

PARACHUTE

ans
years

art contemporain
contemporary art

t r a n s i t n o 03

255

BNQ

avril,
mai,
juin
1996
April,
May,
June
8,25\$

PM

4:

82



8200 26651 6

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

PARACHUTE, REVUE D'ART CONTEMPORAIN INC.
EDITIONS 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

JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, ROBERT HACKETT

membres / members

rédaction, administration, abonnements / editorial and administrative
office s, subscriptions:

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec), Canada
H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805, télécopieur / fax: (514) 287-7146

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

UN AN / ONE YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 34 \$ institution 50 \$ – à l'étranger / abroad: individu / individual 44 \$ institution 60 \$
DEUX ANS / TWO YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 57 \$

diffusion/distribution: QUÉBEC: Diffusion Parallele, 1650, boul. Lionel-Bertrand,
Boisbriand (Québec) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 **TORONTO:** C.M.P.A.,
130 Spadina Ave., Toronto (Ontario) Canada M5V 2L4, (416) 504-0274

FRANCE: Distique, 5, rue du Maréchal-Leclerc, 28600 Luisant, 37.30.57.00

U.S.A.: Ubiquity Inc., 607 Degraw St., Brooklyn, NY 11217, (718) 875-5491. **PARA-**

CHUTE 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 respon-

sabilité de leurs auteur(e)s. / Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the ec-

tor'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 tra-

duction 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 cana-

dienne 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 canadienne

– N° de permis et / ou de convention: 4213. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc.

Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 2^e trimestre 1996 / 2^e trimestre 1996

PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial support:

Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, Conseil des arts et des lettres

du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère

des Affaires étrangères du Canada / Department of External Affairs of Canada

ministère du Patrimoine canadien / Ministry of Canadian Heritage.

directrice de la publication / editor

CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor

COLETTE TOUGAS

administrateur / administrator

HUGUETTE TURCOTTE

adjoints à la rédaction / assistant editors

JIM DROBNICK, THÉRÈSE ST-GELAIS

rédacteur correspondant / contributing editor

JACINTO LAGEIRA

collaborateurs / contributors

DAVID BLATHERWICK, PENNY COUSINEAU, CATHERINE FAYET,

KATHLEEN FLEMING, ANNE-MARIE GARCEAU,

RAYMOND GÉRAIS, NICOLE GINGRAS, KATHLEEN GOGGIN,

JONATHAN GOODMAN, ANGELA GRAUERHOLZ,

STEPHEN HORNE, BERNARD LAMARCHE,

VALÉRIE LAMONTAGNE, PATRICE LOUBIER, ANDRÉ MARTIN,

ANDRÉE MARTIN, MANON MORIN, DOUGLAS ORD,

CATHERINE OSBORNE, MARIE PERRAULT,

CYNDRA MACDOWELL, CHANTAL PONTBRIAND, NANCY RING,

KIM SAWCHUK, JOHANNE SLOAN, CAROLINE STEVENS,

THÉRÈSE ST-GELAIS, MICHÈLE THERIAULT, COLETTE TOUGAS,

VICTOR TUPITSYN, CHRISTINE VAN ASSCHE,

ABBIE WEINBERG, WILLIAM WOOD, MARIE ZIMMERMANN

abonnements / subscriptions

KATHLEEN GOGGIN

promotion

CHANTAL ZAPPÀ

graphisme / design

DOMINIQUE MOUSSEAU

S O M M A I R E / C O N T E N T S

avril, mai, juin 1996 April, May, June 8,25 \$

ESSAIS / ESSAYS

DAVID LARCHER

Les Forces de l'invisible par Nicole Gingras 4

"IN MY FANTASIES, I'M THE MAN"

Sophie Calle's True Stories by Penny Cousineau 10

ROBER RACINE

Le Mot découpé et les espaces de la traduction par Michèle Thériault 16

MOSCOW COMMUNAL CONCEPTUALISM

by Victor Tupitsyn 24

un projet de / a project by Angela Grauerholz 30

OLD TIME MACHINES FOR A NEW MILLENNIUM

Robert Wilson's HG by Johanne Sloan 34

COMMENTAIRES / REVIEWS

JOHN CURRIN par Catherine Fayet 36

SECOURS. LA PHOTOGRAPHIE HORS D'ELLE-MÊME par Marie Perrault 37

CARNEGIE INTERNATIONAL 1995 par Chantal Pontbriand 38

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON par Christine Van Assche 40

IRÈNE F. WHITTOME par Raymond Gervais 41

MICHEL SAULNIER par Manon Morin 43

STÉPHANIE BEAUDOIN par Bernard Lamarche 44

SYLVIE READMAN par André Martin 45

YVONNE LAMMERICH par Patrice Loubier 47

BARBARA LAYNE AND INGRID BACHMAN by Kim Sawchuk 48

DEVORA NEUMARK by Nancy Ring 49

KEVIN (EI-ICHI) DEFOREST, HO TAM by Stephen Horne 50

THE AGE OF ANXIETY by Abbie Weinberg 52

PHOTOGRAPHY AND BEYOND IN JAPAN by Catherine Osborne 53

LINDA GILES by Marie Zimmermann 54

LONGING AND BELONGING: FROM THE FARAWAY NEARBY by Kathleen Fleming 55

AMAZON OF THE NORTH: JAMES BAY REVISITED by Jonathan Goodman 57

JESSICA STOCKHOLDER by David Blatherwick 58

1965-1975: RECONSIDERING THE OBJECT OF ART by William Wood 59

DÉBATS / ISSUES

MAGIC LANTERNS, STARS AND NO-PLACE

The Symposium as Art Form by Douglas Ord 61

DÉFINITIONS DE LA CULTURE VISUELLE II.

Utopies modernistes : Postformalisme et pureté de la vision par Chantal Pontbriand 63

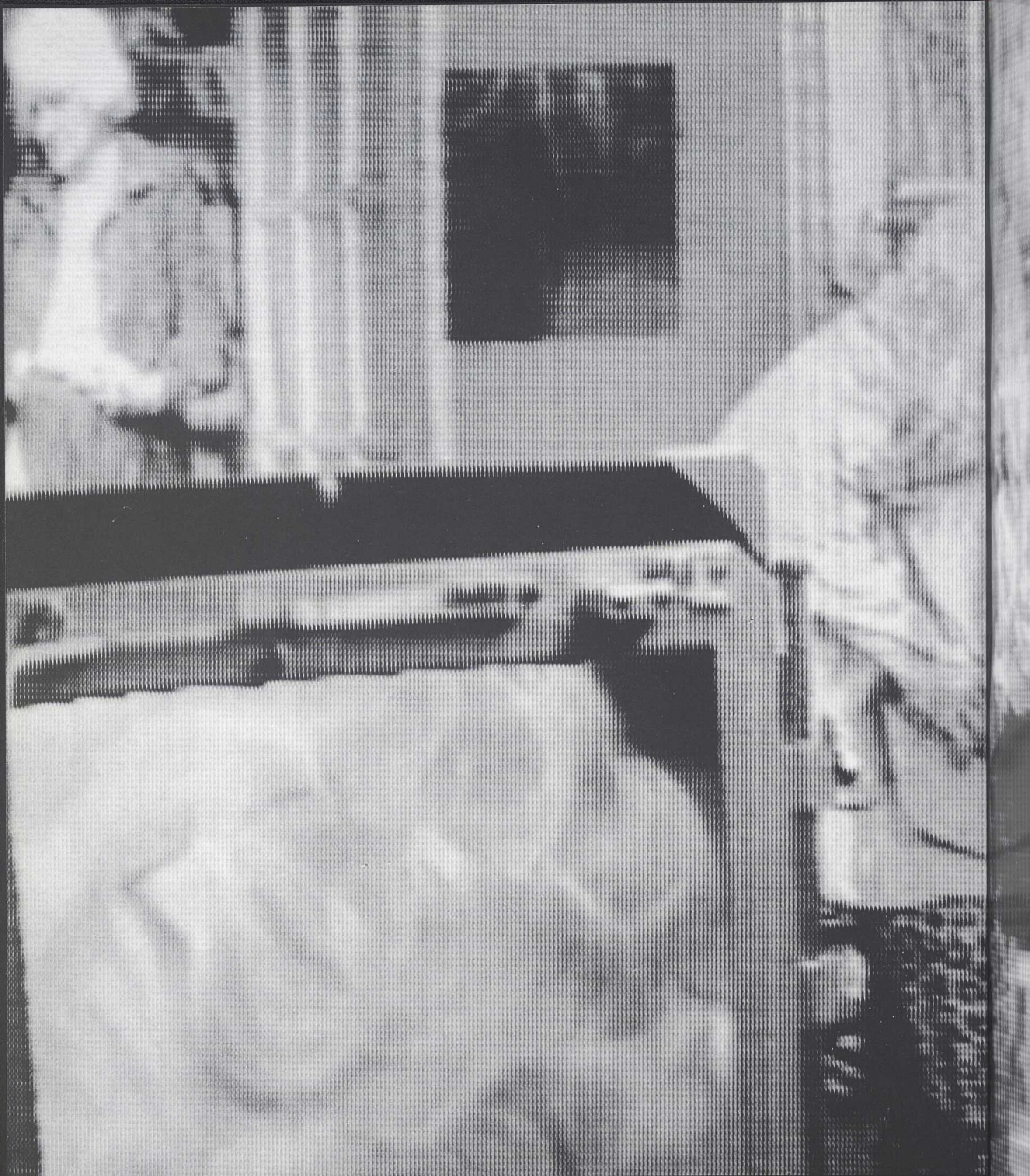
LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par / by Anne-Marie Garceau, Kathleen Goggin, Valérie Lamontagne, Andrée Martin, Cyndra Macdowell, Caroline Stevens, Thérèse St-Gelais, Colette Tougas 64

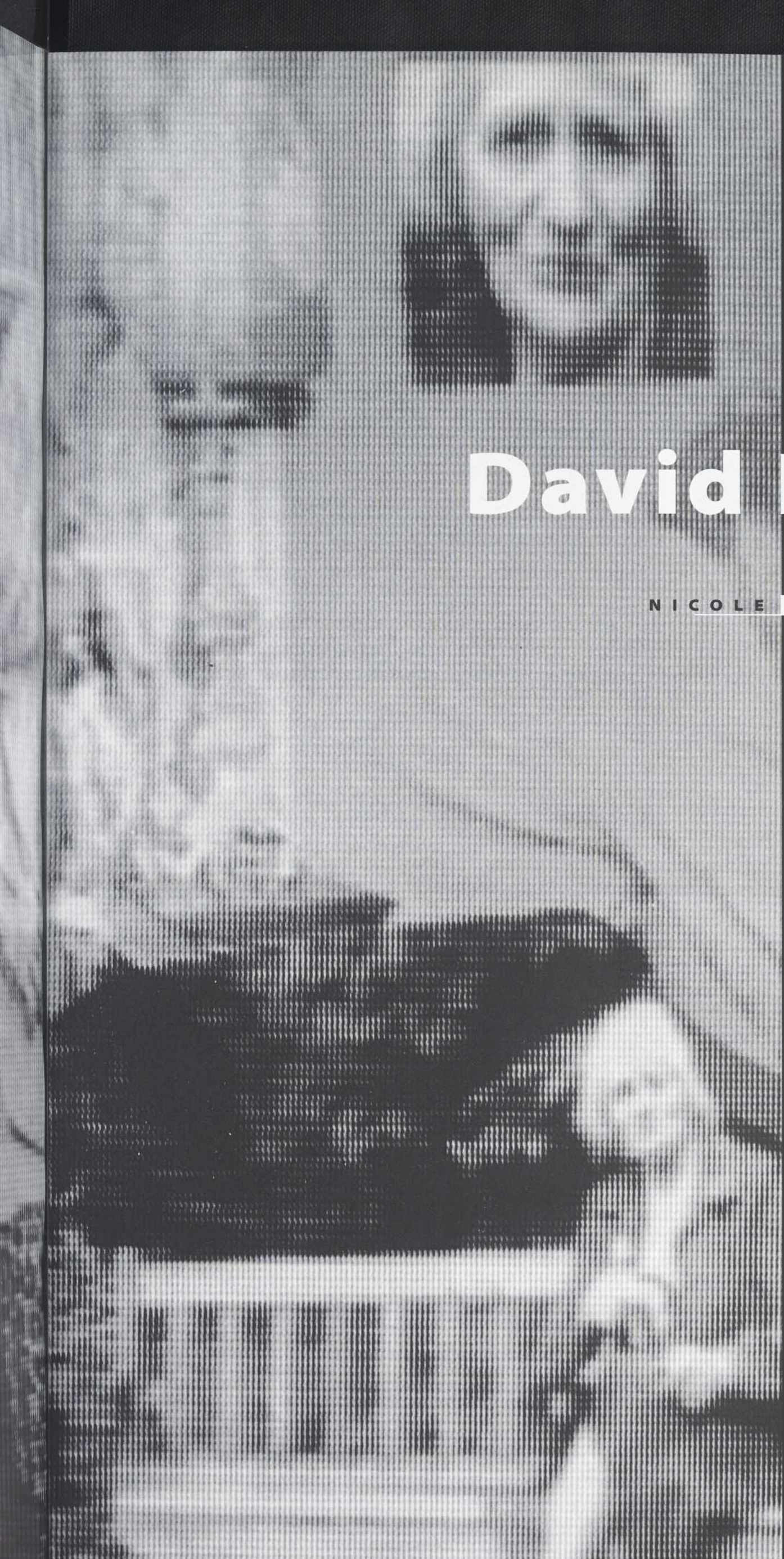


COUVERTURE / COVER

SOPHIE CALLE,
DOUBLE BLIND, 1992-1994,
PHOTO TIRÉE D'UNE
VIDÉO/STILL FROM
VIDEO COPY;
PHOTO: SHARI HATT.



GRANNY'S IS, 1989-1990, VIDÉO.



David Larcher

LES FORCES DE L'INVISIBLE

NICOLE GINGRAS

L'œuvre est bornée par deux silences, celui duquel elle émerge et celui vers lequel elle immerge. L'écriture est suspendue dans cet espace provisoire qui est l'espace de lecture écriture. De là, notre sentiment que le texte dit toujours quelque chose puisqu'il rompt ce silence, mais que ce qu'il tait est plus essentiel encore. [...] Lire et écrire est un travail de deuil ininterrompu¹.

Entre ces deux silences, ces deux espaces de création, se dessinent les balises du travail de David Larcher. La vidéo devient un texte à feuilleter, à consulter, à découper. Un vide à combler.

En s'imposant dès le début des années soixante-dix comme pratique artistique, la vidéo a permis d'incarner en quelque sorte un espace propice à l'exploration de la dimension transitoire de l'image comme *parole* créée, empruntée, manipulée ou transgressée... Thierry Kuntzel écrivait à ce propos :

Que cette technique nouvelle ait un nom si ancien – affleurement aujourd'hui d'une langue morte –, voilà qui le fait rêver, voilà son rêve d'image : aucune positivité, des différences. *Video*, nom du déjà perdu, de ce qui, dans l'image, échappe irrémédiablement au présent regard².

Elle est ce véhicule qui génère transformations et métamorphoses, repoussant la reconnaissance des limites éventuelles de l'image et ainsi, celles de la représentation. De connivence avec Gary Hill, Mary Lucier ou Thierry Kuntzel, David Larcher manipule et s'appuie sur la vidéo pour justement réaliser son propre « rêve d'image ».



VIDEVOID THE TRAILER, 1993, VIDÉO.

L'ŒUVRE EN DÉVELOPPEMENT

D'abord cinéaste³ et maintenant vidéaste, David Larcher vit et travaille entre l'Angleterre et la France. Dans chacune de ses œuvres, il entretient une relation inédite avec l'écriture vidéographique. S'attardant à ce qui rend l'image différente et vivante, il mise sur le travail des images et transforme l'observation et la contemplation en expériences déroutantes, sans repos. En effet, l'artiste recule les limites du visible et mise sur la surcharge d'informations picturales, textuelles et sonores. Il brouille la frontière entre la photographie, le cinéma et la vidéo en passant indistinctement d'un médium à l'autre, tout en empruntant leur texture et leurs effets respectifs. Au fil des années, cette passion est devenue une obsession et s'est peu à peu transformée en une quête qui se manifestera sous différentes formes visuelles et sonores.

Combinant une approche à la fois ludique et obsessive face aux images et aux sons captés sur plusieurs années, l'artiste élabore une réflexion sur la nécessité de la durée dans la pratique. La question du processus et de sa relation au temps est ici brillamment évoquée par des œuvres dont la période de réalisation s'échelonne parfois sur plus de dix ans. Comme si les images, les textes, les paroles devaient prendre leur temps pour se développer, se fixer et se lier les uns aux autres. Mentionnons *Videovoid The Trailer*⁴, œuvre débutée en 1982 et terminée en 1993. Un tel attachement aux méandres du processus de création favorise les passages d'une bande à l'autre, générés, entre autres, par un recyclage du matériel visuel et sonore. Visionner une vidéo de David Larcher, c'est accepter que, dans quelques mois, il en existe une autre version. L'œuvre n'est jamais finie et inclut en elle sa propre transformation. Le spectateur reçoit alors ces images

comme des clins d'œil à une œuvre antérieure et comme autant de réminiscences inévitables et spontanées dans cette pratique basée sur la mémoire.

L'IMAGE ERRANTE

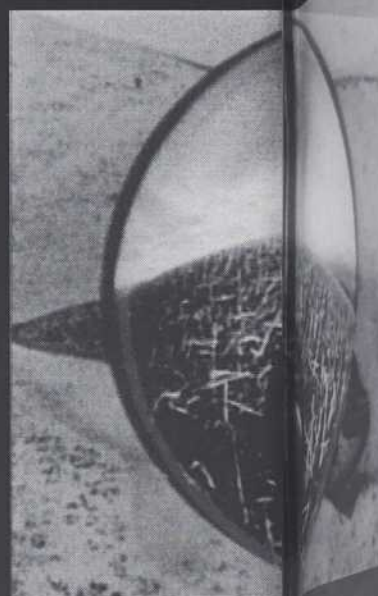
Un équilibre fragile s'instaure entre le plaisir du texte, un érotisme de la voix et les effets de miroitements d'images. Dans chaque œuvre vidéographique, certaines désarmantes, d'autres étonnantes par leur déploiement débridé, l'alchimiste de l'image qu'est David Larcher s'adresse à nous. Inquiet des répercussions de son matériel emmagasiné sous différentes formes (photographies, dessins, aquarelles, films ou vidéos, images numériques, citations, effets sonores et bruitages), David Larcher nous convie à cette expérience du temps décrite par Maurice Blanchot à propos de l'œuvre de Marcel Proust.

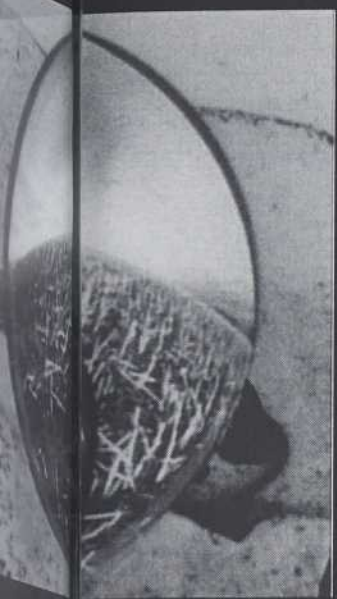
L'expérience du temps imaginaire qu'a faite Proust ne peut avoir lieu que dans un temps imaginaire et en faisant de celui qui s'y expose un être imaginaire, une image errante, toujours là, toujours absente, fixe et convulsive, comme la beauté dont André Breton a parlé. Métamorphose du temps, elle métamorphose d'abord le présent où elle semble se produire, l'attirant dans la profondeur indéfinie où le « présent » recommence le « passé », mais où le passé s'ouvre à l'avenir qu'il répète, pour que ce qui vient, toujours revienne, et à nouveau, à nouveau⁵.

Le lien entre l'être imaginaire et son image errante est sans cesse exploité par Larcher. Dans une première œuvre vidéo, *Eetc*⁶ (1986), l'errance se reconnaît par le foisonnement d'images brouillées par surimpressions. Certaines sont accidentelles : dues aux manipulations lors du développement de la pellicule. D'autres sont intentionnelles : produites par impressions optiques ou le fruit des premières expérimentations de l'artiste avec la vidéo. *Eetc* est ce journal de voyage

en Europe dont la période de réalisation s'étale sur plus de quinze ans. Ici, les images se déposent littéralement en couches les unes sur les autres. *Eetc* est un très bel exemple d'images de cinéma travaillées par la vidéo, adressant différents clins d'œil à la peinture (la leçon d'anatomie et l'autoportrait en artiste, à la Rembrandt; le thème de la madone et l'enfant...) et qui se traduisent par une contamination des éléments syntaxiques d'un médium à l'autre. Citons le cadre et ses liens à la peinture et à la photographie, le hors-champ, la question du défilement de l'image. L'évidente granulation, caractéristique de la pellicule photo/cinématographique, surprend le plus ici. Elle vient subvertir la texture tramée de l'image vidéographique. Dans ce voyage du cinéma à la vidéo qui lorgne du côté de la photographie et de la peinture, on reconnaît non seulement les travers d'un cinéaste expérimental, mais surtout la mise en place d'une esthétique de l'effet, au service de la vie des images.

Souvent à la limite de l'hystérie, ce traitement de l'image flottante et non fixée est le fruit d'un découpage de scènes où sont conviés parfois jusqu'à plus d'une dizaine d'écrans simultanés comme dans *Granny's Is* (1989-1990). Par une telle profusion d'informations, Larcher brouille à l'excès la lecture de ces plans. Il nous mène parfois jusqu'au vertige, désormais caractéristique de son œuvre. Avec les vidéos plus récentes, comme *Videovoid The Trailer* (1993) et surtout *Videovoid Text* (1995), l'errance prend une autre signification – à la fois plus philosophique et plus étroitement liée à la technologie – devant le défilement incessant de formes conçues par animation et traitement infographique. L'image cherche alors un point d'ancrage entre ces « paysages » – déserts électroniques, lieux de passages continuels que l'artiste explore actuellement –





EETC, 1986, VIDÉO; PHOTO:
CICV MONTBÉLIARD BELFORT.

et les *drops* d'énergie, ces «bruits» révélant le support magnétique et la nature électronique du médium utilisé. Déjà présente dans *Eetc*, la notion de bruit incarnée par l'insertion de ces manques dans l'image sera poussée à sa limite avec *Videøvoid Text*. Ces barres ou écrans de neige, traités comme éléments inhérents au médium vidéographique, deviennent ici éléments structurels⁷.

LA DISPARITION DU CORPS

Avec les deux plus récentes vidéos, l'importance accordée à la présence du corps s'est estompée pour favoriser l'exploration de nouveaux espaces et de nouvelles surfaces, rendue possible grâce aux logiciels de traitement d'images et aux générateurs de signaux électroniques. Si dans les œuvres précédentes, telles *Eetc* et *Granny's Is*, le corps était la figure et le véhicule de l'errance, les œuvres récentes offrent désormais d'autres paramètres pour investir cette question. Ainsi *Videøvoid Text*, la toute dernière œuvre, ne contient aucune image captée par une caméra. On ne peut parler ici d'abstraction, mais plutôt d'images hybrides qui rappellent des formes que l'on croit reconnaître mais qu'il est impossible de nommer clairement. Ces représentations déstabilisent. Chaque plan se rallie à des formes et à des espaces créés artificiellement où leur statut transitoire se nourrit d'une technologie de pointe, relativisant plusieurs étapes que l'on considérerait essentielles auparavant, telle la prise de vue. Habitué à œuvrer en marge du visible, Larcher a ainsi trouvé un cadre de travail ajusté à son désir insatiable d'exploration. Ce n'est plus tant l'image vidéo que le support qui intéresse l'artiste. Mais doit-on encore parler de vidéo?

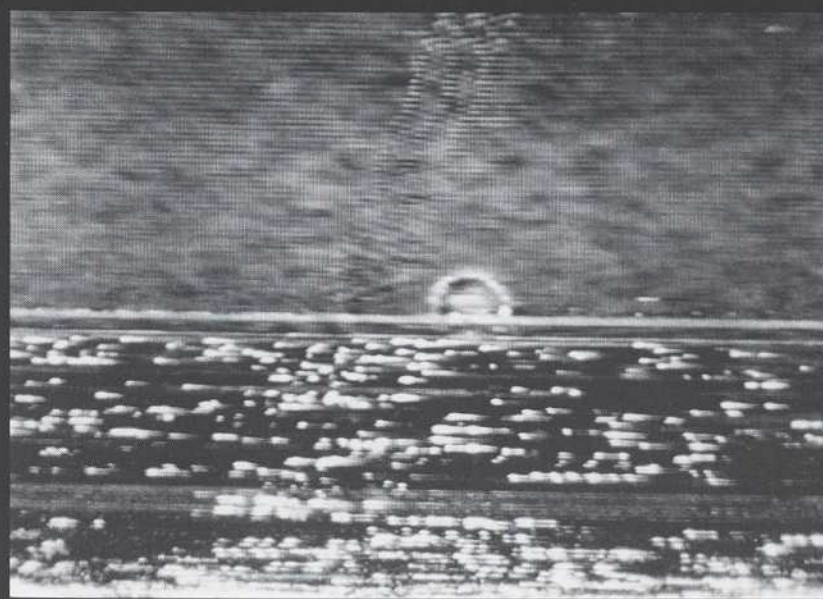
Devant un tel effacement du pouvoir de révélation de l'image, seule persiste la voix,

celle du vidéaste. Appelée à jouer un rôle de premier plan, elle permet au texte de s'infiltrer et de circuler à la surface de la masse visuelle en continu mouvement. La voix, médium fragile et complexe, se redéfinit constamment. Elle porte ici le texte: fruit d'un collage de provenances aussi diverses qu'un manuel de caméra Sony, un traité de philosophie, des principes de physique, un texte de Marcel Proust, des pensées boudhistes... Il y a chez ce vidéaste un plaisir à dire les choses: il lirait tout ce qui lui tombe sous la main. Souvent la voix guide le sens; elle accompagne l'image. Mais parfois, cette image résiste, et la voix évacue la possibilité de faire du sens. Il reste alors la marque du corps: l'auteur dont la voix passe par le plaisir de dire pour signaler le silence autour de l'image.

UNE IMAGE DIFFÉRENTE

Vous aurez sans doute compris que l'artiste s'acharne à décortiquer ce qui fait une image différente d'une autre, qu'il s'agisse d'un souvenir, d'une photographie, d'un extrait d'un film de famille ou même d'un *bruit* du signal vidéo... À l'affût de la manifestation de cette différence, David Larcher rassemble des archives peu banales où s'entremêlent des pans de sa vie personnelle – voyages avec femme et enfant (*Eetc*); séjours de cohabitation avec sa grand-mère maternelle (*Granny's Is*); essais d'évocation sur le temps et le vide (*Videøvoid The Trailer* et *Videøvoid Text*). Une réflexion se constitue patiemment sur le temps et l'absence, sur le temps dans l'absence.

En partie grâce à l'envoûtement que les images exercent sur le vidéaste, nous sommes confrontés à un questionnement inédit sur le *retour* des images, dans son acception nostalgique, comme *perte de*. Le temps obsède



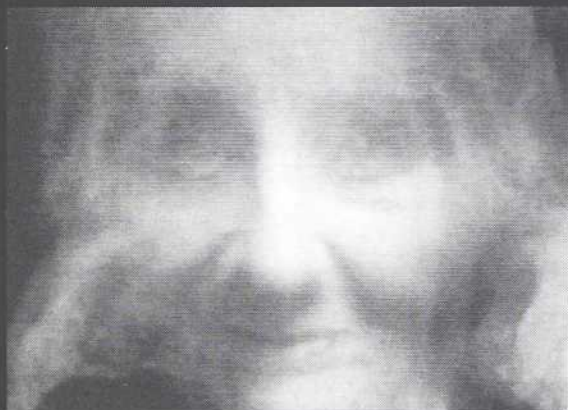
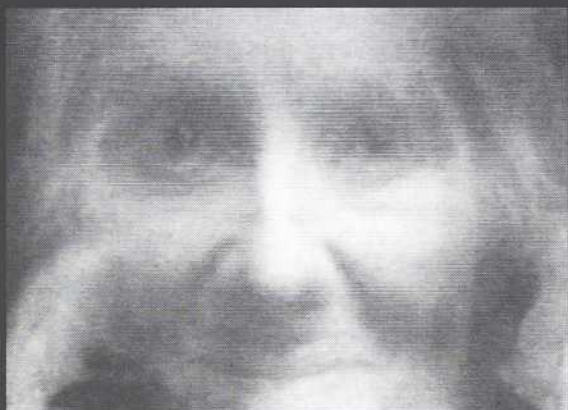
VIDEØVOID TEXT, 1995, VIDÉO.

Larcher. Le spectateur attentif comprendra pourquoi il accorde une telle importance à la répétition et à ses multiples figures. Nommons la boucle sonore ou visuelle où les phrases et images deviennent ritournelles, la multiplication simultanée de mêmes scènes par incrustations, les dédoublements fantomatiques d'un même personnage, les citations d'écrivains (Proust, Blanchot, Gide...), l'emprunt ou la réappropriation provocante de thèses de philosophes (Platon et les paradoxes de Zénon...) et de physiciens (Dirac et sa théorie du vide...). Il faut répéter pour se souvenir, pour reconnaître. Et si la mémoire n'était *là* que pour évoquer, dans l'absence, la reprise des choses. Larcher n'est donc pas à la recherche de nouvelles images; il fouille plutôt les silences et les intervalles.

Il n'est donc pas étonnant que le vide soit une source intarissable de métaphores pour cet artiste fasciné par le plaisir des mots à révéler, à générer des images, parfois à la limite de l'inconcevable. «L'espace vide n'est pas réellement vide, c'est une vaste mer compacte de particules...» ou encore «...le vide de la mécanique quantique n'est pas réellement rien, cet état de vide comprend plutôt une structure riche qui occupe un substrat de l'espace-temps déjà existant» (Extraits de *Videøvoid The Trailer*).

ENTRE LE VISIBLE ET L'ILLISIBLE, UNE ESTHÉTIQUE DE L'EFFEUILLEMENT

Parler d'effeuillement en désignant l'œuvre de Larcher peut sembler contradictoire devant l'éclatement frénétique de chaque plan qui n'en finit pas de nouer des liens entre les images et les sons. Pris entre un désir de dévoiler (séparer les images entre elles comme on le fait lorsqu'on détache une feuille d'un bloc) et un désir de s'approprier les évé-



GRANNY'S IS, 1989-1990, VIDÉO.

nements en les superposant en plusieurs couches, David Larcher crée des liens, mais surtout des répercussions entre les signaux que représentent ces images et ces sons.

En décortiquant la matière de l'image, le vidéaste s'attaque à son apparente planéité, bousculant la minceur irréductible de toute image. Dans ce débordement d'intuitions et de fondements théoriques, Larcher pose les jalons d'une esthétique de l'effeuillement, dans une mise à nu de cette surface ambivalente que l'on nomme image. De ce paradoxe naît une œuvre définie par la surcharge et qui hésite entre jouissance et investigation méthodique.

La frontière entre le visible et l'illisible, exploitée ici de manière viscérale, organique et sensuelle, exaspère certains et en éblouit d'autres. Sur le plan visuel, cela se traduit, entre autres, par une multitude d'écrans réunis dans un même plan⁸ et par une invasion systématique du champ que nous regardons⁹. Ces interventions rendent impossible d'un seul coup la lecture des œuvres ou la saisie de cette matière en mouvement. La bande sonore n'échappe pas non plus à ces opérations de dévoilement/revoilement décrites précédemment. Rappelons les jeux de mots empruntés indifféremment à l'anglais, au français et parfois à l'allemand, truffant la trame sonore. Évoquons « a text to a void » qui s'entend « a text to avoid » et qui se traduit par « un texte pour un vide/un texte à éviter »; ou bien « l'image magnétique/li-mages magnétiques ». Jeux de mots, allitérations, glissements de sens ou lapsus, toutes les stratégies sont conviées pour distraire l'observateur ou pour rendre la matière sonore, vivante.

GRANNY'S IS RECYCLAGE OU REPRISE

Le regard mécanique de l'appareil photographique, qui révèle le bougé du vivant, ce qui fait qu'il est vivant – « sa titubation » – révèle du même coup paradoxalement le travail quotidien de la mort en lui: la « parabole de sa chute ». À l'inverse, le regard vivant ne voit dans l'être qu'il contemple que le sujet qu'il n'est déjà plus¹⁰.

On ne peut résumer plus simplement *Granny's Is*, l'œuvre la plus achevée de David Larcher portant sur la contemplation d'un sujet disparaissant. Le point d'ancrage de cette rêverie sous le thème de la disparition est une aquarelle réalisée par la grand-mère de Larcher, reproduisant l'espace dans lequel elle vécut dès 1943. Le vidéaste s'en inspire. Elle est le premier élément fantomatique qui refait surface et dans lequel il réinsère, par un habile jeu de surimpressions, sa grand-mère s'habillant. Les impressions imprévisibles liées aux opérations de la mémoire où se conjuguent les faux raccords spatio-temporels

entre les souvenirs, la superposition de traces mnémoniques ou l'effacement progressif de ces images refaisant surface sont ici brillamment reproduites et surtout évoquées.

« Tout regard habituel est une nécromancie », révèle David Larcher en voix off. Empruntée à Marcel Proust, cette phrase anime¹¹ *Granny's Is* et qualifie le regard que les deux auteurs posent respectivement sur leur grand-mère. Cette phrase emblématique révèle la portée du réflexe du collectionneur d'images, qu'il soit écrivain ou vidéaste, et la responsabilité de la photographie, doublée de ses implications mélancoliques. Elle laisse surtout entrevoir, et ce de manière presque désinvolte, une compréhension bien singulière de l'identité. Dans la mouvance et les superpositions incessantes l'image émerge – une image que l'on croit reconnaître. Et c'est avec une tout autre désinvolture que Larcher s'attaque à cette image qu'il tente de rendre à son aïeule, absente à jamais.

L'entreprise de *Granny's Is* est complexe. Elle tient d'un travail d'évocation: rappeler au souvenir une disparue. Elle est inévitablement liée à un travail de création: mettre en images une réflexion sur l'apparence des choses dans le temps. L'artiste est aux prises avec deux temporalités, deux types d'espace, apparemment incompatibles: l'une/l'un luttant pour annuler l'autre. Il mettra en œuvre cette hésitation en accentuant le va-et-vient entre deux temps de l'image, allant parfois jusqu'à s'insérer entre les plans, s'y glissant comme une ombre, devenant ainsi lui-même fantôme de l'image qu'il élabore et donne à voir, comme pour mieux s'enfoncer dans cette masse d'images-mémoires. La place du vidéaste se situe dorénavant entre les images, entre les espaces qui lui servent de lieux de tournage. À plusieurs reprises, le corps du vidéaste y est traité comme une apparition fantomatique: en contrepois au corps de la grand-mère, malade, s'étiolant sous nos yeux; en transparence sur des scènes tournées antérieurement. Et ainsi, nous assistons parfois à un étrange *décollement* de l'image, favorisant dans certains plans l'apparition d'images-fantômes. Larcher y est littéralement celui/ce qui permet le passage, à la fois instigateur et acteur.

Œuvre charnière dans la vidéographie de Larcher, *Granny's Is* relie le futur (les investigations électroniques presque abstraites des deux dernières années) au passé (le retour vers un album de famille peu commun). À sa façon, le vidéaste réinvente la notion de double que révèle la relation de l'artiste à son œuvre. Car il faut s'interroger sur ces corps qu'il met en scène, sur ces *doubles* de David Larcher, dans le lien unique et surtout exclusif qu'il réussit à entretenir.

Si le double paraît succéder à l'absent, il est aussi possible de dire que le double est effacé par l'absent. [...]

Et ce renversement qui conteste la successivité peut aussi se concevoir dans la simultanéité, comme si le double et l'absent étaient donnés dans le même mouvement¹².

L'image est inséparable du mouvement qui la fait se produire sous nos yeux, mais aussi du mouvement qui la fait s'estomper et disparaître. Devant ce paradoxe, nous reconnaissons la raison même de l'existence de l'image, le moteur de l'œuvre de Larcher: le souffle de l'image ou, comme seul Maurice Blanchot a su le formuler, «le retour de ce qui ne revient pas».

Pour poursuivre cette réflexion, évoquons ce passage troublant de *Granny's Is*. Dans un court fragment, la grand-mère du vidéaste garde la pose. Seules varient la direction et l'intensité du regard, troublées par des dodelinements de la tête. La scène condense admirablement l'ensemble des préoccupations du vidéaste, à savoir le mouvement propre aux images, associé au temps furtif du regard sur les choses. Dans l'enchaînement des portraits, le visage semble s'effacer. Par une étrange tension de l'image, fruit d'une suite de fondus enchaînés sur des instants photographiques, le visage émerge à nouveau sous nos yeux, semblable mais différent, dans une sorte de bruissement du souvenir qui veut reprendre vie, s'incarner une fois de plus. L'effet est photographique, au sens le plus ultime. Le temps est suspendu. Larcher partage avec nous un moment d'une rare beauté qui fait écho à la pensée de Georges Didi-Huberman.

L'image serait-elle cela même qui reste visuellement lorsque l'image prend le risque de sa fin, entre dans le processus de s'altérer, de se meurtrir ou encore de s'éloigner jusqu'à disparaître en tant qu'objet visible¹³?

Par cette succession de visages, animés d'un bougé qui brouille la lecture, le vidéaste évoque une identité à la fois en train de surgir et de se dissoudre. Le trouble naît non pas du visage, mais de cette mouvance d'une identité qui s'offre et se rétracte. Masque de vie, masque de mort. David Larcher compte sur l'emprise paradoxale et infinie du fondu enchaîné, nourrissant et détruisant l'éphémère de l'image. Là réside la force d'évocation de ce passage. Dans l'alternance qu'il recrée en alimentant justement la dimension éthérée de la photographie et du souvenir, David Larcher donne à l'image un autre souffle, au cœur même de ce qui la rend impossible à percevoir: sa vie ou, autrement dit, son mouvement. Lieu ultime de l'errance, *Granny's Is* refera discrètement surface, comme un fantôme, dans les toutes dernières secondes de *Videovoid Text*.

Cette courte scène confirme l'attention de Larcher envers le potentiel énergétique de son matériel visuel et sonore. En effet, le vidéaste compte désespérément sur la tension interne de l'image, sur cette force mo-

bilisée pour faire le vide, pour se dégager de la mémoire et de la raison. Car dans cette œuvre intégrale, il faut le dire, le contenu anecdotique, provenant d'archives familiales et personnelles, est constamment annulé, masqué, distancé, par des manipulations de revoilement des images selon différentes stratégies optiques ou électroniques, brouillant la dimension narrative et surtout autobiographique de son matériau de base. Cette masse d'images, de sons et de mots se révèle être un véhicule privilégié pour concrétiser les visions de l'auteur: matière première sur laquelle le vidéaste aime effectuer divers retours. La vidéo est ce réservoir d'images en attente d'être traitées, en attente d'un statut. Car par définition, la vidéo est ce médium qui conserve ces images, inquiétées – fleuve d'idées¹⁴ où coulent des images qui ne demandent qu'à émerger de cette masse fluide, qui ne demandent qu'à être fixées.

L'exploration se poursuit. Œuvrant dans l'infiniment petit, David Larcher circule dans cet espace imaginaire rêvé qu'est la trame vidéographique. «...Non pas cyberspace mais cypherspace, un espace chiffré; [...] non pas la réalité virtuelle... mais la virtualité... Cypher = déchiffrer le code; une manière d'écrire, déguisée ou secrète... la clef d'une énigme...» (Extraits de *Videovoid Text*). Et si l'image semble disparaître sous ses manipulations répétées, il reste toutefois des traces d'un corps qui se manifeste par sa voix, porteuse d'un texte découpé à la manière lettriste. La mémoire, un lieu d'images vivantes. David Larcher se bute sans cesse à cette zone, ce territoire du non-fixé parce que non fixable, du seuil mouvant et fuyant à chaque vision qu'il met en images. Tendre vers... est la motivation profonde de cet artiste et artisan de l'image.

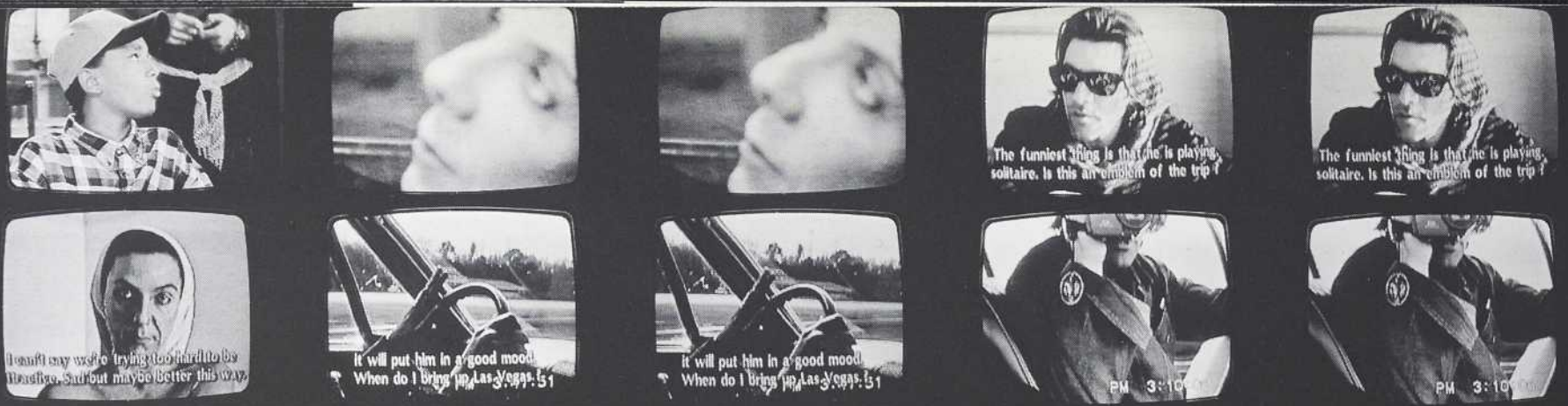
NOTES

1. André Green, «Le Double et l'Absent», *Critique* n° 312, mai 1973, p. 404.
2. Thierry Kuntzel, *Thierry Kuntzel*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 1993, section non paginée, p. [60].
3. David Larcher vient du cinéma. Il a réalisé *Mare's Tail* (1969) et *Monkey's Birthday* (1973-1975), deux films 16 mm dont il a développé lui-même la pellicule.
4. «I originally started to collect and annotate text and images for *Videovoid* in 1982 whilst attempting to understand conceptually what comprised a video frame. The fact that it didn't exist independently of its electronic context, that it was made up of separate and interfaced fields, that with the touch of a button or the twist of a pot it could be keyed out and replaced meant that it was structurally light [sic] years away from that of a photographic or film image.» «David Larcher», *Chimera* n° 6, Montbéliard Belfort, éditions CICV, p. 15.

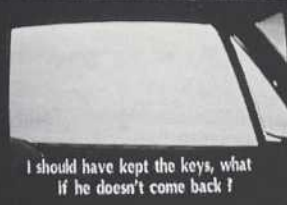
5. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1958, p. 27.
6. Initialement tourné en 16 mm (entre 1970 et 1980), *Etc* est transféré sur support vidéo pour le montage et est ultérieurement diffusé en vidéo. Le support film est ici traité comme un lieu d'archivage inouï; il garde les traces non seulement de scènes intimes, mais surtout celles des incidents au tournage et au développement – erreurs qu'un montage éliminerait d'emblée et que David Larcher conserve comme traces du processus.
7. «The whole concept of dropout compensation takes on new meaning when we try to visualise these rogue electrons zipping around our precious images. In fact pretty soon the surface nature of the decoding of images takes on a monotonous predictability and the idiosyncrasies of technical misdemeanours assume a narrative, even æsthetic, significance of far greater import... [...]. One is dealing here with the nation health of the image and the viewer is often unsuspectingly a lot closer to the desintegration of his assumed interpretations and unwittingly closer to his/her personal mortality.» «David Larcher», *op. cit.*, p. 16.
8. Une fenêtre, une porte, le plafond, un tableau sur un mur, toute forme quadrangulaire peut devenir écran.
9. Défini comme *champ* et non comme percée ou trouée, l'espace que nous offre le vidéaste est habité d'une multitude de signes (images, lettres, formes colorées, équations mathématiques, bandeaux de textes qui défilent...).
10. Michel Pierssens, «Proust et la planchette magique», *Critique* n° 491: «Proust et le spiritisme», avril 1988, p. 331.
11. Marcel Proust est d'une grande influence dans cette vidéo. Plusieurs extraits de l'œuvre de l'écrivain y sont cités. David Larcher s'approprie non seulement certains passages de *La Recherche*, mais partage avec l'écrivain une attitude similaire face au temps: ils ont tous deux cette passion pour la répétition comme écran à la perte.
12. André Green, *op. cit.*, p. 411.
13. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, éditions de Minuit, 1992, p. 199.
14. J'emprunte cette métaphore à un plan de *Videovoid Text* où s'écoulent pêle-mêle lettres et mots dans le lit d'une rivière.

Nicole Gingras est cinéaste, critique et conservatrice indépendante; elle vit à Montréal. Elle remercie le Conseil des Arts du Canada pour son soutien à la recherche de cet essai.

In his work David Larcher proposes a reflection on time where the human body acts as a site of disappearance and return. Repeated, superimposed and interwoven with text, the video image takes on a floating and recurrent status similar to the workings of memory. In her analysis, the author points to an imaginary space where Larcher's work would reside: a transitory territory where images and time are forever fleeting.



SOPHIE CALLE, DOUBLE BLIND, 1992-4, STILL FROM VIDEO COPY; PHOTO: SHARI HATT.



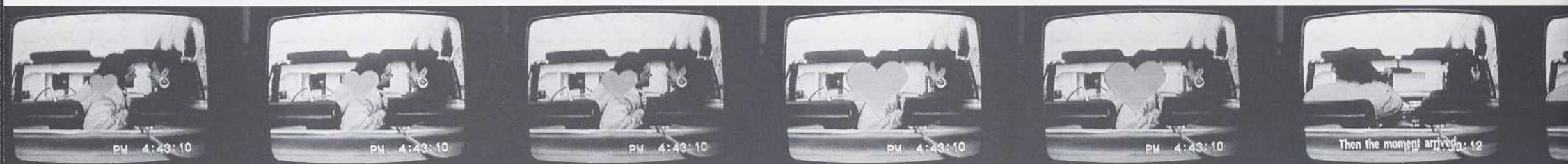
"In My Fantasies, I'm the Man"

SOPHIE CALLE'S TRUE STORIES

PENNY COUSINEAU

A biography of the English novelist Barbara Pym refers to her predilection for weaving extensive and "meticulously plotted" imaginary "sagas" around remote and unknown, but observable, strangers.¹ One of Pym's favorite authors, Rachel Ferguson, had written in 1931 about the ways in which a "saga" might be constructed: through the use of planned sightings and photographs, as well by searching for and interviewing friends and acquaintances of the subject in question. Ferguson later said that the volume of letters she received in response to these instructions led her to believe that such research into the lives of strangers is a not uncommon pastime.

Of course it is with just this sort of surveillance and compiling of evidence that the French photographer Sophie Calle is most identified, and which provided the inspiration for the character of Maria in Paul



Auster's 1992 novel *Leviathan*. "Without any conscious motives," wrote Auster, Maria "began following strangers around the streets . . . taking pictures of the people she followed," and then writing about "where she had been and what she had done, using the strangers' itineraries to speculate about their lives and, in some cases, to compose brief, imaginary biographies."² Calle's fixation with unknown persons has seemed somehow less benign than Barbara Pym's interest in her neighbours. In the 1980s Calle followed a barely known man, Henri B., to Venice, where she surreptitiously photographed him and took notes on his activities over a period of several days,³ posed as a chambermaid in order to document the personal effects of the occupants of a hotel,⁴ arranged to have herself tailed and photographed by a private detective,⁵ and constructed an exceedingly personal portrait of another stranger, Pierre D., whose address book she had found in the street, by interviewing persons listed in it.⁶

More recently Calle has abandoned these voyeuristic investigations in favour of two ostensibly separate strategies, one overtly autobiographical and the other installation work centred around missing or stolen works of art, whose absence she signals with photographs as well as descriptions and sometimes drawings gathered from people familiar with the missing objects. In *Le Fantôme* (1989), Calle replaced a Bonnard painting lent out by the Museum of Modern Art in Paris with a compilation of drawings and recollections of the piece made by museum employees. In *Ghosts* (1991), she marked the absence of five paintings from the Museum of Modern Art in New York in the same way, and again in *Last Seen* (1991), she photographed the spaces left by various objects stolen from the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston and hung these images with statements made by museum person-

nel about the works. Last year a piece executed in Berlin used photographs of the former sites of German Democratic Republic monuments and the answers to questions she posed to East German citizens about the missing political artifacts.

Calle's 1989 installation *The Blind* included photographic portraits of persons who were born blind along with framed texts describing their image of beauty, and her photographic rendering of that image. In *Color Blind*, produced in 1991, a colour photograph of a man with a white cane facing a painting of grey stripes of colour is juxtaposed to grey panels on which are printed statements made by blind people about what they see and quotes from Richter, Reinhardt and others concerning the notion of monochrome.

