'entre les matériaux utilisés. Il est à souhaiter que la production de cette artiste soit davantage remarquée. Un pas a été franchi depuis le dessin-sculpture des années antérieures: d'une dualité sans compromis, un point d'équilibre a été trouvé entre le raffinement des émotions et la grossièreté des matériaux. On sent bien que le premier est totalement au service de l'autre et plutôt que de se gêner mutuellement, ils s'appellent et se complètent.

– JOSÉE VINETTE

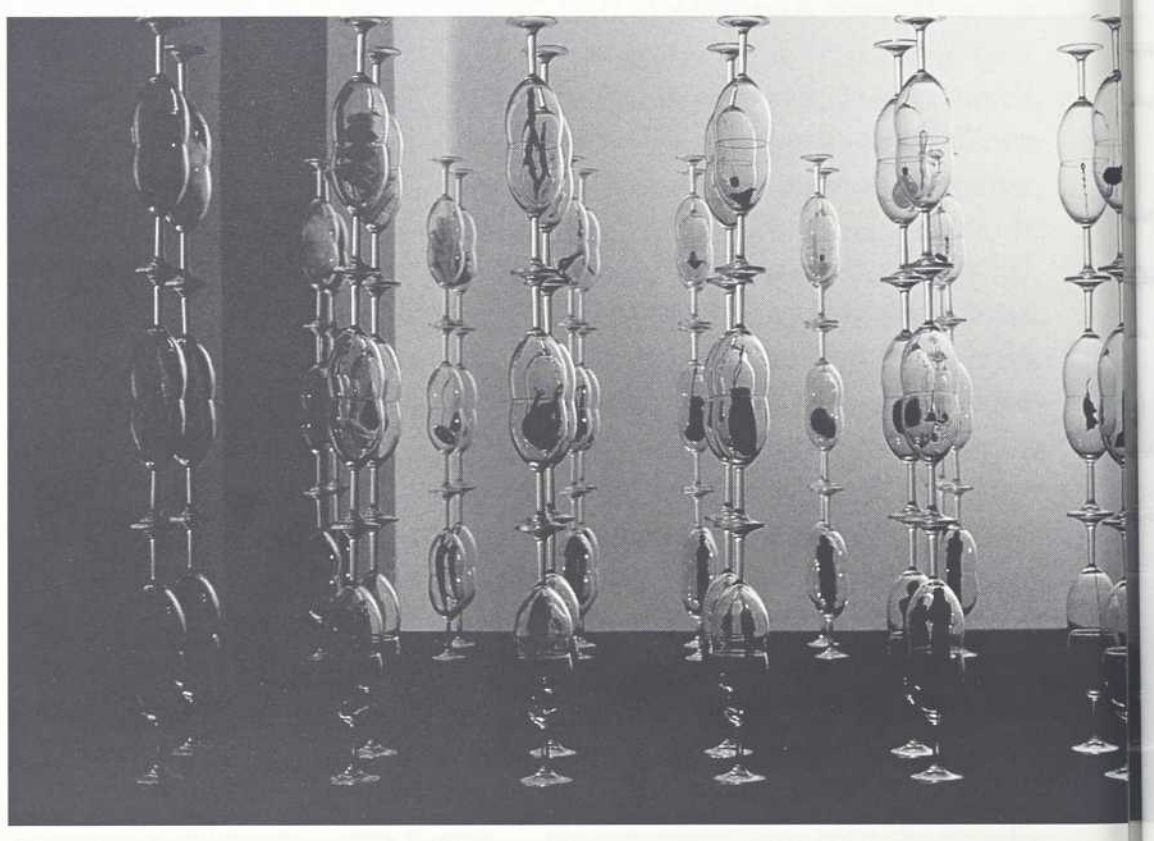
LOUISE MERCILLE

400, rue Atlantic, Montréal, 31 janvier – 22 février

En 1986, Louise Mercille présente *De mémoire, à voix basse*, une performance/installation où objets et gestes participent d'un rituel relevant de la purification (PARACHUTE, n° 44). Économe et rigoureuse dans ses déplacements, prodigue et cohérente dans le choix de ses matériaux, l'artiste enchaînait les unes derrière les autres des images au contenu affectif étrangement partagé entre la douleur sourde et la satisfaction apaisante. Or, même si l'œuvre qu'elle présente sur la rue Atlantic – *Les Tables de la loi* – ne se manifeste pas comme performance, elle en procède à plusieurs titres. Absente de corps, Mercille demeure néanmoins éminemment agissante dans l'espace et à travers les objets et leur fabrication. Dans un montage de coupes de verre disposées parcimonieusement les unes sur les autres, une petite poupée de carton à l'image de l'artiste se loge à différents endroits où les bulles de verre se rencontrent. Modifiant l'expression de son visage, déplaçant l'emplacement de ses bras, Mercille exprime différents états émotifs qui s'ajoutent aux résonnances affectives contenues dans la construction fragile et sophistiquée, remplie de menus objets. De ces objets, en effet, ressort l'investissement de l'artiste qui, on le sait et ça se sent, aura mis du temps à les concevoir et à les rassembler. Aussi dans les bulles de verre, ces objets sont faits de matériaux sélectionnés et très variés: arachide, fragment d'os de veau, glaïeuls trempés dans la cire, laine d'acier, cheveux d'ange, boules à mites, casque d'écoute miniaturisé, pompe nasale, hameçons, passoire pour le thé, médicaments, poils de chèvre, toupie... Puisées tel quel dans la nature, déjà manufacturées ou modifiées par l'artiste, les petites «choses» sont suspendues ou déposées. Ainsi enfermées dans la cloche de verre, elles exposent une grande fragilité rendue perceptible, entre autres, parce que l'on y flaire la minutieuse manipulation des matériaux.

Louise Mercille est réceptive à l'intelligence des choses qui passe par l'expérience du corps. Il nous semble reconnaître chez elle une nécessité de rendre visible ce qui, au départ, relève du monde purement affectif et sensible. Elle met à l'épreuve ce que l'on pourrait appeler une mémoire des sens. Dès l'entrée dans l'atelier, nous sentons une légère odeur de camphre qui stimule notre mémoire olfactive; on peut alors y percevoir la maison, la famille, entre autres, et les soins qui y ont été prodigués. Ailleurs, ce sera notre étrange rapport aux parties internes de notre corps qui fera surface. Elle voit, par exemple, cette aiguille à coudre dans la bouche de sa mère (ou du tailleur) et imagine le corps atteint qui, par mégarde, l'absorbera. De cette image en résulteront ses huit moulins à prière. Alignés au-dessus de nos têtes, les moulins prennent ici la forme de cylindres qui, faits de tôle galvanisée, soudée et aimentée, sont recouverts chacun de 12 000 épingles de nickel posées une à une par l'artiste. Au fait du processus de fabrication des moulins, il nous vient à l'esprit la figure même de la patience, de la minutie, de même que l'appel au rituel qui se trouve ici invoqué à travers ces gestes des milliers de fois répétés. Or les fins de cette répétition – aussi présente dans sa performance – nous demeurent obscures; autant elles peuvent relever de la catharsis autant elles peuvent signifier la pure dépense. L'un n'excluant pas l'autre. L'artiste l'affirme, par ailleurs, cette répétition ne contribue pas à un quelconque soulagement car le soulagement, à ses yeux, est impossible ou ne peut advenir, à tout le moins, par la voie de la «création».

Le travail de Louise Mercille ne peut se comprendre sans son rapport avec l'autobiographie, sans les liens qu'elle établit entre la construction d'une image et la compréhension du Sujet. D'ailleurs, par l'empilement et par la disposition de ces coupes et des objets qui s'y trouvent à l'intérieur, elle reproduit une structure en miroir, métaphore d'une duplication. Une conciliation, voire une fusion, est tentée entre le Sujet et son objet, elle est rendue



LOUISE MERCILLE, **LES TABLES DE LOI** (VUE DE L'INSTALLATION), 1997, MATÉRIAUX DIVERS; PHOTO: JACQUES PERRON.

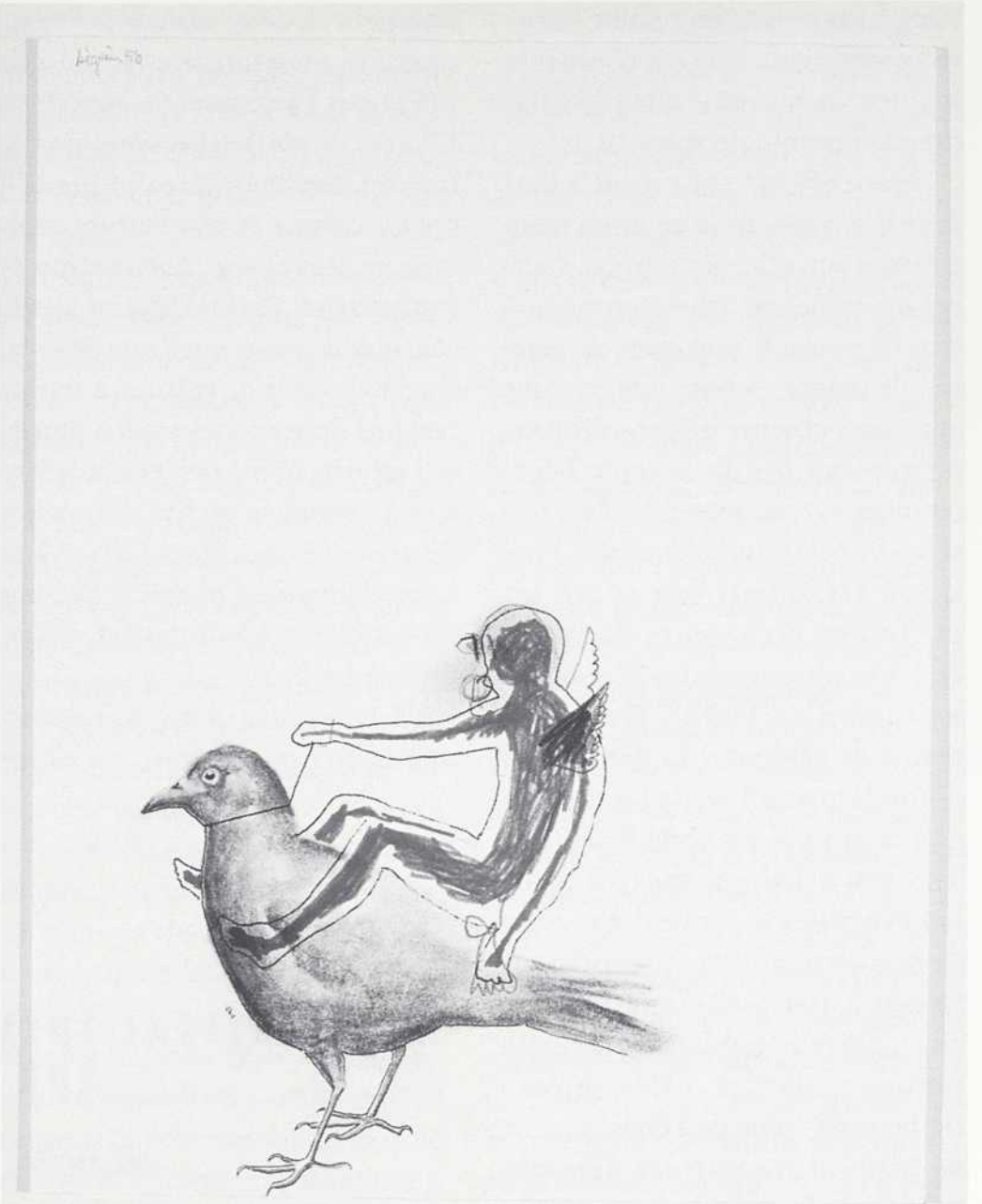
visible ici par le doublement des formes, matériaux et images.

L'idée de la division est fortement présente chez Mercille où le corps comme l'esprit se donnent en même temps qu'ils s'isolent. Même visibles derrière la transparence du verre, les menus objets aux connotations fortement subjectives se montrent lisibles pour le regard, alors que confinés dans les bulles de verre scellées, ils manifestent une inaccessibilité certaine. S'offrant à notre expertise, ces objets ne signifient pas moins leur enfermement. Il y a, en fait, chez Mercille une paradoxale exhibition de l'interne qui l'a fait employer un réseau d'images relatif à l'intrusion. Or, cette intrusion chez Mercille semble participer des fondements même de son travail au point où il nous est même possible de croire que l'artiste l'appelle et la contrôle. Il est fréquent, en effet, que dans ses propos l'artiste utilise l'image du poison comme élément pivot autour duquel s'animerait sa pensée créatrice. Comme si, chez elle, le poison avait des vertus stimulantes parce qu'il générerait la formation de nouvelles images, elles-mêmes responsables d'une mise en visibilité de sa structure imaginaire. Et jamais l'artiste ne semble prévoir d'antidote.

Chez Mercille, se reconnaît une qualité des images et d'un ton. Alors que l'artiste charge ses images d'une émotion contenue et prégnante, elle feutre et assourdit le son qui chercherait à se produire dans cet espace. Devant des assiettes de porcelaine blanche, par exemple, elle place des tiges de métal dont le bout est recouvert d'une touffe de cheveux de l'artiste. Or, ces tiges, aussi petites soient-elles, agissent comme mailloches devant la surface des assiettes, mais alors des mailloches dont la fonction est virtuelle, et qui laisseraient entendre un son, paradoxalement silencieux.

Chez Louise Mercille, le son est étouffé, les images sont recluses, alors que plane une subtile odeur de «connu»; et néanmoins nous ressentons devant ses fragiles constructions une puissance d'expression qui affecte le corps en entier. Voilà la manifestation sensible et expurgée, pensons-nous, de ce que l'artiste nomme la «colère blanche».

– THÉRÈSE ST-GELAIS



MARC SÉGUIN, ANGE BLEU, 1998, CRAYON SUR PAPIER, 33 X 15 CM; PHOTO: GUY L'HEUREUX.

MARC SÉGUIN

Galerie Trois Points, Montréal, 14 février – 14 mars

La jeune carrière de Marc Séguin a été marquée jusqu'ici par une ascension rapide. Depuis sa première exposition à la galerie Plein Sud au printemps 1996, Séguin a vu ses toiles intégrées à ces deux expositions de la «relève», abondamment commentées, qu'ont été «Artifice», organisée par le Centre Saydie-Bronfman à l'été 1996, et «De fougue et de passion», montée au Musée d'art contemporain l'année suivante. On pouvait donc s'attendre, avec son exposition à la galerie Trois Points, à ce qu'il cherche à consolider sa réputation comme peintre. Avec un sans-gêne qu'il est plaisant d'observer, il a plutôt choisi de s'y présenter comme dessinateur.

En fait, tout dans cette exposition était question d'attentes non pas déçues mais déjouées, sinon ignorées. L'accrochage, d'abord, ostentatoirement irrégulier, avec des dessins à différentes hauteurs, groupés selon des affinités chaque fois variables: style, grandeur, couleur. Puis les pièces elles-mêmes, d'une déroutante variété de manières et de sentiments – classicisme, expressionnisme, abstraction, tristesse, application technique, humour. Comme le résumait Bernard Lamarche, dans le quotidien *Le Devoir*, «il faudra se dire que Séguin sait qu'il ne va pas là où l'on voudra l'attendre» (samedi 7 et dimanche 8 mars, 1998).

Contrairement à l'impression d'incohérence et d'irrésolution que pouvait donner à première vue cette exposition, l'ensemble des pièces se développe, aux dires de l'artiste, autour du projet de définir l'essence, la nature intime des choses. Dans le dessin intitulé *Lampe à l'huile*, par exemple, c'est un point noir, situé dans la partie inférieure du dessin, qui éclaire la lampe à huile, comme en fait foi l'ombre de celle-ci sur l'autre versant du dessin. Dans un autre dessin, un portrait imaginaire du critique d'art, un visage d'un surprenant réalisme se dédouble sur une petite découpe de papier, qui s'avère en réalité une copie «scannée» du premier dessin. Cette poétique de l'essence trouvait son expression la plus concrète – à défaut d'être la mieux accomplie sur la plan artistique, tant le traitement y sentait l'application – dans deux dessins, l'un d'un poisson, l'autre d'un canard, réalisés à l'aide de graisse et, dans un cas, de graisse de poisson, dans l'autre, de graisse... de canard.

Tous les dessins n'étaient pas aussi aisément déchiffrables. Sans qu'il ne s'agisse de rébus ou d'images à clé, plusieurs restaient énigmatiques même à l'esprit le mieux disposé. Alors, le visiteur se trouvait réduit à prêter des analogies d'identité aux différents faits plastiques, à échafauder des hypothèses. Pourquoi cet homme mal dessiné chevauchant un pigeon rouge, dans un dessin intitulé *Ange bleu*? Et qu'est-ce que cela a à faire avec le célèbre film de Von Sternberg? Et cet écheveau de lignes on ne peut plus pollockiennes – ou riopelliennes – recouvrant presque entièrement un visage, une manière de prolongement symbolique de l'identité? Alors, que peut représenter ce même écheveau lorsque amalgamé à une caricature de tête?

On peut s'interroger longtemps sur l'utilisation que fait Séguin du thème de l'essence, ses ramifications, ses différentes significations. Comme on peut n'y voir qu'un prétexte, le déclencheur et le régulateur d'une activité artistique par ailleurs imprévisible dans son recours à une variété de motifs, de styles, et de procédés, qui expriment une peu commune résistance au classement. Et puis, ces dessins mettent en scène une telle complexité psychique, et exigent un tel investissement émotif, qu'on ne peut pas les mettre au compte d'un quelconque exercice de rationalité philosophique. Disons qu'ils sem-

blent bien plus relever d'une symptomatologie d'ordre psychopathologique, ou encore d'une poétique, que de l'ontologie spéculative.

Marc Séguin est un cas à part dans le paysage de la peinture montréalaise actuelle. Ses dessins, comme ses tableaux, ne ressemblent à rien de ce qui se voit dans les galeries de pointe, et témoignent d'une apparente absence de considération pour les normes de ce «goût hégémonique», pour reprendre l'expression du sociologue français Philippe Urfalino, qui régit les préférences ondoyantes du milieu de l'art contemporain. Pignocher un canard en 1998? Traiter du thème de l'essence? Et par le biais d'une lampe à l'huile? Jouer du graffiti quinze ans après Basquiat? Très peu urbaines, apparemment indifférentes à l'époque, les œuvres de Séguin semblent tout autant se refuser à une quelconque prise en charge des problématiques picturales courantes. Elles ne participent pas plus de l'engagement de la peinture sous les diverses bannières du travail postmoderne de la décolonisation qu'elles ne semblent concéder à l'impératif d'auto-réflexion de la rhétorique picturale.

En fait, il y a quelque chose d'anachronique dans le travail de Séguin. Ses dessins – tout comme ses peintures – renvoient à un horizon de sens et à des problématiques beaucoup plus proches, en apparence, des années quarante et cinquante, que d'aujourd'hui. Séguin, par exemple, est toujours à reconstituer l'opposition entre abstraction et figuration, débat typique de l'époque s'il en est. Qui plus est, les catégories plastiques auxquelles son art réfère semblent également tout droit sorties de cette période. Parfois l'abstraction, pour ne considérer que cet élément, emprunte à l'automatisme, parfois au colorfield. Quant à la figuration, elle est soit hypersoignée, sur le mode académique, soit désarticulée, confinant au graffiti, à l'expression enfantine ou à l'art primitif. S'il fallait lui trouver une famille, ce serait celle, très élargie, du surréalisme, de l'expressionnisme abstrait et de l'art brut.

Par son esprit également, et cette manière apparemment dualiste de formuler les problèmes, Séguin se rapproche de cette période pré-postmoderne, pré-pluraliste, quand tout présentait l'avantage du contraste. Chacun de ses dessins semble vouloir rejouer le drame épique qui oppose culture et non-culture, maîtrise et sauvagerie, civilisation et instinctivité. L'art de Séguin oscille continuellement entre une prise en charge de l'état de culture, à travers certains de ses codes traditionnels, et l'affaissement de cette culture face à l'abrupte réalité d'un sujet désarticulé, tourmenté, livré à sa native barbarie. Comme si Balthus s'y confrontait à Dubuffet, Mondrian à Bellmer.

Marc Séguin, toutefois, ne choisit pas un camp précis, et c'est ce qui le distingue des aînés auxquels son art fait ostensiblement écho. Il n'endosse pas tel ou tel costume, tel ou tel rôle, il ne fait que dresser la scène et convier tous les acteurs à une séance générale d'improvisation. En fait, une fin de siècle étant ce qu'elle est, Séguin peint comme quelqu'un qui serait arrivé au terme de l'histoire. Les combats qui ont été si vitaux pour ses prédécesseurs, modernes et moins modernes, ne sont plus ici que de théâtraux duels d'abstractions, pour ne pas dire d'essences, donnant lieu aux projections les plus variées.

