PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

Un regard sur le Japon A perspective on Japan

PER
P-255
BNQ



0 08800 26651 0

octobre,
novembre,
décembre
1997
October,
November,
December
8,25 $

88

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

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

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY
président du conseil /chairman
CHANTAL PONTBRIAND
présidente directrice générale / president
COLETTE TOUGAS
secrétaire-trésorière / secretary treasurer
CHARLES LAPOINTE
président sortant / outgoing chairman
JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, ROBERT HACKETT
membres / members

rédaction, administration, abonnements / editorial and administrative offices, subscriptions:
PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805, télecopieur / fax : (514) 287-7146
courrier électronique/e-mail: parachut@citenet.net

publicité / advertising: (514) 842-9805

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

diffusion/distribution: QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 **TORONTO:** C.M.P.A., 130 Spadina Ave., Toronto (Ontario) Canada M5V 2L4, (416) 504-0274 **CANADA:** Gordon & Gotch, 110 Jardin Drive, Unit 11, Concord (Ontario) Canada L4K 4R4 , (905) 669-2368 **U.S.A.:** Ubiquity Inc., 607 Degraw St., Brooklyn, NY 11217, (718) 875-5491.

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

PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Repère, RILA.
PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. / PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – N° de permis et / ou de convention: 4213. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc., Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 4e trimestre 1997 / 4th trimester 1997.
PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial support: Conseil des Arts du Canada / The Canada Council for the Arts, Conseil des arts et des lettres du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal. La section spéciale sur le Japon a été réalisée grâce à l'aide du gouvernement du Canada dans le cadre de l'Année canadienne de l'Asie-Pacifique. / The assistance of the Government of Canada through Canada's Year of Asia Pacific for the section on Japan is gratefully acknowledged.

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

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

rédacteur correspondant / contributing editor
VINCENT LAVOIE

collaborateurs / contributors
ANNE BÉNICHOU, SYLVAIN CAMPEAU, MARIO CÔTÉ, CHARLOTTE COUPAYE, JENNIFER COUËLLE, FRANÇOIS DION, JIM DROBNICK, JENNIFER FISHER, MARIE FRASER, LARYS FROGIER, MONIKA KIN GAGNON, KATHLEEN GOGGIN, LISA GRAZIOSE CORRIN, CHARLES GUILBERT, PETRA HALKES, CYNTHIA HAMMOND, MAKIKO HARA, CYNTHIA HAMMOND, JACQUIE KOLODIEJCHUK, LAURIER LACROIX, MARC JAMES LÉGER, ROBERT LÉVESQUE, CHRISTINE MARTIN, EARL MILLER, MASAHI OGURA, ANDRÉ L. PARÉ, PETRA RIGBY WATSON, LEE RODNEY, CHRISTINE ROSS, GASTON SAINT-PIERRE, NANCY SHAW, JACK STANLEY, HIROSHI SUGIMOTO, HILARY THOMPSON, REBECCA TODD, VICTOR TUPITSYN, BRENT WAGLER, GER ZIELINSKI

abonnements, gestion / subscriptions, administration
KATHLEEN GOGGIN

documentation, secrétariat / documentation, secretariat
CHANTAL SAUVAGEAU

promotion, diffusion / promotion, distribution
MARC BEAUGRAND-CHAMPAGNE

graphisme / design
DOMINIQUE MOUSSEAU

SOMMAIRE / CONTENTS

octobre, novembre, décembre 1997 October, November, December 8,25 $

ESSAIS / ESSAYS

CHRISTIAN BOLTANSKI
Les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde d'Anne Bénichou 4

XENOLOGY AND IDENTITY IN CRITICAL PUBLIC ART
Krzysztof Wodiczko's Immigrant Instruments by Marc James Léger 14

Un regard sur le Japon / A Perspective on Japan

PROJET D'ARTISTE / ARTIST'S PROJECT par/by Hiroshi Sugimoto 24

UNE HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN AU JAPON
par Masashi Ogura 26

IN THE *GARDEN OF NIRVANA*
An interview with Noritoshi Hirakawa by Jim Drobnick and Jennifer Fisher 30

CONTEMPORARY JAPANESE ART
Young Artists, Consumer Culture and Internationalization by Makiko Hara 36

COMMENTAIRES / REVIEWS

THOMAS HIRSCHHORN par François Dion 43
EIJA-LIISA AHTILA par Charlotte Coupaye 44
VRAIMENT FÉMINISME ET ART par Larys Frogier 45
MARTHA FLEMING & LYNE LAPOINTE par Christine Ross 46
NATALIE ROY par Marie Fraser 47
XV[E] FESTIVAL INTERNATIONAL DES FILMS SUR L'ART par Jennifer Couëlle 48
ROGER BELLEMARE par Charles Guilbert 49
RAYMOND GERVAIS par Kathleen Goggin 51
MOUSSEAU par Gaston St-Pierre 52
ALAIN LAFRAMBOISE par Laurier Lacroix 53
DE LA MINCEUR DE L'IMAGE par Mario Côté 54
SITES OF THE VISUAL par Sylvain Campeau 55
LES TROIS DERNIERS JOURS DE FERNANDO PESSOA de Robert Lévesque 57
THE NEW SPIRIT:
MODERN ARCHITECTURE IN VANCOUVER 1938-1963 by Nancy Shaw 58
EXQUISES DUPLICITÉS / INDELICACIES by Jacquie Kolodiejchuk 59
FRANÇOIS MORELLI by Cynthia Hammond 60
STEVE REINKE by Ger Zielinski 61
HYPERMNESIAC FABULATIONS by Lee Rodney 62
WYN GELEYNSE by Petra Halkes 63
JAMES WELLING by Earl Miller 64
MAN-SIZE AND HEADQUARTERS & PENTIMENTI:
PROCESS IN CONTEMPORARY CANADIAN ARCHITECTURE by Brent Wagler 65
COCO FUSCO by Rebecca Todd and Hilary Thompson 67
MINA TOTINO by Monika Kin Gagnon 68
HENRY DARGER by Christine Martin 69
JEFF WALL by Lisa Graziose Corrin 70

DÉBAT / ISSUE

BATMAN AND THE JOKER: THE THERMIDOR OF THE BODILY by Victor Tupitsyn 75

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par/by Jennifer Couëlle, Jim Drobnick, André L. Paré, Petra Rigby Watson, Jack Stanley, Ger Zielinski 77



COUVERTURE / COVER

TAKASHI MURAKAMI,
KASE TAISHU-UZ, 1993,
DÉTAIL DU PROJET KASE TAISHU/
DETAIL OF THE KASE TAISHU
PROJECT, PRODUCE ZAP;
PHOTO: MASAKAZU KUNIMORI
YUTAKA SON.

88



ils se sont fait photographier sur la plage. celui qui est au centre a une casquette de marin, il met la main devant ses yeux, celui qui se trouve à gauche de l'image a un pullover foncé et la main sur la hanche; celui qui est à droite, c'est le plus jeune, il doit avoir I3 ou I4 ans, porte un blouson. ils ont le regard fixé devant eux à l'exception du plus jeune qui regarde vers la droite; son visage qu'on ne voit que de profil semble concentré vers quelque chose que nous ne discernons pas.

christian boltanski et ses frères 5/9/59

PHOTO: COURTESY YVON LAMBERT, PARIS

Christian Boltanski

les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde

ANNE BÉNICHOU

Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés.

– Georges Perec, *Espèces d'espace*

Depuis la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, de nombreux artistes explorent le rôle de la mémoire individuelle et collective dans la définition de l'identité. Ils investissent, au lieu de l'ignorer ou de la regretter, la distance entre le passé et sa mémorisation, et définissent ainsi une nouvelle économie de la mémoire et de l'identité. Aujourd'hui, ces pratiques artistiques semblent ouvrir la voie à une réforme de nos institutions de mémoire: monuments, mémorials, archives, musées, etc.

En France, les artistes que l'on a parfois regroupés sous le vocable « d'art de la mémoire », et dont certains ont participé à la section « Musées personnels » organisée à la Documenta V par Harald Szeemann, à savoir, Christian Boltanski, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Bernard Borgeaud, Gina Pane, Sarkis, et plus ponctuellement Jochen Gerz, développent des pratiques artistiques qui reformulent le rapport mémoire-identité en explorant le quotidien et en les investissant affectivement[1]. De ces artistes, je retiens Christian

Boltanski parce que, des fascicules photocopiés de la fin des années soixante aux installations monumentales des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, son œuvre ne cesse d'explorer les notions de mémoire, d'identité et de monument.

LA MODERNITÉ, L'HISTOIRE ET LA MÉMOIRE

Parallèlement à l'émergence des structures politiques et économiques modernes, le siècle des Lumières et les révolutions industrielles introduisent en Occident une nouvelle temporalité. La modernité conçoit le passé comme une œuvre encore immature qui détermine les conditions de possibilité du présent, et envisage le futur comme un projet à réaliser. Le passage du passé au futur est dès lors à comprendre comme un progrès et un perfectionnement de la condition sociale et humaine. Cette conception, bien que fortement critiquée au XIX^e^ siècle par le romantisme, le symbolisme et les différentes critiques du positivisme des Lumières, domine la première moitié du XX^e^ siècle. Si différentes conceptions d'un futur meilleur ont certes été proposées et se sont opposées, la notion de futur comme progrès était largement acceptée.

Aujourd'hui, les sociétés occidentales vivent une transformation de la temporalité moderne. Le basculement de plus en plus rapide dans le passé dû à l'accélération du temps et au développement des nouvelles technologies fracturent et hybrident le présent. De plus, le retour en force des fondamentalismes religieux, des nationalismes et des tribalismes sanglants, l'écart croissant entre pays développés et pays en développement mettent inévitablement en doute la notion de progrès sur laquelle la modernité est basée. Cet ébranlement de la temporalité moderne entraîne une crise du régime de l'histoire comme économie de notre rapport au passé.

Certains théoriciens déplorent la perte de conscience historique dont souffre notre société postmoderne. Fredric Jameson par exemple, dans « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism »[2], reprend la thèse marxiste formulée dans l'entre-deux-guerres par Adorno selon laquelle la société capitaliste paralyse la mémoire en la transformant en produit de consommation. Cette amnésie, à la fois collective et individuelle, restreint, selon Jameson, la capacité de l'individu à comprendre son passé, à construire son identité et à assumer une position sociale et politique.

En marge des discours apocalyptiques sur la post-histoire, Andreas Huyssen montre, dans son ouvrage récent, *Twilight Memories*[3], que les sociétés post-industrielles, loin de souffrir d'amnésie, connaissent une véritable hypertrophie de la mémoire. La production d'archives est un impératif de notre époque, comme si nous étions hantés par la peur d'une perte imminente. Les lieux de mémoire se multiplient; on construit partout des musées, des archives, des mémorials, des monuments; on instaure des anniversaires, des commémorations, des célébrations. Cette obsession de la mémoire correspond, selon Huyssen, à une position de compromis qui consiste d'une part à refuser la temporalité de l'âge moderne basée sur la célébration du nouveau, et d'autre part, à affirmer le besoin d'un ancrage temporel dans notre culture contemporaine, caractérisée par l'accélération du temps et la circulation ultra rapide de l'information.

LA MODERNITÉ, LA NATION ET L'IDENTITÉ

En Europe, la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle connaissent une véritable fièvre historique dans le but d'inventer des traditions nationales et de légitimer les politiques impérialistes des nations. Dans ce domaine les manipulations idéologiques sont fréquentes et nombreuses traditions populaires, tenues pour spontanées, sont instaurées par les États-Nations. En réaction à cette fièvre historique, philosophes et écrivains introduisent un nouveau régime de mémoire, le régime privé. Avec Nietzsche, Bergson, Benjamin, Freud et Proust, la mémoire fait son apparition au centre de la réflexion philosophique, de la personnalité psychique et de la littérature autobiographique. On assiste à un déplacement de l'historique au psychologique, du social à l'individuel. Cette psychologisation de la mémoire inaugure une nouvelle économie du moi. L'identité individuelle devient dès lors le foyer de la mémoire.

Aux lendemains de la seconde guerre mondiale, la crise de l'État-Nation comme modèle politique, en ébranlant la symbiose histoire-nation, accélère cette privatisation de la mémoire. Elle entraîne la revendication des particularismes étouffés par les grands principes universalistes des Lumières et par les politiques nationalistes. Les mémoires particulières se multiplient et chacune réclame désormais sa propre histoire. « Ordre est donné de se souvenir, écrit Pierre Nora, mais c'est à moi de me souvenir et c'est moi qui me souviens[4]. »

Au cours des années soixante-dix, les débats sur le genre, la sexualité, les minorités culturelles, ainsi que la multiplication des migrations de populations raniment ces revendications. La reconnaissance de l'autre comme radicalement autre, avec son histoire et ses aspirations propres, est au cœur de la pensée postmoderne et post-structuraliste. Elle constitue un des enjeux essentiels des pratiques artistiques actuelles. Les intellectuels et les artistes révisent la notion monolithique de l'identité au profit d'une conception hétérogène des identités et de sa viabilité politique et existentielle.

UNE NOUVELLE ÉCONOMIE DE LA MÉMOIRE

Le travail de Christian Boltanski s'inscrit dans ce débat. Boltanski consigne. Il consigne les objets, les photographies, les souvenirs de son enfance; il met en boîte ses papiers personnels; il rassemble les objets de personnes récemment décédées; il déniche de vieux albums de photographies dans les marchés aux puces ou chez des amis; il découpe des portraits dans les rubriques nécrologiques et dans les journaux à sensations. Quête obstinée des traces de son passé et de celui des autres; recherche patiente des moindres fragments qu'une catastrophe aurait épargnés; mais surtout une interrogation sans cesse renouvelée sur la façon dont ces modestes références signifient.

Si au premier abord, le comportement hypermnésique de Boltanski a quelque chose à voir avec la quête obstinée de savoir des deux copistes du roman de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, il en est en fait l'exact opposé. Bouvard et Pécuchet croient que les fragments géologiques et archéologiques qu'ils recueillent au cours de leurs excursions leur permettront de reconstituer des entités et qu'en disposant ces dernières en séries dans leur musée, ils découvriront et restitueront l'histoire du globe terrestre et des civilisations. Le projet de Bouvard et Pécuchet échoue parce qu'il part d'un présupposé erroné, la continuité temporelle et spatiale. Leur entreprise est piégée dès le départ d'un point de vue épistémologique[5]. Ils rêvent d'un savoir total, fini, rationnel et réalisent, au prix de multiples souffrances, que tout acte de totalisation est forcément incomplet. Ce qu'ils ne savent pas et ne comprennent pas c'est que, contrairement à ce que la géologie et l'archéologie de l'époque affirment, aucun objet, aucun système ne contient en lui la mémoire de son histoire. Boltanski a assimilé la leçon de Flaubert. Il multiplie les stratégies de mise en échec de la reconstitution historique et des tentatives de totalisation. Son œuvre s'affirme d'emblée comme une démarche anti-archéologique.

Les fragments collectés ne livrent rien du passé dont ils sont issus. «[...] tout événement, écrit Jean-François Lyotard, qu'il soit d'une pratique, d'une œuvre ou d'un objet, porte son démenti, de ce qu'il passe et s'efface en un reste qu'il ne retient pas et dont on ne sait bientôt plus de quoi il est le reste[6].» Le temps de l'archive n'est pas celui du passé

comme l'épistémologie basée sur l'archéologie a pu l'affirmer. Son mode est le futur antérieur : les objets, les événements, les personnages auxquels l'archive se rapporte auront été. Ce qui signifie simultanément qu'ils ont déjà disparu et qu'ils ne disparaîtront pas. Tout en les exposant, l'archive les maintient dans une absence mélancolique. « Le néant de l'existant, écrit encore Lyotard à propos de la trace, est mué en l'être de l'inexistant[7]. » La photographie dont le temps, a dit Barthes dans *La Chambre claire*, n'est pas celui du souvenir mais celui de l'aoriste, temps de la conjugaison grecque qui indique un passé indéterminé et qui pourrait fonctionner comme un futur antérieur, pose dès lors le paradigme de l'archive. Et cette photographie que Boltanski rephotographie, découpe, agrandit, et rephotographie encore reconduit jusqu'au vertige cette logique de l'archive. Des fascicules aux monuments, l'archive-de-l'archive-de-l'archive efface tout ce qui du passé aurait pu être encore lisible et ne cesse d'élargir la distance qui sépare et unit à la fois la trace de l'événement. C'est dans cette distance que s'effectue le travail de la mémoire.

Les fascicules de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix qui associent systèmes linguistique et iconique révèlent la complexité de l'acte de mémorisation. Sous la photographie de *Christian Boltanski et ses frères, 5/9/59*, un texte maladroitement dactylographié :

> ils se sont fait photographier sur la plage. celui qui est au centre a une casquette de marin, il met la main devant ses yeux, celui qui se trouve à gauche de l'image a un pull over foncé et la main sur la hanche; celui qui est à droite, c'est le plus jeune, il doit avoir 13 ou 14 ans, porte un blouson. ils ont le regard fixé devant eux à l'exception du plus jeune qui regarde vers la droite; son visage qu'on ne voit que de profil semble concentré vers quelque chose que nous ne discernons pas.

Malgré les théories linguistiques largement investies par les artistes conceptuels de l'époque, Boltanski opte, sans aucune innocence, pour l'idée élémentaire de l'équivalence du langage et de l'image. Comme le montre Filiberto Menna à propos de l'art narratif[8], les mots décrivent de la façon la plus simple et la plus minutieuse l'image photographique. Cependant la banalité de la situation évoquée par l'image libère le langage de sa fonction descriptive. Le mot engage dès lors le spectateur sur le fil de la narration, tandis que l'image photographique intervient comme le point de départ de la séquence narrative.

Dans l'*Appartement de la rue Vaugirard*, Boltanski complexifie davantage le procédé. Les textes évoquent des objets que l'on ne voit pas sur l'image, mais que l'on suppose avoir été, comme si l'image et le commentaire cherchaient à capter la réalité à deux moments de son processus historique. Alors que le texte décrit une table richement dressée dans la salle à manger, la photographie montre un lieu désolé que ses occupants ont déserté à jamais. Ici le langage évoque un temps que l'on croit antérieur à la photographie. Cet écart temporel active les libres associations de l'imaginaire et les mécanismes de fabulation qui ne sont en fait rien d'autre que le travail de la mémoire avec sa part inévitable de fabulation. Cette « mémoire de l'imaginaire », pour reprendre l'expression de Menna[9], est un acte de représentation qui a lieu dans la distance ouverte entre la trace et l'évènement. Ici, aucun regret à l'égard de l'infidélité de la représentation à l'événement passé. Elle stimule au contraire la création artistique.

Ce qui serait dément, dit Lyotard, ce serait de prétendre restituer intégralement le maintenant d'alors comme s'il était le maintenant de maintenant. Démence due à un oubli ontologique : on omet que ce qui arrive est d'emblée différé et distancié, qu'il lui appartient d'être oublié[10].

Oublier cet oubli est ce qui menace le plus nos lieux de mémoire, et c'est ce que les œuvres de Boltanski ne nous permettent pas d'oublier.

UNE NOUVELLE ÉCONOMIE DE L'IDENTITÉ

Les premières œuvres de Boltanski se développent sous le signe de l'autobiographie. En 1969, l'artiste édite un modeste livret intitulé *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* dans lequel figurent les photographies de son lit, de sa chemise, d'un morceau de son pull-over, d'une mèche de cheveux, de la page soixante-neuf de son livre de lecture, de ses cubes à jouer, de sa composition de récitation, ainsi qu'un cliché de sa classe au Collège d'Hulst à Paris. L'année suivante, dans *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à C.B. entre 1948 et 1954*, il modèle en plastiline ses jouets, ses ustensiles et ses vêtements d'enfant, et, dans *Reconstitution de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, il rejoue devant la caméra les gestes quotidiens de son enfance.

Boltanski traque les souvenirs de la petite enfance, cette période de la vie dont nous n'avons gardé tout au plus que quelques souvenirs restreints, dispersés, isolés, au caractère souvent équivoque ou énigmatique. Ce n'est pas avant l'âge de six ou sept ans, et même souvent de dix, que la mémoire reproduit la vie comme une chaîne continue d'événements. Selon Freud, les souvenirs de la petite enfance cachent une profusion insoupçonnée de significations. Ils servent d'écrans à des fantasmes ou à d'autres souvenirs réprimés. Dans un texte qui a largement influencé la littérature autobiographique contemporaine, *Sur les souvenirs-écrans*, Freud relate une conversation avec un patient qui n'est autre que lui-même[11]. Il l'accompagne dans son interprétation du souvenir et dans l'analyse des déplacements et des substitutions qui ont opéré dans la formation de ses souvenirs d'enfance. Mais alors que chez Freud le souvenir-écran est rare, chez Boltanski, il y a une multiplication de souvenirs-écrans et l'artiste s'applique à en conserver toute l'opacité et à en renforcer le caractère construit.

> Souvenir IV
>
> Je suis sur les épaules de mon père (ou de mon frère). Nous montons l'escalier. Je pleure et dis quelque chose que nul ne comprend. Je répète sans cesse : É-cra-sé, É-cra-sé. Nous arrivons dans la chambre. Sur l'armoire il y a un poisson en céramique rose. Je veux que l'on me donne les dragées qui sont dans la boîte rose.
>
> Souvenir V
>
> Nous sommes à la campagne. Le jardin est très vaste. Je joue avec un ami, il doit être plus grand que moi. Il me montre une limace, elle est jaune et très longue, avec un instrument, peut-être une pelle, il l'écrase. Un liquide blanc et épais en sort[12].

Boltanski se réclame de Marcel Proust. Mais sa démarche autobiographique se rattacherait plutôt à l'œuvre de Georges Perec. De Proust à Perec, la biographie devient autographie. : « [...] rien n'est qui ne soit écrit, dit Jean-François Lyotard à propos de l'autographie, tandis que ce qui existe seulement n'est pas, mais va se dissipant dans la nuit de l'oubli. L'écriture ne tient pas son être d'autre chose que soi[13]. » Dans le roman de Perec, *W ou le souvenir d'enfance*[14], l'autobiographie, au lieu de se défendre du soupçon, le reprend à son compte et exerce un travail critique, systématique sur la mémoire. Il ne s'agit pas de constater les erreurs mais de faire jaillir le sens de ces erreurs. Cette « autobiographie critique »[15] ne restitue pas l'identité de son auteur, elle révèle plutôt une identité brisée, dispersée, qui échappe à toute tentative de reconstitution. Il ne s'agit dès lors plus, comme chez Proust, d'affirmer son moi, mais de l'inscrire dans et surtout par le texte. L'identité ne vient que de l'écriture.

Dans *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*, dans les *Vitrines de référence*, dans le *Musée de Christian Boltanski*, dans les *Essais de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954*, etc., il en est ainsi de Christian Botanski qui inscrit son nom sur les objets ou sur les fiches d'identification. Le personnage n'existe que par la structure qu'il a mise en place. Il n'a aucune autonomie par rapport à cette structure. Il s'ensuit une démultiplication foisonnante du *je*. Chez Boltanski, comme chez Perec, l'autographie ouvre sur une mythologie personnelle et pose de façon fondamentale l'hétérogénéité de l'identité et sa viabilité existentielle. Christian Boltanski deviendra tour à tour un membre de la Fa-

mille D., la femme de Baden-Baden, de Bois-Colombes ou de Bordeaux, celle qui est morte et qu'il n'a pas connue, l'étudiant de Jérusalem, le jeune homme d'Oxford, un élève de la classe de terminale du Lycée Chases ou de l'école de langue yiddish. Ces personnages qui n'ont aucune intériorité psychologique ne sont à comprendre ni comme des doubles, ni comme des masques.

UNE NOUVELLE ÉCONOMIE DU MONUMENT

En 1984, pour la série *Monuments*, Boltanski rephotographie et agrandit le visage de chacun de ses camarades de classe qui figurent sur la photographie du Collège d'Hulst reproduite dans *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance*. Il insère les photographies dans des cadres de fer blanc qu'il dispose en configurations géométriques. Il fixe à même le mur, tout autour des structures, des ampoules allumées et laisse pendre les fils électriques noirs et entremêlés devant les visages. Que ne nous disent plus ces portraits mangés par les grains de l'agrandissement photographique, aveuglés et condamnés par la lumière, qu'ils auraient pu nous dire en 1969?

Ces visages nous racontent l'histoire de disparitions, la disparition des camarades de classe de Christian Boltanski, de la femme de Baden-Baden, de Bois-Colombes ou de Bordeaux, de celle qui est morte et que l'artiste n'a pas connue, de la Famille D., de l'étudiant de Jérusalem, du jeune homme d'Oxford, des élèves de la classe de terminale du Lycée Chases ou de l'école de langue yiddish, de tous ces personnages dont Boltanski a collectionné, agrandi, rephotographié les photographies, et dont il a parfois acheté tous les biens. Et ils nous disent surtout la disparition de Christian Boltanski lui-même.

En effet, le travail de la trace et son constant recyclage est ici un moyen d'activer la mémoire collective. Il ne s'agit pas de solliciter chez le spectateur une identification candide à l'enfance mais une reconnaissance de stéréotypes sociaux. Même lorsque l'œuvre est motivée par un souvenir intime, l'existence personnelle de l'artiste n'en constitue pas la finalité.

> Je veux que le spectateur ne découvre pas mais qu'il reconnaisse [...] Et si je montre une photographie de la plage de Berck, l'un y reconnaîtra la plage de Dinan et l'autre celle de Granville. [...] Je cherche des images suffisamment imprécises pour qu'elles soient les plus communes possibles, des images floues sur lesquelles chaque spectateur puisse broder[16].

De *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance* aux Monuments, le parcours de Boltanski présente de nombreuses affinités avec celui que Perec effectue de *W ou le souvenir d'enfance* à *Je me souviens*. *Je me souviens* est une litanie de quatre cent quatre-vingts souvenirs que l'écrivain veut à la fois inessentiels et collectifs:

> Ces je me souviens ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des choses que telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées; elle ne valaient pas la peine d'être mémorisées, elles ne méritaient pas de faire partie de l'Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d'État, des alpinistes et des monstres sacrés[17].

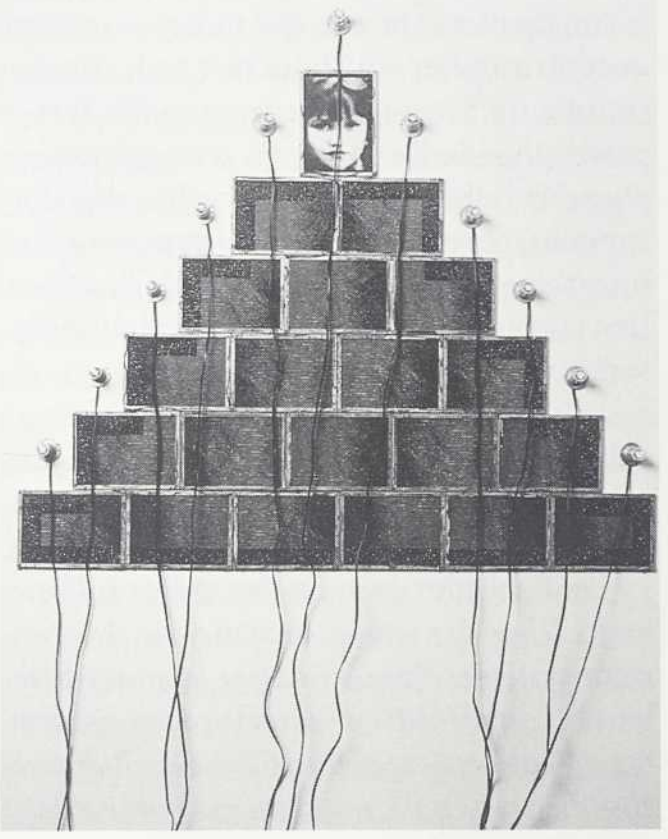
Je me souviens, tout comme les œuvres de Boltanski, procède du glissement du personnel au collectif. La richesse du texte réside dans sa qualité dialogique. Le livre s'ouvre sur un aveu d'imitation: «Le titre et la forme, et dans une certaine mesure l'esprit de ces textes s'inspirent des *I Remember* de Joe Brainard[18].» Il se clôt sur un appel à l'imitation. Quelques pages sont laissées blanches à la fin pour que le lecteur puisse y inscrire ses propres souvenirs. À cet égard, *Je me souviens* est un monument, mais un nouveau type de monument, à la fois lieu d'archive, lieu de souvenir, et lieu de recherche. Il est un monument sans cesse à achever. Il est un monument dédié à la génération française post-quarante-cinq, celle qui a eu, entre autres, la responsabilité de combler le silence qui, en France, a suivi la seconde guerre mondiale.

Le dernier conflit mondial joue un rôle central dans la crise de l'économie moderne de l'histoire et de l'identité. Le nazisme avec ses stratégies de falsification de la réalité et de ses traces apparaît comme une guerre contre la mémoire. Jean-François Lyotard dénonce la relation insidieuse que la modernité entretient avec Auschwitz. Selon lui, l'amnésie d'après-guerre révèle l'incapacité de la civilisation occidentale à pratiquer l'anamnèse et à accepter l'altérité.

En 1984, Boltanski se rend compte que depuis les fascicules de la fin des années soixante, il ne cesse de s'interroger sur ce que sont devenues les vies et les morts singulières après le génocide. Dès lors ses travaux prennent la forme de monuments. Mais les stratégies sont obliques. Les œuvres opposent à la permanence du monument une matérialité sans cesse menacée: empilement fragile de boîtes à biscuits, photographies rongées par la lumière des lampes de bureau braquées sur elles.

Le génocide n'est jamais directement représenté. Seules les séries du *Lycée Chases* et de la *Fête de Pourim* présentent des enfants juifs: les étudiants de la classe de terminale d'un lycée juif de Vienne en 1931; des enfants déguisés pour la fête de Pourim, vraisemblablement photographiés à Paris en 1939. Pour *El Caso* et *Détective*, Boltanski rephotographie les portraits des victimes de crimes

CHRISTIAN BOLTANSKI, INVENTAIRE DES OBJETS AYANT APPARTENU À UNE FEMME DE BOIS-COLOMBES (VUE DE L'INSTALLATION), 1974; PHOTO: YVON LAMBERT, PARIS.



CHRISTIAN BOLTANSKI, MONUMENT, 1987, 21 PHOTOGRAPHIES ENCADRÉES ET 11 AMPOULES ÉLECTRIQUES, 106,6 X 137,1 X 7,62 CM; PHOTO: (MICHAEL GOODMAN) MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

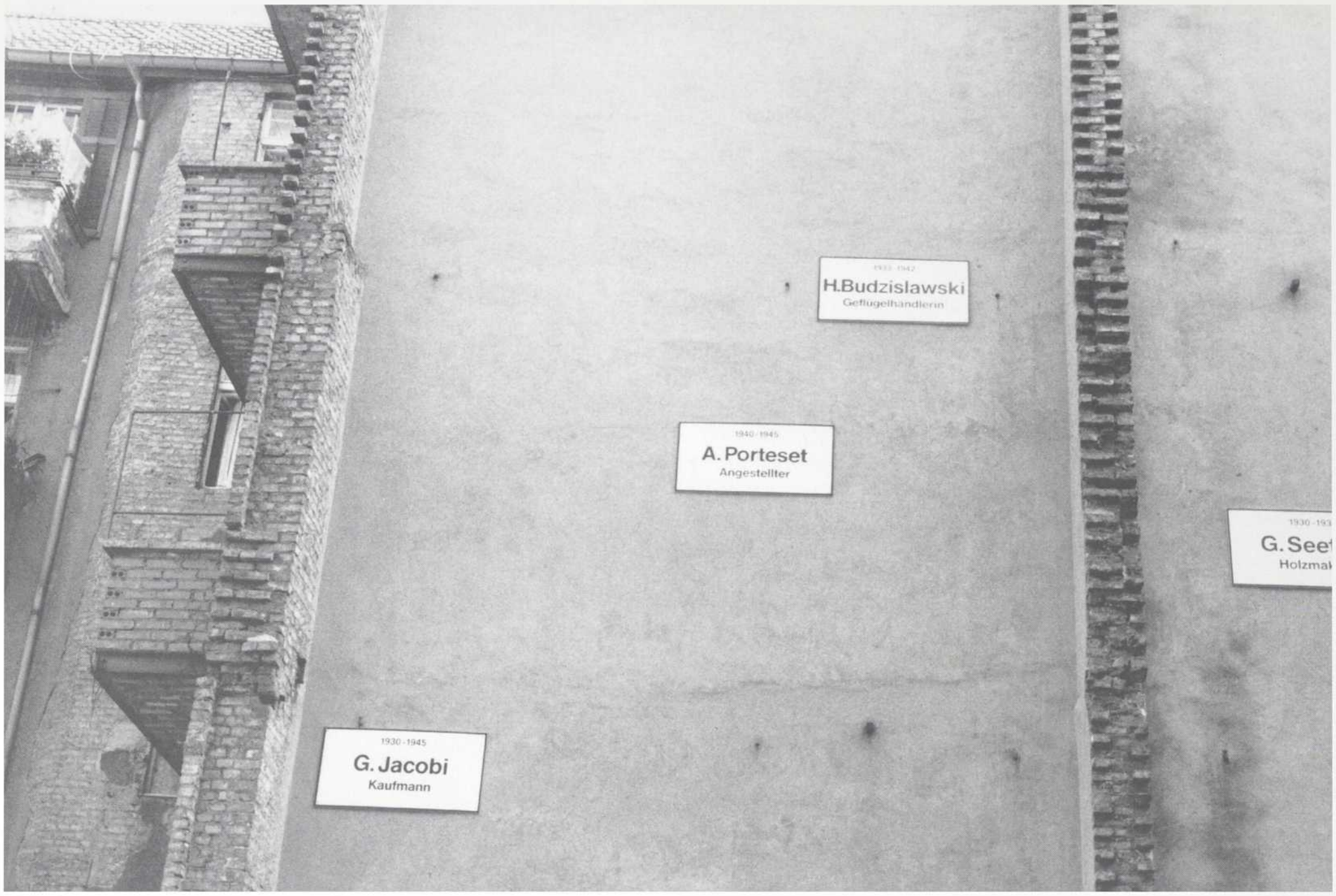
CHRISTIAN BOLTANSKI, LES SUISSES MORTS (VUE DE L'INSTALLATION), 1990, PHOTO: (MICHAEL GOODMAN) MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.





CHRISTIAN BOLTANSKI, **RÉSERVE. DÉTECTIVE** (VUE DE L'INSTALLATION), 1988; PHOTO: YVON LAMBERT, PARIS.





CHRISTIAN BOLTANSKI, LA MAISON MANQUANTE, 1990, INSTALLATION; PHOTO: YVON LAMBERT, PARIS.

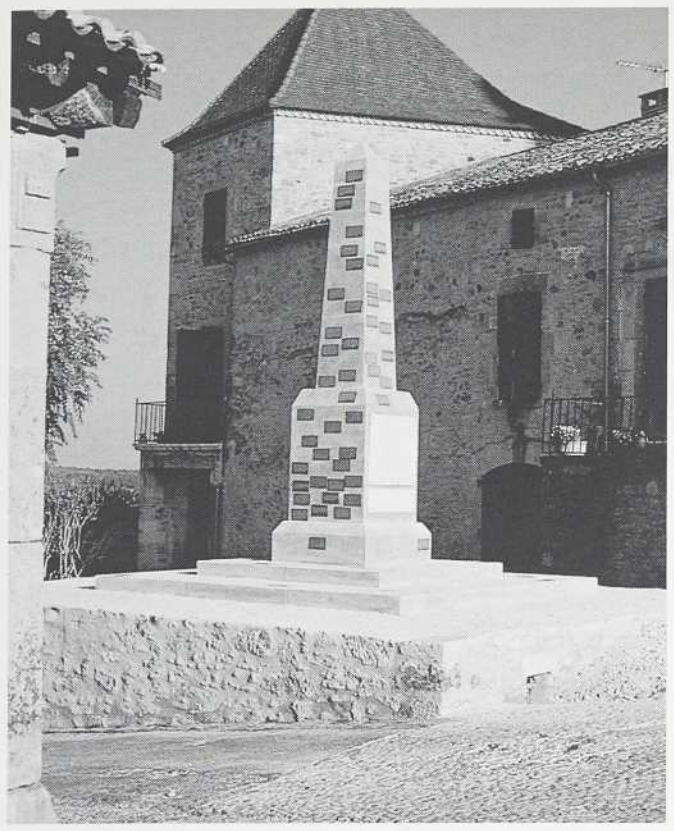
passionnels publiés dans la presse à scandales; pour *Les Suisses morts*, il découpe dans la rubrique nécrologique d'un quotidien suisse les clichés de personnes décédées. *La Maison manquante*, réalisée en 1990 à Berlin, investit l'emplacement d'un immeuble bombardé durant la guerre et jamais reconstruit. Avec l'aide d'étudiants berlinois, Boltanski identifie les anciens occupants du bâtiment détruit et appose sur les murs des maisons mitoyennes, au plus près des anciens appartements, des plaques commémoratives portant le nom, la profession et la date de la mort de chacun des anciens résidents. Les documents d'archives trouvés lors de l'enquête sont exposés dans des vitrines, en plein air, sur l'emplacement d'un ancien musée de l'industrie, le Berliner Gewerber Ausstellung, également détruit durant la guerre.

Ici, le monument ne cherche pas à produire une mémoire définitive; il révèle l'événement sur le mode du futur antérieur et de l'autographie. Le spectateur investit la distance entre la trace et l'événement de sa mémoire individuelle et de son imaginaire. Il y inscrit son propre texte comme sur les pages que Perec a laissées blanches à la fin de *Je me souviens*. Chez Boltanski, comme chez Perec, le monument est dialogique, intertextuel; il croise les frontières d'autres discours; il ouvre sur d'autres histoires; il invite à une contamination des mémoires. Il procède d'une véritable reformulation du lieu de mémoire, de sa forme, de sa fonction et de sa réception.

Depuis le début du siècle, le monument est l'objet de nombreuses critiques[19]. Lewis Mumford, en reprenant les arguments de Nietzsche, déclare que la notion de monument moderne est une contradiction, la permanence du monument défiant l'essence même de la modernité. L'historien allemand, Martin Broszat, signale l'affinité du monument avec les régimes fascistes. Pierre Nora évoque une certaine dé-responsabilisation dans la société moderne qui relègue désormais le travail de la mémoire au monument et aux autres lieux de souvenir. Rosalind Krauss, quant à elle, constate l'échec de la sculpture moderne à appréhender le monument et le monumental, et par conséquent l'impossibilité du monument moderne de référer à autre chose qu'à lui même. Bien que relevant de positions idéologiques et théoriques très différentes, ces critiques s'entendent sur deux points: l'incapacité du monument à stimuler le travail de la mémoire et à établir un dialogue avec les structures sociales dans lequel il s'inscrit.

C'est précisément ces deux aspects que reformulent les monuments de Perec et Boltanski. Chez eux, le monument ne donne plus l'illusion d'une mémoire collective, fixée à jamais. Il devient le lieu où les « petites mémoires » se rassemblent et s'articulent selon une configuration en perpétuelle mutation. Dans ce contexte, les listes de Perec, les inventaires et les mises en boîtes de Boltanski, toujours inachevés, prennent toute leur signification. Ils permettent de rendre visible le travail de la mémoire mais surtout de l'inscrire dans le présent et d'interroger sa finalité. Pour reprendre les mots de Hans Haacke, ils transforment « la remise en mémoire du passé en mise en question critique du présent »[20] et rendent dès lors possible un ancrage temporel, basé sur une nouvelle économie de la mémoire et de l'identité.

Parallèlement à l'art conceptuel et à ses critiques idéologiques du musée, Boltanski et les artistes qui pratiquent, en France, depuis la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, un « art de la mémoire » semblent bien avoir formulé, sous le couvert du banal et du dérisoire, une autre critique, tout aussi fondamentale. Une critique épistémologique qui, en redéfinissant l'économie de la mémoire et de l'identité,



JOCHEN GERZ, LE MONUMENT VIVANT DE BIRON, 1996; PHOTO: E. SHALEV-GERZ.

propose de nouvelles avenues pour penser le monument et le lieu de mémoire en général. L'actualité culturelle révèle l'influence de ces pratiques artistiques sur la muséologie et la commande publique. Comme le montre Jean-Pierre Salgas dans un dossier récent intitulé *Quoi de neuf sur la guerre*, certains musées, mémorials et monuments semblent avoir assimilé les stratégies de « l'art de la mémoire » des deux dernières décennies[21].

Ainsi, le futur Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme de Paris occupe les locaux de l'ancien hôtel de Saint-Aignan dans lequel de nombreux juifs russes, fuyant les pogroms, s'étaient installés au XIX[e] siècle. Le 17 juillet 1942, le bâtiment fut raflé par la police de Vichy. Aujourd'hui restauré, il ne garde aucune trace de cet épisode. Aussi, pour l'espace réservé à la Shoah, le musée a réalisé une enquête afin de retrouver les noms des juifs qui habitaient l'hôtel au moment de la rafle, leurs professions et les numéros des convois de déportation. « Les visiteurs, explique la conservatrice du musée, rencontreront au cours de leur périple les noms de ces habitants comme la lecture d'un envers de l'histoire officielle, comme des mentions d'histoires individuelles[22]. »

De même, l'Historial de Péronne, construit en 1992 et consacré à la première guerre mondiale, ne se fonde pas uniquement sur l'histoire militaire, comme la muséologie traditionnelle concernant le premier conflit mondial. La représentation proposée considère les civils ainsi que les événements ultérieurs qui ont modifié la compréhension de cette guerre. À Péronne, celle-ci apparaît comme la première étape du phénomène de la « guerre totale ».

[...] l'Historial de Péronne montre [...] comment la négation de la personne humaine a commencé dans le principe même des tranchées, idée maîtresse qui d'ailleurs imprègne explicitement les mémoires de ceux qui ont connu, vécu et subi les deux guerres[23].

Enfin, la commune de Biron, petit village du Périgord de cent cinquante habitants, a commandé à Jochen Gerz un monument aux morts des deux dernières guerres. Inauguré en juillet dernier, il consiste à interroger les habitants sur ce qu'ils pensent de la guerre et de la mort. Les réponses sont gravées sur des plaques et déposées à même le monument. L'enquête se poursuivra auprès des nouveaux habitants et le mémorial restera toujours à achever. À Biron, comme dans les autres contre-monuments de Jochen Gerz et d'Esther Shalev-Gerz, le *Monument contre le fascisme* de Hambourg, le *Monument invisible* de Sarrebrück, la mémoire n'est plus à chercher dans le monument, mais chez ceux qui vivent et survivent.

[...] j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps. J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture: leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. – Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*

NOTES

1. L'exposition et la publication réalisées en 1991 par le Centre d'histoire de l'art contemporain de Rennes, *Une Scène parisienne 1968-1972*, analysent comment ces artistes ont défini leurs mythologies individuelles. Voir en particulier le texte de Jean-Marc Poinsot portant le même titre, p. 5-12.
2. Fredric Jameson, « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, n° 146, juillet-août 1984, p. 53-92.
3. Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, London and New York, 1995.
4. Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *in Les Lieux de mémoire I. La République*, Gallimard, Paris, 1984, p. XXI.
5. Sur le roman de Flaubert comme critique épistémologique du musée, voir Eugenio Donato, « The Museum's Furnace: Notes Toward a Contextual Reading of Bouvard et Pécuchet », *The Script of Decadence. Essays on the Fictions of Flaubert and Pœtics of Romanticism*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1993.
6. Jean-François Lyotard, « Monuments des possibles », *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993, p. 146.
7. *Ibid.*, p. 149.
8. Sur le rapport texte/image dans l'art narratif, voir Filiberto Menna, « Photographie et art », *Pour la photographie. la vision non photographique, GERMS*, Sammeron, 1990, p. 37-45.
9. L'expression est empruntée à Filiberto Menna, *ibid.*, p. 45.
10. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 147.
11. Sigmud Freud, « Sur les souvenirs-écrans », *Névrose, psychose et perversion*, Presses universitaires de France, Paris, 1973, p. 113-132.
12. Christian Boltanski, *Six Souvenirs de jeunesse de Christian Boltanski*, fascicule édité par l'artiste, 1971.
13. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 148.
14. Georges Perec est né à Paris en 1936 de parents immigrants d'origine juive polonaise. Durant la seconde guerre mondiale, son père meurt au front et sa mère dans un camp de concentration. Perec est envoyé en zone libre, dans le Vercors, et échappe ainsi à la déportation. *W ou le souvenir d'enfance* est le premier écrit dans lequel l'auteur aborde son enfance à la première personne du singulier. Mais au lieu de restituer les souvenirs, le livre relate en fait le glissement progressif d'une mémoire constamment contrariée et d'une quête identitaire impossible à un fantasme cauchemardesque, le système concentrationnaire de l'île de W. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Éditions Denoël, Paris, 1975.
15. Sur l'autobiographie critique de Perec, voir Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, éditions POL, 1991.
16. Delphine Renard, « Entretien avec Christian Boltanski », *in Boltanski*, catalogue d'exposition, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 85.
17. Georges Perec, *Je me souviens*, Hachette, 1978, texte de présentation en couverture.
18. *Ibid.*, p. 11.
19. James E. Young relate et analyse ces discours critiques dans *The Texture of Memory.Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven, London, 1993. Voir en particulier l'introduction, p. 1-16.
20. Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre-échange*, Seuil, Paris, 1994, p. 118.
21. *Artpress* consacre, sous la direction de J.P. Salgas, un dossier à ces nouvelles réalisations: « Quoi de neuf sur la guerre?», *Artpress*, n° 215, août 1996.
22. Laurence Sigal, « Pour un musée du judaïsme à Paris », *Artpress*, *op. cit.*, p. 43.
23. Henry Rousso, interviewé par Laurence Bertrand Dorleac, «39-45, 14-18, aller-retour », *Artpress*, *op. cit.*, p. 55.

Tous mes remerciements à Jean-Pierre Bourgault pour ses incessantes interrogations, ainsi qu'à Jacques Doyon et Andrée Christensen pour leurs précieux conseils. Cet article s'inscrit dans un projet de recherche qui a reçu l'appui financier du Conseil des Arts de l'Ontario.

Anne Bénichou enseigne l'histoire de l'art et la muséologie à l'Université d'Ottawa.

The author examines Christian Boltanski's production in terms of memory, identity and the monument. Considering that the notion of memory has shifted from the collective to the individual over the past two centuries, Bénichou positions Boltanski's work at the centre of postmodern and post-structuralist thinking and the claims for a recognition of the Other and her/his history. Autobiographically, Boltanski's work focuses on the heterogeneous aspect of identity by producing "monuments" that offer themselves as sites of ever-changing "small memories."

Xenology and Identity in Critical Public Art

Krzysztof Wodiczko's Immigrant Instruments

MARC JAMES LÉGER

Krzysztof Wodiczko says that the immigrant is an "unintentional prophet," someone who has a vision of a better world. Immigrants, like the homeless, are agents who spread the visibility of the condition of democracy. In an attempt to delineate and interrogate the concept of citizenship, Wodiczko's recent works on *xenology* (the science of the stranger) create situations that allow viewers to consider identity from the perspective of the immigrant. *Xenology*, as defined in a gallery press release, "is an ongoing multimedia research performance design project for which Wodiczko has developed speech equipment for immigrants." (Galerie Lelong,



MOUTH PIECE AND ALIEN STAFF, 1995, INSTALLATION VIEW FROM HELSINKI; ALL PHOTOGRAPHS IN THIS ARTICLE ARE PUBLISHED BY THE COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE LELONG, NEW YORK.

March 1996.) The artist's latest interventions in the sphere of critical public art include *Alien Staff* (1992) and *Mouthpiece* (1994). These Immigrant Instruments function as "public speech devices" which produce conditions for the symbolic conferment of citizenship while simultaneously disturbing the fixity of this form of political identity.

Xenology petitions viewer/listeners to consider identity as a dialogical site. In its utopian dimension, it informs the perception of both democracy and identity as belonging to the future, to that which is to come (*l'à-venir*). Critically, *xenology* stakes out spaces of representation, urban public locations where the commonplaces of the "public sphere," so central to the modern conception of democracy, are increasingly limited to private control. These sites, however, latent with possibility, await the remembrance, actualization and transformation of their democratic promise. *Xenology* makes public the questioning of the viability of democratic models. It also questions the modes of inheritance according to which traditional political paradigms are ostensibly passed on and represented.

THE NATION AND ITS OTHERS

To date, Wodiczko's critical public art works have largely been concerned with the conditions of, and possibilities for, communication in public space. This is noticeable in his previous "Projections," "Instruments" and "Vehicles." In such works, Wodiczko uses a strategy of projection which has been described as "first, a symbolic operation by which concepts are visualized as external realities and, second, a rhetorical device for speaking with clarity at a distance."[1] The publicization of that which is disavowed or excluded is fundamental to the transformation of power discourses. Wodiczko applies the communicational artifice of "projection" to the new Instruments with the intention of producing public speech devices for immigrants, a category of people that is created by the same process of identity formation that gives other individuals a national identity. Identity and difference are respectively both the condition and the limit of the nation in global time/space.

Nationalism and its attendant notion of citizenship constitute a dominant mode of "affective belonging" in modern societies. In what condition do we find the modern formulation of the nation today? Despite the now familiar histrionics of populist nationalism and xenophobic expression, one is compelled to agree with Morley and Robins who state that "in the context of the global-local interface, economic and political governance at the national scale becomes increasingly questionable."[2] Yet, as Homi Bhabha points out, "the rhetoric of these global terms is most often underwritten in that grim prose of power that each nation can wield within its own sphere of influence."[3] Throughout history, the maintenance of national sovereignty has required an often violent, dual process of exclusion and inclusion. With regard to this problematic, the recent writings of Julia Kristeva have brought forth a number of insights.

Kristeva's thoughts on national identity are developed in part from her theory of the abject. In *Powers of Horror*, she describes the abject as that which is "not other, not myself." It is what perturbs identity, that which does not respect its limits, rules, and order. The abject is the other which precedes the self and which persists as that which is excluded.[4] Kristeva extends her theory in a more recent book about the construction of foreign and national identity. In *Strangers to Ourselves*, she questions the concept of national identity. She writes,

> As a still and perhaps ever utopic matter, the question is again before us today as we confront an economic and political integration on the scale of the planet: shall we be, intimately and subjectively, able to live with the others, to live *as others*, without ostracism but also without leveling? The modification in the status of foreigners that is imperative today leads one to reflect on our ability to accept new modalities of otherness. No "Nationality Code" would be practicable without having that question slowly mature within each of us and for each of us.[5]

Difference, figured paradoxically as a self-recognition, is not to be perceived as a threat for it cannot stand outside the processes of signification and identity formation.

Kristeva's analysis of the nation-state draws on Hannah Arendt's distinction between citizenship and human rights, a distinction that has made it possible to normalize the idea of foreigners, that is, the idea that some people do not have the same rights as "we" do. Traces of this problem can be read in the French Declaration of Human Rights of 1789 and in subsequent constitutions. The Declaration makes it clear that equality, freedom and liberty are co-extensive with nationhood. Article III reads: "The principle of all sovereignty lies essentially in the *nation*; no group, no individual may have any authority that does not expressly proceed from it."[6] Such regulations of incorporation make it so that foreigners can be denied access to public service, to private property, to electoral representation, and to the rights of succession for instance, in accordance with constitutional variations.

For Kristeva, the concept of universality, intrinsic to modern nationalism, is itself our estrangement from the community. The totality of universality dissimulates a repressed. As Neil Smith would have it, "citizenship confers foreign status as surely and as emotionally as it confers national identity."[7] The stranger which is inside the self is abjected by the narcissistic self; the foreigner is abject to the universalism of national citizenship. This very constructedness suggests the fragility of the social relations that produce a national identity. To take a concrete example, we can recognize that historically, the public square has served as both an agora and as a rallying point for the defense of the city from outside threats. The privatization of pseudo-public space today represses this early, constitutive function. As a contractual solution, privatization forestalls acknowledgment of the cultural dis-integration of identity on a global scale. *Xenology* illuminates the contradictions that the discourse of the nation and the privatization of public space disavow.

The project of Kristeva and others, then, would be to recognize the strangeness within ourselves. This radical alterity is a process of individuation, not a self-estrangement. (A post-structural rewriting of alienation?) "Who," asks Wodiczko, "has the right to tell strangers that they are strangers, without admitting that he [sic] is also a stranger to himself?"[8] Wodiczko proposes a philosophical utopia of nomadic identity over and against the social utopia of the nation as well as the *post-histoire* pragmatism of non-identity.

Despite Wodiczko's manipulation of idealist notions of the "immigrant" in representational terms or as a textual site, his new works are nevertheless inscribed within specific social contexts. The problem of xenophobic nationalism has risen once again in the European states which are connected economically, but chauvinistically set against mass immigration. Similar anti-immigrant expressions can also be found in Canadian and American moves towards "bunker-state" policies that are concomitant with the support of conservative neoliberalism. As economic borders become more easily crossed, national formations become all the more entrenched. It is because of this local-to-global context that Wodiczko has developed works for the counter-narratives of *xenology*.

IMMIGRANT INSTRUMENTS

The first in the series of Immigrant Instruments, the *Alien Staff*, was conceptualized and tested in Barcelona in 1992, and subsequently in Brooklyn, New York. Exploiting the received visual codes of ethnography and science fiction, Wodiczko developed several different models beginning with an early "archetypal" walking or speaker's staff and moving to more "futuristic" versions.

The basic composition consists of a well-designed staff of adjustable height mounted with a small (copper or stainless steel) video screen and speaker at the head. The screen is directed horizontally and is fixed at the height of the operator's face. An early model with balsa handle was replaced with a "xenolog" shaft which accommodates a series of interchangeable, cylindrical Plexiglas canisters built to house personal objects, fragments of the operator's story of immigration. The shaft could contain personal mementos, work permits, green cards, tourist visas, or requests denied: memory-sensitive media.

