

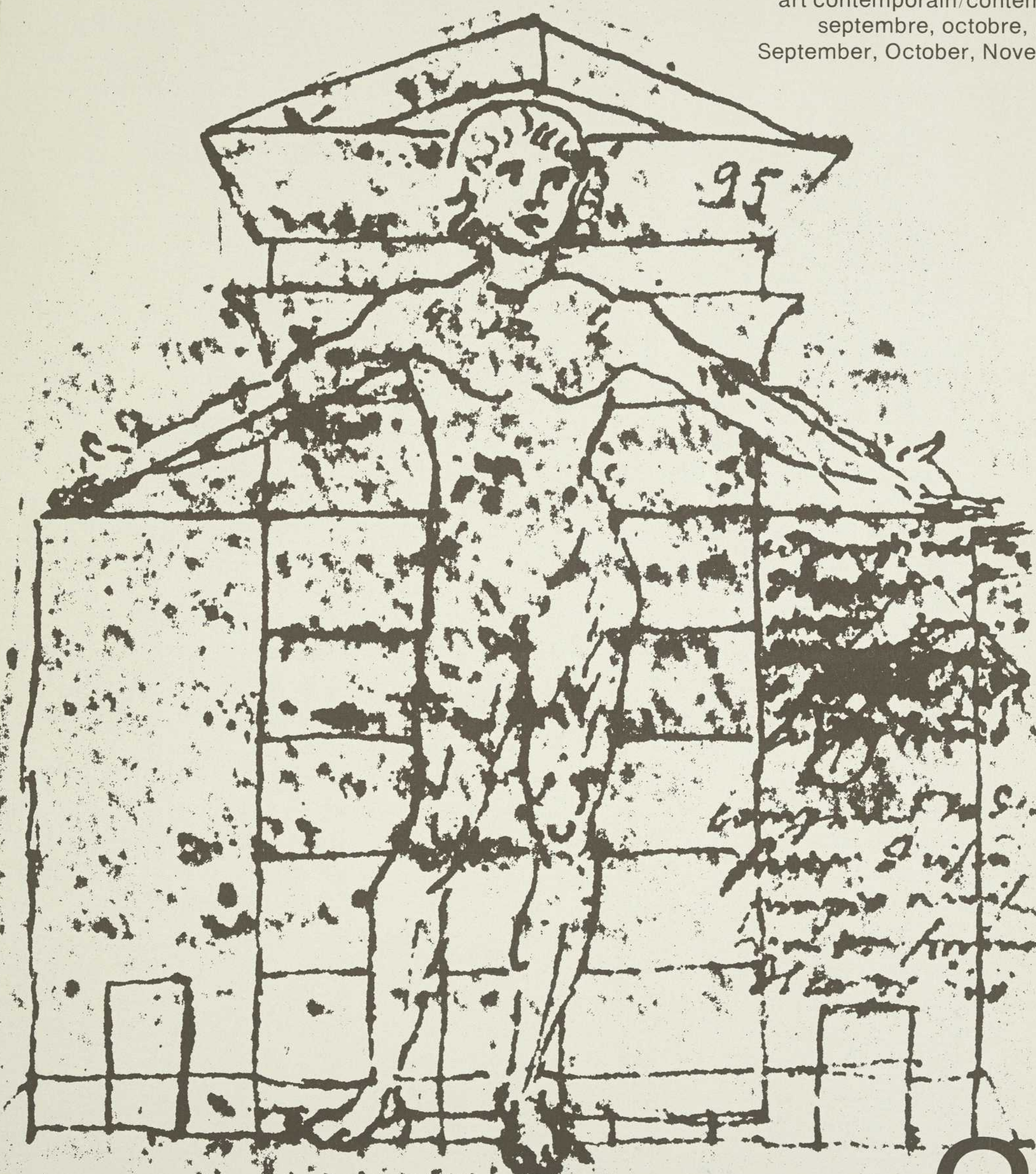
PARACHUTE

ARCHITECTURE

art contemporain/contemporary art
septembre, octobre, novembre/
September, October, November 1984
5,50 \$

ER
P-255

S



36

COUVERTURE/COVER

Dessin de Francesco Giorgio de Martini, Vicence, bibliothèque Bertoliana, Dis. 1, c. 105r.

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction
MELVIN CHARNEY
ROBERT GRAHAM
JOHANNE LAMOUREUX
PHILIP MONK
JEAN PAPINEAU
RENÉ PAYANT

collaborateurs
RENÉE BAERT
CHANTAL BOULANGER
MELVIN CHARNEY
ANTONIO FOSCARI
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
JANICE CURNEY
ROBERT LABOSSIERE
JOHANNE LAMOUREUX
MICHEL LAROUCHE
MARK LEWIS
JEAN-FRANÇOIS LYOTARD
LOUIS MARTIN
ANDY PATTON
JEAN PAPINEAU
RENÉ PAYANT
CYRIL READE
LARRY RICHARDS
JACQUES ROUSSEAU
STEPHEN SARRAZIN
MANFREDO TAFURI
MERIKE TALVE
PAUL TIFFET
ELKE TOWN
JEAN-ÉMILE VERDIER

graphisme
LUMBAGO

secrétariat à la rédaction,
administration
COLETTE TOUGAS

promotion, secrétariat
RACHEL MARTINEZ

publicité
BRUNO ÉMOND

documentation
ROBERTO PELLEGRINUZZI

promotion en Europe
KATHLEEN VAN DAMME
52, rue Émile-Bouilliot
1060 Bruxelles
Belgique

PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.
les éditions PARACHUTE

3e trimestre 1984

conseil d'administration
Chantal Pontbriand, prés., René Payant, vice-prés.,
Jocelyne Légaré, sec., Colette Tougas, trés.

conseillers honoraires
Lewis Dobrin, Yvan Corbell, Marcel Masse,
Elise Mercier

PARACHUTE
4060, boul. St-Laurent, bureau 501
Montréal, Québec, Canada, H2W 1Y9
Tél.: (514) 842-9805

vente au numéro
Allemagne: 10 DM; Belgique: 200 FB; Canada: 5,50\$;
France: 28 FF; Grande-Bretagne: L 2.80; Hollande: 12 FL;
Italie: 5500 L; Suisse: 10 FS; U.S.A.: 6\$ US

abonnement	individu	institution
un an		
Canada	20\$	28\$
Europe, U.S.A.	28\$	36\$

deux ans		
Canada	32\$	42\$
Europe, U.S.A.	42\$	54\$

distribution
Québec: Diffusion Parallèle, 815, rue Ontario est,
Montréal, Québec, H2L 1P1, (514) 525-2513

British Columbia: Vancouver Magazine Service Ltd., 2500
Vauxhall Place, Richmond, B.C. V6V 1Y8, (604) 278-4841

Belgique: Librairie Post-Scriptum, rue des Eperonniers 37,
1000 Bruxelles

Toronto: C.P.P.A., 54 Wolseley Street, Toronto, Ont., M5T
1A5, (416) 362-2546.

U.S.A.: Bernhard De Boer, Inc., 113 East Centre Street, Nut-
ley, N.J. 07110

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui
sont adressés

Tous droits de reproduction et de traduction réservés
© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc.

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de
leurs auteurs.

PARACHUTE est indexé dans Art Bibliographies Modern,
RADAR et RILA.

PARACHUTE est membre de l'Association des éditeurs de
périodiques culturels québécois

dépôts légaux
Bibliothèque Nationale du Québec
Bibliothèque Nationale du Canada
ISSN: 0318-7020

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Rive-Sud Typo, Saint-Lambert

Imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain / contemporary art
septembre, octobre, novembre
September, October, November 1984

sommaire / contents

essais / essays

- 4 éditorial par Chantal Pontbriand
- 5 UN PROCÈS POUR HÉRÉSIE
les fresques de Federico Zuccari,
la façade de Palladio par Antonio Foscari
et Manfredo Tafuri
- 12 CECI TUERA CELA:
THE FATE OF A NOTION by Robert Graham
- 16 TRAVESTISSEMENTS
ARCHITECTURAUX par René Payant
- 24 DU LIEU, VU DU LIEU VU par Jacques Rousseau
- 32 LOVING, OBEYING, DEFYING
ORDERS confronting the classical
tradition as an inescapable wedge in
architectural circumstances by Larry Richards
- 38 SIGNS OF RECOGNITION,
CIPHERS OF DECEPTION by Melvin Charney
- 43 LES IMMATÉRIELLES par Jean-François Lyotard

commentaires / reviews

- 49 VIA NEW YORK par Johanne Lamoureux
by Stephen Sarrazin
- 50 EVA BRANDL par Chantal Boulanger
- 51 ALAIN LAFRAMBOISE par Jean-Émile Verdier
- 52 ASPECTS DU THÉÂTRE ET DE
L'ARTIFICE par Paul Tiffet
- 53 CHARLES DAUDELIN, PETER
GNASS, CLAUDE THÉBERGE par Louis Martin
- 54 3e FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM SUR L'ART par Michel Larouche
- 55 JEAN LANTIER by Cyril Reade
- 56 SUE COE by Robert Labossière
- 57 VERA FRENKEL by Bruce Grenville
- 58 INFLUENCING MACHINES by Elke Town
- 60 BRITISH CANADIAN VIDEO
EXCHANGE by Renee Baert
- 62 JAMELIE HASSAN by Janice Gurney and
Andy Patton
- 64 JOEY MORGAN by Merike Talve
- 65 REFLECTIONS: CONTEMPORARY
ART SINCE 1964 AT THE NATIONAL
GALLERY OF CANADA by Robert Graham
- 66 COVERING UP
SOME OLD WOUNDS by Mark Lewis