– Stéphane Aquin

XVIe FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

Montréal, 10 – 15 mars



LES ENFANTS DE REFUS GLOBAL, CANADA, 1997, 75 MIN; PHOTO: (CLAUDEL HUOT) FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART.

Récipiendaire du Grand Prix Pratt & Whitney à l'issue du XVIe Festival international des films sur l'art (FIFA), *The Fundamental Gilbert and George* (Royaume-Uni, 1997, 94 min) fait incursion dans la vie et l'œuvre du tandem coqueluche de l'art contemporain britannique avec un souffle de taille. C'est qu'il en dit long ce film. Produit et réalisé par Gerald Fox, *The Fundamental...* élucide les intentions et le parcours d'une démarche artistique tout en interpellant le système même de l'art. Un accomplissement en soi relatif si ce n'était de l'honnêteté du regard posé sur ces pince-sans-rire en costard-cravate qui, à la fin des années 1960, introduisirent la notion de l'artiste comme œuvre d'art. Car si le document de Fox nous livre un portrait fort sympathique de l'Italien *gone British* Gilbert Proesch et du *British* de toujours George Passmore, il a le mérite de l'étoffer à travers les commentaires d'intervenants du milieu de l'art dont l'individualité de la pensée les garde du discours encenseur.

Peu d'*a priori*, donc, mais un regard réceptif dont le tonique préambule nomme avec pareil sérieux le prix Turner, décroché par Gilbert & George en 1986, et le plus que modeste Market Café où ces flâneurs avertis prennent depuis trente ans le breakfast ou le déjeuner... Puis ce qui constitue sans doute la plus grande saillie de ce portrait est l'implacable ambiguïté de l'habitus de ces deux esthètes de l'existence. Sorte de double ligne de conduite, on la retrouve, par exemple, dans l'image incongrue de deux dandys astiqués considérant avec solennité le «*super sperm*» et les motifs floraux de l'urine qu'ils photographient à travers un microscope. Elle se manifeste également dans la combinaison d'ordre et d'excentricité qui caractérise l'ensemble des activités du duo. Que ce soit dans leur façon de faire œuvre méthodiquement avec leurs propres excréments, de collectionner et de classifier des vases et de la littérature homo-érotique jusqu'à plus soif ou de voir des années durant trois films par jour avant de se promettre de ne plus jamais mettre les pieds au cinéma, leur folie ne va pas sans ordonnance... à outrance. La recette du crime parfait? Qu'à cela ne tienne, c'est dans la peur qu'ils avouent avancer. «Il nous faut être totalement terrifiés [pour réaliser une œuvre qui en vaille la peine], autrement nous donnons dans la répétition.»

Cette poursuite d'un état limite que nécessite la conciliation des pôles du credo G & G – «l'art ne doit être rien de plus que l'expression de la normalité de la vie» –, la fluidité formelle du film la sert à souhait. On joue d'effets spéciaux pour accuser, ici, le pas robotique des sempiternelles promenades des deux complices, là, la peinture métallique couvrant leurs mains et visage pour une reprise fictive de leurs performances anonymes dans le métro de Londres. Quant à la sensibilité introspective de son sujet, *The Fundamental...* sait aussi l'épouser. L'une des séquences les plus réflexives du film prête une caméra balayant les recoins poussiéreux

d'un morne intérieur, une lumière percée d'ombres et une musique méditative aux voix hors champ des artistes qui discutent du sentiment de dénuement dont nul n'est tout à fait à l'abri. Descriptive, l'atmosphère n'est pourtant pas plaquée. C'est d'ailleurs l'une des forces de cette production raffinée, que de parvenir cinématographiquement à se mouler aux revers et aux rebondissements d'un univers inusité sans guère l'illustrer.

Si on l'entend bien, Gilbert lorsqu'il explique que se désigner «soi-même comme objet [d'art] implique nécessairement une prise en charge de l'âme et, par conséquent, donne lieu à un objet beaucoup plus complexe qu'une simple surface de métal», il reste que sous le pont, l'eau a coulé. Entre les *living sculptures* des débuts de Gilbert & George, pratiquées à même le tissu urbain dont ils ont exploré la marginalité – la déchéance physique et mentale des uns et des autres, le désarroi des jeunes et la condition des sans-abri, des immigrés, des homosexuels, etc. –, et les montages photographiques post-pop aux dimensions m'as-tu-vu qui ont suivi, il y a un monde. Il est scindé. D'un côté, y loge l'impact émotif de performances publiques, mais aussi privées – c'est bien à la galerie Sonnabend de New York que les auteurs de *The Singing Sculpture* connurent leur premier véritable succès –, de l'autre, y sévissent des documents-témoins à la limite du sous-produit et des images autonomes dont le spectaculaire jure avec l'intensité tout en nuances des «sculptures vivantes». Que les galeristes, les collectionneurs, les musées et éventuellement les artistes trouvent leur compte dans ce transfert du corps-objet à l'objet d'art va de soi. Mais doit-on considérer la controverse que provoqua la présentation, en 1995, des héroïques *Naked Shit Pictures* de G & G comme un signe sûr de l'art? Est-ce parce que la représentation ostentatoire d'étrons, même colorés, sait encore déranger qu'une image fait œuvre? Est-ce parce que des artistes affichent leur homosexualité dans toute leur nudité et que la «cause gaie» demeure à gagner qu'une image est garante d'intérêt artistique? Qu'est-ce alors que l'art? Pour le critique Andrew Graham-Dixon, il conviendrait plutôt de se demander «qu'est-ce que le design?». Commentant les photographies toujours plus grandes, plus criardes et plus énigmatiques du plus en plus populaire Gilbert & George, ce dernier suggère un appauvrissement du sens. «Je ne vois plus de contenu; leur travail semble désormais tenir de la formule. Il n'y a rien qui vient du dedans pour transformer l'image, pour la faire basculer par-delà sa littéralité. Il n'y a que de l'émotion photographique... À vrai dire, ce n'est plus que du design.» Du design qui n'est pas sans retentissement, si l'on s'en remet à la critique Sarah Kent. «Gilbert & George parviennent à offusquer et la *moral majority* et les libéraux! Ils rendent tout le monde inconfortable; ils laissent des épines dans notre chair, la mienne y inclus.» Reste à espérer que ce soit plus que l'inconfort qui fasse courir les fans.

Autre ménage, autre acabit. Pour autant qu'il fût tentant de visionner *Pierre & Gilles, Love Stories* (France, 1997, 58 min) à la suite de *The Fundamental Gilbert and George*, la conclusion frôlat le désastre! Il eut certes fallu un film costaud pour accoter le tour de force de Gerald Fox, mais au-delà même de la comparaison, le document style vidéo-clip du réalisateur Mike Aho n'a servi qu'à confirmer la minceur de la démarche idolâtrique des deux «chasseurs de *glamour*» que sont les artistes français Pierre & Gilles. Grands défenseurs du kitsch récupéré (c'est qu'ils y croient toujours...), ce photographe et ce peintre ne nous convainquent de rien. Surtout pas de leur capacité à transcender les stéréotypes qu'ils véhiculent à qui mieux mieux.

Un enchaînement vertigineux de témoignages de stars et d'autres modèles du tandem portraitiste – de Nina Hagen à Catherine Deneuve, en passant par Arielle Dombasle et Jean-Paul Gaultier – nous donne droit à un déluge de lieux communs sur les vertus de la jeunesse, du rêve, de la beauté et de la sexualité, avec en plus des inanités révélatrices comme «je comprends tellement bien ce qu'ils font que j'ai l'impression qu'on ne réfléchit jamais lorsqu'on travaille ensemble...». Dommage pour l'autrement respectable Maison Européenne de la Photographie où le film tire sa racoleuse révérence parmi les bises distribuées par la faune parisienne venue rendre ses hommages un soir de vernissage. Dommage aussi pour le FIFA qui fut dupe de je ne sais trop quoi.

Ailleurs, avec un documentaire qui suscita une polémique et un extraordinaire battage médiatique, c'est de front que nous revient l'envergure. Alors que le Québec se prépare à célébrer le cinquantenaire du criant manifeste de *Refus global* que signaient le peintre Paul-Émile Borduas et quinze jeunes artistes montréalais assoiffés de liberté, la réalisatrice Manon Barbeau ouvre une brèche dans ce mémorable manifeste. Son film *Les Enfants de Refus global* (Canada, 1997, 75 min) fit l'effet d'une petite bombe. Non pas tant pour ce qu'il dit sur l'art, que pour ce qu'il laisse entrevoir du rapport art-vie et, plus précisément, de l'antagonisme potentiel entre les impératifs de la création et la responsabilité parentale. Une perspective peu commune dans le cadre d'un festival où l'art avec un A majuscule va sans dire...

Fille de Marcel Barbeau, l'un des souscripteurs de ce texte passé à l'histoire pour avoir incarné le cri définitif de la modernité qui gagnait alors un Québec religieux cherchant à étouffer la montée de bouleversements politiques, culturels et idéologiques, Manon Barbeau définit le dessein de son film comme une quête personnelle. Seulement, si les facteurs déterminants de la vie d'un individu sont liés à ceux de l'Histoire, il y a bris de frontière entre le public et le privé. Lorsque Manon Barbeau interview lesdits enfants – les Katerine Mousseau, Paul Borduas, Sylvie Riopelle et autres – pour vérifier l'allure de leurs blessures «post-refus», c'est aussi l'individualisme du fait social qu'elle prend à témoin. Lorsque la cinéaste confronte son père et interroge certains signataires sur les agissements de sa mère comme sur le sens de leur carrière, c'est aussi l'imparfaite humanité d'un récit collectif qu'elle expose.

La consécration du manifeste de *Refus global* est telle, qu'il nous faut recevoir le drame personnel de Manon Barbeau – abandonnée en bas âge dans un foyer d'accueil avec son frère cadet qui connaîtrait plus tard la schizophrénie – comme un aparté des annales de notre histoire. C'est dire qu'il eut été impossible de fermer l'œil sur ce film courageux en prétextant les limites de l'autobiographie. Tant mieux. Parce que les questions d'ordre éthique que soulèvent avec clémence et précision *Les Enfants de Refus global* résonnent au-delà du bassin des signataires de 1948, au-delà aussi du milieu de l'art qui, visiblement, n'échappe ni à la vie ni à la faim de celle-ci.

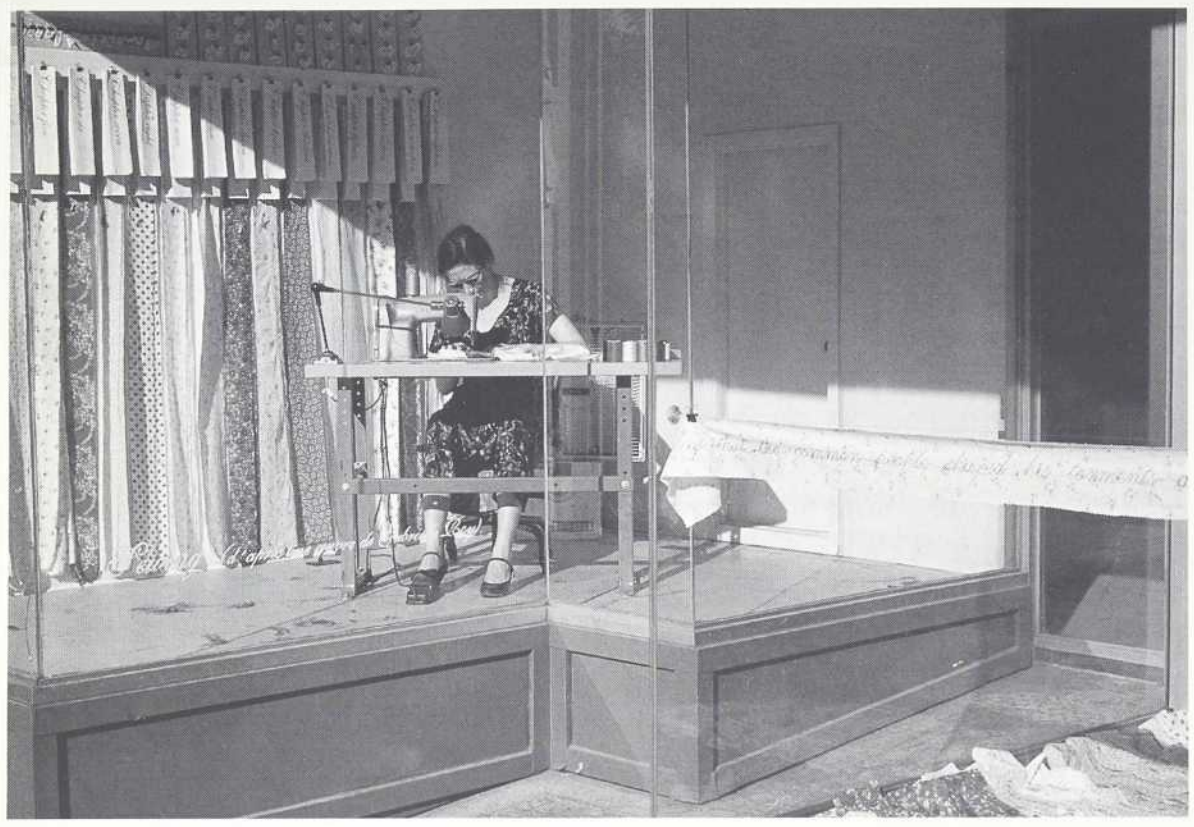
– JENNIFER COUËLLE

SUR L'EXPÉRIENCE DE LA VILLE

Optica Gallery, Montréal, August 29 – December 14

Using buildings, streets, parks, billboards, taxis, airwaves and cyberspace, "*Sur l'expérience de la ville: Interventions en milieu urbain*" was a four-month-long, Montréal-wide exhibition. Curated by Marie Fraser, Diane Gougeon and Marie Perrault, it included ephemeral works reflecting on urban space in what the curators called "the end of utopias." The exhibition questioned the sociopolitical context of Montréal as well as the traditional and monumental role of art in the urban sphere. The interventions, taking place sporadically, were organized as a flow of events that spread out across the city in both time and space. Emblematic of city life, the events were, at times, difficult to keep track of, perhaps leaving some viewers to roam the streets in search of "art."

Installations by Dominique Blain and Lorraine Oades, presented in empty commercial spaces, challenged their immediate surroundings with cultural/historical investigations that enabled distant realities to become a part of our urban makeup. Blain's *Chorus* advertised its presence with an oversized black-and-white image of a child placed on the outside of a building. Inside, children's ballads from Africa,



LORRAINE OADES, SEWING (AFTER GABRIELLE ROY), 1997, VIEW OF INSTALLATION/ PERFORMANCE; PHOTO: PAUL LITHERLAND, COURTESY OPTICA GALLERY.

South America, Asia and Indonesia emanated from suspended hammocks in a crepuscular room. Melodic and political at once, it traced cultural similarities in the caring of children by women while geographically colliding with the noisy downtown urban street on which the hypnotic and ephemeral installation was located. Oades' installation/performance *Sewing* was set in a storefront window in the working class neighborhood of Saint Henri. The installation was inspired by, and made use of, Gabrielle Roy's novel *Bonheur d'occasion* by displaying the artist (or at times an assistant) sewing sentences selected from Roy's novel onto common household patterned cotton. The sewing was enacted in accordance with regular shop hours. The "performance" took place on one side of the display window while on the other the completed sentences were progressively piled up on the floor and hung on the wall, thus emulating commodity goods. Layered onto the experiential quality of *Sewing* was the narration of the entire Roy novel, which could be heard from the street, reiterating the presence of disenfranchised French Canadian working class of the Second World War period.

Commercial advertising spaces were appropriated by Trevor Gould and Anne Ramsden as a means of subverting the capitalist intentions of this medium. Gould's *Le monde dans notre ville: Les cent dernières années, Le Jardin botanique, Montréal, 1997*, was presented in bus shelters across the city and comprised of four individual "advertising" watercolours and text images tracing the history of colonized plants such as tea, rubber, quinine and sugar cane which can now be found in Western botanical gardens. A series of photographs of domestic objects by Ramsden (*Possessions*) were displayed in the Omni advertising columns situated on sidewalks in shopping area intersections. The simple enigmatic images of household commodities (such as a coffee pot, ceramic garlic holder or electric frying pan) were disquieting, and probably perplexing to those who did not read it as "art" (more than one passerby must have wondered: "What are they trying to sell me now?"). Here the street, the economy and the personal were enmeshed into one urban culture.

Other artists in the exhibition chose to work in a more subtle, yet pervasive manner, altering the public's perception through an inception of information or details that could easily be missed. Robin Collyer landscaped an already existing site, that of the funerary monument company, L. Berson & Fils, situated in a popular area of Saint Laurent Boulevard. A relic of another era in itself, L. Berson & Fils is anachronistic in its present-day setting of effervescent restaurants and boutiques. Collyer collaborated with the owner to clean up and improve the presentation of the nameless stones-in-waiting with vibrant green grass and lush soil. Consistent with the commercial endeavors of the establishment, this intervention created a link between death and the living city, commerce and art. The Parc de la Bolduc was infiltrated by Robert Saucier with weather reports from the meteorological station at Dorval airport. Other live and pre-recorded radio weather reports were broadcast by means of solar powered speakers which, because of their dependence on the sun, were temperamental in the regularity of their announcements. *Des machines qui ne peuvent mentir* unveiled the mediated relationship between the environment and our perception of it through technology.

The transient experience of the city was also developed through works that could be incorporated into the ebb and flow of urban routines. Devora Neumark's performance, *Présence*, brought to the fore issues of community, craft, process and presence. The artist, seated on a wooden chair, crocheted a body-sized *kippot* in numerous public locations including the plaza of the Musée d'art contemporain de Montréal, Concordia University, Snowdon Métro station, and the Mount Royal park. *À demi-mots*, by Diane Gougeon, also traveled across the city but in the form of taxis adorned with roof signs either in English ("white noise" in the shape of an "O") or in French ("*bruit blanc*" in the shape of an "X"). Addressing the language issue, the Xs and Os could be seen as intermediaries/translators traveling between the city's different language enclaves.

Other aspects of the exhibition could be experienced from within the home. The collective Sites Unseen's *Curing Amnesia* web project investigated notions of urban space and its transmutability through computer imagery. Using the history of monuments scattered across the city such as the Dow beer factory chapel, it presented a subjective voyage into these buildings, rooms and their histories. *Aural Snapshots #1; Montréal (centre-ville)* by Neil Wiernik broadcast Montréal urban sounds on the university radio stations CKUT and CIBL.

The works in "*Sur l'expérience de la ville*" proposed an eclectic and subjective formulation of Montréal with each artist carving an identity within the city's landscape. Part of the exhibition's success, especially within the artistic community, rested on its ubiquity and subtlety. Yet, with such an ambitious project, it would have been desirable to have developed a greater contextualization. This rare occurrence of having the artistic community present in public mainstream venues could have been further exploited, creating cross-overs between initiated and non-initiated art publics. Ultimately, for those who knew what they were looking for, or looking at, "*Sur l'expérience de la ville*" offered a selection of experiences and reflections on not only what is artistic within a city but also how art can redefine our urban interactions and daily meanderings.