The video monitor displays a pre-recorded narration showing the operator's face. The small scale of the monitor and its closeness to the face of the operator are important to the concept: because the small screen draws the observer closer, and consequently closer to the face of the operator, the usual distance between the foreigner and the native is both physically and metaphorically diminished. Proximity permits recognition of the fact that the image and voice from the projection are those of the operator. This double presence, both actual and mediated, should incite the observer/listener to perceive the foreigner as both imagined and actual. As viewers are drawn in by the staff's iconic form, the symbolic strength of the form is transferred to the operator whose act of storytelling is further legitimized. This "speech-act equipment," as the artist calls it, creates an opportunity for communication. Its use in public space also occasions an interactive performance that reveals the limits of stereotypical media representations and which permits operators to transmit the unique character of their personal experience. A vicarious form of contact, the emergent dialogue makes strange normative assumptions about belonging and possessive relations to place. On this contested territory, it works differently from the dispersed panopticism of commercial and surveillance video technology, not to mention the proliferation of individuated instances of the "camcording of the city."[9]

Manipulating everyday uses of the electronic image, the Immigrant Instruments depart from familiar genres of self-representation such as the "funniest home video" or the talk-show format of televisual shock-therapy. Wodiczko makes the assumption that the viewer who encounters the operation of the *Alien Staff* will perhaps be intrigued by what appears to be the latest high-tech product. The artist describes the use of the *Staff* as simultaneously, representation, performance, communication and exchange:

> Usually when we look at the image of a speaker on our TV screens at home, we don't see the "actual" person speaking behind the image. This confrontation, facilitated by the operator and his or her staff, is therefore unexpected; the story told by the staff's operator is interrupted and even contradicted by the pre-recorded image which tells other stories and vice-versa. The image on the screen may show the operator recounting a tragic or comic moment concerning his or her alien status; however, the operator who holds the staff, thus relieved from the burden of telling this story, presents another face. Standing next to his or her own history, the operator asks the viewer, who now appears to be the stranger, to tell their own story. At this point a new space is created by the operator/object in relation to the spectator. The distinction between stranger and non-stranger is problematized here – maybe around this staff everyone becomes a different kind of stranger.[10]

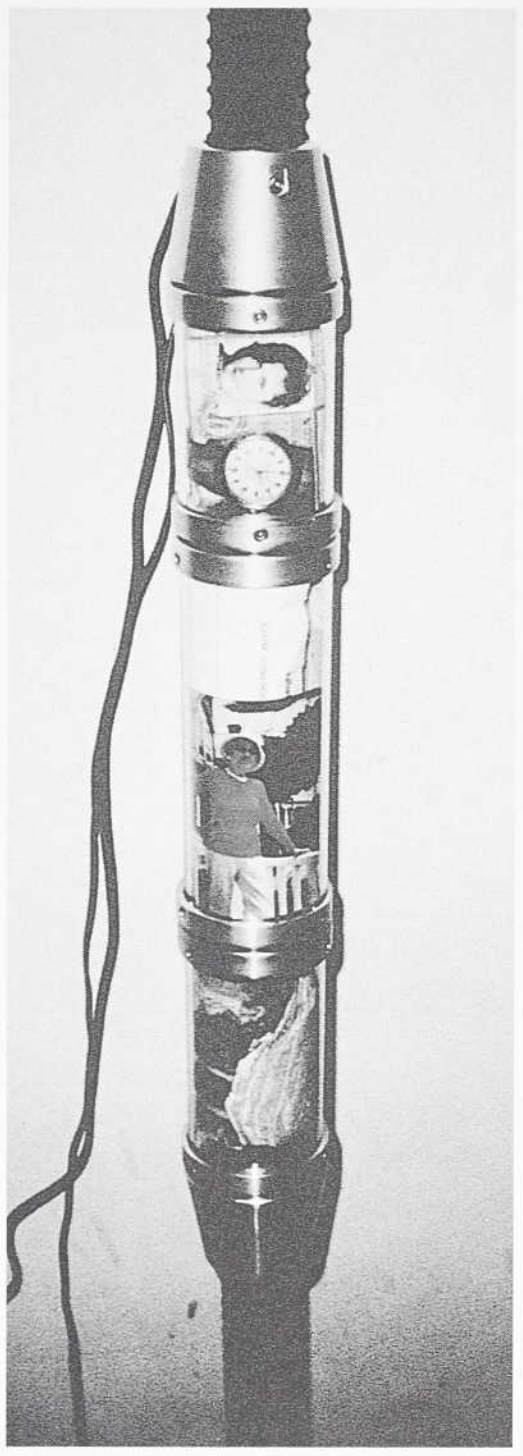
As a prop(osition), the *Staff* supports a process of inquiry, it brings identity into question – the identity of the operator and of the viewer. The gap between the "live" operator and the mediated image puts into effect an allegorical paradigm: it is from the vantage point of the present that the operator reconstructs memory, challenging the monumentality of the recorded narrative and perhaps even being influenced by her or his own image.

The strange familiarity of the technology is key to the interactive effect of the performance. In contemporary culture, the media play a prominent role in securing the stranger's identity as "them" or as "other." Television, and national TV networks in particular, participate in the cultural integration of the country. Wodiczko describes the difficulty this poses for immigrants, even when they are given access to public media:

> When the media (those of the mainstream or of ethnic minorities) give them the opportunity to communicate their experiences and make their opinions known, their needs and desires, immigrants find themselves trapped and reduced to silence. Feeling classified into preconceived categories of strangeness and difference, they have no chance of communicating the often unbearable complexity of their lives. . . .[11]

Against the assimilationist rhetoric of pluralism, Wodiczko believes that immigrants can be both the objects of and critics of actually-existing multiculturalism.

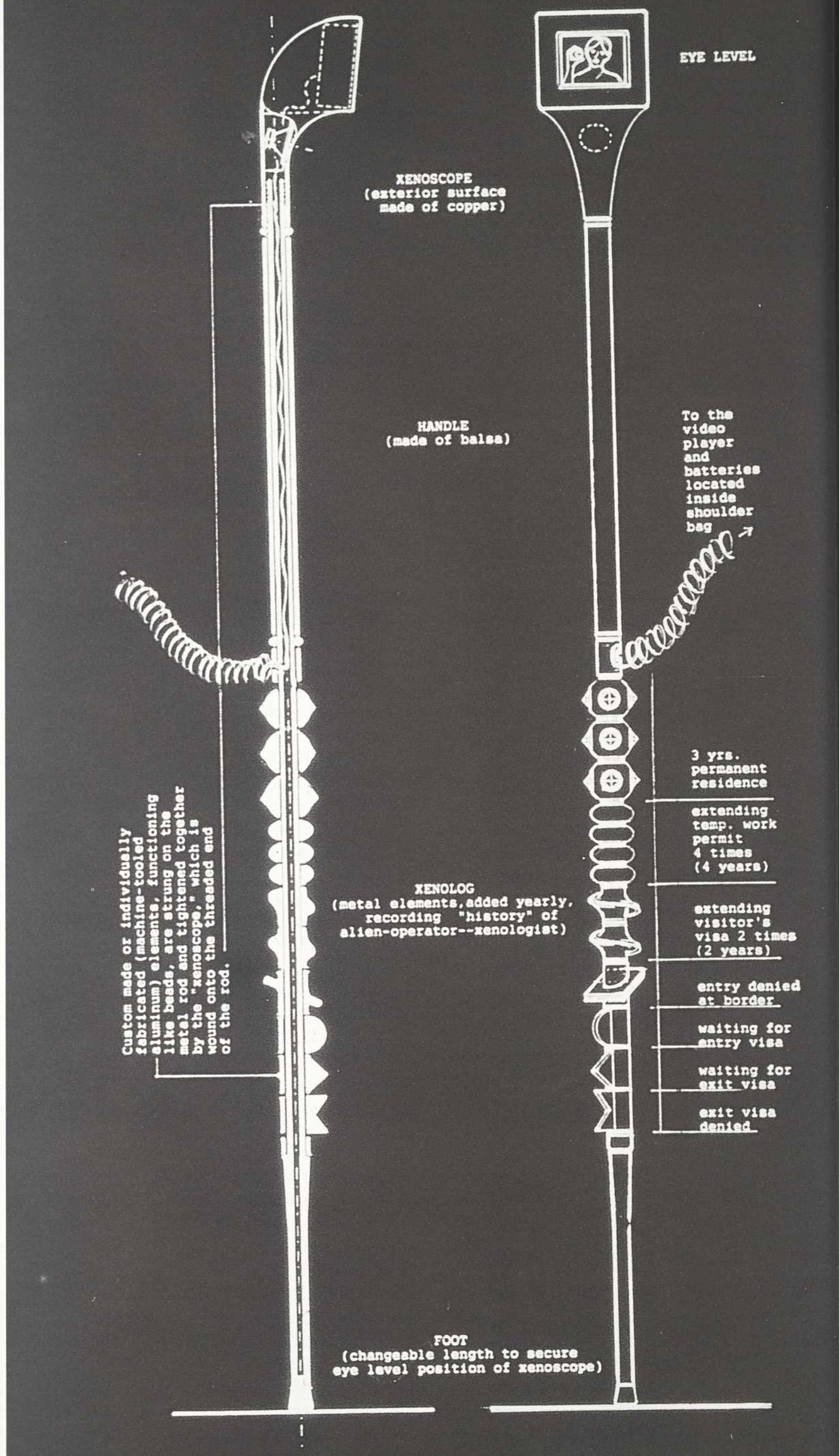
One of the first operators of the *Alien Staff* was Jadwiga Przybylak, a Polish artist-photographer who emigrated to New York in 1981. Przybylak's "xenolog" and projection from the "xenoscope" consists of fragments of experience which are brought together in an narration of her American experience as a *plejsy* (cleaning woman), *ofisy* (office cleaner) and *companiony* (companion to a wealthy, aging employer). By 1986, she became an associate professor at New York City's Institute of Technology. The *Alien Staff* provided her with a mechanism that allowed her to communicate her story of immigration first to students and colleagues and then publicly.[12]

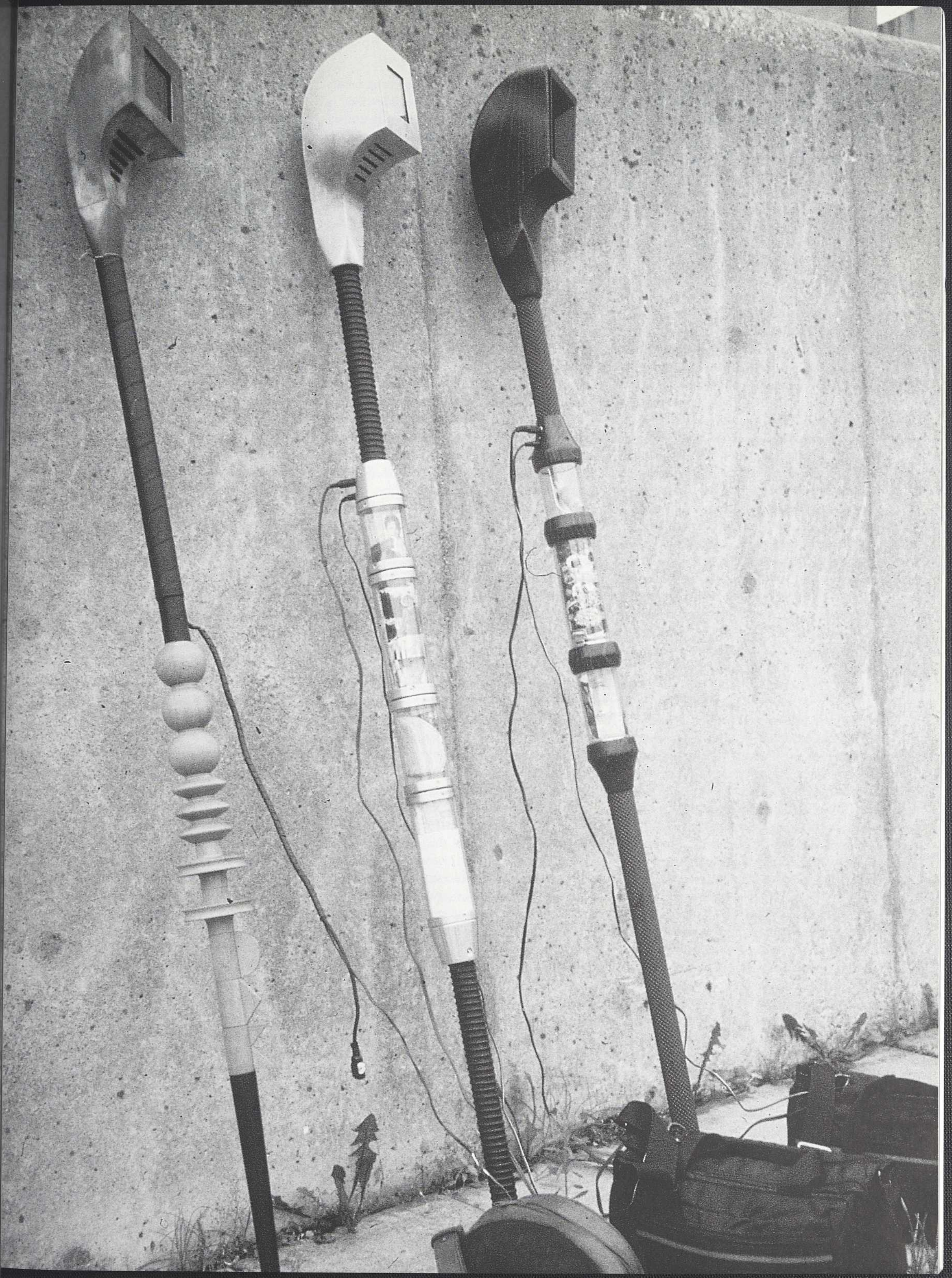


ALIEN STAFF (NEW YORK CITY), DETAIL, 1993.

DRAWING FOR ALIEN STAFF, 1992.

RIGHT: ALIEN STAFF (NEW YORK CITY), 1993.





I mention Jadwiga Przybylak's narration for the *Alien Staff* since labour exemplifies the immigrant's redemption through misery, a means of accession to the rights of citizenship by her or his living out of what economic liberalism expressed in the Horatio Alger stories: work hard, exploit yourself, and you will be welcomed into paradise. "The foreigner," writes Kristeva, "is the one who works":

> [Y]ou will recognize the foreigner in that he *still* considers work as a value. A vital necessity, to be sure, his sole means of survival, on which he does not necessarily place a halo of glory but simply claims as a primary right, the zero degree of dignity.[13]

In his discussion of the psychoanalytic understanding of the symbolic identification with nationhood, Slavoj Žižek suggests that the "Nation Thing" is something accessible only to "us" and not to "them." Paradoxically, while "they" can never have genuine access to the Nation Thing, they are a constant threat to "our" enjoyment of it. This ineffable object of identification is the remainder that exceeds the nation. Žižek views the nation as a "contingent discursive construction."[14] Enjoyment of the Nation Thing is predicated on the possibility, the threat, of its theft by outsiders. His theory coincides perfectly with the value of labour with respect to immigration. Recent immigrants are routinely characterized as "workaholics," "stealing" badly needed jobs. On the other hand, they are accused just as often of being parasitical "welfare gougers," depleting public coffers. Žižek argues that this paranoia is based on the enjoyment of something which is not ours, but intersubjective. Przybylak's performative speech act relates how the constitution of the nation relegates foreigners to a position of outsiderness, an operation that simultaneously blinds citizens to the real conditions that affect the social distribution of production and consumption.

The second of Wodiczko's Immigrant Instruments is the *Mouthpiece.* The French title, *Porte-Parole*, suggests the term "proxy." First designed in 1994, there are now three or more newer models. Performances have taken place in Rotterdam, Paris and Helsinki. Unlike the real-time speech act that can be enacted in tandem with the *Alien Staff*, the *Mouthpiece* consists of a specially-designed audio-visual monitor which covers the mouth of its operator and substitutes actual speech. The pre-recorded statements are edited and electronically perfected with the use of digital technology which allows for the possibility of changing the speed of the speech as well as the frequency, accent and sex of the voice. The image shown on the small monitor mimics the covered lips, disturbing the notion of free public speech.

With this interface, the operator and the device are technologically integrated. The distinction between the real and the mediated that was particular to the *Alien Staff* is collapsed, further estranging the possibility for and the nature of public communication. An efficient system of data retrieval is to be perfected so that users can respond to interactive situations. The *Mouthpiece* relieves the operator from having to interact directly; it emphasizes the fact that speaking in public, although a necessary aspect of the ideal of democracy, is perhaps (no longer?) not so "natural" an activity. Wodiczko calls this Instrument a democratic artifice. The *Mouthpiece* makes materially manifest the difficult conditions of democratic speech. Its futuristic appearance accentuates the modernist nostalgia for an organic community in which communication was less problematic than it ostensibly is in contemporary media environments. In the tradition of Benjamin as well as McLuhan, technical reproducibility yields differentiated results. The full effect of the *Mouthpiece* arises from social, political and æsthetic contradictions. These contradictions are then incorporated into a new device and performative situation which integrates the diverse elements into the same social spatialization, compelling them to rearticulate their differences.

For Wodiczko, the Instruments are "sufficiently absurd," strange enough for us to recognize their utopian impossibility, yet functional enough for us to imagine their possible production on a mass scale – artifice becoming second nature. As with the *Homeless Vehicles*, the viability of the product prompts viewers to imagine masses of operators invading the communicational field of the city. In the process, the work efficiently dissolves the ideology of utilitarianism. The apparent function of the Instruments allows for an easy entry into a difficult subject. It is hoped that viewers will not only fetishize the equipment, but will subsequently consider the broader social implications of the work. Immigrant Instruments display the sporting look of new technologies only to disrupt the monological tone of "public relations" and to create space for public speech and criticism.

The artist has spoken of the operator of the *Mouthpiece* as a cyborg or a virtual subject. Entering the technology fray, Wodiczko develops political applications for the cyberspectacle. I would insist on heightening, however, the level of contradiction involved in this participation. Take for instance the distinction between the technological interactivity of virtual reality in contrast to the awkward functioning of the *Mouthpiece.* The way this particular Instrument covers the mouth of its wearer brings to mind the iconic look of virtual reality goggles, yet there are fundamental differences between the rationalizations of the two design and technology concepts. Virtual reality creates for the eyes of its operator a perspectival, imaginary world in three-dimensional, Euclidean space. This abstract space is pre-programmed, scripted in advance, and enacts a regression, a *refoulement* – literally, a movement away from the public into a subjective interiority. The use of the *Mouthpiece* reveals social space, that which Henri Lefebvre distinguished from abstract, homogeneous space. Unlike abstract space, which posits the distinction between the perceiving subject and the world "out there," social space is both the medium of human action and its product.[15] As with Wodiczko's other works for critical public art, the *Mouthpiece* counter-simulates the instrumentality of utilitarian objects only to reveal their broader social functions.

It is in light of the more prevalent uses of imaging technologies that I would distinguish Wodiczko's project. Strangers equipped with the *Mouthpiece* gain an uncanny presence that seems out of place. By exposing their own integration as well as their displaced, displayed and alienated identities, operators lead participants to conceive the larger phenomenon of the disintegration of identity among non-immigrants. Through the performance of counter-narratives, operators can propagate this contagious process of the exploration of one's own foreignness and create new links based not on conquest, but on common strangeness.

STORYTELLER IN THE PUBLIC SPHERE

The material forms that make the Immigrant Instruments specially-designed equipment for public speaking gives their operators new æsthetic tools that help to overcome communication barriers. Wodiczko states that in the present world situation of emigration, the carriers of these instruments appear as prophetic storytellers as well as poetic interrupters of the everyday life of abstract culture. Better equipped than the average citizen, the operators become "virtuosos in the art of public speaking." He suggests, moreover, that the equipment could be connected, via satellite links, to an archive of video-recordings which could be drawn from for various purposes including impending deportation trials and other encounters with state officials.

With these works, the artist imagines how technology could serve a perceived need. However, the quixotic nature of the proposals reveals the complexity of the artist's approach to the idea of progress. Technology figures as both a factor in the decrease of public participation and also a means of dealing with the problem. One is reminded of Wal-

ter Benjamin's essay, "The Storyteller," in which he explored the influence of the press in capitalist society, how it menacingly "confronts storytelling" as a stranger and brings about a crisis in older forms of communication. "This new form of communication," he writes, "is information."[16] The Immigrant Instruments function in a public sphere that is generally occupied by publicity and the various privately-owned media. What are the conditions for public speech in today's urban agora; what is the relationship between storytelling and the exchange of information?

Wodiczko, after Rosalyn Deutsche, distinguishes the term public sphere from that of public space. The public sphere is a term attributed to the German political philosopher Jürgen Habermas. It describes the idealized sphere of liberal democracy as a space for citizens to exercise their right to critical public speech. A contradiction in the actualization of the public sphere is that it is based on the modern distinction of private from public; here, the public sphere remains the prerogative of private individuals. The Instruments provide a provisional means to become a legitimate citizen, a means of renewing the project of democracy by remaining sensitive to the fault line that underwrites the maintenance of the distinction between private and public.

To the extent that Wodiczko envisions a "public sphere," his projects are consistent with Habermas' view that participation in the public sphere is as much a political activity as it is a cultural or an æsthetic one.[17] The public sphere incorporates many different publics that seek legitimation through a proceduralist method which avoids majoritarian decision-making.[18] Wodiczko argues, however, that in actuality public space no longer exists, and new social relations such as "public relations" have rendered the public sphere a space of remote control. Like many of Habermas' critics, Wodiczko adds to this the fact that the public sphere has never been all-inclusive, keeping groups such as women, ethnic minorities, illegal immigrants, gays and lesbians, and workers from gaining access to public discourse. He also credits the ideas of Oskar Negt and Alexander Kluge as a corrective to Habermas' theory. While the public sphere can account for a plurality of publics, it seeks to incorporate them within a rational and idealized field, distinct from the marketplace. Negt and Kluge suggest a plurality of public spheres, or more accurately, "public spheres of production" that are not separate from neglected areas of experience such as work and commercial space. These authors combine a multiplicity of publics with the many and diverse "contexts of living," thereby understanding production and consumption as part of interconnected life-processes. Wodiczko acknowledges the complexity of their proposal when he asks:

> [How is it possible] to guarantee democracy if everything is more and more fragmented, and what forms of agreement and communication must exist between these different contestatory publics? [H]ow can we imagine their access to these spaces if they do not have access to the media, I mean to the same extent as other organizations such as advertising agencies?[19]

These very problems are expressed in the performance of the Immigrant Instruments. Wodiczko's differentiated critique of modernity and his modulation of neo-avant-garde tactics are manifest in the *Alien Staff* and *Mouthpiece.* These are rhetorical devices through which questions of immigration, citizenship and public space can be articulated. Conceived for the nomadic subject, their purpose is to disrupt the functionally and æsthetically-designed urban environment and open it up to strangers.

NOTES

1. Rosalyn Deutsche cited in Dick Hebdige, "The Machine is *Unheimlich*: Wodiczko's Homeless Vehicle Project," in *Public Address: Krzysztof Wodiczko*, Minneapolis: Walker Art Centre, 1992, p. 56.
2. David Morley and Kevin Robins, "Spaces of Identity: Communications Technologies and the Reconfiguration of Europe," *Screen* 30:4, 1989, p. 22.
3. Homi K. Bhabha, "Introduction," in *Nation and Narration*, London: Routledge, 1990, p. 1.
4. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil, 1980.
5. Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991, pp. 1-2. For a critical analysis of Kristeva's theory of signification, which could also be applied to Wodiczko's dual textualization and essentialization of the "stranger," see Rosemary Hennessy, *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*, New York: Routledge, 1993.
6. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, *op cit.*, p. 149.
7. Neil Smith, "Homeless/Global: Scaling Places," in Jon Bird, *et al.*, eds., *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, London: Routledge, 1993, p. 110.
8. Krzysztof Wodiczko cited in Jean-Christophe Royoux, "New Digressions of the Stranger," *Creative Camera*, August/September 1993, p. 41.
9. Kevin Robins, *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, London: Routledge, 1996, p. 139.
10. "Dissonant Identities: A Conversation with Krzysztof Wodiczko and Julie Carson," *Thresholds* #7, 1993, p. 2.
11. Wodiczko cited in Marie-Anne Sichère, ed., *Krzysztof Wodiczko: Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, p. 211 (translation by the author).
12. Jadwiga Przybylak's video-portrait is described in *ibid.*, pp. 220-222.
13. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, *op cit.*, pp. 17-18.
14. Slavoj Žižek, "Eastern Europe's Republics of Gilead," *New Left Review* #183, September/October 1990, p. 53.
15. See Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991.
16. Walter Benjamin, "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov," in Hannah Arendt, ed., *Walter Benjamin: Illuminations*, New York: Schocken Books, 1968, p. 88.
17. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence, Cambridge, MA: MIT Press, 1989.
18. See Seyla Benhabib, "Models of Public Space: Hannah Arendt, the Liberal Tradition and Jürgen Habermas," in *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, New York: Routledge, 1992, pp. 89-120.
19. Wodiczko in Sichère, *op cit.*, p. 315 (translation by the author).

The author wishes to acknowledge the helpful comments and encouragment of Brian Foss.

Marc James Léger is an artist and writer pursuing doctoral studies at the University of Rochester.

Ce texte examine une série récente de Krysztof Wodiczko intitulée « Immigration Instruments ». L'auteur contextualise ces œuvres à l'intérieur de différents discours sur l'abject, la citoyenneté, l'identité nationale et la *xénologie* ou science de l'étranger. Selon l'auteur, les interventions de Wodiczko donnent non seulement la parole à ceux et à celles qui n'y ont pas accès, mais révèlent aussi les contradictions inhérentes aux forces de nationalisation et de privatisation.

Un regard sur le Japon

A perspective on Japan

Noritoshi Hirakawa, Nobuaki Kojima, Natsuyuki Nakanishi,
Tomio Miki, Mariko Mori, Takashi Murakami, Hideki Nakazawa,
Shigeru Ohnishi, OK Girls, Tsuyoshi Ozawa, Michihiro Shimabuku,
Yutaka Sone, Soroku Toyoshima

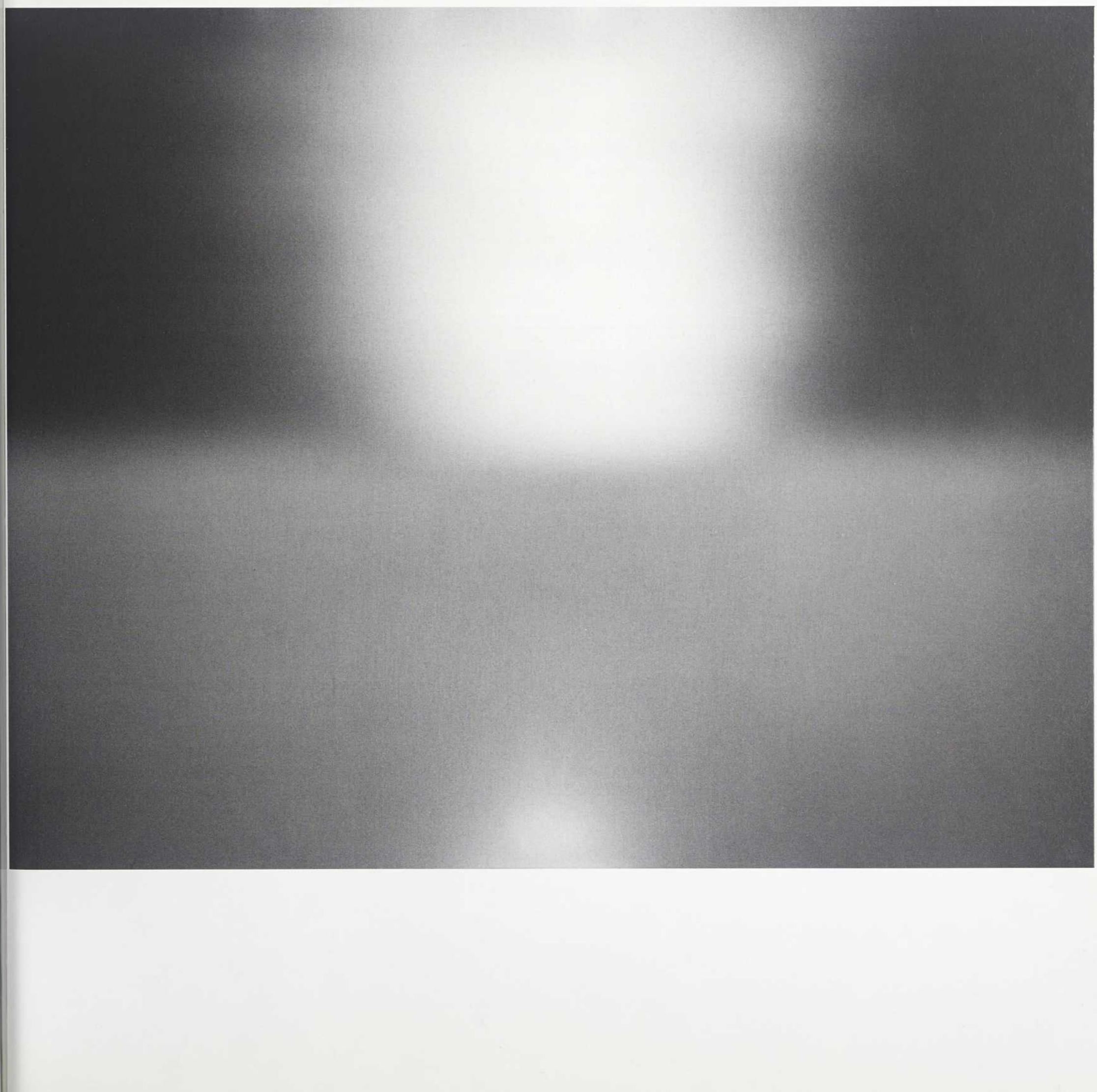
PROJET ~ PROJECT
Hiroshi Sugimoto

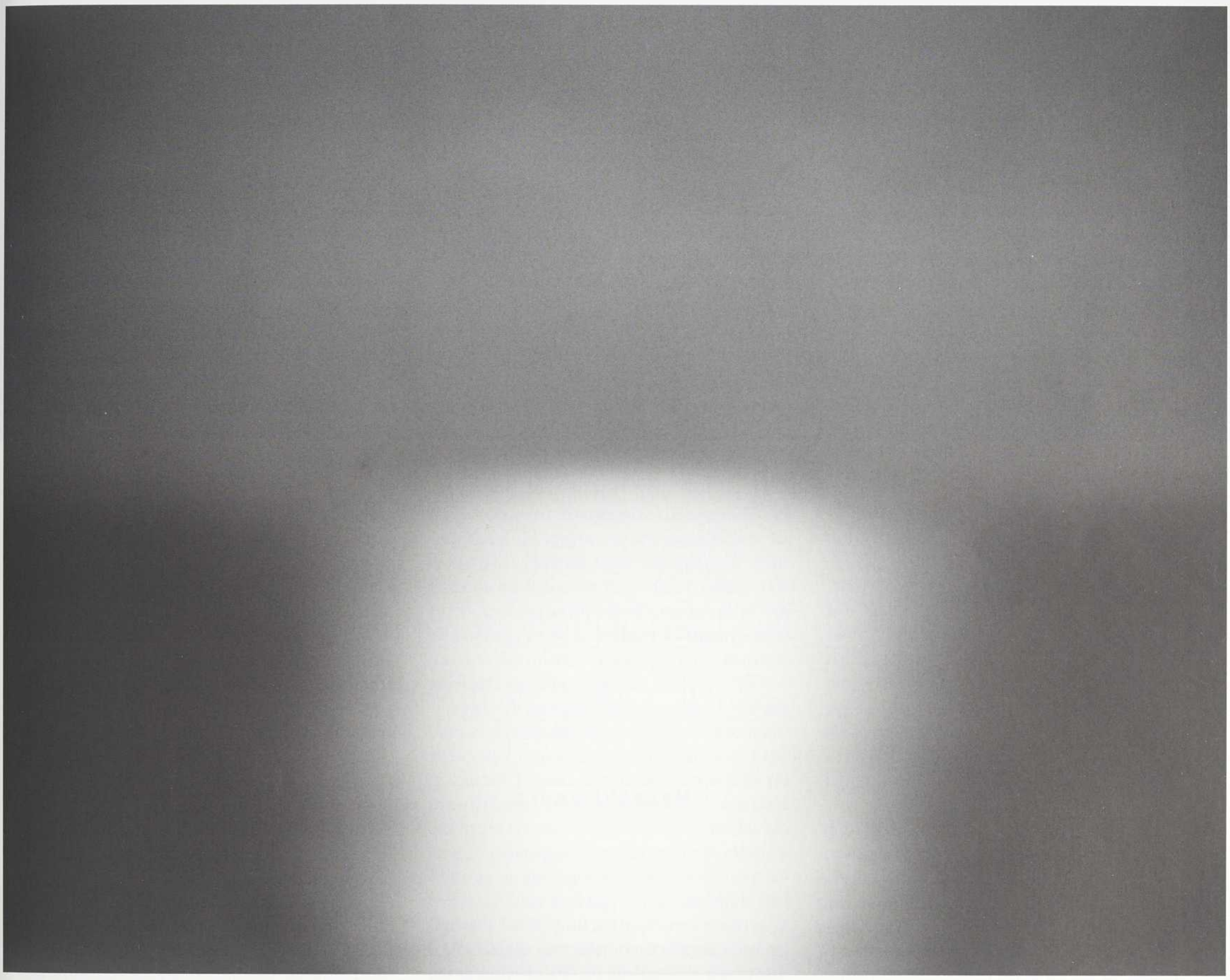
pages gauche et droite suivantes / following left and right pages
Bay of Sagami, Atami, 1996, photographies n. et b. / b. & w. photographs, 50,8 x 60,9 cm /20 x 24";
photo : courtesy Sonnabend, New York.

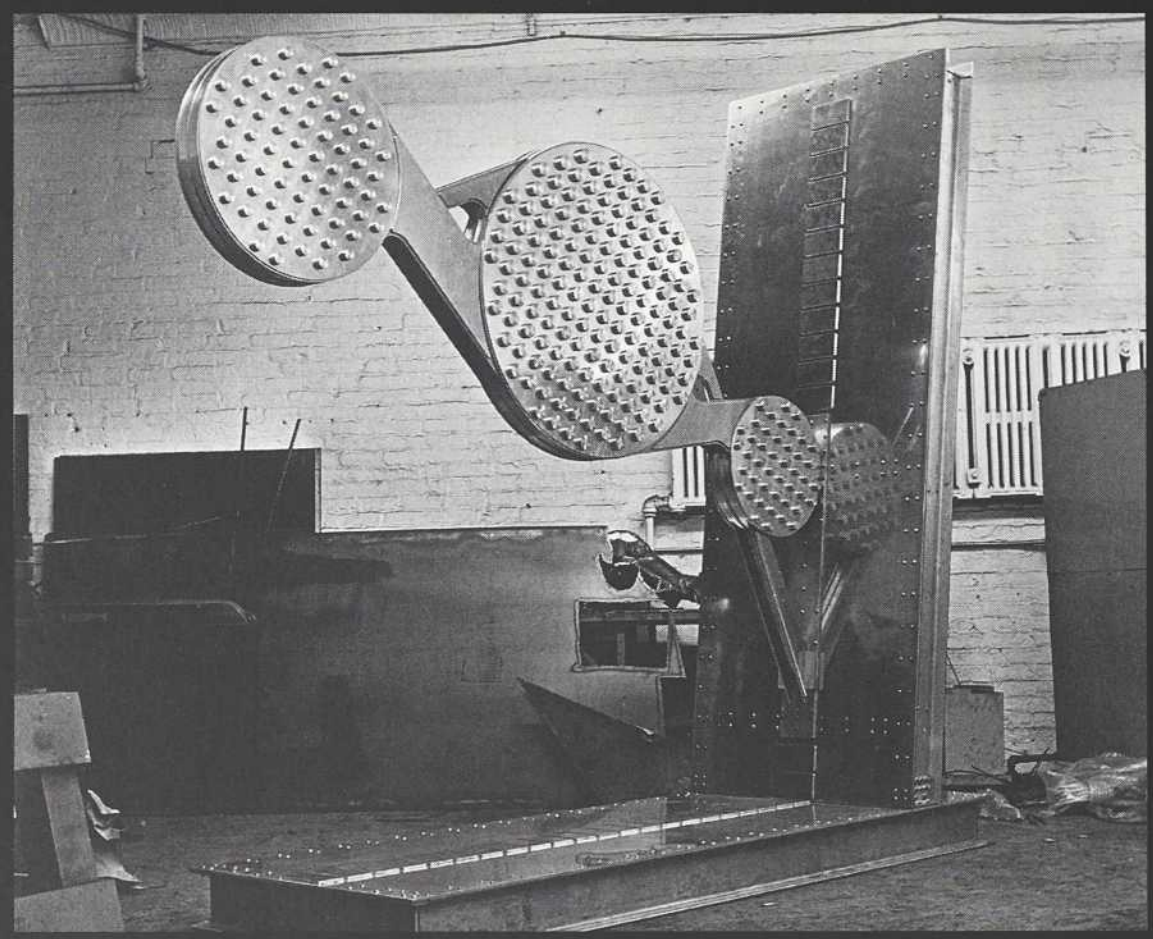
CANADA'S YEAR
OF ASIA PACIFIC
1997 L'ANNÉE
CANADIENNE DE
L'ASIE-PACIFIQUE



un regard sur le Japon







SOROKU TOYOSHIMA, **SANS TITRE**, 1969.

Une histoire de l'art contemporain au Japon

~ Masashi Ogura ~

En 1945, les forces armées américaines qui occupent le Japon lui impose la démocratie suite à sa défaite lors de la Deuxième Guerre mondiale. Ce nouveau régime s'imprègne lentement dans un pays qui n'avait connu jusque-là qu'un système social autoritaire. En art, cet avènement se traduit par la libération de l'expression artistique que l'on peut aussi percevoir comme expression de désir refoulé. Dans les années 1950, surtout à partir de 1953 après la guerre de Corée, un mouvement artistique semble prendre forme, lequel se permet de faire sensation. Ainsi, un peintre tente d'exposer un tableau grand format (5 x 7 m) dans une salle du musée. La presse diffuse la nouvelle et voici que, dans ce climat exubérant, naît le mouvement Gutaï.

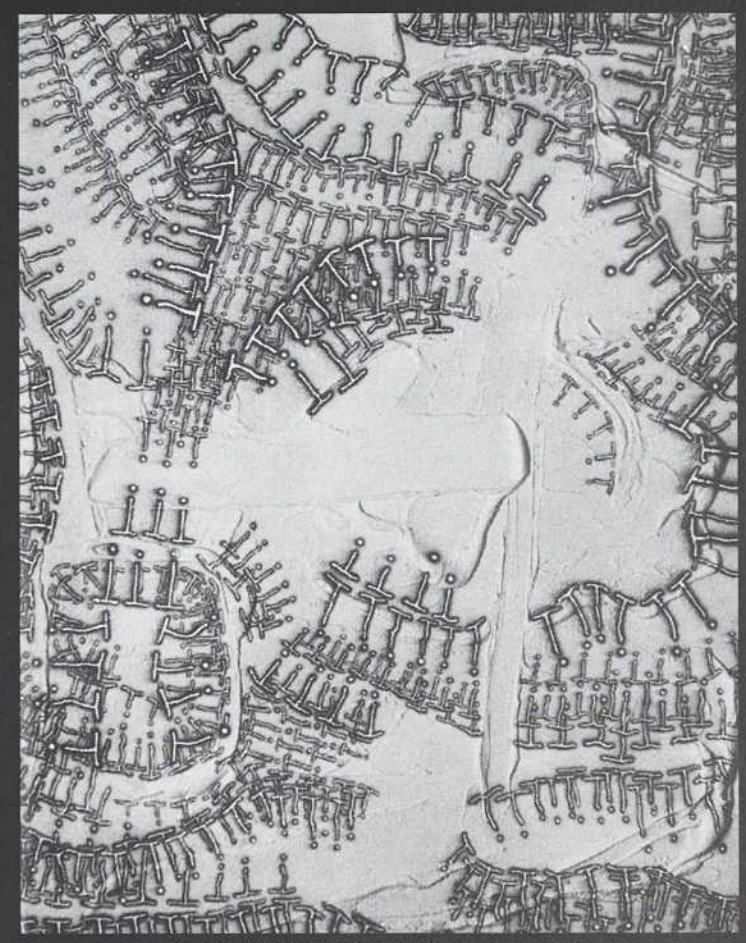
Fondateur du groupe Gutaï, Jiro Yoshihara rédige un manifeste où il écrit : « La matière n'est pas subordonnée à l'esprit. L'esprit n'assimile pas la matière. La matière commence son histoire et crie quand elle se manifeste telle qu'elle est. Faire valoir la matière est de faire activer l'esprit. En rehaussant l'esprit, nous amenons la matière à la sphère la plus élevée de l'esprit[1]. » Drôle de logique. Mais ne s'agissait-il pas tout simplement de transférer le sujet du désir à l'objet-matière ?

En 1958, le Japon fait l'expérience du regard de l'Autre. Michel Tapié, critique d'art français, découvre le groupe Gutaï et l'intègre dans l'exposition « Le Nouvel univers de la peinture. L'art informel et l'art Gutaï» qu'il présente dans un grand magasin d'Osaka. Par la même occasion, le Japon fait aussi connaissance avec la nouvelle tendance de l'Autre qui, pour lui, s'incarne dans l'Occident. En effet, dans cette même exposition, le Japon découvre entre autres, et à son tour, Giuseppe Capogrossi, Sam Francis, Willem de Kooning, Jackson Pollock et Georges Mathieu. De ce dernier, par ailleurs, on avait déjà pu voir une démonstration de son *action painting* dans la vitrine d'un grand magasin de Tokyo en 1957.

L'exposition de Tapié a été montrée dans plusieurs lieux au Japon (après Osaka, elle fut présentée à Nagasaki, Hiroshima, Tokyo et Kyoto) et, de fait, a exercé une forte influence sur les artistes japonais. Même les calligraphes traditionnels ont produit des œuvres marquées par les caractériques de l'« art informel ». Sous cette influence, l'artiste mathématicien, spécialisé en topologie, Shigeru Ohnishi est considéré comme l'un des artistes représentatif de l'art informel. La jeune génération, quant à elle, a plutôt retenu l'acte corporel qu'entraîne l'*action painting*. Et plus tard, aidée par cette découverte, elle aura compris que n'importe quel médium peut permettre de produire des « choses visuelles ».



SHIGERU OHNISHI, Nº 9, VERS 1959.



NATSUYUKI NAKANISHI, IN 59E, 1959.

À cette influence de l'art informel, quelques années plus tard encore, il faut aussi ajouter l'avènement du Néo-Dada[2] de New York et du Nouveau Réalisme français. Ces influences se sont manifestées dans l'explosion expressive de jeunes artistes dont les œuvres furent présentées lors des dernières éditions de l'exposition « Indépendants », organisée par le journal *Yomiuri* (1959-1963). On y trouvait le chaos d'expérimentations diverses caractérisées à divers degrés par l'emportement de la jeunesse. À cet égard, Nobuaki Kojima et Soroku Toyoshima, partis du Japon depuis, sont les représentants les plus actifs des expositions organisées par Yomiuri.

Il faut mentionner qu'à cette époque, ce fut le secteur privé qui contribua au développement du mouvement d'avant-garde. Nous avions l'habitude de visiter l'exposition organisée par le journal *Yomiuri* dans l'espace d'un grand magasin ou d'un musée[3]. Le Musée national d'art moderne de Tokyo, inauguré en 1952, n'a suivi la démarche de l'avant-garde qu'avec quelques années de retard. Quant aux galeries d'art, bien que les jeunes artistes devaient louer des espaces pour montrer leur travail, comme c'est souvent le cas encore de nos jours, quelques galeries commerciales pionnières sont apparues à la fin des années 1950 dont la plus renommée était la Galerie Minami. À mesure que le monde de l'art contemporain se constituait autour de ces galeries, le rôle des critiques d'art prenait de l'importance. Une poignée de critiques d'art réussit à s'accaparer le pouvoir en manifestant son savoir sur la scène internationale. L'Université des arts Tama les invita comme professeurs. La revue d'art *Bijutsu-Techo*[4] leur permit d'introduire au Japon les nouvelles tendances de l'art à travers le monde (surtout celles des États-Unis) et de contribuer à l'institutionalisation du milieu de l'art en liant musées, galeries et mécènes privés.

Avec les années 1960 s'instaure l'ère des industries culturelles[5] et de l'institutionnalisation de l'art contemporain. Quand en 1964 le journal *Yomiuri* décide de mettre fin à ses expositions « Indépentants »[6], on assiste à quelques tentatives d'élargissement des activités artistiques dans les milieux urbains. Mais ce ne sont que des événements éphémères, comme les Happenings du High Red Centre. Déjà, plusieurs jeunes artistes se sont tournés vers l'étranger: Yayoi Kusama part pour New York où il réside de 1958 à 1977; On Kawara quitte le Japon en 1959 et s'installe à New York en 1965; Tetsumi Kudo part pour Paris en 1962 alors que Shusaku Arakawa arrive à New York en 1961. Pour ceux qui restent, il devient de plus en plus clair que la survie est impossible à l'extérieur du milieu de l'art. Le temps de l'explosion expressive est déjà du passé et, pour ne pas être en marge, l'artiste doit donc faire partie d'une des rares galeries du Japon. Pour visualiser le milieu à cette époque, la figure du quadrangle semble appropriée: la Galerie Minami, le Musée national d'art moderne, la revue *Bijutsu-Techo* et l'Universite des arts Tama à chaque angle et, au centre, quelques critiques d'art puissants.

Parmi les artistes qui travaillaient (et travaillent encore) uniquement au Japon, on retient, comme étant représentatifs des années 1960, les noms de Natsuyuki Nakanishi et Jiro Takamatsu. Le cas de Tomio Miki (1938-1978) mérite également d'être mentionné. Après sa participation à l'exposition « Yomiuri Indépendants », il obtient un prix prestigieux en 1964 pour la réalisation d'une de ses oreilles en fonte et se mérite le sobriquet « Miki de Mimi » (*mimi* veut dire oreille en japonais). En 1965, la Galerie Minami présente toute la gamme de ses œuvres en forme d'oreilles. Il est l'un des représentants japonais à la Biennale de Venise en 1968 et à la Biennale de Sao Paolo en 1969, toujours avec ses oreilles. Comme ses oeuvres prennent souvent des dimensions extraordinaires, les frais de production pour la fonte des métaux sont très élevés. Miki devient donc dépendant de sa galerie (et de son critique d'art). Même s'il se lasse d'être connu sous le nom de « Miki de Mimi » et tente de faire autre chose à plusieurs reprises, pour rester en bons termes avec sa galerie, il doit continuer à faire des oreilles. Vers 1976, avant ou après son deuxième séjour à New York[7], il semble que Miki ait eu des problèmes avec sa galerie (peut-être aurait-il vendu une pièce sans autorisation) qui refuse donc d'exposer ses nouvelles pièces[8]. Pour les montrer par lui-même, Miki doit trouver une galerie hors du milieu de l'art. Intitulée « From Apple Yard to Spring Heart, 1971-1977, New York-Tokyo », l'exposition a lieu dans la galerie Green Collections, normalement réservée à la présenta-



NOBUAKI KOJIMA, **FLAGGING**, TSUBAKI KINDAI GALLERY (TOKYO), 1964.

tion d'objets design. Miki y fait voir à la fois son nouveau travail conceptuel et ses oreilles habituelles. Mais peu de personnes du milieu de l'art assistent au vernissage et on ne mentionne pas ses nouvelles tentatives. Cette exposition a lieu en 1977, un an avant la mort précipitée de Miki.

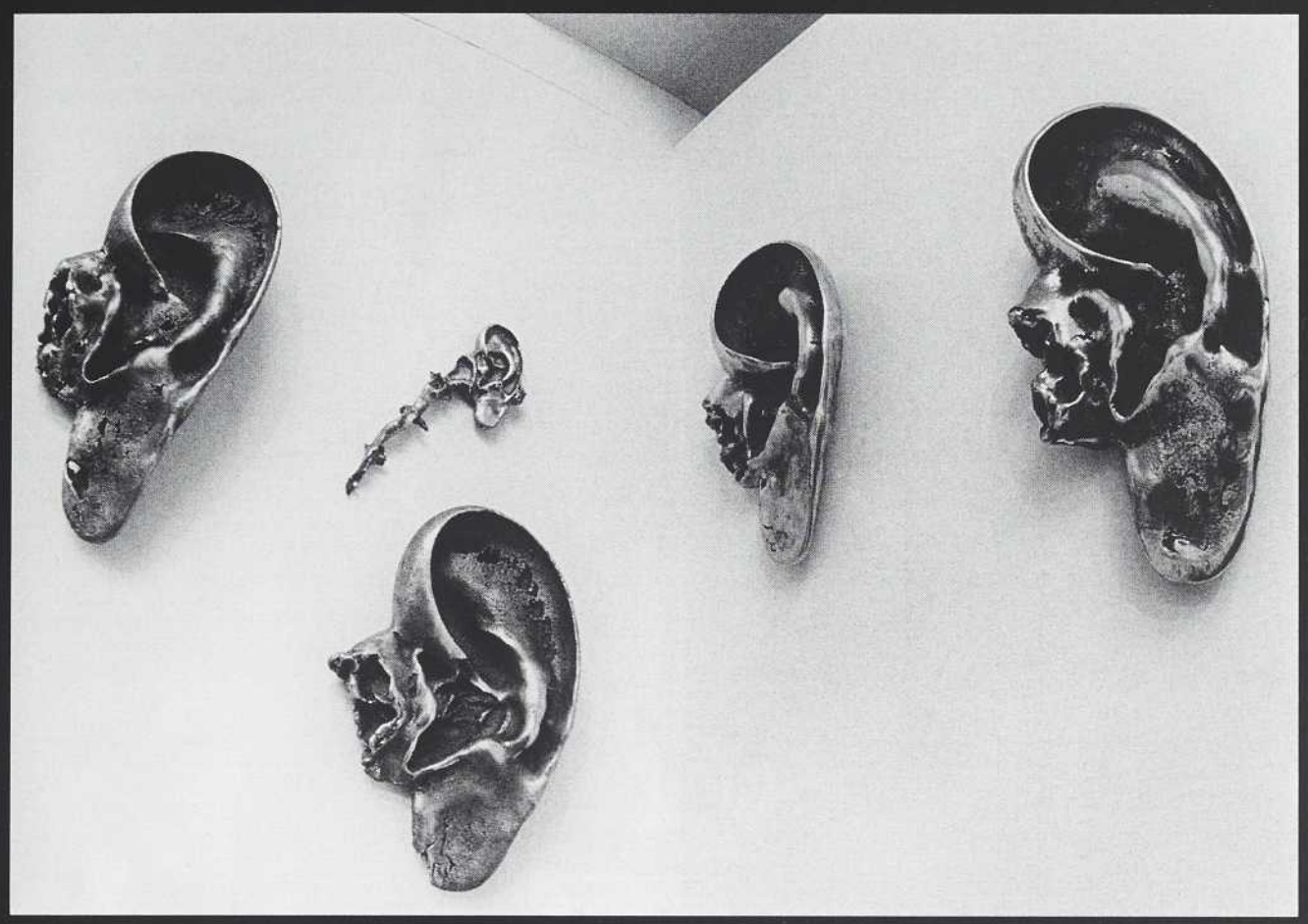
Il est vrai que, jusque là, le monde de l'art contemporain du Japon était petit et bien organisé. S'il y eut une période trouble dans le milieu universitaire à la fin des années 1960, la structure du quadrangle demeura inchangée et fonctionna comme dispositif de refoulement. La nouvelle génération des artistes n'avait plus qu'à développer un art introspectif qu'on a nommé « Mono-ha » (école de la chose). D'un certain point de vue, Mono-ha et ses successeurs furent les héritiers de l'art Gutaï, avec leur prédilection pour la matière[9].

Si le début des années 1970 fut plutôt morne sur le plan de la créativité artistique, dans la deuxième moitié, un changement structurel commence à se faire sentir. Dans le secteur privé, le grand magasin Seibu se montre vite ambitieux dans le domaine de l'industrie culturelle. Le président du Groupe Seibu s'entoure d'intellectuels et, en 1975, ouvre à l'étage le plus élevé de son magasin de Tokyo (Ikebukuro) le Musée Seibu, en tant que symbole prestigieux d'une grande entreprise[10]. Beaucoup de gens importants du milieu de l'art, artistes, critiques et galeristes, tenteront de s'allier avec ce musée. En 1979, un autre musée privé, le Hara Museum of Contemporary Art, est inauguré. La même année, la carte des galeries se transforme puisque la Galerie Minami ferme ses portes suite au décès de son directeur. Quant au secteur public, on assiste enfin à l'apparition de musées dans les communautés locales de diverses régions. Le schéma quadrangle s'écroule au début des années 1980.

L'augmentation du nombre de musées a entraîné l'avènement d'une nouvelle génération de conservateurs, plus sensibles à l'art contemporain, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur du Japon, et qui connaissaient déjà le néo-expressionnisme. S'ils ont réussi à détrôner les critiques d'art de l'ancienne génération, c'est qu'ils ont su prendre en main l'organisation des expositions dans leurs musées et faire connaître l'état actuel de l'art et les artistes importants. Ils sont arrivés à présenter des artistes étrangers à une plus grande échelle qu'auparavant. Grâce à eux, « l'internationalisation » de la scène artistique japonaise s'est accélérée pendant les années 1980.

Mais, qu'en est-il de l'art contemporain japonais des années 1980 ? Il s'agissait de nouveau du regard de l'Autre. Aux yeux des Occidentaux, le Japon constituait une culture tout à fait différente, avec un double visage : d'un côté, la part irrationnelle, primitive et animistique, avec son Zen et son kamikaze; de l'autre, la part modernisée, avec ses industries et ses nouvelles technologies. À la fin des années 1980, deux expositions consacrées à l'art contemporain japonais circulaient presque en même temps en Amérique du Nord : « A Primal Spirit » et « Against Nature »[11]. La première, comme son titre l'indique, soulignait le caractère « primitif » de l'art japonais (la plupart des artistes dans cette exposition manifestaient une certaine affinité avec Mono-ha) et la seconde laissait entrevoir une nouvelle tendance issue du tissu urbain, plus artificielle et distante de la tradition prémoderne (à noter que tous les artistes inclus dans cette exposition ne montraient pas cette particularité). Cependant, il semble que, depuis le début des années 1990, ce binarisme tende à perdre de sa validité car la réalité ambiante a déjà radicalement changé. La société post-industrielle japonaise a fait tarir la source de la culture traditionnelle. Désormais, pour les jeunes artistes, il ne reste qu'à refléter la réalité actuelle ou à se cantonner en soi-même pour y échapper.

Le Japon conserve encore son caractère « Autre » et son art continue à piquer la curiosité, comme un exemple hors du commun. C'est un pays où l'on peut découvrir quelque chose d'inusité, comme le régime impérial – son art recèlerait donc quelque chose d'étrange... Un art obscène et sensationnel pourrait y exister puisque ce pays a déjà produit une fameuse estampe dite « japonaise »... Il y aurait aussi un art technologique spectaculaire parce que c'est un pays où l'on aime les jeux vidéo et les gadgets... La vie coûte cher, mais c'est un pays amusant... Pourtant, j'aimerais terminer en soulignant qu'il est possible, aujourd'hui, de ne pas être attaché à un endroit déterminé. Les artistes peuvent se déplacer et travailler hors



TOMIO MIKI, OREILLES, INSTALLATION À LA GALERIE MINAMI, 1972. © SHIGEO ANZAI.

de leurs pays. S'ils se trouvent dans un autre contexte culturel, ils doivent réfléchir sur leur identité culturelle. Ils peuvent présenter un art qui traverse les différences entre contextes culturels, tout en conservant leur propre identité, leur propre profondeur. Je crois que ce sont leurs noms que l'avenir retiendra.

NOTES

1. Une autre traduction de ce manifeste est donnée par Francette Delaleu dans le catalogue de l'exposition « Japon des avant-gardes 1910-1970», présentée au Centre Georges Pompidou en 1985. Je cite à titre de référence la partie correspondante de cette traduction: « Il [l'art Gutaï] participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière, qui ne lui est ni assimilée ni soumise et qui, une fois révélée en tant que telle, se mettra à parler et même à crier. L'esprit la vivifie pleinement et, réciproquement, l'introduction de la matière dans le domaine spirituel contribue à l'élévation de celui-ci.» (p. 293-294).
2. En septembre 1964, Jasper Johns fait un séjour au Japon alors que Robert Raushenberg vient à Tokyo en octobre pour assister à un débat public.
3. À Tokyo, il existe toujours un grand musée public qui loue ses salles d'exposition: le Tokyo Metropolitan Museum (Musée de la Ville de Tokyo). C'est là que le journal *Yomiuri* a organisé sa fameuse exposition annuelle « Yomiuri Indépendants » de 1949 à 1963.
4. Fondée en 1952, *Bijutsu-Techo* existe toujours et est reconnue comme étant presque la seule revue d'art contemporain au Japon. On l'appelle aussi BT.
5. L'exposition universelle d'Osaka en 1970 marque une étape importante de l'industrialisation de la culture.
6. En 1962, le Musée de la Ville de Tokyo a élaboré de nouvelles instructions pour l'exposition des pièces, en vue de restreindre la liberté « excessive » des exposants à l'intérieur de son musée. Il était clair que ces nouvelles directives visaient l'exposition « Indépendants » de Yomiuri. Le journal a donc dû se ranger du côté de l'ordre.
7. En 1972, Miki a fait un premier séjour de presque un an à New York. Il retournera à New York de février à septembre 1976.
8. La Galerie Minami a fait seulement deux expositions Miki, en 1965 et en 1972 respectivement.
9. Voir *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1989, p. 109 et 110.
10. Il a été transféré à un autre bâtiment et s'appelle le Sezon Museum of Art. De plus, un musée d'art contemporain, le Sezon Museum of Contemporary Art, a été ouvert à Karuizawa en 1981.
11. « A Primal Spirit – Ten Contemporary Japanese Sculptors » a été présentée au Los Angeles County Museum (17 juin-26 août 1990), au Museum of Contemporary Art, Chicago (25 octobre 1990-1er janvier 1991), au Modern Art Museum of Fort Worth (17 février 1990-28 avril 1991), au Musée des Beaux-Arts du Canada (28 juin-22 septembre 1991); « Against Nature » a été présentée au San Francisco Museum of Modern Art (15 juin-6 août 1989), au Akron Art Museum (8 septembre-5 novembre 1989), au MIT List Visual Arts Center, Bank of Boston Art Gallery (9 décembre 1989-11 février 1990), au Seattle Art Museum (22 mars-13 mai 1990), au Contemporary Arts Center, Cincinnati (8 juin-27 juillet 1990), à la Grey Art Gallery, New York University (10 septembre-27 octobre 1990), au Contemporary Arts Museum, Houston (16 novembre 1990-12 février 1991).

