ALCAN
ER
-255

PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

E CORPS FLOU/THE IMMATERIAL BODY II



janvier,
février,
mars
1992
January,
February,
March
8,00 $

65

770318 702002 21

PARACHUTE

65

directrice de la publication/editor CHANTAL PONTBRIAND **directrice adjointe/managing editor** COLETTE TOUGAS **rédacteur correspondant/contributing editor** WILLIAM WOOD **adjointes à la rédaction/assistant editors** JENNIFER FISHER, THÉRÈSE ST-GELAIS **collaborateurs/contributors** ROSE ADAMS, SHONAGH ADELMAN, JULIE ARNOLD, CHRISTINE BERNIER, LISA BROWN, SYLVAIN CAMPEAU, LOUIS CUMMINS, JEAN-PIERRE DENIS, STAN DOUGLAS, NICOLE DUBREUIL-BLONDIN, IOANA GEORGESCU, LEN GUENTHER, KEN HAYES, ROBERTO INDUNI, LAURIER LACROIX, JACINTO LAGEIRA, JANINE MARCHESSAULT, LOUIS MARTIN, DOUGLAS ORD, HELGA PAKASAAR, ELLEN L. RAMSAY, THÉRÈSE ST-GELAIS, COLETTE TOUGAS, CAROL WILLIAMS, WILLIAM WOOD **graphisme/design** STÉPHANE LORTIE, DOMINIQUE MOUSSEAU **comptabilité/accounting** SYLVIE BÉLAND **secrétariat et promotion/secretariat and promotion** CAROLE DANEAU

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

conseil d'administration/board of directors: JEAN-PIERRE GRÉMY, **président du conseil/chairman** CHANTAL PONTBRIAND, **présidente directrice générale/president** COLETTE TOUGAS, **secrétaire-trésorière/secretary treasurer** CHARLES LAPOINTE, **président sortant/outgoing chairman** JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, JEAN SIMARD **rédaction et administration/editorial and administration office:** PARACHUTE, 4060, boul. St-Laurent, bureau 501, Montréal (Qc), Canada H2W 1Y9, tél.: (514) 842-9805, télec./fax: (514) 287-7146 **publicité/advertising:** (514) 842-9805 **abonnements/subsriptions:** Service des abonnements, 25, boul. Taschereau, bureau 201, Greenfield Park (Qc), Canada J4V 2G8, tél.: (514) 923-9381 **tarifs des abonnements/subscription rates:** UN AN/ONE YEAR – Canada (ajoutez 7% de T.P.S./add 7% for the G.S.T.): individu/individual 28 $ institution 40 $ – à l'étranger/abroad: individu/individual 40 $ institution 55 $ – DEUX ANS/TWO YEAR – Canada (ajoutez 7% de T.P.S./add 7% for the G.S.T.): individu/individual 48 $ **diffusion/distribution:** QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Qc) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 – TORONTO: C.M.P.A., 2 Stewart St., Toronto (Ont.) Canada M5Y 1H6 – BRITISH COLUMBIA: Great Pacific News, 2500 Vauxhall Place, Richmond (B.C.) Canada V6V 1Y8, (604) 278-4841 – FRANCE: Distique, 5, rue de la Taye, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84 – U.S.A.: Bernhard de Boer Inc., 113 East Centre Street, Nutley, N.J. 07110. **PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s./Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction réservés /All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans/is indexed in: Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Points de repère, RILA. PARACHUTE est membre de/is a member of : Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux/Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre./PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. – N° d'enregistrement courrier 2e classe/2nd class mail registration No 4213. Impression/Printing: Boulanger inc., Montréal. Sortie postscript/Postscript Output: Zibra inc., Montréal. Imprimé au Canada/Printed in Canada. 4ème trimestre 1991/4th trimester 1991. **PARACHUTE reçoit l'aide du/receives support from: Conseil des Arts du Canada/The Canada Council, ministère des Affaires culturelles du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère des Affaires extérieures du Canada/Department of External Affairs of Canada, ministère des Communications du Canada/Department of Communications of Canada.**

SOMMAIRE / CONTENTS

janvier, février, mars 1992
January, February, March 8,00 $

ÉDITORIAL / EDITORIAL

LE CORPS FLOU: SA DIMENSION SOCIALE
THE IMMATERIAL BODY: ITS SOCIAL DIMENSION
par / by Chantal Pontbriand 4

ESSAIS / ESSAYS

L'IMPOSSIBLE RÉSOLUTION
Gordon Matta-Clark et Doug & Mike Starn par Thérèse St-Gelais et Colette Tougas 5

JOANNE TOD AND THE FINAL GIRL
by Stan Douglas 11

LE MODERNISME ET LES TRIBULATIONS DES ANGES
Les Figures volantes de Chagall et de Lissistky par Nicole Dubreuil-Blondin 18

INCORPORATING THE GAZE
Interactive Video and Other Death Drives by Janine Marchessault 24

LA MÉTAMORPHOSE ET L'ANGE
par Jean-Pierre Denis 29

TRANSSEXUALITY
Crossing Over or Becoming by Lisa Brown 34

LE CORPS EN ARCHITECTURE
Mutation et Fragmentation par Louis Martin 40



COUVERTURE/COVER
Doug & Mike Starn, *Self-portrait with plexi and wood(détail)*, 1987, épreuve argentée, ruban cache, métal, plexiglas, bois, 2 m 15 x 1 m 75; photo: Leo Castelli Gallery. Coll. Cooperfund, Inc.

COMMENTAIRES / REVIEWS

James Turrell par Jacinto Lageira 45
John Baldessari par Louis Cummins 46
Anne-Marie Zeppetelli par Christine Bernier 47
Betty Goodwin, Guy Pellerin par Laurier Lacroix 48
Su Schnee par Roberto Induni 50
Festival international de nouvelle danse par Ioana Georgescu 51
Le Mois de la photo à Montréal par Sylvain Campeau 53
Janice Leonard by Rose Adams 55
Hanne Darboven by Julie Arnold 56
Annette Messager by Shonagh Adelman 57
Mark Lewis by Len Guenther 58
Goya to Beijing, Disputed Identities U.S./U.K. by Ellen L. Ramsay 59
Heroic/Romance by Carol Williams 60
Sara Leydon by Helga Pakasaar 62
Joanne Tod by William Wood 63

DÉBAT / ISSUE

Kawamata's Sheds by Douglas Ord 64

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par / by Sylvain Campeau, Louis Cummins, Ken Hayes, Ellen L. Ramsay 68

ÉDITORIAL / EDITORIAL

Le Corps flou: sa dimension sociale

Ce numéro nous permet de poursuivre l'exploration de la thématique du corps telle qu'amorcée à l'automne dernier. Deux articles nous projettent à nouveau dans l'univers baroque de l'ange. Les frères Starn et Gordon Matta-Clark en font surgir l'oscillation caractéristique à travers le caractère double et labyrinthique de leur travail: tension constante entre le Même et l'Autre, quête omniprésente d'identité. Chagall et Lissitsky nous ramènent sur les traces de l'histoire, au seuil de la modernité, là où les premiers signes de flottement du Sujet sont apparus, là où le Sujet s'est défini en tant qu'agent transformateur de l'Histoire et du Social. L'artiste Stan Douglas s'aventure aussi sur cette voie à travers une «cartographie» des premières œuvres de Joanne Tod, dont la dimension emblématique est retenue en rapport avec le contexte de l'avant-garde torontoise. Afin de souligner encore autrement la fluctuation du Social et du Sujet, dont le corps est le lieu d'élection, nous vous proposons un article sur la vidéo interactive, plus précisément sur les installations de Jim Campbell et de Nancy Paterson. Puissant outil social, la télévision devient ici un médium inversé, pointant davantage la différence que le consensus. Retour à l'ange dans son devenir perpétuel. Dans une approche globale, Jean-Pierre Denis pointe le coté réflexif de l'ange postmoderne, et le questionnement de l'identité du Sujet qui lui est propre. D'autres textes soulèvent encore cette question d'identité et son rapport au corps. Ainsi, celui sur le transsexualisme, interrogé en rapport aux relations conventionnelles qui existent entre les sexes et pratiques sexuelles. Et celui sur l'architecture, vue comme le lieu de plusieurs discours sur le corps.

Dans le numéro précédent comme dans celui-ci, le corps se définit comme lieu privilégié d'expérience et de connaissance. Ainsi reconduite, la thématique de ce présent numéro fait preuve d'un intérêt élargi pour le corps à travers les dimensions conjuguées de sa matérialité et de sa spiritualité.

Chantal Pontbriand

The Immaterial Body: Its Social Dimension

This issue continues the exploration of the body thematic begun last fall. Two essays plunge us once again into the baroque world of the angel. The Starn brothers and Gordon Matta-Clark evoke the oscillatory nature of that world through the dual, labyrinthine character of their work: the constant tension between Same and Other, the omnipresent quest for identity. Chagall and Lissitsky take us back to the threshold of modernity, when the first signs of a fluctuating Subject appeared, when the Subject was defined as a transforming agent of History and Society. Artist Stan Douglas takes up this theme as well with a "cartography" of the early works of Joanne Tod, the symbolic dimension of which is associated with Toronto's avant-garde. To further illustrate this fluctuation of the Social and the Subject, of which the body is the preferential site, we are presenting an essay on interactive video and, in particular, the installations of Jim Campbell and Nancy Paterson. A powerful social tool, television here becomes an inverted medium, pointing more to difference than consensus. An indication of the ever changing nature of the angel. From a broader perspective, Jean-Pierre Denis examines the introspective nature of the postmodern angel and its questioning of the notion of Subject. Other essays relate to this same question of identity and its relationship to the body: the essay on transsexuality pivots on the conventional relationships that prevail between the sexes and sexual practices; the text on architecture sees this discipline as a site of discourses on the body.

In both this issue and the last, the body is defined as a privileged site of experience and knowledge. The renewed thematic of the present issue testifies to the broadened interest in the body, in its allied dimensions of materiality and spirituality.

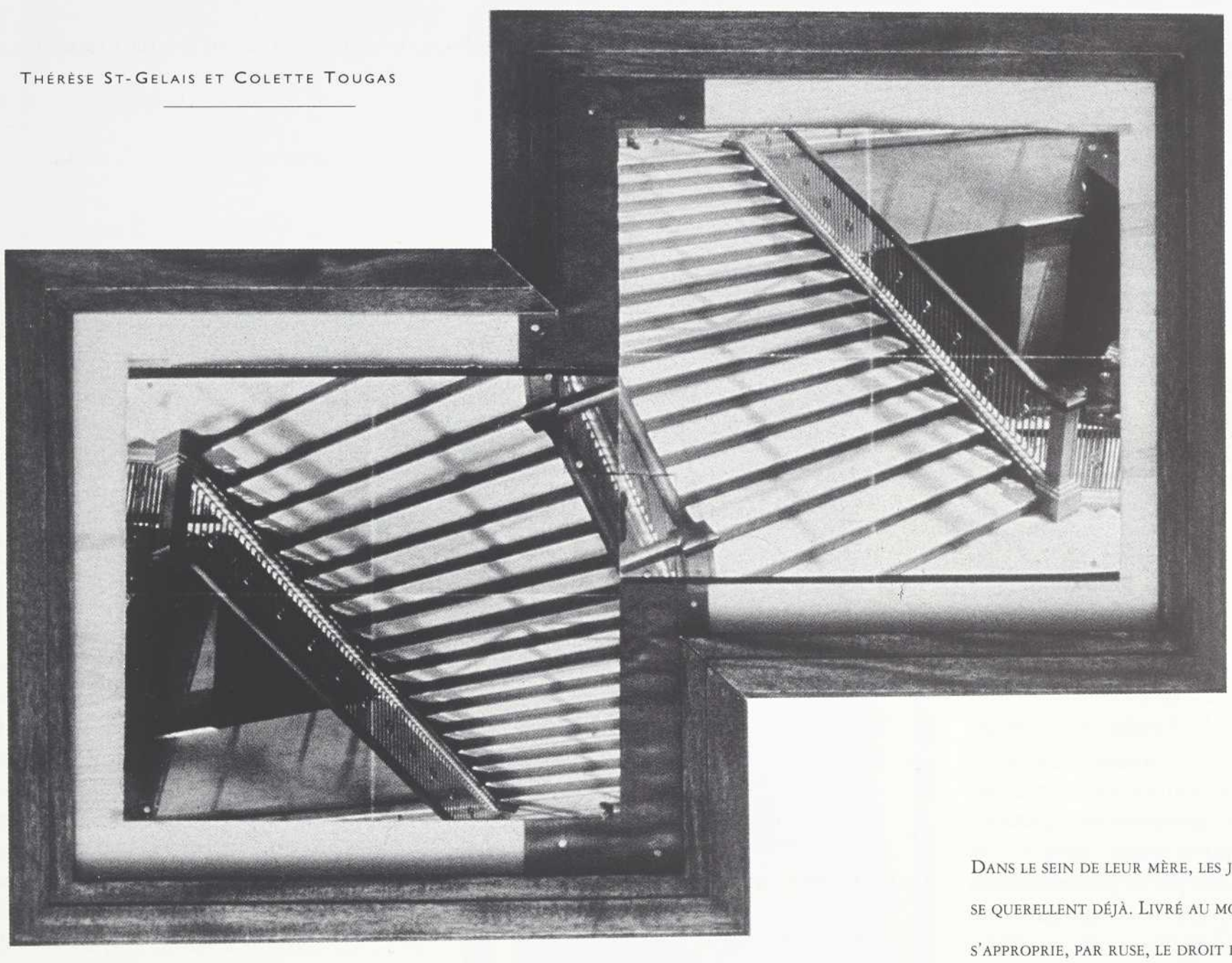
Chantal Pontbriand

This editorial, and that of the previous issue, was translated from the French by Jeffrey Moore.

L'Impossible Résolution

Gordon Matta-Clark et Doug & Mike Starn

Thérèse St-Gelais et Colette Tougas



DOUG & MIKE STARN, **DOUBLE STAIRS**, 1987, ÉPREUVE ARGENTÉE, 96,52 X 73,66 CM; PHOTO : LEO CASTELLI GALLERY. COLL. ADLER/FRASCA, NEW YORK.

Dans le sein de leur mère, les jumeaux Jacob et Esaü se querellent déjà. Livré au monde, Jacob le cadet s'approprie, par ruse, le droit d'aînesse de son frère et lui usurpe, par imposture, la bénédiction paternelle. Devant la colère d'Esaü, Jacob doit fuir. Sur la route, il voit en rêve une échelle sur laquelle montent et descendent des anges. Plus loin, après une nuit entière de combat avec un ange, il voit dans ce dernier le visage de Dieu. Et quand il retrouve Esaü et fait la paix avec lui, il reconnaît ce même visage dans les traits de son jumeau.

Il y eut, dans un premier temps, un intérêt pour le double, dans tout ce que cette thématique comportait comme pistes de *réflexion.* Et elles sont multiples. Il y eut ensuite le désir partagé d'approfondir les frontières entre la possible répétition du même et l'implication des contraires dans la figure unique, voire le dédoublement.

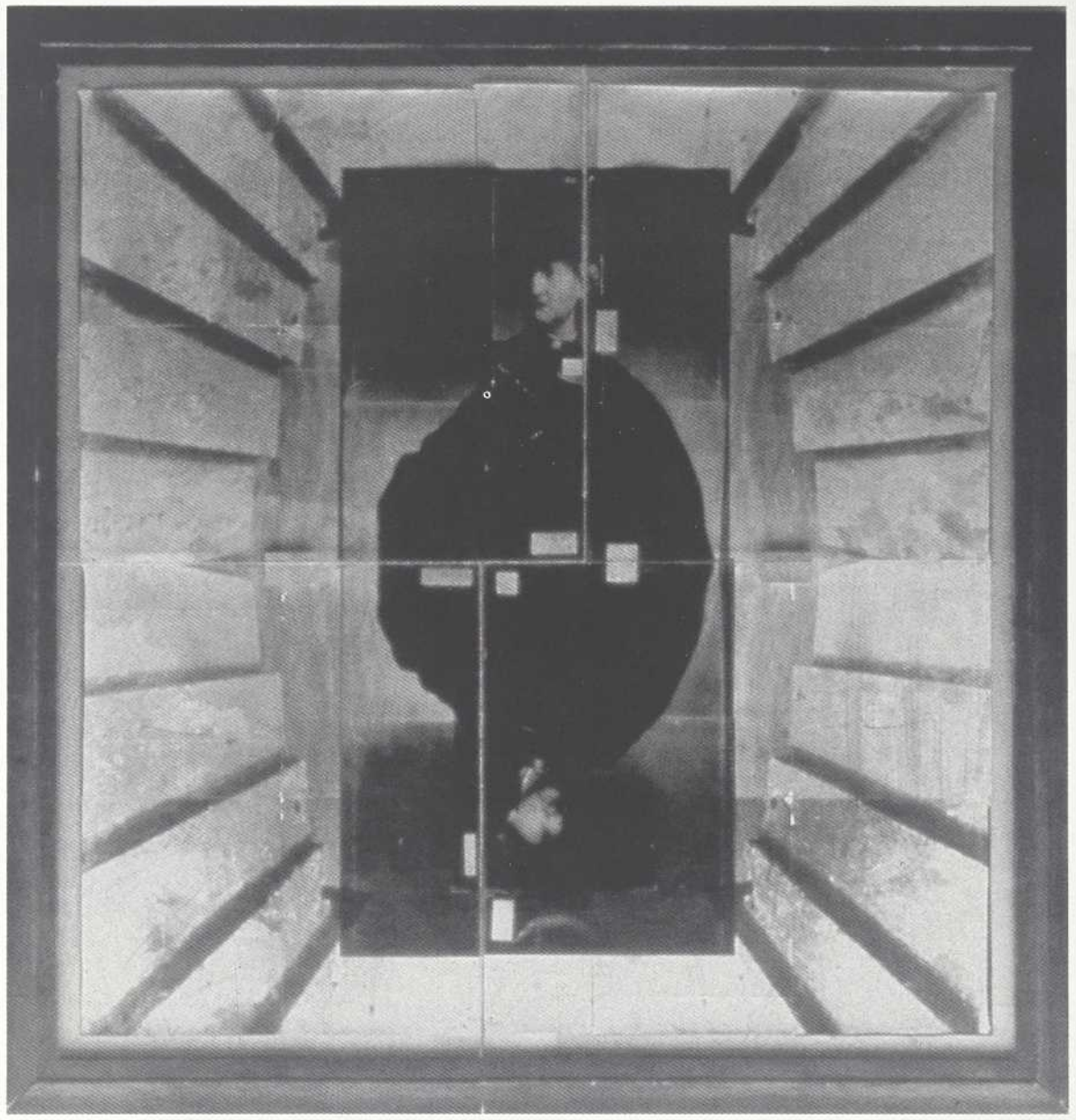
Le sujet de la gémellité a vite ressurgi, entraînant avec lui toute la séduction de ses enjeux et, de fait, sa quantité considérable de pièges devenus, à force d'ouvrages de toutes sortes, des lieux communs. Entre la reproduction de deux individus identiques se créant leur propre langage, passant par cette mise au défi régulière pour se démarquer l'un de l'autre et, finalement, l'inversion parfaite, telle celle de l'ange et du démon, il y a tout un monde que la «figure du même» semble contenir.

Non moins séduisant et non moins complexe, et partant toujours de cet intérêt pour cette potentielle reproduction du même, l'autoportrait advenait aussi comme l'inévitable propos dont on prévoyait déjà quelques failles – ou peut-être quelques écarts – quant à son objectif visé. S'agissant de la représentation de l'artiste par l'artiste, l'autoportrait en demeurera toujours, justement, une représentation. L'artiste tel qu'il se voit, tel qu'il voudrait se voir, tel qu'il croit être vu, sont autant de possibilités qui nous le montreront toujours différent. Ainsi, l'autoreprésentation, dans ce désir de reproduire le même, s'avérerait être, en imaginant qu'elle soit plusieurs fois tentée, l'accumulation du toujours différent. D'autant qu'à chaque moment, aussi minime que cela puisse paraître, la transformation de l'auteur est toujours et nécessairement présente. Partant du sujet de l'autoportrait, nous nous engagions dès lors dans la voie du questionnement sur le double, dans ce qu'il comporte comme impossible résolution du même, mais aussi dans ce moment de fascination exercé par cette enquête sur la correspondance parfaite, lequel moment devait se répéter devant ceux ou celles qui sont liés par la gémellité. Ici entre en jeu la séduction de la réplique «naturelle».

Une séduction doublement efficace lorsqu'il s'agit du travail de Doug et Mike Starn, alias les Starn Twins, alors que nous pouvons y repérer, non seulement la double figure comme récurrence, mais aussi ce qui nous semble être le mécanisme inhérent au dédoublement, soit la tension vitale entre deux formes, deux objets, deux personnages... Souvent réalisée à partir de fragments d'une même œuvre que les artistes ont rafistolée, l'œuvre finale nous semble intrinsèquement *déchirée.* Comme si la représentation se trouvait prise dans des tourments que, par ailleurs, une construction en spirale, ou celle nous emportant dans les tréfonds de l'image, renforçait. En ce sens, l'on comprendra que l'on qualifie de romantique l'œuvre des frères Starn.

Dans *Self-Portrait with Plexi and Wood* (1987), les deux frères apparaissent photographiés, l'un à l'extrémité gauche vers le bas, l'autre à l'extrémité droite vers le haut. Des deux hommes, nous ne voyons que la tête et une mince partie du haut du corps. À l'étroit dans le cadre, et de cette façon disposées, la tête de l'un s'appuie contre celle de l'autre, comme si les chevelures des deux artistes, à partir de là, n'en faisaient plus qu'une. Nous penserons alors à une double possibilité: y voir la complicité heureuse de la symbiose ou la dépendance atroce, telle celle de siamois.

Longue et en broussaille, leur chevelure commune trace des formes sinueuses nous rappelant la tête horrifiée et monstrueuse de la Méduse et, en ce sens, participe de l'effet captivant de l'autoportrait. Un autoportrait dont la nature même serait représentée: devant nous, l'image dédoublée du même. À travers la reprise imagée des frères jumeaux, c'est en quelque sorte la conformité de la représentation au réel qui est recherchée, peut-être même une certaine perfection.

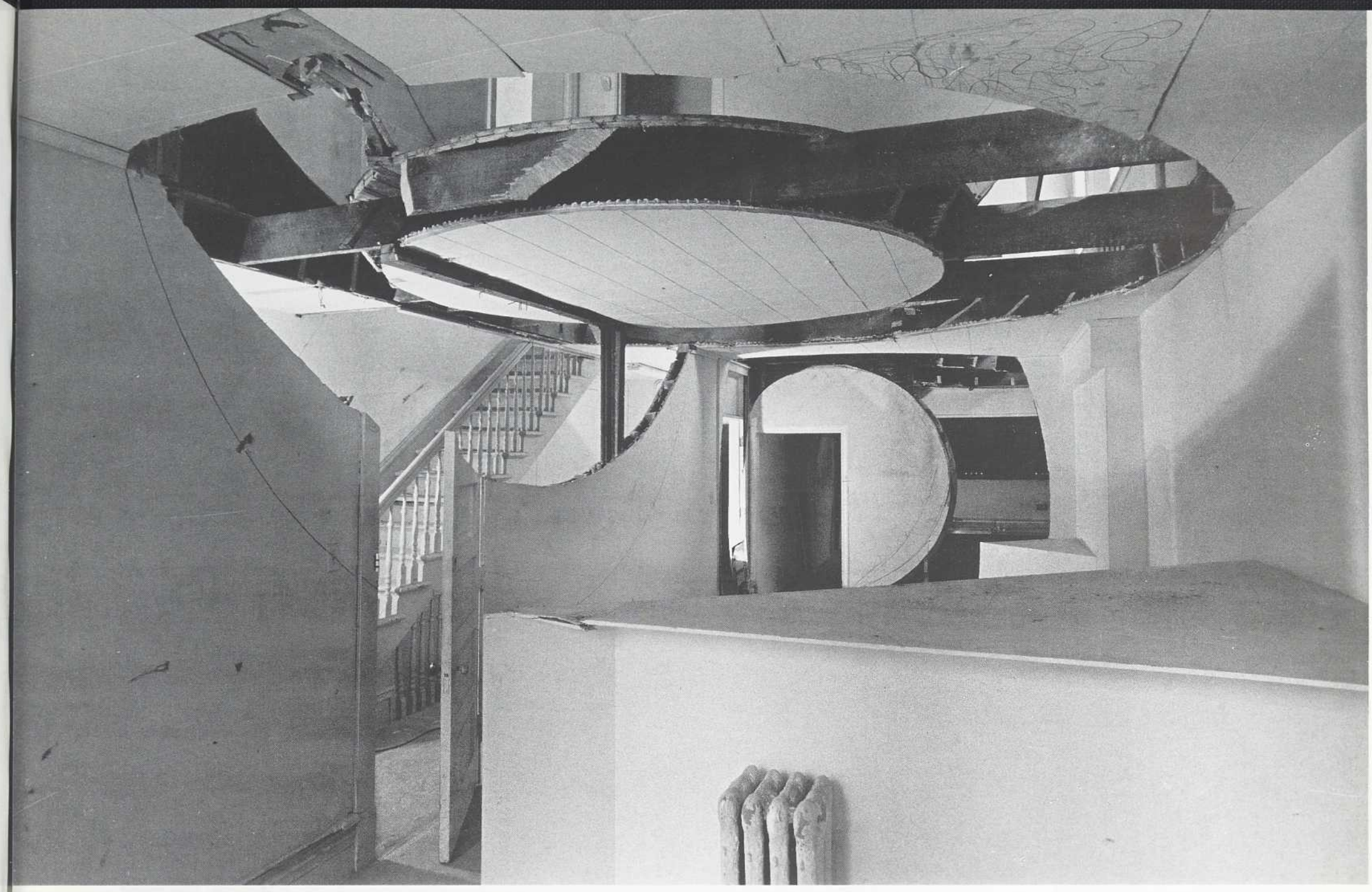


DOUG & MIKE STARN, **DOUBLE REMBRANDT WITH STEPS**, 1987-1988, ÉPREUVE ARGENTÉE, FILM ORTHOCHROMATIQUE, BOIS, PLEXIGLAS, 2 M 74 X 2 M 74; PHOTO : LEO CASTELLI GALLERY.

Paradoxalement, la recherche du même confronte ici la volonté de s'en dégager. De fait, l'autoportrait montre les artistes vêtus dans des teintes opposées et regardant dans des directions contraires. Or, s'ajoute à cette volonté de montrer la différence, la manière même dont nous est présenté l'autoportrait. Faite à partir de photos que les artistes ont fragmentées et rafistolées, l'autoreprésentation exhibe son bricolage et, du coup, sabote sa fonction de reproduction, de reprise, de doublage du réel. Comme si celui-ci n'était jamais pleinement possible, que sa réalisation se trouvait toujours fragmentée. C'est, en somme, le déchirement que les artistes exposent par le biais de leur autoreprésentation, celui-ci devenant vraisemblablement plus représentatif d'eux que leur image.

Documentant une performance et un projet de sculpture, une photographie de Gordon Matta-Clark, prise par Carol Goodden, nous le montre de face, les cheveux distribués tout autour de la tête[1]. Le fond grillagé de *Hair* (1972) rappelle un filet, et la chevelure hirsute de Matta-Clark, la Méduse.

Matta-Clark est emblématique de la génération d'artistes des années soixante-dix,



GORDON MATTA-CLARK, **CIRCUS OR THE CARIBBEAN ORANGE**, 1978, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO; PHOTO : HOLLY SOLOMON GALLERY.

sa démarche s'abreuvant aussi bien aux sources du marxisme, de l'histoire de l'art que de l'anarchie. « Anarchitecte », il opérait à travers ses entreprises multidisciplinaires une perpétuelle remise en question du système de l'art lui-même. Photographes de formation, Doug et Mike Starn se détachent volontairement de l'histoire de l'art. « We stayed naive to keep our imaginations free », ont-ils déjà dit[2]. Bien que Matta-Clark fût lui aussi jumeau, c'est le contraste entre les deux attitudes que l'on remarque d'abord. Pour éviter le piège d'une comparaison qui ne s'appuierait que sur le facteur « gémellité », nous aurons choisi d'aborder les deux productions à partir de considérations perceptuelles et formelles.

Ainsi, l'impression de tourbillon qui se dégage à travers les strates de certaines compositions photographiques des Starn traverse aussi l'œuvre de Matta-Clark. Le même type de tension, un semblable pouvoir d'attraction, une force centripète ou centrifuge, une résistance à l'anéantissement ou une invitation au chaos, nous situent dans les deux cas au centre d'un vertige, entre la chute et l'envol.

On retrouve aussi chez Gordon Matta-Clark un type de rafistolage photographique qui s'apparente à celui des Starn. Dans un premier temps, Matta-Clark découpe à même les murs d'un bâtiment désaffecté; fréquemment, sa découpe a une forme se rapprochant de celle du cercle ou de l'ovale et se répète plusieurs fois. C'est le cas dans *Circus or The Caribbean Orange* (1978) où se trouvent couplées la découpe architecturale et celle photographique dont la disposition va dans tous les sens. Chaotique, l'œuvre n'en présente pas moins une certaine organisation structurelle qui, des limites échevelées de ses bords, nous ramène à un centre percé. Ici, c'est le noir qui occupe cette trouée, ailleurs ce sera la lumière. Dans tous les cas, cependant, il y a ce remous déstabilisant.



DOUG & MIKE STARN, **DOUBLE PORTRAIT IN SWIRL**, 1985-1986, ÉPREUVE ARGENTÉE, RUBAN CACHE, 2 M 51 X 2 M 51; PHOTO : LEO CASTELLI GALLERY. COLL. RANDOLFO ROCHA, NEW YORK.

Faite de mille découpes, *Double Stark Portrait in Swirl* (1985-1986) reproduit un mouvement de rotation dirigeant notre regard vers le centre de l'œuvre où se trouve représenté, dédoublé et inversé, un seul des jumeaux. Tel Narcisse se mirant dans l'eau, c'est la réflexion du « vrai » même qui nous est exposée ici. Au cœur de l'œuvre, la figure est figée; nous croirons que c'est la pose du personnage prolongée par son inversion qui provoque le raidissement. C'est alors autour de cette figure noire et rigide que tournent les découpes de papier photographique, comme si cette figure se trouvait être le centre d'un chaos, d'un lieu où il est possible de se perdre, voire de disparaître. Narcisse, brouillant l'eau où il apparaissait, est disparu aussi.



En 1976, Matta-Clark vit la disparition de son double : son frère jumeau se suicide en se jetant dans le vide depuis la fenêtre du studio de Matta-Clark. L'année suivante, il participe à la Documenta 6 avec une œuvre intitulée *Jacob's Ladder*. Installée à l'extérieur, la construction de cables et de filets, mesurant sept mètres et demi, relie le sol à la partie supérieure d'une cheminée industrielle et peut être gravie, mais non sans danger. La même année, à la Galerie Yvon Lambert à Paris, il présente *Descending Steps for Batan*, une installation-performance à la mémoire de son frère. À tous les jours pendant l'exposition, il creusera sous la galerie, sous la rue, ces « marches » pour Batan. Inversion formelle de *Jacob's Ladder*, qui offrait l'accès au ciel, cet escalier procure au jumeau de Matta-Clark un passage rituel vers l'abîme et ainsi semble vouloir absorber, à rebours, sa chute fatale.

Double Stairs (1987), *Lake Michigan Steps* (1987) et *Double Rembrandt with Steps* (1987-1988) de Mike et Doug Starn, comme l'indiquent leurs titres, comportent également des éléments d'escalier. Dans les trois cas, mais de façons différentes, les échelons se dédoublent de part et d'autre d'un pivot central produisant ainsi une dynamique interne qui invite sur l'œuvre un regard en spirale. Ici, l'inversion opère dans l'espace même du cadre, comme si elle naissait du travail combiné des frères, alors que chez Matta-Clark, assumées par lui seul, la montée et la descente se produiraient dans le temps.

Chez les Starn, le motif de l'escalier fait partie d'une organisation de l'œuvre dont le dédoublement et l'inversion, quelques fois double aussi, en constituent la structure. Or, cette structure comporte des similitudes d'une œuvre à l'autre. Ainsi, le portrait de Rembrandt connaît le même sort que l'escalier. Dans *Double Rembrandt with Steps*, ce dernier motif encercle le portrait dont la forme dédoublée du corps, tel un trou noir, un gouffre, se trouve retenue à la surface par le ruban cache qui relie les parties découpées du portrait.

Alors que chez Matta-Clark, il y a une plongée réelle dans une trouée où lui-même s'enfonce, chez les Starn, il y a simulation.

Pour une performance de 1971, *Untitled Performance*, présentée à la jetée 18 (Pier 18) à New York dans le cadre d'une invitation lancée par Willoughby Sharp à vingt-sept artistes, Matta-Clark se suspend par un pied au-dessus de déchets (dont une échelle) et d'arbres qu'il a accumulés lui-même en amas.

GORDON MATTA-CLARK, JACOB'S LADDER, 1977, LEIPZIGERSTRASSE ET MELSUNGERSTRASSE, KASSEL, ALLEMAGNE; PHOTO : HOLLY SOLOMON GALLERY ET G. MATTA-CLARK ESTATE.

Le principe d'inversion qui travaille les assemblages photographiques des frères Starn s'incarne ici dans un véritable corps à corps, un combat livré entre Matta-Clark et son double littéralement renversé.

Matta-Clark semble d'ailleurs avoir souvent intégré la notion de défi à son travail; ses performances, ses installations et ses sculptures indiquent un attrait pour la confrontation directe avec/entre la matière et le vide, pour la suspension précaire dans l'espace [*Tree Dance* (1971), *Rope Bridge* (1968) et *Jacob's Ladder* (1977)], pour l'envol pourrait-on dire. Parmi les matériaux premiers que Matta-Clark a engagés dans cet affrontement avec les lois naturelles, le corps – et le sien en particulier – occupe une position privilégiée. Il n'est pas étonnant que Matta-Clark ait entretenu des rapports avec les figures de la danse/performance de l'époque (en particulier Tina Girouard) et qu'il les ait invitées à s'incorporer à certaines de ses entreprises [*Tree Dance* (1971), *Open House* (1972), *Circus or The Caribbean Orange* (1978)].

De la génération des artistes postmodernes, les frères Starn, quant à eux, intègrent dans leur travail celui d'un autre. Ils auront alors choisi le portrait de ce que l'on suppose être le père de Rembrandt. Contrairement aux normes, c'est là du fils que provient le père. Connaissant son intérêt particulier pour l'autoportrait, on peut imaginer que la représentation du père – les origines de l'artiste – fut, pour Rembrandt, une manière de se représenter encore. Ainsi, le choix des frères Starn pourrait signifier, parce que le portrait est inversé et dédoublé, une reprise réelle et symbolique d'un sens possible du portrait-autoportrait. D'autant que leurs modes, l'inversion et le dédoublement, particularisent leur travail. *Double Rembrandt with Steps* : un autoportrait détourné des frères Starn.

Travaillant la fidélité de la mémoire, la justesse de la représentation, Doug et Mike Starn semblent s'intéresser au photographique, à ce photographique qui tente de se constituer une autonomie. Arriver à produire une représentation qui ne parle que de sa fonction plutôt qu'elle n'expose un objet. Éliminer le faire semblant qui travaille à rendre l'œuvre originale. De là le ruban cache qu'on laisse voir, le rafistolage qu'on exhibe, mais aussi ces doubles figures, ces doubles motifs qui mettent en évidence la fonction reproductrice, et en quelque sorte trompeuse, de la photographie. C'est à partir d'une matière déjà utilisée, ou utilisée plus d'une fois par eux, que les Starn construisent leur objet; les Starn recyclent, et ceci, dans le but d'élaborer autour du thème de l'origine. De là le chaos.

Pour ses projets de déconstruction architecturale, Matta-Clark choisissait un lieu abondonné, décadent, une ruine pour ainsi dire, comme matière première. À partir de la structure même de l'édifice voué à la disparition, il en élaborait une seconde, en état de transit, entre la lumière et l'espace, suspendue dans le temps. *Day's End* ou *Day's Passing* (1975) est caractéristique de cet aspect de son travail qui comporte plusieurs étapes successives : le choix d'un hangar désaffecté (sur une jetée à New York), les schémas où un concept de circularité domine, les découpes créant un accès – variable selon le moment du jour – à la lumière et à l'eau, la documentation photographique, vidéographique et filmique du projet captée de l'intérieur et, depuis une embarcation, de l'extérieur. Matta-Clark souhaitait transformer ce hangar industriel en « temple du soleil et de l'eau », en libérant, par substrat, sa beauté intestine avant que le lieu abandonné ne s'évanouisse complètement de la mémoire et de la conscience contemporaines, avant qu'il ne soit arraché aux circonstances qui lui avaient donné naissance. Il reconnaissait ainsi, en le révélant, le travail du temps sur les choses et, en le circonscrivant, le passage de la présence humaine en ces lieux.

Matta-Clark a d'ailleurs exploré la notion de passage de multiples façons : qu'il s'agisse de construire une passerelle au-dessus du vide, d'aménager des corridors qui laissent pénétrer la lumière à l'intérieur d'édifices abandonnés, de pratiquer des découpes à travers des immeubles pour en faire transparaître la structure interne et obtenir des nouveaux points de vue de l'intérieur vers l'extérieur, et vice versa, qu'il s'agisse même de creuser des marches dans le sous-sol parisien. Les dessins préparatoires aux découpes architecturales et les saisies photographiques qu'il en a faites s'inscrivent également à l'intérieur d'un parcours, en tant que points de départ et d'arrivée d'un passage éphémère. Par addition ou par extraction, à travers leurs différentes étapes, les œuvres documentent un site précaire, en voie de devenir et de disparaître à la fois, destiné à transgresser l'ordre « naturel » des choses. « To convert a place into a state of mind », notait Matta-Clark vers 1976, un dessein qui ne se saurait être atteint sans emprunter des parcours complexes.

À son tour, le travail des Starn ne se laisse pas saisir unilatéralement; étant constitué de fragments qui se chevauchent ou se superposent, ses propositions, à l'avenant, sont multiples et stratifiées. L'œuvre nous oblige à des détours, à des retournements qui en font également un lieu de circulation singulier.

Gordon Matta-Clark, Doug et Mike Starn bricolent avec la photographie; alors que chez le premier, c'est la décadence d'un bâtiment que l'artiste réaffecte qui est mon-

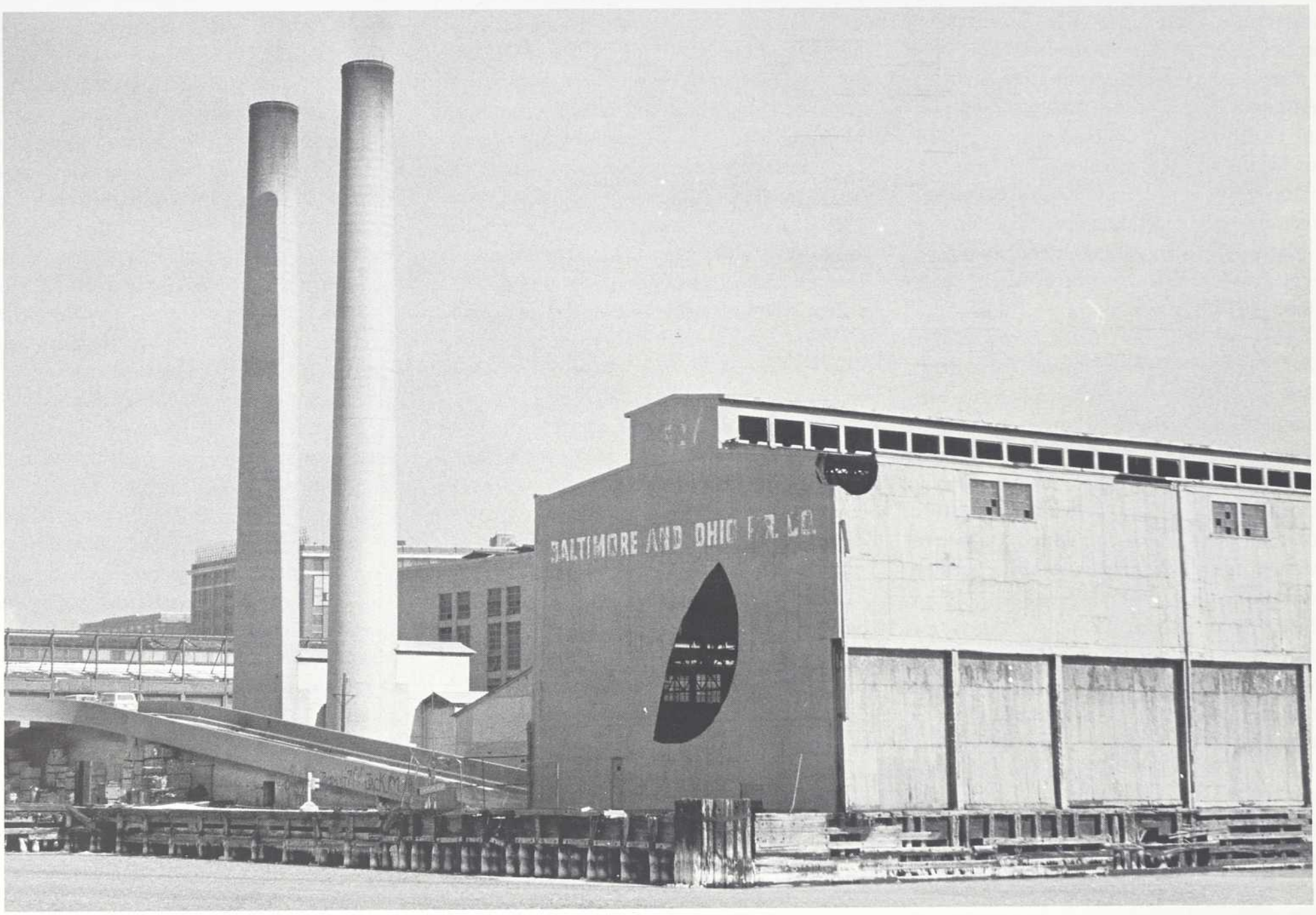
trée, chez les autres, c'est l'image défaite et remontée qui est exposée. Chez l'un, c'est l'abandon qui semble guider le choix du site, chez les autres, c'est le négligé qui semble être l'apparence visée de l'œuvre.

Le semblable état de tension qui ressurgit à travers les deux œuvres a déjà été relevé, mais chez les Starn, c'est l'usage du double qui en est, en partie, responsable, alors que, chez Matta-Clark, c'est la volonté pressentie d'une jonction qui en est la cause. Chez les premiers, les deux figures, ou les deux motifs, cherchent à s'unifier en même temps qu'elles signifient leurs différences. Telle une force magnétique, la puissance du rapprochement confronte celle de la distanciation. Il n'y a pas de ces reprises formelles (quasi) intégrales chez Matta-Clark, mais plutôt ce même lieu de résistance où le (ou les) sujet(s) semble(nt) à la fois se retrouver et se perdre. Un lieu jamais conquis en somme, et qui semble contenir à la fois les meilleurs attraits et les pires tourments.

Deux motifs ressortent des deux productions, deux lieux de passage qui suggèrent des résolutions différentes: l'escalier et la trouée. Comme les anges sur l'échelle de Jacob, ils vont et viennent dans l'œuvre, ils circulent entre le ciel et l'enfer peut-être – en passant par la terre –, ils donnent accès à l'inversion parfaite et forme à l'ambivalence inhérente à la notion de double. Et comme l'ange avec lequel Jacob livra un combat une nuit entière, la trouée spiralée entraîne avec elle l'échec de cette prétention à l'impossible fusion, mais aussi la révélation d'une nouvelle identité. Ainsi, le feu démoniaque renvoie à la lumière angélique, la disparition à l'incarnation, la chute à l'envol; les forces opposées présentes à l'intérieur du même, qu'il s'agisse ou non de jumeaux, sont ici dévoilées et révélées en ce qu'elles participent à la constitution de la psyché humaine.

NOTES

1. Nous renvoyons au catalogue *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, publié par le Museum of Contemporary Art de Chicago en 1975 à l'occasion d'une rétrospective qui a été présentée en Europe et en Amérique, dont sont tirés les citations de Matta-Clark, certaines descriptions et les détails techniques concernant son travail.
2. Grundberg, Andy, *Mike and Doug Starn*, New York, Harry and A. Brams, Inc., 1990, p. 30.



GORDON MATTA-CLARK, **DAY'S END**, 1975, PIER 52, GANSEVOORT STREET ET WEST STREET, NEW YORK; PHOTO : HOLLY SOLOMON GALLERY ET G. MATTA-CLARK ESTATE.

Thérèse St-Gelais est critique d'art et vit à Montréal.

Colette Tougas est directrice adjointe de la revue Parachute.

The authors examine the inscription of the double as it appears in the work of Gordon Matta-Clark and Doug & Mike Starn. The complexity of the artists' photographic compositions, their swirling montages, and their interest in dead-ends and exits (via the motifs of ladders and stairways), are held to be indicative of the omnipresent tension between the Same and the Other.

Joanne Tod and the Final Girl



SELF-PORTRAIT, 1982, ACRYLIC ON CANVAS, 55 1/4" X 60 1/4";
PHOTO: (PETER MACCALLUM) CARMEN LAMANNA GALLERY.

Since the late 1970s, Joanne Tod's work has incorporated generic images from popular media in a manner that demonstrates how their meanings may be transformed by at least one of their consumers. This is not an unusual use of popular images, as they are, more often than not, able to yield a significance that differs substantially from the version of the good life that the media appears to inflict upon its viewers – even on those occasions when the life it represents is by no means good. By way of example, I would like to begin by reviewing the essay "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film" by Carol J. Clover, which describes a similar instance of this "perverse" consumption of cultural material, considered with regard to a recent genre of horror film, the Slasher.[2] "Her Body, Himself" is representative of an important tendency in recent film and cultural criticism derived from feminist methodologies. Unlike much art writing produced in the 1980s, it refuses to project a world that is absolutely controlled by totalitarian conditions like, for example, "simulation," or one that is entirely populated by signs to be "decoded" and "allegories" to be deciphered. And unlike that imagination which might use these terms as its jargon, it does not play by the rules of those power relations that can, as Henri Lefebvre has remarked, "have the effect of turning the world into prose."

Clover has chosen to work with what, at first, might seem to be extremely unpromising material: a genre of typically low-budget movies notorious for its obsessional on-screen abuse of women's bodies. She traces a concise history of the Slasher genre – initiated by Alfred Hitchcock's *Psycho* (1960), and making two paradigmatic shifts with *Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) and *Halloween* (John Carpenter, 1978) – as she outlines the unexpected use that is typically made of them by their predominantly male audiences. Like most genre films, the Slasher has a limited number of narrative motifs: "The Killer," the "Terrible Place," "Weapons," and the "Final Girl," who, for the bulk of the narrative, is a potential victim pursued by the Killer, but by

the end has either escaped and been rescued (in the *Chain Saw* paradigm) or defeated the Killer herself (after *Halloween).* The common perception about Slashers is that they are entirely constructed from the Killer's point of view, and that their (mostly adolescent male) audiences go to see them in order to cheer on the Killer as numerous young women and men are hunted and brutally murdered. But this is not entirely the case. The audience identification evidenced in both the narrative and subjective montage of these movies assumes both sides of the sadomasochistic fable, or, rather, it drifts from one position to the other.

> [L]et us accept for a moment the equation point of view = identification. We are linked, in this way, with the Killer in the early part of the film, usually before we have seen him directly and before we have come to know the Final Girl in any detail. Our closeness to him wanes as our closeness to her waxes – a shift underwritten by the story line as well as camera position.... With her, we become if not the killer of the Killer then the agent of his expulsion from the narrative vision.[3]

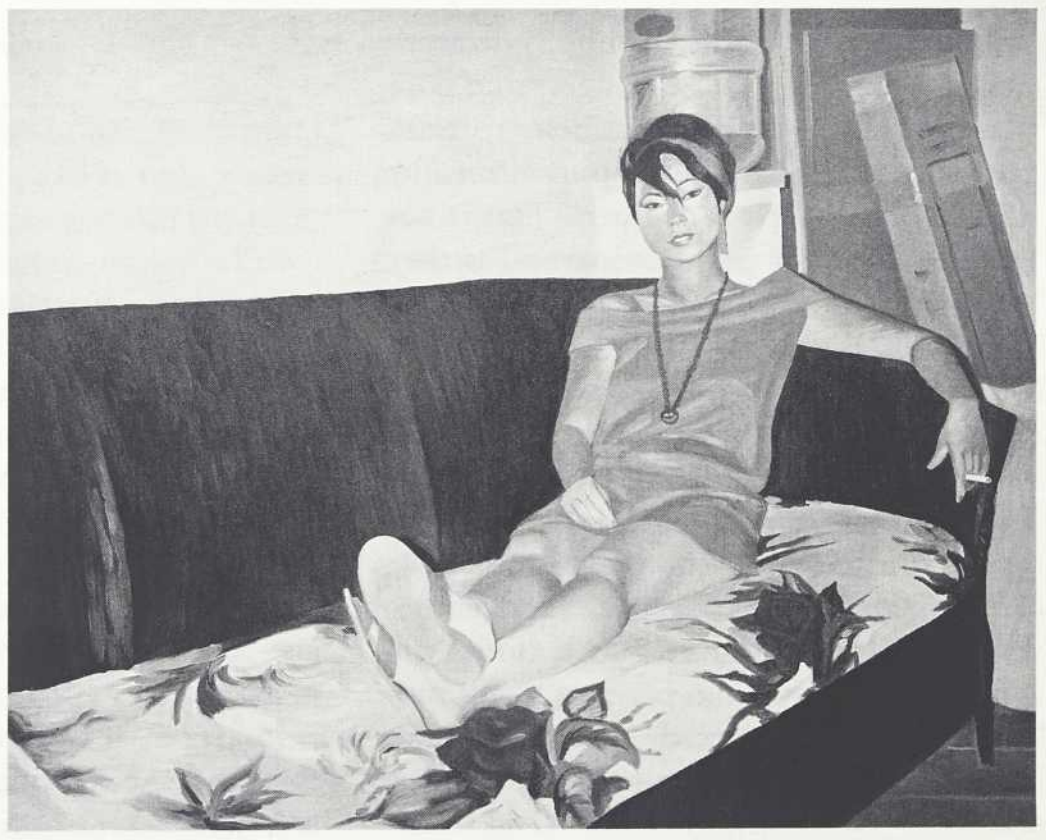
But the generic narrative used for the audience's allegorical identification and employ soon loses its potentially outward trajectory, as the full implications of an identification with the feminine or the admission of the image of an independent woman into their world becomes too much for this audience to bear. The young male audiences of Slasher films use the Final Girl to vicariously experience a masochistic pleasure of corporeal terror, but it is to remain "her" terror. They say with the Final Girl, "She is me," as they say, "She is not herself" and thus identify with, as they deface, the agency that she had the potential to demonstrate. For a moment it seemed that this shift in identification could have contained a utopian aspect because it indicates that the empathies and gender identifications in popular film are not always as stable as might be expected – as it also provides evidence for the argument that subjective identification with popular images in general may be established through the participation of an audience, rather than simply being predetermined and imposed from above by cultural industries. But, despite the fact that female viewers are, for example, offered confident and independent female characters with which they may briefly identify, one should not be too optimistic about this apparently positive characteristic of Slashers because it is typically subverted by the overwhelming masculinist bias of the genre. In the paintings of Joanne Tod, self-portrayals and the portrayals of others derived from media images can instantly fall into travesty.

Cultural precipitates like popular movies are never the direct transmission of, for example, an ideology, because their meanings are endlessly mutable, and necessarily depend upon the response of an audience.[4] Tod has attempted to achieve similar transformations and "perverse" identifications in her recontextualization of media images in an act that is, from the first instance, always an act of montage. From 1983 until roughly 1985 many of Tod's paintings were direct commentaries on the city of Toronto and the artistic milieu of which she was a part. Some of them were single images in which ironic inference would reflect the conditions of the city's middle class, while others used some obvious element of montage to illustrate its (frequently abrupt) point. Expanding upon William Wood's linkage of Tod with Manet while discussing a solo exhibition that featured *Amway Consciousness* (1984), her pastiche of *Olympia,* one might call them Tod's *Painting of Modern Life* pictures – a genre which began with the 1983 *Self-Portrait as Prostitute*, but even this painting is not as monological as it initially appears.[5]

In a tidy middle-class dining room, a small table surrounded by four Danish-Modern chairs is set for a formal meal. The human body is here represented only by its trace: the four chairs, copious dining implements, and a door wide open at the left of the canvas. At the right, hanging on one of the room's tasteful blue walls, is that painting featuring an elated woman descending the steps of the Lincoln Memorial, which one might recognize as being Joanne Tod's *Self-Portrait* (1982). *Self-Portrait as Prostitute* is one of a number of Tod's pictures which montage small paintings into the depiction of a bourgeois interior: *Congruence* (1983) where a palette-knife painting of yellow flowers (in high relief) hangs over a Baby Grand piano in the corner of an otherwise flatly painted living room; and *Nemesis* (1984) in which the portrait of a distraught nuclear family hangs over an overstuffed couch in a very brown, and characteristically unpopulated, middle-class home. What distinguishes *Self-Portrait as Prostitute* from the others is that instead of pointing a finger at "bad taste" or expressing simple contempt, Tod interpolates an icon of herself into the setting.

In spite of its sly ambiguities and irritations, Joanne Tod's 1982 *Self-Portrait* had, by 1983, in many ways become her iconic self-portrait. Not only was it a provisional emblem of the *Monumenta* exhibition (it was the most-reproduced image from the show, and it appeared on the cover of *Vanguard* magazine even though her work was not mentioned in Victor Coleman's skeptical review-article),[6] but it also became emblematic of her introduction to the Toronto art scene. Although she had exhibited at YYZ Artists' Outlet twice before (in 1979 and 1981), it was with this painting that she received minor national attention, and the attention of dealer Carmen Lamanna.[7] It came to mean everything that "Joanne Tod" represented outside of her intentions – and everything for which a work of art becomes host to once it enters into public circulation. This later, self-reflexive painting wonders how the people who sit at the table to eat go about consuming the earlier picture, and wonders what the sarcastic portrayal of luxury can mean to those who consume it as a luxury object. Tod is clearly ambivalent about this commerce, but in *Self-Portrait as Prostitute* her *Self-Portrait* – and by extension her painting in general – becomes the Final Girl of a young urban bourgeoisie. However, her cornered attack is obviously not fatal.

In the late 1970s and early 1980s, a num-



AMWAY CONSCIOUSNESS, 1984, OIL ON CANVAS, 56" X 70"; PHOTO: PETER MACCALLUM.