Along the way, at least in the more autobiographical work, Calle has replaced the straightforward visual style of the conceptual artist with the more aestheticized one of the modernist photographer. This personal work includes the book *Des histoires vraies*,⁷ published in 1994, and is made up of photographs coupled with personal reminiscences; some of these works were earlier exhibited as *Autobiographical Stories*. In contrast to the many stories Calle has solicited from others, in these works she relates her own, all of which refer to psychologically resonant moments in her history. Far from representing a passage away from what has been perceived by some as the ethically problematic work of the earlier photographic "sagas," Calle's current projects seem to me to entail the working out of questions of female subjectivity embedded in the photographic "detective" work.

Various aspects of Calle's current work – the preoccupations with absence and blindness, and the concern with autobiographical revelation – converge in the film made with Greg Shepard, *Double Blind* (1992-4),

a road movie *à deux* in which the two wend their way from New York City to San Francisco, stopping to get married at a drive-in wedding chapel in Las Vegas. The film is a layering of stills and video the pair shot of one another, Calle's diaristic musings in French with English subtitles, Shepard's interior dialogue in English, and their conversations with each other and various hitchhikers, waitresses and garage mechanics in real time. While the viewer encounters the obligatory American simulacra along the highway, the focus of the film is the freighted relationship between Calle and Shepard. The narrative is punctuated with nightly shots of a double motel-room bed (a configuration familiar from Calle's *L'Hôtel* series) and her voice-over lamentation: "No sex last night." Equally accented is Shepard's relationship to his car, creating a kind of onanistic version of the North American preoccupation with the automobile seen in Robert Frank's *The Americans*. The couple's interaction is tortured – an approach-avoidance dance of power with Calle almost begging for physical attention and commitment and Shepard attempting to deflect her demands. When they finally marry Calle comments that it was only the possibility of getting married in a car that convinced Shepard to go ahead with the wedding – "Let's face it," she says, "I owe my marriage to a Cadillac."

With Calle uttering thoughts like "That's it. I did it. I will have been married. I won't be an old maid anymore," and "One day I'll forget what I went through and remember only that a man wanted me enough to marry me," *Double Blind* can be painful to watch. Several women with whom I screened the film felt that Calle's almost frantic struggle to drag the reluctant suitor to the (drive-in) altar could not possibly be true, that the film must be meant as a critique of romantic love *à la* Nan Goldin's *The Ballad of Sex-*



SOPHIE CALLE, DOUBLE BLIND, 1992-4, STILL FROM VIDEO COPY; PHOTO: SHARI HATT.

ual Dependency. This reading is given fuel by the fact that the film opens with Calle recounting how upon meeting Shepard, she stayed in his apartment alone for two days and found written on his list of New Year's resolutions the injunction "No Lying," opening up the possibility that the character of Shepard in the film functions as a kind of alter-ego for the photographer who has been accused of lying herself, of faking projects like *L'Homme au Carnet*. Calle insists that everything we see in the film is true:

It's a fiction in the sense that if you take two months out of the lives of anyone and make an hour and a half out of them [you will have a fiction]. It was a choice to privilege the sexual aspect and to privilege the car, [these were] artistic choices that distort reality, but otherwise it's all true, entirely true. Almost every comment I make in the film I'd made in the car.⁸

Double Blind unfolds like a primer of Lacanian sliding signifiers and unfulfilled desire, as it moves from one night of sexual disappointment for Calle to the next. Even the few months of happiness she experiences after the wedding turn out not to be real. At the end of the film, she discovers that Shepard has indeed been lying to her all along. Under his car seat she finds a garbage bag full of the love letters he had been writing to another woman throughout the marriage, in which he states that he will be free as soon as his three-month trial run with Calle is up.

The search for male validation and the abandonment by men informs Calle's *Des histoires vraies* as well. In addition to several photographs and stories alluding to her unsatisfactory marriage to Shepard, a story is featured, next to a blank page, that begins: "I was in love with him, but he had decided to leave me;" and beside an image of handwritten pages: "I'd never received a love letter. I commissioned one from a public scribe . . ."; facing a photograph of a closed eyelid surrounded by black, a tale ends: "I

didn't know that that would be our last night: he was going to leave me."⁹

Des histoires vraies suggests too what the absence of the missing art objects in her museum pieces might, at least subliminally, signify for Calle – the book includes two photographs of paintings, one belonging to Shepard that she took as a "hostage" to insure his return. It was behind the other painting, she writes, that as a child she hid a letter which she believed revealed the identity of her real, absent father. The absence signaled by the paintings is the absence of the masculine, an absence that is always implied, although more obliquely, in her earlier work as well. If in Calle's "detective" projects one is struck by her obsessive, quasi-scientific enumeration of the movements and possessions of others, one is even more impressed by the state of fear and trepidation in which she carries out these investigations. And by the fact that it is always men whom she follows, as she has herself been tailed by a man. Her anxiety in Venice as she scouts out Henri B. smacks of proscribed, Oedipal desire (as does the later rifling through hotel rooms, likely sites of Freud's "primal scene" – the copulating of the parents that leaves no doubt in the child's mind that she has been left out of the family romance). Her preoccupation with Henri B. is presented as a forbidden one that feels somehow to her like an erotic attachment, with the fear of retribution most likely to come from Henri B.'s female companion:

I glide through the streets. A fear seizes me: he recognizes me, he follows me, he knows . . . I'm afraid . . . I mustn't forget that I have no sentimental feelings for Henri B. These symptoms, the impatience with which I wait for his arrival, the fear of this meeting, really doesn't belong properly to me.

After spotting Henri B. with a woman: "She frightens me, more than him." Calle dreams that the woman orders Henri B. to stop going outside, in order to sabotage

Calle's game. When he finally recognizes her, complete anti-climax: "What did I imagine, that he was going to take me away, provoke me, use me? Henri B. did nothing, I discovered nothing. This banal story demanded a banal ending." Once she stops tracking him, each day unravels with the same sense of "absence." Like the Las Vegas wedding of *Double Blind*, (and the *faux mariage* staged outside Paris weeks later, referred to in the film and a picture of which is included in *Des histoires vraies*) the gratification she receives is forced, stolen and ultimately empty.

In both the work where she has herself shadowed by a detective and again when she is photographed working as a stripper (seen in *Des histoires vraies* and the limited edition book *La Fille du Docteur*,¹⁰) Calle at once offers herself up to, and attempts to control or "own," the male gaze. Laura Mulvey has written of the conflation of the desire of male film protagonist and male audience spectator that comes to bear on the movie showgirl¹¹; in Calle's *The Shadow* project and striptease pictures she simultaneously places herself in the position of female object of desire and male (since it is a male detective who shadows her and male strip club patrons she refers to) observer. Here it is not a relationship to the Oedipal male/father that she attempts to procure for herself, as she did in the "saga" of Henri B. in Venice, but the entitlement and prerogative of masculine desire. Even as she poses for these photographs, trying to incite male longing and thereby assure her existence within the patriarchal order, she claims for herself the power to confer this existence by controlling the photographic gaze.

A photograph in *Des histoires vraies* titled "Le Divorce" shows a man urinating, and a woman, whose face we cannot see, standing behind him with her arms wrapped around his body, one hand holding his penis. Calle

Dans mes fantasmes, c'est moi l'homme. Greg s'en aperçut vite. C'est peut-être pourquoi un jour il m'a proposé de le faire passer. Cela devint un rituel entre nous: je me collais derrière lui, je déboutonnais à l'aveugle son pantalon, je prenais son penis, je m'efforçais de le placer dans la position appropriée, de bien viser. Puis je le retirais nonchalamment et fermais la braguette. Peu après notre séparation je proposai à Greg de faire la photo souvenir de ce rituel. Il accepta. Alors, dans un studio de Brooklyn, sous l'œil de la caméra, je l'ai fait pisser dans un seau en plastique. Ce cliché me servit de prétexte pour poser la main sur son sexe, une dernière fois. Ce soir-là j'acceptai le divorce.



SOPHIE CALLE, LE DIVORCE (DES HISTOIRES VRAIES, LE "MARI" SERIES), 1993, B. & W. PHOTOGRAPH, 170 X 100 CM, TEXT, 50 X 50 CM; PHOTO: FRANCISCO ARTIGAS, COURTESY GALERIE SOLLERTIS.

writes that this picture was a pretext to hold her husband's penis one last time, and that the same night he asked to end the marriage. While this reiterates the chronicle of male attention that can only be obtained by way of subterfuge, the story is also significant for the phrase with which it begins: "In my fantasies, I'm the man." In another photograph in the book, her husband is posed nude with his penis tucked between his legs, out of sight, the "amnesia" of this story's title referring to the fact that Calle says she can never remember after the fact the colour of a lover's eyes, his height or the shape of his penis. But visually what is "forgotten" is that he has a penis at all, while in the "divorce" photograph a few pages later, she has, in the image, come close to acquiring one. It is only visually, thought Freud, that the fact of female "castration" can be apprehended; here it is visually that Calle attempts to endow herself with a penis. In these pictures and texts, Calle seems to be both accepting and attempting to sabotage, put right, the classical psychoanalytic notion of woman as lack, as the being with, as Irigaray puts it, "nothing to be seen." Her wish for a real penis, and for the attention of men, masks her desire for the phallus that will allow for the possibility of expression within the symbolic order, an option closed to her in Lacanian terms given her gender. But like the pseudo-satisfaction of her marriage and her meeting with Henri B., this possession too is a fake, a stolen voice. The viewer knows she does not really have a penis, that she is "castrated," metaphorically "blind."

Norman Levine has noted that for the protagonist of Jocelyn Moorhouse's film *Proof*, Martin, a blind photographer who struggles with the absence of his father, the camera has become a "prosthesis, the phallus that he does not have."¹² Martin's "missing eyes as phallus in the Lacanian sense of signification," writes Levine, "evoke the castration and blinding of Oedipus." Something similar transpires in Calle's work. The camera has allowed her to speak "like a man," to investigate the world and to translate what has been outside the domain of the masculine symbolic order into its own terms. The camera has made it possible for her to insert the visions of her blind subjects into the chain of representation of the sighted (*i.e.*, masculine) from which they have been excluded, and this activity mirrors her attempts to assert herself, "blind" because a "castrated" male, into that same representational order.

In their film, Shepard reveals that like Calle he is unable to identify with the phallic powers of the father. He whispers into the microphone of his video camera that he does not want to take Calle to Florida to visit

his father because the man refuses to believe Shepard is his son, and had his mother followed for years by a detective in the hope of finding her with a lover. The lack of recognition by the masculine leaves both Shepard and Calle outside representation, in the position of the woman, "castrated." Both are, in this way, "blind."

Re-assessing the Freudian theory of penis envy, Jessica Benjamin has written of the father who is unable to provide active recognition of his daughter's wish for personal agency, and is therefore "missing."¹³ He is, she writes, "the key" to women's "missing desire," and to "its return in the form of masochism." Benjamin understands female masochism as the kind of self-abnegation characteristic of an "ideal love" situation like that around which *Double Blind* revolves. Admitting that women "may have no female image or symbol to counterbalance the monopoly of the phallus in representing desire," Benjamin proposes for women "an alternative psychic register." This register partakes of an "intersubjective dimension," that refers to "experience *between and within* individuals" rather than the "intra-psychic" model of the "phallic mode of representation." This viewpoint encompasses "not simply what we take in from the outside but also what we bring and develop through the interaction with others – our innate capacities for activity and receptivity toward the world," a mutual rather than one-way recognition. It is precisely such "receptivity toward the world" that is embodied in Calle's presentation of the memories, perceptions and stories with which various individuals have invested the sites and objects, be they stolen paintings or out of favour political plaques, whose physical absence she marks.

Benjamin suggests that this "intersubjective" mode is often expressed in terms of a metaphor of "inner space" where women have been able to discover "their *own, inner* desire," and a sense of personal authenticity. Within the pages of *Des histoires vraies*, Calle's personal stories and photographs tell only of loss and a resignation to the female position outside patriarchal recognition. It is when inserted into the context of pre-existent museum installations (as for instance, a photograph of a silk wedding dress and its accompanying story hung next to a case of antique lace and a Baroque painting of an aristocratic woman)¹⁴ that they cease to speak of "castration" and lack and begin to function very differently. *Writ large*, startling because so seemingly "out of place," these tales of unrequited longing assert themselves with an authority and a plenitude of desire that literally fill the spaces that in so many other works Calle has made to signify the absence of her own power.

NOTES

1. Hazel Holt, *A Lot to Ask: A Life of Barbara Pym*, London: Penguin Books, 1992.
2. Paul Auster, *Leviathan*, New York: Penguin Books, 1992, p. 69.
3. Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Paris: Éditions de l'Étoile, 1983.
4. Sophie Calle, *L'Hôtel*, Paris: Éditions de l'Étoile, 1984.
5. See "La Filature/The Shadow, 1981," in *Ninety* #9, 1992.
6. Sophie Calle, *L'Homme au Carnet*, Montréal: Sophie Calle and Galerie Aubes, 1989 (facsimile of series published in *Libération*, August 2–September 4, 1983).
7. Sophie Calle, *Des histoires vraies*, Arles: Actes Sud, 1994.
8. From an interview conducted with Calle in September, 1995; my translation.
9. Calle, 1983, *op. cit.*; my translation.
10. Sophie Calle, *La Fille du Docteur*, New York: Éditions Théa Westreicht, 1991.
11. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
12. Norman Levine, "Construction and Blindness in Psychoanalysis and Film," paper presented to the Psychoanalysis and Film Study Group of the Ottawa Psychoanalytic Society, January 24, 1993.
13. Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York: Pantheon Books, 1988.
14. See the installation shot of the 51st Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 1991, in *Ninety*, *op. cit.*, p. 27.

Penny Cousineau teaches in the Photography programme at Concordia University in Montréal and has recently completed a book on contemporary Canadian photography.

L'auteure identifie un changement important dans le travail récent de Sophie Calle. S'appuyant sur la psychanalyse pour interpréter des œuvres comme *Double Blind* et *Last Seen*, l'auteure y perçoit deux stratégies artistiques – l'autobiographie et l'installation – qui manifestent un déplacement vers une forme d'affirmation personnelle. Plutôt que de recourir à des pratiques comme le voyeurisme qui, selon l'auteure, renvoie au sentiment de perte et à l'absence de pouvoir, Calle revendique avec ce travail l'intersubjectivité du désir.

Calandra.

1579: esp. *alpaca*, mot qu'on
trouve, voisin du lama, dont
on remarque par sa laine
2° (1827). Tassu mouton
aujourdhui de soie et de l
de alpaca en alpaca
[alpaca] n. f. (1827)
Alpes). Pâturage de haute
un troupeau dans ces pâtur
montrant... [alpaca]
corps de alpaca = martrac
V. Éclaircissement
de, saut (qqn.) = le m. *je suis
crachant ce qui lui sautait le
sautant* [alpaca] n. m. p.
s. paix = paix, jeu de mots su
Alliage de fondre com
affine
[alpaca] n. f. (192
Alpes, lat. Alpes, nom d'un
Alpes. Les troupeaux sont
des Alpes = [alpaca] Bist
excursion en montagne
[alpaca] a)
aux Alpes. Les passages g
alpétrine, qui vivent norm
des montagnes (autour de
[alpaca] = m. f.
première lettre (a) de l'al
donne, dans les composés
l'expression de l'Alpaca
et l'omèga, le commencement
dernier mot, l'alpa et l'om
tins). § 2° *Alpa*. Tenus
Parolement de alpaca
[alpaca] n. f.
du gr. *alpha*, et *beta*, nom
§ 1° Système de signes q
transcription des lettres
série des lettres, rangées da
baire. Les Phéniciens ont a
leg. *Alphabets* phonétique, m
travaux, l'écriture d'alpha
diverses langues. Par ext
2° Livre à l'usage des enf
de la lecture (lettres, syllab
[alpaca] n. f.
§ 1° Qui repose sur l'al
Écriture *alpaca* [sur. Os
dans l'ordre alphabétique.
Table alphabétique des mu
de alphabétique). L'un l'o
[alpaca] n. f.
alpabets). Enseignement d
éléments anababétiques d'
classer par ordre alphab
lire et à écrire (= un gro
belle). *Alpabets alphabétiques*
[alpaca] n. f.
let). Système d'écriture
à écriture idosyncrasique
alpabets), et numérique),
ciabli à la fois sur les lettres
Affichage alphabétique.
[alpaca] n. f.
alpaca). § 1° Des Alpes
châteaux, alps, un grand
des Alpes, spécialisées da
Chère alpaca, race de chev
pol. Race alpaca, race bla
alpaca, espèce de chèvre
Plantes alpaca, qui vive
tagne (sous haut que de
le Dalmatisme. *Cher alpaca*
alpaca). (c) Les ascensio
des ascensions en montagn
alpaca) a)
qui pratique l'alpisme. C
[alpaca] n. f.
Canaries). Gramme d'un
des Canaries, est cubise
nourriture des oiseaux.
[alpaca] n. f.
d'antimoine =, var. de
Sulfure de plomb-pulvérisé

Transformer

d'occuper tout à tour le
villes. ♀ Rotation (lies cu
altit
Génératrice de courants alt
1. alternatim, supin de altern
ente une alternance. V.
alternitru, exerce altern
altitru (Hicet) (se) (s)
ment régulier qui a lieu da
pendule, etc.). Electr. (t)
pendulisme) de sens le
s'oppose à alternatif. ♀
dont une seule est vraie
naitive. ♀ De Obligation
deux prestations. [altit]
♂ 1- (au sang.) [altit]
nômes ou états opposés
alternitru d'exaltation
Le (xviii). Obligation, alt
n'est que deux parties pos
me met dans cette affresc
ce qu'il dit, ou bien trouss
altit. Système de sens le
l'autre contraire. (xviii)
alternitru. Solution uniq
2. ♀
natru, mème crig, que
doit-on ou jeune novillere
avec les matadors. [altit]
alternatif. En alternant
♂ 1- l'altit alternitru
tion = [R. HOLLAND].
[altit] (altit)
présente une alternance d'
spéciaux. Bot. Des branches
de chaque côté de la tige
altit, de la racine (lancet
Angles alternes), formes par
de la situation (interne, pa
droites; externe, pour ses
[altit]
alternance. Vers alternes,
♂ Math. Serie alternes, a
sain rang, sont alternatives
tout à tout =, altitne = c
altitru, lat. altitru, de
c. altitru = c. altitru = c
dats des champs en labour
nient avec des culmes p
(1776). Faire succéder a
rotation. V. Amédée.
[altit] n. f.
lat. altit). Tête d'homme
du sang. Son Altitru R
♂ 1- Persil (s) (s) (s)
sans brouté et l'ambulant
[altit] n. f.
de certaines guimauves et
♂ 1- altitru = altitru.
= haut =; lat. altitru, de
= haut =; par la hauteur, l'au
toute altitru des Guernaise
1562, lat. modèr. altitru
instrument d'altitru ou l'
l'altitude du lieu ou l'on se
[altit]
Méthode géométrique de
(incontante, tout, etc.).
sentent le relief. [altit]
[altit] (altit)
latro) (altit). Petit terrain
Les altitru.
[altit] n. f.
tikon = bon sauteur =). 1.
sauter, soit cause des deg
[altit]
1566, de altit). Jouer d'alt
[altit] (altit)
Hauteur. ♀ 2- (1845).
rapport ou niveau de la m
point par rapport à un su
de nivellement). ♀ Spécia
troubles ressentis en haute

[illegible]

ANTE

[âi], n. f. lat. pilastres carrés accompagnant les formant les angles d'un édifice (le — Pilier d'enseignure. ♦ HOM. Le — Élement, du lat. ante =

riorité.

de ante-, ex (cambrion). Syn. [âtesad], n. Rare. Antérieur. ♦ Grad. Plus cours d'eau dont le tracé est antécédent.

[âtesad] lat. antedecus, rad. edere = aller a) rieur — l'ag. Qui présente un p ♦ 2° N. m. (xv^e) Log. Proposition sion, ou qui énonce la condition. Numérateur de chacun des rappo [âtesad] d'un élément, élément admet relatif pour image — Gra par le pronom qui le reprend. [âi se rapporte le relatif. — Se, exp. invariablement un autre phénom a conséquent. — Méd. (xix^e) Les fai concernant la santé du sujet exami ascendants. ♦ Cour. Chacun des a au passé de ign, en relation avec u Les mauvais effets de l'œuvre [âtesad] n. m. antichristus). Théol. Ennemi du calypse, viendra prêcher une religio avant la fin du monde.

[âi] de ante-, et lat. decessum = déloger Fig. (Fam.) Très ancien, tout à fa une voiture antédiluvienne = (GAUT)

[âtesad] n. f. Antip. Ornement de sculpture qui tout en masquant les vides des lui [âtesad] dit des évis de dix à dix-huit mo

[âtesad] n. f. (Ant. ♦ 1° Mar. Verque longue et mi 2° (1712). Appendice sensoriel à l' antropodes dits antennifères. Fig semblable très aigu, de l'intuitio teur (ou ensemble de conducteurs) ou à capter les ondes électromagné de télévision. ♦ Fig. Radio, télévisio). Nous gardons l'antenne pou dernière heure. Passer l'antenne à qu Sur les antennes de tel poste de ra chitragique, unité avancée du servi poste avancé en liaison avec un en

[âtesad] lat. gram. antepaulinus) Didacti tisme. N. f. L'antépaulisme, la

[âtesad] n. f. de ante-, et poser). Ling. Poser dev élément de la phrase). Antépau Adjectif antépau. ♦ ANT. Postpau

[âtesad] ♦ 1° Qui est avant, qui précède du Résultat l'état de chose antépau aurait mené avant la vie présente rigier à tout autre = (Roux). ♦ riorité. Poser, l'antépau. ♦ 2° devant (opposé à postérieur, ou en et supérieur). La face antépau d' antépau), ou ellipt. Les antépau Dont le point d'articulation se sita de la cavité buccale. ♦ ANT. Postép

[âtesad] n. f. de ante-, et (cambrion). Syn. [âtesad], n. Rare. Antérieur. ♦ Grad. Plus cours d'eau dont le tracé est antécédent.

[âtesad] n. m. antichristus). Théol. Ennemi du calypse, viendra prêcher une religio avant la fin du monde.

[âi] de ante-, et lat. decessum = déloger Fig. (Fam.) Très ancien, tout à fa une voiture antédiluvienne = (GAUT)

[âtesad] n. f. Antip. Ornement de sculpture qui tout en masquant les vides des lui [âtesad] dit des évis de dix à dix-huit mo

[âtesad] n. f. (Ant. ♦ 1° Mar. Verque longue et mi 2° (1712). Appendice sensoriel à l' antropodes dits antennifères. Fig semblable très aigu, de l'intuitio teur (ou ensemble de conducteurs) ou à capter les ondes électromagné de télévision. ♦ Fig. Radio, télévisio). Nous gardons l'antenne pou dernière heure. Passer l'antenne à qu Sur les antennes de tel poste de ra chitragique, unité avancée du servi poste avancé en liaison avec un en

[âtesad] lat. gram. antepaulinus) Didacti tisme. N. f. L'antépaulisme, la

[âtesad] n. f. de ante-, et poser). Ling. Poser dev élément de la phrase). Antépau Adjectif antépau. ♦ ANT. Postpau

[âtesad] ♦ 1° Qui est avant, qui précède du Résultat l'état de chose antépau aurait mené avant la vie présente rigier à tout autre = (Roux). ♦ riorité. Poser, l'antépau. ♦ 2° devant (opposé à postérieur, ou en et supérieur). La face antépau d' antépau), ou ellipt. Les antépau Dont le point d'articulation se sita de la cavité buccale. ♦ ANT. Postép

[âtesad] n. f. de ante-, et (cambrion). Syn. [âtesad], n. Rare. Antérieur. ♦ Grad. Plus cours d'eau dont le tracé est antécédent.

[âtesad] n. m. antichristus). Théol. Ennemi du calypse, viendra prêcher une religio avant la fin du monde.

[âi] de ante-, et lat. decessum = déloger Fig. (Fam.) Très ancien, tout à fa une voiture antédiluvienne = (GAUT)

[âtesad] n. f. Antip. Ornement de sculpture qui tout en masquant les vides des lui [âtesad] dit des évis de dix à dix-huit mo

[âtesad] n. f. (Ant. ♦ 1° Mar. Verque longue et mi 2° (1712). Appendice sensoriel à l' antropodes dits antennifères. Fig semblable très aigu, de l'intuitio teur (ou ensemble de conducteurs) ou à capter les ondes électromagné de télévision. ♦ Fig. Radio, télévisio). Nous gardons l'antenne pou dernière heure. Passer l'antenne à qu Sur les antennes de tel poste de ra chitragique, unité avancée du servi poste avancé en liaison avec un en

[âtesad] lat. gram. antepaulinus) Didacti tisme. N. f. L'antépaulisme, la

[âtesad] n. f. de ante-, et poser). Ling. Poser dev élément de la phrase). Antépau Adjectif antépau. ♦ ANT. Postpau

[âtesad] ♦ 1° Qui est avant, qui précède du Résultat l'état de chose antépau aurait mené avant la vie présente rigier à tout autre = (Roux). ♦ riorité. Poser, l'antépau. ♦ 2° devant (opposé à postérieur, ou en et supérieur). La face antépau d' antépau), ou ellipt. Les antépau Dont le point d'articulation se sita de la cavité buccale. ♦ ANT. Postép

[âtesad] n. f. de ante-, et (cambrion). Syn. [âtesad], n. Rare. Antérieur. ♦ Grad. Plus cours d'eau dont le tracé est antécédent.

[âtesad] n. m. antichristus). Théol. Ennemi du calypse, viendra prêcher une religio avant la fin du monde.

[âi] de ante-, et lat. decessum = déloger Fig. (Fam.) Très ancien, tout à fa une voiture antédiluvienne = (GAUT)

[âtesad] n. f. Antip. Ornement de sculpture qui tout en masquant les vides des lui [âtesad] dit des évis de dix à dix-huit mo

[âtesad] n. f. (Ant. ♦ 1° Mar. Verque longue et mi 2° (1712). Appendice sensoriel à l' antropodes dits antennifères. Fig semblable très aigu, de l'intuitio teur (ou ensemble de conducteurs) ou à capter les ondes électromagné de télévision. ♦ Fig. Radio, télévisio). Nous gardons l'antenne pou dernière heure. Passer l'antenne à qu Sur les antennes de tel poste de ra chitragique, unité avancée du servi poste avancé en liaison avec un en

[âtesad] lat. gram. antepaulinus) Didacti tisme. N. f. L'antépaulisme, la

[âtesad] n. f. de ante-, et poser). Ling. Poser dev élément de la phrase). Antépau Adjectif antépau. ♦ ANT. Postpau

[âtesad] ♦ 1° Qui est avant, qui précède du Résultat l'état de chose antépau aurait mené avant la vie présente rigier à tout autre = (Roux). ♦ riorité. Poser, l'antépau. ♦ 2° devant (opposé à postérieur, ou en et supérieur). La face antépau d' antépau), ou ellipt. Les antépau Dont le point d'articulation se sita de la cavité buccale. ♦ ANT. Postép

[âtesad] n. f. de ante-, et (cambrion). Syn. [âtesad], n. Rare. Antérieur. ♦ Grad. Plus cours d'eau dont le tracé est antécédent.

[âtesad] n. m. antichristus). Théol. Ennemi du calypse, viendra prêcher une religio avant la fin du monde.

[âi] de ante-, et lat. decessum = déloger Fig. (Fam.) Très ancien, tout à fa une voiture antédiluvienne = (GAUT)

[âtesad] n. f. Antip. Ornement de sculpture qui tout en masquant les vides des lui [âtesad] dit des évis de dix à dix-huit mo

[âtesad] n. f. (Ant. ♦ 1° Mar. Verque longue et mi 2° (1712). Appendice sensoriel à l' antropodes dits antennifères. Fig semblable très aigu, de l'intuitio teur (ou ensemble de conducteurs) ou à capter les ondes électromagné de télévision. ♦ Fig. Radio, télévisio). Nous gardons l'antenne pou dernière heure. Passer l'antenne à qu Sur les antennes de tel poste de ra chitragique, unité avancée du servi poste avancé en liaison avec un en

[âtesad] lat. gram. antepaulinus) Didacti tisme. N. f. L'antépaulisme, la

[âtesad] n. f. de ante-, et poser). Ling. Poser dev élément de la phrase). Antépau Adjectif antépau. ♦ ANT. Postpau

[âtesad] ♦ 1° Qui est avant, qui précède du Résultat l'état de chose antépau aurait mené avant la vie présente rigier à tout autre = (Roux). ♦ riorité. Poser, l'antépau. ♦ 2° devant (opposé à postérieur, ou en et supérieur). La face antépau d' antépau), ou ellipt. Les antépau Dont le point d'articulation se sita de la cavité buccale. ♦ ANT. Postép

[âtesad] n. f. de ante-, et (cambrion). Syn. [âtesad], n. Rare. Antérieur. ♦ Grad. Plus cours d'eau dont le tracé est antécédent.

[âtesad] n. m. antichristus). Théol. Ennemi du calypse, viendra prêcher une religio avant la fin du monde.

[âi] de ante-, et lat. decessum = déloger Fig. (Fam.) Très ancien, tout à fa une voiture antédiluvienne = (GAUT)

[âtesad] n. f. Antip. Ornement de sculpture qui tout en masquant les vides des lui [âtesad] dit des évis de dix à dix-huit mo

[âtesad] n. f. (Ant. ♦ 1° Mar. Verque longue et mi 2° (1712). Appendice sensoriel à l' antropodes dits antennifères. Fig semblable très aigu, de l'intuitio teur (ou ensemble de conducteurs) ou à capter les ondes électromagné de télévision. ♦ Fig. Radio, télévisio). Nous gardons l'antenne pou dernière heure. Passer l'antenne à qu Sur les antennes de tel poste de ra chitragique, unité avancée du servi poste avancé en liaison avec un en

[âtesad] lat. gram. antepaulinus) Didacti tisme. N. f. L'antépaulisme, la

[âtesad] n. f. de ante-, et poser). Ling. Poser dev élément de la phrase). Antépau Adjectif antépau. ♦ ANT. Postpau

[âtesad] ♦ 1° Qui est avant, qui précède du Résultat l'état de chose antépau aurait mené avant la vie présente rigier à tout autre = (Roux). ♦ riorité. Poser, l'antépau. ♦ 2° devant (opposé à postérieur, ou en et supérieur). La face antépau d' antépau), ou ellipt. Les antépau Dont le point d'articulation se sita de la cavité buccale. ♦ ANT. Postép

[âtesad] n. f. de ante-, et (cambrion). Syn. [âtesad], n. Rare. Antérieur. ♦ Grad. Plus cours d'eau dont le tracé est antécédent.

[âtesad] n. m. antichristus). Théol. Ennemi du calypse, viendra prêcher une religio avant la fin du monde.

[âi] de ante-, et lat. decessum = déloger Fig. (Fam.) Très ancien, tout à fa une voiture antédiluvienne = (GAUT)

[âtesad] n. f. Antip. Ornement de sculpture qui tout en masquant les vides des lui [âtesad] dit des évis de dix à dix-huit mo

[âtesad] n. f. (Ant. ♦ 1° Mar. Verque longue et mi 2° (1712). Appendice sensoriel à l' antropodes dits antennifères. Fig semblable très aigu, de l'intuitio teur (ou ensemble de conducteurs) ou à capter les ondes électromagné de télévision. ♦ Fig. Radio, télévisio). Nous gardons l'antenne pou dernière heure. Passer l'antenne à qu Sur les antennes de tel poste de ra chitragique, unité avancée du servi poste avancé en liaison avec un en

[âtesad] lat. gram. antepaulinus) Didacti tisme. N. f. L'antépaulisme, la

[âtesad] n. f. de ante-, et poser). Ling. Poser dev élément de la phrase). Antépau Adjectif antépau. ♦ ANT. Postpau

[âtesad] ♦ 1° Qui est avant, qui précède du Résultat l'état de chose antépau aurait mené avant la vie présente rigier à tout autre = (Roux). ♦ riorité. Poser, l'antépau. ♦ 2° devant (opposé à postérieur, ou en et supérieur). La face antépau d' antépau), ou ellipt. Les antépau Dont le point d'articulation se sita de la cavité buccale. ♦ ANT. Postép

[âtesad] n. f. de ante-, et (cambrion). Syn. [âtesad], n. Rare. Antérieur. ♦ Grad. Plus cours d'eau dont le tracé est antécédent.

[âtesad] n. m. antichristus). Théol. Ennemi du calypse, viendra prêcher une religio avant la fin du monde.

[âi] de ante-, et lat. decessum = déloger Fig. (Fam.) Très ancien, tout à fa une voiture antédiluvienne = (GAUT)

[âtesad] n. f. Antip. Ornement de sculpture qui tout en masquant les vides des lui [âtesad] dit des évis de dix à dix-huit mo

[âtesad] n. f. (Ant. ♦ 1° Mar. Verque longue et mi 2° (17

Rober Raci

MICHÈLE THÉRIAULT

[illegible][illegible]

Selon Rober Racine, c'est le 29 octobre 1979 que le dictionnaire devint une présence incontournable. Présence qui se manifestera avec singularité par un déploiement complexe du dictionnaire dans l'espace et le temps. Présence qui sera façonnée par un élément de spatialisation.

Tout a commencé le 29 octobre 1979 dans le petit quartier de Saint-Martin à Laval. C'est là que l'idée d'un *Parc de la langue française* m'est venue. Un parc, un jardin, où, dans un espace ouvert permanent et extérieur, tous les mots de la langue française et leurs définitions, imprimés sur de petits panneaux seraient plantés au sol, répartis en quartiers de mots; chaque classe de mots étant identifiée par une couleur spécifique¹.

Pour Rober Racine, le dictionnaire dans tous les mots qu'il rassemble, devient un jeu d'espaces et ces espaces se déclinent de toutes sortes de manières: en vide, en plein, en percée, en colonne, en rangée, en allée, en plan, en clarté, en noirceur, en jour et en nuit. Face à ces espaces, l'artiste, le regardeur et le lecteur sont constamment appelés

PAGES-MIROIRS (DÉTAIL ET VUE PARTIELLE), 1980-1995, PAPIER, ENCRE, GRAPHITE, DORURE, MIROIR, 20 ÉLÉMENTS DE 243,8 X 121,9 CM, CHAQUE ÉLÉMENT COMPORTE 80 PAGES-MIROIRS; PHOTO: (GUY L'HEUREUX) CIAC.

à se mouvoir, à se déplacer; à passer d'ici à là-bas. Elles exigeront de lui et de nous (en partie) un engagement total du corps: « Cette décentralisation [du dictionnaire] doit être prise au sens le plus large; elle touche les champs visuel, auditif, tactile et olfactif de la perception »².

Le dictionnaire de Rober Racine nous entraîne dans une activité incessante de croisements et d'imbrications qui nous confrontent, constamment mais paradoxalement, à une foule d'écarts, d'ouvertures et de vides. Il devient le lieu d'un passage; le champ d'un nomadisme du mot et de l'être: glissements, transformations, ajustements, raccords, transpositions, occultations. Ces passages ne se font pas sans violence: « [...] j'opère, via découpes et percées, le passage d'un déchiffrement vers son défrichage: du texte au terrain³ ». Il passe donc, d'un décodage ou d'une « traduction en clair » (selon la définition du *Petit Robert*) à un déblayage qui entraîne une perte (le défrichage en culture détruit la végétation spontanée pour la rendre propre à la culture). La traduction aussi porte en elle une part de destruction et de perte. Ce qui est perdu ici et non pas détruit mais retiré ou occulté, résulte en une ostensible et radicale transformation du texte original.

L'œuvre de Rober Racine autour du dictionnaire peut se lire comme pratique traduisante, comme occupant l'espace de la traduction et comme lieu où l'on y retrouve effectivement les mouvements qui animent l'acte de traduction.

Le Parc de la langue française, le *Terrain du dictionnaire A/Z* et les *Pages-Miroirs* déterritorialisent une langue et un langage unique et nous les dévoilent autrement, étrangement. Cette altérité est une question fondamentale abordée par les discours contemporains en matière de traduction⁴. Dans la quête pour une équivalence de sens en traduction littéraire, on met davantage l'accent aujourd'hui sur les différences qui y résident. Celles-ci ouvrent le champ d'un questionnement profond quant à ce qui constitue le sens et la signification en traduction. On focalise beaucoup plus sur l'écart ou l'espace entre les mots, les textes et les contextes. C'est que celui-ci est immanent à la traduction.

Dans les dictionnaires de Rober Racine, le sens occupe divers espaces et il est contraint à se mouvoir d'un lieu à l'autre, d'un temps à l'autre. Le sens *migre* en quelque sorte. Il le fait au sein de la langue d'origine, au sein d'une seule langue. Les œuvres de Racine autour du dictionnaire sont une suite de mouvements dans l'espace qui résultent en une spatialisation des mots. Une suite de gestes qui inscrivent un effet de traduction: le geste de planter, de couper, de coller, de repositionner, de perforer, d'appliquer, d'enluminer, de marquer, d'inscrire d'autres signes.

Ainsi les mots glissent hors d'eux-mêmes, *exorbités*, parfois expropriant ou trafiquant le sens. Le rapport avec leur emplacement habituel et leur présence usuelle (dans un *Petit Robert* n'ayant subi aucune intervention) n'est pas amené à disparaître ou rendu secondaire, il devient autre. Maurice Blanchot note dans un essai intitulé « Traduit de... » :

La traduction, si elle est bonne, apporte avec elle, sans recours à une incohérence factice, le sentiment d'un léger écart entre les mots et ce qu'ils visent, d'une possibilité, pour eux, de glisser hors de cette forme qu'on leur a donnée pour retourner à leur point de départ, qui est ici la langue originale mais qui symbolise aussi le fond originel sur lequel sont prélevés les mots à naître d'un langage qui se sépare à peine du vide⁵.

Dans *Le Parc de la langue française*, chaque mot du dictionnaire est re-positionné à la verticale. Il est aéré, comme mis à nu dans son *vide*. Le visiteur doit se déplacer à pied, donc franchir des espaces pour avoir « [...] l'occasion d'apprendre en marchant le langage et ses imaginaires⁶ ». On pourrait ajouter pour apprendre le langage et ses espaces, le langage et ses silences.

Racine procède à une véritable réécriture du *Petit Robert*. Au cours des dix dernières années, la traduction en tant que réécriture d'un texte ou réécriture parmi d'autres a fait l'objet d'études percutantes. Il existe différents types de réécritures telle l'adaptation cinématographique d'un roman, par exemple, ou encore l'analyse critique d'une œuvre particulière. On estime que ces réécritures représentent une forme de traduction *intra-culturelle*⁷ et que celles-ci jouent un rôle de premier plan dans le façonnage de l'image de l'œuvre originale. Image qui devient incontournable et aussi essentielle que l'original.

L'image du *Petit Robert* est littéralement manipulée par Racine. Cette réécriture s'effectue par le biais d'une intervention manuelle qui passe à travers et autour des mots, altère le mode visuel de leur présentation, et donne une nouvelle configuration à leur image. Cette réécriture n'a rien d'abstrait et elle est rendue manifeste par sa physicalité. Dans les *Pages-Miroirs*, les transferts s'effectuent dans l'espace physique du dictionnaire, donc dans le lieu même de l'original.

Qu'en est-il de cette image du dictionnaire? De quelle image s'agit-il? Un dictionnaire est beaucoup moins immuable qu'il n'y paraît. Une tension entre le fini et l'infini est constamment en jeu. Immense inventaire, on le veut exhaustif quand on le tient dans nos mains avec ses milliers de pages. Il posséderait le poids de la vérité sémantique et orthographique. Mais cette vérité est en partie celle de l'époque à laquelle il appartient et le corps du dictionnaire sera amené à subir au fil des ans de multiples révisions et ajouts. Racine relève cet enjeu paradoxal

du *Petit Robert* qui est un impressionnant objet « fini » tout en demeurant constamment inachevé. Il a voulu y apporter « un peu de lumière », y opérer des brèches, mettre la main au texte original qui s'avère insaisissable et beaucoup moins monolithique qu'on ne le croit.

Au départ, donc, le terme *l'original* en traduction possède une certaine ambiguïté. Bien que toute traduction se réalise à partir d'un texte nommé, l'origine du texte en question est le produit d'une rencontre, entre autres, avec une *dissémination* en cours à l'époque de sa création. Plus tard, lors d'une traduction, il y a une toute autre *dissémination* en cours auquel viendra se joindre la sphère culturelle et sémantique du traducteur et du lecteur.

Le dictionnaire est à notre insu le lieu d'une prodigieuse intertextualité et interculturalité. Il n'est qu'à prêter attention à l'étymologie des mots et aux innombrables textes littéraires cités au fil des définitions. D'ailleurs, Racine le soulignera à la présentation de la lettre « K » à la Documenta IX en Allemagne en 1992. Cette lettre l'aura retenu par son « cosmopolitisme ». Les 201 mots qu'elle contient proviennent d'une trentaine de pays d'Orient et d'Occident⁸.

Au-delà de l'origine plurielle du vocabulaire français rigoureusement mise en évidence dans *Le Petit Robert*, il nous faut aussi commenter le rapport que l'artiste/écrivain lui-même entretient avec ce qui est après tout sa langue maternelle. On pourrait le qualifier de rapport *exacerbé* dans ce qu'il porte en lui d'intensité, d'accentuation et d'amplification. C'est une plongée dans le *moi* de la langue qui est du même coup une perte et une dépossession. Racine notera dans le journal qu'il tiendra tout au long des *Pages-Miroirs* :

Aller tellement loin qu'il [le spectateur] se dise: « ça n'a pas de sens, c'est complètement insensé. » Oui j'ai voulu ça, ardemment. Pourquoi? Pour montrer que je pouvais aller dans quelque chose qui n'est pas vraiment moi et qui pourtant me correspond. (5 avril 1985)

La langue familière devient étrangère de par la motion auquel elle est soumise quotidiennement et de par ce qui lui échappe. Écarts et vides dans le foisonnement des mots de la langue maternelle⁹. Ce tiraillement, c'est l'assurance de la possession qui est aussi l'abandon de la dépossession; il est un rapport de dualité qui est de force égale que l'on retrouve aussi dans la traduction.

Le, ou plus justement, les *Petit Robert* de Rober Racine entretiennent un rapport trouble avec *Le Petit Robert* original. Trou-

TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z, 1980, STYROMOUSSE, BATONNETS DE BOIS, CARTON, PAPIER, 16 X 853,4 X 731,5 CM; PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY. COLL. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

ionnant
amment
a peu de
nettre la
saississ-
ue qu'on

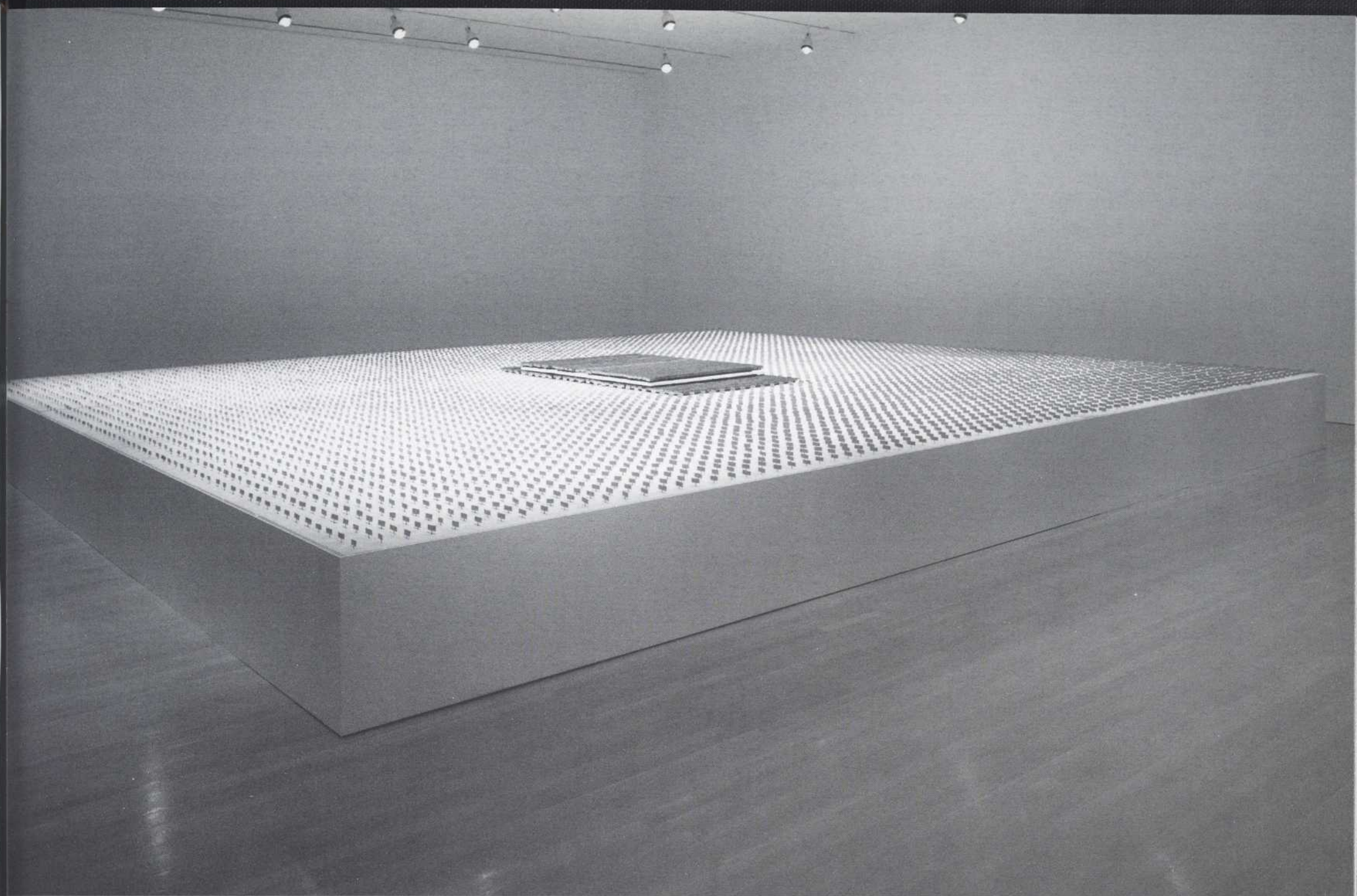
l'en tra-
ité. Bien
rtir d'un
question
e autres,
oque de
duction,
en cours
re cultu-
ur et du

u le lieu
et inter-
vention à
mbrables
initions.
a présen-
nenta IX
re l'aura
Les 201
nt d'une
cident.

vocabu-
e en évi-
aut aussi
l'écrivain
est après
aurait le
ce qu'il
uation et
e dans le
coup une
ne notera
au long

se dit: «ça
é.» Qui j'ai
ntres que je
as vraiment
(1985)
angère de
mise quo-
échappe-
ment des
e tiraille-
ession qui
ion; il est
orce égale
duction.
Robert de
n rapport
nal. Trou-

TYRONOUSSE
X 554 X 715
AN TREMBLAY
DE MONTRÉAL





LE PARC DE LA LANGUE
FRANÇAISE, 1979-1992,
INSTALLATION À LA
DOCUMENTA IX
(TEXTE SUR PLAQUE
DE MÉTAL); PHOTOS:
ROBER RACINE.



ble parce que ce que l'on qualifierait conventionnellement d'*original* n'occupe plus sa place privilégiée et autonome. Dans la réflexion derridienne sur la traduction, l'œuvre dite *secondaire* envahit la première, la transgresse et le lien entre l'original et sa traduction est maintenant à double sens.

La traduction est une écriture; n'est pas simplement une traduction au sens de la transcription, c'est une écriture productrice qui est appelée par le texte original¹⁰.

LE PARC DE LA LANGUE FRANÇAISE ET LE TERRAIN DU DICTIONNAIRE A/Z

Le Parc de la langue française est une reconfiguration radicale du dictionnaire. De sa position à l'horizontale, chaque mot et sa définition sont amenés à se re-positionner à la verticale. D'un parcours essentiellement oculaire sur une surface plane bidimensionnelle, nous passons à un parcours dans un espace tridimensionnel qui contraint le corps entier à se mouvoir. La lecture n'est plus uniquement le produit d'un mouvement des yeux et d'une agitation des doigts, elle exige qu'une promenade s'effectue.

Le Parc nous présente donc le même contenu que *Le Petit Robert*: Racine a transféré chaque entrée et sa définition sans procéder à aucune modification. Les mots sont en outre placés par ordre alphabétique et chaque classe de mots est identifiée par une couleur. C'est le même dictionnaire mais il est aussi totalement autre.

Dans *Le Parc de la langue française* tel que proposé par Racine, on retrouve des effets de traduction. Il y a la motion traduisante à laquelle est soumise chaque composante de l'original: le mot-clé et sa définition. Le déplacement s'effectue vers un territoire dont l'étendue est vaste et les paramètres autres. Le contexte de réception telle la langue d'arrivée possède des caractéristiques (mentionnées ci-haut) qui lui sont propres. Une nouvelle lecture de l'original s'impose. Celle-là n'occulte pas l'essence de l'original mais plutôt contribue à l'augmenter et à lui conférer une autre dimension.