Masashi Ogura est directeur de l'Institut des arts plastiques à Kitakanto, au Japon.

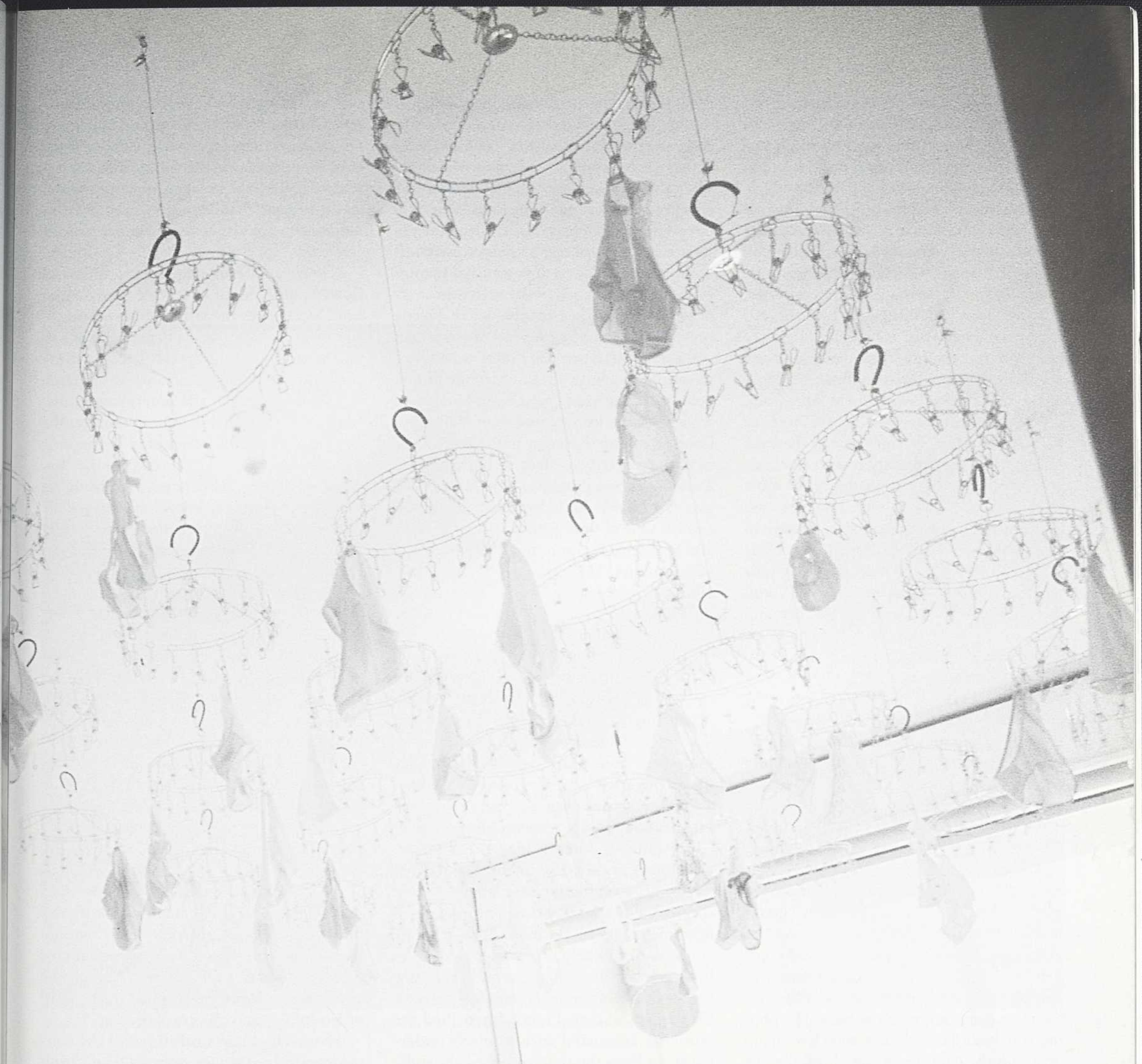
The author retraces the beginnings of contemporary art in Japan back to post-WW II. Focusing on European and, especially, American influences, the author surveys key events, institutions and figures that paved the way for the current generation of Japanese artists. While post-industrial society has dried up the sources of traditional art in Japan, younger artists are now striving to express their own reality and attain international recognition.



NORITOSHI HIRAKAWA
GARDEN OF NIRVANA



GARDEN OF NIRVANA, 1997, INSTALLATION; PHOTO: NIRO IHARA, COURTESY DEITCH PROJECTS.



In the *Garden of Nirvana*

An interview with Noritoshi Hirakawa

~ Jim Drobnick and Jennifer Fisher ~

An unsettling dissonance exists between the metaphysical title of Noritoshi Hirakawa's recent installation, *Garden of Nirvana*, and its earthy materiality. Contrary to what might be imagined by the evocative words – a sylvan retreat, a lush tropical grotto, a serene oasis – the installation is banally comprised of a number of women's underwear clamped to metallic hoops suspended above visitors' heads. Formally, it is a study in contrasts: delicate, droopy clothing held by a clinical, industrial apparatus. An attentive viewer can easily make out stains, frayed edges, and other marks of wear on the intimate apparel, although some look department store fresh. Any question of whether they are "real" or not is answered not by sight, but by the sense of smell. One may readily rise on tiptoe to get within sniffing distance, but for most visitors, the vinegary, musky odour detected upon entering the room is proof enough of their bodily provenance. A sign that reads "Dear Miss, Thank you for contributing your white(y) panties. Right now! N.H." and points in the direction of a private changing room, ostensibly reveals the method by which the articles were procured: voluntary donation. It soon becomes obvious that the aromatic "chandeliers" of panties are not the only element of this spectacle – we too are on display, by both passersby gazing through the street-level window and by the gallery attendant.

The label "provocateur" inevitably arises when artists address sexual taboos and bodily processes. With the work of Hirakawa, a photographer who has also worked in audio, video, performance and installation, the label is certainly fitting, yet doesn't go far in explaining the affective power of some of his work. In a positive vein, one could argue that Hirakawa focuses on highlighting and transgressing restrictive moral codes that, for the most part, centre on the body. His photographs record individuals (mostly women) breaking the confines of moral inhibitions and disciplined behaviour. Photographing women in men's restrooms, for instance, or the puddle resulting from women urinating in the street, challenges societal conventions regarding the gendering of public space and inconsistent norms of acceptable bodily conduct. Hirakawa is also an impresario of the hidden and overlooked. In collecting and displaying objects that bear traces of the body, such as menstrual pads and underwear, the artist attempts to recuperate corporeal processes that society shuns and endeavors to render invisible. The homogenizing dictates of culture are candidly subverted by Hirakawa's portrayal of the diversity of personal desires and physiological needs.

Yet even as this work confronts the arbitrary controls placed upon pleasure and the body, disturbing questions emerge concerning the politics of representing, objectifying and commodifying his "collaborators" and the products of their bodies. Hirakawa likens his practice – in which strangers are encouraged to act out suppressed desires – to sociological investigations. That his subjects are mostly women, however, immediately raises suspicions of patriarchal manipulation, whether the activity is framed as art or social science. Coercion may not be directly present, but troubling aspects of voyeurism and exploitation permeate these works, implicating viewers in a realm of foggy gender politics. While some critics align Hirakawa's work with the iconic scandals of Manet and Courbet, raising the legacy of the avant-garde is not necessarily a effective legitimating strategy.[1] As works such as *Olympia* and *Origins of the World*, and Hirakawa's, contest a certain type of bourgeois puritanism, they also problematically reiterate the privilege of male desire. The collaborator's disclosures, which have been harvested in the promise of a liberating friendship, are provided few safeguards against potential misuse.[2]

The history of women's underwear in the West confirms its connection between the parallel constructions of taboo and male desire. Fashion historians Anne Hollander and Valerie Steele have traced the trajectory of underwear from being "an absolute masculine prerogative" (*i.e.*, worn only by men) to an erotic obsession when adopted by women.[3] Long taboo for any respectable woman, a "dirty-minded" interest in women's underpants arose as pant-like undergarments began to be worn by middle-class women in the 1850s. Before this time any separation of women's legs by cloth had been regarded as obscene or unholy. Pants were worn only by female acrobats and prostitutes, and such professions were viewed as sexually depraved. This legacy of sexual taboo intensified the eroticism associated with women's underpants. In Paris the can-can teased the audience with suggestive views of frilly underwear. Eventually even "virtuous wives" began to artfully conceal their genitals in seductive play which intensified the thrill of exposure in what Steele calls, because it is so commonplace, "normal" fetishizing.[4]

The focus that *Garden of Nirvana* places on the sensorial aspects of panties – their stains, smell and textures – characterizes, in Steele's terms, that of a "true" fetishist. Whereas normal fetishism is directed toward the artifacts of a specific person, the true fetishist is aroused by the smell and feel of the panties themselves (p. 124). Steele relates how, in Japan, vending machines have been stocked with underpants "guaranteed to have been worn by a Japanese schoolgirl" at $30 apiece. Describing a context where Japanese law prohibits the representation of female pubic hair, yet where no-panty cafe's and panty auctions are long-standing popular attractions, Steele notes that "the ubiquity in Japan of panty voyeurism is so great that not only specialist fetish magazines, but also mainstream periodicals cater to it" (p. 123).

Garden of Nirvana equates women and flowers, with odour being the experiential link. Steele cites the writer Octave Uzanne, who compared a woman in lingerie to a flower, "whose innumerable petals become more and more beautiful and delicate as you reach the sweet depths of the innermost petals. She is like a rare orchid, who surrenders the fragrance of her mysteries only in the intimacies of love" (p. 117). Interest in the "fragrant mysteries" associated with women's clothing is classically known as "perversion" in the sexology and psychoanalytic literature. Freud, for instance, conceded the vital connection between sexuality and olfaction in the animal kingdom, yet relegated it to an inconsequential status in humans. In the evolutionary scheme of development, humankind had risen up onto two legs, thus diminishing the role of smell; to link sex and smell again carries with it the danger of regression, of the re-emergence of the animal, in short, the threat of psychosis or neurosis.[5] Neglecting to distinguish between the proper objects of disgust and desire elicits condemning nomenclatures such as infantilism and coprophilia. Yet, as Steele and others have argued, defining conclusively what constitutes "normal" and "deviant" behaviour is an impossible task, one hopelessly compromised by ideological and other biases. Not the least of which is the sexist rhetoric used to situate and enforce gender relations: women who fail to live up to the fragrant mystery of Uzanne "are traitors to the ideal of femininity and objects of disgust."[6]

Historian Alain Corbin traces the contemporary intolerance towards odour back to the Enlightenment and the development of an "olfactory vigilance" in regards to bodily emanations and civic space.[7] The project of modernity has also involved a rationalization of the senses, according to Constance Classen, David Howes and Anthony Synnott, in which vision was prioritized to such a degree that "olfactory silence" was a direct outcome.[8] The conflation of desire and disgust promulgated in *Garden of Nirvana* thus taps into two centuries of odour anxiety, both in the personal and public realms. Hirakawa violates not only the assumed predominance of the visual in the ideology of the gallery, but also one's sense of private space and identity. The enforced intimacy is confrontational – the odour is unavoidable, one cannot help but to breathe it in. In some ways the

piece positions itself as a litmus test of sensitivity and sensibility: How quickly does one react? Is it prudishly or pruriently? A decision based on instinct or intellect? Regardless of the response, odour is the key element in confusing the segregated domains of the biological and the social, the sensory and the semiotic.

Relevant to this installation are Buddhist spiritual practices that have deployed the outrageous to collapse dualist distinctions between the sacred and profane. A popular Zen story illustrates a method of seeking enlightenment in the most repugnant of objects: when a master was asked "What is the Buddha?," he answered "That pile of shit in the courtyard." There is a tradition within Buddhism of meditation on what is "disgusting" – corpses, skulls or feces – in order to cultivate dispassion. Yet at the same time, nirvana, in Tantric and Zen traditions, can be found both through the deliberate heightening of the senses as well as through the ascetic control of them. In bringing the focus to what is conventionally "disgusting," *Garden of Nirvana* can be contemplated as a clash of tasteful and distasteful objects, ugly and beautiful experiences, desirable and repulsive sensations. The Buddha, reputedly, never articulated what nirvana *was*, only what it *was not*. Both underwear (by being concealed) and odour (by its ethereality) are provocative metaphors for the state of nirvana, which exists everywhere yet is invisible. Scent thus constitutes an intense sensory presence that circumvents iconographic prohibitions within Buddhist tradition.

Garden of Nirvana evidences the materiality of bodily processes that resides on the razor's edge between revelation and offense. Smell here has an anarchic potential. De-



WOMEN, CHILDREN AND THE JAPANESE (MAKIKO SAKURAI, 32, 4:50 P.M. OCTOBER 3, 1994, NISHIHARA ITCHOME, SHIBUYA-KU, TOKYO), 1994; PHOTO: COURTESY WAKO WORKS OF ART.

Besides the allusions to fetishism, one might also be inclined to reflect upon *Garden of Nirvana* in the context of Buddhist practices. Does the installation trivialize nirvana as a ribald "heaven" of "getting-into-women's-pants" or does it have more subtle implications? Nirvana describes the state of final emancipation, a state beyond attachment. Literally the term means "blown out," a combination of the Sanskrit "van" (to breathe or blow), with "nir" (the negation). It encompasses a blissful experience of knowing the absolute, which is distinct from quotidian consciousness, yet undefinable. Being "blown away" thus evokes the obliviousness of care, induced by intoxication, joy or ecstasy of the state of nirvana.

spite its supposed primality, it is suffused with cultural problematics. It provides an ineluctable encounter that at once exposes and exceeds the project of civilization which measures its "success" by the degree of alienation from the body.[9] Whether or not disgust can be defined as a natural or a learned response, or desire as the result of instinct or cultural determination, in either case, the viscerality of the body is unavoidable. Hirakawa constructs an installation where repelling and emancipatory sensations uneasily coexist, where the process of æsthetic negotiation foregrounds the embeddedness of social conditioning, as well its capacity for being overturned.

NOTES

1. Jean-Christophe Ammann, *Noritoshi Hirakawa*, Frankfurt-am-main: Museum für Moderne Kunst, 1993, n.p.
2. This is perhaps most evident in a series of photographs, *Dreams of Tokyo*, which features women looking into the camera and exposing their crotches. While the work includes the proviso that it can never be shown in Japan, to protect the reputations of the subjects, this doesn't prevent their images from being published in reviews and articles distributed in that country.
3. This paragraph is indebted to the discussions in Valerie Steele, *Fetish: Fashion, Sex & Power*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 115-41; and Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, New York: Penguin, 1978, pp. 132-4.
4. Steele, *ibid.*, p. 118 (further references to this source will be noted in the text).
5. See Annick Le Guérer, *Scent: The Mysterious and Essential Powers of Smell*, New York: Random House, 1992, pp. 188-93; and Hans J. Rindisbacher, *The Smell of Books: A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, pp. 13-14.
6. Constance Classen, David Howes, Anthony Synnott, *Aroma: The Cultural History of Smell*, New York, London: Routledge, 1994, p. 164.
7. Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
8. See Classen, *et al.*, *op cit.*, pp. 1-10.
9. Many artworks produced by feminist, queer and postcolonial artists that utilize clothing also address the issue of alienation from one's body, sexuality or heritage. These works recognize how clothing occupies a mediating position between individuals and society, and how it serves as a perfect vehicle to not only reflect the degree of cultural restrictions upon the body, but also to manifest expression and critique. While it would be a useful line of analysis to relate *Garden of Nirvana* to this genre, we have chosen to focus on the installation's olfactory dimension.

Jim Drobnick: *Garden of Nirvana* is a striking installation for several reasons, not the least of which is the olfactory dimension. What thinking lies behind this foregrounding of smell?

Noritoshi Hirakawa: This work is about odour, and people being afraid to acknowledge their own odour. By trying to eliminate the existence of their own smells, people deny that they are human beings with a biological existence. There is an illusion that human beings are superior to the material world, that they can live purely only on a metaphysical level. Smell is very private; it is a connecting sensitivity that people cannot deny. Instead of trying to hide it, I think it is better to recognize and own one's existence.

JD: Contemporary Western society has a great fixation on bodily hygiene and the elimination of odour. What differences do you see in how Japanese culture considers smell?

Every culture has a substitute for body smell. For example, the scent of some foods, like cheese, becomes a substitute to smelling body odour. People feel that this is natural because it is a cultural tradition. People are only half aware, if not unconscious, because no one talks about it. Even though cultures may try to eliminate odours, I believe people cannot live without having something to smell.

I showed a series of works, *Women, Children and the Japanese*, at the Venice Biennale two years ago, of women peeing on the street in Japan. The images were just of the stains left behind. Even though the stains were only images, people said they could smell the urine. The pictures were that evocative.

JD: How does the sense of smell affect æsthetics?

Æsthetics is usually based in terms of vision, which I don't agree with. Smell comes to the brain directly. But visual images have to pass through a kind of screen to imprint onto the brain. They work with different kinds of systems. Smell, or sound, can have more of an effect on people. I think æsthetics is very limited when photography and the perspectival view is taken as the standard for perception.

Jennifer Fisher: The display of stains, odours and unwashed underwear is very taboo in Western culture. What prevents the work from being solely an example of fetishism?

It's not taboo. Many people really enjoy it. I wanted to present the idea of how nirvana can be reflected in our physiological existence. This works against the idea of nirvana held by traditional religions, which define it as a metaphysical concept. I think this is impossible. Nirvana is a state of mind where you don't have any obsessions about ego, consciousness or desire. Yet the human has to be human. It always reflects nature and physical things as well as the metaphysical. This installation is about how we can present nirvana. Fetishism may be present, but it's not the subject of the piece.

JD: So it's meant as a critique of religion which denies the body.

I have also installed this piece in France, where people took a great interest in it. But in America it was a struggle to get people to participate. At this point I was expecting to have four hundred pairs of underwear in the installation, yet there are only a few dozen. People here are more comfortable consuming photography. Photography creates a barrier between you and the other. There is no smell, no feeling. It's disconnected. But this kind of work is clearly connecting. People become nervous because odour is an issue affecting everyone. This work is not just about imagery and photography.

JF: Just the potential of smell makes people fearful or anxious. Why do the instructions stipulate only white underwear?

When, in the past, I saw white underwear, I said "This is nirvana." White in Japan is symbolic of emptiness. When you lose your body you become white. The spirit disappears. At the same time white holds ideas of innocence and purity. But people are afraid to wear white. It shows stains easily.

JF: What is the significance of "the garden" in regards to women coming in and placing underwear in the installation? Is there a reference to tilling the soil, cultivation or harvesting?

This work depends on the audience. I do not make the work. I just encourage people. I'm just the mediator for people with the desire to participate.

JF: Who is the gardener then, you or the women donating their clothes?

I think they are the gardeners. The women hang up their underclothes. I am just the observer. I cannot produce the un-

derwear myself. I am the person who explains the piece when viewers ask questions. Many people have come several times to see how the garden is growing.

JD: Why is male underwear not included?

Men's physiology in general doesn't get the same degree of attention as women's. Men's underwear doesn't have odour and they don't consider it of much value. Ladies underwear, on the other hand, has been regarded highly for a very long time. There is a famous story from the middle ages, in Belgium, about a poet who used to perform in front of the king. If the poem was well received, the poet would receive the underwear of the queen.

JD: Is this piece designed to help women liberate themselves from sexual repression or is it geared to provoke male desire?

I think there are two sides. Some women are positive, very independent, and very secure about their sexuality. They love the work because it's not about the image of the women. It concerns an aspect of existence that is closer to the identity of a person. At the same time, fetishistic desire does not only exist in men, it also surfaces in women. Many women have told me that they really like this kind of work. Some have told me that wearing white underwear is like having a boyfriend, only better. It's a big decision to surrender their underwear, not because of shyness, but because it involves losing a part of their identity. Men don't have this kind of attachment to underwear. It is only worn for practical purposes, for protection.

JF: How have people interacted with the piece? Do they use their eyes, their noses, do they touch the underwear?

Many people stop in the street and watch through the window. They are very curious, whether or not they consider it in the art context. Men feel like, ooh, like its some sort of dream.

JF: What about women?

Some give their underwear. Others just leave.

JD: Questions of intimacy definitely arise in this work. To be so close to someone else's worn clothing brings up issues endemic to private space not only as an intellectual exercise but viscerally, involuntarily.

This intimacy creates a kind of catharsis. People always have desires. This installation is a strategy to create intimacy by getting around the processes of talking or inviting someone to dinner. Love, for me, is only an excuse to get involved with sexuality. I'm trying to shift this idea of love by making work that disconnects the subject of sexuality from love. As a Buddhist, I don't have such a struggle between the two.

JD: Do you consider this work to be a critique of the disciplined structures set up by society, a transgression against the behaviours and rules that people must abide by in order to know one another?

I think it's about people being honest about their own sensations. But people really are afraid, they have to find an excuse to indulge in these passions. With art, they can feel freer and deal with this information more quickly. If I asked women for underwear for my private use, who would give it to me? No-one.

JF: There are sex workers who sell their underwear. There's a whole subculture of underwear apparel in the pornographic industry in which you could, through a financial transaction, acquire the clothes.

Really? Actually many people ask me for money, to see how much they can get. I say I don't have any. This work is not about making money, it's about meaning. I could buy new underwear and fake it, but people are so tired of simulations. Many artists are afraid to involve society or strangers. They may comment on culture by using images from the media, but they end up reinforcing these images.

JF: There is a disturbing gender politics present here in your role as a man asking women for their panties. In one sense, women choose to participate by their own volition, they are not intimidated into accepting your invitation. Yet even though there is this consensual aspect, the focus on women's clothing, bodies and secretions parallels cultural currents that are sexist, if not also misogynist.

If women aren't happy in doing this, then they don't do it. I don't believe in the kind of politics where one side profits and the other side loses. In this situation both men and women benefit and can have pleasure.

JD: Underwear has become a prominent element in the last decade through the fashion spectacles of Madonna's costumes, Calvin Klein's ads, and so on. How do you position yourself to the fashion industry?

As people are more conscious about displaying, they are also afraid. Underwear, to me, is still a private thing. My impression about people who are into fashion is that they have a strong desire for security. They have to rely upon someone else to establish beauty for themselves.

JF: What is the profile of the typical woman who contributes underwear?

Over twenty-five years old, independent, confident about her life, with a very positive attitude. She may not wear very up-to-date fashions, but she will show more interest, more curiosity.

JD: A lot of early feminist work dealt overtly with bodily fluids, tampons, menstruation. Have you been influenced by the body politics of feminism?

There are so many different feminisms that it's difficult to say. I did my undergraduate study in sociology. I work more with ideas about perception, ideas that are not necessarily connected to art. The art world is a good place to make propositions, but I don't need to be in it. Art provides a wider context for understanding.

JF: Is the concept of nirvana transcendent or is it possible in the body?

It's a concept, but you can get to it through substance. You have to use something from outside the mind to produce nirvana in the mind.

JF: So the senses have to be engaged to understand or experience nirvana?

Yes. Nirvana is a specific concept but the senses have to be used. This is the big difference. Even in the act of sex, one can experience nirvana. Yet it's not something you can grasp and hold.

Jennifer Fisher and Jim Drobnick are both writers living in Montréal.

Les auteurs discutent avec l'artiste japonais Noritoshi Hirakawa de sa récente installation à New York. Intitulée *Garden of Nirvana*, cette œuvre soulève plusieurs questions de par la nature du matériau utilisé, des slips féminins usagés, et de par les références suggérées par le titre. Pornographie, voyeurisme et fétichisme sont des sujets abordés dans l'interview aussi bien que dans la présentation où les auteurs introduisent des notions relatives à l'odorat et à l'émancipation du corps, et situent le travail dans le contexte élargi des traditions bouddhistes.

Contemporary Japanese Art

Young Artists, Consumer Culture and Internationalization

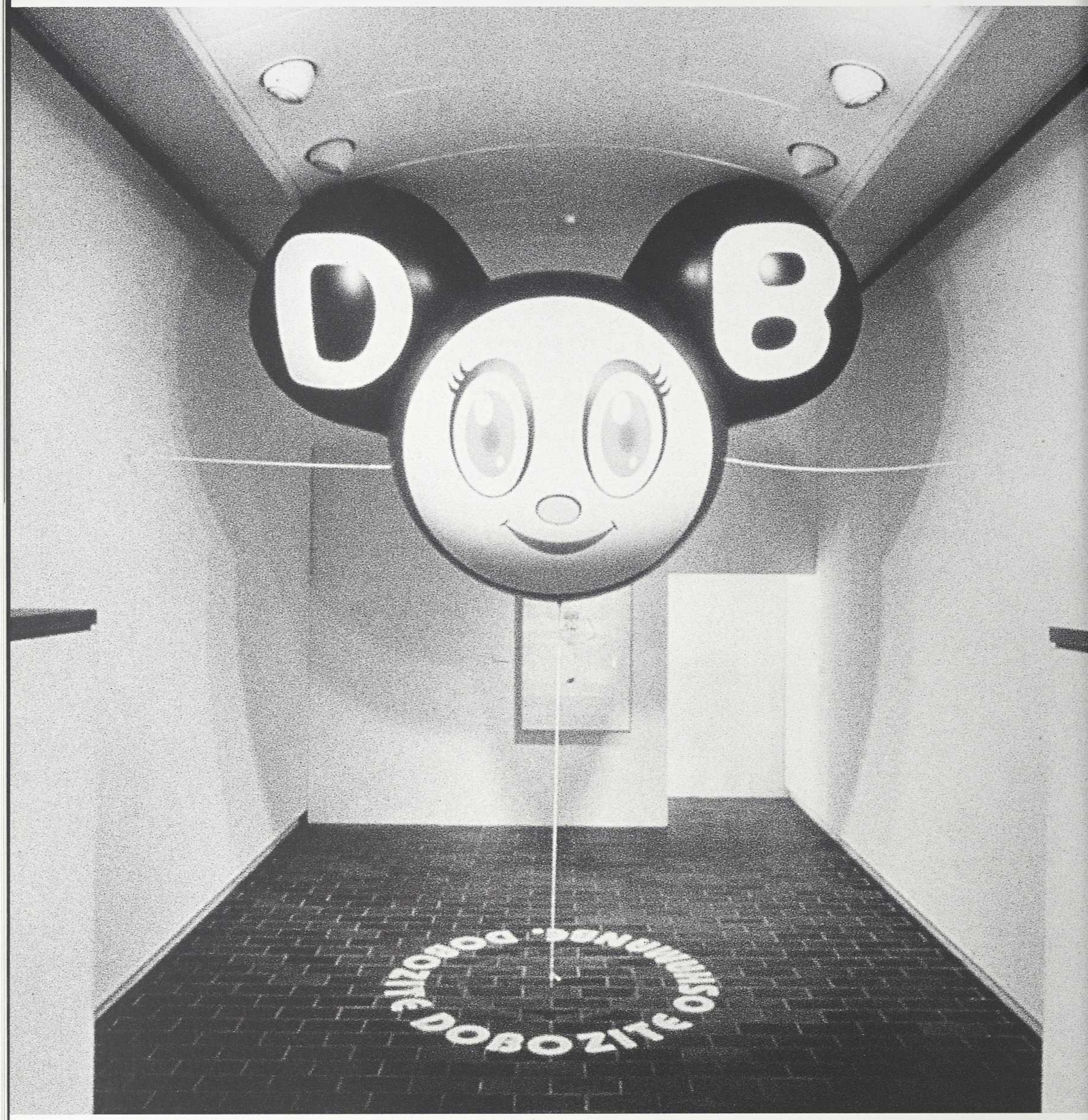
~ Makiko Hara ~

In the past decade, as Japanese artists began to appear on the international scene, Japanese culture acquired a bizarre, double-sided image. On the one hand, there is the art represented by the exhibition "A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors" (1990-91) and on the other, the art included in the section titled "Hinomaru Illumination" in "Scream Against the Sky: Japanese Art After 1945" (1994-95). Hiroshi Sugimoto has referred to this schism as the difference between the mythic discourse affirming the role of Japanese religions and traditional relations embodied in the former, and a more evidently postmodern discourse, one defined by the tendency toward rapid technological development in late-capitalism, in the latter. Generally, the discourse in Japanese art is characterized by an uncommon diversity within modernization.

Cynical observers have suggested that young Japanese artists have fallen into the game of stylistic invention in order to gain entrance to the international art world. This



MARIKO MORI, **PLAY WITH ME**, 1994, DURAFLEX PRINT, 305 X 366 X 7.7 CM; PHOTO: COURTESY GALLERY KOYANAGI.



TAKASHI MURAKAMI, **MR. DOB**, 1995, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY TOMIO KOYAMA GALLERY.



MARIKO MORI, **MIKO NO INORI**, 1996, STILL FROM VIDEO; PHOTO: COURTESY GALLERY KOYANAGI.

view is articulated not only by those outside Japan, but also by young Japanese curators, critics and artists themselves. To understand the strong desire on the part of young artists for success on the international scene, one must look to the process of internationalization and its connection to the contradictions in Japanese consumer culture.

Yoshio Sugimoto, an Australian-based sociologist, points out a blind spot in the debate on Japanese internationalization in his book *An Equation of Japanese* (with Ross Mouer, Chikuma Shobo Publisher, 1995). As a result of his research, he posits that the Japanese interest in internationalization, such as acquiring foreign language skills, is based in fashion, without other motivation or purpose. He explains that internationalization may subconsciously support a kind of nationalization. His analysis evokes the role of Japanese big business whose motivation is international economic success. Some Japanese artists, unconsciously, seem to be following a similar path.

In the 1980s, many Japanese artists began to study and work outside of Japan. Their works are accessible to non-Japanese viewers, conceptualized as they are in relation to global discourses. Despite the growing number of these artists, there remain many residing in Japan who are skeptical of Western contemporary art and who are reluctant to get involved with the paradoxical phenomenon of globalization.

Yutaka Sone and Takashi Murakami are two artists who share what seems to be true for a number of younger artists: an interest in "amusement" and a style that manipulates the viewer. Without trying to be reductive, there is a parallel between Sone's work and Takashi Murakami's that I would like to explore. Sone, a Tokyo-based artist with a master's degree in architecture from Tokyo National University of Fine Arts and Music, began making visual art in the early 1990s. Murakami is based in both Tokyo and New York, and also studied at Tokyo National University where he received a Ph.D. in Japanese Style Painting. He began his artistic practice in the late 1980s.

Sone's video work, *Space Luxury Art*, is a Hollywood-style narrative in which the artist joins an American team of astronauts and succeeds in landing on the moon. In the video, he is shown to be enthusiastically received by the audience. This preoccupation with "success" is similar to that found in Noritoshi Hirakawa's *The Meanings Rely on Your Attitude* (1992), a video uncritically symbolic of the intention to become a star in the international art world. Although I find these works to be amusing, they are nevertheless exaggerated parodies of popular culture reconceptualized within an art context. Sone's work is supported by Japanese institutions and is being legitimized internationally. His work was chosen for the major 1995 Tokyo event "Ripple Across the Water" and a newer work, *The Birthday Party*, was included in this year's Münster Sculpture Project.

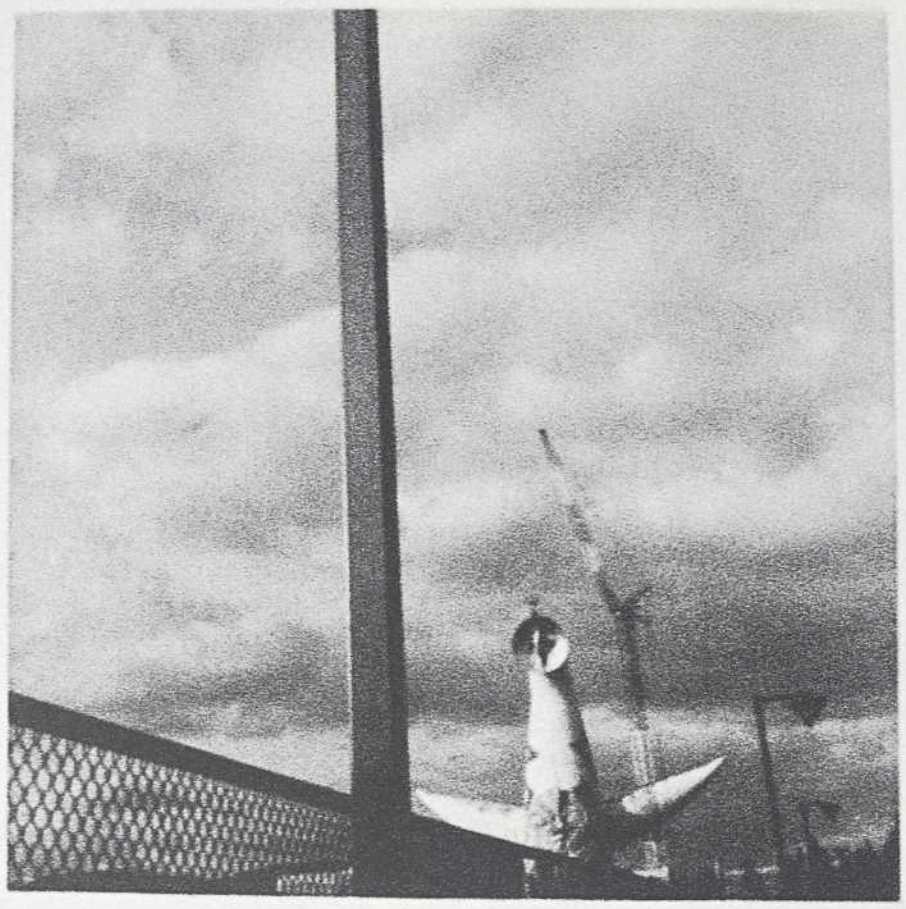
Murakami's presentation on this theme is a bit more complex and skeptical in regard to modern art in Japan and how it reflects domestic concerns. His project-in-progress, *Kase Taishu-U-Z*, is a parody of the Japanese entertainment world. Kase Taishu is a television actor who had to change his stage-name because of problems with his agent. Murakami created four different characterizations, fake Kase Taishus, by enlisting four ordinary young boys. He then presented these Kase Taishus as if they were television stars, and by manipulating the audience referred to the workings of the art market star system. More than two hundred viewers gathered for their debut performance at SCAI, The Bathhouse Gallery, in 1995.

Since he began living in New York in 1995, Murakami has been producing works in the context of pop culture, as in *Mr. DOB*, which uses the image of Japanese comic characters. His work has also served to expand the younger generation's involvement with art, and he has organized events and symposia for young Japanese intellectuals interested in postmodern discourse.

AN INVISIBLE CONTEXT: JAPANESE CONSUMER CULTURE

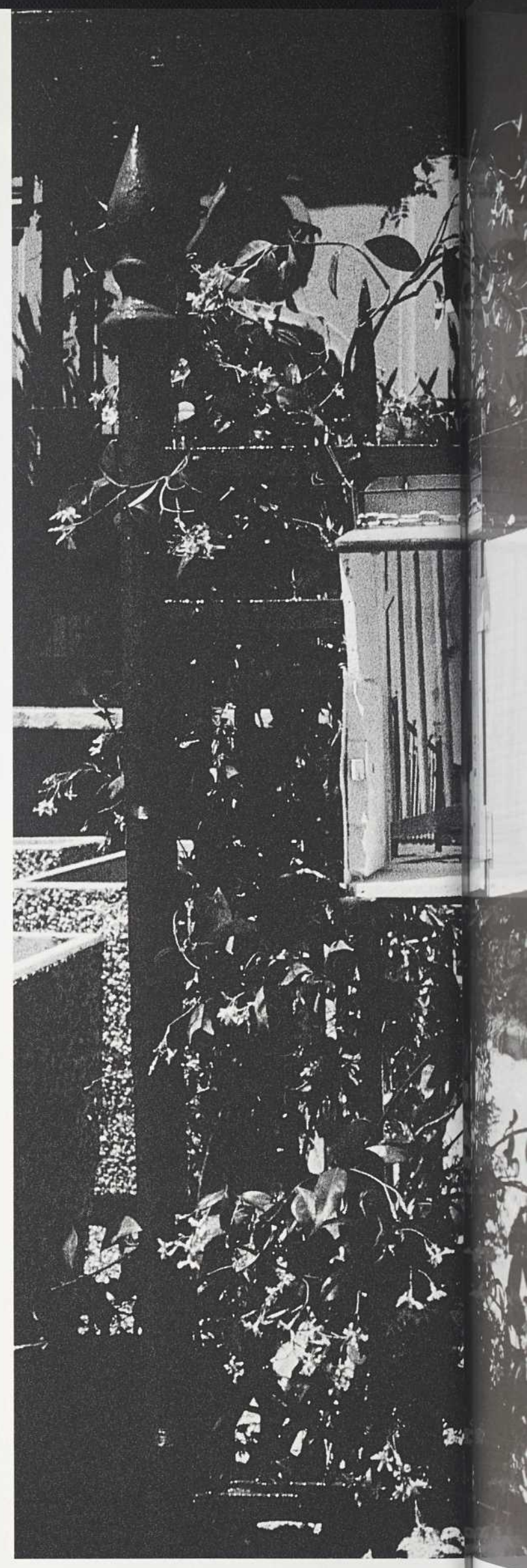
There are two curious aspects to the works discussed here. One is that "the Western art context" is understood in a stereotypical way by Japanese artists. Another is that the recent discourse of Japanese criticism and curating, which is mainly responsible for supporting the younger generation of artists, is concerned with postmodernism. As the Japanese context seems based in the desire for novelty, it also faces a dangerous acceleration of consumer culture.

Even though it might seem a cliché, the situation is similar to the Japanese commercial system which is controlled by the information industry and influential advertising agencies such as Dentsu or Hakuho-do. Advertising occupies a position in the social context that is different from its North-Ameri-



万博公園

平成四年十二月四日



can counterpart. There are no anti-trust laws, as evidenced by these companies' exponential growth. Dentsu is the largest advertising agency, with the highest income in the world. Their ability to achieve this derives from a series of alliances and mutual backing with corporations and newspapers, resulting in a kind of journalism that is based on advertising and manipulation of the information-consumer society. This network is for the most part invisible when the image of Japan is exported. Artists' attitude to success in the international art world follows this method of Japanese corporate commerce.

In the case of Mariko Mori, her works simply evoke a typical image of Japanese high consumerism. Mori studied art in London and New York, then began exhibiting in 1992. Her new work, *Miko no Inori* (meaning "the shrine maiden's prayer"), was made in two parts: video and photographs on glass transfer material. By projecting herself as a cybernetic character, Mori uses a method unusual for Japan-based artists. Her image is very much inspired by Japanese television commercials and comic book characters. The uncritical use of stereotyping betrays her perception of Japan as one from the outside. In contrast to other artists who work cynically out of necessity, and who use the methods of advertising strategically, Mori simply uses advertising images and recontextualizes them as art. This practice highlights the problematic aspects of postmodernism – the desire for novelty and the strange – for Japanese culture.

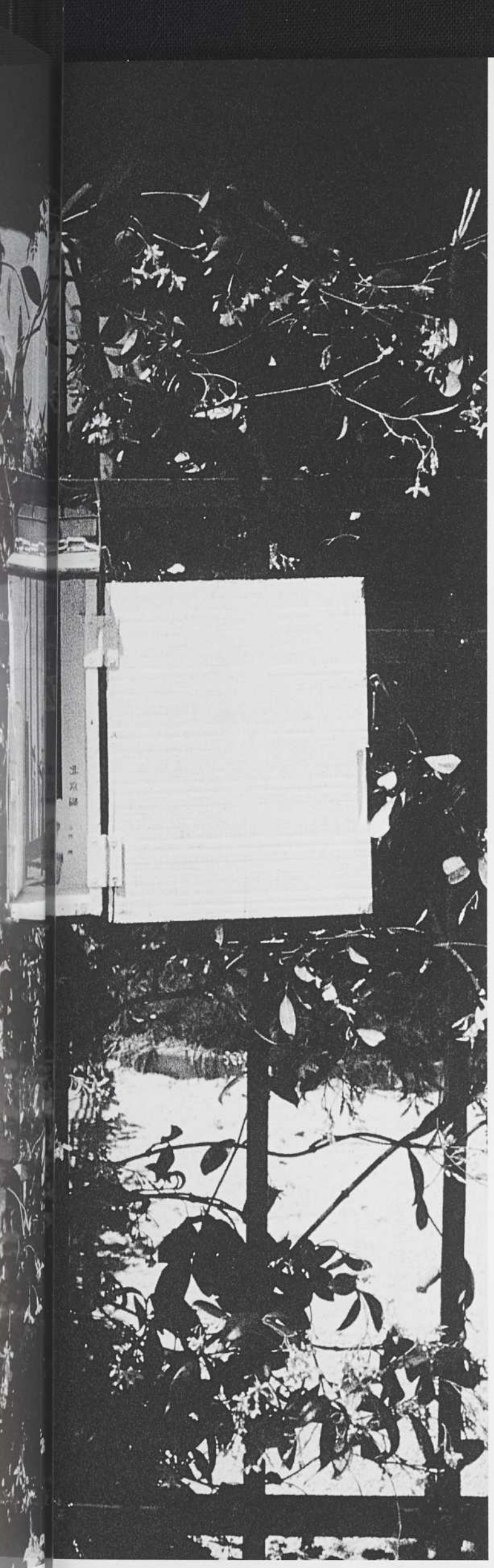
PERSONAL AND DOMESTIC CONCERNS

The next three artists do not necessarily share a common theme, but in contrast to the three artists above, their works and images are less accessible to audiences outside Japan. Therefore, they remain in a marginal position, separated from the high tensions of the international artworld.

Tsuyoshi Ozawa is an artist based in Tokyo who sepnt some time in New York on a residency program. He holds a Master's degree in painting from Tokyo National University. His best known projects, *Nasubi Gallery*

LEFT: TSUYOSHI OZAWA, JIZOING/OSAKA, NOVEMBER 24, 1995, 1995, GELATIN SILVER PRINT, 457 X 560 CM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

ABOVE: TSUYOSHI OZAWA, NASUBI GALLERY-LITTLE APERTO, "TSUYOSHI OZAWA EXHIBITION," 1995, INSTALLATION AT GIARDINI PARK, VENICE; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



was conceptually critical of the domestic gallery rental system. He curated more than thirty exhibitions (with openings and parties) with such well-known artists as Yayoi Kusama. Originally, *Nasubi Gallery* was illegally located on the street. In 1995 it travelled to Venice in 1995 with the title "Little Aperto."

I was initially critical of Ozawa's project but was inspired by the text he contributed to the exhibition catalogue for "Survival Tool" (1996). There he wrote that his artistic motivation was influenced by the experience of meeting an artist/soldier in an anti-government guerrilla movement in Myanmar (Burma). He began questioning himself about what artworks mean when people are faced with life or death situations. His other work, *Jizoing*, consists of blue print photographs on which he has placed his "Jizo" motif, a figure shaped like the Buddhist saint displayed on every country road in Japan.

Michihiro Shimabuku is another artist who uses travel as the basis for his work. Unlike Ozawa, his form of travel explores new ways of communication between people, animals, and so on. Based in Nagoya City, he grew up in Kobe and graduated from the San Francisco Art Institute. His work is based on adventure projects that have a scripted narrative but always change during their implementation. *Octopus RD* (1991) was a collaboration with Tadasu Takamine in which they planned a trip across Japan. They intended to transport a live octopus from the Pacific to the Japan Ocean. Their intention to furnish the animal with an "experience" ended when it died after only a few hours of travel. Nevertheless, they documented the trip hourly and returned the octopus to the sea as planned.

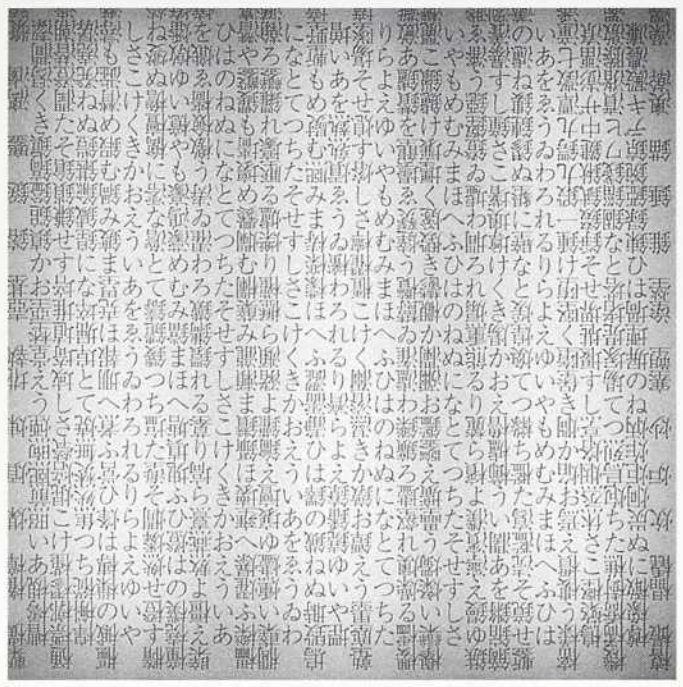
In a group show at the Kitakanto Museum of Fine Arts in 1995, Shimabuku did a performance entitled *Adolescence.* He began a walk in the suburbs of Maebashi City to find a Japanese confectioner. Shimabuku had heard that Sarkis, a French artist who had resided in the city for a few weeks, loved a sweet from there. He walked with a hand cart which framed a photograph Shimabuku



MICHIHIRO SHIMABUKU, **ADOLESCENCE**, 1995, PERFORMANCE STILL; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

(1993-95) and *Jizoing* (1989 to date), are noticeably different. *Nasubi Gallery* can be categorized in the style of an audience-completion project, where people are mobilized and directed to realize the work. He founded a milkbox-sized gallery that was portable (and arguably the smallest in the world) that

Drawn on yellow Post-It notes, he records his location every day at sunset. *Jizoing* is based on Ozawa's travelling work, which has a diary-like style, a sort of personal road movie. His interest is in creating relationships between everyday life, art, and a more global context.



HIDEKI NAKAZAWA, **TWENTY-NINE CHARACTERS AND TWENTY-NINE LINES – THE COORDINATION OF CHARACTER TYPE PAINTING NO. 1**, 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

had taken in Mexico, *Tijuana*. It is a photograph he took in 1994, in which a group of people are seen climbing a fence and running across the Mexican-U.S. border. Although the artist dislikes the term "identity," he seems to define his practice through the use of personal contact, whereby the travel he engages in has a reality beyond that of art world metaphor or allegory.

Hideki Nakazawa has a completely different career from the typical artist. Although he has painted since he was eleven years old and has participated in many graphic art competitions, he graduated from the medical department of Chiba University and worked as an ophthalmologist. In the late 1980s, he began a career as a professional graphic illustrator in multimedia and has published many floppy art magazines. In 1996 he developed a computer software, Digital Nendo, a three-dimensional graphic tool that extends the two-dimensional graphic abilities of Mac Paint. The development of this project is based on the idea of binomial analysis as it is applied to art history. It combines the Venetian school, which gave priority to colour, and the Florentine school, which gave priority to forms.

A work from his first solo exhibition in Tokyo consisted of a painting created with his newly invented word processor for the Japanese language. Shaped like a lightbox, it was entitled *Twenty-Nine Characters and Twenty-Nine Lines – The Coordination of Character Type Painting No. 1* (1997). Using Chinese and Japanese characters as one-bit map colours, he constructed the painting according to the ideals of the Venetian school. Even though Nakazawa deals with computers, which one could argue has a universal scope, he is still concerned with domestic issues such as language. His work suggests a more complex approach to the relationship between the national and the international.

Finally, I will discuss the OK Girls, a performance group of three women based in Kyoto. They are members of the well-known Japanese group, Dumb Type, and they have been conducting events since 1992, when they staged *OK Performance* in Madrid because they found OK swimsuits. They work with activist themes such as AIDS and women's issues that go beyond the art world. In their OK Pledge from 1994 they proclaim:

We raise our voices in a vow, not for worldwide peace, not for human prosperity, not for social progress, and hereby swear –

I. To attain enticing new levels of shock,
II. To overturn the meaning of freedom,
III. To neither rule nor be ruled,
IV. To accept all contradictions,
V. To enjoy all possibilities, mainstream and fringe,
VI. To toss all standards,
VII. To make something out of individual differences,
VIII. To disregard our own hopeless mess,
IX. To reconsider good deeds.
Let's get out there and throw around the Culture Shit!

Their optimistic, energetic attitude and their subversive involvement in the art world, which now seems so exhausted, are inspiring.

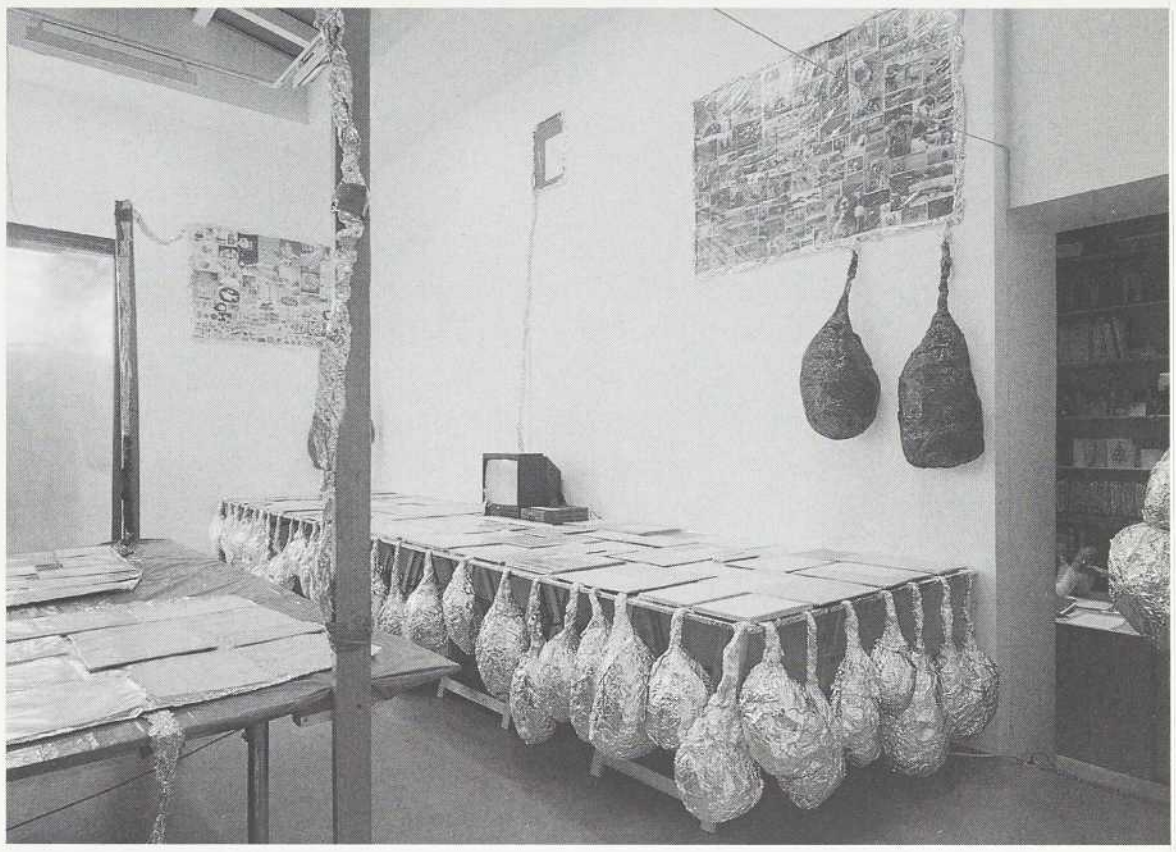
This last group of artists – Ozawa, Shimabuku, Nakazawa and OK Girls – might not be seen as representative Japanese artists. As I have tried to argue, it is difficult to define what a Japanese artist is within today's global artworld. It has become meaningless to categorize an artist by his or her nationality. Yet nationalistic traits must be taken into consideration, along with the artist's background and perspective on life.

Makiko Hara is a curator studying in Montréal and will be coordinating exhibitions on Yoshio Shirakawa and the Japanese avant-garde 1920-1970 at the Centre international d'art contemporain de Montréal in November.

L'auteure s'intéresse à la présence croissante des artistes japonais sur la scène internationale. La plupart de ceux dont il est ici question ont vécu, travaillé ou étudié à l'extérieur du Japon et manifestent dans leur travail un certain scepticisme face aux notions occidentales de modernisme et de postmodernisme. En ayant recours à des stratégies qui parodient le carriérisme, critiquent les médias et la culture de consommation ou mettent l'accent sur des activités domestiques et quotidiennes, ces artistes font échec à toute interprétation ou internationalisation simplistes de la production contemporaine japonaise.

THOMAS HIRSCHHORN

Galerie Chantal Crousel, Paris, 18 janvier – 8 mars



THOMAS HIRSHHORN, VUE DE L'EXPOSITION, 1997; PHOTO: (F. KLEINEFENN) GALERIE CHANTAL CROUSEL.

Hirschhorn est Suisse et il travaille à Paris depuis plusieurs années. Il demeure attaché à la tradition du libre penseur, c'est une question de liberté. Dans le contexte fortement hiérarchisé de l'art européen, et surtout français, sa pratique se démarque par une approche directe, compulsive et insistante, voire agressante, du *faire* et du *dire.* Son propos est politique dans la mesure où il se préoccupe de l'activité artistique dans son rapport à l'environnement social. Cette préoccupation, il la présente comme une activité continue et non limitée, motivée par un vouloir et une nécessité. L'artiste est un être social et l'art se manifeste dans l'ordre social. C'est pourquoi Hirschhorn intervient d'abord dans le contexte de l'art pour mieux faire comprendre les limites et les valeurs de ce champ d'activité, qui correspond étroitement à d'autres champs et à d'autres ordres.

Empruntant à une esthétique pauvre et marginale (matériaux peu traités, langage simple et mal orthographié, fouillis organisé, références aux sans abris...) de même qu'à un formalisme sophistiqué, l'effet d'ensemble peut facilement dérouter l'amateur de néo-conceptualisme politique. Mais la logique de l'artiste refuse tout compromis au goût et aux modes courantes, contrairement à certaines propositions clairement engagées, présentées par d'autres artistes de sa génération. Le regard porté sur les conventions artistiques et sur le rôle de l'artiste est central pour Hirschhorn. Il induit à la remise en question de l'esthétique dominante (surtout du style) et de l'articulation du propos politique. L'organisation de l'exposition à la Galerie Chantal Crousel à Paris mettait en lumière plusieurs de ces valeurs couramment adoptées, et surtout à évaluer, tout en insistant sur les risques de la réduction et de la simplification des divers aspects impliqués par la pensée politique, la pratique artistique actuelle et la conscience, au nom de la clarté de compréhension. Si la plupart des œuvres exposées sont titrées, et donc « cernables », elles font partie d'un tout indissociable qui s'appelle l'art ou le monde, et que renforcent l'espace réduit entre les parties, le réseau de conduits en aluminium, la répétition des éléments et des matériaux, etc.