informations / informations

- 70 livres et revues par Jean Papineau
- 74 lettres

36

É D I T O R I A L

L'ARCHITECTURE EN TROP

Un lecteur familier de PARACHUTE se souviendra que nous avons souvent parlé d'architecture dans nos pages. La dialectique toujours présente entre l'art et l'environnement a émergé plus spécifiquement depuis une vingtaine d'années dans le cadre de nombreuses pratiques qui interrogent le lieu, le contexte, l'espace politique, l'histoire, les rapports qu'entretiennent l'architecture et les media, les mythes que véhicule l'architecture. Michael Asher, Pierre Boogaerts, Trisha Brown, Daniel Buren, Melvin Charney, General Idea, Betty Goodwin, Dan Graham, Pierre Granche, Alvin Lucier, John Massey, George Trakas, Irene Whittome, autant de façons de (re)voir l'architecture à travers l'installation "in situ", le film, l'écriture, la photographie, la performance multi-media, le collage, la danse et la musique. La peinture aussi se retrouve parmi ces "travestissements architecturaux", comme le démontre ici René Payant. Ainsi, c'est à travers divers médiums et pratiques que se développent l'hétérotopie de l'architecture. "Ceci tuera cela", dit Victor Hugo, discutant de l'influence de la littérature sur celle-là. Ne peut-on en dire autant des liens entre l'architecture et tout ce qui gravite autour... tout l'univers matériel et immatériel, tous les réseaux dans lesquels se trouve imbriqué ce qui un jour se construit. Par rapport à la tradition qui transmet une notion vraisemblablement fixe d'architecture, il y a un parergon, tout un environnement que la pratique contemporaine de l'architecture ne peut feindre d'ignorer.

Charney souhaite arracher l'architecture au mutisme intemporel qui la caractérise et déplore que le postmodernisme donne libre cours à une innocence de l'histoire, remplaçant l'innocence du fonctionnalisme présente dans le modernisme. En réinscrivant l'architecture dans un contexte multidimensionnel que la rigidité du classicisme et du modernisme a trop souvent contribué à occulter, on peut espérer rendre à l'architecture une vigueur, une passion qui lui fait trop souvent défaut. Ainsi, l'architecture à nos yeux est plus que l'accumulation de ruines qu'elle donne l'impression d'être quand elle n'est que bâtiment, que construction. Elle peut aussi être une pratique réfléchie, tenant compte de ces "immatériaux", dont l'exposition que Jean-François Lyotard prépare pour Beaubourg nous livre le concept. La condition postmoderne représente un défi pour l'architecture qui va bien au-delà de la recherche stylistique. Il s'agit de la confrontation avec de nouveaux modes de vie et de pensée, de nouvelles technologies aussi. La question du pouvoir et de l'architecture comme lieu de représentation de ce dernier est omniprésente. Autant elle saute aux yeux dans l'analyse de l'église de San Francesco della Vigna, édifiée dans la Venise du cinquecento, autant elle se voit pointée par le travail de nombre d'artistes contemporains. L'analyse critique, par le biais de la recherche et de l'exposition de tous les enjeux possibles, mène seule à l'invention. Toute architecture qui veut échapper au mimétisme et au silence, toute architecture qui se veut telle, ferait bien de s'y atteler.

L'exemple du concours qui au printemps dernier menait au choix d'un projet de nouvel édifice pour le Musée d'art contemporain à Montréal est symptomatique d'une part de l'absence de débat réel qui caractérise la situation actuelle de l'architecture et d'autre part, du profit qu'un pouvoir politique défaillant tire de cette situation malheureuse. Alors même que la question de l'architecture est devenue une chose de première importance au sein de l'art contemporain, le projet choisi (qui propose un bâtiment arborant les clichés du modernisme, complètement inadéquat de plus sur le plan des besoins muséologiques actuels), ne tient d'aucune façon compte des critiques qui lui sont adressées par l'art contemporain lui-même. Visiblement il n'y a pas eu dans ce cas de réflexion sur le sens du musée dans la société actuelle, ni sur la réalité du musée au sein même de l'art contemporain.

Le parergon architectural, quand on y est attentif, révèle un ensemble de conflits qui peuvent, s'ils ne sont pas tout simplement ignorés, mener à une pratique renouvelée de l'architecture. Pour cela, il faut pouvoir admettre comme Jacques Rousseau, dont nous publions les notes, que "l'architecture, c'est trop". C'est à cette notion même de supplément, appliquée à l'architecture, que ce numéro s'adresse.

CHANTAL PONTBRIAND

UN PROCÈS POUR HÉRÉSIE

LES FRESQUES DE FEDERICO ZUCCARI, LA FAÇADE DE PALLADIO

par Antonio Foscari et Manfredo Tafuri

Le texte qui suit est la traduction du dernier chapitre de *l'Armonia e i conflitti* que Antonio Foscari et Manfredo Tafuri ont publié en 1983 chez Einaudi à Turin. Comme l'indique son sous-titre, "La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500", l'ouvrage retrace l'histoire de cette église vénitienne du XVI^e siècle (originellement construite au XIII^e siècle). Il ne s'agit cependant pas d'une stricte histoire d'architecture. Tout en suivant les différentes étapes de construction de San Francesco della Vigna — depuis les plans de Jacopo Sansovino jusqu'à la façade d'Andrea Palladio en passant par les fresques de Battista Franco et de Federico Zuccari —, les auteurs évaluent en même temps le poids que le contexte socio-politique vénitien de l'époque a fait peser sur l'oeuvre architecturale. Il apparaît ainsi que l'église de San Francesco della Vigna (mais l'analyse est sans doute valable *mutatis mutandis* pour l'urbanisme renaissant dans son ensemble) est le résultat d'une série de choix et de conflits liés à la situation de Venise: à sa recherche d'une nouvelle grandeur après les défaites du début du siècle, grandeur dont l'architecture devait témoigner en suivant la politique de *renovatio urbis* du doge Andrea Gritti et s'inspirant de la philosophie harmonique de Francesco Zorzi qui, en 1535, écrit un "memorial" pour théoriser justement la nouvelle église; à la mentalité de ses patriciens; aux conflits qui minaient l'unité de la classe dirigeante, et à ceux intérieurs aux ordres religieux; en général, au climat de contre-réforme et au Concile de Trente. C'est donc une histoire à la fois minutieuse et globale que reconstitue *l'Armonia e i conflitti* en interrogeant aussi bien les documents architecturaux et les textes philosophiques que les pièces d'archives, et dont on trouvera ici le dernier volet qui examine les rapports — ou l'absence de rapports (car l'architecte, de Sansovino à Palladio, change de statut) — entre le message que Giovanni Grimani, patriarche d'Aquilée, voulait laisser sur l'église de San Francesco della Vigna et la "machine" formelle de la façade palladienne. (Note du traducteur)

Partons des événements concernant le malheureux patriarche d'Aquilée que nous avons laissé à Rome, en 1560, tout occupé à clarifier sa propre position dans la perspective des nouvelles nominations de cardinaux. Or, justement vers la fin de 1560, une lettre, envoyée par Giovanni Grimani à Jacopo Maracco le 17 avril 1549 et contenant de graves déclarations sur la prédestination et la grâce, arrive entre les mains du cardinal Alessandrino. Dès lors, non seulement les chances de succès pour le cardinalat s'évanouissent de nouveau pour le patriarche, mais il est en outre soumis, à Rome, en 1561, à un sévère examen qui, cependant, ne donnera pas satisfaction au pape. Celui-ci décide alors de faire subir un procès ordinaire¹ à Grimani qui ne trouve rien de mieux que fuir à Venise et intriguer, recueillant le plus d'appuis possible, pour que son cas soit entendu par le Concile de Trente. Le patriarche d'Aquilée s'engage ainsi dans une véritable épreuve de force avec le pape et l'inquisition romaine, atteignant finalement son objectif: la sentence qui le blanchit des accusations portées contre lui est en effet prononcée à Trente le 17 septembre 1563².

Il est probable que Grimani n'ait pas saisi que derrière ce qu'il considérait seulement comme une persécution personnelle il y avait — et il y aura encore après 1563 — autre chose. Il se trouve en effet placé entre les Habsbourg, qui misaient sur le patriarcat d'Aquilée, et Rome,

qui voulait que Venise continuât à jouer un rôle fort à la frontière nord-est italienne³. Coïncé entre ces intérêts contraires, qui exploitent les accusations d'hérésie portées à son endroit, Grimani réagit de manière désordonnée, sans pouvoir se vanter d'un engagement religieux particulier et sans pouvoir faire valoir un profond engagement civil du successeur qu'on lui a désigné, Daniele Barbaro. En revanche, Grimani peut se vanter d'une considérable activité de collectionneur et de mécène⁴: pour la seule église de San Francesco della Vigna ses artistes s'appellent Battista Franco, Federico Zuccari, Andrea Palladio, Tiziano Aspetti.

