

PARACHUTE

R
255
BNQ

0
ans
years

art contemporain
contemporary art

t r a n s i t n o 0 2



janvier,
février,
mars
1996
January,
February,
March
8,25 \$

81



PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

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

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY

président du conseil / chairman

CHANTAL PONTBRIAND

présidente directrice générale / president

COLETTE TOUGAS

secrétaire-trésorière / secretary treasurer

CHARLES LAPOINTE

président sortant / outgoing chairman

JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, ROBERT HACKETT

membres / members

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

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

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

UN AN / ONE YEAR - Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual 34 \$ institu-
tion 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

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

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

CHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas

retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer

l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la respons-

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

tor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the

published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de tra-

duction réservés / All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE,

revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography

Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Repère, RILA.

PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodiques

culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadi-

enne 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. 1^{er} trimestre 1996 / 1st trimester 1996

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

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

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

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

ministère du Patrimoine canadien / Ministry of Canadian Heritage.

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

administrateur / administrator
HUGUETTE TURCOTTE

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

rédacteur correspondant / contributing editor
JACINTO LAGEIRA

collaborateurs / contributors

**LOTHAR BAUMGARTEN, GUY BELLAVANCE, KIM BRADLEY, SYL-
VAIN CAMPEAU, MARTIN CARRIER, CURTIS JOSEPH COLLINS,
JENNIFER COUËLLE, PENNY COUSINEAU,
LOUIS CUMMINS, MARIE DE BRUGEROLLE, LUIGI DISCENZA,
REGIS DURAND, MANOU FARINE, ANNE-MARIE GARCEAU,
IOANA GEORGESCU, KATHLEEN GOGGIN,
CYNTHIA HAMMOND, ELIOT HANDELMAN, STEPHEN HORNE,
GERRY KISIL, MARIE LACHANCE, VALERIE LAMONTAGNE,
PATRICK MAHON, LAURA U. MARKS, ANNIE MARTIN,
JOSEPHINE MILLS, CHARLES REEVE, PASCAL ROUSSEAU, CAR-
OLINE STEVENS, VICTOR TUPITSYN,
KATHRYN WALTER, ABBIE WEINBERG**

traduction / translation
COLETTE TOUGAS

graphisme / design
DOMINIQUE MOUSSEAU

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

janvier, février, mars 1996 January, February, March 8,25 \$

ÉDITORIAL / EDITORIAL

- L'ÉCLAIREUR / THE PATHFINDER**
Un hommage à Jean Papineau / An homage to Jean Papineau
par / by Chantal Pontbriand 4

ESSAIS / ESSAYS

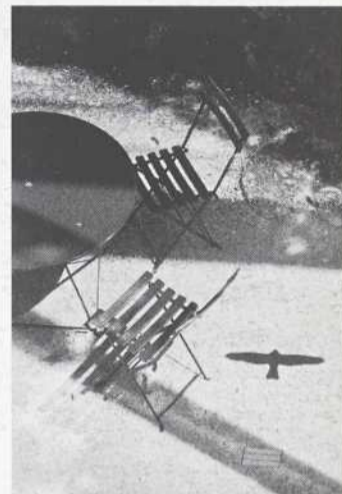
- L'EST, LA RECONSTRUCTION ET L'ÉTAT ARTISTIQUE**
La vidéo slovène de Gržinič / Šmid entre Makavejev, NSK et le Salon de Fleurus à SoHo
par Ioana Georgescu 6
- TRANSNATIONAL OBJECTS**
Commodities in Postcolonial Displacement by Laura U. Marks 14
- « L'HOMME EST DANS LE MONDE... »**
par Régis Durand 20
- THEATRUM BOTANICUM**
un projet de / a project by Lothar Baumgarten 24
- MONTRÉAL — VANCOUVER**
Notes sur la représentation de l'impossible
par Johanne Lamoureux 32
- MUSEUM IN TRANSIT(ION):**
The End(s) of the Museum by Kim Bradley 38

COMMENTAIRES / REVIEWS

- ILYA KABAKOV** par Pascal Rousseau 44
- LA TRANSPARENCE DANS L'ART DU XX^E SIÈCLE** par Manou Farine 45
- FÉMININ-MASCULIN. LE SEXE DE L'ART** par Marie de Brugerolle 46
- MARCEL BROODTHAERS** par Louis Cummins 47
- DOUG ISCHAR** par Sylvain Campeau 48
- JUN SHIRAOKA** par Jennifer Couëlle 49
- CARMELO ARNOLDIN ET RICHARD PURDY** par Martin Carrier 51
- FRANÇOIS MÉCHAIN** par Guy Bellavance 52
- JUAN GEUER** par Marie Lachance 53
- MOWRY BADEN** by Stephen Horne 54
- SCENES OF THE WORLD TO COME** by Charles Reeve 55
- INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON ELECTRONIC ARTS: ELECTRONIC ARTS EXHIBITION '95** by Eliot Handelman 56
- KARAS COMPANY AND BALLETT FRANKFURT** by Annie Martin 58
- DOUG BUIS** by Curtis Joseph Collins 59
- LYNN HERSHMAN** by Valérie Lamontagne 60
- VERN HUME AND DON STEIN** by Gerry Kisil 61
- RALPH STANBRIDGE** by Patrick Mahon 62
- KRAFTMESSEN: CONTAINING FORCES** by Victor Tupitsyn 64
- GENEVIÈVE CADIEUX** by Penny Cousineau 65

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

- par / by Luigi Discenza, Anne-Marie Garceau, Kathleen Goggin,
Cynthia Hammond, Josephine Mills, Caroline Stevens, Kathryn Walter, Abbie Weinberg 66



COUVERTURE / COVER

LOTHAR BAUMGARTEN,
THEATRUM BOTANICUM,
LE JARDIN DE LA
FONDATION CARTIER
POUR L'ART
CONTEMPORAIN.

L'ÉCLAIREUR

De toute sa génération, je n'ai connu personne qui n'ait eu cette qualité de jugement. Non pas qu'il ait été infallible, nul ne l'est. Mais à tous il nous apporta ses lumières sur l'état du monde de l'art ici et ailleurs.

Quand on rencontrait Jean Papineau, il y avait toujours une étincelle qui jaillissait. Peu importe quel sujet on soulevait, peu importe ce qui nous préoccupait ce jour-là, il avait une piste à nous offrir, une référence à suggérer, quelque chose qu'il avait vu, lu ou entendu. Ses connaissances semblaient sans fin. Il aimait passionnément l'art, les livres, la musique, et ses recherches inlassables allaient vers l'inédit, la découverte des choses négligées dans un regard jeté à la fois vers le passé et vers l'avenir. Son appétit pour la connaissance en faisait un critique très pointu. Il y avait peu d'œuvres d'art qui passaient la rampe à ses yeux, encore moins d'œuvres critiques. Mais combien il admirait certains artistes, philosophes, écrivains et critiques

d'art, et à ceux-ci il consacra des heures et des heures d'étude. De cette science, peu de textes ont émergé. Néanmoins, je crois qu'on peut le qualifier de grand intellectuel. De véritable éclairateur de conscience. À son sujet, je parlerais volontiers d'une vie philosophique, à savoir qu'il était philosophe en toutes choses: dans sa vie privée comme dans la vie publique. La même recherche d'absolu le guidait. En faisant la cuisine comme en lisant Diderot.

Jean Papineau prépara en 1989 un numéro spécial pour *Parachute* intitulé «Sur ma manière de travailler», inspiré d'un court texte du même Diderot. Voici comment il introduisit le numéro: «Vite, en résumé, à la question qui lui est un jour soumise par Catherine II, Diderot répond que son travail est simplement une activité; que les œuvres sont le produit d'un ensemble d'actes; et que ce qui distingue les œuvres entre elles, ce qui fait leur qualité, c'est moins une aptitude au travail (*le métier*) qu'une attitude à l'égard du travail.» Ce numéro fut surtout constitué d'entrevues patiemment et minutieusement éditées avec Melvin Charney, Jannis Kounellis, Hans Haacke, Geneviève Cadieux, Angela Grauerholz, Betty Goodwin, Group Material, John Massey, Liz Magor, Michael Snow et Irene Fortuyn. Non seulement Jean Papineau nous a-t-il montré la manière de travailler de



JEAN PAPINEAU, 1950-1995

THE PATHFINDER

I have never met anyone of his generation with the same quality of judgment. Not that he was infallible, no one is. But to all of us he brought his insight on the state of the artworld here and elsewhere.

When one met Jean Papineau, something always sparked. No matter the subject, no matter the problem, he had a reference to offer, something he had seen, read or heard. The

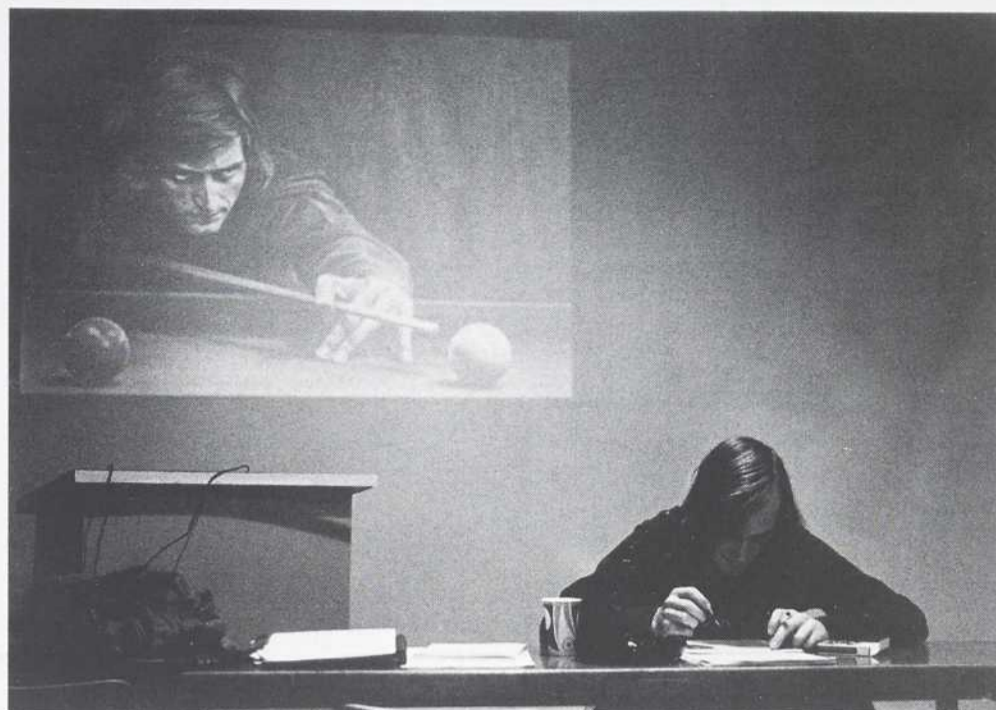
extent of his knowledge seemed limitless. He had a passion for art, books, music, and relentlessly sought to discover the unknown, to uncover the forgotten, looking toward both the past and the future. His thirst for knowledge made him a sharp critic. To him few artworks were successful, even fewer works of criticism. But to particular artists, philosophers, writers and art critics he deeply admired, he devoted hours and hours of study. All his science produced a small amount of writing. I do think however that we can say he was a true intellectual. A

veritable shaker and mover of consciousness. I would say his was a philosophical life for he was a philosopher in all things, in private and in public alike. The same quest for the absolute guided him whether he was preparing dinner or reading Diderot.

In 1989 Jean Papineau was guest editor for a special issue of *Parachute* entitled "On My Manner of Working," based on a short text written by the same Diderot. This is how he introduced the issue: "In brief, to a question asked one day by Catherine II, Diderot replies that his work is simply an activity, that a work is the product of a set of acts; what sets one apart from the others, what lends it its particular quality, is less an aptitude for work (*craft*) than an attitude with regard to work." The issue was mainly composed of carefully and patiently edited interviews with Melvin Charney, Jannis Kounellis, Hans Haacke, Geneviève Cadieux, Angela Grauerholz, Betty Goodwin, Group Material, John Massey, Liz Magor, Michael Snow and Irene Fortuyn. Not only did he show us these artists' manner of working but he also drew our attention to his own – an attitude that fostered growth. He excelled in the art of replying to a question with a question, like a Socrates of postmodern times, a master of hyper-text before the word ever existed. Jean Papineau joined the

ces artistes, mais il attirait ainsi notre attention sur sa manière, celle d'une attitude dans laquelle grandir. À toute question, il avait l'art d'en renvoyer une autre, comme un Socrate des temps postmodernes, passé maître dans l'hypertexte avant la lettre. Jean Papineau s'est joint au Comité de rédaction de la revue en 1980 et il y demeura jusqu'en 1985. Par sa présence, il contribua à en faire une meilleure revue. De 1982 à 1985, il assumait la charge de la chronique de livres, en alternance, et la partagea occasionnellement par la suite. La relecture de ces chroniques nous donne à comprendre ce qu'il admirait, ce qu'il abhorrait aussi. Quelques textes parurent ici et là au sujet de l'état de nos musées, chaque fois remarqués comme des déclarations incisives et percutantes. Son amour de certains textes le poussa à réaliser quelques traductions. Il collabora activement à presque tous les colloques de Parachute, suggérant des invités, des thèmes de discussion et animant les débats avec son intelligence caractéristique. Tout au début de Parachute, en marge de celle-ci, il nous aida à organiser le premier concert de Steve Reich et ses musiciens à Montréal. Une splendide réussite, à l'image du travail de disquaire «fou» qui occupait alors ce jeune diplômé en philosophie, avant qu'il ne devienne professeur. Puis, en 1980, nous mettions sur pied tout un automne d'activités avec l'événement «Performance»: une série de performances, de concerts et de conférences, d'installations avec des artistes dont le travail était alors inconnu à Montréal comme Laurie Anderson, Robert Wilson, Richard Foreman, Daniel Buren, Dan Graham, Michael Asher... Un colloque sur le «Postmodernisme» s'ensuivit, réunissant pour la première fois, les Lyotard, de Duve, Crimp, Foster, Celant, Buchloh et bien d'autres. Ces souvenirs sont extraordinaires et ils brillent toujours aujourd'hui de la présence de Jean. Nous lui disons merci. Merci de nous avoir montré la voie de l'exigence et de l'ardeur, celle d'une véritable vie philosophique, exemplaire, comme ce mot qu'il affectionnait tant. Jean Papineau, exemplaire!

Chantal Pontbriand



magazine's Steering Committee in 1980 and stayed on for five years. His presence made the magazine a better publication. From 1982 to 1985 he shared the responsibility of the book column and later on was an occasional contributor. A rereading of his reviews makes one understand what he admired, what he loathed also. Some of his texts regarding the state of our museums were published, and all were noticed for their incisiveness and forcefulness. Out of respect for certain essays, he also delved into translation. He was active in most of the conferences organized by Parachute, suggesting guests and topics, and acting as moderator with his usual wit. Concurrently to the time the magazine began, he helped us organize the first concert given in Montréal by Steve Reich and his musicians. A splendid success, in likeness to the "mad" record-seller Jean was at the time, before the young philosophy graduate became a professor. Then in 1980 we put together an autumn of activities: the "Performance" event offered a series of performances, concerts, conferences and installations by artists whose work was then unknown in Montréal, like Laurie Anderson, Robert Wilson, Richard Foreman, Daniel Buren, Dan Graham, Michael Asher... A symposium on "Postmodernism" followed, gathering for the first time Lyotard, de Duve, Crimp, Foster, Celant, Buchloh, among others. These memories are extraordinary and shine on with Jean's presence. We thank him. We thank him for having shown us the way of excellence and fiereness, the way of a true philosophical and – to use one of his favorite words – exemplary life. Jean Papineau – leading the way.

Chantal Pontbriand

Translated from the French by Colette Tougas



IRWIN, NEW EUROPE,
1991, MATÉRIAUX MIXTES,
210 X 100 CM.

L'EST, LA RECONSTRUCTION ET L'ÉTAT ARTISTIQUE

La vidéo slovène de
Gržinić/Šmid entre Makavejev, NSK
et le Salon de Fleurus à SoHo

IOANA GEORGESCU

L'Est a été fabriqué dans les laboratoires de dictateurs déments, sur des territoires ravagés. La démolition du double mur, l'un de béton, l'autre de fer, n'a fait qu'amplifier les crises. Dans certaines capitales, on a laissé les statues de Lénine décapitées sur la place publique, mais cela n'a rien changé. Six ans après la « chute » des murs, leurs cicatrices divisent plus que jamais l'Europe occidentale

de son double; l'Est rappelle les monstres que l'autre cherche en vain à apprivoiser dans la zone grise de l'Europe Unie. Protégés par le petit écran et anesthésiés par les médias, nous assistons impuissants depuis nos fauteuils au pire spectacle. Pendant que l'Ouest veut devenir un pays, l'Est se fragmente. Les génocides agonisants d'autrefois sont devenus trop rapides.

II ÉTAIT UNE FOIS EN YUGOSLAVIE

1990. Des corridors dans le labyrinthe d'un édifice blanc sur une falaise de Dubrovnik. Des promenades avec Philippe Cazal et Nadine Descendre dans ce qui allait devenir les ruines d'une guerre sans pardon. Des portes fermées en position de colloque,





IRWIN, KAPRAL, 1991, INSTALLATION AU CLOCK TOWER GALLERY, NEW YORK.

sauf une, ouverte par accident. Spectatrice à l'improviste d'une projection vidéo, je ne peux plus quitter cette pièce obscure. Captive dans les trames de ces images sur écran géant, je vois mon trajet prévu vers une autre salle bifurquer dans une «*blind date*» avec la vidéaste slovène Marina Gržinić. Les œuvres qu'elle présente, réalisées en collaboration avec Aina Šmid, frappent par une

logique interne particulière. La reconstruction est l'arme idéale de leur subversion qui fonctionne comme sous-texte à des stratégies novatrices et surprenantes. Les moyens peuvent encore étonner par leur sophistication technologique ou, au contraire, par leur simplicité et leur efficacité.

Comment faire entrer en Yougoslavie une exposition qu'on sait d'avance censurée? Dans

«Cindy Sherman or Hysteria Production presents a reconstruction of Cindy Sherman's photographs» (1984), Gržinić et Šmid reprennent les mêmes poses, les mêmes éléments scénographiques et costumes de Sherman dans une simulation vidéographique. Elles poussent ainsi l'image une étape plus loin, dans la double négation du cliché. L'identité d'une féminité imposée et surim-

posée par des structures sociales de contrôle est d'abord contestée par le travail de Sherman sur le stéréotype, pour être de nouveau attaquée lors de cette (sur)-exposition, au troisième degré du corps. À partir de la mise en scène redoublée par la vidéo dans l'hyperimage, la photo est sauvée dans un geste de guérilla artistique.

1994. New York. Je rencontre de nouveau Marina Gržinić à l'occasion de sa rétrospective au MoMA. Je revois *Bilocation* (1990) comme tête de série de son travail, tandis que *Transcentrala* (1993) m'ouvre l'accès dans l'état NSK (Neue Slovenische Kunst). Après la projection, nous allons au 41 rue Spring où je crois reconnaître le visage de notre hôte. Est-ce lui le « peintre de rue » de la vidéo *Moscow Portraits* (1990) dont les autoportraits dessinés avec de la craie sur les pavés sont superposés à l'image de Malevich dans un flirt composite avec les images de synthèse? Confortablement assise sur un sofa du Salon de Fleurus, Marina me parle, entre autres, de son projet de reconstruction de scènes du film *Love Affair, or The Tragedy of a Switchboard Operator* de Dušan Makavejev dans la vidéo *Butterfly Story I* (1995).

1995. Montréal. Au moment 0 d'un pays fantôme, Dušan Makavejev, cinéaste apatride originaire de ce qu'on appelle, faute de mieux, l'ex-Yougoslavie, annonce dans un autoportrait vidéographique de la série « Director's Places », *A Hole in the Soul*, (1994) le titre de son prochain film: *Jugoslavia* (est-ce l'écho désespéré d'une utopie ou une boutade ironique?). En manipulant le fragment avec sa force habituelle, il avoue avoir un trou dans son âme. Reflété par une double opération chirurgicale, l'une sur son corps, l'autre sur celui de son pays, voilà verbalisé le « trou » d'une relation-clé entre discontinuité, image, pays et corps.

Chez Makavejev, les fragments en mouvement sont les satellites d'une attraction binaire entre sexe et politique. Juxtaposés dans des positions et des formes inusitées, nés d'excavations d'images, les fragments participent à des reconstructions où les matériaux d'archives, les documentaires et les fictions propres ou piratées font partie d'un jeu d'assemblage combinatoire. Dans ce qu'il appelle un « montage d'attractions », Makavejev mise beaucoup sur l'infiltration d'un humour noir bien particulier où la parodie et l'ironie sont contaminées par le « surréalisme de Belgrade ».

Cette déclaration du *Hole in the Soul* a suscité un double retour qui a révélé à la fois le caractère emblématique d'un film de Makavejev et de Gržinić. Aujourd'hui liés plus que jamais, ils font partie d'un réseau d'artistes du/en mouvement. La quête d'un pays, d'un territoire, enfin d'un corps, a lieu à travers les fragments de mémoires massacrées.

Se retrouvant à l'extérieur ou à l'intérieur de cet espace controversé, les artistes de ce qu'on a appelé la Yougoslavie produisent des œuvres puissantes appartenant à l'esthétique de guerre et de crise. Ils questionnent, testent et redéfinissent des frontières. Comment la situation de catastrophe affecte-t-elle l'expression artistique, comment cette dernière réagit-elle et modifie-t-elle à son tour la perception et même la définition de la crise, surtout lorsque la notion de pays est si fortement ébranlée? Comment ces mémoires d'un Est mis aux épreuves les plus extrêmes et extrémistes jouent-elles un rôle dans la reconstruction?

La bilocation est le signe du double mis en évidence par la vidéo avec le même titre de Gržinić, en partant du principe de présence simultanée dans un espace géopolitique particulier (Kosovo). Métaphore filante, la bilocation comme expression de l'état des réalités parallèles que ces artistes fabriquent par n'importe quel moyen, les réunit dans un geste commun.

OÙ EST PASSÉE LA « STATUE » D'ALEKSIĆ ?

En 1968, Makavejev réalise un film tout à fait particulier, tour de force du métacinéma et doublement emblématique, à la fois pour l'histoire du cinéma yougoslave et la production de Makavejev même. En effet, *Innocence Unprotected* est, comme l'annonce le sous-titre, « une nouvelle édition d'un bon vieux film orné et annoté par Dušan Makavejev ». Ce premier film sonore en langue yougoslave est sorti à Belgrade en 1942 pendant l'occupation allemande. Curieusement, ce n'est pas l'œuvre d'un cinéaste. Dragoljub Aleksić est acrobate, cordonnier et serrurier. On le devinera, ses talents sont plutôt du côté des exploits qu'il n'hésite pas à montrer dans son film: couper des chaînes ou plier du métal avec ses dents, se suspendre par la bouche à des avions en vol, ou casser des planches avec son crâne... Ce héros cinématographique malgré lui passe par la disgrâce à cause de l'accusation d'avoir collaboré avec les fascistes. Il regagne sa dignité perdue et la confiance du juge grâce à une plaidoirie, tour de force, que Makavejev lui fait refaire vingt-cinq ans plus tard. Enfin, la querelle entre le producteur et Aleksić se solde avec la division (physique) du film. Pour faire son film, Makavejev devra concilier les parties litigieuses afin de récupérer ces morceaux éparpillés, tel le cadavre dans un roman de Marguerite Duras. Première reconstruction avant le massacre.

Makavejev arrache des fragments du mélodrame en noir et blanc d'Aleksić, les manipule pour faire sombrer le héros auto-proclamé dans l'auto-parodie. Il retouche

l'image de l'autre avec des moyens techniques simples, comme des colorations à main. Il pose des filtres à des endroits surprenants ou selon un rythme qui est éloquent en soi (une chanson d'amour interprétée par Aleksić pour sa bien-aimée passe du filtre vert au rose, du rose au bleu, selon le changement d'états d'âme). Sur les fesses d'une femme qui danse, il dessine le drapeau tricolore yougoslave, les lèvres de l'héroïne vont bouger pour un moment, rouges. Les défauts de cadrage ou de jeu sont également mis en relief par le choix des voisinages. Ces images seront déculpabilisées d'être du « mauvais cinéma » par leur récupération stylistique qui ne vient que de commencer.

Les sources de Makavejev se multiplient dans un espace éclectique au fur et à mesure que son propre film avance. En introduisant d'autres images d'archives qui soit résistent, soit supportent celles du film originaire de l'acrobate, Makavejev les détourne de leur sens premier et les plonge dans une nouvelle (hyper)réalité. Le kitsch des sons et de l'imagerie supporte ce procédé d'aliénation. La force de la reconstruction est augmentée à chaque fois par les insertions de son propre documentaire qui ne cache pas les qualités auto-réflexives. La reprise par Aleksić, vingt-cinq ans plus tard, des mêmes poses héroïques le rend irrésistible. Tel un nouvel Atlas (que Makavejev fait entourer par un groupe de jeunes femmes), cette reconstruction de l'image d'Aleksić entraîne la même ambiguïté qui entoure l'intentionnalité de Makavejev. Le courage de se prêter avec sérieux à un jeu qui ne pardonne pas (même si la détérioration du corps d'Aleksić est minime), la naïveté et l'ambition de son projet freinent l'élan de la dérision totale.

Le drapeau est, à plusieurs reprises, à côté ou dans les mains du héros Aleksić. Il suggère le rapport symbolique entre pays et corps, à la fois comme entité unitaire et divisible. Ce corps et ce drapeau, l'histoire les verra éclater en mille morceaux. Aujourd'hui, Makavejev aspire-t-il à refaire ce corps en retrouvant Aleksić? Car, dans sa posture héroïque et par les poses arrêtées qu'on lui impose vingt-cinq ans après, Aleksić pourrait être la statue de la Yougoslavie. Aussi, par définition, le monument funéraire, avant la lettre, de ce pays.

IMAGES DE SLOVÉNIE

La Slovénie où la guerre, l'indépendance, le post-socialisme ont laissé des empreintes très fortes, est, pour Marina Gržinić, tout comme récemment pour beaucoup d'artistes du territoire ex-yougoslave, un pays d'adoption. Ljubljana ou Laibach est une capitale culturelle très active. Il y a vingt ans, Gržinić s'est déplacée de sa Croatie natale en appre-

yens techni-
tions à main.
surprenants
quent en soi
ée par Alek-
filtre vert au
changement
une femme
au tricolore
éroïne vont
ges. Les dé-
également
sinages. Ces
es d'être du
écupération
commencer.
multiplient
et à mesure
ntroduisant
it résistent.
rignaire de
rne de leur
ne nouvelle
et de l'ima-
énation. La
ugmentée à
son propre
les qualités
eksić, ving-
ooses héroï-
ouvel Atlas
r un groupe
truction de
ette ambi-
té de Maka-
ec sérieux à
me si la dé-
t minime),
jer freinent
reprises, à
Aleksić. Il
otre pays et
taire et di-
histoire les
ujourd'hui,
e corps en
sa posture
s qu'on lui
eksić pour-
vie. Aussi,
traire, avant
épendance,
empreintes
Zinić, tout
up d'artistes
ays d'adop-
ne capitale
us, Gržinić
e en appre-



GRŽINIĆ/ŠMID, MOSCOW PORTRAITS, 1990, INSTALLATION VIDÉO.



GRŽINIĆ/ŠMID, BILOCATION, 1990, VIDÉO.



GRŽINIĆ/ŠMID, BILOCATION, 1990, VIDÉO.

nant une langue complètement différente. Elle a connu les débuts du groupe de musiciens Laibach, du mouvement « Laibach Kunst » (à l'origine du NSK). Ses multiples héritages politiques ou culturels sont travaillés par la vidéaste dans une friction qui se poursuit dans des espaces de « bilocations » et de dislocations.

La reconstruction, en plus une arme contre la censure, participe à un jeu d'appropriation cinématographique. Du mélodrame aux accents de réalisme socialiste, au film de néo-avant-garde, il s'agit de fondations à de nouvelles images construites à partir de ruines d'images, manipulées, créées ou recrées dans des fictions d'art vidéo texturées. Parfois, un cadre ou une atmosphère sont recréés afin de susciter une sensation et une expérience esthétique de déjà-vu. S'adressant aux différents niveaux de la perception individuelle, ce procédé déclenche des stimuli presque subliminaux.

L'« hommage » n'est qu'une autre façon ironique de questionner l'image de l'intérieur, là où la reconstruction sert de prétexte à une enquête sur la relation et le déplacement entre corps, territoire et image, parfois à l'abri d'un même titre. Le mélodrame *Moments of Decision* des années cinquante met en confrontation les espaces plastiques propres à la temporalité de l'ancienne et de la nouvelle histoire. La reconstruction par insertion ou par superposition permet aux visages et aux voix d'acteurs actuels de participer à un nouveau montage, où les dialogues se voient également modifiés.

Ces manipulations vidéographiques de Marina Gržinić créent des situations qui placent l'image et son histoire dans d'autres perspectives. Distorsionnée, revisitée, l'image est propulsée dans l'ici-maintenant d'une narrativité suspendue, interrompue, imbri-

quée ou cachée par les masques de médailles vidéographiques. Cette fusion et profusion d'images, citations, contaminées par des mythologies et des genres multiples, placent le corps dans un état de vertige. L'espace vidéographique de Gržinić/Šmid se manifeste dans sa dimension cinématique, visuelle, vocale et somatique, et par le choc des registres.

Par sa capacité de s'insinuer entre les images, la vidéo devient pour Gržinić/Šmid un lieu idéal de la transgression qui passe par la provocation esthétique et politique. En testant les possibilités des nouvelles images, elles parviennent à élaborer un langage incisif, tout en articulant un commentaire critique sur le rapport entre médias, art et guerre. Les majuscules du mot histoire et art sont contestées par une relecture qui a lieu entre, à côté, par-dessus, en-dessous des images picturales, photographiques ou cinématographiques. C'est dans ces interstices que l'image vidéo se définit et se constitue, parfois à partir d'une compétition ou, au contraire, d'une collaboration. Leurs images suivent le rythme d'un corps dont la chorégraphie est dirigée par les guerres dans la proximité physique, mais tenues parfois loin par les médias slovènes. Gržinić/Šmid n'hésitent pas à pirater des extraits télévisés sur Kosovo, la Croatie ou la Bosnie. Elles font ainsi inscrire dans la vidéo d'art cette mémoire, tel un tatou ou un signe au fer rouge sur ce nouveau corps hybride. Ce geste est intensifié par le choix d'environnements qui ont subi les traumatismes de ces guerres.

Les références iconographiques détournées perturbent certains « hommages », déplacent leur sens premier dans un nouveau commentaire critique d'actualité sur la dislocation de la mimesis. Dans *The Girl with an Orange* (1987), hommage au film de la vague noire des années soixante, une caméra revol-

ver tue l'actrice. Celle-ci traverse un espace rempli de reproductions de Malevich et de Magritte. Ces peintures sont relocalisées dans le Château de Bled près de Ljubljana où elles acquièrent le statut d'objets banals d'une autre réalité. De cette recontextualisation résulte une réécriture de l'histoire de ces images, aussi un repositionnement de la nouvelle image. La citation et le recyclage permettent aux dichotomies original/copie, réalité/simulation de se diriger vers l'essence et l'image de l'essai de Foucault « Ceci n'est pas une pipe ». Reprise selon le même cheminement dans une nouvelle boucle théorique, cette référence est la clé qui ouvrira le débat dans les œuvres subséquentes de Gržinić/Šmid sur la simulation.

JUSQU'AU BOUT DU MONDE

Si l'image visuelle pénètre dans le cadre de la vidéo dans tous ses états, la forte attention au mouvement fait frôler les vidéos de Gržinić/Šmid à la vidéo-danse. *Labyrinth* (1993) s'approche le plus de ce qualificatif, tout en établissant un étroit rapport entre corps, pays et image. La symbiose entre la caméra et le corps physique du performeur/acteur se traduit par une double territorialisation. Fusion rime avec fission, voilà deux corps dont l'anatomie/géographie sont marqués par des blessures et des cicatrices. Parfois thématiques, ces tatouages de l'histoire sont appliqués sur la peau même de l'image. Traçages et incisions marquent les endroits vulnérables, tout en dessinant une nouvelle carte issue de la catastrophe. Le corps chorégraphié suit le rythme des histoires, des lieux et des gestes; il épouse les formes et informe le corps de l'image.

Bilocation touche à la fois au sens géopolitique et philosophique de la simultanéité.



GRŽINIĆ/ŠMID, A3-APATHY, AIDS AND ANTARCTICA, 1995, VIDÉO.

Par un procédé auto-reflexif, le médium vidéo permet d'articuler cette question du corps et de l'âme qui habitent un même lieu: deux images, deux peuples à l'image de Kosovo. Dans *Luna* (1994), la double vision cède la place au regard panoptique et «aérien». Les communications à l'heure de l'Internet sont la cible d'une critique qui passe par un moyen inattendu, la radio amateur. (En effet, durant le siège de Sarajevo, c'est la radio qui a été le moyen le plus efficace pour transmettre les informations.) Les communications de la haute technologie sont mises en échec. La complexification des messages les renvoient dans des non-sens illustrés par les vidéastes à travers une reconstruction de films en noir et blanc de Kusturica. Cet état des choses se voit projeté sur un tableau noir rempli de formules absurdes, embrouillées. Lorsque le tableau se fait éponger, dans ses traces transparentes, la vidéo prolonge les reconstructions dans une série d'images gigognes.

Butterfly Story II ou *A³-Apathy, Aids and Antarctica* pousse davantage les limites de la territorialité vers les points extrêmes du globe. Des régions périphériques et mythiques deviennent le *locus a menus* de l'utopie ultime qui, toutefois, n'échappe pas à une autre réalité de catastrophe. L'ombre du SIDA plane même sur Antarctica, *terra di nessuno* à l'allure si pure. La vidéo passe encore une fois par des stations propres aux mémoires des régimes autoritaires. Mao Tsê-tung et sa femme (une figure composite de femmes de

dictateurs tels Ceausescu, Milosevic) et une femme fatale se retrouvent dans une vidéo où mélodrame, rêve et histoire sont comprimés. Test ultime des limites du médium même, la vidéo s'auto-questionne à chaque reprise dans son rôle et dans son pouvoir de changer les choses.

IRWIN/NSK ET LAIBACH

De leur position stratégique qu'ils ont marquée d'une croix, le groupe IRWIN s'identifie et se confond avec l'état utopique NSK (Neue Slovenische Kunst), ayant Laibach comme capitale organique.

Résultat d'un mouvement perpétuel, symbolisé par une croix en rotation, «l'état dans le temps» est un organisme qui s'auto-génère à partir des marques physiques et conceptuelles inscrites dans un territoire à la fois virtuel et réel. Le déplacement a lieu selon un axe ellipsoïdal imaginaire à travers des espaces mythiques, fictifs, ou encore à travers des points d'une cartographie réelle. La reconstruction passe par une déconstruction et la réutilisation des ruines telles que laissées par les dictatures de gauche et de droite et les avant-gardes russes. Cette réactivation dans une «rétro-avant-garde» part du conflit initial des avant-gardes historiques entre l'individualité et la collectivité. Le groupe IRWIN est adepte du collectivisme, autant dans la constitution de l'identité que dans la définition territoriale. Les frontières du NSK fluctuent au rythme du corps collec-

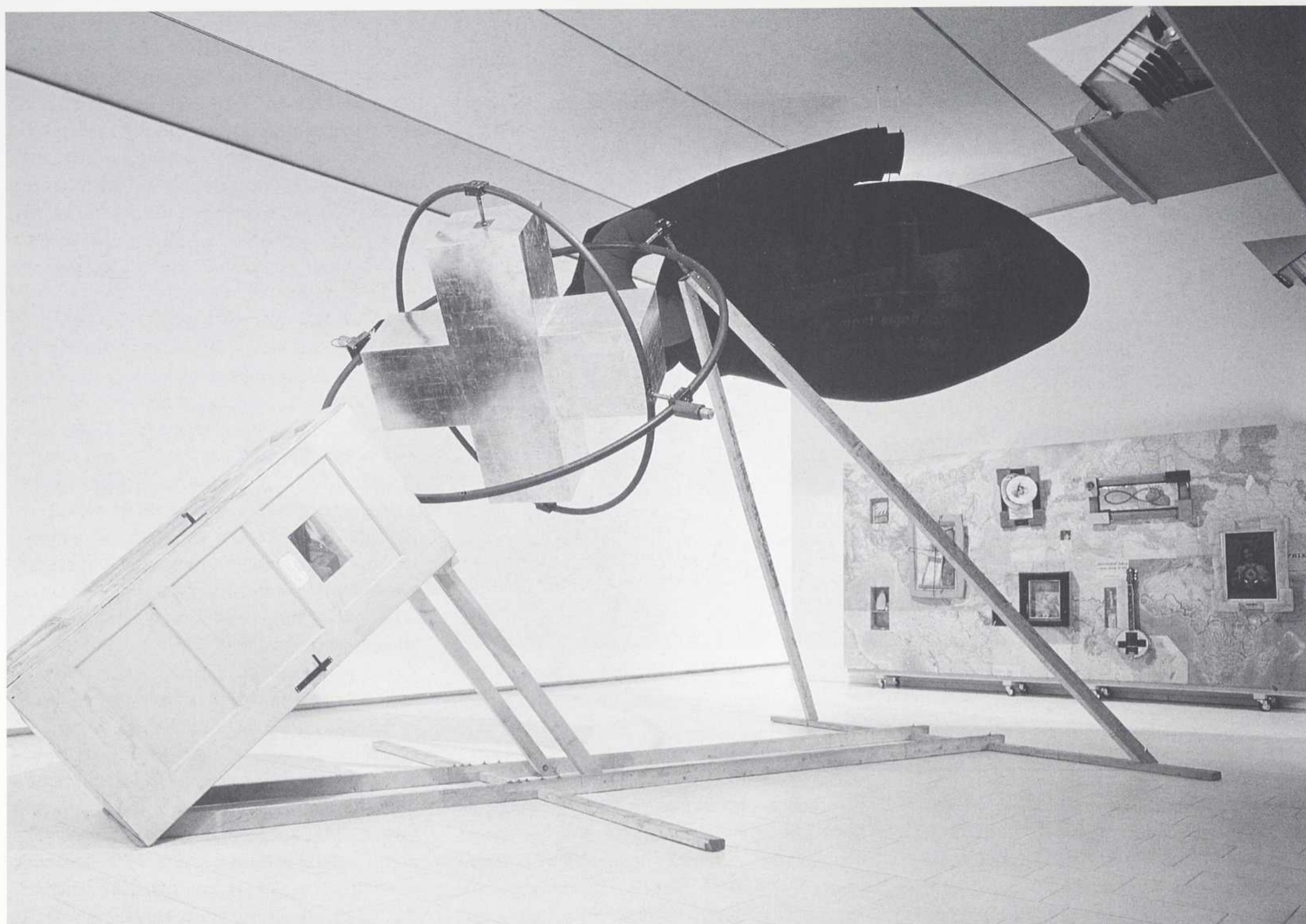
tif immatériel. Le chiasme du logo du NSK (croix suprématisme, svastika, faucille et marteau) exprime bien le double-fond historique, à son tour dédoublé entre art et politique des héritages slaves et allemands.

Transcentrala (1994) surprend le NSK dans une boucle de Mœbius entre l'installation avec le même nom de la Biennale de Venise en 1993 et cette vidéo de Gržinić/Šmid. Projetée sur un dirigeable suspendu, forme rétro du voyage aérien par excellence, l'image vidéo scintille au rythme stroboscopique et mécanomorphe. À l'occasion, des grillages électroniques enferment des images et des mots ayant rapport au passeport et au Mur de Berlin. Le spectateur est convoqué simultanément par l'installation, les images, les déclarations des membres du groupe entourés de peintures, photos, affiches. De cette perception incomplète et fugace de la vidéo, le retour au catalogue permet de «fixer» ces œuvres et d'en contrôler la perception.

Selon IRWIN, la peinture est encore un moyen puissant et valable dans sa fonction de créer des histoires (et non pas de les illustrer). La production entre *Was ist Kunst* (1984) et *Kapital* (1994) est chargée d'une série de symboles récurrents, entourés d'une aura et parfois de signes propres à des icônes à double-fond. Une religiosité innée propre à l'espace slave en rencontre une autre, celle de l'imagerie totalitaire. Un orignal écossais devient pour sa part une des figures kitsch que le groupe adopte et reconstruit par la peinture pour un film de Makavejev. Le kitsch et la sobriété moderniste coexistent, tout comme les figures géométriques régulières (optiques) et les éléments sauvages de natures mortes. La photo et la peinture ne sont pas en compétition, mais elles collaborent plutôt à des échanges qui accentuent la subversion des gestes.

Les coins des cadres sont souvent mis en évidence par une sur-matérialité ou bien par une représentation en trompe-l'œil. Ce procédé, qu'on a déjà vu avec les avant-gardes historiques, multiplie les emboîtements des œuvres comme pour indiquer un lieu critique, aussi lieu d'une critique. Des portraits héroïques, statuaire (à la Magritte), sont masqués par des cadres-objets, des objets banals ou absurdes, tels des oursins membres de la Croix Rouge, font partie d'un commentaire ironique (souligné aussi par des titres tel *La Nouvelle Europe*). Leaders communistes, saints, croix suprématises ou orthodoxes, svastikas, étoiles rouges, robe, croix en fourrure, page de dictionnaire médical portent l'empreinte d'un surréalisme revisité et poussé dans l'absurde spécifique de l'Est.

La plupart des actions du NSK présupposent la performance doublée d'une installation (on pense surtout au déploiement d'un tissu noir sur la place publique du *Black*



IRWIN, TRANSCENTRALA, 1993, INSTALLATION, KUNSTHALLE DE KIEL.

Square on Red Square à Moscou). L'ombre de Malevich plane sur ces images qu'on retrouvera dans les ambassades, les expositions, les catalogues, ou projetées par la vidéo, de nouveau dans un espace de présentation. Parfois, une couche sonore s'ajoute à l'échange entre médias sous des signes qui bifurquent: *Kapital*, exposition itinérante, est aussi titre de l'album du groupe industriel Laibach, membre du NSK. Trame sonore de la vidéo de Gržinič, Laibach est aussi la traduction allemande pour la capitale de la Slovénie, aussi celle de l'état NSK, enfin le « Laibach Kunst » est le germe du NSK.

Pour IRWIN, la spécificité de l'Est doit être « traduite », transférée dans un nouveau contexte à l'Ouest. C'est ce qui mène à une mouvance continue du sens par rapport aux temps et aux nouveaux lieux. Le projet le plus ambitieux qui illustre le mieux cette volonté est celui de l'ouverture d'ambassades depuis 1992 dans des espaces privés (cuisines, appartements) et le projet de passeports (on peut même voyager avec ces passeports). Voilà comment une fiction peut fonctionner dans le réel. Cette imposture ne fait que complexifier la définition et l'inscription subversive

de l'état dans une nouvelle cartographie. Le NSK se verra représenté par une dernière ambassade en 1997 à Beijing. Point d'arrivée de ce voyage ellipsoïdal dont les stations – ambassades et consulats itinérants – vont de Moscou (1992), Gent (1993), Florence (1993) à Umag 1994 (ce consulat installé dans une cuisine privée du galeriste Cettina).

Des espaces militaires (le territoire NSK de Suhl 1993 dans le camp d'entraînement de l'armée est allemande) ou publics (le Volksbühne déclaré état NSK à Berlin en 1993 – un visa d'entrée était requis) sont investis dans ce même esprit. Un bureau de passeports, ouvert en 1993 à Amsterdam, reprend le même rituel bureaucratique, sauf pour un détail: les photos de passeport sont remplacées par des peintures. Cette simulation de territoire et de circulation contrôlée passe alors par des stratégies déviantes.

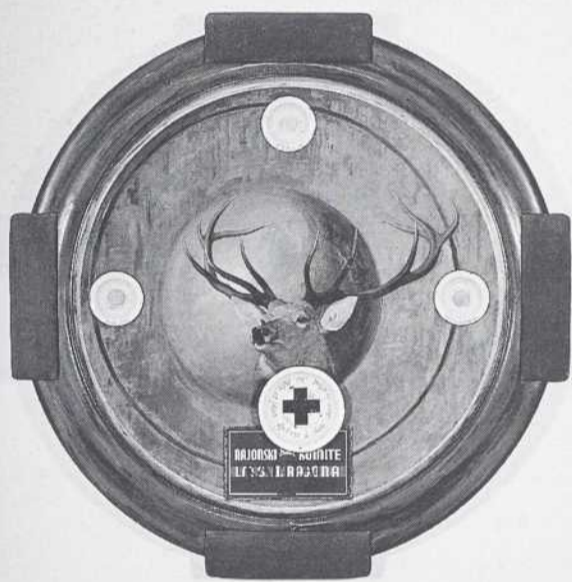
ENTRE TEMPS AU 41 RUE SPRING, APPARTEMENT 12

Cette « installation permanente » du Salon de Fleurus est le résultat d'une translocation, sans la signature habituelle d'un au-

teur. Ce dernier est expulsé dans l'anonymat par une main invisible. L'homme, qui dit humblement être le « concierge », ouvre les deux portes d'un long couloir, pour ensuite vous introduire dans un minuscule appartement. J'accepte de jouer le jeu de cette conspiration et je tairai également le nom de ce guide qui connaît trop bien chaque détail de l'univers inattendu dont il est le gardien. Il vous reçoit avec l'élégance de la Vieille Europe, d'un autre temps, à quelques pas des *dealers* et des mendiants de la périphérie de SoHo. L'impression d'avoir franchi une frontière est très forte lorsqu'on s'avance de plus en plus vers ces meubles d'époque, ces bibelots, ces statuette. Nous attrapons notre propre reflet dans un des miroirs ou dans la vitrine remplie d'objets hétéroclites, nous sommes vus et pouvons voir tout l'univers sur un plateau à fruits rempli d'ampoules de Noël, mais élevées au rang d'un « panopticum ». L'autobiographie d'Alice Toklas et d'autres livres sur une table, une vieille radio d'où sortent les sons distorsionnés de chansonnettes, nous ramènent dans un « ailleurs ». Plusieurs tableaux au ton sépia représentent Gertrude Stein, son atelier,



IRWIN, NSK CONSULATE FLORENCE, 1993.



IRWIN, KAPITAL, 1990, «GRAVITATION 0», DÉTAIL, MATÉRIAUX MIXTES, 80 X 80".

et l'espace, l'hôte en noir nous permet discrètement de scruter les objets et les images qui, à chaque fois, révèlent de nouvelles irrégularités. Les syncopes de l'oubli, ou au contraire l'emphase sur la matérialité surtravaillée, font en sorte que l'objet demande d'être réexaminé de plus près, pour faire découvrir qu'en effet, « ceci n'est pas une pipe ».

Dehors, tout bouge en vitesse, ici la nouvelle temporalité qui se laisse dévoiler en douceur, tout comme le détail par une descente dans l'infinitésimal. Ce temps encapsulé est à la fois porteur d'une marque précise et suspendue, moment de tous les moments qui neutralise le cadre. Stimulation de l'imaginaire par la simulation, le Salon est le lieu des lieux, aussi non-lieu d'une expérience tout à fait unique.

Avec ce projet, un double site sacré est remis en question. Le Salon de Fleurus connaît une reconstruction déviante, à partir de mots relus, de poses reprises et d'images reproduites. Le Salon new-yorkais est le résultat d'une subversion au-delà du simple triomphe de l'artifice ou de la copie. Car c'est vrai, l'original n'a plus raison d'être, tout comme l'auteur de ce projet qui ébranle les infrastructures de présentation de l'œuvre. Le lieu d'exposition et toute la stratégie muséale se voient détournés vers cet espace qui est ni privé, ni public selon la définition des « sphères ». Si on est patient, on peut découvrir sa nature qui touche à des zones beaucoup plus profondes et intimes. Nous pouvons ainsi dépasser nos limites perceptives habituelles et pénétrer dans un monde pri-

vé, archaïque qui n'est pas non plus alternatif, selon la définition qui l'opposerait au musée et à la galerie. Le Salon est alternatif parce qu'il construit un monde parallèle au nôtre, où le cadre est en expansion, et en même temps se replie vers notre espace mental. La reconstruction mène à actualiser un monde imaginaire où la mémoire se voit « installée » dans un lieu physique doté d'une force mythique. Le fantôme de Stein et celui de l'Artiste sans nom se rencontrent dans un appartement où les objets bougent et changent de place. Au fur et à mesure qu'ils sont vendus, ils sont remplacés par d'autres. Le Salon change de morphologie au gré de ces permutations par une main invisible. Il sort encore une fois du cadre qui, au départ, semblait enfermé dans la rigidité de ses formes archétypales : le rectangle, ensuite le cercle. Et le Salon se multiplie. À travers l'Europe, d'autres Salons de Fleurus ouvrent leurs portes et montrent la collection d'objets qui font éclater la frontière entre vrai et faux, original et copie, réalité et fiction.