Le vide dans l'écart des mots devient un espace quasi tangible puisque le corps peut l'occuper et parfois être amené à le franchir. *L'entre-deux* acquiert une valeur et une présence équivalente à celle des mots. La lecture s'effectue dans l'amplitude du déploiement spatial des mots. Celle-ci s'avère ainsi beaucoup moins focalisée et ne comporte pas nécessairement un objectif précis puisqu'elle s'effectue dans un lieu ouvert qui ne possède pas les frontières étroites des pages du dictionnaire que l'on peut à tout moment refermer. La lecture revêt un caractère urbain au sein d'un « parc » qui adopte les paramètres d'une

air con-
e plus sa-
ns la ré-
l'œuvre
la trans-
traduc-
s simple-
tion, c'est
ar le texte

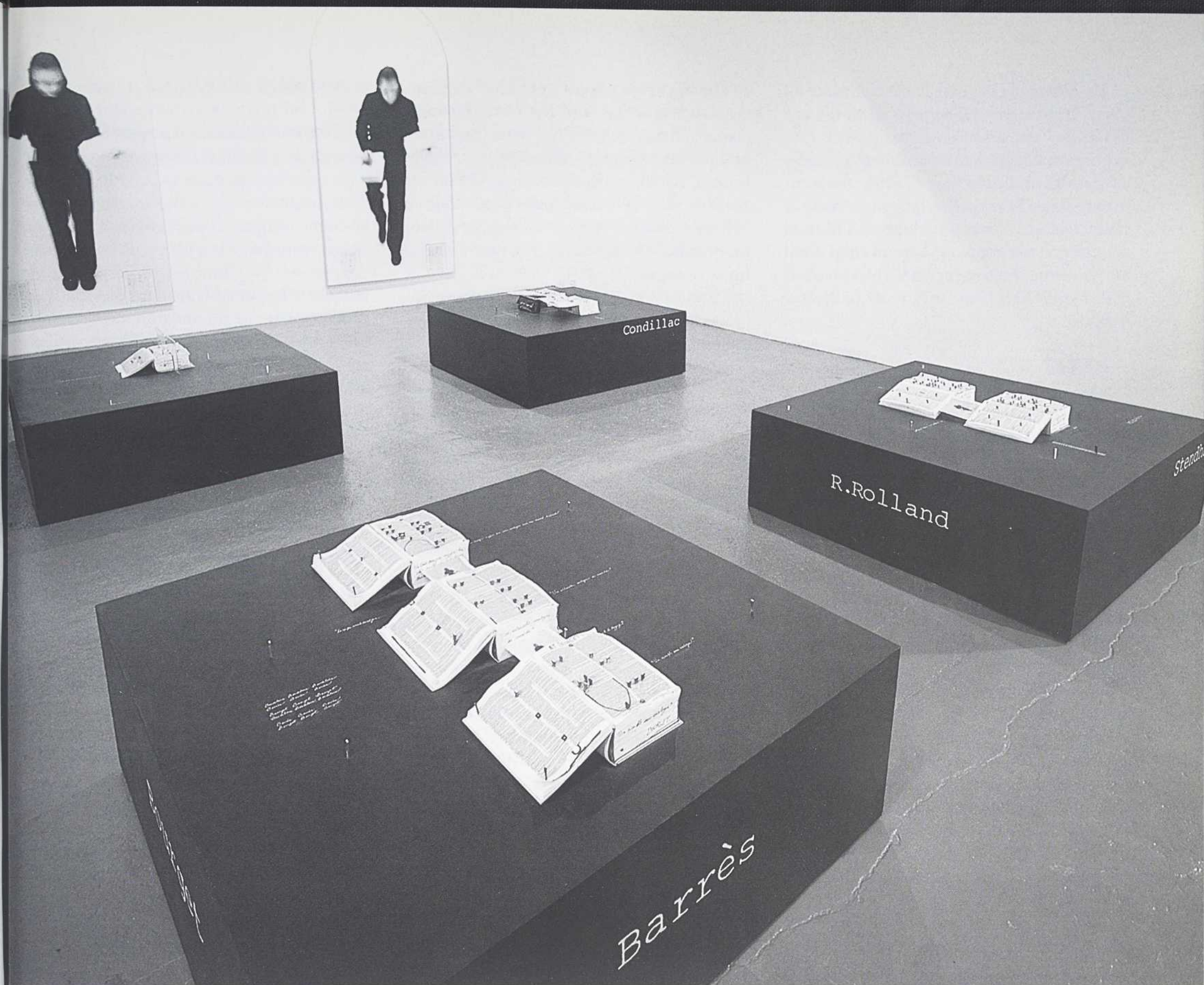
ZN

une re-
aire. De
not et sa
ionner à
llement
ension-
dans un
raint le
ure n'est
uvement
gts, elle

eme con-
transféré
procéder
sont en
et chaque
couleur.
est aussi

re tel que
s effets de
ante à la-
sante de
n. Le dé-
oire dont
es autres.
ague d'ar-
mention-
Une nou-
Celle-là
mais plu-
conférer

vient un
corps peut
franchit.
une pré-
La lecture
loiment
ins beau-
re pas né-
usqu'elle
ne possède
du diction-
t référen-
un au sein
êtres d'une



DICTIONNAIRE A, 1982, MATÉRIAUX MIXTES, 49 X 121,5 X 121,5 CM (CHAQUE BLOC), 228,6 X 132,1 CM (CHAQUE PHOTO); PHOTO: (GUY L'HEUREUX) CIAC.

cité avec ses quartiers dans lesquels le visiteur/lecteur erre. Il appréhende les mots et leur sens dans leur présence spatiale et dans leur appartenance territoriale, à la manière des composantes d'une ville. La rencontre du mot est aussi fortuite qu'elle est déterminée.

Le Parc de la langue française n'a cependant pas encore été réalisé tel que conçu par Racine. Seule une tranche, la lettre « K » a été présentée en 1992 à la Documenta IX. Une maquette a, par ailleurs, été conçue en 1980 et porte le titre de *Terrain du dictionnaire A/Z*. Tributaire du *Parc de la langue française*, elle constitue une traduction de l'œuvre maîtresse qui est aussi œuvre virtuelle. Mais le *Terrain* est aussi une réécriture du *Petit Robert*. Il occupe donc à son tour un territoire ambigu entre deux originaux. Le

Terrain du dictionnaire A/Z intervient du même coup sur l'image du *Parc de la langue française* et celle du *Petit Robert*.

Chacune des 55 000 entrées du *Petit Robert* a été découpée par l'artiste et collée sur un petit carton pour ensuite être plantée sur une vaste surface plane. Le geste de transfert devient amplifié et adopte la dimension d'un passage rituel :

La même opération de découpe/collage s'est donc effectuée autant de fois qu'il y a de mots dans le dictionnaire. [...] en plus de toucher cette plume/couteau asséchée d'encre, ce sont les mots eux-mêmes que j'ai pris dans mes mains pour aller les déposer sur une autre surface, un autre espace, une autre lumière, une autre vie.

Le *Terrain* est un texte, un autre texte, qui représente une autre écriture :

Une écriture où pas une seule fois je n'ai, calligraphiquement, tracé la moindre lettre, le moindre mot. Une écriture où j'ai véritablement fait le tour des mots.

L'échelle se trouve considérablement réduite dans le *Terrain* qui occupe maintenant une grande salle. Le contenu est aussi réduit puisqu'on y retrouve les mots-clés sans leur définition. Dans *Le Parc*, le visiteur/lecteur peut s'intégrer dans le prolongement de l'espace occupé par chaque mot et sa définition. Le rapport entre l'être et le mot est unitaire. Le *Terrain* ne permet pas que le visiteur/lecteur y pénètre, il ne peut que circonscrire le rassemblement exhaustif des entrées du dictionnaire. Une relation s'établit avec la présence d'un ensemble qui exerce un attrait considérable de par sa densité spatiale.

Le *Terrain* c'est aussi le dictionnaire en tant que présence. Ce sont les mots tenus à l'écart de leurs définitions, mis à nu en tant que signifiants purs et entièrement possédés par le regard du visiteur. C'est le moment privilégié de la première rencontre entre le traducteur et l'œuvre à traduire où l'illusion de tout pouvoir contenir dans un coup d'œil est puissante. En somme, le *Terrain* pourrait être l'antichambre du *Parc de la langue française*.

PAGES-MIROIRS

Avec les *Pages-Miroirs*¹¹ on pénètre au cœur du dictionnaire, dans ses entrailles. Les transferts et déplacements se font à même chaque page. Après avoir déplacé le dictionnaire hors de ses frontières, Racine revient à l'objet même et intervient à la fois à l'intérieur de ses frontières et à leurs limites. Les *Pages-Miroirs*, au nombre de 2 130, sont un déploiement beaucoup plus intimiste du dictionnaire. La spatialisation du mot est de nature privée mais ne manque pas de le bousculer considérablement dans sa forme. Il y a en outre prolongement du *Terrain* dans les *Pages-Miroirs* du fait que chaque *Page-Miroir* est réalisée à partir des pages dont Racine a prélevé les entrées destinées au *Terrain*. Toutes les interventions sur les *Pages-Miroirs* se font à même la page et sur les définitions des mots-clés qui ont disparu et ne sont maintenant que vide. Les *Pages-Miroirs* gravitent autour du vide qui, selon Racine, « se mire dans le miroir placé sous la page ».

Le vide est aussi présent sous la forme d'infimes perforations dans la page. Il nous amène à naviguer sur l'envers des mots, leurs détours, leurs facettes cachées. L'absence du mot-clé permet à la définition de glisser hors de la colonne dans laquelle elle est maintenue et de donner libre cours à d'innombrables possibilités sémantiques.

Il s'ajoute à ces découpures tout un ensemble de signes apposés sur la page : notes musicales, dorure de certaines lettres, traits, triangles, ajouts de lettres dans les marges. Ainsi chaque page, chaque définition devient un lieu unique et privilégié, livré à ses secrets, scintillant, constellé et lumineux.

Les *Pages-Miroirs* que Racine qualifie de « pans privés » du *Parc de la langue française* se présentent à nous tel le visage secret et privé de l'acte de traduction. Elles sont un microcosme de l'activité traduisante. Racine procède par additions et soustractions qui sont tout en nuances. Le sens en tant que problématique qui hante toute traduction devient une représentation pure. Il adopte une présence matérielle qui nous éveille à ses errements et à ses dépassements. Racine nomme les *Pages-Miroirs*, entre autres, des « icônes de sens ».

L'intégrité de chaque définition est pourtant respectée. Le sens que recèle chacune d'entre elles n'est pas trahi mais il est amené à prendre son envol, à franchir ses propres limites. Racine contourne chaque définition, entre en elle, la creuse. Ainsi nous sommes invités à plonger – jusqu'au vertige – dans les possibilités du sens et à goûter à ses infimes nuances.

J'ai souhaité que les *Pages-Miroirs* soient des toupies ivres de sous-entendus; qu'elles soient à tout jamais débarrassées des « pannes de reflet » d'un langage figé.

Dans son commentaire sur les *Pages-Miroirs*, Racine revient souvent sur la notion de dépassement alliée au travail interminable auquel il se livre. Paradoxalement, en œuvrant, Racine se sent à la fois libre et prisonnier du dictionnaire. Comment y trouver sa place, son espace ? Il s'agit de s'imprégner du texte à traduire. D'une part, Racine veut donner son propre visage à la page en essayant de lui « ressembler ». D'autre part, l'usage du miroir comme fond à la page permet au regardeur/lecteur de se fondre à la page (y amenant tout son vécu culturel), son visage et son regard « strié[s] par les mots ». L'apport extérieur à la fois de l'artiste (traducteur) et du regardeur/lecteur (traducteur également) est constitutif de la *Page-Miroir*. C'est un apport de différences lié à l'original (*Le Petit Robert*) et qui le soumet à toutes sortes de glissements.

Une traduction ne s'avère jamais terminée car l'original n'est jamais immobile. Nous relevons ici la réflexion de Maurice Blanchot qui, commentant le célèbre essai de Walter Benjamin « La Tâche du traducteur », déclare que la traduction est une mise en œuvre de la différence. L'œuvre digne d'être traduite, déclare-t-il, doit être en rapport avec la différence parce que, entre autres, « [...] elle rassemble d'une manière privilégiée, les possibilités d'être différentes d'elle-même et étrangères à elle-même que détient toute langue vivante »¹². Les interventions de Racine (acte de dépassement des limites et acte de confrontation à d'autres possibilités) sur les pages du dictionnaire sont liées à ce devenir qui est sans fin et qui nous mène à notre tour vers une lecture qui est dépassement. En guise d'enchâssement de tout ce travail exténuant autour du dictionnaire, Racine cite lui aussi une phrase de Blanchot (tirée de *L'Espace littéraire*) qui mérite d'être répétée ici. « [...] obéir à ce qui nous dépasse et être fidèle à ce qui nous exclut. » Racine l'inversera pour lui faire dire « [...] dépasser ce à quoi l'on obéit pour enfin devenir infidèle à ce qui jadis nous excluait ». Avec finesse, Racine fait le point sur ce perpétuel va-et-vient entre la contrainte et le dépassement qui caractérise la traduction.

PHRASES HARMONIQUES

Les *Phrases harmoniques* représentent un exercice de contrainte. Les deux *Phrases harmoniques* qui émergent de chaque *Page-Miroir* du dictionnaire sont délicatement et péniblement composées par l'artiste à partir de chaque colonne. « Il n'y a aucun hasard dans ces phrases. [...] Tout est pensé, choisi; retenu ou rejeté », écrit l'artiste. L'enfilade de mots choisis par Racine doit s'astreindre à un ordre qui signifie. La *Phrase harmonique* fait violence en quelque sorte au chassé-croisé libre de mots qui résulte des autres interventions de l'artiste sur la page. Elle est une immobilisation momentanée du mouvement qui anime la traduction. C'est une tentative de placer les mots en un lieu fixe, de mettre fin à leurs déplacements, à leurs errements. Les *Phrases harmoniques* sont la métaphore enfouie dans chaque *Page* et dans le sens le plus strict de ce terme elles sont une *transposition*, un *transfert de sens*. Elles portent en elles les *relents* d'un déplacement tout en représentant l'aboutissement d'un mouvement. Mais cet arrêt mène à une espèce de fulgurance où, pour un moment, il y a harmonisation du sens et de la forme; du son et du rythme de chaque mot.

Les *Pages-Miroirs* sont, en dernière analyse, un habile « dialogue entre le vouloir et le pouvoir ». En effectuant des milliers de petits gestes *traduisants* sur le dictionnaire, les *Pages* oscillent entre le vouloir de transporter l'œuvre hors de ses limites et le pouvoir de l'accomplir uni au pouvoir d'une nouvelle lecture.

En somme, toute cette *activité* autour du dictionnaire, toutes les métamorphoses auxquelles Rober Racine le soumet constituent, à plusieurs niveaux, une mise en abyme du processus de traduction.

Au départ, Racine a disposé sur la langue française un autre système de signes. Sa réécriture du dictionnaire le transforme en unités de temps et d'espace qui sont dans l'emprise d'une dispersion constante. Ces déplacements et ces transferts font apparaître les décalages qui existent à l'intérieur d'une seule langue et remettent en question l'intégrité du système de la langue. Des fissures, littéralement, apparaissent de toute part. Chaque mot adopte une nature *fuyante*. Si on conçoit la traduction uniquement comme le passage d'un texte dans une langue à une autre, il suffit de se plonger dans les *Pages-Miroirs* ou de se confronter au *Terrain du dictionnaire A/Z* pour constater que le *passage* peut s'inscrire dans une seule langue.

D'autre part, toute la problématique de ce qui constitue l'*original*, et donc un *original*, est soulevée dans l'œuvre de Racine. De quel dictionnaire s'agit-il ? Du *Petit Robert*, c'est

incontestable. Mais *Le Petit Robert* version 1979 représente-t-il un original ? Nous faudrait-il remonter au tout premier *Robert* ou encore à l'apparition du tout premier dictionnaire de la langue française au XVIII^e siècle ? Il s'agit donc ici d'un *original* impur, l'objet de figurations à la fois subtils et radicaux, traversé (transpercé, découpé) par l'usure du temps.

Le destin de l'original nous amène à soulever la réflexion de Benjamin (alliée à celle de Derrida qui en est prolongement)¹³ sur sa survie (en tant que quelque chose qui s'élève au-dessus de la vie de l'original – de l'auteur et au-delà de l'incarnation physique du texte – et la prolonge). La survie est pour Benjamin la structure de l'original et c'est la tâche du traducteur, non pas de copier l'original ou de le *communiquer*, mais de le faire croître, de l'augmenter.

Toute l'activité de Racine en est une d'augmentation et de croissance du dictionnaire. Le dictionnaire s'ouvre et s'étale. Il se déploie non seulement dans le champ de l'écriture, mais aussi dans le champ plastique et sonore (ou plus précisément de l'écriture plastique et sonore) ou même corporel. Pour Racine (il le déclare à plusieurs reprises)¹⁴, il faut « écrire vers la musique », « tendre vers cet autre »¹⁵. Cet *autre* nous transporte à son tour vers un nouvel espace – l'espace augmenté de l'original où s'accumulent et s'abandonnent les traces de l'inscription *en transit* vers d'autres espaces.

NOTES

1. À moins d'indications contraires tous les commentaires de Rober Racine cités dans ce texte sont tirés de son recueil intitulé : *Le Dictionnaire*, Montréal, les éditions Parachute/la Galerie René Blouin, 1988.
2. *Dictionnaire A*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, p. 1.
3. Rober Racine, texte publié au catalogue de l'exposition *L'Art pense*, Société d'esthétique du Québec, 1984, p. 68.
4. Parmi les ouvrages percutants sur le sujet notons : *Translation, History & Culture*, sous la direction de Susan Bassnett et André Lefevere, Londres et New York, Pinter Publishers, 1990; Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1984; divers textes de Jacques Derrida, notamment « Des Tours de Babel », in *Psyché. Invention de l'autre*, 1987, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, 1987, *L'Oreille de l'autre*, 1982, *Difference in Translation*, sous la direction de Joseph Graham, Ithaca, Cornell University Press, 1985; Sherry Simon, *Le Trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1994; *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, sous la direction de Lawrence Venuti, London et New York, Routledge, 1992.

5. Dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 184.
6. *L'Art pense*, op.cit., p. 68.
7. *Translation, History & Culture*, op.cit., p. 9-10.
8. Documenta IX, catalogue de l'exposition, Stuttgart, édition Cantz, 1992, vol. 3, p. 448-451.
9. Voir à ce sujet Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1993, p. 13.
10. *L'Oreille de l'autre, otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, sous la direction de Claude Lévesque et Christie V. McDonald, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 202.
11. Les *Pages-Miroirs* ont été exposées au Centre international d'art contemporain (CIAC) du 7 décembre 1995 au 28 janvier 1996.
12. Maurice Blanchot, « Traduire », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 70-71.
13. Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », *Œuvres I, Mythe et violence*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, éditions Denöel, 1971; *L'Oreille de l'autre, otobiographies, transferts, traductions*, op.cit., p. 134 et p. 161-163.
14. « Je fais les *Pages-Miroirs* pour détailler le détail des mots et notes d'une partition que l'on nomme le dictionnaire [...] C'est mon interprétation secrète et musicale des mots vus. » *Le Dictionnaire*, p. 19. L'acte musical est indissociable de l'activité artistique de Rober Racine. Voir à cet égard, Raymond Gervais, « Les musiques de Rober Racine », *Parachute* 75 (juillet, août, septembre 1994), p. 18-27.
15. *L'Art pense*, op.cit., p. 68.

Michèle Thériault est conservatrice adjointe de l'art contemporain au Musée des beaux-arts de l'Ontario. Elle remercie le Conseil des Arts du Canada pour son appui financier.

The author draws a parallel between the practice of translation and Rober Racine's work with the French dictionary, emphasizing that the product of both activities is not a mere transcription but a new text. Referring to Maurice Blanchot and Walter Benjamin among others, the author explains how the translator's and Racine's task are similar in that they transform and extend the meaning of the original text. Through various operations Racine has given each page of the dictionary a visual, spatial and musical dimension in a mise en abyme of translation. In this work, words appear in a state of constant transit.



ILYA KABAKOV, TOILET.
1992, INSTALLATION VIEW;
PHOTO: DIRK POWELS.



ILYA KABAKOV, IN THE
APARTMENT OF NIKOLAI
VICTOROVICH, 1994,
INSTALLATION VIEW.



ILYA KABAKOV AND
COLLECTIVE
ACTIONS, PICTURES,
1979, PERFORMANCE
STILL; PHOTO:
GEORGY KIZEVALTER.

Moscow Communal Conceptualism

VICTOR TUPITSYN

One hundred and sixty-two years ago in an attempt to grasp the essence of Russia prince Vyazemsky remarked, "from thought to thought one must gallop hundreds of miles." This idea confirms that the perception of space in Russia has always gravitated to the extremes with total disregard towards what lies in-between. After the Revolution, this polarity acquired hysterogenic dimension which was caused on the one hand by the suffocating closeness in the relationships between the tenants of overcrowded communal apartments, and on the other by the overwhelming presence of the vast caesural territories. In the former USSR, the notions relating to a sense of space (such as migration and travel) would frequently be substituted for or confused with those connected to temporality (be it Futuristic sentiment or searching for "*temps perdu*"). Reflecting upon this phenomenon, the Moscow artist and theorist Andrei Monastyrsky places Ilya Kabakov's conceptualism and his own performances of the late 1970s and early 1980s within what he calls the "ontology of surface (space)." He contrasts this with Western conceptualism which for him evolves within the framework of the "ontology of action (time)." Now that it is no longer unthinkable for Russian artists to travel abroad, the dichotomy between Western and Eastern European paradigms of conceptualism seems to be losing its rigidity and sharpness.

Kabakov and Monastyrsky belong to the ranks of the most influential figures in alternative Russian culture. Along with Komar and Melamid, they may be regarded as the founders of Russian conceptualism. If the Kabakovian paradigm of art as idea is based upon a metastasizing narrativity, then Monastyrsky hypostasizes conceptualism as discourse, as a theoretical enterprise. In the seventies and eighties Kabakov and Monastyrsky were chiefly responsible for the initiation into the alternative Muscovite artworld of a new generation of creatively engaged young people, a tight group of conceptual artists who announced themselves as the MANA (Moscow Archive of New Art) circle, or in a later transcription, NOMA. To designate the artists' place in the history of Muscovite (neo)conceptualism, as well as that of the CA¹ performance group led by Monastyrsky, an excursion into the past is called for.

In the nineteenth century Leopold von Sacher-Masoch created the term "A Law of the Commune," a collective guarantee and the *modus operandi* of a Dionysian *Weltanschauung* with its characteristic autochthony of collective somatics. It is precisely this, in the opinion of the father of masochism, which fermented relations within peasant families, collectives and agrarian sects. Such forms of corporeality, under the conditions of their transplantation to an urban milieu, proved to have a rare gift for converting the *other* into the *same* and manifested an appetite for autonomy, for collapsing in upon themselves (ghettocentrism).

Immediately after the Revolution, Lenin issued a requisition order for city apartments (especially in the central areas) in order to divide them up among the poor: the norm was set at one room per person. By 1924, this norm was reduced to eight square meters per person. Following Lenin's death in 1924 and the concurrent curtailing of the NEP (New Economic Policy) in Soviet Russia, there began a period of collectivization identifiable with the initial steps of the so-called Stalinist revolution. The peasantry, which in pre-Revolutionary Russia had constituted the overwhelming majority of the population, was, for the most part, forcibly recruited into collective farms. The remainder were either wiped out or banished to distant regions of the country to perform forced labor. A significant number were compelled to migrate to urban areas. This last phenomenon engendered a housing problem of enormous proportions, one that even today awaits a solution. Stalin exploited this situation in order to further his project of de-individualizing the consciousness and the daily life of the Soviet people. City apartments, as provided by law, became as populous as anthills. This "uplotnenie" reached its climax when two or

three different tenants were compelled to live in one room. Families of every social, national, and cultural-ethnic group were forced to cleave together into a single communal body.

The urban peasantry of Stalin's epoch not only swallowed and assimilated other forms of class identity (such as the proletariat and intelligentsia), but also "erected" their own "house of being" known as "communal speech corporeality." In this (pseudo-Heideggerian) "house," as Kabakov said, "the degree of the helplessness of communal life before the outside world is horrifying. No one in a communal apartment will fix a loose board or a broken faucet, because all these functions from eviction to repairs are performed by it."² Alongside the communal speech that immeasurably dominated transplanted urban domiciles, *homo-communalis* knew another (Apollonian), extra-communal speech: the voice of power (the rhetoric of the *polis*) that blared from Soviet radios. On the level of artistic practices, this voice reified itself in the form of what, following Max Horkheimer, may be called the "affirmative culture" of Socialist Realism. Interrelations between the latter and communal speech gradually evolved from dialogical to antithetical, *i.e.*, from a Bakhtinian "two-world condition" to a binary opposition (the de-individualizing imperatives of "A Law of the Commune" versus the ultimate individualism of autocratic power as personified by Stalin, Krushchev, or Brezhnev). The gap that divided these clashing rocks provided a niche for a third language. Both Monastyrsky's conceptualism and the actions of the CA group gravitated toward the textuality of this scheme.

Few of Kabakov's Western admirers realize that almost all segments of this artist's *œuvre* are essentially representations of the corporeality of Soviet communal speech. His "rooms" and his albums are linguistic mine-fields that explode as soon as the viewer comes into contact with them or enters the site of the installation – limitless as far as audibility of "spoken kitsch" is concerned. Communal ghetto – a *kommunalka* – is Kabakov's central subject just as the flophouse was Maxim Gorky's in *The Lower Depths*. "The flophouse is an extraordinary successful metaphor – a glimpse, as it were, into a pit where a myriad of souls swarm. There is no action in Gorky's play, only talk. Our Russian life seems exactly the same to me: it gravitates toward zones of speech. Thus the communal apartment turns into a Soviet version of *The Lower Depths*."³

In his recent conversation with Francesco Bonami Kabakov insisted that "creativity comes from fear and anguish."⁴ The artist's confession that repression and fear "are part

of my life and my mind" reiterates both Kierkegaard's *The Concept of Fear* and Manfredo Tafuri's *Architecture and Utopia*. This statement also echoes Harold Bloom's theory of poetic influence as defensive mechanism. In his book *Poetry and Repression*, Bloom argues that an artist "strives for a selection, through repression, out of the traces of the language [of art]; that is, he represses some traces, and remembers others. This remembering is a *misprision*, or creative misreading."⁵ For Kabakov repression is comparable with "clothing thrown over the skeleton of words"⁶ – an allegorized image of *misprision*. Bloom's insights are primarily applicable to those artworks which Kabakov has been producing in the West. Their creator would probably agree with Bloom's statement that art "is always at work imagining its own origin, or telling a persuasive lie about itself, to itself."⁷

Kabakov's choice of psychic defense falls upon visual metaphors known as installations. Working in the West, he aims to re-install the past that he has subjected to an act of "revisionary misinterpretation" or nostalgic "misprision." This was detectable in such installations as *Water Music* (Ronald Feldman Fine Arts, 1992); *In the Apartment of Nikolai Victorovich* (Jablonka Gallery, Cologne, 1994); *C'est ici nous vivons* (Centre Georges Pompidou, 1995), and *Flies*, a musical phantasmagoria performed at the Brooklyn Academy of Music in October 1995.

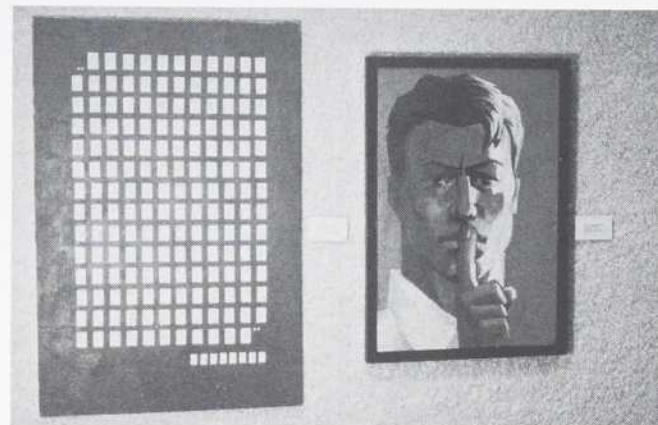
To a greater degree, creative misreading took place at the Documenta IX where Kabakov's partiality towards "total" installation prompted him to cross a public toilet with a communal living space. His recollections had turned surreal, psychedelic, phantasmic; the psychic defense mechanism seemed to run out of everything that fed it. This can be viewed as the consequence of the artist's prolonged stay in the West. Evidently, the shortage of "fresh past" resulted in an urge to inflate the "origin" beyond recognition. This not only perfectly fits Bloom's definition of poetic repression as exaggerated representation, but also contributes to the surplus of anguish and fear, thereby inviting another cycle of psychic defense.

Kabakov's installation at Jablonka Gallery serves as an example of what Bloom calls *daemonization*, a term based upon the idea that the *daemonic* is the intervening stage between the human and the divine. The artist contrasts the darkness of the communal environment (read: the human) with a brightly lit painting endowed with extra-communal lucency (read: the divine), a Cezannesque landscape, that suggests the possibility (for one's "mental eye") of transcending the representation. But this suggestion leads to a dead-end where the modern Sub-



ILYA KABAKOV AND JOSEPH KOSUTH, CORRIDOR OF TWO BANALITIES, 1994, JOINT INSTALLATION.

KOMAR AND MELAMID, QUOTATION, 1972, AND DON'T BABBLE, 1974, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.



lime resides with the Counter-Sublime "of belated *dæmonization*." Here, if we read both Bloom and Kabakov closely – "the enigma of [artistic] authority can be resolved only in the context of [fear and] repression."⁸

An act of *dæmonization* was staged in Ujazdowsky Castle near Warsaw, Poland, where a joint exhibition of Kabakov and Joseph Kosuth took place in 1994. The show, titled *Corridor of Two Banalities*, dealt with the play of differences and/or similarities between communal and extracomunal narratives. The installation consisted of two rows of tables stuck together. On the "Eastern" side, shabby and crooked tables represented Russia, on the other side were the sleek and well-kept tables of the West. Texts were written on their tops: on one row, fragments of communal speech; on the other, authoritarian words (the maxims of famous individuals).

Kabakov is the bard and aestheticizer of the very fabric of the ghettocentric utopia ruled by communal speech ritual. Although he is also the chronicler and deconstructor of the communal world-order, it would be rash to suppose that his art is a punitive expedition or crusade against communality. There is a paradox in the fact that, being the destroyer of the Bastille of speech, he nevertheless remained its captive. Komar and Melamid are artists who also have an audioclastic orientation. In contradistinction to Kabakov, however, they subject not communal but authoritarian discourse to a deconstructive reading. The target of their hunt is the "mythical [extracomunal] speech"⁹ that functioned either explicitly or



MEDICAL HERMENEUTICS (P. PEPPERSTEIN, S. ANUFRIEV AND Y. LEIDERMAN), BETWEEN SPRING AND SUMMER, 1990, INSTALLATION VIEW.

implicitly in the visual clichés of the Socialist Realist tradition. Their experiments in the early seventies simply address the problem of logocentrism (Derrida's term) as manifested in the Soviet painterly canon. Two examples of this are, *Don't Babble* (1974), an easel painting in the style of a poster and the "anonymous" slogans of mass propaganda (signed by Komar and Melamid), *Our Aim Is Communism* and *We Are Born to Turn Dreams into Reality* (1972). For all its parodic quality, the gesture of this signing was a phenomenon unique to alternative

art. For the first time the communal had encroached on the authorial rights reserved for the extracomunal *it*. In the work known as *Quotation* (1972), we see even rows of white quadrangles sketched on a red background and placed within quotation marks. In all, these empty spaces, suitable for the insertion of pearls of authoritarian speech, form the semblance of a Minimalist painting. Nonetheless, its speech structure (a speech "eidetics"), even without a specific concretized message, is perceived as an incarnation of the will to power and terror.



COLLECTIVE ACTIONS, TEN APPEARANCES, 1981, PERFORMANCE STILL; PHOTO: I. MAKAREVICH.

All the artists under discussion can be regarded as the initiators of "Moscow communal conceptualism." This term not only stresses the heightened speech sensitivity, but also the fact that each of them is the product of a ghettocentric upbringing and of the circumstances accompanying "institutional" (mandatory) communal living. Unlike them, the second generation of conceptualists, or more precisely the neo-conceptualists, can be associated with "contractual" (elective, voluntary) communalism. Among the neo-conceptualists one may count the members of the groups Mukhomor, SZ, World Champions, and Medical Hermeneutics, some of which no longer exist.¹⁰ (All of these neo-communal bodies deserve a separate analysis and perhaps a separate conceptual niche, for example "Moscow neo-communal conceptualism.")

Among the questions most frequently discussed in relation to Moscow communal conceptualism, the approach to the idea of "character" occupies a special place. In the works of Monastyrsky and of the CA group, the "character" is psychologized; he/she is an agent of speech bisected into its image and likeness. During the performance, his/her

will to speak is repressed while the "verbal time" is filled with action. Speech has its turn after action — at the moment of "compensatory" verbal acts, such as interpretation, description, and recollection. As a result of this time delay, the "character" becomes the subject of speech, in the process of a posteriori realization of himself as its object. In the performance *Ten Appearances* (1981), Monastyrsky and his colleagues (in the group) asked ten viewers to pull ropes from the center of a snowbound field toward the surrounding wood. When these ten people had moved a considerable distance from each other and from the CA members who were observing them, they were photographed. When they returned, they were offered a chance to look at the photographs. Although the photographs were taken with a regular camera and not a Polaroid Instamatic, no one questioned their authenticity. In fact, the photographs were of the CA members themselves who had visited the field previously and had taken pictures of each other. The distance that made the figures practically indistinguishable¹¹ contributed to the success of this falsification. It was exposed much later, which was the

planned culmination of *Ten Appearances*. The truth which triumphed ex post facto turned out to be nothing more than a signifier that made explicit the phenomenon of losing tempo and/or *différance* between verbal vacuum and verbal compensation.

For Komar and Melamid the "character" is the incarnation of the extracommunal text, either the canonical (Lenin, Stalin) or the apocryphal (Zyablov, Buchumov). For these artists, identification with such "characters" (or their Apollonic epicleses) is a form of individuation, an attempt to separate themselves from the faceless, anonymous mass. Unlike them, however, Kabakov has no interest in a carnivalesque rivalry with symbolic "fathers." He usually hides behind the character, breaking up his authorial "I" into a multitude of communal voices,¹² which Nietzsche identified with the chorus of satyrs. In ancient Greek tragedy, Dionysus, wearing the mask of Apollo, takes a step forward, in the understanding that to achieve self-realization he must invest his ambitions into "the Other" (into the god of illusion and simulation). And that is precisely where Komar and Melamid are leaning when they abolish the dichotomy be-

tween the authorial and the authoritarian. The alternative to this approach to the nature of character is Kabakov's version of *The Birth of Tragedy*. His Dionysus takes a step back leaving the heroes of his narratives, i.e., "satyrs," who appear to us wearing the mask of Apollo, in the foreground. One reason for this is fear of retribution: one need only remember Midas and his donkey's ears, or the terrible fate of the satyr Marsyas, skinned alive by Apollo because he dared compete against him in the musical arts.

As cultural texts of the type that prompted psychoanalyst Nicholas Abraham to coin the neologism "verbarium," Socialist Realism and communality (disregarding their negative ethical balance) constitute Russia's weightiest deposit in what Michel Foucault called the "Archive." It follows, of course, that this should be supplemented with the visual heritage of the revolutionary art of the twenties that was eradicated in the thirties by the two aforementioned linguistic dominants. One way or another, having stepped onto a path of self-identification and self-legitimation, post-Stalinist art culture could not avoid a period of overcoming Soviet-style phonocentrism. In this sense the Muscovite alternative artistic milieu of the seventies and eighties seems hypostatized by two audioclastic enterprises and one that is audiotherapeutic:

1. Sots art, which identifies itself with an oppositional language and with the travestied deconstruction of state-bureaucratic logos on the stage of individual speech (Komar and Melamid, Eric Bulatov, Alexandr Kosolapov, Leonid Sokov, Dmitrii Prigov and others).

2. Idioms of representation of the communal-speech-body aimed at unfolding its non-correspondence or – in Adorno's terms – "nonidentity with itself" (Kabakov).

3. A refusal to take part in the orgy of voices plus a schizoid reaction to the hegemony of dominant speech practices. "Trips outside the city" in search of a common alternative to the language of communality and the language of power (for example, CA).

Thus, if Sots artists and Kabakov proved to be deconstructors of the ambitions of the basic "dialects" of the Soviet linguistic *oikumenè*, SOCIALIST REALISM and COMMUNALITY, then Monastyrsky and the group CA, having rejected iconoclastic gestures and strategies, undertook the reconstruction of the language of art. They revisited the primordially agrarian space from which the expansion of "A Law of the Commune" toward the cities had begun.

It is remarkable that the discourse of CA oscillates not so much in the Inter-Speech of the basic "dialects" (contraries) discussed here as in the gap between their audioclas-

tic alternatives (subcontraries).¹³ The position occupied by CA appears to correspond to the "neutral term" of the Greimasian semantic rectangle below, which serves as an illustration to what has been said:



In a certain sense the discourse of CA is reminiscent of the strategies of the Art and Language group whose essential discovery was that a literary sequence exhibited in a gallery context on par with (or instead of) a painting, automatically loses the property of legibility while obtaining a visual dimension. This dovetails nicely with Monastyrsky's assertion that "in the actions of CA language manifests itself [is formed] in an utterly unexpected [for the viewers] place,"¹⁴ thereby weakening their "will" to read.

Kabakov has created an installation called *The Man Who Flew into Space from his Apartment*. It seems that Monastyrsky is precisely this Kabakovian character as he has driven a hole in the ceiling of two types of speech.¹⁵ Thus, in Monastyrsky's case, the pleasure of being *intexticated* is radically altered by switching gears from text-as-an-overdose to text-as-a-remedy. Whereas Komar and Melamid are convinced that visuality is "already always" infected with authoritarian speech, Kabakov refuses to believe in the existence of "communal-free" narratives, for "they all belong to one common garbage can."¹⁶ Given the uncertainty of Russia's political future, one may only guess what is lying ahead of Moscow communal conceptualism. As Mao Tse-tung wrote in 1929:

Where are we going?
The road is narrow. Deep in the forest
the moss is slippery . . .
Below the mountain below the mountain
wind blows our red banners like a painting.¹⁷

NOTES

1. "CA" is an abbreviation for Collective Actions, that over the years consisted of (along with Monastyrsky) such artists as Nikita Alekseev, Nikolai Panitkov, Georgii Kizevalter, Igor Makarevich, Elena Elagina, and the philologists Sergei Romashko and Sabine Hansgen.
2. For details see my "From the Communal Kitchen: A Conversation with Ilya Kabakov," *Arts*, October 1991, p. 49.
3. *Ibid.*, p. 50.
4. See Francesco Bonami, "Ilya Kabakov: Tales from the Dark Side," *Flash Art* #171, Summer 1994, p. 92.
5. *Ibid.*, p. 4. In part, these notions seem to be synonymous with what Jacques Lacan referred to as the function of *méconnaissance* (misrecognition). See *Écrits*,

Paris: Éditions du Seuil, 1996, p. 99.

6. Tupitsyn, *op cit.*, p. 53.

7. Bloom, *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven/London: Yale University Press, 1976, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 26.

9. "Mythical speech" is the term used by Roland Barthes in *Mythologies*, trans. Annette Lavers, New York: Hill and Wang, 1972.

10. On the group Medical Hermeneutics see my "The Inspection of Inspectors," *Flash Art* #148, October 1989.

11. The indistinguishable nature of these images was exacerbated by the obvious impossibility of developing a film and printing photographs in a snowy field near Moscow.

12. When Kabakov breaks up his authorial "I" into a multitude of communal voices, it echoes what Peter Sloterdijk calls "self-splitting in repression" in *Critique of Cynical Reason*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 218.

13. In the late seventies and early eighties, Sots artists' reaction toward Kabakovian sensibility oscillated between two prefixes, "non-" and "anti-." The latter (the antithetical mode) reached its peak when open polemics took place. See *Beseda* (ed. T. Goricheva) #3, 1985 and #4, 1986, Paris.

14. From an unpublished conversation between Monastyrsky and this author, 1989.

15. The publication, *Trips outside the City*, currently being prepared by Monastyrsky and Sabine Hansgen, aims to understand whether a third path chosen by CA will prove to be a way to cure artistic language, a form of linguistic neurosurgery. In this latter case, *Trips outside the City* becomes equitable with Doctor Aibolit's journey to Africa. (Doctor Aibolit was Kornei Chukovsky's fictional hero, a veterinarian and popular icon of Soviet children's literature who went to Africa to treat animals.)

16. Tupitsyn, "From the Communal Kitchen," *op cit.*, p. 55.

17. "New Year's Day," in *The Poems of Mao Tse-tung*, trans. Willis Barnstone, Toronto/New York/London: Bantam Books, 1972, p. 57.

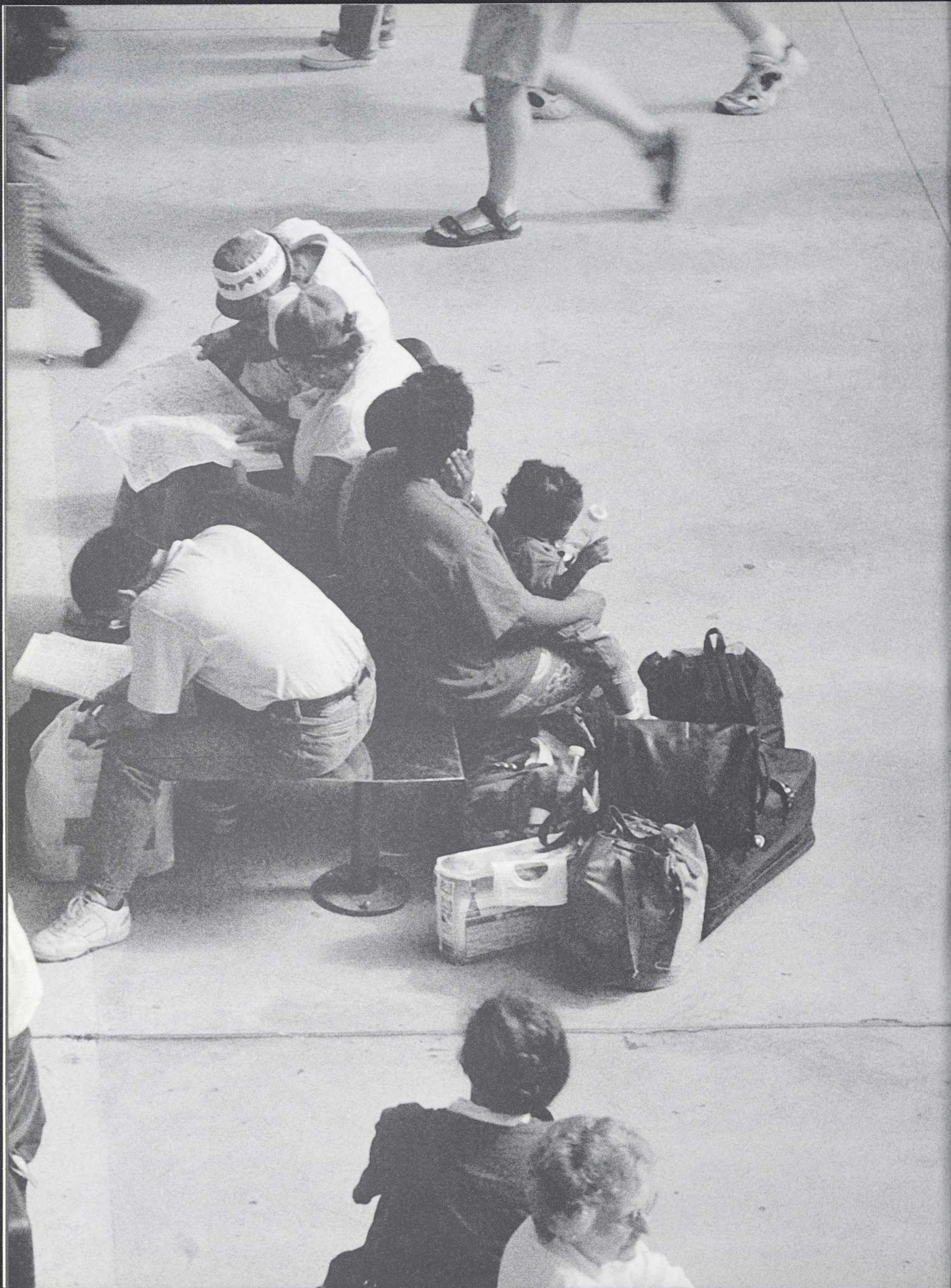
Victor Tupitsyn is a philosopher and critic living in New York. He teaches at Pace University in Westchester.

L'auteur examine les fondements historiques et théoriques de l'art conceptuel en ex-URSS, se concentrant en particulier sur le travail d'Ilya Kabakov, d'Andrei Monastyrsky et de Komar & Melamid. La place importante qu'y occupe l'idée de commune d'artistes proviendrait d'un mouvement contre les pratiques de collectivisation et de cohabitation qui ont suivi la Révolution. Si ces artistes parodient et déconstruisent le discours autoritaire, ils critiquent par ailleurs l'individualisme artistique. L'auteur emprunte aussi au critique littéraire Harold Bloom certaines notions, comme la « mésinterprétation créatrice », afin de cerner la méthode de travail de Kabakov.





PHOTO: ANGELA GRAUERHOLZ



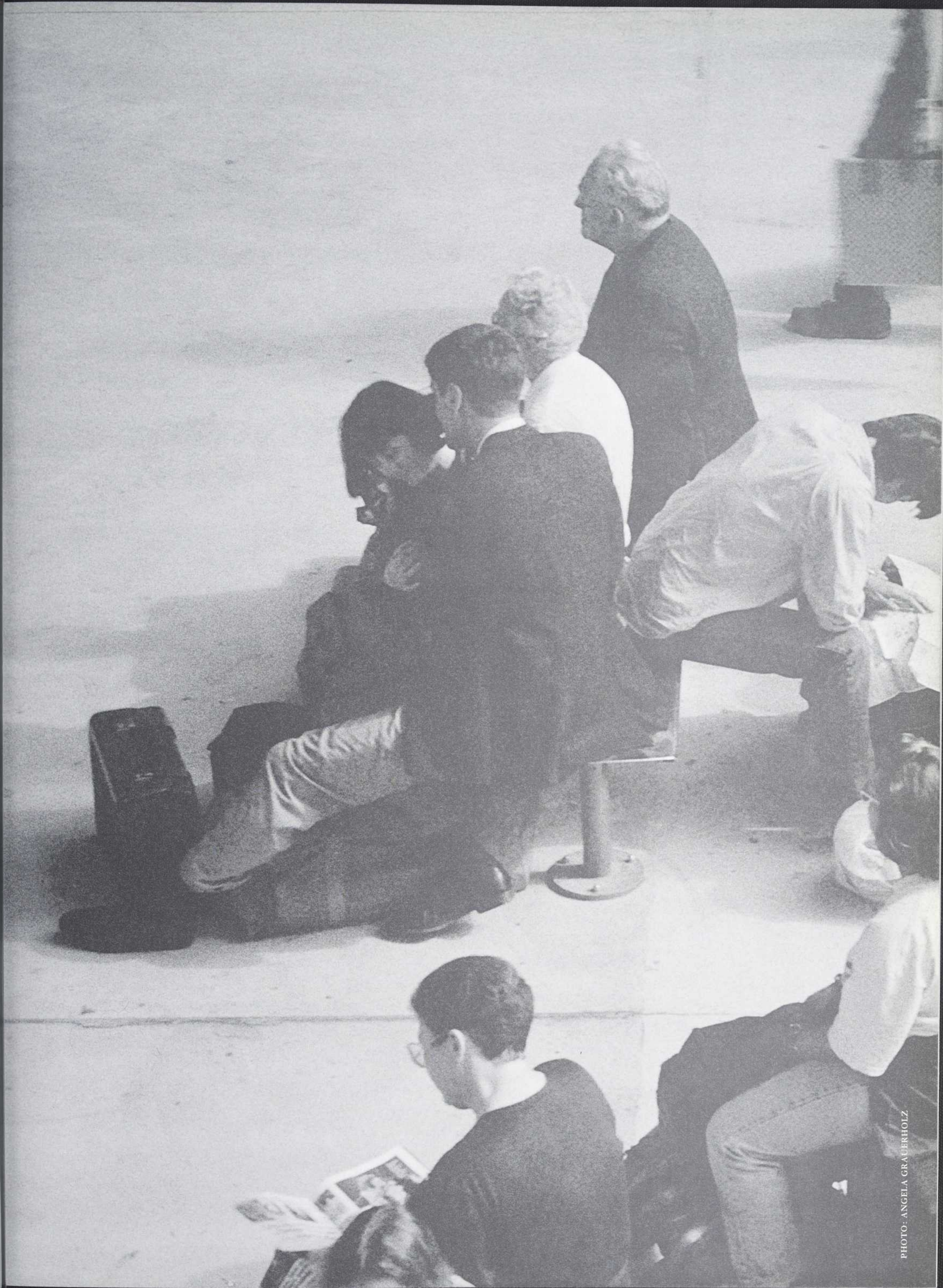


PHOTO: ANGELA GRAUERHOLZ

Old Time Machines for a New Millennium

ROBERT WILSON'S *HG*

JOHANNE SLOAN

The minutes tick away until the turn of the millennium, and the paranoid charm of this absurd moment is difficult to resist. For millennial thinking bespeaks anxiety about the calendrical here and now. It suggests that for a moment the arbitrary course of human history might coalesce into a coherent narrative, that telling images of the past and of the future might be reflected onto that single, suspended moment in time. Robert Wilson's installation *HG*, on which he col-

laborated with the sound artist Hans Peter Kuhn, heightens this notion of temporal disjunction, using H.G. Wells' *The Time Machine* as a (dis)organizing principle. Dispersed within a decaying, subterranean warehouse in London, the sequence of tableaux presented in *HG* was haunted by that machine's promise to effect a bewildering transgression of historical time, so providing visual access into forgotten or prospective spaces. By invoking Wells' story, the visitor wandering

through the disorientating space would also be likely to discover the installation's visual evidence archeologically, as relics of inaccessible historical epochs.