– VALÉRIE LAMONTAGNE

YOSHIO SHIRAKAWA

LES AVANT-GARDES AU JAPON 1920-1970

Centre international d'art contemporain, Montréal, November 6 – December 21

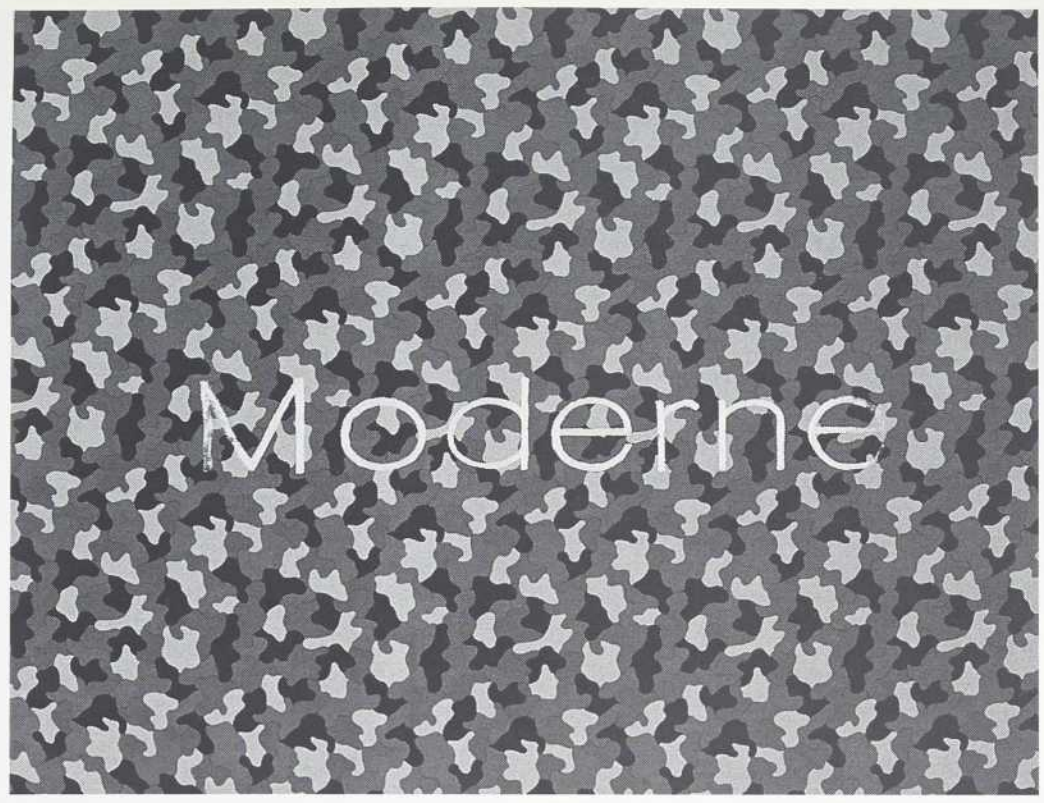
Yoshio Shirakawa, an artist from Japan, introduces his artistic concerns with the European phrase, "I am an other," stating that it is exactly this paradox upon which he has constructed his artistic practice. In fact, it may be difficult for Westerners to imagine a nation, a culture, that conforms more strongly to the concept of a unitary national culture than Japan. This is the Japan so exoticized by Barthes in *Empire of Signs* and the Asia described by Hegel as that part of the

world where one can verify origin as such. The counterpart to this stereotyped image of Japan so screened by our images of its tradition is that of a contemporary "high tech" globalized pop culture, deterritorialized and hybrid. Recent exhibitions in North America have swung to each of these poles in their presentations of Japanese culture; "The Primal Spirit" at the National Gallery in Ottawa exhibited artists whose works maintained links to "Japaneseness" while "Against Nature" in New York and "The Age of Anxiety" in Toronto emphasized Japan's modernity.

Considering that he is an artist of Japanese origin having undergone his artistic formation in Germany and France, we might be tempted to perceive, in his having left Japan, a rejection of his "Japaneseness." However, in view of Japan's history of strategic modernization during the Meiji period, this rejection would not only be of tradition but also of Japanese modernity. It is within the paradoxes and contradictions of this particular modernity that Shirakawa has located his artistic practice.

He has apparently formed a two track approach to his work; the first explores what may seem, for Westerners, to be problems of formalist sculpture similar to that of German sculptors such as Wolfgang Luy, while in the other track he considers his own implication within Japanese modernism. There is also the larger problematic: whether Modernity is an essentially and exclusively European phenomenon. If this is the case, then it would seem that every instance of modernism outside the hegemonic West would actually be a "post-modernism," concerned as it would be with re-writings of modernism consequent to its adaptation into differing local environments.

Curator Masashi Ogura has selected two groups of work for this exhibition. The first consists of paintings by Shirakawa and the second is a project researched and curated by Shirakawa himself at the end of his period living in Germany. Upon entering the gallery, we encounter a large room sparsely occupied by paintings. A second room is densely filled with photo-



YOSHIO SHIRAKAWA, **MODERNE**, 1997, ACRYLIC ON CAMOUFLAGE, 100 X 80.3 CM; PHOTO: GUY L'HEUREUX, COURTESY CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN.

documentation of Japanese avant-garde works, and a video which screens avant-garde performance works. One painting is curiously placed like a hinge between the two spaces. As do all the paintings here, this one presents a support of ready-made fabric, in this case, fabric patterned *camouflage*, a suitable introduction to the room of the avant-garde. The word "modern" stands as a figure on the ground of the camouflage surface. Rendered in black paint, this sign painting encapsulates the Duchamp reference into the Modern regime of visibility and the institutional differential of the visible and the invisible.

Three paintings, exquisite for their fragility, *Form-Place I*, *II*, and *III*, trace three applications of Western perspective to the architectural and visual frame of the exhibition. In *Form-Place I* Shirakawa has drawn in single point perspective the rows of columns which support the ceiling of this very room. The drawing in this site-specific work has been accomplished not with pencil but by stitching black thread into used and stained white fabric. The stitch used is the stem stitch, a process which builds up long lines using shorter ones. The resulting line comprises a "whole" in which each fragment retains its integrity. *Form Place II* and *III* are made with the same process although *II* outlines the columns in position as if seen from directly overhead, or below, while *III* describes the floor plan of the exhibition space. This drawing procedure, while on the one hand endorsing the achievements of perspectival method undermines it through compositions which make figure and ground spatially simultaneous.

In another series, *Gaki I*, *II*, and *III*, Shirakawa has integrated painted images with commercial floral print fabrics. The fabric with its images may be a reference to the tradition of painting on silk known as *nihonga*. Fastened to the stretcher on top and two sides, the left, right and lower edges of the fabric spread beyond the stretcher. The lower edge is left hanging without being bound to the stretcher and these edges have been burned, the synthetic material having turned into a blackened plasticky substance. The surfaces of these floral fabrics are painted with figures, a wild looking man variously catching and eating balls of fire. It is difficult not to relate this image of hell, the hell of desire recounted in Buddhist texts, to the American destruction of Hiroshima and Nagasaki with atomic weapons. The controlled smashing of atoms seems such a fitting image of desire, desire played out in modern warfare.

At the distant end of the room from our point of entrance a single open frame hangs, illuminated or illuminating with one fluorescent light fixture hanging inside the frame from its upper edge. Inside the illuminated space another light tube without fixture or connection leans across the corner of the frame. A toy ship built from scraps of wood rests on the horizon line formed by the lower edge of the frame. This frame, itself a construction of diverse materials, studies the principle of stretcher and frame and its relationship with the architecture and space of the room. Being almost "empty" but for illumination, this frame creates a deep but non-perspectival space on the wall, disrupting any compartmentalization of the empty and the full.

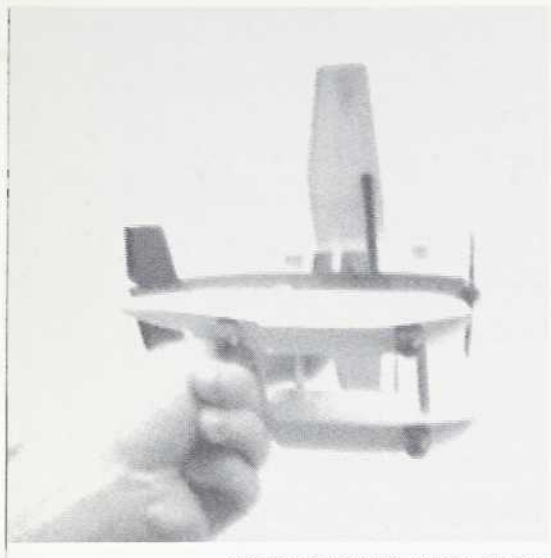
Shirakawa is concerned, from the perspective of hybridity and deterritorialization, with Japan's ambiguous relationship to Western development (Modernism) and to the loss of contact with its traditions through Modernism, a relationship that has now become intensified with the current "globalization" of art and commerce. In these works he has juxtaposed various devices we would conventionally suppose to be entirely Western–perspectival space, the frame, the readymade –in relation to themes we might stereotype as Japanese, such as emptiness, simplicity, or concern with nature. These bricolage works, by juxtaposition and substitution, disrupt the easy categorizations of East and West, self and other, replacing such unities with the complexities of dialogue and translation.

– STEPHEN HORNE AND
LANI MAESTRO

STRANGE ATTRACTORS

The Ottawa Art Gallery, Ottawa, December 4 – February 8

"Strange Attractors: Observations on Video Art in Ottawa-Hull" offers up a sampling of twenty-five works which address the wealth of possibilities, themes and techniques examined on tape, from the sheer exploration of shapes and sounds to the seamless beauty of the most recent visual storytelling. While the exhibition was conceived



KEVIN DOWLER, STILL FROM TRIANGLE, 1980; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



CHRIS MULLINGTON, STILL FROM SANDSPIT TO DILDO, 1989; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

as a survey of the production of video in the National Capital area from 1980 to 1997, in fact curators Sylvie Fortin and Su Ditta have examined the whole nature of video art. Underscored in their investigation is the experimental aspect of the art form, in that the seven "viewing environments" are not only delineated thematically, but also inevitably demonstrate the range of technical achievements made possible over the span of seventeen years.

Video exhibitions in a gallery setting are problematic, as it is difficult to achieve an environment in which the viewer can become completely engrossed in the material. Moreover, video risks being transformed into installation by situating it too carefully into a particular space. A delicate balance between watching and being watched is necessary. Rather than being consumed by such logistics, Fortin and Ditta have instead seized upon the range of options, by referring spatially to the different relationships that video art has to film and television. In this manner, two groups of videos are projected directly onto the walls, flirting with the is-it-film-or-something-else dilemma. Other selections are to be viewed on televisions in the corners of the rooms, in front of couches that are strangely reminiscent of student furnishings. Two tapes are screened at eye level on a monitor atop a pedestal, forcing the intrigued viewer to stand. Others are screened on state-of-the-art monitors, surrounded by comfortable chairs, each seat equipped with its own headset. The last room of the exhibition is a small, closed interior with an enchanting surprise – a remote control, giving the viewer the illicit pleasure of being able to pause and rewind the tapes. It is unfortunate that the overall experience of the exhibition is marred by slight installation problems, such as sound spilling over from nearby pieces, but nonetheless "Strange Attractors" is a rare opportunity to take stock of video production from a particular location on its multiple levels.

The three tapes in the section "Absurd Abstractions" focus on the sense of experimental play inherent to early work in the medium. *Triangle* (1980, 6:00) by Kevin Dowler tells the story of havoc inflicted on the victims of a plane crash and a shipwreck by shark attack in the Bermuda Triangle, shot on the budget location of the bathtub. The tape is delightful, at times unintentionally so, in its use of special effects, and yet packs a sting with its critique of the media's fascination with destruction on a public scale.

"Bodies Engaged" features tapes centred on performance. *Renouer* (1987, 9:30), which is cited as Emmeline Debay's first experiment with video, employs imagery as a visual metaphor for the questions which the artist poses to herself, as she attempts to literally and figuratively unravel the truth. The repetition of frames focusing on knots and strings and extreme close-ups of the artist's face, married to her careful movements and gestures, create a dramatic tension which holds the viewer captive until the conflict is finally resolved.

Caroline Langill's *Nora* (1997, 3:16), from the "Sexual Collusions" program, is a hauntingly beautiful exploration of the overwhelming power of the intimate relationship between mother and child. In this piece, Langill juxtaposes close-ups of a child breast-feeding with footage of a fetus in utero, and speaks to the connection between consuming desire and interdependence. So much stronger than simple biology, Langill proposes that the daily rituals which ensure the survival of the one also serve to nourish and replenish the other.

In the section entitled "Narrating Selves," Rob Thompson's tape is a macabre fairy tale played out in the form of recollections by the owner of a bar. Throughout Club *ViviSEXtion* (1997, 15:00), the hypnotic voice of the narrator recounts the story of her journey from her father's farm to her mother's establishment in the city, where she pieces together a relationship with her mother through the remnants of her existence: the bar, the patrons, her papers. Assuming her mother's role as proprietor, her admiration and even love of the bar's quirky clientele allow her to come to terms with her own difficult past.

The four works in "Locating Evidence" are documentary in nature, but open up this category to allow for interesting twists and turns. Ngair Blakenburg and Deanna Cadette address the complexity and consequences of fixing female racial identity in their tape *The Skin I'm In* (1994, 37:38), which features interviews with five women of varying perspectives and ages. What unifies the women is their frank and sometimes poignant discussion of being of mixed parentage. In a candid and often unedited style, the artists not only enable their subjects to speak freely about their personal convictions, but they also refreshingly turn the camera on themselves, and participate in the discussion.

"Moving Targets," as the title suggests, hinges on the thrill of speed. This pleasure is evident in apparent physical motion, such as in Shawn Sutherland's *A Misty Memory* (1984, 6:18), in which stills of urban scenery are superimposed onto a rhythmic skateboard journey through the city. *Sandspit to Dildo* (1989, 27:00), by Chris Mullington, covers distance on a much grander scale – a frenetic cross-Canada tour. Using dizzying editing and sound, travelling at a breakneck pace through big cities and remote settlements, Mullington's imagery depicts a country peopled with incredible diversity and excitement.

"Intricate Relations" creates a space for the narratives and recollections of women. The power and beauty of video as a means for storytelling is especially evident in works such as *The Thickness of Guidance* (1998, 4:10) by Donna James, which blends atmospheric images of waves on the beach and a lush garden with the sound of recollections between generations.

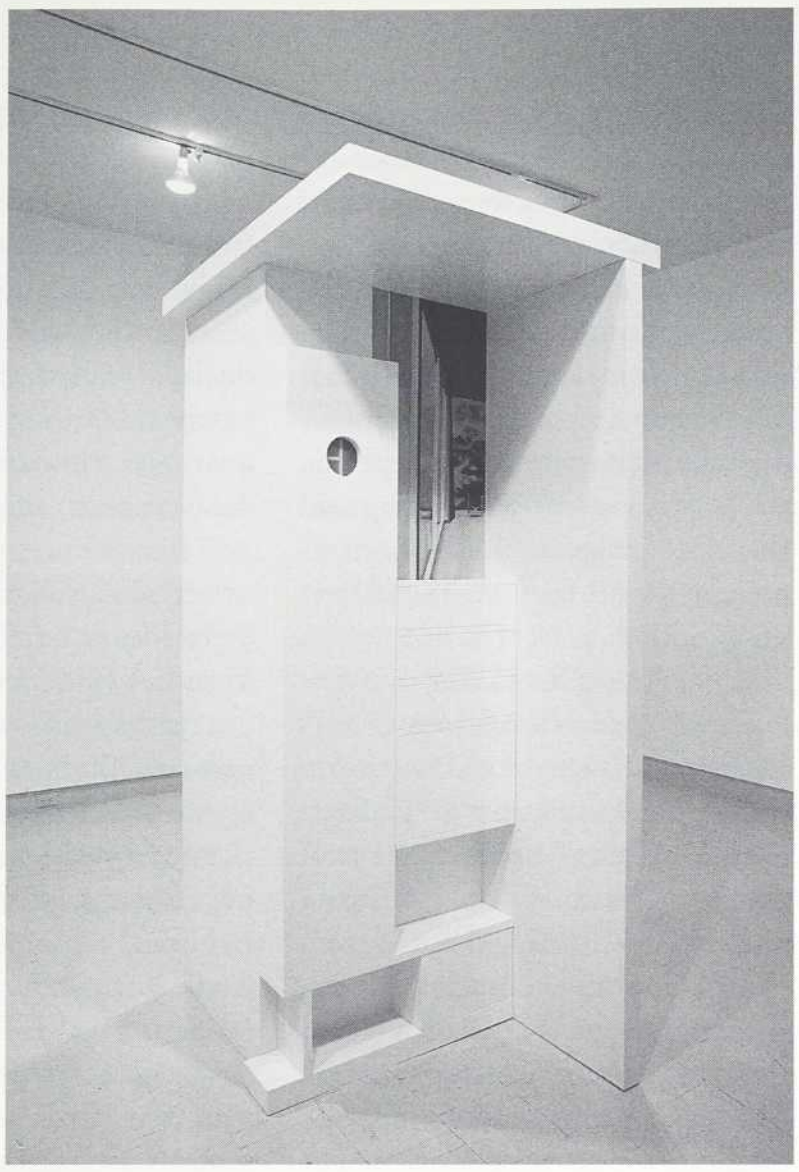
"Strange Attractors" provides the viewer an opportunity to feast on what a local community has created over the past two decades. This is a significant strategy for the telling of local history: a forum for seeing and discussing work. As local history, it acknowledges the contributions of the area's production centres, such as SAW video and Daïmõn. From documentary to fiction, and all that lies in between, "Strange Attractors" is an important and rare occasion to see new works and to revisit first forays into the medium.

– JOHANNA MIZGALA

RENEE VAN HALM

S.L. Simpson Gallery, Toronto, September 11 – October 4

Renee Van Halm's installation comprises four wood constructions, two wall pieces and two freestanding pieces, each pairing a modestly realistic black-and-white painting of Mies van der Rohe's well-known Edith Farnsworth house (1941-51) with a reproduced early twentieth century furniture piece designed by either Charlotte Perriand, Eileen



RENEE VAN HALM, **NIGHTGOWN**, 1997, OIL, ACRYLIC, WOOD, 89 X 46 X 34"; PHOTO: PETER MACCALLUM, COURTESY S.L. SIMPSON GALLERY.

Gray or Serve Chermayeff. This remodeled furniture is illusory, that is, it is constructed to be non-functional; Van Halm simply marks two-dimensional reliefs of drawers and panels with in-cut lines to feign depth. The paintings show either exterior or interior views of the house usually stressing its characteristic glass walls. By means of these conglomerates of painting and furniture, and with an addition of abstract sculptural form in two of the pieces, Van Halm subtly contests how modernist architecture avoids a critical tackling of issues now considered integral to modernist architecture: scopophilia, public/private space, feminism and commodity signification.

Of the four works, *Nightgown* (1997) is the most prominent, due, for one reason, to its large scale but more importantly to its unusual form. The piece is of an irreverent, altered shape resulting from a faux-cabinet modified to include two paintings on opposite sides of the piece, and, adjacent to the paintings, an unusual addition of a pair of portholes. While appearing as whimsical additions by Van Halm, the portholes actually are based on the original furniture design. Naturally, the portholes instill the curiousity to peep through them, exemplifying a theme of voyeurism that pervades this exhibition, which is reinforced throughout by the glass walls of the van der Rohe house and the invitingness of openly displayed but unopenable drawers. Disappointment will likely prevail upon sighting the unsexy scene lying behind the porthole, a small white grid criss-crossing a grainy, grey "wall," actually the facade of the cabinet. Being left frustrated by unfulfilled promise compares to seeing only closed-off rooms, or private space, when looking in the glass house's ample windows, a connection stressed here because the paintings beside each porthole focus on windows. Further, the annoyingly impenetrable grid wall is a facade metaphorically indicative of a Greenbergian, illusory two-dimensional surface, and, consequently, of how modernism is intellectually cut off by such a shallow, formalist plane.

Architect's Cabinet (1997) uses the signature colours of the Gap clothing store's Spring 1997 collection in juxtaposition with the van der Rohe house and the furniture design paradigms. The piece includes the de rigueur painting, an interior view looking out to surrounding grounds through ample window space. Surrounding the painting and painted over a reproduction of a cabinet originally designed in the twenties by Eileen Gray is a series of stripes coloured according to the Gap hues. Placing the colours of an "annual look" over this furniture design, Van Halm contests the timelessness, the permanent relevance, attributed to modernism by matching it to the fickleness of fashion. However, employing colours designed for retail commerce also melds commodity to modernity, an accurate but now overused method of deconstructing modernism. Simply connecting colour to modernism by rendering post-painterly abstract stripes actually forms a more effective comment on modernity, again by signifying its conceptual vacuousness through the astute metaphor of non-functioning drawers.

A similar comparison of fashion and modernity occurs in *Spring* (1997), in which Van Halm covers faux-furniture with two military-inspired shades of green, which were popular in the 1997 fashion season. Van Halm allows these colours to carry further signification on the theme of content masked by form, therefore reiterating *Architect's Cabinet*'s most effective assertion. Military-coloured clothing connotes camouflage, an insinuation surprisingly complementary to the transparency of glass. Glass and camouflage normally would be opposites, but when related to this house, they join, along with the represented furniture designs, to further a discourse on false appearances in modern architecture. Van Halm paints the glass windows to provide an illusion of openness or of public spectacle serving to camouflage the privacy domestic space typically signifies: the closed doors, the bathroom, as well as the concept of private property itself. Ironically though, at the time of the Farnsworth House's design and construction, glass symbolized the liberalism of modernity through an open concept house.