SELF-PORTRAIT AS PROSTITUTE, 1983, ACRYLIC ON CANVAS, 54" X 58"; PHOTO: PETER MACCALLUM.

ber of important artist-run centres appeared in the vicinity of Queen Street and Spadina Avenue in downtown Toronto: YYZ (1979), Mercer Union (1979), and ChromaZone (1981–83). There were of course others, but these three are important for the purposes of this essay because they were all in one way or another crucial to the promotion of the so-called *return to figuration* in Toronto art – a practice which, we were meant to believe, was a radical break with the installation and media-based work of the previous decade.[8] To talk of the Toronto art community in this period in terms of collaboration and dialogue is not an extraordinary perception, as many artists had, in the early eighties, quite self-consciously attempted to make critical ideas a priority and talking a habit. Within the space of four years, the area was host to at least six inclusive lecture series and symposia on the visual arts – through which artists and critics attempted to find critical languages to articulate and identify their concerns with the discourse of international art.[9] Three of these events mixed Canadian artists and writers with their international counterparts, but in virtually every instance the language of legitimation used was derived from international models.

After the ideology of neo-expressionism derived from the work of European and American painters, the single most important notion to be taken up as their own by Toronto artists and writers was that of allegory, and its most conspicuous precipitate,

"appropriation." In spite of particular artists – such as Will Gorlitz and Janice Gurney – who used "appropriative strategies" in their work, the word itself entered into broad casual usage in art writing. Tim Guest, writing in 1985, tells us that,

> Tod produces her imagery in the visual language of the dominant culture. They are obviously appropriated, in style, from the imagery of tv and magazines, derived from advertisements, all expertly painted in a realist or illustrative manner.[10]

By its usage, the word appropriation was often transformed into a synonym for parody, masquerade or pastiche – devices that historically have been peculiar to art-making in Toronto, in the work of General Idea, Colin Campbell, Lisa Steele, Vera Frenkel and numerous others. But despite this idiomatic usage, the allegory/appropriation idea had a very specific origin and currency in the New York art world: in the "pure" appropriative works of people such as Richard Prince and Sherrie Levine, artists who began *taking* pictures around 1980. And it was given theoretical shape by Craig Owens' influential essay "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of the Postmodern" published by *October* the same year.[11]

Owens' allegorization of literary allegory was an attempt to deal with the practice of artists who wanted, through an act of confiscation or occlusion, to put themselves at a remove from their products and witness them as if from the outside, rather than from the inside (or subjective interiority) that is an artist's supposed province. When Sherrie Levine, for example, re-photographs a well-known photograph by Walker Evans or Dorothea Lange, and then exhibits it as her own, the resulting picture remains the same image that it was initially, but is lent a double inscription of authorship. By extension, her practice was meant to question or draw attention to the status of all cultural artifacts that enter into advertising and news media – especially mechanical media – whose initial intent or local significance is inevitably reinscribed and appropriated by economic or political forces.

Owens tacitly recognized in the works he discussed an affinity with the most synchronic or ahistorical characteristic of the poststructuralist theory that had become so popular among North American artists: the potential of all signs to be subject to a radical separation of signifier and signified. In *The Origin of German Tragic Drama*, a key text for Owens' essay, Walter Benjamin describes a feature of allegorical Baroque drama which is in many ways analogous to the implication of this separation.

> Any person, any object, any relationship can mean absolutely anything else. With this possibility a destructive, but just verdict is passed on the profane world: it is characterized as a world in which the detail is of no great importance.... [A]ll of the things which are used to signify derive, from the very fact of their pointing to something else, a power which makes them appear no longer commensurable with profane things, which raises them to a higher plane and which can, indeed, sanctify them.[12]

Benjamin here uses religious language because the transcendental scheme in Baroque allegory usually referred to transcendence itself, but a similar sanctification occurs in the act of postmodern appropriation – as the cultural artifact is elevated by an æsthetic ego to the higher plane of art in spite of any and all of the object's residual objections.

In the work of artists such as Levine and Prince, for all that the authentic or authorial aura of an image may be subverted, a longing for that authenticity remains in the melancholy of their practice. All that their strategy leaves to them is an accumulation of images which they have not made – and for which they refuse to take responsibility.

> For it is common practice in the literature of the Baroque to pile up fragments ceaselessly, without any strict idea of goal, and, in the unremitting expectation of a miracle, to take the repetition of stereotypes for a process of intensification.[13]

This limbo of expectation and deferral (one which may potentially be inhabited forever) briefly became a common practice of Joanne Tod and a number of other Toronto artists. But in the case of the New York appropriators, it was clear from the beginning that there was no miracle to be had – except for the establishment of a career and the development of a signature style. After the initial gesture of ironic abstinence, there was to be little but *formal* development in this work: no reconciliation, or even engagement, with the world from which the images were taken, only the acquisition of new territories of raw material and further images to be appropriated.

The latter part of 1982 was an important moment for discussion among Queen Street artists, perhaps as an attempt to define themselves in relation to numerous shifts within the art world's cultural capital, and the still-vague national and international agendas of "pluralism." This period witnessed the inauguration of two of the Toronto symposia mentioned above and the first and only YYZ *Monumenta* exhibition. Both lecture series were catholic in approach: talks on a variety of visual art media were presented which bore inflections ranging from feminism to socialist politics to psychoanalysis.[14] The talks were all well attended, and cause for much discussion among those who wanted to use theoretical techniques to define their practice, but, of course, there were those of another opinion who would suggest that, "Theory and theoretical lecturing and discussions raise their own set of questions. Will they merely initiate a race for artists to be theoretically correct? This could result in some monstrously boring art."[15]

YYZ *Monumenta*, the ironic complement to *Documenta 7*, was many uncertain things, but it certainly wasn't boring. It was organized in five weeks by four artists affiliated with YYZ Artists' Outlet (David Clarkson, Stan Denniston, Brian Groombridge, and Bernie Miller), who presented the show in September 1982 at YYZ, A Space, Gallery 76, and ChromaZone. Work was solicited by way of the casual selectivity of word of mouth to seventy-five artists with the only apparent restriction being that they made "representational work." The project was, in part, intended to demonstrate the diversity of figurative art being produced in the city – as opposed to the perception of a preponderance of young neo-expressionist or, more precisely, *painterly* painters in Toronto. A good number of exhibiting artists were not painters, and many others did not presume to find an expressive character in their materials. Nevertheless, the show came to symbolize Toronto's participation in the international return to painting and the vernacular of neo-expressionism identified with the ChromaZone collective. But *Monumenta*'s real significance lay in the fact that it had secured the visibility of the young Queen Street artists who would become extremely productive over the next decade.

Around 1983 the work of Joanne Tod and other young Toronto artists began to be purchased by Toronto professionals as an emblem of their economic success and self-consciously urbane sophistication. This was also the time when the Queen Street area, somewhat in the manner of New York's SoHo district, but in a minor mode, was discovered, and subsequently gentrified. All of this was a part of a general economic and real estate boom in the city that would reach a deafening peak by the late 1980s; but by that time it had already displaced at least one artist-run gallery from the area (YYZ), and numerous artists had been forced to relocate their studios, sometimes far outside the city of Toronto. In 1984, however, artists were still very much a presence on Queen Street, and still very much talking. In February, a symposium organized by Philip Monk for YYZ, *The Practice of Pictures: Representation in Toronto*, was presented at the Rivoli Cafe, a favourite venue for artists' talks. There were lectures by Monk, Jeanne Randolph and Richard Rhodes, and panel discussions. The key text for the symposium was the lecture by Monk, "Axes of Difference," which presumably provided the framework for the symposium as a whole.

Along with his reappraisal of the work of General Idea, "Editorials," presented during *A Critical Structur(ing)* two years earlier, this essay was for Monk a part of a reassessment of the Toronto art he had been writing about for a number of years.[16] From its frequent use of the first-person plural, it was clear that the paper wanted to talk of collectivity, but once it was published in a national magazine, rather than provoking self-reflexive dialogue within the community, "Axes of Difference" divided it. The immediate response to its delivery at the Rivoli was one of stunned surprise. It was perhaps the first commentary on this community, coming from *within* that segment of the community, which named names in its polemic: up until this point writing tended to be abstractly theoretical or in the promotional idiom of the review-article. And once "Axes" was published in the May issue of *Vanguard*, it received in the following issue five long letters to the editor, all negative, ranging from *ad hominem* accusations of homophobia to declarations of betrayal and appeals for reconciliation.

"Axes of Difference" was nevertheless the most significant articulation of the appropriation idea as a token of Toronto's aspirations for theoretical legitimacy. It attempted to contend with what had come to be perceived as the two opposing tendencies in two-dimensional art produced there: the "theory-driven" work of those who used techniques of appropriation, and the expressionist intentions of many others. He discussed the work of Shelagh Alexander, David Clarkson, Marc de Guerre, Janice Gurney, Andy Patton, John Scott, Joanne Tod, and Shirley Wiitasalo, dividing them along gender lines and according to ancillary categories of (masculine) "expression" and (feminine) "representation."

> What are the lines of difference that must be drawn? It is not simply a line between formal or representational art and political art, or an art that delegates for itself the voice of politics. Outside of this divisive opposition, I think there are two axes of difference in current work on representation. One is between expression and mediation, or appropriation we might call it.... Expression, like mediation, crosses over media: it is not restricted to painting alone. It is representation actually that is opposed to expression, not appropriation; these latter both project ideal subjects: an ideal presence; an ideal subjectivity. So in fact the opposition is between representation and expression in general.[17]

Stated plainly, he was saying that the supposedly critical and self-conscious work that had used appropriation as its guide was often as subjective or possessing of an "ideal subjectivity" as the neo-expressionist work that believed it could render an unmediated portrayal of emotion and presence. Between expression and appropriation, Monk wanted to imagine a third term, what he calls "representation." However, he never quite defines it.

In spite of his admission that neither representation nor expression is peculiar to a particular gender, Monk insisted on dividing his axes with male artists on one side and female ones on the other. Early in the argument we are told that,

> There are two positions that anyone can assume outside of gender – activity and passivity might be two terms for them; but I do see them currently being filled according to gender: activity by women, passivity by men.[18]

There is a familiar ring to this distinction, and it reminds one of an absent word and critical methodology in "Axes." Specifically, the word *feminism* and the critical methods associated with it, which seem to be forever on the horizon of Monk's argument, though never enunciated or enacted. If they were, it might be remembered that, defined socially, passivity tends to be gendered feminine and activity masculine – with the latter, supposedly masculine attribute conveniently valorized. The expressive trait that I assume Monk wanted to identify was the assumption of the already-gendered states of "melancholy, despair, pessimism, nihilism," conditions with long histories as heroic stances for men in modernist art.[19]

This pathos was certainly a characteristic of the artists Monk criticized, but apparently both male *and* female artists discussed in "Axes" had been forced to face what they regarded as an extreme situation. All of them exhibited a tendency to withdraw or retreat into the safe haven of an interior, subjective space – using their accumulations of public images to produce private languages. In the catalogue essay Monk wrote for *Subjects in Pictures*, an exhibition that extended the argument of "Axes," and presented the work of four artists featured in the earlier essay and two other women, he slightly restates his terms:

> The [image of] catastrophe [in the work of Janice Gurney and Joanne Tod] signifies a displaced action. But that action is more critique than compensation. Rather than create emblems of failed social intervention, powerlessness or nihilistic allegories of melancholy, representation becomes a site of activity, not of regressive character identifications, but of the aggressive struggle of representations against representation.[20]

What was a vice in the earlier essay ("semiotic relation to other images only") here comes close to being a virtue. But, as Monk indicates, a danger in this practice for all of the artists involved – given their tacit acceptance of the fatalistic proposition that "Any person, any object, any relationship can mean absolutely anything else" – is for their respective image-repertoires to become overwhelmingly self-reflexive and withdrawn from the ideological currency of images in the social world.

If I understand it correctly, the thing that Monk was identifying as *representation* was a socially motivated version of the more traditionally modernist practice of montage (in the general sense) one which had already been divided between formalist and motivated practices. In the visual arts early in the century one might, for example, oppose the collage of cubism with that of constructivism and Dada. The former produced a new "autonomous" language while the latter retained a desire to stay concretely in the world. The former contrived to appropriate all of its material to a unified æsthetic effect, and a place in Western art history, while the latter allowed its material to retain a relation to the world from which it came, and to which it might have eventually returned. For a number of years following the publication of "Axes of Difference," much of Joanne Tod's work seemed intent upon evading an engagement with the world in as many baroque ways as possible, but by 1989 she had begun to attempt to address a social realm once more. This was obviously not the "materialist" world in which the work of the constructivists might have circulated, but rather that imaginary one of memory which becomes host to the commerce of media images.

Although *Where Am I?* (1989) is a large-scale painting, as is much of Tod's later work, it depicts a claustrophobic miniature space in which images of surface detail, decoration, and adornment coincide but don't cohere. At the back of the pictorial space, a dark grey surface has been painted with fine floral details and a faint but chubby Cupid figure who stands in the upper right-hand corner of the canvas. Filling the middle ground is what one assumes to be a table, upon which numerous objects have been piled: a polished pewter candlestick, two porcelain figurines, a book open to facing pages of baroque keyboard music and, finally, a mysteriously weightless painted vase which balances on a curving page of music. The final layer of montage presents four figures from the camp favorite *Myra Breckenridge* (Michael Sarne, 1970), presumably cut out of a single production still and then painted diagonally across the picture plane in their original spatial relations. At the left, a somnambulant woman stands with precariously crossed legs. She is "dressed" in a red cone-shaped party hat, and a yellow and black polka-dot bikini that has been painted directly onto her body. Over her left shoulder a black butler is visible with a good two-thirds of his body

absent, cut off by the same wavy cut line that amputates the woman's left forearm. In the centre, a fully naked woman stands in profile, moving toward another woman seated at right wearing a (once again) painted double-breasted suit. A series of looks encloses the vertiginous space of this picture. The Cupid statue looks at the butler, the



WHERE AM I?, 1989, OIL ON CANVAS, 84" X 120"; PHOTO: CARMEN LAMANNA GALLERY.

butler looks at the seated woman who, in her turn, looks at the naked woman in the centre. The aristocratic porcelain woman looks across at her dandy, who, it may be assumed, returns her gaze even though his face is hidden by the unamputated arm of the woman on the left who, with eyes closed, is apparently about to lose her balance.

The music metonymically presented on the painted page, and other objects on the table, were all details used to adorn the lives of a historical aristocracy – just as the women who occupy the uppermost level of Tod's montage were used to decorate a fictive libertine lifestyle in the early 1970s. The film *Myra Breckenridge* was loosely based on the novel of the same name by Gore Vidal. In it a man named Myron (played by Rex Reed) becomes, or imagines that he has become, a woman named Myra (played by Raquel Welch). The naked and near-naked women who populate *Where Am I?* only appear in that fleeting moment of the movie when they are seen decorating a party visited briefly by Myra/Myron. But their marginal roles are perhaps typical of a film which is more than a little symptomatic of a place (Hollywood) and a post-sixties moment in which the notion of sexual liberation had little to do with emancipation. Except for the scene containing a certain sexual encounter that was largely responsible for *Myra Breckenridge*'s cult status, it is only in the rarest moments of the film that the nature of Myron's masquerade is not fluorescently outlined. The figure of Raquel Welch, dressed in the star-spangled costume of a comic-book super hero, is not as easy an object of masculine identification as are, for example, the female protagonists of the Slasher films that began to appear a few years after *Breckenridge* was first released. But even if both varieties of Final Girl are evidence of the instability of gender stereotypes, and of subjective identification in general, neither of their undisclosed selves is truly willing to relinquish control over the shape of their own particular sexual allegories. In response to this simultaneously inexorable and malleable closure typical of media representations, Tod asks what kind of subjective space is permitted her, she asks, "Where am I?"

Just as her earlier work had paralleled arguments and conflicts within the "Toronto avant-garde" centred around Queen Street, the most successful of Joanne Tod's recent paintings have begun to reassess the cultural climate that had accommodated

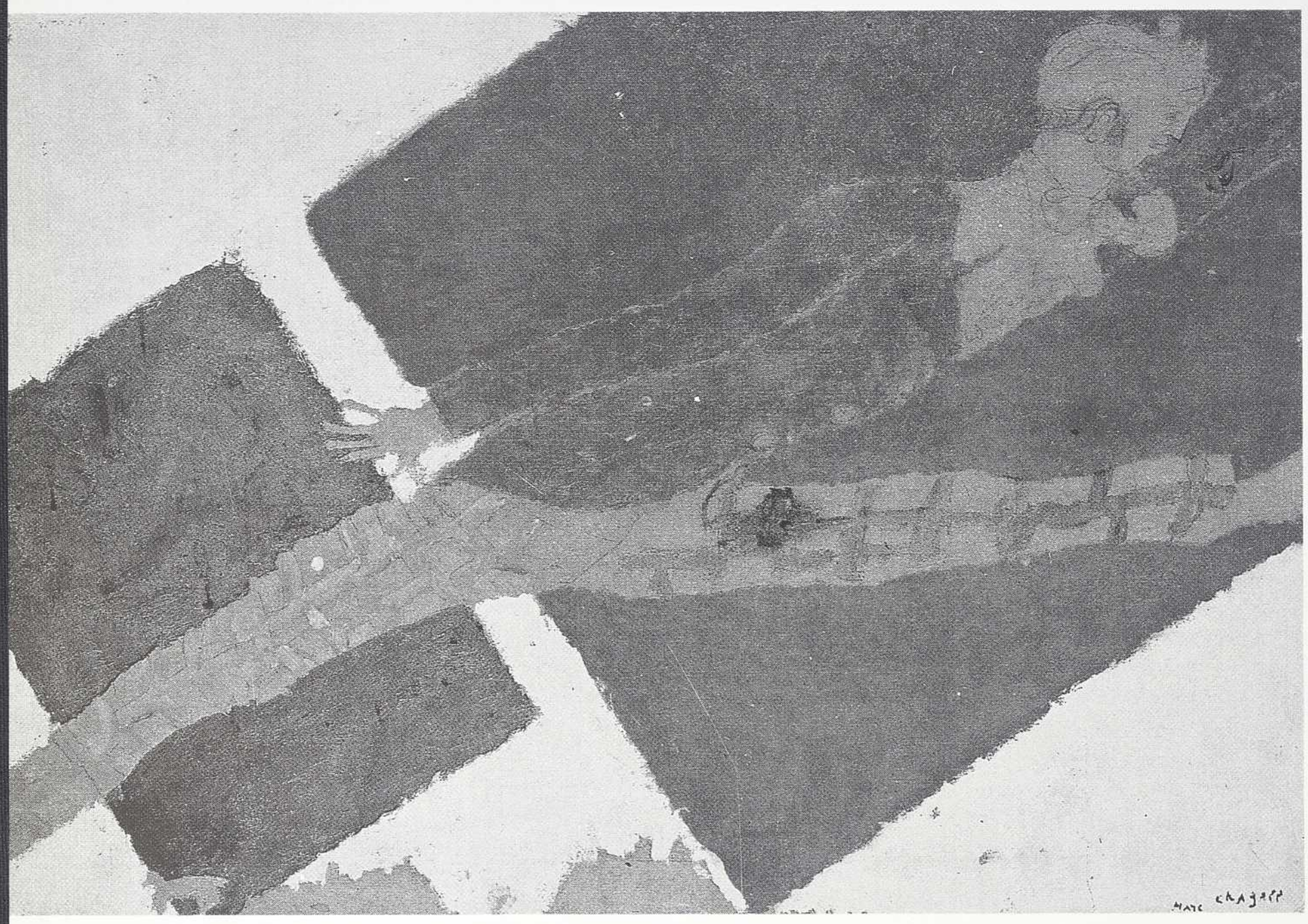
both "theoretical" and "expressionist" introspection in the arts throughout the last decade – tendencies which have important parallels in other sectors of society. By the end of the 1970s, North Americans had begun to witness the decline of many of the oppositional social movements that had developed a decade earlier. It was a cultural climate in which one would too often find previously instrumental languages of dissent and sedition appropriated by the media as little more than rhetorical flourishes. This moment, and the coincident appearance of its cultural precipitates, *Myra Breckenridge* and the Slasher movie, immediately preceded Joanne Tod's debut as a professional artist. I don't mean to suggest that they precisely determined the work that she would later produce, but contact with the circulation of such phenomena has been as important to her practice as any contact with that which might be found within the limited environs of the art world. And it was through examples such as these that she was able to discover a few of the many ways in which the desire for a coincidence of self and other that a representation proposes can, by and through the representation itself, be instantaneously rendered an impossibility.

NOTES

1. This is an abridged version of a longer essay written for the exhibition catalogue *Joanne Tod: Paintings* (Toronto: Power Plant/Mendel Art Gallery, 1991). This version highlights certain polemical ideas, while the full-length essay devotes an equal amount of attention to discussions of individual paintings.
2. Carol J. Clover, "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film," in *Misogyny, Misandry and Misanthropy*, ed. R. Howard Bloch and Frances Ferguson (Berkeley: University of California Press, 1989).
3. This possibility was well established in the characterization of both Killer and Final Girl, as the gender orientations of both were never entirely unambiguous. The Final Girl is often quite "boyish" in appearance, and sexually inactive or otherwise uninterested in boys her own age; and the Killer is usually a man who has never completely resolved an adolescent sexual moment: as Leatherface, the iconic character from *Texas Chain Saw Massacre*, is told by his father in the film's more than a little self-parodying sequel, "You got a choice boy, sex or the saw; you never know about sex, but the saw – the saw is family." The victims who populate the earlier moments of the movie are killed swiftly; however, it is through the eyes of the Final Girl that we, the audience, for at least half an hour of the film, are invited to experience her threatened pursuit, abject terror and eventual defeat of the Killer – and we are "in the end 'masculinized' by and through the very figure by and through which we were earlier 'feminized.'" Clover, pp. 208, 218.
4. The Slasher, as a genre of *horror* film that intends to terrify its viewers, has virtually come to an end. Responding to the sophisticated incredulity of audiences who, from the beginning, know what kind of entertainment they will be offered, many producers have transformed their Slashers into camp hybrids of horror and comedy that are more "gross" than they are horrifying. Note how Freddy Krueger of *Nightmare on Elm Street* fame becomes more of a wiseacre with every sequel, and has lately even taken up rapping.
5. William Wood, "Arguing with Manet: The Piano and the Dead Bear," in *C Magazine* 4 (Winter 1985), pp. 24-26.
6. Victor Coleman, "The End of Intelligent Art," in *Vanguard* (December/January 1982/1983), pp. 16-17.
7. Two months after *Monumenta* closed, Tod was included in a group exhibition at the Carmen Lamanna Gallery, *Commentary 1982*, with Brian Boigon, John Brown, and Marc de Guerre.
8. Other artists' organizations (in the broad sense) included: The Cabana Room (1979), The Grange (1980), V/Tape (1980), The Cameron Public House (1980) and various transformations of A Space.
9. These were: *Talking: A Habit* organized by Christina Ritchie for A Space (September 1982 – June 1983); nine evenings, nine speakers. *A Critical Structur(ing)* organized by Jennifer Oille for YYZ (October – November 1982); five evenings, nine speakers. *International Exposure for Canadian Artists* organized by William Boyle and Hennie Wolff for Visual Arts Ontario (May 1983); four days, over seventy-five speakers. *The Practice of Pictures* organized by Philip Monk for YYZ (February 1984); one day, ten speakers. *Discussions: Art and Criticism in the Eighties* organized by Chantal Pontbriand for *Parachute* (March 1984); three days, thirty speakers. *Artists/Critics* organized by Bruce Grenville and Jeanne Randolph for YYZ (May 1985); one day, eight speakers.
10. Tim Guest, *Late Capitalism* (Toronto: The Art Gallery at Harbourfront, 1985), p. 8.
11. Basing his argument on the centuries-old literary procedure of allegory as it was conceived by Paul de Man and, more significantly, Walter Benjamin, Owens traced a brief history of allegorical devices in modernist art: from Duchamp, and through the work of American artists Robert Rauschenberg, Robert Smithson, Laurie Anderson, and Sherrie Levine. "Allegorical imagery is appropriated imagery," Owens asserts, "the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, and poses as its interpreter. And in his hands the image becomes something other (*allos* = other + *agoreuei* = to speak)." Anyone who read Canadian art criticism in the early 1980s will recall reading the recitation of this etymological formula almost as often as they would have found footnote citations of Benjamin's "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936) or Laura Mulvey's "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975). Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," in *October* 12 (Spring 1980) and *October* 13 (Summer 1980), reprinted in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York/Boston: New Museum of Contemporary Art/David R. Godine, 1984), pp. 203-236.
12. Walter Benjamin, *The Origin of German Drama* (1928), trans. John Osborne (London: New Left Books, 1977), p. 175.
13. Benjamin, p. 178.
14. The speakers in *A Critical Structur(ing)* were: Thomas Lawson and Walter Klepac; Victor Burgin and Lisa Steele; Benjamin Buchloh and Philip Monk; Peter Fuller and Jeanne Randolph; and Peter Townsend, the first speaker, who apparently spoke alone. The lecture papers by Tim Guest, Kerri Kwinter, Anna Gronau, Edward Slopek, Philip Monk, Clive Robertson, Krzysztof Wodiczko, Diana Nemiroff and the collaborative group Renée Baert, Rosemary Donegan, Susan Feldman and "*in absentia*," Lynne Fernie, Rina Fraticelli, Johanna Householder, Kerri Kwinter, Joyce Mason, Tanya Mars and Christina Ritchie that form *Talking: A Habit* were all published in separate issues of *Parallelogramme* in 1982 and 1983.
15. Robin Hardy, "A Queen Street Editorial," in *Parallelogramme*, vol. 8, No. 3 (February/March 1983), p. 8.
16. Philip Monk, "Editorials: General Idea and the Myth of Inhabitation," in *Parachute* 33 (Winter 1983), pp. 12-18.
17. Philip Monk, "Axes of Difference," in *Vanguard* (May 1984), p. 11.
18. Monk, p. 11.
19. Monk, p. 12.
20. Philip Monk, *Subjects in Pictures* (Toronto: YYZ, 1984). The exhibition was first held at YYZ in Toronto in the Fall of 1984 and later travelled to 49th Parallel in New York. The show included the work of Shelagh Alexander, Janice Gurney, Nancy Johnson, Sandra Meigs, Joanne Tod, and Shirley Wiitasalo.

Stan Douglas is a writer and critic living in Vancouver.

À la lumière de théories récentes sur les processus d'identification et de distanciation qui opèrent dans certains films d'horreur (du genre *Texas Chain Saw Massacre*), l'auteur reconsidère les premières œuvres de Joanne Tod et sa pratique de recontextualisation d'images populaires tirées des médias. L'auteur examine ensuite le développement des centres d'artistes autogérés à Toronto, la profusion de colloques sur la critique dans le milieu des années quatre-vingt et le débat initié par le texte de Philip Monk intitulé «Axes of Difference». Il démontre comment le travail de Tod se constitua alors en un commentaire ironique sur le climat culturel et théorique d'une avant-garde torontoise à la recherche de son identité à l'intérieur du discours sur l'art international.



MARC CHAGALL, EN AVANT, 1919-1920, HUILE SUR CARTON, 31 X 44 CM. COL. GEORGES COSTAKIS, ATHENES.

Le Modernisme et les Tribulations des anges

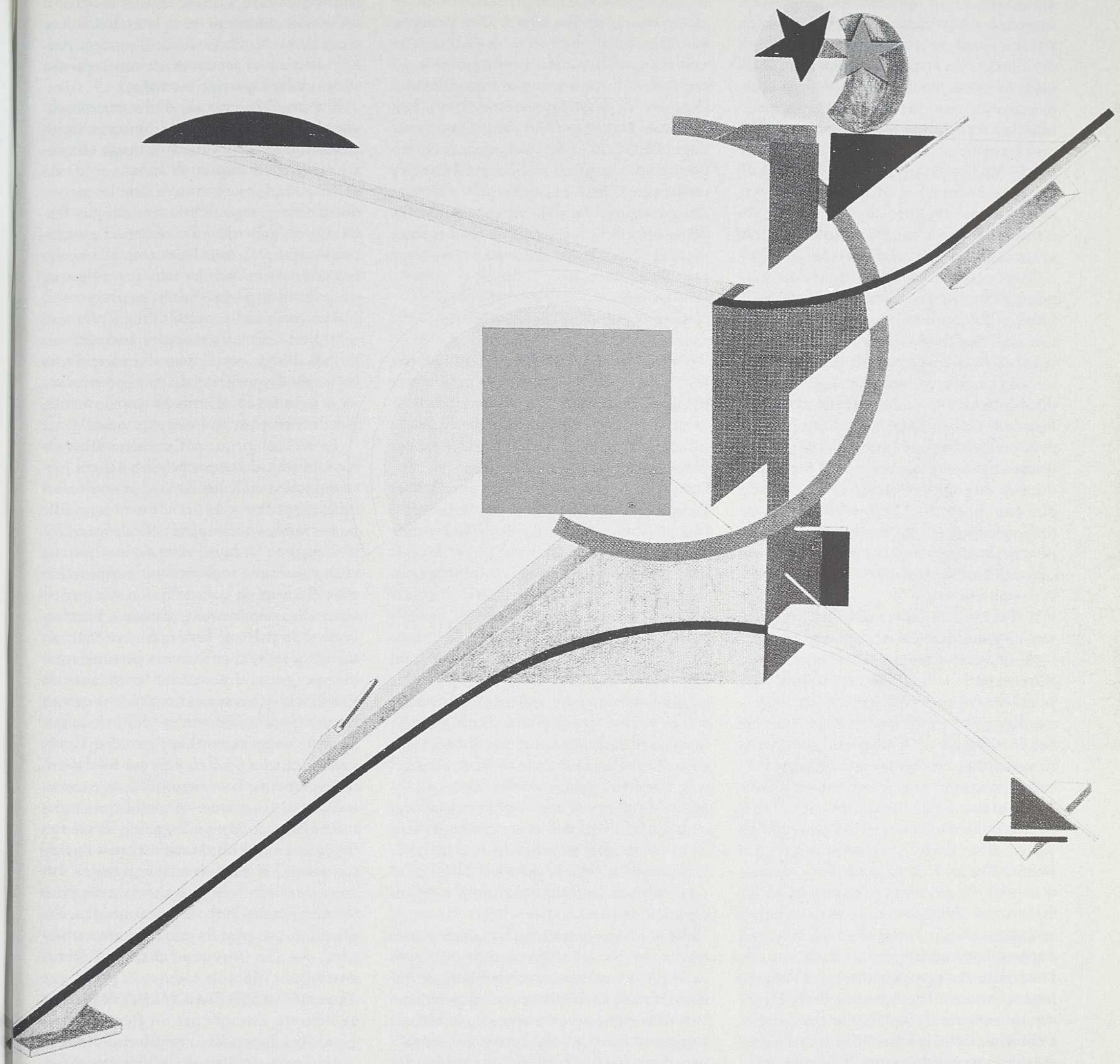
LES FIGURES VOLANTES DE CHAGALL ET DE LISSISTKY

TU NE VOLERAS POINT

Dans un texte important consacré à l'*Olympia* de Manet, une étude qui fait date autant pour sa portée méthodologique que pour l'intérêt de l'interprétation proposée, l'historien social de l'art T.J. Clark dénonce la faillite du sens[1] qui place cette œuvre à l'origine même du projet moderniste en peinture. Réfléchissant sur l'incapacité de la critique de l'époque à formuler une interprétation cohérente du tableau (*Olympia* fut en effet plutôt saluée par des injures que soumise à un examen sérieux), l'auteur attribue cette défaillance à une sorte de déstabilisation des signes affectant l'ensemble de la représentation, depuis la formulation iconographique (identification incertaine entre la déesse et la putain) jusqu'au traitement plastique (surdéfinition de la ligne et faible définition du modelé). Le jugement porté est sévère :

> Olympia could be described as a tissue of loose ends, false starts, unfinished sequences of signification : none of them the main theme, none accompaniment exactly : neither systematic nor floating *semes*»[2].

Cette in-signifiance viendrait d'une certaine activité ludique des signes[3] à laquelle de nombreux théoriciens de la déconstruction attribuent toute la portée critique de l'art du dernier siècle. Clark s'inscrit en faux contre cette position, l'in-signifiance équivalant, pour lui, à une manière d'irresponsabilité politique. Selon le théoricien marxiste, en effet, il importe qu'une œuvre d'art énonce clairement, en les articulant à des positions de classes, les déplacements qu'elle opère dans le système de l'art. C'est à cette seule condition qu'elle peut espérer avoir prise sur l'histoire.



EL LISSITZKY, NEUER (« HOMME NOUVEAU »), 1923, LITHOGRAPHIE, 53 X 45,4 CM.

Il m'a toujours semblé que l'anathème prononcé contre ce tableau de Manet et, à travers lui, contre le mainstream de la tradition moderniste, avait quelque chose d'injuste, en ce qu'il n'accordait aucun poids historique aux événements qui perturbent l'art dans son ordre propre et travaillent, par voie de retour sur les attentes et les perceptions du spectateur, l'imaginaire social. J'ai toujours eu la conviction que les signes picturaux n'étaient pas engagés dans des petits jeux innocents et futiles, qu'ils ne se libéraient pas n'importe comment et qu'ils ne flottaient pas sans direction. Ils étaient animés d'une intentionnalité qui portait en elle-même la marque d'un moment historique particulier et la nécesssité de s'y inscrire d'une façon significative.

La présentation successive à Montréal, dans un passé encore récent, des œuvres de Marc Chagall et d'une partie de la collection

Costakis[4], devait me fournir une occasion inattendue de prendre la problématique de Clark au pied de la lettre et de m'attarder à la question du flottement des signes dans un contexte de double urgence historique. Si l'on a pu reprocher au modernisme naissant de s'être élaboré dans un climat de désengagement généralisé (on se rappellera ici que le dandy offrait le premier prototype de l'esthète moderne), il en va tout autrement de cet art d'avant-garde à la russe qui rêva d'associer une révolution plastique accélérée et tumultueuse à des bouleversements politiques sans précédent. On peut déjà supposer, devant la réception différente que les publics d'aujourd'hui ménagent à la peinture de Chagall et à la production des constructivistes, que les stratégies déployées pour réaliser cette symbiose ont différé considérablement. Il y avait foule devant les tableaux de Chagall, une individualité choyée de la scène artistique internationale, représentant une forme apprivoisée de modernisme dont le poids historique demeure quelque peu incertain. On s'est moins pressé devant les autres qui, après une éclipse de plus de quarante ans, sont réapparus aux cimaises avec la résistance d'une énigme encore mal résolue.

Si l'écart dans l'accessibilité de ces œuvres au grand public peut se ramener à une sorte de dichotomie simpliste (mais encore efficace) entre la figuration et l'abstraction, pour l'observateur plus attentif, les images que Chagall a produites en Russie autour des événements d'Octobre ont une parenté structurale en thématique certaine avec celles des artistes plus formellement identifiés à l'avant-garde révolutionnaire. On y trouve une même fascination pour ce que l'on pourrait appeler, littéralement ou métaphoriquement, la «figure volante», c'est-à-dire pour des éléments compositionnels et constructifs échappant aux lois de la gravité, soumis à des pulsions ascensionnelles qui frappent l'ensemble du système du sceau de l'instabilité. Le rapprochement qui s'impose le plus concerne la production de El Lissitsky, un collègue d'origine juive que Chagall a fait venir à Vitebsk, en 1919, pour dispenser des cours d'architecture et d'arts graphiques dans l'Académie libre qu'il venait de fonder à titre de commissaire des beaux-arts.

Au-delà des particularités de l'anecdote ou de l'hermétisme apparent de l'épure géométrique, toute cette vertigineuse circulation à l'intérieur du dispositif de l'image n'est pas sans rappeler un des motifs les plus chers à l'ensemble de la tradition picturale de l'Occident: il s'agit de la figure de l'ange qui y avait toujours joui, malgré le caractère codifié de ses déplacements, d'une liberté optimale de mouvement. Le modernisme naissant, qui s'énonçait comme un refus de toute transcendance, en avait pourtant fait une espèce en voie de disparition. C'est pourquoi son retour furtif, en ce début de siècle orienté vers les grands projets utopiques, n'a pas seulement de quoi stimuler l'imagination. Il permet de réitérer que c'est en travaillant son ordre propre que l'art inscrit sa volonté d'agir dans l'histoire et d'y effectuer des transformations significatives. Il permet aussi de qualifier ces interventions et d'évaluer leur charge critique dans un contexte donné. Le poids des anges... une question dont la théologie de la plus haute volée n'a pas encore, à ma connaissance, songé à disputer.

LE PERFORMATIF DES ANGES

Contrairement à l'effort déployé, par les Pères de l'Église et par saint Thomas d'Aquin, pour régler l'épineux problème de la nature des anges, il semble que les textes bibliques où ils sont apparus les définissaient d'abord par leur fonction[5]. Les anges, en effet, ont la vocation de médiateurs entre Dieu et les hommes; ils sont des intermédiaires épisodiques dont la tâche se partagerait en quelques grandes responsabilités: prêter secours, protéger, intercéder et punir. Il faudrait ajouter, encore, cette affectation à porter des messages qui résume une bonne part de leur rôle et institue les anges en véritables figures de la peinture. Puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, dans l'optique de T. J. Clark, de cette capacité de l'art à faire signe, de façon à éclairer les actions des hommes. Traduire cette fonction de messager en termes visuels, trouver sa formulation dans le cadre de l'image, c'est essentiellement s'attacher à une sémiologie du positionnement et des trajectoires, c'est suivre le mouvement de haut en bas, de bas en haut, et son effet sur le système de la représentation aux grandes étapes de sa mise en place historique comme à ses principaux moments de crise.

Dans la représentation chrétienne primitive et médiévale, la distribution des anges correspond à une économie symbolique qui s'accommode aisément de cette régulation à la verticale de la page comme de la bâtisse. L'ange qui flanque la figure en majesté s'assure de la meilleure place, dans toutes les acceptations du terme, puisqu'il trône aux absydes, aux coupoles et aux tympans (l'ange déchu, le mauvais ange, se voit par contre relégué aux registres inférieurs). Il n'en va pas de même de la représentation qui s'élabore au Quattrocento dans le cadre du tableau de chevalet. S'étant donné pour tâche d'aménager un nouvel ordre du monde sous le contrôle d'un regard souverain qui n'émane plus d'en haut, le dispositif qui a pour nom perspective va entretenir avec les anges des rapports ambigus. Célébrant l'autorité de l'homme et la maîtrise qu'il exerce sur son univers, l'image se voit soumise à un double mouvement de latéralisation et d'expansion vers la profondeur rendant problématiques les prouesses aériennes qui ont toujours été l'apanage des anges.

Comme il complique, d'ailleurs, toute figuration de la transcendance. Hubert Damish a bien montré en étudiant le nuage (un autre agent d'échange entre le haut et le bas) à quel point le motif s'inscrit dans les marges du système perspectif pour en indiquer l'arbitraire et l'inévitable clôture. Depuis ces créatures ailées trop lourdes et trop charnelles qui atterrissent dans les tableaux religieux, jusqu'à ces corps propulsés, aux raccourcis indécents et aux tuniques échancrées, qui virevoltent dans les coupoles, les représentations d'anges perpétuent une sorte d'anomalie du dispositif qui déploie toutes ses ruses pour les assimiler sans trop de heurts, voire même pour en jouer avec profit[6].

La décision prise par Courbet, à l'orée du modernisme, de ne pas peindre d'anges parce qu'il n'en avait jamais vus, pourrait alors nous apparaître sous un nouveau jour. Elle serait moins une coupure radicale avec l'ancien régime de la représentation que son aboutissement logique, par suppression d'un élément de contradiction. Ce positivisme-là, qui s'annonce comme un renforcement du pacte de la mimésis, va pourtant mener la représentation à sa perte en mettant progressivement à nu les rouages du dispositif et les bases matérielles qui en assurent le fonctionnement. Il n'a donc que faire des anges et semble s'interdire l'accès au surnaturel, si l'on en juge par les doléances répétées de la critique d'époque contre les ratés de la peinture religieuse qui s'expose aux Salons. Un an avant de livrer son *Olympia* au public, Manet croyait encore pouvoir s'en tirer avec les anges et dut s'étonner de la réception que l'on réserva à son *Christ mort*. Personne ne jugea la scène plausible, pas plus les commentateurs hostiles, qui s'en prirent au charbonnier mal lavé faisant office de cadavre et peu digne d'assumer un rôle divin, que les défenseurs de l'œuvre, fascinés par un élément marginal: les appendices emplumés dont le peintre avait orné la partie supérieure du tableau et dont on se mit à louer les qualités de couleur et de facture. Typique de cette réaction, la réponse que Degas aurait faite à une remarque irrévérencieuse de Courbet sur le cul hypothétique des anges de Manet:

> Oui, je sais, Courbet disait que n'ayant jamais vu d'anges il ne pouvait savoir s'ils avaient un derrière et au surplus qu'étant donné leur taille, ce n'était pas les ailes que leur avait mises Manet qui pouvaient les porter. Mais je me f... de tout ça; il y a dans ce Christ aux anges un dessin! Et cette transparence de pâte. Ah! le cochon![7]

L'ange occupe toujours les hauteurs, mais

c'est pour inscrire, dans la partie supérieure du tableau, un travail de surface qui anéantit toutes les possibilités de déplacement et paralyse conplètement sa fonction originaire. La seule médiation qui subsiste, le seul transit, s'effectue entre l'effigie de l'ange et les propriétés du support, par la virtuosité d'une intervention qui n'a plus rien de divin. Le modernisme dont le projet s'énonce dans le seconde moitié du XIX[e] siècle, s'articulerait donc à partir d'un matérialisme redoublé: celui d'une représentation qui exclut d'emblée tout ce qui ne relève pas de l'expérience vérifiable (en particulier les anges que saint Thomas d'Aquin, à la suite de Pseudo-Denys, identifiait comme des substances séparées) et celui d'une pratique qui exhibe son propre procès de production (ce qui, ultimement, aboutirait à détruire la représentation au profit d'un effet de présence, celle de la substance révélée du médium).

La suite des événements allait s'avérer beaucoup plus confuse et le modernisme s'engagea très tôt sur la voie du paradoxe. Depuis les réactions des symbolistes au positivisme régnant jusqu'à l'engagement des premiers abstraits dans les sentiers de la théosophie, l'exploration du matérialisme pictural serait l'apanage d'artistes fascinés par l'ailleurs, attirés par l'au-delà et fondant leur démarche sur des convictions spirituelles. La déconstruction de la représentation passerait donc, bizarrement, par la fascination de l'irreprésentable. C'est pourquoi l'ange trouve à nouveau sa place dans la *Vision après le sermon* de Gauguin, un tableau qui explore les propriétés décoratives de la peinture. S'il occupe encore le registre supérieur de l'image, l'ange, ici, n'a pas besoin de voler: sa position seule suffit à qualifier et à rendre signifiant un acte de division qui relève totalement de la surface: la coupure d'un champ saturé et monochrome (un sol) par une bande recourbée en arc de cercle (une branche d'arbre).

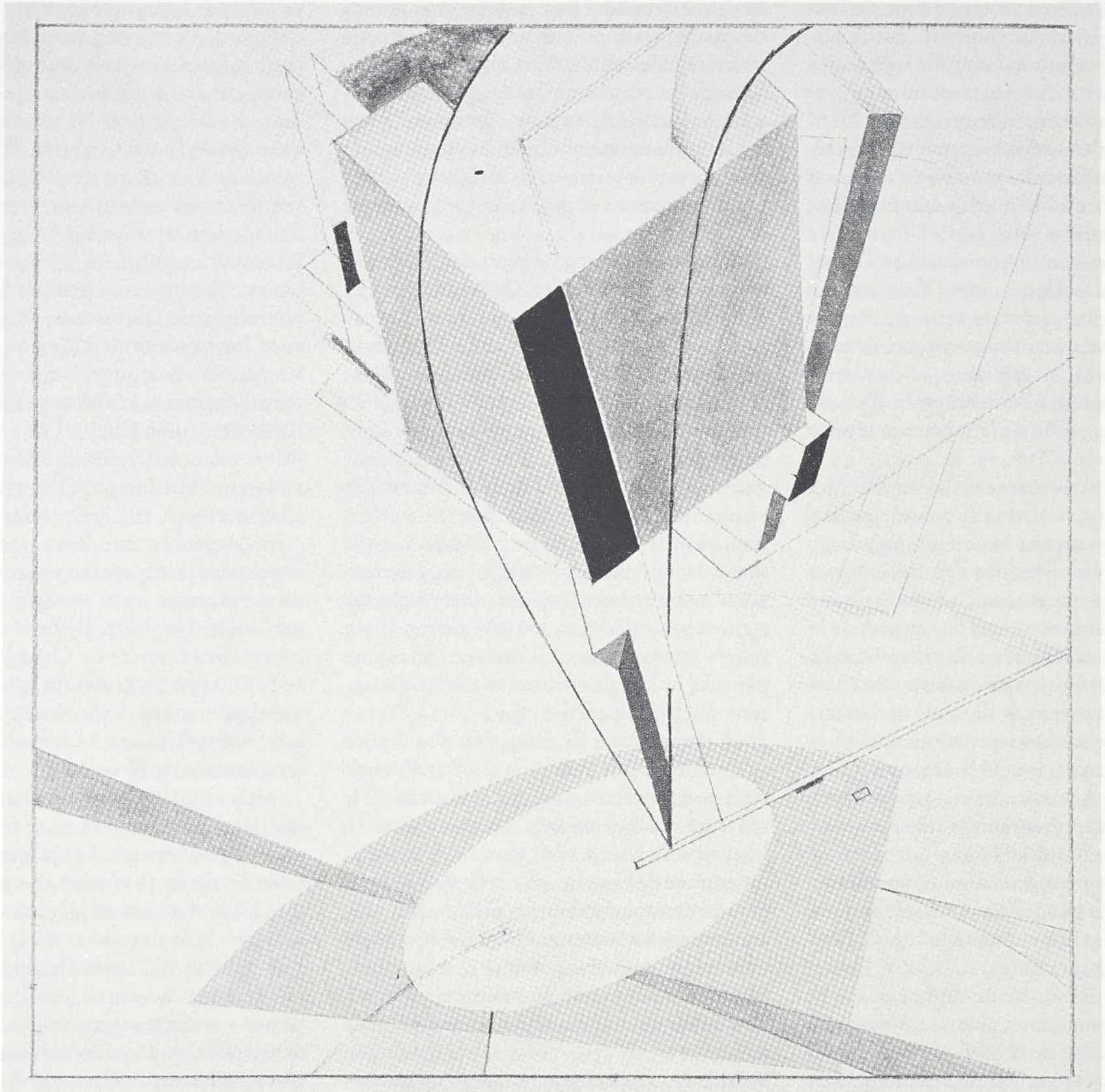
L'ENVOL RÉVOLUTIONNAIRE

C'est donc moins l'iconographie de l'ange qui retient ici notre attention que ses performances dans le dispositif de l'image. Voilà pourquoi l'apparition des figures volantes de Chagall et de Lissitsky nous a semblé d'un intérêt tout à fait exceptionnel à deux points de vue. D'abord, ces figures s'éloignent du motif proprement dit pour ne retenir de l'ange que la fonction: celle de circuler dans le système et de l'affecter (l'infecter?) de toutes sortes de déterminations qui le perturbent et qui peuvent éventuellement l'amener à se retourner contre lui-même. D'autre part, la prolifération de ces corps flottants (on pourrait dire qu'elle est un trait dominant dans la production de l'avant-garde russe) correspond à un moment de forte collusion entre deux instances, l'artistique et le politique, qui viennent de connaître de profondes ruptures. Après avoir franchi à l'accéléré leur passage vers le modernisme, l'une et l'autre se trouvent confrontées à des choix d'un radicalisme sans précédent qui les unissent, pour un bref moment, dans une cause commune: produire le changement. Qu'elles aient choisi, pour mener le combat, de se laisser guider par de nouveaux anges, a de quoi nous intriguer.

Il s'agit bien d'engagement dans le projet révolutionnaire, en effet. On le sait pour El Lissitsky, qui réalisa des œuvres de propagande alors que les balles sifflaient encore dans Moscou. On lui doit le premier drapeau du Comité central du parti et plusieurs autres réalisations de conception graphique (affiches, livres, revues, kiosques et aménagements d'expositions) dont la dimension publicitaire ne s'est jamais démentie. Mais il en va aussi de même pour Marc Chagall, que la suite de sa carrière a fait ranger, avec Kandinsky et beaucoup d'autres, parmi les opposants au régime bolchévique. Il s'y trouva pourtant associé, pendant une courte période, à titre de créateur et d'administrateur d'art. On aurait songé à lui, à Pétrograd, comme haut fonctionnaire des affaires culturelles, s'il ne s'était replié sur Vitebsk où il s'activa avec beaucoup d'ardeur dans la réforme des beaux-arts. Le Commissaire Chagall écrivait, en 1918, avec toute la grandiloquence de rigueur: «Croyez-moi, le peuple métamorphosé des travailleurs sera prêt à gravir ces sommets de l'art et de la culture qu'atteignirent en leur temps quelques nations et dont nous ne pouvons que rêver»[8]. Chagall fonde des maisons d'enseignement de l'art et en réforme d'autres: une École populaire des Beaux-Arts, un atelier communautaire et une École d'arts et métiers se développent sous sa juridiction. Il produit lui-même des affiches, des murales et des décors de théâtre pour participer à l'élan général. En somme, tout dans son comportement permet de l'identifier au collaborateur organique dont El Lissitsky paraît avoir, aux yeux de la postérité, constitué le prototype. En tant que juifs, les deux collègues ont des raisons de se rallier au projet de changement de société. La chute du régime tzariste devait, pour l'ensemble de cette minorité ethnique, signifier la fin des pogromes et l'obtention d'une citoyenneté pleine et entière[9]. Si les brimades n'allaient pas tarder à refaire surface, il y eut au moins un court épisode d'optimisme et d'euphorie sur la lancée de la Révolution et ses promesses de liberté.

Chagall et Lissitsky, que les circonstances ont réunis dans une région liée à leur jeunesse, ont tous les deux bénéficié du renouveau intellectuel et culturel qui animait les communautés juives de Russie depuis le début du siècle. C'est pourquoi on les trouve occupés à quelques projets d'édition et d'illustration de livres, notamment de contes pour enfants d'inspiration folklorique. Leur démarche ne peut cependant pas s'expliquer sans un contact avec les tendances les plus avancées de l'art d'Occident. Pour Chagall, ce furent les circuits de l'avant-garde parisienne et une assimilation très personnelle du fauvisme et du cubisme régnants. Pour Lissitsky, l'ouverture à l'Europe se fit par le biais de l'architecture, étudiée à l'Université technique de Darmstadt, et par des liens avec les milieux de l'art nouveau. Leurs trajectoires se trouvent donc jalonnées de rapprochements et d'écarts. Lissitsky semble redevable à Chagall de son imagerie juive, entre autres du motif de joueur de violon qu'il utilisa pour illustrer des contes ukrainiens en 1919. On retrouve dans sa correspondance privée, aussi tard qu'en 1924, des dessins d'inspiration chagallienne (dont un personnage juché en équilibre précaire sur l'arête d'un toit). Il arrive que l'on rencontre dans l'œuvre de Chagall, entre 1917 et 1921, la présence de quelques plans géométriques et une économie de composition qui fassent écho aux œuvres abstraites contemporaines de Lissitsky.

Mais c'est davantage au niveau structural que les deux productions se font signe, en apparence du moins. Les images de Chagall et de Lissitsky s'animent très tôt de motifs qui, pour des raisons diverses, échappent aux lois de la gravité et de la perspective. Des figures qui s'inversent ou s'élancent en triomphant des obstacles, des masses disposées sur des supports fragiles, instaurent dans le dispositif un élément de légèreté et de fantaisie aussi bien que d'incertitude. Que cet engouement pour la «figure volante» ait semblé, à l'un et à l'autre, propice à soutenir le projet révolutionnaire et la transformation de l'ordre social, se manifeste tout particulièrement dans quelques œuvres fortement apparentées réalisées entre 1919 et 1921. Pour célébrer le premier anniversaire de la prise de pouvoir par les bolchéviques, Chagall fait décorer la ville de Vitebsk. Il soumet lui-même des esquisses dont deux nous sont restées, portant pour titre *En avant, toujours en avant*. Au-dessus de la ligne des toits qui borde le bas de l'image, un personnage se propulse à travers l'espace à grandes enjambées. Sa silhouette animée d'un mouvement énergique correspond à la figure de l'*Homme nouveau*, cette sorte de discobole abstrait, à tête étoilée, que Lissitsky a conçu pour un porte-folio de marionnettes élaboré à la même époque (la série de person-



EL LISSITZKY, PROUN 5 A, 1919, 17,5 X 22 CM. COLL. SOPHIE LISSITZKY-KÜPPERS.

nages, reliés à la pièce de Kroutchonykh *La Victoire sur le soleil*, ne fut lithographiée qu'en 1923).

L'IMPLOSIF ET L'EXPLOSIF

Là s'arrête, cependant, l'analogie. Lorsqu'on examine les effets des «figures volantes» dans le système de l'image et leurs répercussions anticipées sur le spectateur, on relève un nombre important de divergences qui confirment le caractère nettement plus radical de la démarche de Lissitsky. Chez Chagall, les transgressions des lois physiques demeurent liées à l'anecdote. Tous ces personnages perchés (*Le Mort*, 1908), se livrant à des cabrioles acrobatiques (*La Kermesse*, 1908) ou propulsés dans le ciel (*Au-dessus de Vitebsk*, 1914), appartiennent aux souvenirs d'enfance révisés par la mémoire et l'imagination. Certains ont attribué à la spiritualité et à la culture hassidiques une sorte de panthéisme naïf et une propension au ludisme qui expliqueraient la perte de gravité (dans le sens physique et moral du terme) des figures de ses tableaux. Son séjour à Paris et sa connaissance du primitivisme et du cubo-futurisme russes lui ont suggéré d'autres motifs de délire et d'irrévérence (*Le Buveur*, 1911 ; *Le poète, trois heures et demie*, 1911). Le registre expressif est aussi varié que celui des sources. Nul comme Chagall ne sait tirer parti du caractère extatique ou menaçant de ces corps arrachés à leur propre pesanteur ou relâchés en chute libre et piquant du nez vers le sol.

Mais la démarche du peintre s'impose des limites qui vont s'avérer problématiques dans le contexte de l'engagement révolutionnaire. La peinture de Chagall se développe sur un mode éminemment personnel ; elle se fonde sur l'expérience et les émotions d'un individu, doué d'une sensibilité hors du commun, auquel le spectateur est appelé à s'associer. Elle est aussi, par définition,

rétrospective, entièrement tournée vers la reprise fantasmatique du passé. Au niveau du dispositif pictural, les figures flottantes de Chagall se trouvent affectées à l'exploration de la clôture: les silhouettes s'élèvent dans le ciel pour se heurter à la bordure supérieure du cadre qui peut les retenir ou les repousser selon un magnétisme capricieux et apparemment réversible. Dans un tableau de 1915 intitulé *Le Poète allongé*, une figure dort au bas d'une colline... et de la peinture.