ALICE

De Makavejev à Gržinić, du NSK au projet du Salon, il s'agit d'artistes qui portent dans leurs déplacements la marque d'une esthétique de guerre. Pour tous la reconstruction devient un moyen efficace de survie par la création d'espaces alternatifs. Survie d'abord intellectuelle et artistique, parfois politique, à partir d'un exil. Porteurs d'héritages multiples, transmetteurs de la mémoire de l'Est, ils créent des univers parallèles. Ce geste artistique leur permet de coopérer avec la catastrophe au lieu de l'éviter. Un nouvel état, ou état artistique, rend la survie possible. De ce lieu critique et système ouvert, ils peuvent ensuite réévaluer l'histoire à partir de leur spécificité. La déterritorialité se traduit par une reterritorialité du corps, de l'image. De Dubrovnik à New York, en passant par Ljubljana et Belgrade, Alice dans les villes aboutit dans le monde merveilleux du Salon. Elle construit et déplace des mondes et met des objets de défense en orbite.

Ioana Georgescu est auteure et artiste; elle vit à Montréal.

The author discusses the work of Slovene artists Gržinić/Šmid and the collective IRWIN and of filmmaker Dusan Makavejev in terms of geographic, political and physical identity. Their production – videos, films, installations – displays an aesthetics of crisis where subversion, displacement and reconstruction are the tools for survival. By “collaborating with catastrophe” instead of avoiding it, these artists test the boundaries of personal and territorial definitions.

même le Salon où nous avons pénétré. Les traits de Stein suivent l'accident des nervures d'un fin travail de marqueterie. La toile ayant cédé la place au bois, la dimension sacrée de l'icône se voit amplifiée par cet échange. Pour un instant, on croirait voir notre propre image dans le tableau, sentiment d'ailleurs accentué par les miroirs qui nous enfonce de plus en plus dans un jeu de cadres qui découpent d'abord l'espace selon des contours réguliers, pour ensuite se déplier dans des zones libérées de la forme rectangulaire ou ronde. En silence, ou prêt à des discussions philosophiques sur le temps



TRANSNATIONAL OBJECTS
Commodities in Postcolonial Displacement

THEY SAY IT IS THE
WAY FINGERS REE
AGAINST EACH O
THAT YOU CAN T
KAM HER CHILD
SHEUNA BELIEV
SEEING IS BELIEF
THE STILL FROM
PHOTO COURTES
THE ARTIST.

Films that
teach the bo
nationalist na
nationalist doc
national doc
the interna
normal bound
the levelling a
national cap
then, traces th
intermixing
the nation bo
Document
normal even w
Objects that
opora and in
national cultu
through subj
the transnati
ing process o
tain the po
have been. Fi
by decoding
relations, th
might consti
national indepe
Nativity? If th
potic movem
these films es
that "emigra
of capital, po
By follow
these films de
respects the
situation. Gl
period of col
ness of mark
and of a notio
it is a trend t

"THEY SAY IT IS THE
WAY FINGERS REST
AGAINST EACH OTHER
THAT YOU CAN TELL
I AM HER CHILD,"
SHAUNA BEHARRY,
SEEING IS BELIEVING,
1992, STILL FROM VIDEO;
PHOTO: COURTESY
THE ARTIST.

LAURA U. MARKS

Films that are produced in contexts that breach the boundaries of nation and question nationalist narratives can be called transnationalist documentaries.¹ They neither describe international trajectories that leave national boundaries intact, nor remain within the levelling and totalizing narratives of multinational capital. Transnational documentary, then, traces the effects of cultural and national intermixing at a scale that is smaller than the nation but also crosses among nations.

Documentary film then can be transnational even when its subjects are stationary. Objects that travel along paths of human diaspora and international trade encode post-colonial cultural displacement. Commodities, though subject to the deracinating flow of the transnational economy and the censoring process of official history, nevertheless retain the power to tell stories of where they have been. Films can document this process by decoding the displacements, and social relations, that objects carry. These films might constitute a subgenre of the transnational independent genre discussed by Hamid Naficy.² If that genre focuses on the diasporic movements of immigrants and exiles, these films excavate the traces left by things that "emigrate" due to similar global flows of capital, power and desire.

By following the movements of objects, these films describe a transnationalism that intersects the unifying movements of globalization. Globalization occurred during a period of colonial and postcolonial unification: of markets, of the nation-state, of time, and of a notion of the individual.³ As such, it is a trend that is already beginning to un-

ravel, as attested by increasing polyethnicity in nations, factional civil wars, and disputes over the definition of the individual in terms of human rights and citizenship. This new uncertainty about the status of global interconnections signifies not a retrenchment but the limits of the usefulness of the Western category of the nation-state. If globalization is a movement of unification, then transnationalism is a tendency that follows many of the same movements but often to contradict or complicate them. For example, if the establishment of nation-states around the globe has facilitated the dominance of multinational capitalism, then transnationalism would describe both the movements of capital among nation-states *and* the subversion of capitalist flows, such as barter or the diversion of commodities into unique objects.

The use of film to trace the movements of objects is not incidental. Meaning is embodied and communicated materially, both by objects and by film. The films here trace the transnational and intercultural movement that produces transnational objects. Film's ability to animate objects makes it a suitable medium to follow their transformations. Film is capable not only of following this process chronologically but also of discovering the value that inheres in objects: the discursive layers that take material form in them, the unresolved traumas that become embedded in their flesh, and the history of material interactions that they encode. Film has an archival quality that allows unresolved pasts to surface in the present of the image. For Gilles Deleuze,

It is as if the past surfaces in itself but in the shape of personalities which are independent, alienated, off-balance, in some sense embryonic, strangely active fossils, radioactive, inexplicable in the present where they surface, and all the more harmful and autonomous.⁴

Deleuze's terminology graphically evokes the way in which elements from the past may disrupt the present signified in an image. A recollection image is an image that exists on the plane of the present but has the power to evoke a plane of the past. If an event is represented as a smooth, consistent plane of meaning, a recollection image is a sharp point that punctures it with a chronological or discursive presence at odds with the present. In the cases below, the disjunction is not necessarily temporal as much as spatial. The movement among cultures creates the same sort of discursive disjunctions that the passage of time within a culture does. So when an image surfaces from another place, another culture, it disrupts the coherence of the plane of the present culture.

It is useful to bring anthropological approaches into the discussion of fetishism and representation that Marxist cultural critics have fostered. The generations following Marcel Mauss' germinal study of gift economies have tended to focus on the process of exchange itself. Lately, however, anthropologists have also been returning to the question of particular objects of exchange and describing how they move within and between cultures as not only a market exchange but also a cultural one. Their approach permits a certain obduracy of the object to remain, so that we can pay attention to its fetishistic quality, in contrast to other efforts



MARTA RODRIGUEZ, LOVE, WOMEN AND FLOWERS, 1989-90, FILM STILL; PHOTO: COURTESY WOMEN MAKE MOVIES.

to reduce transnational flows to simply the flows of capital or of signs.

There is no doubt that our world system is interconnected by the flows of capital and power. Similarly, there is no doubt that the postcolonial condition describes not only “third world” situations but a space we all inhabit, interconnected as we are by global flows. Nevertheless, this process of worldwide interconnection is more complex than an inevitable process of capitalist reification; it is incorrect, as well as Orientalist, to understand only “third-world” cultures to operate on gift-type economies while “first-world” economies are commodity-based through and through. Even objects that move in the apparently sanitized flows of transnational capital encode movements of cultural translation and mistranslation. Arjun Appadurai looks at these translation processes in the social life of an object in terms of knowledge: the continuities and discontinuities in knowledge between the producer and the consumer.⁵ There may be no knowledge gap in the local movement of a quart of peaches or the transnational movement of a car, both cases in which the producer

and consumer share knowledge about a commodity thanks to proximity or standardization. And large knowledge gaps mark the movement among cultures of objects that encode personal or ritual meaning. Film can follow an object as it embodies and communicates, or refuses to communicate, knowledge.

Appadurai complicates the Marxist notion of the commodity by understanding objects to move in and out of commodity status in the course of their lifetimes. In cross-cultural movement, an object’s “commodity status” is highly mobile; for example, a thing that is sacred in one society may be a commodity in another, and intercultural relations heighten the likelihood that an object may enter the commodity context of another society.⁶ Objects may pass in and out of identities as commodity, gift, ritual object, or trash.

The films I will discuss begin with the relatively simple transnational conversions of labor to capital, and move more idiosyncratic and intimate travels of transnational objects. First are those films that trace the movement of an object as it shakes the traces

of local cultures to become a deracinated, transnational commodity. The transnational object in Amos Gitai’s *Ananas* (1983) is a can of pineapple. Its contents are produced in Hawai’i, label printed in China, can assembled in the U.S., and so on. The traces of humans who smelted the steel, cut down the fruit, and ran the printing press would be utterly lost, as in most commodities, were it not for Gitai’s excavation, which de-alienates their labor.

In Marta Rodriguez’s *Love, Women and Flowers* (1989/90) the transnational object is a carnation that travels from Colombian hothouse to KLM jet to European florist. The film takes a highly cultivated flower – it seems to grow right in the refrigerator – and endows it with the haunting histories of women’s labor. The flower’s low cost in Amsterdam reflects union-busting in Bogotá; its conventional length is the product of women who mechanically lop off extra buds; its unblemished uniformity results from toxic fungicides that cause workers to sicken and die. In Deleuze’s terms, the carnation is a recollection-image of women’s work, pain and solidarity. In Appadurai’s

terms, the fil
about the con
women labor,
Northerners to
undertake the
ing human lab
ness, it is ha
presence in
communication
are absolutely
capital.
More compl
endow objects
ery and transfo
exploited the tra
objects experien
times, in films
(1969), and rec
Here what mov
led to Nigeria,
of Rouch’s Ni
brought in the
miniature mo
elopment, the
marked by mag
ation of cultur
ment has agreee
the three Nige
justice on the
sthis ritual of
windmill with
causes a field
right on the bu
Another sort
ment of commo
ing and erasi
that which reco
get as it becom
Rouch’s Car
bach and La
lmas (1992), fi
of cultural trans
an objects inco
the films like
process of com
e-values into
ritual creation
solation. The
ows the traffi
hian Beze be
hick-City, show
hly desire to m
the histories, an
that desire. E
ature massive
jects and the
es and mud. A
the recollectio
one of the col
several beauty
the Americas c
they are buyin
of human histor

terms, the film infills a knowledge gap about the conditions in which Colombian women labor, a gap that makes it easier for Northerners to buy the flowers. These films undertake the Marxist work of reconstituting human labor to powerful effect. Nevertheless, it is hard to see the traces of human presence in these objects as any sort of communication: mass-produced commodities are absolutely deracinated by transnational capital.

More complex intercultural movements endow objects with greater powers of memory and transformation. Jean Rouch has long exploited the transformations that people and objects experience as they cross between cultures, in films like *Jaguar* (1971), *Petit à petit* (1969), and recently *Madame L'Eau* (1993). Here what moves is windmills, from Holland to Nigeria, supposedly at the inspiration of Rouch's Nigerian friends to relieve the drought in their region. Rather than being a miniature model of World Bank-style development, the importation of windmills is marked by magic and the mutual contamination of cultures. After the Dutch government has agreed to donate three windmills, the three Nigerians perform a divination sacrifice on the Dutch seacoast. Perhaps it is this ritual of translation that invests the windmill with non-Dutch powers, so that it causes a field of tulips to spring up overnight on the banks of the Niger.

Another sort of film that traces the movement of commodities transnationally, gathering and erasing meanings as they go, is that which reconstitutes the path of an object as it becomes commoditized. Dennis O'Rourke's *Cannibal Tours* (1988) and Ilsa Barbach and Lucien Taylor's *In and Out of Africa* (1992), for example, trace the process of cultural translation that makes local African objects into artifacts for export. However, films like these follow not simply the process of commodification of indigenous use-values into exchange-values, but the willful creation of fetishes in transcultural translation. The latter especially, which follows the traffic of the Muslim merchant Gabai Baare between West Africa and New York City, shows how Westerners desperately desire to import not just commodities but histories, and how go-betweens pander to that desire. Baare hires African workers to carve massive numbers of traditional ritual objects and then age them with root-based dyes and mud. Again, the fake antiques prove to be recollection-images that put the lie to some of the collectors' lofty notions of the universal beauty of African sculpture. When the American collectors buy these objects, they are buying, simply, aura: the encoding of human history in an object.



DENNIS O'ROURKE, *CANNIBAL TOURS*, 1988, FILM STILL; PHOTO: COURTESY DIRECT CINEMA LIMITED, SANTA MONICA, CA.

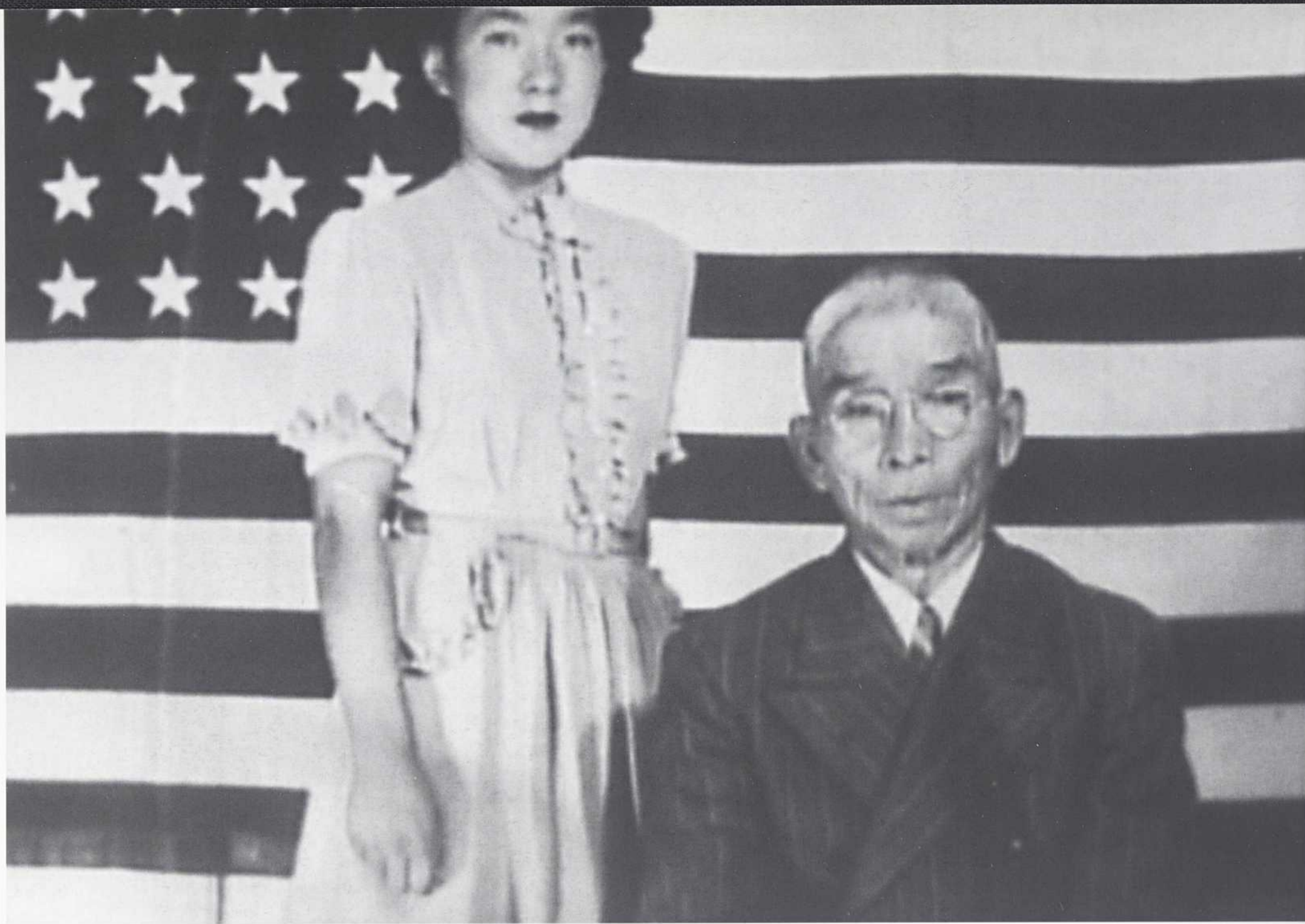
Other films trace the movement of objects whose meaning resides least in their identity as commodities and most as personal fetishes with the power to release memories. These processes are not "merely" personal but rather suggest how the personal and idiosyncratic may be the only visible aspect of widespread cultural flows.⁶ The significance of this transnational movement cannot be underestimated. How often have memories that were seen as "only" private proved to be the sole repositories of diasporic cultures? It is important to take seriously what seem to be isolated and idiosyncratic phenomena, because they may prove to be the only level at which widespread cultural movements are able to speak.

The transnational object in Rea Tajiri's *History and Memory: For Akiko and Takashige* (1991) is a wooden bird her mother carved in the Japanese-American detention camp. It comes to resonate on another historical level when Tajiri finds a photo of the bird-carving class in the National Archives. One day, going through a box of documents from the internment camps, Tajiri comes across a photograph of a roomful of people working at long tables, labeled "Bird-carving class, August 1941." The archive – in this case, the literal archive – is as ignorant of Mrs. Tajiri's private history as she is willfully amnesiac of it. The bird, traveling from the prison camp to the family home, embodies a recollection that is now lost. The carved

figure that now resides in Mrs. Tajiri's jewelry box is material evidence of a trauma she has almost wholly forgotten.

In Shauna Beharry's *Seeing Is Believing* (1991), it is the sari of her deceased mother that works like a fetish. The artist, mourning, is unable to remember her mother by looking at photographs of her. It is only when she puts on her mother's sari that she feels she has "climbed into her skin." The feel of the fabric awakens a flood of memories lost in the family's movement from India to Europe to Canada. Both *History and Memory* and *Seeing Is Believing* restore the history that has become fossilized in an object. Ultimately they de-fetishize the object, by teasing out the narrative it contains.

As these examples demonstrate, some objects embody memory as well as labor. Theories of fetishism describe how a value comes to inhere in objects that is not reducible to commodification. Of the many theories of the fetish that operate in anthropology, psychoanalysis and Marxist analysis, I focus on those that explicitly attend to it in terms of a series of historical, intercultural displacements. Objects can encode cultural knowledges that become buried in the process of temporal or geographic displacement but are volatile when reactivated by memory – like fossils, or what C. Nadia Seremetakis calls "the stratigraphic witness of the artifact."⁸ Fetishes get their power not by representing that which is pow-



REA TAJIRI, HISTORY AND MEMORY: FOR AKIKO AND TAKASHIGE, 1991, FILM STILL; PHOTO: COURTESY WOMEN MAKE MOVIES.

erful but through *contact* with it, a contact whose materiality has been repressed. As such, they have an indexical relation to an original scene like that of a photograph. The objects I discuss here encode material conditions of displacement as well as discursive ruptures.

I attempt to build here a recuperative notion of fetishism, but certainly the critical notion of fetishism is still at play in the transnational movement of objects. Fetishism aptly describes the violent colonialist impulse to metonymize living cultures and suspend them outside of time. Critics such as Edward Said, Johannes Fabian, Trinh T. Minh-ha and Homi Bhabha have skewered this fetishistic quality of colonialism with finality. I want to claim other meanings of fetishism in order to describe other aspects of transnational movement. For example, *In and Out of Africa* follows a trade route built precisely to materialize fetishistic colonial desires for a primitive authenticity. Yet in following this route, the film not only deconstructs the collectors' desire but also reveals that the African sculptures are precisely *intercultural* products. Commissioned by the trader Baare, they are the result of their African producers' reasoned second-guessing of Western collectors' fan-

tasies. This precisely meets the definition of the fetish proposed by William Pietz.

Pietz describes the fetish as a historical nexus of different material discourses, a node of meaning that is not proper to a single culture but produced in the abrasive contact between two. "In Marxist terms, one might say that the fetish is situated in the space of cultural revolution."⁹ Colonial power relations in particular, with their propensity for cross-breeding indigenous and imported meanings, are prime sites for the production of fetishes – which often turn out to be commodities as well. Pietz's etymology of the word *fetish* uncovers a long and complex history of colonization, appropriation and translation. Significantly, the notion of the fetish was mobilized during an imperial expansion predicated upon Enlightenment dichotomies. European intellectuals such as Marx borrowed the idea of the fetish from the written travelogues of European merchants, who portrayed African fetish worship as the perversion of rational self-interest.

If we understand fetishes as properly the product not of a single culture, but of the encounter between two, then we see how fetishes are produced not only in the course of built-up time, but also in the disjunctive

movement through space. Postcolonial life is producing these lateral fetishes at record speed as people become displaced, especially as they emigrate to their former colonizers' lands. Hence the proliferation of auratic objects in the gray areas of the global economy.

This fragmentary survey of the way film excavates the traces left by transnational objects has moved from films about the most abstract, highly commoditized of objects to films about the most personal. While the former are richest as records of the global movements of capital, the latter are best able to expose the cultural differences in which fetishes are produced. Let me end by demonstrating how films draw on the memory of the senses in order to draw out these cultural differences. As a record of sense memory, film is a medium for diasporan experience and other experiences of suppressed histories.

Both *History and Memory* and *Seeing Is Believing* draw on the ability of transnational objects to awaken sense memories (and of tactile memory to create a communication between daughters and mothers that words, and audiovisual images, could not). Non-visual sensory information is a casualty of commodification, and of the extraction of objects from their cultural contexts, as cu-

rator Laura Trippi points out. Discussing an installation by artist Sowon Kwon about the traffic in Asian porcelains, she notes that the work "calls attention to the way that conventions of fine art display, taking objects out of context, stimulate a tendency to experience vision as if it operated objectively, independently of the other senses and even outside the contingencies of history."¹⁰

The memory of the senses can be enlisted to discover the cultural histories of auratic objects lost to the flattening effect of cultural appropriation. Or, conversely, such objects may call forth buried cultural memories by eliciting the memory of the senses. In cultural transformation, and especially in the diasporic movement to the modernized West or from rural areas to metropolitan centers, where certain senses are devalued, information about specific cultural histories seems to get lost.

But perhaps it is not lost so much as encoded in ways it takes special skills to decode. Hamid Naficy writes that it is especially important to consider the non-audiovisual ways that exiles experience film and television:

The exiles produce their difference not just through what they see and hear but through their senses of smell, taste, and touch. Indeed, these aspects of the sensorium often provide, more than sight and hearing, poignant reminders of difference and of separation from homeland.¹¹

What is left out of expression registers somatically, in pain, nausea, memories of smells and caresses. How can knowledge be embodied in senses other than the visual? How can one form of sense knowledge embody another?

Vivian Sobchack has provided some important answers to how film evokes sense experience, by examining the relation between the film viewer and the film as a relation between two sensing bodies.¹² The film viewing experience sets up relays between the audiovisual image and the viewer's own circuits of memory, enriching the image with associations that are not simply semiotic but occur at the level of sense perception. I want to propose that an audiovisual medium can *remember* the experiences of other senses. Vision can evoke touch or smell, for example; sound can evoke the kinesthetic. But it is not simply a matter of association; senses can *translate* the experience of other senses. "Sensory memory is a form of storage. Storage is always the embodiment and conservation of experiences, persons and matter in form of alterity."¹³ Hence film itself can function like a fetish: it can encode a given material experience in altered form.

I do not want to speak of touch, smell and other senses as individual. They encode

collective, cultural experiences. The senses, however, are educated differently in different cultures and classes; sense memory is also inflected by gender. The primal scene in *History and Memory* is, significantly, one of touch. The single recollection image Tajiri attributes to her mother is of gurgling water that overflows her canteen. Its cool wetness as she splashes her face is a moment of relief on a hot, dusty day. A tiny puncture of pleasure in the eternal vigilance the woman must hold in order to survive the concentration camp, it will be the only image to remain years later, when that other narrative of deprivation has been put away.

Seeing Is Believing, as mentioned earlier, is a mourning piece. The tape evokes the closeness of daughter to mother expressed not in terms of vision, which would imply distance, but of touch. While Beharry tells her story, the camera looks closely at the silk fabric of a sari in a photo. When the tape superimposes a smaller image of the portrait on the folds of the sari, it emphasizes the startling difference between two ways of seeing. I realized that the tape had been using my vision as a sense of touch; I had not been looking at the image of the fabric so much as brushing it with the skin of my eyes. Beharry has said she wanted to "squeeze the touchability out of the photo."¹⁴ It makes us realize that memory may be encoded in touch, smell, or kinesthesia, more than vision. Between two cultures' regimes of sense knowledge, she suggests, memory can be lost in translation.

It is important not to overvalorize the theme of Western capitalist commodification versus non-Western integrity, but rather to see the dynamics by which objects change in cultural translation as a complex intercultural and interclass movement. Similarly, Beharry's excavations are not just about finding an Indian "voice" silenced by generations of life in the West. They are excavations of histories that were repressed at home as well. Fetishism as an intercultural relation involves a tremendous amount of translation, decipherment and excavation. And ultimately there is no question of getting to a truth about either culture, for the fetish is produced only in their power-mediated difference.

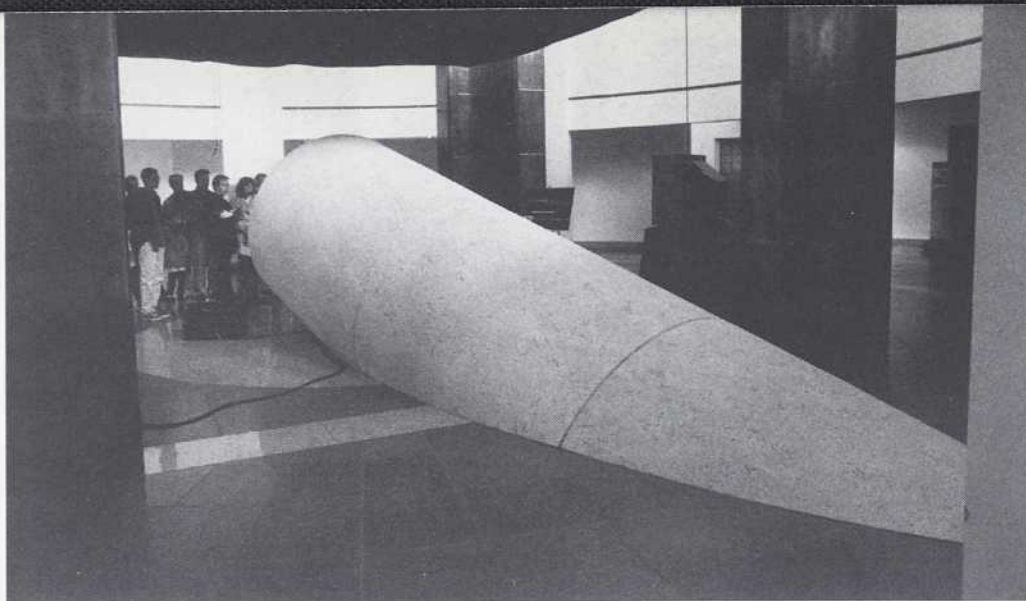
NOTES

1. Patricia Zimmermann and John Hess, "Notes Toward a Definition of a Transnational Documentary Practice," paper presented at "Visible Evidence," Duke University, September 12, 1993. My title for this article alludes to D.W. Winnicott's theory of "transitional objects" which help subjects to reorganize and make themselves anew. They might also describe fetish objects created in transcultural move-

2. D.W. Winnicott, "Transitional Objects and Transitional Phenomena," in *Essential Papers on Object Relations*, P. Buckley, ed., New York: NYU, 1986.
3. Hamid Naficy, "Phobic Spaces and Liminal Panics," *East West Film Journal*, Vol. 8, No. 2, 1994.
4. Roland Robertson, "Mapping the Global Condition," in *Global Culture*, Mike Featherstone, ed., London: Sage, 1990, p. 27.
5. Gilles Deleuze, *Cinema 2*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, pp. 112-13.
6. Arjun Appadurai, "Commodities and the Politics of Value," in *The Social Life of Things*, ed. Appadurai, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1986, pp. 42-44.
7. *Ibid.*, pp. 14-17.
8. C. Nadia Seremetakis, ed., *The Senses Still*, Boulder: Westview, 1994, p. 135.
9. *Ibid.*
10. William Pietz, "The Problem of the Fetish, II," *Res* 13 (Spring 1987), p. 10.
11. Laura Trippi, "Globalization," in *Trade Routes*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1993.
12. Hamid Naficy, *The Making of Exile Cultures*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 152-53.
13. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye*, Princeton University Press, 1992.
14. C. Nadia Seremetakis, "The Memory of the Senses," in *Visualizing Theory*, Lucien Taylor, ed., New York: Routledge, 1994, p. 216.
15. Shauna Beharry, interview with the author, May 1, 1993.

Laura U. Marks is a writer and curator. She is a fellow in the School of Critical Studies at California Institute of the Arts.

Cet essai explore des films et des vidéos récents qui retracent les effets de la mixité culturelle et interroge l'inviolabilité des frontières nationales: les « documentaires transnationaux ». La production discutée ici raconte l'histoire d'objets qui ont emprunté les routes de la diaspora humaine et celles du commerce international, incarnant les déplacements culturels engendrés par les migrations postcoloniales et la mondialisation des marchés. Théorisant sur ce genre, l'auteure a recours à la notion de fétiche, non seulement comme produit du désir colonialiste, mais aussi comme noyau de sens qui matérialise les différences interculturelles.



« L'HOMME EST DANS LE MONDE ... »

RÉGIS DURAND

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde [...] C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance: il est l'impossible qui ne peut être redonné que dans une foi. La croyance ne s'adressera plus à un monde autre, ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacée que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend...

Gilles Deleuze, *L'Image-temps*¹

19 SEPTEMBRE 1995, CENTRE
GEORGES POMPIDOU, PARIS

Maurice Benayoun attaque le percement d'un « tunnel virtuel » sous l'Atlantique, qui reliera le Centre Georges Pompidou au Musée d'art contemporain de Montréal entre le 20 et le 24 septembre 1995. Ainsi, peu de temps après l'achèvement d'un des grands chantiers utopiques de l'ère moderne des transports, le tunnel sous la Manche, le transit passe au virtuel, le « forage » s'attaque à des couches d'images numériques immatériellement stockées dans les logiciels d'un ordinateur. L'explorateur pilote ce forage à sa guise, et se repère dans ce paysage virtuel grâce au son d'une partition musicale elle-même activée par les déplacements de la commande d'images. Fin des repères géologiques et spatio-temporels classiques, fin d'une certaine économie du visible qui reposait sur la croyance aux référents, aux objets du



CI-CONTRE ET CI-DESSUS: MAURICE BENAYOUN, LE TUNNEL SOUS L'ATLANTIQUE, 1995, ÉVÈNEMENT DE TÉLÉVISUALITÉ TRANSCONTINENTALE; PHOTO: (MICHEL DUBREUIL) ZONE PRODUCTIONS.

BILL VIOLA,
THE GREETING,
1995 (PHOTO
DE PLATEAU),
INSTALLATION
VIDÉO ET
SONORE, DANS
LE CADRE DE
L'EXPOSITION
BURIED
SECRETS,
BIENNALE DE
VENISE 1995;
PHOTO :
KIRA PEROV.



monde et aux valeurs économiques et symboliques qui leur étaient associées. Cette phrase terrible de Deleuze (« L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure »), que la domination des mondes virtuels pourrait sembler, d'une certaine manière, valider, paraît d'un coup relever du monde « d'avant » – un monde, certes, coupé de sa réalité, avec laquelle les liens sont brisés, un monde épuisé comme le personnage beckettien, mais dans lequel il reste possible de croire, pour continuer encore.

L'homme qui manipule le levier de commande de ses ordinateurs (ou celui qui porte le gant ou le costume de données) semble parti pour un tout autre voyage, avec ce mélange de jubilation enfantine et d'apathie qui caractérise ces incursions dans ces images sans monde visible, *anoptiques*².

Le « but » de ce voyage ? La cessation par lassitude ou, dans certains cas, une sorte de

flash, un orgasme du programme correctement accompli et se validant lui-même. « À cet instant », dit très joliment le communiqué de presse du tunnel virtuel, « et comme aboutissement de cette création virtuelle, les images des deux protagonistes se rencontreront et flotteront dans l'espace ».

8 SEPTEMBRE 1995,
AMERICAN CENTER, PARIS

Nicolas Bouvier, écrivain, photographe, grand voyageur, présente le film réalisé sur lui, *La Baleine et le hibou*, ainsi que ses photographies du Japon, et répond aux questions du public. Nicolas Bouvier est l'auteur d'un livre-culte, *L'Usage du monde*, dont le titre dit assez quels liens symboliques et matériels forts il entretient avec le réel – ceux de la grande alliance entre les signes et le monde, et entre l'individu et les signes. Le monde, pour Nicolas Bouvier, est un foi-

sonnement, un espace de déploiement et d'exploration de soi-même et de l'autre. Monde cartographique, y compris dans ses zones obscures, monde où le signe (le graphe, l'image) sert de guide et rend compte en même temps des découvertes. Monde d'efforts, d'épiphanies et de rencontres, de déterritorialisations violentes alternant avec des retours au pays d'origine, et dans lequel l'expérience de l'autre et de l'ailleurs vient nourrir une éducation interminable, une sagesse, ce que Michel Foucault appelait, après les Stoïciens, la conduite de soi.

Ce voyage initiatique à l'occidentale a une très longue et très fertile tradition, dans laquelle un sujet singulier s'extrait de son habitat et de sa condition, pour aller à la rencontre d'autre chose, et, d'une certaine manière, se l'approprier. Il s'appuie sur une métaphysique très forte de la vérité et de l'identité. Pourtant, il semble qu'il se fraye toujours déjà son chemin parmi les images et les récits antérieurs. Les voyageurs ne visitent pas des contrées mais les impressions et les traces de ceux qui les ont précédés, et chez lesquels ils ont puisé le désir de partir (Nicolas Bouvier parle du choc que fut pour lui le livre d'Henri Michaux, *Ecuador*; le narrateur melvillien, qui prend la mer comme on se suicide, n'en a pas moins lu tous les livres sur les baleines, etc.).

On est parfois surpris de la forme d'exotisme que pratiquent encore certains artistes aujourd'hui (Clemente en Inde, Barcelo au Mali, etc.). Comme s'ils injectaient directement un peu de ce réel-là dans leur art, pour le troubler ou le régénérer. Mais que dire des organisateurs d'expositions qui pratiquent une sorte d'équivalent de la *world music* en rapprochant des œuvres d'origines les plus diverses sous de fragiles prétextes (par exemple, l'exposition « Transculture » à la dernière Biennale de Venise; touche irrésistible, une jonque chinoise était amarrée devant le palais où se tenait l'exposition, pour évoquer le périple de Marco Polo...).

25 AOÛT, BIENNALE DE VENISE,
PAVILLON DES ÉTATS-UNIS

Les installations vidéo de Bill Viola, parce qu'il s'agit d'un grand artiste, nous donnent une certaine idée de ce que peut être un transit dans des zones inédites de la conscience sensible, loin de la naïveté de certaines opérations qui, sous le couvert de « nouvelles technologies », restent prises dans un régime très traditionnel de l'imaginaire et du visible.

Ces zones, chez Viola, peuvent être de l'ordre de l'infra-sensible. Le jeu de l'extrême ralenti, par exemple, qui fait apparaître dans le son et dans l'image des couches de matières insoupçonnées. Certaines œuvres des

dernières années jouent aussi, comme chez Gary Hill, sur une forme d'interactivité et les ambiguïtés (toutes jamesiennes, si l'on y réfléchit) de la notion de présence. Mais c'est la dernière œuvre du parcours vénitien qui m'intéresse en l'occurrence. Cette pièce, *The Greeting*, se présente comme une séquence vidéo, en très grand ralenti, de la rencontre de trois femmes dans un espace extérieur indéterminé. Le spectateur féru d'histoire de l'art repère assez vite qu'il s'agit d'une réinterprétation d'un tableau de Pontormo, sans doute la *Visitation* de l'Église San Michele (à Carmignano, près de Florence). Ce n'est donc pas la projection ralentie à l'extrême d'une scène de type cinématographique (cet analogue du mouvement réel), mais plutôt l'animation ou la simulation animée d'un tableau. Est-ce là l'annonce d'un nouveau type de produit culturel (après les mises en images de la vie des peintres et de leur activité créatrice)? Faire bouger les tableaux, les animer, telles pourraient être les tentations d'une industrie culturelle dégradée (la publicité pointe déjà son nez dans ce domaine). L'œuvre de Viola est bien sûr tout autre chose, elle effectue notamment une condensation assez remarquable de l'idée d'espace et de celle de temps telles qu'elles peuvent être éprouvées à travers l'art. Il y a pourtant en elle (ironiquement sans doute) la tentation d'un maniérisme contemporain, dans le désir de donner un corps paradoxal au temps suspendu du tableau, dans les nombreux paradoxes qu'elle instaure dans la relation au spectateur, et notamment ce caractère de *disjonction* dans lequel on a pu voir une des caractéristiques principales du maniérisme³.

20 SEPTEMBRE 1995,
MUSÉE NATIONAL DES ARTS
D'AFRIQUE ET D'OCÉANIE, PARIS

Cinq artistes (un par continent, donc) réunis dans une « Galerie des 5 continents », par Jean-Hubert Martin (« Les Magiciens de la terre »), commissaire de l'exposition. Je ne m'attarde pas sur la confrontation elle-même (*world painting*), redoublée d'ailleurs de l'intérieur par les artistes qui ont choisi de mêler à leurs œuvres des objets d'art ou des artefacts de la même culture mais d'une époque différente (voyage dans le temps en même temps que dans l'espace). Je note simplement ceci : Huang Yong Ping a réalisé une œuvre, *Theatrum Mundi*, qui est une sorte de vaste arène ou cage grillagée sur laquelle ouvrent, par un système de trappes, des dizaines de petites cages annexes qui libèrent alors des animaux d'espèces variées – scorpions, serpents, mygales, papillons, sauterelles, petits insectes divers. Ces espèces se rencontrent dans l'arène et s'entre-tuent à des rythmes divers.

Spectacle fascinant (on se souvient qu'une première version de l'œuvre, présentée à Beaubourg dans le cadre de l'exposition « Hors limites », avait frustré les visiteurs de son spectacle en temps réel, à la suite semble-t-il de l'intervention d'une ligue de protection des animaux). Ici, tout est parfait, la métaphore du théâtre du monde, spectateurs-voyeurs compris, fonctionne à merveille. Quelqu'un dit dans la foule : « C'est Sarajevo comme modèle des relations entre les espèces ». En effet, la Bosnie a bien été pendant quatre ans, sous le regard de toutes sortes d'observateurs appointés et des caméras de télévision, un théâtre privilégié d'observation de la violence et de la guerre – cette guerre, Baudrillard le faisait observer récemment, dont les nations avancées ne veulent plus entendre parler pour elles-mêmes, si ce n'est sous sa forme télécommandée, quasi virtuelle.

La puissante métaphore du *theatrum mundi*, si riche d'effets philosophiques et artistiques depuis le moyen-âge, a elle aussi basculé dans l'univers de la dérision et de la simulation. L'intelligence de l'œuvre de Ping est d'en avoir mis en scène, de manière ambiguë, la dégradation en même temps que la cruauté toujours active.

PARIS,
SEPTEMBRE-OCTOBRE 1995

Lecture du dernier ouvrage de Paul Virilio, *La Vitesse de libération* (Galilée, 1995), que je commence alors même que je rédige ces notes pour *Parachute*. Pour Virilio, nous sommes arrivés au stade où s'impose, « à côté des intervalles classiques du genre *espace* et du genre *temps* », un « troisième et dernier intervalle » du genre *lumière*. Fin du « voyage » géographique au sens où l'homme l'a longtemps entendu et pratiqué; et triomphe du temps réel, un temps présent « continué », « dilaté », sur les notions traditionnelles de temps et d'espace :

Avec la soudaine mais discrète « dilatation du présent », d'un temps mondialisé par les télétechnologies, le temps présent occupe la place centrale, non seulement de l'histoire (entre passé et futur), mais surtout, de la géographie du *globe*, au point que l'on vient d'initier un nouveau vocable, celui de la *glocalisation*, pour désigner cette toute dernière centralité du temps réel qui n'est autre que ce « milieu supraconducteur » n'offrant aucune résistance à l'électrodynamique des impulsions télématiques... (p. 165).

Derrière la terminologie (« *glocalisation* : terme anglo-saxon qui désigne le fait que désormais le *global* est inséparable du *local* ») plane le spectre d'une menace supplémentaire de disjonction et d'aliénation. Impossible de se prononcer sur ces analyses, qui ne sont ni millénaristes ni extatiques devant l'idée d'une catastrophe (comme c'est sou-

vent le cas chez Baudrillard, par exemple), mais de simples traductions ou projections d'idées en cours d'émergence. Il y a pourtant dans cette pensée un caractère d'anticipation, non pas au sens de la science-fiction, mais au sens boursier du terme – comme si le marché (ici la pensée spéculative) considérait l'événement comme accompli et en intégrait les conséquences sur la situation antérieure avant même qu'il se soit produit. C'est peut-être cela, la forme actuelle-future du voyage : une opération dans laquelle la vérité vient peu à peu prendre la place ou la forme que la pensée spéculative lui a assignée. C'est, au fond, la réverbération lointaine, méconnaissable, de l'implosion moderniste, qui a sous-tendu toutes les mythologies de la crise, de l'aliénation, et de leurs résolutions successives, et dont Yeats a donné la métaphore définitive (dans *Sailing to Byzantium*). Le centre s'effondre et n'est plus nulle part, la circonférence est partout. La différence est que pour nous il n'y aurait plus de Byzance vers où voguer, simplement l'instant incommensurablement dilaté d'un départ, du présent d'un départ sans destination.

NOTES

1. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 223.
2. L'expression est d'Alain Renaud-Alain, « L'Image sans gravité. La forme image aux risques de l'information », *Revue d'esthétique*, 25, 1994, p. 11-23.
3. Voir sur ce point l'essai de Patrick Mauries (qui s'appuie sur de nombreuses autres recherches dans le même sens), *Maniérismes*, Paris, Éditions du Regard, 1983.

Régis Durand, universitaire et critique d'art, est actuellement à la Délégation aux Arts Plastiques, Ministère de la Culture, à Paris.

Writing a diary of sorts, the author reflects upon various aesthetic experiences. A virtual tunnel by artist Maurice Benayoun connecting Montréal to Paris, Paul Virilio's latest book, artworks by Bill Viola and Huang Yong Ping are all included in this comment on a renewed, and sometimes alienated, relationship to time and space.

THEATRUM BOTANICUM

Le jardin de la Fondation Cartier pour l'art contemporain

LOTHAR BAUMGARTEN

Le monde dans un cristal, le jardin comme métaphore de l'univers.

Des archétypes d'ordre spatial existent, au niveau non de la forme mais du concept. Ils sont indépendants du temps, du lieu, des conditions psychologiques et sociales ou des expressions individuelles. Pour parvenir à un dialogue entre une structure abstraite et une formule à l'usage du public, un espace doit être structuré de façon à révéler sa propre grammaire au sein d'un environnement architectural et urbain.

Mesures et proportions sont les instruments de ma pensée. Cette pratique esthétique est fondée sur une analyse de l'ordre spatial. L'œuvre est une construction mentale qui prend forme à travers la réflexion de tous les détails présents dans un contexte architectural donné. Pour arriver à la transformation d'un ensemble spatial, il faut concevoir un canon de jugement et d'équilibre, et réunir tous les éléments nécessaires à sa matérialisation. La forme de l'espace, l'emplacement du site et ses conditions d'éclairage doivent être pris en considération et étudiés, tout autant que le cadre historique de référence et son utilisation future. Tous les éléments en jeu doivent être évalués en termes de mesure et de proportions; et les principes tectoniques élémentaires étudiés en fonction de l'espace. Cela implique que l'œuvre obéisse à une logique pragmatique quant à sa situation et à son élaboration. L'œuvre ainsi créée n'est pas une installation; c'est une forme d'art qui ne méconnaît pas l'environnement architectural existant et qui entre en dialogue avec lui à travers un agencement rationnel; c'est une mise en valeur de la sensualité enfouie au cœur de la forme et de son discours dialectique dans un contexte contemporain.

Au cours d'une promenade dans le parc Aue, au printemps 1992, lors de l'inauguration de Documenta IX, Marie-Claude Beaud m'a invité à réfléchir sur le projet d'un parc à Paris, pour la Fondation Cartier. L'essentiel de la réflexion sur cet espace quasi triangulaire devait porter sur son utilisation comme parc public, enchâssé dans un cadre urbain. Afin d'imposer un ordre aux contours très irréguliers du lieu, une structure épurée fut choisie, reposant sur cinq modules géométriques élémentaires inhérents à la forme du terrain:


Carré Rectangle Triangle Cercle Ellipse


The world in a crystal, the garden as a metaphor of the universe.

Archetypal orders of space exist not on an amorphous but on a conceptual level. They are independent of time, location, social and psychological conditions or individual expressions. To achieve a dialogue between an abstract structure and a formula for public use, a site must be structured to reveal its independent grammar within an architectural and urban environment.

The instrument of my thinking are measure and proportion. This aesthetic practice is centred in the analysis of spatial orders. A work is a construct through the reflection of all details represented in a given architectural context. To develop a canon of evaluation and balance, to achieve a transformation into an ensemble of space, all involved elements must be joined in its materialization. The shape of a space, the location of a site and its light conditions are considered and studied as well as the historic frame of reference and its contemporary use. All elements in play are controlled through measure and proportion. Their elementary tectonic principles are developed through concepts of space, which means that the work is logical and pragmatic in its placement and construction. A work so produced is not an installation; it is a form of art which does not ignore the existing architectural environment and which develops its artistic dialogue through its rational setting. It is about the sensual qualities which are embedded in the body of form and their dialectic discourse within contemporary contexts.

On a walk in the Aue Park at the opening of Documenta IX, in the spring of 1992, Marie-Claude Beaud invited me to think about a park in Paris for the Fondation Cartier. The significant consideration in reflecting on this quasi-triangular site, was its planned use as a public park set into an urban frame. To impose order on the highly irregular shape of the plot, a clarifying structure was chosen, based on five elementary geometric modules, inherent in the site itself.

Square Rectangle Triangle Circle Ellipse


ILLUSTRATIONS DE CE TEXTE: THEATRUM BOTANICUM (1992-1994), JARDIN IN PROGRESS, VUES D'ENSEMBLE; PHOTOS: LOTHAR BAUMGARTEN.
ILLUSTRATIONS FOR THIS ARTICLE: THEATRUM BOTANICUM (1992-94), GARDEN IN PROGRESS, INSTALLATION VIEWS; PHOTOS: COURTESY THE ARTIST.



universe.

ous but on
cation, so-
essions. To
a formula
dependent
ment.

proportion.

trial orders.

tails repre-

on of eval-

ensemble

materializa-

light conic

tic frame of

ay are con-

entary tec-

pace, which

placement

allation; it

chitectural

through its

ch are em-

urse within

umenta IX.

me to think

significant

site, was its

To impose

ifying struc-

ic modules.

Ellipse



& BAUMGARTEN
TEST THE ARTIST





Acanthe
Digitale
Prêle
Cardamine
Noyer
Violette
Libellule
Aconit
Fougère
Achillée
Châtaignier
Bourdon
Coquelicot
Hanneton
Mésange
bleue
Anémone
Sauge
Grandeberce
Robinier
Ailante
Chouette
Sumac
Iris
Merle noir
Pimprenelle
Mélampyre
des prés
Trèfle
Taupe
Crépis
Gypsophile
Géranium
Plaintaine
Ronce
Romarin
Belladone
Luzerne
Moineau
Cressonnette
Renouée
Fumeterre
Moutarde
Souris
Tabouret
Mauve
Bergeron-
nette
Verveine
Sureau
Rouge-gorge
Églantier
Troglodyte
Bouillon



OBERR. MEISTER, PARADIESGÄRTLEIN, C.1415, STÄDELSCHE KUNSTINSTITUT FRANKFURT A. M.; PHOTO: ARTOTHEK (MUNICH).

Dictées par les contours mêmes du lieu, ces cinq principales formes abstraites ont établi l'ordre géométrique permettant d'agencer l'espace comme une sculpture architecturale. Le défi consistait alors à imaginer une solution spécifique au contexte donné qui permette d'établir un dialogue entre les concepts spatiaux élémentaires, par l'utilisation de schémas classiques qui se sont manifestés au cours de toutes les périodes de l'histoire.