While the dualities of public and private are integral to all exhibited work, these opposing poles are most clearly emphasized in *Privacy Screen* (1997). Undoubtedly the most melancholic work here, the piece is an austere, monumental black screen. It includes a black-and-white painting that is a mere horizontal sliver; while over six feet long, it is only several inches high. Its rendering, as with all other integrated paintings, is of an emotionally detached manner: light-filled subjects are painted flatly and dispassionately. Appropriately, they portray the alienating subject of unpeopled architecture.

The painting shows the Farnsworth House's glass facade and porch. The vantage point is from the side – perhaps on a neighbour's lawn, a street corner or in the bushes – and positions the viewer as a voyeur or "Peeping Tom." Van Halm directs voyeurism to reinforce her argument that domestic, particularly suburban, architecture invites public scrutiny, and that this conflicts with architecture's true status as private property, a status straightforwardly referenced by the piece being titled a "privacy screen." Further, Van Halm's discourse on the private made public by the illusionism of van der Rohe, incites the feminist commentary underlying all of this work, a commentary on how architecture brings domestic space, women's space traditionally, into the public socio-political sphere. Clearly, modernism here has failed to overpower the underlying discourses it tried to shelve away. This house, commissioned by a woman but remaining in the masculine field of architecture and the male architect, instead of liberating the private, or feminine space, opens up and violates it. Van Halm suggests that such patriarchal voyeurism, clearly invited in the Farnsworth House, is ultimately unfulfilled, since what is actually seen is her unpeopled portrayal of the house.

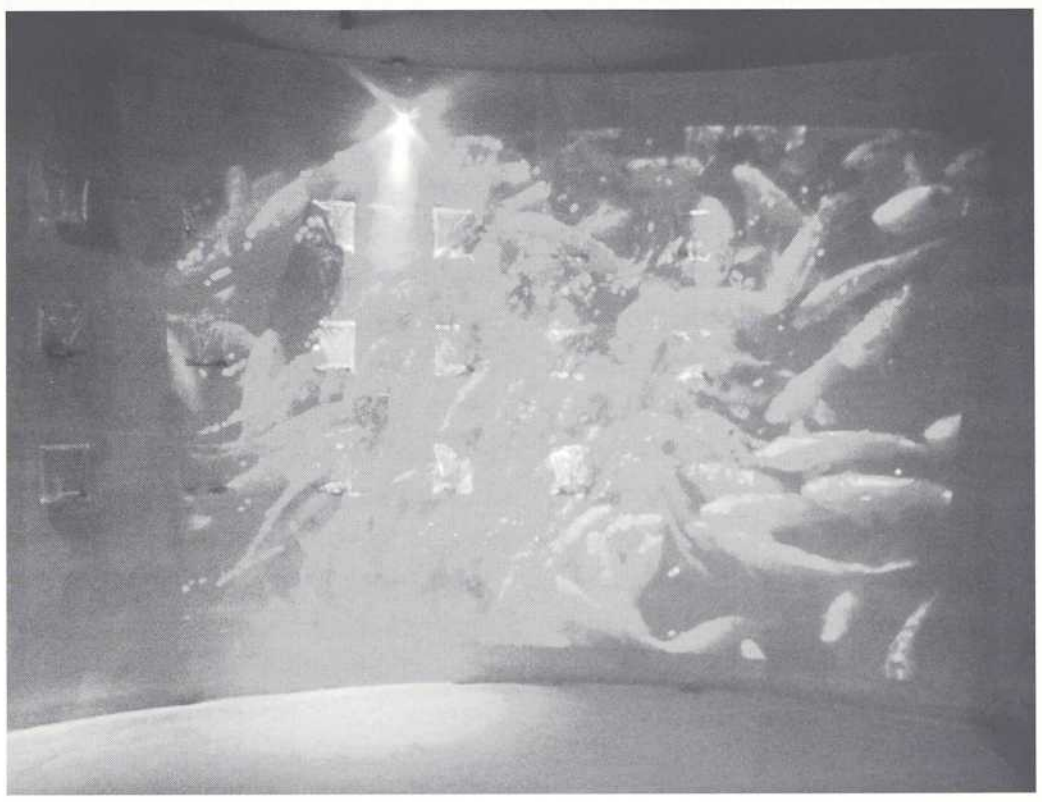
From within a feminist frame, Renee Van Halm's exhibition incites a complex and effective interplay between desire and disappointment and between public and private issues in modernism. Van Halm is strongest when her references and significations are as subtle as the porthole's representation of voyeurism.

– EARL MILLER

FAST FORWARD

The Power Plant, Toronto, September 26 – December 21

In the catalogue for this exhibition, Louise Dompierre notes that the term "fast forward" initially meant to skim through audio and videotapes, but now also refers to a rapid, indistinct glance at the future. In either case, she writes, "*Fast Forward* embodies a notion of movement so swift that reality may become an indistinct blur" (p. 9). Hence the appropriateness of "Fast Forward" as a name for this exhibition: it glances at the work of a handful of young Korean artists who emerged while their country underwent a rapid change fueled in part by accelerating demand for the very technologies that gave rise to the term "fast forward." In the process, the show explores the relation of utopia and regret to industrialization and its aftermath.



LEE BUL, (SHE WAS) AS GOOD AS GOLD, 1995, MIXED MEDIA INSTALLATION; PHOTO: COURTESY THE POWER PLANT.

Of the artists shown here, Western audiences probably know Lee Bul the best. Versions of her installation *Majestic Splendour* (1995) were shown earlier at the Museum of Modern Art and at the Lyon Biennial. In its incarnation at the Power Plant, *Majestic Splendour* consists of nearly two hundred clear Mylar bags hung in neat rows covering a large wall. Each bag contains a dead fish decorated with sequins and lightly perfumed. The rotting flesh of the fish forms a muted background that, because of its rich browns and greys, effectively sets off the bright tones of the sequins, making them appear striking but not garish. Part of the reason for the delicacy of this contrast is that the sequins and the fish seem to merge – the boundary between them is indistinct. Up close, we can see that this effect occurs because, as the fish decay, they submit to the downward pressure of the plastic. Thus, over time, as eyeballs rot and fall out and scales drop off, the trinkets work their way into the putrefying flesh.

Clearly, this work plays out a relationship between nature and industry. Industrial processes, such as those used to produce plastics or the bases for many perfumes, can destroy vast sections of the environment, as the destruction of lakes and rivers by industrial dumping dramatically illustrates. In Bul's work, the (literally) cosmetic measures invoked to mask the destruction only make the situation worse – the weight of the plastic upon the flesh of the fish hastens the latter's deterioration. And we could go further to suggest, as Sarah McFadden has in a recent issue of *Art in America*, that the opposition between nature and industry also invokes the necessity of these products for women who, subject to conventional ideals of femininity, attempt to combat the normal course of aging. Like the fish, the pressure of industrial society distorts their appearances. However, the issue becomes ambiguous when we take into account that the piece is not only about destruction: the juxtaposition of rotting fish and plastic trinkets is visually compelling and therefore produces a utopic glimmer, however faint and undifferentiated.

Choi Jeong-hwa's *Sugar, Sugar – The Dangerous Relationship* (1997) continues the theme of the contradictory role of industry in our lives. Dozens, if not hundreds, of neat stacks of candy sit on a series of multi-tiered display platforms similar to those found outside of almost every small grocery. Although candies generally have relatively little food value, the confections in Choi's piece quite obviously are at the bottom of the barrel in terms of nutrition. Their bright colours and geometric shapes advertise them as nothing more than conglomerations of refined sugar and industrial dye held together by some sort of adhesive. Choi's candies are the nadir of industry's contribution to our diet, completely artificial and, at best, only temporarily satisfying – nutritional simulacra so fake that they even look like plastic.

For all its industrially induced sterility, though, this piece is profoundly disgusting. From a distance, the brightly-coloured elements appear hyper-clean. But when one notices, upon close inspection, that dust has settled into the cracks and crevices of each stack, it is particularly revolting. And, when combined with the sickly sweet smell that envelops the display, it is downright nauseating. There is something creepy about the whole thing, triggered by the display's saccharine odour. In the end, the hyper-artificiality of Choi's work is peculiarly abject in a way that, oddly, Lee's rotting fish are not. The dynamic in Choi's piece, then, reverses the experience of Lee's installation. Whereas in *Sugar, Sugar* a cheery, attractive display turns out to be nauseating, in *Majestic Splendour* a scene of putrefaction and deterioration is made visually arresting.

Taken together, the sterile, *faux*-cheeriness of low-grade industry that produces the bright colours both in Lee's *Majestic Splendour* and in Choi's *Sugar, Sugar* epitomize the peculiar tension, which pervades this show, between the negative and positive aspects of industry. While Lee's fish and Choi's candy are both disgusting in their own ways, they also are compelling in some peculiar, inchoate fashion.

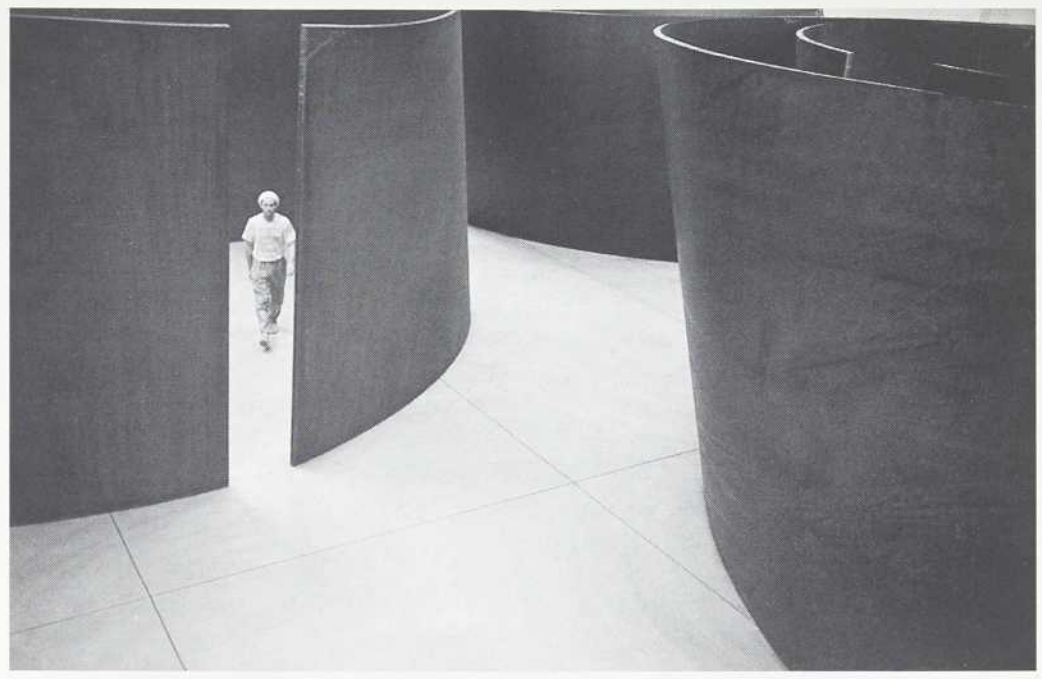
This theme is continued by the other pieces in the show. Choi's *Super Flower – I, Too, Want to Go to Your Side* (1995), for example, is a compressor-driven flower three-and-a-half metres high that gently opens and closes its petals in an almost childishly simple gesture of hope made possible by work-a-day industrial equipment and materials. Yook Keun-byung's *The Sound of Landscape + Eye for Field = Dream for Survival* (1996) is a video projection that juxtaposes military film footage with engaging images of a child's face cycling through a range of emotions, and of a young, naked woman performing a dance that is simultaneously awkward and elegant, as if she was fighting an invisible constraint imposed by the military assembly behind her. The utopic content of Yook's piece thus differs from that of the work of Lee and Choi. Yook's utopia comes from a resistance, albeit tentative and vulnerable, to the cultures of war and industry, rather than from probing them for seeds of hope. Bae Bien-U's series of large silver print photographs of deserted forests entitled *Meeting and Departure* (1985-97) are similarly ambivalent: these gracefully destitute landscapes are indeterminately un- or de-populated, pre-human or post-apocalyptic. The only real disappointment of the show was Kim Youngjin's projection of water drops in motion entitled *Secretions* (1997) that, to me, seemed merely clever.

This show's vacillation between the benefits and detriments of our society's progress is particularly compelling as it becomes increasingly clear that something must be done with the detritus left behind by the march of industry, and quickly.

– CHARLES REEVE

RICHARD SERRA

Dia Center for the Arts, New York, September 25 – June 14



RICHARD SERRA, **TORQUED ELLIPSES**, 1997, COR-TEN STEEL, INSTALLATION VIEW; PHOTO: ALLEN GLATTER, COURTESY DIA CENTER FOR THE ARTS.

Few artists have been so closely associated with transitive "doing" as Richard Serra. The "Verb List" he compiled over 1967-68 ("to roll/to crease/to fold," etc.) became a banner for his generation, deferring the materials of sculpture to primary processes. So the realization, which comes slowly, that the massive steel plates of his *Torqued Ellipses* series do not torque in actuality but only in apparition snaps one to attention. The steel has been precision rolled into complex free-standing curves that demarcate eccentric torquing spatial volumes imagined, and quite possibly invented, by Serra.

Serra's inspiration came from Rome, where he encountered the singular space-as-illusion effect cast under the oval dome of Borromini's renowned San Carlo alle Quattro Fontane (1634-38). Sharp observation on S. Carlo, such as British architect Gerald Wellesley's from 1932, can be aptly transposed to the experience of standing inside *Torqued Ellipses*: "As the eye wanders round the church [sculpture], a mysterious sense of movement is felt. It is as though the walls of a marble [steel] cavern had been pushed hither and thither by some incalculable pressure from the outside." One should allow that corollary interior pressures are at work too, perceptible from without but no more calculable.

In his studio, Serra began to investigate how the elliptical plan might ascend and turn through space. He sheathed lead around small wood maquettes (ellipses pivoted at various angles to one another at either end of a dowel). The resulting templates showed gentle essing bands which could bend into a level bottom and top. With computer aid, Serra scaled this exercise up to industrial fabrication. Could these warps be rolled from two-inch steel plates? Given available technologies, what sizes were possible? What potential relationships would be generated between the sculptures, the exhibition space and viewers? The sculptural method Serra sets for himself can be seen as guesswork manipulating of resilient material, performed at a highly ambitious level. Meaning necessarily follows the dogged pursuit of form. This is why impressive statistics (dimensions, weight, costs, man-hours) sometimes get posed as plausible substitutes for descriptions of Serra's work.

Undeniably, the looming materiality of *Torqued Ellipses* makes a powerful first impression. Three versions of *Torqued Ellipse* (out of the four so far fabricated) whorl over a gridded ground plane, each steel skirt both cleaved to and cleft from the hard concrete floor. Perfect ellipses are incised under the intense burden of the plate-steel edges, yet the mass also billows up, disguising gravity. This sway and loft of the *Torqued Ellipses* guides one's attention to the roof and its reliable system of trussed beams. Discovering stability and solidity overhead triggers a sensory inversion, a feeling that one and all are hanging off the floor. The sculptures present forms which the eye recognizes to be logical, resolved and whole, but without meaningful grounding in the experiential world. They have an arrested pulse akin to the new images of dying stars relayed by the Hubble Space Telescope. The *Torqued Ellipses* have that nebular warp and ineffable, incipient, monocolorings – light orange, deep brown, black.

The steel surfaces show physical mutation, evident in their tectonic strain (cross-hatched roller stress marks and the gouges of hoist clamps) and the lunging seams cut in each enclosure. The turning *Torqued Ellipse*s deny perpendicularity and have no discernible internal relationships. The entry cuts reveal this especially where, over just a few feet of void, the continuous steel bend cannot be mentally restored. Instead, the breaks whip off at unsprung vectors. Looking into or, better, stepping over this psychosensory threshold, the circulation of space and energy within the sculptures is palpable.

This creaking containment raises the question of action anew. Further into Serra's "Verb List" we find "to mark," "to encircle," "to enclose" and "to wrap," applicable to the sheerly physical steel but not accounting for the fascination of the works. Taking deconstructive license, "to differ" (in that the steel both exemplifies and differs from its intrinsic nature) begins to explain the phenomenological play *Torqued Ellipses* exert on optical sense: ravishing vision, delaying it, prompting it to premature conclusions which the haptic senses (locomotion, equilibrium and the skin) dispute.

The *Torqued Ellipses* modulate themselves considerably with respect to human presence. Their size (*Torqued Ellipse I* is typical at thirteen feet high with a base ellipse of twenty by twenty-nine feet) towers over a solitary onlooker and one-on-one the sculptures appear menacing and possibly unstable. This eases considerably as other people step into the situation, although their agitation is also evident. Visitors pace restlessly in a futile search for points of comprehension or balance. This brisk circulation seems more assertive than anxious however, insisting upon the resolved experience that the sculptures imply. With many visitors likely at this highly frequented exhibition, the Dia Center becomes an uncustomary social space. The salient movements directed by the *Torqued Ellipses* are not formal but communal.

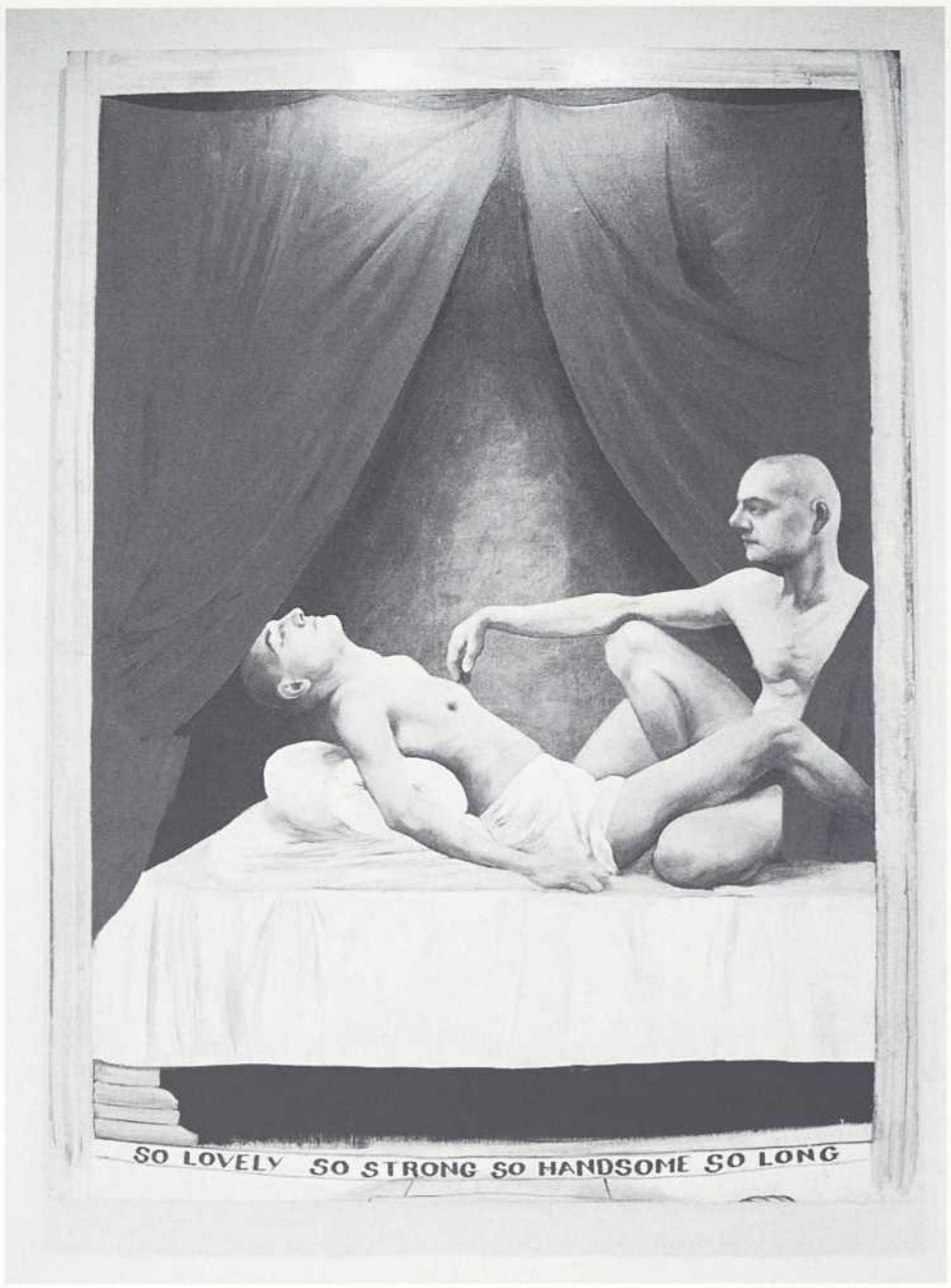
Resolved to carry on a traditional mantle of the sculptor, mastery of inanimate substance, Serra has met limitations in orchestrating the reception of his earlier site-specific works. Screens, obstacles and other barriers have deflected attention from the public environment to confrontation with the sculptures themselves. The penetrable *Torqued Ellipses* allow differences to be ascertained with mobility (and without the payoffs of comfort or satisfaction). The logic of these curious forms can be inferred but not confirmed, a quality which shifts power from the object's "doing" to the subject's "being." Serra's steel is far less imposing, less resistant than it has ever been before.