Les «figures volantes» de Lissitsky ont d'autres choses à signaler. C'est la venue, à l'Académie libre de Vitebsk, du peintre suprématiste Kasimir Malévitch qui va permettre à Lissitsky de trouver sa voie et de participer à l'effort de l'avant-garde. Les tableaux de Malévitch inspirent à Lissitsky son vocabulaire formel et sa fascination pour les arrangements dynamiques. Les plans colorés du suprématisme s'enlèvent sur un fond blanc, indifférencié, et semblent en proie à une intense activité. Un certain nombre de choix compositionnels propulse ces figures dans des espaces insondables et les maintiennent dans une sorte d'apesanteur: prédominance des axes obliques, tendance à disposer les masses les plus lourdes vers le haut, distanciation des formes entre elles et par rapport au cadre (lorsqu'elles se recoupent, les figures ne produisent pas d'effet d'emboîtement; elles se traversent, se frôlent, s'attirent et se repoussent sans s'agglutiner ou se souder). Inspirés en partie des collages cubistes, les motifs géométriques sont d'abord apparus comme une sorte de trouée a-logique dans une représentation éclatée en fragments. Ils sont ensuite devenus de véritables métaphores de la peinture[10], une peinture débarrassée de sa fonction mimétique et de l'idéologie passéiste s'y rattachant. Nous savons que ce saut brusque dans l'abstraction, dont les particularités morphologiques s'avèrent très radicales pour l'époque, correspond à une volonté de renouvellement dont les sources d'inspiration sont multiples et difficiles à démêler: un spiritualisme à connotations religieuses, auquel la pensée symboliste et la doctrine théosophique ne sont peut-être pas étrangères, s'y combine à une expérience de géométrie post-euclidienne qui cherche à figurer un espace pluri-dimensionnel mieux accordé aux données contemporaines de la science. Les écrits de Malévitch sont hantés par la métaphore de l'air. L'artiste rêve de s'échapper du dôme bleu de l'horizon pour lancer à travers le blanc de l'infini, tel un rayon de phare, le sémaphore coloré du suprématisme.

Lissitsky, formé dans une école d'architecture, va pour sa part délaisser la connotation spirituelle des «figures volantes» pour se concentrer sur une redéfinition géométrique de l'espace qui va l'amener à renoncer au tableau de chevalet. Baptisant ses travaux abstraits en deux dimensions du nom de PROUNS (abréviation d'une expression qui signifie «projet pour l'établissement d'un art nouveau»), l'artiste les désigne comme des stations de transit entre la peinture et l'architecture. L'inscription des plans à la façon de Malévitch s'y combine avec des exercices de perspective axonométrique pour suggérer une confusion des points de vue et une opération de débordement: les motifs aériens de Lissistsky ne vont pas réitérer les limites du cadre; ils aspirent à passer outre et à basculer dans l'espace du spectateur. Typique de leur volonté de transgression, ce rapport au matériau distingue les images de Lissitsky de celles de Chagall. Ce dernier joue de toutes les séductions de la peinture, exploitant un chromatisme expressif qui sert de contrepoint à ses motifs flottants. Les schémas de Lissitsky ont la précision du dessin d'ingénieur, quel que soit le médium dans lequel ils s'inscrivent (encre, gouache, aquarelle, gravure, peinture à l'huile). La couleur, chez lui, devient le signe d'un matériau autre, une énergie constructive à mobiliser socialement. Les formes de Lissitsky se prêtent à la reproduction mécanique et tentent d'échapper aux déterminations du style individuel. La vision de cet artiste est essentiellement projective et utopique: elle lance ses modèles dans l'avenir. Faut-il s'étonner des difficultés de Chagall dans sa propre Académie? Une confrontation avec les tenants du suprématisme amène l'artiste à quitter Vitebsk en mai 1920.

Chagall émeut... Lissitsky meut, littéralement. Cela se passe d'abord avec les œuvres abstraites, que l'on peut théoriquement suspendre dans n'importe quel sens. Lissitsky passe rapidement aux applications pratiques de ses expériences formelles, dont il ne fait que sanctionner l'aboutissement logique. Dans ses réalisations typographiques (*De deux carrés*, 1922), comme dans ses mises en scène d'expositions (Salle PROUN, Berlin, 1923), il incite le lecteur-spectateur à bouger plutôt qu'à contempler. Cette activité, pourra-t-on objecter, demeure encore toute ludique et n'aboutit pas à des résultats quantifiables pour ce qui concerne la transformation concrète du monde. On touche là à un autre type de limite, celle de l'art en tant que pratique sociale et culturelle dont le mode d'opération est lié à la poursuite de l'irreprésentable, comme si elle était encore hantée par quelque vol d'anges.

NOTES

1. Les termes utilisés sont *insignificance* et *failed to signify*. Clark, T. J., «Preliminaries to a Possible Treatment of *Olympia* in 1865», dans Frascina, Francis & Harrison, Charles eds., *Modern Art and Modernism, A Critical Anthology*, New York, Harper & Row, 1982, p. 259-273 [le texte a été publié originellement dans *Screen*, vol. 21, n° 1 (printemps 1980), p. 18-41].
2. *Ibid.*, p. 267.
3. Clark parle de *free play of the signifiers* (*ibid.*, p. 266) et de *harmless play of the signifier* (*ibid.*, p. 271)
4. L'exposition *Marc Chagall* s'est tenue du 28 octobre 1988 au 26 février 1989 au Musée des beaux-arts de Montréal; celle de la *Collection Costakis*, du 17 mars au 21 mai 1989.
5. Notre incursion un peu rapide dans le champ de la théologie s'inspire des notes d'un cours spécialisé sur l'angéologie donné par P. Letellier, Couvent St-Albert, Studium dominicain d'Ottawa, 1958-1959.
6. Une étude récente de Giovanni Careri démontre le rôle capital joué par les figures des anges dans l'aménagement de trois ensembles du Bernin. Ce rôle n'est pas subsumé par la dimension iconographique du motif mais par une fonction d'articulation des différents systèmes plastiques (*le composto*) visant à mobiliser le spectateur. Careri, Giovanni, *Envols d'amour/Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, traduit de l'italien par Michelle Coquet avec une préface d'Hubert Damish, Paris, Usher, 1990.
7. Rapporté par Moffet, Charles M., dans *Manet 1832-1883*, catalogue de l'exposition tenue aux Galeries Nationales du Grand Palais, Ministère de la Culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1983, p. 207 (la citation est reprise d'Ambroise Vollard, Degas, Paris, 1924, p. 65-66).
8. Meyer, Frank, *Marc Chagall*, Paris, Flammarion, 1964, p. 268.
9. Sur les rapports entre la tradition judaïque et l'avant-garde russe voir: Abramsky, C., «El. Lissitsky as Jewish Illustrator and Typographer», *Studio international*, Vol. 172, n° 882 (octobre 1966), p. 182-185; Birnholz, A.C., «El Lissitsky and the Jewish Tradition», *Studio International*, Vol. 186, n° 959, p. 130-136.
10. C'est la thèse que défend Yve-Alain Bois dans «Malévitch, le carré, le degré zéro», *Macula*, 1, 1976, p. 29-49.

Nicole Dubreuil-Blondin est professeure d'Histoire de l'art à l'Université de Montréal et a publié *La Fonction critique de l'œuvre d'art dans le Pop Art américain* aux presses de la même université.

Starting with the privileged position that the angel has occupied in Western art, the author comments on the work of Marc Chagall and El Lissitsky. She explains the artists' fascination with the floating figure as being due to an interest in transgressing the laws of gravity and perspective, and, further, to symbolize the Russian Revolution's dream of transforming the social order. The author, however, also underlines the artists' differences: Chagall's approach appears anecdotal in comparison to Lissitsky's radical treatment of the motif.

JANINE MARCHESSAULT

Incorporating the Gaze

INTERACTIVE VIDEO AND OTHER DEATH DRIVES

Under a section called "Murder by Television," Marshall McLuhan notes that the Kennedy assassination as seen on television highlights a paradoxical feature of the "cool" medium. While "it involves us in moving depth, it does not excite, agitate or arouse." The television image "closes our senses" as it forces us to conform to the pattern of experience presented. Not surprisingly, one of television's earliest genres was the *medico*, expressly because "fostering a passion for depth involvement in every aspect of experience creates an obsession with bodily welfare."[1] Television as prosthetic creates a sense at once of loss and plenitude – the more it keeps you *in touch*, alleges McLuhan, the less you feel.

The experience of disembodiment designated by the Kennedy assassination is, of course, profoundly Catholic: transcendence takes place through a sacrificial body, both Kennedy's and by extension our own, which is but a small price for omniscience and everlasting life. The double movement that McLuhan discerns in the telematic experience mirrors the persuasive attitudes surrounding new interactive technologies: defined, on the one hand, by a concern with "bodily welfare," and, on the other, by a celebration of global annexation.

Jim Campbell's *Hallucination* and Nancy Paterson's *Bicycle TV: Some Interactive Exercise*, recent video installations exhibited as part of PRIM's *TeleVisions*, inhabit these polarities by teleporting the spectatorial body into derealized spaces. Campbell's installation induces apocalyptic visions of an instrumental world void of corporality, while Paterson's piece "recycles" pastoral ideals along circuitous country roads that go nowhere. I have chosen to stage an encounter between these works because both invert the binary oppositions, the frenzied dystopias and utopias, informing the discourses of new communications media. At the same time, both installations interrogate the perceptual models these promise to instate by foregrounding the very materiality of those spaces targeted for *incorporation*, those spaces just beyond the frame.

INVOLUNTARY HALLUCINATION

In the spectatorial regime inaugurated by broadcast television, the distance between the televised body and the spectator (which the cinema both denies and depends on) is seemingly undone. The televisual regime, as McLuhan so often argued, *claims the viewer as its vanishing point*. Hence, we can no longer describe television as an organization of space inherited from seventeenth century rationalism; nor can we think of it in terms of a subject-system. For as Stephen Heath clarifies:

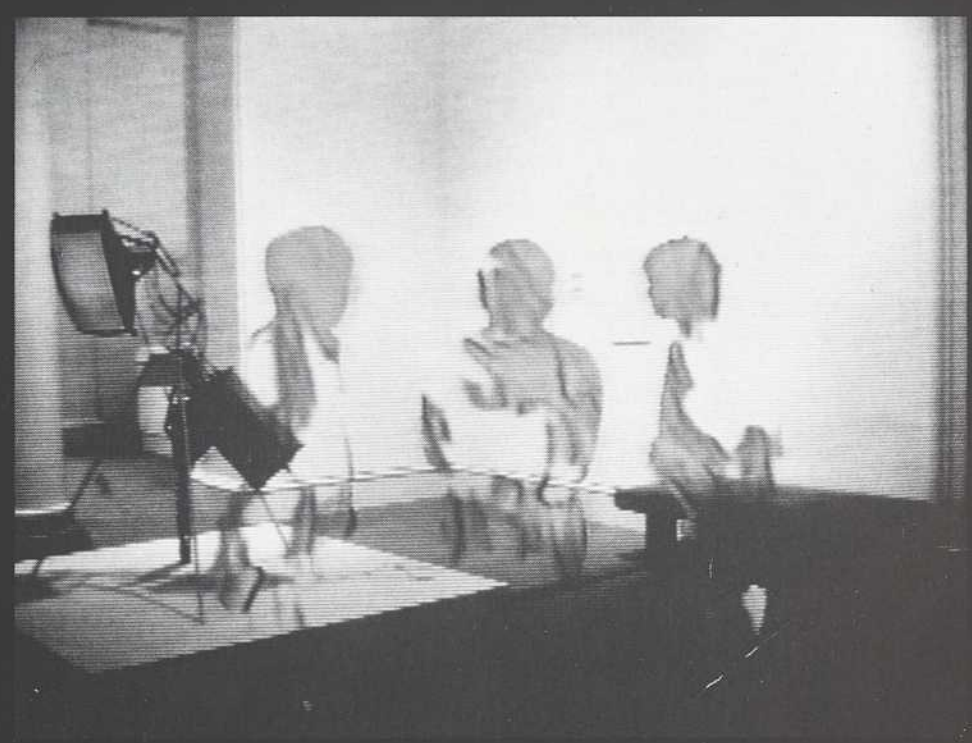
> *[T]he governing centre* is no longer within or augmented from the brain, and knowledge is in the capacity and speed of the information/communication circuits, those circuits in which the individual is now an element, a function, a point of transition and circulation.[2]

Like McLuhan, Heath describes a vanishing point: the derealization of politics into "a moment by moment flow that relativizes any and every identity." What comes to matter in this economy is a constant atomization and circulation, a plurality that makes every identity appear and disappear by denying exclusion, by marketing difference as a look, by showing us the war from a bomb's point of view.

This is Campbell's starting point. Initially conceived for the Museum of Modern Art in San Francisco, *Hallucination* is designed to both enfold and disperse the spectatorial space in the most total way. The installation consists of a 50" monitor and closed circuit video camera which, like a mirror, invites the viewer's narcissistic gaze. What at first appears as sheer reflection explodes into a frenzy of flames accompanied by appropriate sounds of burning flesh. After several painful seconds, spectating bodies disappear from the monitor leaving behind only the depth of an empty room, a space untouched by their presence.

Like the magic of Lavoisier's famous







JIM CAMPBELL, **HALLUCINATION**, 1990.

mirrors in the eighteenth century, which defied the laws of gravity and in so doing "contrived to take away [the spectator's] identity,"[3] *Hallucination* erases the relations of identity between things in the room. Only *site* is privileged. As a neutral and homogeneous space, the mute ground beneath the encasing glass ensures the stable relation of container to contained, of room to monitor, of monitor to spectator, and finally, of museum to history.

The visibility and coherence of the museological/televisual site are made possible only through the disappearance of the spectator into the blank and silent depth, the perfect order, of the monitor. Campbell's version of interactive video is profoundly reactive. The illusion of choice, freedom and the connectedness to things is pushed to its most brutal extreme: the gaze is inverted, the camera is you and the burn of a light source that exceeds the mechanism's calculated luminosity consumes your body. Dispersed into the white balance of the room, you enact that *sensuous convulsive participation*, the "murder by television" that McLuhan describes as watching television. And like the boundless elasticity of the power he celebrates, this magical incineration is totalizing – immune to boundaries and difference, insistent in its unity and universality.

After standing in the room for a while longer, the viewer comes to realize that Campbell's hallucination carries a scopic regime far more complex than at first experienced. The spectatorial gaze has always depended on a certain invisibility – the spectator's own body – and on limiting the field of vision in order to better experience the order of the seen. Nevertheless, the illusion of interactivity in television, according to Campbell, depends on not eliding the spectator but on masking her invisibility with another visibility. *Hallucination* enacts this process through the presence of a virtual woman who appears in the spectatorial space of the monitor like one more viewer. You don't notice her at first. Seen through the monitor she appears to be standing directly behind you, moving around the room in and out of the camera's range. Her presence is constant in the steady flow of monitored spectators but unlike them, her body is never subjected to the camera's blistering incineration. Soon we come to realize that she is not in the exterior space of the room but has a central role to play in clearing the interior expanse of the monitor in which she is contained.

Woman, historically absent from the museum due to its rationalized categories of places (i.e., of inside and outside), finds a fitting conspicuousness in the most domesticated home appliance – an appliance specifically designed to meet her needs, to soothe her desire for mobility and access to the public sphere. Coded as relative depth, Campbell's virtual woman is chance, destiny and time incarnated – all those uncertainties that the body of woman represents in patriarchal culture. Produced through its binary logic she in turn reduces all information outside the frame to zero or one. She stands seemingly just outside the left of the frame, flipping a coin: heads you evaporate instantaneously, tails you burn first then disappear. Either way, closure is guaranteed.

When she is not surveying the room or deciding your fate, she gives the time to an imaginary spectator just outside the frame. Indeed, everything just outside the frame becomes imaginary, including your own presence. Somewhat akin to the fate of early television, *Hallucination* brings to life a cremation of all live televised action. Yet, as Mary Ann Doane has pointed out, it is the earlier version of "liveness" and direct transmission that gives television its truth value, that imbues its derealized spaces with the "lure of referentiality."[4] Thus, television *preserves and annihilates* the indeterminate; it decorporealizes and incorporates any disruption that might impede its closed circuit.

The military conquest of space, as Paul Virilio has suggested, is ultimately the conquest of the image whose temporality comes to succeed astronomical time and therefore claims to expose the whole world.[5] The broadcast apparatus whose chief aim in its earlier configuration of radio served military ends by colonizing chance, plays at producing it. Campbell extends this temporal mastery to the virtual woman who, like the live studio audience, breaks down the division between outside and inside, paving the way to the synergetic world where there is no difference between producer and consumer, no difference between contained and container. Everything exists as present and immediate; each moment is exhausted, discarded and hence, as Doane puts it, completely "forgettable."

It is probably not surprising that a new war game is being marketed that incorporates real scenes from the Gulf War and allows players to manipulate what Judith Butler has called those driving "optical phalluses" that make targeted bodies transparent and invisible. It is this effect of the television apparatus that has some celebrating "the end of history" while others wonder at "the death wish of a failed humanism."[6]

SOME INTERACTIVE EXERCISE

The spectator as "witness" gleaned from oral culture is transformed by the "immediacy" of interactive media; no longer simply a spectator or a viewer, she becomes a *user.* If Campbell parodies the death of the subject by dematerializing bodies, then Paterson derides the triumph of bourgeois individualism in an ironic appeal to its most enticing myths. A red, 1950s, stationary girl's bicycle is mounted with a television monitor that renders a never-ending country road in southern Ontario. The user can alter the speed and general trajectory of the bicycle's simulated path at the frequent intersections encountered by pedaling faster or turning the handlebars.

Unlike her earlier video installations (*Hair Salon*, 1987, *Wringer/Washer*, 1989), *Bicycle TV* seems less overtly concerned with feminist issues. Its interactivity is, at first glance, banal, or as she puts it – an exercise. However, it is precisely the installation's insistent linearity, its *aimless* wandering, that makes its commentary on the empirical motivation behind new imaging technologies so sophisticated. *Bicycle TV* reinstates the subject at the centre of a decentred world, a "centre-without-margins," exemplifying that phenomenon Raymond Williams has called *mobile privatisation*.[7] While the piece finds its grounding in the utopian annexation, the "global embrace," promised by new communications media, it does so to get at the very root of capital mobility: its capacity to incorporate precisely what it excludes.

Paterson's installation brings together two perceptual regimes secured, on the one hand, from the driving cogito of industrial expansion, and, on the other, from the fluid boundaries of the information implosion. A product of the mechanical age, the bicycle bears the mark of sovereign bodies extended in space, of shattered barriers and receding frontiers, of a subject-centred system. At first glance then, the television appears as a mere appendage, displaying an infinite number of spatial coordinates presumably corresponding to the user's field of vision. This appraisal changes as the user begins to operate the machine, gazing into the virtual world of corporate leisure with its landscapes forever promising some ultimate destination, something to halt the timeless trajectory on the road to nowhere.

In these surroundings we are forced to confront television's temporality – exactly what Paterson demands in the juxtaposition of wheel and electricity. With the invention of television, the Renaissance dream of om-



NANCY PATERSON, BICYCLE TV: SOME INTERACTIVE EXERCISE, 1989.

niscient seeing, of watching life as it unfolds at a distance, becomes reality. Taken up in the modernist telos, breaking down epistemological barriers, exceeding the expanded present of Abel Gance's polyvision, and the simultaneity of D.W.Griffith's parallel montage, the television transmission transforms the viewing situation into a reverse shot – or so the mythology goes. Ultimately, it is television's claim not only to transgress spatial and temporal limits but to abolish them once and for all that relegates the user to nothing more than "a point of transition and circulation," a desire always already anticipated: *an exercise* in forgetting.

Interactive video promises to transform history into information by separating information from its source, making individualized curiosities readily available as global utilities. This is why Gilles Deleuze insists that we take seriously television's social and not its æsthetic function. Suggesting a periodization of the moving image not far from McLuhan's, he traces a series of spectatorial regimes that move from a fascination with "what is beneath the image" (photography), to "what it contains" (cinema), to how to "insert oneself into images" (television's virtual realities).[8] The primary source for Deleuze's periodization is the work of German philosopher Alois Riegl, who characterizes art's relation to nature in terms of three historical stages: embellishing, spiritualizing, and finally, becoming its greatest rival. As Deleuze points out, Riegl's description is both logical and historical precisely because it follows the movement of capital.

Like *Hallucination*, Paterson's televised country excursion installs itself in the context of this third stage. Breaking down the divide between production and consumption, between work and leisure, between culture and nature, capitalism must continually deny that it produces a lack of freedom, control and choice. From video games (Captain Power, Power Glove, Hyperjoy Stick and Super Cockpit are some early examples) to the latest developments in cyberspace technologies, mastery and privilege are forever being affirmed. The profound reflexivity of the interactive regime, which in order to be interactive must simulate *an acting upon an acting subject* (Foucault), obscures the real workings of power by mirroring them. Reassured by the illusion of mastery, the viewer as user experiences a technical sovereignty that collapses production and consumption – and as McLuhan insisted, marketing and education – more completely than ever before. The bicycle then, while nothing more than a prop or what Paterson calls "a primitive joy stick," is a necessary illusion.

The association of femininity with leisure, consumption and control in both Campbell's and Paterson's installations is striking and disturbing. As Judith Williamson maintains, such associations are familiar marketing ploys – they seek to naturalize capitalism by imbuing its technologies with precisely those values that have no place in its system.[9] The female body, accordingly, becomes the place where history is denied. Thus, Paterson's "interactive excercise" invites the user to escape into nature on a woman's bicycle, and rural Ontario, filled with those good old fashioned values (i.e., continuity of time, femininity as the machine's utopia), becomes an ironic portrait of the global village: personal, accessible, democratic. That is, televised.

Television breaks down the division between inside and outside only by introducing the idea that the outside world is inaccessible without it. It is no accident that Paterson's bicycle is wrested from the 1950s, a time when the fantasy of a free world and the democratic mission guiding industrialization defended against the threat of totalitarianism. At the same time, according to Joyce Nelson, this cold war ideology reinforced a belief in the need for "authoritarian rule by an elite cadre of experts and enforcers."[10] The situation that ensues, as Foucault has proposed, is that "we are subjected to the production of truth through power and we cannot exercise power except through the production of truth."[11]

Heavily fated by the beginning of prerecorded television (which insisted on mediation to provide "quality" programs), the rise of consumer culture in the post-war period conflated democratic ideals and consumption under the rubric of choice. Paterson assures the viewer that there is no danger of "falling off the disk"; the in-dividual trajectory, forever recycled, will always return the user to her point of departure. Here, the information implosion is a veritable revolution, a return of the same as difference, a never-ending sequence of desire consuming itself. Unlike the cinema, television offers no closure: it only threatens us with it.

It is all too easy to forget that this promise of consummate death in life, this murder by television, is not perfect. Though it seeks to integrate and conduct every circuit, as *Hallucination* and *Bicycle TV* well testify, it still has not managed to put in order the possible outcome of everything, to incorporate the spectator and history completely.

NOTES

1. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964), pp. 328-329.
2. Stephen Heath, "Representing Television," in *Logics of Television*, ed. Patricia Mellencamp (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1990), pp. 292-293.
3. Umberto Eco, *Foucault's Pendulum,* trans. William Weaver (New York: Ballantine Books, 1988), p. 11.
4. Mary Ann Doane, "Information, Crisis, Catastrophe," in *Logics of Television*, *op. cit.*, p. 228.
5. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, trans. Patrick Camiller (London, New York: Verso, 1989), p. 88.
6. cf. Yoneji Masuda, *The Information Society* (Bethesda: World Future Society, 1980) and Jonathan Crary, "Eclipse of the Spectacle," in *Art After Modernism: Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984), p. 287.
7. Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York: Schocken Books, 1974), p. 26.
8. Gilles Deleuze, "Optimisme, Pessimisme et Voyage," *Pourparlers* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1990), p. 107.
9. Judith Williamson, "Woman Is an Island: Femininity and Colonization," in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, ed. Tania Modleski (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986), pp. 106-110.
10. Joyce Nelson, *The Perfect Machine: TV in the Nuclear Age* (Toronto: Between the Lines, 1987), p. 57.
11. Michel Foucault, "Two Lectures," in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, ed. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), p. 93.

Janine Marchessault is a video artist who teaches at Ryerson Polytechnical Institute in Toronto. She is a founding member of Public Access Collective and is on the editorial board of *CineAction*.

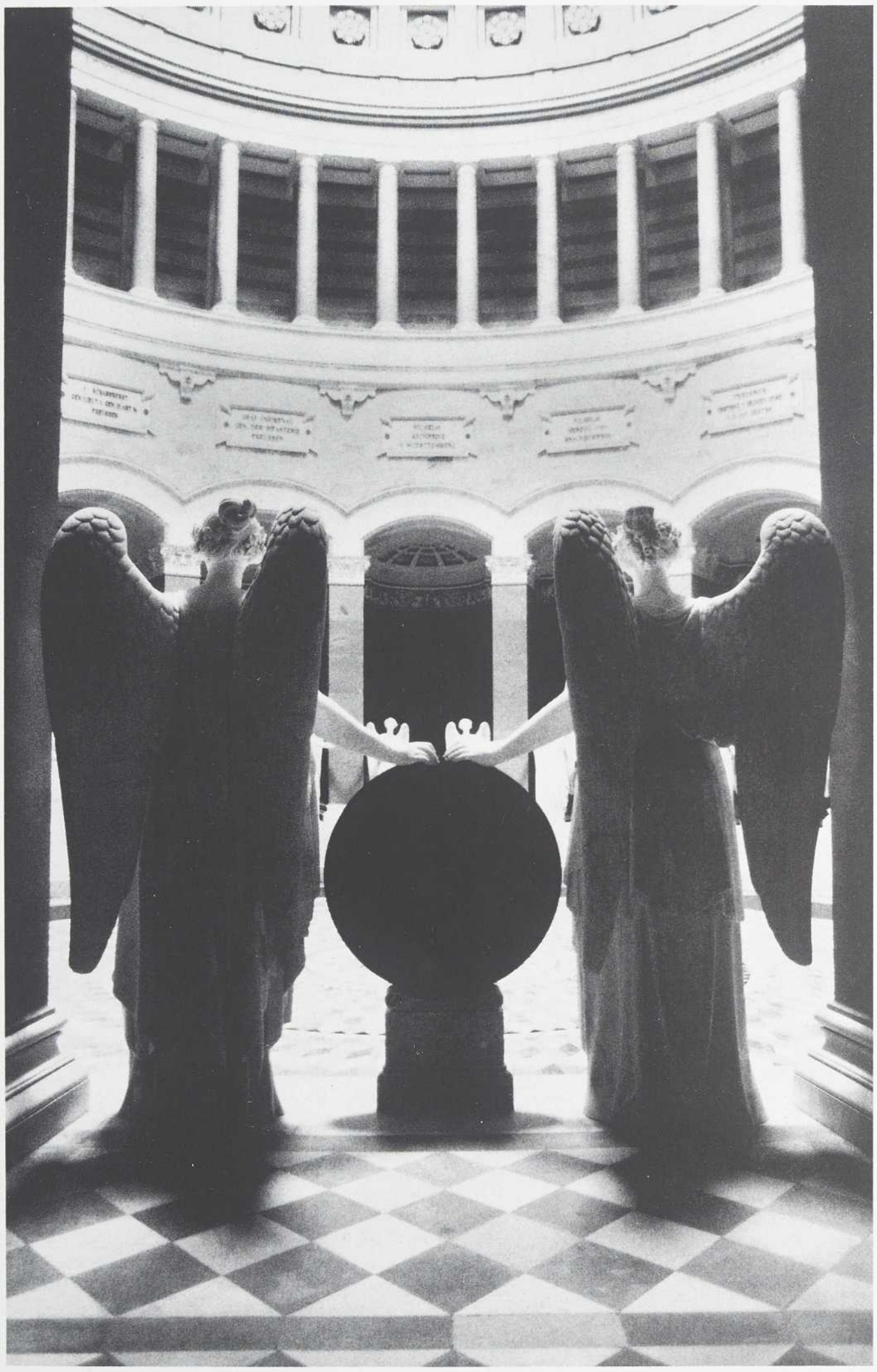
Cet essai examine deux installations de vidéo interactive qui ont été présentées à P.R.I.M. Vidéo, à Montréal, dans le cadre de l'exposition «TeleVisions» : *Hallucination* de Jim Campbell et *Bicycle TV: Some Interactive Exercise* de Nancy Paterson. Selon l'auteure, les deux installations intervertissent les oppositions binaires de même que les dystopies et les utopies frénétiques qui nourrissent le discours des nouveaux médias de communication. Les deux œuvres interrogent les modèles perceptuels offerts par ces médias en jouant sur la matérialité même des espaces que cherche à incorporer la télévision, et qui se situent tout juste au delà de son cadre.

JEAN-PIERRE DENIS

La Métamorphose et l'Ange



L'intelligence avec l'ange, notre primordial souci (Ange, ce qui, à l'intérieur de l'homme, tient à l'écart du compromis religieux, la parole du plus haut silence, la signification qui ne s'évalue pas [...]). René Char



Admire, ô ange,
car c'est de nous qu'il s'agit, raconte
ce que nous avons osé: mon propre souffle est trop
faible pour louer.
Ainsi, malgré tout, nous n'avons pas manqué aux
espaces, à ces espaces prometteurs, les nôtres.

Rainer Maria Rilke

Comme un rêve, une musique, l'ange n'a cessé de hanter la spéculation et la pratique religieuses depuis les débuts de l'ère chrétienne, et ce, parmi diverses civilisations. Il n'est pas jusqu'à la modernité occidentale qui n'ait reconnu en ce messager une des figures prégnantes de son imaginaire, un des actants de son histoire. Depuis plus d'un siècle, son retour impromptu parmi quelques-uns de nos meilleurs auteurs – qu'on songe à l'ange du bizarre d'Edgar Allan Poe, à l'ange satanique de Baudelaire, à l'ange porteur de la parole poétique de Rilke, à l'ange gardien de la loi de Kafka, à l'ange de l'histoire de Benjamin, et encore à tous ces autres, ceux d'Artaud, de René Char, de Cocteau, etc. – annonce certes la fin de son règne naïf dans nos cieux, mais aussi le début d'une réappropriation où son sens et son rôle sont redéfinis selon les nouveaux impératifs et la nouvelle conscience de l'histoire et du sujet.

L'intérêt suscité aujourd'hui par l'ange ne touche pas que la littérature, la poésie ou encore la peinture et la sculpture. En tant que représentant d'un certain type d'énonciation, et parce qu'il nous propose un mode de *présence* au monde tout à fait singulier (pas nécessairement religieux), l'ange nous questionne non seulement sur son apparition et ses successives métamorphoses au cours de l'histoire, mais aussi sur le sens qu'il porte aujourd'hui dans l'univers de nos

EN HAUT: SAINTE-MARGUERITE, OSTERHOFEN, ALLEMAGNE.

BEFREIUNGSHALLE, KELHEIM, ALLEMAGNE.



représentations. C'est sans doute pourquoi l'angélogie connaît depuis quelques années un renouveau (pensons à la promotion qu'en fait Henri Corbin: *Avicenne et le Récit visionnaire, Nécessité de l'angélogie, L'Archange empourpré*); pourquoi aussi, chez des cinéastes aussi différents que Bunüel (*L'Ange exterminateur*), Pasolini (*Teorema*), Godard (*Je vous salue Marie*) ou Wenders (*Les Ailes du désir*), l'ange a pris une telle importance. Ce retour a une signification qu'il nous revient d'analyser et de comprendre.

Si l'ange, selon l'interprétation donnée par Michel de Certeau[1], est celui qui «dit qu'il y a du dire», que le message c'est l'énonciation même, ce qui «d'un discours, d'un corps ou d'un paysage, est parlant», peut-être devons-nous reconnaître que l'ange moderne nous parle davantage de la trace que de la voix, de la marque et du fragment que de l'unité du champ de la parole et de la conscience. Mais aussi, à travers sa «parole du plus haut silence», du désir que soit brisé le mur de nos langues et, avec lui, celui des nations, des frontières, des états; que soit abolie la guerre chimérique des identités collectives et que passe le chant de la terre: celui du simple fait d'être, d'exister. Et puisque l'ange est encore celui qui, dans le soulèvement de son aile, nous invite à sortir (car aucune demeure n'est permanente), à nous ouvrir à ce que nous ne connaissons pas de nous-mêmes et du monde, à abandonner la léthargie pesante de nos signes et de nos habitudes, n'est-il pas aussi à la clé de toute *utopie:* permettre qu'un *ailleurs* (à venir) s'intercale dans la trame de notre quotidien et que, par lui, à partir du vide qu'il crée, s'amorce la relecture des signes qui tissent notre monde, que soit en quelque sorte *revisité* l'ordre qui les articule? L'ange est *métastase*, *métaphore*, *métamorphose*, nous dit Stanislas Breton[2]; c'est-à-dire *être-vers*, *transport du sens*, *métamorphose du désir*... En aucun temps il ne saurait nous conduire en un lieu sûr, lui qui dépose en le sujet qu'il touche un désir d'infini, une vacuité sans fond; mais il appelle toujours au mouvement: mouvement-vers qui serait moins un mouvement programmatoire que *la promesse ou le tressaillement d'un «ailleurs» à venir.*

FIGURES DE L'HISTOIRE

Comme l'histoire, qui est marquée de ruptures, l'ange aussi a sa petite histoire qui suit les grands courants de l'histoire.

Pour ne retenir que certaines grandes oppositions dans ses figures historiques, rappelons qu'après avoir représenté pendant la majeure partie du Moyen Âge ces grandes



MICHEL-ANGE DA CARAVAGGIO,
SAINT-MATTHIEU ET L'ANGE, 1600-1602.

ABBAYE DES BÉNÉDICTINS, OTTOBEUREN, ALLEMAGNE.

«pulsions parlantes et musicales» où, selon Michel de Certeau, le ciel symbolisait avec la terre un «*seul cosmos parlant*», une coupure apparaît autour du XIII[e] siècle qui a trait à ce qu'on pourrait appeler son mode d'inscription[3]. Cette rupture coïncide avec l'apparition séraphique qui «marqua la chair de François d'Assise à l'effigie du crucifié». Il ne s'agit plus de l'ange pneumatique animé par les grandes pulsions orales qui l'avaient jusqu'alors soutenu, mais d'un ange qui soudainement inscrit, grave, trace: un ange écrivain, un scripteur qui laisse sa marque aussi subitement qu'il disparaît. Le corps ne garde plus une voix ou un souffle qui insinuerait une continuité de l'ange à l'âme, il devient espace d'inscription, effet et symptôme de l'ange disparu: c'est un livre où «reste la trace de ce qui se perd, une écriture informée de ce qui ne parle plus»[4]. À partir du XV[e] siècle, c'est l'ange gardien qui connaît un essor sans précédent. Faisant écho à une conscience nouvelle de l'individualité, il apparaît ainsi comme la conséquence de «l'effritement des grandes synthèses médiévales». Au XVII[e] siècle, avec Jacob Boehme et Johannes Scheffler (alias *Angelus Silesius*), l'homme se voit plutôt sommé d'égaler l'ange, voire, avec Silesius, de le surpasser. À tel point que ce dernier peut s'écrier, sûr de lui et de ses pouvoirs d'homme: «Dehors, dehors séraphins... dehors, dehors, anges, dehors tous... je ne veux pas de vous, je me jette seul en la mer incréée de la pure déité»[5].

En peinture et en sculpture, l'ange connaît aussi de profondes modifications. Longtemps représenté comme une pure présence, un esprit qui ne saurait avoir de sexe ni de corps sensuel, l'ange, avec l'époque baroque, gagne du corps, et il le gagne du côté de l'androgynie et de la féminité. Une des premières toiles, sans doute, à illustrer cette transformation, est due au Caravage qui, en 1598 (ou 1600, 1602), peint pour l'église Saint-Louis-des-Français, à Rome, un épisode de la vie de saint Matthieu: *Saint Matthieu et l'Ange*. On y voit le saint, assis et les jambes nues croisées, écrivant l'Évangile sous la surveillance d'un ange qui, se torsadant contre lui, l'enlaçant presque, lui tient délicatement la main qu'il semble guider. Ce qui est singulier dans cette toile, ce sont à la fois ses traits efféminés, le déhanchement dans lequel il se tient, quasi nu sous un voile transparent, se frottant contre le saint, le provoquant presque[6].

Cette toile fit alors scandale et l'on demanda au peintre une nouvelle version où Matthieu retrouverait sa dignité, et l'ange son angélisme conventionnel. Ce qu'il fit. Mais le mal était fait... Le Caravage avait provoqué l'apparition d'un nouvel ange, plus sensuel, désirable dans son corps, quoique ambivalent dans sa sexualité. Et c'est certainement Le Bernin qui l'aura le mieux continué avec sa sainte Thérèse. Vrai messager d'amour, se tenant radieux et souriant au-dessus d'une sainte Thérèse en extase spirituelle, prête à recevoir le *dard divin*, l'ange y apparaît comme l'annonciateur de la jouissance sexuelle (certains diront plutôt spirituelle), d'une jouissance cependant difficile à qualifier puisque l'ange y a des traits impossibles à définir sur le plan sexuel.

Après l'éclatement baroque de l'ange sensuel et androgyne, et puisqu'il est désormais impossible d'en occulter le sexe, les peintres et sculpteurs ne le cacheront plus, mais ils lui redonneront son *vrai* sexe: celui de l'homme – confondant sans doute, comme le suggère Fernandez, l'*Amour* (profane et sexué) et l'*Ange* (sacré et transsexuel). On sort ainsi du siècle de la liberté sexuelle et du travestissement (siècle de Marivaux, de Casanova et du chevalier d'Éon) pour entrer dans celui de la production, du profit, des sexes définis, tout entier voués au renforcement de l'ordre bourgeois.

En littérature, après une éclipse aussi mystérieuse que soudaine, l'ange ne revient en force qu'au XIX[e] siècle, d'abord sous les formes clandestines, grotesques, d'un étranger qui n'a plus sa place dans la ville du progrès (*L'Ange du bizarre* de Poe); puis, avec Baudelaire, sous les traits d'une femme satanique et séductrice qui annonce le renversement du classicisme aussi bien que du romantisme et la naissance de la modernité. Chez les auteurs allemands modernes, la tradition de l'ange prend cependant des accents plus dramatiques. On peut en suivre les modulations de R. M. Rilke à Walter Benjamin en passant par Klee et Kafka. Bien que chez Rilke l'ange soit encore celui qui, habitant de l'*autre monde*, appelle à l'exi-

gence de la plus haute parole poétique, à un idéal qu'il convient au poète d'accomplir, il devient pour Walter Benjamin – dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire*[7] – l'instance catastrophique d'une histoire collective où le progrès s'est mué en une accumulation de ruines. Retiré, l'ange emporte avec lui ce qui donnait nom aux choses et aux êtres, sens à l'histoire, ce qui ouvrait la possible dès la seconde moitié du XIX[e] siècle), l'ange devient l'indice d'un réel qu'on ne comprend plus, une énigme, un hiéroglyphe, un irrationnel. Il ouvre sur les marges de l'histoire et de l'expérience, ressurgissant à partir d'un originaire, d'un archaïque enseveli mais toujours persistant.

De l'allégorie de la prostituée-mère baudelairienne à la déqualification du sujet musilien, voué dans *L'Homme*



SAINT-GALL, PRAGUE, TCHÉCOSLOVAQUIE.

sibilité d'une poétique de la présence et du verbe. Incapable dorénavant de « réveiller les morts, [de] rassembler les vaincus » (Benjamin), le vent qui le soulève l'emporte vers « l'avenir auquel il tourne le dos », abandonnant les hommes à leur folie.

Ainsi, depuis Baudelaire, la modernité est hantée par la figure parfois satanique, souvent terrible de l'ange, l'inquiétante étrangeté de son retrait de l'histoire – alors pourtant que ce retrait ou cette *disparition* est peut-être, comme l'a subtilement vu de Certeau, la condition de ce qui rend possible, de ce qui organise l'intelligence de l'histoire; car, par le vide qu'il laisse, « par l'effacement de ce à quoi il donnait lieu », il procure à l'homme le moyen de mesurer « une histoire désormais grandie et sûre d'elle-même ».

Cette même modernité est aussi hantée par le mystère de sa féminité. Longtemps sans sexe, hors temps, puis androgyne, l'ange a peut-être toujours eu quelque chose à voir avec le féminin, avec cet *autre côté* de la jouissance féminine où, pour reprendre la formule de Jacques Lacan, se nouent l'*étrange* et l'*être-ange*. À l'intérieur d'une histoire frappée d'un principe destructif (fin du progrès, de l'humanisme, fin aussi du patriarcat avec la féminisation de la culture déjà sensi-

sans qualités à l'inceste mystique et quasi androgyne avec la soeur, de la déhiscence et de la lacune de la femme selon Mallarmé à l'« ouvert » rilkéen: tout un réseau de négativité échappant à la maîtrise du concept, toute une « culture » sinon de la femme, du moins du féminin, se met en place. Culture de la « Spaltung » pourrait-on dire, où la position d'écriture se trouve soumise à un féminin très ambigu dont l'Ange pourrait être la trace, l'allégorie, l'interprétation théorique. Ambiguïté logée dans l'impensé du « moderne ».[8]

Figure prégnante au sein de notre culture, de notre imaginaire, nous n'aurions pas tant à nous en occuper s'il ne nous enseignait quelque chose sur le désir et la Loi, sur la parole et l'ordre de la communication, sur les rapports qu'entretient l'homme avec les différents lieux et instances de l'énonciation. Michel de Certeau a fort bien cerné cet aspect en nous rappelant qu'il existe une « hiérarchie des locuteurs » chez les anges (séraphins, chérubins, trônes, dominations, vertus, puissances, archanges...), ainsi que des « fonctions du parler » (louanges, messages, ordres, promesses, jugements avec les anges « psychopompes », illuminations individuelles avec les anges gardiens). En nous rappelant aussi que, si le passage angélique, traçant une zébrure dans l'ordre cosmique, figure le plus souvent une « transversalité de la communication », contestant l'ordre des choses et restaurant une événementialité et un possible, il annonce aussi parfois, comme dans la figure de l'ange gardien chez Kafka, l'impératif du devoir et de la Loi. En tant que figure du double, l'ange gardien est affecté d'ambivalence: il apparaît tantôt comme un modèle idéal, une utopie de perfection et de vérité; tantôt, au contraire, il surgit comme une étrangeté du sein même des sujets pour troubler les identités et laisser parler ce que l'on ne sait pas de soi-même.

Son intrusion, qui n'est jamais sans bouleverser le sujet qu'elle touche, caresse ou ébranle en le transperçant (pensons à sainte Thérèse), répond cependant à une attente qui peut à tout moment être trompée, ou trompeuse. Comme le souligne de Certeau: « n'importe qui ou n'importe quoi peut soudain prendre figure angélique [...] Qui est mon ange? Qu'est-ce qui tout à coup "me parle"? Toi peut-être, ou ce regard d'une passante?» N'étant plus ce qui parle[9], l'ange est dorénavant ce qui fait signe, et il peut le faire à tout moment: à chaque fois qu'un désir rencontre son énigme, qu'un silence guette une parole attendue, qu'une attente se heurte à l'absence ou à la mort...

LE RETOUR DE/DANS L'HISTOIRE

Dans une de ses plus récentes apparitions – celle de Wim Wenders dans son film *Les Ailes du désir* –, l'ange qui s'y manifeste rassemble un certain nombre de motifs et de fonctions qui lui sont traditionnellement associés. Toutefois, il est à noter qu'il est maintenant affublé d'attributs et de pouvoirs qui tranchent singulièrement par rapport à ceux qu'on lui connaissait – ne serait-ce que celui qui lui permet de s'incarner en l'homme. Post-benjamien (voire, postmoderne), cet ange porte toutes les contradictions de notre temps, mais aussi ses espoirs les plus fous. À l'image aussi de notre temps, il est maintenant réduit à sa fonction la plus simple: ange gardien; c'est-à-dire ange qui n'a d'autre mission que d'accompagner l'individu et de provoquer parfois en lui l'*éveil*. Plus question de promesses, d'ordres ou de jugements: l'ange, comme rendu à lui-même, n'est plus le messager du grand Autre par excellence (Dieu), mais simplement miroir de l'Autre que l'on porte en soi...

Quelque chose a par ailleurs changé par rapport à sa représentation dans la tradition allemande. Malgré l'austérité de l'univers où il évolue, malgré la luminosité sombre de son regard, malgré le spectacle des choses atroces qui viennent parfois marquer ou hanter sa mémoire, l'ange ne paraît plus être le signe maléfique, ou à tout le moins inquiétant, de l'histoire: *Son austérité (son hiératisme) est chargée de promesses*. Assistons-nous à une formulation (représentation)

nouvelle de l'Ange?

Au contraire de l'ange *messager* qu'a porté jusqu'à nous l'histoire, à travers l'amour que porte et que nourrit l'ange wendersien pour un être de chair, un désir, aussi immatériel soit-il, va précipiter une incarnation, un retour de l'ange dans l'histoire, au sein du terrestre. Ange malheureux de n'être qu'immatériel, de n'être jamais que celui qui feint de participer et d'être présent[10], il en appelle à une réelle parousie. L'ange est ici *désir*, il peut et veut parler en *son nom* (« moi », dit-il!), pour sa *propre histoire*. Au lieu d'être espace de passage, pure transparence dévoilante entre deux mondes qu'il sépare, il choisit l'épaississement terrestre, le devenir-homme. Réclamant alors la réunification des ordres et des mondes, l'abolition des frontières séparant l'être et l'agir, la contemplation et l'existence, le savoir et son opération, il perd nécessairement ses pouvoirs et attributs angéliques.

Cet ange n'a plus véritablement sa place dans le ciel éthéré, mais dorénavant vide... L'ange vise ici la *sensation* (plus que le sexuel d'ailleurs...) et non plus seulement la forme intellective, le concept. Curieux ange qui, en comparaison des anges qui nous ont été légués par des siècles de spéculation métaphysique, incarne davantage un état de sainteté (humain) qu'une figure hiératique de la divinité, un panthéisme qu'un monothéisme, un épicurisme qu'une mystique.

LA PAROLE ANGÉLIQUE, L'ÉCRITURE MÉTAPHORIQUE

Au delà d'un effet de mode sensible depuis quelques années, le retour de la figure de l'ange rejoint une réalité profonde qui concerne le statut du sujet dans l'imaginaire et le langage, le statut du *parler* et de l'imagination poétiques. Se tenant dans un espace affranchi des limites propres à la réalité de la communication humaine, le discours peut, avec lui, réinstituer un mode de relation et d'écoute véritablement métaphorique (au sens étymologique): un *transport.* Comme le faisait remarquer Stanislas Breton, dans les Écritures l'ange est celui qui invite à sortir, il est essentiellement *exodique.* Il semble préposé aux « diverses sorties qui ponctuent de leur discontinuité les tournants d'une histoire »[11].

À la manière du *pneuma* qui souffle, l'aile de l'ange invite au voyage, à l'ouvert, *au transit* vers un autre espace. Il ne le fait cependant pas en donnant des certitudes sur le lieu d'accueil: celui-ci est toujours à inventer. L'ange n'aura été là que pour en intimer le désir, provoquer l'ébranlement qui annonce la possibilité d'une sortie qui ne sera peut-être jamais qu'une errance, un parcours initiatique sans fin. Comme l'artiste, comme l'écrivain, l'ange est « cet éveilleur qui laisse planer sur tout ce qui est le soupçon d'une improbable surabondance »[12].

L'écriture, en ce qu'elle est le trait quasi immatériel qui unit deux mondes sans les confondre, est sans doute ce qui se rapproche le plus de la fonction angélique de *médiation.* Elle est le canal par où s'opère l'échange, la transposition, la métamorphose; et en même temps, le canal où se dépose en creux la trace de cette opération de substitution. Dans ses espoirs les plus fous, l'opération scripturale voudrait faire descendre le souffle dans la main qui trace, être ce *verbe* venu de nulle part et semblable au chant où se fait entendre l'inouï. À cet égard, il y a une étonnante parenté entre le poète et l'ange, une parenté qui tient peut-être au fait que la figure de l'ange apparaît comme une représentation privilégiée de l'être à plume dont le poète s'est souvent fait le double[13]. Dans les œuvres de Baudelaire, de Mallarmé, de Valéry, Rilke ou Cocteau, l'ange est souvent considéré comme le véritable producteur de la parole poétique, posant ainsi la question du sujet de l'énonciation poétique.

S'il est un fait que la poésie moderne, depuis le romantisme, a cherché à atteindre le noyau impersonnel de l'énonciation poétique, il est aussi vrai qu'elle est devenue dès lors une voix en quête de ses origines... En tant que figure obscure du double, l'ange a ainsi attiré la poésie dans les dédales infinis de la quête d'origine de Narcisse... de Narcisse écrivain! D'où me vient cette voix que je porte en moi sans la connaître, voix si fragile qu'elle n'apparaît jamais qu'en ces instants infiniment fugaces où je m'abolis, se demande le poète? Et la réponse, immanquablement, pointe l'espace indéfini (et infini) où se tient l'ange: Ce n'est pas moi qui parle, c'est la Muse, ou l'Ange[14], ou encore le « Seigneur obscur » comme le nommera Cocteau. Le poème naît ainsi d'une rencontre inexplicable, d'une disparition élocutoire du poète dans la fibre sonore d'un verbe dont il ne connaît pas l'origine mais qui le conduit là où une ressemblance lui remémore son nom secret.

Les anges ne sont rien... sinon l'espoir des hommes. Ils ne peuvent qu'inviter au voyage, ouvrir au désir, à la possibilité du « devenir » à travers le geste scripteur, même si ce dernier, telle la trace laissée dans le sable du désert, disparaît aussitôt que se lève le vent. Le souffle de l'histoire passera et effacera tout cela; mais la postérité des anges est assurée: demain, peut-être, ils seront des hommes qui se souviendront avoir été anges.

NOTES

1. De Certeau, Michel, « Le Parler angélique. Figures pour une poétique de la langue » *in La Linguistique fantastique*, Actes du Colloque de l'École normale supérieure de Fontenay-aux-Roses, 1983, éd. Joseph Clims, Denoël, 1985.
2. Breton, Stanislas, « Faut-il parler des anges?» *in Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 64, 1980.
3. Cf. de Certeau, *op. cit.* Sauf indications contraitres, les citations suivantes entre guillemets proviennent de la même source.
4. Cette coupure n'est toutefois pas entièrement définitive. Diverses manifestations, il est vrai marginales, continueront d'alimenter en représentations « archaïques » l'imaginaire social. On songe ici aux « petits prophètes des Cévennes » (Camisards) au XVII[e] siècle, qui réinscriront l'ange dans la plus pure tradition du Moyen Âge. Voir à ce propos le livre-témoignage de Maximilien Misson, *Le Théâtre sacré des Cévennes* (1707), Marseille, Laffitte Reprints, 1977.
5. Cf. de Certeau, *op. cit.*
6. Voir à ce propos l'excellent texte de Dominique Fernandez qui accompagne les photos de Ferrante Ferranti, *Ailes de lumière*, Paris, Éditions François Bourin, 1989.
7. C'est dans un tableau de Paul Klee acheté en juin 1921 (*Angelus Novus*), tableau qui va le suivre pendant tout son exil et jusqu'à sa fuite de Paris en 1940, que Benjamin en fait la découverte.
8. Buci-Glucksmann, Christine, « Walter Benjamin et l'ange de l'Histoire: une archéologie de la modernité » *in L'Écrit du temps*, n° 2, 1982.
9. La modernité, a-t-on coutume de dire, a commencé lorsque les anges se sont tus...
10. « Dans ces combats en pleine nuit, on a fait semblant, on a simulé une luxation de la hanche. Comme on feint d'attraper le poisson avec eux. Comme on feint de s'asseoir à la table où ils sont assis, de boire ou de manger en leur compagnie [...]» dit Damiel. Extrait tiré du scénario de *Les Ailes du désir*. Copie du distributeur Argos Film (inédit).
11. Breton, Stanislas, *op. cit.*
12. *Ibid.*
13. Cf. Robillard, Monic, « L'Ange et le nom divin de Cocteau » *in Littératures*, n° 5, 1990, Université McGill.
14. Baudelaire dira: « Je suis l'Ange gardien, la Madone et la Muse » (poème XLII des *Fleurs du mal*).

Jean-Pierre Denis est professeur en études françaises à l'Université de Montréal, chroniqueur à l'émission *En toutes lettres* à Radio-Canada; il collabore à diverses revues.

After overviewing the history of angels in painting, sculpture and literature, the author discusses their reappearance as a motif in the twentieth century, especially in contemporary cinema. Traditionally, the angel served as a messenger between the heavenly and human realms. In current representations, however, angels are self-reflective, questioning of their own identity, and, more broadly, illustrate the crisis of postmodern subjectivity.

Transsexuality

Crossing over or Becoming

Lisa Brown

There is four times the rate of male-to-female transsexuality in Australia than in Sweden. One interpretation of this is that in the more sex–stereotyped society people are forced to seek extreme solutions to gender dysphoria. In the more flexible context there is the potential for sexual variations to exist in relations of contingency, rather than polarity.

Feminism has opened our eyes to the fact that there is a distinction between sex and gender. The goal of the 1960's slogan "Biology is not destiny" was to communicate that chromosomal composition does not dictate social identity. Human institutions rather than nature inscribe male and female bodies with different and limited meanings. In spite of an unprecedented amount of feminist work, many people naively assume the existence of a natural and innate sexuality.

Feminists are not alone in our demand for the modification of gender roles. Lesbians, cross-dressers, gay men and transsexuals challenge the cultural illusion that there is one correct way of living that is determined by biological sex. This traditional model insists that people act in conformity with the codes of either masculinity or femininity and includes a prescription of heterosexuality. It does not allow for changes, variations or contradictions among characteristics of personality and sexuality.

In a recent publication, the International Foundation for Gender Education (IFGE) states that personal identity is not absolutely determined by biological sex. Its members recognize identity as a fluid and exciting composition of gender identity, sexual identity, and gender expression. IFGE states,

> Thinking is artificial, acting is artificial, being a person is artificial. In short biological fact is real but when it comes to people being people not very relevant. Psychology and sociology are artificial, but when it comes to people being people, completely relevant. (Lynn 3)

This statement reveals the Transvestite/Transsexual community's awareness of the political nature of identity. By defining the contradictions between the various sites of identity and expression, the members of the IFGE successfully destabilize the ideological construct of an absolute and coherent self.