L'activité (artistique, sociale, politique) de l'individu devient ainsi le moteur des réflexions sur le monde, de même que le cadre ou l'espace où se développe la conscience. *Network Table* (1997) montre bien que toutes les parties sont liées au tout. Mais la précarité des liens, leur faiblesse, rappelle qu'ils sont menacés par les règles et les conventions toujours changeantes de l'ordre social et des pouvoirs. C'est aussi ce que fait ressortir la présence insistante de « larmes », accrochées aux tables, aux murs ou dessinées sur les découpures de magazines. Ces larmes sont souvent le prolongement du réseau de conduits d'aluminium, bien qu'on soupçonne qu'elles proviennent également de l'activité interne des assemblages. Aux larmes s'ajoutent les « virus », dont la contamination produit des réactions insoupçonnées, détourne les arguments envisagés et suggère d'autres forces ou pouvoirs, un ordre différent de la conscience et de la connaissance des choses et du monde.

L'accumulation d'éléments et la surcharge de signes qualifient les œuvres de Thomas Hirschhorn. L'ensemble présente toutefois un caractère modeste (répétition et constance, observation et comparaison, découpage et collage...). C'est la matière même des œuvres. L'artiste ne recourt ni aux démonstrations analytiques et abstraites de certains contemporains, ni à l'insolente conviction de la correction politique. Ce qui caractérise et lie les activités de l'artiste, c'est avant tout, à notre sens, cette nécessité du questionnement, et par conséquent d'une recherche: comment faire et comment dire pour arriver à comprendre? Qui peut aider? Hirschhorn est un inquiet. Il ne propose pas de réponse; il questionne et il demande: *S.V.P. aidez-moi encore à comprendre cette photographie*; *S.V.P. Je demande juste à comprendre; Ça? Pourquoi? Faire?* La quête, les questions et les valeurs impliquées sont inscrites dans l'œuvre comme dans l'activité artistique et la pensée, tout comme la précarité, les larmes, les virus (ajoutons les guerres et les famines, le luxe et la pauvreté) font douter de la permanence du monde, de l'art et de leurs organisations. Les enjeux sont multiples. L'œuvre, son installation, son rapport au monde, les actions posées par l'artiste dans le musée, la galerie, la rue, deviennent ainsi des lieux de passage, de transition, où des éléments vulnérables sont soumis à l'évaluation, à l'examen et à la contamination.

Les œuvres de Thomas Hirschhorn sont à la fois des incubateurs et des histogrammes. Elles laissent entrevoir leurs développements. Les éléments accumulées (images et idées) proviennent de l'actualité politique et sociale, de la publicité et de la prolifération des images dans l'environnement, de l'expression des besoins et des désirs authentiques ou conditionnés. Le langage y tient une place importante: requêtes présentées par les SDF (sans domicile fixe), littérature, politique, psychologie, philosophie... Hirschhorn emprunte à l'histoire, de l'art notamment, mais l'incontournable présent se manifeste constamment, incubant simultanément les nécessités et les conventions.

L'organisation de ces incubateurs, et le contenu qu'ils présentent, emprunte à la statistique, comme le remarque justement Manuel Joseph, auteur du texte qui accompagnait l'exposition. Il parle d'« histogrammes discordants » ou « dénaturés » car ces graphiques sont contaminés: les relevés, les données, l'analyse ne sont pas du même ordre. La démonstration n'est pas réglementaire. Il y a des fautes. L'artiste se permet de contourner les règles. Il laisse les « virus » s'introduire, les « larmes » couler, le plastique et le ruban adhésif mal protéger les images découpées dans les magazines de mode et les journaux, les questions proliférer et ronger le sens premier. Les minces parois de film plastique qui forment *La Salle flottante* (1997), par exemple, laissent douter de leur imperméabilité. La démonstration est incertaine; la contamination inévitable. La protection, l'éclairage au néon, l'isolation et le déplacement ne semblent aucunement favorable à la préservation du contenu des images et des actions qui animent l'activité humaine et du monde. Pour Hirschhorn, contourner les règles c'est questionner l'ordre même des choses et des valeurs. C'est retourner la démonstration et la questionner à son tour. C'est éviter d'adopter une

position qui replacera inévitablement les choses et les valeurs dans l'implacable logique de l'ordre. Ses diverses publications sont des exemples de cela. Aucune d'elles n'est conforme au prototype et au style courant. Ses réalisations cherchent à questionner et à recontextualiser l'art et nos habitudes de présentation. Hirschhorn le fait avec ses publications, avec ses nombreuses actions, enregistrées ou non sur bande vidéo, avec ses installations précaires au musée et dans les galeries marchandes où le public et les collectionneurs s'attendent à des valeurs stables. Tous ces gestes portés, ces questions posées, ces démonstrations retournées rejoignent l'inquiétude de l'artiste et du citoyen insoumis qui cherche à repenser l'insatisfaction que lui cause l'organisation conventionnelle du monde.

– François Dion

EIJA-LIISA AHTILA

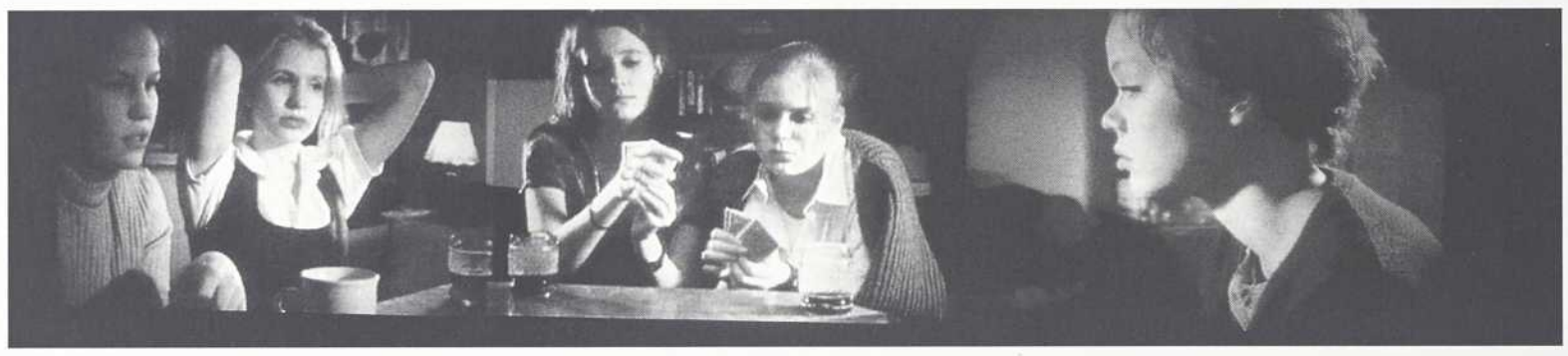
Galerie Roger Pailhas, Paris, 11 janvier – 28 février et Marseille, 9 avril – 3 mai

Depuis ses performances au début des années quatre-vingt, l'artiste finlandaise Eija-Liisa Ahtila, présentée pour la première fois en France par la Galerie Roger Pailhas, à Paris puis à Marseille, a fait de la question féminine la trame de ses œuvres. Mais après avoir constitué le motif d'un art explicitement engagé, au fil de ses travaux, cette cause s'est trouvée plus interrogée que défendue. C'est une telle évolution que révélaient ces expositions en présentant la série photographique *Dog Bites*, réalisée en 1993 et nettement marquée encore par les formes d'une critique radicale de l'aliénation féminine, aux côtés des dernières vidéos d'Ahtila, où l'évidence de la dénonciation fait place à l'examen de la pluralité des causes susceptibles d'infléchir l'identité – féminine en particulier.

Dans un environnement neutre, une femme nue mime de manière grotesque les poses et les expressions les plus communes d'un chien: ainsi pourrait-on se contenter de décrire les cinq photographies qui composent la série *Dog Bites*, tant son motif est simple et manifeste. Si leur format (100 x 150 cm) et leur traitement en couleur imposent la présence du corps féminin, ces images n'exposent cependant aucune nudité flagrante: ni le sexe, ni les seins ne sont exhibés. Évitant ainsi que le corps de la femme ne devienne l'objet d'aucune lubricité, Ahtila dénonce ici avec dérision les effets néfastes du désir de plaire qui, à l'intérieur du couple, et plus spécifiquement dans les sociétés occidentales, conditionne surtout l'identité et le comportement féminins. Il est donc moins question du « devenir animal » de l'homme (ou de la femme) envisagé par Deleuze, que d'un écho ironique à son état d'« animal sociable » défini par Montesquieu, dans le sens où la référence au chien désigne le risque d'être *domestiqué*, sous l'effet même du désir et de la séduction qui régentent toute relation amoureuse. Si cette manière quelque peu univoque et brutale de donner forme à l'aliénation féminine vise indéniablement l'efficacité d'une revendication, par cette forme même de dénonciation celle-ci se fige aussitôt dans la caricature. C'est cet écueil qui a notamment conduit Ahtila à abandonner la photographie après *Dog Bites*, et à privilégier désormais la vidéo, qu'elle utilisait déjà depuis 1988. Car par sa capacité à déployer un récit continu, ce médium offre plus de ressources pour mettre en œuvre la complexité d'une personnalité, les influences qu'elle subit, les effets de l'altérité sur son identité, etc., autant de phénomènes qu'Ahtila s'emploie à observer et à décliner de manière récurrente.

Toutefois Ahtila ne s'est laissée séduire ni par l'expression ni par les moyens du cinéma. Bien que ces derniers films vidéos aient tout l'air de spots publicitaires ou de courts métrages, ils en épousent seulement la structure – manière de filmer, modalité de montage et de narration, etc.–, laquelle est littéralement débordée par un contenu inhabituel et inadapté, qui brouille aussitôt les repères des insatiables consommateurs de pubs et de films que nous sommes. D'une durée de quatre-vingt-dix secondes chacun, filmés et montés de telle façon que l'image et les plans évoluent sans cesse, avec des dialogues débités à un rythme tout aussi soutenu, les trois films *Me/We*, *Okay* et *Grey* (1993, S-16/35 mm) satisfont dans la forme à toutes les exigences d'efficacité de la promotion télévisée. Mettant en scène un couple et leurs enfants réunis dans un jardin pour étendre du linge sous un soleil printanier, *Me/We* reprend l'un des lieux communs de la publicité. Cependant les valeurs positives et rassurantes qu'inspire habituellement un tel contexte sont brisées, à la fois par l'état de confusion et de doute qui caractérise le personnage du père, dont la voix off exprime tour à tour son point de vue et celui de ses proches, et par le noir et blanc – commun aux trois films – qui tend à appuyer la pesanteur psychologique de ses propos. Mais si l'unité de la famille ainsi incarnée dans la parole du père renvoie formellement au modèle archaïque d'une société patriarcale – repère incontournable des stratégies médiatico-commerciales –, l'incertitude que manifeste ce père quant à sa place, son rôle et son identité au sein de sa famille, indique clairement l'effritement d'un tel modèle dans la société contemporaine. Autrement dit, c'est en prenant à rebours les situations simples et lisses, truffées de personnages stéréotypées, qui viennent servir des impératifs économiques et idéologiques, qu'Ahtila choisit de saper le projet publicitaire.

Pouvant être perçu pour sa part comme un documentaire ou un court métrage, *If 6 Was 9* (1995, 16/35 mm, 10'), pièce maîtresse de ces deux expositions, traite également de la sexualité, mais appréhendée cette fois par cinq adolescentes. Réunies pour une partie de carte ou un dîner, elles confient tour à tour leurs découvertes, leurs appréhensions, leurs interrogations dans ce domaine. À partir de fantasmes et de souvenirs précis, faits de photographies pornographiques ou de jeux d'enfants révélateurs de zones érogènes – scènes qui apparaissent souvent à l'image pendant qu'elles les racontent –, ce récit se faufile entre la réalité de leur inexpérience, leurs désirs inassouvis et les inévitables clichés puisés dans l'entourage adulte, produisant ainsi un univers aux couleurs rohmeriennes. Conçu à partir des témoignages de ces cinq jeunes filles non comédiennes, mais avec des dialogues entièrement écrits par Ahtila, le film oscille sans cesse entre le réalisme du documentaire, notamment renforcé par des confidences soudaines face à la caméra, et l'invention d'un récit, grâce aux effets du cinéma de fiction. S'il est possible de diffuser ce film selon les conditions tradi-



EIJA-LIISA AHTILA, IF 6 WAS 9, 1995, INSTALLATION VIDÉO; PHOTO: GALERIE ROGER PAILHAS.

tionnelles du cinéma, il prend cependant toute sa dimension dans l'espace d'exposition, où il opère la singulière combinaison du film de fiction, du documentaire et de l'installation vidéo. En effet, dans l'espace de la galerie, trois sources de projection sont ainsi placées que la juxtaposition de leur faisceau forme sur le mur une image uniforme et panoramique qui déborde aisément le champ visuel du spectateur. Tandis que l'espace de projection, grâce à un montage précisément synchronisé, est tantôt composé d'une seule image, tantôt de deux ou trois distinctes, seuls le son et les dialogues, communs aux trois pans de ce triptyque, assurent une unité et une cohérence permanentes à l'ensemble. Mais la discontinuité visuelle du récit produite par la variation et la mobilité régulières des images, sur le modèle des jeux de damiers d'une enseigne lumineuse, brouille et complique l'appréhension globale et continue du film, dont l'effet se rapproche ainsi, quasi physiquement, de l'expérience visuelle quotidienne, faite de manques, d'inexactitudes, et d'une foule d'informations qui, chaque instant, nous échappent.

– Charlotte Coupaye

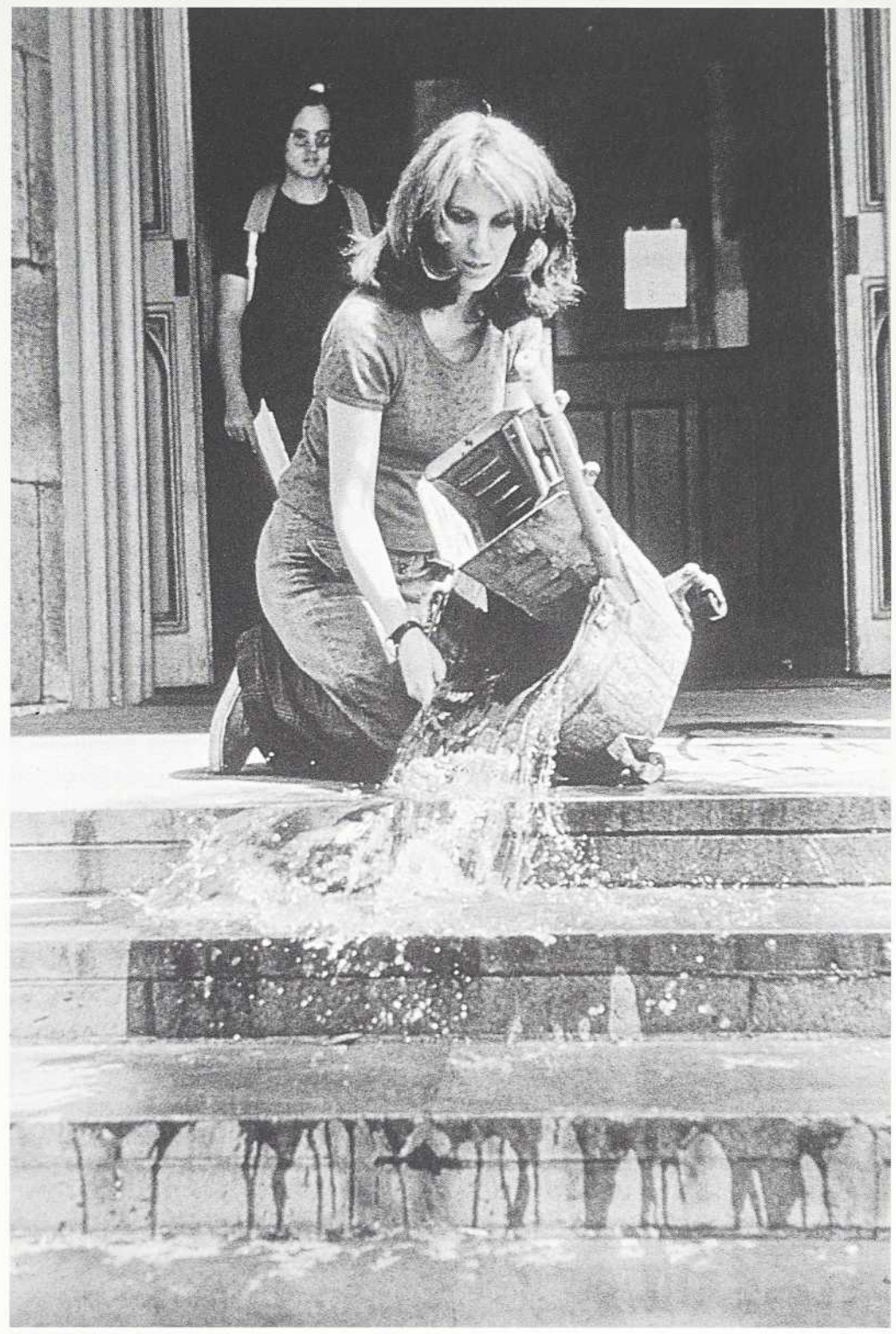
VRAIMENT FÉMINISME ET ART

Magasin, Centre national d'art contemporain de Grenoble, 6 avril – 25 mai

La critique et les expositions d'art en France font peser un lourd silence sur les politiques et les représentations du féminisme. Ce mutisme est révélateur de difficultés à assumer l'héritage d'importantes figures du féminisme en littérature (Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Hélène Cixous) ou en art visuel (Nicole Gravier, Françoise Janicot, Léa Lublin). Il est notamment significatif d'un hermétisme franco-français aux diverses théories féministes élaborées dans le reste de l'Europe et aux États-Unis depuis les années quatre-vingt (Elizabeth Bronfen, Judith Butler, Jane Gallop, Elizabeth Grosz, Gayatri Spivak). En invitant Laura Cottingham à réaliser « Vraiment Féminisme et art », le Magasin de Grenoble crée ainsi un événement et motive des réflexions qu'il convient de saluer.

Le premier espace de l'exposition procède d'un travail de mémoire : sur deux murs se faisant face, des projections vidéos documentent des manifestations féministes qui ont eu lieu en France et aux États-Unis dans les années soixante-dix. Impossible pour le visiteur de passer outre les affiches et slogans en faveur du droit à l'avortement, les regroupements de corps et de voix qui font acte de visibilité face aux diverses formes d'occultation des conditions sociales des femmes. Il serait pourtant erroné d'y voir un simple avant-propos documentaire au reste de l'exposition qui, d'ailleurs, sera ponctuée de rappels historiques (affiches, tracts, livres d'associations féministes françaises et américaines). Cette première salle énonce trois principales problématiques liées au féminisme en tant que phénomène de représentation historique, sociopolitique et artistique : les actions militantes n'ont rien d'événements anecdotiques ou éphémères, mais elles dévoilent et construisent des histoires multiples, inconnues ou occultées; le travail de mémoire nécessite de toujours penser les histoires du féminisme selon leurs spécificités géographiques, culturelles et historiques; le militantisme des années soixante-dix a permis l'émergence de représentations qui démontrent l'impossibilité de tracer des frontières entre ce qui relèverait du biologique, du politique et de l'esthétique.

En exposant les œuvres d'une trentaine d'artistes et de collectifs, Laura Cottingham a choisi d'accorder une place privilégiée aux travaux des années soixante-dix (Chantal Akerman, Gina Pane, Tania Mouraud, Eleanor Antin, Martha Rosler, Adrian Piper, Mierle Laderman Ukeles, Hannah Wilke). La force commune à ces œuvres est de nier l'autorité de l'objet d'art autonome au profit de pratiques visuelles qui privilégient l'action éphémère, le travail sur la matérialité du corps, l'usage croisé de la photographie, de la vidéo et du texte. Ces activités processuelles favorisent diverses approches qui empêchent de clore le féminisme dans une vision et un discours monolithiques. Ainsi, le vécu intime du corps est mis à l'épreuve par Françoise Janicot lorsqu'elle enroule et immobilise son corps autour d'une corde (*Encoconnage*, 1972); il en va de même avec Gina Pane qui met à vif son corps sous l'effet d'entailles, d'épines de roses ou de cendres brûlantes (*Le Corps pressenti*, 1974). Les procédures de la surveillance du corps sont déconstruites par Nil Yalter, Nicole Croiset et Judy Blum, dans une installation photographique, vidéographique et textuelle qui relate le vécu de Mimi, ex-détenue d'une prison parisienne pour femmes (*La Roquette*, 1974). Mierle Laderman Ukeles met à mal les clichés de la bonne ménagère en se mettant à lessiver les trottoirs situés devant la première coopérative pour femmes à New York (*Washing A.I.R.*, 1974). La critique féministe se fait encore plus virulente lorsque deux femmes viennent rejouer et détourner les rôles conventionnels du féminin et du masculin devant la caméra de Johanna Demetrakas (*Womanhouse*, 1972).



MIERLE LADERMAN-UKELES, WASHING, TRACKS, MAINTAINANCE (INDOORS AND OUTDOORS), 1973; PHOTO: (PASCAL JOUNENC) LE MAGASIN, GRENOBLE.

Une des contributions fondamentales des œuvres féministes des années soixante-dix est d'avoir démontré que l'oppression de la femme ne pouvait simplement se penser selon les termes marxistes égalitaires de la lutte des classes. Les formes de résistance se jouent désormais à l'intérieur des codes de la représentation, c'est-à-dire par l'analyse et la critique des codes vi-

suels de la femme construits dans les imageries quotidiennes et médiatiques.

L'insuffisance de l'exposition réside alors dans la difficulté à articuler l'apport historique du féminisme des années soixante-dix avec des problématiques et des œuvres contemporaines. Certes quelques confrontations sont possibles. Citons notamment les récentes photographies de Natacha Lesueur qui détournent les rituels du cosmétique ou de l'habillement en exhibant les marques laissées sur la peau par des vêtements qui auraient été trop serrés à la manière d'anciens corsets. De telles recherches contemporaines ne sont pas sans rappeler l'action de Valie Export qui, en 1970, s'était tatouée un porte-jarretelles sur la cuisse droite. Elles peuvent également engager un dialogue critique avec les diptyques de Dorothée Selz (*Mimétisme relatif*, 1973-1997): une photographie d'un modèle féminin extraite d'un magazine pornographique est juxtaposée à une photographie de l'artiste qui tente de mimer le modèle fétichisé.

On peut cependant regretter l'absence d'œuvres fondamentales des années quatre-vingt comme celles de Barbara Kruger, Jenny Holzer ou Mary Kelly qui ont brillamment questionné la différence sexuelle au travers des réflexions menées sur le pouvoir scopique masculin (Luce Irigaray), sur l'apport de la théorie psychanalytique (Jacques Lacan), sur les rapports savoir/pouvoir (Michel Foucault).

D'autre part, l'exposition n'aborde pas l'examen des pratiques du moulage, de la sculpture, de la couture ou de la photographie, réalisées par des artistes comme Janine Antoni, Zoe Léonard, Cindy Sherman ou Kiki Smith. En effet, ces dernières ont déplacé les acquis du militantisme des années soixante-dix vers un brouillage complexe des traditionnelles dichotomies corps/esprit, passif/actif, nature/culture, extérieur/intérieur, stéréotype/représentation de soi, privé/public.

Enfin, si l'activisme lesbien est présent par les affiches du collectif Dyke Action Machine, l'histoire du rôle des lesbiennes dans les luttes féministes n'est pas réellement représentée ni questionnée.

Il reste à espérer que l'événement « Vraiment Féminisme et art » suscite en France beaucoup d'autres pratiques d'exposition. Il est urgent de donner à voir et à penser comment, aujourd'hui, le féminisme pose des défis à l'institution artistique, aux pratiques et aux théories culturelles contemporaines.

– LARYS FROGIER

MARTHA FLEMING & LYNE LAPOINTE

Art Gallery of Windsor, 25 janvier – 6 avril

Dès le début du parcours, le spectateur était confronté à une série de *Masques d'inquisition* (1990), masques de métal rouillé posés au sol comme des objets historiques trouvés, abandonnés sur le site par les chercheures qui les auraient initialement recueillis. Bien que ces artefacts aient été construits par les artistes à partir de documents historiques, représentant les masques que devaient porter les individus jugés « immoraux » par l'institution catholique du XVII[e] siècle, ils sont des *instruments trouvés* dans la mesure où, comme toutes les œuvres de Fleming & Lapointe, ils sont des objets qu'elles cherchent à ramener à la mémoire pour montrer à quel point les choses que l'on croit absentes, désuètes, dépassées ne cessent en fait de former le présent.

C'est ainsi que *Studiolo* ouvrait son parcours sur l'ensemble de la production menée en collaboration par Martha Fleming & Lyne Lapointe depuis quinze ans. L'exposition n'était pas à proprement parler une rétrospective, mais plutôt une installation, une archéologie, un itinéraire de réminiscence critique. L'impossible objectif de reproduire la douzaine de projets in situ réalisés par les deux artistes entre 1983 et 1996 n'a donc pas été tenté. Que l'on pense au *Projet Building/Caserne #14* (1983) élaboré à même une caserne de pompiers abandonnée du Plateau Mont-Royal, au *Musée des Sciences* (1984) commis dans un ancien bureau de poste du quartier de la Petite Bourgogne, à *La Donna Delinquenta* (1987) du défunt Théâtre Corona dans le quartier Saint-Henri, à *The Wilds and The Deep* (1990) produit dans un terminus de traversiers délaissé de Manhattan ou à *Materia Prima* (1994) réalisé dans le jardin de la maison désertée de Dona Yayá à Sao Paulo: ces projets sont des installations qui prennent sens dans le contexte du site géographique, économique, social et culturel dans lequel elles ont été élaborées. Consciente de cette donnée fondamentale, la conservatrice Helga Pakasaar n'a pas tant cherché à reconstituer les installations (les éléments des différents projets étaient disséminés à travers les salles, sans fiches d'identification, uniquement identifiables par la carte du parcours) qu'à activer les diverses dialectiques qui traversent la production des deux artistes, dont la principale est certainement celle de la colonisation et de l'abandon, une dialectique mise en œuvre par la proximité spatiale d'*Allégorie de la colonisation* (1988) et *I Have Been Abandoned by the World* (1987). À cette dialectique s'ajoutent celles de l'oubli et de la mémoire, du déterminisme et de la mutabilité.



FLEMING & LAPOINTE, VUE DE L'EXPOSITION (À GAUCHE: I HAVE BEEN ABANDONED BY THE WORLD, 1987; AU FOND : ALLÉGORIE DE LA COLONISATION, 1988); PHOTO: ART GALLERY OF WINDSOR.

L'objet, celui qui intéresse Fleming & Lapointe, est un objet abandonné qu'il importe, pour reprendre un terme cher à Martha Fleming, de « galvaniser ». *Studiolo* était traversée par ce désir de galvanisation. Les objets cherchent tout à la fois à désigner et à transformer une aliénation en un espace, un imaginaire, une fonction susceptibles de perturber cette aliénation structurelle. À cet égard, *Studiolo* a bien fait sentir le déplacement esthétique élaboré à partir du *Musée des Sciences*. Réalisé en 1984, ce projet convertissait un ancien bureau de poste, dont l'architecture renvoyait directement à celle du Musée des beaux-arts de Montréal, en un musée d'objets scientifiques, de façon à révéler les effets colonisateurs de la science moderne, telle que la gynécologie et la phrénologie, sur le corps des femmes. Une des principales stratégies esthétiques du projet fut celle du montage par analogie. Certains des montages les plus percutants du *Musée des sciences* ont été repris par *Studiolo*, dont ceux construits à partir d'images puisées dans l'Encyclopédie de Diderot pour signaler la troublante analogie entre un instrument obstétrique et un nettoyeur à canon, ou encore entre un appareil d'ablation de forme circulaire posée autour d'un sein et un piège à animal de même forme. De telles associations ramènent à la surface des représentations oubliées mais toujours effectives, dans la mesure où le choc de la rencontre des images affecte le spectateur dans le présent de sa perception et lui fait prendre conscience des effets aliénants de la modernité (les théories

du montage de Walter Benjamin ne sont pas loin ici).

À partir de *La Donna Delinquenta*, une telle prise de conscience devient inséparable du désir de créer une forme d'empathie avec ce (celle, celui) qui a été aliéné et abandonné par les pratiques modernes de colonisation et de classification, une empathie qui a ceci de particulier qu'elle est génératrice d'une nouvelle fonction de l'objet. Sur la scène du Théâtre Corona de *La Donna...*, un immense canot suspendu ouvrait l'espace organisé selon les lois restrictives de la perspective à un point de fuite, élaborant la possibilité d'un ailleurs, d'une mobilité, d'une mutabilité. Dans le même esprit, l'installation *The Spirit & The Letter & The Evil Eye* réalisée en 1994 pour le Book Museum de Bath, à partir de reliures abandonnées par la Bayntun's Bookbindery, faisait place à une esthétique du montage cette fois-ci dénuée de ses effets de choc. L'assemblage d'anciennes couvertures de livres en cuir travaillé et de papier marbré posés au mur en forme de tapisserie ressuscite une matière organique tombée en désuétude, mais il la ressuscite seulement pour autant que la matière a pu être transformée (par l'entremise de superpositions sérigraphiées et photocopiées) en une autre peau, confrontant le spectateur au processus même de la permutation, du déplacement, de la conversion matérielle et discursive. Déjà dans le *Projet Building/Caserne #14* de 1983, *Jeux de hasard* transformait une armoire de métal en un jeu de dames pour y insérer différentes formes de dés, conférant ainsi une autre façon de penser et de vivre le hasard auquel s'expose le pompier chargé de combattre, à n'importe quel moment, en n'importe quel lieu, sinistres et incendies toujours marqués, comme la vie d'ailleurs, par l'incertitude et l'imprévisible.

Les nombreux cabinets de curiosités présentés dans les deux salles fermées de *Studiolo* articulaient la « galvanisation » en termes davantage muséologiques. Conçus d'abord pour *The Wilds and The Deep* mais modifiés quant à leur contenu, les cabinets regroupaient une diversité d'éléments hétéroclites (par exemple : une boîte de pastel, des miroirs, un os de mâchoire, un homuncule, l'anamorphose d'un criminel) qui empêchaient une nette distinction entre les projets et abritaient des objets de type hybride (un alphabet inventé à partir de coraux, un squelette en racine de gingembre). Présenté au sein d'une institution muséale dont les principales opérations sont la classification, l'exposition et la conservation d'objets, jamais le travail de Fleming & Lapointe n'a paru aussi muséologique. Ces deux artistes miment les pratiques du musée tout en les questionnant de façon radicale. Elles exposent et conservent leurs « objets trouvés » mais proposent un *display* qui défie la classification muséologique par le déploiement de cabinets qui protègent ce que la modernité, le musée tout particulièrement, a cherché à exclure – autant l'inclassable hybride que l'objet périmé par la logique de la consommation, de la colonisation ou de l'évolution technologique.

Un tourne-disque pour enfants, un candélabre, une diapositive de verre pour lanterne magique, une lanterne de kérosène. Les éléments de *Studiolo* sont souvent ainsi, c'est-à-dire des objets plus ou moins identifiables, obsolètes, déjà oubliés, légèrement familiers mais qu'il devient de plus en plus difficile à nommer. Ensemble, ils créent une archéologie de la modernité. Mais cette archéologie n'est pas morte, et c'est là que se situe la force d'une pratique artistique mobilisée par le refus absolu d'abandonner l'abandonné. Les objets sont présentés de façon telle que leur contingence s'expose avec le potentiel, et ici je reprends les propos d'Arthur Frank énoncés dans un autre contexte, de transformer la contingence en conditions de possibilité. Ainsi en est-il de l'écorce d'arbre de *Sangsue/Mandragore* (1988) et du crapaud d'*Aveugle* (1988) tous deux attachés, tel un corps supplicié, au châssis d'un cadre. Ces œuvres mettent en scène des êtres sacrifiés par les désastres environnementaux de la modernité, mais elles les préservent et leur redonnent leur hybridité. Quasi-sujets, quasi-objets, parties d'un passé rapproché, elles suscitent une réminiscence, nous obligeant à questionner le pourquoi de ces abandons et à penser le comment de leur mutation.

– Christine Ross

NATALIE ROY

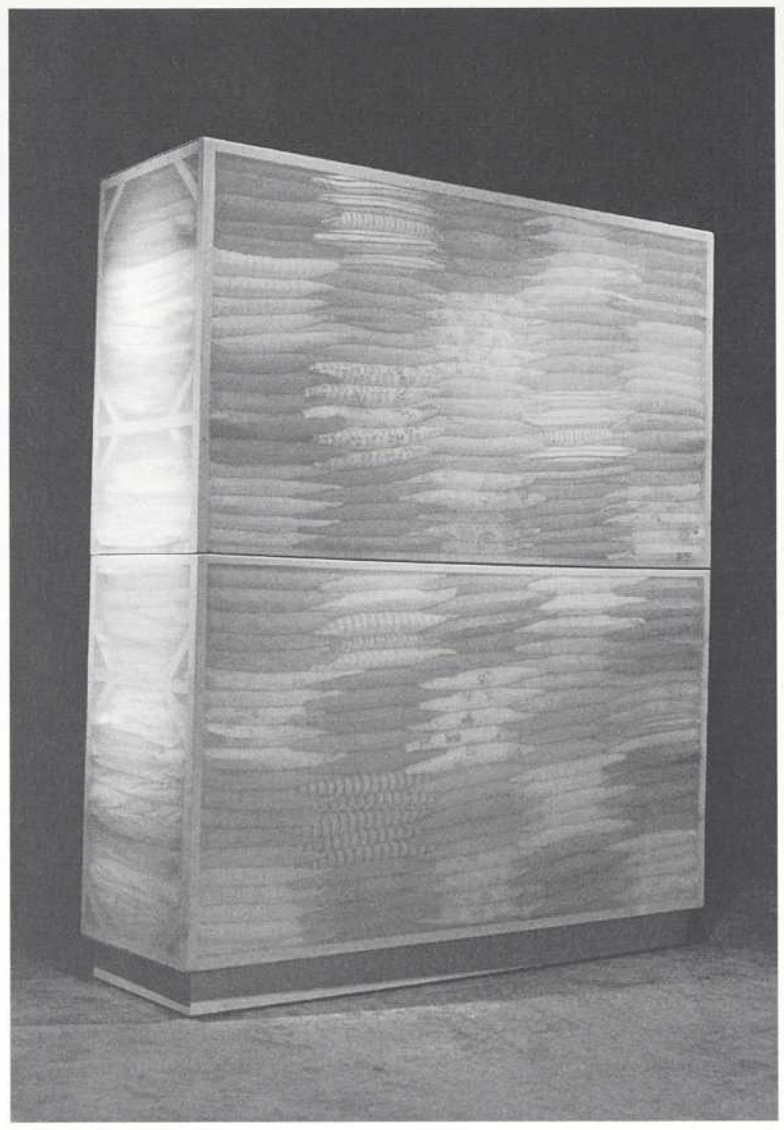
L'Œil de poisson, Québec, 21 mars – 20 avril

« Nuits d'Anémone (des millions d'étoiles et l'épaisseur d'un cheveu)» est le titre d'une exposition de Natalie Roy dont on a pu voir une version quelque peu différente à Montréal l'automne dernier à la galerie Skol. Il s'agit d'une installation en trois parties qui questionne notre rapport à l'objet en nous conduisant dans l'épaisseur des choses.

En entrant dans la galerie, deux grandes structures prennent place. L'espace est ainsi découpé que ce sont ces « sculptures », en apparence autonomes, qui s'imposent au premier coup d'œil. Ce n'est que plus tard qu'on découvre, encastré dans un des murs, de petits objets et, à l'exact opposé, un tout autre lieu, cette fois-ci isolé derrière une cloison. Ces formes sculpturales que Natalie Roy a nommées *Mes Courtepointes* sont extrêmement épurées. Il s'agit en fait de simples boîtiers fabriqués de bois et recouverts de voile renfermant des centaines d'oreillers couchés et empilés systématiquement les uns sur les autres de manière à donner forme à des volumes pleins. Ces masses sont douées d'une transparence qui laisse voir l'intérieur d'une structure qui en abrite d'autres et ce redoublement contenant-contenu accentue le fait que ces sculptures sont réduites à leur forme minimale, comme si elles devaient répondre d'une « exigence de spécificité ». On pourrait voir en effet dans cette pile d'oreillers ni représentation ni figurabilité, que des objets essentiellement géométriques réduits à leur forme (aux rebords en l'occurrence), à leur couleur (des teintes de jaune dans un cas et des teintes de bleu dans un autre) et à leurs motifs (surfaces unies ou à fleurs, à rayures verticales ou horizontales). Mais en même temps, le voile recouvrant les boîtiers permet de voir à travers une structure qui demeure en un sens opaque et ce paradoxe qu'amène à penser la transparence de la structure par rapport à sa masse est ici fondamental. On est amené à voir à travers, mais l'accumulation ne peut que nous renvoyer à une question de surface ou plutôt à une surface rendue problématique par sa transparence.

Plusieurs auront saisi dans cette description un certain rapprochement avec le minimalisme. Plusieurs auront également décelé la présence du paradoxe que Georges Didi-Huberman a magnifiquement exposé à propos des sculptures de Tony Smith. Si la transparence de la structure laisse voir ici l'épaisseur des choses ou d'un cheveu (c'est bien là un des sens que prend l'idée d'accumulation), le choix des oreillers ne s'expliquerait pas uniquement sur le plan formel. En donnant une transparence et une légèreté à des volumes pleins, Natalie Roy fait dévier en quelque sorte l'évidence du minimalisme qui fait de l'objet en tant que tel le lieu spécifique du regard et de la sculpture. Les masses nous apparaissent en effet comme suspendues dans l'espace, dans un état stagnant de sommeil et d'inertie. Comment ne pas penser au geste, si simple et si intime soit-il, de poser la tête sur un oreiller, de s'abandonner aux désirs, aux rêves, aux peurs, que suscite la nuit ? Natalie Roy arrive du même coup à créer un sentiment d'intimité et de profondeur avec un objet dont les dimensions sont si imposantes. Une des subtilités de cette œuvre est justement de fausser le rapport d'échelle. Les proportions sont renversées, car normalement pour donner un caractère privé à un objet ou pour créer un relation d'intimité, on joue plutôt sur la proximité que sur une disproportion qui a pour effet de nous tenir à distance.

L'empilement des oreillers, les uns légèrement emboîtés par dessus les autres, fait aussi référence à l'idée d'un étalement par stratification, au double sens que renferme ce mot en tant qu'il désigne une accumulation d'espace et de temps. Cette fonction, à la fois structurante et structurale, renverrait à la construction de la mémoire et c'est aussi ce qui serait sous-jacent à l'idée



NATALIE ROY, NUITS D'ANÉMONE DES MILLIONS D'ÉTOILES ET L'ÉPAISSEUR D'UN CHEVEU; 120 OREILLERS SUR STRUCTURE DE BOIS ET VOILE, 185 X 155 X 61 CM.; PHOTO: (IVAN BINET) L'ŒIL DE POISSON.

d'assemblage, de *patchwork* et de récupération qui caractérise la fabrication de courtepointe. En plus de faire subtilement une allusion critique à un travail traditionnellement féminin, la courtepointe fonctionne ici sur le modèle de la mémoire, se définissant comme le lieu où les rêves et les souvenirs prennent forme et s'accumulent tout en étant appelés à disparaître. C'est ainsi qu'à l'extrême simplicité visuelle caractérisant les boîtiers d'oreillers font écho deux autres œuvres plus directement poétiques qui jouent sur le sens des mots et des objets pour nous conduire vers des images de l'enfance. À quelques pas de là, dans de petites fenêtres percées dans le mur, sont encastrés dans des surfaces diaphanes des vêtements de nuit pour enfants. Dans la métaphore qui compose le titre *Des robes comme le fond de mer*, dans les objets qu'on distingue sur les vêtements (une méduse et une étoile de mer) et dans l'espace de flottement auquel ils réfèrent, il y a quelque chose qui ressort de l'enfance. Cet univers imaginé et onirique on le retrouve également mais de façon encore plus explicite dans la pièce isolée du côté opposé de la galerie. Natalie Roy lui a donné pour titre *La Chambre des veilleuses* en référence aux lampes qu'on laisse allumées dans les endroits sombres, dans une chambre d'enfant par exemple, pour atténuer l'épaisseur et la peur de la nuit. Étalés et superposés sur un des murs, une série de quatorze petits objets ayant une fonction de réminiscence (des faux cils et divers petits morceaux de coton qui proviennent des taies d'oreillers) sont insérés dans une surface encore une fois translucide, éclairée depuis l'arrière par une flamme de chandelle.

L'espace est ici celui du recueillement. Le mur du fond est d'ailleurs entièrement peint en bleu et se donne à voir telle une surface monochrome mais sur laquelle est inscrit qu'«...il y a sûrement un ciel au fond de l'eau puisqu'il y a des étoiles de mer...» Pourquoi donc établir un tel rapport de similitude entre deux espaces si différents mais tout aussi semblables? Le paradoxe minimaliste fait retour, car le ciel et la mer ne sont-ils pas à proprement parler des masses, mais des masses habitées par une profondeur?

– MARIE FRASER

XV[E] FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

Montréal, 11 – 16 mars

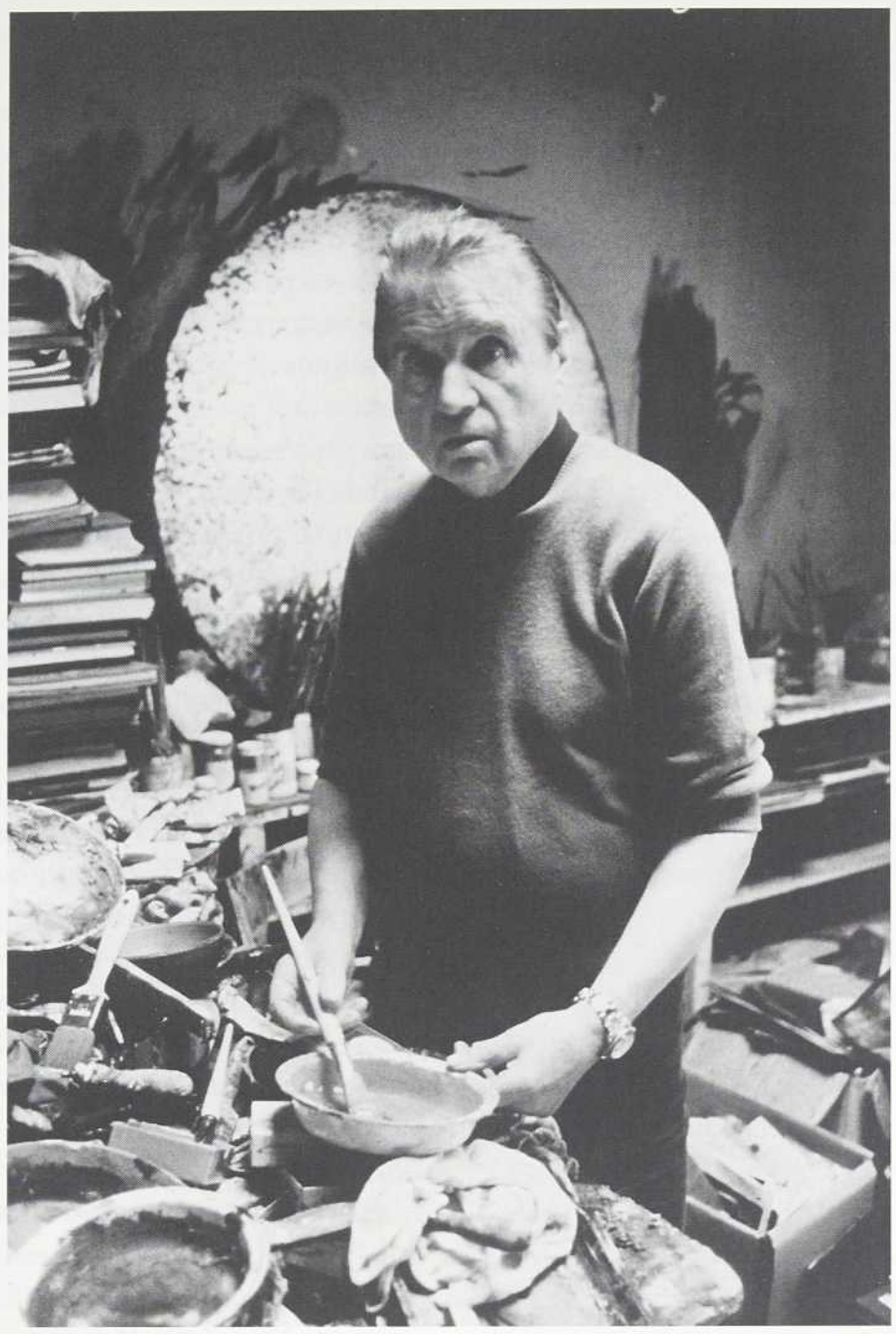
Un habitué du Festival international du film sur l'art de Montréal (FIFA), le documentariste new-yorkais Michael Blackwood a fait cette année l'objet de la section « Point de mire ». Huit productions ont été retenues en hommage à ce cinéaste dont les quelque quatre-vingt films consacrés à l'art sous toutes ses formes partagent notamment une prédilection pour la parole laissée à l'artiste. Exempt de « l'objectivité » du regard proprement critique ou historique, *Francis Bacon and the Brutality of Fact* (1986) est en revanche généreusement habité par la présence charismatique du peintre des peintres incarnés de ce siècle. Et nonobstant l'attrait du ton comme des choix esthétiques de ce documentaire somme toute assez dépouillé, c'est l'accès direct à la pensée et à la personne de ce monument (qui ne faisait pas alors ses soixante-quinze ans) qui, une heure durant, garde nos yeux rivés au grand écran.

Conçu sous forme d'entretien entre Francis Bacon et l'historien d'art anglais David Sylvester, *Francis Bacon and the Brutality of Fact* file tranquillement dans une atmosphère décontractée. Les interventions minimales, mais informées de Sylvester orientent sans jamais s'imposer. On y reconnaît certes une expérience profonde de la production du peintre, mais également une amitié de longue date avec Bacon; lequel, d'ailleurs, se montre particulièrement réceptif aux questions de l'historien. Après une brève mise en situation plutôt classique, où Sylvester – d'abord en voix off, ensuite en chair – gravit les marches d'un escalier étroit puis longe un corridor mal éclairé, nous faisons incursion dans l'atelier de l'artiste pour y demeurer jusqu'à la fin du film.

Un film étonnamment amusé, où la convention et une simplicité poussée jusqu'à un semblant d'absence de style se révèlent peu à peu matière à revers. C'est que tandis que la sommité en costard-cravate se rend chez le peintre célèbre pour l'interroger avec sérieux sur des questions on ne peut plus traditionnelles de processus et d'influences, la caméra prend ses aises et le réalisateur mise sur le naturel incongru des situations ordinaires. Bacon parle de la conscience de la mort comme partie intégrante de la vie; la caméra épie sa main épatée, s'attarde aux plis de son pull et remonte lentement son torse jusqu'à sa tête ronde et expressive qu'on sait maintenant juchée au sommet d'un long corps mou. Le pince-sans-rire de Sylvester, avec sa silhouette bien portante et sa voix étouffée, demande à l'artiste s'il tente, dans ses portraits, de capter la personnalité de ses sujets; la caméra fait un zoom sur l'oreille droite de l'intervieweur, troquée, dans l'image suivante, contre celle, sur toile, aussi déformée que le visage qu'il arbore. Entre la conversation structurée et l'œil errant, parfois piquant, du photographe Mike Southon, la tension est maintenue; la forme se joue habilement du contenu.

En réponse à la question concernant la psychologie de ses sujets, le peintre nous assure que rien ne sert de tenter de la représenter, puisque de toute façon « leur [les modèles] apparence est profondément liée à leur comportement ». Les deux hommes épiloguent ensuite sur la récurrence des arrière-plans en hémicycle dans les toiles de l'artiste, s'intéressent à l'absence d'effort dans la manière crue de Picasso, à l'aspect inachevé des dessins anatomiques de Michel-Ange, au cri cinglant de la nourrice à l'œil crevé dans le *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein – lequel a inspiré la bouche hurlante de plus d'une version du portrait d'Innocent X de Bacon –, comme aux vertus de la poussière que l'artiste mélange à sa peinture et qu'il collectionne dans son atelier sans peine depuis plus de vingt ans.

Faisant contrepoids aux propos familiers (d'autant plus en 1997, moult expositions Bacon plus tard) au sujet de la méthode de travail de l'artiste, telle la fonction substitutive de la photographie qui ne l'inhibe pas comme le fait la présence en chair de ses modèles, ce peintre surprend lorsqu'il propose à brûle-pourpoint d'expliquer pour-



FRANCIS BACON AND THE BRUTALITY OF FACT, 1986;
PHOTO: (MICHAEL BLACKWOOD PRODUCTIONS, INC.) FIFA.

quoi il vote à droite! « Je ne crois pas à l'égalitarisme; c'est faux de croire que les gens sont nés égaux. Cependant, je pense que lorsqu'il est possible, aux gens devraient être offerts des opportunités égales. Si je préfère la droite, c'est simplement parce qu'elle est moins idéaliste que la gauche.» Quoique relativement pauvre en iconographie, ce film modeste, tissé d'humour et presque minimaliste dans sa forme, demeure un portrait engageant de Francis Bacon. Il ne reste qu'à regretter la prise de son lamentable. Une irritation qui par ailleurs croît à la mesure de la copie en piètre état dont s'est contenté le FIFA.

Ce qui fut poussière dans le film de Blackwood, devient une « texture [...] faite de petites aspérités » dans *Les Figures de l'excès* (1996, 30 m.). C'est que l'histoire débute sur toile dans ce documentaire de plus sur Francis Bacon (il en existe au moins cinq) réalisé l'an dernier par l'écrivain et journaliste français Alain Jaubert. En effet, la peinture ici occupe le premier plan, et c'est bien un des seuls facteurs qu'on ne peut reprocher à cette production didactique, dont le niveau peut être résumé par l'affirmation suivante, formulée en introduction: « Bacon peint à l'huile, il utilise aussi parfois le pastel.»

Entrecoupé d'éléments biographiques et assorti d'un choix agaçant de musique illustrant bêtement tantôt la lourdeur existentielle du contenu des toiles de l'artiste, tantôt sa supposée frénésie de peindre, ce document fait valoir ce que l'analyse formelle et une certaine forme d'enseignement d'histoire de l'art ont de plus risible. Et le fait d'avoir eu recours à l'animation infographique pour démontrer l'échelle imposante des œuvres, comme la construction de leurs figures contorsionnées, ne contribue qu'à banaliser un propos déjà stérile. Quant à la perle, elle vient clore cet exercice scolaire devant l'un des tout premiers triptyques laïcs du peintre. Dans le cadre d'un discours formaliste sur *Trois Personnages dans une pièce* (1964), où sur fond brun une même masse de chair masculine se retrouve tour à tour assis sur une toilette, un fauteuil et une chaise, le narrateur nous assure de son même ton sentencieux que « ce tuyau [de la cuvette] semble prêt à vider le tableau de toute sa substance...» ! Comment ce film ait pu être retenu par le jury du FIFA, m'échappe.

D'une envergure tout autre, le cinéaste et critique d'art allemand Heinz Peter Schwerfel rend un hommage passionné et haut en style à l'Américain Bruce Nauman. Et comme l'a précisé lui-même le réalisateur lors de la présentation de son film, *Make Me Think: Bruce Nauman* (1996, 70 m.) tient davantage de la fiction que du documentaire. En fait, ce que Schwerfel nomme fiction se traduit par un contenu esthétique retentissant, indépendant de celui de l'artiste. Car les sculptures, les installations et les extraits de films signés Nauman sont précédés, succédés et parfois accompagnés de l'écho métallique et grinçant d'un environnement industriel « artistiquement désaffecté » qui sert ici de filon spatial. Il faut voir aussi les plans fixes sur les carreaux brisés, comme sur la géométrie des lieux. Ce n'est pas dire que la créativité de Schwerfel fasse ombrage à celle de l'artiste qui, de toute évidence, l'inspire au plus haut point, mais plutôt que la construction de ce film suit de très près une logique esthétique, en l'occurrence formaliste.

Artiste multidisciplinaire pour qui l'idée prime sur la méthode et la matière, Nauman a néanmoins privilégié certains médiums, dont le néon et, plus particulièrement, la vidéo qui le suit jusque dans ses réalisations les plus récentes. Et Schwerfel d'y répondre avec une légion de moniteurs, alignés en vecteurs ou agencés en grand quadrillage minimaliste, au travers desquels interviennent les Joseph Kosuth, Leo Castelli, Robert Storr et la critique d'art Joan Simon, pour commenter le travail complexe et combatif de celui qui a déjà dit que son art « est issu de la colère que provoque en [lui] la condition humaine ». Réputé pour préserver jalousement son intimité, Nauman n'est présent qu'à travers ses œuvres, pour lesquelles, dans certains cas, il agit comme acteur.

Si l'absence de l'artiste a donné des ailes au cinéaste, ce dernier n'offre pas moins un portrait apparemment fidèle de l'ampleur et de l'hétérogénéité de la production de son sujet. Un panorama qui convainc tant par le nombre d'œuvres recensées, que par l'unicité de leur présentation; en fonction de chacun des objets plutôt que d'une quelconque formule imposée par le tout filmique. Adeptes ou non de la sensibilité *cool æsthetics* qui régit *Make Me Think*, au détriment parfois de la retenue, plus humaine que cool, de la production de l'artiste, il est difficile de ne pas admirer l'intelligence de la performance énergique de Schwerfel – presque un prototype du film d'art sur l'art.