– BEN PORTIS

ATTILA RICHARD LUKACS

Phyllis Kind Gallery, New York, October 25 – December 6

Tongue very much in cheek, Calgary-born, now New York-based, painter Attila Richard Lukacs offered recent work, continuing his powerfully painted, affecting odyssey of gay life. The thirty-five-year-old Lukacs, who came to New York in 1996 after spending ten years in Berlin, gained notoriety early on in his career for his erotically uncom-



ATTILA RICHARD LUKACS, **LOVE IN CONTEMPLATION**, 1997, 106 X 78"; PHOTO: COURTESY PHYLLIS KIND GALLERY.

promising portrayal of rough boys. His subjects' working class rage is treated with a sympathy that is homoerotically inclined, and so it is hard to tell whether his bare-chested young men constitute a political statement or an extended meditation on skinhead allure.

Additionally, the ghost of the German past inevitably accompanies Lukacs' art, which forthrightly plays with images that, for many people, have associations with the neo-Nazi movement in Germany. It is a difficult thing to dehistoricize such imagery, and while Lukacs is at pains to downplay the flirtation with the far right and emphasizes his paintings' erotic flair, it seems unavoidable that his work would be seen by some as ethically questionable.

Even though he claims to have thought it up while drunk, Lukacs appears to be addressing such criticism in the title of his show, "It's Not About Schinkel, It's About Schinken." Schinkel is the name of the influential, classically inspired nineteenth-century German architect Karl Friedrich Schinkel, and *schinken* is the German word for ham. It's not an overinterpretation to see in the pun Lukacs' refusal to associate himself with any grand Aryan scheme, as well as an insistence on the fleshy focus of his art.

Indeed, for Lukacs, flesh is the goal. His homosexuality is expressed through the powerful delineation of the male form, his affection for the male body profoundly evident in this show, which includes exquisitely finished paintings of young men with shaved heads and bare, muscular torsos; the striking *Labours in Natural History* (1997), an extraordinarily detailed, life-size wax sculpture of a bionic skinhead; and the inspired conceptual sculpture *Casting for a Lost Track* (1997), which, celebrating maleness in the abstract, comprises forty-eight pairs of Dr. Martens boots, placed in a packing crate with a transparent acrylic cover.

Above all else, Lukacs convinces by virtue of his technique, which is brilliantly confident in its meditation on male physicality. This was an extremely male show – no female figures existed in the many paintings and sculptures exhibited. For example, the large painting entitled *The Fresh Air Front* (1997) includes nine young men, standing and sitting against a heavily graffittied wall; their slightly menacing air is accentuated by Lukacs' closely detailed portrayal of their bodies, their unclothed torsos in particular.

In conversation, Lukacs emphasizes that he is just a painter, and that any interpretation of a group such as these nine men is actually indicative of the *viewer*'s intent. He turns the viewer into a voyeur – we are meant to consider his forms as sexually charged. However, even as we recognize the artist's purpose as frankly erotic, something exists in these paintings that goes beyond the representation of young men in tight jeans and underwear. A curious gravitas hangs over the painting; this ambience of seriousness, inexorably linked to sexual expression, occurred throughout the show.

It may be that Lukacs is playing a confidence game. It would be easy to read these paintings as depictions of actual events in his life, and such a view would continue to mythologize an artist whose bad boy reputation tends to precede him. Yet one had the sense in this show that Lukacs is not aggrandizing his sexual preference so much as he is attempting a momentary utopia, which, while eroticized, also suggests a sharp awareness of mortality and idealized beauty.

Love in Contemplation (1997) is the most openly autobiographical of Lukacs' paintings, for it incorporates his self-portrait. The painter sits on a bed on the right side of the painting, while the object of his gaze, a young man who is naked except for an expanse of white cloth covering his loins, reclines away from him. Lukacs extends his right arm across his knee, so that his hand just touches his lover's chest.

While the two men's legs are intertwined, there is no suggestion of sex. Instead, Lukacs looks resolutely and with complete solemnity at the object of his affection, who, his eyes closed, appears to be resting or sleeping. The atmosphere is further intensified by the red drapes, parted in the middle of the painting and partially covering Lukacs' own nude body; written underneath the image are four phrases: "so lovely," "so strong," "so handsome," "so long."

Lukacs' contemplation possesses religious significance, and here, if but for a moment, his depiction of the male body shifts from overt sexualization to exaltation. His gaze possesses unusual solemnity. There is also more than a slight intimation of mortality in the painting; the posture and the closed eyes of the young man might well be seen as representing someone who has died. Love and death are great themes in art; however, in light of the continuing AIDS epidemic and Lukacs' homosexuality, *Love in Contemplation* takes on particular poignancy. The painting presents a strongly felt, sharply lucid moment in the artist's life.

This is not to say that Lukacs is incapable of camp – *Labours in Natural History*, his wax figure of a skinhead fitted out with wires taken from Berlin's major electric plant during the Nazi era, is openly provocative – the word "hate" is written on the knuckles of the figure's left hand. Another painting, *Tilly & Tyler* (1997), consists of two naked men urinating on top of a planet, or moon, with a face whose tongue licks his lips. Here Lukacs' sensibility is deliberately facetious, a mannerism which may be to some people's, but certainly not to everyone's, taste.

Yet liking Lukacs' art is not so much a matter of taste as it is a matter of understanding. One need not necessarily be gay to be impressed by his handling of male form; at the same time, one need not necessarily be taken in by his ambiguously ironic handling of erotic themes within a context suggestive of German nationalism – a thematic choice which can distance even the sympathetic viewer. His articulation of gay desire does indeed include elements of amoral rawness and open titillation, but his view of things reaches further. The alienated melancholy of his young men is not only a social creation, it is an outlook very close to Lukacs' own. Beyond the rhetoric and the camp of gay desire, the viewer remembers a plaintive tone, a regret.

– JONATHAN GOODMAN

LAURA LETINSKY

The Museum of Contemporary Photography, Columbia College, Chicago, November 15 – January 10

In a series of photographs entitled *Coupling*, Chicago-based and Canadian-born photographer Laura Letinsky explores the subject of romantic (heterosexual) love by documenting moments in the intimate lives of several couples. Letinsky has been visualizing love for the last seven years, and the nearly two dozen large colour photographs exhibited in Chicago are part of a larger series of photographs titled *Venus Inferred*. Precedent for such a project is not hard to find, as intimacy between men and women is the favoured subject of countless authors, filmmakers, songwriters and visual artists. No wonder: making love visual and therefore visible appeals to every one of us who still holds out for the possibility of our own version of an ideal love(r). Indeed, our belief in the existence of an ideal is often what drives us to try again after failure in love, to keep waiting, searching, hoping. Over time and with experience perhaps we learn to crave the ideal a little less, and settle into a more possible, if not compromised and more ordinary, version of love. It is the discrepancy between the socially sanctioned and highly mediated version of romantic love and what actually gets played out in relationships that fuels Letinsky's work.

To capture scenes of intimacy between men and women, Letinsky enters the homes of friends, acquaintances and couples she finds through classified ads. She spends at least half a day with her subjects – young, attractive, mainly white and middle class couples – and with them, chooses an interior site to stage a moment or moments of physical (and emotional) intimacy. Most often the site is the bedroom, and here, among familiar objects like lamps, books, TVs, blankets and bureaus, lovers embrace, smoke, lie motionless and naked after sex or stand, half-dressed, staring head on at the camera. The interactive process between Letinsky and her subjects produces photographs that lie somewhere between the real and the staged, although more like *cinéma vérité* than Hollywood fiction. And, like *cinéma vérité*, her pictures show people more as they are (imperfections and all) than how they may want to appear. In fact, what is most compelling about each photograph is the willingness of the couples to participate in their own exposure.

Although some of the photo-tableaux resemble movie stills they escape the banality of staged romantic encounters because the subjects' faces and bodies register a real vulnerability. This vulnerability is not only present in the more sexually explicit photos where the couples



LAURA LETINSKY, UNTITLED (SARA AND JEFF – PIETA), 1993, CHROMOGENIC DEVELOPMENT PRINT, 20 X 24"; PHOTO: COURTESY THE MUSEUM OF CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY, COLUMBIA COLLEGE.

are in close contact and body parts are in full view, but in the photos depicting couples before and after sexual encounters when the subjects are physically, if not emotionally distant. In *Untitled (Amber and Dawn – Bedroom), 1994*, for example, the woman stands at the corner of the bed, one arm across her waist, clutching her short robe closed, the other arm reaching diagonally across her chest to grab a tuft of shoulder-length hair. She looks toward the camera and away from her lover, as if in defiance of the code of post-sex posturing for women. Meanwhile her lover stretches out on the bed like a seedy odalisque; he is fully robed and watching her, and he holds his burning cigarette erect to the ceiling. Between them is a gulf of space filled with a hulking air-conditioner; its ugly wires trace a path of electricity across the window sill. Dawn's protective gesture and defiant stare implicate the viewer in the scene, and thus, challenge us to face our intrusion. More than that, however, her stare foregrounds the voyeuristic nature of documentary photography by reminding the viewer of the photographer's role in witnessing and directing this scene.

In the more formally structured composition, *Untitled (Sarah & Jeff, Pieta), 1993-96*, the woman in the couple also stares out at the camera. In this lush and almost surreal tableau, the pair sits in the center of a bed and the woman holds the man in an embrace that resembles Michelangelo's *Pietà*. While her hand rubs Jeff's exposed back, Sarah looks forward, wryly aware of the staged quality of this scene. The busy flower-pattern wallpaper, purple afghan and small brass reading lamp beside the bed lend an air of mundane and comfortable domesticity to this otherwise formal and iconic representation of intimacy.

Letinsky's images are most dynamic and psychologically complex when she explicitly foregrounds her role by putting herself in front of the camera. In these photographs, she becomes what anthropologists term a "participant-observer" in and to the dramas she and her husband, Eric, enact for the camera. Letinsky's shift to first-person narrator, at least within the border of the pictures, further complicates what we see. As with the other photographs in this series, this sequence of pictures asks the viewer to interpret props and poses as evidence of a story already in progress. The pair of photos – *Untitled (Laura and Eric – Dress), 1995*, and *Untitled (Laura and Eric – Hands Clasped), 1995* – show the couple after (?) sex, engaged in a wordless dialogue. In *Dress*, Laura stands beside the bed and studies her image in a large dresser mirror while Eric lies flat at a diagonal on the bed. Laura holds up a dress which covers only the front of her body, as if considering its use as a shield. From his position on the bed, Eric watches Laura with an expression that fuses brooding concern and indifference. Laura's backside – made luminous by the white light that comes in from the window – is exposed to the camera and thus, we see what Laura and Eric cannot see.

In *Hands Clasped*, we are forced to shift perspectives in relation to the new positioning of the couple. Our eyes pass over the bed and Eric's inert body, whitewashed by the window's light, and move toward the mirror in which we can see Laura's dark image gazing down at Eric. Eric's posture suggests resignation and complete disengagement. The only sign of life is the leaf-patterned blanket tumbling off the edge of the bed. In stark contrast to Eric's disquieting stillness, Laura's gestures and facial expressions as reflected in the mirror display a mixture of longing, regret and a resolve to act. She cuts a strong figure: now wearing the dress, she is fully differentiated from the half-dressed body on the bed. Interestingly, these two scenes don't include the personal effects so prominent in the other pictures in this series. In fact, the room appears to be uninhabited: the dresser top is clear of objects, the wall is blank, the floor is bare. We sense that this space has only been temporarily inhabited for the staging of this story of alienation, rupture and self-differenti-

ation, all inevitable components of romantic love.

Through her pictures, Letinsky skillfully and honestly visualizes the myriad ways in which specific couples communicate intimacy. Each photograph in the series is an iteration on one theme. And, viewed together, the pictures link to construct a larger story, one which competes with our more conventional ideas of romance.

– Elizabeth S. Anderson

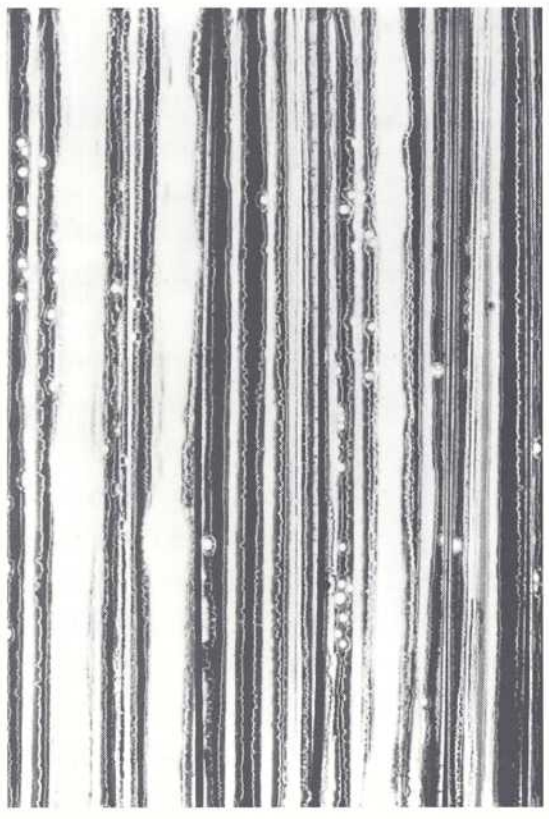
PANDEMONIUM

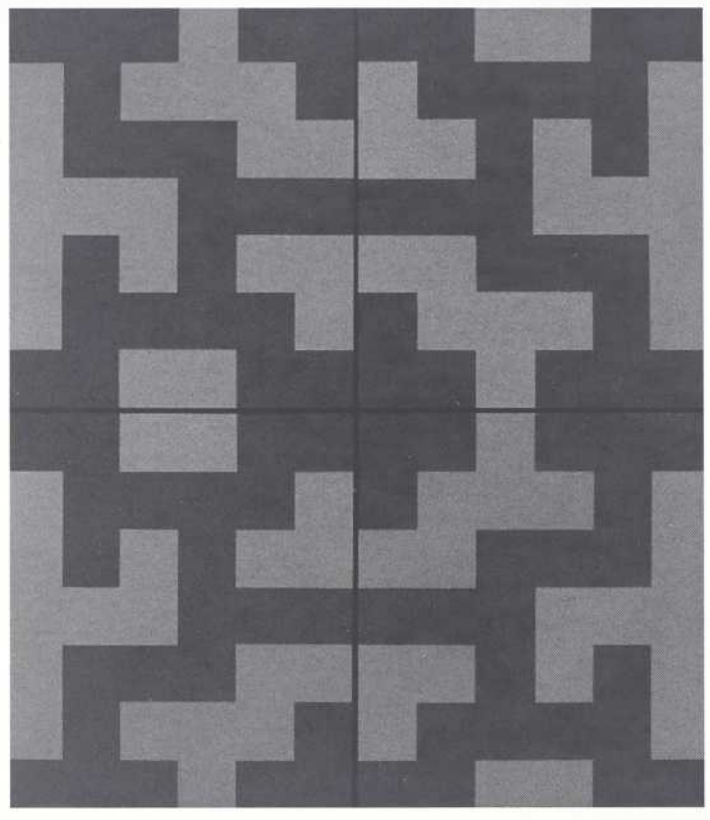
The Williamsburg Art & Historical Center, Brooklyn, January 17 – February 9

Unlike recent group shows which have painfully platformed painting's perennial crisis or resurgence, "Pandemonium: Migrations of Control," with paradoxical calm, connected painting to parallel developments in biology, communications and artificial intelligence. This compact exhibition of ten abstract paintings by Barry Allikas, Susan Dionne, Jon McCaferty and Kurt Strahm is a quiet indicator of some interesting notions riding an undercurrent in many recent art practices.

The definition of "pandemonium," as discussed in the exhibition essay, in software terminology is different than what is normally associated with the word: it "is a form of simulated self-organization which could allow the spontaneous emergence of what might be called new intelligences." As a metaphor for art-making practices, it situates the artist as but one of many possible points of control along a chain of events ending in a perceptual object. Pandemonium – in terms of complexity, dispersion of control, shifting boundaries of order/chaos – surfaces throughout the works on exhibit here.

The two multi-paneled paintings by Allikas appear initially to be simple modular geometric patterns painted in flat colours. They impart an intense stillness. Using a grid structure, the space of the canvas is divided into chunky labyrinths of ambiguous destination. After prolonged viewing, though, they become active as one's eyes follow the channel-like interconnections around and off the paintings' edges. Further observation reveals mirrored symmetries complex enough to avoid becoming emblematic yet on the verge of describing something – be it the detail of a neural net or a tantric motif.





JON MCCAFFERTY, PURLING, 1997, OIL, STAIN, ENAMEL, 72 X 48"; PHOTO: PAUL LITHERLAND, COURTESY THE ARTIST.

BARRY ALLIKAS, C.009, 1997, ACRYLIC ON CANVAS, 84 X 72".

Equal and opposite in the use of the transitory moment, the paintings by Strahm eliminate the luxury of the languid moment and accelerate the viewer to incalculable speeds. These tonal canvases employ an adept technique involving dragging and staining that represent fluidity and movement in a studied manner. Each mark or stain on the surface is pulled into a network of others creating a field of movement that seems strange and familiar. Although completely lacking any of the conventions, these works feel like landscapes without a location to situate them. In spite of being hand-rendered, the seamless surfaces and limited depth of field resemble effects associated with computer animation.

What becomes apparent is that their curious exactitude, using the language of geometric abstraction, describes a pattern for openness into which viewers potentially deposit their own coded messages.

This stillness is again found in Dionne's works, which consist of large inky surfaces bearing numerous small, cell-like spheres that appear to converge into an amorphous form. The uncertainty of their status makes these otherwise simple images completely charged. It is as if we are witnessing a transitional moment wherein some life form is either emerging or dissolving into the surrounding abyss. Furthermore, what initially appears to be a spontaneous arrangement of these cell-like forms turn out to be carefully rendered and meticulously positioned. It is difficult to discern which direction these forms are headed – calm or collapse.

McCaferty's works are a curious updating of op and process painting. Through a technique involving varying densities of paint applied simultaneously, a surface of repelling, clotting and bleeding interactions is created. These different mixtures, applied in rigidly vertical strata, result in spontaneous light effects and micro-fluctuation patterns fascinating in their seemingly endless variety. Their complexity resembled electrographs; apparent irregularity held the promise of underlying predictability.

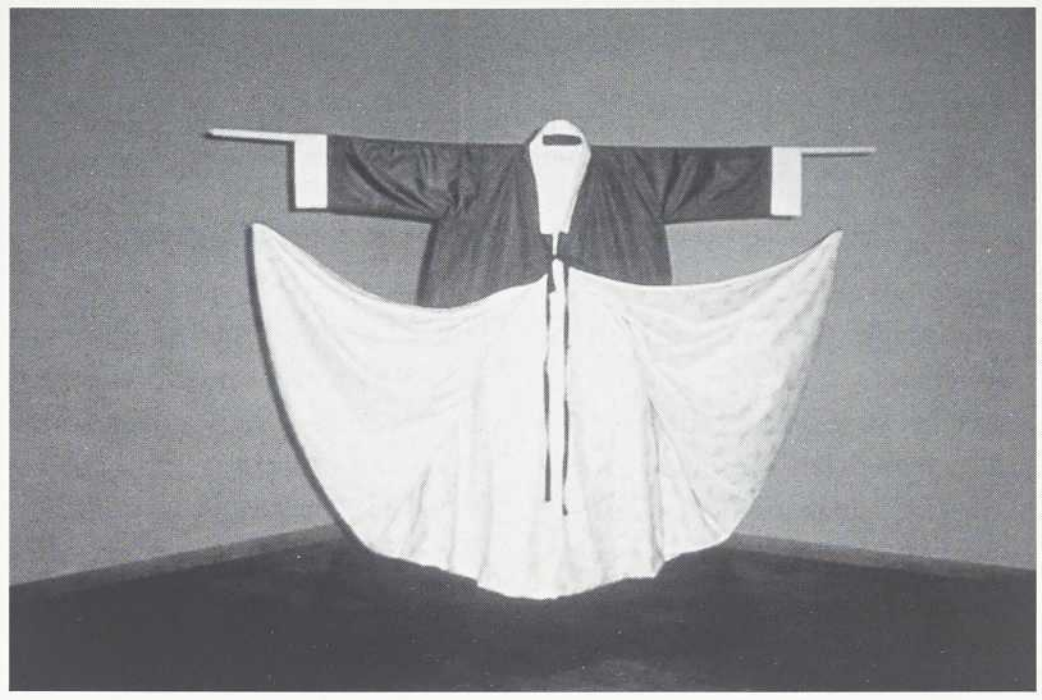
In a period where referencing art's own paradigms (especially painting) seems trite compared to the immense shifts taking place in technology or global economies, it is refreshing to see paintings attempting to step outside the monastery with quiet intelligence. "Pandemonium" makes no confrontation with art conventions – most of the paintings are mid-sized and use standard media applied to canvas or wood. However, it is the references to the body, language, digital space, light and microscopic life that permits the viewer to drift out to a more indeterminate and associative space. It is immediately apparent that these artists are rigourously probing the language of their individual realms. Yet, rather than aiming to specialize, their task appears to be aimed at multiplying possibilities.