Le corps de verre du récent édifice de Jean Nouvel, le vieux mur qui enclôt le parc et recèle des souvenirs historiques, et le relief du terrain ont fait naître un besoin de donner une unité au lieu et à ses conditions spécifiques. Par toutes ses façades de verre, sa verticalité et sa grâce, la salle d'exposition fait écho aux arbres immenses du parc alentour, et dans son infinité translucide offre une perspective impressionnante de l'échelle humaine. Les reflets sombres des arbres sur la façade projettent des éclats de transparence sur l'intérieur puis s'estompent à l'extérieur avec les modulations infinies de la lumière. La qualité éphémère de cet espace miroir met le visiteur dans un état de perception ambiguë. Il n'y a pas de séparation définie entre le parc et la construction. Le sol et sa végétation font partie d'un tout. Il n'y a ni début ni fin. Des arbres solitaires semblent multiples. Tout est en mouvement, reflété dans le jeu des rythmes horizontaux et verticaux, et dans celui du changement des saisons. Des fragments du parc sont capturés par les damiers de verre de la structure architecturale. Réfractée par des prismes kaléidoscopiques, la lumière transforme le bâtiment en cristal. L'espace se mue en une surface reflétée; le parc sert d'écrin au bâtiment et le bâtiment met en valeur le feuillage. Des façades de verre, aux parois coulissantes, s'ouvrent sur le parc, transformant le bâtiment en vitrine. Et, intégrant ces éléments ainsi que le relief du terrain, une structure spatiale indépendante a été créée, en harmonie avec la présence du bâtiment et son cadre unique.

Derived from within the shape of the site, these five principal, abstract forms established the geometric order to mold the terrain as an architectural sculpture in itself. The challenge was to imagine a solution, particular to the existing conditions, to establish a dialogue of elementary spatial concepts by using classic formulas which have appeared throughout all historical periods.

The glass body of Jean Nouvel's new edifice, the old partition wall, containing the park and holding historical memories, and the elevation of the terrain, generated a need to unify the site and its specific conditions. With its high glass curtain walls, its verticality and grace, the exhibition hall echoes the trees of the surrounding park, and offers through its transparent infinity an impressive sense of human scale. Fleeting reflections of dark, ancient trees reveal the interior though the glass façades, while the ever-changing light of passing clouds bleaches out their mirrored image. The ephemeral quality of the translucent space renders the visitor's perception ambiguous. There is no defined separation between building and park; the ground and its vegetation are conceived as part of the whole. There is no beginning or end. Single trees appear multiplied. Everything is in motion, reflected in the play of horizontal and vertical rhythms, as well as seasonal changes. Fragments of the park are captured within the glass sections of the architectural grid. And refracted as if through kaleidoscopic prisms, light transforms the building into a crystal. Space becomes mirrored surface; the park presents the building and the building highlights its foliage. Panels of the glass façade slide open onto the park, turning the building into a vitrine. And reflecting further on this and on the steep elevation of the terrain, an independent spatial structure was invented to take into account the presence of the building and its unique surroundings.

Drawing an imagined circle into the triangular-shaped plot, the radius was found that determined the terrace structure. And



En inscrivant un cercle imaginaire à l'intérieur du triangle formé par le terrain, puis en déplaçant le centre de ce cercle le long de l'axe du bâtiment, le parcours du rayon détermine la structure de la terrasse et l'emplacement des gradins qui couvrent un tiers de ce cercle. Agencé en plates-formes, le flanc de la pente dicte la forme elliptique de la fontaine et celle de la terrasse voisine. Une surface d'herbe parcimonieuse mêlée d'une variété changeante de plantes sauvages prolonge le sol bétonné du bâtiment vers le rez-de-jardin et met en scène l'immense vitrine.

Dans ce jardin, élaboré selon une géométrie rationnelle de formes claires, à échelle humaine, et conçu comme un lieu de repos et de contemplation, la configuration de la terrasse et de la fontaine développe sa propre logique architecturale. Son langage subliminal est contrôlé par la pensée rationnelle et fondé sur des relations proportionnelles et des séquences cohérentes alors que son cadre est stimulé par l'intuition.

De grandes surfaces, y compris les terrasses et le croissant formé par la partie intérieure du rez-de-jardin entre le bâtiment et la fontaine, sont recouvertes d'un sol pauvre de « sablon », un fin sable silicieux de la vallée de l'Essonne près de Fontainebleau. Sa couleur et sa texture s'harmonisent avec la pierre de Massangis en Bourgogne, choisie comme matériau de construction de la fontaine et des terrasses. La pureté matérielle de la pierre et du sable répond à la fluidité du « cristal » et sa surface extérieure de verre et d'aluminium.

Une gamme de trente-cinq arbres d'essences différentes nouvellement plantés et une collection de plantes sauvages de France obéissent à un ordre secret qui réveille images et représentations iconographiques. Celles-ci ne peuvent être découvertes qu'à travers la capacité du spectateur à lire l'art et à imaginer l'énigme de l'espace structuré, dissimulée dans cet échange organique.

Délimités par un mur de verre autonome et haut de quatre

by shifting its center along the axis of the building, the placement of the tiered levels, proscribing one-third of the circle, became form. Divided in segments, the elevation of the rising slope ordered the elliptical shape of the fountain and the connecting terrace structure. A sparse grass surface mixed with a changing variety of native plants extends the building's concrete floor to the leveled ground and presents the huge "vitrine" on stage.

Conceiving the garden as a rational geometry of clear forms, proportional to human scale and as a place of rest and contemplation, the configuration of the terrace and fountain develops its own architectural logic. Its subliminal language is controlled by rational thinking, proportional relationships and coherent sequences, while its setting is stimulating through intuition.

Large areas, including the terraces and the crescent-shaped section between the building and the fountain, are covered with dry soil of sablon, a fine sand silicium from the Vallée de l'Essonne near Fontainebleau. Its colour and texture matches the Massangis stone from Bourgogne, chosen to build the fountain and terraces. The material purity of the stone and sand relate to the liquid appearance of the "crystal" and its outer surface, of glass and aluminum.

A range of thirty-five newly planted trees of different species and a collection of wild plants native to France obey an invisible order that visualizes iconographical configurations and images. This can be discovered through the viewer's ability to read art and to imagine the enigma of structured space, hidden in the organic interchange.

Marked by a four-story, free-standing glass wall, the garden and boulevard are divided into two separate and different spaces. Looked at through this huge glass window, the composed native plants appear framed as a painted image. The physical presence of the thick glass, which functions like a magnifying instrument

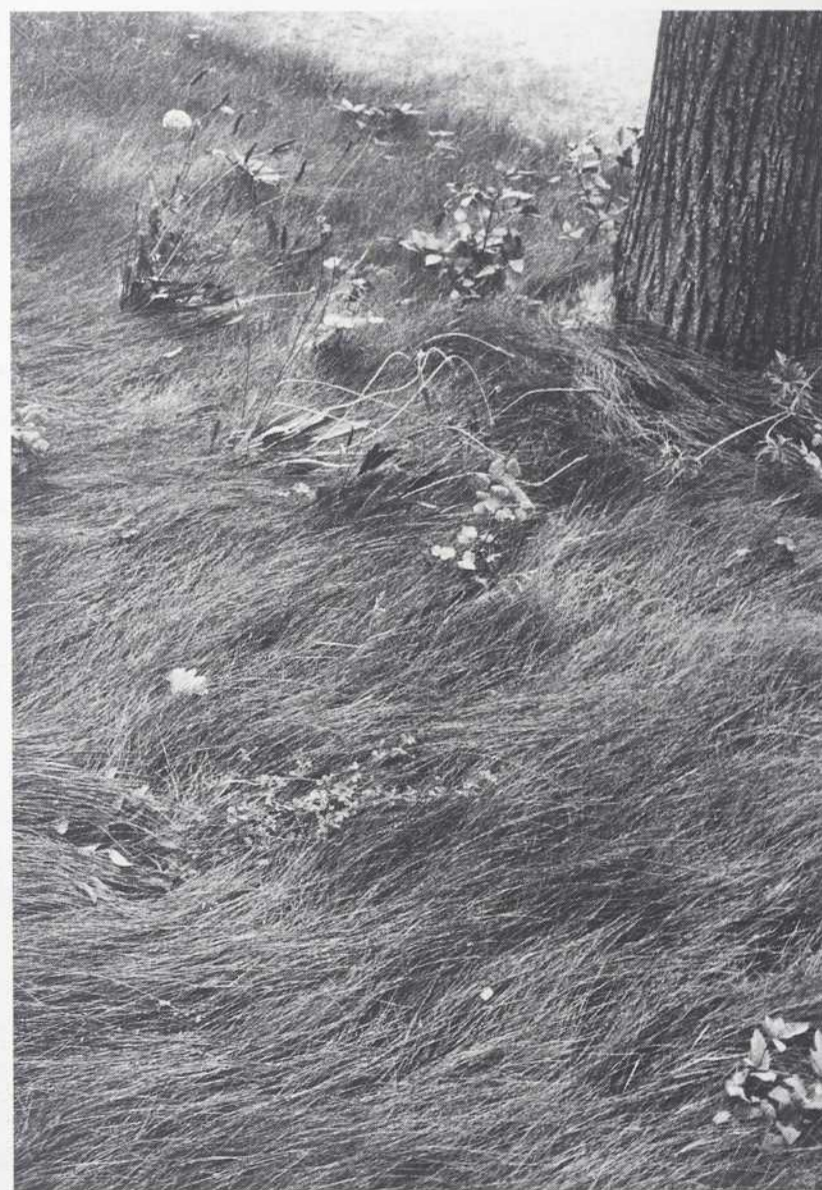


étages, le jardin et le boulevard sont divisés en deux espaces distincts. Vues à travers cette immense fenêtre de verre, les plantes sauvages semblent « encadrées » comme une image peinte. La présence matérielle du verre épais, qui agit comme une loupe ou le viseur d'un appareil photo, confère à la végétation un aspect tissé qui évoque une tapisserie des Gobelins. L'introduction de roses ou de tout autre fleur « décorative » dans ce contexte auraient transformé le site en vitrine de fleuriste parisien. Mon intention était plutôt de diriger le regard vers une vue de la végétation sauvage propre à la France et transplantée de façon inattendue en plein cœur de la ville.

Le système clos que forme ce jardin en tant que sculpture ne permet pas d'y accueillir d'autres formes d'art. Une sculpture ne peut pas être placée à l'intérieur d'une autre sculpture. Tous les nouveaux arbres ont été choisis en fonction de leur espèce, de leur forme et de leur taille et ont été disposés en conjonction avec ceux qui existaient déjà dans les jardins du voisinage, alors que la végétation poussant sur le vieux mur a été en partie conservée pour s'harmoniser à l'environnement dans son ensemble. Une variété de graines parsemées au hasard sur le sol composera sa propre structure sociobotanique, dont la croissance et la couleur seront déterminés par les conditions du sol et de luminosité. Pour l'instant, l'aménagement du jardin est en cours. D'autres arbres et d'autres buissons viendront. Ce sera finalement une question de patience et de passion que d'observer la transformation d'une idée en un espace vivant.

or the viewfinder of a camera, transforms the vegetation into the woven structure of a Gobelin tapestry. In this setting, roses or other "bouquet" plants would have turned the site into a showcase window of a Parisian flower shop. Rather, my intention was to guide attention towards a view of the wild vegetation common to France and unexpectedly transplanted into the center of the city.

The closed system of this garden as a sculpture does not allow the presence of other forms of art in the garden. A sculpture cannot be placed within another sculpture. All new trees were picked by species, shape and size and were planted in conjunction with those already existing in neighbouring gardens, while the overgrowth of the old wall was partly kept, in harmony with the overall setting. A variety of seeds strewn over the ground will form its own socio-botanical entity whose size and colour are determined by the given conditions of light and soil. The planting of the garden is still in progress. More trees and shrubs will come. Finally it will be a matter of patience and passion to observe the transformation of an idea into a living space.



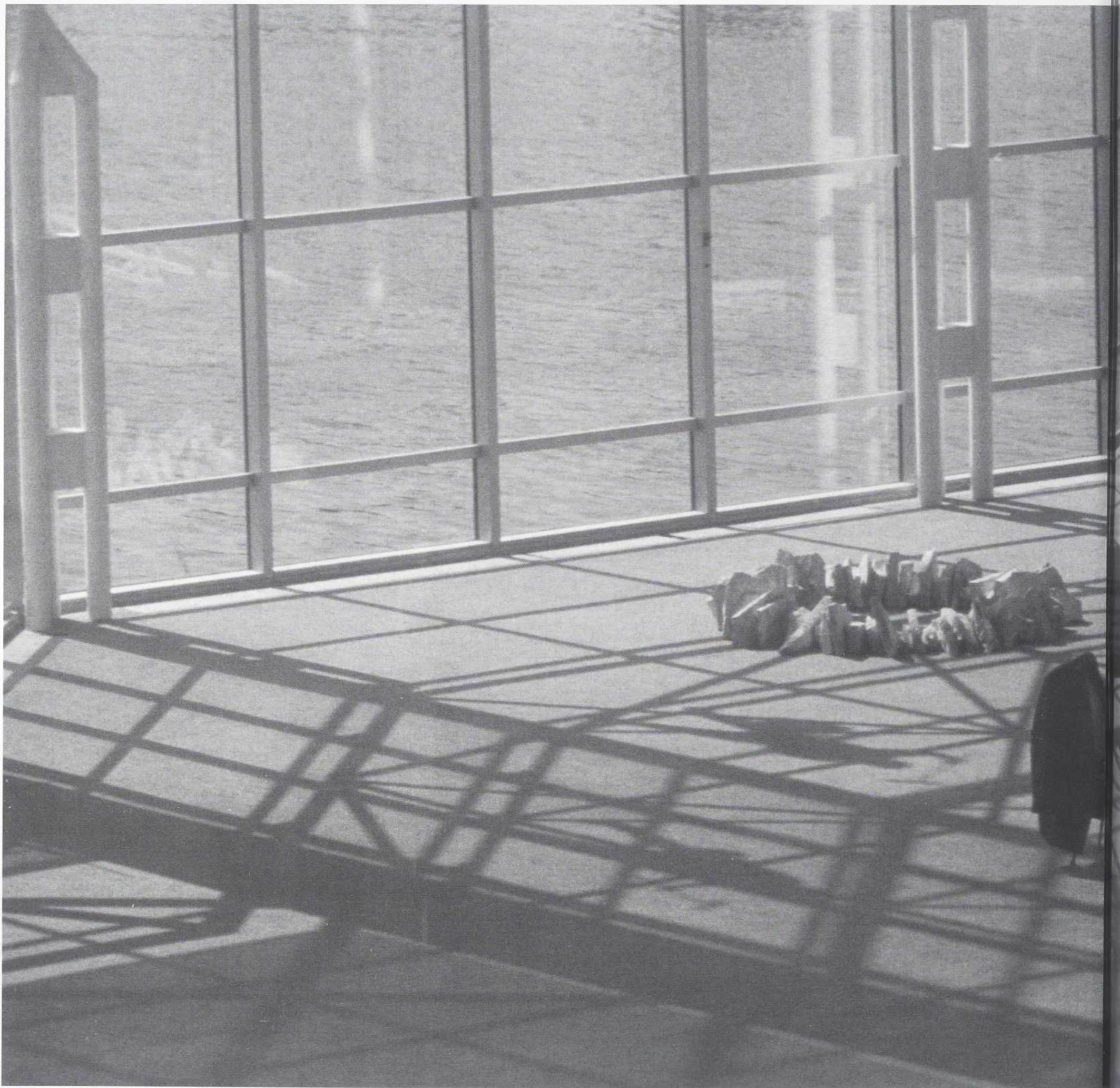
on into the
g, roses or
to a show-
ention was
a common
of the city,
es not al-
sculpture
trees were
onjunction
while the
y with the
ound will
our are de-
e planting
will come.
bserve the



MONTRÉAL

Notes sur la représentation de l'impossible

MARK LEWIS, DAS KAPITAL, 1995 (PHOTO DE PLATEAU). COURTESY PATRICK PAINTER IN

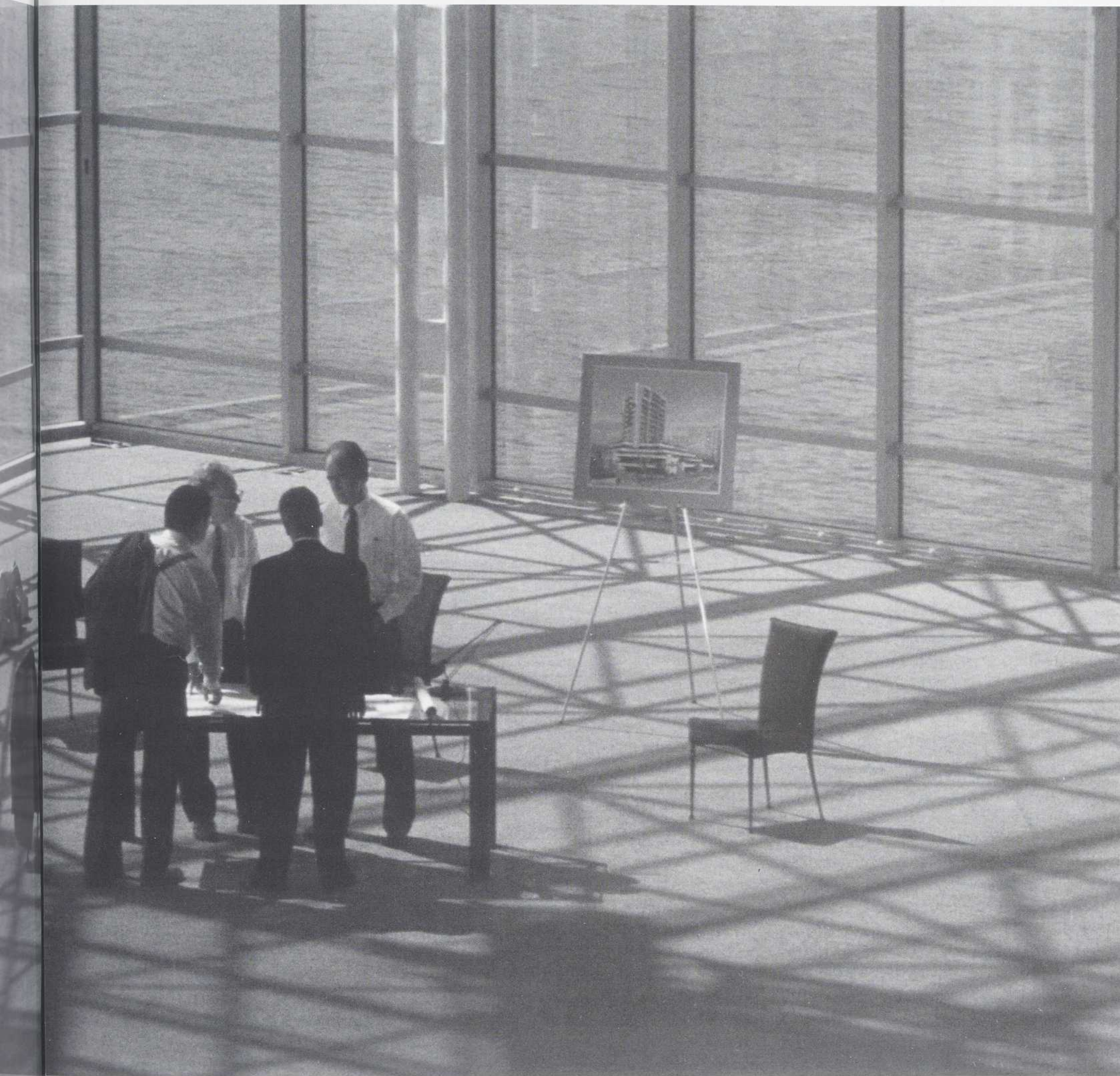


ÉAL VANCOUVER

JOHANNE LAMOUREUX

Les hasards du calendrier artistique font en sorte qu'au moment où je rédige cet article, *Two Impossible Films*, le dernier film de Mark Lewis, autour de Vancouver, « capitale du XXI^e siècle », vient de connaître sa pre-

mière dans le cadre de *L'Effet cinéma*, une exposition organisée par Réal Lussier au Musée d'art contemporain de Montréal, lequel est un des commanditaires du film. Or un autre de ses commanditaires, la nouvelle Morris and Helen Belkin Gallery, sur le campus de l'University of British Columbia, aura vu s'ouvrir *Seeing in Tongues/Le Bout de la langue*, une exposition que j'ai conçue



autour de quelques rapports entre la question linguistique et les arts visuels au Québec¹. Il m'est apparu qu'on pouvait voir en ce hasard l'occasion de réfléchir comment l'axe Montréal-Vancouver, en tant qu'il polarise la scène des arts visuels au Canada, opère une reformulation du fantasme géographique canadien, et qui plus est une reformulation de nature dénégative. C'est l'exercice auquel je souhaite me livrer, un peu sommairement, en ces pages, comme s'il s'agissait, dans un juste retour des choses, de penser Vancouver à partir de Montréal, après avoir pu penser Montréal, le milieu d'où et dont je parle, à partir de la distance à la fois stimulante et apaisante que m'offrirait l'invitation de Scott Watson. J'ai si souvent affirmé que la *site specificity* avait désormais moins à voir avec la prise en compte du lieu où l'on va (avec ce que Buren appelle le lieu d'accueil) qu'avec la possibilité d'articuler la tension entre des lieux (par exemple celui d'où l'on vient et celui dans lequel on est invité à s'inscrire), qu'il m'importait, en marge de l'exposition, et sur le mode de ce que j'appellerais une « téléspécificité du site » un peu paradoxale, de prendre acte de ma découverte de Vancouver, métropole culturelle.

L'EFFET TERRITOIRE

J'ai pour la première fois pris conscience d'une complémentarité ambiguë entre Montréal et Vancouver au moment où l'artiste et éditeur Bill Jones me demandait, il y a quelques années déjà, un article sur l'art au Québec pour un numéro spécial sur le Canada dans la revue américaine *Artsmagazine*. M'interrogeant sur les artistes qui allaient figurer dans l'essai, Jones me dit s'attendre à y trouver beaucoup de femmes (une attente que mon article tenta dès lors d'analyser); l'image doxique de la pratique artistique à Montréal lui apparaissait manifestement comme une espèce de pendant au légendaire Vancouver Boys' Club que forment les historiens d'art et artistes de l'University of British Columbia et leurs émules. Néanmoins une fréquentation régulière de Vancouver au cours des quelques années où j'ai travaillé à *Seeing in Tongues/Le Bout de la langue* a fini par me convaincre que ce rapport Montréal-Vancouver résonne au-delà de toute complémentarité sexuelle métaphorique. De même, il ne saurait non plus être réduit à une liste plus ou moins exhaustive de traits qui se recourent, et parmi lesquels on pourrait souligner les liens étroits qui unissent la scène des arts visuels et le milieu universitaire, ou un refus commun à liquider sans autre forme de procès les ambitions de la modernité. Il ne s'agit pas non

plus de suggérer ce rapprochement comme une espèce d'*aufhebung* ou de relève de la première métropole canadienne par la prochaine métropole canadienne: le vecteur temps n'est jamais très porteur de mythes ou d'emblèmes au Canada, terrassé qu'il est toujours par la prégnance des symbolisations de l'espace.

À première vue, on pourra certes envisager que l'axe Montréal-Vancouver, dans l'excentricité qu'il affiche, constitue une parfaite reconduction, version urbaine, du fantasme géographique canadien, *from coast to coast* comme le dit la devise; c'est-à-dire qu'il nomme le plus grand écart possible entre deux métropoles au Canada, comme s'il s'agissait là de figurer paradoxalement la notion de métropole, par définition une *concentration* urbaine rayonnante, selon la modalité bien canadienne de l'*expansion* territoriale, de la distance tracée. Mais dès qu'on connaît les milieux en question, force est d'admettre que ce n'est guère sur cette survivance d'un des mythes fondateurs du Canada que trouverait à s'étayer cette mise en rapport des deux villes. On peut bien rappeler que la Colombie Britannique ne se rallia à la Confédération canadienne qu'après avoir reçu l'assurance d'être reliée à l'est par le grand projet ferroviaire transcanadien; nous savons tous que cet itinéraire a fait faillite et qu'il n'existe dorénavant que sous la forme ruinée de quelques-uns de ses tronçons plus rentables.

L'EFFET MÉTROPOLE

Or le lien secret qui unit Montréal et Vancouver tient probablement davantage au fantasme métropolitain que chacune cultive en tournant le dos au territoire qui les sépare, en se tournant donc le dos l'une à l'autre au point d'en venir à se ressembler étrangement. L'une regarde vers l'est et l'autre vers l'ouest dans une même relative et parfois arrogante indifférence au centre, qu'on l'entende économiquement (Toronto et son univers de libre-échangistes) ou politiquement (Ottawa et le charme de ses subventions). Du même coup, Montréal et Vancouver sont aussi relativement indifférentes devant le grand récit géographique auquel se trouve souvent réduite l'histoire de l'art canadien, que ce soit à travers le parti-pris local ou le crédo régionaliste de plusieurs des institutions culturelles canadiennes. Cela n'a rien pour surprendre. On pourrait dire d'emblée que des lieux animés d'une ambition métropolitaine sont travaillés, de par leur volonté de s'inscrire dans le monde, d'un désir transnational. (Et il y aurait peut-être lieu d'analyser aussi le « non » montréalais au référendum à la lumière de ce facteur plu-

tôt que de s'enfermer dans les clivages traditionnels de langues et de classes.)

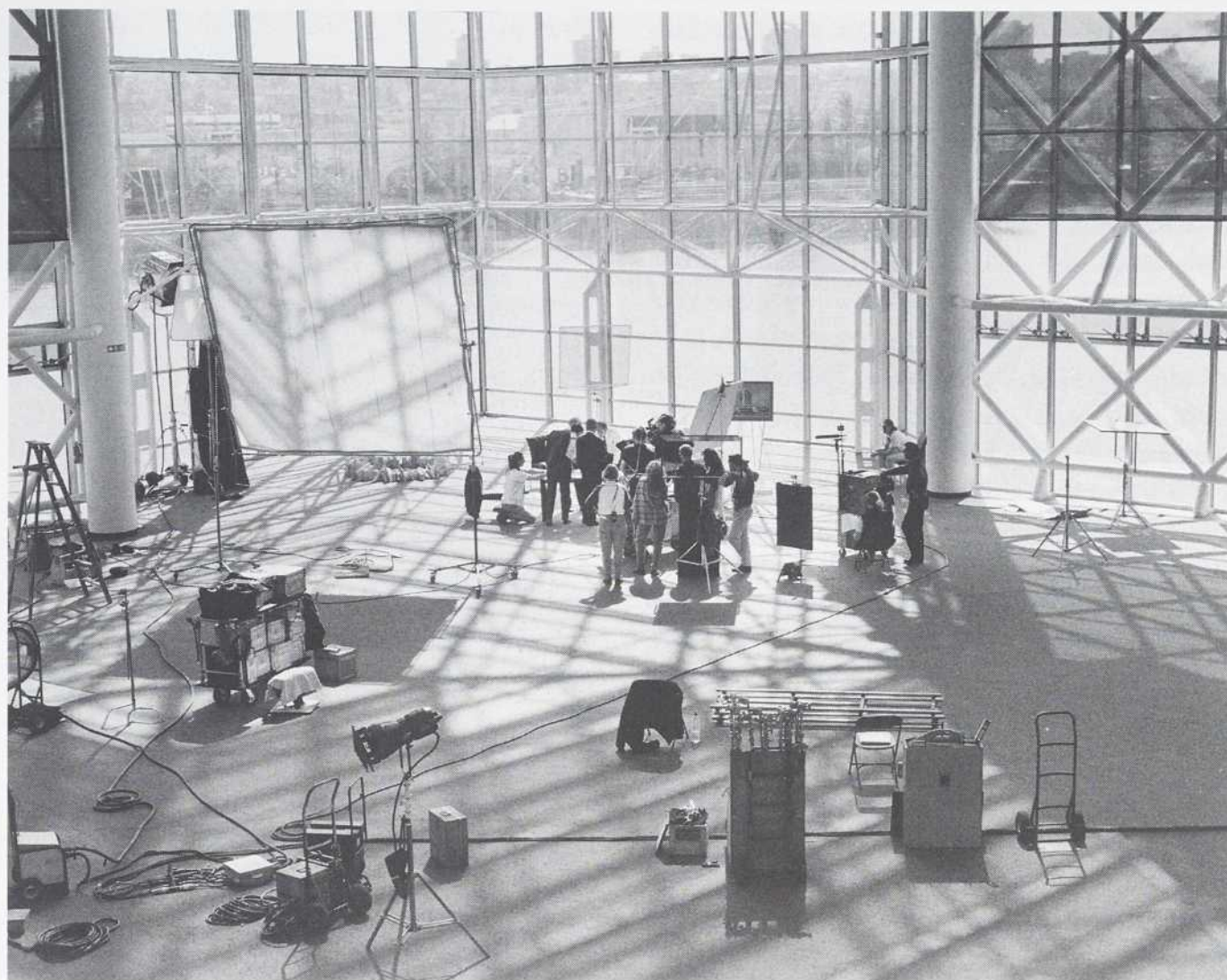
C'est une chose, néanmoins, que d'évoquer le fantasme métropolitain qui anime une ville mais c'en est une autre que de rapprocher deux désirs similaires, d'autant plus qu'il est devenu audacieux de comparer Montréal à Vancouver à cet égard, compte tenu de la situation économique fort différente qui marque chaque ville. On aurait presque envie de dire que, si depuis l'Exposition universelle de 1986, Vancouver est habitée plus fébrilement d'un tel *fantasme*, à mesure que s'éloigne l'Exposition universelle de 1967, Montréal vit davantage sous l'emprise d'un *fantôme* métropolitain. Mais ce serait injuste dans la mesure où l'effet métropole n'est jamais tributaire du seul climat économique. Je dirais que si Vancouver et Montréal ont, malgré l'écart économique qui les distingue, des affinités relatives à cette ambition métropolitaine c'est qu'elles sont subjuguées, sur le plan culturel, par un même horizon métropolitain qui les interpelle chacune fort différemment: Paris. Les lecteurs montréalais se surprendront peut-être de cette affirmation, tant l'élan économique de Vancouver paraît lié aux relations privilégiées que la ville entretient avec les capitales de l'Extrême Orient. Mais j'essaie d'évoquer ici un fantasme culturel. Bien sûr, le Paris des photo-conceptualistes de Vancouver n'est pas le Paris montréalais, ne serait-ce que parce que ce dernier est inexorablement lié au passé de métropole de la Ville lumière, mais cette fois au sens colonial du terme. Et cette parenté historique entre Montréal et Paris confère au fantasme montréalais un étayage plus feuilleté, plus complexe, et lui donne davantage pour objet la *réception*, la reconnaissance, alors que ce qui travaille Vancouver, dans le mythe parisien, c'est une synecdoque de la modernité et de ses rapports à la *production*. Il s'agit dans ce cas du Paris de Walter Benjamin², *Paris, capitale du XIX^e siècle*, reformulé dans un contexte contemporain où l'itinérant a relevé le flâneur comme figure de l'exil intérieur, du Paris symboliste, et plus particulièrement mallarméen, qui fait souvent retour dans la prose critique de Jeff Wall³, mais aussi du Paris devenu familier dans la foulée de l'histoire sociale de l'art, une ville où l'inscription du social est indissociable de la représentation du loisir.

Pour un visiteur de Montréal, ce fantasme à la fois ténu et têtu est un des aspects les plus fascinants et les plus surprenants du Vancouver des arts visuels, du Vancouver «*terminal city*» qu'évoque John O'Brian dans le film de Mark Lewis. C'est ce par quoi Vancouver s'emploie à voler à son tour l'idée de la modernité, ou du moins à penser sa relève, pour reprendre en termes hégéliens

une expression qu'on doit au livre célèbre⁴ de Serge Guilbaut (dont on rappellera qu'il est professeur à l'University of British Columbia). Il suffit d'avoir entendu comme moi récemment une présentation d'Ian Wallace sur son travail⁵, présentation au cours de laquelle l'artiste s'inscrivait au terme d'une généalogie glorieuse, encadrée par *La Mort de Wolfe* de Benjamin West et le *Dead Troops Talk* de Jeff Wall, mais traversant Courbet, Seurat, Picasso, Barnett Newman et Hans Haacke, pour deviner à quel point Vancouver peut être encore tenue sous l'emprise de l'idéalisme historiciste des grands récits modernes. Or c'est précisément à cette crise des grands récits que se mesure, il me semble, *Two Impossible Films* de Mark Lewis, par un regard amoureux mais doucement ironique sur sa ville d'adoption.

L'EFFET CINÉMA

Two Impossible Films s'attaque, comme son titre l'indique, à deux projets cinématographiques fort ambitieux qui n'ont pu être menés à terme. Le premier est un projet hollywoodien que caressa Samuel Goldwyn au point de se rendre à Vienne pour rencontrer Freud et lui demander un scénario sur l'histoire de la psychanalyse. Le second, symétrie moderne oblige, vit le jour en Union Soviétique et tourne autour de l'ambition d'Eisenstein de réaliser un film à partir du *Capital* de Karl Marx. Nul besoin, il me semble, de s'appesantir sur les difficultés inhérentes à chaque projet. Le grand récit du social et le grand récit du sujet n'auront pas pu être ramenés à un format de scénario et il y a presque là de quoi se réjouir, à la fois à cause de leur résistance à cette réduction, et par soulagement, à la seule idée de ce à quoi cette réduction aurait risqué de donner lieu. La question de Mark Lewis devient alors : Comment représenter l'impossible de la modernité ? Il s'agit d'une interrogation qui touche de près la question du sublime, un thème récurrent du discours critique de Vancouver⁶. Or par quelles stratégies peut-on rendre compte de l'impossible ? On aurait pu imaginer un scénario exemplaire, une illustration singulière mais pleinement développée dont la valeur allégorique aurait reposé sur une rhétorique de la synecdoque, la partie valant pour le tout. En se limitant à filmer les génériques d'ouverture et de clôture de chaque film, Lewis a plutôt eu recours à une stratégie métonymique. Le caractère lacunaire du film devient incontournable (les génériques de la fin donnent à lire une liste de personnages que nous n'avons jamais rencontrés dans les génériques d'ouverture) et la substitution du paratexte⁷ au texte, de la présentation à la



MARK LEWIS, THE MAKING OF DAS KAPITAL, 1995; PHOTO: ROY ARDEN. COURTESY PATRICK PAINTER INC.



MARK LEWIS, THE MAKING OF THE STORY OF PSYCHOANALYSIS, 1995; PHOTO: ROY ARDEN. COURT. PATRICK PAINTER INC.

représentation (ou du moins à un brouillage des deux), indique clairement ce qui demeure possible devant l'incommensurabilité et la mégalomanie des grands récits : l'encadrement non mélancolique de leur impossibilité. Ou pour le dire dans les termes de Lyotard :

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable⁸.

Évidemment, une des cibles de Lewis est la tradition hollywoodienne puisque *Two Impossible Films* apparaît aussi, par son utilisation de la musique et surtout par sa cinématographie luxueuse, comme un pastiche des films américains de l'*entertainment industry*. Mais dans le film autour de la psychanalyse comme dans celui autour du capital, Vancouver, la toile de fond, s'impose vite comme le principal sujet. Le premier film se déroule dans le huis clos, si j'ose dire, d'un parc public. Devant une caméra fixe, des citadins apparaissent et disparaissent en fondu à mesure que les variations lumineuses nous indiquent le passage du temps, l'unité de temps se rajoutant à celle de l'espace. Mais il n'y a guère d'unité d'action. Derrière les crédits qui scandent l'image, des policiers patrouillent, des enfants s'amusent, un violoncelliste joue, des passants lui donnent de l'argent, des cyclistes concluent un «deal». Les deux seuls résidents permanents de l'espace sont un itinérant et une copie du *David* de Michel-Ange que l'on voit de profil, mais dont un passant nous apprend que quelqu'un a peint son sexe en rouge. On retrouve ici les thèmes urbains chers à Wallace (*My Heroes in the Street* ou *Mélancolie de la rue*) ou à Wall, mais avec cette interrogation particulière à Lewis concernant la possibilité de la sculpture publique, du marqueur ou du signifiant publics, condensés ici avec le Signifiant par excellence, compte tenu du vandalisme dont la statue a été la cible. Sans que jamais n'apparaissent le docteur Freud et Otto Rank que le générique pourtant annonce, le film demeure truffé d'allusions aux grandes articulations de la psychanalyse et à ce qu'on pourrait appeler son préjugé sexuel : les trois stades de la sexualité sont symbolisés (l'itinérant boit, des passants mangent, des chiens chient, un homme pisse, une prostituée et son client se démènent). La loi et le désir trouvent à s'incarner. Et le film qui s'était ouvert sur les déchets parsemant le parc au petit matin («*Did you see this shit? They're animals, goddamn animals.*») se clôt sur l'orgasme du client, une transition intéressante entre l'histoire du sujet et celle du capital que Lewis aborde dans le second générique.

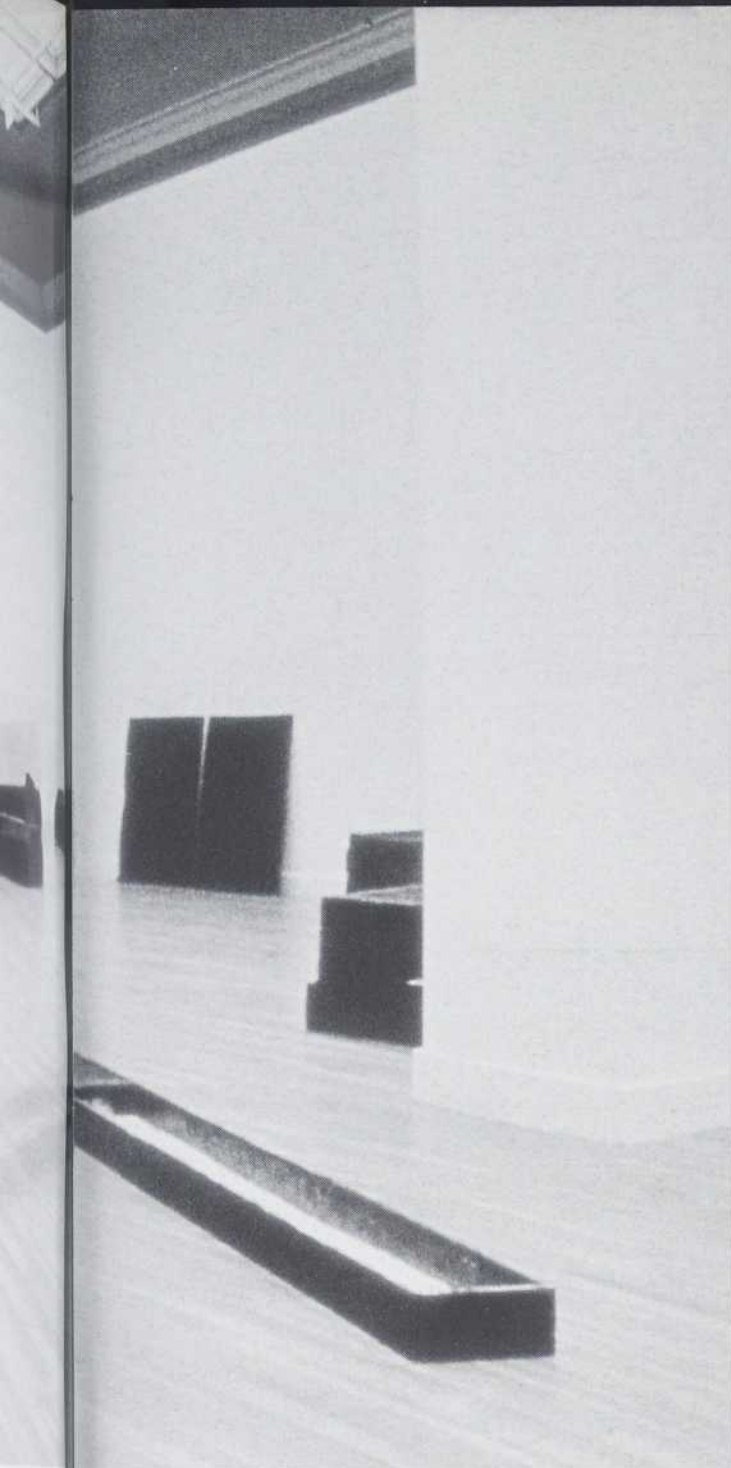
Le second film, intitulé *Das Kapital*, rompt avec l'unité de lieu et de temps du premier mais il remplace la multitude d'actions par deux grands axes qui structurent tout le film : une conférence de John O'Brian à l'University of British Columbia et le récit elliptique d'un crime lié au développement de la ville. Alors que le film sur la psychanalyse évoquait la dimension civique de la ville, le parc comme aire d'une relative et problématique sociabilité des sujets, le second générique nous confronte à l'horizon économique de la métropole. Le statisme du



IRENE F. WHITTO, VANCOUVER, 1980, INSTALLATION, MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

premier film le cède donc alors à une caméra plus mobile et à un décor changeant lui-même essaimé des signes du transport et de l'échange. Un train parcourait ponctuellement l'horizon dans *The Story of Psychoanalysis*; *Das Kapital* s'ouvre sur tout un défilé maritime (le port, les conteneurs) et aérien (le son de l'hélicoptère d'où sont filmées certaines scènes, la course du *sky train* conçu pour l'Exposition de 1986). Toute cette effervescence est néanmoins encadrée par une mise en rapport de la ville et de la mort, à travers une citation de l'Abbé Porée et des remarques d'Eisenstein placardées sur un panneau publicitaire dans le dépôt où les cadavres sont aperçus et où résonnent trois détonations. La coexistence entre les propos d'O'Brian et la petite fiction criminelle met en tension les interrogations politiques de la communauté artistique et la circulation des capitaux (dont une image intrigante dans le film pourrait bien être ce verre de vin ou cette tasse de café renversés). Les deux courants ne coexistent cependant pas de façon parallèle. Un mendiant déjà entrevu dans la fiction surgit dans le cours d'O'Brian et pose une question alors que, balayant la ville, la caméra de Lewis attrape quelques *cameo* d'artistes, Lewis lui-même en *Peeping Tom* et Jeff Wall, dans son propre rôle, l'œil

à l'objectif de son appareil. Cette dernière apparition, pour brève qu'elle soit, constitue un hommage fort amusant. Car si elle rend incontournable la parenté iconographique, thématique et esthétique entre l'œuvre de Lewis et celle de Wall, elle produit aussi une condensation ironique entre le travail de celui-ci et la production hollywoodienne. La renommée de Wall a fait de Vancouver un site particulier à découvrir pour les amateurs d'art contemporain à travers le monde. Il est quasi impossible de se promener dans la ville sans être saisi, ici et là, par un effet de reconnaissance pervers, comme si la ville n'était qu'une vaste répertoire de Wall virtuels. Cette propension à lire le réel à travers la médiation artistique constitue évidemment une dérive pittoresque qui n'est rien de moins qu'une perversion du travail de Wall (ce que trahit la mauvaise conscience que j'ai toujours entendue s'exprimer à travers ces exclamations de reconnaissance). En ce sens, *Two Impossible Films* pousse ce malaise du nouveau tourisme artistique de Vancouver jusqu'à son extrême logique, en produisant l'esthétique du photo-conceptualisme sous la forme d'un paratexte, lequel a d'emblée, comme l'a bien vu Gérard Genette, partie liée avec la rhétorique de la présentation, voire de la publicité. Au bout du compte, les



solution. Or on se rappellera que l'effet cinéma commenté par Payant lui servait alors à construire une lecture de trois œuvres paradigmatiques de l'installation, parmi lesquelles figurait la pièce d'Irene F. Whittome, *Vancouver*, présentée dans le cadre de la rétrospective de l'artiste au Musée des beaux-arts de Montréal en 1980. On ne saurait imaginer une représentation de Vancouver plus éloignée de celle de *Two Impossible Films* que celle de l'installation de Whittome. D'un côté, une cordillère de gratte-ciel aux transparences chatoyantes, de l'autre, un essai-image horizontal de pièces, une disposition ouverte, en dérive, la sombre matité des cires et la vibration sourde des teintes. Pourtant Vancouver, avec son désordre de conteneurs faits à la main, donnait déjà à entendre son référent urbain sur le modèle d'une ville maritime et industrielle, une ville «*that feeds off the economy of resources based industry*» ainsi que le rappelle John O'Brian dans le film de Lewis. Mais découvrir Vancouver, à partir de Montréal aujourd'hui, c'est prendre acte du nouveau désir métropolitain qui s'y est levé depuis et qui tient le milieu culturel tout autant que celui des affaires, désir par lequel le fantasme géographique de la devise canadienne et son credo régionaliste ont trouvé l'autre bras de la parenthèse: ce par quoi, paradoxalement, et par-delà le défunt train transcanadien, ils trouvent à se maintenir, dans un axe imaginaire de Montréal à Vancouver, à travers le succès de cela même qui les suspend, voire les nie.

NOTES

1. J. Lamoureux, *Seeing in Tongues/Le Bout de la langue*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Gallery, 1995. L'exposition rassemble des œuvres de Gilbert Boyer, Geneviève Cadieux, Martha Fleming et Lyne Lapointe, Raymond Gervais, André Martin, Rober Racine, Louise Robert, Barbara Steinman et Louise Viger.
2. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1993.
3. Voir par exemple, Jeff Wall, «*Into the Forest*», in *Rodney Graham*, Vancouver, Contemporary Art Gallery, 1988.
4. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1983.
5. Conférence d'Ian Wallace, Presentation House, Vancouver, 11 novembre 1995.
6. Voir par exemple, J. Wall, «*An Artist and His Models*», in *Roy Arden*, Vancouver, Contemporary Art Gallery, 1993.
7. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Sur le paratexte et les arts visuels, voir mes travaux sur Silvia Kolbowski, in *Silvia Kolbowski: 1X Projects*, New York, Border Press, 1992 ou dans *October* n° 65 (Summer 1993).
8. J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 31-32.

9. René Payant, «*Le Choc du présent*», in *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, p. 313-314 (texte de la communication et de l'essai intitulé «*Le Choc du présent. Notes sur la performance: l'effet cinéma*» et publié dans *Performance. Text(e)s & Documents*, sous la dir. de Chantal Pontbriand, Montréal, éd. Parachute, 1981). Payant y commente aussi une note de Benjamin où celui-ci compare «*cette adaptation continue*» «*au piéton dans la ville moderne; il doit protéger sa vie en ré-ajustant sa promenade pour éviter la dense circulation et les dangers divers*».

Johanne Lamoureux est historienne et théoricienne de l'art. Elle est professeur à l'Université de Montréal.

In commenting upon Mark Lewis' film, *Two Impossible Films*, the author introduces the notion of a Montréal/Vancouver axis based on the perception of Paris as a cultural metropolis. Shot in Vancouver and presented recently in Montréal, the film evokes two other film projects which never materialized: one by Samuel Goldwyn on Freud and psychoanalysis, the other by Sergei Eisenstein on Marx's *Das Kapital*. Lewis' treatment of these projects, the author argues, successfully demonstrates both the megalomania inherent in master narratives and the impossibility of their representation.