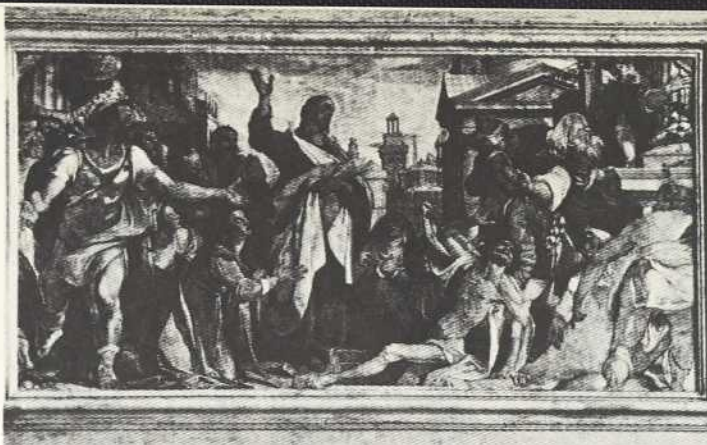
Essayons maintenant de faire le lien entre l'oeuvre de Zuccari et de Palladio et les événements de 1562-63. Il est assez invraisemblable que dans de pareilles circonstances, qui auraient pu se conclure par un désastre personnel complet, Grimani ait pu faire appel à ces deux artistes pour la façade et les fresques de la chapelle familiale. Pour la même raison, c'est fort probablement de 1564-65 que date un projet de Palladio pour la face externe de l'église. D'autre part, nous savons, par une lettre du 19 août 1564 de Cosimo Bartoli à Giorgio Vasari, que Federico Zuccari "veut avoir terminé la chapelle Grimani pour le 20 septembre"⁵. Enfin, ainsi que l'attestent les documents cités par W. Körte, Zuccari travaille à la tour Borgia, au Pavillon de Pie IV et au Belvédère de 1561 jusqu'en octobre

1563⁶. L'hypothèse déjà formulée par J. Gere, selon laquelle Zuccari est à Venise à partir de la fin de 1563, est ainsi très probable et elle se vérifie facilement par une comparaison avec la biographie du commettant⁷. Les trois fresques de la chapelle Grimani, contrairement à ce que soutiennent W.R. Rearick et R. Pallucchini⁸, sont donc postérieures à la "victoire" de Grimani contre l'Inquisition romaine.

Une fois fixé le moment où Grimani commande à Zuccari les peintures pour la chapelle, il reste à savoir comment il est arrivé jusqu'au jeune Federico. On peut penser qu'à son retour de Trente Grimani ait fait appel, pour ouvrir une nouvelle série d'activités, au plus grand "décorateur" romain de l'heure, c'est-à-dire à Taddeo Zuccari, qui à son tour peut avoir délégué son frère à Venise avec des indications générales ou des dessins précis. Mais il est tout aussi possible que Grimani se soit adressé directement à Federico, remarquable déjà pour les travaux exécutés pour Pie IV⁹. Quoi qu'il en soit, il reste que la composition des trois peintures est monumentale: leur éloquence "romaine" est enrichie de traits à la Michel-Ange déclinés sur le mode héroïque, mais aussi de points précis rappelant Raphaël, particulièrement clairs dans les dessins pour la *Conversion*¹⁰. Tant la *Résurrection de Lazare* que la *Conversion de la Madeleine* sont construites selon un plan semi-circulaire dominé par la figure du Christ et commentées



Federico Zuccari, *Adoration des mages*, fresque de la chapelle Grimani, photo: Soprintendenza per i beni artistici e storici del Veneto, Venise.



Federico Zuccari, *Résurrection de Lazare*, fresque de la chapelle Grimani, photo: A. Martinelli, Venise.



Federico Zuccari, carton pour la fresque de la *Conversion de la Madeleine* dans la chapelle Grimani, Florence, Offices, Cabinet des dessins et des estampes, 11036F, photo: Soprintendenza per i beni artistici e storici di Firenze.

par des arrière-plans de nature théâtrale. De son côté, *l'Adoration des Mages*, peinte à l'huile sur six plaques de marbre, montre, dans son fond réaliste, une approche à la manière de Véronèse, accentuée dans le dessin préparatoire (Offices, UF 11 035), atténuée dans l'exécution finale.

"Difficultés" propres à Michel-Ange tempérées par la "variété" de Raphaël, au fait de la "manière vénitienne": ces caractéristiques des trois fresques de Zuccari semblent répondre aux conclusions du *Dialogue* de Lodovico Dolce — que A. Pinelli a finement lu comme symptôme d'une politique culturelle qui, dans les dernières décennies du XVI^e siècle, sera profondément marquée par la situation religieuse postérieure au Concile de Trente¹¹.

Que l'on réfléchisse en outre aux sujets des peintures: une "resurrectio", une absolution, un hommage au Christ. D'après notre datation, on est tenté de rapporter l'iconographie des oeuvres de Zuccari à un programme relié aux récents développements de la vie de Grimani, "ressuscité" par grâce divine après l'absolution et qui en rend hommage au Christ.

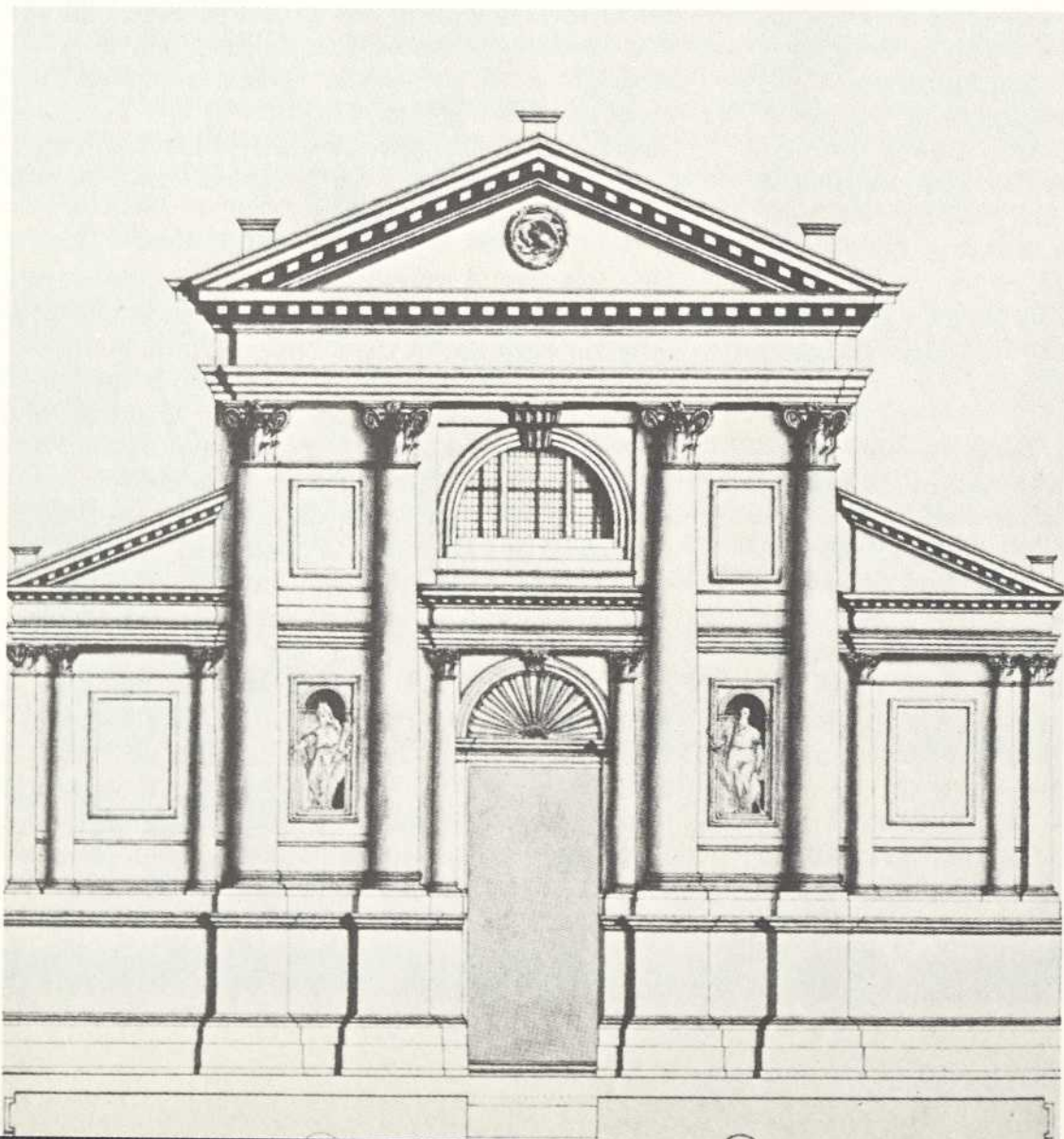
Cette interprétation rencontre pourtant une objection qu'il ne faut pas sous-estimer. W.R. Rea- rick et R.W. Gaston ont en effet reconnu dans au moins trois dessins de Battista Franco¹² des études reprises à la chapelle Grimani, des études donc que Zuccari semble avoir connues, si l'on en juge par certaines analogies de composition, et qui montrent surtout que le thème de la peinture était déjà fixé avant 1561. Cependant, il est

aussi vrai, et R.W. Gaston a eu l'occasion de le remarquer, que la peinture exécutée par Zuccari manifeste, par rapport aux dessins de Franco, une nette accentuation de l'attitude dévote du roi agenouillé devant l'enfant Jésus. Selon toute vraisemblance, et mis à part l'apport personnel de Zuccari, c'est la signification moins apparente de *l'Adoration* qui change, après 1563, y compris dans ses rapports avec les pièces latérales.

Sans vouloir forcer l'interprétation, il nous semble nécessaire de faire remarquer la ressemblance entre le vieillard à la gauche du Christ dans les dessins pour la *Résurrection de Lazare*, celui, dans la *Conversion*, près des colonnes sur la gauche, et le roi agenouillé devant l'enfant Jésus dans *l'Adoration des Mages*. Le soupçon qu'il ne s'agisse là que du portrait de Giovanni Grimani est fort, bien que pour étayer telle hypothèse il faudrait procéder à des vérifications détaillées (l'image du patriarche qui apparaît dans les manuscrits de Morosini Grimani del Correr est en effet insuffisante). Quoi qu'il en soit, même en laissant de côté cette question, la chapelle Grimani et la façade de l'église semblent également faire partie d'un même programme: la louange de la "vertu grima-nienne" se lie étroitement à celle de la foi, avec des aspects qui renvoient au Concile de Trente, lieu d'absolution du patriarche¹³.