– JENNIFER COUËLLE

ROGER BELLEMARE

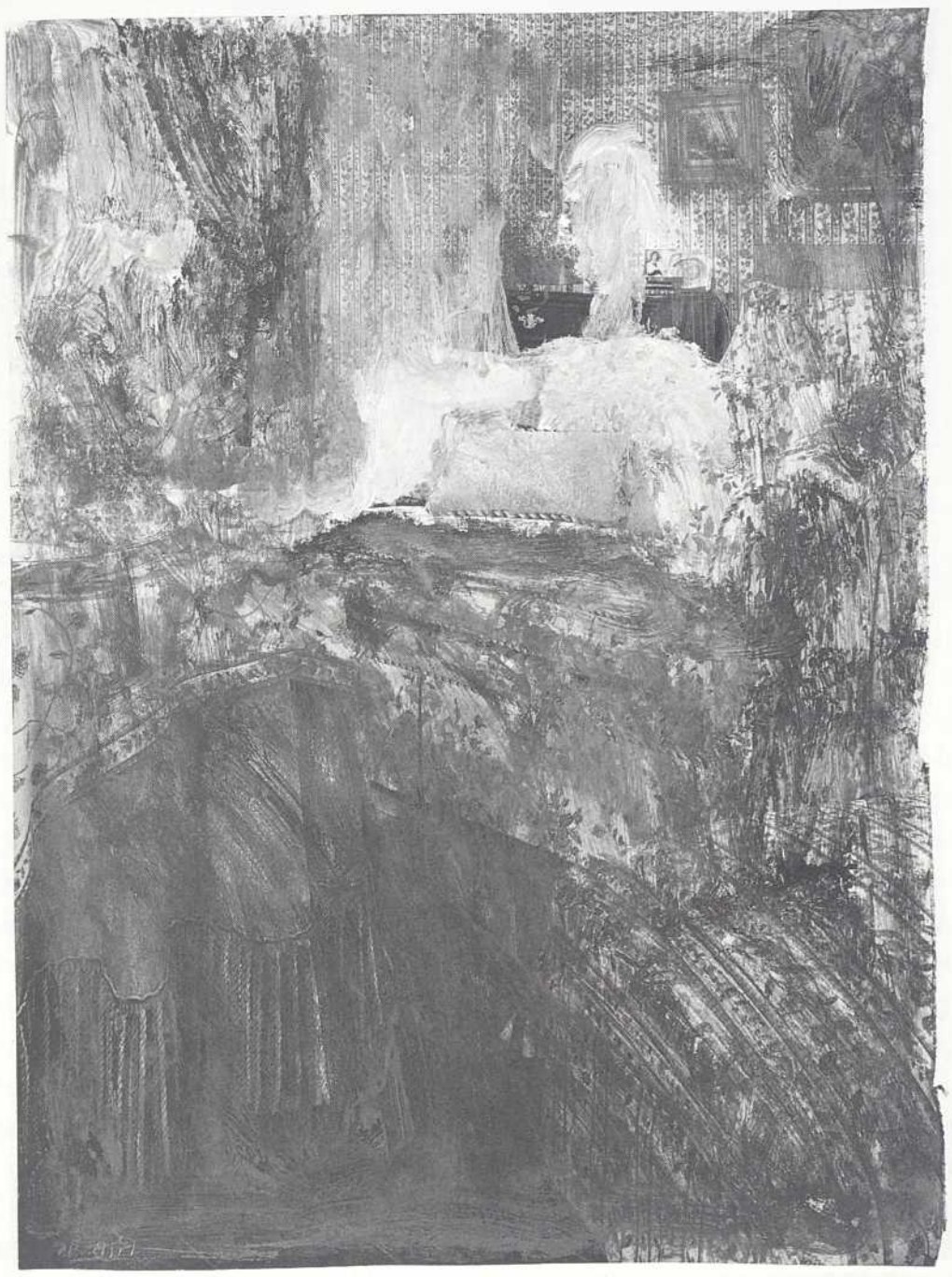
Espace 502, Montréal, 7 mars – 5 avril

Le *déplacement*, entendu à la fois comme *mode de vie, façon de créer, thème* et *mécanisme inconscient*: c'est ce dont me parle l'œuvre de Roger Bellemare, et en particulier les huit tableaux (sept acryliques sur papier et une acrylique sur bois) qui ont été présentés récemment à Montréal.

D'abord, d'un point de vue biographique, on peut dire que Roger Bellemare a un parcours singulier. Après avoir fait des études en musique, il est successivement chanteur, collectionneur, galeriste, marchand d'œuvres d'art, compositeur, commissaire d'exposition et artiste visuel. Il a donc établi avec l'art des rapports multiformes et joué des rôles divers. Il y a, dans la liberté de sa démarche, dans cette attitude de *déplacement continuel*, quelque chose de profondément personnel qui, me semble-t-il, est au cœur même de son œuvre.

C'est en tout cas ce que m'ont révélé les anecdotes de l'artiste au sujet de la genèse de ses tableaux récents, intitulés *Serres chaudes*. Sur

le chemin de l'atelier, il a trouvé, dans les rebuts, un catalogue contenant des échantillons de papiers peints; il l'a pris, pensant se servir des échantillons pour faire des collages (genre qu'il privilégiait). Un soir, feuilletant le catalogue, il est attiré non pas par les échantillons mais plutôt par les photos les accompagnant, photos représentant des chambres où ont été posés les papiers peints. Surgit en lui le désir de peindre sur ces images de chambres pour les transformer.



ROGER BELLEMARE, SERRES CHAUDES, 1997, ACRYLIQUE SUR PAPIER, 41,5 X 30,5 CM; PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY. COLL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

Au moins trois déplacements se sont donc produits: déplacement physique de l'objet (des rebuts à l'atelier), déplacement de l'attention (des échantillons aux photos) et déplacement des moyens plastiques (du collage à la peinture). Mais ce qui est remarquable ici, c'est qu'en plus de se servir du déplacement comme déclencheur et comme mécanisme pour produire l'œuvre (mécanisme psychique dont Freud a démontré l'importance dans les processus inconscients), l'artiste en fait un thème; à l'aide de coups de pinceaux ou de traits de crayons, il modifie les images de chambres, déplace les objets, les transforme parfois complètement. Le rideau devient une arche; la fenêtre, une niche abritant un personnage noir; le foyer, un tunnel; le lit, une langue, un chemin ou un tombeau...

On peut voir, dans ce geste de l'artiste, un acte de foi dans les images. C'est comme s'il cherchait à nous rappeler qu'il ne faut pas laisser proliférer les images banales, surtout pas les images qui sont en lien direct avec notre vie privée. Et qu'y a-t-il de plus privé qu'une chambre? Les chambres standardisées du catalogue, il les couvre presque entièrement de traits de peinture vifs, aux couleurs mêlées, sales. Et pour rendre à la chambre son statut de lieu d'humanité profonde, où les peurs et les désirs se bousculent, il laisse parfois apparaître des êtres fantomatiques. On dirait que la poussière reprend sa place et que les chambres s'emplissent d'odeurs. Les tentures s'alourdissent: elles font sentir qu'il est bien question ici de ce théâtre de la vie et de la mort qu'est l'existence.

La peinture, dans cette œuvre, symbolise d'une certaine façon la subjectivité. Elle est à la fois pulsion, marquage d'un territoire et appropriation de l'espace. Au premier regard, on a le sentiment d'un recouvrement, d'une peinture en aplat. En effet, se mêlant par des effets de transparence aux motifs des papiers peints et des couvre-pieds, la peinture se présente d'abord comme surface et semble s'opposer à l'illusion tridimensionnelle de la photo. Mais bien vite on s'aperçoit que les interventions picturales proposent en fait un nouvel espace: un espace schématique qui, bien que moins réaliste que celui de la photo, est structuré par une perspective souvent assez nette. Le point de fuite, dans trois cas, est une trouée noire qui évoque la scène de théâtre. D'ailleurs, la peinture elle-même, profondément ambiguë, semble faire du théâtre, voilant tout en dévoilant, aplatissant tout en trouant.

Mais le *déplacement* à l'œuvre dans *Serres chaudes* n'est pas que spatial. Il est aussi, à mon avis, temporel. En regardant ces tableaux, on sent qu'il y a évocation d'un passé. Passé personnel de l'artiste, peut-être, qui permet de rejouer des scènes de chambre, intimes. Mais aussi passé plus lointain, historique: la fin du XIX[e] siècle, le début du XX[e].

Les chambres n'ont-elles pas hanté les œuvres littéraires de cette époque, dont celle de Proust, célèbre, qui commence, faut-il le rappeler, par cette phrase: «Longtemps je me suis couché de bonne heure.» Des pages entières de *La Recherche du temps perdu* gravitent autour de l'idée de la chambre et de la mémoire. Comment, dans le contexte de cet article, ne pas citer la description du réveil du personnage principal dans *Du côté de chez Swann*? «Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres.» N'est-ce pas à un exercice mental de la sorte que s'est adonné Roger Bellemare, lui qui a fréquenté le monde de Proust (il a entre autres interprété des mélodies du grand ami de l'écrivain, Renaldo Hahn)? Et comment ne pas penser à la chambre des amants de Baudelaire? «Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,/ Des divans profonds comme des tombeaux...» Et à celle du *Horla* de Maupassant?

L'exploration de l'espace psychique a fasciné ces auteurs tout comme elle a fasciné de nombreux peintres dont on retrouve la manière, comme en écho, dans la peinture de Roger Bellemare: les atmosphères glauques de Gustave Moreau, les êtres fantastiques d'Odilon Redon, l'ambiguïté spatiale des œuvres de Bonnard...

En opérant ce déplacement temporel, il rappelle aussi des préoccupations du XIX[e] siècle qui ont fondé notre modernité. La chambre, c'est aussi la caméra, la photo, qui bouleversa le monde de la représentation et de la peinture. Et les fantômes dont est peuplée *Serres chaudes* – fantômes qui peuplaient le XIX[e] spirite, et qu'on photographia! – ce sont aussi les fantasmes, ces mises en scène du désir qui fascinèrent Freud.

Retour au ou *retour du* XIX[e]siècle? Peu importe. Ce qui compte avant tout, c'est la mobilité spatiale et temporelle qui permet à Roger Bellemare de suivre au plus près son désir. Le voilà donc peintre. Peintre, aujourd'hui? Mais pourquoi? Pour provoquer des apparitions et des disparitions qui aiguisent le regard et l'esprit. Et sans doute pour nourrir la création, comme l'écrit le psychanalyste Paul-C. Racamier, de «fantasmes élaborés par le moi dans un registre où le conscient et le travail inconscient se relaient mutuellement et dans un espace psychique où l'ambiguïté foncière entre la réalité interne et la réalité externe demeure intégralement vivante.» En un mot, peindre pour continuer de se déplacer...

– CHARLES GUILBERT

RAYMOND GERVAIS

Chapelle historique du Bon Pasteur, Montréal, 3 - 30 avril

Le Théâtre du son cache une grande contradiction mais ne cache pas son jeu. Si le titre laisse croire à une manifestation animée et tapageuse, on est plutôt confronté à une œuvre silencieuse et pour le moins discrète. Discrète, subtile, presque aussi évanescente que son contenu. Dans ce vaste espace dominé par le blanc, dont le caractère architectural fascine à lui seul, le visiteur cherche pendant quelques secondes les composantes de l'installation. Puis, soudain, apparaît cette frise blanche ponctuée d'inscriptions. Il s'agit en fait d'une suite de boîtiers vides de disques compacts qui court le long des murs à la hauteur des yeux, parcourant les deux étages de son rythme régulier comme si elle ne voulait jamais s'arrêter. Appelé à suivre cette ligne horizontale pour saisir le sens d'un travail aussi laborieux qu'obsessif, le spectateur découvre un univers sonore décidé à rester muet.

L'installation représente une immense collection de disques imaginaires comprenant environ 200 titres réunis sous 33 séries différentes, nombre significatif puisqu'il rappelle le défunt 33 tours. Cependant, les boîtiers ne contiennent rien d'autre qu'une idée, une proposition lancée par l'artiste qui sera lue et interprétée différemment par chacun selon sa connaissance musicale, bien sûr, mais aussi des arts visuels, de la danse, de la littérature, du cinéma. Les titres fonctionnent ici comme des déclencheurs car c'est l'inscription sur la pochette qui met en branle l'opération sémantique. C'est dire que sans (re)connaissance, aucune image mentale ne pourra émerger. Leur pouvoir est du reste très éloquent comme en témoignent ces brefs exemples : *Arthur Cravan raconte sa mort* dans la série Énigmes; *A. Modigliani dessine B. Holliday* (Les sons du regard); *Lee Miller, caméra. Boris Vian, trompette. Duo.* (L'œil et l'oreille); *Sigmund Freud écoute* (Tout oreille); *Marcel Duchamp respire* (La vie acoustique); *H. Arendt pense* (Les concerts d'idées); *Sur ce disque, on peut voir Gustave Holst avec une canne à pêche et Georges Bizet avec un cerf-volant* (Les concerts d'objets); *Tous les sons du futur* (Hors série). Pour chaque série, Gervais conçoit un minimum de treize albums (treize étant un chiffre fétiche dans sa production) mais dans l'esprit de l'artiste les séries ne sont jamais complétées, elles restent ouvertes à l'infini.

Les œuvres ainsi constituées sont donc des « fictions phonographiques ». Elles sont impossibles car les principaux intéressés sont morts aujourd'hui, mais ces univers sonores, et visuels à la fois, deviennent possibles dans l'imaginaire des gens en partie parce qu'ils ont déjà existé et restent présents dans nos mémoires. Paraissant fortuits et aléatoires, les titres de la collection ne sont, par ailleurs, ni des rencontres surréalistes ni des hasards dadaïstes. Ce sont des possibles imaginés et contrôlés par l'artiste. Dans cette multitude, chaque disque est une construction, chaque combinaison est soigneusement réfléchie en terme de complicité formelle ou caractérielle entre les individus ou en terme de pertinence face au réel, de manière à offrir le maximum de jeu.

En somme, Gervais reste fidèle à sa démarche conceptuelle. Mais, malgré cet air de famille, reconnaissable à la manipulation des savoirs savamment orchestrée, elle offre au spectateur un aspect ludique. Il s'agit bien ainsi d'un théâtre mais dont le jeu se déroule dans un espace mental car l'artiste perçoit ses titres comme des propositions ouvertes, des « partitions », et le spectateur comme un interprète qui en imagine le résultat.

L'œuvre de Gervais affiche aussi un caractère sacré, amplifié ici par le lieu qui suggère un chemin de croix. Elle impose le respect en rendant hommage à des artistes qui nous ont laissé un héritage culturel inestimable. Elle n'a toutefois rien à voir avec le religieux ou le spirituel. Elle touche plutôt au spiritisme, car le disque, comme le mentionne Rober Racine, permet « d'entrer en contact avec l'esprit du passé » (*Parachute* nº 61). La notion de mort et de spiritisme est même très explicite dans cette installation par la présence notamment de pochettes de disque en vinyle contenues dans des caissons transparents, des tombeaux-vitrines. On y voit à première vue une allusion à la mort d'une technologie mais en lisant les textes on comprend qu'il y a plus. Un de ces disques, *The Last Flight of the Hindenburg*, enregistrement prévu à l'origine pour la diffusion radiophonique, décrit en direct l'écrasement du dirigeable allemand en 1937 au New Jersey. Les deux autres relatent des expériences spirites. *The Final Houdini Seance* consiste en la dernière rencontre de madame Houdini avec son défunt et célèbre mari en 1936 et *Rosemary's First Record* est l'enregistrement d'une modeste pianiste de la banlieue de Londres interprétant des œuvres inédites de grands compositeurs (Liszt, Brahms, Schubert, Chopin, etc.) avec qui elle communique.

De manière plus subtile, par les titres de ses disques imaginaires, l'artiste invoque des personnages célèbres, aimés du public et désormais disparus. Il les invite à se manifester, à nous surprendre et surtout à nous faire croire à leur apparition. Car la réalité de l'objet et le statut affirmatif des énoncés inscrits sur les pochettes ne posent a priori aucun doute sur la réalité de ces solos ou duos insolites. Si l'un de ces énoncés affirme : *Maurice Ravel, piano. Miles Davis, trompette. Duo*, le spectateur adhère à ce message et reconstitue dans son esprit l'impossible de cette rencontre. De même, le temps des verbes, l'indicatif présent, renforce le degré de réalité. Par ailleurs, si les titres apparaissent sous des airs de vérité, l'image qui en résulte est incontestablement poétique. Et parce qu'elle se produit dans notre imaginaire, cette image peut disparaître à tout moment comme les esprits qu'on appelle en se joignant les mains autour d'une table.



RAYMOND GERVAIS, **LE THÉÂTRE DU SON**, (DÉTAIL DE L'INSTALLATION), 1997, BOITIERS DE DISQUE COMPACT ; PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY.

Chez Gervais, l'au-delà existe vraiment, il ne forme qu'un avec l'imaginaire. Dans cet espace intangible, tout est possible. Le passé, le présent, le futur appartiennent au même paysage temporel et les notions de vrai et de faux, de vie et de mort, perdent leur signification séculière. Plus qu'un hommage à l'univers des sons, l'artiste célèbre ici l'imaginaire qu'aucune technologie ne pourra remplacer.

– KATHLEEN GOGGIN

MOUSSEAU

Musée d'art contemporain de Montréal, 31 janvier – 27 avril

Fondamentalement hétérogène quand elle n'est pas intégrée en permanence dans des espaces publics ou quand elle n'est pas tout simplement détruite, l'œuvre de Jean-Paul Mousseau n'est donc pas facile à mettre en exposition. Si une partie de sa production se présente bien comme une œuvre picturale au sens spécifique de ce terme, toutefois une autre partie tout aussi importante ne relève pas des mêmes spécificités traditionnelles.



JEAN-PAUL MOUSSEAU, **SANS TITRE** (SÉRIE **DOLMEN**), 1961, FIBRE DE VERRE, TREILLIS MÉTALLIQUE, RÉSINE COLORÉE, BASE EN MÉTAL ET APPAREILLAGE ÉLECTRIQUE AVEC NÉONS, 185,5 X 46 X 40,2 CM; COLL. PARTICULIÈRE; PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

Dès le début de sa carrière artistique, Mousseau a produit des objets ambigus, c'est-à-dire qu'ils sont à la fois fonctionnels et esthétiques. Il participe en tant que scénographe à une multitude de productions théâtrales. Il conçoit des murales lumineuses dans des édifices publics ou des aménagements intérieurs dans des discothèques, enfin toute une série de projets qui ne se laissent pas facilement intégrés dans un cadre muséal. L'exposition avait donc la particularité de se présenter en deux parties: certaines salles étaient réservées à la production picturale et d'autres étaient aménagées pour tout ce qui ne correspondait pas à la première catégorie. Ces salles donnaient, à l'aide de documents visuels, un aperçu des différentes réalisations de l'artiste dans le domaine du théâtre et dans les espaces publics. Pierre Landry, concepteur de l'exposition, a toutefois évité le piège de la reconstitution qui n'aurait que monumentaliser des interventions se voulant à l'origine concomitantes à des événements ou associées à une participation collective.

Toutefois, il restera toujours une frustration à ne voir qu'une image de cette production multiforme. Ce n'est pas seulement les limites imposées au lieu muséal qui produit cet effet de distanciation, mais c'est l'histoire comme telle qui ne conserve que des fragments qu'il faut réunir par la suite pour avoir une petite idée de ce qui peut s'être produit. L'effet est plutôt médusant puisque toute l'œuvre de Mousseau est axée autour de l'idée d'une modernité instantanée, d'une célébration de l'éphémère et du transitoire comme l'aurait dit Baudelaire. Nous en sommes ici à concevoir au passé un temps qui se voulait éternellement présent.

Il ne faut pas croire cependant qu'il n'existe aucun lien entre ses peintures et ses interventions hors du champ identifié aux arts visuels. Très tôt, il est lié au mouvement automatiste qui présupposait, comme on l'entend généralement aujourd'hui, une prédominance du geste sur la forme, une préséance de l'inconscient sur le principe de réalité. Mousseau est attiré par le groupe de Borduas moins pour les enjeux esthétiques que pour les aspects politiques du mouvement, orientés vers un refus des normes sociales et de la morale religieuse. On ne retrouve donc pas vraiment chez lui les mêmes recherches plastiques qu'on reconnaît facilement chez Borduas ou chez Riopelle. Même qu'il semble explorer plusieurs avenues à la fois, effectuant parfois des retours selon son bon vouloir. En pratiquant régulièrement le dessin, au cours des années 1940 et 1950, il revient constamment avec un trait très hachuré à une symbolique surréaliste, alors que ses peintures se veulent plutôt une exploration autour de la tache et de l'interaction des couleurs. Entre temps, il crée des bijoux, des costumes pour le théâtre, des rideaux pour un usage domestique qui, bien sûr, ne répondent pas à l'idéal moderniste d'une épuration des formes et d'une sublimation de la réalité concrète.

Ce n'est qu'au cours des années soixante que se manifeste vraiment dans ses peintures une organisation plus systématique de l'espace pictural. Il introduit à ce moment-là le motif des bandes de couleur qui, appliquées horizontalement ou verticalement, donnent une image beaucoup plus géométrique que ce qu'il avait produit auparavant. Ses bandes de couleur n'ont cependant rien à voir avec les illusions optiques créées par les compositions « hard-edge » d'un Guido Molinari ou d'un Claude Tousignant, par exemple. Il s'agit en fait d'une composition plus organique où les couleurs semblent s'interpénétrer comme une sorte d'image en coupe d'un muscle qui s'étire ou se rétracte dans un mouvement de complémentarité. Mais curieusement, c'est au moment où sa peinture prend sa plus grande plénitude qu'il en abandonne la pratique.

Ce qui l'intéressait grandement dans sa recherche picturale peut se définir essentiellement par l'idée de la translucidité de la lumière, de la vibration des couleurs et de la pulsation des formes. Il est donc logique que les intérêts de Mousseau pour la transparence de la lumière l'amènent à faire usage de matières plastiques qui produisent, comme dans ses « lampes » ou ses « totems lumineux » (*Sans titre,* série *Dolmen*, 1961) des objets incandescents, où se joue un rapport contradictoire entre la matérialisation et la dématérialisation des formes plastiques. En plus d'être interactifs (le spectateur pouvait moduler selon son goût l'intensité lumineuse de chacun des néons contenus à l'intérieur), ces objets représentent autant l'archaïsme des monuments préhistoriques que les conceptions futuristes et érotico-surréalistes des temps modernes.

Dans ce passage qu'il effectue entre la pratique de la peinture et la conception d'environnements

ludiques ou théâtraux, se reconnaît toujours la facture et le « style » de Mousseau. Pour la pièce de Beckett (*Fin de partie*) jouée au Théâtre de l'Égrégore en 1960, se retrouvent à travers de multiples cordages labyrinthiques les traits hachurés de ses premiers dessins; la murale installée à l'intérieur de l'édifice de l'Hydro-Québec en 1962 renvoie directement aux tableaux des années soixante, avec en plus un système électronique qui fait varier continuellement le jeu des couleurs (ce système est aujourd'hui défectueux).

Évidemment, bien d'autres artistes l'on précédé, lorsqu'au début de la modernité, les cubistes et les dadaïstes concevaient des espaces scéniques ou des costumes de théâtre à partir de leur propre vocabulaire plastique. Devant le cloisonnement et la spécialisation progressive des disciplines artistiques, l'interdisciplinarité était devenue cependant au Québec un phénomène rarissime au milieu des années cinquante. Mousseau a certainement le mérite d'avoir été le premier à concevoir un tel projet avec autant d'aisance et d'une façon aussi délibérée.

Il reprend en quelque sorte le projet des constructivistes russes qui, au début du siècle, entrevoyaient la possibilité d'un art pouvant se retrouver dans toutes les sphères de la société et qui aurait les moyens de transformer l'environnement et le quotidien de chacun. À travers leur projet social, ils n'ont pas hésité à créer des affiches, des costumes, des peintures et des maquettes dont le but principal était de sensibiliser les gens à vivre selon leurs aspirations. Malgré tout l'héritage intellectuel que laisse ce mouvement, chacun sait que cela a conduit à un inévitable échec, que finalement la rencontre entre l'art et la société ne s'est encore jamais produite.

Mousseau partageait le même idéal ou la même « naïveté » de croire à un rassemblement ou à un consensus entre les artistes et la communauté. Dans ses multiples entrevues dans les médias, il affirme continuellement l'idée de faire un art pour le peuple. En termes plus contemporains, il pose l'obsédante question de l'accessibilité de l'art. Encore de nos jours, Mousseau est vu comme un artiste qui a rendu accessible la peinture abstraite au commun des mortels (*cf. Les arts visuels au Québec dans les années 60*, VLB éditeur, 1993, sous la direction de Francine Couture).

Il n'est pas certain cependant que ce projet, si louable soit-il, est parvenu à atteindre ses objectifs. Les murales qu'il réalise dans les espaces publics prennent une dimension presque décorative. Surtout lorsque leur portée artistique se réduit à un simple jeu de couleurs et de lumière. Pour un peintre abstrait, le sens d'une peinture demeure contenu à l'intérieur de ses propres moyens plastiques, elle se suffit donc à elle-même et elle n'a pas besoin d'artifices supplémentaires pour acquérir sa pertinence. Mousseau tend très souvent à appliquer littéralement les procédés de la peinture dans les espaces publics mais il renie aussi sa valeur réelle en voulant toujours créer du mouvement pour la rendre plus attrayante. C'est comme si son idéal d'accessibilité venait contrer en soi la force de l'œuvre, la rendant plus médiatique en la dépossédant implicitement de son médium. On peut se demander si c'est pour cette raison qu'il a décidé d'abandonner en 1972 toute pratique artistique pour œuvrer dans un organisme municipal ?

– GASTON ST-PIERRE

ALAIN LAFRAMBOISE

Graff, Montréal, 3 avril - 3 mai

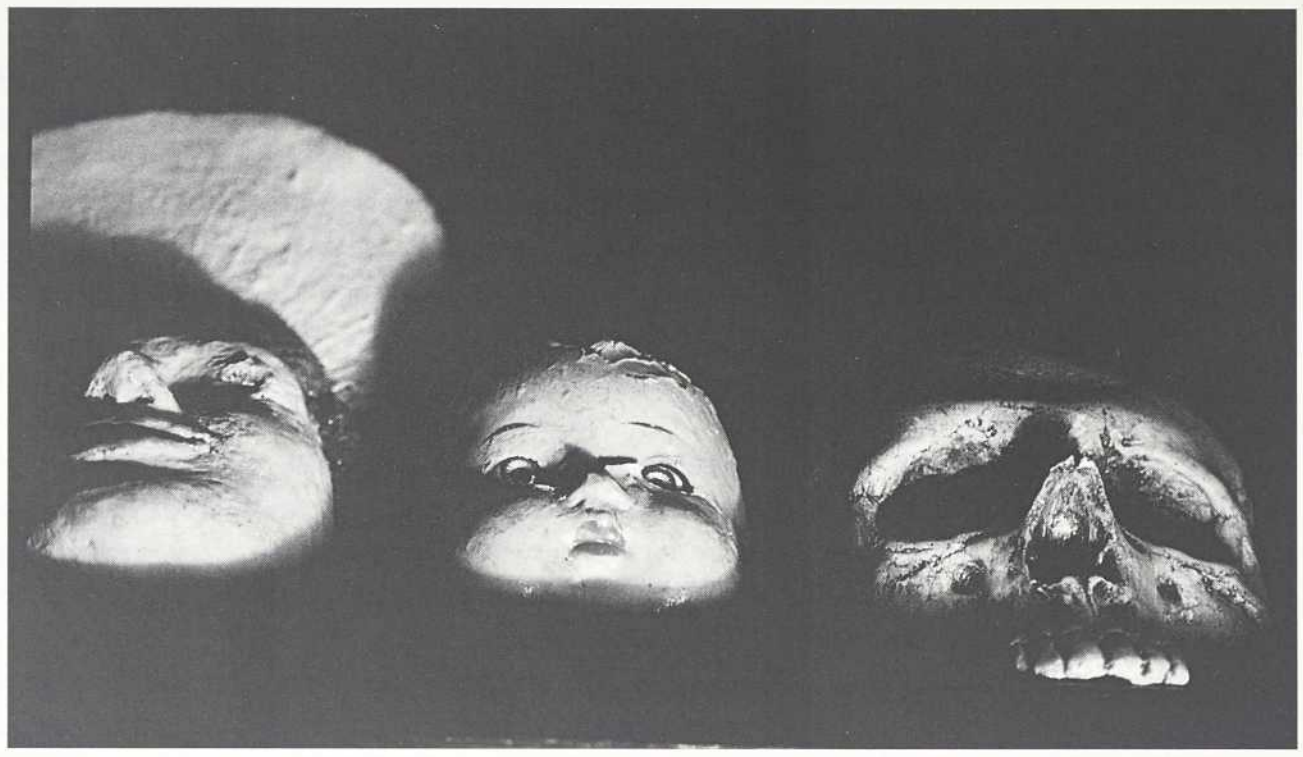
Plusieurs des commentateurs qui se sont intéressés à l'art d'Alain Laframboise ont insisté sur sa profession de théoricien et d'historien de l'art, comme si, dans ce cas particulier, l'activité professionnelle avait une incidence plus grande sur sa production que chez d'autres artistes. Sa carrière de chercheur est utilisée comme élément de preuve pour justifier certains des thèmes récurrents de son œuvre. Alain Laframboise n'est pourtant pas le seul artiste dont les travaux reposent sur une remise en question des fondements théoriques, historiques et formels de l'art des siècles passés. Les sujets de l'origine de la peinture, de la déconstruction de la surface bidimensionnelle ou encore de la théâtralité de l'espace pictural sont des éléments que l'on retrouve chez plusieurs autres plasticiens contemporains. La spécificité de son travail reposerait davantage dans le choix des exemples qu'il utilise pour mettre en jeu ce questionnement de la peinture et dans la manière particulière qu'il élabore ses réponses aux interrogations formulées envers un art et son histoire.

Déjà, en 1985, l'exposition *Échos et écarts* de Laframboise suscitait chez René Payant une réflexion sur l'antériorité comme élément constitutif de son travail, « comme si ces œuvres récentes étaient depuis longtemps commencées ». Laframboise a toujours combiné des aspects de l'Histoire, des mythes de l'histoire à des questions qui se rapportent à une histoire que l'on sait maintenant être plus intime. *Visions domestiques* démontrait l'insécabilité des liens entre passé et présent chez Laframboise et comment des aspects des fondements de la culture visuelle occidentale sont parties intégrantes des fantasmes et de l'imaginaire qui l'habitent au quotidien.

L'artiste met cette fois en scène des objets tirés d'un environnement individuel. Le biographique demeurerait donc au centre de sa production mais, cette fois, la pensée du théoricien du maniérisme sert à reconstituer des récits de gestes familiers et le cheminement d'une pensée particulière. Auparavant les référents à ces œuvres étaient des monuments et des tableaux célèbres; un art public et connu dont Laframboise acceptait de partager avec nous le parcours émotif et intellectuel qu'il portait sur lui. Maintenant le regard, toujours aussi savant et sensible, se pose sur des objets manufacturés, faits en série, appartenant aux arts dits mineurs, au kitsch même, à des objets de consommation touristique, qu'une mise en scène transfigure en pièces rares ou exotiques, sources d'une émotion et d'un désir intenses. Malgré leur origine plus modeste dans la catégorie des biens symboliques, ces objets parlent toujours avec force du théâtre, du morbide et des fantaisies comme antidote au regard médusé, à la peur et à la mort.

L'univers d'Alain Laframboise n'a de domestique que le nom. C'est davantage le mot vision du titre de l'exposition qui doit prendre le pas pour guider notre lecture de ces œuvres récentes. Vision, non pas dans le sens physiologique ou optique du terme, mais plutôt comme une apparition, une illumination, une représentation issue de l'imaginaire, une « cosa mentale ». Les objets du quotidien étant transformés, métamorphosés, idéalisés par la vision. Tant par le sujet que par leur mise en espace, ces images évoquent un monde merveilleux, où le mystère et le fantastique, l'inconscient et le caprice règnent en maître dans un lieu d'intimité.

Le communiqué de presse suggérait une façon d'aborder ces œuvres puisqu'il s'agissait d'une fiction imaginée pour décrire le contexte et le climat propres à la réalisation des images. Des extraits de *L'Innommé*, d'un certain Walter Berluti, dressent, en quelques traits, un portrait du héros comme un éternel chineur, recherchant, hors des sentiers battus, les curiosités et les objets hétéroclites délaissés par la mode et l'actualité. « (...) il rassemblait, épars, tout ce qui le touchait, tout ce qui, pour lui faisait image, tout ce qui pourrait pénétrer son regard ou sa mémoire, tout ce qui pouvait s'inscrire dans le texte de son environnement.» Ce collectionneur qui, comme la plupart, en refuse la dénomination – cette identité ramènerait le héros à une conduite trop peu singulière – se double d'un photographe, pour qui la redécouverte de l'objet, au travers de la lentille de la caméra, permet de retrouver les moments liés à la découverte de l'objet et ultimement aux émerveillements des débuts de l'existence. « Les trouvailles qu'il faisait n'étaient pas sans lui rappeler les conduites de son enfance; les unes et les autres s'entremêlaient, se chargeaient d'intensité qui devraient être capturées, saisies et figées dans des instants d'éternité.» La saisie photographique des objets



ALAIN LAFRAMBOISE, PHOTO COULEUR TIRÉE DE LA SÉRIE «VISIONS DOMESTIQUES», 1997, 27, 9 X 35,5 CM; PHOTO: GALERIE GRAFF.

ramène le personnage au moment initial, «étrange», de leur découverte, leur réinvention par la caméra possède le pouvoir de l'expérience originale, tel un succédané toujours fertile, une suppléance des comportements premiers. La curiosité et le souvenir sont intimement liés dans le regard de cet érudit «berlutesque» qui sélectionne les raretés évocatrices dont l'accumulation constituera une nouvelle forme d'identité.

La photographie de ces objets retrace une chronique du temps qui passe, des événements qui marquent, tel un recueil qui multiplie les annotations sur ses moments affectifs privilégiés. L'échelle des objets, parfois donnée par le détail d'un manteau de cheminée ou d'un escalier, suggère l'univers de la miniature (modèle réduit de cercueils, figurine, station du chemin de la croix) et des jouets (train, poupée). La ronde bosse et le relief sont ici essentiels car dans tous ces objets l'éclairage dramatique, souvent indirect, fait violemment ressortir les saillies luisantes de la porcelaine ou de la polychromie, en laissant d'autres parties dans l'ombre. Faisceaux de lumière crue et ombres aveugles constituent un couple souvent repris par Laframboise, la clarté la plus vive servant à rendre la surface invisible. De plus, un cadrage en plan rapproché oblique accentue les anomalies et les angles de façon à ce qu'un détail vienne parfois masquer la totalité, rendant ainsi l'objet vétuste, mais toujours métaphoriquement fonctionnel, encore plus énigmatique et insaisissable. Ces objets trouvés et retrouvés, ces précieuses reliques aimées, choyées, prisées, ces majestueuses banalités, surgissent autant qu'elles disparaissent dans la convoitise et le désir.

Avec ces photographies d'objets familiers, Alain Laframboise instaure un autre type de rapport au temps et à l'organisation de la surface lumineuse des œuvres. L'accumulation d'artefacts chers à l'artiste offre un cadre de référence qui permet un rapport plus immédiat à son univers allégorique. En modifiant le rapport de l'espace entre la figure et le spectateur, Laframboise intègre un abandon dans la perspective, une vulnérabilité dans le choix des sujets, un contrôle dans le dévoilement qui continuent de nous instruire sur les écarts auxquels est soumise la *mimesis*.

– LAURIER LACROIX

DE LA MINCEUR DE L'IMAGE

Galerie Dazibao, Montréal, Volet 1, 6 mars-13 avril, Volet 2, 24 avril-1er juin

Quiconque s'intéresse à la question de l'image suivra avec attention la mise en œuvre d'une exposition en deux volets, proposée par la commissaire Nicole Gingras, à l'invitation de la Galerie Dazibao, centre d'artistes voué à la photographie. Paradoxalement, les artistes invités à cette manifestation ne se définissent pas nécessairement comme photographes et les œuvres retenues font plutôt figure d'événements photographiques contenant une charge affective partagée. Ainsi, dans le premier volet de l'exposition, les œuvres de Sophie Bellissent, de Wyn Geleynse, de Michal Rovner et une vidéo de Georges Didi-Huberman misent sur la fragile trace photographique du corps placée dans le contexte d'un dispositif vidéographique ou cinématographique apparent, tandis que dans le second, les œuvres de Mireille Baril, de Michal Rovner et de Michèle Waquant portent plutôt sur la déperdition et l'absence de l'image dans un espace presque tactile, du même coup dépouillé de tout artifice de présentation. Œuvres et observations sur l'image se trouvent contraintes d'être, d'une part, autonomes et, d'autre part, inscrites dans un projet plus vaste de création d'une réflexion esthétique. Nous connaissons le travail de Nicole Gingras comme créatrice d'événements tels que *Les Absences de la photographie*, et réalisatrice de *Les Images des autres*, film sur et avec des photographes. En l'occurrence, on se demande jusqu'où elle peut, en tant qu'artiste et commissaire, s'interposer dans les entrelacs d'une réflexion déjà amorcée par les artistes? En fait, on décèle déjà à travers le parti pris esthétique et le choix de l'installation presque scénique des œuvres, une esquisse de réponse. L'ensemble de l'exposition redonne à l'image sa visibilité pleine et entière en introduisant un processus complexe d'appréciation esthétique. Comme si ce que nous regardions formait image en son cœur ou, pour paraphraser Merleau-Ponty, *envelopp(ait), palp(ait), épous(ait) les choses visibles*. La plupart des œuvres réunies témoignent de cette extrême attention portée à l'effacement (Baril, Rovner), à la déperdition (Bellissent, Rovner) ou à la présence fantomatique de l'image (Baril, Geleynse, Didi-Huberman) et, du même coup, la trace presque *tissulaire* de ce qui a été vu s'affirme sans ambages. La représentation d'une main qui touche ce qu'elle voit et ressent la chose perçue non pas du bout des doigts mais de tout son revers, est une façon éloquente de traduire le propos de cette exposition. Celle-ci semble avoir d'abord et avant tout existé dans les œuvres mêmes, puis avoir été perçue par une artiste-commissaire qui a voulu rendre visible *ce qu'elle a touché du regard*. Choisir, toucher et par un singulier retournement, donner à voir de nouveau, en taillant dans le tangible des fragments de cette expérience du visible. Cette légère texture du regard ou ce «souffle de l'image», écrit Gingras, se double d'une vision supplémentaire, celle qui, maintenant, tente de saisir l'enjeu de ce qui est montré. Au moment de l'exposition, nous voyons avec un certain décalage les œuvres qui ont déjà été regardées puis rassemblées dans un ordre temporel. Ainsi participons-nous à cet espace de visibilité où s'installe une épaisseur entre le regard et le corps.

En fait, nous sommes devant une proposition d'exposition où commissaire et artistes se tiennent en équilibre précaire entre ce qui se dit et ce qui est à voir. La proposition confirme le dialogue entre le voir et le parler comme une expérience à la fois indéniable et énigmatique. Cette expérience esthétique qui se déroule dans un espace donné, la *minceur* de l'état de perception, implique ce double de la

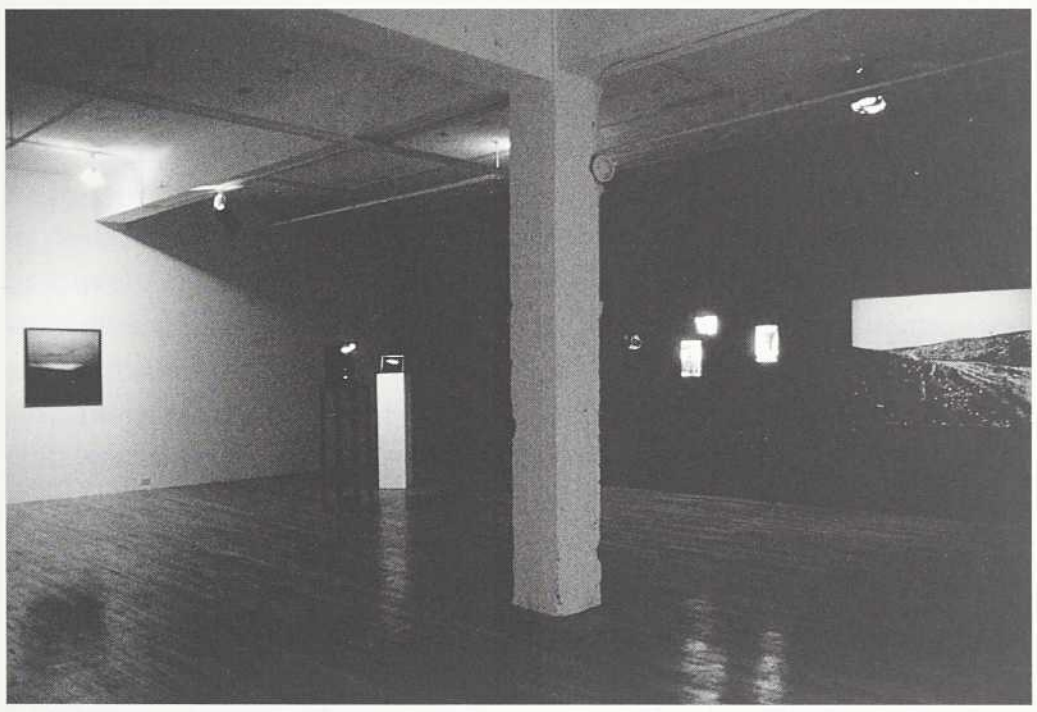
vision et offre l'opportunité de voir ce qui nous regarde et d'exister en lui. Il y a réversibilité du dedans et du dehors, il y a relation esthétique. La courte bande vidéo de Georges Didi-Huberman forme un véritable essai de cette complexe affirmation. Portant le titre de *L'Optogramme*, elle repose sur l'étrange phénomène d'une trace photographique qui aurait été laissée sur la rétine d'une femme assassinée en 1868. Ici, la photographie n'est pas le témoin du terrible événement meurtrier mais plutôt la fascinante *trace* d'une représentation impossible de la mort. Dans un premier temps, sa bande vidéo nous montre, tel un iris scrutant à la loupe, un texte descriptif du procédé scientifico-médical. À la toute fin, ne subsiste qu'une étrange image : le fameux optogramme. L'image s'anime telle que le médecin de l'époque l'a décrite : « j'ai observé une image à peine marquée : *la tête du chien* (...). » Pourtant, ce n'est pas la reconnaissance d'un chien dans l'informe qui fascine, mais bien ce moment où l'on se demande s'il y a réellement l'ombre d'un chien dans cette fameuse tache photographique. Ce document diffusé sur un petit écran, qui nous glisse entre les doigts et nous invite à retenir l'image, a été judicieusement placé dans la partie documentation de la galerie, là où on range les livres qui parlent des images. Les livres, comme objets de la vision, ne demandent qu'à être ouverts.

Cette entreprise de montrer le moment décisif où l'image devient une forme de visibilité (*forme de luminosité, Foucault*) ne peut ignorer la forme visuelle de l'écran comme surface poreuse du visible. Les dispositifs ciné-photographiques de Wyn Geleynse investissent cette place assignée à l'imaginaire. Celui qui porte le titre *Despite Myself, I Was Caught Up in the Trance of Imagining* (1991) projette un film en boucle dans un cadre étroit où l'on aperçoit des mains tournant les pages blanches d'un livre. À l'intérieur de ce cadre, l'artiste a cerné l'endroit exact où est projetée l'image du livre et des mains en ponçant le verre de telle façon, qu'une fois le film arrêté, l'image semble avoir laisser la trace d'une usure de la surface. Cette tendance de l'image à la fixité et au mouvement intrinsèque, condensée ici par la représentation de la lecture et du mouvement pour lire l'image, constitue un moment décisif dans l'exposition portant sur l'infime espace de l'image. Écran ou mouvement, croisement des espaces ? Sophie Bellisent avec *Odds and Ends* (1997) tente aussi de fixer sur pellicule (écran) des images de fragments de corps, en fait, des pellicules de peau qu'elle soustrait aux collections d'anatomie des musées (écran mnémonique), pour mieux délimiter ce qui est intangible : la qualité presque charnelle, parfois répulsive, de la surface des choses. Dans ce même esprit, le travail de Michal Rovner [(tiré de la série *One-Person Game Against Nature* (1992)] présente les procédés de fabrication d'images qu'utilise l'artiste et qui peuvent se résumer à des agrandissements excessifs passant par le polaroïd, la vidéo ou l'image numérisée, sorte d'additions matérielles d'images témoignant d'une appropriation sensuelle de la matière. Ainsi ces épreuves numérisées d'images de corps flottant librement dans des espaces lourdement texturés réaffirment la qualité sensible du passage d'un regard dans l'image. Croisement et enchevêtrement des espaces, l'image résiste toujours à la permanence et n'est pas exempte d'émotions.

Dans ce projet d'exposition où l'image tente immanquablement d'être fixée, il y a désaffection, désobéissance ou, pour utiliser le titre de l'installation de Mireille Baril, *Interférences* (1997). Ici, des ombres projetées obstruent l'écran. Six sources de lumière, installées dans l'espace latéral de la galerie, diffusent de complexes images à travers six lentilles. Images collectionnées au hasard des rencontres produites par l'échange du courrier électronique, images inattendues de prises en direct de spectateurs regardant l'installation ou tout simplement images en différé de mises en scènes filmées, le tout constitue un théâtre d'ombres déstabilisant. Une sombre mosaïque composée par endroits de *tesselles* de lumière. On y voit le revêtement d'un mur créé par des fragments de lumière reproduisant le dessin d'un monde dont le contour est indéfini et subit les soubresauts de la technologie : mur ou paroi d'une grotte contemporaine investi de lumière, où les corps, telles des ombres vivantes, s'échangent des propos désobéissant aux conventions de la communication. Dans un tout autre ordre, l'installation de Michèle Waquant propose aussi un mur d'ombres, mais troué par un rapport affectif à l'image. Un moniteur placé verticalement et encastré dans le mur diffuse la photo ancienne d'une femme [*Pensée d'été. Pour Simonne* (1996)] qui, tout à coup, s'anime grâce aux mouvements de l'ombre d'un feuillage venant en superposition. La photo actualise le passé et les ombres s'estompent. Résiste l'autre image, celle diffusée dans un second moniteur, lui aussi renversé, montrant un paysage vu par une fenêtre, là où s'installent l'attente et le regard. La bande vidéo nous plonge dans une méditation sur le temps que le regard de la photo surplombe. Encore une fois, l'écran recevant l'image essuie le brouillage des ombres venant troubler la perception.

Ombres et écrans, objets visibles et inquiétants, forment cette mince et solide couche d'une réflexion plus large sur les formes actuelles de visibilité. L'exposition est accompagnée d'une publication originale qui s'inscrit dans la même démarche où théoriciens (Gingras, Didi-Huberman) et artistes (Rober Racine, Ellie Epp) dialoguent autour de cet inépuisable objet de réflexion : la fragilité et la minceur de l'œuvre devenant art.

–MARIO CÔTÉ

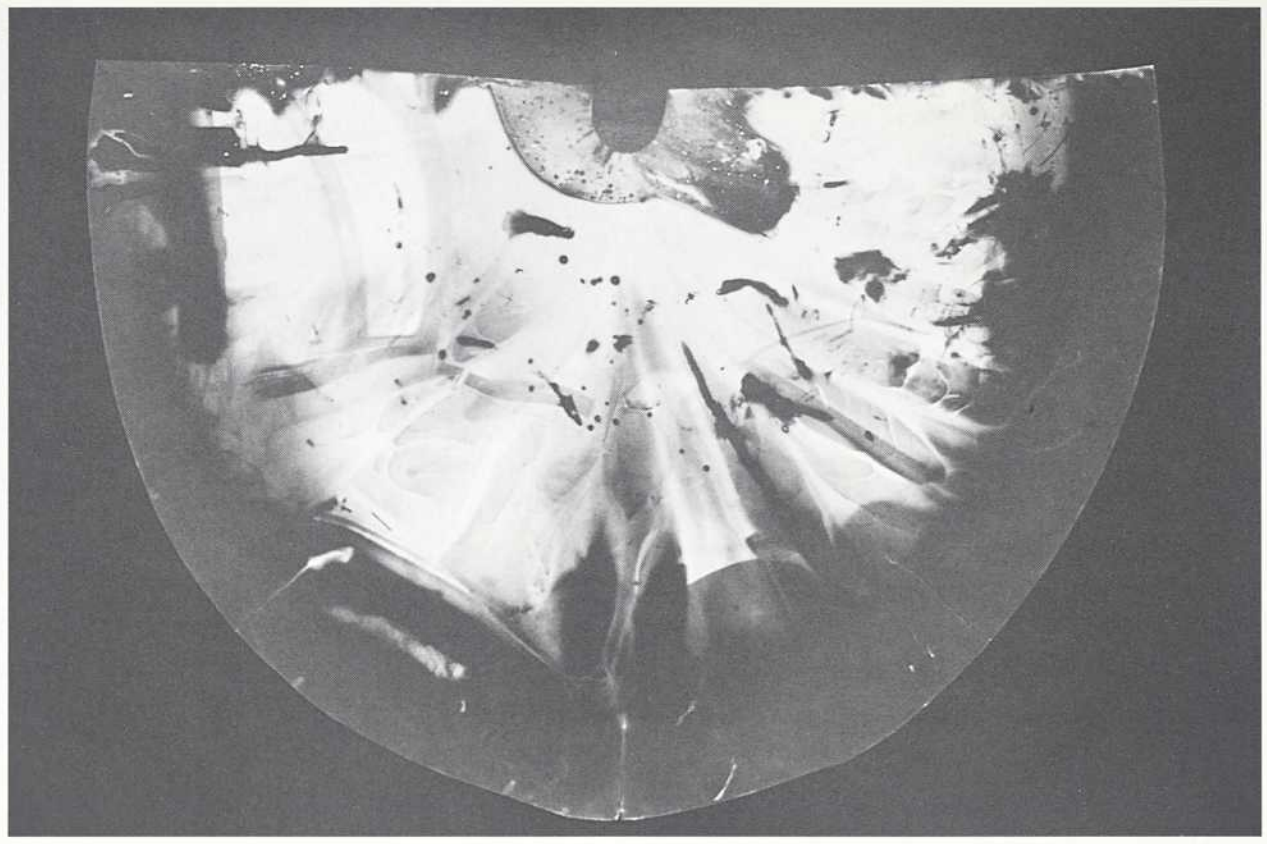


«LA MINCEUR DE L'IMAGE», VOLET 1, VUE DE L'EXPOSITION; DE GAUCHE À DROITE, ŒUVRES DE MICHAL ROVNER, WYN GELEYNSE ET SOPHIE BELLISENT; PHOTO : ANDRÉ CLÉMENT.

SITES OF THE VISUAL

Galerie d'art Leonard & Bina Ellen (Université Concordia), 15 mai - 28 juin

La photographie a souvent été, au cours de cette décennie et de la précédente, abordée de façon autoréférentielle, dans des installations ou séquences qui jouaient de ce que l'on voulait bien lui attribuer comme définition. Vestige d'une coprésence existentielle entre l'objet saisi et le photographe, vérisimilitude, exactitude de la vision : toutes ces conceptions ont été mises en scène de manière réflexive dans des œuvres qui se plaisaient à piéger ces a priori définitionnels. On l'appréhendait alors comme système signifiant particulier, index, dans les



STEVEN PIPPIN, THE CONTINUED SAGA OF AN AMATEUR PHOTOGRAPHER, 1993, POSE 10; PHOTO DE L'ARTISTE.

relations spécifiques (et multiples) qu'elle entretenait avec l'objet reproduit. Aussi était-il question de son dispositif, de ce qui la marquait précisément dans sa différence et son identité.

L'exposition dont il est ici question, et qui réunit le travail de Rodney Graham, de Steven Pippin et de David Tomas, élabore plutôt une idée de la photographie fondée sur ses appareils divers et changeants, déterminant des mécanismes de vision historiquement et idéologiquement marqués, présentant des artistes qui déplacent l'usage de ces appareils. Bref, il est ici fait allusion à son côté praxéologique et les artistes réunis pour l'occasion ont tous en commun de reprendre pour leur compte ces mécanismes pour sortir de l'usage photographique usuel et, sans doute aussi, pour illustrer ce que ce cadre de fonctionnement doit à l'idéologie.

Cela peut être de manière assez directe et littérale, comme pour Rodney Graham. Sa série des arbres renversés montre en effet de façon stricte ce que l'on peut voir sur la paroi opposée au trou, découpé pour la projection, d'une *camera obscura*. Cette littéralité, pour naïve qu'elle puisse sembler de prime abord, joue sur l'impact du travail de l'appareil de vision, l'œuvre cherchant à se maintenir au creux même de celui-ci, dans l'espace où la transformation, de la chose reproduite en image, agit et intervient. Il faudrait ajouter: dans l'espace et... dans le temps de l'inscription lumineuse, comme le montrent les images floues et délavées de *Rome Ruins*, défauts causés par la durée nécessitée par la lenteur du film et la grossièreté voulue du sténopé fabriqué (et présenté dans l'exposition même) pour l'occasion. Cette littéralité du travail, cette spécificité, très apparente, de fonctionnement de l'enregistrement de la vision, renforce l'impression de la *médiateté* de cette représentation du réel.

De même, les images de Steven Pippin valent moins en elles-mêmes que par le travail particulier qui les a fait naître. D'un côté, il y a les images de *Self-Portrait with Photo Booth* et de *Mall-Adjustment (Photo Booth Self-Portrait)*. Pour l'une comme pour l'autre, il a été nécessaire de trafiquer un photomaton pour en faire une *camera obscura* géante, grâce à une cache construite pour l'occasion, avec une trappe basculante en sa partie inférieure, utilisée pour placer le papier photosensible face au *pinhole*. Dans un cas, c'est Steven Pippin lui-même qui est demeuré immobile de longues minutes durant, histoire de bien permettre au papier photographique de retenir son image. Dans l'autre, c'est par le devers d'un large miroir que le photomaton peut lui-même s'essayer à l'autoportrait.

Puis il y a la série *The Continued Saga of an Amateur Photographer*. Pendant le trajet Londres-Brighton, Pippin s'isole dans les toilettes du train pour prendre des images de la cuvette des W.-C. Il en tapisse l'intérieur de papier photographique, oblitère complètement le trou à l'aide d'une cache de métal spécialement conçue pour cet usage et munie au centre de l'indispensable trou d'épingle. Puis, il expose le papier à la lumière pénétrant par ce trou et verse révélateur et fixateur dans la toilette. Il crée ainsi une sorte d'empreinte indéchiffrable, indice pour sa forme de cette cuvette de W.-C. et du travail qu'il a fallu pour arriver à de telles images. Dans l'exposition, ces images sont accompagnées du vidéo présentant la performance de leur réalisation.

David Tomas réunit des œuvres récentes réalisées avec l'aide d'une *camera lucida*, sorte de lunette que l'on place sous l'œil avec l'aide d'un support. Cette lunette possède un miroir, incliné comme l'est celui logé dans un appareil-photo de type reflex, qui permet à l'observateur de voir à la fois la réalité et le dessin qu'il en tire. Sorte d'appareil de copie conforme, comme la *camera obscura* d'avant la photographie, elle fonctionne sur le principe d'un fractionnement et d'un chevauchement qui sert à la reproduction fidèle de la chose dessinée. Tomas a créé ses dessins avec un tel appareil qu'il a lui-même fabriqué, dessins qu'il photographie par la suite. Cette technique privilégie le toucher et le contact du crayon sur le bristol, à contre-courant des systèmes d'imagerie actuels, d'image de synthèse et de cyberespace. Celui-ci est d'ailleurs cité, d'une certaine façon grossière, dans ces dessins qui jouxtent sur un fond désincarné des objets d'univers fort différents. En effet, des schémas de parties du corps humain semblent faire référence au mécanisme de la vision (*View*), à sa biomécanique (*Untitled*) et renvoient à son abstraction scientiste. Mais ces images avoisinent des crayonnages représentant des hommes marchant courbés sous des rafales de vent, image tirée d'une photo de presse (*Residual Vision*) ou un crâne andaman rouge au-dessus d'une reprise de photo de Man Ray (*Residuum*). Tous ces dessins proviennent d'images déjà existantes, recopiées à la main à l'aide de la *camera lucida*. Ce déplacement de fonction, du travail auquel l'appareil est soumis, par le biais de cette reprise d'une représentation «primitive» dans un cadre pseudo-spatial ultra-sophistiqué, produit par le fait même une critique de l'imagerie contemporaine. Alors que la réalité virtuelle cherche à mettre en scène des mondes parallèles vraisemblables, Tomas cherche à exploiter le cyberespace, la virtualité même de cette réalité virtuelle pour montrer à quel point règnent, à l'âge actuel, la désessentialisation et la dématérialisation de l'œuvre et, par contrecoup, du monde qu'elle donne à voir; montrant, en plus, comment fonctionne « la logique de la représentation dans une atmosphère numérique » (Lesley Johnstone).