This is not the first time, in fact, that the translation of Wells' literary invention into visual terms had been attempted. One hundred years ago, the inventor and entrepreneur Robert Paul immediately saw the potential for using Wells' newly-published text as the blueprint for a form of proto-cinematic

ROBERT WILSON, *HG*, INSTALLATION VIEW, 1995; PHOTO: COURTESY ARTANGEL.



entertainment. And so he rushed to patent his "Time Machine" mechanism, a system of mobile screens and seating, combined with gusts of wind, coloured lights, and other effects, whereby the spectator would be "transported" into illusions of past and future worlds. Like moving panoramas, dioramas, and other early examples of spectacularized mass culture, Paul's project (which was never built) combined the latest technology with a pictorial inheritance from stagecraft and landscape art. Wilson's installation re-visits – and to some extent recreates – this fin-de-siècle moment, before cinema replaced this type of fractured visual experience, amalgamating its disparate effects into a seamless screen-image, beheld by a motionless spectator.

The time-machine, as story/invention, had registered the concurrence of a new visual regime and a precarious future. A preoccupation with futurity was certainly fundamental to modernism; in his recent book about aesthetics and "cultural amnesia," Andreas Huyssen remarks that "the avant-garde advocated a dictatorship of the future."¹ H.G. Wells himself obsessively anticipated a range of worlds, both utopic and dystopic, that might shed a guiding light on the present. Upon returning from the year 802,701 A.D., the time-traveler's vivid descriptions allow his guests to visualize, if not quite believe in, the sublime ruins of Western civilization, the culmination of social exploitation and human devolution. So perhaps what Wilson appropriates from Wells, more than anything else, is an idea of visual experience filtered through a profoundly de-stabilized moment in time. Unlike the modernist paradigm of a transcendent aesthetic moment, the mechanism which explodes history instead renders the present moment uncanny.

We enter the installation directly into a space disposed according to the conventions of anecdotal realism; here is a late nineteenth-century bourgeois dining room complete with substantial furniture and a display of ornate bibelots. A newspaper dated 1895 assures us that this scenario illustrates the beginning of Wells' story, when the time-traveler invites a range of guests to dinner. Historical memory is often made available to us in this palpable form – in period-piece movies, in museums, in department-store vitrines. The surface textures of a bygone object-world provide a signifying field whereby the past becomes intelligible. If we accept this phenomenal evidence, then there is no final rupture with the past, and history can be effectively domesticated. In this dining-room it is tempting to say that the final proof of this reality-effect is in the pudding, or at least in the congealing food Wilson has

positioned on the plates. But it is this detail which fractures the stability of the frozen tableau. For this rapidly-decomposing organic matter is too much a memento mori, too much a reminder of accelerated time.

Once beyond this first room, the installation changes dramatically. The semantic overdetermination of the first scene is replaced by a compilation of hallucinatory glimpses. For the most part, the emptiness and darkness of the cavernous space predominates, interrupted here and there by isolated objects and theatrical lighting, alluding only obliquely to Wellsian themes of technological change, the destiny of the human organ-



ROBERT WILSON, HG, INSTALLATION VIEW, 1995; PHOTO: COURTESY ARTANGEL.

ism, the future of nature. The spectator is drawn towards a mysterious glimmer of blue light in the distance, only to discover, having stumbled along in the dark, nothing more than a low-wattage bare bulb illuminating some shards of broken glass. Sometimes, through a crack in the wall, a bleached-white Egyptian head, or some pseudo-classical ruins are visible. But these enticing sights, examined more closely, are barely disguised cardboard and Styrofoam contraptions, quite explicitly an Oz-like compendium of cheap effects. Like his work for the 1993 Venice Biennale, *Memory/Loss*, Wilson is developing a pictorial vocabulary that might approximate the fallible workings of human memory, although what is visually conjured up in *HG* has a particularly duplicitous and ephemeral quality. This is enhanced by Kuhn's audio-collage of far-off sounds, music, footsteps, and whispering voices, overlaid by the periodic roar of passing subway trains.

If the spectator has anticipated sharing the time-traveler's "hysterical exhilaration," at visions of weird futures and seductive pasts, a sense of bathos quickly sets in. For the installation's dilapidated bits and pieces are only too reminiscent of the London cityscape framing the artwork. And yet, strangely, it is this immediate world as if perceived from the vantage point of another epoch:

our time appears to us either as a remote era or a potential future. In this sense Wilson's project has affinities with the work of other artists which addresses memory in relation to the entropy of post-industrial London. In Rachel Whiteread's *House* of 1993, the cement casting of an entire dwelling becomes an inverted monument to (civic) abandonment. And in Patrick Keillor's personalized travelogue-film *London* (1994), images of social and architectural neglect are re-animated by a voice-over recounting intimate and literary memories.

Near the end of the passage through the sights and sensations of *HG*, the spectator comes upon an ancient wooden door with a barred window, through which Nature (as opposed to History) makes an appearance. If the dining room forcefully imposed its cultural reality upon us, this aperture presents us with its complement in the form of luminous blue-green scenery. Here is the timeless otherness of nature, it seems, complete with a breeze ruffling the leaves on the trees, and the ambient sounds of twittering birds. Access to this space is conspicuously blocked, however, a reminder that this bit of wilderness is just another apparition, as deceptive as any of the other set-pieces in the installation. Should we lament the loss of this fake paradise? *HG* begins dramatically, but there is a less obvious closure to the trajectory, and the crowd milling around the interior space somehow finds itself ejected into the narrow and twisting streets outside.

Do we have an enhanced understanding of nature or of historical process, having gazed out from within a time machine? Wilson's work creates a venue where precarious historical subjects encounter the almost dematerialized ruins of an object-world. This is possibly a critique of commodity-exchange, but *HG*'s time-travelling trope also tests the limits of installation art. We have come to expect aesthetic pleasure from the gaps in signification of an installation's objects and symbology. By transforming those semantic openings into time-lapses, however, Wilson's illusionistic mise-en-scène checks up on our imaginative capacity to dream up past and future worlds.

NOTE

1. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London: Routledge, 1995.

Johanne Sloan is an art historian currently living in Canterbury, England.

JOHN CURRIN

F.R.A.C. Limousin, «Les Coopérateurs», Limoges,
7 juillet - 30 septembre

Les tableaux réunis par le F.R.A.C. Limousin constituent une rétrospective de l'œuvre de John Currin. Compte tenu de son jeune âge, il est né en 1962, ce choix pourrait paraître outré. Il a le mérite, au contraire, de mettre simultanément en évidence les lignes directrices du travail et l'impact perturbateur engendré par la rencontre d'une peinture « bien faite » et d'une certaine monstruosité.

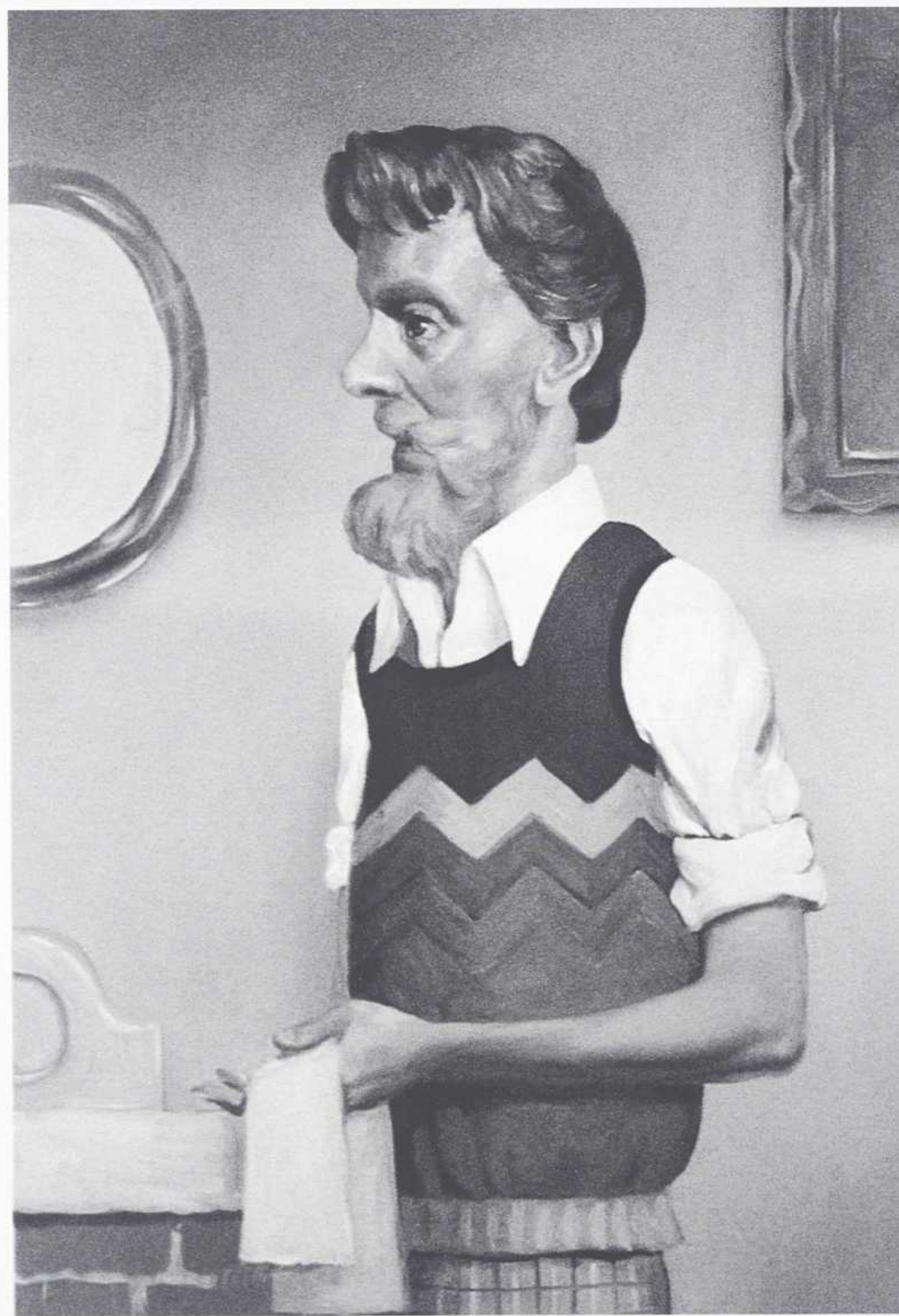
Ces tableaux frappent avant tout par la suite d'anomalies qu'ils présentent. Leur genre – des portraits, des nus – comme leur format de chevalet, peu usités aujourd'hui si on exclut les « peintres du dimanche », paraissent anachroniques. La facture lisse, précise et vigoureuse tout comme le réalisme quelque peu vériste qui caractérisent ces œuvres, ne le sont pas moins.

Les figures sont toutes plus ou moins difformes. Leur tête, leur corps sont disproportionnés les uns par rapport aux autres et frôlent parfois la caricature. Le point de vue souvent situé relativement bas leur confère une monumentalité théâtrale, dérisoire mise en scène de leur état chétif, malingre.

Les styles de Courbet, Derain, Picabia, Dix, entre autres, sont évoqués à propos de la peinture de Currin. On peut ajouter celui des Limners américains, ceux des effigies populaires et des chromos en tous genres. *Nude*, avec ses formes et sa carnation, ses cheveux longs et roux sur fond bleu-vert, son derrière tendu vers nous, emprunte autant à Renoir qu'aux pin-ups aguicheuses des calendriers de camionneurs. Ce qu'il faut bien appeler le style Currin résulte d'une concentration de références qui s'accumulant outre mesure acquiert une qualité impersonnelle et signale l'artefact.

Les portraits réalisés par Currin ne comportent aucune indi-

cation d'une quelconque condition sociale, d'une activité propre à une personne. Ils ont pour nom *Untitled*, *Skinny Woman*, *The Old Guy*, parfois *Jamita*, le plus souvent,



JOHN CURRIN, THE OLD GUY, 1994, HUILE SUR TOILE, 111,7 X 76,2 CM;
PHOTO: ANDREA ROSEN GALLERY, NEW YORK. COLL. F.R.A.C. LIMOUSIN, LIMOGES.

ils sont fabriqués à partir d'images superposées et projetées. La démarche garantit d'une part l'anonymat du modèle (mais de quel modèle?), d'autre part confère à la figure une nature mitigée, car les images utilisées asso-

cient souvent sujets masculins et féminins. L'étrangeté de cette image, son décalage récurrent par rapport à un éventuel original, dément la fonction de représentation. Manifestement, ces « portraits » n'ont pas pour objet de pérenniser le souvenir d'un individu spécifique, ne renvoient à aucun référent particulier dont ils seraient le tenant lieu. Dès lors, l'enjeu réside davantage dans la possibilité de faire, aujourd'hui, un tableau, objet dépeint, support d'image.

La singularité des figures qu'il convoque ne réside plus dans leur unicité, leur identité. Avant tout composites, elles rassemblent en elles les traits de multiples modèles que l'artiste collectionne. Images peintes, photographiées ou

filmées, elles ont pour point commun d'être destinées à la diffusion. Elles ne véhiculent pas seulement les canons d'une beauté idéale mais aussi les différents codes et modes de représentation qui s'attachent à l'image de la figure humaine sans lesquels celle-ci ne saurait être. Plus ou moins discrets, toujours familiers, ils constituent autant de stéréotypes que Currin assemble, compose, pour construire une nouvelle image; image qui ne doit pas se réduire à un cliché bien qu'elle ne puisse plus être complètement originale. De même, l'artiste reprend des genres picturaux comme autant d'archétypes qui s'incarnent ici dans des personnages. Devenus paradigmes, ils fonctionnent un peu comme les totems du tableau et de l'image peinte.

Les genres retenus comme les thèmes des derniers tableaux se concentrent sur la figure humaine. Dans ces tableaux apparemment anthropocentriques, elle n'est plus qu'un motif qui est d'abord un prétexte à travailler sur l'image. Généralement placé au centre du tableau, il émerge du fond qui, systématiquement, recouvre ses limites et de ce fait les reprécise. Plus synthétique, il apparaît aussi plus concentré et plus plat. Paradoxalement, ce motif semble se détacher du fond et venir en avant, comme collé sur la surface, encore tiré à nous par la densité particulière d'un point coloré (les yeux des jeunes filles, le bouton d'une robe placé incongrûment sur un sein), par un objet ou par des membres (les mains dans *The Wizard* par exemple) qui occupent une place trop centrale. Ces mêmes éléments incitent le spectateur à déplacer son regard des visages, des yeux, vers un autre endroit du tableau. Le point de vue imposé par l'artiste se confirme ici dans une relation qui n'est plus de l'ordre du face à face. Ces figures se laissent voir mais ne nous renvoient pas notre regard. Réifiées, elles corroborent leur statut d'image et par suite celui du tableau avec lequel elles font bloc.

Issu d'images, lui-même image, le motif fait appel à un modèle déjà médiatisé, à une ou

plusieurs représentations mentales. Ce qui en résulte participe de la mise en abyme d'un modèle dont l'original est fort lointain sinon tout à fait perdu. Qui dit médiatisation, dit interprétation, refabrication. Cet enchaînement ne va pas sans entraîner des décalages. Une seule figure concentre sous sa surface une succession de mouvements et son caractère mutant arrête inmanquablement notre regard. Est-ce à dire qu'il y aurait quelque part un modèle conforme, donc un original considéré comme canonique auquel nous serions tout prêts à nous assimiler? Ce n'est pas certain. Et pourtant, face à ces images qui ne nous reflètent pas mais en appellent seulement à nous-mêmes, nous ne pouvons nous empêcher de nous sentir concernés, de nous percevoir comme sources et de recevoir ces représentations comme autant de déformations.

Quelques artistes de la génération de Currin et de la précédente ont investi le champ de la représentation humaine de manières diverses. Mais contrairement à eux, Currin conserve aux images qu'il crée un potentiel d'affects exploité notamment dans les œuvres les plus récentes qui closent l'exposition. Celles-ci disent plus fortement l'aspect mental de la représentation. *The Wizard* et *The Purification* introduisent dans l'œuvre des micro-fictions qui évoquent un état plus qu'une action. Plus affectées, elles restaurent une relation entre les figures féminines et masculines qui n'est pas sans évoquer certains thèmes de la peinture. Ce qui lie les deux personnages de *The Wiz-*

ard relève du sentiment qui attirait les vieillards autour de Suzanne. Si le contact s'est substitué au regard des vieillards, il n'a pas aboli la distance entre le personnage qui touche en aveugle et la poitrine de la femme. L'ambiguïté de la nature comme de la catégorie des personnages y est plus éclatante et déborde sur le lien qui s'ébauche. La sexualité n'a jamais été absente des tableaux de Currin, y compris par défaut. Elle se laisse voir maintenant en surface, sans pour autant enlever au mystère.

La démesure des représentations insiste plus clairement sur la subjectivité de la vision, sur la valeur symbolique que recouvrent les images. Si celles-ci nous heurtent en revendiquant leur statut de chose, elles disent aussi la part subjective de psychologie qui conditionne toute représentation mentale. Ce n'est pas là la moins gênante de leurs caractéristiques tout comme cette ambivalence n'est la moins importante des anomalies distillées par l'artiste.

L'œuvre se situe dans l'excès du trait, de la référence, du caractérisé, de l'absence et de l'impersonnalité. Cette surabondance pourrait bien être une tentative de dire mais aussi de palier une vacuité née d'un trop-plein qu'il importe de dépasser pour continuer à figurer. En construisant sur le passif contemporain, sur une culture de l'image, en disant l'artefact mais en réintroduisant l'affect, Currin semble fort bien s'y employer.

— CATHERINE FAYET

SECOUSSE. LA PHOTOGRAPHIE HORS D'ELLE-MÊME

Gian Ferrari Arte Contemporanea, Milan,
21 septembre - 5 novembre

Cette exposition conçue par la conservatrice Sylvie Parent et le galeriste Jean-Claude Rochefort réunit un ensemble d'œuvres plus ou moins marquées par une recherche d'intégration de la photo-

graphie à d'autres formes d'art. Les artistes retenus — Jocelyne Allouche, Mireille Baril, Nathalie Caron, André Clément, Raymond Gervais, Trevor Gould et Roberto Pellegrinuzzi — ne se

définissent donc pas nécessairement comme photographes mais travaillent tous plus ou moins explicitement avec la photographie. Bien qu'elle ne soit pas spécifique à la scène artistique québécoise, ni même à la période actuelle, cette façon de faire, aux limites mêmes du médium, est presque devenue un genre en soi au Québec depuis le début des années 1980, si bien que les récentes expositions autant de photographies que d'arts visuels ne cessent de témoigner de son importance. Il n'y a donc rien de surprenant à la volonté des conservateurs de souligner l'engouement dont cette pratique fait aujourd'hui l'objet. Cet intérêt fut toutefois isolé moins pour représenter une attitude propre aux artistes d'ici que pour les possibilités et les fuites inattendues qu'il offre pour une culture autre, marquée par une histoire et un contexte de production différents et encore habitée par les vestiges des meilleurs exemples de l'histoire de l'art.

Comme le souligne l'excellent texte de Guy Bellavance publié dans le catalogue accompagnant l'exposition, l'invention de la photographie a mis au jour l'opposition alors existante entre arts mécaniques et beaux-arts, les premiers étant technologiques donc soumis à la logique des innovations et les autres étant plutôt mis au service de l'inspiration. Aujourd'hui, l'acception assez répandue des possibilités artistiques de la photographie, tant dans le champ de l'art que comme matériau esthétique, de même que la combinaison de la photographie à d'autres formes d'art au sein d'une même œuvre confondent cet antagonisme au cœur de la définition traditionnelle des beaux-arts ou même de la notion plus récente d'arts plastiques. Un des principaux intérêts des travaux choisis ici est d'ailleurs de laisser jouer les tensions entre les valeurs conventionnelles et parfois antinomiques de l'art et de la photographie: valeurs expressives et documentaires, valeurs de production et d'exposition ainsi que savoir-faire et savoir-montrer.

Dans cet esprit, le long ruban de photographies cousues et inté-

grant des carrés de coton crochétés à la main de Nathalie Caron est l'œuvre la plus explicite. De plus, à la juxtaposition de photographies et du travail à l'aiguille s'ajoute le déploiement horizontal de l'œuvre analogue à l'écriture visuelle d'une phrase au mur. Chez André Clément, le gros plan couleur d'une surface de métal oxydée, bien que d'emblée perçu comme photographique, n'en confond pas moins la saisie des qualités matériologiques du sujet et les allusions aux lavis du révélateur et du bain d'arrêt aux qualités proprement technologiques de l'image. Alors que le travail de prise de vue et de cadrage, ainsi que l'accentuation des contrastes de noirs et de blancs dans les photographies de Jocelyne Allouche, composent un « tableau » presque abstrait assez éloigné de la référence documentaire à une réalité originelle. L'élément sculptural très épuré déposé au sol ne fait ici que confirmer l'ambiguïté entre valeurs plastiques et visuelles pressentie dans les images.

En dépit des remarques précédentes, les œuvres présentées ici ne relèvent pas que d'une stricte confrontation des beaux-arts aux arts technologiques ou d'une hybridation de disciplines hétérogènes. Sans toutefois gommer les tensions dues au libre emploi de matériaux variés, elles demeurent éloquentes grâce à leur utilisation conjuguée d'affinités et d'équivalences entre les diverses formes d'art et de leurs effets respectifs. Ainsi, par la juxtaposition de l'image d'une tornade et d'un phonographe à cylindre Edison, l'installation de Raymond Gervais met en parallèle photographie et phonographie, enregistrements visuel et sonore, et confond, de manière paradoxale pour le spectateur, regard et écoute, voir et entendre. De même, alliant le dispositif de la *camera obscura* et celui de la vidéo de surveillance, l'œuvre de Mireille Baril s'inspire du lieu d'exposition pour le faire correspondre, par le biais de la photographie, à un autre paysage architectural appelé à constituer le décor de nos déplacements et nos gestes captés dans l'espace d'exposition.



«SECOUSSE. LA PHOTOGRAPHIE HORS D'ELLE-MEME», VUE D'ENSEMBLE, 1995;
PHOTO: ANDRÉ CLÉMENT.

Dans ce jeu de chevauchements provoqués, l'artiste met en perspective l'histoire des techniques, de la photographie à la vidéo, et expose simultanément l'importance aujourd'hui prise par l'image et par le relais nécessaire qu'elle impose dans ses multiples usages. L'œuvre d'art relève ici d'une mise en forme de matériaux sémantiques en fonction de dispositifs et de codes ne s'imposant pas comme norme mais circonscrivant un ensemble de possibilités. Les artistes agissent ici dans un entre-deux logé aux limites mêmes du médium et constituant à la fois un réservoir d'opposition et d'analogies.

De par sa position ambiguë, à la charnière de l'histoire de l'art et de celle des moyens de communication, la photographie offre à ce titre un intérêt accru. En plus de ses possibilités esthétiques, elle permet en effet de considérer, bien au delà du milieu restreint des arts visuels, son usage social très répandu, en outre, en anthropologie, en droit, en sciences naturelles ou en médecine. Lorsque les artistes soulignent la valeur documentaire de l'image photographique, c'est souvent pour exposer son effet de vérité parfois trompeur mais central à l'utilisation que l'on en fait aujourd'hui. Ainsi, bien qu'enroulée autour de la queue d'un singe et à peine lisible, la photographie d'une vitrine du Musée d'histoire naturelle de la ville de New York constitue l'élément

essentiel de l'installation de Trevor Gould. Ce dernier pointe ainsi l'usage de la photographie et de la taxidermie comme représentations légitimes du monde dans le discours scientifique de l'anthropologie ou des sciences naturelles et met l'accent sur l'extrême mobilité, la relative facilité de production et la prolifération actuelle de la première par rapport à l'autre. Chez Roberto Pellegrinuzzi, la reproduction agrandie d'une feuille et les rapprochements ainsi créés avec le processus naturel de photosynthèse élaborent une réflexion sur la nature même de la photographie et du procédé de production de l'image. La série de clichés épinglés côte à côte pour constituer cette image évoque en plus la présentation de spécimens dans un herbier et questionne le statut documentaire ainsi que la valeur exceptionnelle qui leur est alors acquise à titre d'objets de collection. Évoluant sur plusieurs axes, tant dans le temps de l'histoire que dans notre espace social, la photographie, dans l'usage singulier qu'en font les artistes rassemblés ici, se trouve en mesure de contaminer non seulement plusieurs formes d'expression mais également divers champs de connaissance. Parmi d'autres formes d'art, elle constitue un embrayeur d'une réelle hybridation entre l'artistique et le scientifique, entre l'esthétique et le discours de vérité de la connaissance.

— MARIE PERRAULT

CARNEGIE INTERNATIONAL 1995

The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 5 novembre - 18 février

Un grand nombre d'œuvres que j'ai vues au Carnegie International font état de la douleur endémique des temps présents. Aucunement ostentatoire cependant, cette magnifique exposition montre les œuvres pour leur force unique, sans toutefois les assujettir à une quelconque thématique, trop souvent réductrice. Il y a une assurance et une sérénité dans les choix et dans la manière de montrer les œuvres qui est tout au crédit du conservateur de l'exposition, Richard Armstrong. Une quarantaine d'artistes ont été invités à présenter une ou plusieurs œuvres dont la qualité, la présence et la force d'expression sont pour la plupart remarquables. L'ensemble a le poids d'un authentique constat sur l'état du monde. Le visiteur en ressort enrichi, sinon ébranlé par les vagues d'émotion pure qui chargent l'atmosphère des salles qu'il vient de traverser. Par rapport aux récentes Documentas et Biennales de Venise, et à bien d'autres expositions de groupe qui ces dernières années ont pu apparaître assommantes en cédant à la facilité, à la mode, au sensationnalisme, ou tout bonnement au vide irréfléchi, cette version de la Carnegie International m'apparaît être une réussite notoire.

La première salle fait voir des œuvres de Donald Judd, disparu en 1994. Une entrée symbolique, placée sous le signe de la rigueur de Judd et de son inlassable quête de sculpteur à propos de l'espace, du rythme et de l'interrelation jamais résolue entre le spectateur et l'œuvre, entre le corps et l'objet. Au mur, des tableaux de Rémy Zaugg où se superposent en palimpseste des phrases comme *Perhaps you are not here yet*, ou *Imagine you are here*, ou encore *Look you are here*. Du fond de la mémoire, absence et présence se chevauchent comme l'invisible et le visible. D'emblée, c'est dans cet entre-deux que Judd et Zaugg signalent que commence cette exposition.

Gary Hill, quelques pas plus loin, nous ramène à des considé-

rations moins phénoménologiques quoique le spectateur soit cette fois non seulement interpellé dans sa perception de l'objet, mais tout à fait intégré. Invité à se plonger dans le noir complet, il assiste à une projection simultanée de films vidéo sur plusieurs écrans. Intitulée *Dervish*, cette œuvre nous fait entendre la musique de derviches qui va en s'intensifiant à la suite de la diffusion de mots-sons quasi indéchiffrables. Les images, qui se multiplient et se complexifient dans le temps, sont par moments difficiles à déchiffrer elles aussi. On distingue d'abord une lampe et le geste de quelqu'un qui l'allume. Puis en juxtaposition, des rayonnages de livres sur une bibliothèque juxtaposés à des mains dont les phalanges placées verticalement font étrangement référence visuellement aux livres dressés sur les tablettes. La musique du Moyen-Orient superposée aux images de livres font surgir l'interdit de savoir qui existe dans cette région du monde. Les images de mains coupées par les bords de l'écran en signalent la vulnérabilité et la précarité. Cette pièce nous fait voir les rapports entre le savoir et l'intégrité humaine et comment se font écho violence spirituelle et violence corporelle.

Doris Salcedo et Guillermo Kuitca nous entraînent encore ailleurs dans cette évocation sourde de la violence. L'installation de Salcedo consiste en l'assemblage de plusieurs éléments fabriqués à partir de meubles glanés en Colombie où elle habite. Ces meubles découpés et réassemblés selon une logique non plus fonctionnaliste mais tout à fait poétique, sont retravaillés avec un enduit de ciment qui en recouvre les surfaces. Les pièces sont dispersées dans la salle d'exposition dans une atmosphère de semi-débaras. La dispersion, l'abandon, la destruction sont des notions qui envahissent le spectateur déambulant à travers ces sculptures épaves d'un autre lieu et d'un autre temps, une réalité proche-lointaine, qui devient éton-

namment présente et prégnante de sens dans cette installation. Kuitca dessine et peint de grands tableaux qui font référence à des univers semi-réels, mi-archéologiques, mi-utopistes dans leur facture. Se donnant l'allure de grands projets d'architecture, ses œuvres nous montrent des plans de bâtiments monumentaux destinés à accueillir beaucoup de monde. Ainsi, les ensembles sont-ils fragmentés en une série d'unités quasi microscopiques, qu'on lit bien sûr comme étant les sites réservés aux humains... de toutes petites entités dans le grand tout. Ce jeu entre l'infiniment petit et le très grand est fascinant chez Kuitca qui laisse flotter ses diagrammes insensés dans des halos de couleurs pastel légèrement souillés, comme usés par le temps, le travail, ou la mémoire.

L'effet d'empreinte du réel, Rachel Whiteread nous le ressert littéralement alors qu'elle livre ici une installation composée d'éléments moulés sur des dessous de chaises. Les éléments sont fabriqués de résines translucides et colorés délicatement de verts, de bleus, d'ambres et de roses. Ils sont alignés en rangées pour former un grand carré qui envahit presque toute la salle. Ces formes vaporeuses et fantomatiques évoquent des espaces insaisissables, auxquels nous n'avons et n'aurons jamais accès. Une part du monde est ainsi, la part de l'inconnaissable, la part de l'ignorance, la part du manque aussi contre laquelle se bute toute individualité. Là aussi, il est question de mémoire et de ce que celle-ci laisse voir et ne laisse pas voir. Il en est de même pour l'installation de Richard Artschwager, un assemblage de sculptures mimant la forme et les matériaux de caisses de transport d'œuvres. Celles-ci se présentent sous toutes sortes de formes, cubiques, oblongues, verticales, horizontales. Le tout, contenant on ne sait quoi, en attente d'on ne sait quelle destination. Les caisses-sculptures sont là au bord d'un destin inconnu, mimant ostensiblement des formes du réel, sans pour autant s'y livrer. Il y a chez cet artiste un refus notoire de s'abandonner à toute facilité de perception et



TONY OURSLER, TELLING VISION NO. 4, 1994, MATÉRIAUX MIXTES, 55,8 X 6,3 X 182,8 CM;
PHOTO: THE CARNEGIE MUSEUM OF ART. COLL. THE CARNEGIE MUSEUM OF ART.

d'interprétation, une saine résistance qui active le doute et l'interrogation. La pièce de Robert Therrien, que l'on peut voir non loin de la salle Artschwager, est davantage spectaculaire. Une table et quatre chaises sont présentées à une échelle agrandie, de sorte que le spectateur circule sous la table et entre les pattes des chaises. Ce changement d'échelle déclenche chez ce dernier un processus physique d'exploration inusitée doublé d'une anamnèse, le ramenant à ses perceptions d'enfance: menace, peur, écrasement, secret, jeu de cache-cache même. Ces trois artistes créent chacun à leur manière une distance avec le monde et la manière de le percevoir, liant la perception physique et le domaine psychique dans des modes sculpturaux propres à chacun. Il en est de même pour

Thomas Locher qui, moins sensoriel dans son approche, mélange objets et langage, offrant une lecture inusitée de concepts linguistiques revus à travers une physicalité empruntée à des objets familiers, tableaux, chaises, tables. Il s'agit d'une approche conceptuelle qui n'est pas dénuée d'intérêt faisant littéralement sentir la matérialité et la sensibilité, l'épaisseur physique des mots, l'émotion tangible derrière.

On a l'impression que les dessins que produit Marlène Dumas depuis quelques années sont l'expression même d'une émotion fébrile et à fleur de peau. Une des séries présentées au Carnegie s'intitulait *Betrayal* et montrait des visages (28) peints à l'encre gris. Proches de l'informe, ces visages, dont les couleurs vont du plus pâle au plus foncé (explorant

toutes les teintes possibles que l'on peut donner avec l'encre), questionnent l'identité, affirment la difficulté de vivre et interrogent la justice qui gouverne la vie des femmes dans le monde. Paradoxalement ici, l'identité et le caractère sont renforcés par l'autre, l'une n'existant pas sans l'autre et vice-versa. Dans l'orientation des regards et des visages s'échafaude une forte tension, qui contraste avec la fragilité et la sensibilité qui émanent des portraits individuels. La communauté des races, la communauté tout court est-elle une supercherie, comme le laisserait entendre le titre de l'œuvre? Il semble que Chantal Akerman se soit aventurée dans les mêmes eaux avec sa superbe installation, *D'Est*. Dans une salle remplie de moniteurs vidéo placés à hauteur d'yeux sont diffusés des films qu'Akerman a tournés en Europe de l'Est. Des films qui montrent la vie de tous les jours, une vie où l'ordinaire devient extraordinaire grâce au statut que lui donne la caméra et dont on sait qu'Akerman joue à merveille depuis ses tout premiers films. L'œuvre est extrêmement chorégraphique (on sait qu'Akerman a été proche de Pina Bausch et d'Anne Teresa de Keersmaecker), en ce sens qu'elle donne au mouvement et au temps toute la place. Essentiellement, elle a filmé la foule dans ces pays de l'Est (pays de l'Autre), mais c'est l'individu qu'on se met à regarder. Et dans cette installation massive, où en tant que spectateur on n'échappe pas à la multiplicité des écrans et à l'espace physique qu'ils occupent dans la salle, c'est d'individu à individu qu'on se trouve confronté, d'un temps réel à l'autre, dans une différence marquée par l'espace et toujours présente.

Par rapport à cette idée de réfraction du temps, de décalages, il faudrait aussi signaler les œuvres d'Angela Grauerholz, de Craigie Horsfield et de Stan Douglas. Dans leur flou distinctif et leur grisaille habituelle, les photographies de Grauerholz nous plongent dans des temps autres, des temps où passé, présent et futur se fusionnent dans une latence particulière. Sur la photo

montrée au Carnegie, une femme éblouie par un éclat de lumière lève son bras à la hauteur de ses yeux: geste de protection, de défense, imminence d'un instant potentiellement dangereux. Voilà le futur dont le présent est toujours menacé. Voilà le présent en tant qu'instant du péril. C'est un peu ce qu'on voit aussi dans les photographies de Horsfield qui, montrant des univers désuets ou lointains (ou en instance de disparition comme cette tête de rhinocéros), mêle passé et présent par l'actualité restituée de son médium. Douglas présente une installation filmique, *Der Sandmann*, qui confronte l'univers d'un vieux et célèbre studio de Berlin où il a tourné et qui est appelé à disparaître avec les jardins populaires allemands, et ce sur des textes altérés de Freud et de Hofmann. Commentaire complexe sur un monde à la fois en disparition et en reconstruction.

Si la plupart des œuvres abordées jusqu'à maintenant semblaient davantage s'intéresser à l'environnement actuel et à ses modes d'appréhension, plusieurs œuvres présentes au Carnegie International abordaient de plus près la question du corps et de l'individu. Notons celles de Robert Gober, de Cindy Sherman et de Tony Oursler. De Gober, on pouvait voir deux pièces dont *Man in Drain*. Un torse nu d'homme vu au fond d'un égouttoir, au milieu duquel on pouvait distinguer un drain. Gober nous a habitués à ses corps de cire percés de drains de lavabos. Il renforce ici la métaphore en plaçant ce torse ainsi. Le corps chez Gober est perméable et morcelé, ses limites sont celles du monde physique où il s'inscrit, il s'en dégage la souffrance que l'on sait. Le choc et l'écœurement sont grands à voir dans la seconde pièce de Gober dans cette exposition: un feu de foyer où sont placées des jambes de petites filles au lieu de bûches. Choquantes aussi sont les images photographiques de Cindy Sherman, images mi-fausses, mi-vraies, montages de visages humains et de corps de poupées, rappelant étrangement Bellmer. L'horreur et la facticité sont au rendez-vous, la poupée devenue ainsi humaine

se transforme en monstre abject. Sherman réussit cependant à dramatiser cet abject en le dramatisant justement, elle rend l'artifice tellement évident et explicite qu'elle détourne le cours même de l'horreur. C'est le sentiment qui se dégage également des œuvres de Tony Oursler. Les poupées de chiffons ou organes de chair sur lesquels il projette des visages humains en diffusant des textes où s'entendent l'abus et la douleur sont parmi les pièces les plus saisissantes de l'exposition. Avec des moyens minuscules, quelques chiffons, un minimum de technique et d'objets, il crée une atmosphère lourde de sens au plan psychique. Le spectateur se sent en intimité avec ces situations. Intolérable et libérateur à la fois. Oursler, par son sens de l'ironie, du jeu, de la mimesis, offre une prise de conscience inusitée du problème de la douleur psychique.

Dans les grands coups marqués par cette exposition, il faudrait encore mentionner la réunion de deux grands peintres, l'Américain Chuck Close et l'Allemand Sigmar Polke. De la même génération, ils nous offrent des versions picturales distinctes et fortes. Deux histoires livrées à la face du monde et qui traitent avec brio du monde contemporain et de ses modes de représentation: tous deux pop sans l'être, loin de la dimension héroïque du pop, mais proches de son analyse des paramètres visuels de nos sociétés. Brillante idée de les réunir ici.

Cette exposition, on peut le redire après coup, traite bien de l'état du monde et de la douleur qui s'y manifeste. Mais elle traite aussi de la situation de l'artiste et du rôle changeant qui lui incombe ou qu'il se trace, serait-il préférable de dire. Stephan Balkenhol est revenu à une manière archaïque de travailler. Il sculpte le bois. De l'informe, il crée une forme nouvelle; ce qui en résulte la plupart du temps ce sont des figures humaines, des têtes géantes, des corps de toutes tailles, hommes, femmes. Rien d'héroïque non plus dans ces sculptures. Des figures anonymes, hommes et femmes de tous les jours. Ils ont la posture de statues grecques, l'aspect un

peu raide, le regard un peu lointain. Ces figures naviguent dans un proche-lointain, un univers qui est le nôtre sans l'être, un univers en transit à bord duquel Balkenhol nous convie. Franz West semble nous convier au voyage inverse, de la forme vers l'informe, alors qu'il s'approprie des objets quotidiens pour les transformer, à l'aide de couches de plâtre, en objets de dérive. Il en résulte des masses qu'on dirait figées par le vent, tant leur mouvement part dans tous les sens. Ces pièces servent à créer des environnements où le spectateur est invité à séjourner, comme à bord d'un vaisseau spatial vers l'inconnu.

Rirkrit Tiravanija nous entraîne également dans des mondes nouveaux avec ses propositions tout à fait personnelles. Installé à demeure au musée, il y cuisine et vit à longueur de jour, invitant

les spectateurs à partager cette vie avec lui, et menant autant que possible une entreprise de nature écologique, *earth-friendly* et *people-friendly*... Cet Américain de souche argentine emprunte ce courant un peu délaissé ces dernières années de l'art et de la vie... c'est inévitable et pertinent vu le monde changeant dans lequel on est, vu les changements, devenus impérativement nécessaires. Il nous semble évident à nous aussi que le musée ne peut à lui seul contrer la douleur du monde, même si l'édition 1995 de la Carnegie International en fut un moment de réflexion privilégié. Ce monde est à réinventer et l'art est appelé à y jouer un rôle essentiel, ébranlant les frontières de nos modes d'appréhension comme de nos institutions.

— CHANTAL PONTBRIAND

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON

20 décembre - 18 février

Se tient dans le nouveau musée d'art contemporain construit récemment par Renzo Piano à Lyon la troisième biennale d'art contemporain. La première du genre fut consacrée en 1991 à l'art français, la deuxième en 1993 « convoquait l'Avant-garde et insistait sur l'importance de l'engagement artistique ». La troisième biennale annonce clairement l'orientation unilatérale de la manifestation: présenter des œuvres sur support film, vidéo et à base d'appareils informatiques. Soixante-trois artistes internationaux ont été invités à présenter des installations ou des travaux informatiques. « Cette biennale, affirmeront les commissaires Thierry Raspail, Thierry Prat et Georges Rey, s'intéresse à l'image mobile et présente le meilleur de l'art s'appropriant d'une manière ou d'une autre, le récit cinématographique, la culture de la vidéo et la pratique de l'informatique. »

Cette manifestation tente de montrer de manière panoramique l'état de la création dans le domaine des techniques reproductibles de 1963 à nos jours. Deux sections se partagent cette biennale. L'une se voulant historique présente des œuvres des débuts à nos jours: les premiers détournements de Nam June Paik (1963), des *TV-Décollages* de Wolf Vostell (1963) juxtaposés à des performances/environnements de Dan Graham, Vito Acconci et Bruce Nauman (1969 à 1993). Font partie de la même histoire, Piotr Kowalski et ses quatre *Time Machines* (1969 à 1995), Woody et Steina Vasulka et leur machine de vision (1976), Michael Snow et la célèbre installation *De La* (1969-1972), Bill Viola et un dispositif en circuit fermé *He Weeps for You* (1976), Gary Hill et une installation récente « interactive » [quatre moniteurs présentés dans leur *fly case* sur roulettes propo-



PIERRICK SORIN,
SANS TITRE, 1995,
INSTALLATION VIDÉO
SUR MATÉRIAUX
DIVERS; PHOTO:
BIENNALE D'ART
CONTEMPORAIN
DE LYON.

sent un montage rapide d'extraits de vidéo tiré de *Solstice d'hiver* (1995)], etc. Cette première énumération non exhaustive indique la diversité du parti pris qui, même s'il se veut mettre en évidence les thématiques du corps et de la machine, propose sans hiérarchie des performances devenues installations pour la bonne cause, des travaux techniques de pionniers : une histoire certes mais sans cheminement. Des artistes paraissent avoir été choisis pour la place qu'ils occupent dans le développement d'un médium. Ils sont toutefois présentés ici par une installation récente qui n'apporte aucun argument à l'histoire de ce médium (Nam June Paik, Gary Hill, Joan Jonas). On peut s'interroger, conséquemment, sur les raisons de l'existence de cette histoire...

La section contemporaine présente des artistes, chacun dans sa « boîte noire », qui dans d'autres circonstances auraient été historiques tels Orlan, Tony Brown, Tony Oursler, George Legrady, Sterlac, etc. Elle propose également un panorama étendu d'artistes travaillant les nouvelles technologies tels Paul Garrin, Toshio Iwai, Laurent Mignonneau et Christa Sommerer, Jon Kessler, etc. Les travaux ont été sélectionnés selon les commissaires pour leur « magie, leur intérêt pour le corps, l'identité, la

prothèse, le renouvellement perspectif des manières de voir ». Une autre série d'œuvres a été choisie parmi la jeune génération de plasticiens utilisant le support vidéo parmi bien d'autres, tels Marie-Ange Guilleminot, Douglas Gordon, Stan Douglas, Carsten Höller, Cheryl Donegan, Pierre Huyghe, Claude Closky, etc. Chacun de ces artistes a reçu un nombre équivalent de mètres carrés plus ou moins obscurs dans lequel il avait la possibilité de rajouter des sièges pour éventuellement faire salle de cinéma. Il n'est représenté que par une seule œuvre. Deux points paraissent importants à souligner dans cette génération d'artistes. D'un côté, ce désir de reconsidérer le contexte de présentation des œuvres et les conditions de réception par le spectateur. (La salle de cinéma, même si de nombreux artistes travaillent à partir d'archives cinématographiques, n'est pas pour autant le lieu idéal de monstration. Les artistes d'aujourd'hui préfèrent des lieux autres, à connotation plus sociale, tels un café, un bar, un parking, un grand magasin, etc.) De l'autre, la réémergence du narratif. Non pas le narratif linéaire obligeant le spectateur à une vision figée, mais le narratif permettant au spectateur de « monter » sa propre fiction. Il paraît dès lors difficile de comprendre l'absence dans cette ma-

nifestation de James Coleman, d'une part, et de Jean-Luc Godard, d'autre part.

De grandes expositions ont marqué dans les années quatre-vingt l'histoire de l'art en proposant des panoramas d'œuvres à base de techniques reproductibles. « The Luminous Image » au Stedelijk Museum d'Amsterdam, « Video Skulptur » au Kunstverein de Cologne, « Passages de l'image » au Centre Georges Pompidou, « Signs of the Time » au MoCA à Los Angeles ont fait le point sur ce type d'œuvres en proposant d'ors et déjà des connexions avec les arts plastiques en général. Dans les années quatre-vingt-dix, après les diverses biennales du Whitney et les expositions monographiques consacrées à de nombreux artistes exposés ici, il aurait semblé nécessaire de dessiner un projet éclairé tant par l'expérience de toutes ces manifestations et de la théorie qui les

ont entourées, d'une part, et de tracer les perspectives des années à venir en faisant précisément surgir les concepts sous-jacents à des ensembles d'œuvres, d'autre part. Certes les nombreux travaux à partir d'archives permettent de noter la permanence de la mémoire. Celle-ci n'a-t-elle toutefois pas toujours été sous-jacente à ce type d'œuvres (Vito Acconci, Dan Graham, Jean-Luc Godard, James Coleman, Victor Burgin, Antonio Muntadas, etc.)? Une omniprésence de la narration aurait nécessité un ancrage de ce thème dans la section historique et des rapprochements avec le cinéma contemporain.

Cette manifestation semble être à la recherche d'un statut, hésitant entre l'exposition historique (sans toutefois sembler prendre le temps nécessaire à ce type de projet) et la biennale dessinant les tendances à venir, sous-entendues par un ou plusieurs concepts forts.

Un catalogue papier qui présente les mêmes caractéristiques que la manifestation et un CD-Rom accompagnent la Biennale. Le CD-Rom réalisé par Jean-Louis Boissier pour la Réunion des Musées Nationaux paraît être l'un des catalogues hypermédia les plus appropriés à ce type de manifestation. Il laisse en effet la parole à chaque artiste, présente l'œuvre exposée ainsi qu'une sélection d'œuvres antérieures et quelques citations de textes sur la démarche de l'artiste. Le rapport qui s'établit entre le texte (aux dimensions adaptées au support) et l'image fixe et en mouvement semble avoir trouvé ici un juste équilibre.

— CHRISTINE VAN ASSCHE

IRÈNE F. WHITTOME

Centre international d'art contemporain, Montréal,
28 septembre - 26 novembre

L'exposition d'Irène F. Whittome titrée « Consonance » comprenait sept œuvres, soit deux pièces datant de 1976 et cinq

autres beaucoup plus récentes, de 1994-1995. Comme le titre, « Consonance », l'indique déjà d'entrée de jeu, il y a une dimen-

sion sonore, musicale, importante rattachée à cette exposition (dont la commissaire fut Joyce Yahouda). De façon précise, explicite, les quatre œuvres de 1995 font toutes référence au son, à la musique.

Pause; Fermata (1995) présente une Kannon Bouddha en bronze (ou Bouddha féminin), installée sur une sorte de petit chariot-socle, les pieds de la statue comme tels reposant sur trois plaques carrées de verre. Disposés chacun à égale distance de la tête de cette Kannon Bouddha, deux haut-parleurs diffusent, à intervalles de seize secondes, des sons de verre qui se brise (soit huit séquences différentes, bien qu'apparentées, de sons de verre brisé, réunies en boucle). Ce son de verre surgit, à chaque fois, de manière abrupte, nous atteint soudainement, nous frappe, nous heurte, nous bouscule, coup de verre cassant, blessant, brutal. Chaque séquence est plutôt courte, suivie d'une pause-silence, puis d'autres sons de verre, d'une autre pause-silence, et ainsi de suite, sans fin. (« Fermata », incidemment, signifie pause en musique.)

Il n'y a pas de lien fluide, narratif ou dialectique entre tous ces sons, qui formerait une trame bruitiste, concrète, musicale. Il n'y a pas de dialogue entre les séquences, de continuité de l'une à l'autre, une sorte de suivi acoustique, si on veut. Le son diffusé reste toujours abrupt, soudain, dur, éphémère. Il reste un bruit, un bruit de verre qui se casse, qui se brise sans jamais chercher pour autant à se développer, à se structurer dans le temps, comme une musique à part entière.