Palladio et Zuccari se voient ainsi réunis pour l'exécution de ce programme¹⁴. Il est difficile de trouver, au XVI^e siècle italien, deux artistes aussi éloignés l'un de l'autre¹⁵. Ce qui est intéressant c'est que, justement, une telle distance ne soit pas aperçue par Grimani qui situe les deux artistes sous une commune ascendance "romaine". Les oeuvres financées par le patriarche d'Aquilée pour San Francesco della Vigna constituent en effet, à leur manière, un "portrait" d'ensemble des tendances de la famille Grimani

Antonio Visentini, levé de la façade palladienne de San Francesco della Vigna, Londres, Royal Institute of British Architects, 103/3.



Andrea Palladio, façade de San Francesco della Vigna (commencée env. 1564), photo: A. Martinelli, Venise.



— et il n'est pas déplacé de souligner que ces tendances sont maintenant commémorées par un membre de la famille qui ne semble avoir hérité ni l'habileté commerçante d'Antonio ni l'engagement humaniste et religieux de Domenico.

Dans l'église des Observants en tout cas les oeuvres de Zuccari et de Palladio revêtent — par-delà leur valeur propre —, du point de vue du commettant, une signification précise. L'église, née une trentaine d'années auparavant comme lieu exemplaire d'une *pietas* liée aux traditions civiques et comme témoignage de rêves de réforme religieuse et humaniste, est prête à devenir, aussitôt après le Concile de Trente, le siège d'une grandiloquente célébration privée¹⁶. Ce n'est pas un hasard si Fabio Paulino, dans son oraison funèbre à la gloire de Grimani, lue devant les sénateurs en 1593, pourra tant insister sur le mécénat du patriarche en faveur de l'église des Observants¹⁷.

En ce qui concerne la façade de Palladio, d'autre part, nous avons des indices sur la signification qu'y rattachait Grimani; symptomatique à cet égard l'inscription placée dans la frise. Mais n'anticipons pas et analysons cette façade.

Que Daniele Barbaro et Giovanni Grimani connussent le "mémorial" et les oeuvres philosophiques de Francesco Zorzi est plus que vraisemblable. L'intérêt de l'Accademia della Fama pour le *De harmonia mundi* prouve du reste la persistance d'au moins la curiosité pour la pensée de Zorzi de la part des savants vénitiens. Mais il est tout aussi certain que Barbaro et Grimani connaissaient la censure qui, dès 1537, avait frappé *De harmonia mundi* et *In sacram scripturam problemata*. Les deux oeuvres de Zorzi sont condamnées en 1575, puis par l'Index de Parme en 1580, par l'Index de Sixte V en 1590 et par celui de Clément VII en 1596¹⁸. Et déjà avant, en 1566, dans un volume publié

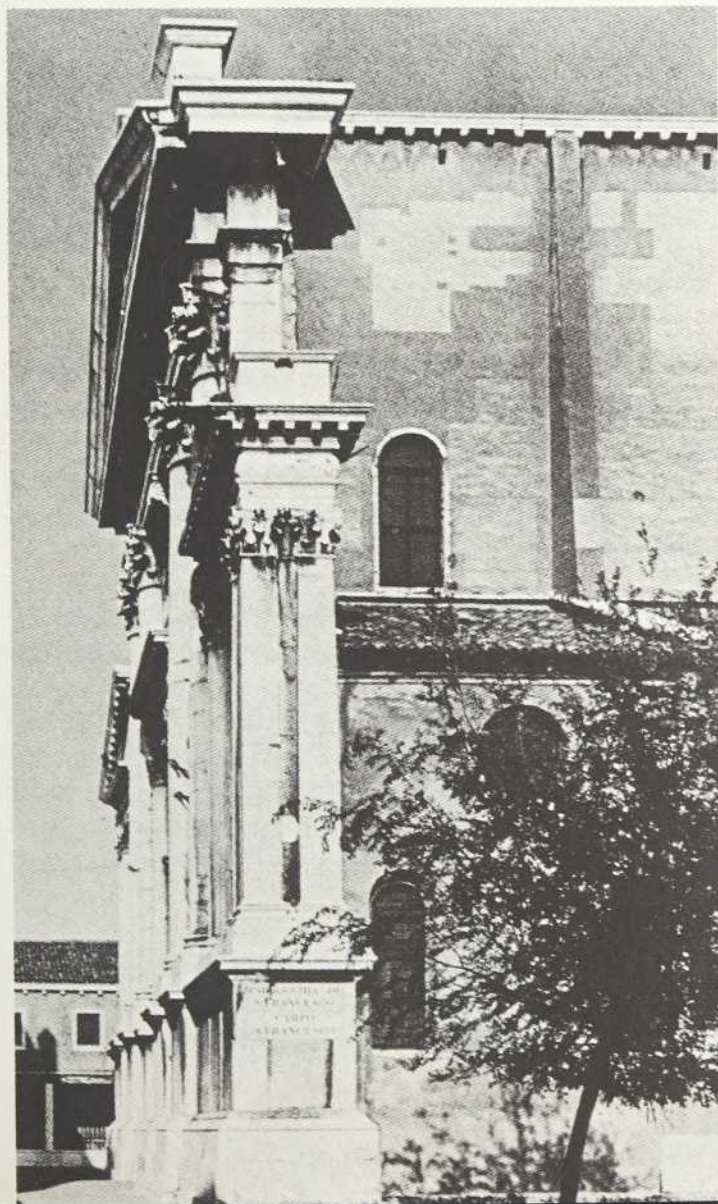
d'ailleurs à Venise, Sixte de Siene avait minutieusement réfuté le premier livre des *Problemata*, suivi en cela par Bellarmino qui attaque sévèrement Francesco Zorzi en 1587¹⁹. La fortune de Zorzi auprès des cercles de Le Fèvre de la Boderie, de John Dee et de Robert Fludd est contrebalancée par un véritable échec du côté de l'orthodoxie catholique.

Ce qui ne veut pas dire que Barbaro et, partant, Palladio n'aient pu trouver dans le *De harmonia mundi* des idées sur l'harmonie, filtrées cependant par la rigueur théorique de Gioseffo Zarlino. C'est ainsi que R. Wittkower a rattaché à des thèses zorziennes les vingt-sept modules qui apparaissent dans la partie centrale de la façade, remarquant que leur mesure règle l'ensemble de la composition²⁰. Mais, tout en reconnaissant l'importance de l'observation il faut garder à l'esprit que le langage de Palladio est étranger à tout ésotérisme. Commentaire du "grand texte" universel, ce langage se modèle certes, selon les termes de l'architecte lui-même²¹, sur la perfection immuable de la "grande machine du monde", tout en gardant cependant un étroit rapport avec la "vérité latine", poursuivie par une rigoureuse et continue critique des sources. L'instance de vérité se coule, ainsi que l'a démontré Wittkower²², dans une *invention* que Palladio essaie dans la façade de San Francesco della Vigna, qu'il réexpérimente dans celle de San Giorgio Maggiore, qu'il applique sans succès dans les projets pour la façade de San Petronio à Bologne, et qu'il mène enfin à maturité dans le Redentore²³. Il s'agit du thème des deux frontons entrecoupés, que James S. Ackerman a parfaitement interprété comme métaphore spatiale projetée sur le plan²⁴. On peut noter de plus, à propos de cette métaphore, que justement en 1566 Palladio proposait, pour l'église de San Giorgio Maggiore, un pronaos à quatre colonnes sortant de la façade, comme pour avancer

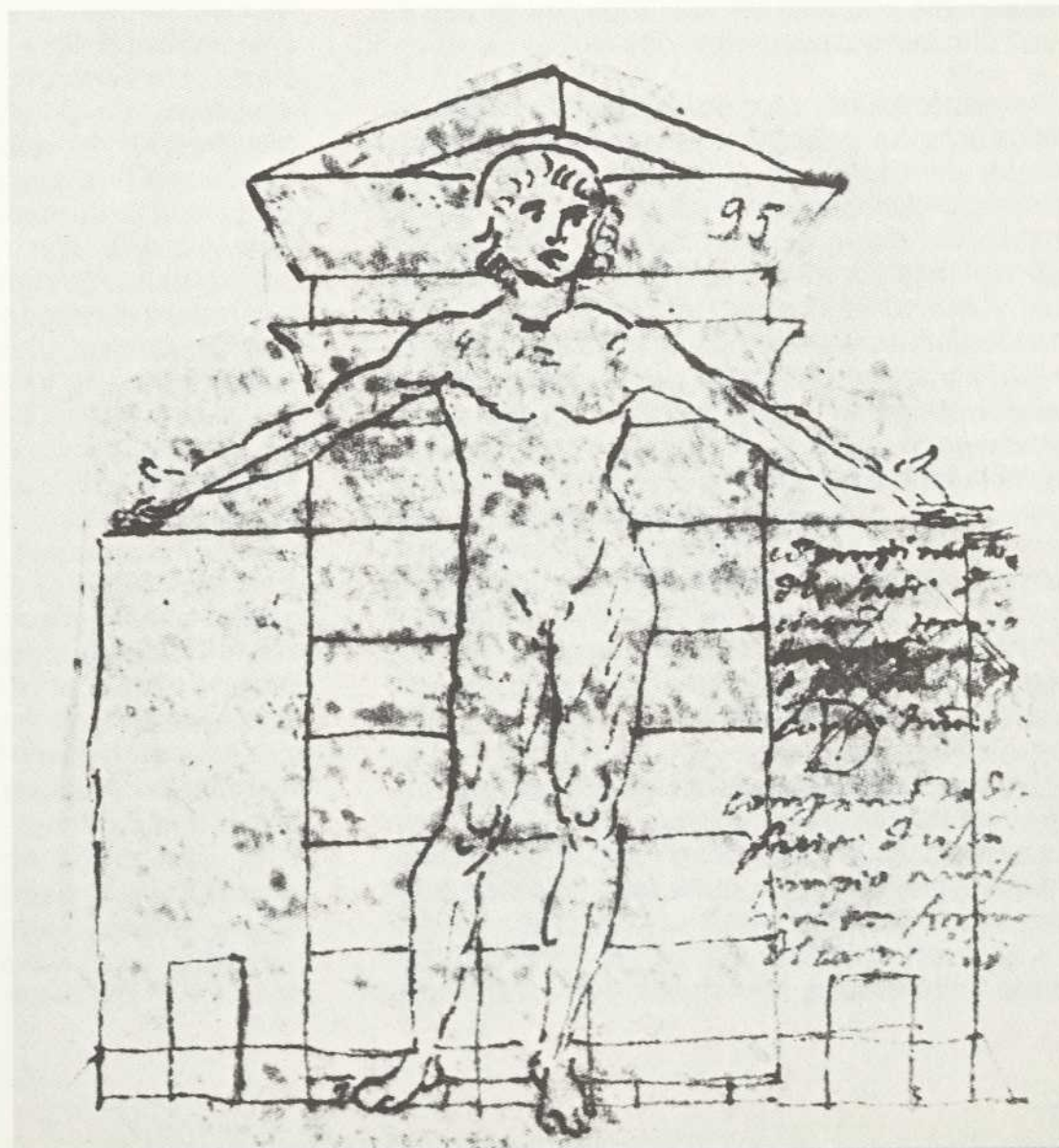
vers le bassin de Saint-Marc, en capter les valeurs ambiantes et ainsi poser, tel un point d'arrêt au parcours du Grand Canal, une limite décisive²⁵.