"In 1980 over one thousand sex change operations were performed in the United States. In 1987, rates were estimated at three to six thousand worldwide" (Irvine 265). In light of contemporary observations and theories of our cultural crisis of identity, power, and sex I ask the following questions: How does transsexuality figure in our theories of difference? How is transsexual reassignment surgery a symptom of the relationship between technology and identity? Our culture officially recognizes two sexes. At the same time we are fascinated by images of sexual ambiguity which explicitly defy this categorical distinction. Do these representations of transformation challenge or confirm sexual stereotypes?

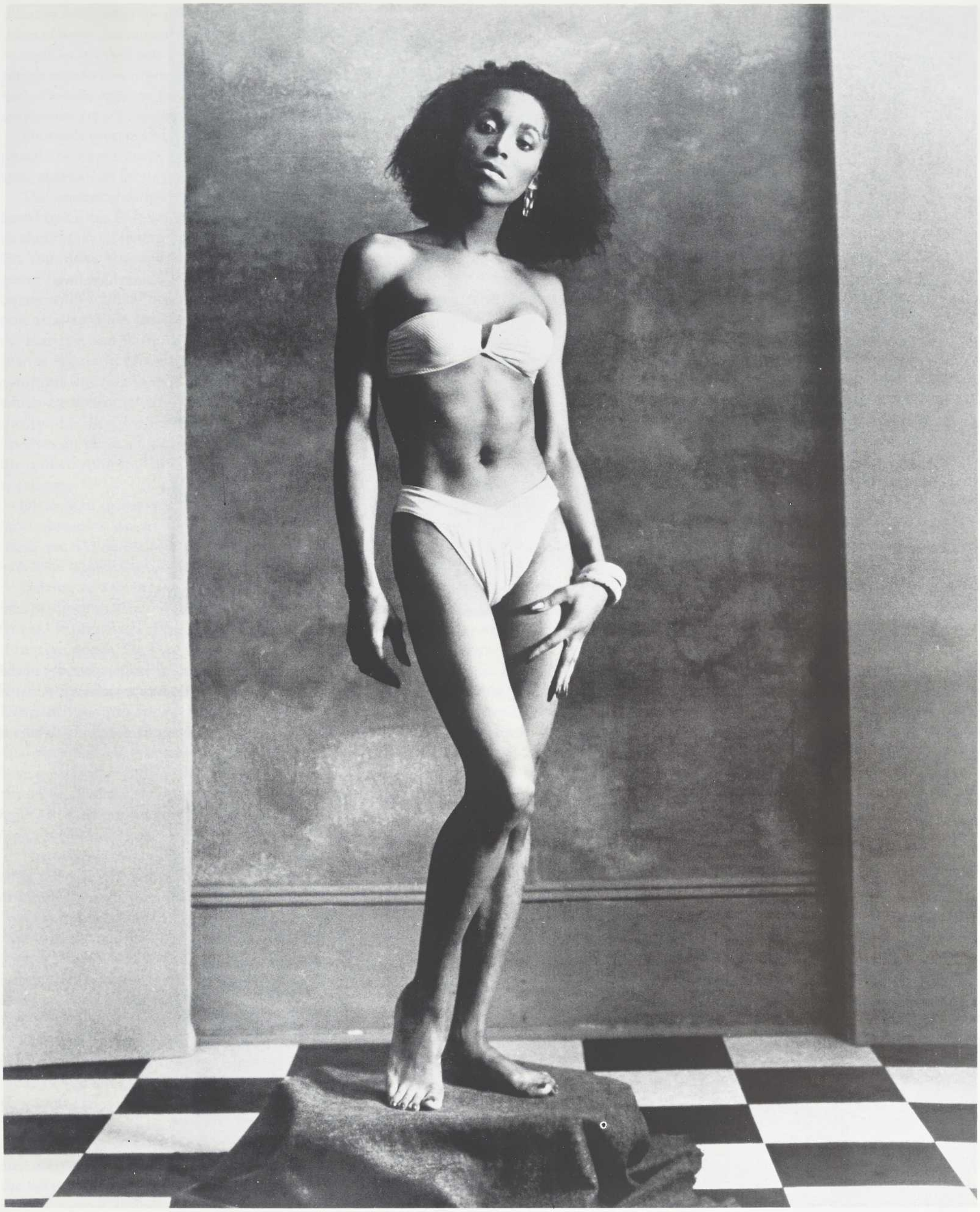
Transsexuality exists on many levels; it is a theoretical concern, a daily practice, and a cultural issue. Consequently an analysis of transsexuality demands several different avenues of approach.

THEORY

The History of Sexuality by Michel Foucault presents history as a series of events, struggles, and conflicts in which power and knowledge are simultaneously exercised. This contrasts with conservative conceptions of history as past actuality of which a neutral and objective description can be made. Foucault argues against ahistorical accounts which present sexuality as inherent in the body. The notion that emancipation or liberation is possible through discourse is also challenged by Foucault. Instead he suggests that pleasure, desire, and erotics are constructions of "discursive practices," themselves defined as artificial ways of shaping experience and as the subject's interpretation of experience. In his reinterpretation of the history of sexuality, Foucault points out that sex does not exist before or without language; it is actually the product of multiple discourses.

Foucault takes an anti-essentialist position in relation to sexuality. By showing that sex is controlled by deployed mechanisms of power rather than by a centralized or absolute law, he reveals the political significance of sexual agents putting their experience into discourses beyond those presently available. According to Foucault, power is not a monolithic or natural given. It occurs in a dynamic system of human exchange:

> Power comes from below; that is, there is no binary and all-encompassing opposition between rulers and ruled at the root of power relations.... One must



JENNIE LIVINGSTON, **PARIS IS BURNING**, 1991; PHOTO: CINÉPHILE.



JENNIE LIVINGSTON,
PARIS IS BURNING,
1991;
PHOTO: CINÉPHILE.

suppose rather that the manifold relationships of force that take shape and come into play in the machinery of production, in families, limited groups, and institutions, are the basis for wide-ranging effects of cleavage that run through the social body as a whole. (Foucault 94)

The observation that power is a human product created in and distributed through social networks encourages people to re-evaluate power from the perspectives of the individual and the community. Foucault suggests

> ...a tactical reversal of the various mechanisms of



JENNIE LIVINGSTON,
PARIS IS BURNING,
1991;
PHOTO: CINÉPHILE.

sexuality – to counter the grips of power with the claims of bodies, pleasures, and knowledges, in their multiplicity and their possibility of resistance. The rallying point for the counterattack against the deployment of sexuality ought not to be sex-desire, but bodies and pleasures. (157)

Foucault asserts the heterogeneous and pluralistic experiences of people today can serve as resources for new discourses of power.

The understanding of subjectivity presented by Gilles Deleuze and Félix Guattari in their essay "November 28, 1947: How Do You Make Yourself a Body without Organs?" is an analysis of the relationship between an individual body and the realm of potentiality. They are concerned less with the material, and the materiality of discourse than is Foucault. However all three share a common interest in experiences of desire which are noncomplicitous with power. The theory of a "Body without Organs" (BwO) involves an idealized process of unravelling the unified subject. They describe the BwO as follows,

> It is not at all a notion or a concept but a practice, a set of practices. You never reach the Body without Organs, you can't reach it, you are forever attaining it, it is a limit. (*Plateaus* Deleuze and Guattari 149-150)

Deleuze and Guattari point out that the idea of "finding yourself" is symptomatic of liberal humanism. They suggest an alternative goal: "Let's go further still, we haven't found our BwO yet, we haven't sufficiently dismantled our self" (*Plateaus* 151). Dismantling one's individual identity is a political strategy because the realm of signs (institutionalized systems of signification) have greatly invested in the organization of our organs. Deleuze and Guattari quote Artaud: "there is nothing more useless than an organ" (*Plateaus* 150).

Theoretically, to constitute a BwO is to enter a realm without restrictive structures of gendered meaning and identity: "The BwO is opposed not to the organs but to that organization of the organs called the organism" (*Plateaus* 158). The BwO can be interpreted as a body without sexual organs: the most visible, politically manipulated, and vulnerable of organs.

Once the BwO is constructed it can serve as a vehicle of communication of intensities rather than socially encoded actions or pleasures. Deleuze and Guattari explain:

> It is a question of making the body without organs upon which intensities pass, self and other – not in the name of a higher level of generality or a broader extension, but by virtue of singularities that can no longer be said to be personal, and intensities that can no longer be said to be extensive. (*Plateaus* 156)

Their masochist, one who attempts to constitute the BwO, is compared to the transvestite. Both alter their own bodies on an individual level in an attempt to subvert a broad system based on the regulative organization of bodies. According to Deleuze and Guattari,

> The masochist body ... has its sadist or whore sew it up; the eyes, anus, urethra, breasts, nose are sewn shut. It has itself strung up to stop the organs from working; flayed, as if the organs clung to the skin; sodomized, smothered, to make sure everything is sealed tight. (*Plateaus* 150)

The sadomasochistic relationship can be understood as one which externalizes the rigid and defined roles of pleasure and pain. The suffering of the masochist "is the price he must pay, not to achieve pleasure, but to untie the pseudobond between desire and pleasure as an extrinsic measure" (*Plateaus* 155).

Becoming for Deleuze and Guattari is part of the process of deterritorialization necessary to achieve the BwO. In the essay "1730: Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible ...," "becoming" is an alternative to "Being." In contrast with nineteenth-century theories of subjectivity "becoming is not an evolution, at least not an evolution by descent and filiation" (*Plateaus* 238). It is a nonteleological movement:

> ...a becoming lacks a subject distinct from itself ... it has no term, since its term in turn exists only as taken up in another becoming of which it is the subject, and which coexists, and forms a block with the first. (*Plateaus* 238)

Becoming-intense is the process of assembling people as sites of sensation and desire, rather than subjects of pleasure; dismantling an organized or encoded self. This assemblage is not a simple structure or background of meaning, it is a "haecceity":

> It is the entire assemblage in its individuated aggregate that is a haecceity; it is this assemblage that is defined by a longitude and a latitude, by speeds and affects, independently of forms and subjects, which belong to another plane. (*Plateaus* 262)

This is a nontranscendental understanding of human experiences. Becoming-intense is that which occurs on the "plane of consistence" as opposed to the transcendental "plane of organization."

The notion of "Becoming-animal" is a refreshing alternative to metaphysical formulations such as those prescribed by Christianity and psychoanalysis. Christian values reject the desires of the flesh and embrace the frigid ideal of spiritual devotion. Becoming-animal contrasts with psychoanalytic interpretations which try to translate our statements regarding desires and fears into unconscious patterns. Deleuze and Guattari express a dissatisfaction with subject-object dualisms as an epistemic system: "HANS HAS TO BECOME A HORSE" (*Plateaus* 265). Becoming-animal is a flight out from the suffocating realm of signification:

> It does not overcode statements, it does not transcend them ... on the contrary, it prevents them from falling under the tyranny of subject or signifying constellations, under the regime of empty redundancies. (*Plateaus* 265)

Becoming is not a masquerade: "Becoming is certainly not imitating, or identifying with something; neither is it regressing-progressing; neither is it corresponding, establishing corresponding relations ...." (*Plateaus* 239). It is a process of desubjectification. The plane of consistency is not a preexistent space, it is in a constant state of flux.

The plane of organization, the old and oppressive regime of apparently value-free knowledge, exists in conflict with the plane of consistency. According to Deleuze and Guattari,

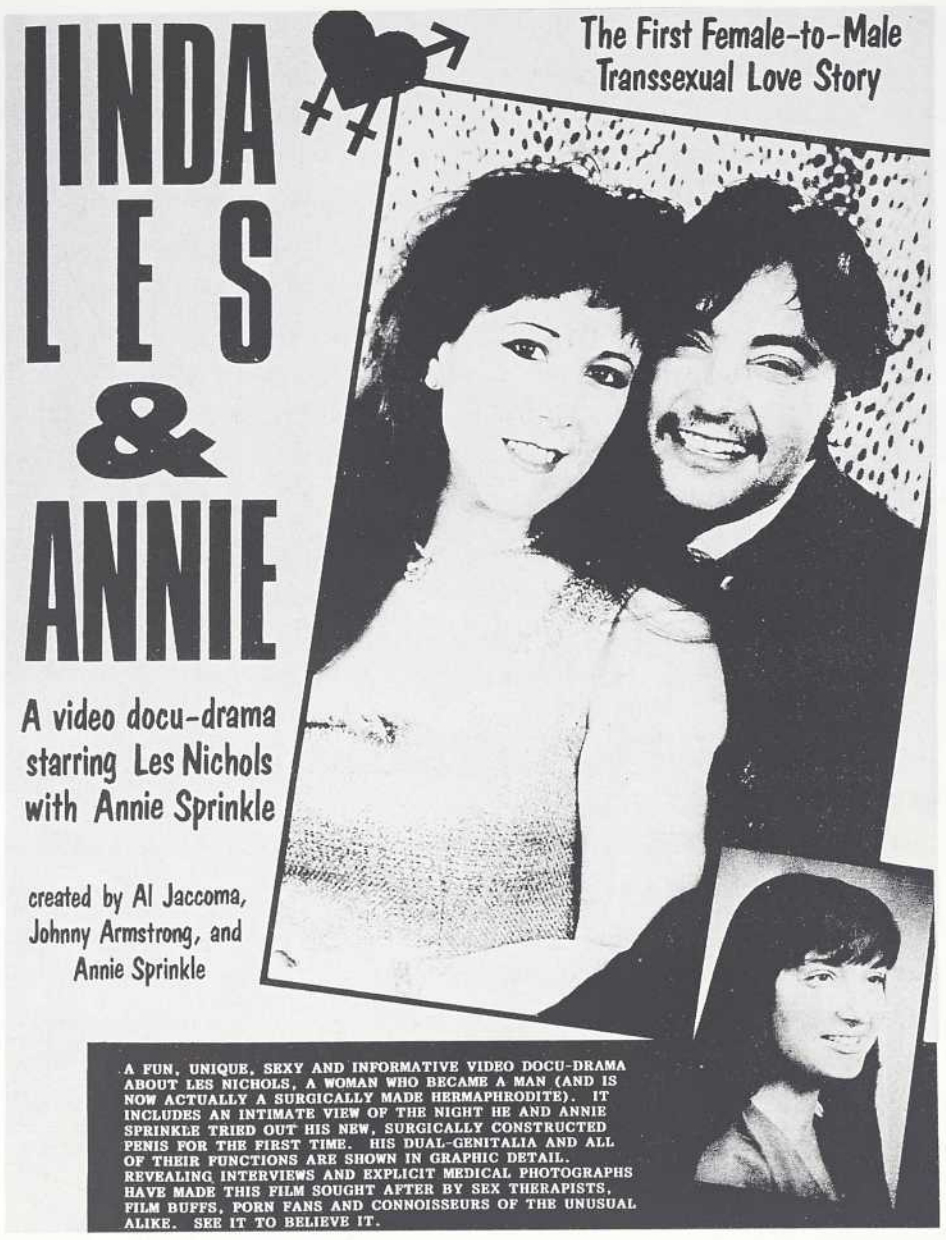
> ...the plane of organization is constantly working away at the plane of consistency, always trying to plug the lines of flight, stop or interrupt the movements of deterritorialization, weigh them down, restratify them, reconstitute forms and subjects in a dimension of depth. (*Plateaus* 270)

Nevertheless the plane of organization is not monolithic, it has flaws, faults and fissures.

The concept of the "rhizome" in contrast to the "arborescent schema" is another important element within Deleuze and Guattari's analysis of knowledge: "Becoming is a rhizome not a classificatory or genealogical tree" (*Plateaus* 239). A multiplicity of interconnected shoots replaces the hierarchy of root, trunk, branch in this new way of thinking. These are not metaphors but images of thought. The binary machine, or power, is arborescent. The rhizome expresses that "the multiplicities which constantly go beyond binary machines ... do not let themselves be dichotomized" (*Dialogues* 26). The rhizome is a line system rather than a point system; process is valued over destination. According to Deleuze and Guattari, "becoming is the movement by which the line frees itself from the point, and renders points indiscernible: the rhizome [is] the opposite of arborescence" (*Plateaus* 294).

PRACTICE

Transvestites, drag queens and transsexuals negotiate identity in an arborescent world. The word "pervert," in its various forms, is used frequently to label sexual practices other than heterosexuality. According to the OED, pervert denotes a turning away from a normative background, a rejection of an established truth. Foucault locates the origins of our legitimate and contemporary use of the word in nineteenth-century medical and legal discourses. What is the relationship between transgender be-



ANNIE SPRINKLE, LESLIE/LES AND ANNIE: THE FIRST FEMALE-TO-MALE TRANSSEXUAL LOVE STORY, 1990.

haviours and scientific categories of desire?

The transgender combinations practised by cross-dressers, drag queens, and transsexuals, amongst others, challenge oppressive sexual uniformity. According to the IFGE, the term "transvestite" denotes "a person who wears clothing usually considered appropriate for the opposite sex" (Lynn 10). Transvestites are most commonly heterosexual. Within a theatrical context drag is an acronym meaning DRessed As a Girl. Drag queens, or female impersonators, are professional cross-dressers who work or live in the gay community. Drag queens are "camp"; they exhibit a passion for the unnatural, artifice and exaggeration.

The IFGE describes a transsexual as someone whose identity of her or himself as a human being is fundamentally and irrevocably incompatible with her or his biological makeup (Lynn 12). To identify oneself as a transsexual usually means that one is either in transition or has completed sexual reassignment surgery.

Medical and mental health interest in transsexuality came into public discourse on December 1, 1952 when the *New York Daily* ran the banner headline, "Ex–GI Becomes Blonde Beauty" (Irvine 257). George Jorgensen had undergone hormonal and surgical treatment to become Christine. In that same year, Harry Benjamin coined the term transsexual (*In Search of Eve: Transsexual Rites of Passage* Anne Bolin 3).

The American Psychiatric Association lists transsexuality as a mental disorder. This classification, according to one psychiatrist,

> ... has legitimized gender dysphoria ... in that now that is a legitimate psychiatric diagnosis .... The psychiatrists have been getting more acceptance now that they are validated. (Irvine 262)

A consequence of the "diagnostic process is that it enforces a highly regularized version of transsexual personality, attitudes, and behaviours" (Irvine 262). The medical profession imposes limited definitions on transsexuality in order for it to be meaningful according to its practitioners' understanding of identity and sexuality.

According to Anne Bolin's study on male-to-female transsexuals the medical community exercises a great deal of power. It decides who is at low or high risk for surgery, who will receive hormone treatment, and ultimately who will undergo the process of sex reassignment surgery. Clinical practitioners dictate the terms upon which doctor and transsexual come to recognize and understand the client's situation. Within this imbalanced relationship transsexuality is perceived as a mental, rather than social disorder.

Medical caretakers, according to Bolin,

> ... legitimize the socially held beliefs that people who are women should have vaginas [by] supplying an official and dramatic way for people with penises to become people with vaginas, the only proper claimants of the female gender role. This protects our cultural notions of the relations of genitalia and gender role. (54)

Only very feminine clients qualify for treatment, so the myth of the hyper-feminine transsexual becomes a self-fulfilling prophecy. People network and tell one another what doctors are inexpensive, and which ones can be easily persuaded to recommend treatment. One of the transsexuals in Bolin's study states:

> [Psychiatrists and therapists] use you, suck you dry, and tell you their pitiful opinions, and my response is: What right do you have to determine whether I live or die? Ultimately the person you have to answer to is yourself, and I think that I am too important to leave my fate up to anyone else. I'll lie my ass off to get what I have to [surgery]. (65)

A common self-definition of transsexuality is the experience of "a woman trapped in a man's body." The goal of a harmonious relationship between a public and private self frequently appears in transsexual testimonies:

> 1. I want surgery because it will permit me to express my sexuality in the manner appropriate to a woman.
>
> 2. Surgery will make me whole like any other woman.
>
> 3. I want surgery so my body conforms to my spirit. It is discomforting to see yourself in a mirror with male genitalia and know it isn't right. Surgery will complete my external image. (Bolin)

These are similar to the statements of radical feminists, who believe in a feminine mythic identity or inner self, which exists in conflict with masculinity.

A common goal for many transsexuals is full integration into society. For the most part these people choose to identify themselves as women first, transsexuals second. Consequently, the process of transition is perceived as a limited journey between two points. The paradox of this gender transgression is that it can reinforce the idea that there are only two genders, each with a corresponding sex.

However some transsexuals understand their transformation as an ongoing experience, one that does not require the "death" of the earlier self, and decide to keep the attributes acquired by the earlier personality (Jensen). This integration of multiple characteristics combined with the experience and knowledge of both sexes could be interpreted as becoming in the Deleuzian sense. It is a movement in-between points rather than between them. Deleuze and Guattari write, "the only way to get outside the du-

alisms is to be-between, to pass between." (*Plateaus* 277).

After surgery, the sex partner(s) of transsexuals vary – some choose men, some women, some both. A high percentage become involved in lesbian relationships; in Bolin's study of seventeen transsexuals, eight are bisexual, six exclusively lesbian. These results show that some transsexuals are negotiating identities rather than naively assuming conventional relations between erotic pleasure and daily practices.

Some pre-operative members of Bolin's group study while masturbating or engaged in other sexual activities would fantasize that their penis was a vagina. The following quote illustrates this perspective:

> I view my penis as eventually being my vagina so the pleasure I am deriving from it now just happens to have the form it has. While masturbating I don't see it as my male organ. (Bolin 60)

In reassignment surgery the penis is used to construct the vaginal cavity, as well as the labia and clitoris. Consequently, this fantasy is not as unrealistic as it may at first appear. But most importantly, literal transmogrification must be preceded by imagination. The recent advent of sex-change surgery has been preceded by a long history of myths and visual representations of hermaphrodites and androgynes. In these images binary sexual difference is fused in the erotic imaginary.

CULTURE

Recent cultural discussions of gender continue to work through visual representations of transsexuality. Both Jennie Livingston's film *Paris Is Burning* (1991) and Annie Sprinkle's video *Linda/Les and Annie: The First Female-to-Male Transsexual Love Story* (1990) add the idea of the changeability of sex to their critique of gender. For opposite reasons *Playboy*, thoroughly committed to maintaining sex distinctions, published an article on transsexuality in September 1991. Here the category of "woman" is so durable and fixed that a man can become a woman who is the object of desire for other men. It is the ability of the magazine to put even a transsexual woman in the conventional postures of desirability that is erotic.

Paris Is Burning depicts the process of gay black men altering their own oppressive reality by fabricating an elaborate and glamorous fantasy world. Livingston made the concerns, values, and pleasures of Harlem fags, transvestites, and transsexuals into an issue to be recognized by mainstream audiences. Her film shows voguing balls which involve individuals competing in various categories. "Walkers" are evaluated in terms of "Realness," in other words, how successfully a poor, black, man can imitate the social ideals of "executive," "college boy" or "military man." Gender blending prowess reaches its apex when culturally devalued males can pass convincingly as female business figures or fashion models.

The refrain "Be Real" is a constant reminder of the tension between the metaphorical and the real. The arbitrary nature of power is recognized and manipulated by the participants and their supporters. The "legendary" Dorian Corey, while applying his make-up, claims that "everyone knows executives get what they get because they are white. It's not what you know, but what you are that leads to success."

Annie Sprinkle's video *Linda/Les and Annie: The First Female-to-Male Transsexual Love Story* was screened at the Gay and Lesbian Film Festival in Montréal last November. This romantic docudrama transgresses limits of gender as well as genre. In forty minutes we watch Linda's transformation from a feminine lesbian separatist into a butch dyke, and finally into a male transsexual! Graphic information on the surgical options is provided. Questions such as "what does a surgically reconstructed penis look like?" and "how well does it work?" are answered by the uninhibited Annie and Les.

Les recounts his frustration with gender roles as a young girl. As a post-operative transsexual male, Les now enjoys new respect. He says, "the differences are like night and day .... The best part about being a man is all the privilege." This radical form of therapy, which involved twelve operations, great expense and a huge amount of emotional adjustment, is an extreme solution to Les' gender dysphoria. According to Annie, "men with cunts" are a new political force. She describes Les in optimistic terms: "I see him as a unique avant-garde artist, whose medium is his body. His subject matter is his sex."

The solution to gender dysphoria in this video involves individual biological transformation, which by itself is inadequate as a political strategy. Emphasis on the organ instead of the organism or organization of organs serves to reinscribe the body in traditional gender categories. However, when Annie conceives of this process imaginatively she is able to give it a broader political context. The oppressed taking the position of the oppressor has the potential to collapse the distinction between the two.

The diverse practices of transsexuals draw into question the relationship between gender, sex, and sexuality. Is there an inherent masculine or feminine essence within humans? Many transsexuals believe that there is. After considering the ways in which separate sex roles and sexes serve the interests of men, many feminists disagree with the notion of essentialism. A transsexual's decision to attempt to align sex and gender in order to integrate into heterosexual society can reinforce notions of the binary relations of masculinity and femininity.

Conversely, a transsexual, who perceives reassignment surgery as an extreme solution to the present oppressiveness of gender politics, yet tries to combine both masculinity and femininity into new sexual practices, could contribute to the process of dismantling dusty old binarisms through becoming rather than being.

WORKS CITED

Anne Bolin, *In Search of Eve: Transsexual Rites of Passage* (Massachusetts: Bergin and Garvey, 1988).

Gilles Deleuze and Félix Guattari , *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minnesota: University of Minnesota Press, 1987).

Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York: Columbia University Press, 1987).

Gretchen Edgren, "The Transformation of Tula," in *Playboy* (September 1991), pp. 102–05, pp. 158–59.

Michel Foucault, *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*, intro. Michel Foucault, trans. Richard McDougall (New York: Pantheon Books, 1980).

Michel Foucault, *History of Sexuality: Volume One: An Introduction*, trans. Robert Hurley (New York: Vintage Books, 1980).

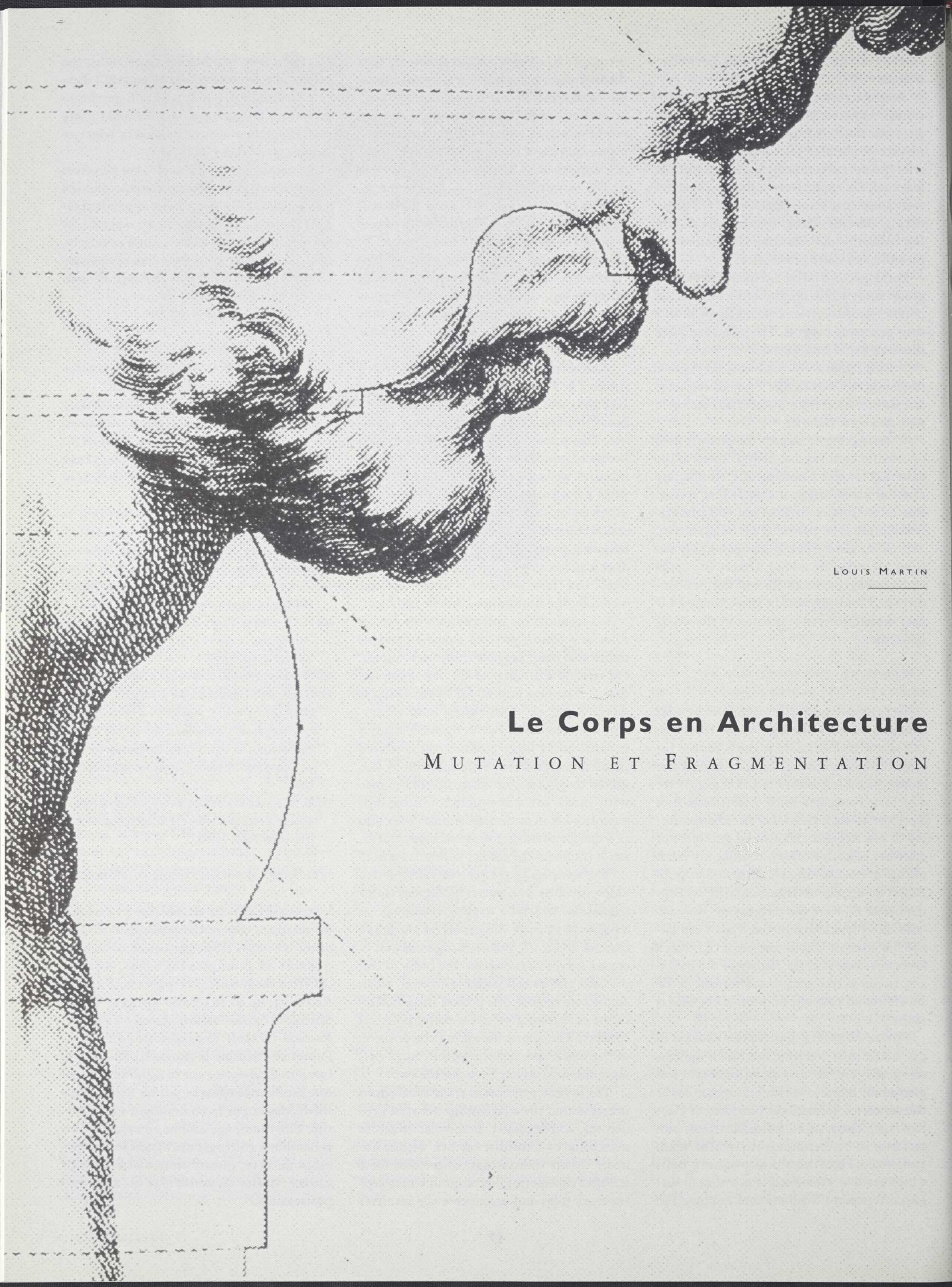
Olivia Jensen, Personal interview, 21 February 1991.

International Foundation for Gender Education, *Definitions of Terms Commonly Used in the Transvestite/Transsexual Community*, compiled by Merissa Sherrill Lynn for International Foundation for Gender Educational Resource Committee, Massachusetts, 1988.

Janice M. Irvine, *Disorders of Desire: Sex and Gender in Modern American Sexology* (Philadelphia: Temple University Press, 1990).

Lisa Brown is a writer living in Montréal.

Le transsexualisme déstabilise et critique les relations conventionnelles qui existent entre les sexes (biologiques et sociologiques) et les pratiques sexuelles. À partir du film de Jennie Livingston, *Paris Is Burning*, et de la bande vidéo d'Annie Sprinkle, *Leslie/Les and Annie: The First Female-to-Male Transsexual Love Story*, l'auteure examine le transsexualisme à la lumière de théories sur la différence, ainsi que l'influence exercée par les institutions médicales et par la technologie sur l'identité. Elle remet également en cause les interventions chirurgicales visant le changement de sexe, questionnant leur objectif ultime : défier ou confirmer les stéréotypes sexuels.



LOUIS MARTIN

Le Corps en Architecture

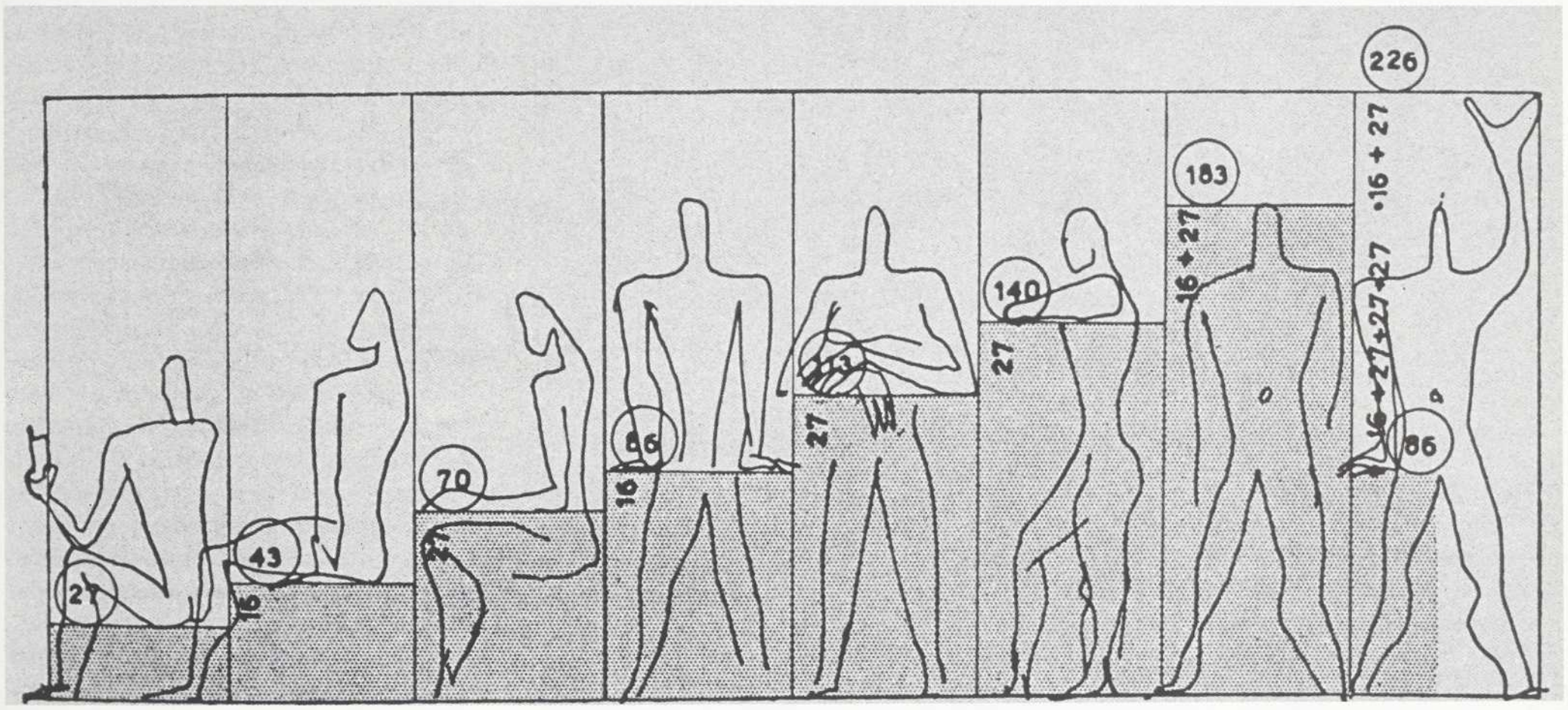
MUTATION ET FRAGMENTATION

Parler du corps en architecture, c'est aborder un thème central des théories architecturales classique, moderne et postmoderne. En effet, de Vitruve à Alberti, de Palladio à Blondel, de Boullée à Le Corbusier, et plus récemment de Koolhaas à Tschumi, le corps a tenu, et tient toujours, une place privilégiée dans le discours théorique sur l'architecture. Ce texte propose un survol historique très rapide des rapports établis entre le corps et l'architecture dans les théories anciennes et récentes, et il conduit à une brève incursion dans les dédales de la pensée analogique.

Dans le système des Beaux-Arts, l'architecture, malgré ses particularités, entretient des correspondances avec les autres arts : elle est par exemple autant la poésie des formes qu'une musique figée. Et bien qu'elle soit née de la nécessité et qu'elle soit aussi le plus abstrait des arts figuratifs, l'architecture imite néanmoins la nature et ses principes comme chacun des Beaux-Arts. À la base de cette pensée classique, un rapport analogique entre le corps et l'architecture est établi. Le corps classique est une création divine et le centre du monde; derrière ses secrets se cache la clé de l'harmonie universelle qui donne accès à la pensée du Créateur. Le bâtiment est donc conçu à la manière d'un corps vivant. C'est ainsi que traditionnellement l'analogie entre le corps et le bâtiment a servi d'explication rationnelle aux principes d'harmonie proportionnelle, d'unité et de symétrie de l'architecture classique. Par extension, l'architecture devient une représentation de la cosmologie comme connaissance de l'ordre universel. Comme l'explique Heidegger, le temple grec réconcilie les mortels et les divins, la terre et le ciel.

La critique moderniste, qui se cristallise dans les années vingt dans la théorie fonctionnaliste, modifie, sans l'effacer, ce rapport d'homologie entre corps et bâtiment. Inspirée par la théorie de sélection naturelle de Darwin, elle conclut que le rapport entre la forme et la fonction en est un de cause à effet. On considère que la forme des corps, issue d'un processus de sélection et de raffinement graduel, dérive rationnellement des besoins spécifiques à chaque espèce. Les conséquences de cette théorie déterministe pour l'architecture sont de deux ordres. D'une part, la machine devient le paradigme de la rationalité instrumentale qui unit forme et fonction. D'autre part, les objets sont soumis à un processus de « sélection mécanique » qui permet d'éliminer les formes liées à des besoins révolus. Par conséquent, le corps architectural le mieux adapté à la vie moderne facilite l'accomplissement des activités dictées par les nouveaux programmes et, selon Le Corbusier, il doit s'effacer comme un bon serviteur. La technologie est ici émancipatrice, elle permet de se libérer des servitudes quotidiennes. La « machine à habiter », comme prothèse au corps humain, est à la fois une extension du corps organique et un outil docile. La théorie fonctionnaliste installe ainsi l'architecture dans une dualité opposant le naturel et l'artificiel.

Pour la critique humaniste des années cinquante et soixante, l'erreur du fonctionnalisme aura été de réduire le corps à une mécanique sans âme ni désir. Il existe dans la critique historique de cette époque un sentiment de rupture, voire de perte. Par exemple, pour l'historien du mouvement moderne Sigfried Giedion, le chaos contemporain s'explique par le fait que la collectivité a perdu son point de vue commun sur le sens de l'art ; plus gravement, l'historien anti-moderniste Hans Sedlmayr parle d'une perte du centre, d'un oubli de l'homme. On recherche donc à retrouver ce qu'on a perdu ou à réparer ce qui a été brisé par l'avènement du monde moderne. D'une part, pour les idéalistes influencés par la philosophie de Cassirer, le corps a aussi des besoins spirituels qui sont peut-être même plus importants que les fonctions purement physiques.



LE CORBUSIER, LE MODULOR, 1955-1957.

JEAN-FRANÇOIS BLONDEL, ENTABLEMENT TOSCAN DE PALLADIO, TIRÉ DES COURS D'ARCHITECTURE, 1771.

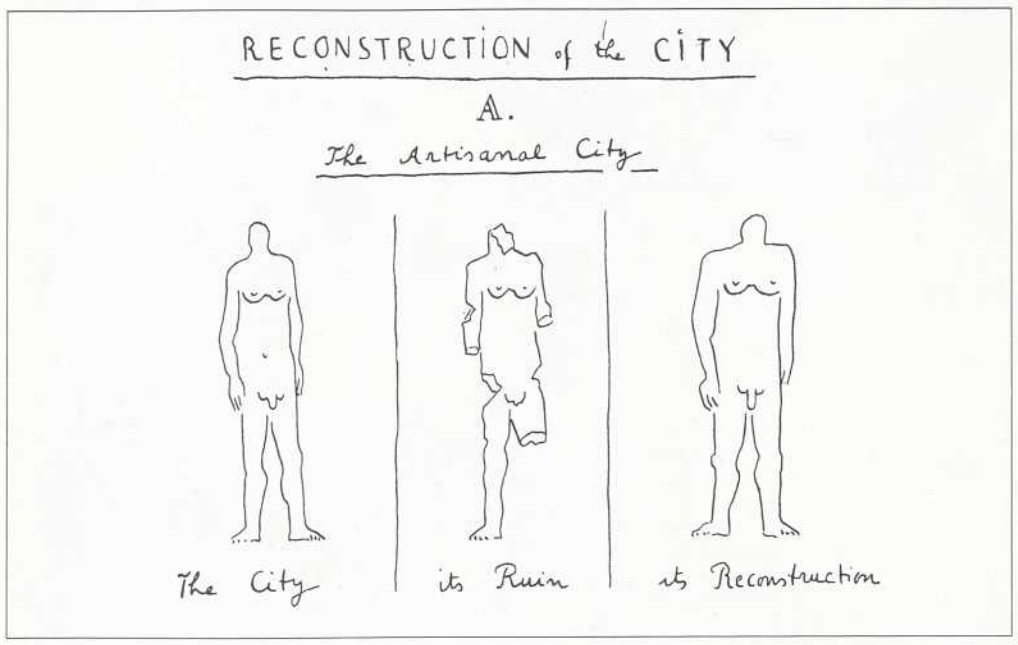
Comme toutes les autres activités artistiques, l'architecture est vue comme un système de formes symboliques qui permet aux hommes de saisir et de former, physiquement et intellectuellement, le monde sensible. D'autre part, en voyant le corps comme ce qui unit universellement les hommes, le fonctionnalisme a oublié qu'il est aussi le lieu de la subjectivité et de la différence. Ce

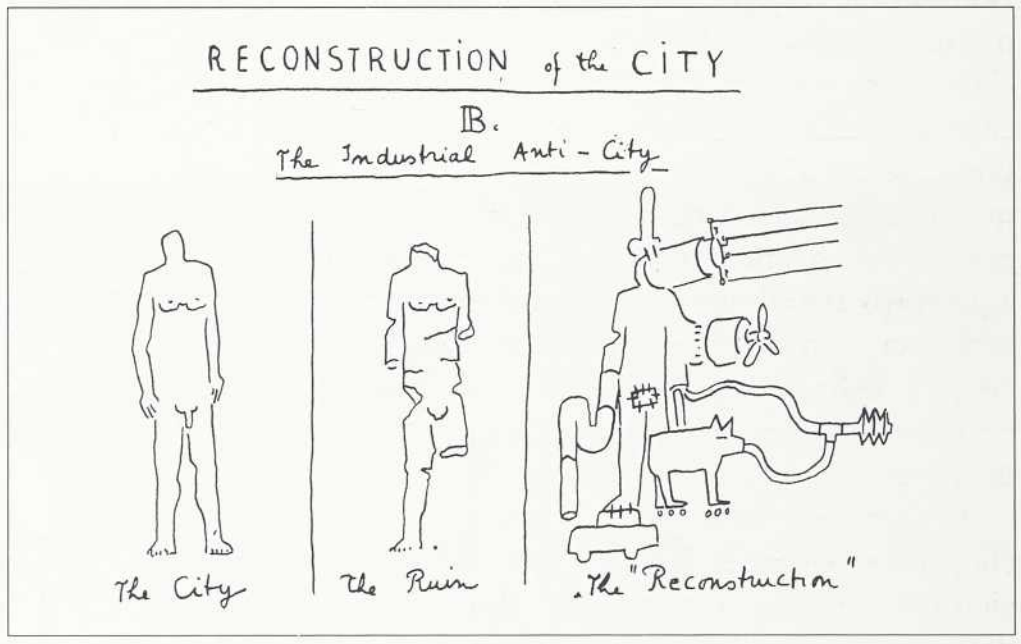
sont des philosophes comme Bachelard, Heidegger et Merleau-Ponty qui indiquent, chacun à leur manière, que le contenu phénoménologique de l'architecture a été négligé. L'architecture matérialise le rapport que l'individu entretient avec sa collectivité et son histoire. Certains, réunis autour de l'architecte néerlandais Aldo van Eyck, croient que l'architecture moderne doit s'établir sur une autre base théorique. Ils développent une vision anthropologique de « l'homme et de son environnement » qui tente de retrouver et de représenter les liens spirituels entre le corps et le bâtiment brisés par la civilisation machiniste. Dans la lignée de Lévi-Strauss, on a l'intuition qu'une structure intellectuelle universelle, secrète ou oubliée, serait représentable, sinon déjà représentée, par l'architecture. D'autres condamnent le modernisme et sa théorie esthétique minimaliste et puritaine. Aux États-Unis, Robert Venturi réclame d'abord le droit à un symbolisme contradictoire et ambigu. Puis, dans la foulée du Pop Art, il indique que l'architecture populaire et anonyme, qui s'oppose à la tradition académique, offre des solutions presque parfaites en réponse aux problèmes contemporains. Ainsi, Venturi donne une valeur positive à cette énorme part de la construction qui était traditionnellement exclue du domaine aristocratique de l'architecture. Parallèlement, en Italie, certains pensent que l'architecture ne peut plus se penser comme la création démiurgique d'un auteur. Ancrées dans la vie quotidienne et la longue durée de l'histoire, la maison et la ville sont des produits et des miroirs du corps social. Parmi ceux-ci, Aldo Rossi retient du structuralisme non seulement la structure mais aussi le langage. La logique de l'architecture ne serait pas celle de la rationalité instrumentale ; elle serait semblable à la réalité, historique, culturelle et conventionnelle du langage. En tant que produit culturel, l'architecture serait un langage autonome ayant sa propre histoire et sa propre logique. Rappelant les peintures métaphysiques de De Chirico, où le corps et la vie brillent par leur absence, l'architecture de Rossi veut construire une réalité parallèle ou, selon ses propres mots, une ville analogue. Ainsi, le corps cède graduellement le devant de la scène au langage qui devient l'analogie maîtresse à la fin des années soixante.

Dans la première moitié des années soixante-dix, l'impact du structuralisme sur l'architecture culmine en même temps que la pensée négative qui a graduellement pénétré la critique depuis dix ans. Manfredo Tafuri et les intellectuels de tendance néo-marxiste appliquent la critique du « langage comme idéologie » à l'« architecture comme langage ». D'une part, avec la crise du pétrole, l'économie capitaliste ébranlée ne peut plus légitimer le projet théorique de l'architecture moderne qui, basé sur une croissance technique et énergétique infinie, avait survécu dans l'utopisme ironique des mouvements néo-avant-gardistes des années soixante. D'autre part, Michel Foucault, qui a lu Bataille, voit l'architecture et l'ordre qu'elle impose comme des instruments de domination au service du pouvoir : l'architecture devient négativement le langage du pouvoir. Constamment opposée à la nature, l'idéologie de domination de l'architecture se cache derrière un masque de naturalité. Confrontée à la faillite de l'architecture moderne comme utopie et idéologie, l'architecture toute entière est condamnée à mort par une logique hégélienne. L'architecture comme art a été remplacée par un appareil idéologique d'état : l'architecture comme technique est maintenant dominée par la rationalité instrumentale. Ce qui résulte de cette critique négative est une série de renversements paradoxaux qui donne naissance au postmodernisme.

La scission entre les tendances « moderne » et « postmoderne » de la fin des années soixante-dix peut être lue comme un résultat direct de l'intégration de la notion de langage et de sa critique en architecture. Mais l'éclipse du corps et la mort de l'auteur sous l'hégémonie – fasciste selon Roland Barthes – du langage ne sont qu'apparentes. Les réponses « postmodernes » à la critique apocalyptique des néo-marxistes le feront réapparaître dans une forme rénovée ou transfigurée. Cette critique est menée par le dessin et l'écrit dans le cercle limité de ceux qui gravitent autour des institutions (universités, musées, publications) qui donnent une légitimité à « l'architecture de papier ». Paradoxalement, l'architecture résiste par l'utopie.

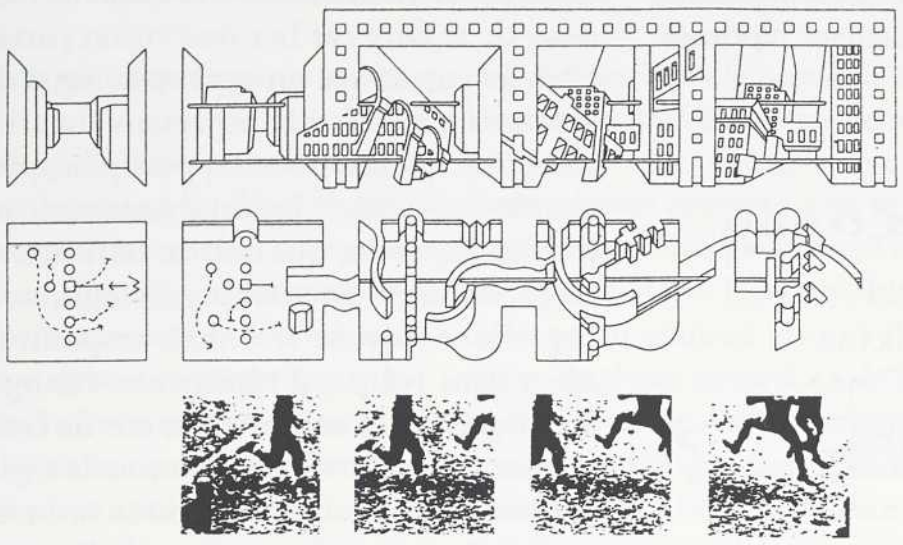
Condamnés de toute part, l'architecture moderne et son projet politique et social ne semblent plus convaincre personne. La tendance humaniste initie le débat en revendiquant toujours une architecture symbolique mais, parce qu'on estime maintenant que tout langage est conventionnel, on rejette les prétentions de l'architecture moderne à créer des symboles neufs, qu'on jugent artificiels et abstraits. Aux États-Unis, pour redorer le blason de la profession, on réfère au langage architectural pré-moderne avec l'ironie des néo-avant-gardes. Pour Michael Graves, le langage poétique est un jeu qui, dans un seul geste, reconnaît et nie les conventions. L'auteur revient sous les





LÉON KRIER, DEUX FAÇONS DE RECONSTRUIRE LA VILLE, 1976-1980.

traits d'un architecte intellectuel qui construit son œuvre dans un réseau de références architecturales historiques. En Europe, les plus radicaux, menés par Maurice Culot et Léon Krier, réintroduisent la notion humaniste du corps qu'ils combinent avec un classicisme vernaculaire et une critique du capitalisme vaguement marxiste. Ils opposent le modèle de la ville traditionnelle, qu'on compare à un corps sain, aux principes de l'urbanisme moderne, qu'on assimile à un corps atrophié par la technologie. Les architectes anti-modernes veulent ressusciter la tradition classique et son anthropocentrisme au nom de la culture populaire et de la signification architecturale.

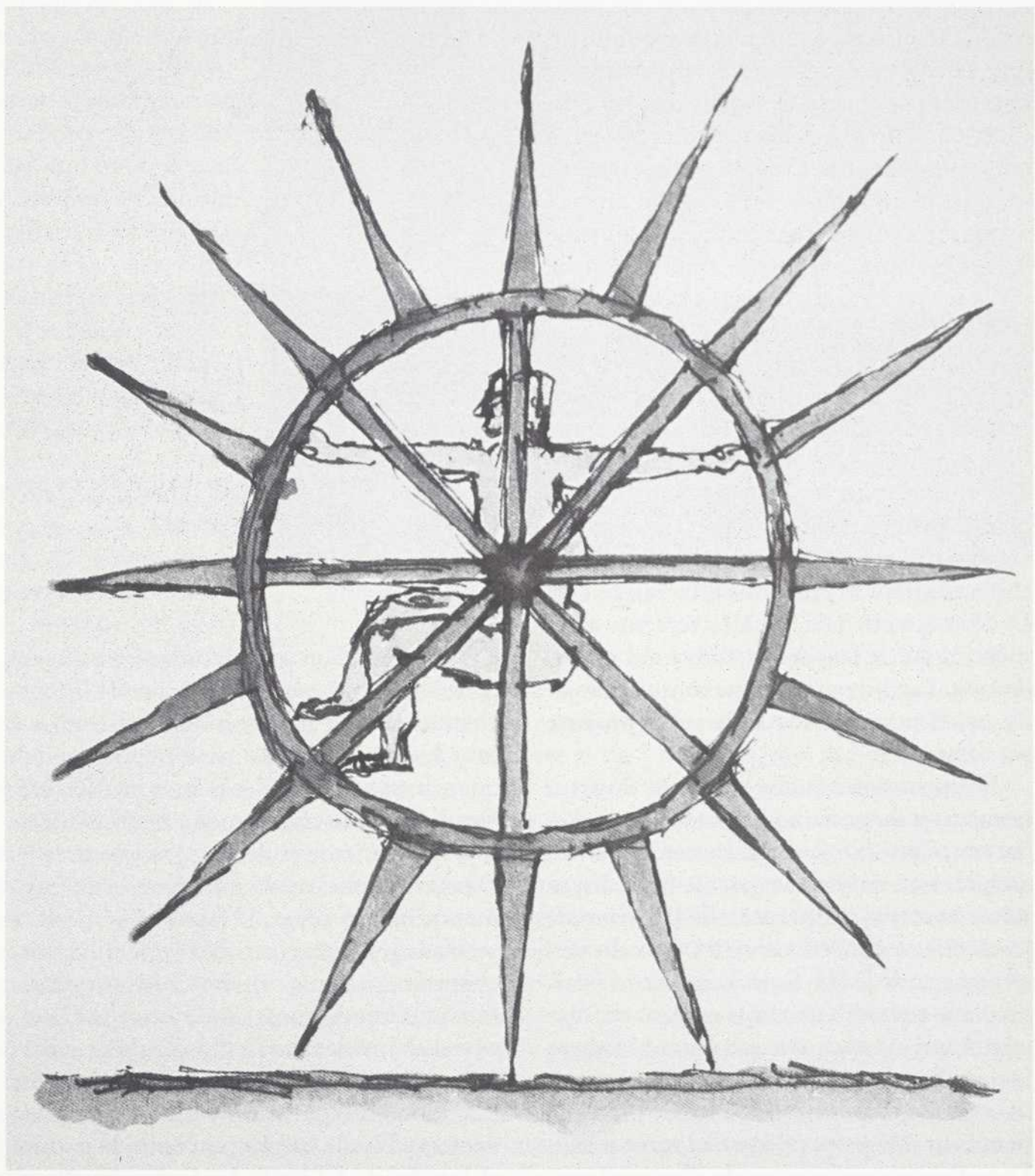


BERNARD TSCHUMI, EXTRAIT DES **MANHATTAN TRANSCRIPTS**, 1976-1981.

La réponse de la nouvelle génération d'architectes modernistes à l'historicisme « classicisant » et à l'anti-modernisme postmodernes suivra deux directions. La première partira d'une valorisation du corps mutant qui serait vraisemblablement né des pressions de la vie métropolitaine. La seconde critiquera la tyrannie du langage par sa déconstruction qui mène à une théorie de l'architecture comme texte. La tendance « promoderne » sera aussi critique de l'historiographie canonique du mouvement moderne et proposera de nouvelles lectures du modernisme architectural qui s'inspirent de la Nouvelle Critique littéraire.