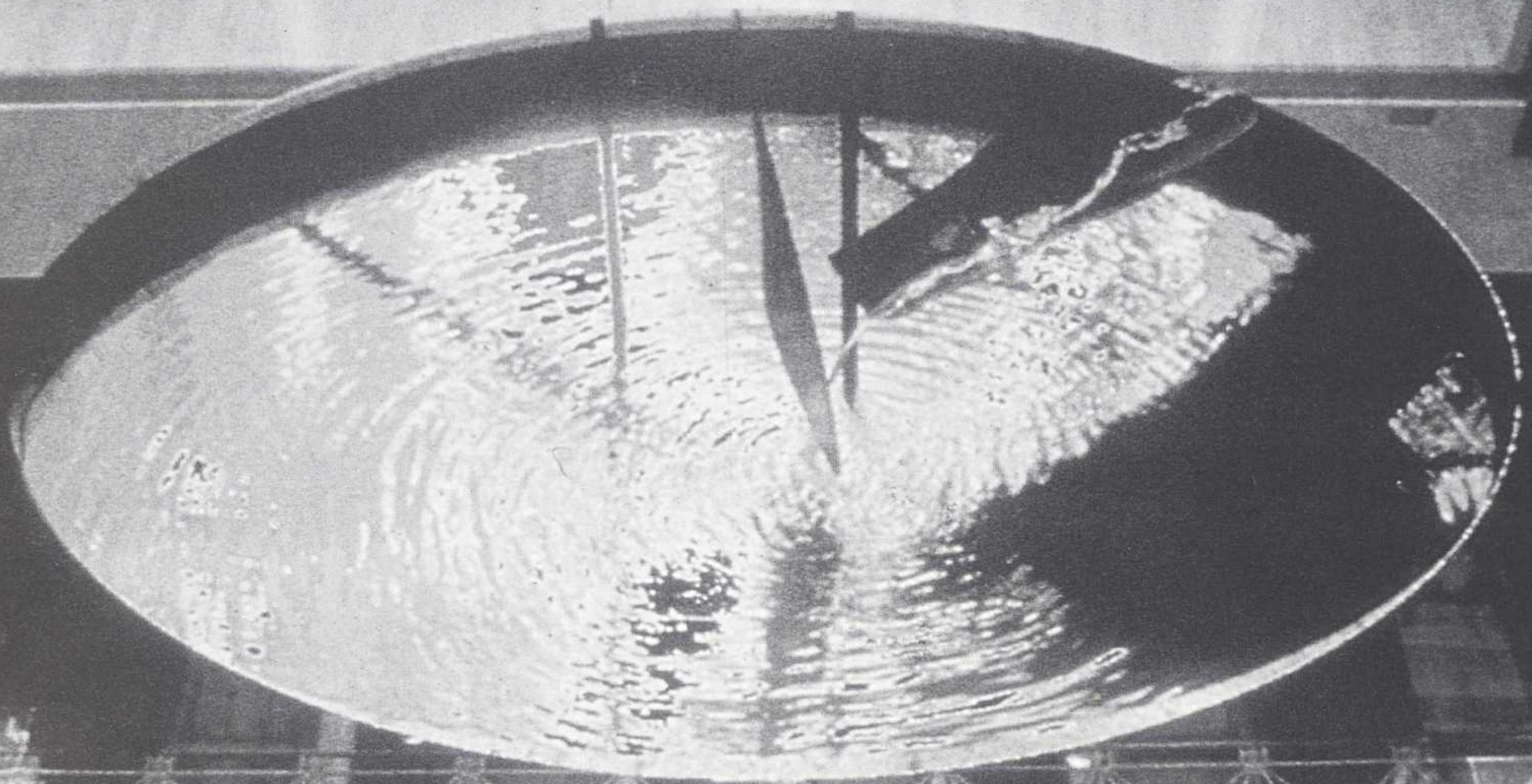
deux volets de *Das Kapital* ne sont vraiment pas aussi parallèles qu'on aurait pu le croire.

Le soir du vernissage de *L'Effet cinéma*, au moment de la première montréalaise de *Two Impossible Films*, j'ai pensé, non sans surprise, à un autre Vancouver, à un autre effet cinéma, celui-là même que René Payant, lors du colloque organisé par *Parachute* en 1980, avait proposé, en rapport avec la pensée de Walter Benjamin. Commentant les remarques de Benjamin quant à ce qu'il conviendrait d'appeler une pragmatique du cinéma, du cinéma antérieur à la «*forme d'aliénation sociale*» qu'il est aussi devenu depuis, Payant écrivait :

Le cinéma, à sa manière projection, produit chez le spectateur un choc et ne peut être saisi que grâce à un effort soutenu d'attention. À chaque image projetée reçue par le spectateur se substitue rapidement une autre à laquelle l'œil doit se réadapter. Dépaysement qui caractérise la rencontre du spectateur et de l'œuvre, l'effet de celle-ci sur celui-là, et qui provoque l'anxiété [...] quant à la suite, au déroulement, au dénouement⁹.

Dans *Two Impossible Films*, Lewis a choisi de montrer cette anxiété du déroulement et du dénouement en les réduisant, par une indication quasi brechtienne, à quelques cartons noirs, entre les génériques d'ouverture et de clôture: cartons où l'on peut lire *Story Development, Dramatic Conflict, Temporary Re-*

MUSEUM IN TRANSIT(ION): The End(s) of the Museum



BILL FONTANA, TIME FOUNTAIN, 1995, SOUND INSTALLATION, FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES; PHOTO: BILL FONTANA. COURTESY FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, BARCELONA.

The End(s)
tion and related
Tàpies in Barcel
ons about wh
r in the West
Alluding to "th
their cue from
y-curators Th
Himhardt chose
ings of "ends
goal - to indic
thing major is
possibilities re
ers' intentions
mplicit in the
enable beginn
tracing the
r was to what
It is this tr
museum's ong
begs (and large
which occasio
fality enshrou
eum." Clearly,
identified. (In
affirmation of
for the museum
ng the reason
in - in his opti
ng destructi
us come to sh
criticisms of th
eum's rigidit
process and na
stitution from
ter to evaluate
tion, its own
widely-varyin
place must be
This was st
ona, where "T
was met with
difficult, if no
argument that
u that an abro
tent and neces
contemporary
ommon; on th

"The End(s) of the Museum," an exhibition and related conference held at Fundació Tàpies in Barcelona last spring, posed questions about whether the museum as we know it in the West could be coming to an end.¹ Alluding to "the end of history," and taking their cue from Derrida's *Les Fins de l'homme*, co-curators Thomas Keenan and John G. Hanhardt chose to accentuate the two meanings of "ends" – finality, limit; purpose, goal – to indicate that "even though something major is at stake in today's museum, possibilities remain." Although the organizers' intentions centered on other interests, implicit in the theme was the idea of a definable beginning, as well as the potential for tracing the museum's journey from what it was to what it is, or could be.

It is this transformative journey – the museum's ongoing transit(ion) – which begs (and largely eludes) analysis today, and which occasionally emerged from the grim finality enshrouding "The End(s) of the Museum." Clearly, no single beginning can be identified. (In fact, Keenan's most positive affirmation of the "many possible futures for the museum" was to suggest deconstructing the reasoning behind the museum's origin – in his opinion, that of loss and impending destruction.) It seems to me that the time has come to shift away from deterministic criticisms of the apparent evils of the museum's rigidity, and to study instead the process and nature of change effecting the institution from within and without. In order to evaluate the museum's current condition, its own ever-shifting domain and its widely-varying evolution from place to place must be taken into account.

This was strikingly apparent in Barcelona, where "The End(s) of the Museum" was met with ambivalence. In Spain, it is difficult, if not impossible, to uphold the argument that the museum is in "crisis"; that is, that an abrupt, decisive change is imminent and necessary. On the one hand, the contemporary art museum is a recent phenomenon; on the other, crucial cultural dif-

ferences, such as a less conflictive relationship with time must be considered, as well as an history of poverty and despotic regimes which effectively cut Spain off from the supposedly urgent issues addressed by "The End(s) of the Museum." Only within the last fifteen to twenty years have most Spaniards owned a car. Only since the 1980s have a tiny elite traveled abroad with any frequency. As little as six years ago, there were just two television channels (TV 1 and TV 2, both run by the state). Computerized art libraries remain few and far between (less than six nationwide). In short, technological advancements and increased mobility have yet to present a formidable challenge to museums in Spain. When they do, no doubt they will be dealt with in a different way than in "the West" Spain ostensibly forms part of.

For instance, it is hard to imagine a strong following in Spain of Friedrich Kittler, technology theoretician and communications specialist (Humboldt-Universität, Berlin), who in his lecture relished the idea of reducing the museum to a database. How could the museum at its digital limits appeal to romantics, mystics, poetry-lovers, and those who revel in the sensuality of the object? Kittler's idea of history as a technology, which provoked the question by one member of the audience of whether every medium can be reduced to a set of information (is there a medium that can be all other mediums?), encountered resistance where the nineteenth-century museum model remains largely uncontested, even beloved.

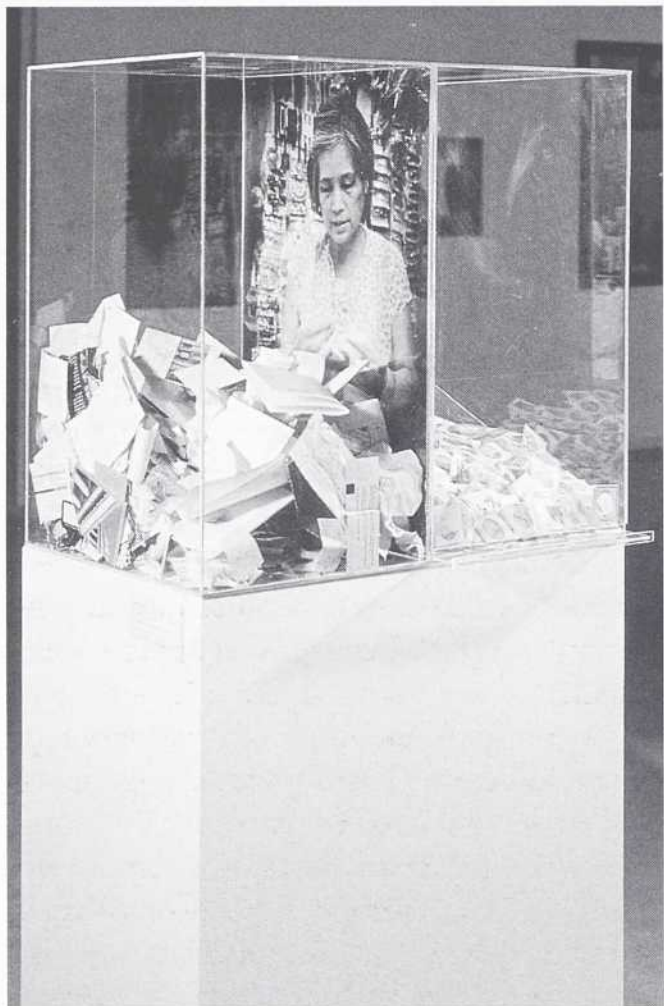
But my point here is not so much to dwell on Spanish particularities nor to single out Spain as unusual. Rather, my point is to stress that its situation with regard to museums (and contemporary art) is arguably shared by most of the countries on the globe. Under

the circumstances, it is not surprising that Spanish critical reaction to "The End(s) of the Museum" exhibition was lukewarm, and that a primarily non-Spanish crowd attended the conference. Watching most of the Spaniards struggling (silently, out of respect or intimidation, or perhaps lost in thought) to find a common ground between their own nascent, politically-troubled museums and the crippling existential breakdown these long-awaited institutions were apparently destined to suffer, I could not help but wonder if the major flaw of this well-intentioned presentation was not terribly symptomatic of the catastrophe under discussion. That is, when the West's omnipotence – its will to obliterate difference, its insistence on an only, inevitable future, its all-consuming drive to convert, not engage "the other" – becomes painfully evident even in museum events such as this, it is pretty alienating stuff.

Is it any wonder that this sort of brute cultural force has sprung up in the guise of cloned museums? From Germany to Canada to Spain, similar museum collections and exhibition programs have proliferated. In Spain, we too, like "the West," are dissatisfied with these museums, but for a different reason: the museums contain only the West's accouterments. It is not that what is on exhibit has ceased to have meaning because it has been endlessly decoded, recoded, and drained of relevance, but because it has never really had more than a toehold on the other cultures it "supplanted" in the first place. The issue is not just that regional art pales in comparison, and therefore it is not the happy solution to a growing dissatisfaction with "international" art, but that the dominant economic and cultural forces at work absorb any and all resistance (even from its own culture, the culture perhaps most equipped to combat it; as Andrew Ross, Director of NYU's American Studies Program and specialist in popular culture, pointed out in his presentation, the Guerrilla Girls' posters now hang in museums). So the catastrophe, if there is one, is not that museums in some areas of

the world might seem to have arrived at a dead end. The catastrophe – not just for the museum, but for culture(s) – is the prospect of everything becoming the same.

There is a strong moral component inherent in the apocalyptic attitude about the museum's end(s) in the West, a sort of shame that only a perennial victor could suffer. Panel speaker Gyan Prakash's serene acceptance of the likelihood of failure as natural and inevitable offered a counterbalance to the sore losers. Prakash contends that the risk of failure has always been present in the museum because the history of the museum as a Western institution has never been a closed question. The recent heightening of this possibility of failure is caused by decolonialization, the changing complexion of the public, and porous geographic and cul-



JAMELIE HASSAN, *EVEN ONTO CHINA*, 1993, HAIRPINS, VITRINE, TWO PHOTOGRAPHS 68.6 X 66 X 35.6 CM.; PHOTO: COURTESY FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES.

tural boundaries, according to Prakash, an historian of colonial and postcolonial India (who teaches at Princeton).

Failure (literally: to not achieve the desired end or ends) is, in the case of the museum, as Prakash indicates, the so-called “universal ‘humanity’ forced to face its own provinciality.” Or in the words of Andrew Ross, “the failure to represent.” In attempting to respond to multi-cultural demands, the museum of the West has tried more often than not to present everything on the same plane, yet as Prakash warns, “in the current context of globalism and market integration, an amnesia about contentious and con-



SOPHIE CALLE, *EAGLE*, 1991, PHOTOGRAPH (83 X 60 CM.) AND TEXT (49 X 49 CM), GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS. PHOTO: COURTESY FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES.

tingent histories cannot but render objects of cultural difference into commodities for cosmopolitan consumption.” Prakash calls for museums to “devise strategies to make appropriated objects tell ‘inappropriate’ stories . . . to enable artifacts from other cultures to perform a critical function.” Indeed, the West's inability to engage its own cultural artifacts in a broader critical function has been one of its most grievous errors. “The End(s) of the Museum” is a case in point: the history of the vital role which contemporary art has played in the museum's “downfall” was not explored in depth (such as Minimal Art's impact, as Rosalind Krauss has

so compellingly argued). Moreover, key works which directly contest the museum's authority went unmentioned, including Chris Burden's *Samson* (1985) and *Exposing the Foundation of the Museum* (1987), Dennis Oppenheim's *Protection* (1971) (in which twelve trained attack dogs patrolled an area next to the Boston Museum of Fine Arts), and Hans Haacke's *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), among others.

Within the exhibition's context, the most successful works on view represented attempts to bypass postmodern tactics of scrambling references and confounding



ILYA KABAKOV, INCIDENT EN EL MUSEU O MÚSICA AQUÁTICA, 1995, INSTALLATION, FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES; PHOTO: (ERIK LANDSBERG) COURTESY FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES.

boundaries. Instead, thought-provoking links between seemingly unrelated times, places, situations and ideas were created. The rapid access to information and international travel experiences which inform these artists' work does not preclude the comprehension of widely-varied audiences perhaps because of this effort to establish ties. This, of course, contrasts with artists working in a post-modern vein who celebrate fragmentation and opacity and eschew the notion of establishing hierarchies of value. However, the artists in question acknowledge their post-modern condition, and as such have also incorporated into their artworks a self-con-

scious acknowledgment of the production of art, its viewing context and its reception.

Jamelie Hassan's deceptively simple-looking *Even Onto China* questions the idea and nature of cultural exchange as well as the idea of the replica-memento and its meaning for the museum visitor. Comprised of a display stand topped by a Plexiglass case divided in two, one side of the case was filled with specially packaged hairpins which could be taken out thanks to an opening at the base. The other side of the case, which started out empty, featured a slot and a note inviting viewers to drop a memento inside, in exchange for one of the pins. Hassan's hair-

pin-souvenirs were packaged in a similar way to an ancient (c. 1500 A.D.) hairpin that she had apparently seen displayed as a museum curiosity, due to the fact that hairpins had been traded as a commodity on the Silk Route. But the key to *Even Onto China* was a colour photograph (which served as part of the case's backdrop) of a Cantonese street vender who sells similar pins today. It is a moving portrait of a hardworking older woman patiently packaging the pins, surrounded by dozens of packages of similar items in her tiny stand. If, on the one hand, Hassan reclaims "the street as museum; the street as a place of history," *Even Onto China* also speaks of low-wage earners and their relationship to the West. As Hanhardt points out in his catalogue text, as one side of the case fills up with mementos left behind by viewers (and the other side with the hairpin-souvenirs empties), the work ironically "becomes a container for remnants of the mass-produced consumer culture of the West, with articles fabricated in the globally spanning hyper-capitalism of a Far Eastern factory."

Even Onto China bore relation to Kristin Ross' lecture, in which she asserted that all possible definitions of culture are negotiated through commerce and need to be evaluated by looking at specific circumstances. The specialist in French literary theory and popular culture (who teaches at NYU) used the history of the development of Paris' Centre Pompidou and Le Forum des Halles to ask if the phenomena that cultural institutions are increasingly perceived as shopping malls constitutes the threat it is made out to be. The Centre Pompidou, which probably represents the first attempt to use a contemporary art museum to economically transform an area, also represents a museum transformed to contemporary purposes – that is to say, according to Ross, it is praised by the French not as a monument but as a center of activity.

Sophie Calle's *Last Seen . . .* (1991) creates a link between the memory of the museum object and the importance of the physical place that object holds. *Last Seen . . .* features framed colour photographs of the phantom shadows left behind from objects which were robbed from the Isabella Stewart Gardner Museum. These lighter areas on the museum's walls are a poignant reminder of loss, and a telling sign of a forced transition which Calle has prolonged indefinitely. The museum, determined not to change, has – first through the loss of its precious objects, then through Calle's appropriation of that altered image of the museum, then again by the artist's subjective framing of that image, then again by its transference to another viewing context. The museum's image is further

transformed/distorted via the museum staff's fuzzy and mundane remembrances, which were gathered, edited, printed, and framed by Calle for their "irreverent" presentation.

Calle's piece effectively challenges Alexander García Düttmann's excessively morbid claim that through the museum the "tradition of the dead generations rests on the living like a nightmare." In his presentation, the Essex University philosopher constructed an elaborate metaphor of the museum as "the making of an orphan." Yet, more in keeping with museum psycho-dynamics (at least to my mind), *Last Seen . . .* portrays the obsessive love of the mother-museum who has lost her children. Their "after death" memory is perversely preserved, but given new life by Calle, as well as a new, altered history perpetuated by the spectator that transgresses the (original) museum's fierce efforts to control its own identity and self-worth.

Ilya Kabakov also investigated the drama of the museum's identity dilemma and its relationship to its beloved objects, with *Incident at the Museum or Water Music*, which took the form of a leaky Russian museum. Elaborately decorated rooms were adorned with provincial paintings and fitted with buckets to catch dripping water (incredibly, as the title indicates, the drips are a musical composition). According to Kabakov, "you cannot look at paintings now in museums . . . in order to return 'museumness' to the museum, it has to leak water, it has to be in a dilapidated state already." Yet Kabakov's emphatic statement about contemporary museums is made entirely without reference to them. His point is made, and beautifully so, by transporting us to Russia, because, as he says simply "in order to understand the truth, we must distance ourselves from it."

Julia Scher's *The Institutional State* offered a live video hookup between the museum and St. Joan de Déu, a local psychiatric hospital. Viewers at both sites could see themselves on camera as well as watch people at the other institution. According to Scher, *The Institutional State* ideally created "a non-judgmental 'video-corridor' for communication between different cultures, passing through different institutional bodies." Here Scher engages technology to extend the space of the museum, although technology is widely thought to signal the museum's obsolescence. The objects museums collect "are threatened with irrelevance in the age of global information and entertainment technologies, from television to computers, and of vast reservoirs of electronically-archived data," as Keenan mentions in his catalogue essay. Still, I would argue that these are techno-dramas of the West. Whereas Scher's amazing cyber-chatter which cleverly mixes sexual and top-



JULIA SCHER, *THE INSTITUTIONAL STATE*, 1995, INSTALLATION, FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES; PHOTO: (MASSIMO PIERSANTI) COURTESY FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES.

security lingo (published in the catalogue), was probably lost on most local viewers, *The Institutional State* transcended Western concerns in a very significant way. Museum spectators could well understand that Scher intended that the work reflect "on institutional control and link(ed) the Tàpies site and the mental institution as ideological, recuperational and educational (settings) as identified by the state." By linking the two institutions, *The Institutional State* also hinted at an answer to Andrew Ross' question, "why have museums failed to democratize culture?"

Of all the works in "The End(s) of the Museum" only Bill Fontana's *Time Fountain* truly disarticulated the museum's physical,

æsthetic and conceptual constraints. Piped into the museum via loudspeakers were the gurgling splashes from Calder's *Mercury Fountain* (permanently installed in Barcelona's Miró Foundation), echoes from the stairwell of Madrid's Reina Sofía museum, the gongs from an ancient clock tower in an older part of town, and the rumblings of the adjacent metro. The multi-layered references, created aurally, were astonishing — a contemporary art museum linked to Calder's modernist fountain, Spain's national museum (Reina Sofía) connected to a regional museum, one monographic institution (Miró) tied to another (Tàpies), a contemporary institution united with an historical clock

tower. In addition, the metro transport system entered the galleries through a white box-bench (when sat on, the vibrations caused by the ambient sounds of the metro's reverberations were felt). Time, motion, and institutional identity were interwoven in a

seum's non-conclusivity is its affirmation, not its weakness, yet it is clear from "The End(s) of the Museum" that offering a diversity of viewpoints is not enough. Keenan's prognosis for the museum calls for new reading(s) of "object and media, subject and

Kim Bradley is an art critic living in Barcelona.

Cet essai se penche sur les problématiques et les enjeux présidant le colloque et l'exposition intitulés «The End(s) of the Mu-



DAN GRAHAM, THREE LINKED CUBES/INTERIOR DESIGN FOR SPACE SHOWING VIDEOS, 1986, INSTALLATION, FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, 1995; PHOTO: COURTESY FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES.

fluid interchange that did not involve imagery, yet the possibilities of the museum's ever-changing realm, paced differently from place to place, were powerfully conveyed.

Although other works on view were created by artists who regularly address contemporary art museum issues, their pieces did not escape their museum presentation as discrete, individual objects. Taken separately, the works did not travel far enough beyond the Western museum's preoccupations, nor did the accumulation of their parts coalesce into a forceful critical retort. The fact that both the exhibition and conference fell a little flat is sadly symptomatic of today's museum's plight. As Keenan suggests, the mu-

public, memory and history." I would add to his list of crucial but fairly straightforward pairings the dialectical coupling of fragmentation and wholeness, time and movement, transition and difference.

NOTE

1. "The End(s) of the Museum" was presented at the Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, March 14 - June 4, 1995. It was co-curated by John G. Hanhardt (Curator, Film and Video, Whitney Museum of American Art, New York) and Thomas Keenan (Professor, Princeton University, New Jersey).

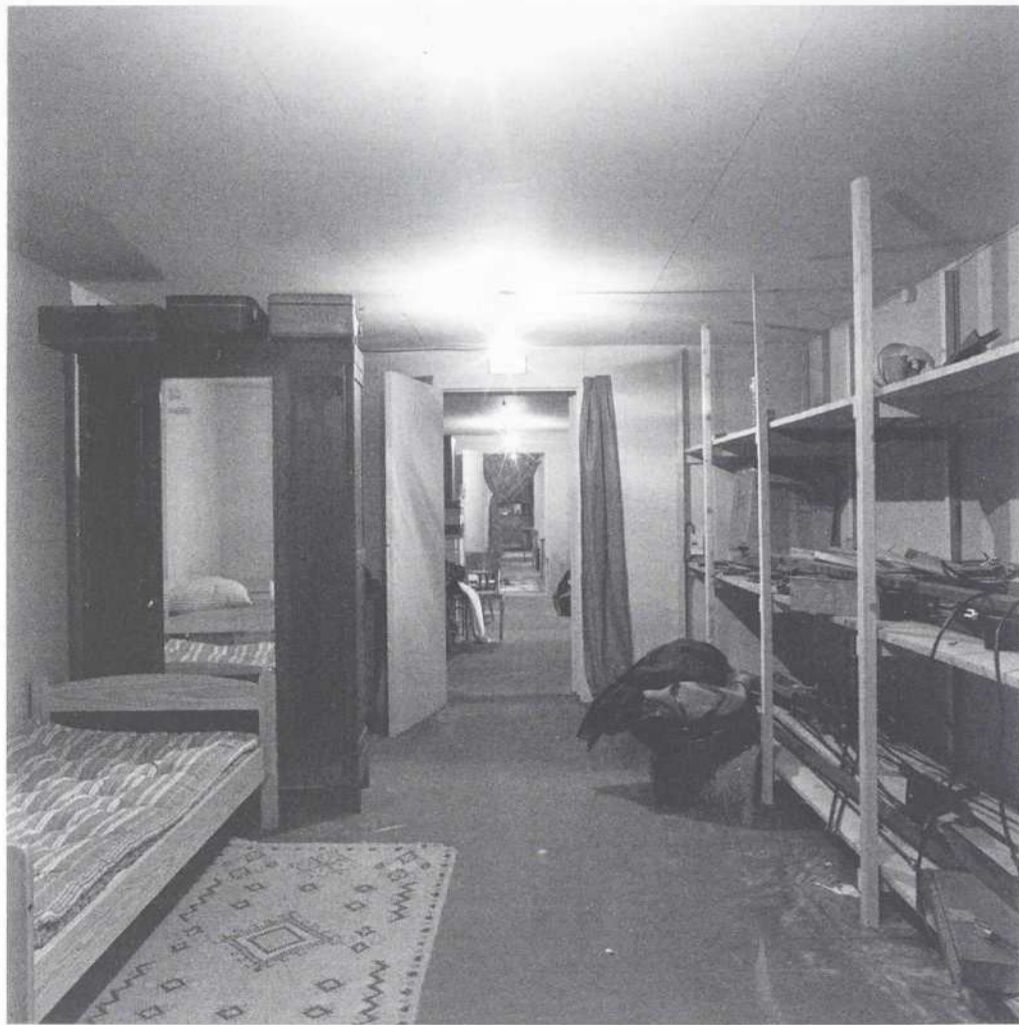
seum» qui se sont récemment tenus à Barcelone. L'auteure avance que l'état de «crise» des musées, tel qu'annoncé par les organisateurs, ne constitue pas un principe universel. Ce type de théorie apocalyptique serait symptomatique de l'incapacité occidentale de négocier avec la différence culturelle ainsi que sa propre histoire contentieuse. L'auteure estime que certaines œuvres dans l'exposition, plutôt que de déplorer l'échec du Musée, proposaient des stratégies qui investissaient la notion de différence et réinventaient les limites physiques, esthétiques et conceptuelles du Musée.

ILYA KABAKOV

Centre Georges Pompidou, Paris, 17 mai - 4 septembre

Ilya Kabakov, qui accepte encore volontiers le qualificatif obsolète d'artiste soviétique, est autant l'archéologue d'une époque révolue que le témoin d'une histoire collective non résolue. Le passé proche dont il nous entretient mêle étroitement ironie et nostalgie dans des « installations » qui hésitent toujours entre analyse critique et communion participative. Kabakov plante ainsi

dans des albums écrits dans la clandestinité. Véritables archives condensées, stock d'images et de récits, ces albums rassemblent une multitude de story-boards qui servent de matrices à une œuvre profondément narrative et prennent désormais corps dans d'importants dispositifs, ce qu'il qualifie lui-même d'*installations totales*. Le principe en est simple. Il dérive d'une idée dé-



ILYA KABAKOV, C'EST ICI QUE NOUS VIVONS, 1995, INSTALLATION;
PHOTO: (ADAM RZEPKA) CNACGP.

des décors pour une scène qui raconte à la fois une histoire, son histoire et l'Histoire. Chaque fois, les destins collectifs et personnels, fictifs et réels, se télescopent dans un récit qui témoigne de l'environnement psychologique et matériel, public et privé, de l'*homo sovieticus*.

Le scénario des quelque soixante-dix « installations » jusqu'à présent réalisées dans le monde par Ilya Kabakov a été soigneusement notifié, il y a une vingtaine d'années,

veloppée notamment, de Scriabine à Meyerhold, par les avant-gardes russes et soviétiques: l'œuvre d'art totale, associant les différentes expressions artistiques (musique, peinture, théâtre, littérature...) au sein d'un même spectacle « d'atmosphère ». Chez Kabakov, la scène n'est pas préparée pour la performance des acteurs, elle est abandonnée au spectateur; elle a déjà eu lieu. Le décor est inhabité, les acteurs sont dans les coulisses: « Cela

doit faire penser à une scène de théâtre où le spectateur peut monter pendant l'entracte » comme le précise l'artiste dans le catalogue (p. 27). *C'est ici que nous vivons*, réalisée à l'invitation du Musée National d'Art Moderne, est la plus volumineuse « installation totale » d'Ilya Kabakov. Installée sur deux niveaux au cœur du Forum du Centre Pompidou, elle reconstitue les traces du chantier d'un grand bâtiment public dont subsistent seulement quatre colonnes à demi montées. Les travaux sont arrêtés depuis quelques temps; les baraques de chantier entourent toujours l'ouvrage, elles ont été investies par des habitants de fortune, aménagées en intérieurs domestiques. La vie a repris le dessus mais l'intimisme est encore largement conditionné par les règles normatives du corps social. L'artiste, qui a réalisé cette installation composite à partir de plusieurs micro-récits, a en effet tenu à marquer la survivance du modèle collectiviste dans les esprits. Il l'évoque dans l'ensemble de ces baraquements contigus, sorte d'habitat communautaire, mais aussi dans une salle collective installée au sous-sol. Il s'agit d'une ancienne salle de réunion où trône un tableau « révolutionnaire » dont le sujet et la facture sont les vestiges académiques du réalisme socialiste. En fond sonore de cette salle publique, le spectateur entend distinctement des chants russes. Ce sont d'anciens chants à la gloire du pays et des forces productives, signes intacts des élans de la jeunesse brejnevienne. Ils réactivent les réflexes collectifs d'antan en pointant le suspens de l'action: « l'installation totale est le lieu d'une action figée, où s'est produit, se produit ou peut se produire un événement ». C'est ce suspens « événementiel » qui fait l'objet d'une théâtralisation à la manière du *Trauerspiel* baroque. La reconstitution est bien fictive, elle est aussi délibérément factice, anti-illusionniste. Le décor est présenté comme tel. « Ce côté faux, cet artifice ne doivent justement pas être surmontés mais préservés dans l'installation totale. Le spectateur ne doit pas oublier que ce qui est devant lui n'est que tromperie, que tout est fait délibérément dans le seul but d'impressionner » (p. 27). L'installation est un trompe-l'œil,

une simple et méticuleuse disposition d'indices, un inventaire de traces et de vestiges avec le temps comme facteur de cristallisation (« le plus impressionnant dans l'installation totale, c'est la facilité avec laquelle elle unit le temps et l'espace, couple qui vit d'habitude séparé »). Car la scène multiple à laquelle est convié le spectateur est d'abord conçue comme un théâtre dispersé de la mémoire qui, sous la forme d'un chaos apparent, n'est que le modèle allégorique de la nébuleuse cérébrale où les souvenirs viennent se greffer sur des objets référencés. Ces objets de musée, objets quotidiens ou objets de rebut, par leur accumulation (*La Cuisine communautaire*, 1991, Fondation Dina Vierny, Paris) mais aussi parfois par leur absence (*Le Musée vide*, Staatliche Hochschule, Francfort, 1993) convoquent chaque fois un procédé mnémotechnique: mémoire fictive, objective ou affective des objets; mais aussi mémoire volontaire (l'archive) ou involontaire (l'accumulation) du collectionneur selon une distinction proustienne qui instruit pour nous le rapport de Kabakov à l'institution muséale.

Dans son analyse désormais classique sur Valéry, Proust et le musée (in *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986), Adorno rappelle combien Proust défend le supplément artistique provoqué par l'aura muséale. Les œuvres exposées dans le musée sont, selon l'auteur de la *Recherche*, rendues à l'abstraction qui les avait fait naître dans l'esprit du créateur, elles sont mises en retrait du monde, en suspension hors du champ social dont elles sont issues pour être élevées au rang d'œuvres intemporelles. Valéry parle alors de détournement, de fossilisation. C'est bien là le paradoxe qu'entretient Kabakov quand il pense l'installation dans le musée d'une œuvre aussi intimement liée au destin historique et circonstancié de la société soviétique. Car, adhérant sans équivoque à l'analyse proustienne du musée, considérant cette institution comme le site même de l'art, le temple moderne par excellence (« les musées d'aujourd'hui sont des cathédrales »), Kabakov fait se télescopier deux temporalités apparemment contradictoires réconciliées dans la suspension de l'événement. *C'est ici que nous vivons*

ne dénonce pas la précarité d'une situation (l'occupation illicite des baraques est clairement fictive), mais opère la syncope des temps (le passé révolu du chantier, la présence virtuelle des habitants, le présent contemplatif du spectateur) pour mieux instruire la transformation du temps historique en visite muséographique. Le spectateur qui traverse les baraques successives fait en accéléré le chemin de l'histoire s'inscrivant, comme le rappelle Maurice Blanchot dans son analyse du musée imaginaire de Malraux dans les pages mémoriales du musée (*L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971). À ce titre, l'œuvre de Kabakov n'est pas un acte de résistance. Si les vestiges qu'il rassemble viennent illustrer l'hypothèse de Jean-Luc Nancy selon laquelle « ce qui reste est aussi ce qui résiste le plus », c'est avant tout pour se demander « si l'art tout entier ne manifeste pas au mieux sa nature et son enjeu lorsqu'il devient vestige de lui-même » (« Le Vestige de l'art », in *L'Art con-*

temporain en question, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1994, pp. 21-37). L'installation récemment présentée à la Fondation Tapiès de Barcelone (*Els limits del museu*) s'inscrit dans cet esprit. Répondant à la question des limites conceptuelles du musée, Kabakov présente *L'Incident au musée ou la musique de l'eau*. Il s'agit d'une reconstitution de salles vétustes d'un musée soviétique envahi par une infiltration d'eau. Des seaux ont été placés au sol pour recueillir les fuites aquatiques, la chute des gouttes crée un univers sonore impromptu (« la catastrophe, la destruction se métamorphose en création »). Comme dans *C'est ici...*, la vie reprend le dessus sur les poncifs académiques, le détournement est un supplément d'âme. Le musée est bien pour Kabakov le dernier refuge du sublime, l'habit de lumière des œuvres, le garant de leur *anima*(tion).

— PASCAL ROUSSEAU

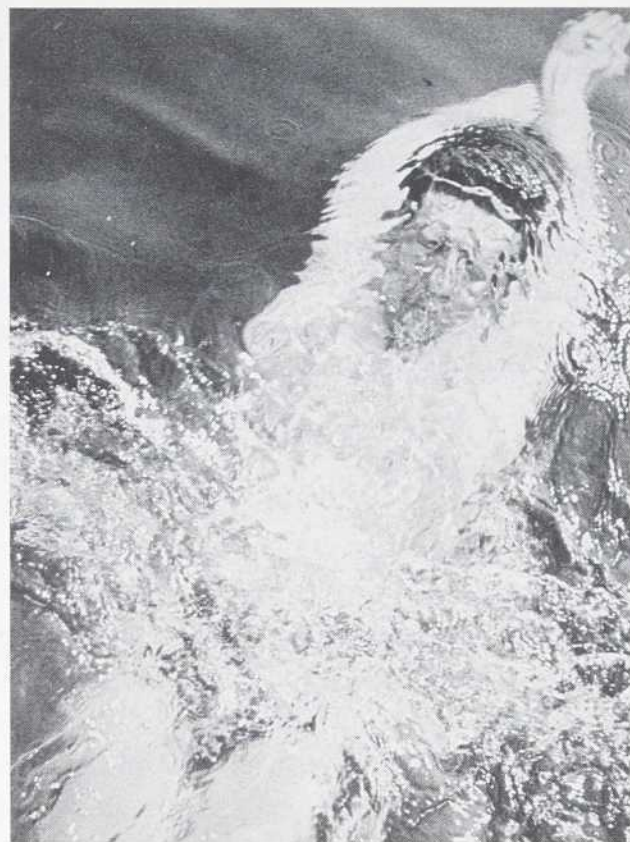
LA TRANSPARENCE DANS L'ART DU XX^E SIÈCLE

Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre,
14 septembre - 26 novembre

Le Musée des Beaux-Arts du Havre présentait une exposition regroupant une centaine d'œuvres sous le thème de la transparence. Elle abordait avec gourmandise peinture, sculpture, architecture et photographie et étendait ses recherches de 1914 à 1980, de Bruno Taut à Jean Nouvel, en passant par Moholy-Nagy, Duchamp, Hans Haacke, Dan Graham ou Julio Le Parc. On pourra regretter l'immanquable arbitraire de leur sélection, ou encore la légère confusion de l'accrochage, toutefois l'ensemble définit une première approche honnête et juste de la question de la transparence, dont la souplesse essentielle autoriserait peut-être une lecture singulière de l'esthétique du XX^e siècle.

Si le spectateur s'égare parfois, on retiendra l'interaction efficace des œuvres, tout juste distinctes, et répondant dans une continuité visuelle, dynamique et lumineuse,

l'espace muséal participant activement à la mise en situation et au déploiement virtuel des objets par la transparence relative de ses façades. La coïncidence du lieu et du concept privilégie une première perception globale, contestant le fragment, le détail, la décomposition, au profit d'une vision simultanée et active. C'est que la transparence se définit d'abord par son statut phénoménologique particulier. Mieux qu'un thème, elle témoigne de l'extension ou transformation de la connaissance perceptive et de l'expérience visuelle largement sollicitée durant la période choisie. Support matériel, idéal, instrument ou principe formel, elle s'inscrit dès les années dix dans l'ambition d'une perception en rupture avec la convention mimétique, puis comme outil dialectique capable de mener à une vision nouvelle, de conduire, éduquer, réfléchir littéralement ou idéellement le regard.



ANDRÉ STEINER, NAGEUR, 1934.
PHOTO: (SYLVAIN PÉLÉ) HEYMANN RENOULT ASSOCIÉES.

De la pluralité ontologique de la transparence ressortent néanmoins deux principes: l'absolue traversée du regard, l'ambition d'une œuvre ouverte, à la limite de la matière, dissoute dans l'espace et inscrite dans le réel, à l'image de la *Construction dans l'espace n° 2* de Gabo, ou encore l'oscillation entre filtration et opacité, par effet de miroir, à l'image de la maquette du gratte-ciel de 1921 de Mies van der Rohe. De la sorte, la transparence implique un déchiffrement en terme de rapport, passage, fusion, mais encore une fonction de limite invisible perverse et sélective, ou plan miroir et opaque sans franchissement ni communication possible. De ces ambiguïtés et ambivalences découle en somme un rapport fluctuant et signifiant au réel (environnement et spectateur), à l'espace et au temps.

De la même manière que l'exposition insiste sur la mise en situation des œuvres intégrant la matière transparente, elle confirme sans doute le crédit croissant accordé au regard et à son questionnement. Elle présente des objets relevant de la seule stimulation visuelle, de l'expérience optique, étendant pour cela le champ sémantique de la transparence à celui des immatériaux (lumière, espace, rythme). La *Spirale* de Moholy-Nagy, artiste incontestablement représentatif de l'application de la transparence, procède d'une délicate et souple conversion de la matière en production d'ombres, reflets, circulations et perforations lumineuses. Les constructions

en creux et reliefs de Vardanega, trente ans plus tard, témoignent de la même ambition de dématérialisation, suspension, formalisation du rythme et de la lumière. Le danger esthétisant pressenti par le premier, et contourné par la stricte volonté de définition sociale de l'artiste, ne semble pas épargner tout à fait le second, par trop attentif à la richesse spectaculaire des effets optiques. En revanche, les combinaisons de matières et mouvements effectuées par Le Parc dans le *Continuel - lumières avec formes en contorsion*, allient articulations transparentes, structures ouvertes, tensions et rayons lumineux, et situent l'œuvre dans un rapport formel continu entre transparence, lumière, espace et mouvement, se révélant sans hiérarchie ou déséquilibre. L'idée même de transparence indique finalement la flexion du temps. *Construction spatiale n° 2* de Gabo, conçue comme un large déploiement de surface, à partir de lignes fixées dans le plastique, se présente moins comme masse que comme support d'énergie. Dans la mesure où la matière assimile, absorbe, renvoie, ingère ou dissipe, elle précise l'essence dynamique du réel, en même temps que les rythmes inhérents à la forme qui la crée. À cela s'ajoute l'intuition ou perception de la transformation. Le matériau souple et à peine substantiel implique en somme la distinction du possible autant que du réel, devenu « trace de mouvement » et positionnant l'œuvre et son univers

dans une durée. Hans Haacke la précise en l'empruntant aux processus naturels. Qu'il s'agisse de *Circulation*, vaste schéma organique de tubes transparents véhiculant l'eau à des rythmes irréguliers, ou des *Cubes de condensation*, annulant partiellement la transparence des parois par de fines gouttelettes translucides, la matière décompose l'écoulement du temps et reproduit la structure cellulaire comme mise en évidence des relations spatiales et sociales.

En outre, la transparence peut encore se comprendre comme image de la simultanéité de la conscience, ou illusion d'un présent fixé. Les superpositions picturales de Picabia dans les années trente, le renvoi de l'œuvre sur elle-même par effet de miroir, le positionnement actif et visuel du spectateur dans l'œuvre et dans l'espace avec les *Pavillons* de Dan Graham, inscrivent résolument la transparence dans un rapport spatio-temporel. On ne s'étonnera pas alors de la présence conséquente du médium photographique. Taches, halos, ossatures lumineuses, l'image elle-même doute de sa matérialité. Son dépassement matériel, la pénétration dans le réel et le présent, la fixation des objets transformés en ombres, résidus de visible, signes vidés de leur sens coïncident avec la nature transparente. À cela s'ajoute la représentation matérielle de la transparence, comme dans le *Verre de vin* de Moholy-Nagy, le *Nageur* de Steiner, où l'élément transparent s'engage vers une forme sublimée d'expression optique. Si Ian Wallace retient probablement cette mise en abyme dans la série *Street Reflections*, le pan de verre assume d'abord une fonction sociologique et dialectique. La vitrine, signe probable et convaincant de modernité et d'urbanisme, devient ce qui interdit la jonction somatique, le passage du corps, et donc la réalisation du désir, en même temps qu'il aiguise et canalise la vision, valorise un espace à voir.

La capacité du verre à priver la matière de son objectivité tout en la désignant s'applique particulièrement au vocabulaire architectural. La mise en doute de la fonction limitative de la construction architecturale se voit largement troublée par l'intrusion du plan libre ou

transparent. Au-delà de l'utopie sociale véhiculée au début du siècle, de sa réduction au seul style dans les années cinquante, jusqu'à son épuisement par trop de systématisation, la façade de verre vient d'abord perturber la traditionnelle dichotomie intérieur/extérieur, soit qu'elle révèle l'environnement, à l'image de Gropius ou de Nouvel, soit qu'elle se constitue comme une limite d'autant plus efficace et menaçante qu'elle tend vers l'invisible, ou renvoie par effet de miroir. Tel est le paradoxe actif que la transparence nomme mais ne résout pas. Les *Pavillons* de Dan Graham, oscillant entre forme architectonique et sculpturale, se dédoublent par réflexion tout en assumant le débordement des espaces. La construction se dissout dans l'espace et admet le spectateur comme variable de l'espace. Elle devient un lieu mis en situation dans un espace rendu signifiant. Finalement l'espace clos par la transparence revêt une fonction de monstration autant que d'influence sur le réel, l'espace et le spectateur qui l'occupe. Il procède de la volonté d'action et d'observation, d'indexage pour toute situation et lieu social.

FÉMININ-MASCULIN. LE SEXE DE L'ART

Centre Georges Pompidou, Paris, 26 octobre - 12 février

Féminin-Masculin. Le Sexe de l'art ouvre le « Passage du siècle », un cycle d'expositions qui, suspendant l'interrogation postmoderniste, jette un regard transversal sur le XX^e siècle. Le Centre renoue enfin avec ce qui fit sa singularité: une prise de position dans l'époque. Organisée par Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, l'exposition réunit un ensemble de manifestations. Une programmation vidéo et cinématographique sont visibles respectivement dans l'exposition même et dans le cinéma du musée. D'autre part, le sujet a inspiré une exposition parallèle «X/Y» réunissant des œuvres multimédias de jeunes artistes; en hors d'œuvres, *Précipité*, un travail collectif de Claire Roudenko-Bertin, Fabrice Hybert et Françoise Quardon, est installée sur le plateau du forum.

La transparence témoigne du dépassement matériel, de la transgression du réel, issue d'une esthétique qui situerait la transparence comme intermédiaire entre création et contemplation, sensible et pensée pure, comme allégorie de la dissolution de l'œuvre d'art au sein de l'esthétique, puis au sein de l'idée à partir des années soixante. Mais elle nourrit encore les aspirations réalistes et matérialistes, admettant l'objet réel dans un espace défini, dans la mesure où la transparence inscrit sincèrement l'œuvre d'art au sein du réel et questionne les modes d'appréhension du monde matériel et multiple. Le danger d'une telle capacité idéale d'absorption, autorise trop aisément le qualificatif de symptôme de modernité, puisque le matériau transparent, admet le philosophe Avicenne, est « comme un fou parmi les hommes, puisqu'il revêt toutes teintes et couleurs ». La transparence suffirait seulement à nous montrer qu'une extension des facultés de percevoir est possible et que l'acte créateur en assume la fonction et relèverait finalement de la pure intentionnalité.

— MANOU FARINE

on émettra un doute quant à sa validité générique. Car si l'art de ce siècle s'est joué de toutes classifications ou genres, il ne désavoue pas pour autant la différence des sexes mais la relativise. Ce qui veut dire que nous sommes dans une histoire de rapports, de regard, d'échelle, bref de points de vue.

La partie principale se trouve dans la Grande Galerie, regroupant plus de cinq cents pièces d'environ cent cinquante artistes. Le choix d'une présentation non chronologique donne lieu à cinq sections intitulées « L'Origine du monde », « Identités et mascarades », « Histoires de l'œil », « Attractions et répulsions » et « Histoires naturelles ». Ce classement, s'il est pertinent dans le très beau livre-catalogue, perd sa validité, en tant que parcours, face aux œuvres dont le nombre important augmente la confusion. De fait, on se trouve face à un rassemblement encyclopédique digne du cabinet d'amateur, qui laisse perplexe. On regrettera enfin l'absence d'Adrian Piper, de Jeff Koons et de Matthew Barney, ou encore des frères Chapman ou d'Inez Van Lamsweerde... et d'une manière générale le petit nombre (une dizaine) d'artistes nés après 1960.

La première partie « L'Origine du monde » regroupe essentiellement des sculptures et quelques peintures qui doivent illustrer plusieurs concepts. D'abord l'idée de la matrice comme fondement de la création avec les moulages, de ceux de Duchamp en 1950 aux *Urogenital Systems* de Kiki Smith de 1986. Puis comment les artistes ont déjoué la différenciation des genres reflétée par celles des catégories esthétiques attribuant une masculinité à la sculpture et une féminité à la peinture. Les ruptures formelles du XX^e siècle, de la mise à bas du socle jusqu'à l'invention de sculptures molles, recouvriraient la critique du déterminisme fondé sur la différenciation sexuelle. Une centaine d'œuvres sont là pour nous le prouver. Des dessins d'Artaud aux sculptures de Brancusi, Bellmer, Eva Hesse, Oldenburg, Louise Bourgeois, Anish Kapoor, Lygia Clark, Picasso, Giacometti, Arp, Flanagan, Marie-Ange Guilleminot... On dirait trivialement « en vrac ». Et c'est grand dommage car ces œuvres sont belles, ces idées pertinentes, seule-

ment constater, comme le suggère le texte introductif, « que l'énergie érotique est vouée, en ce XX^e siècle, à un régime "cloacal" de confusion qui a pour horizon la dissolution de la différence sexuelle » est une tâche qui, pour le coup, nous plonge

Il y aussi les artistes qui transgressent un ensemble de comportements déterminés par le genre. C'est ce que fait Noritoshi Hirakawa dans sa série de photographies noir et blanc de 1989 montrant des jeunes femmes assises ou accroupies dans des



ROBERT GOBER, UNTITLED (BREAST), 1990, 21,5 X 18 X 9,5 CM; COLLECTION PARTICULIÈRE; PHOTO: D.R.

dans l'obscurité. Si une des missions des expositions est d'instaurer une interrogation sur l'époque, on admet qu'elles font l'histoire, cependant les œuvres ne peuvent être réduites à des documents illustrant un discours.

« L'érotisme, c'est le moyen de mettre au jour les choses qui sont constamment cachées – et qui ne sont pas forcément de l'érotisme » – dit Marcel Duchamp dans un des nombreux aphorismes qui ponctuent les cimaises de la seconde partie. C'est l'artiste le plus présent dans l'exposition, et à juste titre tant son œuvre est emblématique, montrant que la différence sexuelle « est aussi une affaire d'attributs secondaires, de rôles, d'identités et de genres », comme le souligne M.-L. Bernadac. Des moustaches de la Joconde dans *L.H.O.O.Q.* à *Hairshirt* (*Night Gown*) (1993) de Jana Sterbak, c'est la pilosité comme signe de virilité qui est moquée. Robert Gober utilise lui aussi les poils dans *Untitled* (1991) sur la face latérale d'un torse en cire tandis que l'autre côté est muni d'un sein, le tout ayant la forme d'un sac posé au sol.

toilettes publiques pour hommes.