Certes, l'emplacement de San Francesco della Vigna ne permet pas une pareille "machine" spatiale²⁶, qui cependant peut être évoquée de manière théâtrale, simulée par l'artifice de l'intersection des structures. Cette intersection renvoie d'ailleurs à d'autres recherches syntactiques palladiennes: celles expérimentées à la Malcontenta, sur la façade du palais Valmarana à Vicence, dans le projet pour le palais Piovena all'Isola²⁷, et même dans les "espaces à l'intérieur d'espaces" du théâtre Olimpico. Trop souvent on a voulu comprendre l'ordre colossal de Palladio en recourant à l'exemple de Michel-Ange et en croyant deviner dans ses derniers travaux une "furore" étrangère à sa poétique²⁸. Pourtant, Wittkower, Bruschi et Frommel ont rappelé à juste titre, en ce qui concerne les façades entrecoupées, des précédents chez Bramante et Peruzzi, tirés peut-être à leur tour de quelque interprétation subjective d'un obscur passage de Vitruve relatif à la basilique de Fano²⁹. Mais il se peut aussi que déjà pour Bramante et Peruzzi, le thème trouvât une autre source iconographique dans le dessin de Francesco di Giorgio Martini, où une façade d'église est modelée sur le corps humain³⁰. Pour ce qui concerne Palladio, on peut noter qu'il y a, à Vicence, autour de 1554, une version des *traités* de Francesco di Giorgio (maintenant à la New York Public Library), et qu'un cahier du XVI^e siècle des *Disegni di macchine architetturali militari* se trouve encore maintenant à la bibliothèque Bertoliana de Vicence³¹. Cependant une autre copie des traités de Francesco di Giorgio est disponible à Venise au XVI^e siècle. (Il s'agit du manuscrit, transféré à la bibliothèque Marciana par le Conseil des Dix en 1786, arrivé dans la Serenissime peut-être par Francesco Maria

Vue latérale de la façade palladienne de San Francesco della Vigna, photo: A. Martinelli, Venise.



Dessin de Francesco di Giorgio Martini, Vicence, bibliothèque Bertoliana, Dis. 1, c. 105r.



della Rovere et Giovan Jacopo Leonardi; nous savons du reste qu'il y a eu des relations entre Palladio et Leonardi même si, laissant de côté la conjecture, il faut remarquer que Francesco di Giorgio est bien connu de Daniele Barbaro qui le cite dans ses commentaires sur Vitruve³².)

Le fait est que le dessin de la façade d'église à motif anthropomorphe qui apparaît dans le manuscrit Saluzziano représente un système de neuf modules de hauteur et avec des ailes en pente selon l'ouverture des bras. Un précédent précède donc, tant pour les essais à Roccaverano et à Carpi, que pour ceux de Palladio, lequel, d'ailleurs une fois fixé le thème de son "invention", procède aussitôt à son évaluation qualitative à l'aide d'exemples archéologiques: à l'aide de l'arc de Trajan d'Ancone, pour ce qui est de la partie centrale de San Francesco della Vigna, explicitement cité dans le dessin RIBA (Royal Institute of British Architects, London), XVI, 10³³. Ce qui nous permet de comparer deux types d'anthropomorphisme architectural: celui exalté par Zorzi, appuyé sur des références à la Bible et à Salomon, plonge ses racines dans la tradition hermétique; celui auquel semble se référer Palladio paraît exempt d'hermétisme et en appelle plutôt à des *exempla* de l'Antiquité qu'il faut réinterpréter, critiquer et articuler. Même la façade réalisée, où transparaît le modèle de l'arc de Trajan — et Gioseffi a voulu le voir encastré entre des ailes dérivées des semi-façades de l'architecture impériale³⁴ —, est le résultat d'une distillation syntactique qui renvoie à d'autres expériences palladiennes (comme le dessin D 20 du Musée municipal de Vicence³⁵).

Exception faite de Lotz³⁶, la critique s'entend pour relever les "défauts" de la façade de Palladio à San Francesco della Vigna: la base est trop haute, et elle est commune aussi bien à l'ordre colossal qu'à l'ordre mineur; le portail, formé de deux parties superposées dont une de hauteur disproportionnée fait oeuvre de socle, alors que l'autre est exigée par la mesure des colonnes de la façade virtuelle mineure³⁷; la fenêtre thermale est accrochée à l'entablement de l'ordre majeur avec une clé de voûte inadéquate; les côtés dépassent à cause de l'excès des dimensions du secteur central³⁸.

Essayons pourtant de lire l'oeuvre palladienne *iuxta propria principia*. La façade est indépendante de l'intérieur, voilà qui ne fait pas de doute, et elle fait partie d'un programme sévèrement polémique à l'endroit de Sansovino et de Zorzi. Observons l'accrochage de la façade au corps latéral de l'église. La base et les pilastres accouplés de l'ordre mineur affichent un impérieux caractère classique sans relation avec la maçonnerie dépouillée de Sansovino: la consistance volumétrique de la monumentale "machine" palladienne fait de la façade un élément qui, plutôt que de compléter une oeuvre préexistante, attend plutôt à son tour d'être complétée derrière elle. Et cependant, la façade projette à l'extérieur la *dispositio* intérieure. C'est ce que Zorzi conseillait dans son "mémorial", mais c'est aussi ce que Palladio poursuit dans toute sa recherche.

L'antagonisme, riche de notes critiques à l'endroit de l'église de Sansovino, est transformé en une pétition de principe: l'objet architectural, même s'il est conçu comme écran ajouté sur un corps étranger, fait appel aux principes de vérité qu'il est appelé à rendre visibles. Il s'agit, nous l'avons déjà remarqué, d'une vérité dé-

montrable comme un théorème, s'appuyant sur l'*auctoritas* des Anciens, mais axée sur la "vertu" de l'*inventio*, sur la capacité de se placer au même niveau que les *exempla* récupérés par l'archéologie scientifique³⁹.

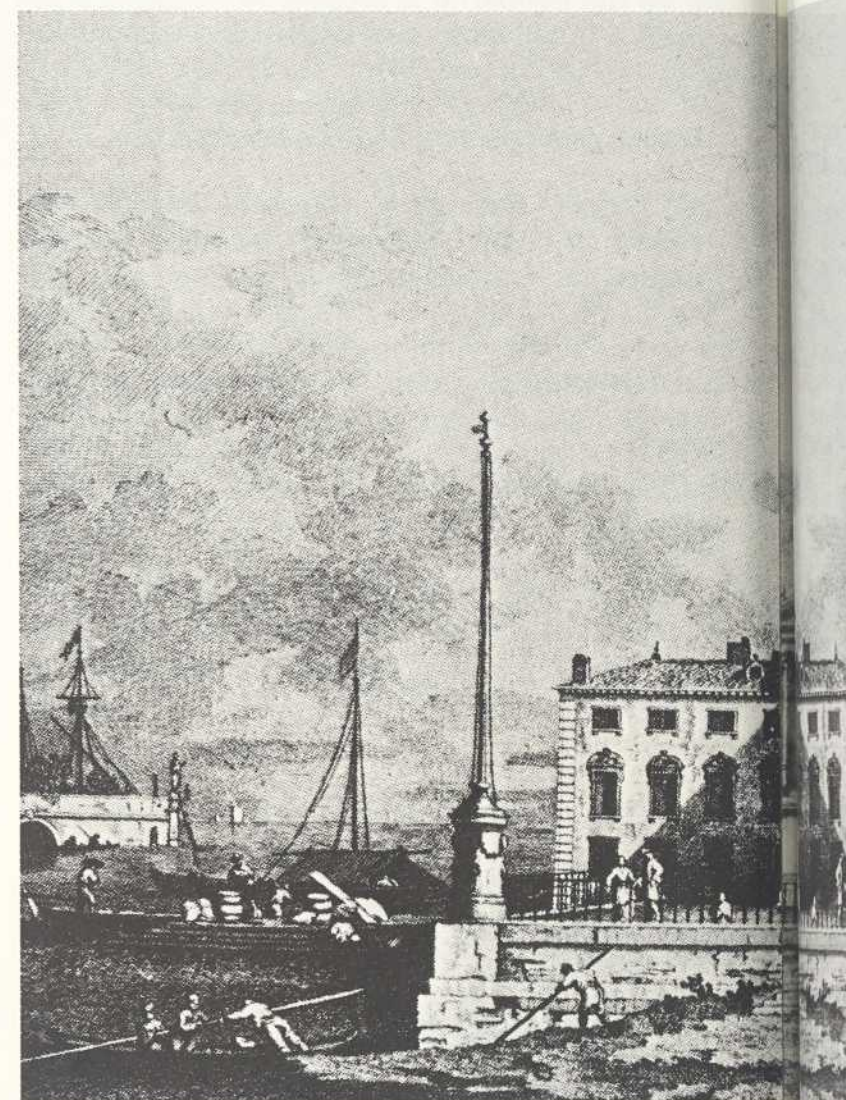
À l'origine de la double façade palladienne — un temple *in antis* en forme "moderne" — il y a donc l'étude des organismes thermaux et basilicaux; et c'est dans le texte de Vitruve rappelé plus haut qu'il est question de "fastigiorum duplex tecti" (*De architettura*, V, I, 10). Le schéma anthropomorphe de Francesco Giorgio Martini et le modèle de l'église de Roccaverano, vu à travers la façade de la Sagra de Carpi, que Palladio peut avoir connue directement⁴⁰, offrent seuls un thème à étudier et à développer. Pour intégrer ordre colossal et ordre mineur — thème que Palladio hérite, notamment, de la façade de Saint-Pierre de Raphaël — il est nécessaire d'établir une médiation qu'est, dans le cas de San Francesco della Vigna, l'imposante bande de la base. Sa fonction est explicite: elle détache du sol la "machine" de la façade, feignant une élévation de toute l'église, conformément aux recommandations faites par Palladio dans le premier chapitre du quatrième livre⁴¹. La façade s'éloigne ainsi de l'espace de l'observateur et accentue son propre caractère représentatif, selon les suggestions tirées de l'étude des exemples de l'époque impériale: les mêmes proportions de l'ordre colossal sont adaptées au but, modifiant les canons établis dans les *Quattro Libri*.