Mais commençons par le commencement et retournons sur nos pas, au tout début de l'exposition. La première œuvre qu'on aborde d'emblée, qui nous barre la route en quelque sorte et qu'il faut contourner, a pour titre *Consonance; Dissonance* (1995). Le verre comme matériau-clé est présent, au départ, dans cette œuvre, sous la forme d'une table au plateau de verre trempé et aux pattes de verre soufflé. Cette table de verre de Whittome supporte un ensemble de boîtes en carton, de format identique, recouvertes de

plâtre blanc. Ces boîtes empilées proprement, à la verticale, forment comme un autel asymétrique, sinon un petit temple avec sourdine intégrée, en guise d'ouverture. Le verre, d'emblée, s'impose ici comme matériau-clé,



IRÈNE F. WHITTOME, *PAUSE; FERMATA*, 1995, BRONZE, VERRE, PÂTE DE VERRE, MÉTAL, 2 HAUT-PARLEURS, 1 LAMPE, 274 X 122 X 66 CM; PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY.

incontournable, le verre fragile, cassant par définition, et qui nous communique bien cette idée de précarité, d'éphémère qui sous-tend toute forme de vie, d'existence (et toute l'exposition de l'artiste ici).

Bien qu'il y ait un aspect dramatique ou théâtral au travail de Whittome, il ne faut pas sous-estimer, pour autant, son aspect ludique, interactif, son invitation au jeu, à re-crée son œuvre, à la réinventer. À cet égard, l'immense *Clavier* en deux sections complémentaires qu'elle nous donne à voir, en face-à-face, dans la première salle du CIAC, incite à une telle réflexion. De quoi s'agit-il ?

Le grand *Clavier* (1995) vertical, à droite, est constitué de dix-neuf longs panneaux de verre trempé, installés en angle contre le mur. Appuyés contre eux, on peut voir, inclinés, dix-huit autres panneaux d'encaustique et de bois,

glacé. Ce serait là le résultat d'un premier regard trop rapide, d'une première lecture. Mais *Clavier* prend tout son sens vu dans le contexte global de l'exposition, en dialogue avec *Pause; Fermata*, avec ce double sonorisé, audible. Il faut aussi ouïr *Clavier*, mais autrement.

Clavier; Notes (1995), son complément, associe vingt-deux œufs d'autruche vides positionnés très haut, en ligne, au mur, à des notes de musique, alors que *Contredanse* (1995) évoque le corps (la peau, les os), via de vieux sacs de toile suspendus et de longues tiges maigrettes en bois, sinon en métal (recouvertes, celles-ci, de bandelettes de plâtre blanc).

Suivent, installés au mur, à l'horizontale, *24 objets entourés de fil métallique* (1976), chacun comprenant deux petits rouleaux identiques de papier moulé, verticaux et blancs (obtenus d'après une impression de cordes et ressemblant, eux aussi, à des os), retenus par une mince feuille de papier moulé et entourés de fil métallique. En série, en ligne droite, chaque objet étant ressemblant et différent de facture, c'est à la fois simple et dépouillé, clavier de cordes, clavier d'os, clavier de nerfs à vif, de poussière en sursis.

Dans le même espace, on peut voir, sur un autre mur (à gauche, en entrant), l'œuvre photographique titrée *Autoportrait* (1976). Il s'agit de neuf photographies sépia, toutes différentes mais apparentées, soit trois rangées de trois photographies chacune (sorte de clavier de photos), le tout étant inscrit dans un grand cadre noir (l'équivalent bidimensionnel, peut-être, ici, d'une caisse de résonance). Sur chaque photo (prise par Whittome elle-même), on peut voir la main gauche ficelée de l'artiste, entourée de fil métallique (tout comme pour les *24 objets* à proximité). Le corps donc est présent via cette main ligotée, dominée, attachée, coincée, prisonnière, en cage. La main recèle déjà tout un univers en soi. Elle contient tout, le passé, le présent, l'avenir. On la lit, on la regarde, on la chorégraphie, on la peint, on la sculpte, on l'écoute. On s'y voit, on s'y devine, on s'y

entend. Tout est dans la main déjà, ou presque. Et si on la rattache à la thématique de base de cette exposition nommée « Consonance », si on se rappelle également le gigantesque *Clavier* en introduction, on ne peut pas s'empêcher de penser, alors, à toutes ces mains de musiciens (et il n'y a pas de musique sans mains, enfin presque, car la voix est une « main » aussi), à toutes ces mains, donc, qui jouent des claviers divers, du piano, du clavecin ou tout autre instrument de cette même famille.

Curio: Fantaisie-Fantasia-Fancy-Phantasterien (1994) est une installation silencieuse mais on entend, malgré tout, en la regardant in situ, au CIAC, les sons de verre brisé, en provenance de l'autre salle adjacente hébergeant *Pause; Fermata*. On a donc, avec *Curio*, une tortue placée sur un dictionnaire, lequel repose à son tour sur un piédestal élevé, le tout exposé dans un meuble vitré (ou curio). La tortue, la bouche ouverte, semble émettre comme un cri arrêté dans le temps. À ses pieds, on peut voir des œufs d'autruche (de grosses coquilles blanches évidées). Un grand disque de lumière est également projeté au mur du fond (une lumière immatérielle comme la musique, le silence, le vent, l'écoute).

Ce grand cri de tortue de *Curio*, on ne l'entend pas de fait. On peut, peut-être, l'imaginer mais, surtout et avant tout, on le voit, un long cri sur la musique et aussi sur l'art, sur les mots, sur la culture en général, sur les gens par extension, les déshérités du système, les pauvres, les marginaux, les exploités, les coincés, les bafoués, les violentés de partout, les abusés, les humiliés, les immolés, les sacrifiés, ici comme ailleurs, au jour le jour, un cri qui appelle la lumière (ce que suggère peut-être, déjà, la projection circulaire au mur).

Ce cri visuel de tortue, il est donc contenu dans un meuble de verre. C'est un cri à vide, un cri sous verre, un cri étouffé, « ficelé » comme la main de Whittome auparavant, un cri qu'on regarde et que le son de verre brisé de la pièce voisine, *Pause; Fermata*, libère enfin. Le verre vole en éclats

et le cri s'échappe. Cette toute dernière œuvre de 1995, *Pause; Fermata*, répond ainsi éloquentement à *Curio* de 1994. Tout fonctionne ici, dans la mise en place de l'artiste, comme si, avec *Pause; Fermata*, la Kannon Bouddha placée sur sa base, sur son chariot de verre, faisait écho à la tortue de *Curio* enfermée, quant à elle, dans sa cage vitrée.

Quoi qu'il en soit, ce sont deux œuvres totémiques à leur façon, s'équilibrant l'une l'autre, ayant un caractère sacré aussi, une « aura » évoquant des traditions lointaines, ancestrales, remontant très loin dans le temps. *Curio* et *Pause; Fermata* génèrent, à l'évidence, leur propre théâtre et posent à nouveau la grande question de l'existence: Qui sommes-nous? Où allons-nous? D'où venons-nous? L'énigme donc transposée ici sous forme d'installations ou le jeu du grand Mystère. Vivre, semble nous dire la Kannon Bouddha, la main ouverte tournée vers les autres, vulnérable, éphémère (et comme offerte tout autant au sacrifice qu'à la contemplation), c'est se confronter à ce Mystère, à cette ques-

tion sans réponse, c'est joindre sa main aussi à celle de l'artiste en un geste d'abandon, d'amitié véritable.

« Consonance » est une grande méditation sur un siècle qui finit et sur un autre qui va bientôt commencer, sur la mort donc et sur la vie aussi, encore et toujours, et sur le son, ce son omniprésent « qui est la vie même » dit Whittome. Et concernant le son du verre qui se brise, se casse, dans son œuvre, elle ajoute:

J'y reconnais mes pas, qui sont comme chacune de ces années où il fallait que je brise quelque chose pour traverser les différentes étapes de ma vie. Ce n'est pas pour moi un son agressif, mais un murmure, comme les larmes de joie du coureur épuisé à la ligne d'arrivée. (Les fiches du CIAC)

Ce « murmure », il nous habite longtemps encore après notre visite de « Consonance », comme une musique souterraine qui nous accompagne désormais en secret et pour toujours, qui nous aide à vivre un peu mieux chaque jour, un peu plus loin, un peu plus vrai.

— RAYMOND GERVAIS

MICHEL SAULNIER

372 Ste-Catherine Ouest, espace 502, Montréal,
4 novembre – 2 décembre

Les récentes séries d'œuvres de Michel Saulnier, intitulées *Vita Sexualis*, offrent une étonnante hybridité d'esprits, d'espaces et de techniques. Entre le japonisme et la « québécoisité » (l'atelier de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli), les œuvres brisent l'habitude des enchaînements logiques pour faire place à de surprenantes séries de décompositions tenant à la fois du jeu et du rêve et provoquant chez certains, un choc, chez d'autres, un sourire.

L'accrochage de mini-sculptures, espèce de bibelots placés au mur de la galerie, aligne côte à côte des structures verticales qui divisent des séries d'objets par une tablette de verre-miroir. Au haut de cet axe de verre, on

retrouve des têtes d'animaux, seules ou disposées en petit groupe, celle de l'ourson et celle du lapin, des jouets de l'enfance. Au bas, des parties du corps humain dont la langue, le sein, la fesse, le pénis, la vulve, comme suspendues, coupées du reste du corps, sont associées aux figures animales disposées au-dessus des tablettes. En s'approchant de ces dispositifs visuels, le spectateur constate qu'il ne peut voir les têtes d'animaux que sous leur forme spectrale presque totalement effacées par le reflet de la vitre-miroir. L'axe de la tablette fait miroiter l'image des parties sexualisées. Devant ces deux œuvres placées au mur, la position du voyeur se voit, en quelque

sorte, à la fois renforcée et questionnée dans sa fonction critique, ce dernier devant respecter une exacte distance devant l'œuvre de sorte que l'objet, ici, domine le sujet. Les systèmes mis en œuvre par Saulnier obligent le spectateur à se déplacer s'il veut tout voir. La vitre, comme axe, agit en guise de rupture entre les objets et les fait déraiper de leur fondement de sens habituel. Les jouets, liés aux parties érogènes, fonctionnent sur les modes associatif et émotif. La décomposition de l'enchaînement classique des choses place irrémédiablement le spectateur en état d'alerte devant des séquences d'images illogiques. Les oreilles du lapin, par exemple, sculptées dans le bois de camphre (qui dégage une odeur aimée de l'enfance), prennent une allure extrêmement flexible et manipulable. Saulnier leur donne la forme d'une lettre japonaise signifiant *Centre de la forêt*. Ce signe japonais, juxtaposé aux parties génitales masculines en détumescence, scinde le sens de l'œuvre: d'une part, il prend l'équivalence du sens habituellement donné au Phallus dans la psychanalyse traditionnelle. Les parties génitales masculines, en tandem avec la tête de lapin, s'accordent avec ce « Centre » pour ne plus faire qu'un; d'autre part, ces objets placés en duo deviennent une brillante critique de cette falsification voulant que le Phallus représente le métacentre de l'univers, ou encore, le constat du décentrement des sexualités en train de s'opérer. Aussi, chaque tablette-œuvre est à prendre comme une sorte de conte.

La tête de l'ourson, presque toujours associée au sexe féminin dans les dernières œuvres de Saulnier, se trouve parfois couplée avec la vulve ou le sein. Dans *Vita Sexualis*, sculpture en deux parties, elle métaphorise l'espace utérin. Le spectateur, ne voyant pas immédiatement l'ouverture de la tête, n'en ressent l'effet de surprise qu'en la contournant. Le choc provoqué par le contraste entre la rondeur laquée de l'extérieur de la tête et la rectitude rudement équarrie de son intérieur s'apparente à la dissolution d'un masque sur un visage. L'intérieur de la

tête, d'abord préservée du regard, offre au spectateur une suite de cadres de bois formant à la fois l'armature de la forme sphérique composant la tête d'ourson et l'armature architecturale des habitats de l'Amérique du Nord. Couplée à un immense nez de cuivre phalloforme, la tête trouve ici le corps de l'entité fracturée. Comme pour quelques-unes de ses œuvres précédentes (par exemple *Marine* de 1986), Saulnier pratique, ici, la condensation d'images formant l'association « tête-maison » ou « être-lieu ». Les deux parties relevées à la verticale, mises l'une sur l'autre, fonctionneraient comme un bilboquet. Le nez dans sa forme phallique et la tête d'ourson, dont l'ouverture rappelant

manière parfaitement égale, de sorte qu'en se solidifiant, la laque prend l'aspect formel d'une coagulation. Deux tableaux représentent des zones érogènes des corps masculin et féminin, l'un composé des parties génitales mâles et l'autre portant l'effigie du sein maternel. Des têtes d'ourson entourent les parties sexuelles masculines démontrant, par leur voisinage, comment elles demeurent toujours à l'extérieur de l'homme comme il en va de la gestation. Tandis que le même emblème, dans l'autre dessin, en superposition avec le sein, y apparaîtrait en parfaite osmose.

Les qualités de l'estampe japonaise, le fond blanc, la perspective désorientée, l'usage absolu

celles des animaux, jouets banals de tous les enfants, prennent, dans la conscience alertée du spectateur, un sens critique révolutionnant les formules toutes faites en matière de sexualité. En employant certaines manœuvres du japonisme, *Vita Sexualis* redonne à l'objet toute son importance face au sujet. Purifié de son contexte habituel, il passe d'un statut familier à celui d'étranger. Le dispositif

des œuvres se trouve à prescrire au spectateur un indice de leur condition sans en obliger leur signifié. Aussi, le déséquilibre existant entre les formes superposées s'amortit encore dans la naissance de nouvelles stratégies, celles de tout un chacun, questionnant la vie sexuelle en cette période régénératrice d'instabilité.

— MANON MORIN

STÉPHANIE BEAUDOIN

4177, rue St-Denis, Montréal, 28 novembre – 3 décembre
684, rue Yonge, Toronto, 12 – 17 décembre

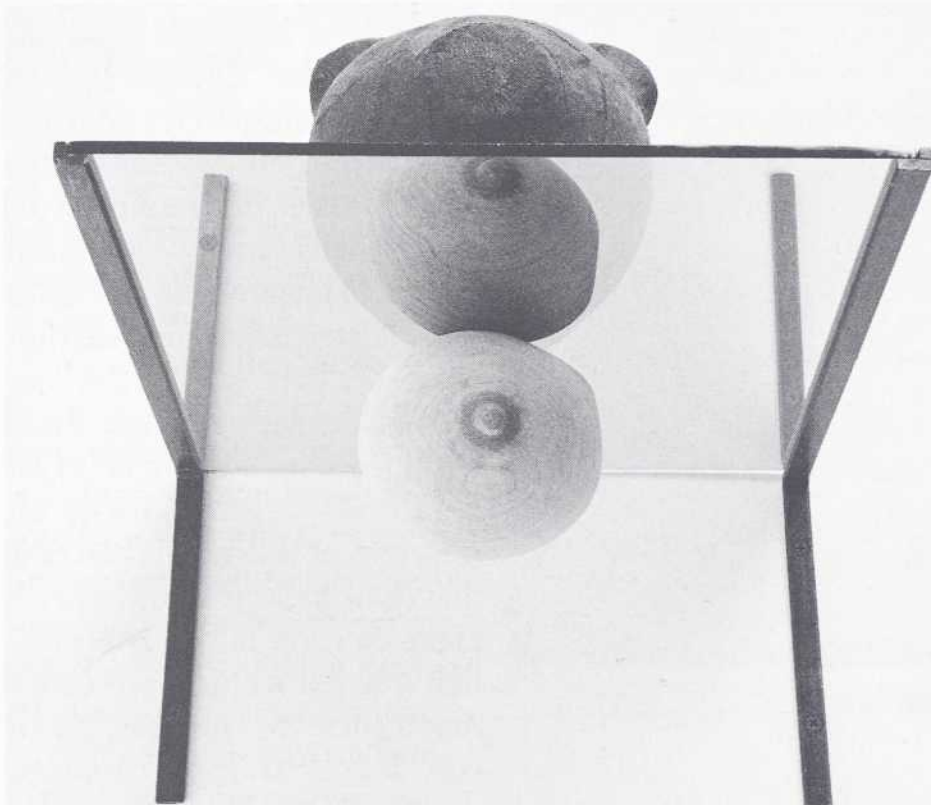
Je puis bien dire que je ne commençai de vivre que quand je me regardai comme un homme mort. — Rousseau, *Confessions*, livre VI.

Depuis 1993, cette jeune artiste montréalaise se spécialise dans des expositions éclair qui occupent des espaces commerciaux laissés vacants ou des devantures de magasins et qui traitent, avec une approche tant sociologique que théorique, de l'exposition et de la mise en vitrine de la mort. Cette fois-ci, le projet, réellement pensé comme une suite en progression (l'artiste s'est manifestée à quatre reprises sous ce thème depuis 1993), atteint une ampleur et un impact inouïs. Intitulée *Je suis morte; commémoration, préservation et dissémination*, cette installation tripartite s'approprie en totalité, sous un mode pastiche, la spectacularisation du rituel mortuaire dans notre société. Dans un même élan, l'artiste réagit ironiquement face à la place réservée aux jeunes artistes et à la difficulté de s'infiltrer, lors de la quête d'une première reconnaissance publique, dans le réseau des galeries reconnues. En cela, elle s'inscrit dans la pratique (en expansion) que favorisent certains artistes en prenant l'initiative de louer des espaces afin d'exposer leurs travaux en dehors du circuit « officiel » des galeries. Ici toutefois, la nature commerciale de l'espace occupé connote largement la réception de l'œuvre et en consti-

tue un des rouages importants.

En 1993, Beaudoin imaginait une fiction où elle inaugurerait le début de son existence artistique par le fait de déclarer sa mort comme individu anonyme. Le mythe qu'elle s'est elle-même forgé veut que devant l'absence de reconnaissance publique, elle s'auto-déclarait morte symboliquement pour éclairer son œuvre de la rareté, donc de la plus-value, qu'on accorde généralement aux œuvres des artistes disparus. Elle prenait à rebours le mythe de l'artiste maudit inconnu de son vivant qu'on célèbre de façon posthume. De plus, en produisant des *reliques* de son propre corps, l'artiste forçait ses œuvres à témoigner de son existence propre et littéralement à actualiser cette manière qu'à souvent l'histoire de l'art traditionnelle de fétichiser *the-man(?)'s-his-work*. Ainsi, le corps de l'artiste gagne le statut d'objet d'art, s'offrant comme objet de désir lié à un besoin de reconnaissance, établissant une relation d'intersubjectivité (Lacan) avec le public. L'événement prend aujourd'hui l'allure d'une commémoration de la performance initiale.

Des trois parties de l'installation, celle désignée comme la *commémoration* est d'abord visible de la rue dans la vitrine de la boutique. On y voit, dans un parterre de fausses roses rouges, un cénotaphe en mémoire de la disparition de l'artiste en 1993. Plus



MICHEL SAULNIER, VITA SEXUALIS (DÉTAIL), 1995, TECHNIQUES MIXTES, 30 X 30 X 30 CM; PHOTO: CONRAD TOUSSAINT.

l'espace « utérin » devient habitable, permettent l'emboîtement de l'un à l'intérieur de l'autre en toute complémentarité.

Les bois magnifiquement lustrés au vernis Urushi, laque provenant de l'arbre chinois du même nom, relève des nombreux emprunts de l'art japonais au peuple chinois. Sur papier, le résultat de cette sorte de vernis demeure unique et peut se situer visuellement entre la transparence de l'aquarelle et l'opacité de l'huile. En effet, cette matière glisse et adhère au papier mais jamais de

de la dissymétrie, la rupture de l'équilibre et de la pondération des masses, la forme tronquée par le cadre, sont devenues des tactiques reprises par les artistes modernes cherchant à fonder l'aspect visuel d'une certaine instabilité. Certains de ces attributs se retrouvent dans l'œuvre de Saulnier mais laissent dominer les points de vue inattendus qui ordonnent les œuvres et qui gèrent leur sens critique. En effet, bien que naïves au premier abord, ces combinaisons des parties du corps humain, tant de fois vues, avec

haut, accrochées dans la vitrine, deux photographies de l'artiste morte couronnée « sur un lit de parade » sont dévoilées dans des cadres d'un matériau pauvre mais dramatiquement ornementé. L'artificialité de la mise en scène émerge en déployant un effet de théâtralité qu'on retrouve dans toutes les facettes de la pièce. La transcription du titre de l'installation figure également sur la vitrine, comme une réclame. Cette présentation singulière attire et invite les passants qui s'arrêtent et souvent entrent dans le local, intrigués par cette manifestation étonnante.

Au fond de la pièce habillée de lourds drapés de velours se trouve un cercueil dans un décor floral doucement éclairé. Le cer-

vêtu d'une robe tirée des contes de fées. Puissant artifice, la surface de la photographie semble subir, comme une vitre, l'effet de la condensation. Ceci suggère l'existence virtuelle d'un caisson de verre dont une des parois correspond au plan pictural. Tout se passe comme si le corps était conservé dans une cage transparente. La photographie est jouée comme telle. En plus de rappeler le *Condensation Cube* de Hans Haacke (1963-1965), ce truc iconographique n'est pas sans rapport avec les œuvres sous verre de Jeff Koons en redoublant la vitrine du magasin. En écho à la théâtralité introduite auparavant, l'iconographie de cette image reprend la figure de *La Belle au bois dormant*, mais substitue cette vitrine

d'une dispersion du corps, toujours selon un principe commémoratif. Selon la croyance, les reliques ont le pouvoir de placer leur possesseur sous une bonne étoile, leur transmettant les dons du mort. L'artiste table sur ce culte en disparition où la plus petite particule du corps tient pour son entièreté et en conserve, par relation synecdochique, la mémoire vivante.

L'artiste sélectionne les opérations qui, dans l'épreuve que peut être la mort, sont valorisées dans leur ritualisation. De l'environnement qu'elle montre, de la monstration même de la mort, elle retient surtout la dimension transitionnelle, sublimante – le rituel – qui en favorise l'acceptation et l'actualisation. Il en résulte une sorte d'intimité (un *gathering*) avec le public intégré parfaitement au dispositif de l'œuvre.

Beaudoin étale une stratégie identitaire qui profite de la faci-

lité qu'à l'histoire de l'art à produire un discours cherchant à traquer le nom propre afin d'expliquer les tableaux. Elle propose un espace rhétorique qui fonctionne à l'intérieur de conventions (mortuaires) qui lui sert à se donner une existence dans une stratégie de *self-making*. En littéralisant la « mort de l'auteur(e) » de Barthes, paradoxalement, elle en rétablit la figure. L'artiste critique tout de même l'hégémonie auctoriale, en ce qu'elle ne réinstalle pas l'aura énigmatique de l'auteur. Le mode de narrativisation autobiographique privilégié concourt à structurer l'identité en même temps qu'il en performe la dis(-)location. La dispersion des reliques devient un reste qui substitue à la quête du « sens » si chère à la discipline de l'histoire de l'art une quête de reconnaissance partagée avec les visiteurs.

— BERNARD LAMARCHE



STÉPHANIE BEAUDOIN, JE SUIS MORTE; COMMÉMORATION, PRÉSERVATION ET DISSÉMINATION, VUE PARTIELLE DE L'INSTALLATION, 1995; PHOTO: BENOÎT TREMBLAY.

cueil contient, en remplacement du corps de l'artiste, des fruits et légumes trempés dans une cire odoriférante – la cire joue le rôle de préservatif – et qui sont disposés de façon à reprendre la courbe du corps, rappelant les portraits peints par Arcimboldo à la Renaissance. Au moment de visiter l'exposition, la légère odeur de putréfaction des fruits commençait à se mêler à celle, déjà perceptible, de la cire, accentuant la forte dimension pragmatique de l'œuvre.

Au-dessus du cercueil est accrochée une grande photographie de l'effigie funéraire de l'artiste

au cercueil de verre du récit pour accentuer l'idée de conservation, de commémoration du corps endormi.

En un troisième temps, l'installation contient une photographie grand format d'une machine distributrice de roses. À ses côtés, on retrouve une de ces machines dans laquelle l'artiste a substitué de fausses roses un peu caricaturales qui dissimulent un coffret à bijoux. Elles contiennent cette fois-ci des mèches de cheveux de l'artiste filées en forme de bague que le visiteur peut emporter avec lui. Le titre de cette partie, *dissémination* (Derrida), introduit l'idée

... et la photographie de tout cela avait pris sa place dans les archives de sa mémoire, des archives si vastes que dans la plus grande partie il n'irait jamais regarder, à moins d'un hasard qui les fit rouvrir... — Marcel Proust, *Jean Santeuil*.

En lisant le communiqué de presse de la dernière exposition de Sylvie Readman, je fus convoqué à réviser, à *revisiter* mes certitudes. L'exposition s'intitulait « Reviviscence », l'action de reprendre vie. L'artiste nous y proposait sa vision très sensible des rapports entre photographie et mémoire. Readman soulignait, entre autres choses dans ce communiqué, le pouvoir du médium sur nos capacités mnémoniques...

L'image photographique, dans son insistante visibilité, mais aussi dans sa puissance d'évocation, ne modifie-t-elle pas tout le champ de la mémoire? N'y aurait-il pas entre cette capacité du souvenir et l'inscription photographique, une complicité élective qui les projette toutes deux dans un mouvement de relance infinie qui formerait et transformerait à notre insu, notre « être »?

SYLVIE READMAN

Galerie Samuel Lallouz, Montréal, 25 novembre – 6 janvier

Dans cette veine, ma conviction intime associait instinctivement la photographie à l'oubli plutôt qu'à la mémoire. Ma curiosité était piquée par ces questions spécifiques réunies sous un titre où mort et magie sont implicites. J'étais curieux de voir comment elle s'y prendrait.

Je fus tout d'abord frappé par la sobriété de l'ensemble. Sobriété par l'usage du noir et blanc, par les larges marges noires qui enchaînent les images dans une éloquente profondeur, par les formats, tous différents et moins monumentaux que ceux de « Champs d'éclipses » et par l'accrochage simple mais qui favorise parfois des regroupements. Déjà dans cet accrochage, par l'alternance des images regroupées et isolées, une rythmique est installée (3-1-1-3-1-1-1). Et par là une première référence au déploiement dans le temps.

Readman a souvent photographié les gens et les lieux qui l'entourent et il serait pertinent

d'analyser sa production sous l'angle de l'autobiographie. Bien qu'il s'agisse de lieux pour la plupart extraits de son environnement immédiat, c'est l'effet de proximité qui nous retient ici. La banalité comme l'absence de tout exotisme de ces scènes participent au climat d'intimité approprié à un discours sur la mémoire. Le choix iconographique

leur suscitant par là sa propre mémoire personnelle, ni qu'ils renverraient à des souvenirs de l'artiste – ce que l'on ne peut évidemment vérifier bien qu'il y a de ça qui joue ici – mais ils font appel à une mémoire immédiate, celle de notre expérience encore si jeune de ce travail récent. Les liens que tisse le spectateur entre les images font déjà, par leurs

photographique. Déplacement de la célèbre phrase de Barthes, ce n'est plus tant le *ça a été là* mais *ça aurait été quelque part, déjà...* (dans le genre et l'histoire).

Sylvie Readman a pris soin de brouiller ses images. Mémoire jamais précise, plus ou moins floue, vague et déficiente, et dont le brouillage de l'exactitude photographique en serait la méta-

La marge joue à ce niveau un rôle majeur en affirmant le papier du support. Ce travail sur la planéité a souvent été associé à un effet d'écran. De ces plans recouvrant d'autres plans, je parlerais de stratification de l'image. Pour Readman la surface est le lieu de dépôts d'indices, témoins de temps différents. Ils se superposent, se conjuguent ou s'annulent, s'exaltent par addition. Ils se révèlent enfin dans les bains d'acide à la manière de l'estampe. Ne dit-on pas « gravé dans la mémoire » ?

Par le recours à diverses stratégies, Readman nous propose tout un inventaire des modes de brouillage de l'image, autant de moyens techniques qui évoquent les jeux troubles de la mémoire. Aux surimpositions s'ajoutent le bougé, le négatif renversé, la double et triple exposition, le travail de la focalisation, etc. Autant de mémoires de la lumière. Une mémoire troublée pour déformer le sens, en garder secrète la valeur première ou encore pour s'en protéger. Une des images du premier triptyque ne laisse-t-elle pas voir au bas d'un paysage inversé, reflété dans l'onde mouvante, un signe minuscule d'interdiction de passage ? Or, à brouiller ainsi le référent, ne veut-on pas aussi parler de l'oubli, celui qui, depuis Freud, est devenu le meilleur gardien du passé ? Les titres en sont autant d'indices : *Faux-fuyant*, *Reflux ou les herbes fraîches*, *Ronde de nuit*, *Ancre et dérive*, *Fossile...*

Ainsi, chacune des photographies nous propose une énigme, celle de leur réalisation matérielle. On se demande finalement comment aurait-elle pu arriver *matériellement* à cet effet ? Après le temps allusif suggéré par la rythmique de l'accrochage, le temps de la surface et celui de l'image brouillée, voici le temps du faire. Le temps du passé du conditionnel. Essentiellement, ce constant retour au sens large de l'acte photographique devient le souvenir privilégié de « Reviviscence ». Il met en scène le faire. Il le ressuscite. Comme si l'on fixait le souvenir d'un faire toujours un peu hypothétique. La dernière image, intitulée *Devenir image* consiste en une projection d'arbres sur une montagne. L'artiste revient sur sa



SYLVIE READMAN,
REFLUX OU LES
HERBES FRAÎCHES,
1995, PHOTO NOIR
ET BLANC,
124,4 X 167 CM; PHOTO:
GALERIE SAMUEL
LALLOUZ.

se constitue de paysages mais aussi de visages, du portrait d'un bout de doigt, d'un poisson dans son bocal.

Sans rapports évidents les uns avec les autres, les scènes et lieux choisis s'interpellent formellement. Par exemple, les tracés parallèles et concaves des sillons d'un champ de labours font écho à ceux de l'empreinte digitale de la photo de doigt autant qu'ils s'apparentent aux lignes d'écriture projetées sur un visage hors foyer (il s'agit d'ailleurs de la définition du mot mémoire...) qu'aux veines cursives du bois d'une table découverte à travers le globe de verre du bocal de poisson... Ainsi de suite avec les autres images. Encore une fois, Readman emprunte à la musique un effet contrapuntique par ces renvois compositionnels. Ce n'est pas tant qu'ils donnent naissance à une projection fictionnelle chez le specta-

éléments compositionnels, appel à la mémoire, celle de notre propre visite. La première logique pour le spectateur sera celle de la cognition formelle. Les images nous obligent à nous souvenir des précédentes, à reconstruire de petites familles en constantes permutations. En plus de ces échos formels, les photos s'interpellent aussi parce que ce sont des images où ça bouge, où ça passe, où ça revient : une balançoire, un regard oblique, des nuages, des herbes sous le vent, deux sentiers en forêt, un poisson nageant dans les reflets d'un bocal (poisson qui fait vaguement penser au Matisse de l'Hermitage).

En fait, l'artiste travaille à partir de motifs archétypaux : le nuage, le champ, le jardin privé, le portrait, etc. Elle fait référence à des genres maintes fois célébrés en photo. L'impression de déjà vu serait au départ celle d'un savoir

phore privilégiée. L'artiste nous a habitués à un travail de surimposition qui s'opère par une double projection. Cette pratique se trouve souvent renforcée par le choix même du lieu de prise de vue. Elle introduit sa suite photographique par une vue de jardin avec balançoire prise à travers la grille fragile d'un moustiquaire. De toute l'image, ce n'est que cette couche qui est précise, le reste demeurera dans le flou de l'absence de profondeur de champ. Contrairement à ses productions antérieures, on assiste à des superpositions d'un (presque) même : trois fois un nuage, deux fois les herbes hautes et les sentiers dans un boisé. Les indices du monde, en éternelle mouvance, deviennent insaisissables. Impossible mémoire.

Les différentes couches accumulées de *mêmes* accentuent encore plus fortement la planéité.

propre production. Ultime souvenir de photographe.

Reviviscence, faire une photographie de la mémoire et démon-

trer la mémoire du photographique. Poétiquement moderne.

— ANDRÉ MARTIN

YVONNE LAMMERICH

Galerie des arts visuels, Université Laval, Québec,
25 octobre – 12 novembre

Espace purement plastique, construction austère et dépouillée, sobre contraste de la peinture noire sur fond blanc : c'est d'abord à la tradition tout intellectuelle de l'abstraction géométrique qu'on associera les tableaux d'Yvonne Lammerich. Comment ne pas penser à De Stijl devant les *Modular Self Organization of Consciousness*, ou ne pas voir quelque lointain avatar du suprématisme dans les parallélogrammes en apesanteur de *Multivalence Emotive State 3* ? Mais ce jeu des ressemblances trouve vite sa limite. L'usage d'un vocabulaire abstrait n'équivaut nullement ici à la citation rétrospective d'un style, mais correspond plutôt à la pratique d'un langage toujours vivant. Ne serait-ce que par l'équilibre subtil entre ordre et chaos qu'elle met en forme, cette peinture s'inscrit dans une épistémè toute contemporaine — une spéculation sur la structure de la conscience et de l'identité, qui s'alimente tant des sciences cognitives que de la réflexion philosophique. Si l'on pose avec Lammerich que la conscience est définie par sa plasticité et sa capacité d'autoréflexion (« As a consciousness I exist at all points, but I must remake myself constantly. [...] Consciousness equates, for me, with the awareness of that remaking. » [Lettre de l'artiste à J. D. Campbell, in: J. D. Campbell, *Painting by Dasein*, Düsseldorf, Galerie Clara Maria Sels, 1992, p. 12]), on peut aborder ses peintures comme autant de représentations de cette conscience et d'embrayeurs de la sémiose qui la constitue en propre. Car c'est l'esprit même du regardeur que les ambiguïtés

spatiales de ces tableaux veulent mettre en mouvement, en l'incitant à s'engager dans toute une série d'hypothèses perceptives et de reconstructions mentales de leur structure. De ces jeux, les œuvres présentées l'automne dernier à la Galerie des arts visuels de l'Université Laval (cinq pein-

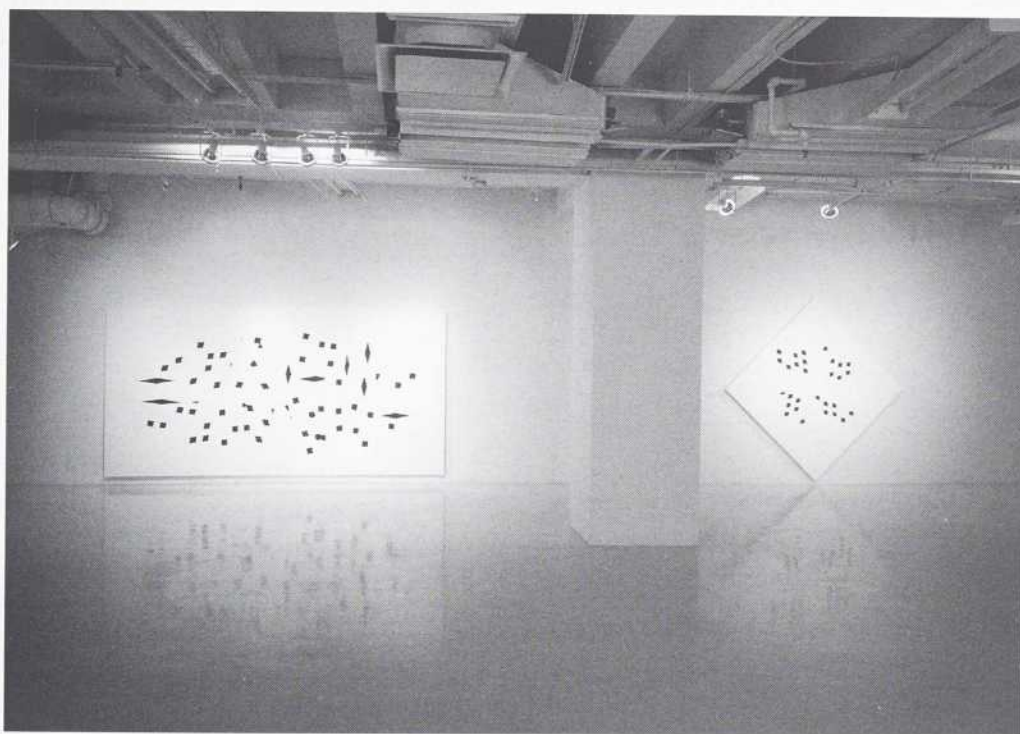
tits rectangles sont distribués dans un pattern rappelant un mur de briques. Ce pattern, inscrit au centre de la toile en forme de losange, est dessiné par un ensemble de lignes tracées au crayon; deux autres lignes se croisent à angle droit au centre du tableau pour diviser le plan pictural en quadrants. Ce système de tracés, comparable à une esquisse laissée sur la toile, rend présent au sein de l'œuvre achevée le travail de conception du tableau, tout en en révélant la charpente au spectateur. Une telle partition de la toile et la projection d'un pattern sur le plan pictural rappellent évidemment la notion de grille, analysée par R. Krauss comme structure archétypale du modernisme.

Mais l'organisation rationnelle et l'orthogonalité qui paraissent à première vue régir ces tableaux ne s'affirment que pour être con-

c'est moins la perception d'un ordre sous-jacent que celle de l'entropie qui le perturbe — mieux, c'est la perception simultanée des deux, en une gestalt où le déséquilibre apparaît sur fond d'un ordre préalable, comme si ces images étaient produites par des jeux de caches et de rotations. Regarder ces tableaux, c'est donc déjà commencer à interpréter leur structure, c'est tenter de motiver leurs décalages et leurs irrégularités en postulant une série d'opérations qui expliquent l'écart de l'actuelle configuration par rapport à un état antérieur présumé. Interprétés à la lumière du titre de la série, ces effets de déséquilibre, de diffraction, de discontinuité dépeignent une conscience qui n'existe qu'en tant qu'elle se réorganise perpétuellement.

On ne saurait ainsi réduire les « briques » des *M.O.S.C.* aux simples unités modulaires d'un système rigide : elles en subvertissent la règle et en brouillent la lisibilité. Autonomie du plastique par rapport à l'idéal, donc, que semble confirmer la matérialité affirmée de la peinture noire, appliquée en dépôts épais et texturés qui retiennent le regard sur leurs aspérités. Dans ces travaux récents de Lammerich, la grille de construction sert moins à thématiser la planéité littérale du tableau qu'à suggérer des surfaces qui se juxtaposent et se croisent dans l'espace selon des axes multiples, produisant ainsi l'illusion d'un espace tridimensionnel. Avec *Multiple Time Space Zone*, cet effet s'accentue jusqu'à induire un cinématisme implicite : les losanges irradiant du centre du tableau sont lus comme des carrés déformés par quelque traction exercée sur la surface, comme si la peinture représentait le froissement d'un tissu.

Dans *Multivalence Emotive State 3*, les formes tronquées semblent à la fois traduire un mouvement d'expansion et un système de superpositions et d'intersections. Ce tableau de grand format est sans conteste la pièce maîtresse de l'exposition : il condense et relance les enjeux du travail de Lammerich. Les carrés et les losanges qui parsèment le plan



YVONNE LAMMERICH, MULTIVALENCE EMOTIVE STATE 3 (1995, 183 X 366 CM) ET M.O.S.C. 8 (1994, 215 X 215 CM), CRAYON ET ACRYLIQUE SUR TOILE; PHOTO: DENIS FARLEY.

tures et une pièce de verre réalisées entre 1992 et 1995) permettraient d'apprécier la subtilité — d'autant que ces travaux récents se distinguent de la production antérieure de l'artiste par la quasi-élimination de la couleur, la palette étant réduite au blanc et à quatre teintes de noir.

La série *Modular Self Organization of Consciousness* (dont trois tableaux étaient présentés, les numéros 8, 9 et 10) forme un ensemble de variations où de pe-

tredites et déstabilisées par tout un ensemble de tensions visuelles. Dans *M.O.S.C. 8*, par exemple, l'orientation des « briques » diverge d'un quadrant à l'autre, comme si on avait fait tourner chaque section de mur autour du centre du tableau; dans les autres peintures, la distribution inégale et le format irrégulier des briques introduisent un certain arbitraire qui affecte la stabilité du pattern. Ainsi, le fait visuel premier, dans l'observation de ces peintures,

pictural selon des vecteurs multiples rendent d'autant plus difficile la reconnaissance d'un pattern-gestalt. L'éparpillement plus aléatoire des éléments suggère une entropie accrue, un ordre qui s'estompe. Si le quadrillage des M.O.S.C. suscitait une association naïve avec la vue aérienne d'un plan urbain, la dissémination centrifuge de *Multivalence Emotive State* évoque des représentations moins naturalistes, plus allusives: diagramme de propagation de particules, ou configuration semblable aux générations d'automates cellulaires, tel le *Jeu de la vie* du mathématicien anglais John Conway. Il émane du tableau une tension singulière, qui résulte du contraste entre le découpage *hard-edge* des formes, lequel suggère des règles rigoureuses d'agencement, et le caractère apparemment impromptu de leur dissémination. L'esprit de géométrie coexiste ici avec un effet troublant de spontanéité. Autre ambivalence signifiante: ces formes semblent flotter à la surface blanche de la toile comme dans une vaste étendue immatérielle, alors que la transparence et la franchise quasi rigoriste de l'exécution accentuent la réalité concrète du plan pictural.

L'application de ce vocabulaire formel à une pièce installative, *Glasswork (Aleph)*, est moins heureuse. L'économie et la densité qui font la qualité du travail de Lammerich sont ici diluées par la teneur décorative de l'œuvre, due semble-t-il à l'étalement séquentiel de la composition et au matériau utilisé, une série de panneaux de verre. Alors que les tableaux de la peintre entraînent le spectateur à une vision approfondie et à une attention soutenue, la présence du *Glasswork* verse plutôt dans l'ornemental. En dépit (ou peut-être à cause) du jeu d'ombres et de transparence qu'elle établit avec le mur devant lequel la pièce est placée, la configuration poncée sur le verre apparaît comme accessoire par rapport à la présence du matériau lui-même (le verre est un matériau fortement connoté par son intégration architecturale, et il oriente peut-être en ce sens la disposition du spectateur).

Mais cet essai du côté de l'installation démontre par contraste toute la pertinence de l'œuvre picturale d'Yvonne Lammerich. Tout en incarnant une recherche éminemment cérébrale, ses tableaux s'imposent par leur plénitude sensible et leur spatialité harmonieuse et sereine. Au nécessaire

effort d'intellection qu'elle exige, la peinture de Lammerich associe toujours ce qu'il faudrait bien appeler – autre pôle définitif de l'œuvre d'art, du reste – le plaisir du perceptif.

— PATRICE LOUBIER

BARBARA LAYNE AND INGRID BACHMAN

La Centrale, Montréal and Side Street Project, Santa Monica,
October 14 – November 12

Barbara Layne and Ingrid Bachman's *Fault Lines: Measure Distance and Place* is a timely exhibit and significant contribution to both fabrics and the media arts. At once informative, critical and aesthetically pleasing, this telematic project connected programmers, scientists, craft workers and

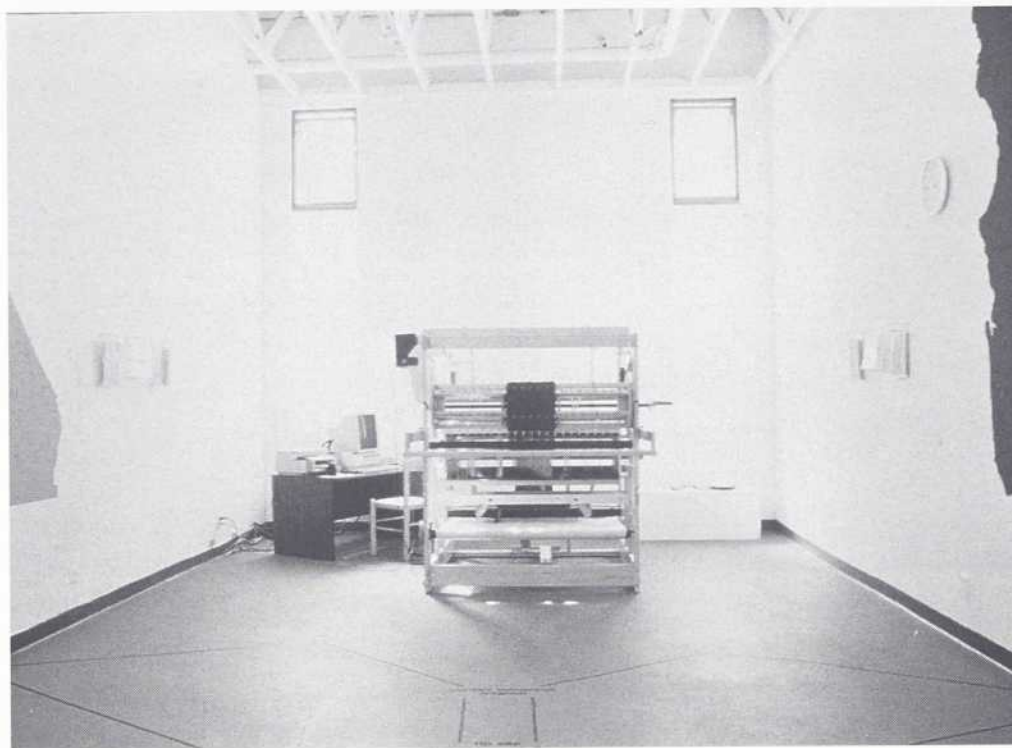
proximately twelve inches wide and fifty feet long. Tagged and dated, the cloth serves as a record of the seismic activity and gallery life in the two cities during the month-long exhibit.

At the heart of the project is the exchange of information between locations. The terrestrial

in Montréal via a server in California. Each day the artists in their separate locations would decide which segment of the downloaded computer print-out would represent that day's seismic activity. This data then was translated by a software programme, developed by weaver Dini Cameron, which allowed the electronic looms to read the scientific information. The entire configuration of *Fault Lines* thus forms a gigantic cybernetic loop encompassing individual humans, various machines including computer, modem, loom and seismograph, several institutions, and of course the terrestrial activity in the two locations. This dispersed mobile circuit shuttles information from one physical realm, the geographic environment, into another tactile substance, the cloth, by way of human, technological and physical connections. While geographic borders are traversed, the realms of science and art are bridged disrupting the polarities of these fictive dualisms.

The title, *Fault Lines*, refers to the rock deformations created by the movement of the tectonic plates that causes compression and tension that ruptures the earth's surface. This is a rich metaphor to describe the differential speed of data flow as it is transferred from one level of the circuit to another. *Fault Lines* experiments with the possibility of connection and the disjunctions or "fault lines" we live in as a result of telematics. For example, the rate at which information can be generated by the seismograph and recorded by computer is much faster than the labours of weaving: approximately fifteen minutes of seismic activity translates into two to three hours of weaving which then translates into three feet of cloth. This encoding of space and time into tangible material substances highlights the disjunctions in time and the transformation of labour value by technological systems in the contemporary era: the cloth stands in contrast to the reams of paper hanging on the gallery wall.

The connections and their various nodes were visually inte-



BARBARA LAYNE AND INGRID BACHMAN, *FAULT LINES*, 1995, INSTALLATION AT SIDE STREET PROJECT, SANTA MONICA; PHOTO: COURTESY LA CENTRALE.

artists in an animated communicational environment. Simultaneously held at California and Québec, the exhibition linked electronic looms in the two locations via modem. A team of weavers, organized by Layne in Los Angeles and Bachman in Montréal, worked daily in the gallery producing a bolt of cloth, ap-

movements woven in Los Angeles were collected by scientists at the Geological Survey of Canada in Ottawa, and transferred to California via an Internet server set up in Montréal. Likewise, the seismic activity recorded by the California Institute of Technology in Pasadena, California became part of the fabric being produced

grated into the exhibition sites. Schematic diagrams of the information movement, drawn by the artist in charge of that space, spatialized the abstract data flow to the public, referencing the display forms particular to popular science museums. In Montréal, a calendar on the wall contained polaroid snapshots of the workers who wove that day. The calendar is another social technology that allows us to image time and supplements the record woven into the cloth. These mappings are commensurate with one of the project's objectives: an exploration and elaboration of the temporal and spatial shifts, the ruptures being produced as new technologies burst into the cultural sphere. In addition to their explanatory function, these spatial and temporal mappings also provided a visual context for the machinery situated in the gallery. My one criticism of the show is this: I found the absence of a schedule for weaving disappointing. Posting a schedule would have been of assistance to curious onlookers who wanted to see the apparatus at work.

While practice and process are key, and the cloth is not the end product of the exhibit, it is still an important component. Beautifully constituted in black-and-white cotton, it is marked by a jagged white line down the middle indicating the seismic activities. This record is intersected by a thin line of yellow (in California) or red (in Montréal) to mark the day. If you look closely at the material, there are varying degrees of tightness of weave depending on the weaver's touch. In contrast to the paper, the tissue contains the traces of the human hands at work. *Fault Lines* highlights the work involved in the production of this fabric of both cloth and social relations, materializing these abstract flows. The complex web of technological linkings, institutional organization, personal contacts for a circumscribed period of time is what characterizes this work: this is what is woven into the exhibition.