Mirroring recent scientific practices where formerly dissociated fields are collected to form pools of knowledge, or drawing upon the fractal logic of the Internet, some contemporary art practices are moving away from the self-referential toward hyper-connectivity. This defines a shift from linear, action-reaction paradigms – often entrenched through art historical practices – toward a polyvalent notion of change and adaptation. One possibility this change presents is to flatten out differences between media, making the experience of viewing, say, video or painting more or less equal. As opposed to the simple optical reading of images, all media could become pathways to mental mingling

– representing a fusion/confusion of available input into a constantly shifting mental landscape.

"Pandemonium" translates the larger issues of connectivity into a language of motion. While standing completely still in the gallery, it is possible to sense the breeze of speed. But this experience is complicated because of an underlying pathos in the work. How speed affects the physical and the perceptual will likely be a pivotal source of cultural tension in the near future. However, the possibility of infinite connectedness through motion is a seductive and appropriate thematic for painting. As the four artists in this exhibition seem to be implicitly aware, this seduction is not the positivist view taken by the Futurists, but one that is torn through the simultaneity of elation and disaster.

– David Blatherwick



DOMINIQUE BLAIN, **JAPAN APOLOGIZE**, 1993, PHOTO: COURTESY THE PHOTOGRAPHERS GALLERY.

DOMINIQUE BLAIN

The Photographers Gallery, London, January 17 – February 21

This show is Dominique Blain's first solo exhibition in the U.K. It opens up (almost literally) in a particularly threatening way, where, at the entrance to a long, narrow gallery, is positioned her 1991 piece *Probe*, whose acerbic combination of deadly threat from shotgun and rifle muzzles, and intensive surveillance from binoculars, spyglasses and camera lenses, leaves the viewer with a distinctly unpleasant taste in the mouth. This piece is indicative of the stance that Blain's installations assume – a critique of the Western European urge towards colonialism and imperialism. Looking at the reverse side of this installation, the viewer becomes the aggressor, looking down the rifle barrels at an imaginary quarry.

More poignant still is the opposition of the two parts of *Details* (1992) on walls either side of the narrowest part of the gallery. On the right is *Details 1*, which ostensibly shows eight innocuous looking portraits of African and Oriental workers, timeless photographs, whose poor quality is symptomatic of the snapshot. However, when the viewer examines the corresponding photographs in *Details 2*, opposite, he or she is confronted by the uncanny, for here we see that the portraits in *Details 1* are in fact "details" of these photographs showing those workers performing demeaning tasks at the behest of their white colonial masters, bearing them in litters or pulling them in rickshaws, or simply in groups, carrying their masters on their shoulders. No longer innocuous, they could be exhibits of evidence in the case against colonial oppression. These images serve as sharp reminders of the arrogance which accompanied colonialism, and the contemporary feel of these photographs is a warning that these are tendencies which we could topple back into at any time.

Historicity dictates that at the time of such colonial expansion, in the nineteenth century, the kneejerk reaction that Blain's sombre satire represents, would have been unthinkable, patriotic fervour would have destroyed it at birth, so it is very sobering to reflect, retrospectively, on the evils that were perpetrated in order to get where we are now. It is to be hoped that our emotional response to these works will prove prescriptive for our future actions.

Blain is a master of the optical pejorative, no comment is needed to qualify these damning visual statements whose conscience-stinging lash makes for uncomfortable viewing. The viewer searching for redemption here is out of luck, no palliative is on hand to ease a guilt-ridden mind, Blain puts the boot in no uncertain terms. Ninety pairs of boots, suspended from the ceiling, make their assertive statement in her best-known installation, *Missa* (1993), which in its normal format is reminiscent of a phalanx of spectral soldiers marking time, awaiting orders, subordinate to both hierarchy and time – this piece is usually shown in a square formation – here is elongated, front to rear, an army on the march, its aggression on the loose, ready to strike if, when and where required. Each pair of boots has its right foot raised, a moment frozen in its block of silence, the sound of an army on the march is spine chilling, the silence of this one is eerie.

Imperialism, racism, sexism, fascism, all come under the scrutiny of Blain's analyses, chewed over then spat out as targets for her fiercely satirical works, she gives no quarter. She juxtaposes the incongruous in her *Untitled* (1987) where a fresh cigar, an unspent bullet, and an extended lipstick are offered up not only as visual similes but as symbols of greed, power and sex, three components of the capitalist engine that propels the imperialist machine that drives Western "progress" that galvanizes Blain into action.

Japan Apologize (1993) is fortuitously topical, as in the same week as this show opened, the Japanese Prime Minister Mr. Hashimoto made a formal apology to Britain for the atrocities perpetrated upon British prisoners-of-war in World War II. This piece is a masterpiece of paradox, showing as it does, through the presentation of a traditional kimono, the cultured, civilized face of Japan which, even the greatest leap of faith, cannot reconcile with the brutality meted out by her soldiers during the Second World War. The crux of this image, however, is that the kimono, being empty, is making a hollow gesture, its open skirts revealing nothing but a void. The doubts that beset the viewer here, reflect those expressed by British ex-P.O.W.'s this week.

The evidence supplied by the cross-cultural references in *Untitled* (1987) leave us standing accused. The narratives which spring out of the image of two U.S. off-duty servicemen flanking a semi-naked tribeswomen outside her hut, are all tainted by the tawdry. This woman, the subject of exploitation, whatever its degree, is as much a trophy as the zebra-skin covered stool which stands on the gallery floor in front of her image on the wall. The opposition here of degenerate sophistication and primitive naiveté offers a cameo which is a distillation of colonial abuse.

Avoiding the overt pornography of violence, which is present only by implication, Blain's contextualization of otherwise prosaic images and objects to produce the requisite effect, *i.e.*, razor-sharp critique, is both deft and incisive. It is always chastening to see one's culture depicted as the "other," and, by confusing and cross-referencing our accepted stereotypes of the domestic and the military, by awakening us to the ubiquity of the trappings of state power and control in the contemporary world – to which we have become oblivious – she rings the alarm bells, shaking us out of lethargy and into the realization that yes, perhaps it has got something to do with us.

– Roy Exley

CRISE, FAILLITE, HAINE OU JEU?

L'art contemporain entre démesure et indifférence

Longtemps, les attaques contre l'art étaient réservées aux livres d'or. C'est au début des années 1990 que le consensus s'est rompu et que la question de la légitimité de l'art contemporain s'est posée en France. À partir de cette date, un débat nourri s'est ouvert dans les pages d'un grand nombre de revues, de gauche comme de droite, avec en tête de liste le semestriel *Esprit*. L'art contemporain serait ennuyeux, sans contenu, une pure création du marché, bref le règne du n'importe quoi. Cette polémique n'est pas propre à la France, même si en termes de virulence et de longévité, la version française reste exceptionnelle. Elle est presque inévitable dès lors que l'État subventionne des œuvres qu'une partie des citoyens n'identifie pas comme telles[1]. Il en va des liens qu'entretient la société avec l'image que lui renvoient d'elle-même ses œuvres d'art, de la contribution de l'art vivant à la conscience de son époque. Cette polémique, donc, ne risque pas de disparaître de sitôt.

Récemment, quatre livres sont parus sur ce que les auteurs considèrent respectivement comme la faillite, la haine, la crise ou le jeu de l'art contemporain[2], envenimant ou enrichissant un débat, d'ailleurs passablement déformé par la presse qui n'y voyait qu'une dispute opposant les laudateurs, les contempteurs et les sages commentateurs se tenant sagement au-dessus de la mêlée. Efforçons-nous de voir s'il n'y a pas d'autres lignes de force à l'œuvre dans cette querelle, celles-là mêmes qui définissent le champ esthétique français dans son ensemble – ce qui nous permettra du même coup de comprendre, du moins en partie, les raisons profondes de la «crise» de l'art contemporain.

LA FAILLITE

Pour Jean Clair, l'art contemporain est en faillite. Et comme l'indique le titre de son ouvrage, c'est la responsabilité de l'artiste qui est en cause. L'ambition de Jean Clair est double: dénigrer tout ce qui se rattache aux avant-gardes et à l'art contemporain, pour, du même coup, réhabiliter la tradition. Car les avant-gardes artistiques étaient selon lui liées par une «relation intrinsèque», une «communauté de nature» aux régimes totalitaires. C'est pourquoi, loin de servir la cause de la liberté humaine, elles se rendaient complices de leur entreprise de domination, fournissant aux régimes nazi et bolchevique leurs «principaux articles de foi». Or, s'il souligne la complicité des expressionnistes avec le nazisme, il condamne aussi la peinture abstraite, qu'il associe en termes heideggeriens à «l'emprise planétaire de la technique», comme étant la forme artistique propre au «pays du vide» et «sans terroir» qu'est l'Amérique.

Il reste décidément peu d'art au gré de Jean Clair. Et pourtant il aime l'art, démesurément. Passant outre son goût tendancieux, son rejet insouciant et sans appel de l'art de ce siècle, il y a un présupposé dans *La Responsabilité de l'artiste*, une question que l'auteur n'aborde pas frontalement mais qui y est latente: c'est l'importance socio-politique exorbitante qu'il attribue à l'art. Tenir l'art pour «responsable» des divers totalitarismes de la modernité, c'est éprouver un effroi et une admiration énormes devant le pouvoir de l'art.

Jean Clair défend une idée normative de l'art – une idée de ce que l'art doit être – d'inspiration profondément catholique: seule la médiation par l'image ou la parole justes permettrait la révélation d'un Dieu invisible et innommable. C'est une conception religieuse, exclusive de toute notion de critique sociale, qu'il identifie aux pratiques totalitaires.

LA HAINE

C'est au contraire «la haine de l'art contemporain qui, selon Philippe Dagen, anime, tout au long du siècle, les régimes totalitaires». Comme l'affirme le titre de sa propre contribution au débat, tout cela ne relève que du regain – ou simplement de la persistance – de *la Haine de l'art* en France – haine tenace symptomatique d'un rapport faussé au temps: «haine de l'art, écrit-il, et mépris du présent vont de pair». La France, à l'en croire, est malade de son patrimoine: «Pourcentages et statistiques confirment que la pratique française de l'action culturelle privilégie l'exaltation du patrimoine et qu'elle a le musée pour unique symbole – pas l'atelier où l'œuvre s'invente, le musée où elle est – selon le plaisant vocabulaire en usage – déposée.» Il consacre des pages hilarantes à déplorer la «fureur récapitulative» dont la France est prise, faisant une critique acerbe de ce qui est devenu un des piliers de l'idéologie, le culte du patrimoine – notion-clé d'un système reposant sur la négation du présent: «ce que l'on nomme désormais "culture" relève à la fois de la diversion et du maintien de l'ordre».

Le concept fortement normatif de l'art défendu par Philippe Dagen n'est pas sacré. S'inspirant d'Adorno, il est de l'ordre de la critique sociale: pour lui, il y a une incompatibilité entre un art «vivant» ou «en alerte», et un art «meublant» et académique. C'est pourquoi Dagen, à l'instar d'Adorno, se méfie du musée qui «démagnétise» les œuvres – pour employer un verbe qu'il affectionne dans ses articles du *Monde*. Il cherche à subsumer tout ce qui se passe en art contemporain à la *Vérité*. L'inconvénient est que les œuvres, si elles nous aident parfois à sortir du brouillard, n'énoncent aucune «vérité». Pour sympathique qu'elle soit, la position normative de Dagen ne permet pas de penser l'art contemporain dans son ensemble.

L'opposition entre Jean Clair et Philippe Dagen est idéologique, esthétique et inconciliable: si le premier n'aime pas l'époque actuelle et son art dépourvu de style et dénué de goût, le second compte sur l'art authentique pour percer à jour les mensonges qui nous entourent. Et dans un sens pourtant, ils partagent plus qu'ils ne le croient, défendant tous les deux des positions normatives.

LA CRISE

Tout cela paraît dérisoire à Yves Michaud, voire obsolète. «Maintenant, écrit-il dans *Le Débat*, on peut toujours se payer de mots et défendre l'art contemporain au nom de principes dépassés: cela ne fait qu'ajouter un bruit de plus à l'esprit du temps qui absorbe imperturbablement tout[3].» Dans le litige entre Clair, Dagen et d'autres, il ne voit qu'une «comédie» lui confirmant que nous vivons la fin de l'utopie de l'art, c'est-à-dire «la fin d'une croyance dans les pouvoirs de critique, de transfiguration et surtout de communication de l'art».

Contrairement à ce que suggère le titre de son ouvrage, *La Crise de l'art contemporain* concerne non pas l'art mais la représentation que nous nous en faisons. C'est le concept et non les œuvres d'art qui est en crise. S'appuyant sur la théorie anarchiste de la connaissance de Paul Feyerabend selon laquelle «anything goes», Yves Michaud défend un «pluralisme» indifférencié: au nom de la prétendue démocratisation de la culture, à chaque groupe ses pratiques culturelles, ses habitudes de consommation, ses goûts, ses préférences. «Chacun est bon juge – propose-t-il libéralement avant d'ajouter, ne résistant pas au poncif – mais des goûts et des couleurs, comme on dit, on ne discute pas!»

Par «goûts et couleurs», on peut supposer qu'il entend *enjeux* et *ambitions* des œuvres; et s'il y a quelque chose dont on discute passionnément, ce sont bien des œuvres d'art. Yves Michaud estime pourtant que tout jugement de valeur se réduit à une projection subjective, et tout débat à un pseudo-débat. Résolument postmoderne, il rejoint à cet égard le relativisme esthétique de Gérard Genette et de Jean-Marie Schaeffer, lequel est aujourd'hui dominant dans le débat esthétique en France.

Le regard désintéressé qu'il porte sur le débat et sur les jugements normatifs qui s'y affrontent n'est plus une *esthétique* à proprement parler. Il s'agit plutôt d'une *anthropologie* descriptive des comportements esthétiques (soit des aspects factuels des œuvres, soit des aspects factuels de sa réception) sans qu'il se mêle d'interpréter les œuvres. Yves Michaud adopte ainsi la position du

narrateur détaché qui s'abstient de participer aux discussions qu'il tient de toutes façons pour futiles.

LE JEU

Dernier en date consacré à ce débat, l'ouvrage de Nathalie Heinich est celui d'une sociologue intéressée au décalage entre la production des œuvres d'art – légitimée par leur intégration institutionnelle – et leur réception publique. «Le jeu de l'art contemporain dans les arts plastiques, soutient-elle, se joue à trois partenaires. Transgressions des frontières de l'art par les artistes, réactions négatives du public, intégrations par les spécialistes engendrent des propositions un peu plus provocantes des rejets plus violents et des institutionnalisations toujours plus sidérantes.»

Heinich ne recherche aucune compréhension «substantielle» des œuvres, se limitant à une description «structurelle, relationnelle, contextuelle» du jeu entre les artistes, les institutions et le public. Son ambition est de contester la légitimité de la critique qu'elle considère comme une tentative sophistiquée visant à faire passer des préférences idiosyncrasiques pour des arguments fondés en raison. D'où une sélection hautement tendancieuse des œuvres.

L'auteure ne nous offre en définitive qu'une nouvelle et déconcertante redescription anthropologique de l'art comme un jeu, les œuvres circulant comme des cauris dans un système symbolique auquel on n'est pas obligé d'adhérer pour pouvoir en analyser le fonctionnement. Il y a une incompatibilité entre la «neutralité axiologique» qu'elle emprunte à Weber, et la *compréhension* des œuvres. Cela n'a rien de neutre mais implique le spectateur, qui doit risquer une interprétation forcément évaluative. Émancipé des traditions contraignantes, l'art peut très bien se décrire comme un jeu. Seulement, pour le comprendre, il faut jouer le jeu.

Dans ce débat, pas une seule œuvre n'est véritablement abordée de front, les œuvres n'étant évoquées que pour les caser idéologiquement. Peut-on raisonnablement parler de l'art sans s'intéresser aux œuvres elles-mêmes, en n'analysant que les *conditions* conflictuelles de leur réception, en ne citant que des contestations spectaculaires de la définition de l'art?

Pour agaçante qu'elle soit, la tendance de Michaud et de Heinich à renvoyer dos à dos partisans et adversaires de l'art contemporain est révélatrice du véritable partage du champ du débat: il n'y a pas pire différend qu'entre leur relativisme imprenable et les positions litigieuses mais normatives de Clair ou de Dagen. Car il n'y a rien à négocier. Ce ne sont pas des divergences d'appréciation qui se rencontrent, ni même des modes d'évaluation différents qui se confrontent.

ESTHÉTIQUES EXORBITANTES

À la fin de son *Esthétique*, Hegel formule une opposition qui traverse encore nos débats sur le statut de l'œuvre d'art: «dans l'art, écrit-il, nous n'avons pas affaire à un jeu agréable ou utile, mais au déploiement de la vérité.» Cette conception métaphysique de l'art comme déploiement de la vérité résonne encore chez Dagen et sous une autre forme chez Clair; pour Heinich, en revanche, l'art est bien un «jeu», pas forcément agréable ni utile.

Pour défendre la force critique de l'art, Dagen a recours à la notion adornienne d'un contenu de vérité des œuvres. «Tout au long de la Grande Guerre… jusqu'à la guerre du Viêt-Nam, la photographie… dit la vérité de la guerre.» Puis, citant l'exemple de la guerre du Golfe sur CNN – dont Jean Baudrillard a tiré argument «reprenant à son compte l'idée d'une guerre montrée faussement, truquée, virtualisée, sans ruines ni morts» –, Dagen se demande à juste titre «où ces images dissimulatrices ont été mises à la question?»

> Qui, plus généralement, met en pièces le monde virtuel? Des photographes, des peintres, des vidéastes, tous ceux qui font avouer à l'image contemporaine sa fausseté et lui font cracher de force la réalité. L'art contemporain (…) joue contre les médias, contre l'imagerie lénifiante, contre la propagande et le simulacre d'un présent désodorisé, repeint de frais et joliment maquillé.

On voit mal en quoi ce souci d'authenticité, ce refus de l'illusion et de la conformité sont spécifiques à l'art, comme on voit mal, à partir de cet ambitieux programme normatif, comment on serait à même de comprendre la production artistique contemporaine dans toute sa diversité.

Dans une phrase qu'aurait pu signer Philippe Dagen, Jean Clair affirme au sujet de *Guernica* que «l'œuvre d'art (…) peut porter témoignage d'une façon aveuglante et définitive, là où les autres moyens ne sont que de pauvre et fugace, ou difficile, information.» Il reste néanmoins à déterminer si la force de *Guernica* – comme celle d'autres œuvres – est réellement due à sa puissance testimoniale, fut-elle aveuglante. L'art fait ce qu'il peut: mais que peut-il faire? Il nous dessille les yeux, mais à moins de croire que l'art a partie liée avec la Vérité, il faut admettre que si elle est bien menée, une enquête documentaire, sans la moindre prétention esthétique, est au moins aussi efficace pour détecter et témoigner des injustices. L'art a certes une fonction heuristique; mais à trop lui demander, on tombe des espérances démesurées dans l'indifférence des illusions perdues.