D'autres font du travestissement plus qu'un support de leur travail : une identité, tel Pierre Molinier que l'on redécouvre depuis le milieu des années soixante-dix. Chez lui le fétichisme de la jambe et l'identification à l'image de la poupée se concrétisent, entre autres, par la création de chaussures, godemichés, masques. On peut les voir à travers un ensemble de photographies de petit format, noir et blanc, dans lesquelles le photomontage lui permet d'assembler des parties de corps pour créer de nouvelles combinaisons érotiques. Il fait partie de ces artistes qui, comme Nan Goldin, ont fait du sexe leur point de vue. C'est souvent par le moyen de la photographie que les artistes traitent le travestissement, tels Urs Luthi ou Michel Journiac. Notamment, la série de ce dernier intitulée « Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie » souligne combien tout est affaire d'apparence : l'artiste apparaît travesti en son père et en sa mère et montre également des photos réelles de ceux-ci.

C'est ainsi que la troisième partie entend traiter des « Histoires d'œil », d'après le livre de Bataille. Notons ici l'œuvre de Jeff Wall *Picture for Women* (1979), un grand cibachrome montrant d'un côté une femme qui nous fait face et nous regarde, à l'opposé un homme, l'artiste lui-même, qui de trois quarts la regarde et s'apprête à déclencher la prise de vue d'un appareil photo qui se trouve au centre, face à nous. Comme dans *Les Ménines* de Vélasquez analysée par Foucault dans *Les Mots et les choses*, nous cherchons notre emplacement en tant que spectateur et sommes renvoyés, en miroir, à la place de l'objectif photographique.

La quatrième partie, « Attractions et répulsions », montre l'ambivalence des rapports entre individus. On y voit des œuvres érotiques de Picasso, Dali, Dubuffet et Klossowski dont on regrette la présence trop discrète avec un seul de ses grands dessins aux crayons de couleur, *Barres parallèles: Réflexe du genou* (1978). On notera la présence de la série « The Ballad of Sexual Dependency » (1977/1984) de Nan Goldin, ainsi que le film de Warhol *The Kiss* (1965) et ceux de Man Ray. Certains montrent qu'au delà d'une séparation manichéenne amour/haine, les relations hommes/femmes se tissent aussi dans le devenir objet de l'autre. La femme est le plus sou-

vent cet autre. Cela se traduit par la représentation de celle-ci en mannequin, comme le fait Sue Williams dans *Irresistible* (1992), un corps de femme en caoutchouc blanc qui a été piétiné et recouvert d'inscriptions telles « Look What You Made Me Do » (Regarde ce que tu m'as fait faire), affirmation typique des hommes-bourreaux. Cette objectivation est poussée à l'extrême par Sarah Lucas, avec *Bitch* (1994) présentée dans la dernière section « Histoires naturelles ». Ici, l'identité féminine est réduite à une symbolique très crue puisqu'elle est représentée par une table de cuisine « revêtue » d'un t-shirt dans lequel sont disposés deux melons à la place des seins et à l'autre extrémité un sachet de poisson sous vide. L'ensemble de cette section repose sur l'adéquation femme/nature dans l'imaginaire collectif, alors que le reste du propos semble aller à l'encontre des clichés habituels. Notons toutefois *Pollution, Cultivation, nouvelle écologie* de Tetsumi Kudo (1971), jardin artificiel où poussent des fleurs en plastique et des phallus de carton, au milieu de cœurs roses et de cactus verts, et *Family Romance* (1993) de Charles Ray, qui pointe un avenir égalitaire puisque tous les membres de la famille ont la même taille.

— MARIE DE BRUGEROLLE

MARCEL BROODTHAERS

Marian Goodman Gallery, New York, 6 octobre – 25 novembre

Issu de l'aile révolutionnaire du surréalisme, Marcel Broodthaers avait occupé, dans la mouvance des événements de mai 1968, le Palais des Beaux-arts de Bruxelles qui ne possédait à l'époque aucune section consacrée à l'art moderne. Depuis son entrée dans le monde des arts visuels en 1964, prenant acte de l'une des apories modernistes les plus difficiles à surmonter (à savoir que l'autonomie et la liberté dans le domaine de l'art, qui ont conduit les artistes à créer des œuvres auto-réflexives destinées essentiellement à l'appréciation esthétique, les ont aussi poussés à produire des objets qui n'échappaient pas, bien au con-

traire, au statut de marchandise et de fétiche absolu), Broodthaers en est rapidement venu à la conclusion que les musées contribuaient de manière particulière à renforcer cette situation malgré l'apparente neutralité qu'ils affichent. Ainsi, quelque temps après la manifestation au Musée des Beaux-Arts, il inaugurait dans son appartement de la rue de la Pépinière un lieu de rencontre, de discussion et de débats sur l'état et la situation de l'art contemporain. Nommé *Musée d'Art Moderne/Département des Aigles*, cette institution éphémère allait monter, successivement et en divers endroits, différentes *Sections* d'un

musée fictif (1968-1972) qui est devenu l'une des critiques les plus radicales de l'institutionnalisation de l'art.

En effet, chacune des douze *Sections* analysait les différentes dimensions «parergonales» de l'activité muséologique: discours inauguraux manifestant les structures

tion du XIX^e Siècle de la rue de la Pépinière et la *Section des Figures* qui s'était tenue à la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf en 1972, la *Section Publicité*, sans doute la plus lucide et la plus menaçante de toutes, n'avait pas obtenu toute l'attention qu'elle méritait. Benjamin Buchloh, soucieux de faire re-

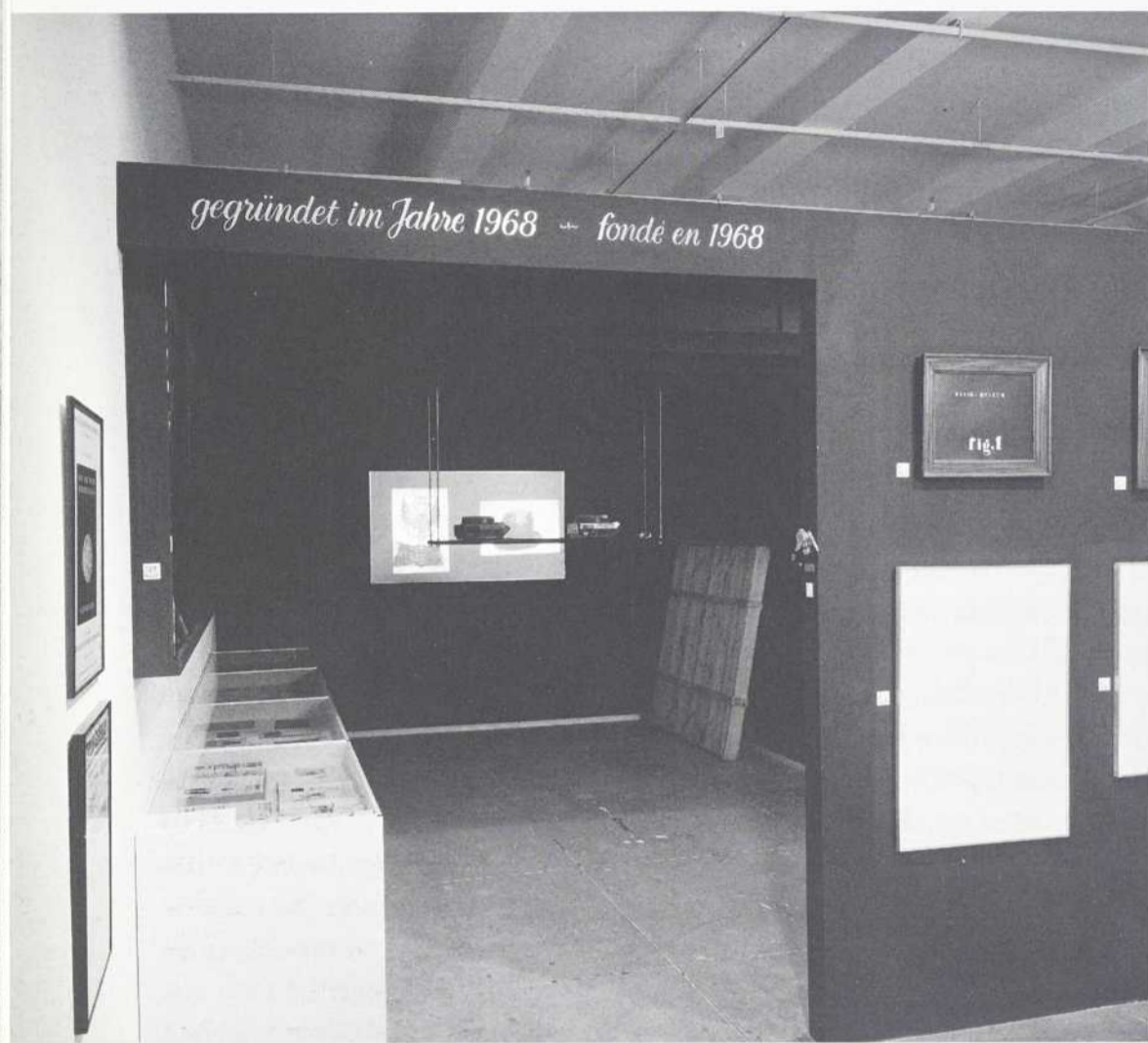
principalement des photomontages soigneusement encadrés, mais aussi des vitrines contenant des photographies, des revues d'art, des catalogues d'exposition et des annotations de l'artiste, deux projections de diapositives, une caisse de transport de tableaux, des cadres vides de différents formats et factures, un panneau mural en plastique portant l'inscription « Musée d'Art Moderne/Dpt des Aigles, fig. 0, Service Publicité », deux affiches d'exposition, des cartels numérotant les pièces et indiquant « publicité », une minuscule sculpture en bronze à l'effigie de l'aigle et même un extincteur chimique, également numéroté. Les différentes composantes de l'œuvre sont présentées aussi bien à l'intérieur de cette petite salle reconstituée musée que sur les faces extérieures de ce musée de fortune et sur les murs attenants de la galerie.

Buchloh identifie à juste titre l'œuvre de Marcel Broodthaers comme un ensemble de stratégies constamment renouvelées et déplacées qui opèrent à la marge de l'art. La *Section Publicité* ne fait pas exception. Par exemple, les photocollages, qui constituent la plus grande partie de l'installation, bien qu'ils se réfèrent aux collages et photomontages des avant-gardes, échappent à l'effet de choc et de simultanéité que ceux-ci produisaient grâce à l'intégration d'une multitude de lectures possibles de l'espace et des images. Ils obéissent en effet à une logique que Buchloh qualifie de « paratactique » (par opposition aux procédures syntactiques de ses prédécesseurs) parce que les images

rassemblées opèrent comme des « citations » aussi bien des œuvres d'art que Broodthaers avaient réunies pour la *Section des Figures* de Düsseldorf que d'images publicitaires utilisant l'aigle comme allégorie du pouvoir au service de l'industrie. Le parallèle entre l'art et la publicité, très explicite dans la projection de diapositives notamment, permet de soutenir avec force la thèse de l'artiste: « une théorie artistique fonctionnerait comme publicité pour le produit artistique, le produit artistique fonctionnant comme publicité pour le régime sous lequel il est né ».

Encadrements, mise sous vitrines de textes et catalogues, numérotation des objets, présentation des photo-collages en systèmes taxonomiques, montrent sans détour que Broodthaers a reproduit les méthodes archivistiques suivies par les musées. Contrairement à l'exaltation de l'exposition dont la valeur avait été associée par Walter Benjamin à la reproduction photographique, la procédure déconstructionniste de Broodthaers télescope images et méthodes historiques avec l'environnement contemporain le plus trivial pour montrer justement que les produits de l'art, à l'époque de l'industrie culturelle, ne peuvent se soustraire à la constitution des mythes et au fétichisme qu'à la condition d'user de stratégies paratactiques qui inversent le procédé habituel d'incorporation du passé archivé de l'art pour créer de nouvelles légendes.

— LOUIS CUMMINS



MARCEL BROODTHAERS, SECTION PUBLICITÉ MUSÉE D'ART MODERNE DÉPARTEMENT DES AIGLES, 1968-1972, INSTALLATION; PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK.

d'autorité inhérentes à la légitimation de l'art, lettres explicatives de la situation du musée, plans de salles, dispositifs de transport et de circulation des œuvres, supports populaires et académiques de diffusion des œuvres, vitrines d'exposition, panneaux d'affichage et cartels, inscriptions murales, projections cinématographiques, références iconographiques constitutives du discours de l'histoire de l'art, etc.

La *Section Publicité*, que la Galerie Marian Goodman a reconstituée pour son exposition, représente, conjointement avec la *Section d'Art Moderne*, l'étape ultime du musée de Broodthaers, qui avaient toutes deux été réalisées à la cinquième Documenta de Kassel en 1972. Alors que la plupart des autres *Sections* avaient été relativement bien documentées, en particulier la *Sec-*

connaître toute la dimension critique de l'œuvre de Broodthaers, a assuré la conservation de l'exposition et produit, en collaboration avec la veuve de l'artiste, Maria Gillissen, un catalogue détaillé qui permet à ceux qui n'ont pu voir l'installation de prendre connaissance de ses différentes composantes et de leur disposition. Ce catalogue, impeccablement conçu, contient en outre un texte du commissaire qui, suivant sa rigueur habituelle, situe le travail de l'artiste en regard des avant-gardes historiques (constructivistes, cubistes, dadaïstes et surréalistes) ainsi que des mouvements plus contemporains, tels le pop-art, le minimalisme et l'art conceptuel.

L'installation du *Musée d'Art Moderne/Département des Aigles/Section Publicité* est un ensemble complexe:

DOUG ISCHAR

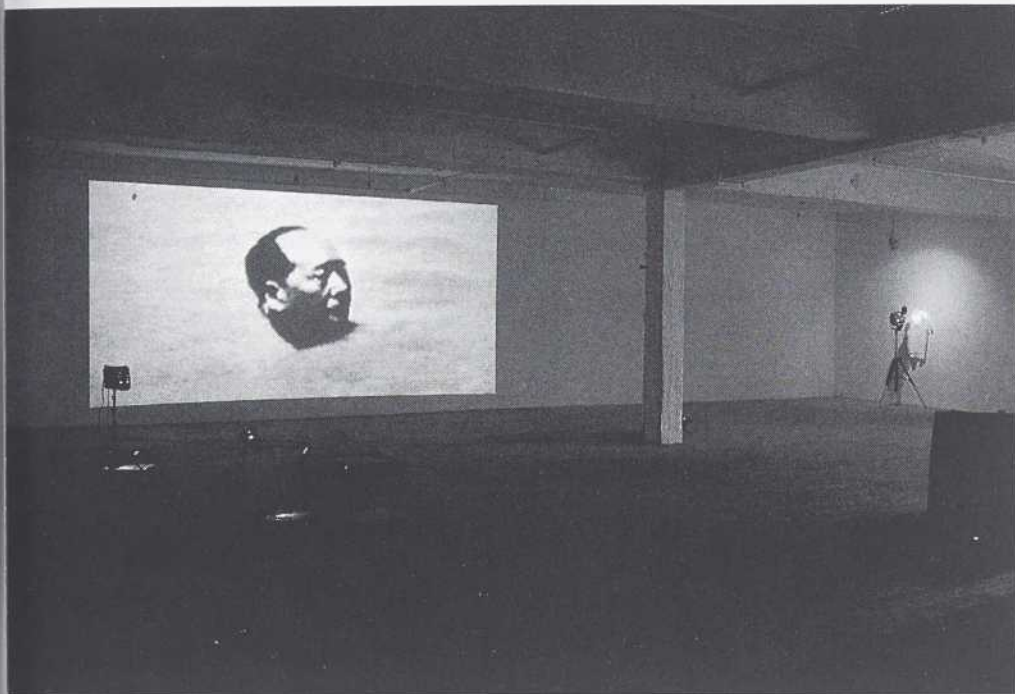
Oboro, Montréal, 8 septembre - 8 octobre

Doug Ischar se sert d'images toutes faites, constituées déjà, reprises et représentées en boucle ou fixes. Il se sert d'images toutes faites pour illustrer les idéologies toutes faites qui sont investies en chacune. Ce faisant, il cite, donc prélève un sens qui est déjà là et fonctionne comme un rappel. Comme toute citation est nécessairement mémorable, le fait de reprendre prend une

allure d'honorabilité. Mais voilà, ce qui est ici repris ne possède parfois de signification que pour un public réduit. Il y a bien, dans *Still*, cette tête de Mao presque submergée dans l'eau comme elle le serait aujourd'hui dans l'histoire. Il y a bien Che Guevara, mort, et pointé du doigt par les militaires de Bolivie qui l'ont finalement eu. Mais dans l'installation toute entière,

intitulée *Cul de sac*, cette image fixe apparaît sous le balayage radar du type de bande-comptage qui se profile au début de chaque film. À côté, une petite projection en boucle représente le bas-ventre d'un homme qui s'amuse à remonter et redescendre la fermeture-éclair de son jeans. Une autre projection sur

monde militaire. Ces indications nous sont offertes par des légendes, commentaires à côté de l'image, qui fonctionnent bel et bien comme celles de journaux et magazines, sorte d'adjuvants de sens qui viennent proposer une lecture idoine, la bonne interprétation. Cet à côté du sens, on pourrait l'identifier à de



DOUG ISCHAR, WAKE, VUE D'ENSEMBLE, 1995; PHOTO: DENIS FARLEY.

une carte géographique de l'Asie du sud-est fait voir, à l'aide d'un travelling, un décor assez kitsch de chaise longue sous parasol, sise dans une arrière-cour de vacancier derrière laquelle de fausses dunes se profilent. Il y a bien ici une sorte d'indécidable entre deux voies : sens déjà là, d'une part, reconnaissable puisque appartenant à l'histoire récente et sens obtus, d'autre part, se dérobant dans des généralités de fiction hollywoodienne. Les deux présentent de concert, dans une même représentation mais ne relevant pas, du moins apparemment, du même ordre de considérations.

Doug Ischar avait fait de même Plug In à Winnipeg en 1994 dans une exposition-solo intitulée « Orlerly ». Là aussi, des images qui provenaient de l'univers militaire, comme des visions périscopiques de Tokyo, en voisinaient d'autres, inattendues dans ce contexte, de scanner fluoroscopique découvrant des ouets et gadgets sexuels. Des allusions plus ou moins directes, par ces objets personnels d'homosexuels battus à mort par leurs collègues militaires, permettaient de mettre en relation l'univers des gays et le

l'idéologie, à cette référence correcte qu'il est convenu d'attacher à toute image. D'autres citations, de littérature du XIX^e siècle ou pornographique, sont aussi présentes dans des sortes d'exergue qui viennent donner le ton aux installations.

Le sens idéologique à donner à une image relèverait donc parfois d'une coercition, d'une force qui n'est pas dans l'image, un plaqué, du supplément : le tour de vis nécessaire à la lecture et à la signification.

On retrouve des objets semblables, personnels et donc réels, indices plus qu'icônes, dans *Siren*, à Oboro. Une installation met en scène des objets ayant appartenu à Jeffrey Dahmer, assassin d'une bonne vingtaine de personnes. Une note de prison et une carte de bibliothèque sont les indices qui reconduisent à l'existence de Dahmer. Des projections de couleur orangée et de Jeffrey lui-même, à l'âge de quatorze ans et saluant de la main, viennent se superposer à ces surfaces et à un écran.

Évidemment, nous tenons pour certain que ces pièces sont réelles, que ce sont des objets littéralement

volés de l'univers de cet assassin. Là réside toute la force d'Ischar : les artefacts qu'il représente sont vrais ou perçus comme tels. Ils traduisent la vie de personnes réelles.

Au croisement d'un univers paradigmatique qui relève de sens généraux, d'une classification inconsciente dans une certaine ligne de pensée, dans une idéologie typée (*gay* versus militaire), ces pièces ne coïncident pas mais en sont néanmoins présentées là, en face à face. Petits écueils de sens buté, univoque et indéniable, ils en affrontent d'autres tout aussi affirmés qu'eux. C'est un monstre ailé de film d'horreur des années cinquante bombardé sur un mouchoir de poche déplié. C'est une scène de film, *Crocodile Thrills*, féroce combat entre un homme et un reptile, projetée en boucle sur un polo Lacoste, sorte d'uniforme homosexuel des années quatre-vingt. Ces pièces citées disent bien qu'il y a des formes de représentation reconnaissables, des stratégies de sens qui sont pregnantes, des archétypes signifiants. Qu'existe en nous une mémoire des représentations. Ces pièces trouvent ainsi, toute prête en nous, une certaine forme de réception, une prédisposition à reconnaître ces signes sans pouvoir les nommer de façon certaine. Elles ressortent du sens obvie, de l'évidence, des stéréotypes, du tout-venant de la pensée. Et ces signes en rencontrent d'autres, tout aussi outrés ou non. De ces sens clos qui s'entrechoquent naît l'évidence du fonctionnement idéologique, vient la ratification de cela qui, en eux, relèvent d'autres significations. La manipulation idéologique évidente de ces éléments crée du sens nouveau. La tension vers cette cristallisation en indices connus effeuille les couches de sens.

Les images ne sont plus la représentation de quelque chose mais ce quelque chose de la représentation, pierre posée pour mesurer le chemin. Elles apparaissent lestées de tout ce désir que quelque chose en demeure, qu'il en reste quelque sens. Éperdument abandonnées dans et par ce désir de sens, elles se font fétiches de ce seul désir. Cette compassion scopophile nous semble donc plus évidente. Les images sont des passions et des désirs, des marques de cette insécurité qui fait que tout doit avoir un sens. Ce tout du sens n'est évidemment que l'envers de cette angoisse où il nous semble parfois que rien n'a de sens. De là vient le trouble que ces installations d'Ischar causent en nous. Chaque signification est abordée de façon directe et reprise de manière oblique, déplacée et sise en face d'une autre. Ramassis de pièces d'histoires vraies, de la petite ou de la grande, « WAKE » est aussi de l'ordre de la veillée de corps, de la veillée de cette histoire qui finit en chaque image stéréotypée. Chaque image est une fin du sens, le point d'aboutissement qui résume et tue une narration. Fin bout d'une pensée toute entière ramassée en elle, elle la trahit de la dire trop, de ne vouloir être que de commune grandeur avec elle. Les sens ne reconduisent pas à leurs images et vice versa. Disjonction du sens, de la solidification de celui-ci en un symbole accepté, de la métonymie qui donne un objet pour une seule idée et aucune autre, « WAKE » conditionne des séries nouvelles, des paradigmes ignorés où le sens qui se fait ne peut se muer en nulle certitude.

— SYLVAIN CAMPEAU

JUN SHIRAOKA

Occurrence, Montréal, 12 septembre - 15 octobre

C'est à la vision et à sa finesse inhérente que nous renvoient les images feutrées du photographe japonais Jun Shiraoka, exposées dans le cadre de l'exposition de groupe « Les Frontières de l'ombre, aspects de la photographie contemporaine japonaise » (une initiative du com-

missaire Franck Michel présentée simultanément à la Maison de la culture Frontenac), à l'occasion de la manifestation biennale « Le Mois de la Photo à Montréal ». Réalisées entre 1969 et 1995, ces quelque trente photographies noir et blanc furent réunies sous le titre de cor-

pus « Emotion and Experience ». Shiraoka vit depuis 1979 à Paris où son œuvre connaît un succès critique et marchand considérable. Le photographe lui-même dit s'être imprégné de l'esprit de la Ville lumière. Il qualifie d'ailleurs de « sensibilité française » le mariage pa-

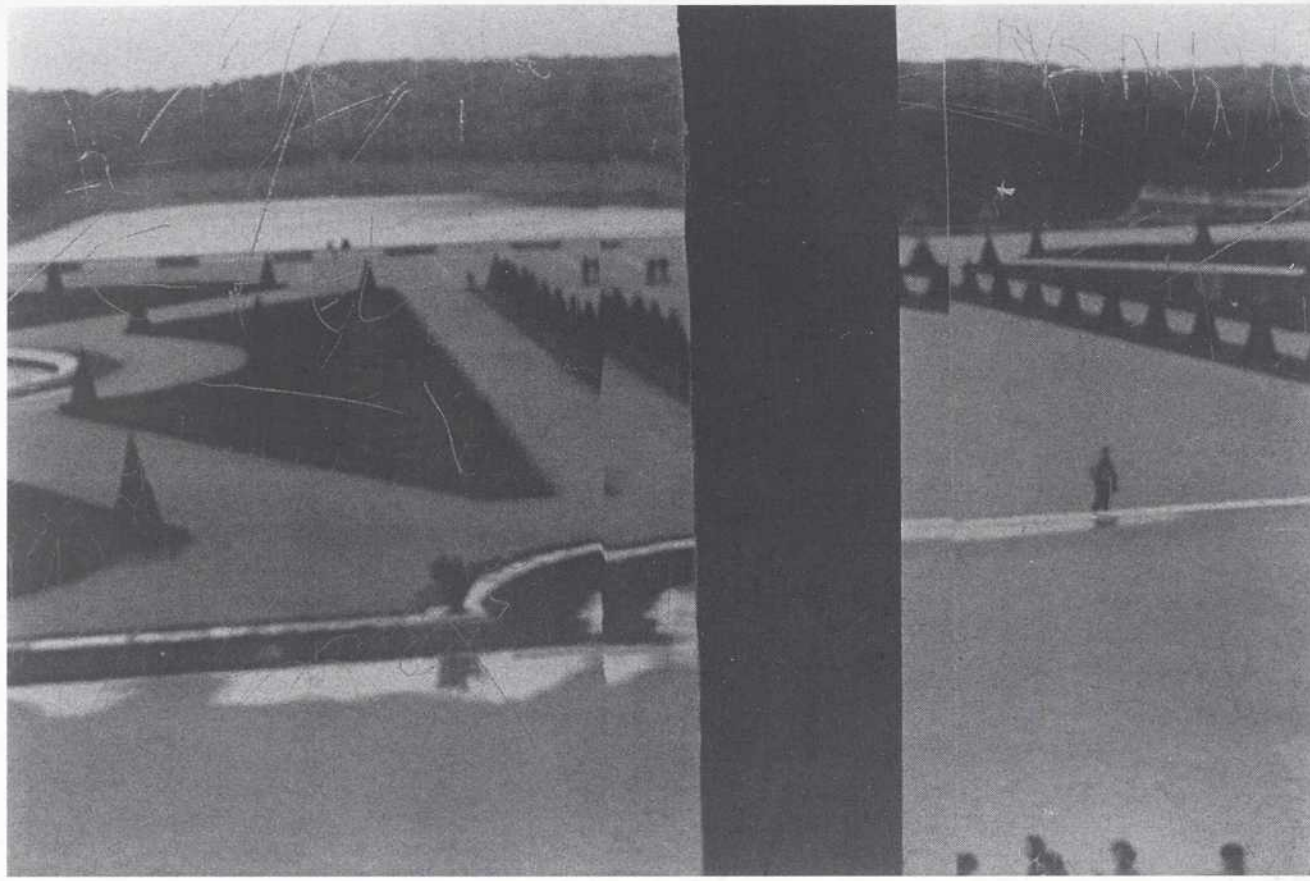
même composition des univers extérieur et intérieur. Cependant, tandis que chez Hopper, l'image est composée de façon à ce que le regard soit porté de l'extérieur vers l'intérieur, chez Shiraoka c'est l'inverse. Les images du photographe sont habituellement construites à

du pont sensitif qui amène l'œil à passer sciemment, mais dans l'absence de tout ordre hiérarchique, du dedans au dehors. L'un et l'autre, chez lui, se valent. Car le véritable sujet de ses photographies, nous l'avons dit, c'est la perception dans ses recoins les plus riches, c'est la vi-

veut regarder le « sujet » de la photographie. Pour voir un jardin, il nous faut alors devenir conscients du contexte dans lequel nous regardons et de la manière dont nous le faisons. Regarder une photographie de Shiraoka est comme lire un poème, où la structure du langage à la fois obstrue, dévie et enrichit le sens porté par les mots. Contrairement à l'euphorie première qu'a créée la photographie, il ne s'agit plus, chez cet artiste, de prétendre offrir une tranche de la réalité, il n'est guère plus question de la déjouer par des procédures de montage ou de mise en scène. Plutôt, c'est le renoncement à toute forme de représentation du réel, hormis peut-être l'acte de voir qui n'est pas ici tant représenté qu'exigé et délicatement vénéré.

Puis, lorsque Shiraoka ne tamise pas ses sujets à l'aide de vitres, il parvient infailliblement à rendre cette même impression d'univers ouatés où le silence, comme dans certaines peintures de De Chirico, devient une propriété physique tout autant que physiologique. Et lorsque la fenêtre n'est pas utilisée comme voile, elle trouve régulièrement sa place dans les images du photographe comme représentation d'un ailleurs. C'est le cas, notamment, d'une photographie de 1971, où ce qu'on devine être une brise légère fait lever un rideau à fins motifs qui remplit l'image presque au complet. L'unique point de fuite, une mince bande de paysage, sorte d'éclairci, que le mouvement du rideau nous laisse entrevoir à travers une fenêtre, ouverte cette fois. Au bas de l'image, la pénombre d'un intérieur indistinct. Cette œuvre, muette comme toutes les autres et parmi les plus minimalistes de l'exposition, rappelle timidement un au-delà à travers un dedans, un ici, un monde presque utérin, particulièrement présent et enveloppant.

Dans une composition géométrique, simplifiée au point d'être divisée en deux parties égales, le corps nu d'une femme étendue devant une fenêtre voilée d'un rideau diaphane (une photo de 1975) traduit une impression semblable. Une fois de plus, nous sommes à l'intérieur tout en étant conscients d'un dehors parcimonieusement suggéré. Il se dessine ici par les quelques



JUN SHIRAOKA,
VERSAILLES,
FRANCE,
8 JUILLET 1980,
ÉPREUVE ARGENTIQUE,
24 X 30 CM;
PHOTO: JUN
SHIRAOKA.

radoxal de « l'ambiguïté, de l'équivoque et de l'évidence » dont se nourrit son travail. Qu'il s'agisse là du reflet d'une propriété nationale revient à l'anthropologie culturelle de déterminer. Il reste, toutefois, qu'à travers cette combinaison dialectique du reconnaissable et de l'opacité, Shiraoka nous entretient sur la faculté de voir et de percevoir.

Un brin indéchiffrables, baignant dans une lueur crépusculaire d'ombres et de lumière, ces compositions formalistes, parfois minimalistes, de paysages (surtout urbains) et d'intérieurs nous convient à prendre acte de la densité sensitive de la perception visuelle. En tous les cas de la sienne. Prises souvent à travers des vitres, embuées, égratignées, souillées, ou alors brisées par un jeu de lignes qui rappellent la présence structurelle d'une architecture, d'un environnement, les photographies de Shiraoka suggèrent d'un seul souffle deux mondes parallèles. Un peu comme les peintures aux cadres photographiques, également urbaines, dépouillées et fortes de structure, de l'Américain Edward Hopper qui décrivent dans une

partir d'un point de vue intérieur qui trouve son prolongement de l'autre côté de la fenêtre, à l'extérieur des murs. Comme cette vue floue et brumeuse du Brooklyn Bridge de New York, perçue depuis une fenêtre d'appartement dont la nature morte « zen » de son rebord, plongée dans le silence d'une ombre, fait écho à l'imprécision assourdie du paysage urbain. Les sujets de Shiraoka sont aussi intemporels que ceux du peintre sont figés dans l'effet dramatique d'un moment précis. D'ailleurs, cette volonté d'intemporalité chez le photographe explique peut-être la récurrence de grisaille dans ses images, où il ne fait ni vraiment jour ni vraiment nuit.

De la même façon, si ces deux artistes partagent une remarquable et presque tangible présence d'atmosphère, celle du peintre tient à la psychologie de ses figures encadrées, coupées d'un monde extérieur qui leur est souvent hostile. Celle de Shiraoka, en revanche, est davantage redevable aux mécanismes de perception qu'au sujet. L'atmosphère du photographe est celle

sion dans ce qu'elle a de plus sensoriel.

Et combien étonnant de constater que cet appel aux sens généraux cohabite avec un univers formel et simplifié, articulé selon une logique esthétique de la parcimonie (toute japonaise, sommes-nous tenter d'ajouter, et ce, malgré la dite sensibilité française de l'artiste). À une certaine géométrie de paysage se superpose un écran de perception pour ainsi dire tactile. Comme cette image de 1980 où un alignement d'allées et de haies dans un jardin de Versailles est donné à voir à travers une fenêtre marquée d'égratignures. À travers un voile « textuel » ou « opacifiant », diraient les post-structuralistes. Les incisions dans le verre sont présentes au même titre que le paysage représenté. L'accès au jardin n'est ni direct ni immédiat, il est filtré. Et ce filtre qui renvoie lui-même à une autre réalité spatio-temporelle – ajoutant une strate supplémentaire à la lecture et au sens de l'œuvre tout en obstruant la lisibilité du premier niveau de la représentation – constitue un passage obligé pour qui

plages plus claires du rideau derrière lequel certains édifices, moins hauts, ne gagnent pas tout à fait le ciel. Quant au sujet qui ne l'est pas vraiment, un nu féminin, il est en soi curieusement secondaire par rapport à la présence manifeste d'une atmosphère d'ombres et de lumière qui inonde l'espace dans lequel il est représenté. Après avoir reconnu un corps, ce que nous percevons sans cesse est comment la lumière

ou son absence le révèle ou le divulgue. Comment nous le voyons. Là, comme ailleurs chez Shiraoka, les objets représentés, si esthétiques soient-ils, si graphiques et dépouillés soient les compositions dans lesquels ils sont assemblés, demeurent de beaux prétextes pour mieux appréhender les infinitudes de la vision.

— JENNIFER COUËLLE

CARMELO ARNOLDIN ET RICHARD PURDY

Galerie Christiane Chassay, Montréal, 14 octobre - 11 novembre

Les architectes de la Renaissance édifièrent, à la suite des idées de Brunelleschi et d'Alberti (qui s'étaient eux-mêmes inspirés de Vitruve), des églises à plan central; celles-ci devinrent la quintessence et l'esprit même de l'époque, reléguant au second plan la disposition en croix latine des églises du moyen-âge. De façon parallèle, l'homme vint à s'approprier le centre de la Renaissance, lui imposant du coup de nouvelles règles anthropomorphiques. Ceci dit, ces règles classiques s'inscrivant dans une harmonie globale finirent un jour par lasser, comme le font d'ailleurs toutes les règles trop bien définies et, partant, trop restrictives.

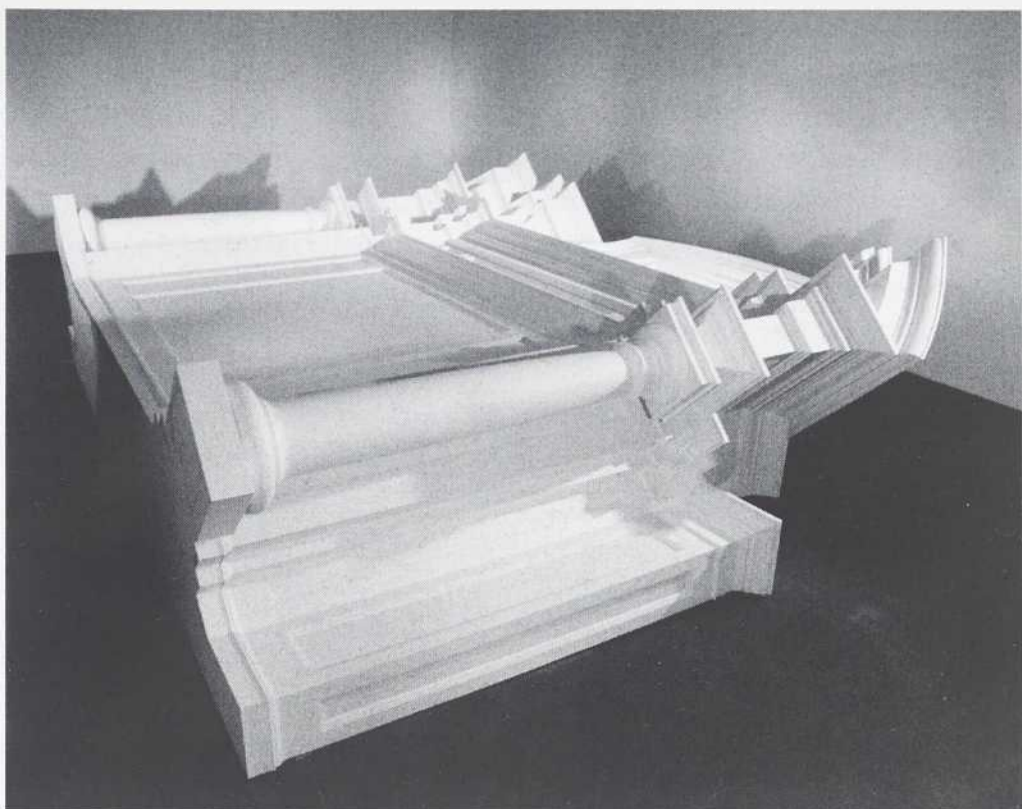
Certains artistes de l'époque, comme certains d'aujourd'hui, ont cru important de tenir un discours critique face à ce type de *Zeitgeist* emprisonné dans la violence de l'ordre et de la pureté. C'est d'ailleurs dans cet univers commun d'émancipation que semblent nager autant le Bernin que Richard Purdy, comme en fait preuve l'œuvre récente de ce dernier, *Bernini's Vomit*.

Cette œuvre que l'artiste montréalais réalise conjointement avec Carmelo Arnoldin — le premier ayant surtout pris en charge la partie conceptuelle, et le second s'étant surtout investi dans la réalisation technique — consiste en une immense et impressionnante masse sculpturale de bois et de plâtre couchée sur le sol. Pour cette œuvre qui s'apparente à un retable ou à un portail, les artistes affirment s'être inspirés du classicisme tel que

pratiqué au XVI^e siècle par les architectes Vignole et Palladio. L'architecture de la structure se résume par un corps central entouré d'une paire de colonnes et de pilastres décoratifs, tout en étant coiffé d'un entablement avec denticules et d'un fronton arqué. Par sa composition et par son recouvrement de peinture blanche qui rappelle le marbre tant vanté par les artistes de l'âge classique, *Bernini's Vomit* nous renvoie directement à cette époque où tous les chemins mènent à l'homme.

En plus de respecter la configuration de l'ordre toscan tel que présentée par Vignole dans son ouvrage notoire de 1562, *La Regola dei cinque ordini*, l'œuvre rappelle que l'architecture était vue, à la Renaissance, comme la science ultime, régie par des règles de proportion et de symétrie. L'ensemble tend donc, du moins à première vue, à atteindre la *concinntitas* recherchée et prônée par Alberti, cette douce harmonie cosmogonique.

Les concepteurs de *Bernini's Vomit* soulignent toutefois dans un court texte, et avec raison, que celle-ci ne reste pas sans créer un certain déséquilibre chez le regardant: «Nothing is as it seems as we subvert the normal relationship to gravitational orientation, and classical convention moves from calm to vertigo.» Comme pour nous rappeler que la perception du monde était, durant la Renaissance, inséparable d'une vision perspectiviste, Purdy et Arnoldin renversent ainsi la structure architecturale et la glisse sur le sol, la plaçant par le fait même



CARMELO ARNOLDIN ET RICHARD PURDY, *BERNINI'S VOMIT*, 1995, BOIS, LAMINÉS, PLÂTRE, PEINTURE, 5,5 X 5,5 X 1,65 M; PHOTO: RICHARD PURDY.

au niveau oculaire de l'homme et au niveau du paysage: le retable devient alors, dans un jeu fascinant de déplacement, un paysage métaphorique où les pilastres, les corniches et les chapiteaux deviennent des montagnes enneigées ou des icebergs, et les moulures de l'entablement, des lignes d'horizon ou des lignes routières.

En plus de déjouer notre orientation par sa présentation à l'horizontale, l'œuvre rend sa liaison avec la Renaissance problématique en rejetant, du moins dans une certaine mesure, la stabilité et l'ordre prônés par celle-ci, pour miser plutôt sur le déséquilibre. Outre l'arcature de son fronton et le désaxement de ses colonnes qui concourent à déstabiliser l'œuvre, le mouvement anti-classique de *Bernini's Vomit* se fait sentir dans la subtile déformation des pilastres décoratifs: de façon fort ingénieuse, ceux-ci reprennent *de facto* le traitement de l'entablement principal, mais le prolongent selon un principe troublant d'anamorphose. Par ces moult phénomènes de dé-familiarisation et d'instabilité, lesquels s'amplifient d'ailleurs au fur et à mesure de notre présence, *Bernini's Vomit* semble enfin devenir (et de la femme), et vice versa.

À la blancheur et à la symétrie classiques de l'œuvre s'opposent donc une instabilité, un mouvement et une démesure qui, comme le suggère d'ailleurs son titre, auraient beaucoup à voir avec la production

du maître baroque. Ceci étant, ce serait peut-être cette rencontre étourdissante entre deux époques, soit une première tendant vers l'ordre (le classicisme) et une deuxième, davantage orientée vers le désordre (le baroque), qui rendrait *Bernini's Vomit* si torturée et si troublante. Toujours est-il qu'à l'instar du Bernin, Purdy et Arnoldin intègrent dans l'œuvre les canons du classicisme (ou du modernisme, qui est équivalent au point de vue de la pureté) mais les déforment, les renversent, les poussent à l'extrême puis, enfin, les régurgitent.

La relecture du classicisme n'est pas chose nouvelle dans la production de Purdy et apparaît même dans plusieurs de ses œuvres antérieures. Dans *Corpus Cristi* de 1984, par exemple, l'artiste magnifiait la pensée de la Renaissance au point de la rendre problématique, en créant une ville imaginaire où l'image de l'homme — pour être plus précis celle du Christ sur la croix — s'était réifiée dans la composition même de la ville. Dans *La Caduta di Lucifero* de 1991, l'artiste nous proposait plutôt une Renaissance vue dans le reflet d'une mare d'eau mouvante, comme si ladite époque n'était plus aujourd'hui saisissable qu'à travers un jeu de renversement, de déformation, de brouillage.

Bernini's Vomit se situerait, en terminant, en parfaite continuité dans la production de Purdy. Comme dans la plupart de ses œuvres

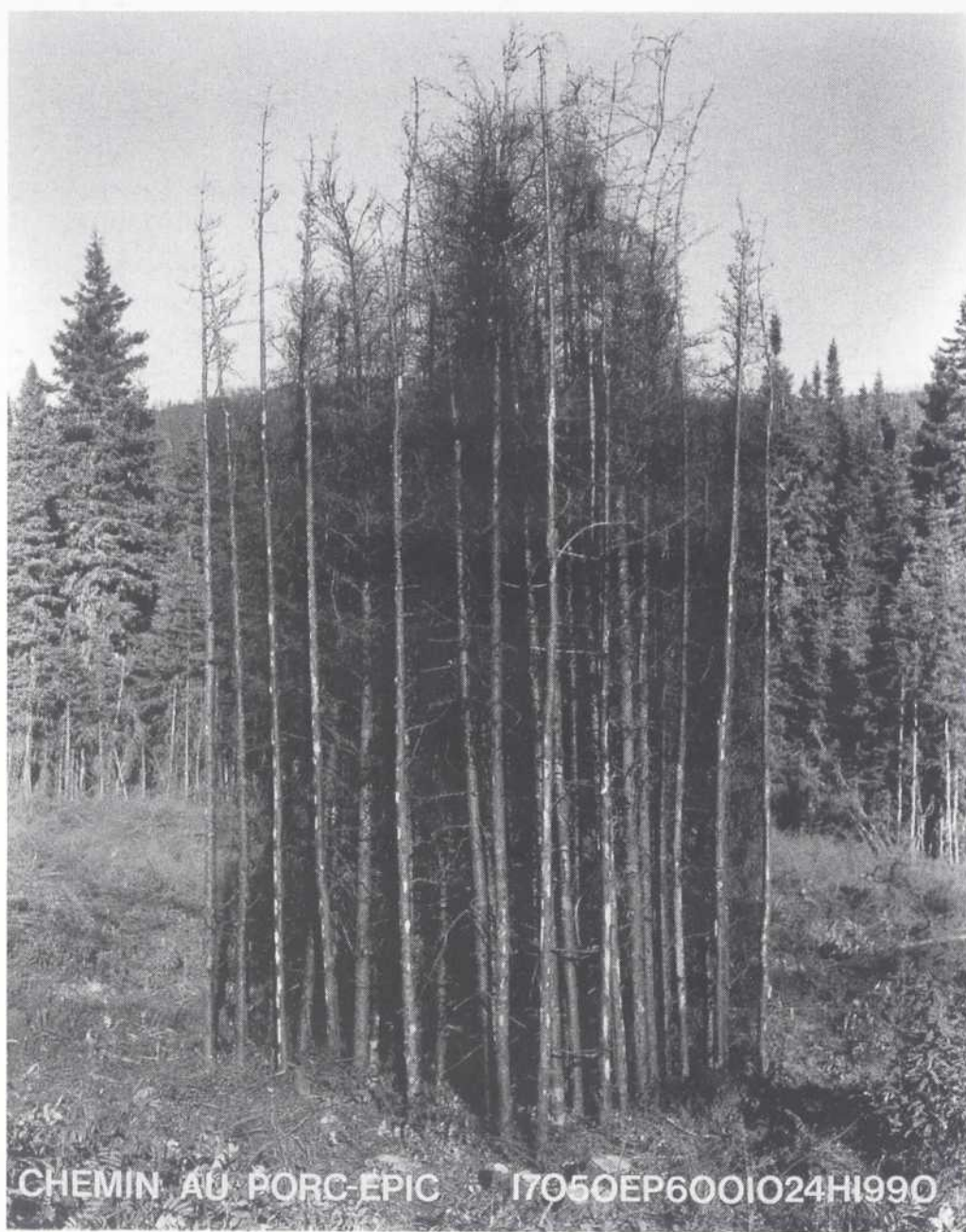
solo, l'artiste semble y glorifier notre ère post-humaniste où l'homme flotte en périphérie et où l'ordre devient – mais en aura-t-il vraiment déjà été autrement? – inséparable du chaos. Ce qui singularise toutefois le récent projet de Purdy – et nous devons sûrement ici louer

l'apport d'Arnoldin – c'est cette nouvelle façon, somme toute plus esthétique et moins narrative, d'articuler son propos. Comme si l'œuvre avait trouvé, enfin, sa propre narrativité.

– MARTIN CARRIER

FRANÇOIS MÉCHAIN

Galerie Séquence, Chicoutimi, 19 mai – 23 juin



FRANÇOIS MÉCHAIN, CHEMIN AU PORC ÉPIC, 1990, PHOTOGRAPHIE NOIR ET BLANC SUR ALUMINIUM, 151 X 122 CM (IN SITU, SCULPTURE ÉPHÉMÈRE, 50 SAPINS & ÉPINETTES MORTS REPLANTÉS, 300 X 300 X 600 CM.); PHOTO: GALERIE MICHÈLE CHOMETTE, PARIS.

Cette exposition réunissait une sélection de travaux, principalement des photos d'œuvres in situ, la plupart réalisées au Canada au cours des différents voyages qu'y a fait l'artiste depuis le tournant des années quatre-vingt-dix. Ces « sculptures-fictions », « machines végétales » et autres installations forestières, pour reprendre ici les titres de certaines

œuvres, participent également de ce qui tend à apparaître de plus en plus aujourd'hui comme un genre d'art, ou de pratique, à part entière, ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, la photo (d')installation. Les œuvres de François Méchain se situent de fait dans une mouvance qui voit s'établir une relation de plus en plus symbiotique entre l'in

situ et sa reproduction photographique, deux moments d'une même œuvre, photo-sculpture.