In its overt concern with the documentation of contemporary

ways of understanding space and time, the exhibition taps into the history of narrative and accounting that are part of the textile tradition. In Europe, for example, tapestries were used in the Middle Ages to record battles. The exhibition poses the question of why a piece of cloth produced in the context of art appears to have less truth value than the same markings on a piece of bond paper spewed out by a computer in a laboratory setting. In this instance, the truth value of the data encoded in the piece of cloth is no less accurate than the information documented by the seismograph. Evidently, the context and the medium affect the way we perceive the truth value of the record. We are confronted with a fault line between our received notions of the appropriate medium for conveying scientific data and the idea that scientific information is objective, or independent of the way it is communicated. As *Fault Lines* suggests, all representations are mediated. There is no pure information: we are always within the realm of communication.

The history of textiles, communications, and computer technologies are integral and *Fault Lines* recollects this link. Weaving has always been at the vanguard of machine development. The organization of whole cloth out of separate threads in intricate patterns involves the systematic organization of data. The Chinese draw loom, which dates back as far as 1,000 B.C., required that about 15,000 different warp threads be lifted in various combinations to produce designs in the silks. The Jacquard loom, created in the 1800s, was the precursor to computer software. Indeed, Charles Babbage and Ada Lovelace modeled their Analytical Engine on the principles which Jacquard devised for regulating complicated patterns by punched cards for the fabrication of materials such as brocade. Because of the link between women and weaving, from the legend of Penelope to the musings of Freud, in some renditions of feminist cybertheory the complex ordering of warp and weft provides one of

the dominant metaphors for understanding the telematic environment. The connection between weaving and cyberspace is taken as evidence that the Matrix is a feminine realm. While both artists are concerned about gender, these questions are discreet. The exhibition playfully intervenes in the very gendered practices of computer science.

Transformations in our means of communications create new possibilities for exhibition practices and forms of "display" other than those found in contemporary galleries. Telemedia projects, such as *Fault Lines*, utilize the telecom-

munications systems as the primary medium of artistic production. The Internet, as used by Layne and Bachman, is at once research tool for the project as well as the mode of transmission of information. *Fault Lines* is an excellent example of many of the features of what is an emerging trend in the arts: the use of the Internet in its realization. No longer confined to its walls, the galleries potentially become a laboratory to test ideas and one of the nodes information passes through.

— KIM SAWCHUK

DEVORA NEUMARK

Square Victoria Metro, Montréal, October 20 - 29

"*Aisches chayill mi yimtza v'ra-chouk m'pninim michra/Batach b'alev b'alala v'schalal lo yechsar . . .*" For two weeks in October, the rotunda in Montréal's Square Victoria metro station rang with these words, sung *a cappella* in a rich, mild, female voice. The song was broadcast from a tape recorder hidden in a kiosk, and its content, for many, was as veiled as its source. Minimally, one would have been aware that this was an ethnic song, drawn from what Québécois call a "cultural community." Perhaps one would have known well, upon entering the space, that the song's language was Hebrew. Plaques at the rotunda's entrances identified it as a prayer sung by Orthodox Jewish men before the Sabbath meal in homage to their wives. Untranslated, dislocated, the song was sufficient — or inadequate enough — to make a few passers-by stop and weep.

The broadcasting of *Aisches Chayill* was part of Devora Neumark's *Trace(s)*, a performance-installation piece sponsored jointly by Montréal's public transit authority and Cobalt Art Actuel, organizers of a city-wide tour of artists' studios. Recapitulating the now-classic modernist move of taking public space as one's atelier, Neumark let the site and

its transient population shape the piece. The concrete ceilings and floors of the rotunda gave the song an eerie, resonant tone. The brick walls lent form and support to the visual component of the work: a photo-based mural depicting fragments of female tomb sculptures. Cut into hundreds of pieces that conformed to the shape of individual bricks, stuck to the wall by removable tacking, the mural could be arranged as the artist had designed it: into a horizontal band that stretched neatly around the circumference of the rotunda, with images of sculptural heads grouped on one section of the wall, images of torsos on another, and images of lower limbs on another. Or the mural could be disarranged and recomposed by people passing through the space. One day, two women, invited by the artist to do what they wished to the mural, took it apart completely, until no images or order were apparent. Each day, a few metro passengers and members of the studio tour elected to move a brick or two themselves, perhaps placing a piece of an angel's neck near a virgin's knee, or returning a bit of hair to a devout mother's head.

How might an ethnic song, a Hebrew song, a song sung on the Sabbath by Orthodox Jewish men

to their wives relate to this public space, this fragmented imagery, these contingent, fleeting acts? What light can modernist elements like concrete architecture, mechanical reproduction,

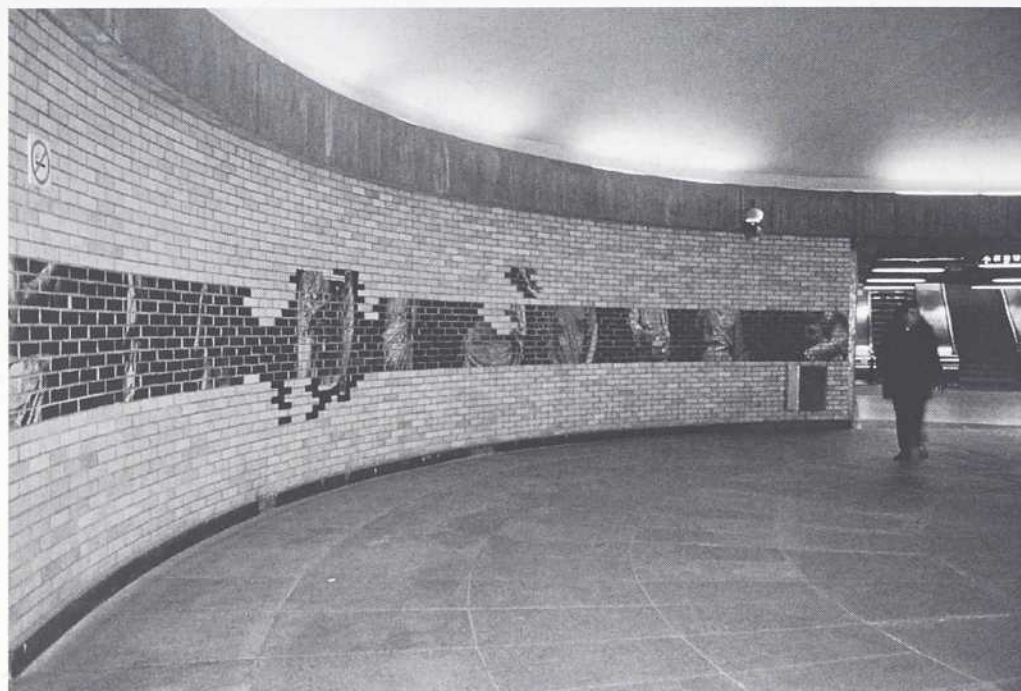
ish female attributes. The recording of *Aisches Chayill* – sung by trained vocalist Hélène Engel and mixed with the aid of musician Danielle Boutet – contained no hints of the sort of trauma or ex-

the tape in her quirky, alto voice, searching out a harmony with the absent singer or her song. Occasionally she responded to the call of the tape by stomping her feet and shouting out hard, guttural syllables – “chaaaa,” she would yell out. Most often, she paced in meditative silence.

There were many ways to interact with *Trace(s)*. One could fix on its transgressive aspects, attending to how the piece redefined the artist's studio and metro entertainment in one blow. One could treat the lyrics of its song – which, translated, reference a

“woman of valor” who is industrious, wise, strong, and, consequently, worth “far more than rubies” – as affirmative expressions of Jewish feminist identity. One could wonder at the technology the artist had employed, contemplating its computer manipulated imagery and laser printing processes like a good citizen of the global village. Alternately, one could weep, as I did, while the syllables “ai-sches-chayill-mi-yim-tzah” receded behind these things.

– NANCY RING



DEVORA NEUMARK, *TRACE(S)*, 1995, PERFORMANCE-INSTALLATION VIEW; PHOTO: RODRIGUE BÉLANGER.

and the exercise of individual choice cast upon Jewishness, and female Jewishness in particular? Viewed from one of the piece's most interesting angles, they cast no light at all. In *Trace(s)*, modernist elements served as something other than illuminating beacons. They acted as screens or stains behind which an ungraspable object – female Jewishness – faded.

Voice has become a primary marker of female ethnicity in modern North American culture, whose Jewish sweethearts are, at present, that *grande dame* of blockbuster musicals, Barbra Streisand, and TV's “flashy girl from Flushing,” Fran Drescher. Voice is made to mark an equally caricatural female type in Orthodox Jewish culture: the dangerously carnal woman. Thus, Orthodox wives are forbidden from singing songs in public – religious songs included – on the grounds that they might incite sexual desire in men other than their husbands. In Neumark's piece, voice also marked femininity, ethnicity, and sensuality; but here these terms were disassociated from big hair, loud clothes, profane blood, and any other typically fetishized Jew-

ness that one tends to search for, fixate upon, and try to own like a kitsch object in contemporary representations of Jewishness and femaleness alike. One apprehended the song as a series of moderate echoic traces, reverberating against unreflective, non-mirrorlike concrete surfaces and Christian images, then fading out.

This fading was accompanied by an enactment of mourning that occurred quite apart from the funereal icons in the space. Indeed, these monumental images of glorified Christian femininity had been sent through a computer editing program, where they were twisted, broken apart, and otherwise altered before being sent through a laser printer and cut into hundreds of little brick-shaped pieces. Hovering between the extreme poles of ideality and aggressivity, these images suggested what resistance to loss and grief can look like. By contrast, the artist's performed interactions with the piece showed mourning happening. For short periods each day Neumark interacted with the recording of *Aisches Chayill*, pacing in slow circles around the kiosk at the rotunda's center. Sometimes she sang along with

The exhibition space, a darkened room, immediately presents the approach to the work, the approach to visibility, as a practical task. Gallery lighting flashed on abruptly: my movement had triggered a controlling device. The lighting is now somehow an aspect or a dimension of the work, having become an explicit feature rather than a convention. Again, darkness, and a chance to notice strange glowing ellipses on each wall. More movements produced more lighting, enough to discover the device, its manner of operation and the movements required to manipulate it. A certain stability was established and I felt able to begin a more typical viewing of *K = Infinity*, an installation by Kevin (ei-ichi) deForest.

It is a complicated and engaging space deForest has created using such oddball things as obsolete record turntables, paintings and a large pink “doll.” There are two turntables, each with an old vinyl LP sitting ready for play. The label of one LP identifies a recording of a composition by Erik Satie, while the other is titled “Horny Remixes,” and it may be their respective irreverence which ties them into this

installation. The “doll” or toy is a spherical body (or head) about waist high for me, pink, plasticene covered, with two eyeballs that demarcate a facial aspect. However, only one of the eyeballs has a pupil while the other remains white. Perhaps even more interesting, the “face” of the doll is a TV shaped concavity. The eyes sit staring out of this screen, returning my gaze.

The turntables, wires and doll occupy the space in a practical sense, that is, they direct how I move around the space. Most importantly, they disrupt any easy access to the paintings on the walls. I am tempted to write “paintings” because these seem either less or more than “real” paintings. They are however definitely in the place of paintings and are made more or less typically but for having rounded corners like the TV doll's face. Perhaps these paintings are a little like television sets. Looking obliquely at the vinyl LPs resting on their turntables, each LP is visually an ellipse unless one stands directly above the turntable and this ellipse shape is picked up in the paintings. Placed on an obliquely receding grid, the ellipses

KEVIN (EI-ICHI) DEFOREST HO TAM

Galerie Article, Montréal, November 25 – December 17

in the paintings resemble a pond with lily pads, but also the ellipses representing the vehicles popularly called "flying saucers" or "UFOs," and also, the patterns of light and other decorative de-

nohara did, in good Warholian fashion, propose that imitation is something ultimate in our age.

The dystopic Minimalism of deForest's paintings adapts aspects of Systems Art of the 1960s,

ing in my memory long after the exhibition. The imagery is oddly familiar, having a sense of déjà vu, unplaceable except for its adoption of imagery found in media, imagery that in its original context, perhaps 1950s science fiction, was quite simply boring. deForest's play with the familiar is as an excess which turns the banal, paradoxically, into a remarkable perception of the uncanny.

Paintings that glow in the dark belong to kitsch as does the pink "sculpture" which sits on the floor, and deForest uses kitsch as he does the darkness to play with the distancing which is often part of our interactions with artworks. It also disrupts the stereotype of Japanese art as being fragile, restrained and formalist. Insofar as deForest's work is concerned with issues, it is involved with the ongoing dialogue between traditional and contemporary styles – and between international and Japanese identities. However, there is a dimension to the work that renders it irreducible to issues or debate, and this dimension resides in the complexities of resistant subjectivity which we encounter here as the experience of otherness and difference. These are the factors of hybridity in deForest's disruptive and amusing challenge to the stereotype of Japanese identity.

Ho Tam's exhibition of paintings also functions in the installation mode, composed as it is of multi-panel groupings. A long line of portraits, the work *Matinee Idols* joins images of young Asian men to corporate logos based on male first names such as Calvin, Tim, Bud, Vidal and so on. Each is on a separate panel, paired, image on one and logo on another, image above, logo below. The portrait panels are shiny enamel on board, painted in "graphic illustration" style. Each image presents a "pose," a stereotyped or frozen likeness of a type. The stereotype, a plate from which copies are made, functions as an original in the sense of role model in relation to behaviour and attitudes. Here, the relationships formed by the work include the situation of commodities in the marketplace, of globalization with

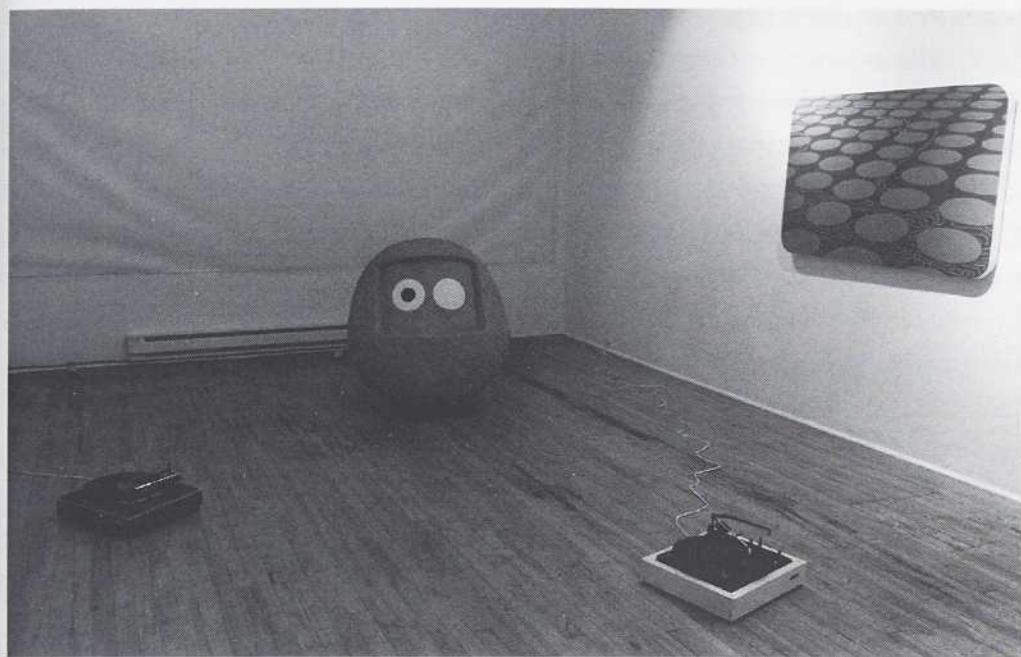
respect to production and the marketing of the "homeless" or nomadic commodity as a source of "original" identities which can be adopted cross-culturally.

A second series of portrait panels extends across another wall. Again male Asians, again stock images. Men, young to middle-aged, white shirts and ties, eyeglasses, and painted using the strategy of the readymade in relation to painting style, as in *Matinee Idols*. In this series however, the painted surface is dull, matte, where *Matinee Idols* was absolutely shiny. This is as it should be if the point is to push the stereotype that businessmen apparently prefer anonymity (the better to "operate") whereas movie stars require shine and sparkle.

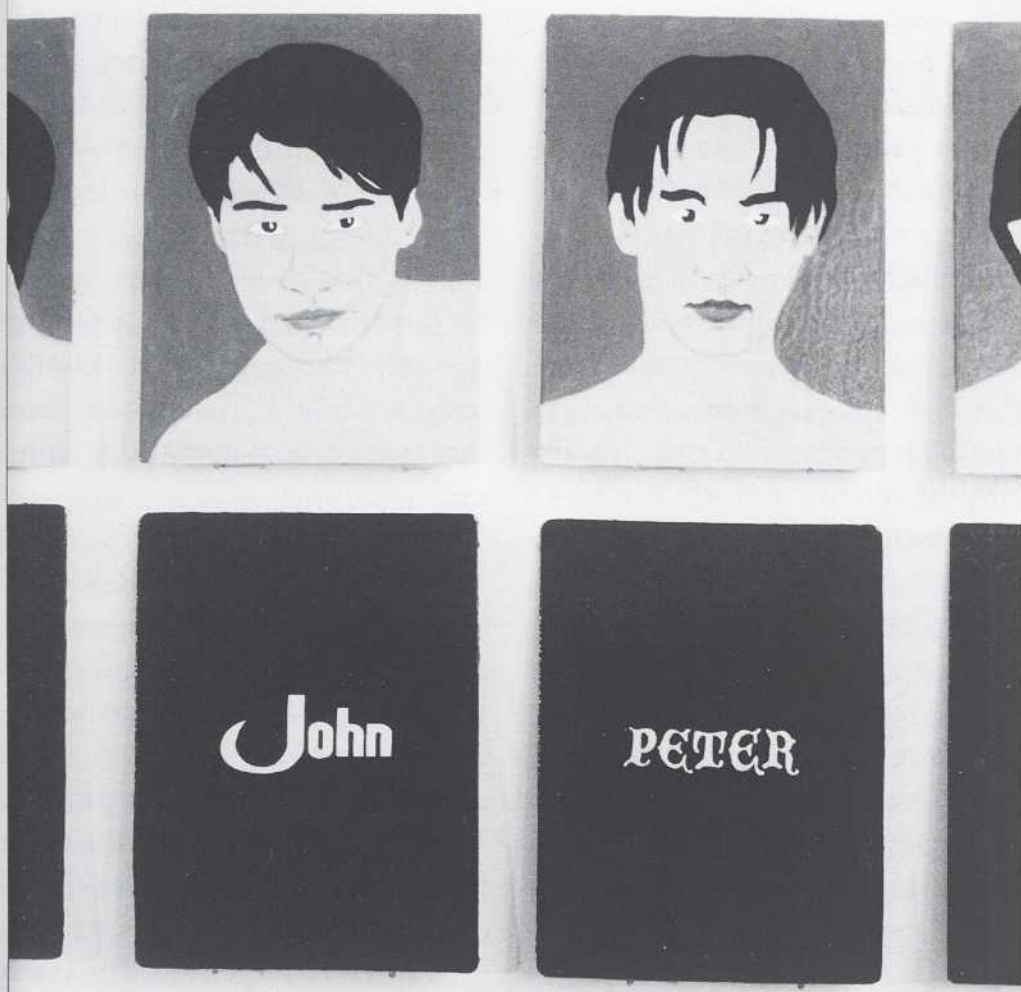
A third series, this time not portraits but close-ups of male genitalia, focuses on the feel of hype; here the logos and brand names of various familiar products: Royale, Glad, Excel, Extra, Equal. Each logo is alone on a panel and the panels are interspersed in a grid format with the genitalia images.

The long rows of portraits present the problem of "the look-alike," which is the issue of positionality. Here we are asked to consider our own positionality, the positionality of the gallery audience (predominantly white) in relation to that of the portrait series but also to ponder the artist's own questioning of his position vis-à-vis his role within the prevailing art system. That is, is "Ho Tam" with the portraits, or with the viewers, or both, and what assumptions have been made by the artist regarding the positionality of his viewers? Working within the context of cultural identity and race issues Ho Tam diligently and critically poses these questions. As is often the case, the self-conscious pursuit of artistic authority tends to undermine the possibility of any encounter with new forms of subjectivity and this might be a requirement of an art dealing with issues of difference as does this exhibition of paintings.

— STEPHEN HORNE



KEVIN (EI-ICHI) DEFOREST, K = INFINITY, 1995, INSTALLATION VIEW; PHOTO: CYNDRA MACDOWALL.



HO TAM, MATINEE IDOLS, 1995, INSTALLATION DETAIL, EACH 16 X 12"; PHOTO: COURTESY GALERIE ARTICLE.

vices used in disco bars. And continuing the decor scheme, these paintings gather light and glow in the dark: phosphorescent, this glow is reminiscent of Ushio Shinohara's fluorescent paintings of the mid-1960s. And, after all, Shi-

especially the kitsch dimension of Victor Vasarely and Tadao Kuwayama, both of whom were in Lawrence Alloway's "Systematic Painting" show at the Guggenheim. deForest's paintings are peculiarly persistent, linger-

THE AGE OF ANXIETY

The Power Plant, Toronto, September 22 – November 26



YUKINORI YANAGI, ASIA-PACIFIC ANT FARM, INSTALLATION VIEW AND DETAIL, 1995; PHOTO: COURTESY THE POWER PLANT.

"The Age of Anxiety" convened a smattering of disparate works into an overwhelmingly successful group show. Curated by Louise Dompierre, the show brought together nine young artists whose work destabilized any preconceived notion of Japanese identity that a Canadian viewer might have, by demonstrating a multitude of political and aesthetic concerns. The participants were Yoshiko Shimada, Yuji Kitagawa, Yukinori Yanagi, Ideal Copy (collective), Noboru Tsubaki, Taro Chiezo, Shigeaki Iwai, Emiko Kasahara and Teiji Furuhashi. Although some have emigrated to Europe and the United States, all the artists hailed from either Tokyo or Kyoto and were under forty-five years of age.

According to Dompierre, Japan is in a real state of flux. This is perhaps the plight of all nations. However, Japan's dualistic nature is unique: a combination of a waning eastern imperialist power and an ever-evolving capitalist society with strong allegiance to

the West. This dichotomization of culture has understandably led to anxiety among a new generation of artists and thinkers. Poststructuralist philosopher Akira Asada has said that in Japan, "the responsibility of each individual was never clarified, and everything disappeared into the network of relations." The latter statement bespeaks what was at the core of this exhibition which attested, as Dompierre has noted, "to changes in the individual's sense of identity and social responsibility."

Kasahara and Shimada were the only two women artists in the show. Kasahara's work focused on bodily elements such as orifices and breasts, with a heavy emphasis on classical formalism. *Untitled – Double Urinal* (1994) and *Untitled – Double Sink #2* (1993) each incorporated two oversized marble breast-shaped bowls, filled with water and bleach. While a urinal displayed in a gallery obviously invites a comparison to Marcel Duchamp's famous work

of 1917, one must also wonder what it means when a woman associates a breast with something into which we, as a patriarchal culture, piss. Alluding to the blurring of gender lines in Duchamp, the work points to an inability to define sexuality clearly and to the clinical nature of such a desire for definition. Nevertheless, the use of the breast as container, as a vessel for the sterile waters of a disinfected culture, cannot from the point of view of this "western" feminist go without close scrutiny. Political agency had been bleached out of these forms and replaced by an equally politically charged ambiguity.

Agency, or lack thereof, was at issue in Shimada's six-part installation *Look at Me/Look at You* (1995). Examining the roles of women in Japan, as either sex-slaves or wives/mothers, Shimada took the situation of Korean "comfort women" during the second World War as a vehicle for her narrative. *A Month's Work* (20 Soldiers x 30 Days) consisted of six hundred condoms – loaded signifiers, to be sure. They represent protection, but ultimately they mean sex – not desire or pleasure – but mess and consequence, the physical reality of sex. This wall sculpture was minimal, grid-like, creating a beautiful object – almost. But held fast by its name, it became nearly impossible to stomach. Six hundred men in one month, such was the life of a comfort woman keeping up the morale of the Japanese troops. Woman as container again, but here Shimada's motivation to assert agency bespoke a resurgence of individual responsibility by giving a voice to a part of the Japanese population that has long been silenced by "the network of relations."

Yanagi's work took a different approach to the body as a site of exploration. *Wandering Position* (1995), a performance/installation in which he followed an ant around a steel girder enclosed floor-space with a red chalk pastel for a week, looked into the drone quality of one physical body following another. This piece visually approximated Jackson Pollock's postwar explo-

rations into individual expression in the face of a boundless universe. Compared to the floor, the puny nature of the ant emphasized the quantitative relationship between an individual and the vast continuum created by time and space, allegorizing the diminutive feeling one might have in proportion to Japan's high-speed urban maze.

Asia-Pacific Ant Farm (1995) had a colony of worker ants restructuring world flags made of sand. Attempting – metaphorically and physically – to "change the world," the colony of ants demonstrated that, when united with others, the solitary *fourmi* of *Wandering Position* has the potential for revolution. Art collective Ideal Copy's *Channel: Exchange* was also tempting a transformation of the modern world by replacing all foreign currency with Ideal Copy coins. The coins of the host country of this conceptual piece were not accepted by its veritable change bank, equipped with a teller and a security guard. That only foreign currency could be used is indicative of the geographical mobility of contemporary cultures. Hinting at the web-like configuration of societies, this work also begged the question of elitism, as travel is often a capitalist luxury. Intellectually replete, *Channel: Exchange* was, unfortunately, experientially lacking.

Shigeaki Iwai's installation *100 Hummings* (1994), however, fully compensated. There was human presence here in the form of voice recordings, "hummings" being played back to cacti in an elaborately constructed processional resembling an industrial holy-land. Each green and red cactus stood on a steel speaker/pedestal with a little light bulb suspended above its head, giving the plants the appearance of candles. Meaning here was inferred through the innumerable foreign voices sharing a common geographical and conceptual space, a metaphor for the restructuring of Japan into a hybrid technocracy. Not since I first visited Walter De Maria's *Earthroom*, have I been so jarred by a displacement of the natural world into a white

cube. To borrow from Peter Schjeldahl, this piece "gave me little sensations of worship."

100 *Humming*s created a new world partially by technological means and in so doing shared the futuristic vision of Teiji Furuhashi, a founding member of the Tokyo collective Dumb Type. Furuhashi's first solo work, *Lovers* (1994), was an ambitious video projection room in which naked moving bodies walked, ran and danced around the walls, crossing into and passing through each other. This cyber-garden of Eden was reminiscent of Muybridge's locomotion series in its anatomical clarity, with a humane sentiment pervading the scene. Composed of tiny dots of light, each *corps* held together as it merged and disappeared, denying contemporary fragmentation of the

body – a discourse owing much to the AIDS pandemic. Nevertheless, the inevitable demise of all bodies was highlighted, but without a sense of conflict. In this age of anxiety it was comforting to be inside that fantastic womb.

Furuhashi once said that, "[I]t's the dreams that everyone shares that we call reality." "The Age of Anxiety" embodied that sort of interwoven reality. By bringing together some of the many and varied aesthetic ventures of Japanese artists today, the show displayed their developing senses of identity and social responsibility. And most importantly, through their similarities as well as differences, the works opened up spaces for dialogue among viewers.

— ABBIE WEINBERG

PHOTOGRAPHY AND BEYOND IN JAPAN

Vancouver Art Gallery, Vancouver, October 18 – December 10

The Western art world tends to view each major exhibition of Japanese contemporary art as the sudden emergence of a new international player. The reality is Japanese contemporary art has been "emerging" for more than a decade. Major exhibitions in the 1980s, such as "Primal Spirit" and "Against Nature," and more recently "Scream Against the Sky" and "The Age of Anxiety," should finally end the continual inauguration. But the novelty of being the new Eastern kid on the block has not worn off. There comes, with each show, an overriding need by curators to dispel the worn-out idea that Japan is a country of ikebana and bonsai artisans; that fifty years of Americanization has filtered into the social structure and become a distinct hybrid of Eastern tradition and Western pop culture. This, of course, has happened, although there is nothing sudden about the transformation. Japanese art moved well beyond

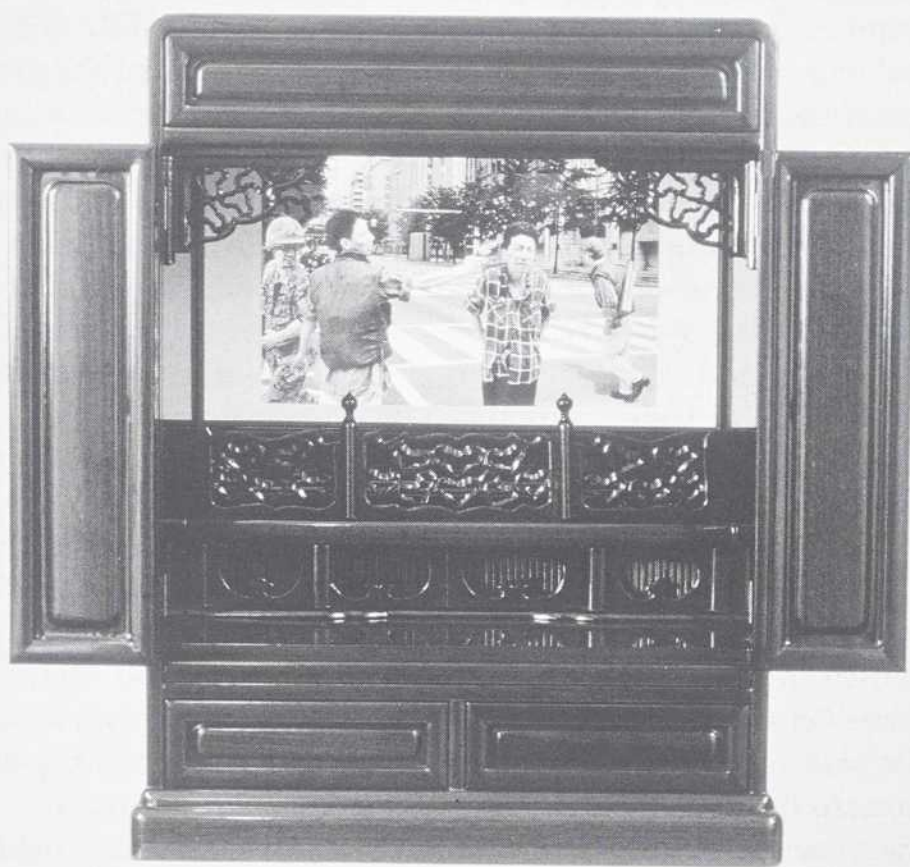
shallow assimilation of Western art years ago.

"Photography and Beyond in Japan," curated by Robert Sterns, has similar signs of treating Japanese photography with an introductory kid-glove approach – an exhibition catalogue that spells out associations (direct and hypothetical) with the traditions of Japan's cultural past, and a sweeping selection of twelve artists which gives an overview rather than in-depth look at a few. Granted, Sterns' exhibition is a first, in terms of presenting only photo-based works by artists who have either shown numerous times in Canada and the United States or never before.

Despite the incipient feel of "Photography and Beyond in Japan," the selection is exceptional in showing Japan's best art photographers. The exhibition includes artists whose use of photography is not the central medium of their work. The aim is to break the insistence of photo-

graphy being limited to mounted pictures, or regarding the medium as separate from fine art. Certainly what defines most of the artists is their use of the camera well beyond a limited role of view finding. The camera, for

age of some vacant view such as a doorway or an entrance to a cave. He then carries out an elaborate treatment of flattening the depth of field by abrasively scratching the image to produce a highly energetic and textured surface.



YASUMASA MORIMURA, SLAUGHTER CABINET II, 1991, WOOD, LIGHTBOX, PHOTOGRAPH; PHOTO: COURTESY THE VANCOUVER ART GALLERY.

most of them, is only a starting point that has infinite possibilities in technical and visual manipulation.

Hotaro Koyama's images, for instance, are as much about process as presentation. The stunningly beautiful impact of his large works, some over five metres wide, immediately defy the scale of conventional photography. Like an unfolded map, Koyama pastes together sections of his subject, often using a central im-

There is a painterly hands-on quality to the work which the artist completely exposes by pinning the enormous sheets unframed to the wall.

Hiroshi Sugimoto's work is as equally intriguing for what it shows as how his photographs are made. Of Sugimoto's ongoing themes – dioramas, seascapes and movie theatres – the exhibition features his well-known series of mid-twentieth century American movie-house interiors. The

artist sits in a theatre balcony and leaves the camera lens open for the duration of the film. The extended exposure erases anything moving, such as the audience – only discernible as ghost-like smudges – to the film itself, which appears as a glowing white rectangle of light. Similar in effect to Koyama's large-format images, Sugimoto's subject is the vacant space that is recorded.

Tokihiro Satoh also uses long exposures as a process of adding and subtracting. One work, *Breath-graph #87*, is an expansive blow-up of one of Tokyo's most trafficked intersections; a view that has been photographed countless times by professionals and tourists as the quintessential site of the city's visual saturation and density. Satoh's image, however, is void of pedestrians due to the extended exposure. In their place Satoh has walked around the intersection with a hand-held mirror directed at the sun, leaving a series of light spots that look as if they are suspended beacons or spirits flitting about the giant pedestrian crossway.

For the first two-thirds of the exhibition there are solid thematic and coherent connections made between the artists. Even the photographers who use the camera in more conventional ways, such as Toshio Shibata's series of landscapes, or Tadasu Yamamoto's large-formatted waterfalls, themes gel; studies on vacuous space, time-lines drawn by overlapping images or using long exposures, and employing various ways to eliminate depth of field. Collectively, the body of work leaves the distinct impression Japanese art photographers use the camera differently; more as a tool to manipulate and control images rather than as a form of documentation.

The exhibition is subtitled "Space, Time and Memory," and the third group, "Memory," reads as though it is an entirely separate, self-contained show. With the exception of Nobuyoshi Araki, the others are not primarily photographic artists. Miran Fukuda is a painter, Emiko Kasahara an installation and object artist, and Yasumasa Morimura (for

lack of a predetermined label) a chameleon of self-portraiture. But they have all used the camera as part of their working process. The reasoning for bringing these four artists together is their use of images that have become cliché through mass reproduction. Morimura's *Slaughter Cabinet II*, for instance, enshrines in a lacquer reliquary a reenactment of one of the most overwrought images of the Vietnam War, the Saigon police chief leveling his executioner's gun at the head of a captured Vietcong, with Morimura himself posing campishly as both parties. Fukuda, as well, has reinterpreted a classic – Diego Velázquez's *The Maids of Honor* – but she has turned the perspective ninety degrees so the vantage point is that of one of the painting's characters, the maiden Dona Maria Augustina. The turned-about image has a casual impression, as if rendered from a snapshot. Both Morimura and Fukuda's work is brilliantly sardonic, tapping at Japan's obsessive absorption of Western culture. They recognize the complete immersion of Western art history and culture in Japan, although they do not regard their appropriation as *borrowing* as much as assuming Western icons as part of their own culture.

Almost in reverse, Araki's images exploit the clichés of Japan's floating world, redressed in terms of Tokyo's current red-light districts and sex bars. Shot with an Instamatic camera, Araki's images are disarmingly graphic in their sexual content. Young women disrobed, in bondage or spreading their legs, he presents the images in poster-size Xeroxes that are plastered across the walls, leaving no visual break from his saturated use of colours and imagery. He is the Nan Goldin of Japan in terms of exposing raw sexuality and emotion with such matter-of-factness that the viewer is forced into a voyeuristic role.

Araki is the most difficult to understand outside the context of Tokyo, where he is more than a photographer – he is a pop icon, a late-night television celebrity, party fixture and ham. He fully

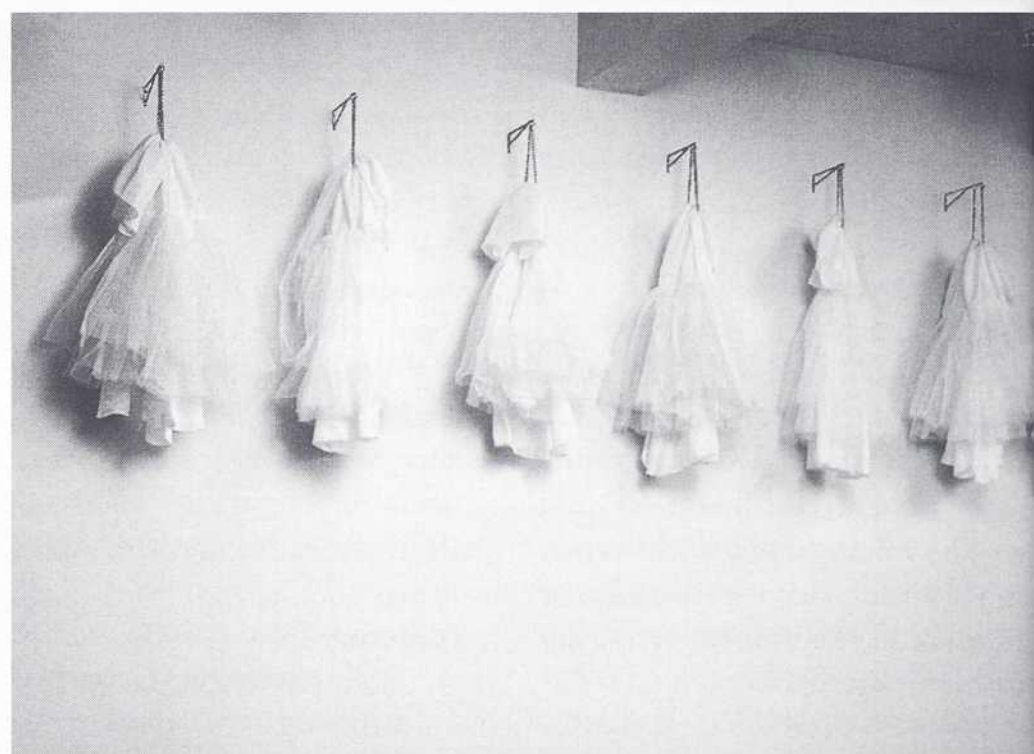
intends to push the limits of what distinguishes perversion from decadence, or exploitation from erotica. But it is easy to misinterpret this due to the VAG's handling of his images – posting a sign outside the gallery room to warn viewers of the adult content. This makes it difficult to interpret the work as intending to do anything other than shock.

Although the catalogue is inclined to cater to an uninitiated audience, the presentation is not meek. "Photography and Beyond" presents a group of artists who have complete control of their medium and have gone beyond any visual or technical limitations the camera might present.

— CATHERINE OSBORNE

LINDA GILES

Xchanges Gallery, Victoria, November 30 – December 22



LINDA GILES, SEVEN SLIPS, 1994, INSTALLATION VIEW; PHOTO: ROBERT WEDEMAYER.

In the exhibition "Seven Slips," Linda Giles focused on the human body by removing it altogether. Only bare "essentials" make up the artwork, minimalist austerity at its best. Shiny, heavy chrome contrasts with the light fabric of petticoats and veils. The art is aesthetically delightful and confrontational.

Giles does not use technological devices such as voice-over or video to frame her subject. Rather, shock effect is used by way of montage to scrutinize things more closely. This project includes garments, dog chokers and expended bullets, distributed on white surfaces. Taken out of con-

text, each item is juxtaposed for new ways of seeing. Meaning is made ambiguous by title selections. And tension lies in the void and in traces left by that which is not there: the human body.

Bridled Passion (1994) is as double edged as the title. Objects phonetically identical – bridle/bridal – are visually paired. A full-length bridal veil is draped over a bridle rack next to leather halters with reins and snaffle bits. What could be articulated in this montage? The veil draws an emotive response due to its familiarity. Positioned on the wall at eye level, the beholder "fills" the empty space underneath the net-

like fabric, instinctively, with her/his own body before even becoming aware of the concavity. This participation is activated through the sheer volume of the veil, animated, with its train on the floor, about to move in a procession. The veil, here, becomes the site for a "gestalt instantané." The veil is ancient and contemporary, a cultural icon, and transnational symbol. It has a history personal, societal and religious. It is beyond time as G. Didi-Huberman remarked in a recent article in *Cahiers du Musée national d'art moderne* (#37, 1991). In this artwork there is a mysticism generated by the simplicity of the objects, but most particularly by the veil, a garment so closely associated with mating ritual. But inherent, also, lying just beneath the surface – for the veil is diaphanous – are problems, associated with the garment, clearly exposed here. These include established models by society related to the veil such as gender issues, relationship, marriage, procreation, submission, permanence, an entire set of linear events, which when left unfulfilled are perceived as an individual's failure. What happens if one alters the pre-given sequence, or does not fit society's models? Then there is the feeling that the natural order has been violated.

The bridle, the instrument of control, at first neatly situated beside the veil, is suddenly in disarray, stretched and broken with the bit removed. The body once held within is set free after a foregone struggle, articulated by the elongated straps. The passion in this once intact relationship has faded – a new beginning? "My work," Giles expressed, "refers to the . . . impermanence of relationships. . . . I break down objects and their relationships and reassemble them in ways that are at times embarrassing, disruptive. . . ."

But Giles is also affronting. With *Night Light (Bullets)* (1994), both the effects of ammunition and their production are targeted. This work consists of expended cartridges assembled on a metal rack illuminated from below. The seriousness of *Night Light*

(*Bullets*) lies in the fact that each shell is an authentic relic found in California's Mojave desert. Likely used for target shooting, these cartridges are nevertheless foreboding in that their ultimate target is the human body. California's economic wealth has been for decades generated by the production of ammunition. That state also takes pride in the manufacture of bullets as an advancement in technology, which is destabilized here. These expended bullets are representations of a militaristic, patriarchal apparatus whose nihilism is transparent. As these shells lurk above the light one cannot help but read them as an alarming signal of corporate greed (and not technological advancements). In the same manner as they pollute the environment with debris, they fracture and kill carelessly.

Perhaps the most layered work is *Seven Slips* (1994), the largest unit in this installation (after which the exhibition was named). It is composed of eight slips – petticoats – held by dog chokers and brackets. Interestingly, only the skirts are acknowledged in the title, the rest left beyond the territory of language. But, unlike *Bridled Passion*, positioned vis-à-vis the beholder to engage a dialogue, these garments are high up, just below the ceiling. The fringes of the slips are near one's eye level. It is best to step back to behold the scene at a short distance. It is then that the empty space emerges – below and between the slips – as part of a fragmented whole.

Seven Slips is about repetition and excess even in its pristine formality, prompting several readings. It is about the politics of space and boundaries set up to exclude those who are not yet fully accepted – women – by a still patriarchal and white supremacist society. "I am constantly amazed," commented bell hooks, "how difficult it is to cross boundaries" (*Cultural Studies Times*, Fall 1994). This refers particularly to women of colour whose unsolved but pressing situation is most apparent in the professional world. But space signals hope. "Space," according to hooks, "is an invi-

tation of changing thought, the open mind, that is the heartbeat of cultural revolution."

This artwork also represents a wounded body, exposing the inner, psychic-emotional side, repeated eight times to underline the pain endured. The aggressor – represented by the dog chokers – in whose grip only vestiges remain is no longer part of language, as the title affirms. The petticoats in this unit are devoid of volume. The body has slipped away articulated by the garments folded over the chains, into which no beholder would like to project her/his body.

There is yet one reading that pertains to the viewer. The most challenging issue in beholding this unit is the fact that one's own body is put on the line. The empty space underneath the skirt is occupied by the viewer. It is our body that fills the gap. And since *Seven Slips*, by its placement in the exhibition, is seen from

afar, our own corpus, framed within the installation, becomes the object, the focus for the approaching visitors. We are observed as we look up the skirts or down at empty wall space. Our body, even if only for the moment, becomes the switching centre for all networks of influence found in the art. At this moment we are the screen and the performer.

In this exhibition the body has been freed from restrictive embodiedness, thereby allowing seeing in a more complete and "truthful" way. Things were broken down beyond surface appearance and problems and failures exposed. But failure and "breakdowns" bring a higher reality, and, as here, with things broken down and the visible body removed, draw the viewer into the realm of art and perpetuate discourse.

— MARIA ZIMMERMANN

LONGING AND BELONGING: FROM THE FARAWAY NEARBY

Site Santa Fe, July 14 – October 8

In the era of deterritorialized, dematerialized culture, the role of the site-specific exhibition has taken on new connotations, and the validity of huge group or blockbuster exhibitions – with or without a coherent curatorial thematic – has recently been called into question. "Longing and Belonging: From the Faraway Nearby," the major inaugural exhibition of the Site Santa Fe Biennial, certainly qualified for such scrutiny. Curated by expatriate Canadian curator Bruce Ferguson, assisted by western Canadian curator Vincent Varga, "Longing and Belonging" brought to Santa Fe the work of thirty-one international artists, most of whom live and work in countries other than their own. The exhibition was the main element of a three-month extravaganza that included performance, lectures

and outreach activities into the local community.

Santa Fe is located in a region saturated with culture, history, tradition, spirituality and austere natural beauty; the event ostensibly examined issues around plurality, dislocation, sense of place in general, and Santa Fe in particular. Viewers who traveled to this affluent little town were treated to a re-orienting, ambulatory experience through two exhibition spaces: an open, contemporary, designed warehouse space at the outskirts, and a conventional historic museum site in the centre. More than a linear walk through a series of installations manifesting formal or theoretical affinities, "Longing and Belonging" was revisionist. It transmitted to viewers the curators' concern with, and empathy (*Einfühlung*) for, the way artists

function in a territory with no name. "Longing and Belonging" served the binary function of framing or corralling the dispersed and disparate and, conversely, lifting the existing framework of the exhibition – deterritorializing it. Viewers were impelled to travel as well, and come to terms with the reality of placelessness.

The post-colonial discourse of nomadology is neither new nor surprising. It has been addressed both in critical theory and artistic practice on a basis that is now

In this context, indigenality took on an added dimension within the thematic of "Longing and Belonging," and the fact that Canada was represented in the show exclusively by Native artists Gerald McMaster and Rebecca Belmore was surprising and eloquent.

Gerald McMaster, curator of contemporary art at the Museum of Civilization, has had a long-standing career as an artist in his own right. His work has gradually evolved from paintings and drawings to multi-leveled, multi-

exclusion that alludes to the one that has historically sidelined Native people to the position of bystanders.

Rebecca Belmore's *The New Wilderness* figured prominently in the succession of installations housed in individual rooms in the Santa Fe Museum of Fine Arts. Belmore, a young Ojibwe artist living in Sioux Lookout, created one of the more performative and site-specific pieces in the exhibition with four components: clay casts of mugs she had collected on the drive to Santa Fe mounted on metal-rod pedestals; the same mugs shattered, their shards mounted in plaster in a large mural-mosaic covering the opposite wall; a photograph of herself in the wilderness; and a singular photograph of local Indian artisans selling their wares in the arcade located one block from the Museum. The power of this piece stemmed from Belmore's sense of personal identification with her subject, and her virtuosic handling of media, something which has also been true of her other work.

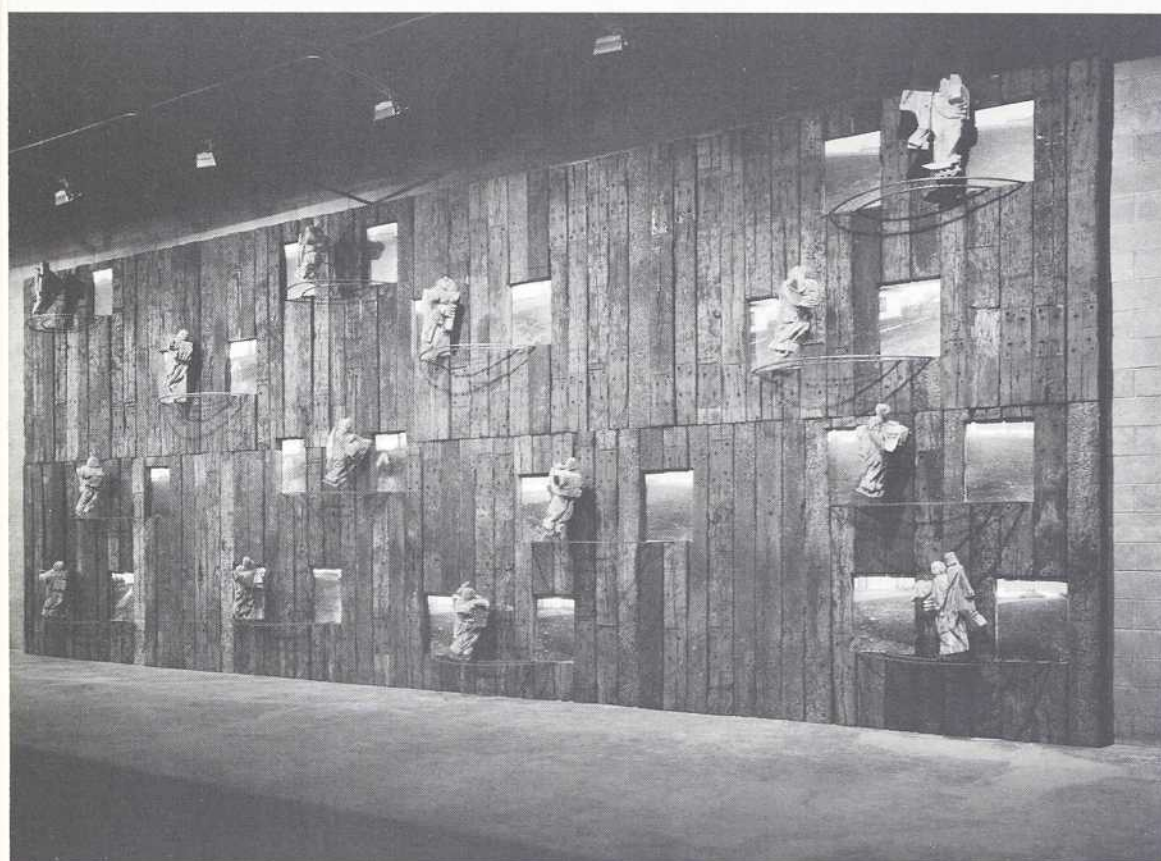
The land-based "dreamscape" by Hungarian Imre Bukta was a huge, untitled relief mural, the tarry scent of which permeated the Site warehouse due to the use of railway ties rudely carved into skating angels. These angels formed solid rhythms over the surface, linking black-and-white photographs of fallow farmland from the artist's rural childhood. The work bore close if coincidental affinities with the agricultural landscape and traditional religious carving of rural Québec, so that the nostalgia of Bukta's subjectivity seemed surprisingly transferable.