Le premier mouvement est initié par Rem Koolhaas qui s'inspire de l'œuvre de Venturi qui a déjà lu positivement l'architecture « populiste » de Las Vegas. Pour Koolhaas, la réalité devance les théories et il faut donner une légitimité théorique à ce qui n'en a pas. Selon lui, il n'existe aucune situation qui soit assez pourrie pour ne pas porter en elle une positivité nouvelle. Ainsi, il interprète le gratte-ciel new-yorkais comme un corps en pleine mutation. Par sa démesure et sa schizophrénie – puisque son apparence extérieure ne révèle rien du chaos d'activités qui caractérise son intérieur – ce corps mutant possède des particularités jusqu'alors inconnues en architecture. Ce phénomène de mutation marque une rupture qui relègue à l'histoire la vision humaniste d'un corps sain, rationnel et autonome. Plutôt que d'interpréter New York comme un monstre de l'idéologie capitaliste, Koolhaas y voit un phénomène surréaliste où se côtoient toutes les idéologies. Donc, le corps mutant possède aussi un inconscient qui est le lieu des désirs les plus secrets où se mêlent le rêve, l'hédonisme et la mort. L'architecture génère des récits fantastiques fabriqués avec des fragments de réalité, d'histoire et d'imagination.

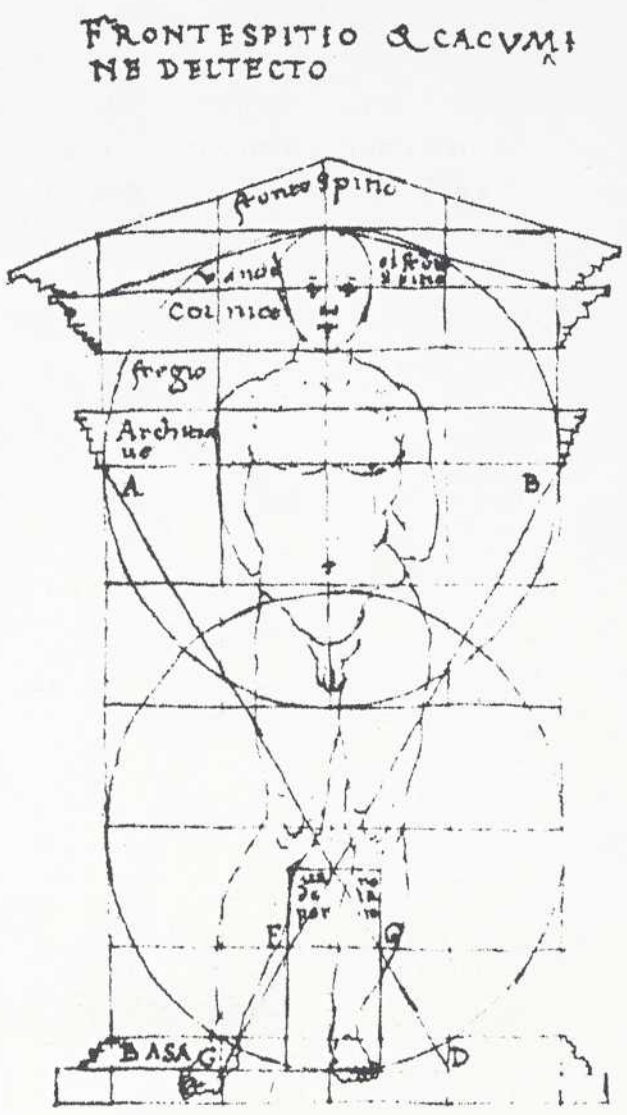
Le second mouvement prend naissance dans le milieu des galeries d'art où le dessin d'architecture devient populaire dans la seconde moitié des années soixante-dix. Un théoricien, Bernard Tschumi, critique alors l'attitude courante qui réduit le dessin à un instrument pour représenter l'objet architectural[1]. Appliquant lui aussi à l'architecture l'héritage surréaliste, il la définit non



JOHN HEDJUK, EXTRAIT DE **LAKE BAIKAL**, TIRÉ DU LIVRE VLADIVOSTOK.

comme une connaissance des formes mais comme une forme de connaissance. Le dessin devient pour lui une sorte d'écriture qui, d'un seul geste, questionne et définit l'architecture. Suivant l'analyse de Koolhaas, il voit l'architecture comme un médium qui ne peut pas être considéré comme une idéologie puisqu'il lui est possible d'exprimer toutes les idéologies. D'abord, Tschumi veut transcrire la signification des recherches de l'art contemporain en architecture. Pour Tschumi, le corps, qui génère l'art de la performance, est aussi générateur d'espace. Il en résulte un paradoxe qui s'explique par la division du corps et de l'esprit, des sensations et de la raison, du concret et de l'abstrait. Selon lui, le corps ne pourrait pas percevoir physiquement l'espace architectural en même temps que l'esprit le conçoit. L'espace labyrinthique de la perception s'opposerait à l'espace rationnel de la conception, mais tous deux formeraient néanmoins les deux faces de l'architecture. Ensuite, par l'intermédiaire de Roland Barthes pour qui la phrase est un corps, Tschumi présente une théorie de l'architecture comme texte qui introduit en architecture l'idée contemporaine de fragment et des notions lacaniennes sur l'inconscient. L'architecture, le texte et le corps entretiendraient des rapports d'analogie si grands qu'un mouvement de l'un entraînerait des conséquences imprévisibles pour les autres. Suivant la théorie de la littérature d'avant-garde élaborée dans la revue *Tel Quel*, le texte architectural devient une construction intertextuelle puisqu'il est fait avec des fragments d'autres textes qui seront, le plus souvent pour Tschumi, les formes développées par le constructiviste Tchernikov dans les années trente. Plutôt qu'une composition, l'architecture est vue comme une activité combinatoire dont l'architecte arrête le processus arbitrairement. La déconstruction de l'architecture vise à démontrer que le langage architectural n'a pas de sens. L'architecture ne serait qu'un objet de transférence sur lequel le corps projette ses désirs.

En opposition à l'unité organique du corps humaniste du post-modernisme « anti-moderne », l'anti-humanisme contemporain en architecture ne propose pas de faire disparaître le corps ; il interprète la tradition de l'architecture moderne avec les yeux du surréalisme et de Dada. L'anti-humanisme postmoderne présente un corps mutant et fragmenté qui est aussi très souvent obsédé par la question sexuelle. Mais paradoxalement ce corps est, à la limite, désincarné puisqu'il donne un rôle prépondérant à l'inconscient. Dans l'œuvre architecturale, l'activité perturbante de l'inconscient, qui structure la vision de la réalité, devient l'index de la présence du corps. C'est ainsi que, dans les milieux restreints de l'avant-garde contemporaine, le corps et son inconscient jouent un rôle primordial dans la construction du récit théorique sur l'architecture. De Daniel Libeskind à Coop Himmelblau, de John Hedjuk à Liz Diller, l'architecture, d'une part, représente métaphoriquement un corps physiquement déchiqueté et exprime ainsi son désordre intérieur et sa douleur réprimée



FRANCESCO DI GEORGIO MARTINI, FIGURE HUMAINE INSCRITE DANS LA FAÇADE D'UNE ÉGLISE, TIRÉ DU TRATTATI DI ARCHITETTURA (1470-1500).

à la manière d'un gant retourné ; et d'autre part, elle sert d'outil pour explorer l'inconscient personnel et collectif afin de mettre à jour les mythologies invisibles d'une vie quotidienne bombardée par les médias. Défamiliarisée, la réalité médiatisée mêle fiction et expérience et devient presque irréelle. Dans ces récits sur la mutation et la fragmentation du corps, la fascination pour la technologie émancipatrice côtoie un désenchantement qui s'exprime souvent par la terreur d'une domination de la vie par la rationalité instrumentale. La prothèse cybernétique qui complète le corps ne peut plus être innocente puisqu'elle transforme le vivant et efface la distinction entre le naturel et l'artificiel. À l'ère de la révolte des objets, le corps a perdu la place centrale et l'autorité qu'il avait à l'époque classique, il devient source d'inquiétude et de déstabilisation. Alors que le corps aidait à comprendre ce que l'architecture représentait et comment elle représentait, il sert maintenant à questionner toutes les certitudes justifiées par la fausse rationalité des apparences.

Comme le remarque Anthony Vidler, s'il est tentant d'historiciser le rapport entre le corps et l'architecture, il sera toujours hasardeux de le faire car lier une vision particulière du corps avec un type spécifique d'architecture élimine le processus théorique complexe qui fait de ce rapport plus qu'une simple caricature[2]. En combinant une projection littérale, qui fait du bâtiment un corps, et une projection psychologique, par laquelle le sujet se reconnaît empathiquement dans l'objet, il résulte une étrange et archaïque vision animiste qui fait de l'architecture un corps vivant. Comme le signale encore Vidler, cette conception animiste, qui a survécu au sein même de l'existentialisme, subsiste dans la pensée théorique postmoderne. C'est que, dans l'esprit des architectes, le corps est en fait plus qu'une analogie puisque depuis longtemps, une mystérieuse et inquiétante complicité les renvoit constamment l'un à l'autre. L'analogie entre le corps et l'architecture a fait sa demeure au cœur de l'imaginaire architectural car elle reste une source intarissable d'inspiration pour la genèse poétique. Ainsi, curieusement, l'architecture reste à la fois un corps et un produit du corps ; et dans un jeu infini de réflexions, elle est le miroir du corps qui lui renvoie lui-même, comme son double, sa propre image.

NOTES

1. Pour une discussion approfondie des sources intellectuelles de Tschumi, voir Martin, Louis, « Transposition : On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory », *Assemblage*, n° 11 (avril 1990), Cambridge, p. 22-35.
2. Vilder, Anthony, « The Body in Pain : The Body and Architecture in Post-Modern Culture », *A.A. Files*, n° 19 (printemps 1990), p. 3-10.

Louis Martin prépare un doctorat en histoire et théorie de l'architecture à la Princeton University. Il collabore à *Assemblage* et à *Parachute.*

From Vitruvius to Alberti to Le Corbusier and beyond, the author examines the body and its relationship to architecture as exemplified in the key theoretical texts of architectural discourse. Surveying functionalism, modernism, structuralism and postmodernism, among other discourses, the author comments on the links, both real and symbolic, between the body – as concept and form – and the building.

JAMES TURRELL

Confort Moderne, Poitiers, France, 18 juin – 28 octobre

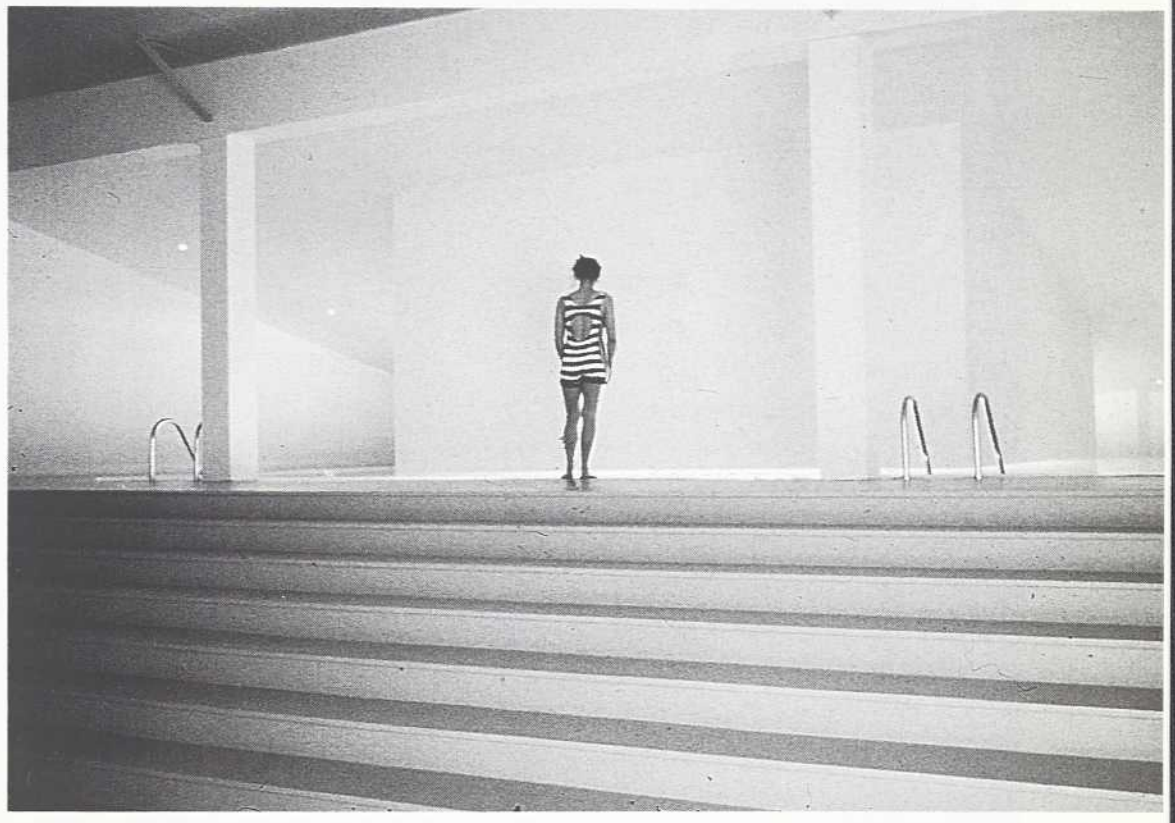
Rien n'aura eu lieu que le lieu.

Ces quelques mots, extraits du poème le « Coup de dés » de Mallarmé, résument clairement les travaux dits d'« intervention », d'« environnement » ou d'« installation », dont la caratéristique principale est d'occuper un point géographique et un contexte particuliers tout en ayant conçu à l'avance leur propre disparition. Effacement, éphémère, abolition, autant de termes qui désignent une esthétique mallarméenne s'appliquant en grande partie à la réflexion littéraire moderne, mais aussi, en une prolongation tardive aux arts plastiques. Dans l'art conceptuel et les performances, dans le land art et autres occupations des sols dans la nature ou en galerie, dans l'art minimal et certains dispositifs, de multiples formes plastiques convergent vers un même point: la précarité de leur existence. C'est là un constat assez banal tant que l'on n'a pas saisi en quoi une installation temporaire, une œuvre *in situ* vouée à disparaître, tire sa force d'une notion de présence passagère et procure au spectateur une expérience esthétique unique qu'il lui sera impossible de recommencer physiquement par la suite. De ces œuvres, il ne restera qu'une photographie ou les souvenirs de ceux qui y étaient, comme c'est le cas pour *Heavy Water*, premier « skyspace aquatique » de James Turrell. Qu'il s'agisse d'une reproduction photographique ou d'une recréation de la mémoire, l'évaluation et l'interprétation de l'œuvre ne passeront désormais que par des énoncés et des jugements. La confrontation matérielle avec l'objet et la vérification physique seront remplacées par le jeu du langage sur lui-même.

Dans le cas du magnifique environnement qu'est *Heavy Water*, on peut aisément constater à quel point le discours supplée l'absence de l'œuvre en remplissant par des phrases la seule possibilité de l'expérimenter: être littéralement plongé en elle. Il s'agit en effet d'une piscine couverte d'où se dégage le halo bleu propre aux œuvres de Turrell. Un cube blanc descend du plafond jusqu'à fleur d'eau. Pour voir ce qu'il y a de l'autre côté du cube, lequel est ouvert, il suffit de plonger sous l'eau et de ressortir à l'air libre: le nageur/acteur/spectateur se retrouve alors à l'intérieur de ce cube construit en hauteur, et redressant la tête il peut voir se détacher le bleu du ciel au travers d'une découpe spécialement aménagée. Le nageur n'est pas véritablement à l'intérieur d'une œuvre monochrome de James Turrell où le bleu du ciel fait office de lumière, et il n'est pas non plus le jouet d'une illusion visuelle et corporelle puisqu'il est au contraire une partie de l'œuvre. C'est dans l'interaction entre l'expérience physique – que l'on peut prendre dans l'acceptation scientifique, puisqu'il s'agit d'un corps plongé dans l'eau et d'une simple mise en scène des lois de l'optique – et l'intellection de l'œuvre qu'apparaît la pertinence de cette pièce. Car s'il est imposible à une personne qui n'a pas plongé pour refaire surface de l'autre côté de sentir ce qu'est *Heavy Water*, elle peut néanmoins comprendre en quoi cela consiste. Mais que peut signifier « comprendre » dans un tel cas. Si, comme l'a signalé Turrell, ses œuvres sont faites en vue de « l'acte de sentir la sensation », peut-on parler de compréhension losrque l'on n'a pas éprouvé la sensation d'avoir été le mécanisme central de l'œuvre. Expliquer, montrer, décrire, tout cela ne peut certes pas remplacer *l'expérimentation de l'œuvre*, mais ce n'est pourtant pas l'immersion du corps dans l'eau qui permet une *expérience esthétique.*

Par un étrange retournement historique, les œuvres temporaires *in situ* sont réalisées dans la perspective d'une réception du spectateur plutôt ancienne, dans la mesure où elles exigent de lui un fort degré de conscience de soi. Le spectateur qui est en présence de l'œuvre doit simultanément appréhender la pièce, le lieu, le présent, le futur, et se saisir lui-même dans ces actes de la pensée. Par leur mise en scène, la plupart de ces œuvres éphémères révèlent la réflexivité mentale du spectateur et la conscience intime de son propre temps. En retrouvant ainsi cette conscience réflexive à travers l'expérience directe de l'œuvre, le spectateur devient le moment et le lieu privilégiés de l'accomplissement d'une œuvre qui joue sur le mode identitaire de la présence à soi. La différence fondamentale avec l'expérience traditionnelle du tableau ou de la sculpture – voire même des constructions temporaires en ville et dans la nature de la Renaissance et de l'Âge classique – est que le spectateur fait partie intégrante de l'œuvre, non pas parce qu'il doit nécessairement se trouver en sa présence pour la voir ou la toucher, mais parce que l'œuvre contient déjà en elle le processus esthésique et esthétique qui va englober le spectateur et canaliser ses modes de perception et d'intellection. Pour reprendre le terme célèbre de Michael Fried, l'œuvre joue sur la « théâtralité » par rapport à l'individu qui la regarde. En ce qui concerne les installations comme *Heavy Water*, il faudrait mettre l'accent sur la théâtralisation de la conscience du temps, car ce genre d'œuvres – bien que nouvelles et contemporaines – présentent sous d'autres formes des questions traitées au début du siècle par certains courants phénoménologiques liés à l'intuitionnisme.

L'intuition du temps est justement un thème central dans l'œuvre de Turrell. Dans la plupart de ses installations – et cela s'applique parfaitement à la seconde et dernière pièce du Confort Moderne intitulée *Earth Shadow* –, il est demandé au spectateur de rester assez longtemps dans le salle afin qu'il perçoive au fur et à mesure les différences dans la qualité de la lumière, dans les nuances de la couleur, dans les sensations corporelles, dans la qualité des masses sonores, silencieuses, estompées, pesantes. Avec le temps, les qualités matérielles de l'œuvre se transforment indéfiniment et imperceptiblement devant le spectateur. La situation idéale pour apprécier ces œuvres est d'être seul dans la pièce, seul avec soi-même. C'est là qu'intervient le vieux problème de la conscience intime du temps, de ce que Derrida a nommé la « métaphysique de la présence ». Bien que donnant une place prépondérante au spectateur par son intégration à elle-même, l'œuvre renvoie néanmoins le regardeur/acteur à soi-même, à ses sensations, à ses intuitions, et pour ainsi dire, au spectacle de sa propre conscience.



JAMES TURRELL, **HEAVY WATER**, 1991, INSTALLATION; PHOTO: JEAN-LUC TERRADILLOS.

Paradoxalement, l'œuvre ne prend d'importance formelle que proportionnellement au flux de la pensée qu'elle peut activer. À propos de ces installations faisant participer le spectateur, Luciano Fabro s'était déjà demandé comment on pouvait penser à l'œuvre sans se penser à travers l'œuvre. Sans doute, la présence physique et mentale du spectateur est incontournable, mais il semblerait que la nouveauté plastique qui faisait entrer un sujet dans un objet pour donner naissance à une autre relation (principe même de l'installation) conduit encore à une forme de solipsisme, presque entièrement dépendante de cette métaphysique de la présence. Certes, cela peut être vrai par rapport à n'importe quelle œuvre d'art. Mais dans ce cas précis, la radicalisation des formes est telle – disparition et effacement volontaires – qu'en réalité elle ne peut plus subsister que par la conscience qui les reçoit ou la conscience qui s'en souvient. Un renversement se produit alors par rapport à cet « acte de sentir la sensation » – saisir intuitivement l'immanence de la réalité temporelle vécue – car une fois sortis de la piscine, l'œuvre dont nous étions un rouage essentiel n'existe plus dans l'immédiateté de la sensation mais dans sa perduration intellectuelle. La seule trace qui restera de l'installation est l'idée de son existence antérieure en un moment donné de l'espace et du temps. Ce ne sera même plus l'œuvre qui aura eu lieu, mais le fait même que le lieu s'est produit dans l'esprit du spectateur en une reconstruction abstraite de mots: rien n'aura eu lieu que le lieu.

– JACINTO LAGEIRA

JOHN BALDESSARI

Whitney Museum of American Art, New York, 10 juillet – 13 octobre

La rétrospective itinérante de l'œuvre de John Baldessari, initialement organisée par The Museum of Contemporary Art de Los Angeles, aura été montrée un peu partout en Amérique, y compris à Montréal, où elle a terminé son périple. En remettant délibérément en cause les présupposés modernistes de la réflexivité de l'art et de la pure visualité, de même qu'en articulant l'espace visuel avec celui de la textualité, l'œuvre de Baldessari a contribué, dès le milieu des années soixante, au développement de l'art conceptuel. Cependant, contrairement à quelques-unes des figures dominantes de ce courant (J. Kosuth, On Kawara, R. Barry, le groupe Art & Language et Lawrence Weiner), Baldessari aura réussi à éviter les pièges de l'ontologisme (de l'art en tant qu'idée ou en tant que discours à propos de l'art) dans lesquels celles-ci sont tombées. L'intérêt de son œuvre réside précisément en ce qu'elle aura procédé simultanément à la déconstruction de la peinture moderne, aussi bien qu'à celle de la représentation, en réintroduisant des séquences narratives dans l'espace visuel et, le cas échéant, dans la trame textuelle des œuvres. Évidemment, cette intrusion de la dimension temporelle dans l'espace visuel n'aurait pu satisfaire, à elle seule, le programme déconstructif de notre époque; il fallait encore que les interactions entre les données visuelles et les séquences narratives demeurent essentiellement ouvertes, c'est-à-dire qu'elles rejettent tout ce qui pourrait recréer l'illusion d'une unité, fût-elle reconstituée après coup. Les œuvres que Baldessari réalisa dès la fin des années soixante opèrent donc de façon conséquente sur l'idée de séquence narrative, textuelle ou visuelle de telle manière qu'il ne soit possible de déterminer avec certitude la forme initiale qui a permis d'engendrer chaque œuvre singulière, ni rétablir l'unité historique ou symbolique de chacune d'elle aussi bien que de l'ensemble de la production. En d'autres mots, ce serait la marque de l'absence qui définirait le mieux les enjeux et les stratégies de son œuvre. Or, sur le plan de l'exposition elle-même, cette stratégie déconstructive est opérante.

En effet, l'une des *règles de l'art* de la discipline en matière d'exposition rétrospective consiste habituellement à rechercher et à identifier, dans les premières œuvres significatives d'un artiste, les composantes thématiques, formelles, psychologiques ou techniques qui constitueront, par la suite, les paramètres des œuvres de maturité. Il s'agit, en quelque sorte, de transposer dans une unité synchronique une trame historique, c'est-à-dire l'évolution d'une activité artistique, et de superposer les deux registres pour recréer l'unité de l'œuvre. Dans le cas de l'exposition de Baldessari, cette démarche était (heureusement) impossible; car en 1970, l'artiste a détruit, par crémation, toute la « peinture rétinienne » qu'il avait réalisée avant 1967 et qui se trouvait encore en sa possession. Même si ces œuvres étaient des collages ou des peintures abstraites, construites par fragments, elles n'en demeuraient pas moins le résultat d'une pratique d'atelier, c'est-à-dire celui d'une activité privée. En détruisant ainsi les traces d'une filiation avec tout un courant de l'art moderne, Baldessari réitérait littéralement le geste de Duchamp et marquait l'ensemble de son œuvre d'une absence originaire. C'est cette marque doublement oblitérée de l'absence qui traverse l'ensemble de sa production.

La première salle de l'exposition s'ouvre donc forcément avec une série intitulée *Commissioned Paintings*; des œuvres qui sont en quelque sorte des readymades picturaux. En effet, l'artiste avait demandé à des peintres amateurs de reproduire dans la partie supérieure d'une toile des photographies qui montraient l'index de son ami Nicolaidis pointant en direction de différents objets ou événements singuliers que celui-ci avait choisis lors d'une randonnée dans la ville. Le lettrage des textes qui devaient apparaître dans la partie inférieure des peintures, *Painting by ...* (suivi du nom de l'artiste amateur qui avait exécuté la reproduction picturale de la



JOHN BALDESSARI, **HEEL**, 1986, PHOTOGRAPHIES N. ET B., PEINTURE VINYLE, TEINTURE À L'HUILE, PAPIER MÉTALLIQUE, BOIS, 2 M 70 X 2 M 20; PHOTO: WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART.

photographie), avait également été effectué par un lettriste professionnel. Ainsi, Baldessari réalisait par personnes interposées des œuvres qu'il n'avait plus qu'à signer. Index, reproduction technique, sélection d'objets et d'événements singuliers, dérision et dénégation de la représentation sont des procédures qui renouent avec l'œuvre de Duchamp, comme plusieurs autres l'ont fait à la même époque. Toutefois, Baldessari a opéré directement dans le champ de la peinture ; ce qui produit un effet subversif supplémentaire. À l'époque des *Commissioned Paintings* (1969), il s'intéressait également au hasard et se démarquait ainsi d'une autre façon des artistes conceptuels qui travaillaient à New York et en Angleterre à la même époque puisque l'idée de réflexivité et celle de rationalité, qui en découle, se trouvent, par là, mises en échec.

La seconde salle de l'exposition, qui regroupe des œuvres (*Word Paintings*) dont le seul contenu est un texte qui porte sur la peinture, pourrait nous inciter à associer plus étroitement l'œuvre de Baldessari au courant rationaliste de l'art conceptuel. Toutefois, si on y regarde de plus près, les références qui y sont abordées mettent en perspective le contexte artistique, c'est-à-dire le jugement esthétique, les institutions, l'histoire de l'art, la documentation muséologique, plutôt que l'art en tant que tel. S'il y a réflexivité de l'art, ici, c'est plutôt sur sa marge, ses limites culturelles, qu'elle porte.

Ainsi contextualisée, la production « narrativisante » de Baldessari se présente dans toute sa force critique dans la mesure où il ne serait plus possible de l'enclore dans un ensemble unifié. La juxtaposition d'images et de textes empruntés aux mass-médias (cinéma, journaux, télévision), la présentation séquentielle des différents éléments narratifs, l'indétermination de l'ordre de lecture, les différents registres sur lesquels les images opèrent, et, surtout, l'oblitération des composantes essentielles qui permettraient de faire converger chacune des représentations vers une signification précise, suggèrent qu'ils contribuent tous à la mise en place d'un dispositif mnémonique public, plutôt que privé. Sur ce point, d'ailleurs, la rédactrice du catalogue (Coosje van Bruggen), en insistant davantage sur les composantes psychologiques des œuvres des années quatre-vingt et en proposant une lecture iconographique, réduit sensiblement les enjeux les plus significatifs de l'œuvre de Baldessari. Cependant, l'exposition rétrospective de l'un des artistes qui a joué un rôle déterminant sur toute une génération de jeunes artistes aura eu l'avantage de faire valoir à sa juste mesure la force critique de cette œuvre.

– Louis Cummins

ANNE-MARIE ZEPPETELLI

Galerie Chantal Boulanger, Montréal, 10 – 31 août



ANNE-MARIE ZEPPETELLI, SANS TITRE, 1991, ÉPREUVE COULEUR SUR PAPIER EKTACOLOR, 78,5 X 100 CM ; PHOTO : GALERIE CHANTAL BOULANGER.

Envoûtés par la séduction de l'intime qui se montre, par la langueur de ces scènes chatoyantes d'où émane une mélancolie douce et rêveuse, nous sommes sitôt après bousculés par l'excès, cherchant frénétiquement à mieux regarder cette profusion de bagatelles précieuses au chromatisme percutant. Si nous nous abandonnons à la fascination qu'exercent ces images où les formes baignent dans le parfum capiteux d'une atmosphère lourde et raffinée, c'est pour ensuite entrevoir fébrilement, dans le désordre surchargé des objets rutilants et des couleurs flamboyantes, les multiples références historiques privées ou culturelles.

Les dix photographies de cette exposition peuvent être divisées en deux groupes. À l'entrée de la galerie, les œuvres récentes de grand format ; au fond de la salle, cinq petites photographies antérieures aux précédentes et de composition plus sobre. Bien que celles-ci soient intéressantes, je m'attarderai davantage sur celles-là, qui me semblent mettre plus en évidence encore le propos de l'artiste et les problématiques actuelles qui s'en dégagent.

Débutons donc avec ceci : ces œuvres nous invitent à participer à l'intimité de l'artiste et, sur le mode autobiographique, elles induisent le registre du privé. Intimité féminine, intimité d'intérieur, où s'affichent pêle-mêle les souvenirs personnels, accumulés selon les contingences sensuelles de la vie quotidienne. Ce qui semble être la célébration exaltée du Moi intime de l'auteur, cependant, s'avère submergé par la prolifération des formes. Le corps de l'artiste n'est plus qu'une petite photographie glissée parmi d'autres objets (*Sans titre*, 1990), qu'une silhouette lumineuse (*Sans titre*, 1991) ou qu'une figure évanescente reflétée dans le miroir (*Sans titre*, 1989). S'il demeure chargé d'affect, ce Moi se dissout finalement dans des compositions où, pour le spectateur, et bien que l'autoportrait y affleure constamment, la saisie d'un sujet qui se révélerait ne peut se faire que de façon médiate. Ces photographies, en ce qu'elles montrent la fragilité

du corps, induisent la notion de finitude de la vie humaine en inscrivant le spectateur dans une dynamique particulière où il est amené à anticiper sa destinée ultime. Car si les photographies mettent en œuvre une esthétique de l'autobiographie, ce travail présente aussi, sous forme de citations et sur le mode d'une ironie subtile, le souvenir d'un symbolisme ancien, analogue à celui des *vanités* du XVII[e] siècle. Il peut donc être pertinent, ici, de se référer à l'expression d'*arrêt sur image* qu'utilise M.-C. Lambotte pour définir les vanités anciennes, mais aussi pour les rapprocher de la photographie, dans ce rapport privilégié que chacune entretient avec la notion de temps, où l'image se présente dans un moment de sidération du spectateur.

Vanité des vanités, tout est vanité. La philosophie désenchantée de l'Ecclésiaste qui déplore le vide et le néant d'ici-bas ne fut pas reprise par la peinture sans que ne se soient opérés quelques déplacements sémantiques. Car la vanité n'est pas qu'une nature morte destinée à toucher les dispositions morales du spectateur en lui rappelant sa condition de mortel. Le jeu de la peinture (et donc celui de l'illusion) a pu s'introduire habilement dans la chaîne symbolique des objets et, bien que le but du genre fut de susciter la méditation, les « natures mortes moralisées » ont ajouté la délectation picturale à l'objectif initial. Si les œuvres de cette exposition participent de la vanité, c'est d'abord parce qu'elles mettent en scène la plupart des objets que privilégiait ce genre. Ainsi les bijoux, les objets d'orfèvrerie, telles ces coupes d'argent (la coupe renversée renvoyant symboliquement à la fragilité de la vie), alors qu'ailleurs, ce verre à moitié rempli, qui figure, au regard de la vanité, la position du sujet dans la course du temps, tandis que le vin qu'il contient fait référence à la vanité des plaisirs. Les objets de collection ou objets d'art (bustes, colonnes et figures de toutes sortes, de marbre ou de plâtre) représentent la vanité du savoir, et les bougies ainsi que les fleurs symbolisent le caractère transitoire de la vie humaine; les tiges de graminées photographiées par Anne-Marie Zeppetelli feraient écho aux épis de blé qui représentent l'espoir de la vie éternelle; et le miroir, enfin, objet de grande vanité, chose vaine par excellence, qui renvoie à la phénoménologie des apparences, à l'instabilité des formes du monde, à l'ontologie du rien. Selon la tradition de la vanité, les objets, souvent petits et précieux, sont disposés avec soin avant d'être peints, comme le sont dans cette photographie (*Sans titre*, 1990) les dragées colorées enfouies dans un escarpin rose (rose bonbon, évidemment).

Je crois qu'ici la démonstration a permis d'établir suffisamment de similitudes. Ce qui se donnerait à voir comme des colifichets « innoffensifs » peut aussi s'imposer comme un ensemble de motifs lourdement chargés de références à ce genre singulier qu'est la vanité. Qu'en est-il alors de cette identité, de cette hyper-conscience du Moi que nous avions perçue au premier abord ? Nous pourrions proposer qu'elle se manifeste surtout, et en dépit des apparences, à travers le photographique, à travers cette relecture de la vanité, pour dire autrement (même si les mêmes objets sont convoqués avec toute leur force symbolique) le déjà-vu. Que l'idée d'y voir des vanités contemporaines nous satisfasse pour complexifier une lecture autobiographique où dès lors seraient dépersonnalisées les références à l'intime, soit. Encore faut-il examiner le fait que nous sommes aussitôt confrontés à un écart où les œuvres de cette exposition se distancient de la vanité. Dans ses *Pensées*, Pascal écrivait ce célèbre passage: « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux.» Le travail d'Anne-Marie Zeppetelli opère un déplacement de la proposition en utilisant la photographie qui, comme on le sait, est la trace directe, l'empreinte du réel. Selon le précepte, la peinture serait « vanité des vanités»; mais puiqu'il y a automatiquement mimésis dans le photographique, comment en tirer vanité, comment s'en enorgueillir? Comment, donc, réfléchir la vanité au-delà de l'appropriation?

La prolifération des objets représentés pointerait déjà cette déroute du regard qui se perd dans les formes multiples mais aussi dans les références culturelles qui se superposent. Les photographies, d'ailleurs, jouent de cet effet de stratification. Anne-Marie Zeppetelli ne superpose pas les négatifs pour les imprimer ensuite sur le papier, mais fait souvent deux ou trois prises d'image sur un même négatif, de sorte que des référents de diverses provenances se retrouvent ensemble sur la pellicule, dans la même image. Cela pervertit d'autant plus la notion du photographique comme « prise du réel » qu'il n'y a pas de manipulation du négatif. En outre, le temps d'ouverture de l'obturateur de l'appareil est toujours de quelques minutes; ce long délai permet à l'artiste de déplacer ou de mettre en mouvement divers éléments. Les traces de lumière qu'on voit serpenter dans l'espace visuel de toutes ces photographies peuvent alors être le résultat d'une semblable intervention, mais aussi, parfois, d'une superposition, ou encore du reflet dans un miroir, dans une vitre... Si ce travail procède de la réalité, c'est d'une réalité en état d'inconstance qu'il s'agit.

Sans titre, 1990. Le centre de la composition est occupé par la neige bleutée d'un petit écran vidéo. Si on ne le situe pas à l'avant-plan comme la plupart des autres objets, c'est qu'il n'est probablement qu'une image reflétée dans le miroir, comme cette lune immense, pleine et lumineuse, en suspension dans l'espace de la photographie. Mais alors, si ce miroir embrasse un si large champ de vision, comment se fait-il que le reflet de l'artiste (ou de l'appareil) n'y apparaisse pas? Les point de vue sont multiples et les fuites du sujet, incessantes dans cet espace flottant. L'ambiguïté perceptuelle est finalement telle qu'elle frappe de stupeur le spectateur indécis devant ces images qui négligent la profondeur de l'espace et le poids des objets au profit de la dramatisation et de la théâtralité de la mise en scène. Dans cette apesanteur topique, le sujet glisse, insaisissable, il ne se révèle qu'en se voilant, comme cette enveloppe placée de manière ostentatoire à l'avant-plan de la photographie, sur laquelle est inscrit en rouge le mot *Secrets*; son Moi est vaporisé dans l'apparence des objets éphémères, volatiles, alors qu'ils deviennent, comme dans ce fragment de poème cité dans le *Sans titre* de 1989, semblables aux dessins que trace « le jeu des doigts dans le pare-brise embué ».

– Christine Bernier

BETTY GOODWIN, GUY PELLERIN

Musée des beaux-arts de Montréal

Le Programme d'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement coordonné par le ministère des Affaires culturelles prévoit que les édifices à vocation publique doivent consacrer environ 1% de leur budget de construction à la commande d'œuvres. Ce n'est pas le lieu ici de discuter de cette politique et d'en analyser les résultats. Constatons que cette règle ne souffre pas d'exceptions et que les musées qui ont pour fonction de présenter en permanence des œuvres d'art doivent également, par voie de concours, choisir un projet qui sera réalisé pour un nouveau bâtiment. C'est ainsi qu'au cours des dernières années, par exemple, Melvin Charney, Violette Dionne, David Moore et Pierre Granche ont conçu des réalisations respectivement pour le jardin du Centre canadien d'architecture, pour le Musée de Charlevoix, pour la tourelle du pavillon Baillairgé du Musée du Québec et pour le Musée d'art contemporain de Montréal.

Ces œuvres jouent un rôle complexe dans l'institution, à la fois par leur accessibilité, par leur localisation, par leur permanence, par leur mode d'acquisition et par leur fonction symbolique. Situées dans l'édifice même, mais en dehors des salles d'exposition, elles précèdent ou prolongent l'expérience du visiteur. Le musée acquiert ainsi des installations, en dehors des mécanismes habituels de la constitution de la collection. Elles sont intimement associées à l'architecture et à la fonction du bâtiment et sont appelées, par leur présence continue,

à devenir des œuvres fétiches, à représenter le musée. L'on peut penser qu'au fil des ans, elles en viendront à se substituer ou à se confondre à l'ensemble de l'expérience de la visite.

Le pavillon sud du Musée des beaux-arts de Montréal et le tunnel le rattachant au bâtiment de 1912 furent inaugurés en novembre 1991. Puisque le projet d'agrandissement s'est développé en deux phases distinctes, on a eu droit à deux concours pour réaliser les œuvres intégrées. Betty Goodwin fut d'abord choisie pour occuper l'espace dit du « passage culturel » (sic), soit l'ancienne ruelle située derrière les conciergeries qui s'élevaient sur la rue Sherbrooke, entre les rues Bishop et Crescent. Cette ruelle, maintenant couverte, réunit deux parties du pavillon. Elle intègre dans l'architecture un élément de la structure urbaine et permet d'avoir accès au musée, ou de le traverser sans y entrer. L'architecte Moishe Safdie avait déjà utilisé un système comparable au Musée de la civilisation avec un escalier qui passe par-dessus l'édifice. Guy Pellerin fut sélectionné dans un deuxième temps et son projet est confiné à la salle à manger, espace plus intime et moins accessible physiquement et socialement. Les deux artistes se sont intéressés, par des moyens divers et de façon différente, à la question de la communication.

Le fait que l'œuvre de Betty Goodwin soit installée dans un espace aussi ingrat qu'un corridor ne semblait pas être un handicap. Elle a utilisé à plusieurs reprises dans ses installations et dans ses dessins l'image du passage, du couloir, du pont, d'un lien permettant de rejoindre deux parties. Que l'on se souvienne des projets de la rue Mentana (1979) ou de Berlin (1982-1983). Ce lieu hautement symbolique pour Goodwin est cependant déjà donné au MBAM. Il est à la fois partie de l'œuvre en même temps qu'il la contient. Il est d'abord un espace fonctionnel, permettant aux piétons pressés ou frileux de prendre un raccourci ou de se réchauffer, tout en étant l'espace de l'œuvre et une de ses composantes. Les éléments de temps et de lieu sont dans un équilibre instable sollicités par les rôles contradictoires attribués à ce passage.

Le parti proposé par Betty Goodwin, en collaboration avec l'architecte Peter Lanken, est de ralentir le mouvement du passant et de lui rappeler la vocation principale du lieu qu'il traverse. Dans cet espace étroit et haut de trois étages, l'artiste a voulu unifier le plancher et la partie supérieure des deux longs murs dans une structure tripartite.



BETTY GOODWIN (EN COLLABORATION AVEC PETER LANKEN), **TRIPTYQUE**, 1991, BRONZE, ACIER, ALUMINIUM POLI, NÉON; PHOTO: (BRIAN MERRETT) MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

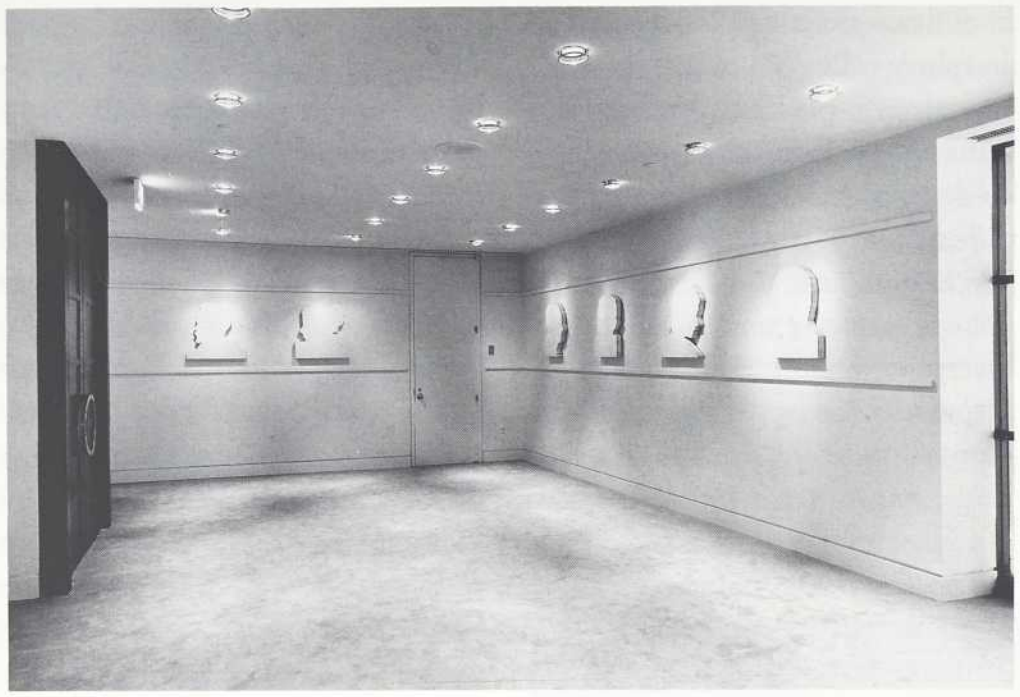
Sur le sol sont incrustées deux citations littéraires traduites en français: « How long does it take for one voice to reach another?» de Carolyn Forché (citation déjà utilisée dans une suite de dessin des années 1985-1986) et « Every question possesses a power that does not lie in the answer » de Elie Wiesel. Le triptyque est morcellé et le meilleur angle pour le voir dans sa totalité est de l'intérieur du musée, des passerelles du deuxième étage. Vu de ce poste d'observation, le passage s'intègre à l'installation. D'en bas, le temps de la lecture, combiné à celui du mouvement du regard vers le haut créent un rythme, propice à la réflexion, dans cette zone d'accueil secondaire.

Sur l'un de murs, un relief en cuivre reprend la forme d'une oreille qui évoque par sa configuration en spirale celle d'un coquillage. Cette sculpture placée sur une surface d'aluminium poli est située en face de deux plans, également de métal poli, placés à angle, d'où émerge, de chaque coté, une sorte de cornet qui projette une lumière d'un bleu phosphorescent. L'intensité de l'irradiation rappele celle des pigments colorés de *Passage in a Red Field* présenté à « Pluralités » en 1980. Les surfaces polies reflètent en écho les formes et la couleur. L'iconographie de l'oreille a connu une importante fortune au cours des dernières années et ses connotations sont multiples de l'organe auditif à Van Gogh. Utilisée à une taille aussi gigantesque, elle rappelle aussi les fragments de colosses qui occupent les atriums des musées méditerranéens, incapables, comme l'artiste méconnu, de pénétrer dans les salles du musée. Le bleu perçant et strident projeté par le mégaphone mais réfléchi, toujours déporté, remet en question, sinon en échec, l'appel, en même temps qu'il intègre l'espace environnant, brouillant le message initial.

L'œuvre de Guy Pellerin s'inscrit aussi sous le signe de la fragmentation. Non seulement l'espace dans lequel elle figure est irrégulier, mais elle prend sa source dans des détails de la collection permanente, elle-même recueil de divers prélèvements. Cependant elle peut être contemplée à loisir puisque ce n'est qu'une fois assis dans la salle à manger que le visiteur en profitera. La salle en forme de U est composée de huit murs ou bouts de murs et sa disposition ne permet pas de voir l'installation dans sa totalité. Le fait qu'elle soit réalisée sur une base modulaire suggère qu'elle fonctionne, comme la collection, à la manière d'une synecdoque.

Les salles à manger des musées d'art connaissent des décorations diverses. Affiches d'expositions, reproductions, œuvres prêtées par la boutique de location et vente et, parfois même, des objets de la collection permanente les ornent. Dans ce lieu de socialisation qui est maintenant un des services que tout musée digne de ce nom veut offrir, Guy Pellerin a choisi de travailler à partir d'un des fondements du musée, la collection. D'un inventaire, de l'examen des œuvres dans les réserves et dans les salles, des reproductions disponibles, il a isolé une catégorie dominante, le motif de la figure humaine. Il a choisi vingt-deux têtes, tirées tant des tableaux que des sculptures, qui ramenées à leur état de profil, proposent une synthèse personnelle de la collection. Ces figures monochromes découpées dans le bois, se fondent dans les murs. Elles ne s'en détachent que par le relief, l'ombre, et lorsque vues de près, par les traces de couleurs sous-jacentes qui donnent leur intensité à cette couleur-matière immatérielle et subtile, caractéristique des travaux de Pellerin.

À la suite de cette sélection, les silhouettes furent ramenées à la même échelle, aux mêmes proportions, créant ainsi une grille de lecture uniforme de la collection. De plus, Pellerin souhaitait classer les figures dans l'ordre chronologique des originaux, ce qu'il n'a pas réalisé. Il renoue avec la tradition des frises où, au XIX[e] siècle, figuraient à l'extérieur des musées les noms des artistes les plus célèbres, créant un panthéon dans ce temple de l'art. Par métonymie les noms font ici



GUY PELLERIN, L'ASSEMBLÉE, 1990-1991, ACRYLIQUE SUR BOIS; PHOTO: (BRIAN MERRETT) MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

place aux œuvres. *L'Assemblée*, le titre donnée à cet ensemble, convient à ce banquet convivial où la grandeur de la réputation est remplacée par la silhouette interchangeable des artistes ou de leur production.

Implicitement un jeu visuel et culturel s'instaure, la reconnaissance des célébrités qui ornent la salle fait resurgir les moments de la visite ou la frustration de ne pas identifier la forme. Le fait que les reliefs soient de la même couleur que les murs souligne l'appartenance des œuvres à l'institution. Mais elles ne sont que des traces abstraites de leur référent. Elles ne sont qu'un souvenir, une silhouette, une découpe qui posent d'une autre façon la question des échanges et de ce que la collection, et par extension, cette gestalt communique.

Ces œuvres, il faut le rappeler, sont le résultat de concours. Le choix cohérent de deux productions qui questionnent le lieu muséal et les fonctions de collection et d'interprétation qui lui sont dévolues, révèle non seulement les préoccupations des artistes mais aussi celles des membres de l'institution qui les ont sélectionnés. Ce discours unanime témoigne-t-il du fait que le musée assume, au moment où on le dit plus populaire que jamais, le constat d'échec que l'on porte depuis maintenant plus d'un siècle, sur la façon dont il remplit son mandat? Cette intégration de la critique est-elle un moyen de vouloir y répondre ou une façon de mieux la contrôler?

– LAURIER LACROIX

SU SCHNEE

Centre Saidye Bronfman, Montréal, 3 octobre – 14 novembre

Depuis toujours, l'art et la nature ont eu partie liée. Cependant, il semblerait qu'aujourd'hui, on s'en soit souvent fait une loi, ou un prétexte. Sous couvert d'écologie, on se borne à octroyer à la nature un rôle annexe, décoratif en somme, évitant ainsi de traiter de l'essentiel, c'est-à-dire du rapport étroit et conflictuel que l'humain entretient avec elle. Un défi que relève fort bien Su Schnee. L'artiste traite à bras le corps de la nature et de ses grands problèmes. Elle réussit ainsi, l'espace de quelques peintures, dessins et expositions d'objets, à nous faire montre de la complexité du tissu relationnel qui régit civilisation et nature. Voici cette dernière devenue acteur à part entière, capable de donner bien plus que la réplique à l'humanité, sortie qu'elle est de l'ornière transhistorique dans laquelle une certaine tradition romantique l'avait reléguée et la relègue encore souvent.

Le travail de Su Schnee est une lecture du monde. Tels soixante-dix-sept objets récoltés qu'elle nous offre en une succession bipolaire, à l'image de la dialectique de la nature et de la création humaine qui domine toute l'exposition. Cette œuvre, véritable archéologie de la contemporanéité, se donne à lire comme un texte dont les premiers termes, à gauche, ont été recueillis sur la terre naturelle (feuilles séchées, baies, coquilles d'œuf, pétales de rose...) pour se retrouver à droite brusquement confrontés à ceux que Su Shnee a collectés dans le répertoire de la production industrielle (bouton de plastique, hameçon, carte de crédit, bris de verre). Ce livre ouvert sur le monde, cette leçon de choses nous donne ainsi la substance propre du travail de Su Schnee, à savoir que les unes influencent les autres, qu'au centre de cette bipolarité se trouve l'homme lecteur et poète, capable par exemple de discerner dans une pierre sa part curieusement artificielle et dans un bris de verre le travail de la nature. On pourrait arrêter là les rapports entre les objets si quelques signes ne nous octroyaient les indices d'une lecture complémentaire, conceptuelle. En effet, si la feuille est tirée d'un arbre à gauche, on peut la retrouver à droite, au premier abord pareille à la première. Au second regard, elle s'avère faite de papier, artefact qui ne se compare au réel que l'espace d'un instant. Le regard piège ainsi l'essence factice de l'objet grossièrement contrefait et, par une opération de dialectique négative, restitue à l'objet naturel son sceau d'authenticité. Le temps, quant à lui, semble réconcilier les oppositions en apposant sa marque sur les objets séchés ou vieillis par la patine de leur vécu. Leur réunion forme ainsi une cartographie aussi belle que précise qui offre au regard un grand nombre de pistes oppositionnelles ou corrélatives pour interroger le monde. L'objet confronté se livre et retrouve tout son sens mythique.

Un peu plus loin, dans une vitrine hexagonale telle qu'en utilisaient les entomologistes, deux follicules entrouverts ont laissé s'échapper leur semence formée d'une kyrielle de petits parachutes. L'œuvre est doublement signifiante car ce n'est pas tant les follicules qui prévalent que la vitrine qui les contient. La nature a été littéralement mise en boîte et sa dynamique procréatrice arrêtée par une ceinture civilisatrice. Ailleurs, la démarche est la même lorsque six petits cadres de bois clair réunissent cheveux et feuilles d'érable malades. Le microcosme circonscrit rassemble l'artiste à son héritage, un monde en péril.

La peinture de Su Schnee, quant à elle, jette le spectateur dans un monde bouleversé, dans lequel il ne semble plus y avoir de référence, tant spatiale que temporelle. Trois grandes fresques peintes entre 1989 et cette année nous présentent une vision digne des débuts ou de la fin du monde. L'eau, l'air, la terre s'affrontent pour faire et défaire les paysages. Tout y est transfiguration, chambardement, tout croule, s'écroule. Les montagnes se déplacent et parlent, l'eau inonde ou déplace des êtres qui flottent. Dynamique additionnelle dans laquelle tout est dans tout, tout altère tout. La structuration des peintures s'en trouve elle-même affectée. Les éléments s'assemblent en tourbillon autour de centres vides, comme dans *The Story of Mo*, ou s'articulent autour d'un oiseau bicéphale, point de focalisation des espaces et des temps, comme dans *Understanding the Planet as a Lover*. La nature est devenue le lieu de tous les déchaînements, interdisant l'accès au regard civilisateur. Par leur absence même, verticales et horizontales renvoient le spectateur à la nécessité d'abandonner ses critères cognitifs habituels. Or, la caractéristique fondamentalement figurative de cette peinture nous offre une cosmogonie nouvelle, qui met en scène de multiples êtres aux particularités surnaturelles, dont l'agencement synchronique sur la toile a fait naître des actions diachroniques par l'écrit.

Seconde lecture que nous propose Su Schnee, ses contes réunis en une brochure complètent la première mythologie peinte. Comme toutes les cosmogonies, ils sont nés d'un magma primordial, rôle originel imparti à la peinture, pour acquérir une dimension mythique à part entière, grâce à leur transmutation verbale. Leur style, tout d'abord, emprunte moins à la littérature qu'à l'oralité, à la manière d'une histoire racontée de mère en fille; les personnages, ensuite, entités bienfaisantes ou mauvaises, dont l'action décidera de la rédemp-

tion du monde. Leur intérêt réside autant dans leur aspect fictionnel que dans le fait qu'ils tirent leurs caractéristiques du rapport de la société contemporaine à la nature. Tel Bebebinderbah, ange déchu et malfaisant qui rassemble frustration et boulimie, le cycle infernal et régressif de la consommation. Au fond, comme le disait Mircea Eliade, tout mythe est une histoire «vraie». Dans notre cas, elle l'est puisqu'elle se structure sur la réalité du monde et sur la pensée contemporaine, procurant à l'œuvre de Su Schnee des assises solides. Comme plus haut, dans l'exposition d'objets tirés du réel, Su Schnee articule son art autour d'éléments tangibles qui lui permettent de porter un examen sans fard sur le monde, un monde qui, comme dans sa peinture, n'a plus ni passé ni futur, dont on ne sait s'il joue ses premières ou ses dernières cartes. Ainsi le titre: «Comprendre la planète comme une amante». La planète n'est plus déesse romantique ou toute-puissance maternelle. La voici exposée comme immanence, entité à séduire comme un être de chair, dans toute sa finitude. Libérée de sa majuscule, la nature retrouve sous la griffe de Su Schnee une nouvelle fragilité, à la lueur de la dimension humaine.

– ROBERTO INDUNI



SU SCHNEE, **BEBEBINDERBAH/THE STORY OF MO**, 1991, PASTEL À L'ÉCU SUR PAPIER, 2 M 77 X 3 M 66.