La photographie est en effet, comme on le sait, partie prenante des diverses formes d'art éphémère ayant vu le jour depuis les années soixante, du Body Art et autres performances jusqu'au Land Art et autres Earth Work. Elle s'avère peut-être même constitutive de ce type de pratiques, dont elle représente bien souvent la seule trace tangible. Ceci est tout particulièrement vrai des œuvres in situ. Bien qu'initialement liée au désir de dissocier pratique artistique et production d'objet, ce type d'œuvre n'a de fait jamais vraiment permis de rompre tout à fait le lien avec l'objet d'art au sens le plus conventionnel. La photographie, artefact par excellence, se prêtait plus commodément que l'installation ou l'intervention originale aux diverses possibilités de manipulations et de transactions symboliques et monétaires au sein du système et/ou du marché de l'art, permettant par le fait même de reconstituer cette valeur « marchande » fortement contestée sinon vraiment menacée. C'est ainsi qu'à partir d'une intention strictement documentaire, comme chez Robert Smithson par exemple, on peut voir par la suite la photo gagner par à-coups une sorte d'autonomie esthétique sinon de souveraineté complète vis-à-vis l'intervention initiale. Elle se fait graduellement non seulement moins discrète, mais aussi souvent moins austère et beaucoup plus esthétique, sur une voie spectaculaire-publicitaire, comme chez Christo par exemple, ou sur une voie hyper-esthétique, chez Andy Goldsworthy notamment. Cette évolution vers une certaine autonomie de l'image photographique, avec sa part d'esthétisation, n'est pourtant pas limitée à ces seules alternatives. La tentation et les séductions de l'image pour l'image sont ainsi sans doute déjà présentes au départ, au moins ironiquement chez Smithson, et déjà plus sérieusement (ou plus « constructivement ») chez Gordon Matta-Clark, comme plus récemment et encore autrement chez Tadashi Kawamata, Nils-Udo, Georges Rousse et bien d'autres. Cette pratique de la photo (d')installation de plus en plus diversifiée

suggère de toute façon qu'il faille aujourd'hui s'efforcer à en décrire et à en expliquer les diverses modulations.

L'une des originalités de Méchain à tous ces égards est sans doute d'être venu à l'installation et à l'in situ par la photographie, plutôt que l'inverse. En effet, celui-ci a d'abord eu une pratique de photographe. La photo n'est pas venue s'adjoindre après coup, pour pallier l'absence d'artefact monnayable ou communicable. Elle a plutôt conduit et guidé l'artiste, par induction, vers l'in situ et ses problématiques. On trouve d'ailleurs dans cette exposition, outre des photos, une installation comportant des éléments tridimensionnels, sculpture et bas-relief, prolongeant à l'intérieur de la galerie une intervention photo-sculpturale réalisée récemment dans la région, toujours au fond des bois. Tous ses travaux s'inscrivent par ailleurs manifestement dans la foulée de problématiques smithsoniennes. L'importance accordée ou consentie à la photo n'est pas le fait ici d'une simple esthétisation. C'est tout particulièrement le cas des différentes photos-sculptures réalisées dans la forêt canadienne, plus précisément dans certaines friches de coupes à blanc et autres clairières abandonnées par l'industrie forestière. La dimension physique, performative en un sens, et utopique aussi, d'œuvres souvent monumentales réalisées dans des lieux d'accès difficiles, les situe dans la plus pure lignée du premier Land Art. La nature cesse ici d'être un modèle pour devenir un moyen, un outil, un matériau, un signifiant. Le travail procède par ailleurs d'une semblable fascination pour l'action du temps, cette loi d'entropie au cœur du propos de Smithson. Faits de bois morts et de déchets de foresterie, et situés dans des non-sites, en des lieux médiocres, ni pittoresques, ni sublimes, les in situ paraissent de fait entièrement soumis à cette loi d'entropie qui condamne énergie et matière à l'usure et à la dégradation. Les photographies qui en sont faites affirment en revanche précisément le contraire. Les photos-sculptures procèdent dès lors de ce tiraillement, l'appréhension oscillant entre l'acceptation de la disparition imminente, lot de toute installation temporaire, et le

refus de disparaître et de laisser aller. Elles paraissent produites uniquement pour souligner cette tension entre présence et absence, apparition et disparition, ceci intensifiant cela, ceci précisant cela. Tel ce *Chemin au porc-épic*, fait d'une cinquantaine de sapins et d'épinettes morts replantés, bouquet d'arbres hérissés au milieu de nulle part, comme une bouteille à la mer. Utopique mais pragmatique.

Au même titre encore que les classiques du Earth Work, dont il partage plus d'un accent romantique, Méchain n'abandonne pas pour autant toute ambition ou toute préoccupation formelle. Chacune de ses œuvres fait au contraire état d'un souci de composition, ce que fait apparaître (ou sert à faire apparaître) avec plus de netteté encore la photographie de l'in situ original. C'est le cas notamment avec *La Rivière noire*. Au premier plan, un amoncellement de troncs et de branches, masse instable et dangereuse, monument funéraire ou bûcher, se profile sur la silhouette de montagnes en arrière-plan, les redessine et les simule comme par dédoublement, jeu de l'original et de la copie, où la copie précède et devance l'original, où la copie (de bois mort) a quelque chose aussi à voir avec l'original toujours vivant. Dans tous ces cas, la photo (d')installation met en œuvre une dialectique du site et du non-site, ce jeu de l'in situ (sculptural) et de l'ex situ (photographique), intensifiant pour en jouer ces courants contraires d'appropriation et d'expropriation du site et de l'œuvre.

Cette évolution de l'in situ qui voit la photo passer ainsi à l'avant-plan n'est-elle donc le fait que d'un marché qui réclame sa part de garantie symbolique et de fétiches? Ou bien l'aboutissement d'une réflexivité esthétique qui entend exploiter le support photographique dans toutes ses conséquences et l'assumer dans toutes ses significations? La photo peut après tout s'avérer aussi un élément de l'œuvre au sens fort, permettant de souligner avec plus d'intensité encore, sinon la dissociation complète, du moins cette tension inhérente au rapport à l'art, pratique ou objet. C'est sans doute cette question, et cette indécision, qui caractérise d'ailleurs le mieux ce type de tra-

vail, et lui confère tout son intérêt. La photo (d')installation est précisément marquée par une double incertitude, quant à son mode d'être (photo ou sculpture ou installation?) et quant à sa destination (document ou œuvre?). Où donc est l'œuvre? Dans la sculpture (l'intervention, l'installation)? Dans son image enregistrée et reproduite? Ou quelque

part entre les deux? Ce type de pratique rend de fait absurde ce genre de questions. Photo et sculpture sont en réalité inséparables, liées par le jeu même de leur différenciation continue, producteur d'un champ de significations qui leur est propre et commun.

— GUY BELLAVANCE

JUAN GEUER

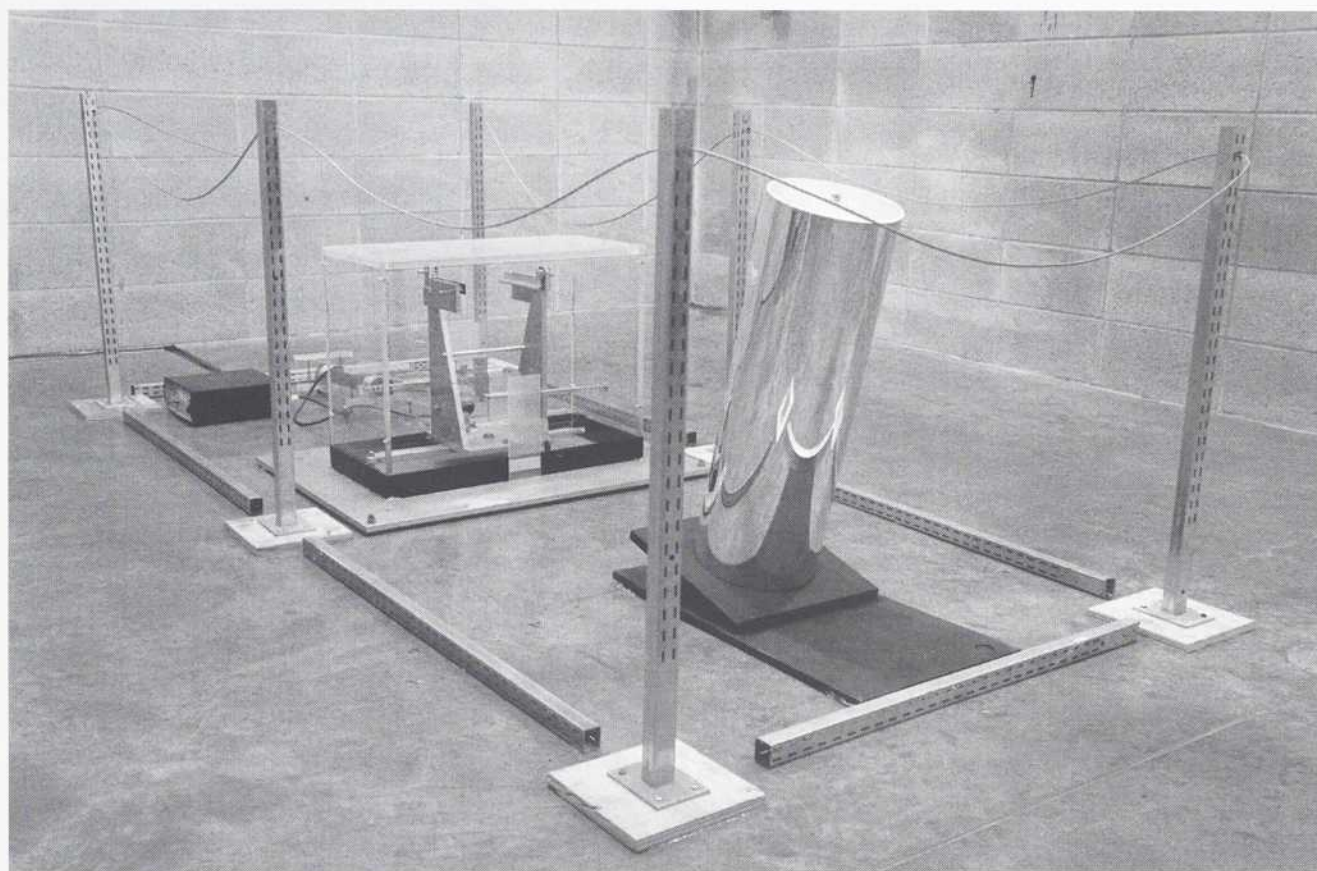
Obscure, Québec, 19 octobre – 12 novembre

On ne peut scruter le travail de Juan Geuer sans s'interroger sur la nature même de telles installations. Art ou science? Rationnalité ou sen-

en une réalité vécue. Ce sismomètre à participation humaine émet, à la base, un rayon laser suivant une trajectoire congrûment ascendante

dans l'éventuelle immobilité du visiteur, il transmet alors les mouvements humainement imperceptibles des couches terrestres), mais il reçoit davantage l'événement comme une occasion de concevoir, de ressentir de façon très concrète et très directe une expérience éminemment heuristique.

The Loom Drum constitue lui aussi un dispositif visant, d'une part, à perturber notre perception usuelle et prévisible des phénomènes de la nature et, d'autre part, à donner à la sphère scientifique une rarissime opportunité de pénétrer celle du quotidien, du public. À l'instar d'une médaille, l'œuvre s'aborde tant sur l'avvers que l'envers, véritable tangibilité de cette dualité intrinsèque aux propos de l'artiste. D'une complexité édifiante, elle recrée les événements sismiques sur-



JUAN GEUER,
AL ASNAAM
SISMOMÈTRE À
PARTICIPATION
HUMAINE, 1995,
MATÉRIAUX
MIXTES; PHOTO:
(FRANÇOIS
BERGERON)
OBSCURE,
QUÉBEC.

sibilité? Complexité ou simplicité? L'œuvre entier semble, d'entrée de jeu, vouloir s'ingérer dans l'un comme dans l'autre aspect de ces dualités, en explorer l'écart, la fêlure, le divorce. Mieux, disons que Geuer cherche activement à combler ces fossés en tentant d'enrichir ses propres recherches scientifiques de cet enchantement, de cet étonnement dont témoigne couramment l'art et qui fait cruellement défaut à la science exacte.

Al Asnaam est hautement tributaire de cette volonté de transfigurer les préceptes technologiques

pour qu'en se réfléchissant à répétition d'un miroir à l'autre, il en arrive à passer au-dessus de l'un et ainsi percuter un cylindre chromé. Puisque ce dernier est miroitant, le rayon se voit alors projeté sur le mur de la pièce plongée dans l'obscurité et élargi par sa surface courbe de manière à revêtir dorénavant l'aspect d'une tache linéaire rouge, aisément perceptible. En déambulant autour de cet instrument, le visiteur s'émerveille certes de voir apparaître sur le mur la transcription de ses pas (l'appareil est sensible aux mouvements du sol à telle enseigne que

venus en Amérique du Nord sur une période d'un peu moins de trente ans. Prise sur l'avvers, l'œuvre présente, outre son mécanisme offrant pléthore de rouages et de fils électriques, une carte d'éléments tectoniques où se reflètent, de façon sporadique, des points lumineux indiquant l'emplacement des séismes. Invité à examiner cette carte par une lunette spécifiquement conçue à cette fin, l'observateur pourrait presque croire qu'il s'agit ici d'une scrutation via le petit bout de la lorgnette du scientifique. Il est à tout le moins indéniable que de

ce côté de *The Loom Drum*, nous sommes dans le champ de la science. Sur l'envers, pas de lunette, pas même de carte, ni de points de repères géographiques; que ces ponctuations lumineuses faisant éruption sur le tambour blanc et leur cliquetis bien sonore en saccades. Ce côté inverse ne se contemple donc pas de manière exigüe, mais bien en s'assoyant sur un banc, le banc public. De ce point de vue plus vaste: la simplicité, le rythme vital, existentiel... l'art?

Ces deux œuvres maîtresses démontrent de façon notable l'intention de l'artiste quant à un réappropriement du regard posé sur la technologie et la science. Afin d'éclairer le spectateur, Geuer, paradoxalement, renverse et confond les attentes. Ainsi, les instruments qu'il donne à voir n'offrent pas cet indice usité des outils industriels, soit celui de la production, ni même celui de la reproduction inhérent aux outils de la haute technologie. Ses dispositifs s'inscrivent plutôt dans une révélation de phénomènes et d'ordre des choses, hors des fallacieuses certitudes. Dans un entretien avec Nell Tenhaaf, l'artiste laissait justement entendre que son leitmotiv, son principal champ d'intérêt, est le rapport de plus en plus oblitéré, voire considérablement effacé que nous entretenons avec le monde réel.

Ce projet constitue sans conteste la clef de voûte de tous les travaux de Geuer, qu'il mène ostensiblement à bon port avec *Surface Back in Time*. L'œuvre de 1977 présente de prime abord une carte paléogéographique de la Terre fixée à un miroir et recouverte d'un hémisphère transparent. Le spectateur y est non seulement convié à observer la photographie cartographique des configurations géologiques du lointain passé, mais contraint surtout, un peu à l'alambic, à recevoir son propre reflet, celui-là très présent, très effectif. Cette conséquence hautement souhaitée par l'auteur donne à saisir notre position individuelle au sein d'un rapport mal défini avec la planète. En outre, le motif répété de l'octogone rase l'ironie, en ce sens qu'il réfère systématiquement au panneau de signalisation, très banal, mais culturellement très éloquent, de l'arrêt. Geuer semble ainsi s'insurger contre toute vi-

sion pervertie du monde, notamment cette intention insignifiante et vaine de stopper le temps, cette résolution insensée à vouloir notre monde arrêté et immuable. En nous signifiant que, contrairement à notre perception actuelle, la planète a de fait changé et est toujours changeante, Juan Geuer nous ancre certes à nous-mêmes, mais peut-être davantage à notre présence au monde.

L'ensemble des créations de Geuer est le fruit de longues recherches et l'instrument premier d'un ultime dessein, celui de confronter la science sur son propre territoire en lui offrant, tel le reflet d'un miroir, l'image d'un absolu chimérique optant délibérément pour l'impénétrabilité. Donc, au-delà de ses intentions premières d'éveiller une certaine conscience, Geuer paraît dénoncer la séparation de deux mondes, selon lui nécessairement indissociables: l'art et la science. Dans ce même ordre d'idée, une œuvre comme *Eye I Eye. I eye I,*

incite, en tout premier lieu, à l'ouverture des sens, du système conscient. Mais ces têtes-miroirs, chacune percée de deux yeux qui n'attendent qu'à devenir les nôtres, finissent par fournir à l'artiste une nouvelle arme dénonciatrice d'une vision trop étroite du monde, fatalement détériorée et soumise aux tendances culturelles de chacun. Comme celles-ci perturbent et affectent indéniablement la réception des phénomènes environnants, Geuer s'emploie à présenter une perspective nouvelle, un point de vue initiateur. Celui de la science? Certainement. À condition que cette science ait pour objet premier l'exploration de réalités de tous les jours, à condition, pour nous, qu'elle se manifeste à travers le regard d'un être sensible, véritable démiurge d'un univers heuristique qui prône malgré tout l'enchantement.

— MARIE LACHANCE

MOWRY BADEN

Galerie Christiane Chassay, Montréal, June 10 – July 7

A recent exhibition of works by west coast sculptor Mowry Baden presents three sculptures, three drawings and five maquettes. The sculptural works are the central elements of this exhibition and continue this artist's longstanding concern with one of the most difficult practical challenges in the realm of art making: that is, the aim of incorporating the viewer's bodily participation in the work. He makes work for people to walk in, sit on, lie on, pedal or perform with. Like much contemporary sculpture, the critical context for Baden's work is its relationship with architecture and social space. Since his approach is influenced by the phenomenological perspective which emphasizes the primacy of perceptual experience, his sense of both bodily and social space is based in the notion of "lived space" and intersubjectivity. (Many of his works involve the experience of a viewer being viewed while viewing.)

The three sculptural pieces in this exhibition incorporate a com-

mon material theme – the use of mattresses. In two works, the mattresses in question are more or less standard, commercially available models, while in the third, the mattresses are custom-made miniature versions, perhaps one-half scale. This mattress theme sets the tone for the show; comic and unexpected, there is an air of the ridiculous which undermines the authority and distance which usually accompanies the gallery situation. This use of the everyday counters the conventional ordering of art into "high" and "low" and this is related to the overcoming of a "high" art prejudice: for we know that "high" art is not to be walked on or played with and Baden anticipates that many viewers will do both with his works. Nevertheless, the seriousness of the works is maintained by their formal sophistication, their technical competence and their artistic wit.

Of the three sculptures, one struck me as being perhaps the more precise both in its operations

and as a representative of Baden's concerns. This is the 1994 work titled *I Can See The Whole Room*. Located by itself in a small room, this piece includes a typical mattress resting on a metal bowl which is larger than the mattress and so protrudes over its sides. An aluminum framework positions a sheet of glass over the area usually occupied by the headboard and pillows. There is space between the glass and the mattress. The foot area of the mattress is covered with a protective clear plastic strip and it is this more than anything which signals an invitation to test out the mattress, to lie on/in the sculpture. This means sliding in under the glass at which point we discover that the glass is half-silvered so that it reflects while maintaining transparency. Of course, the mattress rocks on its bowl, setting up a complex set of perceptions regarding the room, its stability and our familiar ways of defining inside and outside. The reflective/transparent surface locates my reflection in the room and the room within the reflected image of myself. And this unusual set of relationships is further complicated by the fact that movement of the whole can be orchestrated from the lying position on the mattress.

This work explicitly invites bodily interaction on the part of viewers. This bodily interaction is of at least two sorts: one in which I become involved as the observer of another person "trying out" the work, and another where I try out the work myself. In both roles we are potentially subject to being the object of the other's gaze, although it does seem to privilege one side as observer and one as observed. This is likely due to the body positions, one vertical and one horizontal. Horizontal because the nature of the work invites us to recline on the mattress which is a central physical part of the work. For a strong appreciation of the work it is essential that we participate or take up the positions indicated by the work. This seems not unlike the demands made by most work although here the invitation, or prescription if you like, is foregrounded because of its unconventionality and because participatory art has a history of difficulty based on our

cultural predisposition for the "stand back and look at it" attitude. It is this distance and privileging of the passively contemplative stance in art that Baden's works ask us to re-consider. These interactive works are also eventually reflective, however, in the sense that the experience must be integrated into some consideration of the phenomena revealed and conceptualized according to issues of context. For example, in *I Can See The Whole Room*, the explorations of the room/sculpture eventually might lead to

ceptual phenomena "as they are," rather than through the mediations of our learned responses. So the work is always experience oriented and points toward critical authenticity and responsibility as an ethic.

In a text available from the gallery are comments of Baden's which I found helpful but potentially misleading. Baden says, "My idea of a good sculpture is one that operates in the present." He also remarks:

Rooms are good for evoking the present because they close out the rest of the

and which spreads and emerges according to the subject's praxical involvement in circumstance, a time in which any moment is potentially filled with or connected to every other moment. The present of the isolated instant is the time of alienation, the time of industrial culture, and this would not at all be consistent with the sense of time as lived time implied in these sculptures.

Baden is at moments a romantic, longing for a time when art and science were one. His dedication is to the alchemist's ideal of an interaction between the two domains. If Constructivism was for Baden a

formative milieu, his works undertaken with the ambition of healing the mind/body split add a corrective to Constructivism's rationalist bias. If Baden's sculpture asserts the importance of the "present," it is not the present that is understood within the culturally dominant notion of objectified time as a linear succession of instants but, rather, the present defined as "a process of beginning over." This radically experiential tendency also contributes to the particularly practical, pedagogical spirit of Baden's works.

— STEPHEN HORNE

SCENES OF THE WORLD TO COME

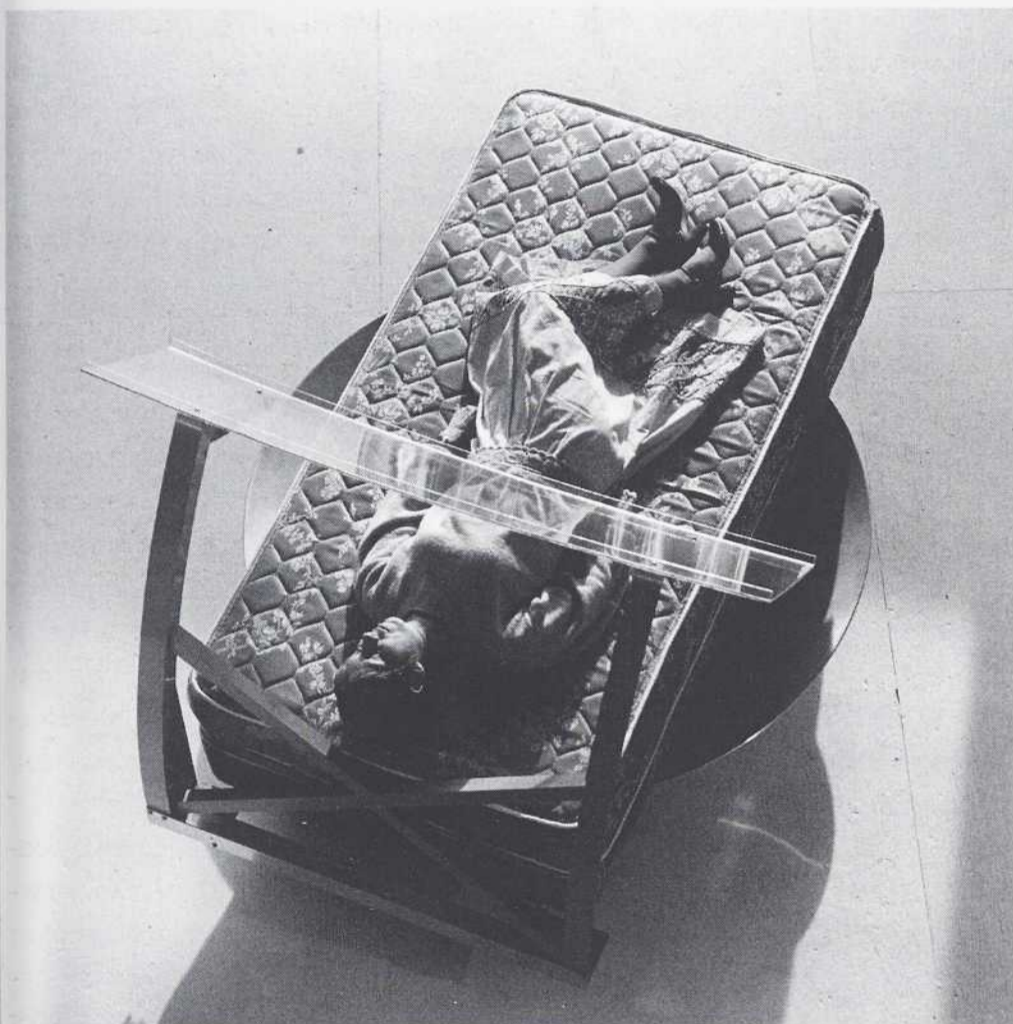
Canadian Centre for Architecture, Montréal,
June 14 – September 24

This exhibition is the first of five planned by the Canadian Centre for Architecture in a three-year series entitled "The American Century." The series will examine the impact that the architectural culture of the United States has had worldwide since the 1890s. Although the connections between this show's seven sections are not always clear, it is impeccably presented and demonstrates that a common desire for an industrial Utopia underlies the purportedly opposed ideologies of communism and capitalism. For an analysis of this phenomenon, we can turn to Susan Buck-Morss' timely article "The City as Dreamworld and Catastrophe" (*October* #73). East and West, Buck-Morss argues, have "shared intimately the optimistic vision of a mass society beyond material scarcity, and the collective, social goal, through massive industrial construction, of transforming the natural world."

This show, and Buck-Morss' argument, overturn the popular belief — exemplified by Georges Duhamel's *Scènes de la vie future*, from which the exhibition takes its name — that Europe projected its visions of the future, bad or good, onto the United States, while the latter remained indifferent to the former's

existence. Duhamel, in his account of a visit to America during the late 1920s, creates a terrifying vision of the world to come, in which Europe becomes increasingly like the industrial dictatorship of the United States, rushing its citizens toward death in a frenzy of consumption which sweeps aside all lasting values. Against this model of a one-sided projection of European fears onto the United States, this exhibition suggests that ambivalent visions of fear and fantasy were projected across the Atlantic in both directions, motivated by a shared pursuit of an industrial dreamworld.

Capitalism, socialism and fascism all, as Buck-Morss notes, attempted to modernize everyday life by using the lessons of industrialization to make daily routines seem ever-more efficient. What differed were their dream-forms of industrial modernity's putative efficiency. One of this exhibition's examples of this tendency in the West is Ludwig Mies Van der Rohe's east elevation of a skyscraper proposed for the Friedrichstrasse in Berlin (1921). In this large, dark, rectangular block, ornamentation is reduced to a barely-discernible undulation in the curtain-wall, resulting in a feeling of all-purpose, technological rationality. A generic



MOWRY BADEN, I CAN SEE THE WHOLE ROOM, 1994, ALUMINUM, PLEXIGLASS, FABRIC, 59" X 80" X 51"; PHOTO: COURTESY GALERIE CHRISTIANE CHASSAY.

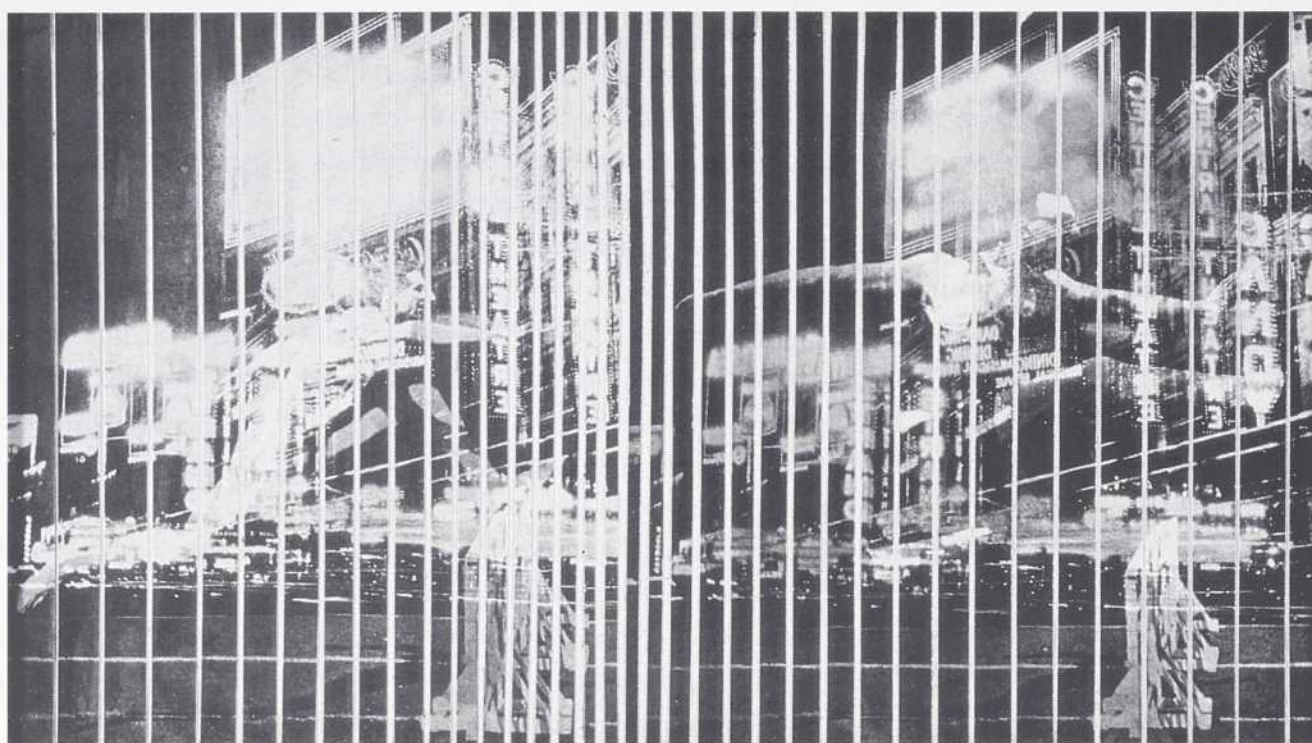
my relating my perceptual experience of this one room to architecture's role in social organization, or to the relationship of my (present) perceptual experience to learned or sedimented orders of organization embedded in what Maurice Merleau-Ponty would call my habit body.

Baden's artistic impulse is optimistic, utopian and critical in the sense that it delimits our metaphysics (the West). His work's function seems to be, in a general sense, to destabilize our habitual (dualistic) environmental relationships in such a way that we must be present, that is, in the lived, creative present, making sense of per-

world. They are what they are, and when you put a sculpture in a room and the sculpture is about perceiving the room as it is, then you have an experience that is confined to the present.

For me, the use of the term "present" could be misleading, suggesting the culturally prevailing notion of the present as it would be defined in the context of measurable, "scientific," or Aristotelian time, a succession of isolated instants in linear sequence. I do not think this is the sense of "present" Baden's works propose. Rather, I think that the present his works rely on is that of experienced temporality, a time which is identical with embodied subjectivity itself

EL LISSITZKY,
THE RUNNERS,
AFTER 1926,
PHOTOGRAPHIC
PRINT AND
COLLAGE,
12 X 21.4 CM;
PHOTO: COUR-
TESY CANADIAN
CENTRE FOR
ARCHITECTURE,
COLLECTION
GALERIE
BERINSON,
BERLIN.



building, Mies' structure could be a factory as easily as a penitentiary, warehouse, department store or apartment block. This indeterminacy of purpose is undone by other perspectives, wherein the grid overlaying the east elevation clearly represents balconies. But the east elevation itself is the product of a dream for an architectural aesthetics of efficiency, which attempts to fulfill mass-production's demand for interchangeability, and to turn its inhabitants into switching-points in endlessly active circuits of consumption. This dream's pervasiveness is emphasized by the exhibition's section on the *Chicago Tribune* competition of 1922. Eliel Saarinen's entry, for example, and that by Walter Gropius and Adolf Meyer, are also informed by an ideal of the generic building. Mies' east elevation of the Friedrichstrasse structure, however, pursues this fantasy the furthest: here, the definitive skyscraper is represented as the architectural equivalent of Malevich's black square.

While the West's dream-form of industrial modernity focused on consumption, the East's utopia emphasized production. The confluences between these utopias were demonstrated by fluid interactions between Western Europe, the United States, and Eastern Europe. Mies, Gropius and other Western Europeans designed monuments of efficient consumption for the United States. Meanwhile, as is shown by the exhibition's section on post-World War I industrialization, Detroit's Albert Kahn built enormous communities of produc-

tion for the Soviet Union. Here, dwelling units beside the factories integrated workers into the production process as efficiently warehoused repositories of labour power. Obviously, similar facilities existed outside the Soviet Union. Indeed, the East often imported their engineers and materials from the United States. But, at the level of ideology, West and East identified with different moments of the industrial process. Images suggesting an infinite productive capacity are more characteristic of the Soviet Union than the United States. In this exhibition, there is a striking example of such imagery – a montage from 1933 of a factory built by Kahn in Moscow. A row of trucks leaving the factory on railway cars is photographed with dramatic perspective to suggest that the line is endless. A partial clock face overlaying the trucks reinforces the idea that output is efficient and continuous. This representation of irrepressible production surmounts a photograph of row upon row of warehoused trucks, again underlining the sense of infinite output. The words "Completed Automobiles" appear between the two levels: where the vehicles go now matters less than the fact that they have been built. The West's dream of unceasing consumption has its counterpart in the East's desire for non-stop manufacture.

The images of projects in the East and West by a variety of famous architects from Europe and the United States portray the utopian aspects of industrial modernity, with which there were wide-

spread efforts to identify. But this exhibition also includes dystopian views of industrialization, which reinforce the sense that the constructivists were consumerism's most powerful artistic critics. Hence, while John McHale's *Man Made America* (1957) is oddly and disquietingly amusing, with its android fashioned from car parts and birthday cakes, it lacks the impact of El Lissitzky's montage *The Runners* (c. 1926). Here, runners leaping hurdles are superimposed onto a confusing and disjointed background of buildings and streets, themselves on the verge of disappearing behind a vibrating screen of neon advertisements. In this commodity hell, screaming billboards create a garish environment in which subjectivity is reduced to a desperate attempt to fulfill society's demand for ever-more voracious consumers of candy, Coca-Cola, Hollywood movies and dancing girls. Like Duhamel, Lissitzky sees life in the United States as an exhausting delirium of consumption which drives its citizens literally to shop 'til they drop.

Duhamel's book was translated into English as *America the Menace*, reflecting the author's conviction that Europe is doomed to become the same living nightmare which, for him, is the United States:

Dr. Brooke said, with an absent-minded air: "You find fault with our system, but you'll surely be forced to come to it some day or other."

"Eh? I know it. I feel it. And that is precisely what fills me with despair."

That "system" is, for Duhamel, a frenzy of consumption which has contributed almost nothing to the world. "After more than two centuries," he writes, "you can still count on the fingers of your hand those representatives of this new society to whom we care to offer a place in our heart, and in our Pantheon." This exhibition, however, shows that Duhamel's view of the United States as Dystopia incarnate was not shared by all Europeans. More importantly, "Scenes of the World to Come" undoes the notion that Europe projected its view of the future, good or bad, onto the States while the latter remained unaware of the former's existence. Instead, a more synthetic position is suggested, in which the very different societies found across Europe and North America are understood to share a belief in the promise of industrialization. Stalin's Soviet Union differed substantially from Truman's United States: to say otherwise would be to discount the sufferings and deaths of millions of people. Ideologically, however, the attempts of East and West to differentiate themselves from each other was a matter of "brand distinction," as Buck-Morss puts it, between societies oriented toward the same industrial dream-world.

— CHARLES REEVE

INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON ELECTRONIC ART: ELECTRONIC ARTS EXHIBITION '95

Montréal, September 18 – 23

Memory and the body were certainly contenders for the theme of the Electronic Arts Exhibition at ISEA: but thematic reduction is

what, in principle, body politics opposes. For a return to the body involves a rejection of the transcendental ego – an end to fabrications

of meaning that are "cut off from the body, its unconscious, and also its history," as Umberto Eco puts it. The subject is acknowledged to be a divided subject, whose split is ruled by bio-physiological processes, the drives, and social constraints; supposedly this responds to the charge that until now art has concealed, rather than illuminated, the processes involved in securing the illusion of transcendental subjectiv-

is critical and ironic. Implanted art historical dynamics are excised; the ways in which subjectivity is lost are demonstrated. ISEA provided copious illustrations of both.

The work in which these ideas were at their baldest was *Reckless Eyeballing*, by Keith Piper. The title refers to the deep South's racially-specific offense of a black man returning the gaze of a white woman: Piper allows his viewer to gaze at

chopped-up female body parts in Terry Gilliam-like assemblage swam across the screen, propelled by fin-like hands; a lesbo-gore text helped create a sense of apo-techno-lesbo-calyptse. The chopped-up female body is intended as a characterization of the violence done to women by pornography and all that pornography represents; a characterization which, if literal, would controvert the anti-transcendental premise of body art. Irony was secured by the appealing graphics, which stood out among the interactive station exhibits as the goriest, schlockiest, sexiest and most drive-oriented.

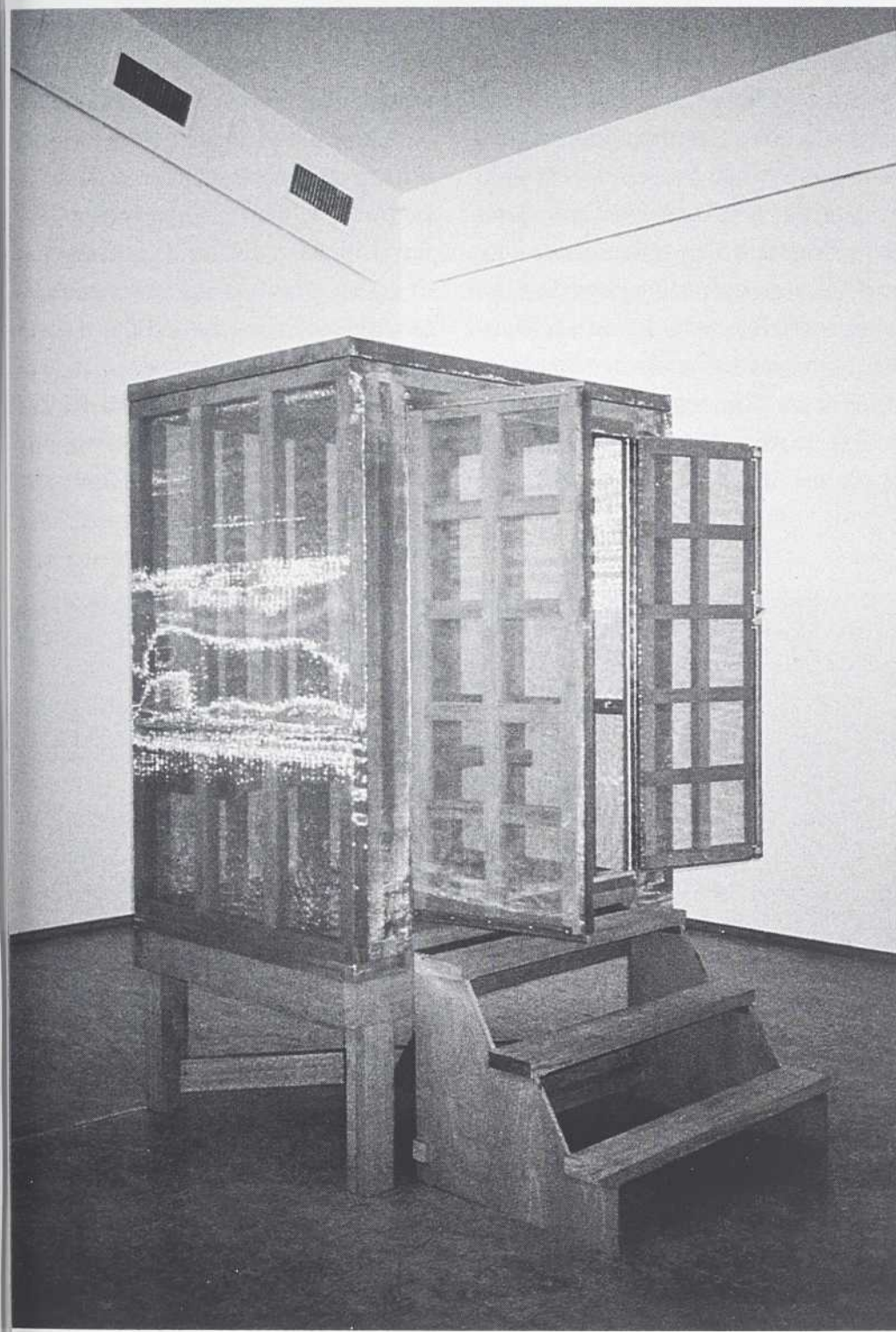
Æsthetic gratification thus seems to be the current preferred agent of irony: but æsthetics, unless somehow polled by the anti-transcendental opposition, tends towards reification, to commercial effect. A work less successful in this respect was *Body, Space, Memory*, by Kathleen Chmielewski, Nan Goggin, Joseph Squier and Robb Springfield, which superimposed mouse-clickable boxes over superimposed male and female images; these seemed to ironize the imposition of gender by gender with the imposition of humans by computer. But the transparency of both images and interface ensured the disappearance of the machine as player in this trialectic. In the same vein Kevin McTavish, in *The Afterlife Portraits*, interpreted his friends by chopping them up; although visually funky, it lacked an interpretive stance on its own humpty-dumptyism, in which the egg is put together again, but in the wrong way.

With VR still soon to be upon us, the interface needs to be thought through at the center of the work; this was tried by Carlos Azumbuja in the guffawish one-liners of *A Not-So Friendly User Interface*. The best of Azumbuja's gags was the racial thing: a muscled athlete icon who represents the progress of a download brings forth shouts of "Stop that nigger!"; shots ring out, the icon is downed, and progress is interrupted. The machine gone wrong through pointless replication of worldly wrongs is an amusing and original basis for biting satire; unhappily the work was not uniformly biting. I inadvertently applied the machine-gone-wrong idea to *Petit Mal*, by Simon Penny, a bicycle-

wheeled robot. On my visit it stood in the center of the otherwise empty room and did not respond to my few hesitant kicks; it was out of order. Not knowing that, I took it to be the sort of robot that refuses to do anything in front of anyone other than its inventor; like the singing frog in the Warner Brothers cartoon which drives its owner to desperation and penury. Penny wants his work to offer a commentary on modern robotics, and secret action might be one way to accomplish that, leaving behind the dimmest trace of any movement at all; robohood would then be secured only through careful deduction, as would befit the bio-physiological cyborg future. At any rate, electronic exhibitions are typically rife with inactive works and frozen monitors, and I wonder whether it is not time to take Azumbuja's suggestion seriously and think through the inevitability of technical seizures within the artistic context.

Another robotic piece was Louis-Philippe Demers and Bill Vorn's *The Frenchman Lake*, an enormous and baffling installation consisting of sixteen identical wheezing and clanking erectile pods, symmetrically arranged. The intention was to make an ecosystem of hybrid simulacra; the pods are supposed to be submarine robots, and the floor is supposed to be a lake. The effect was one of excess, pseudo-anthropomorphism and gimmickry: it took up too much room and gave off no meaning. *Krachtgever*, or "Invigorator," by Peter Bosch and Simone Simons, was also a multiplicative work, consisting of a wall of identical crates connected by springs; a computer obligato gave the occasional stir and the thing mumbled into action. The artists see the meaning of their work in its sounds and movements, and these certainly were meditative; ascetic as well, since the urge to reach out and educate vision by touch is almost overwhelming. Thus the computerization of the *Krachtgever* has an anti-tactical dimension, the price of control, and indeed the crate wall standing in the center of the room suggested a barrier, blocking access to the computer at the back.

Krachtgever and *The Frenchman Lake* were not the only ISEA works



CATHERINE RICHARDS, CURIOSITY CABINET AT THE END OF THE MILLENNIUM (1995), COPPER, WOOD, STEEL, INSTALLATION VIEW; PHOTO: ASTORGA, COURTESY THE ARTIST.

ity. Ultimately body theory should, one feels, offer enlivenings and enrichments of subjectivity; inevitably interest in bio-physiological processes must translate into the implanted electrodes of a Stelarc; social constraints into the New Tastelessness of an Andres Serrano; drives into the Masturbation Art of an Annie Sprinkle. But for the moment the more popular approach

stereotypes that undo African American subjectivity ("good at sports, likes music, has to be watched"). The operative trend here is to present oneself as one would not have oneself presented, with irony restricted to the slick æsthetics of the presentation, which the message undoes. A similar idea animated Linda Dement's *Cyberflesh Girl Monster*, in which cute

to endorse symmetry and replication. Earlier in the century these were tokens of centralized production; in the postmodern context they might be resuscitated as tokens of semiotic negativity and desubjectivization, though in these two works this was not the case. Gisèle Trudel tried to secure a rather different context for these themes in *Timepiece* by combining morphed images with nineteenth-century stereoscopy. The images I saw were faces that melted into other faces; the stereoscope's mirrors brought to mind the epiphanous acidhead experience of watching your face cycle through the great circle of life.

The most startling piece of the exhibition was Catherine Richards' *Curiosity Cabinet at the End of the Millennium*, a copper-meshed wooden cage that deflects electromagnetic frequencies and thus in principle provides a sanctuary from the determinations of the electromagnetic sea around us: self-determi-

nation, restored to the subject, is Richards' curio. But, after all, the sea deflected partly consists of the electromagnetic noise of the hundred or so Macintoshes on which electronic works mumble and swim; the sea is ISEA itself. In that context the cabinet seems like a cork-lined room minus the Proustian project, a creative self lost in the delusional oblivion of flight from the Tauskian influencing machine. The cabinet itself, not its negativity, was what principally disturbed me: its newness refused the opportunity for historicizing by engaging older materials, so that claims to the necessity of invention and countermeasure seemed ill-considered. At best some relic of what Self used to be like might have been preserved in that way; otherwise the cabinet magnifies an existing disposition in a fragmented world to paranoia and fear.

— ELIOT HANDELMAN

KARAS COMPANY AND BALLETT FRANKFURT,

Festival international de nouvelle danse, Montréal, October 3-15

Like visual art, contemporary dance is under reformulation in relation to new technologies, challenges to notions of audience and spectacle, and cultural hybridizations. With Karas' *Noiject* and the Ballett Frankfurt's *Eidos:Telos*, audiences at the Festival international de nouvelle danse this year witnessed large-scale productions which posited an experimental public or social space, circumventing the space of intimacy so often explored in dance. Choreographers Saburo Teshigawara of Karas Company and William Forsythe of the Ballett Frankfurt seek to demonstrate a multiplicity, and a social or philosophical plane where individual nodules of subjectivity collide. The only partially synchronized movements of the ensemble of dancers in these works evoked a profound sense of alienation. Forsythe and Teshigawara have sketched out a social space in which "communi-

cation" between individuals is not a primary objective.

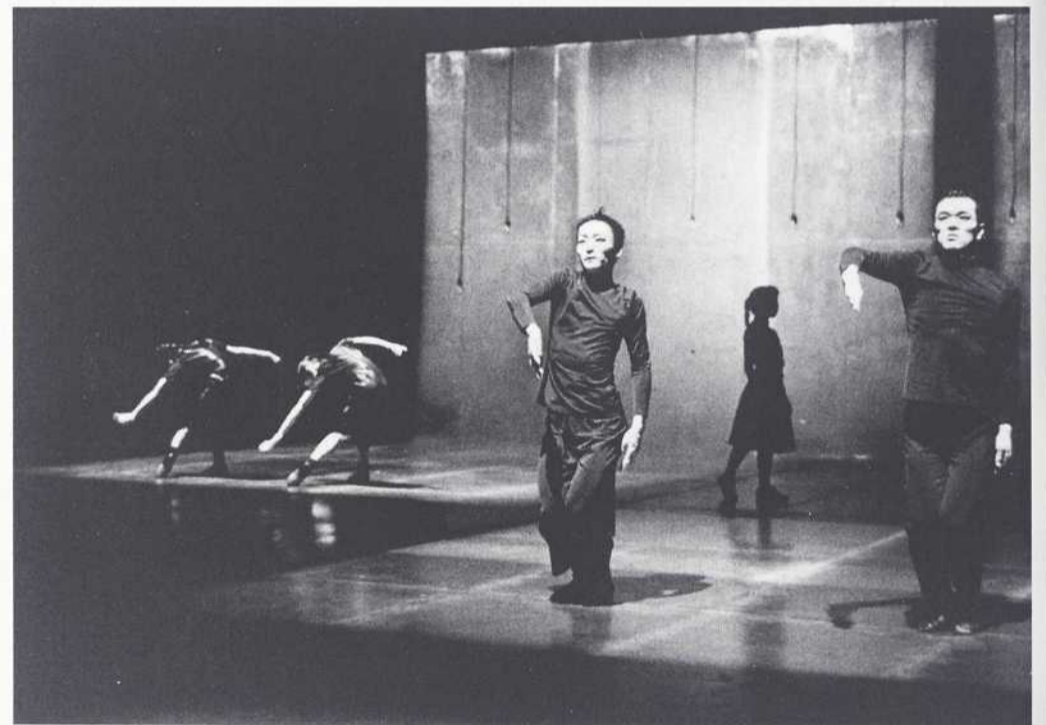
In dialogue with each other, *Noiject* and *Eidos:Telos* indicate a stream of development for a new choreographic form. Each challenges the parameters and conventions of contemporary dance, and in Forsythe's case, ballet traditions, with distinct results for the audience. Teshigawara, whose company is based in Tokyo, introduces hybridity through his own plural formation, as visual artist, mime, butoh dancer, and choreographer. The Frankfurt-based Forsythe, whose challenges to the form take its purity as a necessary starting point, hybridizes his choreographies through the injection of a philosophical and speculative approach into a kinetic and visual form.