Au lieu des neuf modules et demi assignés aux colonnes corinthiennes, Palladio emploie à San Francesco della Vigna les dix modules de l'ordre composite, comme sont aussi propres au composite les piédestaux hauts d'un tiers de colonne, et — ainsi que l'avait déjà observé Bertotti Scamozzi⁴² — les modillons de l'entablement. Du reste, ce genre de licence n'est pas inhabituel dans les constructions palladiennes: qu'on se rappelle, par exemple, la frise ionique sur l'ordre dorique de la Carità. La pleine possession de la langue "antique" permet à Palladio — comme cela l'avait déjà permis à Baldassarre Peruzzi — une libre déclinaison syntactique et grammaticale, un ajustement de la norme aux circonstances particulières des phrases architecturales, un jeu d'interpolations, sans toutefois franchir le seuil de l'"abus". L'antiacadémisme de Palladio se révèle dans ce recours désinvolte à la licence, accessible par là seulement aux érudits. D'ailleurs la même "règle" est arbitraire: lorsque Palladio "varie" le lexique des ordres, il répond à la libre *ars combinatoria* que lui-même avait mise en oeuvre au niveau typologique.

Une fois fixées les proportions de l'ordre colossal et de l'ordre mineur, il reste le problème de rendre transparente la façade entrecoupée par le porche "virtuel". Et voilà que le dispositif des petites colonnes avec entablement à frise décorée se répète, à la manière d'un baldaquin, dans la zone du portail, comme s'il s'agissait d'une phrase interrompue. Phrase dotée d'une logique propre, cependant, puisqu'elle permet de recomposer mentalement la partie horizontale du fronton de temple. Le portail lui-même s'emboîte sous ce baldaquin: la structure d'origine rend obligatoire pareille solution, de même qu'elle impose les dimensions de la fenêtre thermale. La clé de voûte de cette dernière est en outre dictée par la logique constructive. Ainsi

qu'il apparaît clairement des levés effectués lors de la restauration en 1905-06, il lui correspond une harpe sur le mur intérieur, qui est à son tour le point de rencontre de l'oeil circulaire, peut-être posé par Sansovino, et de l'arc thermal. L'émergence de la volute fait ainsi apparaître un "conflit" caché et, à la fois, un artifice de chantier: du reste, Palladio prend bien soin de rendre lisible — cette fois par le seul recours à la pierre d'Istrie — les autres harpes disposées, selon une logique irréprochable, dans la partie haute de la façade.

Sans aucun doute, cependant, l'effort déployé par Palladio pour fonder un type de façade cohérente par rapport à la structure de temple — les colonnes colossales peuvent être comprises comme un porche corinthien projeté sur le plan —, mais adapté à un édifice ecclésiastique, laisse irrésolus certains passages: la fenêtre thermale, par exemple, reste un élément isolé,



Antonio Canaletto (gravure de Wagner), l'église de San Francesco della Vigna, Venise. photo: Civico Museo Correr, Venise.

introduit seulement comme une citation érudite; ce n'est pas un hasard, d'autre part, si Visentini se croira obligé de corriger, dans son levé, (RIBA, 103/3) l'écart entre les plaques latérales et les niches qui accueillent les statues de Tiziano Aspetti.

L'oeuvre palladienne à San Francesco della Vigna reste néanmoins un tour de force requis par ce qui y était déjà. De plus, elle n'est que la deuxième étape, après le modèle pour la façade de San Pietro di Castello, d'une recherche expérimentale; car il ne faut pas oublier que Palladio conçoit sa recherche comme une suite d'expérimentations dans le cadre d'un "laboratoire typologique".

Lequel s'étend à toute une ville. Dans le corps de la ville réelle, et mettant à profit de manière réaliste les occasions ponctuelles, Palladio in-

sère ses pétitions de principe traduites en architecture. La synthèse rationnelle est possible uniquement dans le cadre de ces fragments qui simulent une perfection harmonique renfermée dans des "espaces enchantés" orgueilleusement opposés aux contradictions du réel: ils parlent entre eux grâce à une exceptionnelle cohérence syntactique, triangulant l'espace de la représentation, proposant polémiquement leur voie à la réalité des affaires humaines. Il n'y a donc pas à se surprendre que Palladio adopte une attitude déjà présente chez Alberti et Bramante, typique en tout cas d'un esprit scientifique. Tout n'est pas "résoluble" dans une expérimentation. Lorsque ça ne "tourne" pas, on montre et on modifie, travaillant sur les éléments qui n'avaient pas été pris en considération. Et c'est exactement ce qu'Alberti avait fait à San Francesco à Rimini, et Bramante à San Pietro in Montorio⁴³. La pensée formelle s'associe ainsi à l'expérimentation, d'autant plus affran-

qui, depuis longtemps, était l'objet de discussions et d'attentions particulières, et proclame avec ostentation sa propre exception, sa propre étrangeté par rapport à ce qui lui préexistait. Beaucoup plus qu'à Vicence, l'oeuvre de Palladio à Venise joue justement sur cet effet d'étrangeté, qui sera compris, accentué et rendu métaphysique par Canaletto⁴⁵.

Il s'agit d'une Venise qui n'a pas encore résolu la crise de ses institutions manifestée de manière particulièrement évidente après les humiliantes conditions de la paix de Bologne et recouverte de manière seulement rhétorique par la réaffirmation de son mythe; les tentatives de concentration et de renforcement de l'autorité de l'État — ainsi que l'a remarqué Cozzi⁴⁶ — restent compromises par des résistances et des précarités intrinsèques au système politique vénitien; l'accroissement du pouvoir du Conseil des Dix, qui tente d'étendre toujours davantage ses compétences, provoque un mouvement d'opposition à l'oligarchie⁴⁷.

Des signes de régression économique sont en outre déjà évidents au début des années soixante-dix, malgré l'accentuation de la course aux investissements fonciers et immobiliers⁴⁸. Quant à la décision de la République de participer aux dernières assises du Concile de Trente — où Daniele Barbaro jouera un rôle important —, elle produit des contrecoups dans la politique intérieure: le 27 décembre 1561 le Sénat confirme la décision qui interdit l'érection d'églises sans le consentement du Conseil des Dix; d'autre part, ainsi que l'a remarqué Bouwsma⁴⁹, le souci de défendre le statu quo ecclésiastique fait de la République "l'alliée des membres de la Curie romaine qui considéraient la réforme conciliaire comme une violation des prérogatives du Saint Siège". Très tôt, en outre, l'agitation née à l'intérieur du parti des "jeunes" produira aussi bien la crise institutionnelle de 1582-83, avec la limitation du pouvoir du Conseil des Dix, que, plus tard, l'épreuve de force avec Rome qui donnera lieu à l'épisode de l'Interdit⁵⁰.

Les décisions prises par Giovanni Grimani et par Daniele Barbaro, ainsi que les oeuvres de Palladio doivent être relues sur cet arrière-plan. Ce n'est pas un hasard si, par exemple, les défenseurs de Palladio reçoivent l'opposition des "jeunes", même si parmi les admirateurs convaincus de San Giorgio Maggiore il y aura Leonardo Donà, ennemi de Giovanni Grimani, puis ami personnel de Paolo Sarpi et *defensor urbis* pendant les années de l'Interdit⁵¹. Cependant, même par rapport aux événements historiques immédiats, l'austérité de l'*ars combinatoria* de Palladio est "étrangère". Pour ce qui nous concerne plus directement, il est certain que l'expérimentation de l'architecte ne s'identifie pas avec l'auto-célébration du patriarche d'Aquilée. Comme témoignage de la différence des intentions mises dans la même oeuvre par un architecte et par son commettant, la façade de San Francesco della Vigna constitue un excellent exemple: pour Palladio, l'*episteme* inscrite dans le jeu syntactique est un univers autosuffisant; pour Giovanni Grimani, une structure architectonique si absolue est probablement une énigme ou, mieux, un dispositif a-sémantique qui attend une intervention.