FESTIVAL INTERNATIONAL DE NOUVELLE DANSE

Montréal, 25 septembre – 6 octobre

Dans une confrontation équilibrée, vingt-neuf productions locales et étrangères (de France, des États-Unis, du Japon, de l'Espagne et de Belgique, le pays à l'honneur) étaient présentées au dernier F.I.N.D. Entre les pôles attracteurs d'une option ludique et une autre du domaine du *destroy*, la perception et la conception du corps et de sa situation spatiale se voient actualisées dans un conflit, souvent violent. L'instabilité et la mise en danger du corps provoquent un éclatement et un brouillage de ses frontières. Le déséquilibre comme événement privilégié par la plupart des artistes se joue sur la limite et dans l'interstice: des temps, des lieux, des échelles, des sexes. La distinction sexuelle devient de plus en plus inopérante vue les voies plurielles proposées (inversion des qualités féminines et masculines, androgynie, partage égal de la scène...).

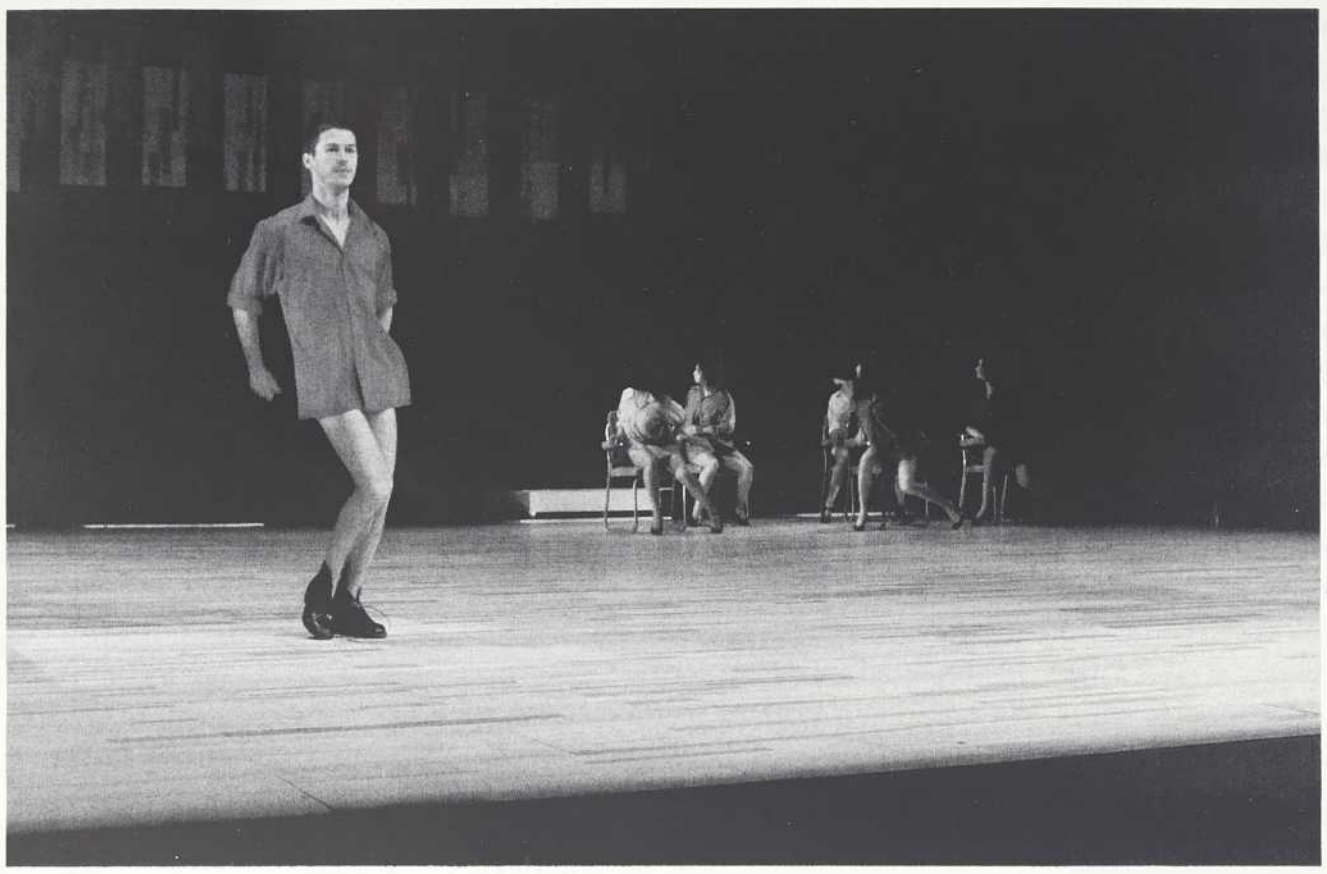
La plupart des chorégraphes explorent l'intervalle et proposent un travail entre le formalisme et l'expressionnisme, entre le cérébral et le viscéral, entre la flexibilité structurale d'une logique combinatoire et celle serrée par un surcodage. L'exploitation des contraires, de l'accident (la catastrophe), participe au renouvellement des formes. Un corps flou se constitue à travers les multiplicités éclatées, recombinées. On assiste ainsi à un déplacement du minimalisme trop restrictif vers une esthétique du «lieu mêlé».

C'est en renonçant aux radicalismes et à l'idée d'autonomie, que les rapports conceptuels et formels de la danse avec d'autres formes artistiques deviennent très importants. Pensons à la vidéo, la photo, la sculpture, mais surtout à la musique. Cette dernière, on n'hésite pas à l'intégrer via les instruments et les *ghetto blasters* exposés sur scène. Souvent le danseur, en plus d'être acteur, est également chanteur ou musicien *live.* Pour sa part, le micro devient un accessoire qui, posé dans la proximité du corps, amplifie et fait prolonger ses vibrations, ses chocs.

La musique est essentielle au travail de la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker. La logique interne d'une œuvre comme *Achterland* repose sur la trame sonore de Ligeti et Ysaÿe. Reliant non seulement le côté abstrait et concret de l'œuvre, la musique définit la spatialité de ce qui est une chorégraphie-partition. Le contrepoint est le principe-clé qui règle une gestualité fondée également sur l'idée de conflit. Faisant preuve d'un vocabulaire très personnel, la chorégraphe choisit de déstabiliser les mouvements, en les fragmentant ou en les suspendant. La guerre des sexes se voit court-circuitée par l'échange et le mélange d'éléments stéréotypés, vestimentaires (talons hauts et genouillères) ou gestuels (caricature). La préoccupation pour le processus plutôt que pour le produit est manifeste, notamment à travers la mise en abyme du spectacle et de ses sous-textes. Malgré la froideur d'un travail qui mise parfois inutilement sur l'inachevé, son impact est certes dû à la puissance des images et aux tensions entre son et mouvement.

Pour Saburo Teshigawara du Japon, la sculpture est ce que la musique est à De Keersmaeker. Avec sa compagnie Karas, il a présenté une pièce qui, dans une sobriété des costumes, du décor et des mouvements, est située dans un monde dépersonnalisé. Répétitif, composant avec une gestualité robotique, se voulant synchronique, le mouvement était basé sur un vocabulaire restreint. *Dah-Dah-sko-dah-dah* est axée sur une réflexion esthétique du rapport entre la danse, la sculpture et l'air. Le déséquilibre est exploré dans l'objectivation du corps afin d'exprimer la «vie» de l'objet inanimé. Le conflit entre rigidité et fluidité, entre froideur et chaleur, est propre à cette danse sculpturale où le rock et le bruit agressant participent au *look* construit sur une poche d'air.

Édouard Lock est indéniablement un des plus articulés chorégraphes de la scène internationale. Dans sa dernière création *Destroy*, il y a une confrontation violente des réalités matérielles et virtuelles, le corps étant poussé dans l'immatérialité et la dépersonnalisation la plus cruelle d'une image-ombre. L'impossibilité de la communication est exprimée à l'intérieur d'un espace de conflits et de confusion, de violence et de lyrisme. Dans cette performance multi-média grandiose de La La La Human Steps, Louise Lecavalier se découpe encore une fois du reste, d'autant plus que son image circule et se transforme, entre le gigantisme écrasant de l'écran et la scène. Lorsqu'il chante de dos devant l'image en direct du public, Lock en *crooner* se permet un intéressant jeu de miroir où il fait pivoter le plan vertical. Plus que jamais, ce spectacle révèle en lui un cinéaste et un vidéaste de grande envergure, tout en confirmant le rôle crucial de Louise Lecavalier. La subtilité du travail consiste dans l'inscription par Lock d'un fait anecdotique (la ressemblance qu'il a pressentie entre l'*Infante* de Velazquez et Louise Lecavalier) dans un ensemble de réflexions sur la mémoire et la perception de l'espace. Entre ce point local et la globalité du propos s'établissait une dynamique d'interférences qui déjouent l'unicité du point de vue de l'espace perspectiviste. Ce déplacement vers l'abstraction met le référent en échec, ainsi que les lois



ROSAS (CHORÉGRAPHE: ANNE TERESA DE KEERSMAEKER), ACHTERLAND; PHOTO: FIND.

de la gravité et du temps.

Josef Nadj, jeune Hongrois qui a fondé en France le Théâtre Jel, part aussi d'un fait intime (la mort de son grand-père, la situation de la minorité hongroise dans l'entre-deux géographique et politique roumain et yougoslave) pour parler ensuite d'Histoire, surtout de la mort, donc de thèmes universels. La recherche d'un langage autre pour raconter la frontière et le passage dans l'au-delà, prend forme dans *Sept peaux de rhinocéros* où Nadj crée un flou entre une imagerie locale et celle ancrée à une mémoire collective, globale. L'intériorité des mythologies universelles et personnelles cœxistent dans un monde qui frise parfois l'autocommunication. Si trop souvent le spectateur occidental s'arrête à Kafka et à Kantor, c'est sans doute à cause d'une crise des références. L'œuvre de Nadj est fortement marquée par les textures, les gestes oubliés, l'ironie et l'absurde de l'Est. L'inconscient est touché de façon trouble par cette œuvre qui, de plus, va à l'encontre du découpage orthogonal dans sa forme multiplanéaire et multilinéaire. Des parcours enchevêtrés se rencontrent dans des carrefours de folie où la musique, la gestuelle et le mot absent du grand père mourant sont joués avec une grande intensité. La performance axée sur les personnalités des danseurs-acteurs-musiciens est remarquable.

Dans un autre esprit, le chorégraphe flamand Wim Vandekeybus, avec Ultima Vez, traite dans *Toujours les mêmes mensonges* de la proximité de la même limite finale. En partant de l'image d'un homme allemand de quatre-vingt-sept ans, il met en scène un monde où la violence, la « physicalité » et l'humour cœxistent dans la libre association. Les conflits d'espaces ou d'actions sont présentés à la fois dans leur spectacularité et dans leur banalité. La matérialité explicite de l'œuf, la vidéo et le mouvement brut participent à une temporalité photographique de déclics. L'intensité du moment ainsi que la possibilité d'échapper au désordre de la pensée sont amplifiées par le cadrage. L'accident est l'élément subversif d'une œuvre qui cherche à effacer la distinction entre réel et fictionnel (photo, geste, texte).

Le test de la limite culmine dans des utopies spatiales (la déréférentialisation et l'abstraction chez É. Lock) ou corporelles (les super-corps de E. Streb). Dans *Les Mystères de Subal*, Jean-Claude Gallotta situe sa propre utopie dans l'exotisme d'un lieu et d'une œuvre touchée par le thème du voyage. Entouré du brouillard qui souligne l'effacement des frontières, cet espace mêlé est chargé d'une grande énergie. Endessous ou par-dessus ce désordre de la réalité physique du corps, il y a une structure très géométrisée. Voir la vie en séquences tout en s'abandonnant dans un voyage sans direction précise, voilà le premier paradoxe de ce spectacle-fête de couleurs, de sons, d'émotions, où la sensualité prime. Subal-Labus rappelle les couples de l'œuvre précédente, mais dans leurs éclatements. Dans ce « ballet d'images», le lieu par excellence est l'entre-deux, propice au jeu, au plaisir. L'au-delà et la limite sont traités par le rire. Mourir de rire, en revenir, voici le témoignage d'un des protagonistes. Sur des rythmes de mambo ou du rock des années soixante-dix, l'effet libérateur du spectacle est un éloge intelligent au plaisir, à l'imagination libératrice, à l'humour essentiel à la survie.

Comment composer avec le multiple ? C'est une question d'actualité posée par la plupart des chorégraphes présents au FIND. À la recherche de voies novatrices, ils créent des formes hybrides, tout en intégrant des langages mythiques ou muets. Ils construisent ou déconstruisent des corps transmetteurs d'histoires, de bruits et de chocs. Ces corps sont des carrefours du corps sexuel, asexuel, textuel ou sonore. Le mélange racial, linguistique, la pluridisciplinarité de la formation et l'orientation de plusieurs chorégraphes jouent un rôle important dans le questionnement de la frontière. Les exemples choisis ci-dessus, se distinguent par leur qualité et leur substance, mais ne sont certes par les seuls à illustrer cette orientation vers la déterritorialisation corporelle, géographique et esthétique.

– Ioana Georgescu



THÉATRE JEL (CHORÉGRAPHE: JOSEPH NADJ), SEPT PEAUX DE RHINOCÉROS; PHOTO: (GENEVIÈVE STEPHENSON) FIND.

LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL

septembre 1991

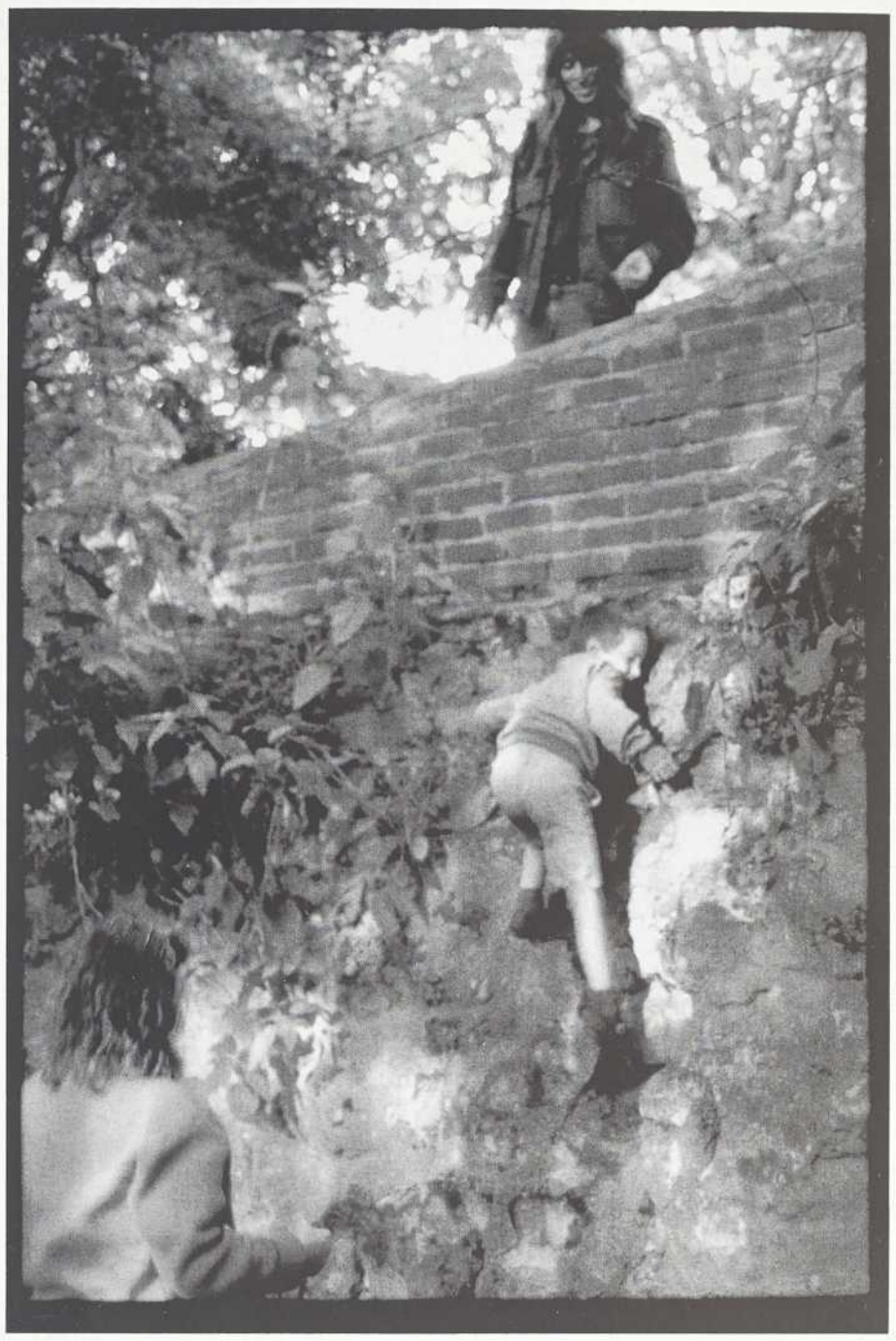
Le Mois de la photo privilégiait cette année trois thématiques : l'autobiographie, l'Amérique latine et l'appel aux jeunes photographes. Il me semble, toutefois, assez hasardeux de parler, ici, de thématiques. Je préfère, et de loin !, attribuer le terme de volet à chacun de ces regroupements étant donné leurs différentes natures.

On ne peut que se réjouir que quelqu'un daigne accorder à l'autobiographie une place primordiale. L'exposition du Musée d'art contemporain, de même que les deux autres présentées elles aussi par Vox Populi dans deux maisons de la culture, sont une preuve assez tangible de cette préférence. Le regroupement opéré pour les soins du « Corps vacant », s'il donne enfin l'occasion d'une sorte de rétrospective, ne nous relance aucunement, par ailleurs, sur la question de l'autobiographique. Choix sages ou commandés par une logique du «déterrement» historique, la sélection regroupe tout aussi bien des autoportraits d'Edvard Munch, que des *aktions* photographiées d'automutilation de Rudolf Schwarzkogler, pionnier des performances et happenings des années soixante. L'introspection en plongée dans le monde des images s'y trouve aussi représentée avec *Le Collectionneur* de johnide, suite narrative en projection diapositives avec commentaire. Le tout raconte des histoires de *flirts*, de *cruise* et de séductions vaguement *glamour*, dans une esthétique un peu kitsch et *dandyesque*. Puis les témoignages plus percutants et plus personnels, bien que sans émotion – passion froide de l'entomologiste s'étudiant lui-même comme espèce –, de Sandra Semchuk suivent avec le travail d'incorporation, sur du contre-plaqué, d'images de naissance et de berceau d'Helen Chadwick. Si les images sont intéressantes et reproduisent assez bien les courants contemporains en photographie, on peut toutefois reprocher à l'ensemble d'être trop exclusivement d'allure rétrospective. L'exposition présente l'avantage de donner une base de connaissances au grand public, mais il demeure qu'elle ne propose pas de vision personnelle de l'autobiographie. Une vague impression de «mise ensemble» d'images se dégage du tout.

De l'exposition présentée à la Maison de la culture Frontenac, ce sont les noms de Raymonde April et de Nomi Kaplan qui ressortent. Les petites fictions degré zéro de la première, le caractère vaguement énigmatique des titres, l'absence de tout texte, l'utilisation de la couleur, la granulation apparente de l'image qui témoigne de sa saisie sur le vif, tout cela contribue à renforcer la vision très personnelle de cette photographe d'importance. L'autobiographie fonctionne chez elle comme une parole muette; seuls la quotidienneté visible des images et de leur prise, leur agencement particulier, suite un peu inchoative, en font des *moments-clefs* de la vie de tous les jours. Quelque chose comme une impression d'empathie douce et globale avec le monde environnant s'y fait sentir : une forme de réconciliation sereine, quoique parfois empreinte d'une angoisse légère, sans cesse réaffirmée dans chaque photo, chaque brusque et inquiète ouverture sur le monde. Voilà, chaque image est une ouverture, de soi et du diaphragme, sur les entours ; clin d'œil et révélation sans cesse renouvelés. Émotion intangible du regard, *poignance* d'une empathie avec le visible.

Nomi Kaplan va plutôt vers une commémoration funèbre. Ses images sont réunies autour de l'holocauste du peuple juif en Allemagne, confondues avec celles de son histoire familiale. La série intitulée *Kaddish* a évidemment des fins politiques et sociales de dénonciation. L'espace réservé à son exposition, un peu sombre et mythique, est littéralement clôturé par de grandes photos sur papier gigantesque où les images paraissent avoir été imprimées par contact, formant d'immenses figures funèbres, pierres tombales commémoratives se dégageant sur la base noircie de la photo.

Par contre, en regard de ces images, les photos de Sarah Leith et de Charlie Murphy apparaissent plus complaisantes. L'image est, chez la première, davantage analysée et disséquée en fragments de toutes sortes que suggérée comme totalité signifiante. Chez Murphy, le jeu loufoque, gouache sur images photographiques, photos prises à l'hôpital avant intervention, cette claudication entre pathétique et grotesque, fait très mauvais ménage avec celles d'April, de Kaplan et de Leith.



RAYMONDE APRIL, **GRIMPEUR**, 1989, 1 M 16 X 1 M 77.

« De mémoire », présentée à la Maison de la culture Mercier, réunit les œuvres de Michel Campeau, Cheryl Simon, Vid Ingelevics, Michal Rovner, Robert Langlois et Mary Traill dans une salle et celles de Nancy Barton, George Johnston, Hannah Maynard et Jordi Guillumet, dans une autre. Extraits d'une série en cour intitulée *Éclipses et labyrinthe*, les images de Michel Campeau poursuivent une réflexion autobiographique commencée avec *Les Tremblements du cœur*. La série, avec ses répétitions et reprises d'images en négatif, avec une ponctuation particulière marquée par des encadrements de grandeurs différentes, crée sa propre syntaxe. Témoignages visuels directs de sa vie personnelle, fétiche de ses goûts et prédilections pour une symbolique simple, question naïve pour des sens profonds, cette nouvelle série va même jusqu'à citer le travail précédent, comme cela est visible dans l'agrandissement d'une planche-contact. Forme d'auto-citation en glossaire personnel.

Vid Ingelevics et Mary Traill sont les deux autres artistes à s'en remettre aussi ouvertement à l'autobiographie familiale. L'un et l'autre recourent à des moyens toutefois très différents pour y parvenir. Le premier, pour raconter l'histoire de la fuite de sa mère et de ses deux sœurs, hors de la Lettonie, utilise les surfaces de fond de tiroir de commodes familiales. La familiarité de

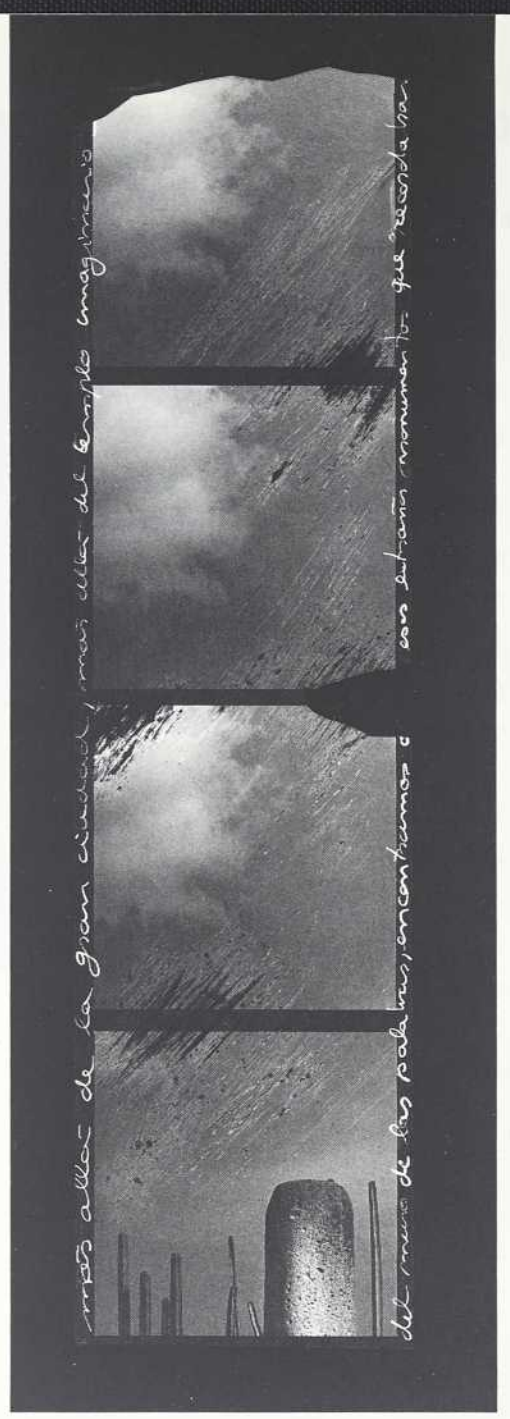
ces meubles vient donc un peu s'opposer aux récits troublants de l'errance de cette famille jusqu'en Amérique. Mary Traill, pour représenter le récit de la traversée de ses parents de l'Angleterre au Canada, a agrandi les pages d'un carnet de voyage qu'elle borde d'une photo de paquebot transatlantique à la verticale.

L'effet « mise ensemble » est encore plus vibrant dans la seconde salle. Quel rapport peut-il bien y avoir entre Jordi Guillumet et Hannah Maynard ? Comment peut-on faire exister ce rapport entre l'un et l'autre ? La seconde est une photographe du début du siècle, possédant son propre studio et s'amusant à multiplier les prises de vue sur le même négatif. Le premier fait des mises en scène en autoportrait de ses multiples *personae.* Déguisé, l'artiste se reprend lui-même dans des personnages fortement typés et imprime le résultat de ses outrances sur papier sensibilisé par de la gomme bichromatée de couleur assez vive, dominante pour chaque photo. La même remarque vaut pour Nancy Barton dont *The Power of a Singular Vision*, mur photographique en hommage à son père, récemment décédé, photographié en Spartacus, Tarzan, archer Hopi, représente son incapacité à allier ses valeurs et impératifs culturels de réussite matérielle avec celles de pureté spirituelle. La série de George Johnston, photographe autochtone, sur les habitants du Yukon, présente un intérêt davantage ethnologique et historique ; comme pour Hannah Maynard, bien que dans l'optique plus étroite d'une histoire de la photo.

Le volet consacré à l'Amérique latine apparaît un peu plus cohérent. C'est, en partie, parce qu'on se risque à beaucoup moins quand on adopte une thématique à base géographique. Dans ce regroupement, on retrouve une division entre photographes d'Amérique latine et du Canada. Cette répartition est intéressante ; elle invite à être attentif aux différences entre le regard des compatriotes et celui des étrangers. Entre une empathie naturelle, issue du terroir et des tripes et une découverte progressive, mais quand même de plus en plus avertie des réalités locales. Le plus beau regard porté sur elles me semble être celui de Ron Benner. Lui seul me semble avoir trouvé le moyen de contourner l'exotisme souvent léger de l'ethnologue scrupuleux – à cause de son statut d'étranger – et l'envolée dénonciatrice d'une belle âme. Benner reproduit dans son espace photographique un intervalle entre deux méridiens (79°75' Pointe Mohawk, lac Érié, Ontario et 81°25' Port Stanley, lac Érié, Ontario) qu'il borde de photos choisies pour leur apparente simplicité. Au centre de cet espace est laissée place à une allée qu'on arpente, détaillant les cinq photos sur présentoirs en bois de chaque côté. Sur le sol, des noms évocateurs, golfe du Mexique, mer des Caraïbes, océan Pacifique et Atlantique, poursuivent la course des méridiens.

L'intérêt de cette exposition, intitulée « À vol d'oiseau », réside surtout dans cette conscience, controuvée par la disposition des pièces, mais quand même sous-jacente, de porter un regard autre et possiblement réducteur sur une réalité qui lui échappe. Le long des murs-méridiens et de celui du fond, s'entassent déchets, journaux jaunis de Fayetteville, le *Globe and Mail*, *la Republica*, manioc, amandes, graines de tournesol, canettes de Coke écrasées et autres semblables. Tous sont ou bien résidus de l'empire américain ou spécialités locales, matières premières… Une citation accompagne le tout, provenant du *Dictionary of Economic Plants* (Lehre, West Germany, J. Cramer Publishers, 1968) de J. C. Th. Uphof, distingué *Economic Botanist to the Board of Economic Warfare, Washington, D.C.* L'allusion à son propre travail de photographe-documentaire est évidente. L'apparente sobriété, le retrait même du photographe, hors de cet espace-glossaire des images, finissent par former un commentaire en soi.

Le regard de Larry Towell est plus directement politique et dénonciateur. Il est de ceux qui fonctionnent au scalpel de la vérité. Ses photos sont des moments privilégiés de la difficile réalité du Guatemala et du San Salvador. Elles nécessitent l'intervention de commentaires écrits. La photo est ici témoignage complété par l'écrit. Le fait que son exposition soit dans une salle adjacente à celle de Benner oblige le spectateur à passer



GERARDO SUTER, MAS ALLA DE LA GRAN CIUDAD / 3, 1985.

d'un extrême à l'autre. Du côté de Benner, il y a une telle conscience de l'action même, et violente, de ce regard autre qui « folklorise » qu'il est difficile de revenir à Towell. Cette folklorisation est aussi avouée dans l'œuvre de Lorne Greenberg dont les photos, à la galerie Trois Points, couleurs chaudes à l'appui, résultent d'une surimpression de scènes de rue avec des images des fresques de Soquieros, Orozco, Rivera.

Mais les photographes sud-américains ne sont pas tous des émules respectueux de Manuel Alvarez Bravo. Des pratiques plus modernes se sont aussi développées chez eux. « El archivo del profesor Retus », de Gerardo Suter en est un bel exemple. Reconstitution-fiction d'éléments culturels préhispaniques, ces archives, images imprimées par contact de faux artefacts tronqués, rongés par le temps, deviennent la formidable métaphore d'une mémoire culturelle perdue et récupérée par la photo, langage de terre, cristallisation autour de sculptures, agglutinations de pierre sur potiches anciennes, faces de dieux oubliés. Carlos Somonte manie la théâtralité de scènes croquées avec une caméra un peu rudimentaire et les reproduit en de larges épreuves aux dominantes irréelles, crues, sur fond de granulation apparente. On ressent, devant ces vagues théâtres du réel hypertrophié, une certaine rudesse. La photo d'un punk en train de se masturber apparaît dans cette série comme une magistrale et pure fleur de foutre.

La section « Jeunes photographes » (Patrizia D'Aloisio, Linda Dawn Hammond, Guy Fréchette, Steffani Friderez, Jean-Jacques Ringuette, Jin-me A. Yoon et Torie A. Toward) offre souvent des pièces où sont reprises, de façon innovatrice et inattendue, des pratiques connues. Prenons pour exemple le travail, un peu manière April, d'Anne Marchessou qui s'en distingue toutefois par des autoportraits qui servent plus une découverte candide de soi et de l'univers. La dérive du souvenir accompagne ici un plaisir de soi, un doux arôme de vide et d'absolu.

Les noms de ces jeunes photographes sont à retenir. Chacun, en son genre, témoigne de la vitalité de la relève au Québec et signale qu'une tradition, avec ses questions propres et ses enjeux spécifiques, est en train de se créer. On retiendrait le travail de deux représentants de cette relève.

Sophie Jodoin et Stephan Ballard avancent en des terrains moins fréquentés en renouant avec des pratiques que l'on croyait un peu oubliées. Des fragments en figures du temps sont, chez la première, représentés en palimpsestes. Têtes, visages, oreilles, parties du corps sont montrés sur fond de feuilles, fleurs, herbes, tiges, papillons, scarabées. Des surfaces de sculpture, comme autant d'arrière-fonds pierreux de sépulture, viennent colorer le tout de couleurs ocres, jaunâtres, rougeâtres ; chaudes. Comme si, après la photo retournée sur elle-même et à elle-même, on assistait à un certain retour de la jubilation de ce qu'elle peut, après tout ce temps passé à la soupeser. Chez Stephan Ballard, la maculature triomphe. Ses portraits retravail-

lés, flous, visages de terre et d'herbe, sexe pierreux, ombré, exhibits chtoniens, sont eux-mêmes ravagés par le temps et la mort. Petites épreuves où les figures sont difficilement identifiables, ce sont des portraits d'êtres en voie de décomposition qu'il nous propose.

L'événement devrait ne pas chercher le chapeautement de tous ces événements par de trop vastes regroupements où se perdent finesse et rigueur intellectuelles. Pourquoi ne pas compléter l'objectif en proposant aussi l'interprétation de conservateurs plus aguerris en des expositions confiées à leur seul soin?

Vox Populi, après avoir démontré envers et contre tous qu'un «Mois de la photo» pouvait être réalisé, doit maintenant faire la preuve qu'il peut en repenser la formule. S'il veut survivre et être un enrichissement pour le milieu existant, il doit y prendre assise et faire œuvre collective. Sinon, il est à craindre qu'il monopolise toute l'attention des grands médias et du public au détriment de ceux qui œuvrent dans le milieu depuis plus longtemps que lui. Et réussir son objectif en allant à l'encontre de ceux-ci relèverait de l'aberration.

– SYLVAIN CAMPEAU

JANICE LEONARD

Dalhousie Art Gallery, Halifax, April 5 – June 2

Contemporary visual art that embraces the struggles of a rural community – without lapsing into romantic nostalgia – is rare. *The Golden Thread of Memory, A Romantic History of Paradise, Nova Scotia*, a fifty-plus series of paintings produced by Janice Leonard and curated by Shiela Jans, merges high and low art, folk traditions, biography, personal memoirs, and history. Memory is used as a vehicle to merge a child's recollection of a life of innocence, order, and beauty in rural Nova Scotia with an adult's longing for a new definition of community.

The romanticization present in *The Golden Thread* is based upon an irony particular to the collective history of Paradise and the artist. Paradise was originally named "Paradis Terrestre" by the Acadians whose earthly utopia was the eastern limit of French settlement in Nova Scotia. It became a paradise lost when British forces appropriated land and apple orchards and then settled the area in the early 1700s. Leonard's family came to Paradise in the late 1700s and their presence is marked by the still-existant Leonard Road.

The "golden thread" of the title alludes to the process of grasping and maintaining a connection to the past. Painting, for Leonard, is an act of reflection, a means to reconstruct the personal amidst the social, the past, and the present. Leonard, now living in Halifax, uses the winding grain of her plywood paintings to re-weave a path back to Leonard Road.

At first glance, these paintings radiate innocence and romanticism. The warm, gold colors of the landscapes speak of Van Gogh's corn fields or of a garden party with tea, straw hats and white gloves. Yet we know the corn fields also resonate with the tragedy of Van Gogh's death and that garden parties are a fashion of the past. With our present knowledge, we see a juxtaposition of memory, documentation – and a romanticization of both forms of recall. Included in the exhibition is a glass case filled with minutes of local meetings, post cards, history books and cherished photographs. This community archive, fused with nineteenth century popular art and personal histories, makes memories read like fiction and fiction as parody. In the fragments we see hints of community dilemmas, sadness, loss, and yet glory too, visions of regeneration. Leonard's thread then is to bind the personal with the communal and the social.

The exhibition views the community from several perspectives. A series of plaque-like paintings commemorate important Paradise institutions. These plaques combine historical markers with personal memorials and provide a public context or vantage point for the exhibition. The forms of the paintings echo public signboards, originally hung above doorways on wrought iron braces. *Paradise School* (1906-1979) commemorates Leonard's elementary school and records the names of her fellow students on the building's roof. Paradise children now attend a consolidated school system in another town, yet ironically, the School still stands – as a market for local arts and crafts. Leonard's ability to name her classmates from over thirty years ago testifies to her learning to value and remember the entire community.

The Paradise Agricultural Society, Post Office, Rail Station, and Paradise Baptist Church – once vibrant, but now extinct institutions – are also awarded plaque paintings. Paradise Agricultural Society (1914) was formed in order to share a breeding bull and was dismantled as farming became more individualistic and commercialized and less a community way of life. Railroad service has ended in rural Nova Scotia and the demise of rural post offices is underway. *Clyde Division Sons of Temperance 1860-65*, an arched-shaped painting, features the three graces, Faith, Hope and Charity, nude and standing in a farm field. Its frame bears a quote from the Temperance League – "Which is the most to be admired, the works of nature or art?" – underscoring the exhibition's play between memory and reality, fiction and truth and the hope to create a future from these sources.

Opposite the plaques hang a group of miniature landscapes, one upon the other, as if tiny needlepoints in a nineteenth century parlor. In this intimate gathering, the images of landscape and trees are tiny, gem-like silhouettes, covered with well-aged, crinkled glazes that are only acquired after several generations. Layers upon layers of tiny brush strokes have been accumulated and look as if each thick-



JANICE LEONARD, MOTHER AND CHILD IN PARADISE, 1990, MIXED MEDIA, 47 X 37 CM; PHOTO: (PAUL FRASER) DALHOUSIE ART GALLERY.

ness, if peeled away, would reveal a new color. The precious images gain poignancy with the knowledge that these miniatures have disappeared from homes and are without a contemporary equivalent.

Leonard adopts a child's vantage point in *The Diary Pieces*. Excerpts from her pre-teen diaries are pasted onto heavy plywood sheets. Painted landscapes surround the descriptions of her childhood days spent in exploration of the natural world. More than just archival, these notes articulate the discrepancies between the innocence of childhood, the longing for the rural tight-knit community, and the loss, not only of childhood, but of a way of life. They were also the catalyst for the process of remembering characteristic of the entire exhibition.

Portraits inspired by family photo albums continue this process. These portraits are not of individuals but of groups engaged in community activities. The faces are ghostly, unclear, and tarnished, like the loss of community spirit and changes in rural life. The colors are cool, scientific, and reminiscent of the browns and blue-greys of early photography. An objectification of the faces signifies more than a singular loss as in *The Ice Skaters*, where skaters are bundled up in the dark, brown woolens of the early 1900s, or in the *Victory Marchers Parade* (an ironic image in light of the recent parade in Washington using patriotism to meld community). These images are unlike the bright adventures of the child's diary – they are the ghostly figures of faded memories and forgotten people.

The exception is the mood of celebration in *The Apple Harvesters in Paradise*. The source photo, dating from ca. 1900-1920, shows the apple industry at its peak, shipping millions of barrels to England from Annapolis Valley ports. The painting is nestled in an antique, sampler frame native to Paradise (as are other works in the exhibition), and makes a moral statement for the industry to regain such splendor.

Leonard's larger landscapes contain picturesque scenes of sweeping vistas, rolling hills, and the waters of the Annapolis River. Symbolism and colors from Van Gogh and Millet meet in dramatic yellow and orange hillsides backlighting the work of baling hay. The paintings are filled with the heat of August and one senses a memory somewhat clouded and brought to life again, reconstructed from nineteenth century painted postcards. This merges with Leonard's memory and art historical knowledge to create views of Paradise that sweep across several generations and continents. *Making Hay in Paradise* recalls a romantic style of painting and sublime vision of landscape that is undermined by the fact that the Annapolis River it depicts is too polluted for swimming or irrigation. The landscapes originate from the ideal view from the drawing room and not from the reality of touch or smell. They offer a wry social commentary through the dramatic color contrasts.

The crux of the exhibition is, perhaps, articulated in the title of one landscape, *Is There a Paradise?* (1990). In it, a house, a winding road, and a willow tree (which still stands in Paradise Cemetery), combine to form a single, strong image. Likewise, Leonard pulls together disparate materials to present the Paradise community in a holistic manner. Landscapes, plaques of historical commemoration and public events, tiny drawing-room miniatures, and portraits of peoples engaged in local activities, represent a way of looking through memory that is multi-faceted. Paintings of farm laborers and parlor paintings represent both sides of class difference. The paintings speak of local activities, local production, and a dynamic life centred within a community. Paradise today, with its railroad ties dismantled, may have no option but to diversify and view economic survival within the scale of local self-sufficiency. Popular movements aiming to achieve sustainable agriculture and sustainable communities may embrace this exhibition as an affirmation of a cultural identity which reflects, comments and validates a history often lost through the exodus of people from rural communities. Leonard's personal voice authenticates the struggles of a rural community. Her paintings are community paintings – and the thread of memory is a lifeline out of which a fine suit of clothes for the community may be woven.

– Rose Adams

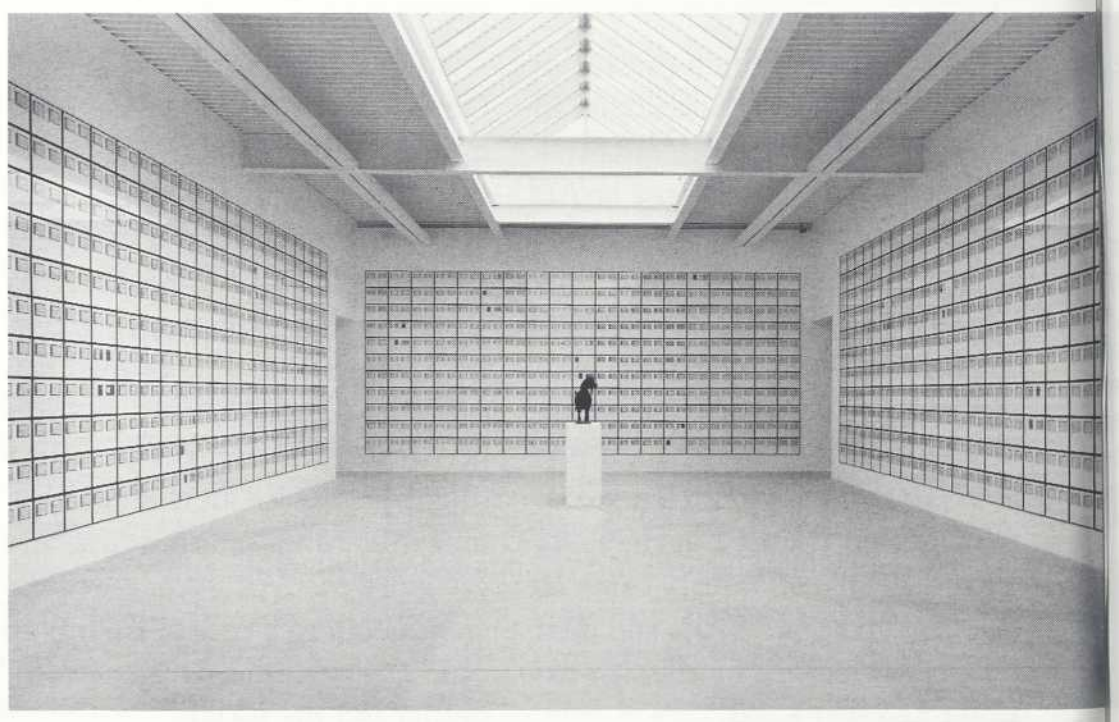
HANNE DARBOVEN

Ydesse Hendeles Art Foundation, Toronto, May 18, 1991 – Spring 1992

When visiting Hanne Darboven's work on display at the Ydessa Hendeles Art Foundation, I found the site just as I prefer it – completely devoid of fellow viewers except, of course, for the electronic eyes which discreetly watch from high corners and transmit their recordings to the front desk. Darboven's "constructions" are apt to make one aware of the high-ceilinged rooms which house them. Most of the eleven works command the wall space with an expansive grid of glass and picture frames stretching almost from ground to ceiling and running the length of many adjacent walls.

When surrounded by *Wende*, which figures as a medium-sized piece in Darboven's œuvre, the viewer's eyes fall across a sea of 416 identical picture frames. With direct and peripheral vision so completely occupied, the tendency is to relax focus and allow the multitude of sheets of musical notation, reproductions of *Spiegel* magazine articles, and dated black-and-white postcards to blur into an undulating mass. The sensory overload is extended to the audio by Darboven and Friedrich Stoppa's minimalist composition played through speakers which are located in the upper quarters of the room, alongside the Foundation's surveying video camera.

That viewers may read neither German nor music will not prevent them from acknowledging that Darboven's constructions repeatedly refer to the categorizing, dating, and ordering systems (counting, timekeeping, writing) which occupy so much of human activity and serve as a record of our endeavours. Mathematical equations, the numbers of which derive from the numerical rendering of our twelve-month calendar, constitute a large part of the written material in Darboven's constructions. This numerical system of dates has extended outward from the visual to the musical with the transposition of numbers into musical tones (as is the case with the composition for *Wende*). This music, and other such compositions which are intrinsic to several of the pieces on display, fills the space and spills out into neighbouring rooms serving as both an anticipatory and reminiscent element for the wandering visitor. We are presented, then, with a space which is both hypnotic and retrospective.



HANNE DARBOVEN, **EXISTENZ**, 1989, INK AND PHOTOGRAPHS ON PAPER, 2,261 SHEETS, 29,7 X 21 CM EACH; PHOTO: (ROBERT KEZIERE) YDESSA HENDELES ART FOUNDATION.

Another mode in which to view

the work is to break the spell and stand up close examining the details that are so rigidly and impressively framed. The particular work which drew my attention in this regard was *Quartett>88<*. The four referred to in this title are the following famous women from the early part of this century: Marie Curie, Rosa Luxemburg, Gertrude Stein, and Virginia Woolf. Each is represented by a single recurring photograph and an encyclopedic entry detailing her life's work. Darboven's code for "writing" is also displayed in abundance. For every year that each of her subjects lived, the artist has produced a sheet of writing. This script resembles a uniform version of the marks young children make when mimicking the act of writing long before they learn an alphabet. The manner in which Darboven presents these four women encourages us to see them as representative of concepts larger than themselves. When we think of Stein and Woolf we may think of the world of the avant-garde salon or of lesbianism. Luxemburg's name evokes the figure of the martyred revolutionary, while Curie, who died of leukemia after years of researching radioactive materials (with a desire to apply this knowledge to medical purposes), would seem to embody our still-unresolved ideas about the consequences of scientific research.

This quartet however, has a fifth female player and one whose presence prevents the piece from becoming a tired homage to pioneer feminists and/or a paean to the concept of "genius." She takes her place beside the other four and is represented, like them, by multiple reproductions of a photograph and accompanying "writing," but she also resides in the centre of the room. Here stands a turn-of-the-century wax mannequin originally designed, no doubt, to epitomize late nineteenth century notions of feminity, just as her late twentieth century plastic equivalents reinforce the "feminine" today. With this inclusion we are reminded of the era in which the four women of *Quartett>88<* lived and worked and, by implication, the expectations women today continue to confront. Yet, the mannequin is not without pathos. Her wax face is peeling with age and, although her hair is well kept, she appears in a state of disarray. Armless, like some latter-day Venus, she wears a short undergarment and an outerwear vest. There is something disturbing about her vacant, mottled face; there is something here that has been revealed by the passage of time. And here we are, I think, at the crux of Darboven's labours – the recording of time in all its mundane details, yet the mundane made grandiose and evocative by the artist's skills in presentation and powers of remembrance.

– Julie Arnold

ANNETTE MESSAGER

Mercer Union and Cold City Gallery, Toronto, April 18 – May 25

> A good deal of the groomed beauty of the women in the glamour portraits comes from the fact that they are "made-up," in the immediate sense that cosmetics have been applied to their bodies in order to enhance their existing qualities. But they are also "made-up" in the sense that the images, rather than the women, are put together, constructed, even fabricated or falsified in the sense that we might say a story is made up if it is a fiction.
>
> Annette Kuhn, *The Power of the Image*

The survey presentation of French artist Annette Messager's work from 1972 to the present at Mercer Union and Cold City Gallery is entitled "Making Up Stories." Given Messager's geographic discursive location in which philosophical, psychoanalytic, semiotic and feminist discourses have engaged issues of identity and difference as inextricably woven within the fabric of systems of representation, it is not surprising that Messager's work scrutinizes, often with sardonic humour, the ways in which intimate aspects of identity are linguistically and visually inscribed. As the title laconically suggests, Messager's preoccupation with the function and structure of narrative, takes up the dual, often ambiguous role of the narrative as a conveyer of fiction/fantasy and truth/reality. Playing on this ambiguous status of narrativity, Messager's work critically draws attention to the way in which the slippage between fiction and truth paradigms frame female identity within conventional imaginary and symbolic structures.

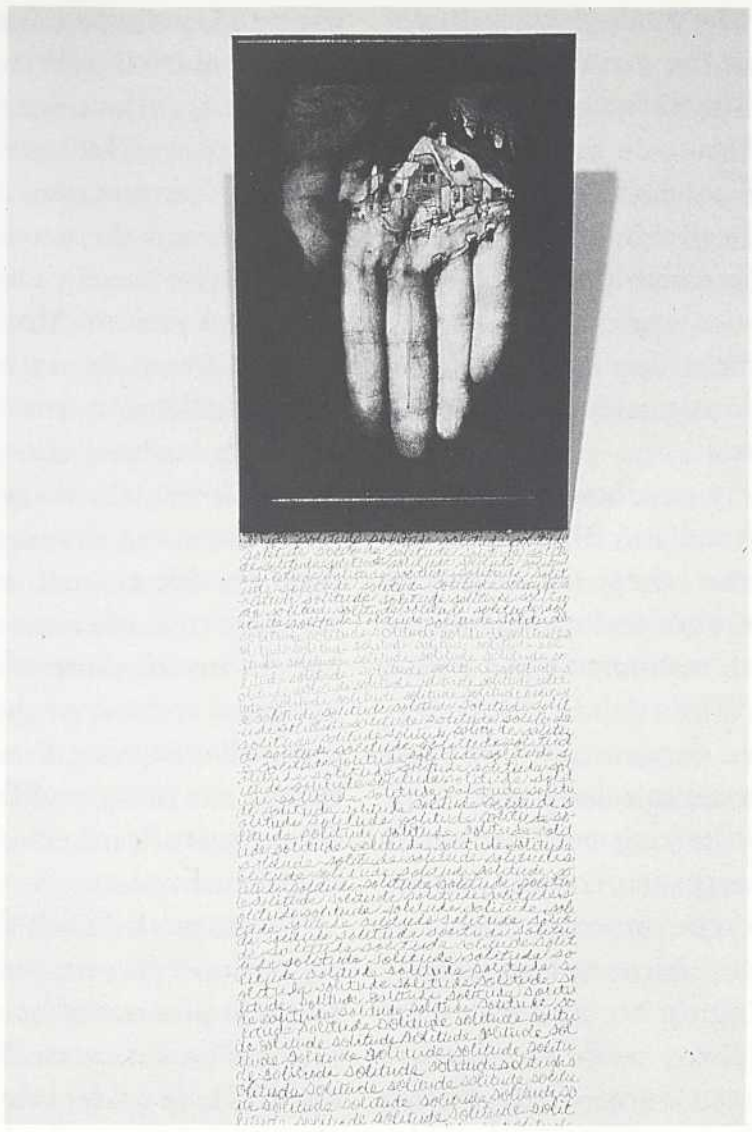
In early psychoanalytic discourse (Freud and Breuer's *Studies on Hysteria*), these two forms of narrative were endowed alternatively with malignant and curative powers. While daydreaming was considered dangerous (to women) because it led to a dislocation from reality, the "talking cure," performed in the therapeutic context, ostensibly had the opposite effect, to ground the patient in a sense of reality, bringing her back from her own imaginary world to the institutionalized world of the doctor. Daydreaming on the part of the female hysteric was not seen as a healthy activity, partly as Mary Ann Doane speculates, because it is not performed for a narratee, the doctor, but for the woman herself (see "The Clinical Eye: Medical Discourses in the Woman's Film of the 1940's," in Susan Rubin Suleiman, ed., *The Female Body in Western Culture*). Similarly gossip, pejoratively thought of as "woman talk," is a maligned form of narrative. Unmediated and often discounted as trite, gossip is viewed as a distortion of truth with pernicious intent and inevitably the cause of tarnished reputations, etc.

Messager's work plays on these illegitimate forms of narrative while investigating the credence given to institutionalized representations which often uphold the representation of male fantasy as healthy and cathartic and position female fantasy as either instrumental or dangerous. "Making up stories" designates the artist's role as maker (rather than teller) of stories and also states the subject of her work, which is precisely the hermeneutic form a story takes.

Les Tortures Volontaires is an array of photographs which document surgical and other more benign ways in which women alter their bodies to attain an ideal body image. Beside the mounted photographs is the artist's collection book, on the cover of which is written, "Annette Messager, collectioneuse." This self-appointed location counters both the interpretation of the story as fiction and the sanctioned role of the artist as originary and autonomous creator. Messager provides an ironically aesthetic shape for her collection, ironic because the story is about the oppressive desire for shapeliness and also because the act of shaping itself secures her role as artist. In the defiant capacity of *collectioneuse*, Messager has not invented these stories, she has found and shaped them in such a way that exposes, through repetition, the process of fabrication whereby artifice is erased and fantasy is realized.

In the work *Péché* ("Sin"), photographs of fingers point downwards at pictures of bondage, torture and explicit porn. The images are difficult to decipher because they have been washed over with dark colours which evoke, as the title does, both the taboo aspect of S/M fantasy and the silence surrounding violence against women. Here again there is a slippage between the status of the photographic image as fantasy and as documented reality. Like *Les Tortures Volontaires*, this piece invokes a sinister narrative in which women's bodies (almost all of the images are of women) are abjected, although here the abjection appears to be non-consensual. The finger's hyperbolic beckoning brings up the epistemological question of interpretation, not only whether the photographs are made up (i.e., performed for the camera), but whether they are perceived to be made up, whether in the original viewing context of these images there is a cognizance of the elision between image and identity. Both "collections" allude to assumptions about consent and agency vis-à-vis the women as subjects and the viewer as participant in the interpretation of the women's stories.

In *Histoire des Robes*, a series of different types and colours of dresses are totemically encased in glass boxes and adorned with small, framed words, drawings and photographs. Through a metonymical displacement of the body, the empty garment stands in for the body



ANNETTE MESSAGER, LES LIGNES DE LA MAIN (DETAIL), 1988;
PHOTO: (PETER MACCALLUM) MERCER UNION.

and identity of the woman. The dress, like the photograph, is invested with a paradoxical power to simultaneously represent and misrepresent. As Jane Gaines suggests in her introduction to *Fabrications: Costume and the Female Body*, the empty dress is "reminiscent of the empty space for woman produced by theories of culture derived from male models." However, these dresses are also full in the sense that they are covered with words, photographs, or drawings which connote dystopic narratives of romance, desire, intimacy, sado-masochism and nightmarish dreams. Hung onto the central piece, a black evening dress, are photographs of body parts such that the body is literally put on display. In an ironic twist, the costume wears the body rather than the reverse. The fetishized dress, like the fetishized female body, is taken up through Messager's sarcastic juxtapositions as a site upon which female identity can be re-dressed.

The repetition of the word "promesse," written directly on the wall, frames a large work titled *Mes ouvrages* ("My Works") and enunciates the commitment of the desired object to fulfill its function and therefore prolong fantasy. Within this textual frame is a diagrammatic exposition of the stages and infractions of desire. Words are repeated in geometrical shapes which surround images of body parts. Messager uses words as narrative signifiers, positioning them such that their common-sense usage is ruptured. For instance, *Les Lignes de la Main* is a series of photographs of hands, palm forward in the gesture of wanting to ask a question, drawing attention to the self. On each hand is a drawing which makes use of the lines of the hand as contour, humorously referencing the prophetic invocations of palmistry. Under the photographs, key associative words are repeated in a stream which runs down the wall spanning the width of the frame and giving the optical impression of an afterimage: house/"protection," clock/"attente," cherub/"confiance," naked lady/"promesse," chalet/"solitude," faces with happy, neutral and sad mood expressions/"hesitation," bat/"rumeur."