Since the early years of this century performance artists, dancers and choreographers have strained at the conventions of the traditional

stage and its static audience, in a effort to relieve them of their hypnotic power. Teshigawara and Forsythe each manipulate the space of the stage to expand it beyond its former parameters, doing so in a way which leaves the spectacle of the dance intact. In particular, sound and noise are used to push the stage and the audience phantasmatically into a virtual affective realm. *Noiject* synthesizes a claustrophobic, metallic post-apocalypse in which a grim militarism coexists with whimsical and isolated poetic gestures. Teshigawara's spatial projections are futuristic, but have the aura of a *fait accompli*, due perhaps to the emotional desperation evoked by the dancers' frenzy. *Eidos:Telos* feels like the site of a game. The cool, blasting soundscape unites the bodies of the audience in an identification with the choreographer's intentions. The dancers' bodies and mobility and the vacant luminous space are the occasion for an almost

for the huge and aggressive soundscape which gives *Noiject* its title. The iron casement quickly becomes an inescapable, resounding space of dilemma, which works to emphasize the fragility and frenetic motion of the dancer's bodies. At times the dancers throw themselves to the metal-decked floor as if physical duress were unavoidable. The tension visible in the staccato gestures and stiff faces is evidently occasioned by the intensity of the noise which bombards and permeates their bodies. This noise-induced physical tension, in which the audience participates viscerally, resonates as a metaphor for contemporary urban existence.

In the opening sequence of *Noiject*, a large group of dancers stand in black gowns and masks, their gestures confined to their hands. These delicate, mime-like movements recur within a militaristic grid but also appear randomly and with chaotic effect. Teshigawara



SABURO TESHIGAWARA AND KARAS COMPANY, NOIJECT, 1995, PERFORMANCE STILL; PHOTO: DOMINIK MENTZOS, COURTESY F.I.N.D.

textual play of chance and intention, the conventions themselves becoming available materials within the game-site.

Karas' *Noiject* consists of one long act. Teshigawara converts the stage into a giant metal "box," the patina of which suggests the rusting iron of decaying industrial architecture. Beyond its visual impact, the set provides, literally, a sounding board for the dancers' movements and an echo chamber

integrates moments of the butoh tradition into *Noiject*. A dancer's body suddenly loses its vocabulary of rigidity and frenzy and moves with an inner illumination and intention. This hybrid of dance forms permits Teshigawara to develop a multivalent choreography not focused on physical virtuosity. Energy flows around the dancers' bodies but rarely escapes. As in Forsythe's choreography, communication among the dancers occurs

through synchronization, not through the privileging of individuals and pairs of dancers.

In the tripartite *Eidos:Telos*, an operatic and apocalyptic central act is "framed" by two formally complex tableaux which integrate improvisational phrases and an interrogation of ballet forms. Certain props activate the otherwise sparsely decorated stage, emphasizing an impressive sense of space and vacancy. The dance which unfolds there is both nonchalant in its lack of recognizable structure and utterly rigorous in its precision. References to the space of the rehearsal studio are made subtly, through an illusion of the free play of the dancers, and their spontaneous and disaffected interaction with the props. Their rehearsal-like garb in the first and third acts, a heterogeneous array of leggings and tunics, is unified by a designer colour scheme.

The central act of *Eidos:Telos* is visually and emotionally distinct. The dramatic intensity of this portion stems directly from Dana Caspersen's textual performance as Koré, a feminine bureaucrat of the underworld, which Forsythe integrates into the greater whole of *Eidos:Telos* by formal means. Like the directed improvisations of his dancers, Caspersen's performance becomes material with which the choreographer works.

Time is implicit in the structure of dance, but Forsythe brings its role explicitly to our attention through his deft use of random and synchronized motion. In a vacuum of narrative, the movement sequences do not accumulate meaning as they progress. Further troubling the

"flow" of time in *Eidos:Telos* are a digital and several mechanical clocks on the stage. The digital clock's register counts rapidly forward, stalls, counts backwards and resumes. Events on-stage unfold as if according to some logic, but arrive nowhere, their outcomes as indecipherable as the impulses which motivate them. Human patterns of interaction are presented as events, governed by the physics of time and mathematical probability rather than by any internal psychological force. Mediation is at the base of the methodology and structure of *Eidos:Telos*. The dance as a whole feels played, in the sense that we play back a digital recording, with random disruptions of signal introduced by the system itself. The sound, performed live by a violinist and three horns, is, appropriately, electronically rendered, an effect which further tampers with the audience's intuitive sense of time and duration.

As a visual artist, this reviewer was particularly sensitive to the tendency in *Eidos:Telos* and *Noject* to construct and dissolve tableaux. Both choreographers work with non-sequiturs, nonsensical and repeating phrases which gain an emotional resonance through their lack of sense and disjuncture with other gestures. Chaos develops on-stage, and then, imperceptibly, the lack of form is allowed to accumulate into an image. The dancers, as the Koré character comments of the throngs of the dead in her underworld domain, "were like particles of a cloud."

— ANNIE MARTIN

DOUG BUIS

Bishop's University Artists' Centre, Lennoxville, September 12 - 28

A university gallery seemed an unlikely venue for Doug Buis' show, "Home and Oasis," which sought to undermine common Western notions of the earth's existence. However, such a conservative academic milieu served to accent the work's ironic content. Buis has been addressing ecological issues since the mid-1980s and his most recent

work offers fictional accounts of contemporary urban society's relationship with nature, which acknowledges how capitalist interests, guided by science, are adversely effecting the planet.

Home (1992) features a miniature living/dining room with a glass front wall, situated atop a pedestal. Viewers activate the sculpture by

pushing a red button, causing water to pour through the mail slot and two windows. The tiny furnishings include a one-hundred-and-thirty millimeter long sofa, a five millimeter high plastic telephone, and a functioning television with a forty-square millimeter screen, remain stationary as the space fills to capacity. During the seven-minute flooding and draining cycle, images of sub-Arctic forests and lakes are projected onto a flat surface behind the small domicile. These alternating scenes depict Cree territory in northern Québec known as Whapmagoostui, or "Great Whale," where Hydro-Québec's colossal installations over the past decade have resulted in the submergence of massive areas of land underwater. This incredible manipulation of nature has eliminated many of the aboriginal population's ancestral hunting and fishing grounds, while providing

objects of this exhibition, as evident in his utilization of houseplants to create a series of works called *Portable Gardens* (1994). These sculptures feature cacti, moss, violets, and rubber plants placed in both real and constructed computers. The monitor shell of a late-1980s desktop unit has been renovated to accommodate a grow-light and an assortment of domestic flora, while its keyboard functions as a rock garden planter. Similar configurations are used to transform the operational areas of two wooden notebook-like computers into green spaces, complemented by wheat, grass, and dirt wedged between two glass plates that substitute for liquid crystal screens. That the artist portrays nature superceding the most pervasive technology of this era, suggests a realignment of values in favour of those organic entities which are critical to human survival. Such a concept is furthered by Buis in a



DOUG BUIS, OASIS, 1994, MIXED MEDIA, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

the Québec government with huge financial gains. Buis' sculpture personifies the conflict between divergent cultural perceptions of the home, which from a First Nations' view refers to an entire ecosystem as opposed to the Euro-Canadian definition of an architectural unit. However, the artist's sympathies in this debate are clear for he mimics the dominant urban society's destructive technology to subvert a fundamental model of its being.

Buis' playful context and size inversions serve to unite the fictional

collection of fictitious magazines accompanying these computers, with titles like *Portable Garden Illustrated* and *Portable Garden Magazine*. Each glossy cover features photographs of lush plants sprouting from computers, with advertising slogans such as "Most Powerful!," and "New for '94." The marketing push of these imaginary machines pokes fun at capitalist strategies, and more specifically the superficiality of many ecologically friendly products, but the faint cut-and-paste lines visible on the

surface of the colour photocopied magazines confirm that they are imperfect replicas.

At times, the atmosphere of "Home and Oasis" seemed closer to that of a high school science fair rather than an art gallery, complete with students observing and operating Buis' numerous models, not all discussed here. The most elaborate work, *Oasis* (1994), combines written and visual information to present a radically new world view. A text on the wall with excerpts from the September 1994 issue of *Science America* documents an ongoing discussion among various members of the Western scientific community regarding the earth's construction. The fictional article focuses on the recent discoveries of Dr. Jane Knott-Guya, who detected a heartbeat off the coast of California, and her subsequent findings of musculo-stratic tissue, parts of mechano-organic hydraulic entities, and a silicon-based nervous system within the planet's core. Accordingly, Buis was then hired by the doctor to create geo-models which illustrate her theories of the earth's organically-based life-systems.

The first of these "commissions" is a cross-section landscape painting revealing the various muscles, veins and arteries found below the planet's surface. The image's flawed perspective and awkward rendering confer a naive sensibility. Situated at the confluence of two rivers is a cityscape marked by an actual push-pin and attached to a string line, which leads to a three-dimensional table-top model. Casually painted capacitors, resistors, and diodes, affixed to circuit boards placed side by side, represent business, industrial and residential structures in this imaginary urban centre. Thus, the model draws a parallel between how motherboards command computer activity and the manner in which contemporary cities direct local ecosystems. Both the painting and sculpture echo a passage from the text panel, referring to the possible roles of human settlements on an anthropomorphic planet:

The more popular of the two theories is that of cities being part of the earth's nervous system. The other popular theory (more interesting although less popular perhaps because of the nature of the theory

and a natural bias against it) is that of the city as a form of skin irritation or dermal condition.

Buis' folksy narrative lampoons the process of belief formation in Western science, thus complimenting his art's home-made character.

The culmination of the piece is found in *Oasis*' largest component, a six-foot diameter globe that celebrates the earth's fertility. This intricate model is hand-crafted from wood, papier-mâché, electric motors, incandescent lights, plaster, latex, acrylic paint and varnish. Held aloft by a metal pole, the huge sphere has a longitudinal section cut away. The interior perspective, constituting segments of North America, South America, Europe and Africa, reveals a complex system of muscles, ducts, pumps and reservoirs that direct the earth's bodily functions. Viewers can operate and observe these various human-like parts by pushing any of the thirty-four buttons located on a control panel. For example, the button marked "Earthquake Muscle" causes an area inside the lower part of South America to vibrate, and "Central Pumping Unit" initiates the flow of liquid through a heart-like organ in the model's core. The "Magma Reservoir" and "Crystallite Spinal Cord" buttons respectively activate tiny red lights beside an oblong orange shape below the surface of Africa and a twisting silver line within Europe. Assigning to the earth sentient traits emphasizes the long-term dilemmas connected with the perpetual extraction of its' natural resources, as ever improving technology enables Western society to access and process greater amounts of substances such as oil and nickel. How long will the planet be able to survive once its "Petrolia Sacs" and "Neuro Furnaceoid Nerves" have been depleted? However, the environment is not rendered completely defenseless, as volcanic eruptions and earthquakes, according to the text panel, are nature's way of curtailing as well as punishing offensive human activities.

"Home and Oasis" effectively blurs the lines between fact and fiction, providing viewers with a comfortable space to consider how the earth continues to be devastated by the union of science and capital-

ism. Fortunately, because of the comedic scale manipulations, eccentric gadgetry and homespun techniques, Buis never becomes self-righteous. Perhaps this unassuming approach is an ideal way to convince future political, business and sci-

entific leaders, such as the students at this university, of the desperate need for a more amicable relationship between humanity and the earth.

— CURTIS JOSEPH COLLINS

LYNN HERSHMAN

National Gallery of Canada, Ottawa, May 4 - July 3

It is perhaps through the delicate insertion of the scopophilic vantage point that we can begin to understand Lynn Hershman's exhibition, "Virtually Yours." This exhibition combined video works and the *Phantom Limb* series of photographs with a recent interactive installation, *Room of One's Own*, presenting

difficult to position her within, or without, postmodern feminist discourses girding the (re)presentation of women in media.

Hershman's work is seminal concerned with the apprehension of the self and this is especially so when it is reflexively distorted, reinvented, fractured and replicated



LYNN HERSHMAN, ROOM OF ONE'S OWN, 1990-93, MIXED MEDIA; PHOTO: HRAFFNELDA GUNDERSDOTTER, COURTESY NATIONAL GALLERY OF CANADA.

the artist's recent development in virtual reality, the Internet, CD-ROM environments and other multimedia tools. Hershman is a precursor of the technological emancipation of the artist. Her early works involved, specifically, the non-subject, either fictionalized, subverted or blurred with the artist's own personæ, and later cast in her videos, installations and performances. It seems only natural that she would seek to further develop her hybridself by utilizing technologies which permit the encapsulation of the artist's position in mediatized environments. However, it remains

in the polymorphous possibilities created by the media age. This de/reconstruction of identity, self and body is both in itself a parody and search for what it is to be a subject in a society that is perennially shifting modalities of subjectivity. Margaret Morse, in the catalogue essay, appropriately states that:

Ironically, at the same time that women have laboured for creative self-determination, the very notion of an autonomous "self" has been replaced with a relative and contingent cultural construction that is at best a legal fiction.

This fictionalized avatar of subjectivity is apprehended in Hersh-

man's *Room of One's Own*, echoing Virginia Woolf's 1929 novel. But while Woolf advocated the economic and physical independence of woman and promoted women's creativity, Hershman coalesces voyeuristic desires with the conception of "self" in a claustrophobic environment.

That this piece outwardly mimics the stylistic tendencies of minimalist sculpture is not to be neglected. *Room of One's Own* stands as a slick and polished wood, metal and glass structure which only hints at an agitated interior. Its endowment with a periscope and the intermittent sounds of laughter lure an otherwise timid public. The periscope can be moved from side to side to survey the interior – a miniature bedroom permeated by technology. Its essential function, though, lies beyond being a simple peephole, for it has the ability to activate various objects within the virtual room. Within it are also various doll-sized objects like a brass bed, a director's chair poised on a carpet, a pile of discarded clothes and a back wall that doubles as a video screen. All of these objects are linked to short narrative video sequences when pointed at with the periscope and can be seen on the back wall of the room. What is principally present however is a seductive-looking blond woman who acts out scenarios pertaining to the objects and enunciates, with a slight foreign accent, paroxysmal defensive statements.

For example, a try out in this interactive room might present the following diegesis: when the periscope is aimed at the pile of clothes, the woman is caught in the act of dressing herself and may say such things as: "Excuse me I have to get dressed. You want to see me naked? Forget it. Would you please turn around? I wonder if you would do this if I were a man?" A look at the brass bed triggers a video of the woman seemingly in the process of sexual intercourse or perhaps something more violent. When the telephone is eyed, the woman talks on the telephone and alluringly pronounces futile rebuttals: "Stop looking at me. There's nothing in here for you to see. You're annoying me." The loss of privacy in this mediated "private" sanctuary, as illustrated

by the presence of technology, is reiterated by the viewer's activation of these mise-en-scènes. This seeping in of the public into the private is emphasized by the realization that viewers can see their own eyes in the miniature video screen/television. And when the reflection of your eye is targeted, a gun aimed at your peripheral vision is triggered. It would seem that the contemplation of oneself as the agitator of these staged scenarios is not permitted. This is outlined by the fact that when the periscope is held in a fixed position for a certain amount of time a close-up of the woman's face can be seen with the text: ARE OUR EYES TARGETS?

While the smooth technological capacities of *Room of One's Own* are to be admired, the question remains how it may subvert sexist representations of women in the new technologies. Laura Mulvey in her essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" reminds us that:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female . . . In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Women displayed as sexual object is the leitmotiv of erotic spectacle . . . she holds the look, plays to, and signifies male desire.

Although the piece is indeed interactive, inasmuch as limited actions by the viewer can trigger responses from the woman on the screen, one must not mistake this for the actual reversal of the gaze. For if the beautiful woman in the miniaturized interior (in a box) does indeed respond to our advances, this is not to be confused with a real living confrontation that could pose a threat to our peering eyes. Instead she represents a new technologically-masqueraded version of the cinematographic *to-be-looked-at-ness* of women. Slightly more aggressive perhaps, in the style of Sharon Stone – but just as titillating – this woman has been placed there in order to *be seen*, and by the desiring male gaze. As no real positioning of the female gaze (other than a lesbian one adhering to heterosexual standards) is present, this negates "otherness" at almost all levels of

subjectivity. The scopophilic enjoyment is not lost but indeed heightened by the woman's captivity, agitation and anger, as well as by the violence connoted in the aiming of the periscope.

If the fragmentation of the self coincides with feminist determinism, it does so at a time when the impact of technology in the formation of subjectivity is pervasive. The sophisticated concatenations of determining this "self" in light of oppositional trends embarks us on an arduous journey to deconstruct normative agencies of signification (pro-feminism or status quo hegemony). Perhaps, because these almost schizophrenic projects

are at play in such a piece, it remains difficult to determine if *Room of One's Own* establishes the liminality of woman/sexuality or if it reinforces the suture of these separate significations in the worst cliché. Its seductiveness, somewhat unfortunately, relies on this very ambiguity. That a woman such as Hershman could be at the forefront of art and technology is laudable and inspiring. Yet by seducing her audience with what can be interpreted as the reinstatement of woman-as-object, this work demands a participation and a role-playing difficult to leave uncriticized.

– VALÉRIE LAMONTAGNE

VERN HUME AND DON STEIN

EM/Media Gallery & Production Society, Calgary,
September 18-19

Vern Hume and Don Stein's CD-ROM installation, *Undiscovery*, is a multimedia database that deals with the discovery and subsequent colonization of Banff, and explores the park area in the context of changing perceptions of space, movement and identity brought about by advances in digital technology and tendencies toward globalization. Rather than drawing borders, this experience involves an active trajectory between places, identities and social formations.

Undiscovery embodies a peculiarly twentieth-century preoccupation with art and revolution playing themselves out in a realm of amusements and commodities. Constructed like an interactive video arcade game, the software invites "cyber-explorers" to navigate their own way through a multimedia database – a virtual geography of cultural and historical hypertexts. The database utilizes archival photographs, promotional films, video clips, original poetry, printed texts and a pastiche of sounds to build digitized mediascapes of the Banff area against the backdrop of localism, migration and colonization. The information hierarchy of the CD-ROM is intentionally shallow to allow for easy access by multiple, untrained users

over short periods of time. The associative links, in and between the video, audio and print texts, form pathways which allow for various, unique interpretations of the archival material.

This electronic kiosk prompts the user with five buttons correlated to five thematic regions of the database: explorers and conquerors (colonization); the garden (wildlife); tourist's gaze (tourism); machine in the garden (industrialization); and constructing histories (artifacts and museums). By navigating the digitized information, electronic mariners are given the impression that they are organizing a personal version of the data, a distinct identity. Although users are offered choices, the fact is that no real choices exist, they discover what is already there.

The artists' use of consumer electronics complicates both the aesthetics and politics of the CD-ROM by implicating the artist as consumer, and the consumer as artist. The counter-cultural notion embodied in the modernist view that life is a work of art is thus accorded wider currency. With this expansion of the role of art, and with the resulting disintegration of artistic cliques, a blurring of genres occurs which reveals a tendency

towards the deconstruction of symbolic hierarchies. This aestheticization of reality foregrounds the importance of style, which is also encouraged by capitalism's market dynamic, with its constant search for new fashions, fads, sensations and experiences. Therefore, within consumer ideology there is the tendency to push culture towards the centre of social life, albeit a fragmented and continually reprocessed culture.

This fragmented condition, like the incorporation of various texts in *Undiscovery*, reflects a stylistic promiscuity which undermines the

In Canada, technologies have played a central role in the historical development and articulation of the nation-state. The European cultures that invaded and settled here did so by turning the Atlantic Ocean into an abstract space of movement, migration and trade. In fact, the construction of Canadian identity cannot be properly understood without reference to the historical role of communication technologies. Telecommunications increasingly shape our culture and the subjects within that culture. The result is an emergence of social formations and power relations that

nity involves the passage from one form of abstraction to another – from social spaces defined by the production flows of water and rail networks to the more abstract electronic spaces of McLuhan's "global village."

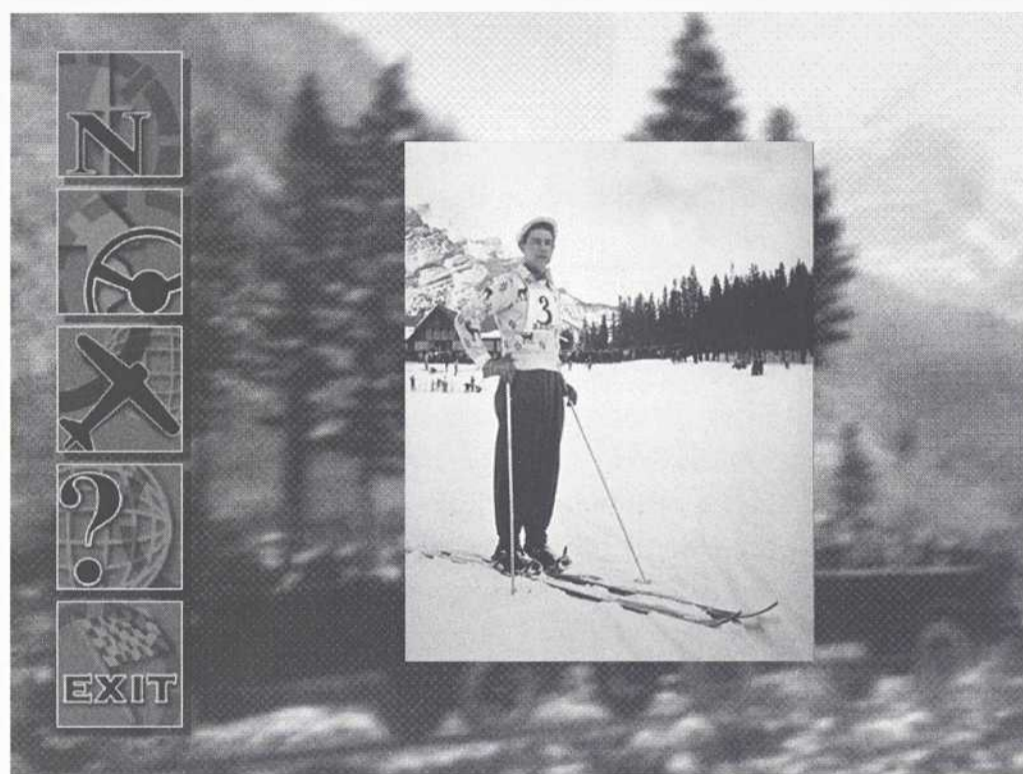
While looking through the lens of locale, in this instance the town of Banff, it becomes possible for the artists to address crucial questions concerning the relationship between political and cultural aspects of these transformations. Hume and Stein negotiate between tradition, institutionalized aesthetic discourses, and organic emergent forms of social communication. The media arts are an experimental laboratory, not so much for new technologies as for new social relations of communication. In this instance the convergence of the critical tradition with new technology seems to be a dialectic with potential to raise both to a new level of cultural and political salience.

Whether home is imagined as the nation-state, region or one's immediate surroundings, it is drenched in the sentiment of wholeness, unity and integrity. It is about a notion of community centred on shared traditions and memories, and inextricably interlinked with texts and the patterns and flows of modern communications. The memory banks of our times are being constructed out of the materials produced by the media arts and cultural industries. In fact, the role of these consciousness industries is the construction of contemporary memories.

For Hume and Stein the new culture of commercial enterprise enlists culture to manufacture differentiated urban or local identities. These identities are centred around the creation of an image – a fabrication – achieved through the recuperation of "history" (real, imagined or simply recreated as pastiche) using archival material and of "community" (again, real, imagined or simply packaged for sale by producers) in a local context. But localism can be a more positive force in its attempt to elaborate a creative local response to the invasive influence of global capital. If localities are increasingly becoming nodes in emerging global networks, then local consciousness and action may offer new possibilities for more efficacious, and self-conscious, participation in world affairs.

It is a question of recognizing the role of the stories we tell ourselves about our past in constructing our identities in the present. As *Undiscovery* points out, one key issue concerns the power of mass media technologies to involve people in a common sense of identity, its capacity to provide integration and meaning as it constructs and conscripts public images and interpretations of the past, in other words, its ability to re-enchant a disenchanting everyday life. With *Undiscovery*, Hume and Stein raise new questions about the interrelation of spaces of accumulation, arenas of cultural consumption and cultural identity.

– GERRY KISIL



VERN HUME AND DON STEIN, *UNDISCOVERY* (1995), CD-ROM INSTALLATION, STILL FROM MONITOR; PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.

basis of the high/low cultural split. Generally, databases stress the leveling of symbolic hierarchies and an impulse towards cultural declassification. It could be argued that these circumstances represent a movement beyond individualism, to the "new aesthetic paradigm" that Marshall McLuhan prophesied. Digital technology, with its ability to access and animate, augment and amalgamate any number of individual components from our vast cultural storehouse of images, is instrumental in articulating this postmodern reflection on contemporary art production. This kind of manipulation, especially with video, where technological innovations helps mask a return to older sets of ideas, suggests a kind of kindred spirit with other art movements like Surrealism, Pop Art and Dada.

do not necessarily fit within the prevailing Fordist/Keynesian model. These socio-political transformations are reflected in the dwindling power of trade unions, changes in consumption patterns, deregulation, the downsizing of government, and the revitalizing of market powers.

As *Undiscovery* points out, a new regime has taken hold of the by-ways and tributaries of the Canadian heartland – a regime of power and accumulation not based on boats or trains but satellites and data flows. Unanchored from physical space and cast into what Manuel Castells calls the space of flows, *Undiscovery's* digital images and texts become ambiguous, revealing a poetic that the surrealists could only imagine but that the electric current renders concrete. The passage from modernity to postmoder-

RALPH STANBRIDGE

Art Gallery of Greater Victoria, Victoria,
October 20 – November 26

The black-and-white photograph that depicts Rodchenko's famous *Worker's Club* (1925) is a memory trace filled with irony. The bathetic quality of the image rests in the fact that it represents an artwork intended to promote an emancipatory political ideology that instead fell prey to folly and greed – not to mention the vagaries of history.

But despite the potential for the image to be viewed with an all-too-knowing cynicism, it remains a depiction of a place of beauty. And in the light of the intended utility of the space it describes, one is reminded of the potential within aesthetic practice for inventing sites for critical analysis and social speculation.

The recent work of Ralph Stanbridge could not be said to participate in the politicized project of Rodchenko, but to situate itself within the critical territory that a reading of the *archive* of Constructivism describes. The meaning of such an archive is found where the

ment ring aloft like a trophy that only such a dumb bird might prize. In the third and most curious phase, a preserver is thrust towards a wall-mounted photograph of a fragile table which is evidently an enlargement of a precarious balsa wood maquette. A bench is provided for

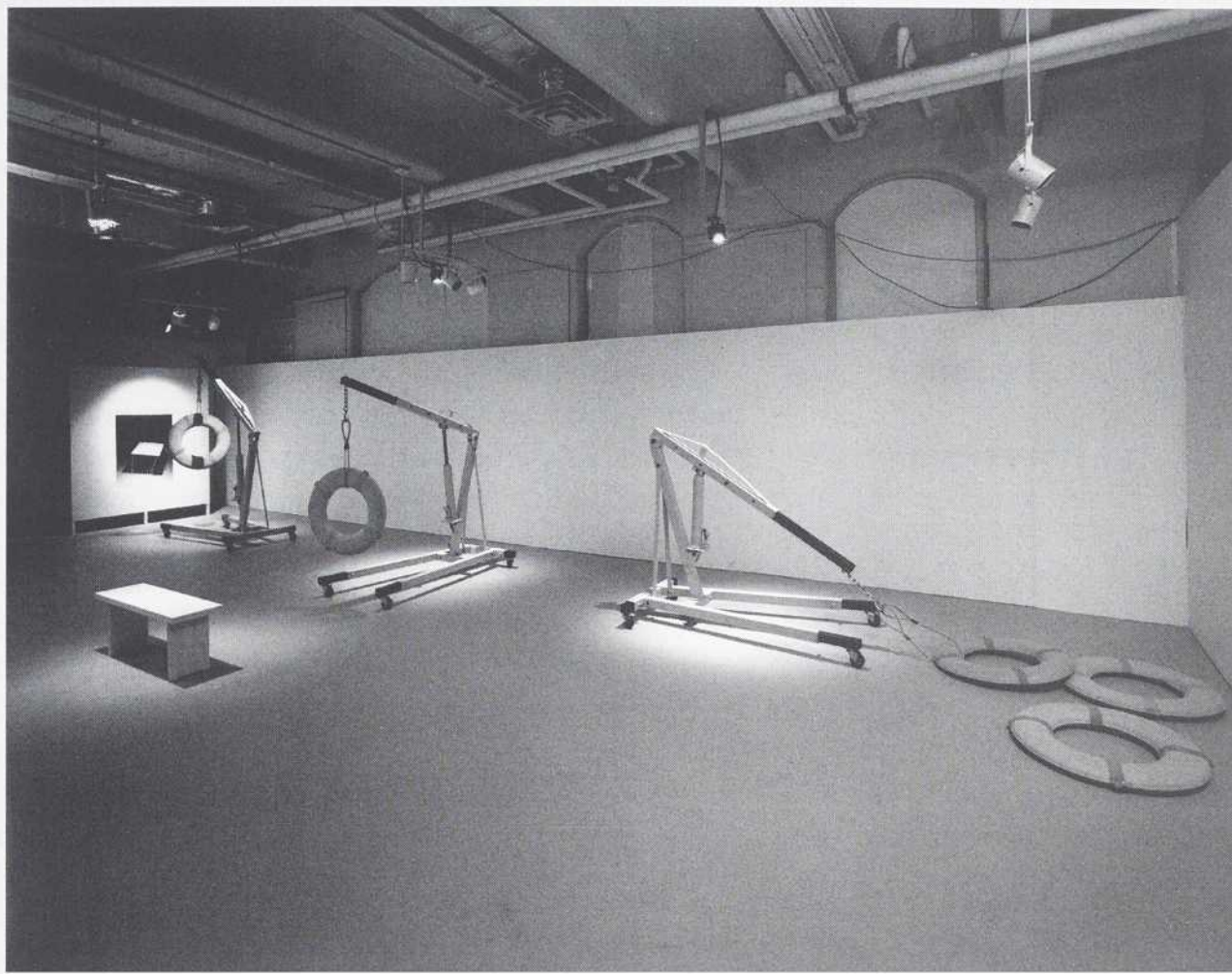
and subjective experiences that belie categorization. Seemingly blatant metaphoric objects – life preservers and podium – are juxtaposed with unexpected objects, or placed in unlikely contexts, to assert the impossibility of reducing social relations to ideological para-

scribes how photography can be read as an *indexical* as well as a representational trace. In doing so, she points to Barthes' idea that the photograph is a "mute" index which is almost always duplicated by articulated speech:

An overt use of captioning is nearly always to be found in that part of contemporary art which employs photography directly. Story art, body art, some conceptual art, certain types of earthworks mount photographs as a type of evidence and join to this assembly a written text or caption. (*The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*)

In earlier work Stanbridge used photography to give evidence as to how a *sculptural object* had been activated, and how that enacting had inflected the site of the piece. *Apparent Sureness* (1988) consisted of a cylindrical post placed in the centre of a large square of earth and topped by a horizontal bar that could be rotated when harness-like belts were worn. The earth evidenced a circular path that had been trod by "wearers" who activated the piece. A wall-mounted photograph provided verification as to who had worn the belts (two men), and how the path had been made (they marched clockwise). Stanbridge used the *photograph-as-caption* for a sculptural object in an overtly didactic way: it asserted the obvious, and allowed the viewer to focus on the minutiae of the event – the particularities of a banal incident which the sculptural object facilitated.

In his recent works the artist continues to develop a hybrid language where photographic and sculptural discourses intersect. In neither of the installations, however, does the photograph act as a documentary appendage to the object as it had previously. With *Cruel Kindness*, the overt manipulation (enlargement) of an image of a flimsy table clearly asserts that one should mistrust the photographic representation and therefore view the material drama of the cranes as ultimately futile. Not only is the oxymoronic character of the piece advanced through the futility of the narrative, but it is formally acknowledged by the fact that the physical and photographic spaces cast doubt on each others' status. The dis-ease resulting from the



RALPH STANBRIDGE, CRUEL KINDNESS, 1995, MIXED MEDIA, INSTALLATION VIEW; PHOTO: BOB MATHESON, COURTESY THE ARTIST.

dealism of a theoretical position intersects with the memory of history. A viewer is offered an *ambivalence* that results when an insistent desire to believe confronts a scepticism rooted in empirical knowledge. Stanbridge's project is involved with creating spaces which *affirm* uncertainty. In them one meets neither pure critical negation nor overt proselytizing, but is allowed an experience that fluctuates between suspicion and belief.

Stanbridge's two large-scale sculptural installations resemble some of his earlier works by virtue of their theatricality and obtuse melodrama, notably *Carriage (After Daumier)* and *From the Outside (After Goya)*, both from 1984. In *Cruel Kindness* (1995), three yellow, hand-operated cranes are caught in the progressive stages of an absurd narrative sequence. In the first "frame," an awkward, bird-like crane bends gracefully to pick up a "life preserver" made of cement. A second machine bears another similar ce-

the viewer to perch on: a prescribed position from which one may encounter the drama, with its theatrical lighting and insistent narrativity.

To Seem, Seem Good (1995) maintains the filmic quality of *Cruel Kindness*, but the narrative is decidedly less linear. Here, a single line of grey theatre seats – as if extracted from the body of an anonymous hall – rises in front of an oversized cement podium. A light embedded in the lectern throws a white flare onto the chairs which in turn cast a shadow evoking Durer's *Tower of Babel*. Directly behind the podium hangs a photograph of itself – a sinister official portrait. No particular vantage point is prescribed for the viewer, and at first glance one is neither being beckoned to place oneself in a seat, nor to stand within the dead space between the lectern and its own intrusive image.

Both of these works take up the notion of the socio-political realm as a site of complex interactions

digms. With *Cruel Kindness*, a simple material connection appears, at first, to be advanced by the presence of the crane in relation to the life preservers that require strong supports to be mobilized. The expected material outcome of the situation is denied, however, when the heavy object is presented to a photograph of a flimsy table. Further, the table's presence as a photographic and not a material one overdetermines the already complex set of relations set in motion. In *To Seem, Seem Good*, the glowing cement podium in front of the chairs seems almost *expected*, but the photographic "portrait of the object" (podium) unsettles what initially appears to be a sensible material metaphor. In both works the photograph acts as a *disruption* to the materiality of other elements, and in return, the works in their entirety disrupt the language of photography to advance a hybrid space of social speculation.

In her now-famous text "Notes on the Index," Rosalind Krauss de-

unhappy marriage of a material narrative and a photographic *dénoûement* becomes the very substance of the work.

The podium portrait in *To Seem, Seem Good* operates with less narrative certainty than the representation of the table, inflecting the photo-sculpture problematic differently. On first viewing, one might read the photograph as a redundant element in a situation preoccupied with authority and control. Taken in its entirety, however, the piece gives evidence that the objects within the work – the actual podium and the theatre seats – are meant to *legitimize the photograph*. Whereas in Stanbridge's early works photography captioned an object,

here the reverse is true – the sculptural elements act as a caption to the photograph. Viewers are asked neither to place themselves in a theatre seat, nor behind the podium, but to acknowledge the given social relationship set in motion by the objects, which enables the redundant portrait to dominate the field of vision.

By intersecting physical and photographic space, Stanbridge's recent work places a viewer in an uneasy territory where uncertainty is affirmed – in doing so it manifests an oxymoron, and calls up everyday experience.

– PATRICK MAHON

KRAFTEMESSEN: CONTAINING FORCES

Künstlerwerkstatt, Munich, June 1 – July 30

A comprehensive examination of Russian art of the 1990s has been overdue. The Kraftemessen project was created to compensate this.

hanna zu Eltz (the project co-ordinator), and Diana von Hohenthal (of Hohenthal and Littler Gallery in Munich). Oroschakoff also cu-

ration between Dmitry Prigov and Vladimir Tarasov), the "Night of Russian Lyric" at Literaturhandlung Rachel Salamander (with Dmitry Prigov, Lev Rubinstein and Vladimir Sorokin).

The first show, "Damaged Utopia," included artworks and installations by Vitaly Komar and Alexander Melamid, Leonid Sokov, Oleg Vassiliev, Igor Makarevich and Elena Elagina, the Peppers (Ludmila Skripkina and Oleg Petrenko), Vladislav Mamyshev-Monroe and Andrei Roiter. The show aimed at a deconstructive reading of the narratives of twentieth-century Soviet art. "Damaged Utopia" also had an eschatological dimension; the entire event was comparable to a brilliantly staged funeral. The curator used the indispensable tools of distancing and nostalgia to communicate her message – farewell to the Utopian.

Curiously, the German television coverage of "Damaged Utopia" chose not to touch upon iconography which – in one way or another – referred to the German past. Among the exclusions were political symbols of the 1930s, ironi-

holding – instead of a swastika – a golden key "stolen" from the door to the Stalinist Utopia. The show's participants, for whom the Nazi eagle and Hitler are manifestations of evil, can hardly be mistaken for skinheads. Therefore, the media's avoidance of this imagery is a clear case of unnecessary censorship. At the same time, the television camera dwelt upon the images of Lenin and Stalin, taking them in close-up. This inconsistency suggests that by focusing on Soviet totalitarian iconography, the Germans were attempting to patch the void in their own Unconscious. Sometimes, we cure ourselves, while pretending that we take care of someone else. The fact that Russian art still manages to remain a magnet for the ("suspiciously" interested) German audience literalizes Jacques Lacan's notorious conception of the unconscious as the "discourse of the other" (read: Soviet and post-Soviet socio-cultural practices).

Komar and Melamid's minimalist "re-erection" of Lenin's Mausoleum with its clear references to Constructivism made the viewer believe that Modernism and Socialist Realism (or Avant-Garde and Kitsch, in Clement Greenberg's terminology) are exhausted enough to unite peacefully. Leonid Sokov's theatrical installation, a crowd of small replicas of Modernist sculptural icons, was placed next to the Jovian figure of Stalin who, in a conciliatory mood, confronted them rather joyfully. In Sokov's opinion, this "reconciliation" signals the death of the Utopian on both sides of the barricades. Like Komar and Melamid, he seems to ask whether the Soviet cultural archive, as seen through the eyes of the alternative intelligentsia, will be incorporated into the history of Western art.

Perhaps, the most striking aspects of "Damaged Utopia" unfolded in the photographic section. Here, images of the 1920s and 1930s were in collision with snapshots taken by contemporary photographers. The purpose of this project was to juxtapose the rhetoric of *anticipation* (peculiar to the Soviet mass media of the 1930s) with the current tendency to present evidence of *unfulfilled anticipation*. Some of the pictures were taken

ANDREI ROITER,
LIBRARY (1995),
INSTALLATION
VIEW; PHOTO:
DIANA VON
HOHENTHAL.



The curators, Margarita Tupitsyn, Boris Groys and Victor Misiano, provide three different interpretations of post-Soviet visual culture. The list of the people involved in the realization of this project includes – among others – Haralampi G. Oroschakoff (the concept), Jo-

rated the show at the Academie der Bildenden Kunste, where viewers became acquainted with the works of Ivan Chuikov, Nikita Alekseev, Konstantin Zvezdochetov and Andrei Filippov. The parallel program featured symposia at Kunstverein, the musical performance (a collab-

cally appropriated by the Peppers and by Makarevich and Elagina. Their installations were separated by a concrete wall, as if the artists wanted to prevent "eye-contact" between the grotesque representation of Hitler and the replica of the notorious German eagle which is

in the 1980s and 90s by alternative photographers such as Boris Mikhailov, Valery Schekoldin, Sergei Volkov, Sergei Borisov and Igor Makarevich. Their contribution to "Damaged Utopia" consisted of "non-affirmative" images examined vis-à-vis the "affirmative" photography endorsed by the State in the 1930s. The recent photographs' themes range from damaged infrastructure to crowds of exhausted and depressed people, accentuating the phenomenon of decaying utopia. This unfolding is accompanied by an attempt (on the part of the artists) to rediscover the gloomy and non-heroic past buried under the mythological layers of the official (paradisiacal) representation. The question is: can our lost and falsified past be re-captured or is it just another dream, seen backwards?

Other Kraftemessen exhibitions — specifically, "Privatization," curated by Groys, and the show at the Akademie der Bildenden Künste, aimed at totally different goals. Unlike "Damaged Utopia," they insisted on a communal perception of reality, thereby resisting the possibility of a fragmented, distanced or critical treatment of the status quo. Whereas "Damaged Utopia" seemed to thrive on negativity, "Privatization" was driven by the forces of the Affirmative. Among the highlights of "Privatization" are Van Gogh's letters rendered into the language for the blind. These have been lined up by Yury Albert on the walls of Künstlerwerkstatt beside Medical Hermeneutics' nocturnal installation with spot-lit chess pieces, and Olga Chernyshova's black boxes that contained small openings to allow hands to knead the dough inside. All these metaphors suggest that the Privatizers' epistemological arsenal is consciously reduced to the sensation of touch (the best verification for those who wander in the dark with closed eyes).

In his presentation at the symposium at the Munich Kunstverein, Groys argued that the cultural memory in Russia has (miraculously) disappeared. If it were the case, such a Baudrillardian "revelation" would hint at the Privatizers' refusal to deal with the past combined with the denial of the

unpleasant reality. The "politics of amnesia" is precisely what Groys seeks to protect and aestheticize. This escapist and melancholic utopianism or, rather, utopianism in miniature, as advocated by the "Privatization" group (consisting of Vadim Zakharov, Yury Albert, Olga Chernyshova, Anton Olshvang, Vladimir Sorokin, Andrei Monastyrsky, and Medical Hermeneutics) has lately been targeted by Victor Misiano's "gang." His show, "Conjugation," looked like an apocalyptic site in a deserted amusement park: burnt wooden stairs and constructions, overturned barrels with oranges spilling out of them, a jungle of loose wires that provided unexpected light effects, video projections of a soccer-ball, the roars of hairdryers and vacuum cleaners (as the latter were sucking intimate photographs), and finally — no labels with the artists' names near the work. This absence clearly signified the return of the anonymous, *i.e.*, the mode of cultural production in which the curator assumes the position of the ultimate author. Needless to say, the authoritarian state played a simi-

lar role before *Perestroika*. "Conjugation" featured Dmitry Gutoff, Vadim Fishkin, Gia Rigvava, Jury Leiderman, Anatoly Osmolovsky, and Alexander Brener, whose activities can be characterized as a crusade against intellectualism. To attack the neoconceptualists, Osmolovsky and Brener employ a variety of weapons ranging from heavy-duty rhetoric through exhibitionism to masturbation in public places. Taken simply, these gestures manifest the return of negativity which had been abandoned by the Groys' "privatizers." Taken seriously, the gestures appear to be career oriented as they lack what Mikhail Bakhtin, in the early 1920s, called "answerability" and "responsibility."

Kraftemessen's issues can be criticized endlessly, although visually it was rather strong. However dissimilar or "unrelated" to one another, "Damaged Utopia," "Privatization" and "Conjugation" seem fairly to represent all the pivotal forces in Russian art today.

— VICTOR TUPITSYN

GENEVIÈVE CADIEUX

The Tate Gallery, London, September 5 – November 5

This installation by Geneviève Cadieux brought to mind an observation made by Margaret Atwood in her classic study of Canadian literature, *Survival*. She wrote that Canadian poets, particularly poets writing in French in Québec, seem acutely interested in "what goes on inside the coffin." Inside Cadieux's twelve-foot-long trapezoid-sided glass sarcophagus, entitled *Broken Memory*, was nothing but empty space, and on the floor, tangles of electrical wiring leading to sound speakers enclosed at each end of the structure. From these speakers emanated cries of female distress that were both horrifying and mesmerizing. At times these moans were one register away from sexual ecstasy, at others so evocative of a woman being tortured as to become unbearable. On leaving the room and this compelling and un-

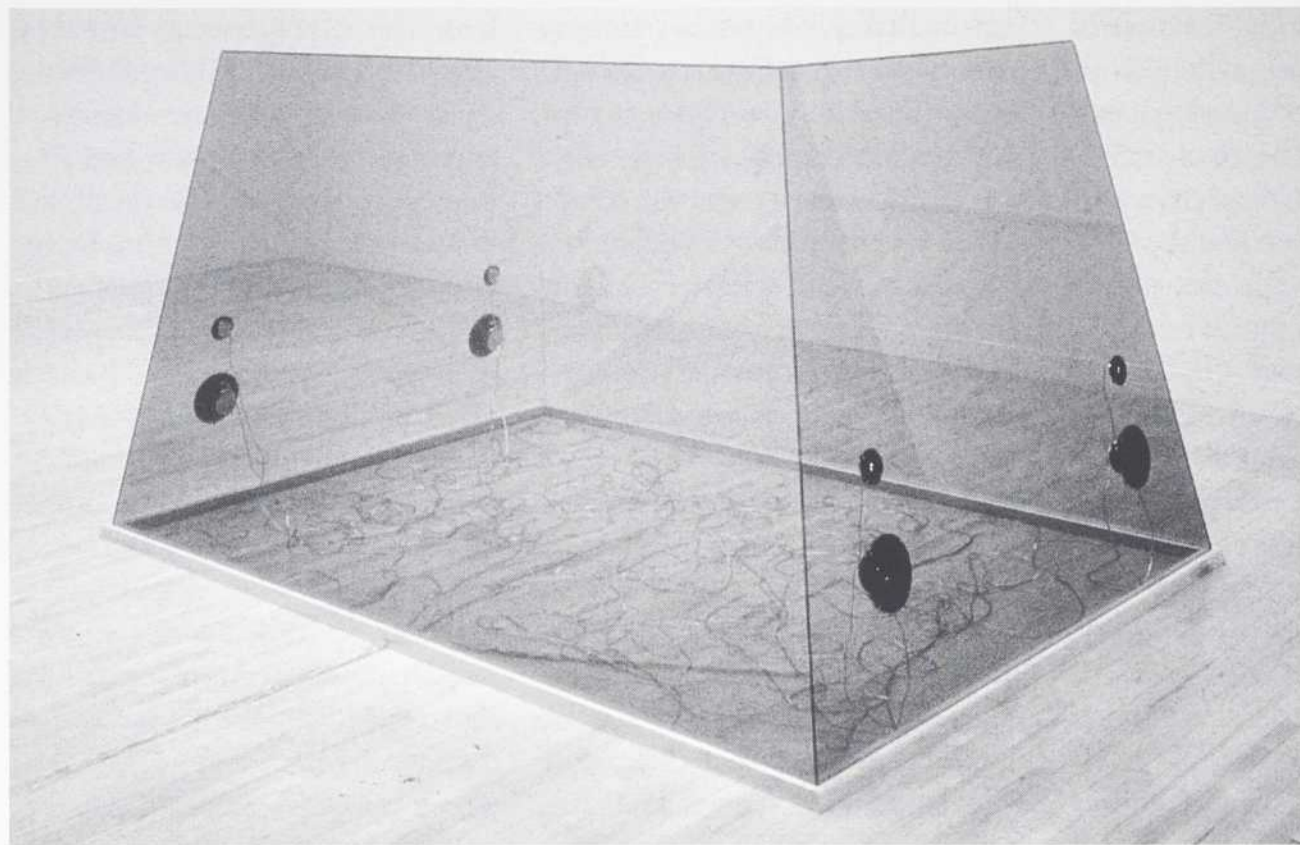
relenting soundtrack, the spectator was susceptible to the same feelings of impotence and despair one has when turning the page of a magazine and thereby "abandoning" the victims in a photograph of a political atrocity. The installation's conflation of female body and the imprisoning glass coffin that is the lot of women in fairy tales was an extension of the conceit of suffering written on the body, be it in the form of scars, bruises or body fluids, that has long informed Cadieux's photographic work.