Dans ce sens, que la façade de l'église soit si insolitement ornée d'inscriptions ne tient pas du hasard. Grimani, qui a dicté dans son testament celles qui devaient apparaître sous les statues

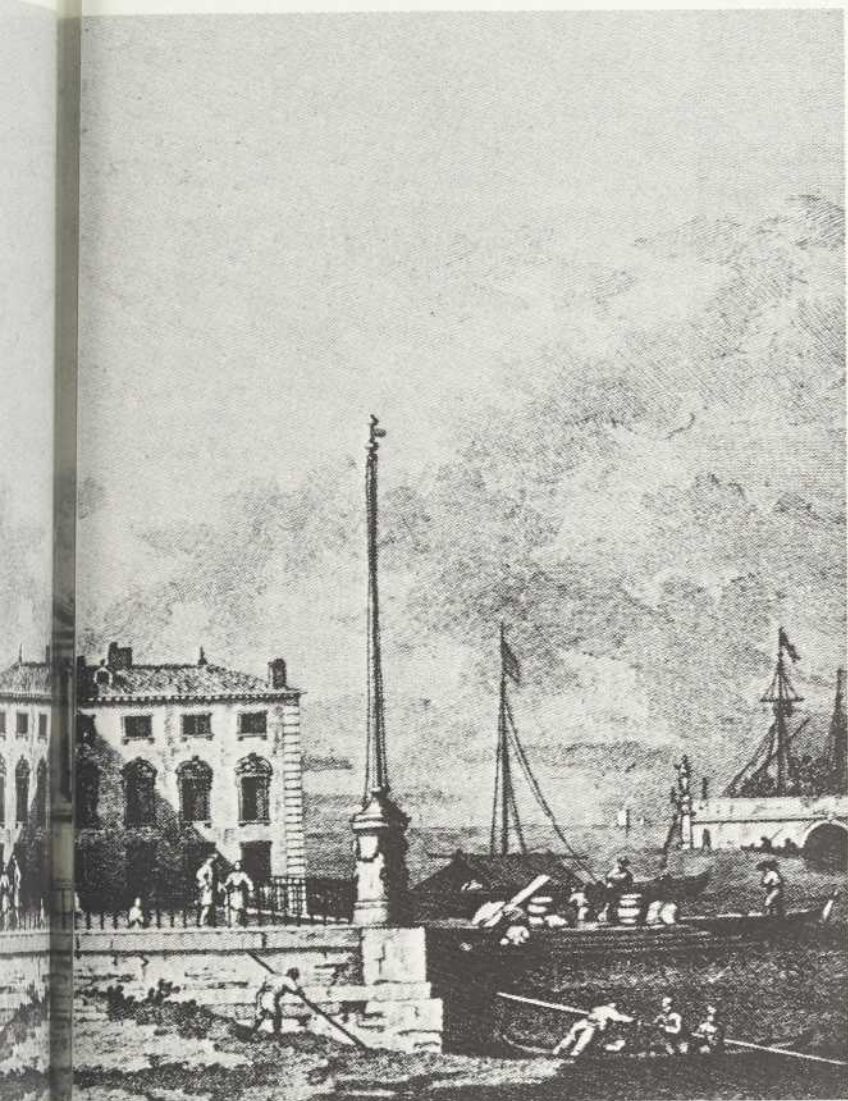
en bronze de Moïse et de saint Paul, qu'il avait commandées à Tiziano Aspetti⁵², est aussi sans doute l'auteur des autres: elles manifestent avant tout l'anxiété de faire "parler" la silencieuse "machine" palladienne.

Essayons d'interpréter l'ensemble des épigraphes, en tenant compte des remarques précédentes. Nous avons déjà décodé l'inscription placée dans la frise, la rattachant au *Templum Petri* et à la "réparation" des hérésies. Les deux temples auxquels se réfère ainsi l'inscription seraient l'*Ecclesia* — "restaurée" par grâce divine à Trente — et celui que Barbaro appelle "Temple sacré fait à l'image de Dieu, qu'est l'homme" dont la faute adamique a été "réparée" par le sacrifice du Christ⁵³. Et il nous semble que cette interprétation correspond beaucoup plus à la mentalité du commettant et à la finalité de l'oeuvre que celle proposée par Fagiolo qui voit dans l'inscription un commentaire sur la pénétration des façades et même une allusion aux oeuvres de Palladio — assimilé à Dieu! — comme "réparateur" de l'église de Sansovino⁵⁴. D'autre part, étant donné le caractère très particulier revêtu par le Concile de Trente pour le patriarche d'Aquilée, la référence au concile est en même temps une référence aux événements personnels. La façade prend, même dans les années où elle est érigée — Grimani espère, après 1563, que se rouvrent à lui les voies du cardinalat —, les caractères d'un ex-voto et d'une oeuvre propitiatoire.

La phrase ACCEDE AD HOC/NE DESERAS SPIRITUALE, placée sur les deux plaques des entrecolonnements majeurs se passe de commentaires sinon pour en noter la division en deux parties, l'une placée au-dessus de Moïse, l'autre au-dessus de saint Paul. Il en ressort une exaltation de la *Vita contemplativa* que Grimani semble défendre dans les dialogues de Paruta, provenant, remarquons-le, de discussions que l'auteur dit survenues lors des pauses au Concile de Trente⁵⁵. Et peut-être que la "guerre" à laquelle font allusion les deux autres plaques des entrecolonnements mineurs — NON SINE IUGI EXTERIORI/INTERIORIQUE BELLO —, se réfère directement aux adversités personnelles de Grimani et à son procès pour hérésie.

De leur côté, les figures de Moïse et de saint Paul — exécutées par Tiziano Aspetti après 1592, date du testament de Grimani — dominent les mots MINISTER UMBRARUM et DISPENSATOR LUCIS. Bien sûr, Paul avait écrit, dans son épître aux Corinthiens: "Templum Dei estis et Spiritus Sanctus habitat in vos", tout comme dans le *De harmonia mundi* Moïse et saint Paul sont donnés comme ceux qui révèlent, respectivement, la Loi divine et la Parole évangélique⁵⁶. Mais dans les inscriptions dictées par Grimani, il semble y avoir une opposition entre la lumière et l'ombre absolument étrangère à la tentative zorzienne de marier la *sapientia* mosaïco-égyptienne au Verbe incarné.

Remarquons enfin que les inscriptions placées sur les plaques de la façade forment un triangle qui se superpose à la composition palladienne. Ce triangle virtuel, que l'on obtient en réunissant les centres des plaques latérales, trouve son sommet supérieur dans l'aigle placé au centre d'un oeil circulaire, dans le tympan, entouré de l'inscription RENOVATIBUR. Et nous savons d'Albert le Grand et des bestiaires médiévaux — sans parler des emblèmes renaissants — qu'un



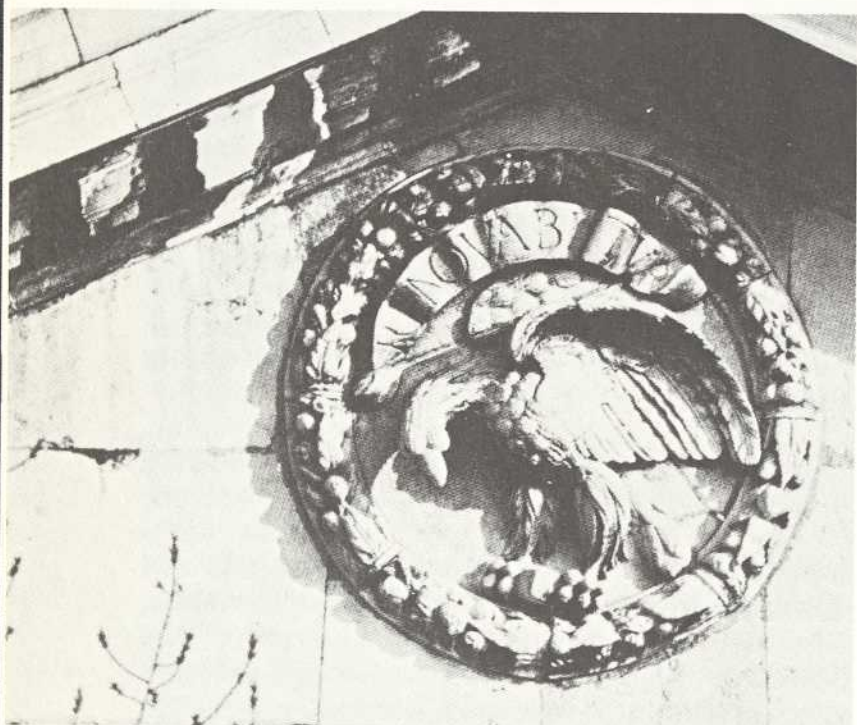
San Francesco della Vigna dans un paysage fantastique,

chie que rigoureusement définie par un code sévère, invoqué comme "statut de certitude"⁴⁴. Une architecture donc qui ne concède rien aux contenus étrangers à l'austère représentation de sa propre syntaxe, qui semble regarder de haut les inquiétudes des recherches italiennes de la seconde moitié du XVI^e siècle, et qui arrive même à synthétiser celles-ci dans une apologie de la parfaite "sphéricité" de l'*imago mundi*. Et c'est à l'intérieur de cette synthèse que "l'absence de préjugés" et les infractions de Palladio dans les années soixante et soixante-dix doivent être évaluées, sans concession pour les lectures "expressionnistes" qui, en réalité, en appauvrissent le sens.