On voit bien qu'il n'est plus question ici de la dimension identitaire de la photo et de son statut sémiotique particulier, dont on a fait tant de cas au cours des dernières années. Il s'agit bien plutôt de ce que ses différentes *praxis*, déterminées historiquement, révèlent au plan idéologique. Car ces machines relèvent d'un positionnement de l'homme voyant face à ce qui est donné à voir et à apprécier. Par ce qu'il pense de la photographie et de ses machines, il présume de ce qu'il en est du monde même et de sa place en celui-ci. En récupérant ces machines anciennes, dans des pratiques et un travail qui ont leur signification propre et qui sont en rapport avec la photographie, les artistes de *Sites of the Visual* font se confronter les implicites idéologiques qui naissent de leur faire propre et ceux qui forment aujourd'hui le cadre invisible de notre vision.

– SYLVAIN CAMPEAU

LES TROIS DERNIERS JOURS DE FERNANDO PESSOA

une création du Théâtre UBU d'après le récit d'Antonio Tabucchi, adaptation et mise en scène de Denis Marleau, traduction de l'italien par Jean-Paul Manganaro, scénographie de Zaven Paré, musique de John Rea, éclairages de Guy Simard, spectacle créé au Théâtre National Dijon Bourgogne le 24 avril 1997, présenté au Festival de Théâtre des Amériques à Montréal du 24 au 27 mai 1997 et à Berlin (au Berliner Festwochen) du 25 au 27 septembre 1997. Reprises à Lisbonne (au Festival Acarte) du 3 au 5 octobre; à Rome (au Festival Romaeuropa) du 21 au 23 octobre; à Paris (au Théâtre de la Ville) du 3 au 14 décembre; à Montréal (au Théâtre d'Aujourd'hui) du 12 au 28 février 1998.



DENIS MARLEAU/THÉATRE UBU, LES TROIS DERNIERS JOURS DE FERNANDO PESSOA, 1997 (SUR LA PHOTO: PAUL SAVOIE); PHOTO: (JOSÉE LAMBERT) THÉATRE UBU.

Dans une nuit qui sera comateuse, et frais rasé du matin, un homme – entré dans l'avant-midi du 28 novembre 1935 à l'hôpital Saint-Louis-des-Français de Lisbonne – va s'abandonner aux invites de Proserpine dans ses enfers... Cet homme qui meurt de l'usure de l'alcool, dans un lit de fer, occupera trois jours durant ce matelas fatigué et ces draps blancs. Les lits sont toujours plus pâles que les morts, écrivait Picabia...

Cet homme qui va mourir – car cela est arrivé – a quarante-sept ans. La veille il avait vomi vert, ce matin il souffrait quand le coiffeur a été appelé pour lui faire la barbe, et puis deux collègues et son chef de bureau l'attendaient au bas de son immeuble sous la pluie, près du taxi, accablés et muets. Il a regardé une dernière fois Lisbonne durant le trajet vers l'hôpital du Bairro Alto, les souvenirs devenaient des visions; on l'a examiné (*crise hépathique*), on l'a couché, il a demandé une potion de laudanum à l'infirmière. Son agonie sera un délire, car « l'heure des fantômes », c'est-à-dire presque minuit, va sonner.

Lorsque débute, dans un silence tonitruant de gravité, l'adaptation théâtrale que Denis Marleau signe avec *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* d'AntonioTabucchi, cette « heure des fantômes » s'engage sans préambule, étrange veillée: l'homme qui dort reçoit la visite de ses « hétéronymes », ces « autres que lui », écrivains décadents ou ambitieux qu'il a créés de toutes pièces (biographies comprises) et dont il a déposé les œuvres par liasses dans une malle. Là, donc, Pessoa est couché. L'infirmière (interprétée par Daphné Thompson) a fait son ouvrage. Elle est sortie. La chambre est nue qui n'est plus chambre d'hôpital mais chambre d'écho où résonnent ces voix qui parlent en lui, chambre noire où se révèlent les ombres du théâtre d'hétéronymes. Dans l'antichambre de la mort. Sur la table de chevet, sous une lampe, les lunettes de l'écrivain sont repliées.

Ces visiteurs du soir (il y en aura cinq) ont fait leurs « valises pour nulle part », dit le premier arrivé. Ils apparaissent à tour de rôle et causent un bref moment avec Pessoa dans un huis-clos onirique et quasiment banal, un brin mondain: Alvaro de Campos avoue à Pessoa qu'il a aimé un jeune homme, ce dandy pamphlétaire a écrit un sonnet à la beauté d'un jeune Anglais mais Pessoa va l'« absoudre », s'il a aimé autre chose que « la théorie », il est humain... Ensuite arrive quelqu'un qui est « déjà mort », qui causa à Pessoa tant de nuits d'insomnie et de transes fécondes, son double de la nuit, son maître et plus encore son « père », dit-il, le sage Alberto Caeiro qui lui dit qu'il a passé sa vie à ne parler que de la vie qui passe...

Entre ensuite, venant d'un Brésil imaginaire, Ricardo Reis qui a vécu sa vie dans un village pas loin de Lisbonne, médecin, écrivant des odes pindariques et des poésies à la manière d'Horace, double stoïcien de Pessoa, esprit monarchiste et plume raffinée à qui l'écrivain demande de continuer à écrire, au risque – « peu importe » – des apocryphes... Viendra aussi le plus semblable à Pessoa, Bernardo Soares, l'écrivain du *Livre de l'intranquillité*, son double en métaphysique, un plus que lui, homme sans qualités (un aide-comptable) dont la plume harmonieuse a su décrire la couleur des aubes sur Lisbonne. Il apporte un plateau de dîner fait d'un *caldo verde*, de tripes à la mode de Porto, qu'il mange à sa place...

Enfin Antonio Mora, le double fou, un philosophe qui prône le retour des dieux. C'est à lui que Pessoa dira – on est le 30 novembre à vingt heures trente – que Proserpine le veut dans son royaume, qu'il « est temps de quitter ce théâtre d'images que nous appelons notre vie », résumant devant lui ce qu'il a traversé, « les fleuves et les montagnes inaccessibles », ce qu'il a été, « femelle en chaleur », « le chat qui joue dans la rue », « le soleil et la lune », et à qui il demandera, ce sont ses dernières paroles: « je vous en prie, donnez-moi mes lunettes... ».

La force immobile et prégnante de la mise en scène la plus dépouillée et la plus tendue (la plus troublante, aussi) de Denis Marleau tient toute entière dans l'installation et le soutien constant de cet état second du délire, du rêve éveillé ou de la surconscience (c'est-à-dire de la surthéâtralité...). Le spectateur (tel le lecteur d'un texte surréaliste) est introduit violemment dans un univers étranger – il est toutefois essentiel de connaître l'œuvre de Pessoa –, tel un témoin aveugle que l'on convoque au tribunal de l'imaginaire. (À lire: *Étrange étranger*, une biographie de Pessoa par Robert Bréchon, Christian Bourgois, 1996; *Une malle pleine de gens*, un essai d'Antonio Tabucchi, Christian Bourgois,1992; *Œuvres de Fernando Pessoa*, neuf tomes sous la direction de Robert Bréchon parus chez Christian Bourgois.) Installé dans cette nuit, admis dans l'espace fantasmagorique d'une mort lente, le spectateur de *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* est soumis aux seules règles du droit onirique, et donc à lui-même, à ses ressources de poète, à sa sensibilité de lecteur...

Fernando Pessoa (dans le texte « pessoen » de Tabucchi, sous-titré « Un délire », pure fabulation autour de ces trois derniers jours) délibère donc avec ses autres lui-même, se contredisant, se consultant, les uns témoignant de la beauté occulte de la vie, les autres du ridicule des lettres d'amour, de porto sec et de homard sué, de poésie et de paranoïa, tous absolument libres encore – étrangement sereins, calmes – jusqu'au moment où la mort protagoniste viendra trancher le cordon ontological (si je puis me permettre) de l'angoisse.

La mort est le plus vieux sujet de théâtre. Denis Marleau en saisit ici – à travers la schizophrénie de Pessoa – d'énigmatiques et sublimes signaux, qu'il renvoie dans un lent et très intense jeu lumineux et sonore. C'est un son et lumière spectral. Pessoa (incarné par Paul Savoie) parle d'une voix calme et

claire lorsqu'il est lui-même, puis l'on entend sa voix, mais assourdie, ralentie, et légèrement déformée, lorsque ce sont les hétéronymes qui lui parlent. Le visage de Pessoa-Savoie est alors projeté (lui aussi légèrement déformé) en surimpression sur les têtes des hétéronymes. Le metteur en scène saisit dans ce tour de force technique un peu de la dimension maniaque et folle de ce pur phénomène littéraire qu'était le Portugais Fernando Pessoa, à la fois le quidam d'une ville (plumitif dans l'import-export, pilier de bar) et le génie d'une époque (l'écrivain majeur de son pays), poète multiple et piéton pluriel, démiurge mortel qui mena mille vies pour, « esclaves cardiaques des étoiles » comme il l'écrit dans *Bureau de tabac*, y connaître mille morts.

Ce *Pessoa* de Marleau est d'une beauté entière et sombre, c'est une petite forme éblouissante de noirceur; comme dans les œuvres (picturales ou théâtrales) les plus graves, il s'en dégage une torpeur sacrée, une distinction secrète qui en fait disparaître ou oublier l'appareil technique, à tel point que la plupart des spectateurs et critiques (sous le charme ou non) ne remarquent pas les « trucs », ni jusqu'à quel point ce Marleau-là est plus « techno » qu'un Robert Lepage... Tout est « entré » dans une machination théâtrale parfaitement programmée, et – ce n'est pas évident – seul le comédien Paul Savoie est entendu et vu puisque sa voix enregistrée dit les répliques des hétéronymes, et son visage filmé s'agite sur les têtes des visiteurs. Le « comédien-mannequin » Daniel Parent, qui joue les hétéronymes la tête entièrement bandée d'un tissu blanc-écran pour recevoir l'image lasérisée du visage de Savoie, ajuste le frémissement de son corps aux inflections des voix de Pessoa.

Ce qui illumine le tissu d'étrangeté qui se dégage de cette cérémonie des adieux à un seul personnage c'est ce rien de trop blanc dans l'iris des hétéronymes, c'est aussi que Marleau, dans la chambre sans existence réelle (l'espace mental) réalisée par le scénographe Zaven Paré, fait parfois projeter la tête de Pessoa sur un faux corps de nain (Ricardo Reis, que Pessoa a décrit comme « un peu plus petit que Caeiro ») ou sur une charpente de géant (Antonio Mora). Et – lorsque s'écarte le panneau qui ponctue chacune des visites – l'hétéronyme-mannequin est parfois celui qui est dans le lit quand Pessoa-Savoie est debout ou assis, tel un visiteur. Ainsi Marleau cerne-t-il un peu de l'insaisissable phénomène pessoen des dédoublements schyzophréniques et créateurs, aux voies multiples qui mènent au doute abyssal (ou pirandellien) du « qui est qui » lorsque se croisent et tombent les masques.

Le comédien Paul Savoie donne, dans le rôle et « les voix » de Pessoa, la plus belle performance de sa carrière d'acteur, son art de la présence rend sensible la torpeur de cet homme qui meurt, saisi dans le passage ralenti vers l'inconnu, ni pressé ni blessé, ni consentant ni pénitent, et qui demanda ses lunettes pour aller joindre le royaume de Proserpine.

– ROBERT LÉVESQUE

THE NEW SPIRIT: MODERN ARCHITECTURE IN VANCOUVER, 1938-1963

Canadian Centre for Architecture, Montréal, March 5 – May 25
Vancouver Art Gallery, Vancouver, November 8 – January 18
The Nickel Arts Museum, Calgary, February 13 – April 19

As one of many efforts to create a role for the arts in Canada's postwar reconstruction, modernist architecture on the West Coast was granted distinction as an exemplary form of regional culture in the report of *The Royal Commission on National Development in the Arts, Letters, and Sciences* (1949-51). This regional idiom was commonly associated with affordable homes built from local materials and designed to account for exigencies of the area's climate and landscape. Most distinctively, post and beam construction methods supported transparent walls of glass allowing for the extension of living space into nature and vice versa.

Because they combined the humanist values of high art with innovative technological methods and scientific principles, West Coast architecture and planning contributed to the Massey Commission's goals of creating a national cultural infrastructure designed to ameliorate tensions of modernization whereby economic and material prosperity were promoted at the expense of social welfare. Significantly, this nationally distinct expression arose from regional particularities such as Vancouver's peripheral status, its housing shortage and need for an urban infrastructure to support postwar growth, its lack of established traditions and openness to international exchanges with Asia, Europe, England and the American West Coast.

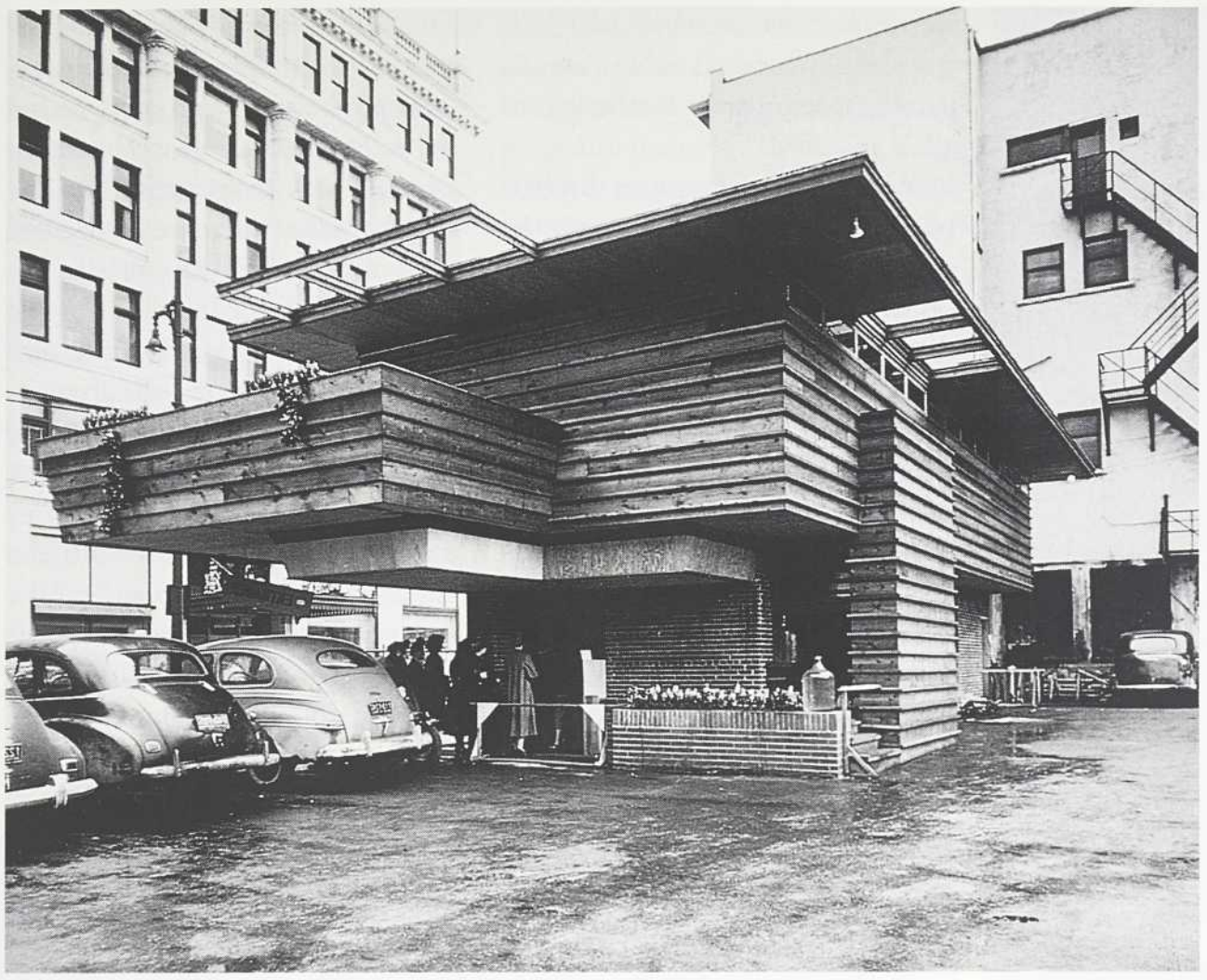
The comprehensive exhibition, "The New Spirit: Modern Architecture in Vancouver, 1938-1963," documents West Coast experiments with modernism. University of British Columbia art historian Rhodri Liscombe curated over three hundred items which encompass architectural drawings, photos, models, furniture and artworks. The exhibition and accompanying catalogue are exemplary in that they synoptically present a cultural history that, until now, remained within the purview of living memory, was distributed across a disparate archive of written and visual material, and is located as remnants spread throughout Vancouver's ever-transforming urban environment.

Approaching West Coast modernism from the perspective of architectural and social history, Liscombe complicates criticisms of modernist architecture that equate it with the alienating impositions and technocratic dictums of the International Style. To accomplish the task, Liscombe focuses on the construction of this cultural configuration over a twenty-five-year period initiated by the building of the first modern homes in Vancouver around 1938 and concluding in 1963 with the rise to dominance of consumerist ethics and mass marketing said to overshadow the realization of modernism's social goals. Through his investigation of the interaction of ideas, people and influences, Liscombe portrays the culture surrounding West Coast architecture as pragmatic and heterogeneous as well as functionalist in its approach to combining material, technique and landscape.

In addition to contending with postmodern dismissals of modernism, the exhibition elaborates on assumptions surrounding theories of cultural dependency. Liscombe's approach to the dynamics of cultural change avoids situating the development of West Coast Style as the simple mimicking of culture borrowed from other times and places. Liscombe suggests that West Coast planners and architects were pragmatic, selective and synthesizing in their transformation of modernist theoretical precepts into practice. For instance, in Vancouver the avant-garde, antihistoricist and socialist concerns of prewar European modernists were practically reconfigured by the postwar West Coast planners and architects engaged with the contingencies of liberal democracy and capitalism.

Structured to emphasize the process through which such an architectural legacy was built in Vancouver, the exhibition and catalogue foreground the application of modernism's social principles intended to foster equity, community and economy to the planning and building of distinct zones pertaining to residential, commercial and industrial, as well as civic and cultural functions. For example, an array of plans, photographs and models are displayed reflecting the diverse sensibilities of local architects ranging from the rationalist design of painter B.C. Binning's post and beam house in West Vancouver (1941) to the more organic influences of California modernists evident in the Sky Bungalow (1949) built by Fred Hollingsworth for a commercial promotion in a Hudson's Bay Company parking lot.

Liscombe, moreover, expands on studies of West Coast Style that



FRED THORNTON HOLLINGSWORTH, THE "SKY BUNGALOW," 1949; PHOTO: COLLECTION FRED THORNTON HOLLINGSWORTH, ARCHITECT, © 1996 GRAHAM WARRINGTON, COURTESY THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE.

typically concentrate on domestic architecture by exploring a range of building types. Designed to foster a democratic civic ethos by facilitating the development of a well educated citizenry, the main branch of the Vancouver Public Library (Semmens Simpson architects, 1953-7) articulated this program in the transparency of its glass façade and innovative structural system. New commercial and industrial buildings were also constructed to accommodate modern activity associated with the automobile, BC's burgeoning economy, and Vancouver's increasing urban density. In the commercial sphere, C.B.K. Van Norman's Park Royal Shopping Centre (1949-50) was one of the first malls to be built in Canada. Its most predominant feature was the large and accessible parking lot for suburban bound commuters. The lozenge-shaped BC Electric Head Office (1955-57) designed by C.E. Pratt and Ronald Thom offers architectural testimony to the predominance of the region's resource-based economy. Liscombe extensively analyzes many local planning projects such as UBC sociologist Leonard Marsh's plans for social housing designed to eradicate poverty and urban blight.

"The New Spirit" lends insight into the formative efforts of architects, planners, educators, artists and citizens to generate a democratic and humane civic ethos. Liscombe's assessment is timely in the context of current redevelopment and demolition that has had little regard for Vancouver's existing urban fabric. The exhibition brings forward key assumptions of West Coast modernism proposing that intelligent design can relate to social concerns and create relevant forms by addressing the needs of individuals and communities. At the same time, Liscombe's work allows us to elaborate on, while understanding the limits of, post-war functionalism making way for consideration of our late modern condition. For instance, relevant design might take into account the region's shifting geo-political status whereby global, local and regional relationships are supplementing or surpassing formerly dominant allegiances to central Canada and Britain. Styles of living have also diversified, weakening the once predominant attempts to privilege the needs of white, middle-class nuclear families. In addition, national cultural institutions established during the era of the Massey Commission are being questioned for their exclusionary bias by an expanding cosmopolitan populace. And finally, relevant design might serve as an antidote to the threats posed to civic culture by neo-liberals who want to dismantle public support for important social and cultural institutions

– NANCY SHAW

EXQUISES DUPLICITÉS/INDELICACIES

Galerie La Centrale, Montréal, March 15 – April 20

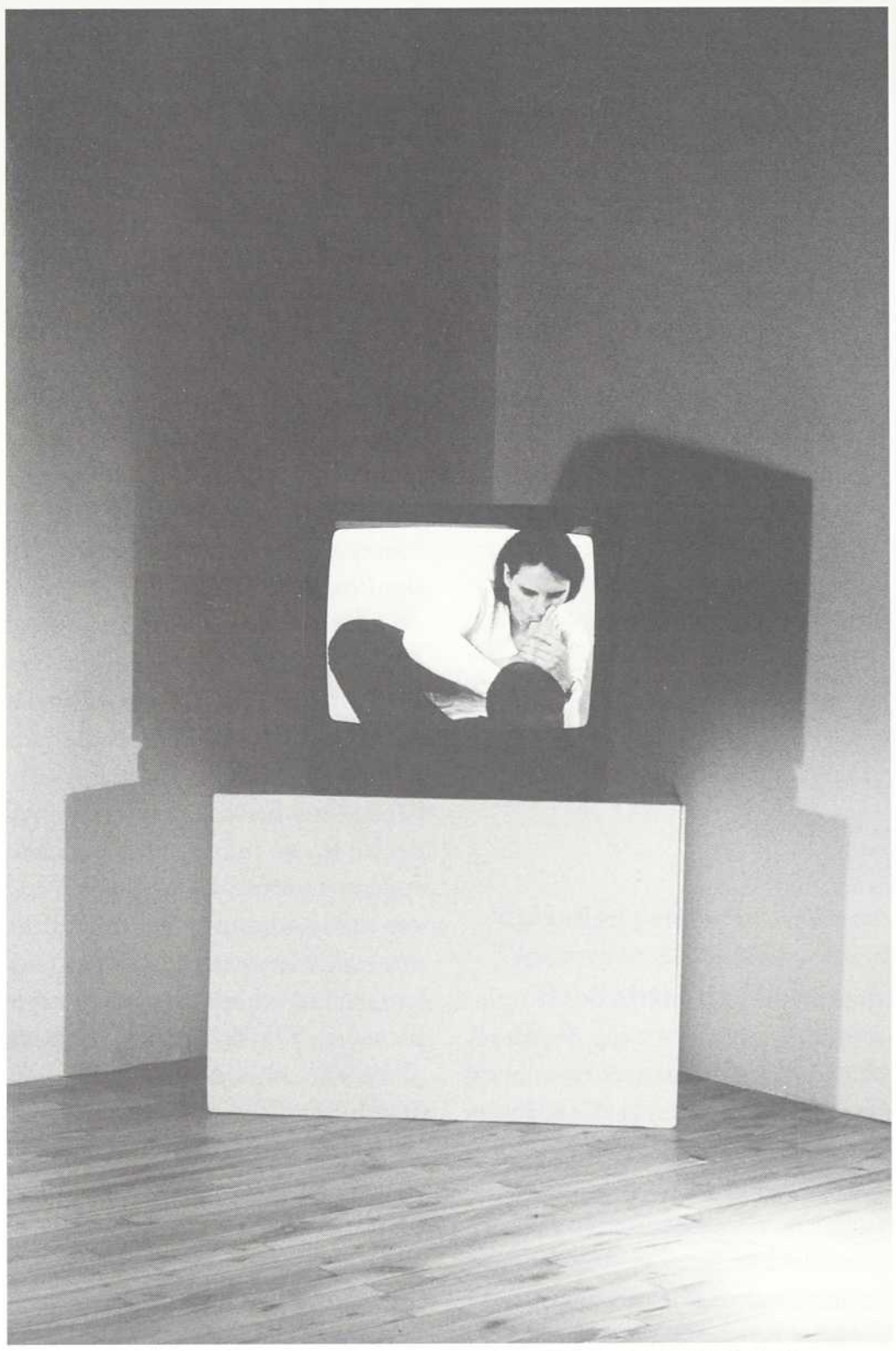
"Exquises duplicités/Indelicacies" explores the relationship between sexuality and ideology. The curator, Sylvie Fortin, outlines the show's objective as the reconnection with a female desire free of mythical associations. Dealing with the rift between one's instinctually driven experience of sexuality and the social regulations of that experience, the body-mind paradigm emerges as a tool integral to an understanding of the works presented.

Sharon Raynard's *No Thanks. . . I'm Saving Myself* (1997), comprised of a small, dark room, bombards the viewer with sensorial activity. A video projection of trains passing through a metro station meshes with a track of a woman talking and singing. In the middle of the room is a sculpture which, constructed in the form of a chair, resounds with a rhythmical grinding as a rigid phallic form is thrust up and down mechanically through the center of the seat. This hard, incessant noise dominates the auditory sphere of the entire exhibition space, exemplifying the difficulty in finding a space through which the female voice can pass and be heard over the constant, all-pervading presence of the Phallus.

Most striking about Jeanne Dunning's video installation, *The Toe Sucking Video* (1994), is the incongruity between the female subject's physical activity of sucking her toe and her apparent emotional desire for so doing. Her position appears cramped and awkward, and she tired and unresponsive. Yet the self-reflexive action continues, implying, indeed internalizing, a male presence. *The Toe Sucking Video*, in particular the absurdity of the self-destruction in such a disregard for one's own will against internal dissonance, reveals the illogical foundation of patriarchal renderings of sexuality. In light of this inherent instability, could phallocentric assertions of power be masking anxiety in the face of social expectations of masculinity? Perhaps the infamous power struggle could actually be revealed as a common thread between both sexes, running unnecessarily in circles. Dunning's video acts as a catalyst for the connection between the individual and the collective, and thus acts as the keynote to the exhibition.

Monique Safford's three paintings on wood, *Coronation* (1994), *Untitled* (1994), and *Private Recreations* (1996), all depict a fragmented, monochromatic female form. Background and foreground converge to reduce the female to a feeble cage of cross-hatched lines. Each face is cropped, denied identity, as if to formally disengage the link between body and mind. The literal and graphic nature of Safford's imagery enables a clear view of the one-dimensional superficiality of reductive views on gender and sex.

Playing a pivotal role in this exhibition is the viewer's sensorium. My sensory apprehensions



JEANNE DUNNING, THE TOE SUCKING VIDEO, 1994, VIDEO INSTALLATION; PHOTO: LUCIE OUELLET, COURTESY LA CENTRALE.

linked my physical presence to the physicality of the works, which directed me to variances in readings, inflected by prior knowledge of La Centrale, of feminism and history, and of my own lived experiences as a woman. This then channeled me to the sensorial aspects of the works, culminating in complete bodily, sensual engagement. It is at this point, as posited by Lisa Tickner, that the image garners its meaning wholly according to the nature and scope of the viewer's interpretation. Thus, while these works are inevitably open to phallocentric readings, the potential for readings "against the grain" is an invaluable presence lying constant in each individual viewer.

The video program, including the works of Suzie Silver, Ayanna Udongo, Caroline Langill, Monique Moumblow and Vanalyne Green, further probes issues of female desire. Green's video, *A Spy in the House that Ruth Built* (1989), uses baseball as a framework and documents the impact constructed gender roles have had on her experience of heterosexuality, turning it into an alien, yet internal, oppositionary force. She deems the litany of children's stories associating men with evil as deceiving, for representations and encounters with men in the video are non-threatening and non-aggressive. The work concludes with Green accepting the male position and internalizing a sense of wholeness, thereby dissolving her perception of man as embodying a perceived lack within her. She chooses to bring to a stop the superiority of the Phallus through her own reorientation, and with a view to her own benefit – which, it may be posited, also works paradigmatically for the benefit of all.

All works in "Exquises duplicités/Indelicacies" identify with the predominant and constructed visions of gender, female sexuality and desire. Present everywhere despite its physical absence is a masculine counterpart, given form through its inherent interrelationship with the feminine. The works thus echo the ecological stance of Suzi Gablik, specifically her call for an inner wholeness created of an integration between masculine and feminine components in the psyche.

Significant in this exhibition is its use of the female body, automatically associated with male agencies of power, as a pathway to the re-gendered mind and spirit. This enactment of the interconnectedness between individual subjectivities and the wider sphere of culture reveals the expanse of progress within the realm of possibility. The future lies at a fork from which change may be either nurtured or drained of its vital thirst. At this site lies each individual, beholder of the ability to shift existing structures towards an ultimate fulfillment of the ecological self. The path cleared through this exhibition by specific subjects and sensoria results in a powerful experience of art, life, and the history that *remains* to take shape. As the grinding of Raynard's chair, contortion of Dunning's subject, and division of Safford's women continue, we are left with tools and a strategy for the actualization of envisioned change.

– JACQUIE KOLODIEJCHUK

FRANÇOIS MORELLI

Leonard and Bina Ellen Art Gallery, Montréal, March 20 – May 3

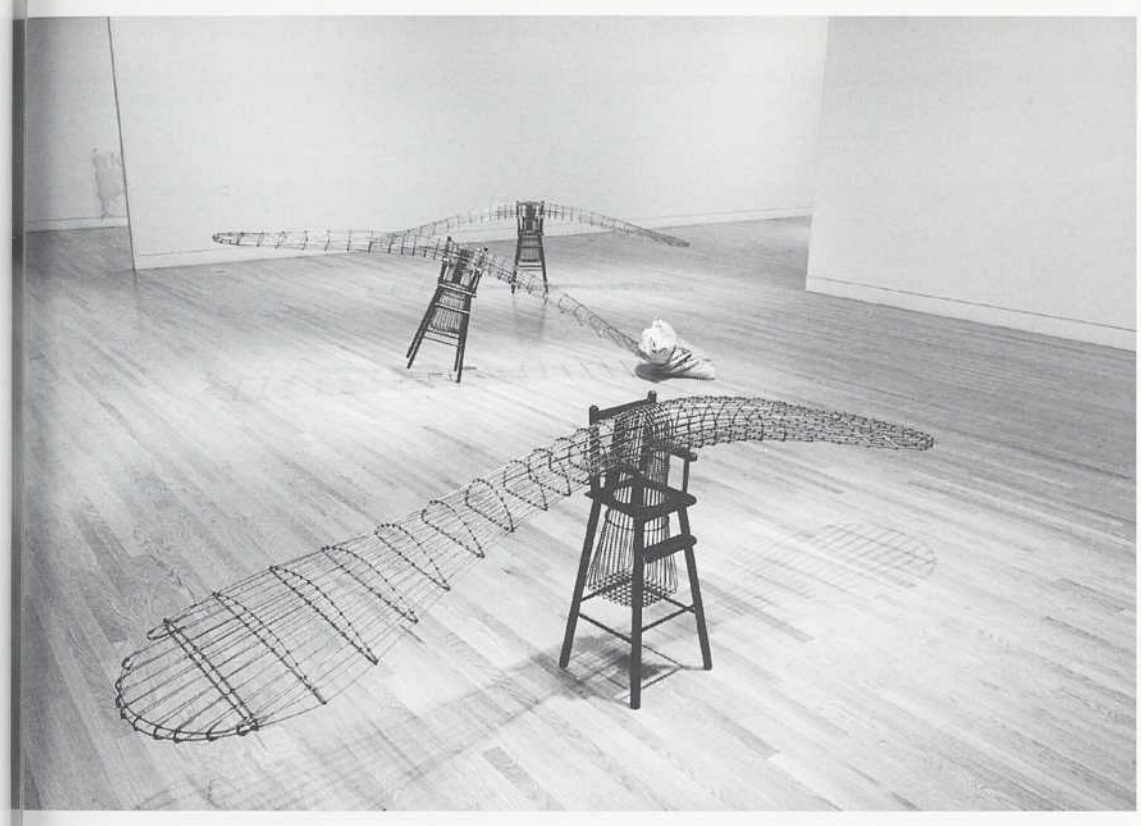
François Morelli begins his artist's statement with a common rhetorical device, the question. "What is parenting?" Both obstructing and complicating the query, he answers, "Tying up shoelaces." In this tiny, well chosen dialogue, we find the seeds of Morelli's recent exhibition. For "What is parenting?" is an insurmountable question, yet Morelli does offer a return that traces, in all its sketchiness, a shoelace-thin line of reminiscences and half-memories. Parents carry out ephemeral actions (firmly making knots, emphatically tying bows), knowing that protection can rarely be our gift to children. A walk through Morelli's installation is peppered with the tugging discovery of solitary children's shoes. They are, to our comfort, always contained within larger, lacy wire constructions, which straddle associations with (angelic?) wings, skeletal beds, nascent æronautics, impossible insects.

The shoes, found in *The Bridge* (1994), *Nursery Queen* (1997) and *Heaven's Gift* (1996), syntactically parallel an elderly, stained pillow in *Squadron* (1992-96), a pair of paring knives in *Domestic Flight* (1995), and a pesticide sprayer in *The Incident* (1996). If read in context with the fragment of Morelli's genealogy, scaled in large silver letters at the back of the gallery, these semantic clues kindle the realization that the yearning to protect, present in Morelli's hand-woven steel sculptures, is for the young and the old. The two sandblasted glass panels which face the family tree are etched with scenes of a funerary procession – a prone adult in each panel, borne by several infants with oversize hands, an index of eventual adulthood. These panels, hung low and reminiscent of classical funerary sculpture, are coda to the genealogy, itself the spine of the exhibition.

Squadron is the graceful first piece encountered when entering the exhibition space. Five metal high chairs, precisely welded, compose the work in a sweeping arc. Resting within/on each chair is an elaborately constructed wingspan of hand-woven wire. These wingspans, and their relation to the chairs, speak lyrically, both of immateriality

through their vacant forms and childhood imaginations with their implied but animated flight. Disrupting the uniformity of the arc, and the suggestion of flying, is a stained pillow that weighs down one of the ten wing tips. This soft pillow is, ironically, what gives *Squadron* its edge. Not a glamorous fallen angel, not the dramatic wreckage of an airplane, the fallen pillow is the heavy debris of lived experience: night sweats, bad dreams, muffled tears.

The power of these works comes from the intensely crafted nature of the pieces, containing but not



FRANÇOIS MORELLI, **SQUADRON**, 1992-6, METAL, COTTON AND FEATHER PILLOWS, 76.2 X 281.9 CM EACH; PHOTO: DENIS FARLEY, COURTESY LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY.

covering the objects the artist has felt compelled to keep. These objects, amended with immobile wings, are poetic testimonies to futility in the face of another's pain, to the inevitability of causing sadness, and to the acute longing to protect a child's innocence. *His and Hers* (1996) bespeaks the solitude within coupling. Morelli has created two wire, wing-like "beds" which are mounted in an apparently precarious manner, perpendicular to the wall and raised two feet from the floor. Where the wings meet the wall is where they would meet a (human?) body. The pillows of Morelli's parents, slightly discoloured, rest at the "heads" of the beds, at the juncture of wing and wall. The wing-beds are side by side, but not connected, much like the wings in *Domestic Flight* installed nearby. This second, related piece also features a dyad, one wing slightly larger than the other, and each fashioned with a variation on Morelli's weaving technique. These wings hang roughly at shoulder height, inviting the viewer to pass between them and risk the presence of two kitchen knives pointedly aimed towards an absent body. There is a calm violence to *Domestic Flight*. The subtle differences and space between the two knives, between wings, acknowledge that human unions are not the conflation of two halves into one whole, but an often contentious struggle of wills, of personalities, within the agreement to join.

Morelli's exhibition resonates with an internal æsthetic language via the repetition of forms, as with the echoing of *Squadron*'s wingspans in *The Incident*. Seated in a found (kept?) high chair that could have been the prototype for the metal chairs of *Squadron*, the wingspan in *The Incident* is compounded by a pesticide sprayer, making an ironic insect of these wire wings. Again we are confronted/reminded of the immense power of childhood imaginations, denoted through the anthropomorphic chair, but even more so through the faded – but still startling – robin's-egg-blue bear painted on the back. I am reminded of Roland Barthes' concept of the *punctum*, a small detail in (for Barthes' purposes, a photograph) a visual composition that unravels a larger meaning, or turns the narrative of an image inside out upon contemplation. An emblem for this avenging insect/angel, the scratched blue teddy bear narrates an enormous vulnerability within its smallness, and contextualizes the transformation of the insecticide. "Cide," inferring something that kills: in/cide/nt. The battered aspect of the chair and pesticide sprayer signifies a history of minor damage, an unnamed but ominous finale. Yet we are left with the object itself, which is whimsical and humorous for all its darker undertones.

Entomology and etymology warp and weft within Morelli's larger (frame)work; genealogy and the str/ange discovery that birth and death are not simply the beginnings and ends to the chronicle of life. They are temporary (joyous, heartbreaking) interruptions that impact upon us within life's cyclical flow. Accordingly, the other sculptures in this exhibition have the quality of interrupted narratives, but these are not eschatological incidents; they are quiet encæniæ; hushed dedications and commemorations of moments in life and the silencing of death. Like the memory of a relative, Morelli's narratives will go on, less a limb, less a wing, or not.

– CYNTHIA HAMMOND

STEVE REINKE

The Power Plant, Toronto, January 17 – March 31

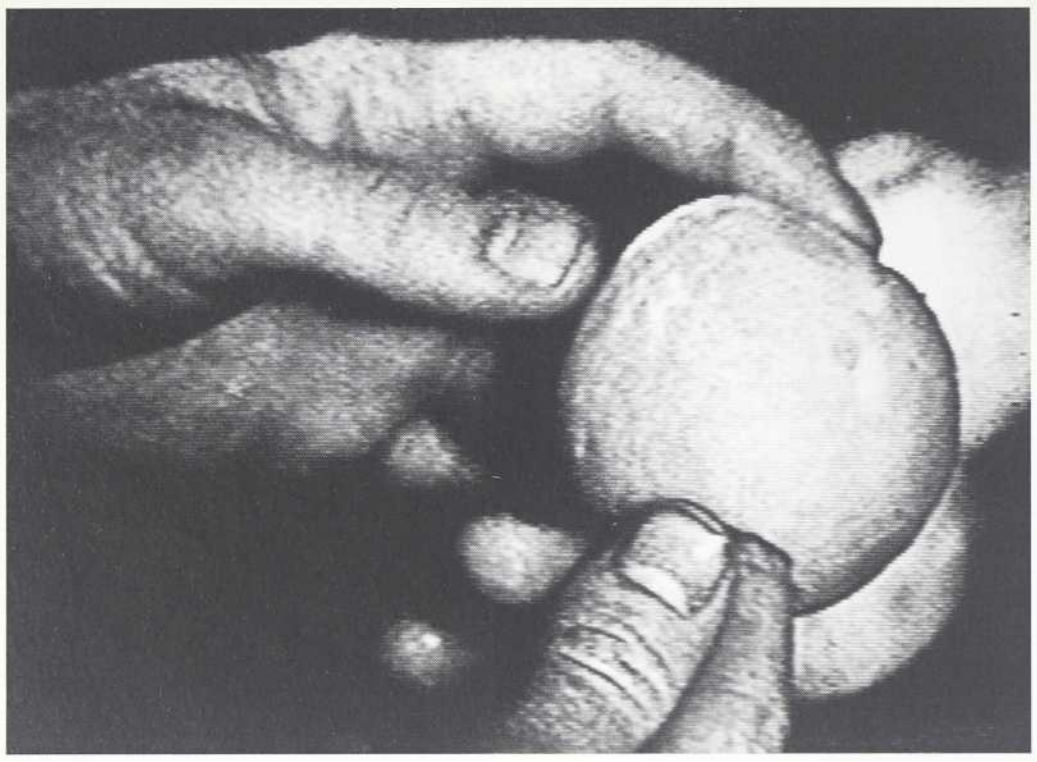
Toronto video artist Steve Reinke has recently achieved his goal of completing, as he states with customary wit, "one-hundred videos before the year 2000 and my thirty-sixth birthday. These will constitute my work as a young artist." This solo exhibition also contains one installation piece.

Reinke's approach to video falls broadly under the influence of late-twentieth century French thought, whose lineage touches Sade, Nietzsche, Bataille, *et al*. While a few authors are named directly, notably Lacan, others remain implicit, fundamental to the underlying conception of the work, like Barthes, Baudrillard and Foucault.

The video project itself (1990-97) comprises precisely one-hundred video works, each ranging in length from fifteen seconds to nearly seven minutes, and altogether running over six hours in duration.

At the heart of Reinke's video work – his video persona I call "Steve" – lies a challenge to authenticity or sincerity in the confessional video and to truth in the factual film for the sake of telling quite another story. To varying degrees, Reinke subverts the conventional source image meanings in order to explore several aspects of narrative, juxtaposing moving and still images, nondiegetic sound, text, and voice in sometimes highly sophisticated ways. Reinke borrows images freely from popular television, documentary and instructional film, and gay porn video; while he writes and often reads his own voice-over but never appears in the videos himself. Thematically, the videos touch upon issues concerning gay sexuality and eroticism, popular culture, epistemology and death.

As provocateur, Reinke, with *Excuse of the Real* (#1), boldly sites blind spots in the process of making a (naive) documentary on AIDS. Narrator Steve admits, "I wanted a white anglophone homosexual male and, for added empathy, he should be under thirty," this with looped images from a home movie of a child's birthday party. The metadiscourse on videomaking dissolves in the end into fiction, which appears here to be an inescapable aporia. While in *Pioneer* (#41) Steve contrasts his grandparents' traditional sexual identities to his own



STEVE REINKE, 70. DR. ASSELBERGS, FROM THE HUNDRED VIDEOS, 1995, VIDEO STILL; PHOTO: PETRA CHEVRIER, COURTESY THE POWER PLANT.

libertine openness, he libidinizes the public sphere in *Seventeen Descriptions* (#86) by winding hypothetical carnal exploits over apparently candid images of men walking.

On the cult of celebrity Reinke contributes a few tapes. The hitherto unseen Steve in *I Love You, Too* (#32) reveals himself in a blurred polaroid portrait to his curious fans. In *Lonely Boy* (#31), Reinke intercuts shots from the famous NFB documentary of the same name with those from a gay porn video of a lone youth masturbating, while Steve speaks of once being a fat child with show-biz aspirations. Taboo, shock and transgression.

In *Speculative Anthropology* (#7), Steve ironically wishes for simpler times, when anthropologists could be more subjective; while *Experiment* (#38) is an elliptically reedited science film, which renders the scientific purpose of the film completely enigmatic. Video #70, *Dr. Asselbergs*, is as weird as it is a real taped interview with the retired scientist responsible for developing the dried potato flake for the mass market. Here the real is exposed and imaginatively milked for its inexhaustible strangeness.

However, only a few of these pieces could be viewed on the curated loop of videos, culled from the one hundred, available in the main room. The upper corner of this room is graced with a sign in large black letters: "Perhaps the best thing that can be said about men is that we masturbate continually." Evidently, the voice is male and probably Steve's. Perhaps part of the claim is true; but to assert that it may be the "best thing" seems a baffling overstatement. "Best" in what sense? If we take masturbation as a taboo, Reinke is then pointing it out as a transgression, likely after Bataille, by attempting to provoke his audience. However, the irony is that nothing on the nearby curated loop of videos refers to any explicit sexual act; instead the loop is intended for the "gentler public." The complete opus may be viewed only upon special request in a sequestered side room.

The untitled installation piece forms a metaphor for video itself. In the above room lies another, at the external end of which one sees a looped projection of a possible landscape, *i.e.*, the screen of the monitor. Upon entry into the room, however, an elaborate fictive maquette microreality is revealed. Like the video *Treehouse* (#78), on which it appears to be based, the installation exposes the artificiality of the work, its constructedness. The percipient is left to draw her or his own inferences, akin to the complicated process of videomaking itself.

Reinke's *Hundred* constitutes a radically fragmentary, challenging body of work, much of which worth viewing. Definitely not for the soppy, these tapes bite.

– GER ZIELINSKI

HYPERMNESIAC FABULATIONS

The Power Plant, Toronto, January 17 – March 31

Like the current pop-cultural fascination with all things 70s, "Hypermnesiac Fabulations" dredged up stuff long since packed away. This group exhibition brought together the work of four young British artists (two of whom work collaboratively) and was underscored by a retro element, which can read as either timely or gimmicky depending upon how one views the polemical high/low cultural divide. For those marked in some way by this decade, "Hypermnesiac Fabulations" emphasized the mnemonic aspects of retro culture: longing or nostalgia for things reminiscent of one's formative years, be they actual or fictional, adolescent or infantile.



JANE AND LOUISE WILSON, STASI CITY (AUTOSUBJECTIVE LOCATION), 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: CHERYL O'BRIEN, COURTESY THE ARTISTS AND THE POWER PLANT.

Although the work in this exhibition recycled pop-cultural referents, it was not characterized by a general sense of unease with the narratives called up through each artist's process; this was perhaps due to an overarching concern with autobiography. Hence the work signaled a move away from the appropriative strategies and ironic gestures that often accompanies work derived from popular culture. It was less expressly critical, though aligning to varying degrees with a type of punk or grunge sensibility said to characterize the British scene in general. This sensibility was most pronounced in Tracey Emin's self-professed anti-art tendencies, more subdued in the work of Georgina Starr or Jane and Louise Wilson. Performative elements integrated all three installations – these were surreal or oneiric in Starr and the Wilsons, mediumistic in Emin.

Most whimsical of the three installations, Georgina Starr's began with a series of cartooned storyboards that depicted scenarios concocted from various sexual relationships. Of these stories, one culminates in Starr's imaginary flight from a real, yet coincidental meeting of four Daniels last summer. Starr conjured up a singular protagonist that fused the character traits of all four (Ginger Dan, Earnest Dan, Rosy Dan and Dan Pussy) and provided the impetus for her video, *So Long Babe* (1996). This video projection featured Starr's mythological escape from the plague of the Daniels in which she flies around the streets of London in a pint-sized, red, kit-plane to Nancy Sinatra's 1967 tune, *So Long Babe*. Starr's freedom flight from

love gone wrong reads like an updated version of Mary Tyler Moore's famous beret-tossing sequence: both act as gestures to a visionary life of the swinging, liberated woman of the modern metropolis. Humorous as Starr's story may be, the work flattens out after the initial cuteness of it all and seems less considered in its use of memory than some of her earlier projects such as *Visit to a Small Planet* (1995).

Less capricious, but equally theatrical are Jane and Louise Wilson's situational films that stage the aftermath of dystopic or horrific scenarios. Though unlike the Hollywood genres from which the Wilsons loosely work (horror and suspense thrillers), their filmic sequences suggest that one has arrived too late in the scheme of events: in a suspended loop after the climax, but before the end.

As identical twins, Jane and Louise Wilson have grounded their practice in terms of the dynamics of collaboration, fantasies of doubling, and popular lore surrounding twins. In *Crawl Space 1995*, one of the twins slowly disgorges a large, quivering bubble containing the other. It periodically hovers then maniacally soars about the hallways of a dilapidated mansion, only to be swallowed up once again by the same twin. At this point the words "crawl space" faintly emerge like a raised scar across her belly, signaling one twin's consumption (or impregnation) by the other. *Crawl Space 1995* looks back to themes from *The Exorcist*, and *Carrie* (among others of the same genre) – horror films of the Wilsons' youth that personified dwellings as sinister, living entities.

Unlike Starr and the Wilsons, Tracey Emin does very little to embellish or theatricalize her own production, nor does she need to; if Starr and the Wilsons insert themselves into Hollywood genres, Emin's peculiar gift for the narration of her own life has established her as a celebrity in her own right. Emin's rock-star ego was well established prior to her rise to relative art-world fame. In 1993, at the age of thirty, she stopped making art and hosted (in a Duchampian vein) her own solo exhibition, entitled *My Major Retrospective* which has since been exhibited in various forms at different institutions. The original, self-styled exhibition consisted of snapshots of her destroyed art-school paintings, personal diaries, letters, family snapshots and other memorabilia, all contextualized by Emin's quirky running commentary.

Most poignant of Emin's work, however, was a tape she made to commemorate the anniversary of her second abortion. In *How it Feels* (1996), Emin conducts a walk-about tour through the streets of London, from the doctor's office to the clinic, during which time she describes her particularly catastrophic abortion experience: a result of gross negligence, both on the part of the individual doctor and the larger state-run health care system. Emin meditates further on the narcissistic or controlling aspects of human reproduction while simultaneously suggesting the futility of mimetic processes:

> After being pregnant and having a better understanding of conception, the essence of things and where they come from, it could hardly be justified trying to make some fucking picture. . . I saw that the way I had been making art had no value or reference to the world we live in. It had absolutely no use value whatsoever. So I stopped.

Though Emin's conclusions border on naive romanticism, *How it Feels* was by far the most explicitly politicized work in this exhibition. To some, Emin's confessional tendencies and frank anti-intellectualism might come on like a vulgar slap in the face, but her use of narrative offered an anchor in the real, which at the same time connected to the general anti-rational current that ran through all three installations. "Hypermnesiac Fabulations" paid homage to the seemingly inconsequential and shallow culture of the seventies, placing renewed faith in things as unpopular as narcissism, mysticism and occult fantasy.

– LEE RODNEY

WYN GELEYNSE

Art Gallery of North York, North York, February 27 – April 27

More so than most works of art, Wyn Geleynse's installations defy reproduction in print, since they rely for their effect on the beguiling surprise of magic. They invoke a string of questions that could contribute much to a larger social discourse if only they lend themselves as easily to dissemination as the images of Jeff Wall. With Geleynse's works, you have to be there, and a large exhibition of recent installations, "Photo-Identities" (1990-1997), provided such an opportunity.

In a 1995 catalogue, David Garneau called Geleynse's work "images on the tip of the tongue" (*Wyn Geleynse*, Illingworth Kerr Gallery). The unpretentious film installations generate an intense feeling of recognition and frustration, like a memory-search for a word that the subconscious seems reluctant to release. Each of the works conjures a dramatic situation that challenges you to construct a story, to name, to identify what is played out in front of you with a few props, photos and a short silent film loop. You are drawn into this process by the commanding presence, in each installation, of a 16-mm film projector on a stand, that takes on a humanoid quality. At the push of a button an intimate relationship is set up between the observer, the projector and the set. Standing beside the machine that clicks and clacks and blows hot air into your ear, you are involved in a conspiracy to construct an identity. You know that your story can never be more than a concoction, since the facts are contaminated by your own memory traces that mingle with the frozen lies of the photographs and the ephemeral truths of the film. Yet you move from one projector to the next, acting out the human urge to identify, to name things, to get to the bottom of it.

Which is not to say that the stories are meaningless. They are as meaningful and puzzling as half-forgotten dreams. Geleynse fearlessly rummages around in his own subconscious as in a dusty attic. He *projects* his finds, literally as well as metaphorically, questioning his own and the viewer's identity. Wholly affirmative answers are never given; like the static photos in the installations that are disturbed by the temporalizing effect of the film, identities continue to be transformed by new events, new views.

Geleynse's longstanding interest in models of machines and viewing apparatus is evident in his newest work, *Interview* (1997). With the artless simplicity of a "working model" *Interview* charms the viewer into considering its large and frightening implications, such as the reduction of intricate human operations of the mind and the heart to schematic machinations. A film projection on ground glass shows the head and bare shoulder of a man, smiling and nodding at the edge of a table. The man's height and his shy smiles give him a child-like quality, alluding to the influence of childhood experiences in the formation of personal identity. In this installation the projector is placed behind the image, while the viewer is offered a chair in front of the table to which the push button is attached. *Interview* offers a "demonstration" of the construction of personal identity. The *I* is lodged *between* (inter) views of the present observer and projected views from the past. Yet the man remains mute and mysterious; in spite of his apparent willingness to open up to us, the viewer can only fantasize about his identity. As in all Geleynse's installations, the film-loop's open-ended narrative counteracts the simple solution the model at first glance seems to promise.

The attempt to control complexities through distancing, miniaturizing, "normalizing" and abstraction is embedded in Dutch culture. It is manifested as much in Mondrian's paintings, the architecture of De Stijl and the emblemata of the seventeenth century as it is in a language rife with proverbs. Scale models and ærial views are a Dutch obsession to this day. Geleynse, who emigrated to Canada from Holland when he was a child, remains under the spell of the over-

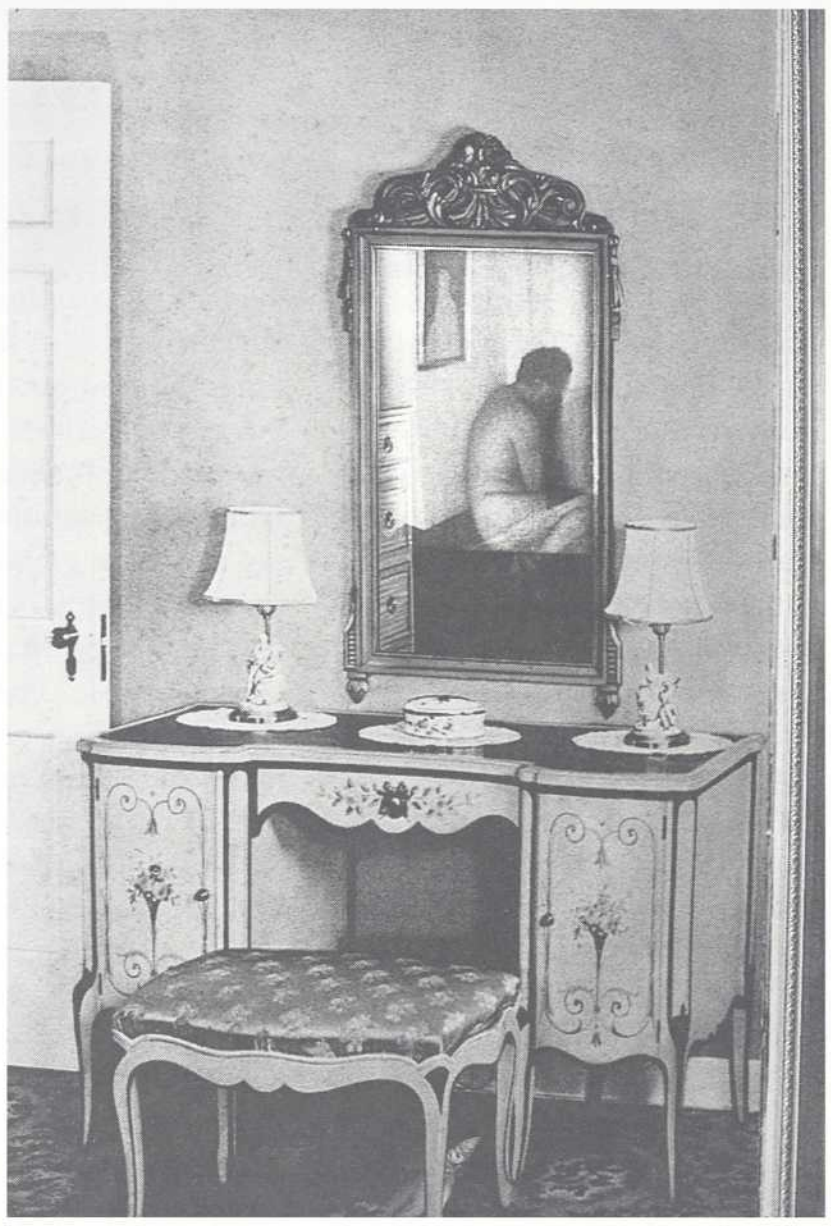
view, yet continues to deconstruct its totalizing effect.