I was also fascinated by Andres Serrano's juxtaposition of his 1990 *Nomad* series – large, lush cibachrome portraits of New York homeless – with Edward Curtis' famous nineteenth-century sepia photo-portraits of Native Americans, here displayed in beautiful glass museum cases. This juxtaposition of current, common figure types with others depicted a century ago had the effect of bringing two distinct generations of nomadological images together

and made clear how pervasive and longstanding some of the concerns and cultural stereotypes around nomadology were and continue to be, even if conscious discussion of them is more recent.

Museologizing Native issues was also dealt with in Carlos Capelán's pastiche ethnology installation, *Naming Songs*. The regional landscape in its primordial state was stunningly photographed by Thomas Joshua Cooper. Alison Rossiter and Meridel Rubinstein represented the same landscape, its oral history and contemporary military activity in a more overtly political way. Questions of religion, ritual and identity were dealt with by Cuban artist Marta Maria Perez Bravo and Brazilian artist Valeska Soares, while the panoramic self-portrait photographs of Tseng Kwong-Chi, also a kind of pastiche, dealt with identity in terms of tourism. Anish Kapoor, Marina Abramović, Rebecca Horn, Jenny Holzer, Felix González-Torres and Jakob Mattner were represented by characteristic pieces, some from earlier exhibitions, that tended to be more abstract. Barbara Bloom created a floating world with moulded Asian faces emerging from black "water," a pagoda bridge and minuscule erotic drawings incised on grains of rice under magnifying glasses, while Ann Hamilton re-worked film loops and huge blocks of salt into a train car installation that stood behind the warehouse. Gary Hill, Bruce Nauman and French video artist Pierrick Sorin handled video portraiture with varying degrees of tongue-in-cheek. Finally, Chie Matsui, and Catherine Lord and Millie Wilson found formal and anecdotal ways of representing and generating an overtly feminine presence within the bounds of their respective four walls.

In *Mille Plateaux*, Deleuze and Guattari drew a distinction between polar nomadic and sedentary cultures, and the smith or metallurgist who occupies the kind of intermediary ambulatory or itinerant space between. In "Longing and Belonging," Ferguson refused to define the themes



IMRE BUKTA, UNTITLED, 1995, MIXED MEDIA INSTALLATION; PHOTO: ROBERT KEZIERE, COURTESY SITE SANTA FE.

more widespread than any systematic discourse on rootedness or belonging ever was. Perhaps it was possible in the past to make work simply taking relationship to place for granted, apprehending issues of origin as given, or unconscious. But now, everywhere, we are all classifiable nomads, exiles, travelers, ex-patriots or their descendants, with dubious and complex ties to territory. The exceptions are static peoples who physically work the land on which they live, and, paradoxically, traditionally "authentic" nomads, among them North American Native peoples, for whom the notion of territory also boils down to land dependency.

media installations that reflect on contemporary Native experience in increasingly sophisticated ways. In *Pow(ew)wow*, the sound of drums and singing drew viewers through an antechamber with a striking pictographic mural and into a darkened room with a circle of monitors, facing outward, displaying images of a modern-day powwow. Viewers were invited, or uninvited, to stand or sit on the floor and observe. While the sound was as mesmerizing as at a real powwow, here in the darkened room, possibly alone, we watched only its simulacrum. Excluded from the real event by time, place and cultural difference, viewers were subject to an

of place and belonging or to furnish heavy-handed interpretations of nomad-artists to a sedentary public, preferring instead to simply bring them all together into a space and thematic he himself shares. Functioning as a smith-curator, a hybrid double agent between artist and public, he turned the space of the exhibition into neither striated nor

smooth space, but cultivated it as a connected, conjugal space somewhere in between. This transitory dialectic space/methodology, while less tidy and didactic than usual, is nevertheless legitimate, organic and real – a new, open space within old confines.

— KATHLEEN FLEMING

AMAZON OF THE NORTH: JAMES BAY REVISITED

Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson,
September 30 – December 22

"Amazon of the North: James Bay Revisited" comprised several shows at once: documentation of Hydro-Québec's interventions in Northern Québec; reiteration of the vulnerability of the Cree people inhabiting the region; and an exhibition of politically-based art intended to bring awareness through formal expressiveness. Considered as a political declaration, the exhibition was both evocative and powerful. German collaborators Rainer Wittenborn and Claus Biegert, artist and journalist, respectively, sought to make a statement that would resonate across time. They shied away from haranguing their audience, most of whom were likely already deeply sympathetic to the plight of the Cree people.

Wittenborn and Biegert have presented such material before. In 1981 the two produced a multimedia exhibition, highly documentary in nature, entitled "James Bay Project: A River Drowned by Water." The show was based on three months of collecting information of all kinds – images, words, biological specimens and artifacts. Unlike many of the anthropologists and travelers who collected data and then were never seen again, Wittenborn and Biegert ensured that their stay was characterized by regard for their Cree hosts. Indeed, the show opened in the Cree village of Chisasibi before touring throughout the world. In turn, the Cree's

Grand Council invited them back in 1989 to report on recent changes in Northern Québec.

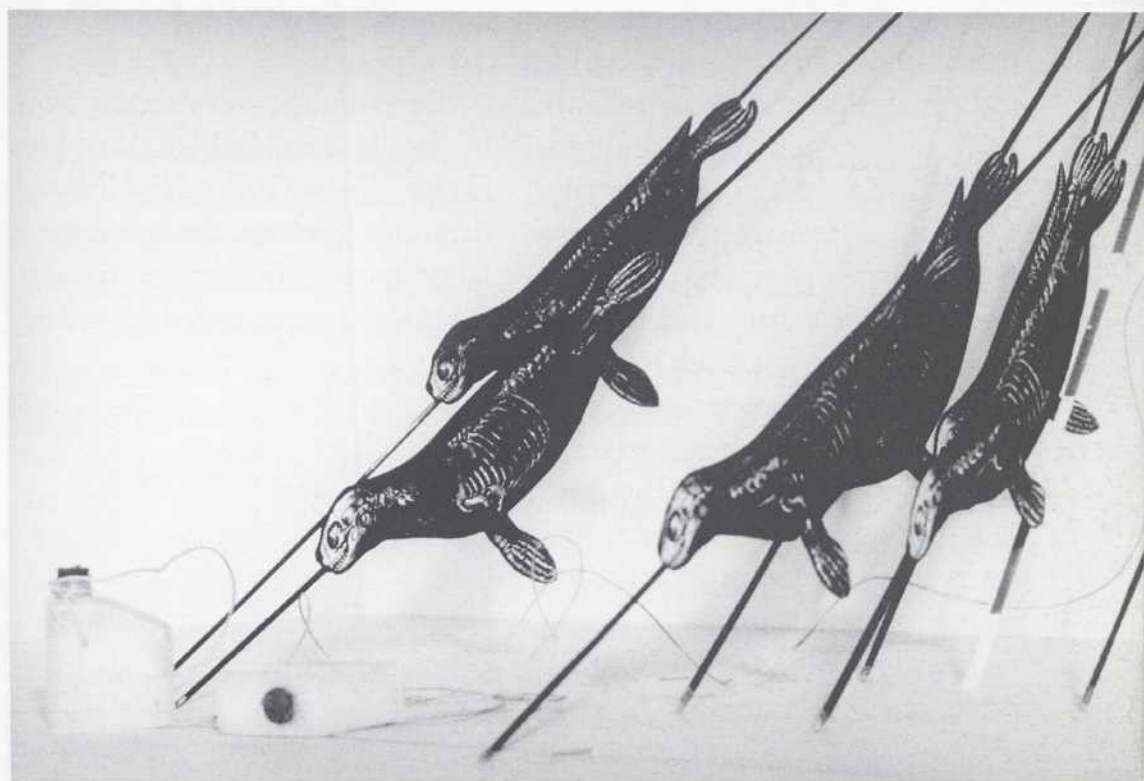
"James Bay Revisited" is starkly resonant. It remains openly, perhaps naively, divided about its dual allegiance to art and politics. Housed in three interconnecting rooms, the art sometimes felt thin in material terms, even as it argued with eloquence that the hydroelectric project would result in immense cultural suffering and ecological devastation. The conflation of political and aesthetic messages demanded an unusual technique; many of the pieces evidence a kind of visionary didacticism, in which a part stood for a much larger whole.

The first gallery held a large, computer-generated printout of a caribou, meant to symbolize a catastrophe brought about in September 1981 when Hydro-Québec directed overflow from the Caniapiscou reservoir into the Caniapiscou River. This decision was based on economic expediency, for if the surplus water was released through the power plants, the power would have been impossible to market. According to the wall text, Hydro-Québec opened the gates for twenty-five days, and the resultant overspill killed ten thousand caribou migrating across the river toward their winter home. The Inuit people of Kuujjuag helped clean up the site, a week-long job that cost close to \$600,000. With stunning

hubris, Hydro-Québec announced that the flooding was an act of God. The computer image is based on an actual photograph of the disaster: a caribou buck nearly overwhelmed by white water. The pathos of its repetition across the wall is initially numbing – until one invests the work with historical fact and consequent feeling. In fact, the show's hortatory and aesthetic power revolved around the quality of the audience's response – that is, the intellectual and ethical passion brought to the image.

In a show such as this historical awareness dictates every-

the exhibition's last space, containing large prints of five young Cree women. In their own right, these photographs conferred no innate meaning, except, perhaps, the suggestion of an anthropological study. Once again, exhibition notes proved not only informative but necessary. The young women are future mothers, photographed in a local hospital. It appears that the huge reservoir – flooding more than 4,200 square miles of Cree land – has been responsible, along with acid rain, for the presence of mercury in the food chain. Pregnant women have been warned



RAINER WITTENBORN AND CLAUD BIEGERT, NORTHERN CREATURES – SPECIES OR SUB-SPECIES, 1994-5, MIXED-MEDIA, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY CENTER FOR CURATORIAL STUDIES, BARD COLLEGE.

thing. As Armin Zweite observed in the 1981 catalogue, "Wittenborn . . . groups all the cited facts around a context of suffering which, of course, no longer conveys itself directly, [but] rather unfolds itself alone in the consciousness of the viewer." In other words, the real change, both aesthetic and political, is supposed to occur inside one's head. This rings true. Wittenborn challenges monumental power with quiet images that stay close, aesthetically and historically, to Cree culture. As a result, often the show's meaning must be expanded by a particular knowledge of the politics involved.

This was especially evident in

not to eat fish at all. Wall notes made it clear that the Cree women, presented so impassively, are in fact being tested for mercury levels that could deform their children. With such background material, the photograph of a simple strand of hair assumed poignancy – that is, if one knew that mercury levels can be determined by analyzing hair samples. As in all the works, the image is meant to instruct and move at the same time.

The exhibition's middle room, holding two mixed-media installations, was devoted to Hydro-Québec's effect on marine life. *Last Dance for a New Skin* had as its primary image a white whale

drawn in outline on black fabric. About where its heart would be were two audio speakers emanating the animal's calls and cries. The catalogue explains that the whales stay close to the rivers after shedding their skin, preferring freshwater to saltwater. If the second part of the James Bay project is completed, the rivers will be diverted and the whales will have to go elsewhere. Such changes would deprive the Inuit living in the area of a regular food supply.

For now, the political subtext of "James Bay Revisited," the Great Whale Project, is off (there is, however, no guarantee that project will not be resumed). Wittenborn and Biegert must be congratulated for their effective melding of historical data, political perception and aesthetic form. Still, larger questions are unanswered. For the collaborators, working as transmitters of propaganda, there is no difference between the issues and the aesthetic means with which they express them. In a sense, the individual works are meant to stand as discrete events in the thoughts of someone committed to saving the ecology of James Bay. By fostering awareness of the problems facing the Cree, the art is admirable; but it also tends to be visually oversubtle. Viewers must bring much background information to their experience of the art, and it is primarily in light of what they know that their perception is energized. The wall texts and catalogue proved absolutely necessary for the comprehension of the art.

In many ways, Wittenborn and Biegert profoundly politicize what they create by reversing the usual experience of an exhibition — they would like us to think first and then perceive. Yet there has been a cost: their work sometimes possesses a formal isolation only the prose of a historical document might bridge. Involved in collaboration, the two men must have realized how their purposes and methods would sometimes split — that the intuitive communication of the artist and the fact-based writing of the journalist would inevitably diverge. As po-

litical communication, the show demonstrates an acute awareness of its own intentions. Viewed as art, it becomes slightly less effective, for the filling in of gaps requires rigorous effort. The patience Wittenborn and Biegert ask — evident in the way the viewer needs time to take historical knowledge and use it to bracket and expand a formal perception — suggests new ways in which contemporary art can posit a spon-

taneous world, wherein our perception and our readiness to act coexist at exactly the same moment.

— JONATHAN GOODMAN

EDITOR'S NOTE: This show was also presented at the CIAC in Montréal, from February 15 to April 14.

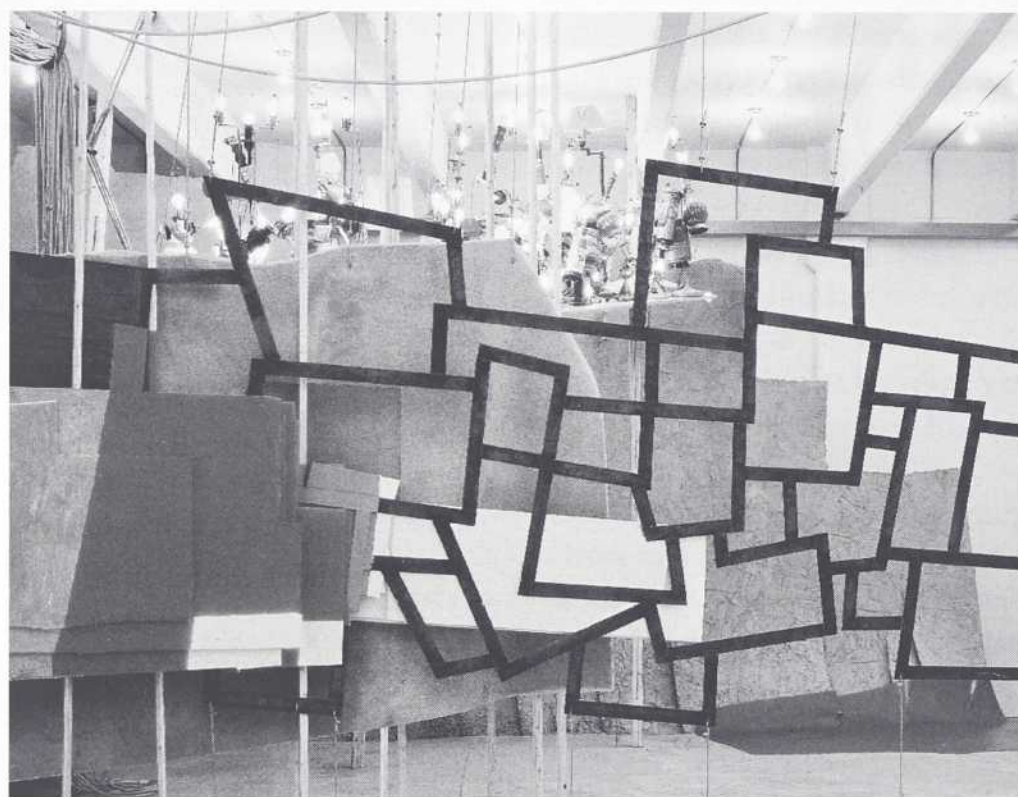
N.D.R.L.: Cette exposition a été également présentée au CIAC, à Montréal, du 15 février au 14 avril.

JESSICA STOCKHOLDER

Dia Center for the Arts, New York, October 5 – June 23

Entering the most recent work by Jessica Stockholder, *Your Skin in this Weather Bourne Eye-Threads & Swollen Perfume*, the spectator is faced with a monument to both an exalted state and demanding

by any and all means is a visual analogy for a similar disruption of thought. While each work appears to spring from a unique and untraceable source, there are in fact numerous central concerns



JESSICA STOCKHOLDER, YOUR SKIN IN THIS WEATHER BOURNE EYE-THREADS & SWOLLEN PERFUME, 1995, INSTALLATION VIEW, 3,650 SQ. FT., 18' HIGH; PHOTO: CATHY CARVER, COURTESY DIA CENTER FOR THE ARTS.

elliptical logic. Over the past seven years Stockholder has made a variety of installations which straddle the boundaries of painting and sculpture while always responding to a specific situation and context. Using an ever-expanding vocabulary of found and store-bought materials, the artist's disruption of architectural space

and repeated elements which appear and reappear in new clothes over time.

In the artist's most ambitious work to date, *Your Skin* occupies — or more appropriately — overruns the usually austere street level gallery at Dia. The viewer enters the middle of the piece. The initial effect is complete vi-

sual overload. A toxic green ramp launches one onto centre stage where the viewer is surrounded by what appears to be an arsenal of bargain bin and low-budget construction materials put to use by a hyperactive poststructuralist. The normal sense of perspective-imposed architecture is exploded as floors fold into walls into ceilings dripping with electrical cords. Each and every surface is interrupted, bisected, incomplete with a manic logic. Once the initial bedazzlement subsides, the viewer can begin to separate certain key elements, "landmarks" as it were, that only marginally help to orient the experience. As if forced through a funnel, one moves forward past a wall made from luscious pink carpet, veers through a passage formed by a tower of purple plastic crates nested hilariously in an upended swimming pool liner opposed by a mound of resin coated stuffed shirts, finally to stumble off the edge of a low platform into the "upstage" area.

Still surrounded by the piece one finally begins to realize that there is an outside. A graphic metal lattice/window structure bisects the entire room, unobtrusively declaring the boundary between inside and outside the piece. Once one is aware of these boundaries, the urge for *recul* (distance) is unavoidable. Viewers end up pressed against the farthest wall of the space in order to collect the piece into some kind of coherent object. Here again, the viewer's encounter is unresolved. What one sees is a tangled web containing numerous graphic elements failing — by design one assumes — to resolve into the picture subconsciously desired. Like the desire to see large cities from tall buildings, what one sees is not the object, but the sense of the place.

There is little doubt that Stockholder is a formalist, a colourist, perhaps even a disguised modernist. She readily admits painterly influences from Cezanne to Stella to Mary Heilman (a lesser known but influential abstract painter). The use of accessible materials, assemblage techniques and cubist space harken back to

the aspirations of modernism. Her fascination with colour situates her more as a sensualist, almost romantic in her desire to create affect. Yet, as if unwillingly, the artist's rather conservative ambitions cascade through an elaborate process which ends in outrageous confrontation with tradition.

If the limits of Formalism, its distancing from social context or pretentious self-absorption, are by now commonplace faults found by critical theory, Stockholder's nevertheless remains compelling and unique. Its fractal referencing and pop sensibility save it from the near death of stuffy, overly serious research/illustrators of formal theories. The work seizes the viewer by being primary, spontaneous and graphic. It holds onto the viewer by sharing in an exalted state of tension. And this state is clearly poetic in intent: as is displayed in the work's relentless return of every colour, form and spatial reference to abstraction. To that which is smaller than words and too fast for syntax.

As the artist states in the pamphlet accompanying the show: "I'm trying to get closer to the thinking processes as they exist before the idea is fully formed." However compact and almost cliché this statement might be, it is a central indicator of both the artist's process as well as an unspoken relation to phenomenology. Looking back at this and other works documented over the years, one begins to see a certain repetition of strategies that indicate a very consistent pursuit of a fundamental project. Her repertoire for each piece begins with disposable consumer goods (plastics, dry goods, household electronics) and readily available construction materials (plaster, paint, metal mesh, extension cords). All things that, in principle, could be found easily within the context of this or any piece she is currently involved with. From this stockpile the artist appears to work against the space, deliberately disrupting any inherent coherence of the architecture, transforming it into a place of constant variance. This frag-

mented space is then linked by colour which she applies in broad geometric sweeps across completely incongruous surfaces. But even here, each relationship is incomplete; large shapes often appear abandoned as if another task became more urgent. It is a process of extension, accumulation and studied incompleteness whose sole ambition is sensory rush.

Though largely static by nature, her work becomes a kind of perceptual theatre, a field of constant flux and movement in which several impressions successively make their appearance, mingle or disperse into a web of possible ideas. Clarifying ideas is of little importance here; it is more interesting to suggest that each work is not a unique experience, but the same one in another language, location or time. Like the multilingualist repeating the same phrase, each time in another acquired tongue, one begins to notice the subtle shifting of meaning at each utterance. As Deleuze suggests in *Difference and Repetition* (1994): "Repetition changes nothing in the object repeated, but does change something in the mind which contemplates it." Staying with the work reveals little of the artist; instead, the work becomes a spectator's encounter with his or her own thoughts. There is a para-sense that works backwards from the very material language of the work back into the fascinating communication between the disjointed faculties of our perceptual process. In a process called "compounded abstraction" by Larry Weschler, the spectator begins with that which is named (a lamp, a milk crate), steps back to where one can only isolate zones of focus (but not name them) and ends in perception itself, in the region of undifferentiated sensations (*Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees*, 1982).

In a strange twist, Stockholder shares common ground, through interest in vision and thought, with such minimal formalists as Robert Irwin or James Turrell. Whether rigorously pursued or not her work speaks ultimately of phenomenological processes – throwing any understanding of

the work in the viewer's lap, unburdening it of any significant presence of the artist. Unlike the minimalists however, she achieves this through excess, distortion and pleasure. Stockholder's work is inclusive, open to both casual and serious encounters alike. Likewise, one is not obliged to go beyond pure surface – there is certainly plenty of it – unless imposed by the viewer's own rigours. The experience of this installa-

tion goes a long way toward undoing and rethinking formalism in a period where its original idealism has been replaced by both irony and literalness. In this unlikely environment, Stockholder injects a healthy dose of robust pleasure mixed with turbulent thought which is difficult to "know," but equally difficult to overlook.

– DAVID BLATHERWICK

1965-1975: RECONSIDERING THE OBJECT OF ART

Museum of Contemporary Art, Los Angeles,
October 15 – February 4

Almost any group exhibition floorplan resembles a rabbit warren but entering the Temporary Contemporary one actually looked down on the display, over and into the cubicles and dividers separating artists' work according to museological custom. Given this vista, an overview of the themes of "1965-1975: Reconsidering the Object of Art" was also possible: On Kawara's magenta triptych mingled political and linguistic orders with the text "ONE THING / 1965 / VIET-NAM"; to the left, a wall of Bernd and Hilla Becher water towers stood for photographic and serial processes interrupting spontaneous mark-making; meanwhile, a gush of blown air from above, courtesy of Michael Asher, reminded you to keep alert to the often effaced management of institutional space which produced the scene in the first place. A neat and tidy packaging of conceptual art, so far.

However, it is debatable whether Asher's piece signaled a blast of fresh, bad or hot air as a comment on Ann Goldstein and Anne Rorimer's curating of the exhibition. His drafty, barely sensible presence at the vista-point made me recall installation procedures of old. Photographs of early group exhibitions from the period covered show works in crowded, indiscriminate jumbles – canvases, pinned pho-

tographs and typed texts by different artists sharing wall space, mounds of string, junk and other things on the floor. Goldstein and Rorimer avoided those "things" (no example of what they call "materially defined" sculpture was included) and kept canvas to a minimum (Kawara, John Baldessari and Allen Ruppersberg excepted). As well, they put stress on bringing together short, distinct intervals from individuated *oeuvres*, so the show became a series of solo arrangements linked by a flow-through principle. With a roster of fifty-three individuals and two groupings (N.E. Thing Company and Art & Language), coordinating coverage according to such a principle is inevitably difficult and puts a definite premium on names and positions.

The curators met this with a casual approach to precedence and ranking, and an agenda to revise the membership while retaining the concurrence of the canonical conceptual art club. Cross this attempt to redo and revise with the implications of categorizing work as either/or linguistic, photographic and institutionally critical, and you have an exhibition that tries to achieve a lot by applying fairly conventional, officialized criteria. Each work bore an imaginable caption, as if this one were the architec-

MARCEL
BROODTHAERS,
UN JARDIN D'HIVER,
1974, INSTALLATION
VIEW AT THE MOCA;
PHOTO: FREDRIK
NILSEN, COURTESY
THE MOCA.



tural critique (Gordon Matta-Clark) while this other was the whimsical reconstruction using odd materials (Ed Ruscha's *Chocolate Room*). You could say that while conceptualism rethought the art object, its curators saw little need to rethink the idea of the artist as equity.

Their strategy made some improvements on Claude Gintz's unfocused and hardly revisionist "*L'art conceptuel, une perspective*" from 1989, even as it brought problems of emphasis. Bowing to recent interest in retrieving body arts, videos by Joan Jonas and Yvonne Rainer were exhibited, although this begged the question of the formative context of Fluxus, minimal art and other anti-conceptual performative and phenomenological pursuits in determining the body's "artfulness." As well, where was Chris Burden amid a decided local enthusiasm for Californian artists? True, such regard gave Bas Jan Ader and Eleanor Antin deserved attention, but Bruce Nauman suffered from the exclusion of sculpture and there was little reason to include William Leavitt's *California Patio*. In general, European artists were ill-served by the sculptural restriction too, for the materials in *arte povera* and related activities crucially "reconsidered" and pointedly, by a jejune nomadism, "politicized"

art. On the up side, the domesticated palms and colonial exoticism of Marcel Broodthaers' *Un jardin d'hiver* held more "old world" irony in Los Angeles and one could tour the city (by car) and rarely seem far from one of Daniel Buren's striped bus benches providing a condensation of the deeply disturbed civic ambiance.

Some fairly predictable entrants were extremely well-served, with a considerate selection of early Richard Long walks and much crisp, obviously reprinted, documentation of Vito Acconci "private" and institutional performances. The Dan Graham selection was limited to his publishing projects, to good effect, while Lawrence Weiner was the only artist permitted to roam the galleries – his signage showing up in several locations. Others, puzzlingly, were represented in almost slighting fashion: a single 1973 Sol LeWitt wall-drawing in a cramped alcove when his mid-sixties sculptural projects had immense significance for any turn to serial procedures; a trio of Stanley Broun drawings with no indication of the parameters of their production. Both these presentations mislead; so does Acconci's remaking and forgetting that Long has continually made palpable sculpture and that Weiner used to act out some

of his statements. (One might also ask why Graham's *Sadean Base Ball Piece* got cut?)

I may have overstated the tidiness of this picture of conceptual art because there appeared to be little conflict over (or reconsideration of) artistic practice in the installation. Moving from gallery to gallery was like proceeding along a receiving line, meeting renowned figures and some lesser-known faces – all rather formal – and followed a paradigm wherein conceptualism fills the gap between minimalist installation and socially attuned interventions under the rubric "postmodernism." All is to the good; liberal piety is satisfied and remains as intact as the art market that so skillfully, and with conceptualists' participation, made the pieces of paper into *objets de luxe*. Approaching conceptual art from a concentration on those objects – faithfully repeating period rhetoric – may be an efficacious way to mount a show of this scale, yet it ultimately replaces the masterworks' title with the artist's proper name.

Luckily, Lucy Lippard qualifies this approach in her catalogue essay and, although admitting to an untrustworthy memory and centering on Manhattan, she does acknowledge political contention in the Art Workers Coalition as well as "certain (unpre-

cedented) support for the feminist program" among male conceptual artists. Not only does this counter the predisposing of conceptualism as apolitical and masculinist, it encourages Lippard to discuss activist art which Goldstein and Rorimer mostly ignored. Coincidentally, up the hill at MOCA's permanent site, several of the women artists Lippard mentions – Martha Rosler, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles – were represented with period work in a touring exhibition called "Division of Labor."

To suggest that conceptual art exhibitions should look like masterpiece shows, where Rubens rubs up against Van Dyke or Manet hangs with Bouguereau, may sound heretical, but the installation here dramatically proved the inadequacy of galleried isolation. One could conceive of the decade covered as the time when the avant-garde moved from the indiscriminate, multi-media group exhibition to personalized, cellular gallery divisions. Robert Smithson, in "Cultural Confinement," asked whether "certain exhibitions have become metaphysical junkyards? Categorical miasmas? Intellectual rubbish?" His provocative categories are too harsh for this exhibition whose flaws stemmed from an uncritical address to a fundamentally critical art. The most salient example of thoughtlessness was the late announcement of the sponsorship of the exhibition by Philip Morris, noted cancer and Jesse Helms encouragers. In the protests that followed, Hans Haacke posted a statement by his infamous *Shapolsky et. al.* piece noting Philip Morris' nefarious actions and arguing that to pull out would be to concede the curatorial function to the corporation. The day I visited, Adrian Piper requested that her room be cordoned off and proposed an alternate installation of photographs of her parents, both recently dead from respiratory diseases. At least the sequestered installation permitted this aggrieved resistance.

– WILLIAM WOOD

MAGIC LANTERNS, STARS AND NO-PLACE

The Symposium as Art Form

On 9 and 10 December 1995, le Musée d'art contemporain de Montréal mounted a symposium entitled "Modernist Utopias: Postformalism and the Purity of Vision." The objective according to pre-publicity was "to bring together authors who have provided a critical response to the formalist theories of Clement Greenberg," and so "examine the cultural project of modernism by evaluating its legacy."¹ What this agenda of reading backward entailed in practice was the Musée's inviting, to the Théâtre Maisonneuve of the Place des Arts, a total of thirteen speakers and four moderators, to be distributed among five panels. The format required each speaker to read a prepared paper, and all of the speakers on a given panel to exchange some comments. Members of the paying audience would then get a chance to ask some questions. At \$25 for two days, admission was cheap enough as conferences go, and there was pre-registration of around nine hundred.

So neat a description of intended structure however disguises its sub-surface patterns and potential cracks, which began to manifest themselves as soon as plans mutated into events. Of the thirteen writers who were asked to speak, only twelve appeared. Absent from the very first panel was the American art provocatrice Adrian Piper, who sent word that she had hurt her back. This was not auspicious, since Piper would have been one of the few invited guests who makes art, and who – despite her doctorate in philosophy – has been known to poke at the conventions of academe. She was also – and this point is made only in passing – to have been the only person of colour among both speakers and moderators.

In the absence of her storied combativeness then the opening panel consisted only of two methodical and even stately presentations: a critique of Greenberg's protégé Michael Fried by Nicole Dubreuil-Blondin, and a synopsis of styles of "textual interference with pure opticality" by Martin Jay. The academic cast of these addresses was understandable in that both Dubreuil-Blondin and Jay are professors, in Montréal and Santa Cruz respectively. Nor could the conference organizers be blamed for the absence of Piper, who might have leaned on the panel's more ponderous moments. But these were such as to imply that a proposed evaluation of modernism's "legacy" might be on the way to instantiating, uncritically, one obvious aspect of this legacy: namely academe's postmodern colonization of aesthetic discourse in North America.

The registration package, which contained the brief CVs of the various speakers, did not discourage such an inference. Of the twelve presenters, most proved to be teaching in American universities. They were Jay, Andreas Huyssen, Barbara Stafford, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, W.J.T. Mitchell and Victor Burgin. One speaker – the media theorist Sean Cubitt – was English and teaching in an English university. Two more were Canadian – at least for a little while longer – and affiliated with universities in Montréal: Dubreuil-Blondin and Reesa Greenberg. Only two were currently without such affiliation: the American artist Mary Kelly, and the Belgian art critic Thierry de Duve, who was also the only invited speaker resident in Europe.

Given that the symposium was conceived in the long shadow cast by Clement Greenberg, so

weighty a preponderance of American theorists made some sense. But their appearance in such force at the symposium, carrying with them assumptions shaped by careers in American universities and under the American system of arts funding, also made for a degree of risk. That is to say: whatever the content of their papers, the presuppositions shaped by their culture of residence might – *mutatis mutandis* – be more continuous than discontinuous with those of Greenberg himself, in relation to the place where the conference was being held. For Greenberg presuppositions translated, via the aesthetics of modernism, into overt prescriptivity concerning his equation of "major art" with work which best explores the "essential virtues" of a given medium.² This prescriptivity travelled easily, with sovereign indifference to distinctions of place, and Greenberg carried it north of the border to Toronto in 1957 and to Saskatchewan in 1962.

The concept of "essential virtues" is of course one cudgel in the modernist arsenal which has been broken up by postmodern polyvocality and "discourses of impurity." And accordingly no one would expect such overt prescriptivity from a gathering of postmodern academics. But oddly enough, and with two crucial exceptions, what did inform the presentations of both days like an unspoken leitmotif was, again, complete indifference to distinctions of place. In this sense, a comment by Sean Cubitt that the term "utopia" means in Greek "no-place" took on wider relevance. Greenberg's universalist aesthetic did not, in its concern for "purity," and in its claim that "artistic value is one, not many,"³ allow much room for peculiarities of place. But neither, in their concern with analyzing and attacking such a concept of "visual utopias" did the visiting theorists of 1995. And so while it played host to the symposium, the Place des Arts itself became "u-topic," not as an ideal, but as a "no-place" wherein these visitors – like Greenberg before them in relation to Canada – could unpack

their textual products ready-made.

To some extent this effected a peculiar – if handily post-Duchampian – reworking of the very concept of an art object. The dominance of theory in much postmodern art carries with it a corresponding miniaturization of the strictly visual in art, as each theorist provides his or her own selective analysis, often via textually reproduced images. So also however does a symposium of this sort provide a next level of miniaturization, a strange admixture of performance art and "the culture of spectacle," in such a way as to absorb – for a time anyway – both the dominance of theory and the visual. The star theorist becomes a performer; the miniaturization of the visual via textual reproduction mutates into the magic lantern show of art slides which each one carries with him or her. Paradoxically, this restores the scale of the visual in projected art-space . . . for a moment. Except the restoration is illusory, in that the theorist forecloses on the temporal endurance of the projected work with the simple push of a button on the slide controller. But this is where an element of (appropriately postmodern) irony kicks in, since the same foreclosure takes place in regard to the theorists themselves, in their relation to the scale of the symposium as event. One slide, another slide . . . One theorist, another theorist . . .

Nestled within these patterns in Montréal however there was also another: the affiliation of three of the remaining speakers with the MIT-based journal *October*. They were Krauss and Buchloh, both on the editorial board, and Huyssen, of the advisory board. Among the invited moderators was also Hal Foster, of *October*'s editorial board. At the conference's outset, this nexus of affiliation betrayed only a potential for significance; it might have proved to mean nothing at all. But as matters turned out on Sunday morning, and due to a further unscheduled juggling of panels . . . it made for the one moment in which the machine

broke down, and the symposium became more and other than a smoothly turning u-topic carousel.

The stage for this moment was prepared on Saturday afternoon by Reesa Greenberg, who by declaring herself an English-speaking Montréalaise and federalist not only stepped outside the conventions of academe that had to that point dominated the conference. She also reminded everyone present that only five weeks before the political entity called Canada had come within 50,000 votes of being broken up, and that this crisis was far from finished. She then – among other things – drew witty analogy between juxtaposition of artworks in gallery display, and juxtaposition of language groups in Québec and (the rest of) Canada. Her comments were met with with murmurs of disapproval that seemed to pass through the audience like an ominous wind. On this occasion the wind soon passed, as Ms. Greenberg's comments were soon completed, and the air within the theatre recovered its stillness. The other speakers did not pursue these matters in discussion. What remained though was an unease, the sense that most of those present had not welcomed this reminder of the complexities of place which, lying just outside, might break the self-containment of the no-place which they were visiting.

The second rupture however was more sustained in its implications. It was set in motion by another dis-ruption in the pre-arranged schedule. Reportedly, Mary Kelly asked to be on a panel with W.J.T. Mitchell rather than with Thierry de Duve and Benjamin Buchloh. As a result Rosalind Krauss took her place on Sunday morning. What this meant was that the presence of what Martin Jay had called "October circle" was concentrated still further: Krauss and Buchloh as speakers, with Hal Foster as moderator. De Duve, while he has published in *October*, has no formal association with the journal. More importantly though he is known for textured analyses that – while he might chal-

lenge this assessment – combine rigour with a certain interpretative lyricism. This trait was itself enough to make for tension, since Buchloh – like his mentor Theodor Adorno – is rarely disposed to forget that all contemporary art is still art produced after Auschwitz.

But as the only invited speaker resident in Europe, de Duve happened also to be the only one who troubled with the work of a Canadian artist: the Vancouver photographer Jeff Wall.⁴ This too entailed a change of plan, in that de Duve decided most of his listeners would not have seen the films he had been scheduled to consider. The analysis was typically layered: a reading of Wall's work in conceptual dialogue with Stendhal's "beauty in the promise of happiness"; Baudelaire's "painter of modern life"; the modernist tradition begun by Manet; and a 1946 essay by Greenberg in which he called photography "the most transparent of the art mediums," one equipped especially to "take over the field that used to belong to genre and historical painting."⁵

De Duve was not uncritical. He insisted that while Wall's paradoxically becoming "the painter of modern life" via photography restored a degree of "social meaning" which Greenberg excluded from art, this paradox ultimately closes on Wall "like a double-bind" due to the limitations and silence of the medium itself. But in making this case, de Duve focused especially on a staged cibachrome, *The Storyteller*. He described this as Wall's most accomplished and most beautiful work: a "dialectical image" such as was called for by Walter Benjamin, and one which re-calls also Greenberg's claim that "photography . . . achieves its highest qualities by story-telling."⁶ The paradox of course is that the photograph is silent. While – as de Duve pointed out – a young native American woman, posed to reprise Manet's *Déjeuner sur l'herbe* but framed by electric power line and highway overpass, may be telling a story . . . but we don't know what it is.

What this treatment of Wall's work prompted however, once the panel was opened for discussion, was a verbal assault by both Buchloh and Krauss, past a Foster so silent he might as well have been asleep. The gist of Buchloh's initial thrust was that, in suggesting the possibility of comparison with these earlier sources, de Duve was arguing for continuity. Such an approach, Buchloh said, was enough to merit "howls of laughter". De Duve – after claiming that "I do not recognize myself in the straw man that Benjamin just presented" – proceeded to explain, at necessary length, that he was not arguing for continuity; that paradox and displacement are constants in the works he had considered; and that in fact the element of "double bind" which he had earlier cited made for difficulties in much of Wall's work.

No sooner had he completed this defense than he was advised by Krauss that because only half an hour was available for discussion, she resented its length. She then weighed in with her own misconstrual of de Duve's use of the term "photographic transparency" in regard to both Wall and Greenberg, suggesting that its introduction reflected "his willingness to traffic in ontological claims about various media." De Duve was then obliged to explain that – apart from what he considered to be the material transparency of the photographic lens – Wall's work was in dialogue with Greenberg's claims, mapping their limits and ironically commenting on them.

While these attacks were going on however there hovered in the background – for this listener anyway – the stubborn memory of the image that de Duve had presented in slide form, and left onscreen while he discussed it at length: Wall's *The Storyteller*. Within the precise context of the symposium itself, these traces gave the concept of "photographic transparency" a further ironic twist. They also conspired, with de Duve's talk, Buchloh's and Krauss' attack, and the symposium itself, to construct from *The Storyteller* a different kind of con-

textual art object as event and as semantic machine, one that broke free of the symposium machine and sabotaged its motion. It did this by pushing further Walter Benjamin's concept of "dialectical image" as – to quote de Duve – "le souvenir bref et fulgurant à l'instant du péril."

For even as de Duve was being punished, in part for having introduced work that opens onto place . . . the image of the particular place referred to in *The Storyteller* lingered. Though particular, it was non-specific: the margin of a highway somewhere in North America. Given both the vegetation and Wall's own origins perhaps the setting was in British Columbia. But besides evoking – as de Duve observed – "all of America as modernity has covered it," this image and the traces left by it did something else. They introduced the relative and paradoxical "transparency" of an *allegorical* window, on the locale regarding which a symposium on international postmodernism, with its array of academic stars and magic lanterns, had fostered forgetting. This was the place not only of native disenfranchisement and lingering land claims such as distinguish North America generally. It was also – once the semantic series was set in motion – the nearby and specific places of Kahnawake and Kanesatake where in 1990 native unrest flared into violence, and where native women did serve as storytellers.⁷ Once established however, this series was distinguished also by its incompleteness . . . which is now bound specifically and with peril to the sovereignty crisis as this unfolds in both Québec and (the rest of) Canada.

Buchloh and Krauss could not of course have been expected to recognize these resonances in the introduction of Wall's image; perhaps de Duve was not aware of them either. In any case he was scarcely in a position to appreciate their subtleties while playing his own part in the event. But the very tension of this event, its intensity of confrontation, were what ensured that the resonances would be sustained, and that the breakdown in the symposium's

DÉFINITIONS DE LA CULTURE VISUELLE II. UTOPIES MODERNISTES: POSTFORMALISME ET PURETÉ DE LA VISION

Colloque du Musée d'art contemporain, Montréal, 9 - 10 décembre

smooth motion wouldn't easily be repaired. The breakdown was useful. In his paper, de Duve had also commented – polemically – on the need to negotiate a way between “the two pitfalls” of “Adorno's despair” and “academicism.” One of the problems with such despair as made manifest both in Buchloh's work and in his attack is that, like academicism, it can be used as yet another kind of cudgel to beat all landscapes – the unfamiliar as well as the familiar – into sameness, and to punish those who suggest that texture and difference may yet remain. But such a program does carry echoes of Greenberg's prescriptivity about “pictorial flatness” and “the purity of the picture plane.” Dropping in for a couple of days on the snow-clad landscape of Montréal, Buchloh and many of his colleagues failed to notice that, for those of us who live in this uneasy zone, the differences remain important . . . even as history itself, outrageously and paradoxically, remains unfinished. And even as art – just as outrageously – maintains its dialogue with this incompleteness.

– DOUGLAS ORD

NOTES

1. *Le Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, Vol. 6, No. 2 (October, November, December 1995), p. 8.
2. The concept of “essential virtues” can be found in Greenberg's *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, Chicago: University of Chicago Press, 1986, Vol. II, p. 139.
3. *Ibid.*, Vol. IV, p. 292.
4. De Duve's essay “The Mainstream and the Crooked Path” is being published in *Jeff Wall*, London: Phaidon, 1996.
5. The essay in question is “The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston,” in *ibid.*, Vol. II, p. 60ff.
6. *Ibid.*, Vol. IV, p. 271.
7. The women were Ellen Gabriel, who served as spokesperson during the “siege of Oka,” and Alanis Obomsawin, who afterward made a documentary film about it.

Il y a quelque chose de navrant à voir la manière dont le Musée d'art contemporain de Montréal a conçu ses derniers colloques. Le premier ayant pour titre «Revoir le New Art History» eut lieu en mars 1994. Le second, «Utopies modernistes: Postformalisme et pureté de la vision», en décembre 1995. Ces deux colloques s'inscrivent dans une série intitulée «Définitions de la culture visuelle».

On peut commencer par se demander à quoi réfère exactement l'expression «culture visuelle». On peut supposer qu'il s'agit de débattre de culture, à savoir de «l'ensemble des aspects intellectuels propres à une civilisation, une nation» (voir *Le Petit Robert*), et de l'aspect de cette dernière qui touche la vision, l'image peut-être. Bien, maintenant faut-il encore en donner non pas une mais des définitions... Définir une culture, soit, mais pourquoi pas plusieurs et pourquoi n'y aurait-il pas autant de cultures qu'il y a de définitions et vice-versa. C'est un peu, peut-on encore supposer, ce à quoi prétendent les organisateurs de ces colloques, eux qui ont pris soin de centrer le premier sur les historiens de l'art britanniques et le second sur les américains (un troisième s'annonce sur les français). À prime abord, l'approche pourrait sembler logique, étape si on veut bien... Sauf qu'à y regarder de plus près, elle apparaît de plus en plus problématique au fur et à mesure que le Musée renchérit et ramène un de ses colloques dans l'actualité. En fait, le second, celui qui vient d'avoir lieu et qui portait sur les «Utopies modernistes», fait ressortir les problèmes que l'on pouvait déjà déceler avec le premier.

«Revoir le New Art History» réunissait huit conférenciers, dont six Britanniques. En nous présentant ces conférenciers, le MAC eut l'air de limiter aux Britanniques l'avènement de la nou-

velle histoire dans le domaine de l'histoire de l'art, sans manifester quelque souci d'intégrer des intellectuels québécois ou canadiens au débat. Il est vrai que les Britanniques ont développé un point de vue intéressant sur l'histoire de l'art qui est venu moderniser la discipline et que T. J. Clark, entre autres, est une figure remarquable de ce mouvement. Rappelons cependant que le mouvement de la nouvelle histoire s'est manifesté simultanément dans plusieurs endroits dans le monde. En France par exemple, Michel Foucault, non le moindre, et Jacques Le Goff représentent des ténors de ce mouvement. La revue *October*, dans le champ des arts visuels, aux États-Unis, a œuvré en ce sens dans sa manière d'aborder des corpus historiques. Ici même, au Québec, nous avons depuis vingt ans, à l'intérieur des pages mêmes de *Parachute*, donné la parole à un grand nombre d'historiens et de critiques d'art, dont T. J. Clark et Thomas Crow, qui ont abordé des corpus historiques et contemporains en offrant des perspectives nouvelles et non conformes à l'histoire de l'art traditionnelle. Étant donné que nous avons bénéficié au Québec de ce mouvement encouragé et soutenu par *Parachute*, mais aussi par nos universités, très à l'avant-garde en ce sens, il aurait semblé d'autant plus naturel que le MAC tienne compte des acquis locaux. Le Musée, en institution distanciée du réel, a plutôt choisi de les ignorer et de présenter une vision unilatérale, et importée pour les circonstances, de la nouvelle histoire de l'art. Il nous semblerait essentiel pourtant que ces colloques, s'ils doivent être autre chose qu'une parade destinée à rehausser le prestige du Musée, s'efforcent de bâtir sur les acquis locaux et contribuent à un véritable échange avec le milieu artistique. À moins de prendre cette attitude, le Musée en sortira perdant, s'aliénant une

partie importante de son public, soit la communauté intellectuelle et artistique qu'il a pourtant le mandant de servir.

De plus, dans le cas de ce premier colloque comme dans le cas du second sur les «Utopies», on note un redoublement du ratage avec son propre milieu, du fait que ces propositions soient à ce point décalées dans le temps qu'elles ne présentent pas vraiment d'intérêt aujourd'hui sur le plan de l'avancement de la pensée théorique (à moins de ne les traiter explicitement comme corpus historique justement, avec l'esprit critique de rigueur, ce qui n'a pas été le cas dans les colloques du MAC, qui a présenté ces thèmes en tant qu'actualité et sans point de vue particulier). La problématique de la nouvelle histoire de l'art a surtout été d'actualité dans les années soixante et soixante-dix, alors même qu'on en percevait l'avènement. Celle de se questionner sur le modernisme est apparue à la fin des années soixante-dix, début des années quatre-vingt, quand la notion de postmodernisme a vu le jour. Doit-on rappeler que deux colloques importants eurent lieu à cette époque à Montréal, alors qu'il était pertinent et novateur de s'interroger sur ces questions: soit, le colloque «Formalisme», organisé par René Payant en 1979 (au Musée d'art contemporain) et le colloque «Performance et multidisciplinarité: Postmodernisme», que j'ai moi-même organisé en 1980 (à l'Université du Québec à Montréal). Par ces événements, nous avons pu connaître ici, il y a quinze ans déjà, la pensée de Rosalind Krauss, de Douglas Crimp, de Craig Owens, de Benjamin Buchloh, de Thierry de Duve, de Serge Guilbaut, de Germano Celant, de Jean-François Lyotard, pour ne nommer que ceux-là, de même que les collaborateurs de *Parachute*, dont certains sont aujourd'hui devenus incontournables dans le paysage de l'art contemporain québécois et canadien, parmi lesquels on retrouve les Philip Monk, Peggy Gale ou René Payant. Ces colloques avaient pour principal objectif de s'interroger sur les grands mouvements de pensée de notre

temps, mais de le faire de manière à susciter un dialogue entre des penseurs d'ici et d'ailleurs. Pour les participants concernés, comme pour le public, ces colloques furent de grands moments de rencontre et d'échange, créant des liens qui existent encore aujourd'hui, nous permettant de découvrir des acteurs importants de la scène internationale et de la scène nationale. (Notons que *Parachute* a depuis organisé six autres colloques mettant en scène des intervenants locaux et étrangers sur divers thèmes de l'actualité artistique et intellectuelle.)