L'ESTHÉTIQUE COMME THÉORIE DE LA CRITIQUE

Que les esthétiques fortement normatives ne suffisent plus à comprendre la production artistique dans sa globalité ne devrait pas avoir pour corollaire que l'esthétique se réduise à une anthropologie descriptive des pratiques; que la philosophie ne puisse plus nous livrer la clé des œuvres d'art n'est pas une raison pour abandonner la possibilité d'évaluation que les œuvres réclament. Renoncer à toute exigence normative, c'est se priver des moyens de *comprendre* les œuvres d'art. Or il y a un endroit où la normativité ne s'est jamais affaiblie, et c'est dans le domaine du débat critique où se confrontent des évaluations différenciées des œuvres. Ce qui s'y dit – que ce soit informellement devant les œuvres, ou par ouvrages spécialisés interposés – ne se laisse pas réduire à une litanie de préférences incontrôlables: nos jugements esthétiques ne sont pas qu'affectifs; ils sont aussi cognitifs et fondables en raison. Ce que Monroe Beardsley avait appelé «la distension des limites du concept d'art» ne nous intéresse désormais que dans la mesure où l'œuvre «transgressive» approfondit nos perceptions en général. La proposition du philosophe Rainer Rochlitz de redéfinir l'esthétique comme une théorie de la critique offre en ce sens une alternative au débat entre démesure et indifférence: «à côté de la querelle devenue stérile sur la légitimité des subversions, fait-il observer, un débat critique existe sur l'apport des œuvres. (…) En dépit de la diversité des préférences, des accords finissent par se faire sur l'intérêt durable ou la pauvreté des œuvres[4]». Ainsi définie, l'esthétique, au lieu de déterminer la critique, se laisserait informer par elle. «Il n'y aurait pas de problème esthétique, écrivait Beardsley avec fausse candeur, si personne ne parlait jamais des œuvres d'art[5].»

– STEPHEN WRIGHT

1. *Cf.* Thierry de Duve, «Vox Ignis Vox Populi», *Parachute*, 60 (octobre, novembre, décembre 1990).
2. Jean Clair, *La Responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997; Philippe Dagen, *La Haine de l'art*, Paris, Grasset, 1997; Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997; Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.
3. «La Guerre de l'art: regards croisés», *in Le Débat*, 98 (janvier, février 1998).
4. Rainer Rochlitz, «La Querelle de l'art contemporain», *in Critique*, 611 (avril 1998).
5. Rédigé il y a quarante ans déjà. Monroe Beardsley, *Æsthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis, Hackett, 1958, 1981, p. 1.

Beaux Arts
magazine

Dans le cadre d'un numéro spécial sur les « Arts du monde », *Beaux Arts magazine* a choisi PARACHUTE, comme représentant canadien, pour la publication de textes sur des artistes en voie de reconnaissance. En échange, *Beaux Arts* demandait à PARACHUTE de publier sa sélection française. Le texte qui suit est la sélection proposée par le périodique français.

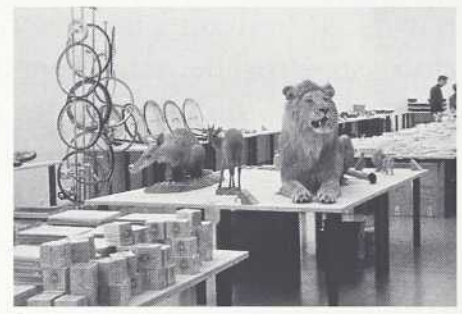
Homo

Jean-Max Colard

Au milieu d'un paysage artistique français très varié, parmi des courants et des pratiques très différents les uns des autres, nous avons fait le choix d'une tendance particulière: on remarque en effet que les artistes contemporains portent une attention accrue aux questions économiques et tentent de réintégrer la sphère marchande. Ils font ainsi émerger une nouvelle situation de l'artiste au sein de la société.

Fluctuations boursières, inflation et taux d'intérêt: l'économie apparaît aujourd'hui comme la seule force susceptible de modeler la vie sociale. Face à l'effondrement des idéologies et à la mondialisation des échanges, la seule réalité qu'il nous reste serait celle du circuit régulé des produits et des hommes. Une réalité à deux niveaux: à l'étage supérieur, un flux abstrait d'actions et de cotations; à l'étage inférieur, des hommes et des femmes touchés dans leur vie quotidienne par la réalité sociale de ces échanges boursiers. Il faut ajouter que le milieu de l'art lui-même a subi l'irruption de la crise économique avec la retombée du marché de l'art à la fin des années 1980, entraînant une perte des illusions: l'autonomie de l'art, sa valeur sacrée, sont des croyances passées. La crise économique nous a rappelé que l'œuvre dépend des fluctuations monétaires.

L'évidence frappante de ce contexte explique l'intérêt des artistes contemporains pour la question économique. Sur la scène internationale, l'artiste le plus représentatif de cette nouvelle génération est sans aucun doute Fabrice Hybert. Prix du meilleur pavillon national lors de la Biennale de Venise 1997, ce plasticien français a créé sa propre entreprise, UR (Unlimited Responsability): du moindre dessin préparatoire jusqu'à la vente finale d'une installation, son entreprise esthétique se construit comme une holding absorbant toutes les phases de production de l'œuvre. Hybert rompt de manière radicale avec une conception romantique de l'artiste isolé dans sa tour d'ivoire, retiré du système commercial. Dans une société subissant les effets d'une crise économique persistante, nombre d'artistes français se montrent également désireux de rejoindre la société de consommation et refusent l'idée d'une production artistique réservée à un public spécialisé. Sur un versant plus social, les machines de Malachi Farrell, les photographies de Valérie Jouve, la pratique de la prostitution par Alberto Sorbelli ou encore les publicités sans légende de Jean-Luc Moulène participent à cette interrogation.



1

Pour autant, il ne faudrait pas voir là qu'une spécificité française: cette préoccupation est évidemment internationale même si elle fait l'objet, en France, d'une attention de plus en plus soutenue. Moins qu'une tendance, vouée comme toutes les modes à une rapide disparition, la question économique apparaît au contraire comme une véritable ligne de fond dans la création contemporaine. C'est une perspective ouverte et qui prend de multiples directions. Influencés par le monde de l'économie et de l'industrie, ces artistes français d'un nouveau genre produisent des œuvres dotées d'une grande force plastique qui traversent tous les supports et dont la réception se fait sur un mode plus immédiat. À des degrés divers, les artistes Matthieu Laurette, Alain Bublex, Pierre Huyghe et Marie-Ange Guilleminot participent à cet ample mouvement: insertion et parasitage des circuits économiques, adoption des formes industrielles de production, voire au contraire invention d'un autre mode de production, ou encore recherche d'une économie désintéressée. Autant de petites et moyennes entreprises qui ont pour but de ramener le libéralisme à une échelle réduite: à hauteur d'homme. De la micro-économie considérée comme un des beaux-arts.

economicus

Serge Comte

Né en 1966, Serge Comte est lauréat du programme «Villa Médicis Hors les Mur»/AFAA 97. Il est représenté en France par la galerie Jousse-Seguin.

Économie de moyens: à l'image du Post-it qu'il fait proliférer sur des murs, Serge Comte adopte sans cesse un mode de production ultra-léger. Vidéos, musique électronique, autoportraits déformés au numérique, Serge Comte réalise une économie de transport, de création et d'énergie. Cette attitude est d'ailleurs une manière d'être qu'il nomme le «*safe at home*»: un état de bien-être, seul chez soi, un mode de vie économique, un moyen de se protéger par le biais d'un relatif isolement. L'autarcie mise en place est ainsi une réponse aux agressions répétées de la grande économie de marché. Entre cocooning et minimalisme, Serge Comte s'invente à lui-même une petite économie, centralisée sur sa personne.

Alain Bublex

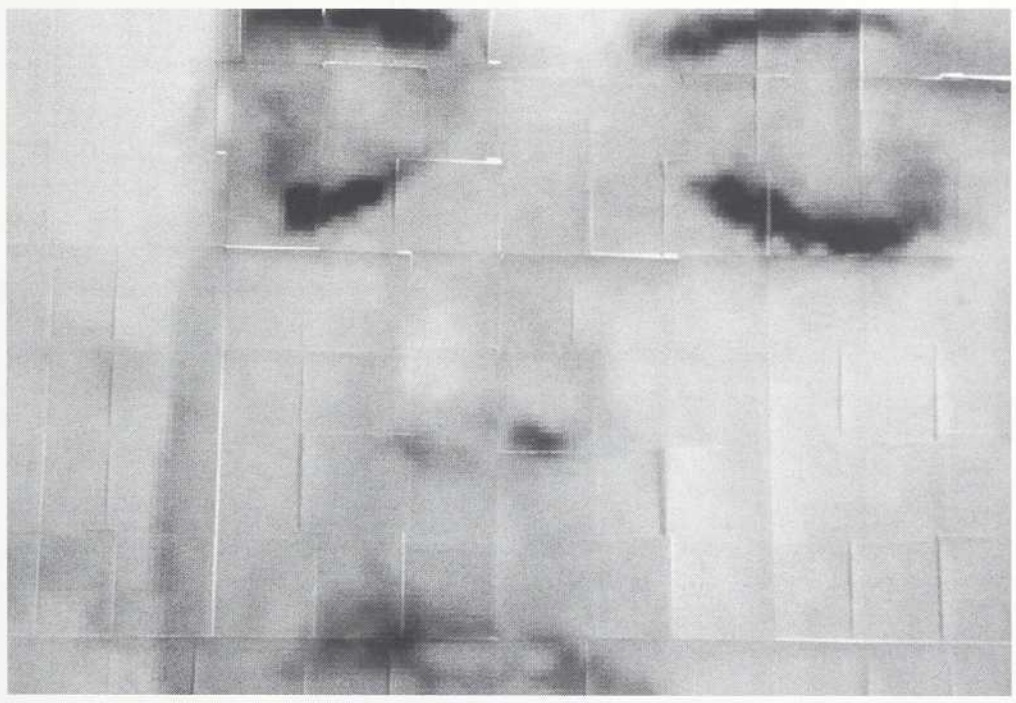
Ancien designer indutriel né en 1961, Alain Bublex a commencé à exposer en 1992 en France et à l'étranger. Il est représenté à Paris par la galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois.

Alain Bublex développe de gigantesques entreprises fictives. Son *Aérofiat 2.1.* est un prototype automobile créé de toutes pièces à partir d'une vieille Fiat 126. Ce véhicule imaginaire est montré comme un authentique modèle: dessins industriels, vidéos montrant les bouts d'essai, maquettes... Bublex projette de produire ensuite l'*Aérofiat 6.1.*, et de le montrer comme un vrai véhicule automobile dans divers journaux spécialisés. Ainsi tout le jeu consiste à introduire dans l'économie marchande un produit purement fictif. Cabossé, le prototype apparaît fragile et vieilli: on n'avait pas vu depuis longtemps une machine aussi pleine d'humanité.


2


3


4


5

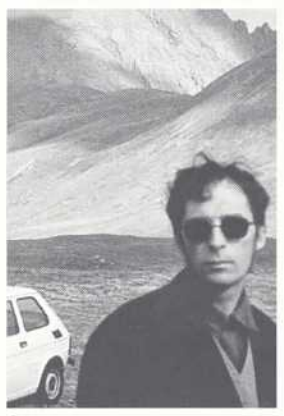

6

1. FABRICE HYBERT, 1-1=2, **HYBERTMARCHÉ**, FÉVRIER 1995; PHOTO: (A. MORIN) MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.
2. VALÉRIE JOUVE, **UNTITLED N°3**, 1994, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 100 X 130 CM, 1/3; PHOTO: GALERIE ANNE DE VILLEPOIX, PARIS.
3. MATTHIEU LAURETTE, **VIVONS REMBOURSÉS! VENEZ DÉCOUVRIR LES PRODUITS 100% REMBOURSÉS**, 13 – 18 OCTOBRE 1997, INSTALLATION DANS UN CAMION (DÉTAIL); PHOTO: GALERIE JOUSSE SEGUIN, PARIS.
4. THOMAS HIRSCHHORN, **TIME TO GO**, INSTALLATION (DÉTAIL), ARC, 1997; PHOTO: (F. KLEINEFENN) GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS.
5. SERGE COMTE, **LILITH** (DÉTAIL), 1996, IMPRESSION D'ENCRE SUR FEUILLETS ADHÉSIFS, 150 X 150 CM, 3 COPIES; GALERIE JOUSSE SEGUIN.
6. ALAIN BUBLEX, **AÉROFIAT 2,1**, 1995, VIDÉOGRAMME BOUTS D'ESSAIS, VIDÉO 12'00; PHOTO: (MC MEUNIER) GALERIE GP&N. VALLOIS, PARIS.

Beaux Arts
magazine



1



2



3



4



5

Marie-Ange Guilleminot

Née en 1960 et déjà très présente sur la scène internationale, Marie-Ange Guilleminot était en 1997 à Münster, Lyon et Venise (mention d'honneur). Elle est représentée en France par la galerie Chantal Crousel.

Connu par ses sculptures textiles transformables, le travail artistique de Marie-Ange Guilleminot rencontre aujourd'hui le champ de l'économie avec la commercialisation du *Cauris*, un sac à dos réalisable à partir d'un simple collant. Dans le même esprit, elle vient d'ouvrir à Paris et à New York une boîte de bouquiniste consacrée aux livres d'artistes. Elle tente ainsi de constituer une économie du don plus que de la vente. Contre la production d'objets finis, elle tient le pari ouvert de faire des objets transformables, recyclables à l'infini, dont l'usage est inventé par chacun.

Pierre Huyghe

«J'essaie de responsabiliser la chaîne économique» : peu apparente, la question économique est pourtant un soubassement profond de l'œuvre de Pierre Huyghe. Dans ses vidéos (*Dubbing*, *Lucie*, *Multi Language Version*), dans son *Remake* de *Fenêtre sur Cour* ou dans ses *Billboards*, il est d'abord question du rapport entre le modèle et sa copie. Mais Huyghe porte une grande attention au mode de production de ses propres images, croit à la nécessité pour chaque artiste de se donner ses outils, et a d'ailleurs monté avec Philippe Parreno et le Consortium de Dijon une société de production. Ce principe gouverne l'ensemble de ses travaux et était également présent dans *Mobile TV*, chaîne de télévision créée à Dijon en 1997. Né en 1962, il a exposé aux biennales de Venise et Johannesburg. Il est représenté en France par la galerie Roger Pailhas.



6

1. SERGE COMTE, **TOUT DOUX** (PORTRAIT), 1993, VIDÉO 7'00 VHS PAL MONO, 30 COPIES; GALERIE JOUSSE SEGUIN.
2. PORTRAIT D'ALAIN BUBLEX; PHOTO: (MC MEUNIER) GALERIE GP&N. VALLOIS, PARIS.
3. MARIE-ANGE GUILLEMINOT, **INTERVENTION AVEC LA ROBE N°4** (PORTRAIT), 1995, GALERIE LAFAYETTE BORDEAUX; PHOTO: GALERIE CHANTAL CROUSEL.
4. PIERRE HUYGUE, **TOURNAGE DE «DUBBING»** (PORTRAIT); PHOTO: (L. GODIN) GALERIE ROGER PAILHAS, MARSEILLE.
5. MARIE-ANGE GUILLEMINOT, **SALON DE TRANSFORMATION N°2**, 1997, PLACE D'ARMES, GUADALAJARA, MEXICO; PHOTO : GALERIE CHANTAL CROUSEL.
6. PIERRE HUYGUE, **BLANCHE-NEIGE LUCIE**, 1997, VIDÉO 4'00; PHOTO: GALERIE ROGER PAILHAS, MARSEILLE.

CHRISTIAN
BONNEFOI

DU 16 MAI
AU 11 JUIN 1998

GALERIE
CHRISTIANE
CHASSAY

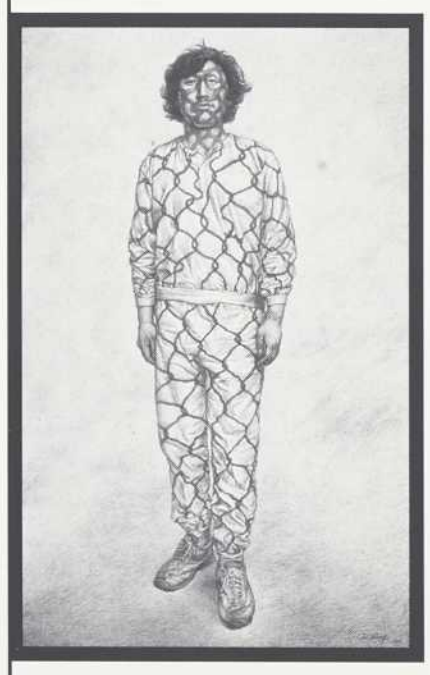
358, rue Sherbrooke Est
Montréal (Québec)
H2X 1E6
Téléphone et télécopieur:
(514)284-0003
Du mercredi au samedi
de 12 heures à 18 heures.

12 septembre - 11 octobre 1998

Carolyn Meili

17 octobre - 15 novembre 1998

Gu Xiong



appel de dossiers:

programmation régulière:
1er février et 1er septembre

projets spéciaux: en tout temps

articule

4001 Berri, Salle 105, Montréal, Qc, H2L 4H2
téléphone: 514-842-9686, fax: 514-842-2144
articule@cam.org•www.cam.org/~articule

articule remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

image : Gu Xiong, *Enclosure*, 1995

GALERIE DU CENTRE DES ARTS SAIDYE BRONFMAN
GALLERY OF THE SAIDYE BRONFMAN CENTRE FOR THE ARTS

Les arts visuels contemporains à Montréal
Une infiltration du paysage urbain

98
artifice

Contemporary Visual Art Montreal
An infiltration of the urban landscape

Volet I / Part I
Centre-ville / Downtown Montréal
du 18 juin au 16 août 1998
June 18 to August 16, 1998

Volet II / Part II
Galerie du Centre des arts Saidye Bronfman
du 9 juillet au 23 août 1998
July 9 to August 23, 1998

commissaires / curators
Marie-Michèle Cron, David Liss, John Massier, Katia Meir

Galerie Liane et Danny Taran
Centre des arts Saidye Bronfman
5170 Côte-Ste-Catherine, Montréal (Québec) H3W 1M7
Info.: 514.739.2301

VELAN
LIBERTÉ YOGOURT
Canadian Heritage / Patrimoine canadien
YM/YWHA
Saidye Bronfman
CENTRE DES ARTS
CENTRE FOR THE ARTS

ANTONIETTA GRASSI
YVES PARÉ
JUAN SCHNEIDER
FRANÇOISE SULLIVAN

galerie
Lilian Rodriguez

372, rue Sainte-Catherine Ouest,
Bur. 405, Montréal Qc. H3B 1A2
Téléphone : (514) 395-2245

Artistes de la galerie qui participent à l'événement

P e i n t u r e P e i n t u r e

EXPOSITION THÉMATIQUE À L'ÉDIFICE BELGO, MONTRÉAL

du 6 juin au 11 juillet 1998

TROIS POINTS

La galerie tient à souligner
la participation de

Marie-Claude Bouthillier
Mario Côté
Richard Mill

à l'événement
Peinture Peinture

372, rue Sainte-Catherine Ouest
Porte 520, Montréal (Québec) Canada H3B 1A2
Tél.:(514) 866.8008 Télec.:(514) 866.1288

Avec la participation:
Ministère de la Culture du Québec

GALERIE TROIS POINTS

FRANÇOISE SULLIVAN

Éclats de rouge

du 5 au 27 juin 1998
vernissage le jeudi 4 juin à 17 h 30

Galerie de l'UQAM
Université du Québec à Montréal
pavillon Judith-Jasmin
(514) 987-8421

ouvert du mardi au samedi de 12 h à 18 h

JANA STERBAK

25 juillet - 12 septembre 1998

Museum of Contemporary Art, Chicago
1 octobre 1998 - 21 février 1999

Galerie René Blouin

372, rue Sainte-Catherine Ouest, ch. 501
Montréal, Qc. Canada H3B 1A2
514 - 393-9969 fax: 393-4571 grb@total.net

en collaboration avec le Ministère des Affaires culturelles du Québec

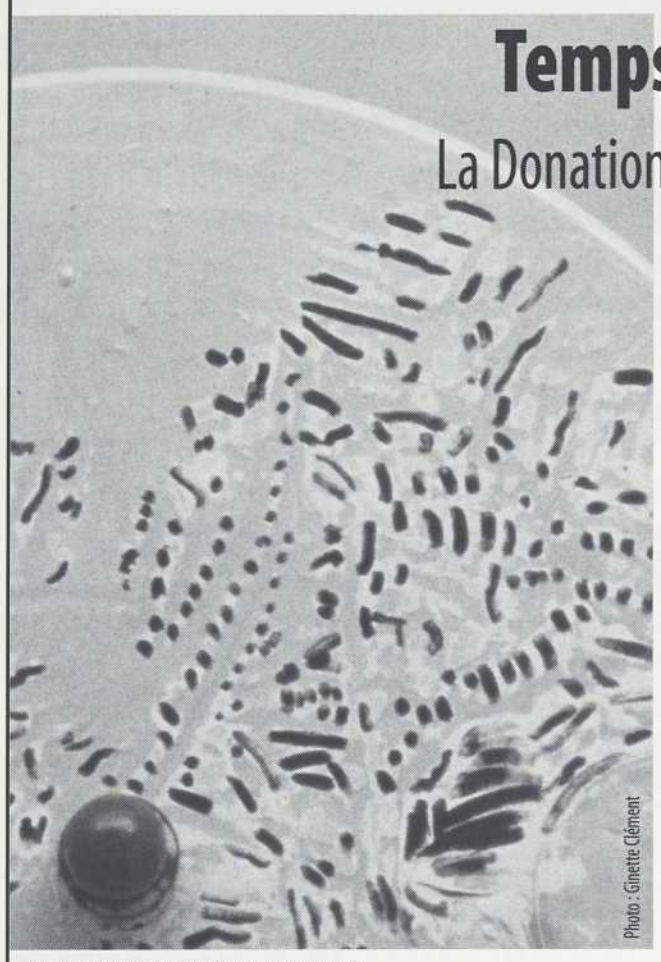
La Biennale de Montréal 98

27 août - 18 octobre

La poésie, l'humour et le quotidien

Une production du
Centre international d'art contemporain de Montréal
314, rue Sherbrooke Est, Montréal, Canada
Téléphone : 514.288.0811 • Télécopieur : 514.288.5021
Internet : http://www.microtec.net/~ciac • Adresse électronique : ciac@microtec.net

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE



Temps composés

La Donation Maurice Forget

du 14 juin au 27 septembre

Une publication, avec des essais de France Gascon, Stéphane Aquin et Christine La Salle, ainsi qu'un répertoire visuel complet de la Donation, accompagne l'exposition.