It is this stubborn obsession to make sense of his own life while admitting failure to do so coherently, that keeps Geleynse's work fascinating. Such a personal search involves a rare unmasking of the masculine masquerade, an act of bravery performed in a coming-of-age story played out here in four related installations. In the middle of the room, *I Want More Than This* (1996), shows a life-sized framed picture of a boy in his Sunday best. The boy seems caught in the de-eroticized domestic space represented in three large photographs on the walls that seem straight from an Eaton's catalogue of the fifties. In a frame on the dresser in *Their House* (1996), the film-loop projects the smiling face of a woman, then of a man, never seen together. They are re-assuring, happy faces, as they would appear to a baby in his crib, bestowing a rain of smiles and kisses on the boy, to welcome him into *their* house, into the story of *their* lives.

As one of several details that Geleynse has added to the photographs, in the *Living Room* (1996) a tiny naked woman is stuffed into a decorative cup. The film-loop projects a man on a framed photo of a bathroom, gesturing wildly and hiding his face, as if resisting a gaze that would fix him in this environment, where the irrational is turned into the functional. In *Spare Bedroom* (1996), a distressed, naked man is projected onto a mirror, in the corner of this unlived-in room. A person (the mother?) has just stepped out, only the heel of a shoe remains visible. A stiff, stuffed clown lies on the floor beneath the mirror.

Yet such Freudian motifs bring us no closer to providing explanations for the distressed behavior of the projected man. The film-loops, these mesmerizing veils the magician Geleynse pulls through his magic machine, continue to transform and trouble any posited truth, from Freud's totalizing story to the (re-)viewer's own concoction.

– PETRA HALKES



WYN GELEYNSE, SPARE BEDROOM, 1996, INSTALLATION DETAIL; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

JAMES WELLING

S.L. Simpson Gallery, Toronto, March 6 – April 12

When photography is considered formally, light is considered its foundation. James Welling's exhibition, "Sources of Light," debunks two common assumptions about light in a formal frame: firstly, that it is a harbinger of spiritualism, and secondly, that it is integral to making a photograph "interesting" by granting it conventional visual appeal. Like decoys, Welling's exhibition of photographs may at first be mistaken as dull and meaningless until one becomes aware of the wry critique of light's importance to Modernist photography that is taking place.

Welling's exhibition comprises black-and-white photographs of eclectic subjects ranging from vernacular landscapes to nearly abstract architectural forms. An array of images including a lighthouse, a train station ceiling, and a close-up of a fluorescent light are already diverse; however, their many differences are further accentuated by their various scales and compositions.

High contrast printing is immediately brought to mind by photographs concerning light, but Welling instead employs a wide array of tones, so in most photographs a particularly rich greyness prevails. Despite this depth of tone, Welling presents light in either an unflattering manner, or he merely signifies light's existence in absentia. There is an intentional banality to his photos that is often aided by their subject's blandness. Since photographing material such as tin foil and jello in the mid-eighties, Welling has, for sake of low-key satire, depicted the remarkable, well, unremarkably.

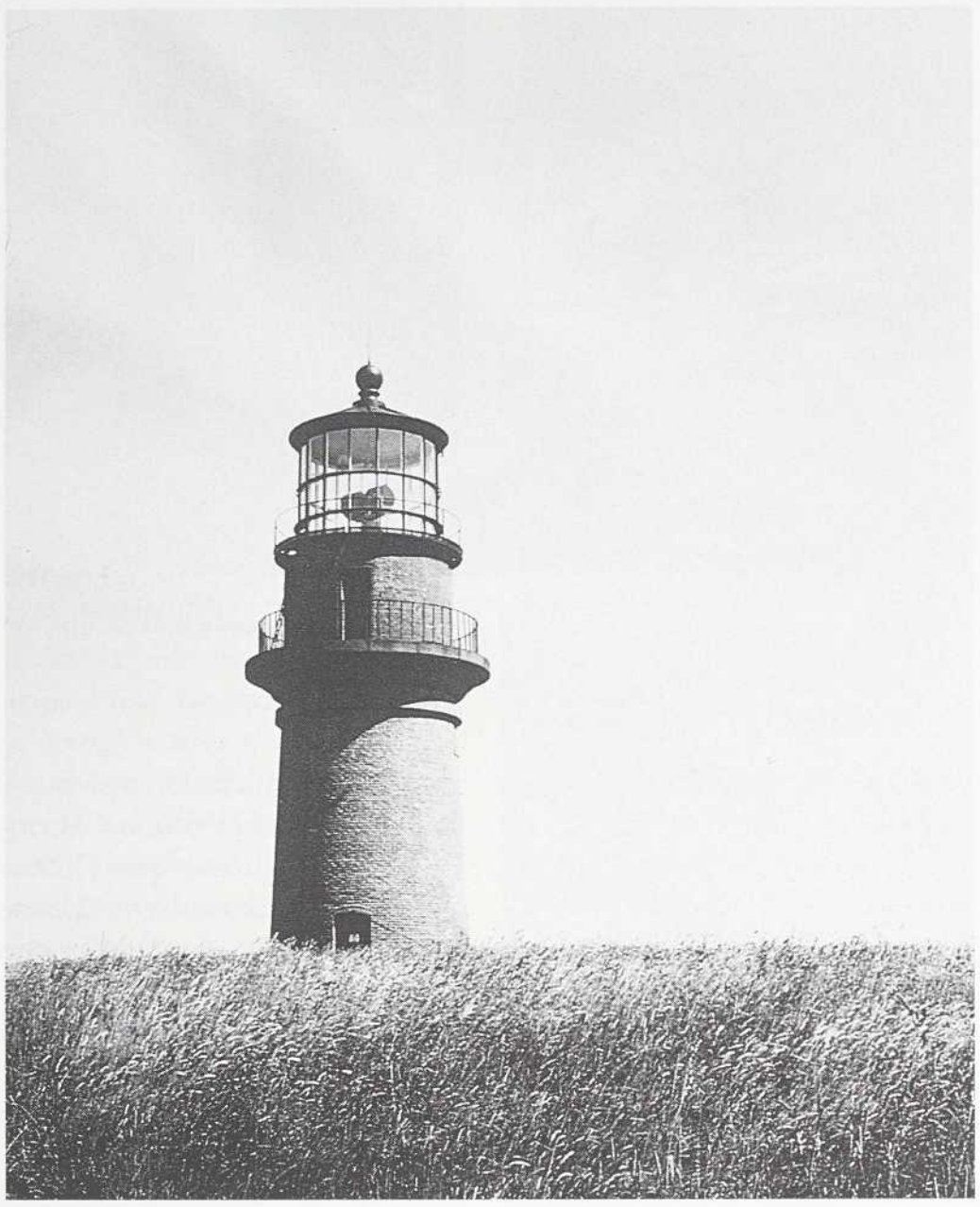
The very ordinary American subject of apples is pursued in *Daylight* (1994), which comprises a display of unappetizing apples photographed at such a close range that nothing else may be seen. The photograph's flatness is striking, a flatness constructed by the greyness of the image and by the two-dimensional nature of a composition lacking a backdrop or any depth of field. With such flatness, every single surface detail is generically stressed, which, in turn, subdues any emphasis on light hitting the apples. A further result of this clinical approach is an indifference to the subject, for which the obvious but tasteless solution would have been an exposure or printing dramatizing the sunlight or "daylight" hitting the apples, hence transforming the photo into a homey, apple-pie image. Here, indifference works to great effect due to lack of options.

Similarly in *Paris* (1996), Welling avoids cliché by employing atypical lighting in this photo comprising a table lamp with a large, spherical glass shade and an ornate base. In the background part of the word, "musique" is printed, or at least one assumes this is the word, as only "usiq" is visible. Aside from the title, in the image itself, it is only the French connotation of that word and the touch of old world, decorative flourish on the lamp base that divulges the photo's Parisian location. However, nothing else is needed to place it, as the romanticism associated with Parisian culture compels the viewer's perceptual completion of the picture. On the other hand, this picture, lit by unflattering light – a tonal equivalent of beige – deliberately avoids a direct representation of a tired cultural stereotype.

Another photo, *Ravenstein* (1994), also signifies old-world beauty, and as a result, subtly signifies European art history through a complex but orderly abstract configuration of lights on the ceiling of a presumably grand European train station which, outside of this fixture, is unpictured. Appearing like scores of computer keys, the station's lights, depicted mechanically and systematically, make architectural splendour appear as ordinary as an Ikea™ lamp.

Further deconstructing notions of romance and culture, *Ground Floor Studio* (1994) focuses on a shabby door at the end of a hallway with a creaky staircase to the side of it. While the photo's title refers to the depicted space as a studio, this space is actually a factory. The pared-down quality of the depicted architecture undergoes a paradigm

shift from the tortured artist's studio to industrial decay, as well as to a Warhol-borrowed metaphor for mass reproduction. Light in the form of a shadeless, bare light bulb, a symbol of either blight or poverachic, is the centre of Welling's illusion. The dual meanings the light bulb connotes are the result of photography's ability to manipulate the Real by posing as it.



JAMES WELLING, GAY HEAD LIGHTHOUSE, 1997, VEGETABLE DYE ON RAG PAPER (IRIS PRINT), 24 X 20"; PHOTO: COURTESY S.L. SIMPSON GALLERY.

Contrasting the former two images' signification of romance, *February 29* (1996), consists of a highly graphic depiction of everyday fluorescent lights. The light fixture is set against absolute blackness, a departure from the breadth of tones most other photos contain. The light, which is centrally placed in the composition, is photographed on a dramatically sharp diagonal, as if the subject were a lightning bolt not a fluorescent fixture. Given such an inflation of the importance of a bland, institutional object, this is an especially ironic photograph. It is the only exhibited photograph in which light, for a formalist, works properly, that is, as a vehicle for depicting, in the most flattering manner, the visual qualities of a given subject. As a formal device to portray supposed truths or essences lying behind the subject, light is, like in *Ground Floor Studio*, revealed here as illusory because this æsthetic or spiritual enhancement is inappropriate for the subject.

On the other hand, in *Gay Head Lighthouse* (1997), a photo of a lighthouse in a pastoral setting, mood-setting lighting would be expected. However, Welling photographed the lighthouse during the day so the expected light source, the guiding light for ships, is not pictured. The lighthouse, oft-associated by its utilitarian purpose as a symbol of hope, is instead shown by Welling as a foreboding structure in what is, overall, a gloomy photograph. Despite the cynicism of the image however, optimism may still be extrapolated from it; it may be assumed that at some point this lighthouse will be lit.

Welling not only provides a critique of formalism, but a knowing realism consisting of formally composed images fortunately bereft of the pretense of light being shown as integral to truthful representation. Instead of being the veritable spoiler of the spiritual fun to be had with light, however, Welling respects, for instance, our desire for the lighthouse light to be switched on by the keeper. A strange, tense dynamic between disappointment and possibility is therefore played out, a dynamic driving our mesmerization by pictures intended to be otherwise bland.

– EARL MILLER

MAN-SIZE AND HEADQUARTERS

469 King Street West, Toronto, March 28 – April 19

PENTIMENTI: PROCESS IN CONTEMPORARY CANADIAN ARCHITECTURE

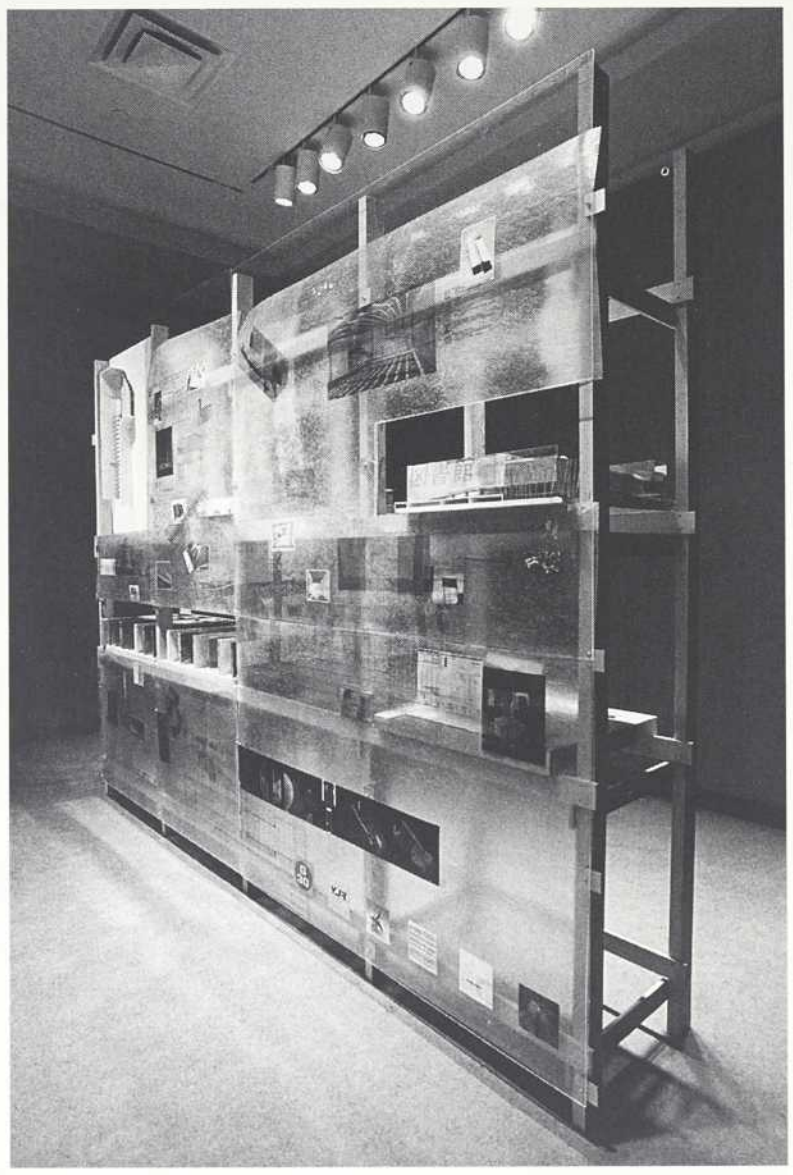
The Ottawa Art Gallery, Ottawa, February 6 – April 13

Two concurrent exhibitions emphasize distinct, yet closely interrelated attitudes toward architecture. "Man-Size and Headquarters" consisted of constructions installed in a large, open industrial space by thirteen artists. For "Pentimenti: Process in Contemporary Canadian Architecture," the work of eleven emerging architects and architectural partnerships was assembled. The theoretically potent works in "Man-Size and Headquarters" engaged the space in which they were exhibited, while "Pentimenti" revealed design and æsthetic sensibilities primarily by showing existing architectural documents.

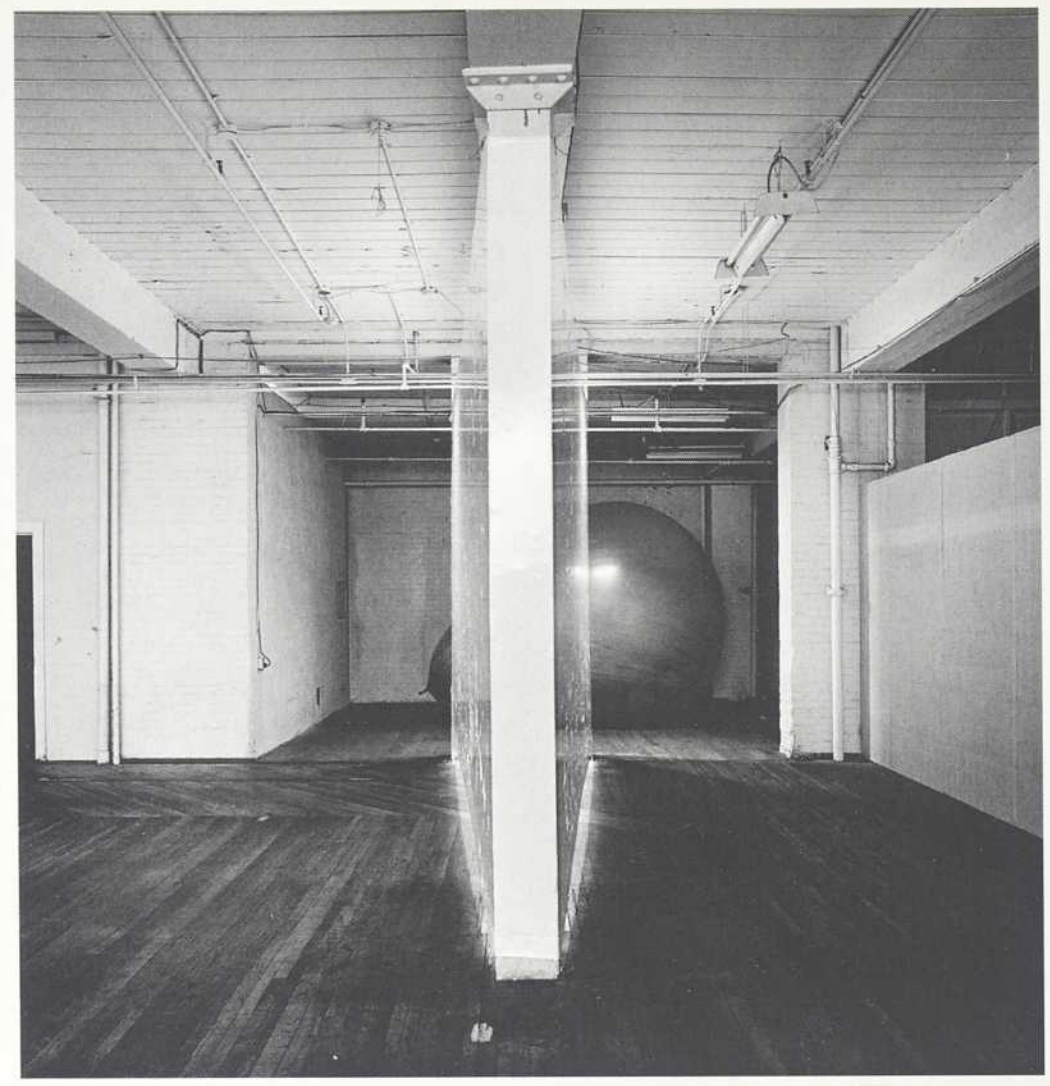
"*Pentimenti*," the Italian plural form of "repentance," is a term used by art historians to describe painting composed of visible traces of previous layers, indicating the evolution of an artist's work. For "Pentimenti," the exhibition, these traces were the record or evidence of the architectural process – drawings, photographs, models, notes. The æstheticization of this evidence prevailed over the exhibition which featured everything from early modernist design formulas disguised as creative innovation to the encapsulation of the personal imagination in a hand-drawn sketch. Although this evidence did relay the approaches of the eleven exhibitors, the installations were crowded and rubbed elbows as if to confine the visitor's interaction with them.

In featuring the idea of architectural process, "Pentimenti" revealed – perhaps more apparently in the colloquium held in conjunction with the exhibition – a range of ideologies and æsthetic disjunctures. The exhibition resonated with Situationist concerns – diverse things and ideas that function simultaneously and syncretically. "Pentimenti" was a beacon of displacement and shifting architectural discourse.

In *Emptying Our Drawers* (1994), Kohn Schnier Architects exposed laser-copy stains on layered polyester interfacing to reveal a restrained design sensibility. A different attitude about creative process was present in Bill Pechet's *Whiskers on Mittens* (1987-97), comprised of ten sketchbooks brimming with personal and architectural evidence spanning ten years. According to a hand-written comment in one sketchbook, the creative imagination should not be underestimated: "Alchemical sachets . . . will promote fertility if placed in your underwear drawers." In a manner of displaying curiosities, Atelier In Situ's *B'heivje(r)* (1997) was drawn and sectioned upon a plate-metal table. Their project for the renovation of an industrial warehouse evoked the metamorphic heat of amber-coloured forges.



GEORGE YU, **SOME ASSEMBLY REQUIRED**, 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: TIM WICKENS, COURTESY THE OTTAWA ART GALLERY.



BARRY ISENOR, **SHRUNKEN ROOM – INFLATED ROOM**, 1997, POLYETHYLENE, GUM RUBBER WEATHER BALLOON, CABLE, ANCHORS; PHOTO: PETER MACCALLUM, COURTESY MAN-SIZE COLLECTIVE.

Questions about spatial inhabitation were posed by Atelier Keios' interactive furniture *BOX! 1: Inhabiting the Expanded Field* (1997) with its moving and readable parts, Eric Bunge's topographic investigations and virtual landscapes entitled *Fictions & Continuities* (1997) and the architectural renderings in which Alain Carle and François Rioux programmed spaces hieroglyphically with pictograms. Other works included George Yu's *Some Assembly Required* (1997), Atelier Big City's *The black box turned blue* (1997), and contributions by Sophie Charlebois and the Winnipeg collective DIN. François Gagné's installation of notes and correspondence, *Administration publique (Forget About Venice)* (1996-7), expressed and æstheticized the architect's experience of bumbling through bureaucratic quagmires.

If the exhibitors of "Pentimenti" interrogated architectural practice, the artists featured in "Man-Size and Headquarters" proposed a reformulation of the world by designing their objects and constructions deliberately so as not to describe buildings. "Man-Size and Headquarters" was inspired by the song "Man-Size" by P.J. Harvey. Its lyrics deal with female fantasies about male experience, things like measuring and calculating and the assumptions of such actions. In tweaking the quality of masculinity traditionally associated with architecture, the "man-size" exhibition identified ironies and opportunities for considering alternate modes of cultural production. The striking way each of the works was presented emphasized the clarity of this vision: the exhibition posited architecture as æsthetic reception and questioned assumptions about the human inhabitation of space.

"Man-Size and Headquarters" exhibited constructions that could, as organizer Kenneth Hayes described, be considered either small architecture or large sculpture. By occupying 20,000 square feet in a raw generic space, the exhibition resisted the conventional placement of art in a gallery environment – the blurred separation of work and setting was emphasized, even exploited. The exhibition posited architecture as an event of emplacement by inhabiting an entire floor in a palazzo-type industrial building. The works were organized to reflect the back- and front-of-house condition of the space: the large works of "Man-Size" inhabited the workspace while the finely scaled works of "Headquarters" were apportioned to the front offices.

"Man-Size and Headquarters" was tailored according to installation and site-specific practices. A number of the "Man-Size" works were cast or fabricated on-site. The translucent polyethylene skin that enveloped a column and a wall and its complement, a large gum rubber balloon inflated space, comprised Barry Isenor's *Shrunken room – Inflated room* (1997). Adrian Blackwell's *Concrete Shower* (1997) was formed by casting concrete over an inflated polyvinyl bag, creating a bizarre phantasmic interior. Part One of Laren Schaffer's *If you lived here, you'd be home by now!* (1993) was made of chrome and vinyl chairs attached together in a large circle spanning floor to ceiling, while Part Two encompassed space in a labyrinthine arrangement of office partitions. Both the interior world of Eduardo Aquino's mirror-faceted *Kinematic Cell* (1993) and the unfolded world of Alain Paiement's large photo-mural troubled visual perception through illusion and spatial paradox. Several works dealt more specifically with material simplicity and minimalism, including the plate-glass characters of Kenneth Hayes' *Lenin/Houdini* (1997), Joep van Lieshout's playful fiberglass objects, *Six Elements* (1996), and Marie-Paule Macdonald's *rockspace* (1996).

The intricate works of "Headquarters" were installed in the front offices and provoked a more intimate experience with the viewer. Lucy Pullen's *Perfect Work Sites* (1997) engaged the viewer with the hallowed forms inside three books and the scratched Plexiglas templates used as cutting mats to carve them out. Steve Topping's time-lapse video work *Reading Canada Backwards* (1996) sped the viewer, with Virilian intensity, across Canada by rail. Works by Kika Thorne and Mark Pimlott were also featured.

The works in "Pentimenti" and "Man-Size and Headquarters" questioned the working practices of architecture. They identified the need for purposeful play in defining the changes in architectural discourse. Many were beauties which strike a sort of melancholy, showing a path which leads to loss, to a sense of abandon. It is perhaps in such an abject condition that architecture, with all its bungling and insecurity, must revive itself.

– BRENT WAGLER

COCO FUSCO

YYZ, Toronto, April 2-26

A small darkened room is hung with lush black velvet, set up for a wake. Waxy white carnations are placed in large bouquets, lit by white candles. Incense is chokingly thick. Small shelves, each holding an icon placed underneath a hanging text, are placed around the side of the room like reliquaries containing the special effects of saints. A soundtrack of voices muttering prayers creates an abstract aural landscape, something like the roar of traffic or surf. A large white casket is placed along one side of the room with the top half of the lid open. Coco Fusco lies in the coffin. In this particular performance she is naked and covered in mud, performing the dead body of Ana Mendieta as it appeared, alive, in Mendieta's work, *Tree of Life*.

Such a performance invites participation and a certain attitude of reverence – after all, funerals demand some kind of gesture of respect. Viewers speak in hushed voices and tend to fall into a circular perambulation, first paying respects to the body, perhaps placing a carnation in the casket, then viewing the texts and icons that line the other three walls. A nun (Kim Sawchuk) says a rosary for the deceased and watches the audience. Occasionally she picks out someone and hands her a prayer book.

Better Yet When Dead is an installation/performance that simulates a Catholic wake. Fusco's live presence invokes the spirits of five Latina or Chicana women who died before their times. As Fusco's artist's statement reads, these women, though "brilliant in life. . . were better yet when dead, and thus shine forth as stellar examples of a fate that many women share." These women are: Tejano singer Selena, who was murdered by the president of her fan club just as she was beginning to break into the mainstream market; Eva Perón, who skilfully created the performance through which she fought her way from poverty and humiliation to wealth, political power, and cult status; Ana Mendieta, the Cuban-American artist who was allegedly thrown out of a window by her famous and philandering husband, Carl Andre, just as she was beginning to gain serious recognition for her work; Sor Juana Inés de la Cruz, the celebrated seventeenth-century Mexican poet, scholar and nun who was forced by the church to give up her famous library and renounce secular writing and died tending plague victims; and Frida Kahlo, who survived polio, being impaled by a streetcar, countless operations, the amputation of a leg, and Diego Rivera.



COCO FUSCO, BETTER YET WHEN DEAD, 1997, DETAIL OF PERFORMANCE/ INSTALLATION; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

The prayer book invites us to contemplate the fifteen mysteries of the rosary, which are based on the Incarnation, Passion and Resurrection of Christ, but it substitutes events from the lives and deaths of the five women. The fragmented biographies found in the prayer book, presented to parallel the life and death of Christ, echo the extreme way in which these women have been fetishized by the public and/or within the art world. They also underline a preoccupation with the Romantic ideal of martyrdom for art, while the performance encourages us to participate in a ritual of reverence for such an ideal. The notion that most of these women were concerned with their own suffering, death and immortality – or at least in some way pre-enacted or pre-wrote their own deaths – is reinforced by the quotations that Fusco has chosen. Most of the texts articulate an idea of suffering and redemption, an ambivalence about the flesh, and a concern with death that anticipates the renown that came after death. They convey the impression that these artists have on some level chosen to incarnate themselves as icons even if such iconization has meant incarnation as death.

When the installation stands without the performed element, there is a morning-after feel to the work. The candles are burnt down and unlit, and there is no incense. Without Fusco's presence in the casket, the icons – for Selena, a black sequined bra, for Sor Juana a quill pen, for Eva Perón a radio microphone, for Frida Kahlo a paint brush and for Ana Mendieta two vials of what look like blood and ashes – as well as the accompanying texts become the focus of the piece. In this context the work functions more as a collection of artifacts of the histories and work of the women we're invited to ponder, indicating their absence as the empty casket indicates the absence of Fusco invoking the corpse of Mendieta.

There are absences mirrored within absences here; those in Fusco's installation are mirrored by those in the work and lives of the women she has invoked. Fusco's presence in performance and the empty casket indicating her absence in the installation obviously point to the absence of all these women through death. But beyond this, the empty casket where Fusco's body lay as Ana Mendieta recalls the impressions Mendieta left in the earth with her own body. Miwon Kwon (*Inside the Visible*, 1996) writes, "Mendieta's use of her/the body almost always approached erasure or negation: her 'body' constantly disappeared. . . . It is curious that Ana traced her absence. . . ." Octavio Paz, in his 1988 biography of Sor Juana, points out that many of her love poems have as their object one who is a ghostly figure retained in the memory, or one who is actually dead. Kahlo painted images of her empty dresses, maimed and gashed and incomplete bodies, aborted fetuses.

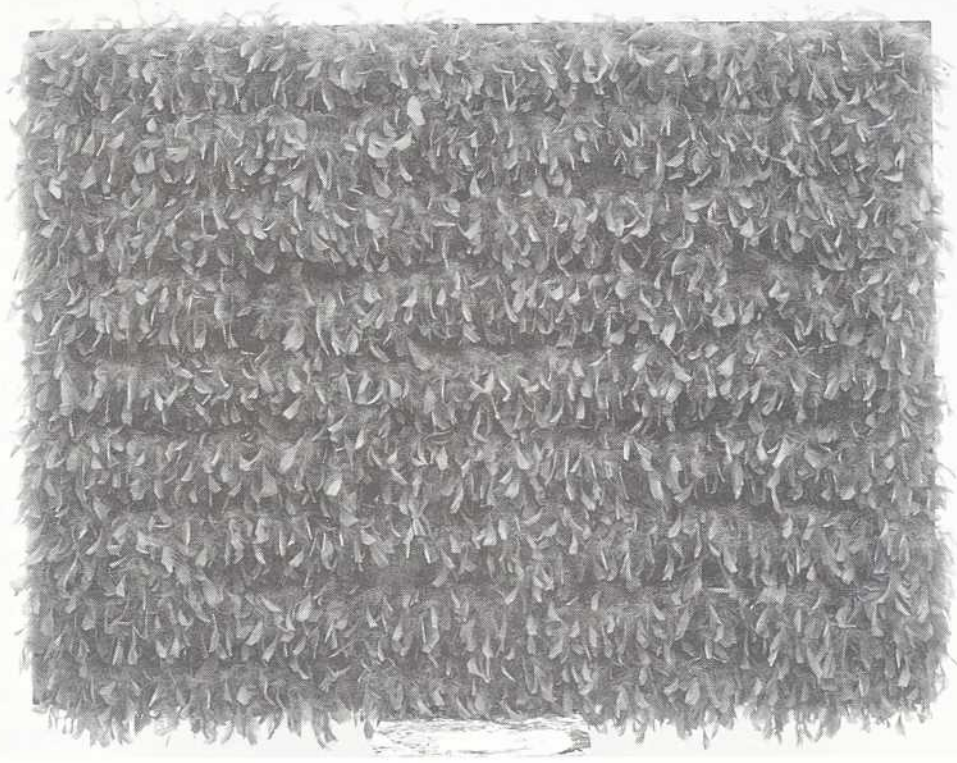
How do we step in to fill these absences? Fusco, by aligning herself so strongly with death, faces us with the traumatic fact of death. Funeral space always brings out the desire to memorialize. Absence creates the desire to fill the gaps with myth, icons, texts or, as critics and biographers have repeatedly pointed out, with the absent parents and children and homelands found in biographies. We can also try to fill absences with our bodies, which after the moment of performance leave only the memory of a body, or an object indicating its

passing. Often struggling to reconcile the paradox of being both subjects and objects of their art, all of the women invoked in the performance used their bodies as medium or subject matter or both. What we're left with is the traces of those performances – the self-portraits and images of mirrors, the photographs and video footage. As a woman artist, Fusco, who adopts all of the above strategies of memorialization, can also attempt to fill absence by creating predecessors, mirroring herself by placing herself in a lineage of women with whom she identifies. But the work also suggests the possibility of an endless lineage of unfillable absences, leaving open the question of whether there's any authorizing predecessor at all.

– REBECCA TODD AND HILARY THOMPSON

MINA TOTINO

Morris and Helen Belkin Gallery, Vancouver, January 10 – March 1



MINA TOTINO, THEORY OF THE ANALYTIC OF THE SUBLIME, OR BOOGIE WONDERLAND, 1995/96, FEATHER BOA ON CANVAS, 135 X 180 CM; PHOTO: COURTESY MORRIS AND HELEN BELKIN GALLERY.

The weirdness of materials is the first overture: purple boa feathers, here, red beading, a faux fur puff, a nipple ring and chain, over there. Then their rubbing with odd subjects on unlikely grounds: shapeless turbulences of chalk, disembodied organs, optical illustrations and flowers, applied to unstretched canvas, drywall and polyvinyl chloride (PVC). Arguably painting, but most certainly playing within and against the historical vernaculars of painting flowers, frescoes, monochromes, abstraction, amongst other genres, Mina Totino's exhibition, concisely curated by Scott Watson, brings together thirty-five works produced since 1991.

The exhibition effectively represents the post-1989 shift in Totino's work from large-scale "expressive" painting to a practice which began to consciously and literally mix things that were not supposed to be together. This mixing has become Totino's self-proclaimed feminist tool, simultaneously a rigorous engagement with painting's history, combined with a rapturous streak of anti-(modernist) painting which has challenged the canvas' autonomy. An often jarring effect results from contrasts and collusions, characteristically embedding all of her work with what Watson describes in his catalogue overview as the theme of the senses and her belief that our visual habits are to be broken, that there is another life beyond the sleep of modernity.

Selected from distinctive projects produced in the last five years, the conceptual engagements which have contoured Totino's practice are clearly circumscribed. In the first of the gallery's three large rooms is her recent series of *Untitled* (1995/96) Rügen chalk abstractions, created with chalk gathered by Totino at the very limestone cliffs depicted by Caspar David Friedrich in his *Cliffs on Rügen* (1818-1820). And *Detention* (1996), in which Totino has methodically hand-written Kant's *Analytic of the Sublime* (in school chalk à la Bart Simpson) on 198 pages of black Ingres antique paper (each 62.5 x 45 cm). A second room holds eight oil paintings on the sleek, retractive surfaces of variously sized and coloured PVC on stretchers (all 1996), bringing forward her investigations into the still-life genre and the gothic as the inversion of the sublime. And in the third, affectionately named bordello room, twelve works provide glimpses into the range of Totino's earlier projects, effectively contextualizing the later Rügen chalk and PVC paintings within a body of work which has methodically explored expansive dimensions of visuality. Many of these earlier works are concerned with specularity and evoke a body without literal figuration. They are on stretched and unstretched canvas (often with flesh-like grounds), and on small drywall squares; there are flowers, text, a vulture, monochromes and bars, medical illustrations, tattoo motifs, actual jewelry, sequins, beads and human hair.

The rupturing effect of the diptych *Theory of the Analytic of the Sublime, or Boogie Wonderland* (1995/96) in which one austere Rügen chalk and linseed oil on canvas is paired with the fluttering energy of a garish purple feather boa meticulously applied to an equi-sized canvas rectangle gives a precise sense of the intertextual, often jarring collisions in Totino's works. Watson elaborates:

> The sublime nothing of the Northern Romantic tradition [in Friedrich] is a feeling that imagines death. It sublimates the *petite mort* of the male post-orgasm, imagining the dispersal of seed throughout the cosmos while the phallic power recuperates. The purple feather panel brings us back to the pre-orgasmic tease. While the sublime nothing is a product of a swoon and duplicates what one sees with one's eyes closed, the feathers are about the seduction of looking; they imply a hidden female body that is about to burst upon the scene.

This hint at burlesque and striptease conjures the realm of popular culture which is in constant play in Totino's paintings. Consider titles like *Lisa Simpson's Pearls* (1996) (on black PVC), or *Dress to Kill* (1992/93), a sextet of small monochrome drywall squares with fetish objects G-string puff and pasties. Judy Radul's "*Body Paint* by Regina Kant" (the second of three catalogue essays, a third is by Clint Burnham), remarkably draws these intertextual, transdisciplinary relations out. Radul's performative ficto-criticism is devised as a detective narrative in which Ruth Kohl is investigating allegations that real bodily remains have turned up in artist Mina Totino's paintings. She layers multiple voices, incorporating references from Norman Bryson and Donna Haraway, to poet Radul herself (the essay is pen-named), and the pedagogical monologues of university professors and gallery ushers echoing in the gallery rooms where Totino's paintings are on exhibition. As in the best of collaborations (the two have worked together before), Radul's text enacts the complex and seductive poetics that are the very texture of Totino's works. Radul's detective Ruth sums up:

> The pictures are full of objects that are not ideal, but transitory, mortal. Interruption is a constructive force and *is*, is only what is not, not now. Totino's pictures refuse a hierarchy that subordinates detail. The theme *is* detail, what surfaces *is* surface. The works are by turns desiring, aggressive, bad tempered, and good natured. They are populated by the bottom feeders of painting's history, floating through the sunken galleons of a modernist fleet: abstraction, minimalism and conceptualism.

Totino's immaculate conceptual detail and her material erotic lures are most efficiently condensed in Ruth's sense of interruption: precisely knowing the visual and textual codes of hegemonic discourses of history, art history, media, patriarchy, optics, sexuality, etc., opens up the space of disturbance within which Totino flourishes, in potent and exquisite acts of disruption.

– MONIKA KIN GAGNON

HENRY DARGER

Museum of American Folk Art, New York, January 18 – April 27

Henry Darger's work is at once fascinating and disturbing. His immediate access to aggressive and sadistic sexual drives is portrayed without any humour, camp or irony employed by contemporary artists with similar subject matter. Without these distancing techniques the viewer is rendered vulnerable to implication, complicity and identification with his æsthetic pathology. Enjoyment of Darger's work begins with an appreciation of a nostalgic style and the charmingly amateur illustrations, but is quickly fraught with discomfort as the dark dementia of the images is comprehended.

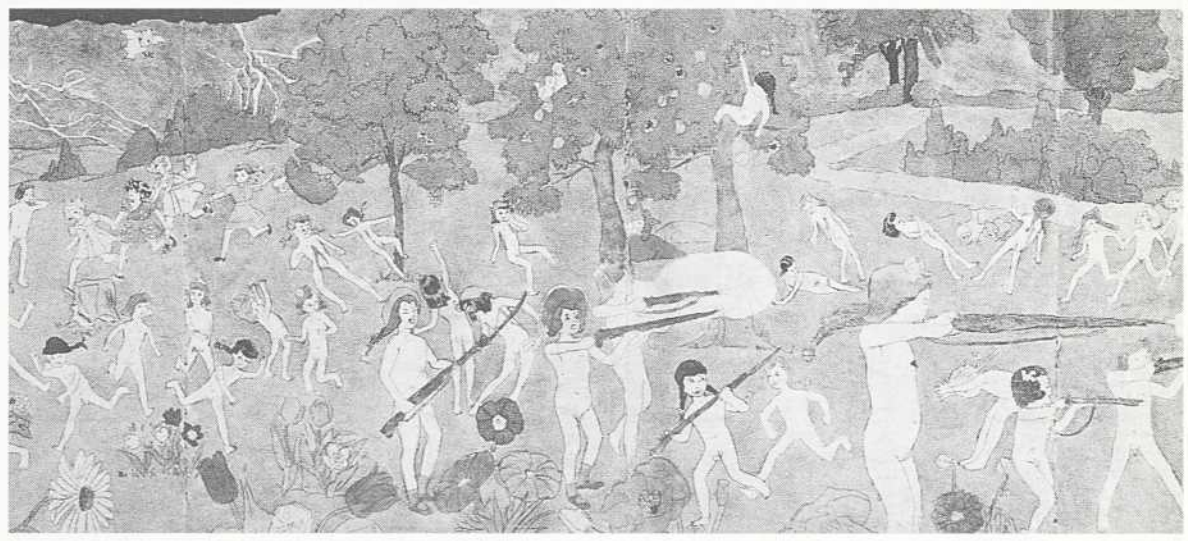
The exposure of Darger's private sexual aggressions and drives represents not only the anxiety of the artist, but also the censurability of the museum. The representation of children is more than ever a guarded and difficult task. Artists and curators who have attempted to portray children over the last two decades are in danger of not only censorship but also imprisonment. It is surprising to find something so explosive at the Museum of American Folk Art. It seems that contemporary folk art includes not only "self-taught artists" but also "outsider artists," those considered insane, criminal or "too far gone" for the polite society of ordinary art galleries.

Henry Darger was a feeble-minded, crippled and dirty old sociopath who devoted his life to an obsessive log of the weather, but, more importantly, to writing and illustrating the epic story "In the Realms of the Unreal." He lived forty years in a one-room apartment in Chicago. The work, never intended for public consumption was discovered in 1973 after his death. A voluminous amount of paintings and written material was found, suggesting he never stopped working. Eventually this impressive body of work was excavated from his room with the ardor of archæologists at King Tut's tomb. The landlord, a wealthy art collector, and a well-known art psychologist both pledged to protect the collection (from other wealthy art collectors?) and keep his room "intact." Often described as indescribably dirty, the room now acts as an installation, and is always officially pronounced as "intact." The not so hidden innuendo of untampered and unviolated purity echoes not only the suspected virginity (innocence) of Darger but also the predatorial nature of the viewer, critic or pedophile.

Darger's insight into the anxieties of childhood are deep and troubling. The paintings have a psychotic *Alice in Wonderland/Wizard of Oz* feel. The illustrations are of little girls caught in an adventure beyond their control, trapped in horror houses and wicked worlds – beautiful and terrifying. This work begs an in-depth psychoanalytic reading but, simply put, confirms the truism: "Childhood is scary." Terror stricken little girls are either tied, gagged and bound or incessantly running away, jumping in fear, and falling down. The girls wear fetishy school uniforms, identical dresses, and pretty pinafores, but more often are depicted naked with wings, horns and penises. Although many of the images present a garden paradise, there is a greater emphasis on explicit bloody torture of children. With a particular interest in asphyxiation and dismemberment, the work is often gruesome.

"In the Realms of the Unreal" is the story of seven little girls (the Vivian sisters), all blond and pretty with supernatural powers and strengths. The story follows their adventures and battles against the forces of evil. A long and bloody war ensues between the Vivian girls and a group of unholy child slave owners. At fifteen thousand single-spaced hand-typed pages, the fifteen-volume work is apparently "the longest work of fiction ever written." The battle scenes go on for hundreds of pages, recording moment-by-moment accounts of violent explosions, death, destruction and the naked, bloody massacre of innocent children and soldiers.

The exhibition selected sixty of the hundreds of twelve-foot long, double-sided paintings. Obsessively detailed watercolour and collage images (cutouts and tracings from advertisements, newspapers, comics and colouring books). The colours are childlike pastels, muted and faded from cheap dime store paints. We recognize the familiar Copper-Tone suntan girl with her bare bottom exposed as well as popular comic book characters from the 1930s-40s and characters from children's rhymes and fairy tales. Little Miss Muffet is repeatedly featured, leaping into the air, her skirt raised in the frightened action. The experience of the work is a frenzy of description and detail, obsessive and compulsive with its repetition and fetishization. The incessant multiplication of the little girl image is accompanied by manic patterns of polka dots, flowers, trees, mountains, clouds, fire, water (floods and storms) which intensely decorate these beautiful surfaces.



HENRY DARGER, UNTITLED (EPISODE 3 PLACE NOT MENTIONED), N.D., WATERCOLOUR, PENCIL, CARBON TRACING ON PAPER, 24 X 75"; PHOTO: GAVIN ASHWORTH, COURTESY MUSEUM OF AMERICAN FOLK ART.

Darger saw himself as a protector of children and Christian values. He was an ardently religious man attending church three times a day. He fought out his ambivalence of faith in his art. The ultimate resolution of an eleven-year war is the triumph of Christian good (the Vivian girls themselves) against the demonic child slave owners.

A climate of absorption surrounds this exhibition. The murder of JonBenet Ramsey has saturated the American media this year. Even *Time* and *Newsweek* were concupiscent in their covers of the six-year-old beauty queen. There is a renewed popularity of warnings that the Internet is the newest site of evil-doing and a danger to children. Like Darger himself, the culture has an investment in protecting children through vivid representations on milk cartons, in newscasts, and newspaper reports of child abuse, abandonment and mistreatment.

Art psychologists love to generate the mythology of the outsider artist as hero and genius. Darger's childhood in orphanages and asylums are avidly cited in the explanations of his work. Critical art theory rejects this biographical tendency preferring conceptual distancing of the artist form the work. Whatever indulgence there might be in the psychological or sociological classification of the artist, it cannot be denied that this is a significant body of work. With the success and popularity of this exhibition Darger at last has "art star" potential. It is significant because of the immediate portrayal of drives and desires more often unseen and unspoken. Also because it highlights the museum's role as protector and provider of contemporary outsider art which would otherwise remain in small audiences, passed through private circles beyond the view of the public and the larger art world.

– CHRISTINE MARTIN

JEFF WALL

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, February 20 – May 11



JEFF WALL, 8056 BEVERLY BLVD., LOS ANGELES, 9 A.M. 24 SEPTEMBER 1996, 1996; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

This large-scale survey of Jeff Wall's lightbox transparencies was the first to consider his radical repositioning of the photographic medium by surveying his career from the groundbreaking works of the late 1970s to the recent black-and-white images. Organized by Kerry Brougher and the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, the exhibition emphasized dialectical relationships between thirty of Wall's works and was ideally suited to an installation design favoring theatrical juxtapositions. The dramatic results positioned Wall as heir to both Baudelaire's "painter of modern life" and his flâneur, clarifying his concern with enfolding the history of art into the art of photography and his desire to absorb into his images the artful grittiness of the contemporary world.

The galleries were lit only by Wall's hypnotic images and I felt like a somnambulist wandering amongst a minefield of blown-up textbook slides that had run amuck from a distant college art appreciation class. At first, they seemed to correspond almost too exactly to the garish reproductions I had memorized as a college art history student. Is it possible, I wondered, looking at works like *The Storyteller* (1986), after Manet's *Le Dejeuner sur l'herbe*, that we have absorbed the canon of Western painting to such a degree that we conspire unconsciously to mimic in life what we have seen in museums and reproductions? In image after image, Wall assimilates instantly identifiable "masterpieces" transforming them into generalized, contemporary panoramas. He exhumes the compositional and thematic tropes of this past art and then re-interns them as meditations on the anxious structures belying both the "old masters" and those regulating contemporary life.

This effect is reflected particularly well in Wall's initial forays into the transparency lightbox format, such as his pivotal work, *The Destroyed Room* (1978). Based upon Delacroix's *Death of Sardanapalus* (1827), and originally displayed in a street level window at the Nova Gallery in Vancouver, passersby who came upon *The Destroyed Room* were faced with a spectacle which seemed simultaneously to suggest an oversized still life painting, a photographic tableau, a glossy ad on a commercial strip in Vegas and a cinematic film projected in suspended animation. This conflation of media is at once disruptive and seductive, tempting the viewer into Wall's self-consciously constructed, lurid-hued space. From this first effort, Wall has, for over twenty years, continued to explore a series of fundamental concerns – in particular, the violent rupture with modernist expectations about photography as either a potential imitator of painterly style (as in the work of Steiglitz) or as reportage with its claim to verisimilitude (as practiced by Cartier-Bresson and Brassai). Wall's achievement has been to subvert both the positions of the Steiglitz and Brassai approaches respectively by using the medium to demonstrate the arresting and critical possibilities of the manipulated and fictionalized photographic image with regard to the history of painting.

It is in *The Destroyed Room* and related works such as *Picture for Women* (1979), after Édouard Manet's *A Bar at the Folies-Bergère* (1882), that fissures in the modernist photographic gaze are widened as Wall focused his lens primarily on issues of representation using his compositional savvy to entice the viewer into awareness of his or her act of viewing and assumption about point of view. The title and handling of a recent black-and-white image, *8056 Beverly Blvd., Los Angeles, 9 a.m. 24 September 1996* (1996), may appear an uncharacteristic flirtation with documentary photography on Wall's part. Yet, its matter-of-factness is subverted when we are made conscious of how "reality" is proscribed within the limitations of the lens through Wall's exaggerated vignetting. Separated within his œuvre by seventeen years, Wall has posed within his viewfinder not only a human presence but the presence of The Picture, as a collusive gesture enacted between the one pictured, the one picturing and the one repicturing.

One of Wall's greatest achievements may be this willingness to question The Picture without surrendering experience in the context of the contemporary world to the reductivism and self-absorption of much pioneering conceptual art. His complex use of picture-theory always competes on equal terms with his narratives. Wall is also a wonderful storyteller and allegorist, delighting in the unexpected, the unresolved, the spectral and the grisly. He is especially sharp when choosing taboo subjects that he knows will make us suspend our assumptions about the borders of artifice and actuality and succumb to our instinctive curiosity. Even when it is impolite to stare, we cannot avoid looking at the aged nude figure reading on the staircase of a library in *The Giant* (1992). Is she a woman or a sculpture? How has the intensity of the artist's gaze transformed a wax arm into a shriveled human appendage (*Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver*, 1992)?

Wall finds worthy subjects around every corner to cajole us into questioning the conditions of "reality" as it is lived and as it is depicted in art. Wall's *Odradek, Taboritska 8, Prague, 18 July 1994* (1994) reminds us that while the artworld was thinking about Duchamp's dabbling in cubism in *Nude Descending a Staircase*, that a real woman had first walked down a very real and very ordinary staircase. *A Sunflower* (1995) resonates with Van Gogh's most reproduced painting, but is, in the end, another prop in the theater of daily life, sitting on a kitchen counter within a prosaic still life of keys, pills, a hastily opened letter and a dirty ashtray. And, while the art world may stay awake all night mulling over the latest æsthetic puzzles, when we gaze at the lonely insomniac curled fetally beneath a squalid Formica table, although his position quotes reclining nudes from Titian to Manet, we are somehow certain that what is keeping him up is probably far from the streets of SoHo (*Insomnia*, 1994). How odd, then, in this context, to find these art historical references so strangely comforting. While we penetrate the inner world of the insomniac, it is the oblique references to art history that remind us of the human continuum, that our deepest and most desolate human feelings do not occur in a vacuum, have not been experienced by us alone. This survey of Wall's art, while underscoring his rhetorical complexity, does not fail to also frame it within the language of human existence and human interaction. It is his ability to hold them in such an elegant balance that makes Wall's art so profoundly stirring.

– LISA GRAZIOSE CORRIN

BATMAN AND THE JOKER: THE THERMIDOR OF THE BODILY

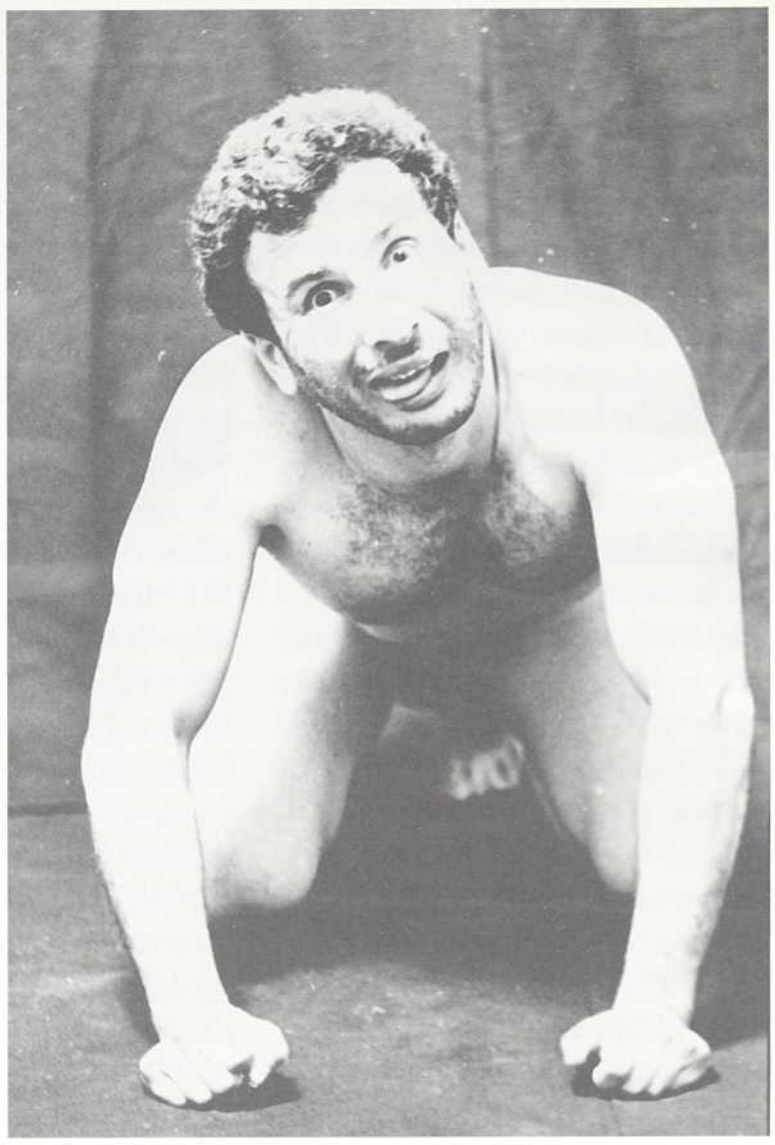
In today's Russia, where the bodily (the corpocentric) has become synonymous with orthodoxy, artistic acts like public masturbation or bestiality performed by the so-called "*telesniks*," are affirmative in nature.[1] At a time when the brutal stage of victorious capitalism is exacerbated by widespread physical violence, the autochthonic gesture is read as one of identification, *i.e.*, as the desire not to be different from those who call the shots. The most consistent of all the *telesniks* grown on Russian soil are Oleg Kulik and Alexander Brener. Kulik has become famous by simulating sexual intercourse with domestic and wild animals, by slaughtering a pig in a gallery space, and by outdoor performances in which the artist posed naked, acting the part of a mad dog intent on biting the passerby and the audience. Considering the mores of the Russian *nouveau riche*, as well as the fact that the people making *mad* money in Russia are mostly those who are involved in criminal or semi-criminal organizations (shadow economy) and for whom violence is a way of life, Kulik's performances are a rather accurate reflection of the present. The problem is that they do not reflect it in a critical way. Trying to become even more bestial than the world around him, Kulik, at best, lays it bare for deconstruction. However, the deconstructive connotations are not picked up by the "New Russians" who are, more than likely, entertained by these acts. Also, the uncritical adoption of the *nouveau riche*'s behavior, style and manners, by members of the artistic community, is perceived by them as a sign of approval and as proof of their power, influence and importance.

On April 16, 1997, after going through customs at the airport in New York, Kulik, in his canine disguise (dog collar and muzzle) and under the supervision of dog trainer Ludmila Bredikhina, performed a reversal of the process described by Mikhail Bulgakov in *Heart of a Dog*: that is, he transformed himself into a dog. To give the West a full measure of the delights of a dog's life, the Deitch Projects gallery kindly provided Kulik with a cage specially built for him on Grand Street in SoHo. *New York Times* critic Roberta Smith wrote that Kulik "looks very efficient as a dog." According to her, the "dog" is a "frightening, unpredictable and territorial animal." The name of the piece – *I Bite America and America Bites Me* – is a paraphrase of Beuys, whose performance involving a coyote at the Rene Block Gallery in New York in 1974 was titled *I Love America and America Loves Me*. The difference is that for Beuys, man and animal remained separate, while Kulik makes them one. In a fax message dated April 18, the senior editor of *Art in America* magazine, Christopher Phillips, wrote from New York that the principal visitors to Kulik's cage were Bredikhina and Jeffrey Deitch. Phillips attributed the lack of outcry (or excitement) over the piece to the fact that SoHo's streets are filled with crazy people who are no less doglike than Kulik.