Messager's play with fetish and icon, her referencing of prophetic and purgative uses of artifacts in Catholic and voodoo religious rituals in order to interrogate the veiled aspects of familiar themes in Western popular culture, lends an uncanny and fantastical poignance to her work. The amalgam of images, words and objects assembled in a simultaneously unusual and familiar way fosters a dialogic interaction between the various components of the work and between the story(ies) made up by the artist and the story(ies) the viewer will ultimately make up about the work.

– SHONAGH ADELMAN

MARK LEWIS

The Power Plant, Toronto, June 28 – August 25

Mark Lewis' investigation of public art, the latest exhibit of which appeared outside the Power Plant, has been viewed almost exclusively in terms of its critical possibilities. Indeed, dispute about the meaning and purpose of Lewis' placement of statues of Lenin in public places reached new levels of intensity at the Toronto showing. Not only was the statue vandalized, but the show's curator received anonymous telephone threats, gallery staff were subject to almost daily tirades, and East European expatriates were joined by at least one city politician in demanding the statue's immediate removal. My interest, however, is not to defend one or another position regarding the work, but to displace the tendency to reduce the public art object to a sign by attending instead to the problem of monumental form which Lewis' work entails. I am interested, in particular, in the way monument's function as a spatial demarcator intersects with its status as a political signifier.

By convention, the monument is commemorative. It stands in a particular place and fixes the meaning of that place in terms of an original event. Now in order to so preserve past events, the monument must function as a double, rather than as an image. For an image restores to life, and thus, transforms the original. A double, on the other hand, must participate in the power of the original if it is to keep the latter alive.

As a double, the monument belongs to a category of objects whose peculiar inheritance is to be site-specific. Referring to ancient Greek funerary rites, J.P. Vernant notes that it was essential to the function of the *colossos*, a stone commemorating the death of one whose remains could not be retrieved, that it be given a proper place. For if the corpse was commemorated without being located at the prescribed place, it was apt to wander about, its ghostly appearance causing mischief and even harm. Spatial propriety, then, distinguished the *colossos* from the (movable) fetish even as the *colossos*' very location took on the status of a communal space.

It may seem unlikely to differentiate the commemorative function of the monument from the fetishistic possibilities endemic to idols or images. Lewis' work, however, suggests that fetishism accrues to the monument only from the viewpoint of revolution – that is, only when the origin of community appears as a contest among human agents, rather than as a divine or natural order.

Lewis constructs plaster statues of Lenin which replicate a standard pose, but, at just over seven feet in height (excluding base), are less than standard height. He installs each statue in a public space to stand face to face, and at a distance of at least ten meters, with a preexisting monument. At Oxford, Lenin confronts the Museum of Modern Art, a memorial to art's autonomy. At Québec City, he faces a monument to the Boer War. At Montréal, it is a statue of Félix Leclerc, a Québécois folk hero. And in Toronto, Lewis erected Lenin to face the islands, themselves a kind of monument to familialism and neighbourhood.

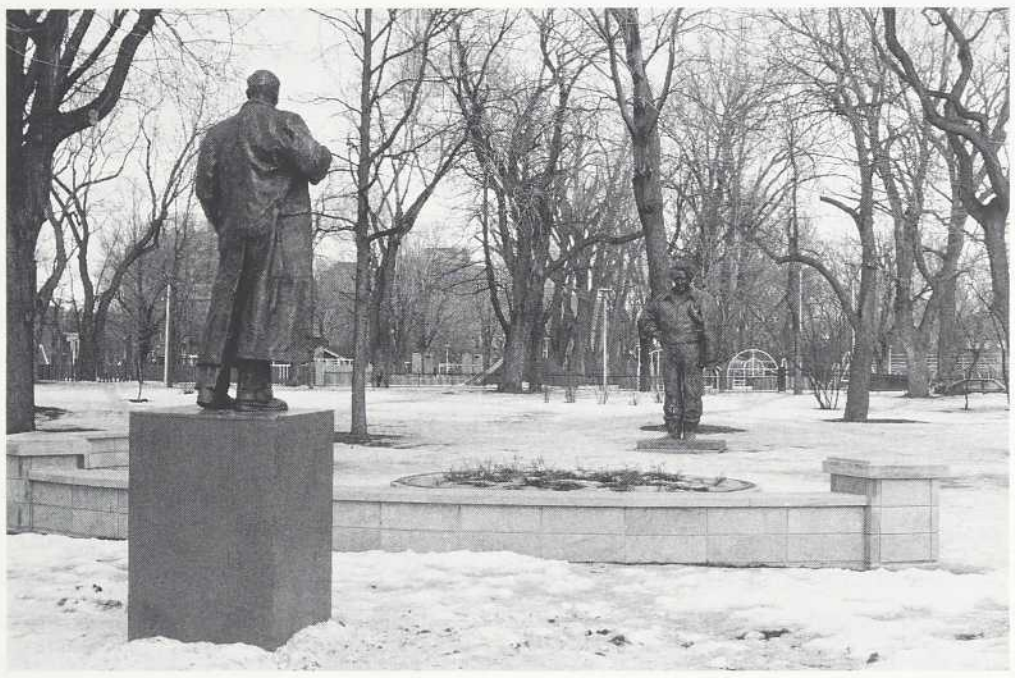
In each case, Lenin's presence uproots the monument facing it, forcing the latter to struggle for the ground it once held. This is most obvious in the Montréal and Québec City exhibits where, as one

circles round to the back of the older monument, a habit which commonly serves the interests of realism and coherence, one's vision is interrupted by the appearance of another figure, that of Lenin. The force of this moment, conceptually operative in the Oxford and Toronto cases as well, does not, however, depend on the fact that the interrupting figure is Lenin. What is decisive here is less a matter of content than a change in form, from that of the double to that of the sign. This explains why monuments lose their commemorative status as much when they are broken into pieces on the spot as when, which is the method Lewis mimics, they are carted whole to another place. In either case, commemoration is criticized as, and thus turns into, representation.

It would seem, therefore, that each statue of Lenin derives its meaning from the relationship its erection introduces to the site. In each case, Lenin's presence renders the older monument representative, making it take on the bearing of an authority, one whose hold on the site required that other representations of whatever it referred to be repressed. It would be those hitherto invisible representations, then, that Lenin's figure invokes.

But, if Lewis draws upon the conventions of site-specific structure, he does so in a way that transforms them. The bronze patina finish of Lenin renders it exchangeable with other monuments. The critical edge of the representations to which Lenin gives voice, therefore, becomes ambiguous. Far from offering an ideological stance capable of adjudicating public disputes, the figure of Lenin lends representation itself a sense of objecthood. Representation, in other words, becomes a discrete form of the desire for community. And, with respect to the problem of public statuary, representation appears no more than one, albeit a necessary one, of the elements by which the exhibition site is constituted.

At the same time, and by virtue of the equivalence it registers between monuments, the bronze with which Lewis finishes Lenin also functions to re-suspend the monument as an object in its own right. It is not, to be sure, an object that can be isolated from the liberation/repression couplet with which it is today associated, but one that acknowledges its troubled history while insisting, by its very density, on the public's spaciousness, a spaciousness without which the public could not be located and whose dimensions, far from being reducible to politics, possess an artful, and specifically architectural, quality.



MARK LEWIS, WHAT IS TO BE DONE?, 1991; PHOTO: EAMES GAGNON.

Here the monument recalls those pageants which lie at the origin of its civic constitution: the royal processions that wound their way through the community, their monumental resting points at once animating the gaze and demarcating sites proper to the city's various activities. If today, gaze and site trouble one another, it is a trouble in which the monument finds its dynamism. It is there, in the space between the equivocal determinations respective to gaze and site, that an affective moment returns to the monument.

– LEN GUENTHER

GOYA TO BEIJING

Vancouver Art Gallery, May 4 – July 21

DISPUTED IDENTITIES U.S./U.K.

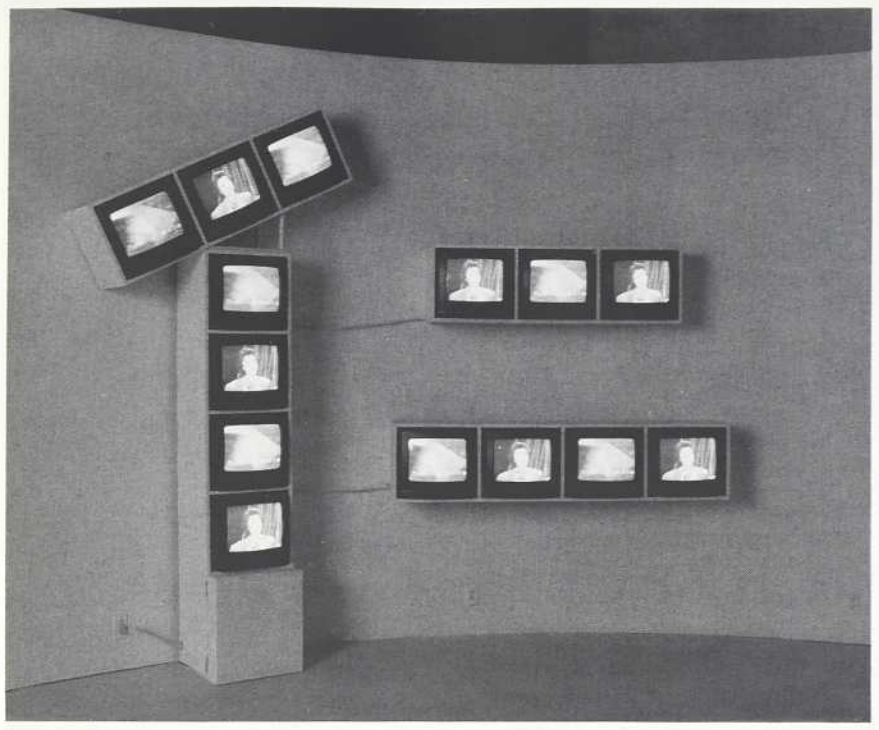
Presentation House, North Vancouver, May 10 – June 16

This spring Vancouver hosted two touring group exhibitions addressing the question of art's relationship to society. Humanism, it seems, or rather a position in relation to the humanist tradition, is raised as the central problematic by both artists and curators. While the exhibits differ in their stance towards the humanist lineage, all of the artists are self-conscious of their relationship to the politics of representation.

Goya to Beijing was an international art exhibition organized by the Canada-China Foundation and the Vancouver Society in Support of Democratic Movement and shown at the Vancouver Art Gallery. This exhibition specifically addresses the question of the relationship of art to society in the aftermath of the dramatic civilian uprising of Spring 1989 and the tragic retaliation of the Chinese military on June 4 in Tiananmen Square, Beijing. The title of the exhibition makes allusion to Goya's celebrated painting of *May 3, 1808* when occupying troops shot Spanish civilians during the period of the civil war. The history of art from Goya to Manet (*The Execution of Emperor Maximilian*, 1867) to Picasso (*Massacre in Korea*, 1959) is called upon for an artistic lineage of the politics of protest and political protest art in both the organizers' collection and the artists' presentation of their own subjects in this emergent form.

The underlying humanism of the exhibition poses marked questions about the nature of art in the era of postmodernism. Younger and older artists alike bring together a diverse range of images addressing Tiananmen Square as both an artistic discourse on politics and a more lyric language of artistic symbolism. German artist Peter Sorge provides one of the more politically detailed pieces with his coloured pencil work *Freiheit Statue Hungerstreik 1990* illustrating the Chinese Goddess of Freedom and media images of hunger strikers as seen in the spring months of the uprising. Nam June Paik's (Korea/U.S.A.) video exhibit *Wrap around the World – China Sequence 1988-90* brings a montage of press images into the political scenario with a parody of the news industry and tourist hype through the peace lyrics of Ciu Jian's pop song ("But you always laugh because I have nothing..."). Well-known American artists Leon Golub and Nancy Spero contribute to the post-sixties legacy of American protest art with cross-cultural relief works of figures bound, gagged and fallen under the weight of state oppression while Canadian artists Betty Goodwin, Bruce Parsons and Gu Xiong introduce the political symbolism of doors and walls into the vocabulary of protest.

These works donated by the artists range from older non-site-specific pieces such as Jenny Holzer's *Shriek-Inflammatory Essay 1979-82* to the very specific and illusory *Tiananmen to Oka* slide and videotape installation by Henry Tsang of 1991, a new addition to the touring exhibition. The common thread to all of the contributions is, of course, the Tiananmen massacre, but there is also a strong presence of the self-referential history of political artwork from Goya to the present. Diversity in this respect created a small but impressive exhibit to



NAM JUNE PAIK, WRAP AROUND WORLD-CHINA SEQUENCE, 1990, VIDEO INSTALLATION; PHOTO: (DENIS FARLEY) CHINA-CANADA FOUNDATION.

one of the great tragedies of the eighties (although it tended to be more informative about the history of protest art than the events of Spring 1989). As the subtitle of the exhibition ("1990-1999???") apocalyptically suggested, this tragedy is bound to live on in memory and to be echoed in political events through the nineties.

From quite a different viewpoint on the humanist tradition stands the *Disputed Identities U.S./U.K.* exhibit at Presentation House arranged and circulated by the San Francisco based magazine *Camerawork*. The central theme of this photography and video exhibition is the lived experience of cultural difference by minorities in the United States and the United Kingdom as articulated through a body of largely autobiographical works by invited artists. The prominence of subjective experience through the tracing of lived relations (family albums, oral histories, and so forth) is interfaced with the experience of the social world as demonstrated by the mythic perceptions of Eurocentric culture in the popular press. The strategies of both photographers and video artists is to cut across the barriers of the humanist documentary approach generally associated with the mainstream imaging of the "minority" in the West.

Photography curators Rupert Jenkins and Chris Johnson have brought together a diverse group of artists to contribute to the cross-cultural dialogue on difference. David A. Bailey's photographic piece from his *Family Pictures* series attempts to cross the boundaries of



LYLE ASHTON HARRIS, RECLAIMING SENSUALITY, 1989, PHOTOGRAPHS WITH HAND WRITTEN TEXT FROM A POEM BY ESSEX HEMPHILL.

the mass consumption of popular photographic images and cut through the debates on postmodernism in his discourse on popular cultural forms. This work, a montage of images of the national press held open by the artist's hands, a clock and family album pictures, is an attempt to reposition the black subject in ideological discourse. Like several other photographers in the exhibit, Bailey has focussed on the racist sensationalization of violence in the tabloid press. Lyle Ashton Harris, on the other hand, employs poetic inferences from Essex Hemphill to challenge his double oppression as a gay, black male in America; in particular he takes on the damaging stereotype of the black stud and asserts in its place a liberatory vision of sexuality.

Native American artist James Luna introduces irony to undercut myth with his intentionally humorous juxtaposition of an early twentieth century photo of a Luiseno Indian with a recent self-portrait accompanied by found objects including a Cherokee headdress. Luna's ironic *You See What You Want* clearly acknowledges the subjective role of viewing and introduces the reciprocal responsibility in "looking" between artist and public. Other noteworthy photographic contributions include an analysis of violence in the popular press by Vincent Stokes in his comparative study of white-collar crime versus the criminalization of the black male in the media, and Yang Soon Min's examination of the political dimensions of South Africa's race laws in *Colourblind*. Her mixed-media photo describing race reclassification under South African law challenges the correspondence of physical and conceptual categories of race. These works are profoundly anti-humanist in orientation and contribute to a vigorous critique of popular conceptions of cultural difference.

Video artists also contribute a strong presence to this de/construction of identity. Video curator Portia Cobb has collected two groups of videos for the exhibit, each locating and relocating a set of national cultural identities. Valerie Soe's video *New Year* (1989) is an example of the autobiographical strategy with her dialogue on her upbringing as a Chinese-American in Pinole. Presented from the child's perspective, this piece demonstrates the dilemma of the subject raised through differing familial and institutional locations. A selection of other videos also tackle this dilemma. Malaika Williams, then, like Yang Soon Min introduces the political discourse into this sequence of videos with her *One Drop Law*, a study of the effects of racist law on the life of mixed families. Williams uses archival footage from the mainstream documentary tradition to untangle the psychological effects this law leaves on the adult children of racially-mixed families.

While cutting across the humanist mainstream of the treatment of "minorities" in these two countries (in the United States, 50% of the population is non-white, in the United Kingdom, 5%), the artists not only deconstruct notions of cultural identity but attempt to present the reconstruction of identity by those inside. The result, as Stuart Hall has suggested, is a pushing aside of essentialized histories, the recognition of subjective diaspora and the affirmation of identity as an ongoing process. With these aims in mind the artists have shown themselves to be the cutting edge of radical photography and video, and have contributed to the informed collective cultural expression of this exhibition.

These two touring exhibitions demand that art address the issues of society in a direct and, at times, confrontational, manner. The issue of the humanist tradition, however, (both the Western historical tradition and the modernist art tradition) is challenged from both humanist and anti-humanist perspectives and generates new questions about the legacy of modernism.

– ELLEN L. RAMSAY

HEROIC/ROMANCE

UBC Fine Arts Gallery, Vancouver, August 1 – September 14

Heroic/Romance was curated by Brice McNeil of the Front Gallery with a catalogue essay provided by UBC Fine Arts Gallery director Scott Watson. The rationale for the choices of the exhibit are out-

lined as representing a diversity of media, the youth of the artists, and the exclusion of feminism from art discourse:

> The artists are all women. In a field like the visual arts, where women must negotiate with institutions still heavily dominated by men and a canon and criteria that are inscribed with masculine values and metaphors, this fact cannot go unremarked.

The essay argues points which are self-evident – how can one disagree?

> Feminist criticism and practice have influenced the artists in this exhibition. But while the impact of feminism on this generation has been profound and formative, it would be a mistake to think that this somehow settles their works by placing them within a discourse whose terms are rightly or wrongly thought to be understood. The discursive background of our present situation is not one but rather many feminisms.

Yet this evasiveness solicits scepticism. By announcing an embrace of feminism and the "discovery" of the institutional predominance of patriarchy, these general statements unwittingly elide previous interventions either at UBC or at other occasions and locations in the city. Yes, these artists have been influenced by feminism: not only are they invited into the gallery because of women who have fought before them, some of the exhibitors have initiated possibilities for other women elsewhere in the city, although at this historical moment they may not choose to claim the term feminist for themselves.

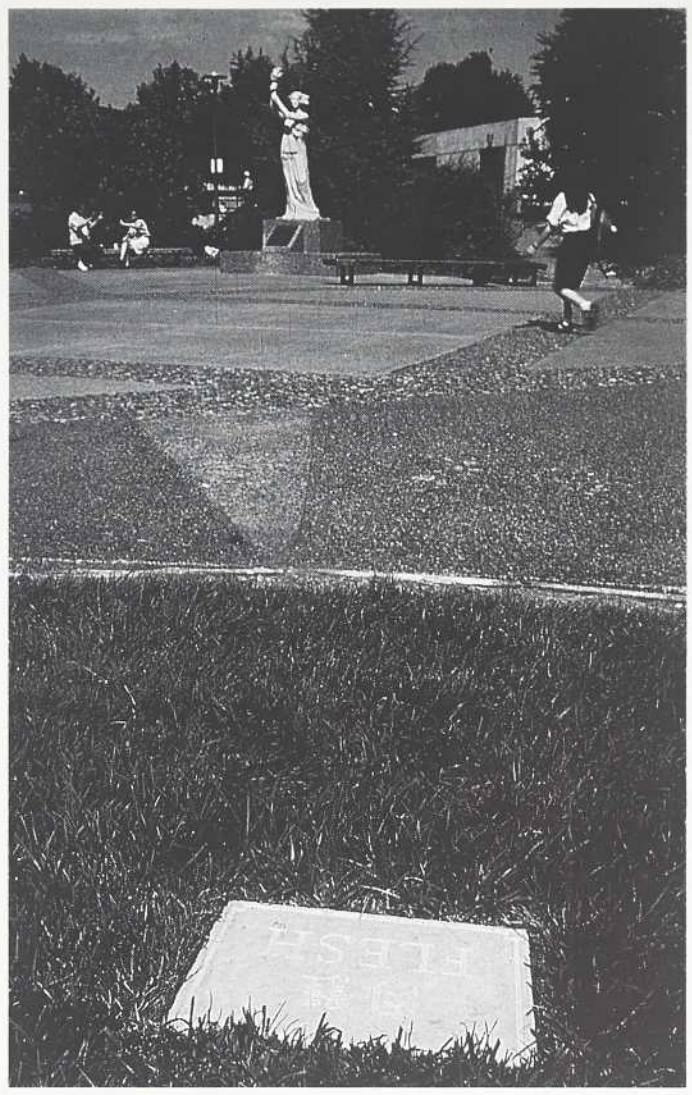
Sincere intentions acknowledged, by framing this exhibit as exceptional the inevitability of masculine domination is upheld. The title recreates rather than deconstructs a masculine/feminine binary. Why not detail the historical specificity of *this* institutional site as it has been complicit or disruptive of patriarchal domination? How exactly do curatorial decisions collude to edit, contain or dominate history? Once the baggage of vague rhetoric was snipped away, I approached each work on its terms and conditions.

Flesh Made Stone by Kathryn Walter and Jin-me Yoon interpolates members of the community beyond the restrictive bunker known as the UBC Fine Arts Gallery. This work beneficially stages an inquiry based on a "real" event and applies it to local conditions and a global construct of East/West. One of four selected sites is marked by a marble plaque embedded in a grassy mound where students gather. Engraved with the word "flesh" in English and Chinese, the marker falls directly within the line of the iris-less gaze of *The Goddess of Democracy*, a monumentally-scaled "female" statue erected by the UBC Chinese Student society to commemorate those lives lost at Tiananmen Square in 1989. *Flesh* intentionally assumes a less dominating/dominated commemorative shape, failing to compete with the "heroism" of the Goddess. Another site, imported into the gallery by colour reproductions, is a mega-development residential project in progress at Fir and Broadway in Vancouver which proclaims semiotic unity between the apparent banality of Vancouver and "world-class" Manhattan stabilized around the communal significance of the Statue of Liberty. Tabulated in sum, the work interrogates "democracy" as a currency of exchange which obviously exceeds moral certitude or international benevolence.

Lisa Robertson's printed and bound text, *The Glove – An Essay on Interruption*, is circulated free at the gallery entrance and displayed for reading upon a pompous Georgian desk in the interior. This ephemerality of object and word –its antagnism against the tangible appearance of wealth (hence power/knowledge) – imposes a convincing attack. By virtue of its newsprint fabrication, obsolescence – physical and conceptual temporality – is revealed. The guise, introduced by the cloak of "author," is to:

> ... consider feminism as a meditation, ethical and moral, on the ontological category of woman... I have assumed the heroic drag of Philosopher and wish, using his authority yet within a vocabulary I'll call my own, to play out some small plots of language which could represent versions of Being and Knowledge.

The "author" cheekily inhabits multiple subject positions, rehearsing our contemporary context of interrogating language and the obsolescence of philosophic truth:



KATHRYN WALTER AND JIN-ME YOON, **FLESH MADE STONE**, 1991; PHOTO: KATHRYN WALTER.

"After all I am known to skit the object I contemplate."

Kathy Slade's ornately framed image/text paintings utilize excerpts from Charlotte Brontë's *Villette. Villette* was published, for obvious advantages, under the male pseudonym of Currer Bell. This "duplicity," acknowledged by the brass plaque, is mimicked by Slade's own co-habitation. Drawn from the episode in which narrator Lucy Snowe visits an art gallery, a contemplation of *La Vie d'une femme* which illustrates the four traditional roles prescribed for woman is encouraged. Highly descriptive text, caressing the sensuality of garments, gesture and look (a trope exercised in great frequency in the novel) is overlaid upon generic fashion plates from contemporary North American magazines. Two "womanly" sites corroborate to undermine the deceptions.

The postmodern posture of sangfroid struck by Nancy Shaw in *Scoptocratic: Stills from a Fake Film and Linepoems* is an anathema to what we might expect from popular or nineteenth century evocations of romance. The emotional distance of the script is replicated within the companion photographs. Five images, devoid of human bodies, are littered with the effects and desired acquisitions of the leisured classes. Like the ornate leather and mahogany desk which Robertson uses to support *The Glove*, the photographs flaunt the appearance of status. Wishing wells, birdhouses, garden umbrellas, cedar fences, tree-forts, lawns and sprinklers fashion a unremarkable, yet class-identified arena for the romance which the script anticipates. The work – while resisting or rejecting any conventions of romantic excess – idolizes surface. These scenes seem purposefully evacuated of sentimentality, sensation or passion. How could women of our time possibly subscribe to Harlequinned romance?

Camp settings are intended by the videotape *They Met in a Garden* produced by Laura Lamb and Brenna George. Set to music appropriated from popular South Asian cinema (identified in the final credit roll), the tape resists the personification of a romantic encounter as in Shaw's work by avoiding the actual presence of the sexed body. While this absence supports the tape aesthetically, the script gravitates to the formulaic conclusion. Is it the desire of the tape to declare a possibility for romantic love – once we disembowel the physical signifiers of gender difference – or is the intent to parody the plot of South Asian cinema from a West-

ern perspective (the hands of the romancers visible in the final edits seem unquestionably white)? If irony was intended, it remains understated.

Deborah Dunn's work *Torque* assumes the form of gargantuan "easel" tondo paintings framed by weighty steel cogs thrice repeating the upper torso of a youthful, white female. My first response was: when hasn't the youthful female been currency within Eurocentric patriarchy? This body, too, is managed by specific devices – hairless, breastless, free from signs of age – concentrating on muscle-bound shoulder and bicep. These are postures struck precisely to highlight physical strength as in body-building displays. If the idealized body of "woman" in easel painting has been consistently rendered boneless and passive this body cites an incremental shift. What might be the purpose of supplanting passivity with brute strength? Does the action have agency for the subject? One suspects not. Are the poses sustained for the engagement of some unidentified viewer or to reassert femininity as vanity? Does this specular availability re-inscribe the earlier representational codes? Does the work suggest that a transposition of a heroic feminine meliorates the burden of recent art practice?

The same question might be quested of *Heroic/Romance*. A single opportunity does not construct the possibility of adequate response. Taken collectively, a unified feminist prescript of *Heroic/Romance* is not easily revealed. As earlier posited, it would not necessarily follow however that these artists are uncommitted to feminism. The need to unify the views and strategies, or to expect a consistent prescription is, at this point, in this location, by these artists, secondary.

– Carol Williams

SARA LEYDON

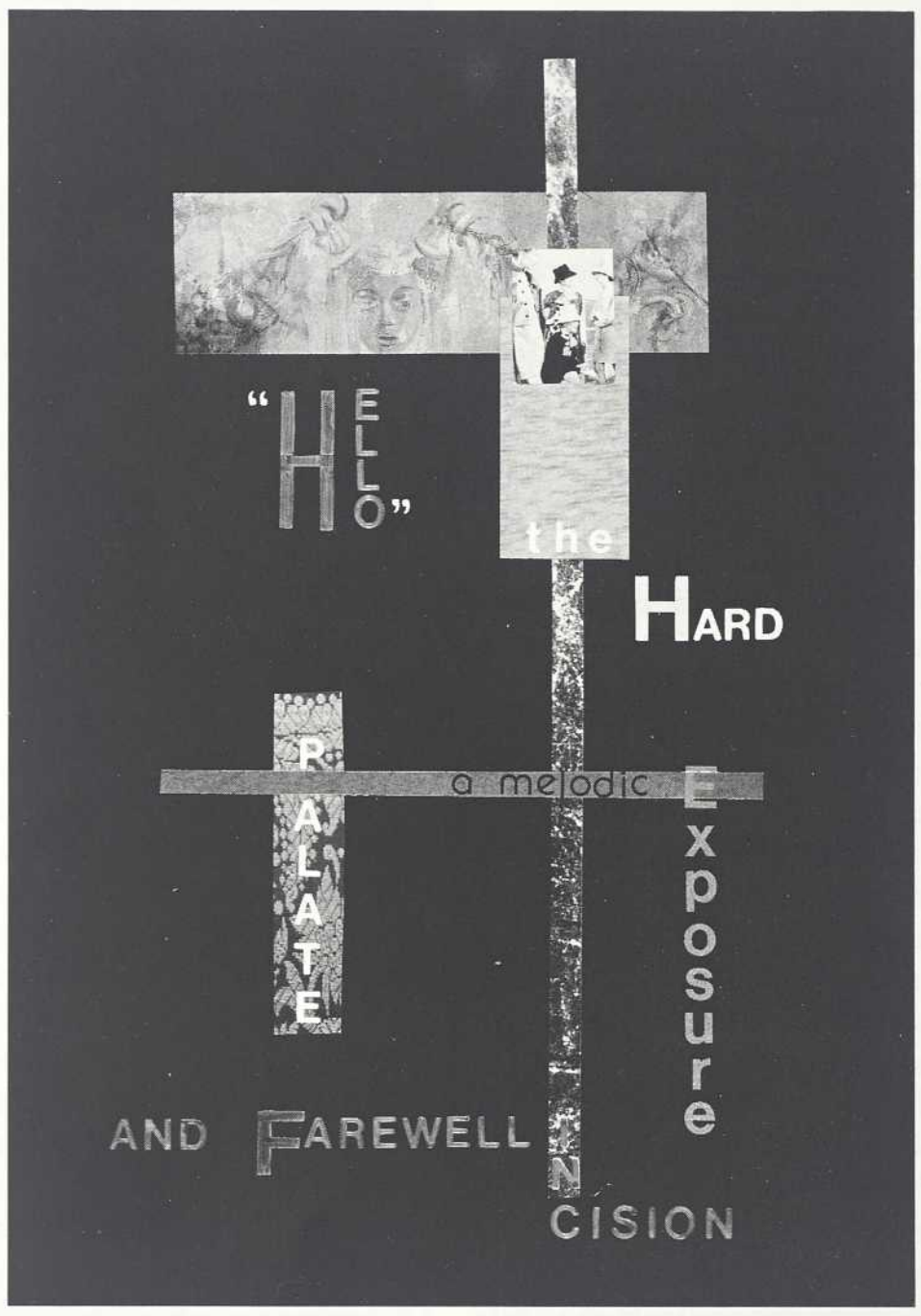
Burnaby Art Gallery, Burnaby, September 6 - October 14

Collage offers Sara Leydon an expressive vocabulary for charting the unstable topography of desire. Self-implicating and confessing paradox, collage is a refusal of "mastery," privileging uncertainty over authority. An ordering of dissemblance, its æsthetic of disruption and fragmentation confirms the contingent, precarious and inchoate. In the two new bodies of work featured at the Burnaby Art Gallery, *Untitled* and *Emergence*, Leydon considers the implications of these conditions, especially in terms of feminist discourse.

Using æsthetic devices from such diverse sources as Constructivism, dadaist "typocollage," Celtic knots and modern advertising, Leydon's references evoke both the familiar and the antiquated. Her art is informed by a neo-gothic sensibility of attenuated emotion, fetishized excess, and suppressed desire. This sensibility is particularly strong in an early work, *Gothic* (1988 – included in this exhibition), that incorporates Peter Culley's rewriting of a story by Walter Pater whose romanticist and decadent views are well-suited to Leydon's interest in artifice. Such historical conventions provide a heightened articulation of subjective identity. Fond of a miniature scale and having an eye for detail and the particular, Leydon's images imply an interiorized world of proportion, control and containment; a private, domestic realm that is nevertheless socially constructed.

With *Emergence*, this vocabulary becomes quite mannerist. Through photographic enlargement, minutiae are blown-up into a hallucinatory confluence of details. Eight hand-coloured, six-by-four-foot photomurals – having "emerged" from the walls – hang from the ceiling, imposing on the observer's space. Like floating figures, they insinuate a social environment, seeming to converse with one another as well as demanding to be heard. Reminiscent of agit-prop placards and the heraldic banners embroidered by suffragettes, they have acquired the public voice of politics, spectacle and commemoration. Utopia, in this case, is one promoted by mass culture, the consumer world of commodified desire. Using a graphic style akin to advertising montage, Leydon refigures fashion images of luxury and desire to elucidate subtexts of seduction, conflating the politics of vision with the politics of pleasure.

Hidden in the patchwork design of these "quilts" are portraits of women. "Captured" in frescoes, statues and fashion photographs, these figures represent fetishized ideals of beauty, receptacles of fantasy – body as spectacle and face as orative motif – but is always inscribed in an order of exchange, "claimed" by the scopic gaze. Their gestures, postures and attitudes are a masquerade of display and concealment, a language that becomes even more stylized through Leydon's processes of fragmentation and degeneration. The figures in *Emergence* express the effect of this voyeurism. Pinned under its weight, they are fragile fragments vulnerable to the abstract order engulfing them. The phantasmagoric "she" inhabiting each banner signals the spectral realm of desire, as does the proliferation of decorative ornament.



SARA LEYDON, **EMERGENCE**, 1991, HAND COLOURED PHOTO-MURAL (COLLAGE).
TEXTS BY JUDY RADUL & LISA ROBERTSON.

possession. Touch as an erotic gesture is the focus of the series, *Untitled.* Seductive details from lingerie ads have been cut into strips and delicately arranged into an image of repose and sensuality. Leydon understands that the female body is never a neutral representation – an abstract presence or dec-

Leydon's concern with redirecting the constructed meanings of advertising is an attempt to uncover and recuperate its discourse of pleasure. Cutting and pasting from a growing archive of fashion magazine clippings, appropriation for her is more a *détournement* – a diversion and reinscription of signs

– than a referencing back to media source. Everyday material is manipulated and distorted to such an extent that it invokes a perspective neglected by the modern patriarchal culture that produced it. Preferring the ethereal spaces and decorative details of ads, the vagaries of Leydon's clippings become exaggerated signs of commodified luxury, invoking the exotic and the erotic. Mottled textures and distressed surfaces float in porous spaces like remnants from some "lingeriesque" dreamland.

This mnemonic quality in the recent works is stressed by the fact that they are photographs. Residues from the past, photographs dilate time. A sense of displacement is reinforced by the immateriality and reflective surfaces of photographic surfaces, the burnished effect of hand-colouring, and the muted tones of blackened surfaces. There is a composure and decorum, even a peaceful quality, to the non-hierarchical design. The rigid geometry of interlocking shapes suggests interior decor, as with the decorative strips of molding, wallpaper, fabric, marbleized surfaces and words declaring a domestic sphere – "living room, parlour, electronic dollhouse." Unlike the congested and constricted spaces of the earlier miniature collages, geometry in *Untitled* and *Emergence* is more open and accommodating, an armature that encloses and even protects.

The sly silence of masquerade and control is disrupted by the chatter of detail and the concrete presence of language. In *Untitled*, language is presented as biblical script, an indecipherable code from a forgotten and archaic system of knowledge whereas, in *Emergence*, words animate the work. The authoritative, figurative presence of text dominates the women, making public their disguise and pleasures. In effect, Leydon gives a voice to those who were previously mute and dispossessed so that they can articulate their condition. Historically women's silence has meant invisibility, a non-identity. With *Emergence*, in collaboration with writers Judy Radul and Lisa Robertson, the artist has appropriated and manipulated their poetry. At times nearly illegible, their words are treated like the everything-and-nothing truisms of advertising lingo yet, defying narrative cohesion, they remain restless and ambiguous, asserting the elusive power of speech. While confirming the extremities of language through poetics, Leydon also addresses its ideological construction as in her play with typographic styles such as the delicate cursive typeface of "thin whisper, charmed-trimmed, the parlour's flecked." The banners' language is both private and public and always in relation to the body. Radul's text, for example, refers to the physical act of saying "hello." By associating voice with the throat and tongue, a physical gesture creating concrete sound, the notion that women are bodies without organs is undermined.

Leydon's use of language suggests engagement and conversation, a type of female lyric unlike the rhetorical logic of masculine speech. Disrupting codified systems of speech, words remain charged and enigmatic, defying any kind of possession. As with her interest in the process of collaboration, private language engages with public discourse, transgressing the need for such distinctions. Aside from one split "me," an absence of pronouns places the subject in an unstable position, making the observer a collaborator. A definitive identity never emerges for the conversation is dialogic; the ambiguities of looking remain unresolved. As in the idea of the minor, these are only collective arrangements of utterance. Unlike major discourses, the minor often uses vernacular language or form in an attempt to disrupt and subvert its official or institutional counterparts. Finding idiosyncratic articulation, there is no need to try to speak the official tongue. Leydon's understanding of the minor is hardly a heroic declaration of radicality or a strident feminism, but rather an adaption to social and material conditions. Confirming the specifics of the local and gender through the conversational mode of collaboration and collage, Leydon proposes a transgressive poetic; the point being not to be a subject of discourse but a subject in discourse.

– Helga Pakasaar

JOANNE TOD

Contemporary Art Gallery, Vancouver, September 13 – October 12

Jeanne Randolph recently spoke in Vancouver and her talk offered, for myself, a way to consider the two of Joanne Tod's recent paintings on exhibit. Tod was the only artist I remember Randolph discussing (and she did so only in an aside), but I was struck by something else, something vaguely appropriate about how the psychiatrist/critic's discussion of illusion related to the painter's latest products. Randolph, using an envelope as prop, spoke of how orthodox Freudian criticism would see the artwork as a cipher, a stand-in for something internal to the artist's psyche which demanded or at least had achieved external form. The envelope, in a sense, was but a container for information obtainable elsewhere (presumably on the couch or in symptomatic behavior), and thus illusion was made the carrier rather than the substance of the communication. It would be as if the material inside the envelope had a writer but no external address or addressee.

For Randolph, and I am being prolix here, this approach is flawed by its search behind the blank paper for a motive to produce the illusory. It is, indeed, further flawed in that the work of producing and presenting illusion is made into an elaborate alibi for representing contents hidden away in the psyche rather than publicly shared and assessed. Randolph would want the artwork to be seen as understandable without its psychic stand-ins and censors being considered, would want the illusion and the viewer's encounter with it to be dealt with as an event without ulterior or backstage motives being assumed as the puppeteers running the action up front. While I have doubts as to her schematic reading of Freud, I find Randolph's discussion of illusion to be helpful. What is stressed in this account, perhaps under-stressed as an argument in her writing, is the requirement of looking *at* the work for signs of how illusion permeates the membrane-like boundaries of subjectivity in order to render what is "hidden" manifest, to question the terms of its manifestation and its psychic resourcefulness.

The appropriateness of this talk may be more apparent when it is considered that the display consisted of two large, opposed paintings, each representing a bedroom. The furnishings are lavish, comfortable, maybe even soporific in their assured and almost imposing affinity to luxury and prosperity. In *Disobeying Order*, there are dark and shadowed, well-turned, wooden table legs and bedposts lit by bedside lamps, an overflowing earth-coloured landscape motif on the walls, comfortable chairs to take one shoes off in, to take a late-night call from, to horn one's shoes back on in the morning. In *Presence*, much is pastel and covered, from the flounced valances and soft quilts to the curtains on the canopied bed and the throw cushions on the couch. A table at the foot of the bed is set for coffee as the morning light shines in on a sunny day. Hence we have paintings easily resolvable into the binaries of night and day, baronial comportment and ladylike grace, saturated by reference to gender and class (with race insidiously out of the picture).

What this description leaves out are Tod's interventions in this his-and-hers scenario. The landscaped walls of *Disobeying Order* are freakishly alive, the trees growing into the room. The bed, also canopied, seems to jut out of the scene, monstrously extending until an anomaly – a female mannequin in evening dress – disturbs the space. It (she?) enters halfway up and from the right of the frame, to horizontally float almost as levitated just at the foot of the bed. In a different way, and alluding to different concerns, the surface of *Presence* is pocked by dayglo orange smudges and smears, not in the scene but atop it, occlusions which ruin the depth of space implied. Paired with the mannequin is a picture on the wall, a dancer looking like a porcelain miniature and looking at where the heads of the bed's inhabitants make their rest. In both cases, the rooms are otherwise devoid of figures, as in those representations of



JOANNE TOD, **DISOBEYING ORDER**, 1991, OIL ON CANVAS, 312 X 297 CM; PHOTO: (JIM JARDINE) CONTEMPORARY ART GALLERY.

rooms in *Homes and Gardens* pictorials or *Lifestyles of the Rich and Famous*. Yet, in those representations, no one would consider the dreamed model appearing – like a ghost – at the foot of the bed, or the secretions of sex to come forth and sully the romantic occasion. Who could sleep in such rooms?

To put the two facets as described together, the illusions and the interventions frame not so much a concept telling of their maker as they instigate a repossession of a site redolent of traces rather than illustrations of activities which take place there. Compare, for example, the other household rooms Tod has visited: the bondaged figure of *In the Kitchen* (1975); the living rooms in *My Father, Bob and I* (1983) or *Nemesis* (1985); the dining room of *Self-Portrait as Prostitute* (1983). The idea in these works is the incongruous nature of the illusion, as the tied-up figure consorts with a (seemingly) non-erotic locale, or the mixed-race or mixed-signal representation of the room cues the viewer to a "hidden" social space without. With these new paintings, there is no space without, for, to quote T. S. Eliot, we "have forsuffered all/Enacted there on this same divan or bed." If, in the earlier work, the sense of inhabitation became an indication as to who was "outside" controlling the scene, then these recent paintings display their illusions as part of a general, ubiquitous, inescapable theatre of desire–something which painting belongs to as both an illusion and a commodity-form.

This theatre of desire has fueled and enhanced Tod's notion of painting as a practice. She has played continuously on the classic avant-garde estimate that the painted object and its assumed illusionism fools not the beholder so much as it ensnares the owner. With regard to these works, one could say that, via montage, they represent rooms designed by Ralph Lauren and Laura Ashley, become inhabited by Leona Helsmley and Jim Bakker (or, for that matter, Jeff Koons and Cicciolina). The fecund but barely controlled space of *Disobeying Order* is approximate to male hysteria while *Presence* is as encumbered as the morning-after, the coffee service representing the requirement that one compose oneself before facing the world. This could all be a very homey allusion between the world pictured and the world inhabited by the collectors who purchase such fine works for their illusions are represented and advertised in these paintings. The scale of the works and their probable circulation, however, hints at their presumed owner being a museum and their presentation of illusion being more than the in-joke outgrowth of "Joanne of Toronto." After all, the bedroom is not a place to exhibit a painting you want to be seen publicly, but a pair of bedroom shots – with cum stains and fetishes galore – suggests a cryptic wisecrack about what it means for something to be publicly laid down in paint.

At which point I cease to agree with Randolph, for a concomitant aspect of her critical approach is a proposition that criticism be a raising of issues rather than an account of their context and history, for the account would supposedly discount the practice of illusion. While it is absurd to say that Tod's bedroom paintings are some recall of the primal scene, I would maintain that there is something behind them which is worth consideration beyond my own encounter with their illusionist affronts. Illusion can be an effective form of articulation – and can be psychically loaded – without recourse to a ground of psychical maladjustment. What it can be, and I think these paintings display this aspect, is a means of enjoying the vagaries of discomfort, confirmation and delight which remain from the vaunted position of painting in the Western tradition. Tod has drawn upon its genres and historical displacement from the beginning of her practice, weaving and negotiating a position within it, and this is the way that she engages illusion – as a constructed history of traces and effects, something she is less using than it is using her.

– WILLIAM WOOD

DÉBATS / ISSUES

KAWAMATA'S SHEDS

The Japanese endure the terrible distinction of being the only nation in history to have experienced a nuclear attack. Paradoxically, they now enjoy, a mere forty-six years later, the positive distinction of having built the most dynamic economy in the world. Such an extreme, existing within so narrow a time frame, has naturally prompted Western interest in – among other things – the creative responses and strategies of Japanese artists. *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors* was obviously intended by its organizers, both Japanese and American, to give North American audiences some first-hand insight into these. A travelling exhibition that had been previously mounted in Tokyo, Los Angeles, Chicago, and Fort Worth, it was installed at the National Gallery of Canada from June 28 to September 22, 1991. The thematic thrust of the show seemed primarily directed toward establishing a parallel between traditional Japanese spiritual attitudes to the natural world and the contemporary use of natural materials by Japanese sculptors.

Given such an objective, however, it is curiously ironic that the artist whose work became yet another *cause scandaleuse* for the Gallery, Tadashi Kawamata, was, by his own admission, probably the least "Japanese" artist in the show. According to both the catalogue commentary by the American curator, Howard N. Fox, and statements by the artists themselves, virtually all of these sculptors subscribe to the notion that in working with wood, blocks of sulphur or palm fibre, they somehow liberate or participate in a quasi-spiritual presence that is latent in the natural world itself. Whatever the ontological truth value of such claims, there is no doubt that they are deeply entrenched in the animistic Shinto religion indigenous to Japan, and

in some of the versions of Buddhism that took root and developed there. And they raise constructive questions about the immanent spiritual texture of experience, questions that have been very much neglected under the hegemony of experimental science and industrial modernism.

Kawamata, on the other hand, presented himself, quite deliberately, as being outside of this tradition and influenced much more by the critical intensity characteristic of much postmodern European and American art. This desire to differentiate himself from his fellow sculptors even found physical manifestation in that, while all of their works were displayed inside the Gallery, his alone was situated outside, exposed not only to the weather, but also to the gaze of casual passersby. He openly repudiated the forced equation between the use of natural materials by Japanese artists and Shinto religious tradition. "Artists in other countries use wood," he is quoted in the catalogue as saying, "I think it is rather farfetched to assume that the use of wood in Japanese art is equivalent to animism." Kawamata described his own artistic practice – with rhetorical overkill appropriate to the artist as *agent provocateur* – as "a cancerous or parasitic organization within an organization."

A programmatic statement of this sort makes Kawamata's claims, while he was in Ottawa and the target of local criticism, that his work was not designed to be "directly aggressive" or a "terrorist idea" sound slightly disingenuous. Can Kawamata really have intended that an art viewed by its creator as in some way "cancerous" would become simply an object of tranquil contemplation on the part of the viewing public? Among the ten sculptors, Kawamata is undoubtedly the one who has shown most extensively in the West, and about whom the most has been written in the West; it is not as though he came to the National Gallery as a cultural *débutant*. However, Kawamata's position, after the *Ottawa Citizen* published a front page article of his work entitled "This is Art?", was not helped by Gallery publicists either. Their attempt to sidestep the awkward but substantive issues raised by comparing the outdoor construction to "potting sheds" or "gazebos," "exuberantly spilling over the gallery terrace into the *Taiga Garden*," served only to trivialize the work. The strategy succeeded mainly in inviting the further, and manifestly unfair charge, likewise made in an *Ottawa Citizen* op-ed article, of artistic dilettantism in the face of real Third World misery. The consistency and integrity of Kawamata's previous works for more than a decade suffice in themselves to refute such a charge, but the *Ottawa Citizen* did not see fit to provide such depth. Instead, it offered coverage of demonstrators outside the Gallery, including a photograph of and conversation with a man whose prominent placard displayed neatly drawn piles of faeces. With so sophisticated a level of local dialogue on art, it is perhaps understandable that Kawamata himself opted for silence and the dignity of a graceful retreat.

If Kawamata the artist managed to effect a fairly quick withdrawal, the trace left by his presence, in the form of the artwork *Favela*, retained its challenge, its importance, and its volatility. All of these deserve to be explored with greater care than has henceforth been devoted to them.

"Favela" is a Portuguese word, used in Brazil to describe the sheds that are built by squatters on the outskirts of major cities. Kawamata's *Favela* consisted of thirty-five roughly assembled, open sheds, built from approximately seven hundred and fifty dollars worth of scrap and unfinished lumber. It was situated, at Kawamata's request, on the five hundred *thousand* dollar Taiga Garden, designed for permanent installation outside the Gallery by the Canadian landscape sculptor Cornelia Hahn Oberlander. The placement was very prominent, flanked by the Parliament Buildings, the Château Laurier Hotel, and Major's Hill Park on one side, the Gallery itself on another, and the city's Roman Catholic Basilica on a third. On the fourth, open side, is a network of busy streets, carrying traffic into and out of the city's market district, as well as to and away from the Parliament Buildings. The installation was situated, therefore, in the midst of a number of Canadian institutional icons; the fact that it was on outdoor display throughout the summer, moreover, ensured that it would be seen by the many thousands of tourists who visit Ottawa, generally just to get a glimpse of those very icons, among which the National Gallery itself must now be numbered.

Part of the controversy surrounding the installation of *Favela* involved Oberlander's claim, publicized in the initial *Ottawa Citizen* article, that she had been pressured by the Gallery to allow Kawamata to use the site. She protested, vigorously, that the haphazardness of the sheds, once they were in place, detracted from her *Taiga Garden*. Curiously, Kawamata's work gave *Taiga Garden* a prominence and visibility that it never before had. According to its designer, *Taiga Garden* was inspired by the A.Y. Jackson painting, *Terre Sauvage*, and intended to both introduce viewers to Canadian landscape painting and provide them with a sense of the Canadian North. It is, as might be expected from any landscape derived from a landscape painting, highly stylized, with typically northern grasses, bushes, and small trees laid out in careful groupings, and even, in some cases, in rows. But it is not so stylized as to give – for this writer anyway – the impression of being much more than a piece of nice, if rather precious, landscape design directly in front of the Gallery.

The presence of *Favela*, however, so realigned the visual field around the Gallery, insofar as what instantly drew the viewer's attention was concerned, that *Taiga Garden* came to share with it the status of foreground – the monumental architecture of the Gallery itself being relegated for once to the background. The capacity of a few hundred dollars' worth of scrap lumber to so subvert the visual priority that is invariably claimed by monumental architecture, as the locus of both cultural power and financial expenditure, is far from being the least interesting aspect of *Favela*. For, seen in this light, *Favela* exemplifies an art that is historically situated, and one that draws its structure and its meaning from its context rather than from highly questionable notions of "transcendent beauty" or "significant form." These have been associated historically with the appropriation of artistic endeavour as the plaything of imperial élites, from the aristocracy of Periclean Athens, to the *haute bourgeoisie* of the modern West. And part of the sheer fun of Kawamata's installation was the subversive dynamic of its interaction with the National Gallery, a building that, architecturally, insists not only upon its own prominence, but upon the dominance of the bourgeois modernist values that it conveys.

Oberlander, given her obvious intention of insinuating her own sculpture into the landscape of monumentalism, clearly did not appreciate its transformation, and the transformation of the impact it made on viewers, courtesy of Kawamata's scrap lumber. Aside from her proprietary protestations, some of the controversy surrounding *Favela* might also have had to do with the way in which, in combination with *Taiga Garden* and the buildings nearby, it resonated subliminally for a Canadian audience. Like many deceptively simple, highly gestural works of art, *Favela*, as an impermanent installation piece ultimately intended to disappear, not only made no concessions to stereotypical notions of "beauty," but also generated, conversely, a complex semantic field of possible intepretations. Its lack of conformity to mainstream Canadian expectations regarding art was, of course, enough in itself to alienate many tourists and Ottawa gallerygoers. But one of the more fruitful lines of interpretation may pertain to the way in which Kawamata, by using *Taiga Garden* as the site for *Favela*, made this act of artistic usurpation into a subtle, and subtly disturbing, symbol pertaining to North American civilization itself and its relation to the geographical locus on which it developed. This would remain the case even though it is entirely plausible that Kawamata generated this symbol intuitively, without being fully aware of the range of meanings that could be read by Canadians, viscerally and likewise without clear understanding, into the dynamic that existed between his construction and its

particular placement.

A point of entry into understanding this symbol, though, as well as its volatility, may lie in the peculiar temporal scale of North American civilization. Unlike the civilizations of Europe, the Middle East, continental Asia, and of course Japan itself, the civilization now dominant in North America is of very recent origin. It did not have century upon century of slow, pre-industrial expansion to produce a deeply-rooted identification with place, influencing the landscape, and in turn being influenced by it. Instead, the civilization that came from Europe, and established itself as North American after displacing the indigenous peoples, was shaped most decisively during the rationalistic seventeenth, eighteenth, and nineteenth centuries, when science was also establishing its impersonal rule in virtually all domains of human experience. In keeping with the spirit if this age of enlightenment, the Europeans who cut down the forests, mapped and parcelled out the land, and built roads and cities, remained fundamentally aloof from the continent they were colonizing. They imported wholesale from Europe not only language, religion, and political doctrine, but a newly-emergent methodology for the subjugation and control of the natural world. Such a network of cultural doctrine, coded into institutions, and subtly shaping consciousness from the earliest days of the pioneers, allowed for the establishment of very few roots, as these might be said to exist in other, older civilizations throughout the world. What it created was an accelerating agenda of domination and ruthless exploitation of an objectified nature according to both the techniques provided by a positivist experimental method and the relentless logic of a consciousness shaped by that method.

But – and this is not just a rhetorical question – what else is such a relationship to the natural world than shallow, interventionist, parasitical, and, figuratively anyway, cancerous? Kawamata's simulated squatters' sheds, in this sense, do much more than remind the culturally insulated Canadian viewer that, in a world linked by instantaneous communication, the barrios of Sao Paulo, the hostels of Soweto, and the refugee camps of South Lebanon and Afghanistan cannot and must not be forgotten. In parasitizing Oberlander's stylized recreation of the Canadian landscape, they also expose, to the viewer's reluctant gaze, something of the essential relationship of current North American civilization – wholly European in its shape and origins – to this vast, awesomely strange, and forbidding continent itself. Installed outside the protective, de-contextualizing sanctuary of the monumental gallery space, they rested precariously on the very surface of bare rock, without permanence and without foundation. The artist, in pointed contrast to the usual Japanese emphasis on formal arrangement and the integration of the human and natural, made no effort whatsoever to adapt them to the natural forms of *Taiga Garden*. But neither, for that matter, has post-enlightenment European civilization made much effort to adapt its forms, often box-like and reductionist, to the natural landscapes of the American hemisphere. By the canons of classical beauty, the sheds are "ugly." But need it be mentioned that the canons of "classical beauty," even within the European tradition, were derived from the idealized natural proportions of the human form? So that in its utter indifference not only to immediate natural landscape, but also to human form and to human scale, most North American architecture, according to these parameters, is likewise "ugly."

Favela, then, could be read visually as a metonymical miniaturization of essential aspects of North American civilization's historical relationship to its physical context. A "visual reading" assumes, of course, that viewers approach the work with some degree of historically and critically informed reflection. Given the general state of cultural education in Canada, it is, unfortunately, highly unlikely that many who encountered *Favela* outside the National Gallery did so from such a perspective. Instead, *Favela* probably did its work subliminally and in such a way as to generate the sorts of defensive reactions that are familiar in psychoanalysis. Nor could such reactions be rendered less complex by the fact that *Favela* commented not only upon North American civilization's relationship, or lack thereof, to the natural landscape, but also upon Canadians' – or at least Canadian institutions' – agenda of self-deception in regard to that very problem.