« Utopies modernistes: post-formalisme et pureté de la vision » s'adressait en principe à des questions similaires à celles de notre colloque de 1980 sur le postmodernisme. Dans ce dernier cas, il s'agissait bien de mettre en question les prémisses du formalisme, dans le cadre d'un vaste événement donnant lieu à des manifestations du type installation et performance, issues des pratiques « dématérialisées », comme on le disait à l'époque. On note que celles-ci reviennent en force aujourd'hui, ce qui prouve que l'édifice du formalisme a bel et bien été secoué par le passage du temps. Quelle est l'utilité de s'interroger encore aujourd'hui sur la pertinence de Greenberg, sur ses théories de la vision pure? À moins de ne le faire de façon rigoureuse et dialectique, avec le moins de provincialisme naïf possible. À lire les intitulés de conférence des participants du colloque du musée, on peut douter de l'intérêt réel de ceux-ci pour le thème général, très peu exploité. (Voir l'article de Douglas Ord

dans ce même numéro.) Autre difficulté: les intervenants étant en majorité Américains, centrés sur la revue *October*, il était à peu près improbable que quelque chose de neuf sorte de cette manifestation qui s'est pour ainsi dire déroulée, somme toute, côté scène en vase clos. Quel est l'intérêt de réunir ces théoriciens et critiques s'il n'y a aucune possibilité qu'une dynamique s'installe? et si, tout compte fait, le résultat de l'initiative est de nier l'existence d'une critique d'art originale et pertinente qui a cours ici même à Montréal.

Les vingt ans de *Parachute* viennent le prouver. À l'intérieur de nos pages et de nos événements, nous avons pas toujours pris soin de doser le contenu et les auteurs nationaux et internationaux? Il y a vingt ans, le Québec n'avait pas vraiment encore, en ce qui a trait à l'art comme à bien d'autres choses, ouvert ses portes sur le monde. *Parachute* a été la première revue internationale ici, mais l'idée n'était certes pas d'être international à tout prix: nous avons voulu offrir le meilleur de nous-mêmes, artistes et théoriciens, pour faire partie d'un monde plus vaste et plus riche. Il n'a jamais été question, comme le font les colloques du MAC, de simplement recevoir une partie de ce monde étranger, unilatéralement. En d'autres mots, nous avons toujours refusé d'agir comme des êtres colonisés. Aujourd'hui, de toute évidence, il devient essentiel de réitérer cette position.

— CHANTAL PONTBRIAND

qui présente soixante-quatorze « résidences » à travers une multitude d'images (plusieurs en couleurs) et de textes évocateurs. Divisé en trois volets, cet ouvrage offre aussi au lecteur une rétrospective des paramètres sur lesquels se fonde la philosophie de ce collectif.

Nous apprenons, entre autres, qu'entre 1982 et 1988, La Chambre Blanche a d'abord travaillé avec la formule « artiste en résidence » inspirée de la manifestation new-yorkaise « P.S.1 ». L'artiste, pour quelques semaines, s'accapare du lieu qui devenait, en quelque sorte, le support de l'œuvre. Tour à tour, chacun des créateurs et créatrices héritait de l'espace laissé tel quel par ceux qui les avaient précédés. De plus, les artistes avaient la liberté de choisir le moment où le spectateur pouvait se greffer au processus en cours.

Mais en 1988, le concept de résidence change de cap puis de lieu. Car, l'édifice qui a abrité les vingt-sept résidences produites jusque là devait être démoli. Cependant, avant même de s'approprier du nouveau lieu, la formule fut révisée, fut assouplie. Une période exploratoire s'installa et peu à peu, la résidence se métamorphosa. Elle devint lieu de transit, de passage, d'essai. « Résider, habiter, demeurer, rester, passer du temps, s'attarder, voilà ce à quoi mène ultimement pour nous la résidence », d'expliquer Lianne Nadeau.

Le quinzième anniversaire de La Chambre Blanche, l'année 1993, débuta par un événement mémorable: « Chambres d'hôtels ». Pendant dix jours, quinze artistes s'affairaient à la création d'une œuvre dans une chambre d'hôtel mise à leur disposition. Dix autres jours étaient réservés à la présentation au public. Par ailleurs, durant toute l'année, dans leurs locaux, se succédèrent une suite de résidences où furent jumelés art et écriture. Encore une fois, le collectif réaffirmait son identité tout en jouant sur ses limites, ce qui permettait de stimuler le processus d'évolution et de réévaluation.

Résidence dévoile une démarche originale qui confère à La Cham-

bre Blanche un statut artistique propre qui se concrétise en une œuvre gigantesque. A.-M. G.

Sally Price, *Arts primitifs; regards civilisés*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Collection Espaces de l'art, 1995, 208 p., ill. n. et b.

Publié d'abord aux États-Unis en 1989, ce volume constitue un recensement de témoignages et d'opinions prononcés par des ethnologues, historiens de l'art, marchands, collectionneurs, etc. Ce collage de citations vise à faire ressortir un corpus de préjugés négatifs à l'égard des « Primitifs » en général et de « l'art primitif » en particulier. On y démontre comment les Blancs ont fabriqué et entretiennent encore aujourd'hui le mythe du primitivisme dans l'esprit des gens. La vision de l'auteure, anthropologue de son état, se concentre donc exclusivement sur l'aspect négatif et discriminatoire de la perception du Primitif par l'Occidental. Aucun extrait ne fait l'éloge de la création autochtone si ce n'est ses propres commentaires rassemblés dans un dernier chapitre consacré à l'étude d'un patrimoine artistique issu d'une tribu de la Guyane hollandaise.

Sally Price relève tout de même des faits importants. Elle décrit, entre autres, la façon scandaleuse dont les ethnologues se sont appropriés des objets sacrés. Elle dénonce également l'hégémonie des « connaisseurs » dominant l'homme primitif, incapable selon eux d'estimer la valeur de l'objet d'art qu'il produit. Le sort de l'objet repose alors sur le discours du spécialiste. Contrairement au traitement réservé à l'art occidental, on s'intéressera à la société comme auteur de l'artefact plutôt qu'à l'individu créateur, on mettra l'accent sur l'anonymat, facteur indispensable à l'inflation du mythe et du mystère projetée autour de l'objet.

En parcourant ce livre, le lecteur sera appelé à se questionner, notamment sur la définition de l'art (concept typiquement occidental sur lequel l'auteure n'in-

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Lianne Nadeau, Daniel Béland, et al., *Résidence: 1982 - 1993*, Québec, La Chambre Blanche, 1995, 319 p., ill. n. et b. et coul.

Par ce recueil, La Chambre Blanche fait un tour d'horizon de ses acquis, jette un regard sur le chemin parcouru depuis le tout début. Un parcours généalogique

siste pas assez) et sur la nécessité d'imposer notre modèle de catégorisation des formes et d'évolution des styles à une société dont les fondements se distinguent, somme toute, de la nôtre. Peu convaincant parce que trop unidirectionnel, l'ouvrage donne l'impression que l'auteure est habitée par un sentiment de réparation, qu'elle tente de rétablir les erreurs du passé en refaçonnant une histoire de l'art primitif basée sur le respect. Certes louable, l'intention conserve toutefois des traces d'ethnocentrisme. *K. G.*

Daniel Soutif, *Voyages immobiles*, Nantes, Éd. Le Passeur-Cecofop, 1994, 168 p., ill. n. et b.

Ce recueil de textes, écrits entre 1985 et 1988, se présente comme « l'occasion de troublantes incursions dans divers petits mondes possibles suscités avant tout par le plaisir d'écrire ». Six essais y sont réunis, dont cinq rédigés sur le mode de la fiction, tous déjà publiés dans des documents accompagnant des expositions personnelles ou collectives d'artistes français. La fiction, telle que pratiquée par Daniel Soutif, permet des points de vue critiques sur la critique et prend parfois l'allure d'« exercices » de style. Ainsi, par exemple, une exposition de François Morellet donne lieu à deux interprétations du travail tout aussi opposées que convaincantes; Christian Boltanski fait l'objet d'une redécouverte par un iconologue quelque part au XXI^e siècle, alors qu'on croyait son œuvre, de par sa diversité, le produit d'un groupe d'artistes; l'exposition « Dispositif fiction » nous propulse, elle aussi, dans un avenir plus ou moins rapproché alors que l'auteur tombe par hasard sur un mémoire conservé à l'« Institut Pontus Hulten », lequel mémoire reproduit la correspondance d'un dénommé Marcel Pulmans, observateur assidu de la scène artistique à la fin du XX^e siècle. Même si le procédé perd parfois de son efficace — peut-être un effet même de la forme recueil —, il se dégage de ces courts textes un plaisir évident à parodier les ins-

tances qui composent le système de l'art et une habilité à aborder les aspects spécifiques des œuvres sans toutefois en faire une nomenclature systématique. Dans le dernier texte de l'ouvrage, intitulé « Exotiques, exotismes », l'auteur quitte la fiction pour regagner sa position officielle de critique d'art. « Toute parole est exotique » nous dit-il ici. Et tout texte est fictif, pourrions-nous ajouter. En effet, il ne saurait y avoir d'écrit, fictif ou critique, qui ne repose sur une traduction du réel, soit-il un objet d'art. *C. T.*

Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Éditions Chiron, 1995, 163 p., ill. n. et b.

Il se publie peu d'ouvrages spécialisés en danse. Aussi, faut-il saluer cette nouvelle parution dans la Collection Art Nomade dirigée par Michel Bernard, et qui traite de la rencontre entre le corps dansant et le théâtre. L'auteure brosse un tableau fort complet des multiples phénomènes qu'englobe l'effet-théâtre en danse, en plus de proposer des avenues pour en saisir les mécanismes comme les racines; historiques, sociales, culturelles, émotionnelles et sensibles. Restituant tout d'abord la danse dans son contexte historique et théâtral, tout en soulignant la dichotomie corps/langage et corps/sens qui l'accompagne, Michèle Febvre explore ensuite l'ensemble des avenues actuelles de la théâtralité en danse; entre un désir de faire ou de ne pas faire sens. En effet, les corps que proposent les chorégraphes des vingt-cinq dernières années (Bausch, Gallotta, Chouinard, De Keersmaecker, Laurin, Lock, etc.) témoignent d'une diversité oscillant entre le retour au contenu (avec le traitement d'une thématique), « l'appétit sémiotisant du spectateur », et une théâtralité *in situ* qui naît de la conjugaison du mouvement, des sons, des corps, etc., présents dans une œuvre. De cette diversité découlera un agrégat de pratiques du théâtral en danse allant de la théâtralisation de fait à la dramatisation, en

passant par l'incorporation du quotidien dans le chorégraphique, l'autoréférentiel du dansé et du dansant, et la vocalisation; phénomène particulièrement présent dans la danse contemporaine, et dont l'auteure réalise une analyse fort intéressante de l'utilisation du langage, réel ou inventé, structuré ou non, de la voix comme extension sonore du corps, etc. À travers l'idée d'une coexistence des diverses voies de la théâtralité, cet ouvrage riche de contenu et très bien documenté, nous rappelle en dernier lieu les tentatives constantes « du chorégraphique pour échapper à la pesanteur d'un narratif obligé »; réalité de la danse actuelle qui « se maintient en état d'érethisme perpétuel ». Embrassant l'ensemble des diverses pratiques chorégraphiques contemporaines, cette nouvelle parution permet de mieux cerner la relation signifié/signifiant qu'observe aujourd'hui le fait dansant. Un ouvrage de référence quasi incontournable. *A. M.*

David Bell, Gill Valentine, eds., *Mapping Desire*, London, New York: Routledge, 1995, 370 pp., ill. b. & w.

Queer geography, with its concentration on issues of *place* and *space* (both physical and imaginary) adds a significant and necessary dimension to queer theory by grounding it in questions of how we navigate everyday life. *Mapping Desire* extends the notion of queer beyond the practices of bodies in the bedroom and examines the ways that sexuality is inscribed on the body and in the landscape.

The essays are organized into four sections and investigate a diversity of queer negotiation and resistance in geographies both rural and urban, including: Europe, America, Canada, Australasia, Africa and the Pacific. Lynda Johnston and Gill Valentine explore the concept of the parental home, the ways that heterosexuality limits lesbian identity and practice, and how lesbian households have attempted

alternatives. Tamar Rothenberg looks at questions of where one might choose to live, and reports on a lesbian community in Park Slope, Brooklyn. Linda McDowell analyzes financial traders in London and the (explicit, implicit, and self-policed) demand for a particular heterosexual male performance in order to succeed. Sally Munt addresses the ambiguity (sexual, identity, gaze and otherwise) of the lesbian (butch) *flâneur* challenging both Modernist male and feminist analyses that strictly define the *flâneur* as masculine. Clare Hemmings lucidly examines the ambiguous relationship of bisexuality to feminism and queer theory, while looking for a space within both.

Among the refreshing aspects of *Mapping Desire* are the quantity of essays by women and lesbians, the inclusion of Canadian situations and the plain language which makes these texts accessible to readers unfamiliar with geography theory. These provocative essays are a significant contribution, for the question of finding "home and a place to be" is deeply resonant across the landscape of everyday (queer) life. *C. M.*

Marilyn Burgess and Gail Guthrie Valaskakis, *Indian Princesses and Cowgirls: Stereotypes from the Frontier*, Montréal: Oboro, 1995, 84 pp., ill. b. & w. & col.

Indian Princesses and Cowgirls, a collaborative publication by Marilyn Burgess and Gail Guthrie Valaskakis, with a bookwork by Rebecca Belmore, originates from the exhibition of the same name. Mapping post-colonial North American identity through the archetypes of the fair Indian princess and subversive cowgirl, the authors use archival images, stories and testimonies to re-appropriate the appropriation of First Nations culture.

Luscious illustrations testify to the proliferation of the Indian princess and cowgirl icons in popular culture since the turn of the century. Valaskakis investigates the glaring discrepancy be-

tween real First Nations identity and that created by White culture. As a fabricated archetype and White mainstream fetish, the alluring sexual mystery of the "savage" princess served to maintain the status quo and regulate the "other" through sexual spectatorship.

Belmore's bookwork presents a contemporary imaging of the First Nations woman. *Five Sisters*, a series of five photographs showing a spectrum of identities, refreshingly questions the positioning of twentieth-century First Nations feminism.

Burgess traces the roots of the cowgirl in the "white savage" – the "wild" White girl brought up by Indians and returned to the White milieu. This blurring of identity, at once White and Indian, masculine and feminine, intriguingly transgresses normative gender roles. That women are the site of such popular cultural appropriation should be of no surprise, for it serves to contain a potentially dangerous cultural and gender "other" in masculinist national ambitions. The location of this very design within a feminist postcolonial perspective extends *Indian Princesses and Cowgirls* into a new frontier of cultural criticism. V. L.

Peggy Gale, *Videotexts*, Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 1995, 154 pp., ill. b. & w.

Videotexts is a collection of previously published essays written by Peggy Gale between 1977 and 1994. The articles have been revised and are positioned between a new introduction and afterward. The combination of the systematic development of Gale's reflections on Canadian video art, and her germane hindsight provide the reader with a perspicacity into this medium's early evolution.

Rather than furnishing a chronology of video's development Gale focuses on specific themes. Concepts of narrative, memory and the self are addressed in relation to specific works and artists. These are then situated within the economic, social, tech-

nological and aesthetic terrain of Canadian video. Although a theoretical background is apparent, Gale does not lose her subject in the labyrinth of contemporary video theory.

The re-editing that Gale has done notwithstanding, the nature of the articles which comprise *Videotexts* (the majority of which were written in the mid-eighties), prevent her from considering

«Obra Social»: Hans Haacke, textes de Walter Grasskamp, et al., Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, 1995, 325 p., ill. n. et b. et coul.

C'est à l'occasion d'une exposition consacrée à Hans Haacke, à l'été 1995 à Barcelone, que parut ce magnifique catalogue. D'abondants documents photographiques commentés par Haacke lui-même informent le lecteur sur les tenants et aboutissants de ses nombreuses créations. On redécouvre l'œuvre des années soixante avec ses structures complexes et ses systèmes en temps réel. Et celle des années soixante-dix où Haacke entreprit de mettre en lumière des problèmes à saveur socio-politique. On revit l'affaire *Shapolsky* qui, en 1971, provoqua l'annulation de son exposition solo au Guggenheim. Déjà Haacke, l'artiste qui entrevoyait l'art comme un mode de communication, fut «excommunié» du marché de l'art américain.

L'article de Walter Grasskamp retrace de Documenta en Documenta, les principaux épisodes qui ont marqué la carrière de l'artiste ainsi que les différentes controverses que son travail a provoquées. Nous y apprenons, par exemple, que Haacke fut engagé comme photographe à la Documenta 2 (1959). Cette expérience fut décisive pour lui: le marché de l'art lui apparut comme un monde regroupant des travailleurs de tous les milieux. Cette vision des choses lui fit perdre,

some of the more contemporary issues within video today. Gale recognizes this inadequacy and tries to reconcile it in her conclusion. Gale should be commended as one of the first critics to write about video art in Canada and as such, *Videotexts* provides an excellent introduction and raises questions which could serve as the basis for further research. C. S.

CATALOGUES / CATALOGUES

d'entrée de jeu, toute illusion quant à l'existence d'un art autonome. Déjà, dans les photographies produites à cette occasion, apparaissent deux traits récurrents de son œuvre: scepticisme et polémique.

Benjamin Buchloh, pour sa part, explore le phénomène Haacke en fonction de son implication historique et théorique. Ce qui le préoccupe surtout, ce sont les intérêts idéologiques qui continuent à vouloir définir l'esthétique comme la forme singulière d'une expérience désintéressée. Il cherche aussi à clarifier les fonctions répressives des concepts de pure visualité qui proscrivent la représentation de l'expérience historique. Enfin, il examine les effets d'exclusion que provoquent les concepts d'autonomie.

À noter, à la page 176, une interview avec l'artiste menée par Jean Papineau (tirée de *Parachute*, n° 56) sur des questions théoriques établissant des correspondances entre la pensée de Brecht et une œuvre de Haacke, *Voici Alcan*, présentée à Montréal en 1983.

Mentionnons, pour terminer, que tous les textes sont en anglais et en espagnol. A.-M. G.

Velleitas. Jana Sterbak, textes d'Irena Zantovská Murray, et al., Fundació Antoni Tàpies, Barcelone, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 1995, 160 p., ill. n. et b. et coul.

Le travail de Jana Sterbak connaît une visibilité de plus en plus remarquable. À titre d'exemple, cette dernière exposition qui circule de Barcelone à Saint-Étienne vers Londres et qui lui vaut des ajouts considérables à sa fortune critique. Que l'œuvre de Sterbak fraye avec la thématique du corps, tous en conviennent, y compris Irena Zantovská Murray et Richard Noble, les deux auteurs des textes critiques du catalogue.

Chez Zantovská Murray, cette thématique se jumelle à celle de l'espace pour tenter d'en dégager les «méthodes d'appréhension». De l'architecture qui convoque le corps ou les sens [*La Maison de la souffrance* (1987)] aux œuvres qui pourraient meubler les pièces de la maison [*Divan de séduction* (1987)], l'auteure circule à travers le corpus de Sterbak en se référant à la fois à l'espace domestique et à celui psychique. Noble, pour sa part, entrevoit l'usage du corps chez Sterbak, en signifiant son rapport à la formation du sujet mais aussi sa relation inévitable à la mort. Ainsi, c'est à travers quatre thèmes qu'il aborde l'attraction de l'artiste pour la subjectivité: le désir, l'habillement, le confinement et la libération.

Zantovská Murray aura dégagé les intérêts littéraires de Sterbak, c'est alors peut-être dans ce sens qu'il faut saisir la place accordée dans ce catalogue aux extraits bien choisis de textes de Paul Bowles, de Félix de Azúa et d'Italo Calvino. De présentation soignée, *Velleitas* est un bon document critique et visuel. T. ST-G.

En collaboration avec la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP), l'émission *Midi-culture* de la chaîne culturelle FM de Radio-Canada lance un concours intitulé **Le printemps des revues**, qui se tiendra du 21 mars au 21 avril 1996.

Les auditeurs sont invités à écrire un article de trois feuillets au maximum (25 lignes de 60 frappes par feuillet, dactylographiées à double interligne) dans une des deux grandes catégories suivantes :

- **Critique** d'un événement culturel récent : livre, spectacle de théâtre, de danse, ou exposition.
- **Texte de réflexion** traitant d'un sujet à caractère culturel.

Le printemps des revues

Les trois textes primés dans chacune de ces deux catégories seront publiés dans des revues membres de la SODEP. Chacun des auteurs recevra un abonnement de deux ans à la revue de son choix, ou deux abonnements d'un an aux revues de son choix.

Les professionnels du journalisme et les éditeurs de la SODEP ne peuvent participer à ce concours.

La catégorie à laquelle le texte est soumis devra être inscrite sur l'enveloppe et sur la première page du texte.

Les textes devront parvenir par la poste au plus tard le 21 avril 1996 à minuit, à l'adresse suivante :

SODEP

Le printemps des revues
815, rue Ontario Est, bureau 202
Montréal (Québec) H2L 1P1
Téléphone : 514.523.7724
Télécopieur : 514.523.9401

Les noms des gagnants seront divulgués à l'émission *Midi-culture* au plus tard le 21 mai 1996.



SRC  Radio Réseau FM Stéréo

LE GOETHE-INSTITUT

EST HEUREUX

DE S'ASSOCIER À

PARACHUTE

POUR CÉLÉBRER SON

20^E ANNIVERSAIRE.



GOETHE-INSTITUT

Optica

UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
A CENTRE FOR CONTEMPORARY ART

28 MARS AU 13 AVRIL 1996
ÉVÉNEMENT BÉNÉFICE

DU 20 AVRIL AU 25 MAI 1996
SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

4-5 MAI
CENTRE INTERCULTUREL STRATHEARN

DÉFILÉ DE MODE PERFORMANCE AVEC ARTISTES,
ÉCRIVAINS ET DESIGNERS MONTRÉALAIS

BARBARA MCGILL BALFOUR
JACQUES MARCHAND

CONFÉRENCE: SEMER LE TROUBLE DANS LE NEW
ART HISTORY: NOUVELLES RECHERCHES
INTERDISCIPLINAIRES EN HISTOIRE DE L'ART

3981, boulevard St-Laurent, espace 501 Montréal (Québec), H2W 1Y5, Téléphone: (514) 287-1574, Télécopieur: (514) 287-1535, Ouvert du mardi au samedi de 12h à 17h, le jeudi de 12h à 18h30.
La galerie bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal

LAURIE WALKER

DU 27 AVRIL AU 25 MAI

GALERIE
CHRISTIANE
CHASSAY



372, rue Sainte-Catherine Ouest, Salle 418
Montréal (Québec) H3B 1A2
Téléphone + télécopieur : (514) 875-0071

*Avec la participation
du Ministère de la Culture
et des Communications
du Québec*

Intervention publique

PAUL LITHERLAND

4 mai - 1 juin 1996

Membres de

EYE LEVEL GALLERY

25 mai - 22 juin 1996

Sculpture

MARTHE CARRIER

7 septembre - 5 octobre 1996

Appel de dossier

15 septembre



372 Ste-Catherine o., espace 312, Montréal, Qc H3B 1A2 (514) 874-9423
Remerciements à tous nos membres et donateurs,
au Conseil des arts et des lettres du Québec
et au Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

GALERIE SAMUEL LALLOUZ

Jackie Winsor

Salle de projet :

Suzanne McClelland

le 4 mai au 15 juin 1996

Vernissage : samedi le 4 mai 14h00 - 17h00
en présence des artistes

Nous remercions le Ministère de la culture et
des communications du Québec pour leur
appui financier.

Artistes de la galerie

Sylvie Bélanger	Anne and Patrick Poirier
Akos Birkas	Anne Ramsden
James Brown	Sylvie Readman
Yang Jie Chang	Blair Robbins
Ghislaine Charest	Carolee Schneemann
Sorel Cohen	Keith Sonnier
Lydia Dona	Haim Steinbach
Diane Gougeon	Carol Szymanski
Marlene Hilton-Moore	Nell Tenhaaf
Nicole Jolicoeur	Lawrence Weiner
Joan Jonas	Colette Whiten
Dany Leriche	Jackie Winsor
Naomi London	Laurel Woodcock
John McEwen	Rob Wynne

4295, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec) H2W 1Z4 Tél. : (514) 849-5844 Fax : (514) 849-5643

23 MARS AU 21 AVRIL

DAVID BLATHERWICK

DISTRESS SIGNALS

Salle II - Installation

INSIGHT MEDIA ART FROM
THE MIDDLE OF EUROPE

conservatrice: Nina Czegledy

Salle I - vidéogrammes

conférence de la

conservatrice le 13 avril

HEAVEN

27 AVRIL AU 19 MAI

EXPOSITION:

DOMINIQUE BLAIN,

DENIS DEMERS,

JEAN-FRANÇOIS L'HOMME

ET ALEX MAGRINI

commissaire: Claire Gravel

COLLOQUE:

LE 11 MAI À 13H

AU CENTRE STRATHEARN,

3680 JEANNE-MANCE, MONTRÉAL:

CONFÉRENCIERS:

Sylvie Fortin

Peggy Gale

Diana Nemiroff

Clive Robertson

modératrice: Claire Gravel

conçu et organisé par Marcus Miller

27 AVRIL AU 19 MAI

REDEFINING PORNOGRAPHY

conservatrice: Sharon Raynard

Salle II - vidéogrammes

25 MAI AU 16 JUIN 96

CRAFT BY ARTISTS

Salle I - exposition de groupe
(levée de fonds)

JOHN ZEPPELELLI

SWEET NOTHINGS

Salle II - vidéogramme

PROJETS SPÉCIAUX:

THE TRAIN CATCHER

DE

FELICIA ANNE
SHENKER

livre d'artiste

DRAWER

un livre dans un

appartement de

VIDA SIMON

installation

du 18 février

au 17 mars

au 4542

Saint-

Urbain,

Montréal

VIDÉO, FILM

ET AUDIO:

LE 15 MAI

PROJETS

SPÉCIAUX:

EN TOUT

TEMPS

APPEL DE SOUMISSIONS

articule

15 RUE MONT-ROYAL OUEST, #105, MONTRÉAL, QUÉBEC H2T 2R9
TÉLÉPHONE: (514) 842-9686 TÉLÉCOPIEUR: (514) 842-2144



Centre de documentation

Service de distribution
de catalogues d'exposition

3575, Saint-Laurent, suite 103

Montréal (Québec)

Canada H2X 2T7

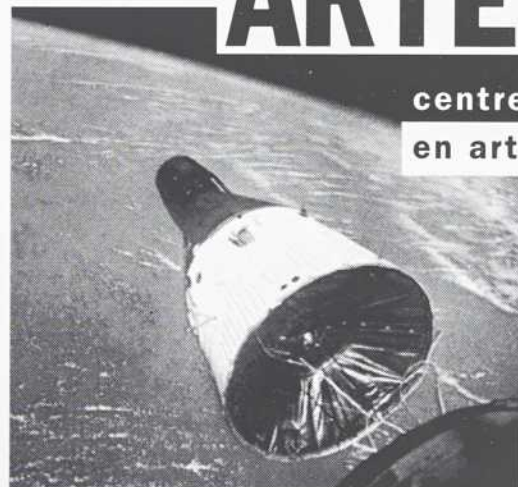
Tél.: (514) 845-2759

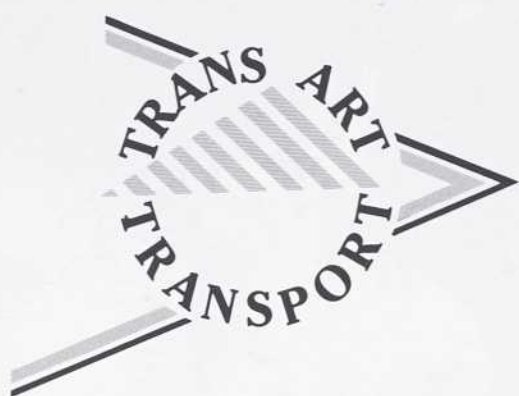
Fax: (514) 845-4345



ARTEXTE

centre d'information
en art contemporain





● **TRANSPORT/
ENTREPOSAGE**

Local/longue distance
Camion isothermique
Suspension pneumatique
Expédition internationale
Douanes
Entreposage, transit

● **EMBALLAGE**

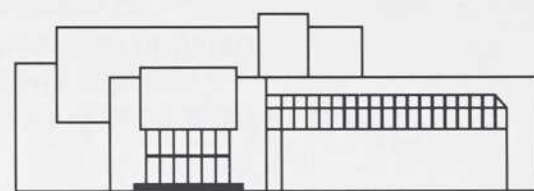
Emballage léger
Caisses standard
Caisses isothermes
Expositions itinérantes

● **INSTALLATION**

Exposition permanente
Exposition temporaire
Exposition itinérante
Collections privées

Différents services également
offerts sur demande.

330 Boul. Montpellier, Ville St-Laurent (Québec) H4N 2G7
Tél.: (514) 748-5441 • Fax: (514) 748-5795



MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

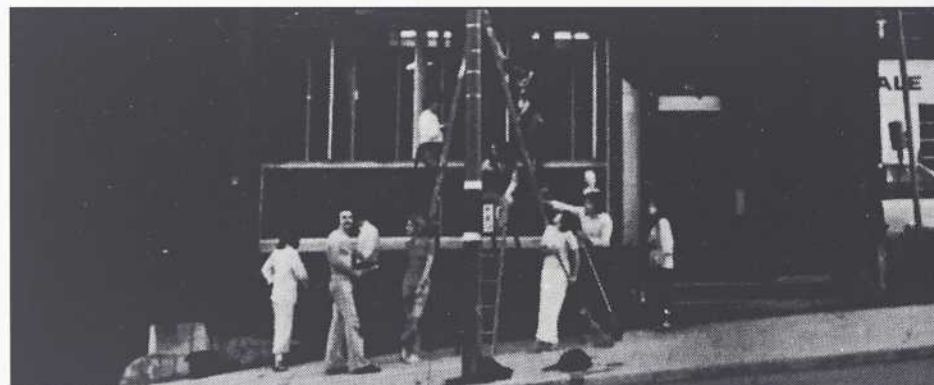
SITUATION CRITIQUE
Rencontre-débat

AVEC LA PARTICIPATION DE:
STÉPHANE AQUIN
JENNIFER COUËLLE
JOHN K. GRANDE
SYLVAIN CAMPEAU
MARIE-MICHÈLE CRON
GASTON ST-PIERRE
JEAN DUMONT

DIMANCHE
LE 2 JUIN 1996 À 13H30

145, rue Wilfrid-Corbeil, Joliette
Tél.: (514) 756.0311

Le musée remercie le Conseil des Arts du
Canada pour son appui financier à ce projet.



heaven

Symposia

le 11 mai à 13h 1996, (Centre Strathern, 3680 Jeanne-Mance)
conçu et organisé par Marcus Miller, modératrice Claire Gravel

Sylvie Fortin • Peggy Gale • Diana Nemiroff • Clive Robertson

Les fondements historique et idéologiques des centres d'artistes
L'auto-détermination artistique • Constat sur le réseau • Utopie

*The historical and ideological roots of artist-centres
Artistic self determination • State of the network • Utopia*

Exposition

du 27 avril au 19 mai 1996
Commissaire - Claire Gravel - Curator

La fondation du centre retracée par des œuvres liées à sa toute première exposition.
A special exhibition featuring works produced during the founding moments of articule.

Dominique Blain • Denis Demers • Jean-François L'Homme • Alex Magrini

vernissage le 11 mai, 20h30 à articule

Performance de danse de Dena Davida (Catpoto) et de musique de Charles de Mestral et Pierre Dostie (Sonde)
Dance performance by Dena Davida (Catpoto) and music by Charles de Mestral and Pierre Dostie (Sonde)

articule

15 rue Mont-Royal Ouest, #105 • Montréal, Québec
tél: 842-9686 • fax: 842-2144 • e-mail articule@cam.org

articule est subventionné par 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.

RÉSIDENCES D'ARTISTES CONJOINTES

Du 9 avril au 19 mai 1996
Ouverture le 19 avril à 20h00

SYLVIE BUSSIÈRES *Objets-dessins*

JÉRÔME LAPOINTE *Trois P*



LA CHAMBRE BLANCHE

Centre de production, de documentation et de diffusion en art actuel

Ouvert du mardi au dimanche de 13h00 à 17h00 et sur rendez-vous
185, Christophe-Colomb est, Qc, G1K 3S6 • téléphone: 418 529 2715 • télécopieur: 418 529 0048

Adresse électronique: LA_CHAMBRE_BLANCHE@QBC.CLIC.NET

LA CHAMBRE BLANCHE remercie de leur appui financier ses membres, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec et la Ville de Québec

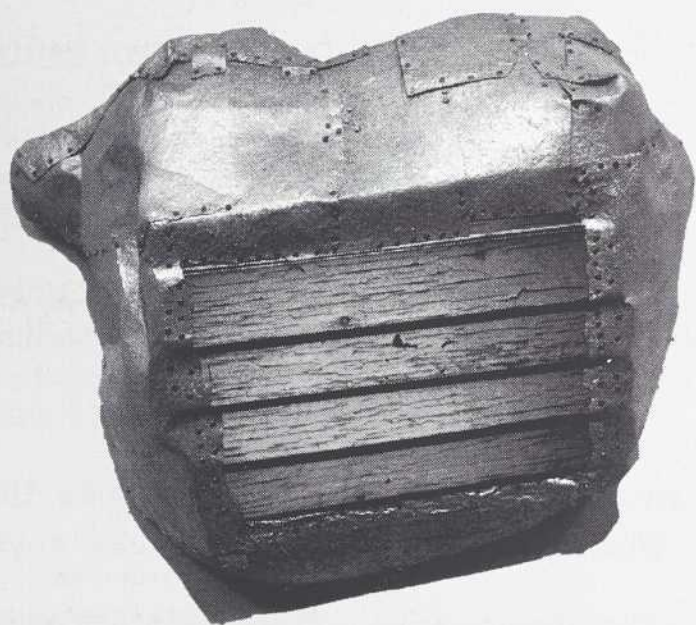


Photo: Guy L'heureux

Carole Baillargeon, (de la série armures allégoriques) *Bardé contre l'usure*, 1991, papier fait et techniques mixtes, 33 x 41 x 15 cm

Espaces Baroques et figures allégoriques

du 20 avril au 10 juin 1996

**AU CENTRE D'EXPOSITION
de Baie-Saint-Paul**

23, rue Ambroise-Fafard
(418) 435-3681

Conservatrice: Chantal Boulanger

Le Centre d'exposition est subventionné par le ministère de la Culture du Québec

Sympo Fibres

INTERNATIONAL
SAINT-HYACINTHE
DU 1^{ER} AU 31 MAI 1996

ATELIERS INTERNATIONAUX

1^{er} mai au 31 mai 1996

Artistes en résidence.

Ateliers ouverts

centre-ville de Saint-Hyacinthe :

Lyn Carter (Ontario)

Kai Chan (Ontario)

Michelle Héon (Québec)

Marcel Marois (Québec)

Gloria Massana (Espagne)

Lindsay Obermeyer (USA)

Clio Padovani (Grande-Bretagne)

Frédérique Petit (France)

Edward Poitras (Saskatchewan)

Ruth Scheuing (Colombie-Britannique)

LA CONFÉRENCE INTERNATIONALE

24-25 mai 1996

Présidence d'honneur :

Sarat Maharaj

Historien de l'art. Professeur au Goldsmith's College of Art à Londres.

Commissaire de la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise en 1993.

Tissant des liens entre art contemporain et patrimoine textile, la programmation du SYMPO-FIBRES international de Saint-Hyacinthe propose en plus diverses expositions :

"Piquer des couvre-pieds" dans les vitrines du centre-ville. Les vêtements liturgiques à la chapelle du Séminaire. L'industrie textile au Bureau de tourisme. Des tissus et des coiffures à la Bibliothèque municipale. Courtepentes du Rhode Island au Musée Marsil, ainsi que des conférences, des ateliers de perfectionnement pour les artistes avec Gilles Morissette et le Centre de design et recherche en impression textile de Montréal...

ULYSSE COMTOIS

17 mars au 21 avril 1996

"Parcours synthétique"

Peinture, sculpture.

Conservatrice invitée :

Mona Hakim.

"TRAMES DE MÉMOIRE"

5 au 31 mai 1996

Commissaire invitée :

Renée Baert.

PIERRE AYOT

16 juin au 3 septembre 1996

"Museum circus"

Installation.

Exposition itinérante

du Musée du Québec.

Pour obtenir la programmation détaillée du SYMPO-FIBRES international de Saint-Hyacinthe s'adresser à :

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

Nous remercions les organismes suivants pour leur soutien financier:

Conseil des Arts du Canada,
Conseil de la culture de Saint-Hyacinthe, Fonds Jean A. Chalmers, Patrimoine canadien, Québec, ministère des Affaires municipales, ministère de la Culture et des Communications, Sidac Centre-ville, Société montréalaise de développement, Ville de Saint-Hyacinthe.

B E R E F T

27.04.96 - 15.06.96

CURATOR: Sylvie Fortin

Gisele Amantea
Alan Flint
Janice Gurney
Denis Lessard
Naomi London
Mindy Yan Miller

HALLWALLS CONTEMPORARY ARTS CENTER

2495 Main Street, Suite 425
Buffalo, NY 14214 USA
Voice 7168357362 - Fax 7168357364
<http://freenet.buffalo.edu/~hallwall>
Project e-mail: bereft@cam.org

VIDEO PROGRAM:

Luc Bourdon, Daniel Reeves, Janice
Tanaka, Rob Thompson, Nancy
Yakimoski, Paul Wong

This project is presented with the assistance of the Department of Foreign Affairs and International Trade of Canada - Arts and Letters Division, the Canadian Consulate in Buffalo and the Québec Delegation in New York.

Hallwalls is supported in part by the New York State Council on the Arts, the National Endowment for the Arts, the County of Erie and the City of Buffalo.

The Ottawa Art Gallery
La Galerie d'art d'Ottawa

France Choinière

LA CÉRÉMONIE

14.03.96 - 28.04.96

Ginette Légaré

LES SAVOIRS D'USAGE / OF COMMON KNOWLEDGES

14.03.96 - 28.04.96

Suzanne Rivard Lemoyne

SURVOL

09.05.96 - 30.06.96

Annie Thibault

LA CHAMBRE DES CULTURES

09.05.96 - 30.06.96

2 Daly Avenue, Ottawa, Ontario K1N 6E2
(613) 233-8699 FAX (613) 569-7660

THE OTTAWA ART GALLERY ACKNOWLEDGES THE ONGOING SUPPORT OF
THE CITY OF OTTAWA, THE REGIONAL MUNICIPALITY OF OTTAWA-CARLETON,
THE ONTARIO ARTS COUNCIL, THE CANADA COUNCIL, AND ITS MEMBERS.
LA GALERIE D'ART D'OTTAWA REMERCE LA VILLE D'OTTAWA, LA MUNICI-
PALITÉ RÉGIONALE D'OTTAWA-CARLETON, LE CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO,
LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, ET SES MEMBRES DE LEUR APPUI.

A T R O P E
services muséologiques

caisse isotherme et économique
transport local et international
encadrement et faux-cadre
moblier muséologique
montage d'expositions
entreposage
restauration

1751 richardson #7135 montréal qc H3K 1G6
tel: (514) 932-0998 fax: (514) 932-1838

AGW

ART GALLERY OF WINDSOR

IN SIGHT: Media Art from the Middle of Europe
to April 7

Organized by YYZ Artists' Outlet

You are Now in the Middle of a N.E. Thing Co. Landscape
Works by Iain and Ingrid Baxter, 1965 - 1971

Mar 16 - Jun 2

Organized by Morris and Helen Belkin Art Gallery,
The University of British Columbia

Tom Benner: Tecumseh

Mar 24 - Jun 2

Iain Baxter: Products, Place & Phenomenon

Mar 30 - Jun 2

Organized by the AGW

The AGW is generously supported by the Ontario Arts Council,
The Canada Council, the City of Windsor, and
Volunteers, Members and Donors

3100 Howard Avenue Windsor, Ontario, Canada N8X 3Y8
Tel: (519) 969-4494 Fax: (519) 969-3732

LEE PAQUETTE

April 24 – May 18

CAROL BARBOUR

May 22 – June 15

ADRIENNE TRENT

June 19 – July 13

SUMMER EXHIBITION

tba



THE RED HEAD GALLERY

8th floor
96 Spadina
Avenue
Toronto
M5V 2J6
phone & fax
416 504 5654

READING AND RE-READING

Selections from the Permanent Collection

April 20 - June 9, Centennial Gallery

Opening Sunday, April 28, 3:00 to 5:00 p.m.

Public Talk by Guest Curator Karen White, April 30, 7:30 p.m.

JOHN SCOTT - STEALTH

April 27 - June 9, Gairloch Gallery

Opening Sunday, April 28, 3:00 to 5:00 p.m.

Public Talk by John Scott, May 6, 7:30 p.m.

IN THE GARDEN

Saturday, April 20, 7:30 p.m., Gairloch Gallery

Fundraising Soirée and Live Auction

of garden-inspired objects by Canadian
artists, architects and designers.

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

À l'est de l'Outaouais, Part I

Robert Morin

Yes Sir! Madame

March 20 - April 13

A Maze of Complicities

Anton Vidokle

Dianna Frid

Luca Buvoli

essay by Laura Marks

March 20 - April 13

John Porter

Toy Catalogue

April 17 - May 18

Cathy Sisler

La Femme écran/The Reflexive Woman

curated by Nicole Gingras

May 22 - June 22

Ed Pien

work from *Image Bank*

May 29 - June 22

Visual arts application deadline: November 1

Please contact the gallery for time-based submission
deadlines.

YYZ Artists' Outlet

1087 Queen St. West

Toronto, Canada. M6J 1H3

tel. 416-531-7869 | fax 416-531-6839



YYZ acknowledges the support of The Canada Council, the Ontario Arts Council; the Province of Ontario, through the Ministry of Culture, Tourism and Recreation; the City of Toronto, through the Toronto Arts Council; and the Municipality of Metro Toronto, Cultural Affairs Division.

main gallery

Paul Collins Apr 4-May 15

Love Gasoline May 23-Jun 29

curated by Barbara Fischer

project room

Reviews – a Project Room Series

What is the Difference Between Alienated

& Collective Culture? Apr 4-May 15

curated by Tom Folland & Natalie Olanick

in the window

Marija Maslar Apr 4-May 15

performance

Jinhan Ko May 16

439 King St. West

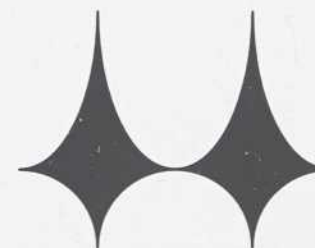
Toronto, Ontario

Canada M5V 1K4

tel 416-977-1412

fax 416-977-8622

Mercer Union



February 22 to March 30, 1996

INTOLERANCE

Maris Bustamante
Edgar Clement
Juan Davila
Bruce LaBruce
Matt Nolen
Jane Ash Poitras
John Scott

May 23 to June 23, 1996

THE SPACE OF INFORMATION

Guest curated by Laura Trippi

ELECTRIC THEATRE

Video

Guest curated by Christopher Eamon



The Banff Centre
for the Arts

WALTER PHILLIPS GALLERY

Box 1020-14 Banff Alberta Canada T0L 0C0 (403) 762-6281

Web Site - <http://www-nmr.banffcentre.ab.ca/WPG/>

Financial support provided by the Canada Council and the
Alberta Foundation for the Arts, a beneficiary of Alberta Lotteries

Illingworth Kerr Gallery
ALBERTA COLLEGE OF ART & DESIGN 1407 - 14TH AVENUE N.W.
CALGARY, CANADA T2N 4R3 403 284 7632 FX: 403 289 6682

STEVE HEIMBECKER

**SOUND POOL: THE MANUFACTURING
OF SILENCE**

**OTHER RAMIFICATIONS: PAINTINGS
AND DRAWINGS BY JOHN CLARK**

*Organized by the Southern Alberta Art Gallery

February 29 - March 23, 1996

**ACAD GRADUATING
STUDENTS' SHOW**

April 11 - May 5, 1996

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

HENRY TSANG

march 30 to may 11

**TENDENCIES
new art from Mexico City**

curated by
Rubén Gallo and Terence Gower
organized by
the San Francisco Art Institute
may 18 to june 29

555 Hamilton Street, Vancouver
British Columbia, V6B 2R1
Phone 604 681-2700
Fax 604 683-2710
cag@wimsey.com

The Contemporary Art Gallery wishes to acknowledge the financial support of the Canada Council,
the City of Vancouver, the Government of BC through the Ministry of Small Business, Tourism and
Culture, the Vancouver Foundation, the Department of Canadian Heritage, and our members.

April 6 - May 12

RON BENNER
ALL THAT HAS VALUE

Curated by Peter White for the
McIntosh Gallery, London, Ontario
Supported by the Canada Council Exhibition
Assistance & Visiting Canadian Artists Programs

May 18 - July 7

KARL BLOSSFELDT
ART FORMS IN NATURE

Supported by the Goethe Institute Vancouver
Circulated by Malinda Wayt, Los Angeles

KATHERINE KNIGHT
I became unconscious

Supported by the Canada Council

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

Gallery Hours

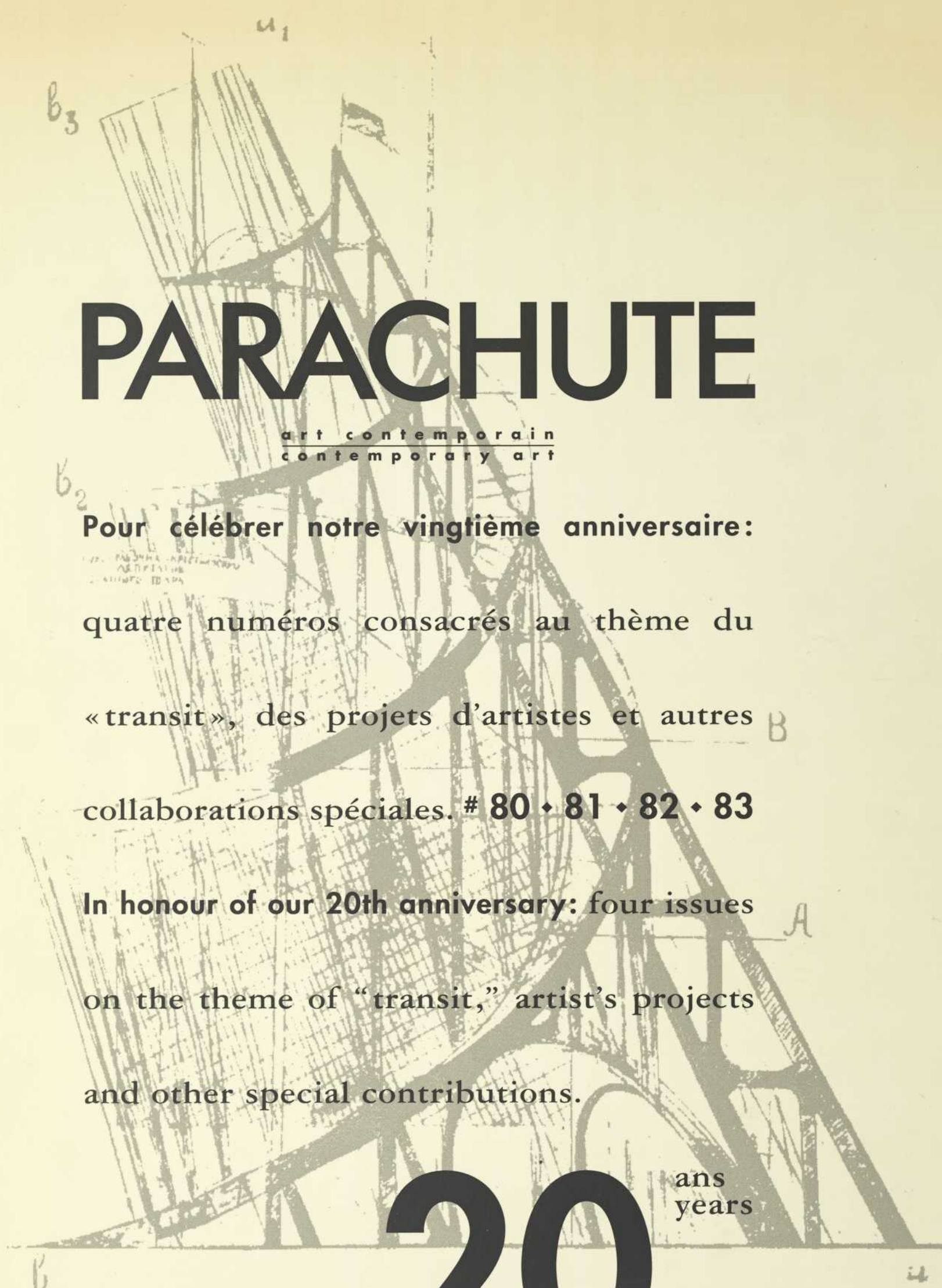
Wednesday-Sunday
12-5 pm
Thursday
12-9 pm

PRESENTATION HOUSE
Gallery

PARACHUTE

*XX ans de vues
en plongée sur le monde*

POIRIER · SCHWEITZER



PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

Pour célébrer notre vingtième anniversaire:

quatre numéros consacrés au thème du

«transit», des projets d'artistes et autres

collaborations spéciales. # 80 • 81 • 82 • 83

In honour of our 20th anniversary: four issues

on the theme of "transit," artist's projects

and other special contributions.

20
ans
years
1975 - 1995