With Brener, it would be enough to mention his masturbation in the Moskva public swimming pool, the pile of shit he wanted to leave in front of a Van Gogh painting at the Pushkin Museum of Fine Arts,[2] and his attempt to challenge President Yeltsin to a fistfight (Arthur Cravan-style). One could leave it at that, were it not for Brener's last "action" in the Stedelijk Museum in Amsterdam, and the trial stemming from it. In late fall 1996, Brener painted a green dollar sign on a Malevich canvas, for which he was arrested and sentenced to five months' jail time.[3] His choice of the Stedelijk had to do with the mildness of Dutch laws: at first, he planned to do it at the Metropolitan Museum in New York, but a lawyer Brener consulted ahead of time advised him to select another, more "suitable" place. "In the United States, you can get ten years for it," the lawyer told Brener. At his trial, Brener said, "There is a crisis of culture comparable to the greater disaster of the twentieth century, World War II. We distinguish only the voices of people who make machines and the voices of those who have power. I am speaking in the name of culture which has retained a human voice." According to Brener, the modern artistic elite has slammed the doors on the new worlds that Malevich opened for us. Despite the fact that the action at the Stedelijk was an expression of "well-tempered" right-wing fanaticism using the cover of rhetoric about the democratization of culture, Brener's "initiative" deserves commentary.

The value of works of modern art is a fairly relative concept linked to the modernist "myth of originality" and, in particular, to the way this "myth" is converted into fiscal denominations. In such situations – *i.e.*, when it comes to the relationship between value and price – Marcel Mauss and Jean-Joseph Goux might have used the term "potlatch," defined as the *modus operandi* of symbolic exchange.[4] But my interest is in something else. It is clear that, as an art object passes from owner to owner and becomes the property of an individual or a secular institution, it looses its symbolic value. As for our attitude towards the museum, there are two possibilities to adopt: either we recognize it as a religious institution and, accordingly, believe in retaining the symbolic ingredient of art within its walls; or we regard it as a secular institution and, to some extent, as an instrument of the abolition of the symbolic. This abolition or, as Brener would put it, usurpation of the symbolic is what troubles him most. In order to prevent it, he acts in the name of tribal, totemic traditions, in the spirit of what some of his like-minded allies describe as "the sacral path." But Brener's "sacral path" is the course of an individual (a singular transgression), whereas the symbolic exchange is mediated by the psychosomatics of the collective body. Therefore, anyone who opposes the convertibility of symbolic values into semiological ones (for instance, monetary signs), has to determine the measure of transgression in agreement with others like himself, in accordance with a tribal consensus. Brener's actions were not sanctioned by a collective body; therefore, they must be classified as individualistic, and hence in contradiction with the symbolic law's creed. The only "bodies" that could have shown solidarity with his action in Amsterdam are the "bodies of violence" spawned on the ruins of totalitarianism, which prefer economic to political terror. It is clear to many of us that a museum is a well-lit safe, whose functions include not only the preservation of but also the suppression of culture. The museum is precisely where, despite "free" access to works of art, we feel the bottomless depth of our alienation from them. The question is, would we be unable to recognize the gravity and urgency of all these problems without Brener and his ilk?

In Tim Burton's 1989 film *Batman,* there is a scene in which the Joker and his goons break into a museum and spray-paint works of art. In so doing, they become the co-creators of these paintings, or, as Brener's attorney put it at the trial, they "raise the price of the artwork." This implies a symbolic injection in the form of, or in the disguise of, defilement. What happens is a rupture that raises the "plank" higher. The archaic rises the bottom of discourse, and its surface is clouded over with an ecstatic foam. Freud, arguing with Jung, called this "black mud." Should we limit ourselves to a disinterested analysis of the events, identifying the conditions conducive to the manifestation of this or that phenomenon, or does the critic's role presume something more than that? The danger is that, in becoming the Joker's opponent, the critic risks becoming an apologist for Batman (which is no less problematic, considering the authoritarian tendencies and the conservatism of the zealous defenders of good and beauty). The solution is to refrain from giving preference to either "actant" in the binary opposition by classifying their actions as affirmative.[5] The exception is when the aforementioned "actants" do it themselves, *i.e.*, prove capable of a critical analysis of their role-functions.



ALEXANDER BRENER, **CHIMERAS, COME AND JOIN ME!**, 1995, PERFORMANCE VIEW; PHOTO: COURTESY GELMAN GALLERY, MOSCOW.



OLEG KULIK AND ALEXANDER BRENER, **THE LAST TABOO, GUARDED BY A LONELY CERBERUS**, 1994, PERFORMANCE VIEW; PHOTO: COURTESY GELMAN GALLERY, MOSCOW.

The kind of apocalyptic rhetoric, found in the speech-acts and performances of the Russian *telesniks*, betrays their kinship with the pro-life movement in the USA. As a rule, the anti-abortion activists are men who question – sometimes violently – a woman's right to be in charge of her own body and destiny. The core of the movement consists of Protestants from rural areas. Surprisingly, in Italy where the Catholic church and abortion are incompatible, there is hardly any terrorism directed against "certified killers" of embryos. For an ordinary Catholic in Europe the responsibility for this matter is – to a large extent – yielded to the institutions (both religious and secular). The way of thinking peculiar to Protestants in North Carolina or Nevada is not institutional by its nature. Their congregations are fairly autonomous: each of them has their own line of communication with the Lord, whose will is mediated through various charismatic leaders. Due to their efforts, the provincial sectant teleology with its appetite for moral judgment and worldwide imposition of (American) good and justice is kept alive not only inside the country, but also in geopolitics. This maximalism is what America shares with Russia.

The opponents of the Moscow *telesniks* accuse them of lacking the artistry of their predecessors, both in the West (Beuys, the Viennese actionists) and in Russia (Sorokin and, to a certain extent, Kabakov). When viewing their videotapes, one begins to suspect that Kulik and Brener are zombies, so artificial and lifeless do their actions appear. But there may be another way of looking at it: clumsiness may be an attribute of artless authenticity, whereas grace is the carnival costume of death. This feeble and fairly stale argument is the only thing I can find to say in defense of the *telesniks*.

Early this past April, on the way back from Naples, I decided to spend a night in Venice. In the morning, taking a stroll through the half-empty city, I stopped by a magazine kiosk. The cover of the Italian edition of the journal *Flash Art* caught my eye. It was graced by Brener, standing in a romantic pose next to the Malevich painting. The artist who did the cover didn't know, of course, what his hero looked like, and made him look like the young Tony Shafrazi, who gained notoriety many years ago by defacing Picasso's *Guernica*. At the Frankfurt train station, I was met by the artist Edward Gorokhovsky. He was waving a fresh issue of the English-language *Flash Art* in which the publisher, Giancarlo Politi, declared his love and respect for Brener. According to him, Brener is "far more alive than the static Malevich," and must therefore be released from prison. In Brener, Politi has finally found an ideal that reminds him of himself. Before Brener, his ideal was usually his opposite, for example Tony Negri, Felix Guattari or myself.[6] However, this flirtation with intellectuals never turned out well. Politi's enthusiastic interest in them inevitably gave way to antipathy, antipathy to hostility, etc. In all likelihood, in identifying with the physical (bodily) act of "creative violence" performed by Brener, Politi applauds the thermidor of the bodily in Russia, hailing the "masters of life" of whom he is one.

For Kulik and Brener, the bodily is linked, first, to the choice of form – the texture of the gesture, the system of mediation and filiation – and second, to the fact that significations are inspired and controlled by the peristaltic of the referential body. The signifier is corrupted by flexions to such an extent that there is no possibility of reflection. The similarity between these "politics of the signifier" and the behavioral norms of the new bourgeoisie is so great that "finer" motifs and modulations, if they exist at all, are indistinguishable. They are like the buzzing of a mosquito trying to compete with a choir. One such "finer" motif (apparently) is the entirely justified discontent of Russian artists with the way they are treated abroad. But isn't the unkindness of the other something to provoke efforts to revive culture at home? As a possible answer to this question, I will cite an excerpt from a dialogue between myself and Margarita Tupitsyn:

V.T.: In the West, we often disparage modern art museums, and they certainly deserve it. But when one doesn't have them, the deficit of the energy needed for the reproduction of culture is keenly felt. The fact that the alternative Russian art of the three previous decades is not on display in the museums primarily hurts the artists of the nineties.

M.T.: Yes, it's like a house with several stories missing.[7]

I remember how bewildered Margarita and I were by the Moscow philosopher Mikhail Ryklin's question about Kulik's chances of repeating Ilya Kabakov's success in the West. Strangely, our reaction left Ryklin equally bewildered, which, in a way, impelled me to break the "rules" (until recently, I had staunchly refused to make any public comments about Kulik and Brener). I recall, too, the trip to the Ligurian coast we made with Giancarlo Politi and Helena Kontova in 1989. Politi bought a huge bottle of olive oil in one of the seaside towns. On the way to Milan, the bottle burst, and the four of us spent over an hour cleaning up the interior of the publisher's favorite Mercedes with tissues. "Well, that's all right," he finally said. "It's not a Malevich, after all."

– VICTOR TUPITSYN

NOTES

1. "Telesniks" are those who embrace "*telesnoe*," *i.e.*, the bodily (in Russian).
2. Long before Brener defecated in the Pushkin Museum, the same institution rejected an Ilya Kabakov exhibit on the grounds that, in the view of the administration, Kabakov was capable of soiling the temple of Art. Kabakov also (yet again) "anticipated" Brener by building a toilet at the Dokumenta IX in Kassel.
3. The Stedelijk curator, Geurt Imanse, at whose invitation I visited Amsterdam in February 1997, showed me the damaged canvas, on which, despite all the efforts of restoration workers, the "indelible" dollar sign is still visible.
4. See Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1966; and Jean-Joseph Goux, *Symbolic Economies: After Marx and Freud*, Ithaca: Cornell University Press, 1990.
5. "Affirmation" is understood in the text in the Adornian sense as the opposite of critical and negative.
6. Guattari told me about his "troubles" with Politi in New York in 1988, shortly after the publication of "An Eye on the East," *Flash Art*, Fall 1987, to which both of us contributed.
7. Victor Tupitsyn, *The "Other" of Art*, Moscow: Ad Marginem, 1997, p. 278.

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Jody Berland, Will Straw and David Tomas, eds., *Theory Rules: Art as Theory/Theory and Art*, Toronto: YYZ Books and University of Toronto Press, 1996, 322 pp.

This tripartite collection of papers, read at the 1991 Art as Theory/Theory and Art conference in Ottawa, takes to task the everlasting conundrum of the relationship between artistic practice and theory. The fifteen contributors (academics, visual artists, art critics) fall loosely under the Birmingham-tilted umbrella of influence, with several highly nuanced, sophisticated approaches to the topic.

In "Context," Will Straw ruminates with "curmudgeonly cynicism" over the problem of literalizing theory as artworks and the false progress towards any unity of theory and practice, all of which he understands as stemming from broader sociological and institutional changes. Artist Jamelie Hassan, with the late Greg Curnoe in mind, writes a personal essay on anti-Americanism, postcolonialism, and Canada's lack of control over its own cultural industries.

Taking an institutional perspective, Jody Berland reflects, in "Identities," on the "androcentric practices" pervading the contemporary grove of Academe. Her pointed feminist critique turns on the notion of female subjectivity and the valid use of autobiography or signature.

With splendid acuity David Tomas analyzes, in Part III, the 1991 Banff Bioapparatus conference on virtual reality, showing where and why the conference fell short of its goals. Making a useful, local addendum to Martin Jay's book on French thought, Tim Clark traces the history of Foucault's permeation into arts writing in Canada and some of its consequences.

Altogether this collection of papers, along with its extensive introduction, however slow to print, offers experts and buffs alike much insight into the contemporary arts (meta-) scene in Canada. *G. Z.*

Anne Bérubé et Sylvie Cotton (sous la dir. de), *L'Installation. Pistes et territoires*, textes de Patrice Loubier, *et al.*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 1997, 256 p., ill. n. et b.

L'installation pose problème. Non pas tant en regard de ses formes – elles prolifèrent au Canada depuis environ le milieu des années soixante-dix –, que de sa définition. Tel le genre lui-même, qui se soustrait à la notion de *discipline* artistique, telles aussi les origines de cette façon de faire œuvre, la définition de l'installation est extensive. Elle fluctue selon qu'on se réfère à ses paradigmes historique, temporel, sensoriel ou formel. Devenu aujourd'hui un «*notnamen*» (nom de commodité), comme l'écrit non sans humour Lise Lamarche, le terme installation fut naguère l'étendard d'un véhicule critique. Sa cible: l'art et l'idéologie modernistes.

C'est, entre autres, cette dimension critique de l'installation que développe ici Patrice Loubier dans un essai particulièrement fouillé, où l'on a cependant l'impression que le mot installation devient parfois une expression régionale pour désigner la question plus vaste de l'art conceptuel... Loubier rappelle par ailleurs que si l'entendement initial de l'installation sous-tendait l'éclatement de la spécificité disciplinaire greenbergienne, il n'énonçait pas moins les conditions d'une autre «spécificité»: celle de l'institution, mise à distance par la dimension architecturale de l'installation qui exigeait alors que le visiteur en *fasse l'expérience*. Il précise combien le projet de déconstruction de l'installation «s'embraie sur le modernisme qu'[il] prétend dépasser».

Au chapitre de l'actualité, la contribution de Jean Dubois reconduit l'installation dans le cyberespace; il est question de l'analogie entre le réseau que forment les agencements possibles de la scénographie fragmentaire de l'installation et la configuration en toile de l'espace hypertextuel. Pour sa part, Guy Sioui Durand conclut son topo sur l'évolution, surtout formelle, de l'installation, en faisant le saut de l'art «dématérialisé» à l'art «déterritorialisé». Il signale à la fois le désengagement de l'installation envers «l'esprit des lieux» et son inscription dans le paradigme de l'espace-temps.

La somme des écrits de cette monographie fait en clair un tour généreux de la question. Même la fortune critique (au Québec) de l'installation y fait l'objet d'une analyse soignée par Francis Blanchard. Et le sujet se déploie de plus belle dans une série de courts textes d'intérêt variable signés par des «artistes-installateurs», suivie de la contribution inusitée d'un répertoire bibliographique sophistiqué recensant plus de 800 articles traitant d'installation dans des périodiques d'art québécois. Sorte d'image-miroir de l'installation, la formule tentaculaire de cette publication constitue à la fois sa force et sa faiblesse. Elle ose, obvie au nivellement linéaire, mais se permet moult répétitions – jusque dans le choix de références des différents auteurs – qui alourdissent considérablement la lecture de cet ouvrage, lequel demeure néanmoins un outil important. *J. C.*

Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1997, 448 p.

Philosophe et germaniste, Marc Jimenez est aussi directeur de la «Collection d'Esthétique» chez Klincksieck. Il nous propose ici un essai qui dresse un panorama instructif sur la question de l'art vue sous l'angle de la philosophie. L'art et la philosophie ont toujours été liés. C'est l'histoire de cette liaison qui a produit diverses réflexions sur l'art que nous donne à lire Jimenez. Une histoire de l'esthétique qui ne débute pas avec la science du beau telle qu'apparue au XVIII^e^ siècle, mais qui vise plutôt une histoire élargie débutant avec Platon et Aristote. Une histoire qui, également, ne se présente pas de façon linéaire, comme on le fait pour la science et la technique, mais qui «se révèle au travers des ruptures successives» sollicitée qu'elle est par la connaissance sensible et l'imaginaire maintes fois en conflit avec «l'ordre dominant de la raison». Or qu'en est-il aujourd'hui?

Depuis l'avènement des avant-gardes, l'esthétique est contestée. Tout en rompant avec le monde de la critique, la plupart des avant-gardes, aussi considérées comme des lieux d'expérimentation, cherchaient à se légitimer elles-mêmes. Quelques décennies plus tard, au moment où l'art et la culture tendent, grâce notamment aux nouvelles technologies, à s'accorder, la pratique artistique contemporaine soulève de nouveau le problème de sa légitimation. En effet, même s'il perpétue la rupture déjà amorcée par les avant-gardes avec les anciens

repères qui orientaient le jugement dans l'appréciation des œuvres, l'art contemporain n'arrive plus à se fonder lui-même. Aussi, devant les différentes questions que suscite l'expérience artistique, la réflexion philosophique semble de nouveau stimulée. C'est ce qui explique, depuis peu, le retour en force de l'esthétique. Mais quelle esthétique?

Après avoir parcouru les grands moments de l'esthétique occidentale, c'est par un survol des diverses orientations de l'esthétique du XX^e siècle (phénoménologique, herméneutique, critique, analytique) que l'auteur nous convie au malaise contemporain; malaise qui a au moins l'avantage d'offrir à la pensée des réflexions qui enrichissent le débat sur le sens de l'art et son interprétation au sein d'une société qui tend de plus en plus à l'édulcorer.

A.-L. P.

Lories, Danielle, *L'Art à l'épreuve du concept*, Bruxelles, De Boeck Université, Coll. Le point philosophique, 1996, 167 p.

Qu'est-ce que l'esthétique analytique? C'est par cette question que l'auteure, philosophe et traductrice de textes marquants de la philosophie analytique sur le monde de l'art, aborde, dans un premier temps, la question de l'art et, plus spécifiquement, celle de l'art contemporain. Pour ce faire, elle ne se contente pas d'une simple introduction à cette nouvelle approche d'origine anglo-saxonne dans le domaine de l'esthétique; elle y associe également un examen critique alimenté par une réflexion de type phénoménologique.

En effet, le déplacement de la question ontologique « qu'est-ce que l'art?» à la question plus pragmatique de « quand y a-t-il art?» proposée par Goodman a beau avoir produit une littérature riche et féconde en vue de renouveler la méthode concernant le problème du sens de l'art contemporain, il n'en demeure pas moins que cette question, vue uniquement sous l'angle du discours analytique, demeure improductive et sans issue afin de mesurer l'ampleur de l'expérience artistique. Conséquemment, la définition de l'art, telle qu'élaborée par l'esthétique analytique, sera confrontée à une vision ou le monde de l'art n'est plus seulement identifié à l'univers des spécialistes mais à celui dans lequel l'art est aussi entendu comme une œuvre de pensée intégrée au sein de la communauté. Or, pour amorcer ce changement, l'auteure s'appuie d'abord sur une lecture de Wittgenstein, mais aussi sur des philosophes américains, tels J. Margolis et A. Danto, lesquels ont compris que l'on ne peut questionner l'objet d'art sans l'apport du contexte historique essentiel à l'interprétation et à la compréhension des œuvres.

Enfin, ce livre, qui collige une série d'articles publiés antérieurement dans des revues universitaires, contribue, à sa manière, au débat sur la crise du sens de l'art contemporain. Crise qui se traduit essentiellement par l'impossibilité pour le public de juger des œuvres. Afin de redonner un sens à l'œuvre d'art, il faut, selon Lories, remettre l'art et son expérience possible dans l'horizon du sens commun. C'est pourquoi, en conclusion, les réflexions de Kant et de Hannah Arendt sont également mises à profit. *A.-L. P.*

Peter White, ed., *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, Banff: Banff Centre Press, 1996, ill. b. & w., 280 pp.

This anthology documents a major seminar on curating involving twenty-three participants as well as the organizing committee of Daina Augaitis, Lorne Falk, Sylvie Fortin, Bruce Grenville, Tom Hill and Peter White. The book includes papers by independent curators, artists/curators, curators for artist-run and commercial spaces, directors of major institutions, critics and academics, and contains portions of the discussions and commentaries by the organizers.

Scott Watson contextualizes the anthology by focusing on the utopianism of late-modern avant-garde practice. In the first of four thematic chapters, "Local Knowledge/New Internationalism," the debate circles around notions of "community," emphasizing the need for a "critically located" curatorial practice. In the second, "Methodologies," the essays show how the practical aspects of curating are affected by the changing cultural environment. In considering Habermas' concept of the "public sphere," Renee Baert draws attention to the "provisionality" of curatorial practice and introduces the curator as "desiring subject." "Negotiations" focuses on community involvement in the arts through public intervention, interdisciplinary collaboration and artist/curator co-authorship. And in the fourth chapter, "Ethics," participants consider curatorial responsibility in light of the ethical crisis of postmodern relativism. "Curatorial agency" is the primary concept through which the relations between artist/curator/institution are questioned. In describing the "performative moves" of curating, Jennifer Fisher outlines a curatorial ethic of "affective investment" focusing on "experiential æsthetics" and "care." Everlyn Nicodemus' and Keith Wallace's essays emphasize the curator's responsibility to the artistic discourses inscribed in the works.

Naming a Practice provides a useful reference for considering the issues and concerns that have influenced and continue to affect curatorial practice. What is often a highly technical and specialized discourse is now in a readily accessible format. *J. S.*

CATALOGUES / CATALOGUES

Clive Robertson, *Speaking Volumes: The Mediation of Art Practices*, Montréal: OBORO, 1997, 32 pp., ill. b. & w. (textes aussi en francais)

The ambition of *Speaking Volumes* – to compare and assess the manners in which the documentary format has represented artistic practice – carries a significance far beyond its status as the catalogue to the video exhibition of the same name. Besides contextualizing the sixteen hours of videotapes, spanning forty years, that comprised the exhibition, *Speaking Volumes* articulates a series of concerns about ideology, communication and identity that are essential to the reception of art as well as to its production.

Speaking Volumes points to a number of sites in which the documentary format has been utilized to explain, sensationalize, critique or manifest politically-engaged art: museum films aiming to "educate the masses," news and journalistic treatments that romanticize or demonize contemporary art practice, artists' videos that archive ephemeral moments of community or that serve as vehicles of social commentary and political agency.

As Robertson laments, many recent representations of art seem to treat it as a "political vacancy that. . . can be written into by arts and news journalists at will." The value of *Speaking Volumes* lies then not only with its call to historians and theorists to examine these and other mediations of cultural production, but also for artists to continually (and strategically) document their communities and artistic practices, and ensure that at least some images, and some voices, will persist as incontrovertible reminders of their motives and convictions. *J. D.*

MONOGRAPHIES / MONOGRAPHS

Mary Kelly, *Imaging Desire*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1996, 256 pp., ill. b. & w.

Mary Kelly's highly influential contribution to critical discourse and visual art has incorporated feminist theory, psychoanalysis, Marxist theory, social politics and questions of representation to articulate the feminine as discourse. Kelly's art practice, influenced by conceptual-language based art of the late 1960s, places emphasis on primary, intersubjective relationships which constitute the female subject within language and the symbolic order. This book, composed of Kelly's writings (between 1976 and 1995) and five interviews, maps the important events and dialogue that informed this investi-

gation. Many of these texts address Kelly's most influential work, the *Post-Partum Document*, and successfully recreates the intellectual and cultural climate, including disparities between cultural production and biological production (as Kelly defines within the mother-child relationship). The essay "Notes on Reading the *Post-Partum Document*" charts Kelly's course through the social and cultural conditions of the feminine using semiotics (based as much on absence as presence) to investigate the relation between image and desire, specifically the fetishistic function of representation. Consequently, the means of signification, used by Kelly, generally visualize a minimum sign value (*i.e.*, child's markings, stained liners) in relation to the commodity status of representational art, but in contrast constitute primary value in relation to the libidinal economy of the unconscious. Kelly's writings and interviews in this book – her exploration of the construction of sexual difference, fetishism and desire – show why she has been highly credited with securing the presence of the "second sex" within the art world. *P. R. W.*

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, New York, London: Routledge, 1996, 248 pp.

Jean-Louis Chrétien, *Corps à Corps. À l'Écoute de l'œuvre d'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997, 160 p.

Timothy Druckrey, ed., *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, New York: Aperture, 1996, ill. b. & w., 448 pp.

Nicole Gingras, éd., *De la minceur de l'image*, Montréal, Dazibao, 1997, ill. n. et b., 136 p. (texts also in English).

Jo Anna Isaak, *Feminism & Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, New York, London: Routledge, 1996, ill. b. & w., 250 pp.

Griselda Pollock, ed., *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, New York, London: Routledge, 1996, ill. b. & w., 300 pp.

Alan Read, ed., *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, Seattle: Bay Press, 1996, ill. b. & w., 212 pp.

Pierre Restany, *Le monde de l'art en 1995/The World of Art in 1995*, Paris, UNESCO, 1996, ill. n. et b. et coul., 108 p. (texts also in English).

Catalogues/Catalogues

Ana Laura Aláez: She Astronauts, text by Rosa Martinez, Barcelona: Fundació "la Caixa," 1997, ill. b. & w. & col., 36 pp. (textes aussi en espagnol).

Antechamber, London: Whitechapel Art Gallery, 1997, ill. col., n.p.

Arcani. Nanda Lanfranco, texte de Sylvie Parent, Toronto, Montréal, Istituto Italiano di Cultura, 1997, ill. n. et b., 24 p. (text also in English).

Betty Woodman, text by Arthur Danto, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1996, ill. b. & w. & col., 64 pp. (texte aussi en néerlandais).

Emmanuel Sougez, 1889-1972, textes de Victoria Combalia, Carlos Pérez Siquier, Juan Manuel Bonet, Barcelona, Centre Cultural Tecla Sala, 1997, ill. n. et b., 220 p. (textes en espagnol et catalan/texts in Spanish and Catalan).

Irene F. Whittome, texte de Josée Bélisle, Montréal, Musée d'art contemporain, 1997, ill. coul., 48 p. (text also in English).

James Rielly, Sensible Ways, textes d'Arielle Pélenc, Stuart Morgan, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1997, ill. coul., n.p. (texts also in English).

La Différence, textes d'Andrée Gendreau, *et. al.*, Hull, Musée de la civilisation, 1997, ill. n. et b. et coul., 166 p.

Le Champ historique. Entre trajectoire et stase, texte de Chantal Boulanger, Montréal, Galerie du centre Saidye Bronfman, ill. n. et b., 48 p.

Marcel Broodthaers. Cinéma, textes de Bruce Jenkins, Jean-Christophe Royoux, Marcel Broodthaers, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997, ill. n. et. b. et coul., 336 p. (texts also in English).

Parisien(ne)s, text by Hou Hanru, London: Camden Arts Centre, Institute of International Visual Arts, 1997, ill. b. & w. & col., 48 pp.

Pascal Convert, textes de Stephen Bann, *et al.*, Nice, Villa Arson, 1997, ill. n. et b. et coul., 62 p. (texts also in English).

Peter Fischli David Weiss, texts by Elizabeth Armstrong, Arthur Danto, Boris Groys, Minneapolis: Walker Art Center, 1996, ill. b. & w. & col., 130 pp.

Scanning. Toegepaste Kunst en Fotografie in Amsterdam 1996, texte de Leontine Coelewij, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1996, ill. n. et b. et coul., n.p. (texte en néerlandais/text in Dutch).

Stephen Schofield, si je peux le dire ainsi..., texte d'Antonio Guzmán, Claude Gosselin, Valenciennes, Éditions de l'Aquarium agnostique, 1997, ill. n. et b. et coul., 80 p. (texts also in English).

Thierry Mouillé, texte de Joseph Mouton, Paris, Galerie Claudine Papillon, 1997, ill. n. et b. et coul., 32 p.

William Wegman. Dessins/Drawings: 1973-1997, textes de Frédéric Paul, William Wegman, Limoges, Fonds Régional d'Art Contemporain, 1997, ill. n. et b. et coul., 142 p.

Monographies/Monographs

Erzsébet Baerveldt: New Dutch Sculptors 3, texts by Wilma Sütö, Rijssen: New Sculpture Museum Foundation, 1997, ill. b. & w. & col., 128 pp.

Klaar van der Lippe: New Dutch Sculptors 2, texts by Jorinde Seijdel and Klaar van der Lippe, Rijssen: New Sculpture Museum Foundation, 1997, ill. b. & w. & col., 128 pp.

Paul de Reus: New Dutch Sculptors 2, texts by Pietje Tegenbosch, Sven Lütticken, Paul de Reus, Rijssen: New Sculpture Museum Foundation, 1997, ill. b. & w. & col., 120 pp.

Livres d'artiste / Artist's books

Sam Samore, *Fictions*, Nîmes, École des Beaux-Arts de Nîmes, 1997, ill. n. et b., n.p.



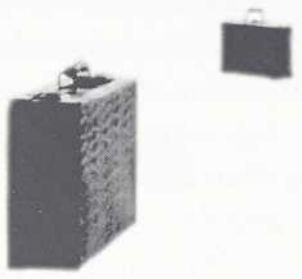
le 11 octobre au 9 novembre 1997

David Miller

le 15 novembre au 14 décembre 1997

Dagmar Dahle et Vida Simon





appel de dossiers
1er février 1998

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

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

image : David Miller



Les Encadrements
Marcel Pelletier

372 ouest, rue Ste-Catherine, Ch.513
Montréal, Québec H3B 1A2
Tél.: 875-9389 • Fax: 875-7792

- Standards muséologiques
- Bois sélectionnés
- Bois exotiques
- Moulures métalliques
- Dorures à l'eau
- Coins arrondis
- Boîtes en plexiglass
- Concepts de tous genres

Galerie du Centre des arts Saidye Bronfman
5170 Côte-Ste-Catherine, Montréal, Québec
Tel: (514) 739-2301 Fax: (514) 739-9340

Trente ans Thirty years
Saidye Bronfman
CENTRE DES ARTS
CENTRE FOR THE ARTS



dessin : Andy Fabo

Refigured Histories
Remembered Pasts

du 6 novembre au 19 décembre 1997

artistes
Stephen Andrews
Michael Balser
Charline Boudreau
Anne Golden
Andy Fabo
Regan Morris
Esther Valiquette

commissaire
Robert W. G. Lee

GlaxoWellcome partenaires BIOCHEM PHARMA
MERCK FROSST YM-YWHA

MONA HATOUM

2 août - 27 septembre 1997

ROBER RACINE

4 octobre - 15 novembre 1997

Galerie René Blouin

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

avec l'appui du Ministère des Affaires culturelles du Québec

Du 11 aout au 12 octobre 1997

Richard Purdy

résidence et exposition
Vernissage le 7 septembre à 14 h
Causerie le 21 septembre à 14 h

Du 28 septembre au 18 octobre 1997

Colloque

Regards sur le/la critique

Rose-Marie Arbour . Olivier Asselin . Jean-Pierre Latour . Gilles Mihalcean . Marie-Jeanne Musiol . Jean-Yves Vigneau . Camille Bouchi . Douglas Ord

Du 19 octobre au 16 novembre 1997

Francesca Penserini
Louis Fortier

Vernissage le 19 octobre à 14 h

Du 23 novembre au 21 décembre 1997

Hélene Lord
André Martin

Vernissage le 23 novembre à 14 h

AxeNÉO-7
ART CONTEMPORAIN

Heures d'ouverture de la galerie
Du mercredi au dimanche de 12 h à 17 h

205, rue Montcalm, Hull (Québec) J8Y 3B7
(819) 771-2122 Télécopieur (819) 771-0696
Courriel axeneo7@orbit.qc.ca

Musée des beaux-arts du Canada
Centre canadien des arts visuels
4 Bourses de recherche 1998-1999

Le Centre canadien des arts visuels (CCAV) du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) offre annuellement quatre bourses de recherche en histoire de l'art. Ce programme de Bourses veut promouvoir l'étude critique et historique de l'art canadien ancien, de l'art canadien contemporain, de la photographie (la bourse Lisette Model-Joseph G. Blum) et de l'interaction de l'art et de la science (la bourse Claudia De Hueck). Les recherches sont effectuées au MBAC dont les collections, les archives et la bibliothèque constituent les outils de base. Les candidats sont des chercheurs provenant d'universités et de musées, ou des chercheurs indépendants, les uns et les autres possédant une maîtrise (ou l'équivalent) ou poursuivant des études doctorales. Les recherches s'étendent sur une période variant de trois à neuf mois. Le montant de chaque bourse dépend du projet de recherche et peut s'élever à 15 000 $CAN. La bourse Claudia De Hueck en art et science est le fruit du transfert du legs Claudia De Hueck, en 1992, de l'ancien Conseil des sciences du Canada au MBAC. La bourse de photographie Lisette Model-Joseph G. Blum est accordée par la Fondation Lisette Model et par l'association American Friends of Canada. Les bourses en art canadien et en art et science sont offertes aux citoyens et aux résidents permanents du Canada; la bourse de recherche Lisette Model-Joseph G. Blum en photographie s'adresse aux chercheurs canadiens et étrangers.

La date limite pour soumettre une demande de bourse est le 6 mars 1998.

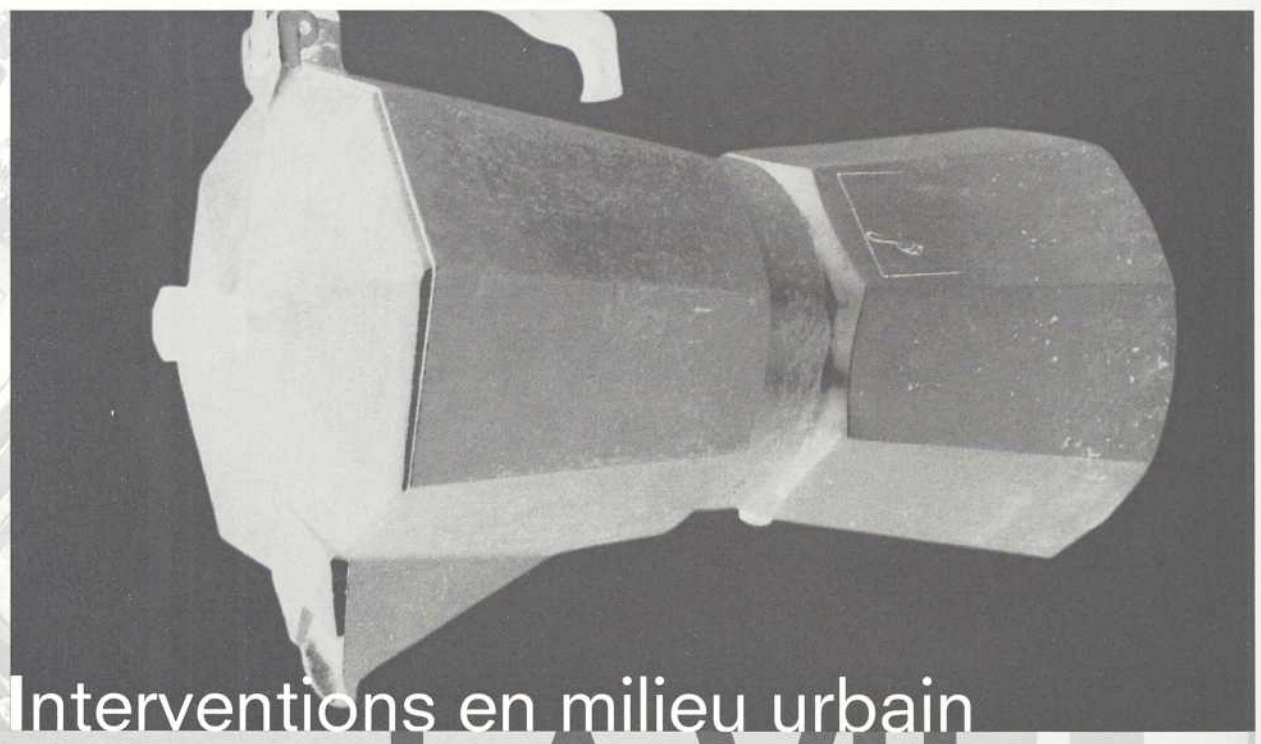
Pour tout renseignement supplémentaire, veuillez vous adresser au : Centre canadien des arts visuels, a/s Madame Audrey Doyle, Chef de cabinet de la directrice, Musée des beaux-arts du Canada, 380, promenade Sussex, C.P. 427, succursale A, Ottawa (Ontario) K1N 9N4

Musée des beaux-arts du Canada / National Gallery of Canada *tél. (613) 990-1930; téléc. (613) 990-9810*

Dominique Blain
Robin Collyer
Trevor Gould
Devora Neumark

commissaires : Marie Fraser, Diane Gougeon, Marie Perrault

Lorraine Oades
Anne Ramsden
Robert Saucier
Sites Unseen
Neil Wiernik



Interventions en milieu urbain

SUR L'EXPÉRIENCE DE LA VILLE

29 août au 14 décembre 1997

Conférences
présentées en collaboration avec le Département d'arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal

3 octobre
Jochen Gerz
Mark Lewis

4 octobre
Mary Jane Jacob
Rita McKeough

1er novembre
Guy Bellavance
Johanne Lamoureux
Patricia C. Phillips

Optica un centre en art contemporain
372, rue Ste-Catherine Ouest,
espace 508, Montréal (Québec), H3B 1A2

Tél. (514) 287-1574 fax. (514) 287-1535
www.er.uqam.ca/nobel/k31320/optica.htm

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal. Pour la tenue de cet événement, nous remercions tout particulièrement le Conseil des Arts du Canada, le Service de la culture de la ville de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le département d'arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal, les Affaires intergouvernementales canadiennes, la Société d'affichage OMNI, Mediacom, Le Devoir, CIM communication interactive multimédia, les stations de radion CIBL et CKUT, ainsi que tous les autres organismes, compagnies, commerces et individus qui ont collaboré ou donné leur appui aux

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

The Night Has a Thousand Eyes

Keith Piper & Ramona Ramlochand

25.09.97–23.11.97

Bilingual catalogue with essays by Sylvie Fortin and Cameron Bailey
Publication bilingue avec textes de Sylvie Fortin et Cameron Bailey

Presented with the generous support of the Canada Council for the Arts and the British Council./Ce projet bénéficie de l'appui du Conseil des Arts du Canada et du British Council.

2 Daly Avenue, Ottawa, Ontario K1N 6E2
(613) 233-8699 FAX (613) 569-7660
www.cyberus.ca/~oag

LA GALERIE D'ART D'OTTAWA REMERCIE LA VILLE D'OTTAWA, LA MUNICIPALITÉ RÉGIONALE D'OTTAWA-CARLETON, LE CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO, LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, AINSI QUE SES MEMBRES, COMMANDITAIRES ET DONATEURS DE LEUR APPUI.

JEANNIE THIB
Model/Mimic
September 6 - November 2, Gairloch Gallery
Opening: Friday, September 5, 7-10 p.m.

Model/Mimic and *A Laundry Field - Sewing into Looking* are generously sponsored by Erin Park Lexus Toyota.

LEXUS

SOO-JA KIM
A Laundry Field - Sewing into Looking
September 6 - November 2, Centennial Gallery
Opening: Friday, September 5, 7-8 p.m.

The assistance of the Government of Canada through Canada's Year of Asia Pacific is gratefully acknowledged.

CANADA'S YEAR OF ASIA PACIFIC 1997
L'ANNÉE CANADIENNE DE L'ASIE-PACIFIQUE

IAN CARR-HARRIS
Books for a Public Library
November 15 - January 4, Centennial Gallery
Opening: Sunday, November 23, 3-5 p.m.

CENTENNIAL GALLERY
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY
1306 Lakeshore Road East

oakville galleries

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

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

George Legrady : De l'analogie au codage numérique / From Analogue to Digital

bonus Damian Moppett, Howard Ursuliak, Kelly Wood

Vénus déduite : Photographies de Laura Letinsky / Venus Inferred : Photographs by Laura Letinsky

De la collection : Le vieil Halifax / From the collection: Historic Halifax Alvin Comiter

03 | 10 | 1997 — 25 | 01 | 1998

mcpc cmcp

Musée canadien de la photographie contemporaine
Canadian Museum of Contemporary Photography

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

Canada

AGW
ART GALLERY OF WINDSOR

fetish
Joy Gregory, Gisele Amantea, Stephen Schofield
ongoing

De la séduction à la résistance: Sylvie Bélanger
October 25 - January 11, 1998

Disturbing Abstraction: Christian Eckart
November 29 - February 22, 1998
Organized by the John Labatt Visual Arts Centre

Painting by Numbers
November 8 - February 1, 1998

Opening Reception for Fall Exhibitions
Friday, November 28 at 7 pm

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

Art Gallery of York University

Richard Tuttle: New and Early Work

September 25 – November 16, 1997
Reception Thursday, Sept. 25, 5:30–8 pm

Produced with the assistance of The Canada Council.

Implicating Possibilities:
David Armstrong, Yam Lau,
Gordon Lebredt, Garry Madlung

November 27, 1997 – January 25, 1998
Reception Thursday, Nov. 27, 5:30–8 pm

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

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
Harbourfront centre

26 September to 21 December 1997

Fast Forward

The Vibrant Art Scene
of the Republic of Korea

Bae Bien-U, Choi Jeong-hwa,
Kim Young-jin, Lee Bul,
Yook Keun-byung

With the assistance of the Government of Canada through Canada's Year of Asia Pacific; the Korea Foundation; and The Canada Council

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

Bag Your Lip
Valérie Tereszko, Yau Ching, Elizabeth MacKenzie & Ruth Cuthand
curated by **Milada Kovacova**
September 10 - October 18

Home Invasion
Gord Ferguson, Karilee Fuglem & Jocelyne Prince
curated by **Dai Skuse** and **Bernie Miller**
September 10 - October 18

Dreams of the Night Cleaners
Leila Sujir
November 5 - December 6

installation
Kerri Sakamoto & Lynne Yamamoto
November 5 - December 6

fall exhibitions at
YYZ Satellite Space
401 Richmond St. West
Suite 123
Toronto, ON

submission deadline for visual art proposals:
November 1, 1997
contact gallery for further information

YYZ Artists' Outlet
401 Richmond Street West
Toronto, ON
M5V 3A8

tel. 416-410-8851
e-mail: yyz@interlog.com
web: www.interlog.com/~yyz/

YYZ

YYZ acknowledges the support of The Canada Council; the Province of Ontario, through the Ministry of Citizenship, Culture and Recreation; the City of Toronto, through the Toronto Arts Council; and the Municipality of Metropolitan Toronto.

main gallery

Eliza Griffiths September 11 - November 1

Ross Sinclair November 6 - December 20

project room

Destabilized Landscape:
Post-Colonial Space and Unreal Estate

Nora Naranjo - Morse September 11 - November 1

Spider Sense Series

Tom Bendtsen November 6 - December 20

window

Alfred Engerer September 11 - November 1

Andrew Harwood November 6 - December 20

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

Mercer Union

DUNLOP
Art Gallery

Jeannie Mah

"ouvrez les guillemets"
"ouvrez les guillemets"

Artist's Talk and Reception
26 September Friday 7:00 pm
Public Meeting Room

Panel Discussion with Jeannie Mah, Adrienne Hood and Amy Gogarty. Moderated by Ruth Chambers.
27 September Saturday 2:00 pm
Regina Public Library Film Theatre

September 27 to November 12, 1997

Presented with the financial assistance of the Saskatchewan Arts Board

---

RITUAL COPING
RITUAL COPING

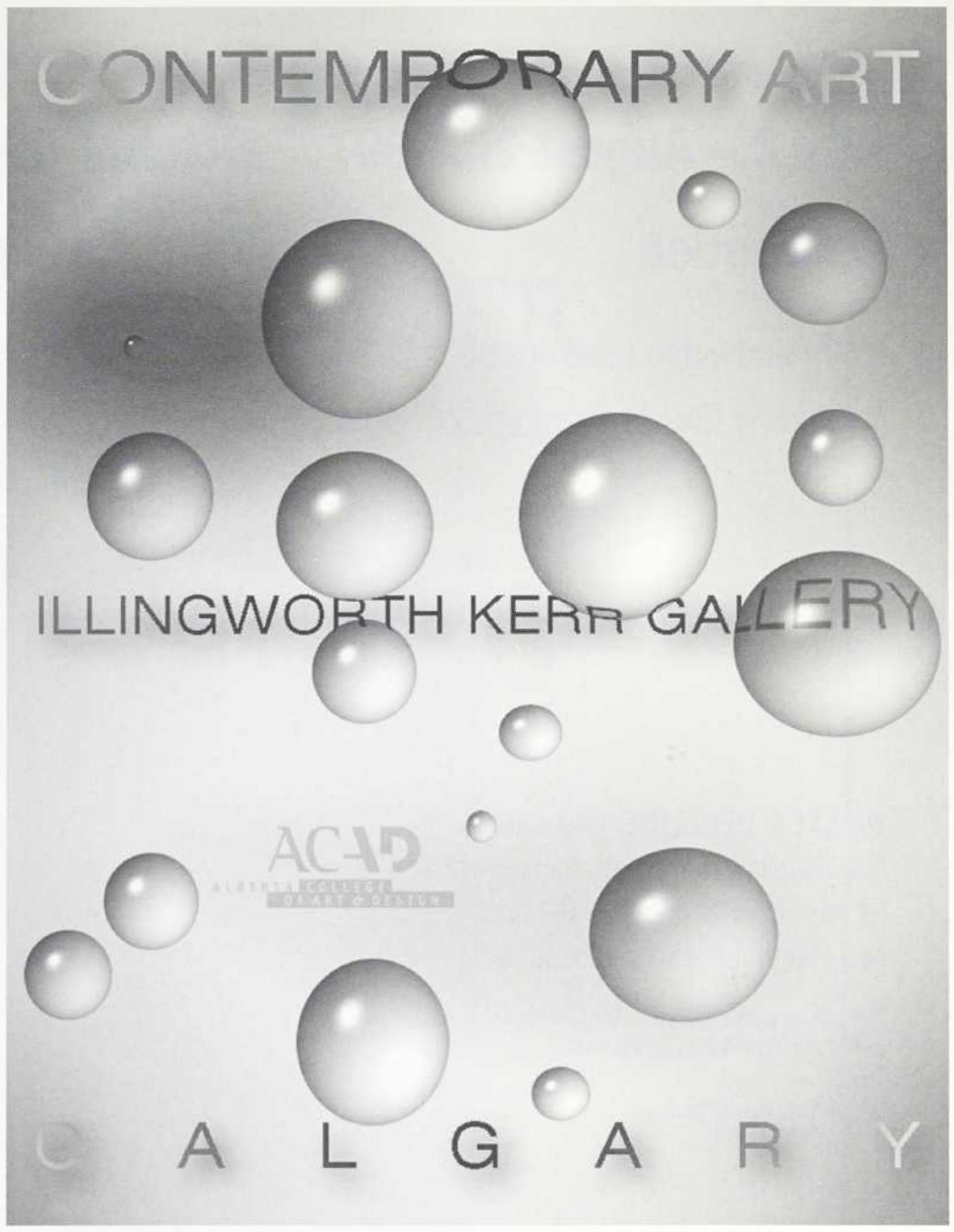
Opening reception
21 November Friday 7:00 pm
Central Gallery

The artists – Bev Pike, Joanne Bristol Mindy Yan Miller – will be present to discuss the works in the exhibition.

November 22, 1997 - January 8, 1998

Presented with the financial assistance of the Canada Council for the Arts.

Regina Public Library, 2311 – 12th Avenue
Regina, Saskatchewan (306) 777-6040 Fax 777-6221
e-mail: dunlop@rpl.regina.sk.ca http://www.dunlopartgallery.org



CONTEMPORARY *Art Gallery*

SUSAN SCHUPPLI
Slow Pressure
funded by the Canada Council and the Pro Helvetia Arts Council of Switzerland
sept 6 - oct 18

NAVIN RAWANCHAIKUL
Navin & His Gang (Visit) Vancouver
funded by the Canada Council and Canada's Year of Asia Pacific
oct 25 - dec 6

FRENCH KISS
Ghada Amer, Jean-Sylvain Bieth, Bernard Lallemand, Dany Leriche, and Patrick Raynaud
in collaboration with Artspeak Gallery, Vancouver
funded by the Canada Council and Association Française d'Action Artistique
dec 13 - jan 31

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

The Contemporary Art Gallery acknowledges the financial support of the Canada Council, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the BC Arts Council, The Leon and Thea Koerner Foundation and our members.

July 2 – August 20, 1997

Synthetica

A film and video programme
curated by Christopher Eamon

October 9 – November 16, 1997

Shot Reverse-Shot

Willie Doherty
Anna Mossman
Yoko Takashima
Tony Tasset
Anne Walsh



WALTER PHILLIPS GALLERY
Box 1020-14 Banff Alberta Canada T0L 0C0
tel 403-762-6281 fax 403-762-6659
http://www-nmr.banffcentre.ab.ca/WPG/

Financial support provided by the Canada Council
and Alberta Foundation for the Arts

The Banff Centre
for the Arts

September 6 - October 12

INDIAN PRINCESSES and COWGIRLS
Stereotypes from the Frontier

Guest curated by Marilyn Burgess & Gail Guthrie Valaskakis

Supported by the Canada Council

October 15 - 19

THE EXQUISITE CORPSE
in Lotusland

Exhibition and Silent Auction

Sponsored by Hemlock Printers, Storm Brewing, Liberty Wine Merchants, Robert Keziere & Barbara Hodgson

October 25 - December 14

TRACK RECORDS
Trains & Contemporary Photography

Curated by Marnie Fleming; organized by Oakville Galleries in collaboration with the Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa. Supported by the Canada Council, the Leon & Thea Koerner Foundation and B.C. Rail Ltd.

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

Gallery Hours

Wednesday-Sunday
12 - 5 pm

Thursday
12 - 9 pm

PRESENTATION HOUSE
Gallery

New Publications

DEATH AND THE FAMILY
Gisele Amantea, Marian Penner Bancroft, Wyn Geleynse, Paula Levine, Toby MacLennan, Ross McElwee, Lani Maestro, Dennis Oppenheim, Larry Sultan and Bill Viola
Essays by Deirdre Boyle, Bruce Grenville, Russell Keziere, with a foreward by curator Karen Love
Artists' projects by Marian Penner Bancroft & Sandra Semchuk
96 pages, 11 colour & 54 b&w reproductions; $14.00

URBAN FICTIONS
Lorna Brown, Margot Butler, Ana Chang, Allyson Clay, Dana Claxton, Andrea Fatona, Melinda Mollineaux, Shani Mootoo, Susan Schuppli, Karen Ai-Lyn Tee, Cornelia Wyngaarden, Jin-me Yoon
Text by guest curator Lynne Bell and Rosa Ho
Prose works by Larissa Lai and Marilyn Dumont
64 pages, 10 colour & 6 b&w reproductions; $12.00

IT PAYS TO PLAY
British Columbia in Postcards, 1950s - 1980s
Author Peter White
Co-published with Arsenal Pulp Press
112 pages, 141 reproductions; $24.95

JUDITH BARRY
PROJECTIONS - Mise en abyme
Essay by Brian Wallis, interview/conversation with Judith Barry, Brian Wallis & Mark Wigley.
Afterward by Curator Helga Pakasaar
Over 70 b&w reproductions.

Please phone or fax for mail orders

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

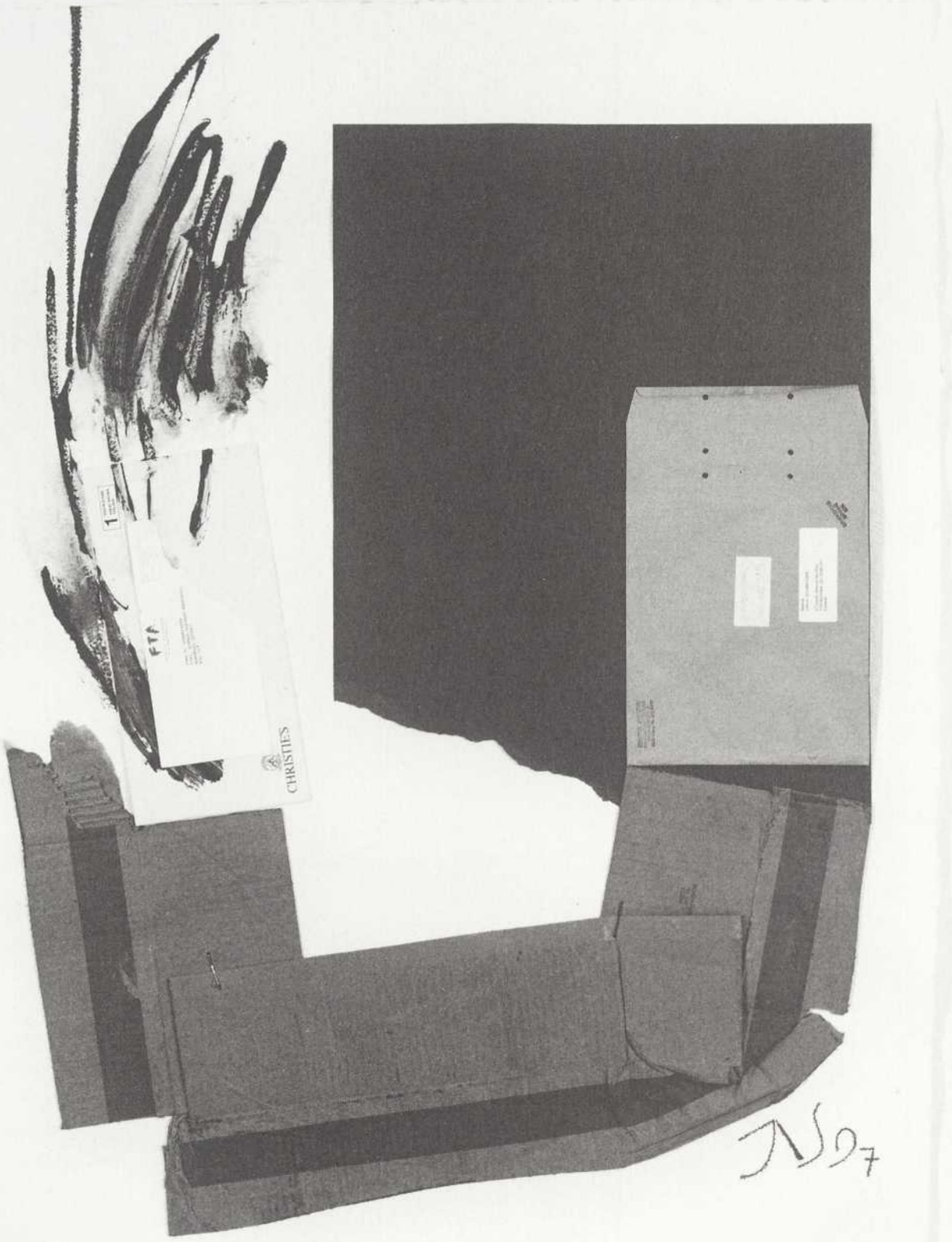
Gallery Hours

Wednesday-Sunday
12 - 5 pm

Thursday
12 - 9 pm

PRESENTATION HOUSE
Gallery

JOHN A. SCHWEITZER



Le Pèlerinage · The Pilgrimage

COLLAGES RÉCENTS · RICARDO L. CASTRO, CONSERVATEUR · 4-15 OCTOBRE 1997
ÉCOLE D'ARCHITECTURE, UNIVERSITÉ McGILL, 845 SHERBROOKE OUEST, MONTRÉAL

PHOTO : RICHARD-MAX TREMBLAY

« EL CAMINO DE SANTIAGO » 1997

7 et 8 novembre 1997 : 2 jours de tables rondes
November 7 and 8, 1997: 2 days of panel discussions

PARACHUTE présente | presents

une nouvelle critique | a new criticism

un colloque sur la critique et son positionnement depuis les années soixante | a symposium on criticism and its positioning since the sixties

avec | with Stéphane Aquin, Jean-Marc Bustamante, Geneviève Cadieux, Anne Cauquelin, Peggy Gale, Bernard Lamarche, Johanne Lamoureux, Robert Lévesque, Annie Martin, Chantal Pontbriand, Rober Racine...

vendredi 7 novembre, 9 h 30 à 17 h 00 + samedi 8 novembre, 9 h 30 à 12 h 00
Friday November 7, 9:30 am – 5:00 pm + Saturday November 8, 9:30 am – noon

LE CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL présente | presents

les transferts culturels entre sociétés | transfers of culture between societies

en relation avec l'exposition | in conjunction with the exhibition «Les Avant-Gardes au Japon : 1920-1970»

avec | with Claude Gosselin (modérateur/moderator), Makiko Hara, Masashi Ogura, Yoshio Shirakawa...

samedi 8 novembre, 14 h 00 à 17 h 00
Saturday November 8, 2:00 – 5:00 pm

au Centre Canadien d'Architecture
at the Canadian Centre for Architecture
1920 Baile, Montréal

entrée libre / free admission