In creating *Taiga Garden*, Oberlander herself committed an act of parasitization, in regard to Jackson's decades-old visual interpretation of the Canadian landscape – a landscape now vastly altered. The line between something called, favourably, "being-inspired-by," and something called, pejoratively, "parasitizing," becomes fuzzy. In attempting to decide on which side of such a line a work like *Taiga Garden* falls, it may be useful to note that, within the context of the nineties, *Taiga Garden* – without the presence of Kawamata's sheds – presents to Gallery-goers a wholly sanitized and pacified view of the Canadian North. In *Taiga Garden*, "the North" is not only devoid of such impediments to contemplation as blackflies, muskeg, and the skeletal remains of plant and animal life, it is also uncontaminated by history: by roads, hydroelectric megaprojects, and the spew left by industrial enterprises that, of course, provide the tax base for institutions like the National Gallery. And *Taiga Garden*'s version of "the North," curiously enough, was likewise designed to stay forever uncomplicated by the presence of thousands of disenfranchised natives, those awkward reminders that the continent was not the *tabula rasa* that white North Americans like to believe it was when their ancestors made landfall. It is, of course, utterly incidental to the question of *Favela*'s pertinence that many of these natives live in shacks like those found on the outskirts of Third World cities and ungraciously tend to view the whole of white civilization as a parasitical growth upon their own ancestral land.

Just as curiously, Oberlander's version of "the North" is able to exist in perfect and decorative harmony with the monumental public architecture and anonymous traffic arteries surrounding it. The visual impression, in fact – and one easily accentuated by photographic framing – is that the pristine monumental Gallery could rise, and had risen, wholesale, like Athena from the head of Zeus, out of a likewise pristine northern landscape, with no messy economic transactions or embarrassing ecological depredations. "The North," as presented in *Taiga Garden*, is seen to be able to co-exist in peace and tranquility with all of those buildings that presumably best express the collective will of the Canadian people and that represent the fruits of an advanced industrial civilization. An interesting, if notoriously disingenuous, subliminal message is conveyed by *Taiga Garden* regarding the compatibility of "the North," in its nominally pristine state, with mainstream Canadian values and institutions; it is a message to the effect that all of these can, in fact, co-exist in perfect, ahistorical harmony, without inherent contradiction.

Does Oberlander's message and claimed inspiration really have anything whatsoever to do with "the North" as the young Jackson ventured into and painted? Jackson's paintings emphasized the paradoxical complexity of the North – its simultaneous fragility, mystery, violence, and sheer indifference to human purpose. What they emphatically did not convey was the ease with which its landscapes could be made compatible with land-use patterns that, both directly and indirectly, endanger not only the taiga but also natural habitats across the entire country.

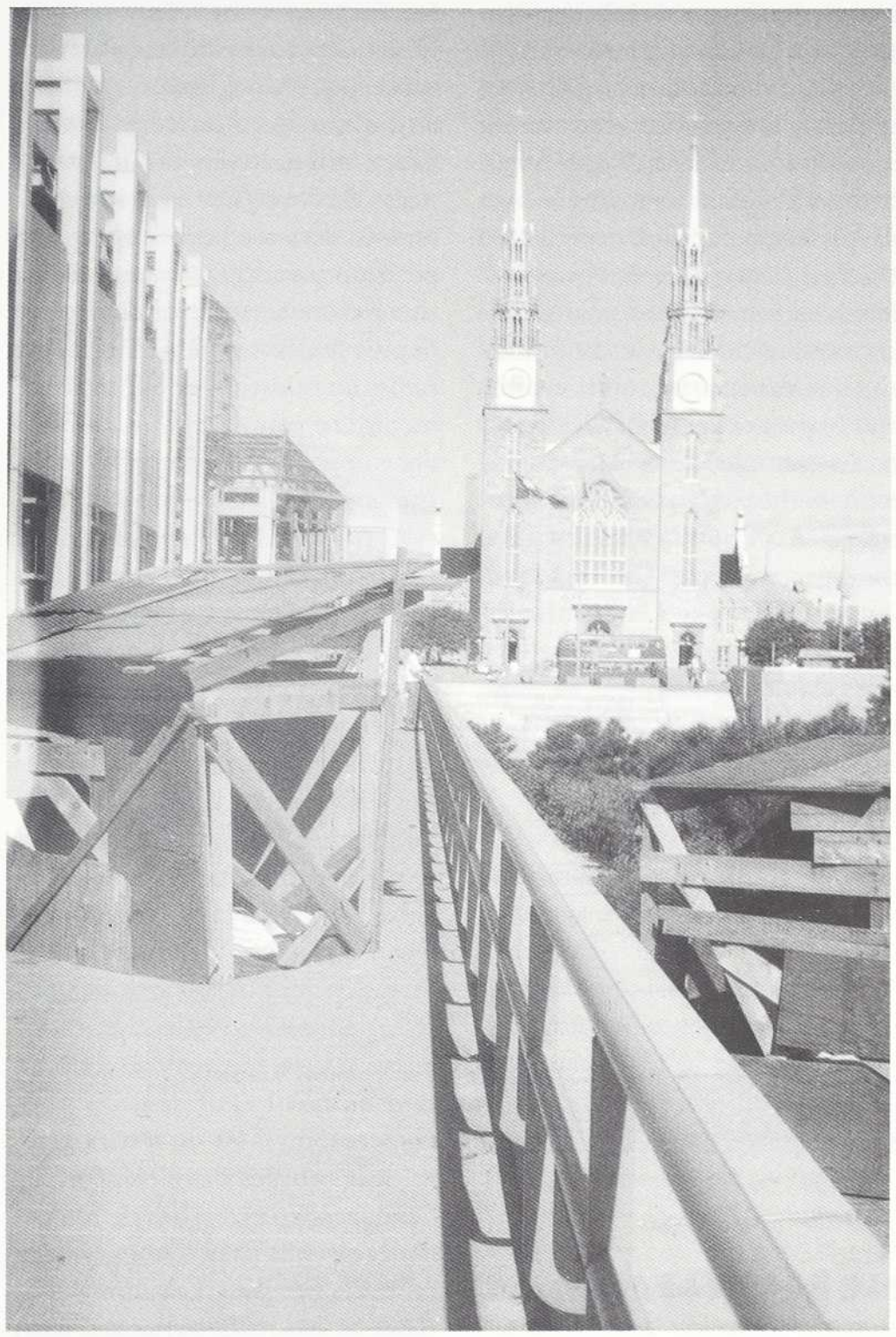
The objection may be raised that, nevertheless, Jackson's paintings, as paintings, came to be hung very easily in institutions – those of the logging and mining industries for example – whose field practices were ravaging the North even as he was visually interpreting it, and have continued to do so. In this sense, his paintings too can be said to function culturally as conveniently reassuring and misleading miniaturizations. But this objection ignores the fact that Jackson's materially inexpensive landscapes represented, at the time he painted them, a radical stylistic challenge to artistic convention as it then existed in Canada, and to the way people, *at that time*, perceived the world around them; they certainly did not

easily fit into a complacent celebration of the established order of things. That they have since become revered icons of Canadian modernism points only to the historical variability and capriciousness of æsthetic evaluation, and to the actual perils of producing enduring objects that stay around long enough to be de-clawed and assimilated into dominant cultural discourse.

It points to the value of an "æsthetics of disappearance," such as has been articulated by Paul Virilio, and that finds expression in impermanent installations such as Kawamata's *Favela*. By contrast, "land art" did, as well, represent a challenge to artistic convention when it emerged on the margins of the art world, especially in England and the United States, in the late sixties and early seventies. That a piece of "landscape art" now integrates so harmoniously with institutions whose existence is predicated on widespread despoliation of the natural landscape is perhaps indicative of how easily art forms that are not, at their very core, critically referential can be co-opted into the institutional mainstream.

In actuality, though, the five hundred thousand dollars reportedly required for the construction of *Taiga Garden* consign it not to the materially humble scale inhabited at the time of their execution by Jackson's paintings – and by Kawamata's sheds – but rather to the monumental scale represented currently, and in the *Garden*'s immediate area, by the National Gallery itself, the Château Laurier Hotel, Sussex Drive, and, at a slightly greater distance, the Parliament Buildings. Meanwhile, *Taiga Garden* itself – like the Roman Catholic chapel that has been reconstructed and preserved within, rather than outside, the Gallery space – offers little more than a hollowed-out æstheticization of a culturally depotentiated place, a place reduced to its more agreeable sensuous attributes and tidily contained within the much-potentiated Gallery, in its role as an all-encompassing cultural museum. Meanwhile, the original, on which the pretty miniature is based – and make no mistake: *Taiga Garden* is "pretty" in a way that even Jackson's paintings still are not – continues to undergo cultural marginalization and mutilation.

In short, then, it is plausible to claim that Oberlander's *Taiga Garden* no more introduces viewers to "Canadian landscape painting" in its historically dynamic reality than it introduces them to "the Canadian North" in its historically dynamic and contingent reality. But Kawamata's richly textured, viciously witty, and entirely overt parasitization of *Taiga Garden*, by contrast, effectively exposed and disallowed Oberlander's covert and far more insidious act of parasitization – regarding Jackson's *Terre Sauvage* and the Canadian North *ge*, or, for that matter, of the actual generic landscape from which it was drawn? Why should this alteration of public perception be permissible, and Kawamata's not? Perhaps a plausible answer – although one which Oberlander might also protest – is that her parasitization of Jackson's painting is permissible because it reinforces not only



TADASHI KAWAMATA, FAVELA, 1991.

collective self-delusion about "the North," but also the powerful culture of sanitized monumentalism of which the Gallery itself is a part.

Kawamata's sheds, on the other hand, like the humble petitioners' and pilgrims' huts that sprung up around the soaring cathedrals of the European Middle Ages, insist on the constant and necessary presence of the merely, even shabbily, human. And in the sense that they suggest this aspect of humanness, the sheds become a visual metaphor – as opposed to a visual metonymy – of their relation to the overall institutional context in which they were placed. It is a metaphor much more positive in its implications, in that the sheds, when viewed up close rather than at a distance, might still have been "ugly" in the conventional sense of the word, but they were individual, each one different from every other, each unique in its shabbiness. The poignancy of this shabbiness, and of its referentiality to mere human beings juxtaposed beside institutional enormity, uniformity, and permanence, is accentuated by the fact that the sheds were temporary constructions, obliterated completely at the conclusion of the exhibition. While the Gallery itself, *Taiga Garden*, and the other institutions that border them, continue unchanged in their monumental – and in case of *Taiga Garden*, restored pristine – splendour.

Yet, in a further semantic twist to this deceptively simple construction, Kawamata made a point of placing the sheds so that they all faced east. This is not only the direction of the rising sun that figures so prominently in Shinto religious belief, but also the direction in which, according to spiritual tradition, the humble shelters in many North American aboriginal cultures were constructed to face. If, in the Middle Ages, the monumental cathedrals still retained a profoundly spiritual dimension, the monumental architecture of our own time – represented in this case by the Gallery – is radically secular in its orientation, while appropriating to itself many of the attributes of earlier sacred architecture. The directional placement of the sheds suggests – in spite of Kawamata's own consciously articulated disavowal

of a spiritual aspect to his work – a deeply insightful problematization of the spiritual challenge that faces art, particularly in its relation to the institutional milieu that currently sponsors, maintains, and all too easily swallows it up. Individual artworks run the risk of becoming little more than minor functionaries in a vast, self-serving, self-perpetuating institutional agenda.

This spiritual aspect of Kawamata's sheds may be further illuminated by their being seen within the context of "desecration," as a dialectically positive religious tradition. Within Buddhism, this tradition finds apt expression in the aphorism, "If you meet the Buddha on the road, kill him." In Christianity, this tradition has frequently manifested itself –for better or for worse – in an ostensibly purifying iconoclasm regarding "false idols," and, far more subtly, in the writings of the mystics of the *via negativa*. Kawamata's sheds, seen within this tradition, function metonymically to "desecrate" *Taiga Garden*, in a manner analogous to, and illustrative of, the way in which white civilization desecrated not only the North, but the continent itself. Functioning metaphorically, they also "desecrate" *Taiga Garden* and the Gallery itself, as particular kinds of humanly created objects which participate in the culture of corporate monumentalism. This second level of desecration is just as important because it challenges the strange, *de facto* sacralization that now takes place regarding secular monuments in general, and art objects in particular, in the Western world.

It may be no coincidence that Kawamata's sheds, and the rich texture of meanings and challenges that they pose to Canadian conventions of art and consciousness, came out of the experience of an artist who is not only an outsider to North American society but one whose own deeply-rooted culture experienced the full fury of North America's fetishization of experimental science and technology in the form of the nuclear attacks on Hiroshima and Nagasaki. As such, *Favela* may be an example of a quiet Japanese reply to the civilization that perpetrated so unique an atrocity upon the Japanese people. This reply challenges, simply and subliminally, some of our most comforting illusions about this continent we claim to have conquered and about those institutions from which we now take our cultural sustenance.

– Douglas Ord

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES/ESSAYS

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer; on Vision and Visuality in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, an October book, 1990, ill. n. et b.

En prenant la peinture comme paradigme de la visualité et des conditions de la perception dans le champ de l'activité artistique, les discours dominants en histoire de l'art considéraient en toute certitude que ce serait vers la fin du dix-neuvième siècle, soit durant les années 1870 et 1880, que se serait produite cette coupure radicale qui aurait inauguré le modernisme. Cette thèse ne caractériserait pas seulement les discours formalistes, comme on pourrait être tenté de le croire, mais également l'histoire sociale de l'art. Un certain consensus s'était ainsi instauré et prévalait en quelque sorte comme un dogme de la discipline jusqu'à ce que quelques historiens et critiques d'inspiration structuraliste et post-structuraliste développent des méthodes et des concepts qui permettaient de déplacer sensiblement les questions, d'examiner d'une façon tout à fait différente l'histoire de la modernité artistique et, plutôt que d'en faire justement l'histoire, d'en reconstituer l'archéologie. Le livre de Jonathan Crary s'inscrit dans cette perspective. En prenant en considération les dispositifs techniques de la vision, en analysant comment ils se sont manifestés dans les discours philosophiques et scientifiques du dix-neuvième siècle, l'auteur a pu identifier avec beaucoup plus de précision le moment de cette rupture qui peut, à juste titre, être évaluée comme n'étant pas seulement d'ordre esthétique, mais aussi épistémologique.

Comme le montre Jonathan Crary, ce serait vers la fin des années 1820 que le dispositif de la *camera obscura*, qui occupait une position paradigmatique dans les théories de la perception visuelle depuis le dix-septième siècle, est remis en question et déprécié; ce modèle ne permettrait plus de rendre compte des phénomènes de vision parce qu'il attribue une position passive au sujet percevant, celui-ci n'y étant conçu qu'en tant que « surface d'impression » des données sensorielles. À cette époque, aurait commencé à se déployer toute une panoplie de dispositifs techniques et de théories qui visaient tous à démontrer que les phénomènes de vision ne résultent pas de la simple réflexion de la lumière dans la sphère orbitale de l'œil et que, au contraire, toutes sortes de manifestations perceptives supposent que le sujet intervient, consciemment ou non, en tant qu'agent actif dans ces phénomènes, qu'il est un observateur.

Si les thèses développées par Crary confirment celles de Michel Foucault tant par l'efficacité de la méthode que par plusieurs des conclusions auxquelles elles arrivent, elles s'en distinguent néanmoins par leur objet, qui est beaucoup plus spécifique, et par l'une des perspectives qui y est adoptée. En effet, l'auteur contribue davantage à constituer une archéologie de la « société du spectacle », telle que l'avait conçue Guy Debord, qu'à celle de la surveillance que Foucault lui avait opposée.

Dans la mesure où les hypothèses qui sont ici exposées nous apparaissent extrêmement puissantes et productives, et malgré le fait que les démonstrations y soient développées de façon relativement exhaustives, l'ouvrage n'en paraît pas moins inaugural tant les conséquences qui en découlent en regard de la réévaluation des interprétations de la modernité artistique des dix-neuvième et vingtième siècles semblent à peine effleurées. *L. C.*

Régis Durand, *La Part de l'ombre*, Paris, Éditions de la Différence, Collection Mobile/Matière, 1990, 245 p., 31 ill. n. et b.

Il y a quelques années, Régis Durand, critique d'art photographique à *art press*, nous avait offert son premier ouvrage sur la photo. *Le Regard pensif* s'ouvrait alors, comme le suggère son titre, sur une citation de Barthes: « Au fond la photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive.» Le livre traitait alors de cette pensée particulière de la photo, héritée d'une expérience directe du visible et issue du travail particulier qu'elle y fait. Il s'agissait de cet effet paradoxal de présence/absence, clignotement de l'image et du sujet. Après ce retour sur les capacités spécifiques de la photo, *La Part de l'ombre* vient mettre au jour le travail même du critique qui se risque à poursuivre cette pensée. Après les « lieux et objets de la photographie », sous-titre du premier ouvrage, ces « essais sur l'expérience photographique » proviennent directement de l'atelier du critique. Ils viennent témoigner d'écrits à l'état d'urgence, de textes de commande particuliers; les uns comme les autres formant le tout-venant un peu hétéroclite des contingences professionnelles de la vie d'un critique.

Le tout pourrait avoir une allure fragmentaire ou conserver un air d'inachèvement. Mais Régis Durand a réussi non seulement le pari de faire un choix judicieux de ses textes mais il a de plus fait des regroupements fort pertinents. De « L'évidence photographique » à « Photographie/Sculpture: Le spirituel et l'"obscurité des phénomènes"», en passant par «"Un regard en réponse": 18 moments particuliers », ces moments forts de l'activité professionnelle d'un critique d'art ne vont pas sans faire un effort, un peu à chaud, sans recul, des derniers événements et des plus ré-

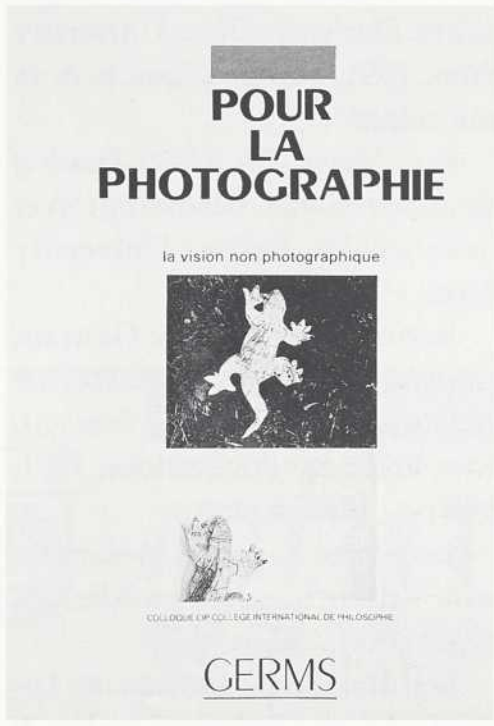
cents courants de l'activité artistique en photographie. Moins étroitement lié à une idée directrice que *Le Regard pensif*, et par conséquent plus libre *théoriquement*, *La Part de l'ombre* verse plutôt dans la lecture immédiate d'œuvres récentes. L'ouvrage suggère sans doute moins des interprétations définitives que des suggestions à raffermir, des voies où engager la réflexion. La section des «18 moments particuliers» est particulièrement intéressante puisqu'elle se risque autant à revoir des œuvres plus anciennes, à réévaluer des jugements antérieurs sur des artistes qu'à faire de la place à des productions récentes. On assiste donc à une réunion un peu «pêle-mêle» d'ouvrages de différentes factures. Et cet étrange voisinage produit des chocs inattendus, propose des parentés qu'on n'avait pas encore établies. Bref, on nous offre là un livre dont l'intérêt est de donner un portrait du regard bref et incisif, inquisiteur autant que désinvolte, du critique. *S. C.*

Pour la photographie (tome III : «La Vision non photographique»), Éditions Paris, GERMS, 1990, 287 p., 126 ill. n. et b.

Ce livre représente le troisième tome (et le numéro deux de la *Revue d'esthétique photographique*) réunissant les travaux des séminaires organisés par le GERMS, accompagnés des œuvres expérimentales présentées lors des première et deuxième Biennales internationales pour la photographie d'art et de recherche. La question de la photographie, sous le couvert du colloque CIP — Collège international de philosophie — a cette fois-ci été du côté des questions philosophiques qu'elle soulève.

Il y a aussi, sensible à travers la plupart des interventions, la volonté très ferme, parfois tentée par la polémique, de s'en prendre à une vision photographique, c'est-à-dire auto-spéculative, revenant sur ses propres fondements pour établir sa différence et sa spécificité. D'où le titre qui cherche non pas à nier à la photographie ses caractéristiques propres mais plutôt à suggérer qu'il soit dorénavant souhaitable de l'aborder autrement qu'elle ne l'a été jusqu'alors. On trouvera donc, au sein de ces pages, des allusions souvent insuffisamment développées, qui vont parfois jusqu'aux coups de bec un peu mesquins, aux entreprises théoriques vastement commentées des Philippe Dubois, Roland Barthes, Rosalind Krauss, etc. Ces excès ne finissent éventuellement que par nuire à leurs auteurs. Il est dommage qu'une exaspération latente finisse par troubler des analyses qui auraient autrement peut-être été plus heureuses.

Heureusement, ces quelques anicroches n'arrivent pas à invalider d'autres analyses plus sérieuses et plus valables. Ce qui aurait pu verser dans le mauvais règlement de comptes prend une tournure enrichissante quand une intervention majeure, qui semble avoir impressionné même les autres intervenants,



laissant sa trace un peu partout dans le corps du livre, relève gaillardement le défi que posait le titre. François Laruelle expose un rapport jusqu'alors impensé entre photographie et philosophie. Son coup d'envoi nous lance enfin sur la piste d'un certain dépassement de la vision auto-réflexive de la photographie, mais sans pour autant renier sa pertinence. Il nous présente, tout simplement, une autre voie. Pour Laruelle, empruntant à Héraclite la légende du flash originaire de la Création du Monde, toute philosophie, opération de lumière jetée sur le Monde pour en extraire un sens, pourrait bien être de la photographie avant la lettre. Ainsi s'ébaucherait une relation nécessaire entre philosophie et photographie.

D'autre part, en refusant de s'arrêter à la spécificité du dispositif et à son action sur le Monde, en allant plutôt du côté de la posture de qui prend la photo, en *instrumentalisant* cette spécificité, Laruelle réintègre, d'une manière à la fois inattendue et extrêmement enrichissante pour la recherche photographique, une certaine forme d'intentionnalité du sujet-opérateur, jusqu'à tout récemment simple adjuvant de l'appareil et de ses conditions de prise et de reproduction de véri-similitudes. C'est dans ce retour d'une fiction possible dans la photographie que certaines voies seront désormais ouvertes, avec l'assistance de méthodes qui restent à développer sur la base de ce rapport. On peut espérer que cette vision aura la même fortune critique sur la photographie que les travaux sur la spécificité photographique ont eu. *S. C.*

John Roberts, _Postmodernism, Politics and Art_, Manchester: Manchester University Press, 1990, 213 pp., illus. b & w.

John Roberts' *Postmodernism, Politics and Art* is a study of postmodernism as a critical category for understanding contemporary culture. He approaches the subject from two related viewpoints. The first, comprising the first section of the book and entitled "The Dialectics of Postmodernism," is a theoretical discourse on modernism, realism and postmodernism in the context of Thatcherism in Great Britain. Roberts draws upon the theories of Voloshinov, Antonio Gramsci and Walter Benjamin to explore the conceptual problems of the category of postmodernism, punctuating his theses with examples of contemporary practice in Britain. Section two, "Postmodernism and Representation," an informed discussion of politically engaged artists focussing on specific practices and contexts, discusses the work of Terry Atkinson, Art & Language, Mary Kelly and Rasheed Araeen.

Roberts' argument on postmodernism centers on his belief that there must be a clear distinction between the use of the term as an æsthetic-cognitive category and the use of the term as a description of radical change in Western politics and science. The first "lays claim to changes in various artistic practices' relationship to their own history, function and critical constituency" (p. 7), while the second suggests more philosophical assertions about changes in the structure of society. Both uses of "postmodernism" have led to difficulties in interpretation – thus prompting Roberts' examination of the category.

The strongest theoretical position in the book concerns the thorny question of realism. Roberts searches for a way out of the dualist dilemma of "objectivism" on the part of reflection theory and "relativism" on the part of post-structuralism. The "real" for him is transitory and contradictory yet present, and so the project for art is the articulation of those conflicting relations which constitute this process. There is, however, a political component. Roberts sees that much of postmodernism is a movement which claims to have moved "beyond" modernism and away from marxism whereas in fact much of it remains part of the modernist trajectory. To counter this tendency he takes an interventionist stance in support of postmodern forms of representation which consciously work with both modernism and marxism.

This book is valuable reading for those interested in the theories of postmodernism and for those following the British debates in representation. Readers may look forward to Roberts' provocative arguments for radical culture and fine tuning in the arena of critical theory. *E. L. R.*

Brian Wallis, ed., _If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism — A Project by Martha Rosler_, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture # 6, Seattle: Bay Press, 1991, 312 pp., illus. b. & w.

"*If you lived here...* you'd be home now" runs the inane downtown-living pitch to commuters with which Martha Rosler entitled the publication emerging from the exhibitions and public "town meetings" she organized at the Dia

Art Foundation. The book is intended to "extend" rather than catalogue events that spanned two years, 1987-1989, and contains a preface by Yvonne Rainer, a statement by Rosler, a review/essay by Rosalyn Deutsche, four transcribed discussions, and numerous short articles and projects which may or may not have been in the exhibition, in this or another form. It gathers together material, some of which is already familiar, from various artist and community initiatives focussed primarily on homelessness and gentrification in New York City.

Concurrently, a struggle for exhibition space and the legitimation of social activist artwork is documented by the book. Rainer, who instigated Dia's sponsorship of this and the previous *Democracy* project by Group Material, states in her preface that "The various modernist attempts to overturn these values [of reified art objects and selectivity] ... failed, not in the objects they produced, but at the site of their *exhibition* [italics in original], which invariably focussed ... on the singular object alienated from its social context." Not only is authorship questioned but so is the standard of quality, of exhibitionworthiness, and the constitution of the art audience. This is driven by artists' consciousness of being complicit/implicated/victimized by their equivocal position in the urban space and art market forces of late capitalism.

An uneasy play between testimony and commentary dominates the book, with superiority sometimes claimed for or attributed to the former, as the source/force of veracity. This seems connected in some way with the philosophical project of a dwelling "Here and Now" promised in the appropriated advertisement, but never critically examined in any article. Rosalyn Deutsche's clumsy and tendentious hermeneutic of the title does nothing to reveal this problem. In reading work that relies so heavily on this ideology of immediacy and "connectedness" (rhetoric of community) one is confronted by the distance of representation inherent in the book, an awareness of these articles as contextless, asocial fragments for international artworld circulation, a mass-consumer souvenir of an ersatz connection to community. It reminds me of the planning strategy for large development projects which offer some low-rise appeasement in bad faith as a camouflage for the density carrier.

Finally, it must be noted that the book is poorly organized and confusing. This is not simply an æsthetic judgment, or comment on the editor's ability; it strikes home where many of the people involved frequently identify themselves primarily as "organizers." This is not an easy rejection of fragments as inconsequential, or of collective enunciation by the valuation of authorial sanctity. The reprinting of articles from varied sources, an increasingly used postmodern hunter-gather strategy, devalues new (original) work while contributing to the forming of new canons and the making of larger "more valuable" agglomerations. For example, the discussions, which would have been an obvious basis for the book's organization, were taken as such only partially. Instead, the four discussions occupy categories determined by the three exhibitions, which are not fully documented, and are then further confused by a reprinted symposium inadequately acknowledged. These problems undermine the publication's value entirely aside from any evaluation of this sort of concretion of work. *K. H.*

OUVRAGES REÇUS/SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991, 280 p., ill. n. et b. et coul.

Barbara Buhler Lynes, *O'Keefe, Stieglitz and the Critics, 1916-1929*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991, 376 pp., illus. b. & w.

Mary Ann Caws, Rudolf Kuenzli & Gwen Raaberg, *Surrealism and Women*, Cambridge (Mass.) & London (England): The MIT Press, 1991, 240 pp., illus. b. & w. and colour.

Gérard Conio, Jean-Claude Marcadé, Philippe Sers, et al., *L'Au-delà de la figuration. L'art abstrait. Essais*, Bruxelles, la Lettre volée, 1991, 124 p., ill. n. et b. et coul.

Alain Coulange, *Histoires naturelles. Journal d'un amateur 1984-1989*, Toulouse, Éditions Pictura, 1991, 124 p. ill. n. et b.

Gaston Fernandez Carrera, *La Fable vraie. L'Art contemporain dans le piège de Dieu*, Bruxelles et Montréal, la Lettre volée et les Éditions Saint-Martin, 1991, 208 p.

Mike Gane, *Baudrillard: Critical and Fatal Theory*, London and New York: Routledge, 1991, 244 pp.

Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, 440 pp., illus. b. & w. and colour.

Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991, 154 pp.

Bonnie Marranca & Gautam Dasgupta (eds.), *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, New York: PAJ Publications, 1991, 336 pp., illus. b. & w.

Jean-Marc Poinsot, *L'Atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991, 264 p., ill. n. et b.

Bill Readings, *Introducing Lyotard: Art and Politics*, London & New York: Routledge, 1991, 184 pp.

George Steiner, *Réelles présences. Les Arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, 288 p.

Catalogues/Catalogues

AnniNovanta, textes de Dede Auregli, Jan Avgikos, Renato Barilli, *et al.*, Elemond Editori Associati, 1991, 340 p., ill. n. et b. et coul. (textes en italien).

Cindy Sherman, texts by Thomas Kellein and Carla Schulz-Hoffmann, Stuttgart & Basel: Edition Cantz & Kunsthalle Basel, 1991, 72 pp., illus. b. & w. and colour (texts in English and Dutch).

Daan Van Golden: Works 1962-1991, text by Camiel van Winkel, Stedelijk Museum Amsterdam, 1991, 103 pp., illus. b. & w. and colour (text in English and Dutch).

David Rabinowitch: The Gravitational Vehicles, texte de Whitney Davis, Vienne/Paris, Galerie nächst St. Stephen/Galerie Renos Xippas, 1991, 133 p., ill. n. et b. (texte en français et en anglais)

Eva Hesse Gouaches 1960-1961, texte d'Elizabeth Frank, Paris et New York, Renos Xippas et Robert Miller, 1991, n. p., ill. coul. (textes en français et en anglais).

Gisele Amantea, texts by Daina Augaitis & David Joselit, Banff, Walter Phillips Gallery, 1991, 32 pp., illus. b. & w.

Metropolis, texts by Achille Bonito Oliva, Jeffrey Deitch, Vilém Flusser, *et al.*, New York & Berlin: Rizzoli & Edition Cantz, 1991, 338 pp., illus. b. & w. and colour (texts in English and German).

9 Artisti Olandesi Contemporanei, texts by Jan van Adrichem, Linda S. Boersma, Lynne Cooke & Piet de Jonge, Prato: Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 1991, 90 pp., illus. b. & w. and colour (texts in English and Italian).

Other Frontiers: Gisele Amantea, Lee Dickson, Nell Tenhaaf, Mina Totino, text by Kitty Scott, Glasgow: Third Eye Center, 1991, 40 pp., illus. b. & w. and colour.

Photo Sculpture, textes de Jacques Doyon et Lesley Johnstone, Saint-Jean-Port-Joli et Montréal, Les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli et les éditions Artextes, 1991, 78 p., ill. n. et b. (textes en français et en anglais).

Power: Its Myths and Mores in American Art 1961-1991, texts by Brian Wallis, Anna Chave, George Marcus, Indianapolis Museum of Art, 1991, 159 pp., illus. b. & w. and colour.

Zones. Pierre Granche, textes de Louise Déry et Gaston St-Pierre, Québec, Musée du Québec, 1991, 58 p., ill. n. et b. et coul. (textes en français et en anglais)

Monographies/Monographies

Jean-Christophe Averty, texte d'Anne-Marie Duguet, Paris, Dis Voir, 1991, 160 p., ill. n. et b. et coul.

Marcel Broodthaers. L'Œuvre

graphique. Essais, textes de Rainer Borgemeister, Johannes Cladders, Michel Compton, *et al.*, Genève, Centre genevois de gravure contemporaine, 1991, 140 p., ill. n. et b.

Sigmar Polke: The Early Drawings 1963-1969, text by Johannes Gachnang, Bern & Berlin: Verlag Gachnang & Springer, 1991, 120 pp., illus. colour.

Marina Abramovic, *Departure — Brasil Project 1990-91*, text by Demosthènes Davvetas, Paris, Galerie Enrico Navarra, 1991, unpaginated, illus. b. & w. and colour.

Noritoshi Hirakawa, *To Become Dharma*, de vlesshal Middleburg, The Netherlands, 1991, unpaginated.

AXE NÉO-7
ART CONTEMPORAIN

12 Janvier au 2 Février 1992
Marc Audette
Marc Gagnion

9 février au 1er mars 1992
Marlène Dumas

8 mars au 29 mars 1992
Sheelagh Keely

5 avril au 26 avril 1992
Nell Tenhaaf
Randy Saharuni

3 mai au 24 mai 1992
Hélène Lord

31 mai au 24 mai 1992
Manon Guérin

205 rue Montcalm, Hull (Québec)
J8Y 3B7 TéL.: (819) 7712122

PROGRAMME D'APPOINT: Cours le soir et la fin de semaine

COLLÈGE DAWSON
Centre de l'éducation aux adultes

ART et TECHNOLOGIES
de la prise d'images

Photographie
Infographie
Vidéo

Nouveaux: Cours d'holographie, théorie et pratique.

Inscriptions en personne:
les 14 et 15 janvier
de 12h à 19h
Par téléphone: du 14 au 17 janvier
de 13h à 19h
(Visa ou MasterCard)
Les inscriptions tardives seront acceptées selon les disponibilités.

Brochure disponible sur demande:
30% de réduction sur les frais de scolarité pour personnes du 3ième âge pour la majeure partie des cours.

4001, ouest boul. de Maisonneuve
Suite 2G.2
Montréal, Québec H3Z 3G4

Atwater
accès direct

L'Institut de photographie Dawson

Téléphone
(514) 933-0047

Télécopieur
(514) 937-3832

***Brochure also available in English**

ZÉRO ZOO

PEINTRE, FILOZOF É CRÉATEUR MULTIPLE ZÉROZOÏSTE



ZÉRO ZOO, UN CENTIÈM DE SECONDE AVANT LA PRIZE DE VU EMBROUILLÉ DE DROITE



ZÉRO ZOO, UN CENTIÈM DE SECONDE APRÈS LA PRIZE DE VU EMBROUILLÉ DE GAUCHE

Zéro Zoo mimant abstrètement avèc dinamisme é énèrgétisme, le lancement psichic d'une idée Zérozoïste étincelante, dans le temp é l'èspace de l'univèrs

foto: Roxane Turcotte

«Le Zérozoïsme dépeint é è la 17 tième dimenssion, lè pingouins ne peuvent la voir. Le Zérozoïsme è un oeil magic ouvèr sur la modèrnité du temps, de l'èspace, de l'ailleur é du sentiment nouvo qui bouge, il è la nouvèl lumièr bifurqué é sèxprim sou form de sténografi, code é morsse de toute possibilité, il è une mutation de l'art, de la penssé, un révélateur senssuèl é orgasmic du temps prézent inventé. Il è un témoin abssent qui dépeint, filtre é immobilize de façon mélangé, significativ ou truqué, le monde de l'art, mè aussi latmosfèr métafiziquement contemporène qui è dézarticulé, réveillé é labirintic. Il è un produi, un aliment, une èxpression issu de la civilization de consommation avancé, neuve, bèlle é lède, mais bèlle. Le Zérozoïsme è un passeport, le Zérozoïsme è immaginable, prézentable, difuzable, trè réèl, trè dansseur; il è colé à l'armoni, loin du kao. Oui, Zéro Zoo vou le di, aimé vou les un sur lès autre ètc. Le Zérozoïsme è un ordinateur o contenu infini é qui dépasse toute lè combinèzon possible de tout les autres ordinateur. Cè la puissance du cèrvo Zérozoïsé é branché à l'univèr. Le Zérozoïsme è l'idé d'une idé qui dépasse ce que tout les art é toute lè filozofi on tenté d'imaginer. Le Zérozoïsme è le seul art é la seul idéologi vrèment contemporène, nouvèl é de rechange, depui le suréalisme, le cubisme, l'èxistentialisme ètc. ètc. Le Zérozoïsme, lui, è beaucoup plus rôti. Le Zérozoïsme è une source coulante, un chrome liquide éblouissan où rutille le soleil intérieur, il è une forme de miroir, qui réfléchi, emplifi é qui devien une èxtaze contemplé é réalizé avèc une force plus qu'atomic. Le Zérozoïsme è une paire de lunètte idéologic é artistic, en forme d'orgasme é qui modifi tout, de façon rafrèchissante. Cè la fontaine de jouvence élèctric é énergizante de la penssé, de l'art et de n'importe quoi. Cè la clé univèrsel. Cè la jouissance survolté de l'explozion de vivre é de se métamorfozer dans l'univèr. Le Zérozoïsme è un luxe, une foli, un rêve, un champagne, un plèzir grizant. Le Zérozoïsme cè la propulssion é la mize en orbite du plus grand rock Zérozoïste jamè écri é envolé ètc. Le Zérozoïsme è un snobisme ou un anti snobisme. Le Zérozoïsme envoi promené le Zérozoïsme. Il è avant tout arriéré mais en avan du passé, il è vieu é neuf, mais neuf. Je répète, lè zoizeau son sans bras, je répète, lè bel chemize é lè poupé on un èspri, répondé, répondé, répondé, répondé, ré.....
.....
.....»

Foto é texte tiré du "Précis de Zérozoïsme"

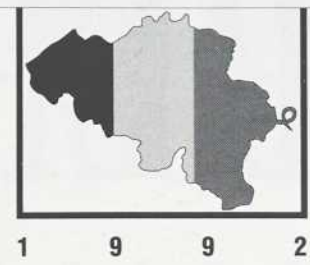
"PRÉCIS DE ZÉROZOÏSME" PAR ZÉRO ZOO. (ART, FILOZOFI, MOEURS ET MODE DE LA CULTUR ZÉROZOÏSTE) 176 P. 60 FOTO COULEUR, 17E MILLE, ÉDITION ROXANE TURCOTTE, ISBN: 2-920716-03-4. EN VENTE PARTOU.

L'ANNUEL DE L'ART
BELGIQUE
LUXEMBOURG
1992

**Une luxueuse présentation
des galeries, des musées,
des institutions et du marché de l'art.**

*Le magazine de référence en Belgique :
en français, néerlandais, anglais.
Edité par Magellan
en collaboration avec Art & Culture*

Disponible sur commande :
MAGELLAN - Chaussée de Charleroi 185 - 1060 Bruxelles
Tél.: 02/ 538 41 08 - Fax : 02/ 537 81 61
prix : 400 FB - 75 FF - 22 HFL - 21 DM - 15 U$ - 21 FS (frais d'envoi compris)
par chèque ou virement sur compte 310-0917647-16 (Belgique)



1 9 9 2

GALERIES - MUSEES - TENDANCES
GALERIJEN - MUSEUMS - TRENDS

L'ANNUEL DE L'ART

BELGIQUE - LUXEMBOURG
BELGIE - LUXEMBURG

JAARLIJKSE KUNSTGIDS

MAGELLAN - ART & CULTURE



GILLES MIHALCEAN

2 5 j a n v i e r a u 7 m a r s

SERGE MURPHY

1 4 m a r s a u 1 8 a v r i l

GALERIE CHANTAL BOULANGER
372, Ste-Catherine o., 502, Montréal (Québec) H3B 1A2 (514) 397-0044

remerciements: ministère des Affaires culturelles du Québec

GALERIE
Brenda Wallace

samedi 30 novembre 1991 – samedi 11 janvier 1992
Galerie principale
| ED ZELENAK
Petite galerie
| RICHARD-MAX TREMBLAY

samedi 18 janvier – samedi 22 février 1992
Galerie principale
| CLAUDE-PHILIPPE BENOIT
Petite galerie
| JOSEPH BRANCO

samedi 29 février – samedi 4 avril 1992
Galerie principale
| LUCIE LEFEBVRE
Petite galerie
| TIM MAUL

372, rue Ste-Catherine Ouest, ch. 508 Montréal, Canada H3B 1A2
téléphone : (514) 393-4066

CATHERINE EVERETT

18 JANVIER - 22 FÉVRIER 1992

CHARLES GAGNON

29 FÉVRIER - 11 AVRIL 1992

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501, MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 393-9969

AVEC L'AIDE FINANCIÈRE DU MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES DU QUÉBEC

MARCEL LEMYRE

1948 -1991

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501, MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 393-9969

Centre
d'information
en
art
contemporain

ARTEXTE

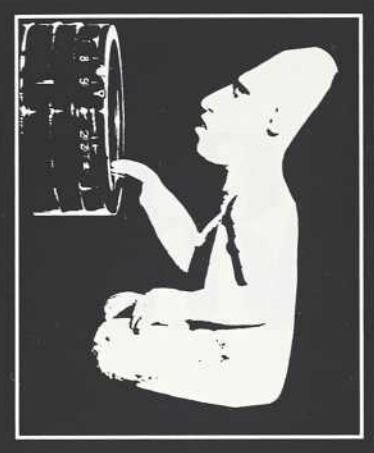
Librairie
Distribution
Documentation
Édition



Du mardi au samedi
de 12h à 17:30h
et sur rendez-vous

3575, boul. St-Laurent,
suite 303
Montréal, (Qc)
H2X 2T7

tél : 514 845.2759
fax : 514 845.4345



FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

10e anniversaire
3 - 8 mars 1992

Renseignements:
445, rue St-François-Xavier, bureau 26
Montréal (Québec) H2Y 2T1
Tél.: (514) 845-5233 Fax: (514) 845-5607

G A L E R I E S A M U E L L A L L O U Z

NEW WORK

"eclipse for the unborn"

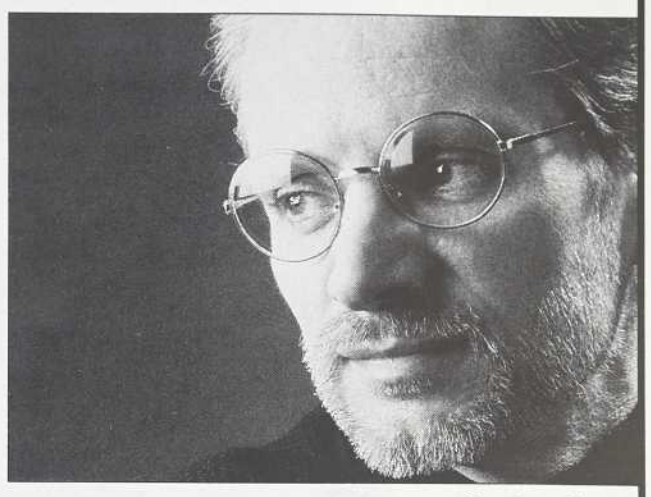
JOHN Mc EWEN

Febuary 15 – March 21

JEAN-MARIE DELAVALLE SALLE DE PROJET

372 STE-CATHERINE O, SUITE 528, MONTRÉAL QUÉBEC H3B 1A2 514 398 9806 FAX 514 398 9807

MARCEL LEMYRE



PHOTOGRAPHE: PAULÉMILE RIOUX

Merci et au revoir, Marcel

OBORO

LA·CENTRALE

GALERIE POWERHOUSE

Maria-Magdalena Campos

Installation

11 janvier au 2 février 1992

Conférence et projection :
Maria-Magdalena Campos

22 janvier 1992 à 20h00

Renée Lavaillante

Dessin

Lorraine Simms

Peinture

8 février au 8 mars 1992

UN CENTRE POUR
LES FEMMES-ARTISTES

279, rue Sherbrooke Ouest,
Suite 311-D, Montréal,
Québec H2X 1Y2
(514) 844-3489

La Centrale tient à remercier le Conseil des arts du Canada, le ministère des Affaires culturelles du Québec ainsi que le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal pour leur appui financier.

optica

un centre au service de l'art contemporain
3981 boulevard Saint-Laurent, espace 501
Montréal, Qc, Canada, H2W 1Y5. (514) 287-1574

HIVER / PRINTEMPS 1992

DIANE GOUGEON
sculpture
18 janvier au 16 février 1992

MARIE-FRANCE GIRAUDON
installation vidéo
22 février au 22 mars 1992

ALAIN PAIEMENT
PIERRE ANTOINE
FRANCOIS ÉLIE
projet interdisciplinaire
11 avril au 9 mai 1992

OPTICA tient à remercier le Conseil des Arts du Canada, le Ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des Arts de la communauté urbaine de Montréal ainsi que RENTEVISION inc. pour leur soutien financier.

CIRCA

dare-dare

GALERIE CHANTAL BOULANGER

GALERIE SAMUEL LALLOUZ

OBORO

OCCURRENCE

optica ...

attitude d'artistes

Cet espace est utilisé grâce à l'aide financière du Conseil des Arts du Canada

PROGRAMMATION

1992

8 janvier au 2 février 1992
HÉLÈNE BELZILE

5 février au 1 mars 1992
JOCELYNE GAUDREAU

4 au 29 mars 1992
MONA MASSÉ

1 au 26 avril 1992
ANDRÉ BRASSARD

29 avril au 24 mai 1992
SYLVIE POMERLEAU

27 mai au 21 juin 1992
DÉTOURS
Collectif des membres du regroupement

HEURES D'OUVERTURE:
Mercredi au dimanche
13h30 à 16h30

AU BOUT de la 20

AU BOUT DE LA 20,
107 rue Joly, Rivière-du-Loup Québec,
c.p. 278, G5R 3Y8. 418.862.0258
Subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec

No Laughing Matter

various media

Organized and circulated by Independent Curators Inc., New York

January 9 through January 30, 1992

Jack Goldstein

A Spectacle of Technology

survey: painting, photography and film

Organized and circulated by the Mendel Art Gallery, Saskatoon

February 6 through February 27, 1992

Carroll Moppett

survey: painting, sculpture and installation

March 5 through March 26, 1992

ILLINGWORTH KERR GALLERY
ALBERTA COLLEGE OF ART
1407 - 14TH AVENUE N.W.
CALGARY, ALBERTA
T2N 4R3
403 284 7632

PETER BOWYER
DAVID BUCHAN
CATHY DALEY
TOM DEAN
ELDON GARNET
BRIAN GROOMBRIDGE
GARRY NEILL KENNEDY
ARNAUD MAGGS
DYAN MARIE
AL MCWILLIAMS
SUSAN SCHELLE
BRIAN SCOTT
IAN WALLACE
SHIRLEY YANOVER

COLD CITY GALLERY

30 Duncan Street, 7th Floor, Toronto, Canada M5V 2C2
Telephone 416-593-5332

PAPER TIGER TV

The Gulf War Revisited:

The Gulf Crisis TV Project

January 8 – February 8

NANCY DAVENPORT
TATYANA GUBASH

January 15 – February 8

SADIE BENNING
JENNIFER MONTGOMERY

Screenings

February 12 – March 14

JOHN ARMSTRONG

Agency and Flowers

February 19 – March 14

INFERMENTAL 9: VIENNA 1989

Video

March 18 – April 18

MADELEINE SALM

Boîtes Obscures/In Any Case...

March 25 – April 18

CALL FOR SUBMISSIONS:

YYZ invites artists working in time–based media to make submissions for exhibition of their work in the screening room.

Deadline: January 15

YYZ

Artists' Outlet

1087 Queen Street 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 and Communication; the City of Toronto, through the Toronto Arts Council; and the Municipality of Metro Toronto, Cultural Affairs Division.

TEUN HOCKS

February 29 to March 25, 1992

COLD CITY GALLERY

30 Duncan Street 7th floor Toronto
Canada M5V 2C2 (416) 593-5332

In collaboration with the School of Visual Arts, University of Windsor. We gratefully acknowledge the Canada Council and the Toronto Arts Council for their support of this exhibition.

JANUARY 2 – FEBRUARY 1

ENN ERISALU
PAINTING

MICHEL DAIGNEAULT
PAINTING

FEBRUARY 6 – MARCH 7

SERGE MURPHY
INSTALLATION

TBA

MARCH 12 – APRIL 11

RETHINKING HISTORY
JOHN ABRAMS, STEPHEN ANDREWS, ROBERT HOULE, SARA LEYDON, EDWARD POITRAS AND JANE ASH POITRAS
CURATED BY CAROL PODEDWORNY

PUBLICATIONS AVAILABLE FROM MERCER UNION INCLUDE: 'KAWAMATA: TORONTO PROJECT 1989', 'ANNETTE MESSAGER: FAIRE DES HISTOIRES / MAKING UP STORIES', 'ANGELA GRAUERHOLZ', 'JOHN McKINNON', 'JOEY MORGAN AND CORRINE CORRY' AND 'MOWRY BADEN'. 'INTERVIEWS WITH ARTISTS: MARTHA TOWNSEND, MICAH LEXIER, SARAH STEVENSON, WALTER MAY, MIKE MacDONALD AND TOBY MacLENNAN'.

MERCER UNION

A CENTRE FOR CONTEMPORARY VISUAL ART
333 ADELAIDE ST. W. 5TH FLOOR TORONTO CANADA (416) 977-1412

JANUARY 25 – MARCH 1, 1992

MARTHA TOWNSEND

AN EXHIBITION OF INDOOR AND OUTDOOR SCULPTURE

Funding assistance from The Canada Council is gratefully acknowledged.

SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY
601 - 3rd Ave. S., Lethbridge
T1J 0H4 (403) 327-8770
FAX 328-3913

November 29 – January 26

JOSEF KOUDELKA

Organized by the Centre National de la Photographie, Paris in association with the International Center of Photography, New York. Sponsored by the Professional Photography Division of Eastman Kodak Company and the National Endowment for the Arts.

BEYOND CONTROL

Critical Transition in the Baltic Republics
Photoworks by Four Artists

Supported by the Canada Council, the National Gallery of Estonia, and the Estonian Artists Union.

January 31 - March 8

KADDISH

Nomi Kaplan

RESCUERS OF THE HOLOCAUST:

Portraits by Gay Block

Organized and circulated by Curatorial Assistance, L.A.

PRESENTATION HOUSE GALLERY
333 Chesterfield Avenue, North Vancouver, B.C. V7M 3G9
(604) 986-1351 Fax (604) 986-5380

SPRING HURLBUT

Organized and circulated by the Southern Alberta Art Gallery with assistance from The Canada Council and the National Gallery of Canada.

Southern Alberta Art Gallery
December 7, 1991 to January 26, 1992

National Gallery of Canada
February 28 to April 26, 1992

Municipal Arts Society, New York City
May 27 to June 30, 1992

Oakville Galleries
July 18 to August 30, 1992

Winnipeg Art Gallery
September 19 to November 19, 1992

Art Gallery of Windsor
December 5, 1992 to January 23, 1993

SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY
601 - 3rd Ave. S., Lethbridge
T1J 0H4 (403) 327-8770
FAX 328-3913

RADIO RETHINK

ART, SOUND AND TRANSMISSION

NEW RADIO WORKS: JANUARY 17 TO MARCH 13

HANK BULL
LEONARD FISHER
RITA MCKEOUGH
CHRISTOF MIGONE
IAN MURRAY
COLETTE URBAN

~

SYMPOSIUM: FEBRUARY 6 TO 12

FRANCES DYSON
GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA/COCO FUSCO
HEIDI GRUNDMANN
DOUGLAS KAHN
TETSUO KOGAWA
KIM SAWCHUK

WALTER PHILLIPS GALLERY
IN ASSOCIATION WITH THE ART STUDIO AND MEDIA ARTS PROGRAMS
BOX 1020 BANFF ALBERTA CANADA T0L0C0 (403)762-6281

The Banff Centre for the Arts



ABSTRACTION AMĒRICAIN

William Baziotes
Willem de Kooning
Sam Francis
Helen Frankenthaler
Adolph Gottlieb
Hans Hofmann
Franz Kline
Morris Louis
Robert Motherwell
Barnett Newman
Kenneth Noland
Jackson Pollock
Ad Reinhardt
Mark Rothko
Clyfford Still

POIRIER · SCHWEITZER

ART INTERNATIONAL *du* XX^e^ SIĒCLE

ROBERT POIRIER
Arts décoratifs

JOHN A. SCHWEITZER
Beaux-arts

42 ouest, avenue des Pins
Montréal, Québec
Canada H2W 1R1

téléphone | télécopieur 514.289.9262
sur rendez-vous | by appointment

LES ÉDITIONS

PARACHUTE

PUBLICATIONS

LES ÉDITIONS PARACHUTE PRÉSENTENT/PARACHUTE PUBLICATIONS PRESENT

DIAGONALES

MONTRÉAL

DOMINIQUE BLAIN
SYLVIE BOUCHARD
PIERRE DORION
FLEMING & LAPOINTE
HOLLY KING
ANDRÉ MARTIN
ALAIN PAIEMENT
ROBERTO PELLEGRINUZZI
JANA STERBAK
MARTHA TOWNSEND

Une anthologie réunissant dans un coffret les monographies de dix artistes montréalais.
Chaque monographie de huit feuillets comprend une bio-bibliographie de l'artiste et des illustrations en noir et blanc.
An anthology of ten Montréal artists.
An album of monographs each containing a bio-bibliography of the artist and black-and-white illustrations.

Éditions PARACHUTE Publications, Montréal
230 x 70 cm ; 80 pages, 46 ill. n. et bl./illus. b. & w., ISBN 2-920284-11-8, 1992

BON DE COMMANDE (S.V.P. PHOTOCOPIEZ)/ORDER FORM (PLEASE PHOTOCOPY)

vous trouverez ci-joint/please find enclosed ❑ mon chèque/my cheque ❑ mon mandat-poste/my money order

au montant de ❑ 15,00$ ou ❑ 18,00$ (pour l'extérieur du Canada) / to the amount of ❑ $15.00 ou ❑ $18.00 (outside of Canada)

_____
NOM/NAME

_____
ADRESSE/ADDRESS

_____

_____
TÉL./PHONE

Retournez aux/Return to : Éditions PARACHUTE Publications, 4060 St-Laurent, bureau 501, Montréal, Qc, Canada H2W 1Y9

CITF 107,3 FM

ROCK·DÉTENTE

AIME ZÉRO ZOO



ZÉRO ZOO - "PASSAGE" HUILE, 45"x45"