The obvious equation of the transparent surface of the glass case with human skin and the almost empty interior with inner human space, whether physical or psychological, became more disconcerting the longer one stayed with the piece, because it is only the evidence of pain and nothing else that issues

from this metaphorical feminine body/coffin. This unidimensionality of emotion becomes even more apparent when one compares *Broken Memory* to works like the "cells" of Louise Bourgeois, which I happened to see a couple of days prior to Cadieux's piece. Bourgeois' room-like structures might also be seen to signify feminine psychic and somatic reality, and their dense arrangements of found and sculptured objects are often tropes of misery and decay. But Bourgeois' allusions to suffering in this series are embedded in visual configurations that read like webs of conflicting feeling and experience, not all of which is negative. Cadieux's piece, on the other hand, proposes a body from which everything has been eviscerated save a highly responsive nervous system that is being subjected to punishment *ad infinitum*.

Added to this is the realization that the body here is being likened not only to a coffin, but to an electrical apparatus, a conversion which in psychoanalysis signals a tragic armoring of the self against feeling that might otherwise prove intolerable. While Cadieux's photographs and multimedia pieces regularly show human beings who appear to be in torment, the temporality of the photographic moment allows one to believe that in another instant these same subjects might cease to weep, and their bruises begin to heal. The viewer knows that the cries emitting from *Broken Memory* will not ever turn to laughter. Nor does the erotic component that brought a leavening ambiguity to works such as *La Fêlure, au cœur des corps* (the juxtaposition of a photograph of a kiss with two others of scars) assert itself in any obvious way here at all.

As with several of Cadieux's previous works, like the 1989 photographic triptych featuring images of a woman who is either in pain or in the throes of pleasure, together with a close-up of her mouth, called *Hear Me with Your Eyes*, it is tempting to try to interpret this installation in relation to discourse surrounding the patriarchal suppression of feminine suffering and "voice." In the past, the fact that the anguish alluded to in Cadieux's photographic constructions was never explicitly shown to signify



GENEVIÈVE CADIEUX, *BROKEN MEMORY*, 1995, GLASS AND AUDIO SPEAKERS, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY GALERIE RENÉ BLOUIN.

more than the personal misery of the individual women portrayed meant that a feminist reading of her work could be only tentative, at best. The shift from the photographic medium to the sculptural, however, has also entailed a move on the part of the artist away from the depiction of what may be only particular feminine situations to the representation of an archetypal feminine position within culture.

A pamphlet accompanying the installation quotes Cadieux as saying that the work was inspired by the poem "Words to be Sung," written by the seventeenth-century Mexican writer Sister Juana Ines de la Cruz. The poem states that one must let "sorrow emerge in full clamour." Of her suffering, the nun writes that "It is greater than I, my affliction; and this being so, it is meet/that I should not try to subdue it, but allow it to conquer me." The reference to this poem seems to confirm that the ambiguity present in much of Cadieux's work has not only to do with the relationship of (feminine) sensual and amorous pleasure to pain, but of both these states to something that is akin to a kind of mystical rapture. Luce Irigaray writes that mystical discourse is the "only place in Western history where woman speaks and acts in . . . a public way." *Broken Memory* underlines the fact that the intimate experience Cadieux's work consistently transposes to a scale which is both public and monumental, is

also always expressed in an iconography of religious agony and transcendence.

With *Broken Memory*, Cadieux's change in direction from photographic to three-dimensional form provides not only a dramatic in-

sight into certain dimensions of her past production, but as well reveals an opening out of expressive possibilities.

— PENNY COUSINEAU

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Deborah Fausch, Paulette Singley, Rodolphe El-Khory and Zvi Efrat, eds., *Architecture in Fashion*, Princeton Architectural Press, 1994, 416 pp., ill. b. & w.

The nine scholars and three architectural teams whose work comprises *Architecture in Fashion* are collectively concerned with modernism. Using (broadly speaking) a deconstructive approach and a self-conscious, literary verbosity familiar to devotees of Jennifer Bloomer, the editors revel in the metaphoric potential of conflating architecture and fashion, two seemingly incongruous dialogues.

Based on a series of seminars held at the Princeton University School of Architecture, the contributions range from satisfyingly rigorous essays by faculty members of MIT, Cornell, Princeton and Harvard, to a concise analysis of Machado and Silvetti Associates' pending project for the Viennese *Nordbahnhofgelände*. The contributors (re)present modernist architectural discourse as a relentless but ultimately futile insistence on the moral bankruptcy of ornament, decoration and fashion, and as a desperate desire to have the unblemished white wall act as social starch, boosting moral(e) and the built environment simultaneously. The goal of the publication is to draw out the his-

tory of connections between architecture and fashion, modernism's avowed other, and in doing so, uncover the fabricated nature of architectural historiography.

Architecture in Fashion's weak thread is that the protestations of the postmodern voice against the modernist patriarch reveal an equal (Edipal) rejection of this particular father. This tendency has its benefits, however, as postmodern rebellion can generate a flippancy and humour (as illustrated by Diller + Scofidio's "Bad Press" photographs of cunningly manipulated men's dress shirts) achingly absent from modernist architecture and mandates. Here, architecture's link to gender, fashion, advertising, class, painting and film become seams which sew the rigid disciplines of modernism into a suitably softer construction. *C. H.*

bell hooks, *Art on My Mind*, New York: The New Press, 1995, 224 pp., ill. b. & w. and col.

Prolific writer and cultural critic bell hooks' recent volume, *Art on My Mind*, deconstructs the racial biases that inform criticism of art produced by African Americans and consequently deny the existence of aesthetics other than those of the mainstream. The book contains essays and personal accounts (often combined), as well as interviews with black cultural producers: artists Emma Amos and Carrie Mae Weems and architect La Verne Wells-Bowie among them.

Although the focus remains on contemporary art, by re-collecting and re-membering fragments of her past and those of the artists, hooks formulates a non-linear history of African American art of this century. The weakness lies in her over-romanticization of certain artists and in discussions that leave too wide a chasm between description and interpretation. Conversely, tracts such as "In Our Glory: Photography and Black Life" and "Black Vernacular: Architecture as Cultural Practice" are formidable investigations into the empowerment of marginalized persons through self-representation (family snapshots and portraiture) and creative process in the home environment.

Race and gender issues are linked in the book, showing the ways in which multiple systems of oppression have worked to quiet the voices of black women artists in the past and present. hooks also demonstrates how the black male has historically been feminized by a white-supremacist patriarchy in "Representing the Black Male Body," which goes on to discuss the contemporary commodification of blackness. The undercurrent of *Art on My Mind* is a call for the restructuring of visual politics and the desegregation of an artworld for whom it is in to be "other" right now. A. W.

Suzanne Lacy, ed., *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press, 1995, 296 pp., ill. b. & w.

In the context of widespread integration of percent-for-public art into urban development projects, whereby "the public" is determined by corporate interest, *Mapping the Terrain* is a significant contribution to recent debate. This anthology redefines the politics of public art as it moves away from a practice that embraces an aesthetics of enhancement towards one that inspires an aesthetics of engagement.

Essays by artists, art historians, activists, curators and teachers which developed from a symposium of the same name, trace a history of socially engaged public art over the past thirty years. With attention to audience and a consciousness of community, they raise pertinent questions about the complex relationships involved in public access and address the strategies based in current struggles. Accounts of collaboration, community resistance and calls for collective action interpret art as a tool for social change and the public as an arena for political action.

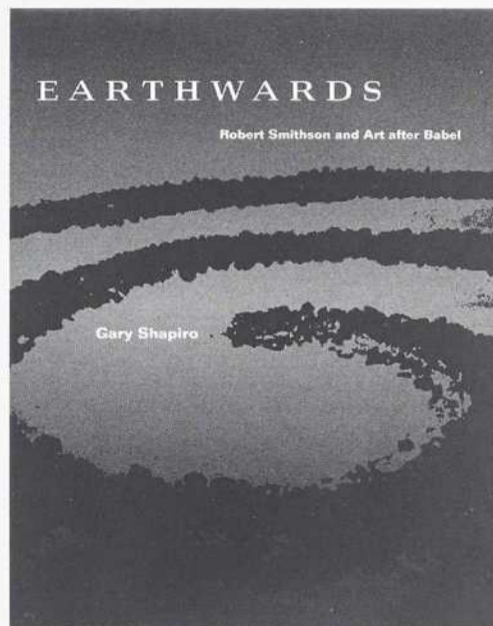
Apart from a few exceptions, this book is American in content and should perhaps recognize itself as such. Nonetheless, this is not a singular or linear history. Rather, it presents histories rooted in different places and traditions even as it remains in the United States. The final section of the book is a useful reference guide to projects by individual artists and collectives from

the sixties through to the present, which is not so much a chronology as it is a map of diverse experiences.

At a time when the term site-specific has become so over-used that it is no longer meaningful, *Mapping the Terrain* provides critical insight for a growing field of visual art practice. K. W.

Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, 271 p., ill. n. et b.*

L'essai de Gary Shapiro consacré à Robert Smithson, figure marquante de l'avant-garde américaine des années 1960-1970, n'est ni une biographie ni une rétrospective historique de l'œuvre. Plutôt, c'est un



regard critique, théorique et philosophique que l'auteur pose sur les *Earthworks*, qui plus est, s'avère être un apport considérable à cette discipline tant négligée de nos jours qu'est l'esthétique.

Comme le dit si bien David Carrier, qui signe un des textes de la jaquette, le livre de Shapiro inaugure un dialogue hautement productif entre les artistes, les auteurs et les philosophes de l'art. À travers la pensée de Heidegger, Derrida, Hegel, entre autres, l'auteur a su produire des associations séduisantes entre l'œuvre, l'artiste et la philosophie de l'art, et surtout, a fourni une interprétation originale de l'œuvre.

Jusqu'à maintenant, explique l'auteur, aucune démarche (au-delà de l'article et du court essai) n'a été entreprise pour articuler la théorie

qui sous-tend le travail monumental de l'artiste mort accidentellement en 1973. La vision particulière de Smithson en regard de l'histoire et de l'entropie permet de le dépeindre comme l'un des rares artistes, auteurs et penseurs à avoir débattu des questions de temps, de désordre et de tradition. Comme nous le savons, Smithson a tenu un rôle primordial dans le « dégonflement » des visions modernistes, dans la constatation que l'histoire de l'art a joué un bien petit rôle dans nos relations avec la terre et dans la reconnaissance de l'inéluctable matérialité du langage.

Le titre, en plus de rappeler le type d'art que pratiquait Smithson, fait allusion au mouvement vers la terre, vers le bas, où les privilèges de l'érection sculpturale et architecturale sont délaissés pour mettre de l'avant la chute, associée à la légende de Babel. *Earthwards* évoque un lieu où, selon les paroles de Smithson lui-même, « se rencontreraient la préhistoire et la post-histoire ». A.M. G.

Sophie Watson and Katherine Gibson, eds., *Postmodern Cities and Spaces*, Oxford, Cambridge, MA: Blackwell, 1995, 278 pp.

This collection of essays is organized into three sections: theories of space, urban planning, and conditions of domination/resistance between coexisting groups. The sections are united by the assumption that, in postindustrial and postcolonial space, urban planning is a *modernist* practice with discriminatory and alienating effects. This assumption is uniform throughout, despite various queries whether the contemporary subject can be decisively posited as *postmodern*.

Frequent usage of the term indicates the mandate to contend with the "postmodern." Readers hoping for a unified clarification of postmodernism in relation to the theory, practice or politics of space will be diverted. The contributors map out the postmodern using appropriately heterogeneous approaches which often contradict each other. The essays are linked by a motivation toward social changes which are inclusive, democratic and critical of the modernist planning par-

adigm. Rooted in the contingencies of race, class, ethnicity, sexuality and gender, subjectivity is presented as the balance to idealized (limiting) representations of the self in society. Fleshing out this approach is a healthy equilibrium between the macrocosmic – theoretical generalizations about the gendering of space and postmodern urban planning – and the microcosmic – the value of fieldwork and historical research in analyzing lived urban experiences.

The writing is most engaging when the contributors' desire for constructive action combines with meticulous research methods, self-reflexive theory and an interdisciplinary approach, as in the essays by Elizabeth Wilson, John Lechte, Edward W. Soja and Peter Marcuse. For readers interested in the relation of space to politics of identity, privilege and oppression, *Postmodern Cities and Spaces* offers a variety of scholarly interpretations and, as a whole, maintains an incredulity toward metanarratives, modern and otherwise. C. H.

Jo Spence, *Cultural Sniping: The Art of Transgression*, Jo Stanley, ed., London, New York: Routledge, 1995, 256 pp., ill. b. & w. and col.

After rejecting closed labels such as "educational photographer," "feminist photographer" or "cultural worker," British photographer Jo Spence deemed herself a "Cultural Sniper." A cultural sniper transcends categories and allows for an interventionist strategy of activism. Published posthumously, *Cultural Sniping* documents Spence's development as a critical writer and photographer over a twenty-year period.

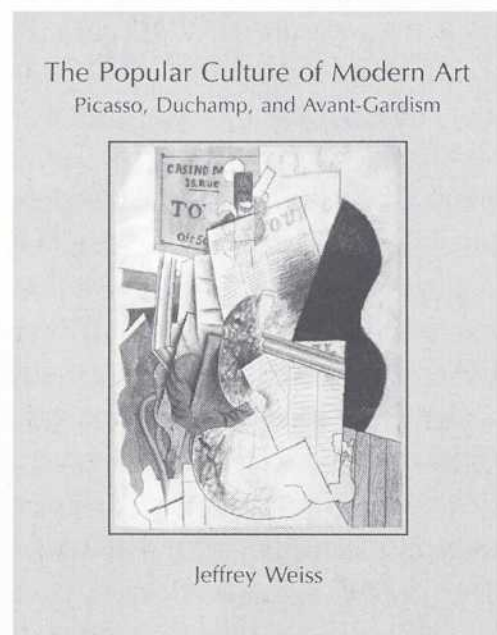
Cultural Sniping is divided into three distinct sections. The first, "Class, Realism and Beyond," represents Spence's early work on class, gender, the body, and her first foray into academia and the attempt to reconcile critical theory with practice. The second section, "A Crisis of Representation: Health and Bodies," is dedicated to Spence's documentation of breast cancer. Diagnosed with breast cancer at age forty-eight, Spence turned her camera on herself and documented the

disease and its treatment. Spence's work unsettles the orthodox medical establishment's authority and seeks to educate women about their rights and choices. The third section, "Identity, Photography, Therapy," focuses on Spence's contributions to photo-therapy. Throughout each of the sections Spence constantly struggles to situate herself and her work within a larger societal and cultural paradigm.

Cultural Sniping, theoretically grounded and openly political, provides insight into the interventionist potential of photography. *Cultural Sniping* represents not only a cohesive articulation of the diverse body of Jo Spence's work, but also an accessible call for action. C. S.

Jeffrey Weiss, *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp and Avant-Gardism*, New Haven, New York: Yale University Press, 1994, 332 pp., ill. b. & w.

The Popular Culture of Modern Art examines the complex relationship between French avant-garde art and popular culture during the early 1900s. According to the author, Jeffrey Weiss, the dynamics of this



relationship are to a large degree based on the assumption that "the chief experience of modern art has ... been one of incomprehension." Weiss demonstrates this by showing how various artists were inspired by the innovative advertising, humour and popular theatre of the time, and to what extent their art was interpolated back into the popular media. More often than not,

the new art was not understood, and subsequently parodied and ridiculed. The public and critical disdain for the cubists, futurists and other stylistic schools led to charges of hermeticism, hoax and blatant self-promotion. Weiss charts the progress of this discourse with particular emphasis on populist sources such as newspapers, satirical publications and historical accounts of music hall performances.

Weiss' objective is to shed new light on the period and to show how the driving forces of new art and popular culture are often the same. The book focuses on Picasso and

CATALOGUES / CATALOGUES

HORS LIMITES, *l'art et la vie. 1952-1994*, textes de Jean de Loisy et al., Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, 383 p., ill n.et b.

Cette exposition, qui s'est tenue l'an dernier à Paris, rassemblait l'essentiel des actions déployées par les artistes ayant participé à la renaissance de modes d'expression transgressifs qui font écho à Dada. Le commissaire Jean de Loisy a choisi 1952 comme date charnière, moment où deux personnages « hors limites » entrent en scène aux États-Unis: Rauschenberg et Kaprow. Ont participé à cette recherche de formes nouvelles, des artistes de diverses disciplines (musique, poésie, peinture, sculpture, cinéma) qui cherchaient à s'exprimer en toute liberté et faisaient fi des conventions esthétiques.

Pour eux, il devenait urgent d'intervenir dans la relation que l'art traditionnel entretenait avec le public. C'est ainsi qu'ils ont rapproché l'art et la vie par des actions où passions et pulsions sont vécues intensément. Malgré un nombre impressionnant de créateurs internationaux qui pratiquent ou ont pratiqué les «*expanded arts*» (en l'occurrence Cage, Klein, Paik, Beuys, Laurie Anderson), François Barré déplore le fait que les différentes étapes évolutives de ce contre-courant soient négligées par l'histoire de l'art récente.

Quelques jalons de cet épisode artistique sont dorénavant posés et

Duchamp as artists who emerged from the avant-garde, but remained highly critical of it. Weiss is most engaging when writing about Picasso – in particular when comparing his early cubist collages to the music hall revues he frequently attended.

The Popular Culture of Modern Art also offers insight into contemporary culture. Regardless of the position avant-gardism occupies in today's art discourse, it is valuable to learn how artists interacted with popular culture at a point in time when it had just begun to gain momentum. L. D.

répertoriés dans *HORS LIMITES: l'art et la vie. 1952-1994* qui réunit des entretiens avec des artistes tous azimuts (Vostell, Acconci, Higgins), des articles de fond sur des groupes majeurs (Fluxus, Nouveaux Réalistes), sur des périodes clés dans l'évolution du mouvement et sur des modes d'expression représentatifs (performance, happening, actionnisme, musique minimale, etc.). À la fin du catalogue, une chronologie impressionnante refait l'histoire des événements importants qui se sont tenus entre 1951 et 1980, principalement en Europe et en Amérique du Nord, mais aussi au Japon et au Brésil. Insérées dans les textes, une grande quantité de photographies feront le bonheur des initiés et séduiront les néophytes. A.M. G.

Questions of Community: Artists - Audiences - Coalitions, Daina Augaitis, Lorne Falk, Sylvie Gilbert, Mary Anne Moser, eds., Walter Phillips Gallery, Banff Centre Press, Banff, 1995, 242 pp., ill. b. & w.

Questions of Community contains the work of over twenty writers and artists dealing with issues of community. The book is the result of a project that included a residency, symposium and exhibition, "A New Generation, An Old Culture," that focused on different "communities" of artists and on collective art production. The word

community generates images of solidarity, resistance and a safe place from which to work, but it also signifies, for some, the essentialization of differences in the name of difference. It is from this dual meaning that the anthology emanates.

Questions of Community describes specific examples of collective projects and delineates the larger theoretical issues surrounding community and collaboration. Some of the participants include the anti-racist collective Calgary Minquon Panchayat, the feminist program MAWA (Mentoring Artists for Women's Art), the gay activist group Average Good Looks, and Carole Conde and Karl Beveridge, who reflect on art and the labour movement in Canada. Issues of institutions and audiences are addressed by Henry Tsang and M. Nourbese Philip. Each of the articles expose critical issues and articulate unique strategies for social change.

The communities or collectives represented here are disparate in their objectives, if not at times opposed, forming around specific experiences and forms of oppression. Fortunately, *Questions of Community* recognizes the advantages of such disparity and does not attempt to reconcile disputes but rather draws on them to gain a larger understanding of the dynamics of community and provide inspiring examples of contemporary arts activism. C. S.

Queues, Rendezvous, Riots: Questioning the Public in Art and Architecture, George Baird, Mark Lewis, eds., Walter Phillips Gallery, Banff, 1994, 168 pp., ill. b. & w. and col.

Queues, Rendezvous, Riots is a mix of theoretical essays, artists' pages and texts, and reproductions of artwork from an exhibition of the same name. As stated in the subtitle, Baird and Lewis' main goal is to address the notion of "public." The anthology contains several articles which tackle this term on a grand scale: both historically and geographically. For example, Daniel Hermant analyses shifts in the response to public monuments after the French revolution, Régine Robin discusses reconfigurations in Eastern Europe after 1989, and Baird

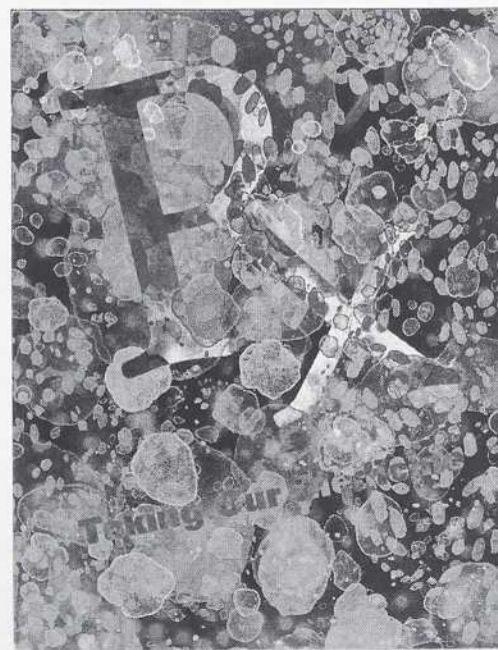
peppers his introductory essay with global examples.

The theorists' attention to the public sphere and abstract concerns with "the public" contrasts with the more located and specific concerns of the artworks. Johanne Lamoureux addresses this gap in her essay discussing the exhibition. I suggest reading this article first because she provides an excellent overview of the responses to the expectations aroused by the title of the project. Lamoureux focuses on various meanings of the term "public" and argues that Baird and Lewis' curatorial framing contests the notion of the public, whereas the artistic projects assume that the public means persons or groups of persons. Re-reading the juxtaposition of artworks and articles with this distinction, between "the public marker" and the public-as-recipient, made a stronger connection

thétique et le politique sans pour autant tomber dans la rhétorique du plaidoyer, tant du côté des artistes que des auteurs. Jan Allen, commissaire de l'exposition, a réuni sous un titre évocateur sept artistes dont la problématique est affectée plus ou moins directement par la maladie, les soins de santé ou les nouvelles technologies utilisées dans la pratique médicale.

Devant un système de santé menacé de s'effondrer sous le poids non pas de la maladie mais de traitements devenus de plus en plus coûteux et d'usagers toujours plus nombreux (dont l'exemple est le modèle canadien), la société n'a peut-être d'autres choix que d'accepter la situation. Le signe Rx, marque d'expertise et d'autorité en matière de prescription, est jumelé à la proposition *Taking Our Medicine* qui renvoie à l'expression idiomatique *Taking your medicine*, signifiant un état de soumission devant l'inévitable. « Consuming Medicine », écrit par Jan Allen, trahit un certain malaise face à une attitude sociale qui encourage la consommation/consumation des soins de santé conduisant à une réforme imminente. Outre le propos politique, l'auteure propose deux pistes de lecture soit la perte de contenance, la maladie étant perçue comme un facteur de perturbation et de désordre, et la dimension érotique implicite contenue dans les œuvres sélectionnées (voyeurisme, séduction, répulsion/attraction, pénétration de formes, allusion à une activité sexuelle à risque, etc.).

L'essai de Kim Sawchuk, « Enlightened Visions, Somatic Spaces: Imaging the Interior in Art and



Medicine », donne beaucoup de cohérence à l'exposition. Chaque œuvre analysée s'insère dans un discours convaincant qui met en relief la culture du voir et du pouvoir héritée du siècle des Lumières. Voir pour connaître, connaître pour contrôler. Contrôler la maladie ou le désordre, surveiller la prolifération ou la menace d'invasion, maîtriser le corps individuel pour en-

suite dominer le corps social. Cette obsession du voir associée à la soif du savoir contrôlant a donné naissance aux nouvelles technologies (véritable défi à l'immatérialité) qui constituent à la fois un progrès et un danger pour l'individu. Dans un système de santé plus performant mais moins accessible, y aura-t-il encore une place pour l'être biologique? K. G.

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques / Essays

Apostolos-Cappadona, Diane (ed), *Art, Creativity, and the Sacred: An Anthology in Religion and Art*, New York: Continuum, 1995, 338 pp., ill. b. & w.

Apostolos-Cappadona, Diane & Lucinda Ebersole (eds), *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives*, New York: Continuum, 1995, 228 pp.

Erickson, Jon, *The Fate of the Object: From Modern Object to Post-modern Sign in Performance, Art and Poetry*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995, 246 pp., ill. b. & w.

Campeau, Sylvain, *Chambres obscures. Photographie et installation*, Laval, Trois, 1995, 296 p., ill. n. et b.

Girard, Francine, *Apprécier l'œuvre d'art. Un guide*, Montréal, Les éditions de l'homme, 1995, 192 p., ill. n. et b. et coul.

Lefebvre, Henri, *Introduction to Modernity: Twelve Preludes September 1959-May 1961*, trans. John Moore, London, New York: Verso, 1995, 402 pp.

Osborne, Peter, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, London, New York: Verso, 1995, 272 pp., ill. b. & w.

Rugoff, Ralph, *Circus Americanus*, London, New York: Verso, 1995, 204 pp., ill. b. & w.

Catalogues / Catalogues

Betty Goodwin, *Signes de vie*, texte de Jessica Bradley, Art Gallery of Windsor, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 1995, 72 p. ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Carnegie International 1995, text by Richard Armstrong, The Carnegie Museum of Art, Pittsburg, 1995, 258 pp., ill. b. & w. and col.

Des limites du tableau. Les possibles de la peinture, textes de Jean-Marc Prévost, Ann Hindry, Musée départemental de Rochechouart, 1995, 120 p., ill. coul. (texts also in English).

Giovanni Anselmo, texts by Gloria Moure, Bruno Corà, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1995, 270 pp., ill. b. & w. and col.

Irene F. Whittome. Consonance, textes de Monika Kin Gagnon, Laurier Lacroix, Joyce Yahouda, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1995, 66 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Les Ateliers s'exposent, textes de Marie-Michèle Cron, Gilles Daigneault, Cobalt Art Actuel Montréal, 1995, 120 p., ill. n. et b.

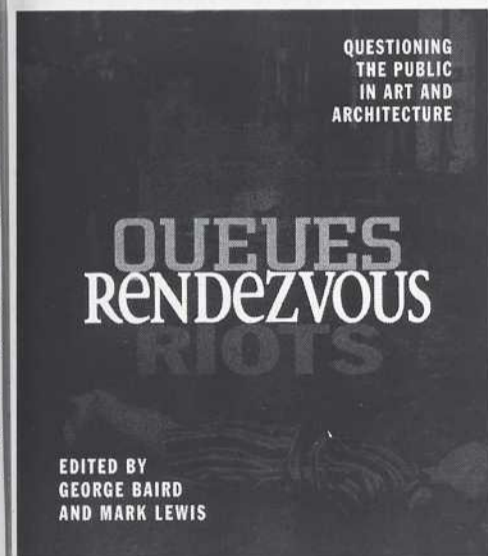
Max Neubaus. Évoquer l'auditif, textes d'Ida Gianelli et al., Castello di Rivoli, Turin, 1995, 130 p. ill. coul. (textes aussi en italien).

Joel-Peter Witkin, texte de Germano Celant, Castello di Rivoli, Turin, 1995, 272 p., ill. n. et b. et coul. (texte en italien).

Marlene Dumas, Francis Bacon, texts by Marente Bloemheugel et al., Castello di Rivoli, Turin, 1995, 200 pp., ill. b. & w. and col. (texts also in English).

Raymond Lavoie. Salle des maquettes. Salle des études, texte de Jocelyne Lupien, Galerie Graff, Montréal, 1995, n. p., ill. n. et b. et coul.

Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, texts by Ann Goldstein et al., The Museum of Contempo-



between the essays and the images possible. In short, this collection addresses a more restricted notion of "the public" than the subtitle suggests, yet still contributes to the current interest in this theoretical area. J. M.

Rx: Taking Our Medicine, textes de Jan Allen et Kim Sawchuk, Kingston, Agnes Etherington Art Center, 1995, 47 p., ill. n. et b. et coul.

Regroupant les œuvres de Barbara McGill Balfour, Jon Baturin, Alison Brannen, Lorna Brown, Regan Morris, Louise Wilson et Alexa Wright, l'exposition présentée à Kingston en Ontario est le fruit d'une réflexion qui combine l'es-

rary Art, Los Angeles, 1995, 336 pp., ill. b. & w.

Roberto Pellegrinuzzi. *Le Chasseur d'images (1989-1994)*, texte de Sylvie Parent, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1995, 24 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Monographies / Monographs

Cheri Samba. *L'hybridité d'un art*, Esther A. Dagan, éd., texte par Bogumil Jewsiewicki, Westmount,

Galerie Amrad African Art Publications, 1995, 102 p. ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Cindy Sherman: *Photographic Work 1975-1995*, Zdenek Felix and Martin Schwander, ed., text by Elisabeth Bronfen, Munich, Schirmer Art Books, 1995, 172 pp., ill. b. & w. and col.

Livres d'artiste / Artists' Book

Andrew Forster, *Light in the Head*, Montréal: Burning Editions,

1995, 80 pp., ill. b. & w.

Stephen Horne, *This Silver Thing with Expert Skin*, Montréal: Burning Editions, 1995, n. p. (texte aussi en français).

ADDENDUM

The names of the members of Popular Projects Society who performed *Popular Past Times: A Walking Tour of Halifax* were inadvertently left out of the article, "Mock Excursions and Twisted Itineraries: Tour Guide Performances," which appeared in #80. They were Bob Bean, David Craig, Barbara Louder, Jim McSwain, Cathy Quinn and Yves Thibault.

Optica

UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
A CENTRE FOR CONTEMPORARY ART

16 NOVEMBRE AU 16 DÉCEMBRE 1995

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

MARIE-FRANCE BRIÈRE

EVELYN MITSUI

11 JANVIER AU 17 FÉVRIER 1996

(collaboration avec Est-Nord-Est,
Saint-Jean-Port-Joli)

MÉTISSAGE

FLORENE ET REBECCA BELMORE, MIKE MACDONALD, FRED
GUTTMAN, TERESA MARSHALL, DANIEL POULIN, ERIC ROBERTSON

22 FÉVRIER AU 23 MARS 1996

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

JANET CARDIFF

LOUISE WILSON

3981, boulevard St-Laurent, espace 501

Montréal (Québec), H2W 1Y5, Téléphone: (514) 287-1574, Télécopieur: (514) 287-1535, Ouvert du mardi au samedi de 12h à 17h, le jeudi de 12h à 18h30.

La galerie bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal

CLAUDIA MATZKO

27 janvier - 2 mars 1996

en collaboration avec Angles Gallery, Santa Monica

Galerie René Blouin

372, rue Ste-Catherine Ouest, Ch.501, Montréal H3B 1A2 tél:(514) 393-9969 fax: 393-4571

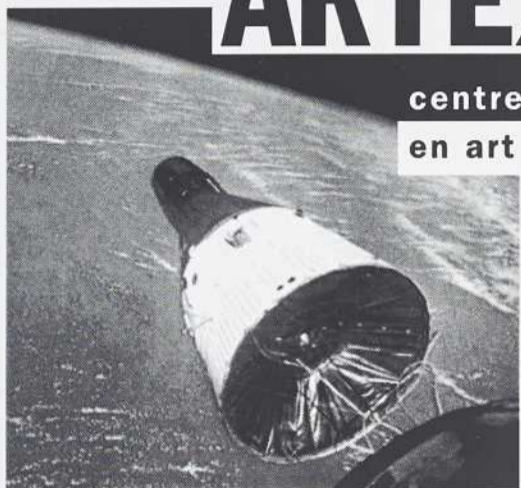
**Centre de documentation
Service de distribution
de catalogues d'exposition**

3575, Saint-Laurent, suite 103
Montréal (Québec)
Canada H2X 2T7
Tél.: (514) 845-2759
Fax: (514) 845-4345



ARTEXTE

**centre d'information
en art contemporain**



« SUR MA MANIÈRE DE TRAVAILLER » "ON MY MANNER OF WORKING"

un numéro spécial réalisé en 1989
sous la direction de Jean Papineau
a special issue published in 1989
by guest editor Jean Papineau

DANIEL BUREN, GENEVIÈVE CADIEUX, MELVIN
CHARNEY, THOMAS CROW, DENIS DIDEROT,
IRENE FORTUYN, BETTY GOODWIN, ANGELA
GRAUERHOLZ, GROUP MATERIAL, HANS HAACKE,
JANNIS KOUNELLIS, LIZ MAGOR, JOHN MASSEY,
MICHAEL SNOW, DANIEL SOUTIF

PARACHUTE



toujours
disponible
still
available
10\$

13 JANVIER AU 11 FÉVRIER 1996

**ANGELA DORRER &
LESLIE MCCULLAGH**

Salle I – Multidisciplinaire:
sculptures et photographies

YAU CHING

Salle II – Vidéogrammes

17 FÉVRIER AU 17 MARS 1996

ANDREW FORSTER

Salle I – Installation

BESTIAL LOVE-BEASTLY LOVE

Salle II – Vidéogrammes

23 MARS AU 21 AVRIL 1996

DAVID BLATHERWICK

Salle II – Installation

*In Sight: Media art from
the middle of Europe:*

Nina Czegledy, commissaire

Salle I – Vidéogrammes

AVRIL-MAI-JUIN

**Expositions parrainées
par les membres**

De plus, de nombreux
événements de nature spontanée
seront réalisés à travers le support
de nos Projets spéciaux.

article INVITE LES ARTISTES,
GROUPES D'ARTISTES ET CONSERVATEURS

À SOUMETTRE LEURS PROPOSITIONS.

NOUS FAVORISONS TOUTES LES
DISCIPLINES EN ARTS VISUELS.

DATE LIMITE:
LE 15 AVRIL 1996.

articule

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

Installation vidéo

BERTRAND R. PITT

10 février-9 mars 1996

Peinture

LISE BOISSEAU

16 mars-13 avril 1996

Objets et installations

PAUL LANDON

20 avril-18 mai 1996



372 Ste-Catherine o., suite 312, Montréal, Qué., H3B 1A2 (514) 874-9423

Remerciements à tous nos membres ainsi qu'à nos donateurs
au Conseil des Arts et des Lettres du Québec
et au Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal

SUR LE THÈME

SUITE

**BAIE-SAINT-PAUL 96
LE SYMPOSIUM DE LA
NOUVELLE PEINTURE**

Soumission des candidatures
jusqu'au 28 février 1996

Renseignements:

Centre d'art de Baie-Saint-Paul

4, rue Ambroise-Fafard, C.P. 10

Baie-Saint-Paul, (Québec) Canada G0A 1B0

TÉL.: 418-435-3681 FAX: 418-435-6269

Le Centre d'art est subventionné par le Ministère de la Culture du Québec et Patrimoine Canada.

GALERIE SAMUEL LALLOUZ

Barbara McGill Balfour • Sylvie Bélanger
Luca Buvoli • Gretchen Faust • Freda
Guttman • Marlene Hilton-Moore • Nicole
Jolicoeur • Anish Kapoor • Isabelle
Lelarge • Hervé Le Nost • Sol Lewitt
Naomi London • Annie Martin • John
McEwen • Michael A Robinson • Carolee
Schneemann • Keith Sonnier • Haim
Steinbach • Nell Tenhaaf • Franz Erhard
Walther • Colette Whiten • Jackie Winsor

13 janvier au 10 février 1996

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

GALERIE SAMUEL LALLOUZ

ANNE RAMSDEN

Salle de projet :

Ghislaine Charest

Le Cœur de l'artiste

17 février au 23 mars 1996

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

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

Betty Goodwin



photo: Greg White

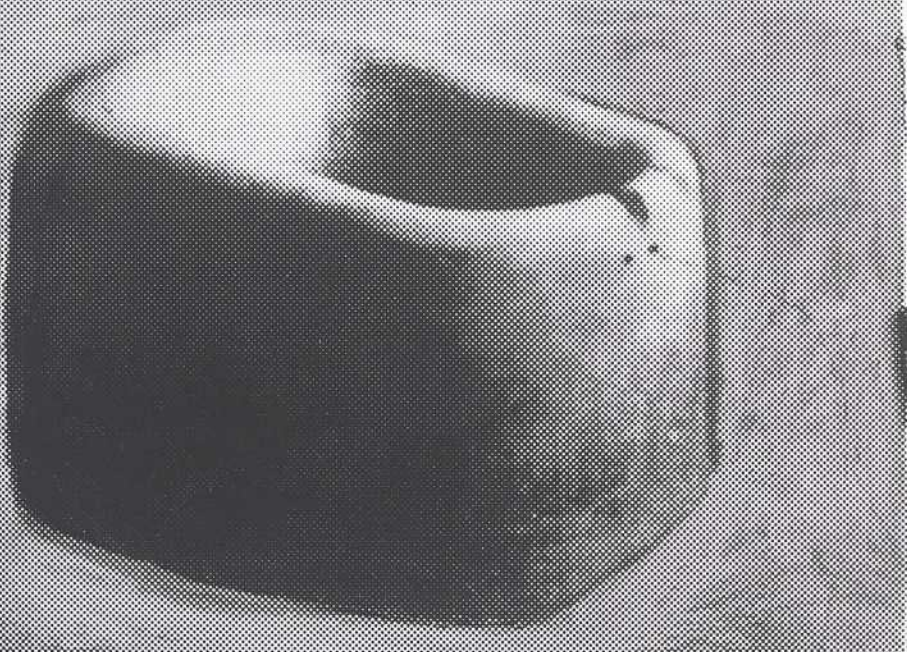
February 25 - April 7, 1996 Reception March 6, 7-9 pm Artist Talk March 7, 7 pm
 Catalogue available Transportation courtesy Mackie Moving Systems



University Avenue, McMaster University
 1280 Main Street West
 Hamilton, Ontario L8S 4L6
 phone: (905) 525-9140 ext. 23081
 Museum Hours: Tuesday to Friday 11-6,
 Thursday evening 7-9, Sunday 12-5

Betty Goodwin

SIGNES DE VIE



Betty Goodwin / Couteau de deuil 1991

BETTY GOODWIN • SIGNES DE VIE

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

22 FÉVRIER - 12 MAI 1996



L'exposition est présentée avec l'appui généreux de AT&T Canada.

L'exposition a été organisée conjointement par le Musée des beaux-arts du Canada et l'Art Gallery de Windsor. Le catalogue est publié avec l'appui de la Gershon Iskowitz Foundation.

Musée des beaux-arts du Canada National Gallery of Canada

380 prom. Sussex (Ottawa) Ontario K1N 9N4 (613) 990-1985

The Power Plant

The Power Plant
Contemporary Art Gallery
at Harbourfront Centre
231 Queens Quay West
Toronto, Canada M6J 2G8
(416) 973-4949



The American Trip

Larry Clark, Nan Goldin, Cady Noland, Richard Prince

On view 2 February through 8 April 1996

Rebecca Belmore

Wyn Geleynse

Roberto Pellegrinuzzi

Laurel Woodcock

On view 19 April through 16 June 1996

Gallery Hours

Noon to 6 p.m.
Wednesday: Noon to 8 p.m.
Monday: Closed

Shawna Dempsey & Lorri Millan

A day in the life of a bull dyke
and other works
January 10 - February 3

Janice Kerbel

Jams and Preserves
January 10 - February 3

Nelson Henricks

Je vais vous raconter une histoire de fantômes
February 7 - March 9

Cheryl Sourkes

Genes and Genesis/Inexact Shadows
February 14 - March 9

A Maze of Complicities

Anton Vidokle

Dianna Frid

Luca Buvoli

essay by **Laura Marks**

March 20 - April 14

Visual arts application deadline: April 1

Time-based work reviewed on an ongoing basis

YYZ Artists' Outlet

1087 Queen St. West
Toronto, Canada. M6J 1H3

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



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

main gallery

Nestor Kruger Jan 11-Feb 17

Bill Crane, Kelly Mark

& Carl Trahan Feb 22-Mar 30

Paul Collins Apr 4-May 11

project room

Reviews - a Project Room Series

curated by Tom Folland & Natalie Olanick

The Monumental New City:

Art & Community Jan 11-Feb 17

Mass Media & Imagery:

Art & Culture Feb 22-Mar 30

one work

Angela Leach Jan 11-Feb 17

439 King St. West

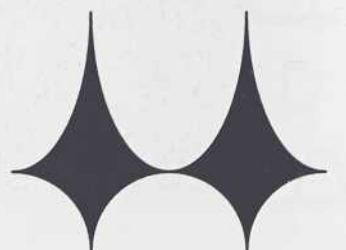
Toronto, Ontario

Canada M5V 1K4

tel 416-977-1412

fax 416-977-8622

Mercer Union





THE RED HEAD GALLERY

8th floor
96 Spadina
Avenue
Toronto
Ontario
M5V 2J6
Canada
phone/fax
416 504 5654

january
Johannes Zits

february
Lorna Mills & Natalie Olanick

march
Anette Larsson

april
Gary Spearin

MULTIPLE EXPOSURES

January 27 - March 24

Gairloch and Centennial Galleries

Opening Sunday, January 28, 3-5 pm

A travelling exhibition organized and circulated by Independent Curators Incorporated, New York, a national, non-profit travelling exhibition service specializing in contemporary art.
Guest curated by Leslie Tonkonow.

APORIA, A BOOK OF LANDSCAPES

by Angela Grauerholz

A bookwork with over 200 reproductions,
available at Oakville Galleries for \$45

CENTENNIAL GALLERY
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY
1306 Lakeshore Road East

oakville galleries

OFFICES
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Canada. L6J 1L6
Tel (905) 844-4402
Fax (905) 844-7968



DOWN THE PIPELINE

ELISABETH NIENHUIS

An Exhibition of Sculpture

Made in Sarnia

1993 - 1995

January 20 - February 25, 1996

Gallery Lambton

124 South Christina Street,
Sarnia, Ontario
N7T 2M6 (519) 337-9160

MACKENZIE
ART GALLERY

Guido *Molinari*

a Retrospective
February 9 - April 21, 1996

This travelling exhibition, organized by Musée d'art contemporain de Montréal, received financial support from The Canada Council and the Department of Canadian Heritage.

3475 Albert Street, Regina, Saskatchewan, S4S 6X6 306-522-4242

AGW

ART GALLERY OF WINDSOR

Claude Tousignant
Monochromes, 1978 - 1993

Jan 13 - Mar 10

Organized by the Musée du Québec

Pop in Orbit
Design from the Space Age

Feb 3 - Mar 17

Organized by Design Exchange

David Rimmer
Films & Tapes 1968 - 1992

February

in collaboration with Artcite, Inc.

Organized by the Art Gallery of Ontario

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

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

Reva Stone: Interstitial Spaces

March 9 - April 28, 1996

Opening reception and artist's talk
8 March Friday 8:00 pm
Central Gallery

Investigating Interactivity
Workshop with Reva Stone
9 March Saturday

Presented with the financial assistance of
The Canada Council Exhibition Assistance
and Visiting Artists Programs

DUNLOP
Art Gallery

Regina Public Library, P.O. Box 2311, 2311 12th Avenue
Regina, Saskatchewan S4P 3Z5 (306) 777-6040 Fax 352-5550

Organized by Dunlop Art Gallery

October 26, 1995 to February 7, 1996

STORYLAND

Narrative Vision and Social Space

Marlene Creates
Katherine Knight
David Merritt
Greg Staats
Carrie Mae Weems

STORYLAND Video

Guest curated by Su Ditta

Nelson Henricks
Arnait Ikkajurtigiit
Donna James
Lisa Steele
Janice Tanaka

February 22 to March 30, 1996

INTOLERANCE



The Banff Centre
for the Arts

WALTER PHILLIPS GALLERY

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

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

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

CONTEMPORARY Art Gallery

LONDON MACKENZIE paintings

december 16 to february 3

TELLING MOMENTS: the 25th Anniversary Show

february 10 to march 23

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

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

January 13 - February 18

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

Guest curated by Lynne Bell
Supported by the Canada Council
Catalogue with texts by Rosa Ho & Lynne Bell

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

February 24 - March 31

IT PAYS TO PLAY BRITISH COLUMBIA IN POSTCARDS, 1950s - 1980s

Guest curated by Peter White
Supported by the Canada Council

PRESENTATION HOUSE
Gallery

B A N F F

The Banff Centre for the Arts invites media and visual artists, television and film producers, technicians, researchers, critics/writers/curators and other cultural producers to apply for: - creative residencies - new works projects and co-productions - work study opportunities - workshops

Application deadline for "Pop MASS n' SUB cultures" thematic residency and Visual Art new works projects is Jan. 12, 1996. Self-directed, TV and new media co-productions and workshops application deadlines ongoing.

Facilities: ceramics, mixed media, multimedia and computer arts, paper media, textiles, performance art, photography, print media, sculpture, 16mm film editing, 2D, 3D



The Banff Centre
for the Arts

For further information contact:

Office of the Registrar, The Banff Centre
Box 1020-28, Banff, Alta, Canada T0L 0C0
Tel: (403) 762-6180 or 1-800-565-9989
Fax: (403) 762-6345
E Mail: arts_info@banffcentre.ab.ca
Web: <http://www.banffcentre.ab.ca>

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

LAURA VICKERSON

VELVET

MEDITATIONS ON PLACE:

PHOTOGRAPHS BY PATRICK CLOSE*

*Organized by the Dunlop Art Gallery

November 30 - December 21, 1995

GEORGE STEEVES: 1979-1993*

*Organized by the Canadian Museum of Contemporary

Photography

January 11 - February 22, 1996

STEVE HEIMBECKER

SOUND POOL;

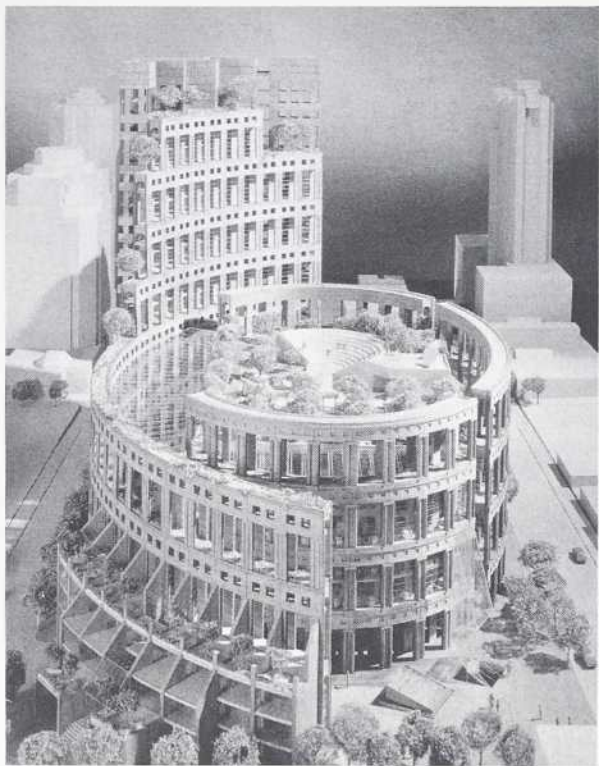
THE MANUFACTURING OF SILENCE

February 29 - March 23, 1996

Financial support for the Illingworth Kerr Gallery is provided by the Alberta Foundation for the Arts, a beneficiary of the Lottery Fund of the Government of Alberta, and the Canada Council Exhibition Assistance Program.



The Alberta
Foundation
for the Arts



SSA

fd

POIRIER · SCHWEITZER

C.P. 336 Westmount

Canada H3Z 2T5

514 · 939 · 9855

MOSHE SAFDIE

[Israélien · 1938-]

« Vancouver Public Library » · 1992

épreuve argentine [haut] · dessin [bas]



IE



PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

Pour célébrer notre vingtième anniversaire:

quatre numéros consacrés au thème du

«transit», des projets d'artistes et autres

collaborations spéciales. # 80 • 81 • 82 • 83

In honour of our 20th anniversary: four issues

on the theme of "transit," artist's projects

and other special contributions.

ans
years

20

1975 - 1995

MARIAN GOODMAN GALLERY

GIOVANNI ANSELMO
LOTHAR BAUMGARTEN
CHRISTIAN BOLTANSKI
MARCEL BROODTHAERS
JAMES COLEMAN
TONY CRAGG
RICHARD DEACON
DAN GRAHAM
REBECCA HORN
ANSELM KIEFER
JANNIS KOUNELLIS
JUAN MUÑOZ
MARIA NORDMAN
GABRIEL OROZCO
GIULIO PAOLINI
GIUSEPPE PENONE
GERHARD RICHTER
THOMAS SCHÜTTE
THOMAS STRUTH
NIELE TORONI
JEFF WALL
LAWRENCE WEINER

24 WEST 57 STREET NEW YORK, NY 10019 212 977-7160 FAX 212 581-5187