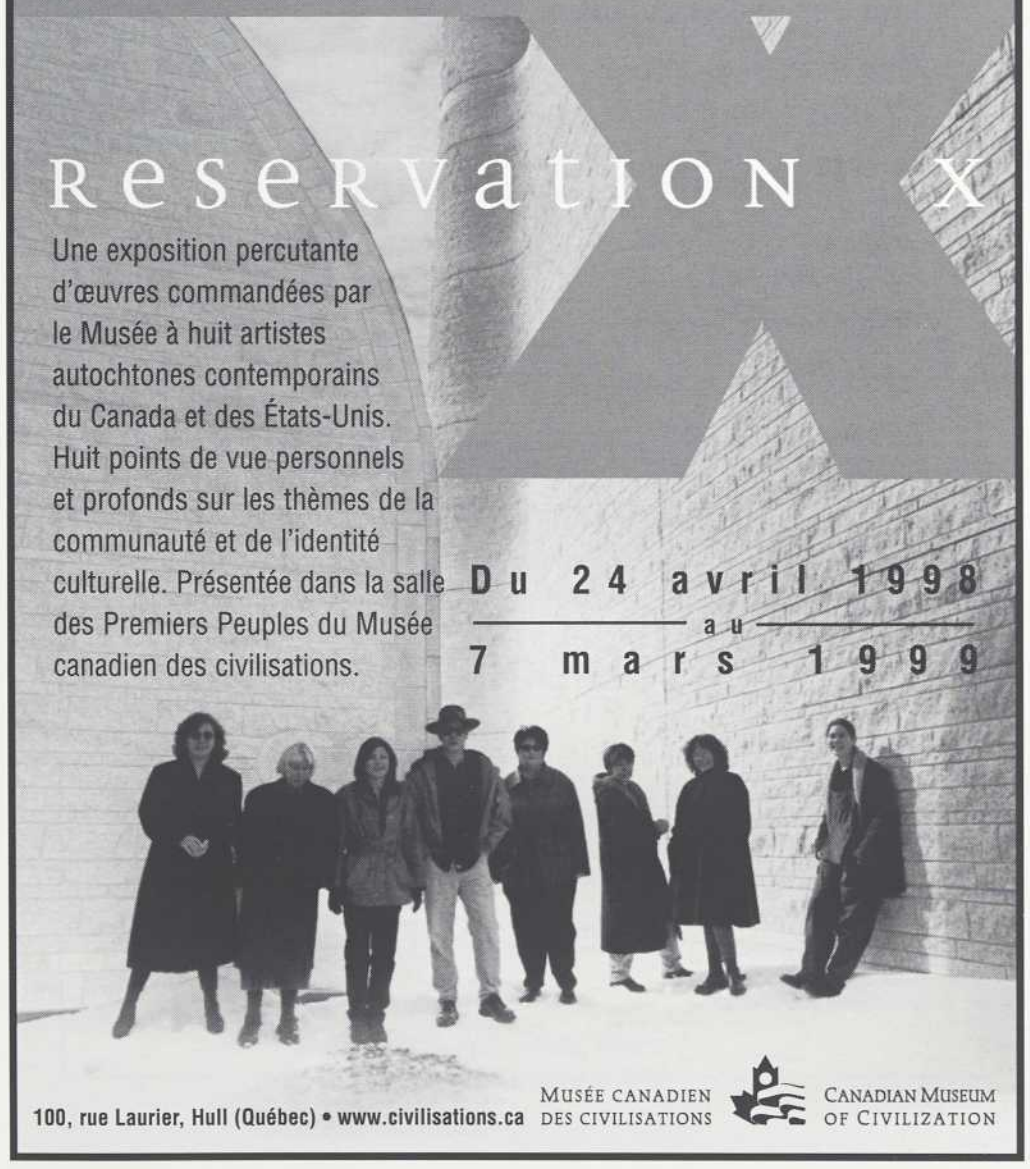
Photo : Ginette Clément

Sylvain Cousineau, *Roulette*, 1976 (détail)

Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957 | The Canada Council for the Arts since 1957

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE
145, rue Wilfrid-Corbeil
Joliette (Québec) J6E 4T4
Tél : (450) 756-0311
Courriel : joliette@login.net

HUIT INSTALLATIONS, HUIT RÉFLEXIONS SUR L'IDENTITÉ AUTOCHTONE



RESERVATION X

Une exposition percutante d'œuvres commandées par le Musée à huit artistes autochtones contemporains du Canada et des États-Unis. Huit points de vue personnels et profonds sur les thèmes de la communauté et de l'identité culturelle. Présentée dans la salle des Premiers Peuples du Musée canadien des civilisations.

Du 24 avril 1998
au
7 mars 1999

100, rue Laurier, Hull (Québec) • www.civilisations.ca

MUSÉE CANADIEN DES CIVILISATIONS | CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION

Michel Daigneault

«Les yeux de la tête»

peinture

du 6 juin au 5 juillet 1998

Expression(s) Maskoutaine(s)

exposition en collaboration avec la Corporation patrimoniale TRAIT D'UNION dans le cadre des Fêtes du 250e de la Ville de Saint-Hyacinthe

du 12 juillet au 31 août 1998

Marcel Blouin

photographie

du 6 septembre au 4 octobre 1998

EXPRESSION

Expression centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

édifice du Marché-Centre
495, rue Saint-Simon
Saint-Hyacinthe J2S 5C3
Téléphone : (514) 773-4209
Télécopieur : (514) 773-5270

CENTRE D'EXPOSITION DU VIEUX-PALAIS

185, rue du Palais,
Saint-Jérôme (Québec) J7Z 1X6
Sortie 43 de l'autoroute 15 Nord
Téléphone : (450) 432-7171
Télécopieur : (450) 432-8171
courriel : cevp@laurentides.net

JUSQU'AU 21 JUIN
Abstraction Laurentides
œuvres récentes de Gilles Boisvert, Marcellin Dufour, Susan Edgerley, Agnès Guay, Geneviève Mercure, Guy Montpetit, Michel Morin, Claude Sarrazin, Michel-Thomas Tremblay et Magalie Turcot

DU 30 AOÛT AU 27 SEPTEMBRE
Figure...Malaise
peintures récentes d'Anne Thibault

DU 28 JUIN AU 23 AOUT
Tradition/contemporanéité
organisée par le Conseil des arts textiles du Québec
Seiko Atsuta, Jeanne Bellavance, Marie Boulanger, Chander Chopra, Janet Davis, Bonnie Devine, Suzanne Evans, Alicia B. Felberbaum, Jocelyne Gaudreau, Claire Ostiguy, Marie-Renée Otis, Nicole Panneton, Carol Shaw-Sutton, Jeannie Thib, Suzanne Tremblay-Fortin, Betty J. Weaver et Lise Nantel (artiste invitée)

Le Centre est subventionné au fonctionnement par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et par la Ville de Saint-Jérôme.

Lise Boisseau
Joseph Branco
Michel Daigneault
Charles Gagnon
François Lacasse
Yvonne Lammerich
Michael Meredith
Richard Mill
Guy Pellerin
Françoise Sullivan

EN COLLABORATION AVEC LES GALERIES
René Blouin - Christiane Chassay - Yves Le Roux
Lilian Rodriguez - Trois Points Jocelyne Aumont

Centre d'exposition de Val-d'Or
600, 7e rue Val-d'Or (Québec) J9P 3P3

INTERSTICES

L'espace dans la peinture abstraite de 10 artistes contemporains

6 juin au 5 juillet 1998

Approaching Abstraction
Sonder l'abstraction
19.02.98—28.06.98

DENIS LESSARD & ARLENE STAMP
Tableau
07.05.98—05.07.98

STEPHANIE BOLSTER, ANDREW FAY, ANNA LUCZAK, MARIA LEZÓN, MARK MARSTERS, ANTONI ROMASZEWSKI
Between Artists and Writers
07.05.98—05.07.98

North by South
The Art of Peleg Franklin Brownell
16.07.98—13.09.98

The Ottawa Art Gallery | La Galerie d'art d'Ottawa
2 Daly, Ottawa, Ontario K1N 6E2 (613) 233-8699
fax (613) 569-7660 www.cyberus.ca/~oag

OAG GAO

main gallery
Lisa Deanne Smith, Bruce LaBruce,
David Grenier May 14 - June 20
John Dickson June 25 - August 1
George Bures Miller September 10 - October 31

project room
Spidersense Series:
Juliet Palmer May 14 - June 20
Penelope Stewart June 25 - August 1

window
Ingrid Chu May 14 - June 20

439 King St.W.
Toronto, ON.
Canada M5V1K4
tel 416-977-1412
fax 416-977-8622
mercer@interlog.com
www.interlog.com/~mercer

Mercer Union

OUR RED SCARF
Darci Mallon
June 13 to August 2, Centennial Gallery

RESIDING IN THE FLOATING WORLD:
The Recent Work of Stephen Andrews and Philippe Laleu
June 13 to August 9, Gairloch Gallery

THE BLOOD RECORDS: WRITTEN AND ANNOTATED
A videotape by Kim Tomczak and Lisa Steele
June 13 to August 9, Gairloch Gallery Video Salon

TRAMES DE MÉMOIRES/ MATERIALIZING MEMORY
August 8 to October 4, Centennial Gallery
Organized by Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe

DRESSING DOWN
August 15 to October 4, Gairloch Gallery
Guest Curated by Robin Metcalfe

CENTENNIAL GALLERY
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY
1306 Lakeshore Road East

oakville galleries

OFFICES
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Ontario
Canada. L6J 1L6

Tel (905) 844-4402
Fax (905) 844-7968

Art Gallery of York University

Rodney Graham

Vexation Island
and Other Works

Fall 1997

Produced with the support of The Canada Council for the Arts.

N145 Ross Building, 4700 Keele Street
Toronto, Ontario M3J 1P3 (416) 736-5169
www.yorku.ca/admin/agyu

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
⊙ Harbourfront centre

26 June to 7 September 1998

Changing Spaces
Artists' Projects from The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia

Georganne Deen

The Canada Council for the Arts since 1957 | Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957

231 Queens Quay West, Toronto, Ontario
For more information call 416 973-4949

Interface : Rencontres avec la nouvelle technologie/Encounters with New Technology Alexandre Castonguay, Luc Courchesne, Sasha Yungju Lee, Nancy Paterson, David Rokeby, Cheryl Sourkes, Reva Stone, Nell Tenhaaf, Louise K. Wilson

Pierre Guimond : Le tranchant de l'image/The Cutting Image

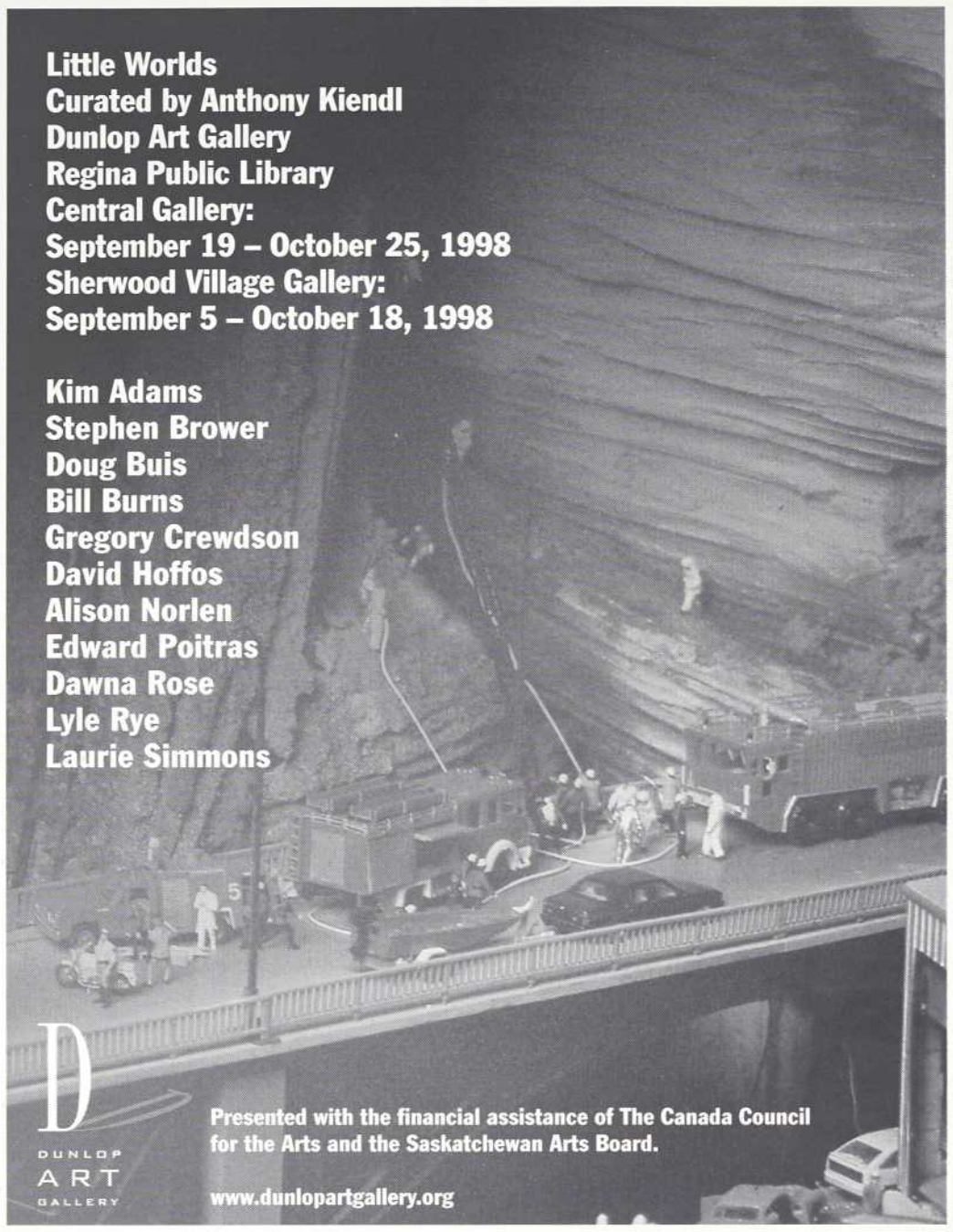
30 | 05 | 1998 — 20 | 09 | 1998

mcpc cmcp

Musée canadien de la photographie contemporaine
Canadian Museum of Contemporary Photography

1, Canal Rideau, Ottawa (613) 990-8257 http://mcpc.beaux-arts.ca
Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.
1 Rideau Canal, Ottawa (613) 990-8257 http://cmcp.gallery.ca
The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.

Canada



Little Worlds
Curated by Anthony Kiendl
Dunlop Art Gallery
Regina Public Library
Central Gallery:
September 19 – October 25, 1998
Sherwood Village Gallery:
September 5 – October 18, 1998

Kim Adams
Stephen Brower
Doug Buis
Bill Burns
Gregory Crewdson
David Hoffos
Alison Norlen
Edward Poitras
Dawna Rose
Lyle Rye
Laurie Simmons

DUNLOP ART GALLERY

Presented with the financial assistance of The Canada Council for the Arts and the Saskatchewan Arts Board.

www.dunlopartgallery.org

ACAD
ALBERTA COLLEGE OF ART & DESIGN

ILLINGWORTH KERR GALLERY
Alberta College of Art & Design 1407 - 14th Avenue N.W.
Calgary, Canada T2N 4R3 403 284 7632 fx: 403 289 6682

Velvet. LAURA VICKERSON

Curator: Richard Gordon

Text: Amy Gogarty

1996, 32pp.

10 colour & 8 black and white illustrations

Catalogue: $12.00

FINANCIAL SUPPORT FOR THE ILLINGWORTH KERR GALLERY IS PROVIDED BY THE ALBERTA FOUNDATION FOR THE ARTS AND THE CANADA COUNCIL EXHIBITION ASSISTANCE PROGRAM.

The Alberta Foundation for the Arts

CONTEMPORARY *Art Gallery*

FRANCIS ALŸS
le temps du sommeil — july 4 - aug 8

CLAUDIA CUESTA — sept 12 - oct 24

KEVIN MADILL — oct 31 - dec 5

555 Hamilton St. Vancouver BC Canada V6B 2R1
e-mail: cag@axionet.com
Tel: 604 681-2700
Fax: 604 683-2710

The Contemporary Art Gallery gratefully acknowledges the financial support of the Canada Council for the Arts, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the British Columbia Arts Council and our members.*

The Canada Council for the Arts since 1957 | Le Conseil des Arts du Canada depuis 1957

June 13 - July 26

KENNEDY BRADSHAW'S YUKON FRIENDS
Photographs from the Keno City Mining Museum, Circa 1950

Curated by Robin Armour, Whitehorse.
Supported by the Canada Council's Dissemination Assistance Program

September 5 - October 25

WOLS
German Surrealist Artist

Organized by the Institut fur Auslandsbeziehungen, Stuttgart; circulated by the Goethe Institute.
Supported by the Canada Council's Dissemination Assistance Program, and the Goethe Institute, Vancouver

333 Chesterfield Avenue
North Vancouver, B.C.
V7M 3G9
phone (604) 986-1351
fax (604) 986-5380

Gallery Hours

Wednesday - Sunday
12 - 5 pm
Thursday
12 - 9 pm

PRESENTATION HOUSE
Gallery

KEITH HARING



GALERIE POIRIER · SCHWEITZER

KEITH HARING [1958-1990] · 5 NOVEMBRE 1998–10 JANVIER 1999
à l'occasion de l'exposition rétrospective · Musée des beaux-arts de Montréal

C.P. 336, SUCCURSALE WESTMOUNT, MONTRÉAL, CANADA H3Z 2T5
sur rendez-vous | by appointment · téléphone | télécopieur 514·939·9855

© ESTATE *of* KEITH HARING

PHOTOGRAPHIE: MARTIN ROY

PEINTURE ACTUELLE

UN MÉGA-ÉVÉNEMENT
LES ACTUALITÉS DE LA PEINTURE ABSTRAITE
PLUS DE TRENTE LIEUX D'EXPOSITION
PLUS DE 250 ARTISTES
EXPOSITION THÉMATIQUE :
ÉDIFICE BELGO À MONTRÉAL
DU 6 JUIN AU 11 JUILLET 1998
UNE RÉALISATION DE L'ASSOCIATION DES
GALERIES D'ART CONTEMPORAIN (MONTRÉAL)
RENSEIGNEMENTS (514) 861-2345

PEINTURE ACTUELLE

AUTOBUS DUPLESSIS • BANQUE NATIONALE DU CANADA
CONSEIL DES ARTS DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE DE
MONTRÉAl • CONSEIL DES ARTS DU CANADA • ÉDIFICE
BELGO • LE DEVOIR • LE SABORD • MINISTÈRE DE LA
CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC • OPTICA
PARACHUTE • RITZ-CARLTON KEMPINSKI MONTRÉAL
SERVICE DE LA CULTURE DE LA VILLE DE MONTRÉAL
TÉLÉCITÉ-TMI • TRANS ART • VIA ROUTE • VIE DES ARTS