Revenant maintenant à San Francesco della Vigna, il ne faut pas négliger la nouveauté qu'elle représente à cette époque pour Venise. Le "nouvel usage" s'inscrit dans un contexte urbain

des sens de l'aigle est la *renovatio vitae*⁵⁷. Comme s'il s'agissait de synthétiser le "programme parlant" de la façade, l'aigle, avec ses promesses de rénovation spirituelle et de résurrection, rend explicite ce que la *mathesis* palladienne ne pouvait — ni ne voulait — exprimer. Dans cette *mathesis* est enfermée une des plus orgueilleuses affirmations d'autonomie de l'architecture italienne de la seconde moitié du XVI^e siècle. Dans un langage suprahistorique, son *ars combinatoria* parle d'idéaux qui appartiennent seulement à l'univers de la représentation, mais à l'intérieur de cette "machine" s'inscrivent les mots que nous avons essayé de déchiffrer. Ils forcent cette machine à une éloquence qui lui est étrangère, ils rendent évident un conflit, ils imposent à la structure architectonique une logique appartenant à une autre langue.

Et au sommet, un aigle.



Détail de la façade palladienne de San Francesco della Vigna: l'aigle avec l'inscription "renovabitur", photo M.E. Smith, Venise.

La longue histoire de l'église franciscaine se clôt sur un autre signe de *renovatio*, dont les contenus sont très éloignés de ceux exprimés par la *renovatio* souhaitée par Zorzi ou Gritti, superposé à la catharsis visuelle poursuivie par l'*artificium* palladien: un signe exposé dans un "ciel" vénitien sur lequel pointeront bientôt des nuages qui rendront ce signe manifestement anachronique.

Nous remercions les auteurs ainsi que l'éditeur de nous avoir autorisés à traduire et à publier un chapitre de *L'Armonia e i conflitti*. Nous remercions également le Centre Canadian d'Architecture d'avoir mis à notre disposition le texte italien.

Traduit de l'italien par Giovanni Calabrese

N O T E S

- Paschini, P., "Tre illustri prelati del Rinascimento. Ermolao Barbaro, Adriano Castellesi, Giovanni Grimani", in *L'eteranum*, XXIII, Rome, 1957, p. 176 et suivantes; Laven, P. J., "The 'Causa Grimani' and its Political Overtones", in *Journal of Religious History*, IV, 1966-67, p. 199.
- Paschini, P., *ibid.*, p. 189. Après la réhabilitation, l'empereur envoie des félicitations à Grimani, et le cardinal de Lorraine, qui avait déjà appuyé le patriarche, écrit au pape lui demandant de nouveau le chapeau de cardinal pour Grimani. Voir Carcereri, L., *Giovanni Grimani patriarca d'Aquileia imputato di eresia ecc.*, Rome, 1907, p. 79-81.
- Laven, P. J., *ibid.*, p. 203. Même dans les années ultérieures, Grimani, qui fera face à de nouveaux problèmes, ne réussira pas à obtenir le chapeau de cardinal.
- Paschini, P., "Il mecenatismo artistico del Patriarca Giovanni Grimani", in *Studi in onore di Aristide Calderini e di Roberto Paribeni*, Milan, 1956, p. 851-862.
- Frey, K., *Il carteggio di Giorgio Vasari, dal 1563 al 1565*, Arezzo, 1941, p. 201.
- Körte, W., *Der Palazzo Zuccari in Rom*, Leipzig, 1935, p. 71-72.
- Mostra dei disegni dello Zuccari*, sous la direction de John Gere, Florence, 1966, p. 7-8 et 33 (fiche 41). En outre: Borghini, R., *Il riposo*, Florence, 1584, p. 570-71.
- Selon Walter R. Rearick ("Battista Franco and the Grimani Chapel", in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 1959, p. 129), Zuccari arrive à Venise au printemps 1562; selon Rodolfo Pallucchini (*Per la storia del manierismo a Venezia*, Milan, 1981, p. 63), il vient une première fois à Venise en 1561, une deuxième fois en 1564.
- Claudio Strinati ("Gli anni difficili di Federico Zuccari", in *Storia dell'Arte*, 21, 1974, p. 85 et suivantes) croit apercevoir la présence de Taddeo Zuccari dans les cartons.
- La *Conversion de la Madeleine* est déjà détruite au début du XVIII^e siècle, mais voir le dessin Uffizi 11 036 avec la composition générale ainsi que les dessins Uffizi 11 093 et 11 097 publiés par Rearick. Voir en outre le dessin 88 du Kupferstichkabinett de Munich, attribué par Rearick à Aliprando Caprioli ("Battista Franco", cité, p. 135 note 115). Enfin, *Mostra dei disegni*, cité, p. 36, et Collobi Raghianti, Licia, *Il libro de' Disegni del Vasari*, I, Florence, 1974, p. 148.
- Pinelli, A., "La maniera: definizione di campo e modelli di lettura", in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, Deuxième partie, vol. II, I, Turin, 1981, p. 169-181. Voir aussi Dolce, Lodovico, *Il dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*, Venise, 1557, et le commentaire de Paola Barocchi sur ce traité dans *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, I, dirigé par P. Barocchi, Bari, 1960, p. 433-493.
- Cf. Rearick, W.R., *Tiziano e il disegno veneziano del suo tempo*, Florence, 1976, p. 154 et fig. 88; Gaston, R.W., "A drawing by Battista Franco and its Venetian Context", in *Art Bulletin of Victoria*, 18, 1977, p. 25-32. Les trois dessins en question se trouvent à Florence (UF, 1802), à Paris (collection privée) et à la National Gallery of Victoria (Melbourne).
- Pour ce qui est des transformations subies par la chapelle Grimani au XIX^e siècle, cf. Rearick, W. R., "Battista Franco and the Grimani Chapel", cité, p. 138.
- Collaboration qui d'ailleurs se répète, notamment dans un théâtre (disparu) fait pour la Compagnia della Calza degli Accesi (1564-65). Cf. Vasari, *Le vite*, éd. de Licia et Carlo L. Raghianti, Milan, 1978, IV, p. 274. À propos du théâtre palladien, voir: Olivato, L., "Il luogo del teatro palladiano per gli 'Accesi'", dans (coll. sous la direction de L. Puppi) *Palladio e Venezia*, Florence, 1982; Foscarini, A., "Ricerche sugli 'Accesi' e su 'questo benedetto teatro' costruito da Palladio in Venezia nel 1565", dans *Notizie da Palazzo Albeni*, VIII, I, 1979, p. 68-83; et Zorzi, L., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, 1977 (2^e éd.), p. 251.
- Cela n'empêche pas qu'il y ait eu entre les deux artistes des rapports d'amitié, cf. Vasari, *Le vite*, cité, IV, p. 274-275.
- Sur le passage de la religiosité civique du Quattrocento à la pratique dévote d'après le Concile de Trente, voir les fines remarques de Ginzburg, C., et Prosperi, A., *Giochi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Turin, 1975, p. 183 et suivantes.
- "De pietate (...), nemo denique qui templorum et aedium sacrarum ornamenta accuratius, maiorive sumptu, et impensa procuravit. Declarant hoc ad D. FRANCISCI magnificentissime illius aere erecta frons, et pro vestibulum (...), declarant denique ex testamento multis templis legatae pecuniae" (Paulino, Fabio, *In funere Ill. mi et Rev. mi Joannis Grimani Patriarchae Aquileiensis Oratio, in divi Marci aede ecc.*, Venetiis, apud Georgium Angelerium MDXCIII, p. 14-15).
- Sur les condamnations des deux livres de Zorzi, cf. Vasoli, C., *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Naples, 1974, p. 229 note 249; Vicentini, U., "Francesco Zorzi OFM teologo cabalista (1453-1540)", dans *Le Venezie Francescane*, XXIV, I, 1957, p. 38 et suivantes; en outre, Rotondò, A., "La censura ecclesiastica e la cultura", in *Storia d'Italia Einaudi*, V, "I documenti", 2, Turin, 1973, p. 1436-38 et 1456-57.
- Fr. Sixti Senensis O.P., *Bibliotheca Sancta*, Venise, 1566; Bellarmini, Ruberti, "Disputationes de controversiis christianae fidei" (1587) in *Opera Omnia*, IV, Naples, 1858, p. 36 et suiv.
- Wittkower suit ici la lecture de G. Selva ("Tempio di San Francesco della Vigna", dans Cicognara, L., Diedo, A., et Selva, G., *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, II, Venise, 1840, p. 17).
- Palladio, *I Quattro Libri*, (Venise, 1570), éd. de Licisco Magagnato, Milan, 1980, préambule au quatrième livre, p. 249-250. Voir aussi à ce propos Barbieri, G., "La strategia della regola vivente: I Quattro Libri dell'Architettura di Andrea Palladio", dans (coll.) *Andrea Palladio. Il testo, l'immagine, la città*, Milan, 1980, p. 35-41.
- Wittkower, R., *Principi architettonici*, Turin, 1964 (éd. originale anglaise, Londres, 1949), p. 88 et suiv.; *id.*, "Le chiese di Andrea Palladio e l'architettura veneta", dans (coll.) *Barocco europeo e barocco veneziano*, Florence, 1962, p. 77-87. La thèse de Wittkower a été contestée, de manière insatisfaisante, par R. Pane ("Andrea Palladio e l'interpretazione dell'architettura rinascimentale", dans *Venezia e l'Europa*, actes du XVIII^e Congrès international d'histoire de l'art, Venise, 1956, p. 408-412), par W. Timofiewitsch (*Die sakrale Architektur Palladios*, München, 1967) et par D. Gioseffi ("Palladio e l'antico", in *Bollettino del CISA*, XV, 1973, p. 52-55). Voir aussi Ray, S., "Palladio, la prospettiva e gli antichi. In margine alle facciate delle chiese", dans *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XVII-XIX, 97-114, p. 95-104.
- Cf. Puppi, L., *Andrea Palladio*, II, Milan, 1973, *passim*.
- Ackerman, J. S., *Palladio*, Turin, 1972 (éd. originale anglaise, Harmondsworth, 1966), p. 69.
- À ce propos, cf. Frommel, C.L., "Palladio e la chiesa di San Pietro a Roma", in *Bollettino del CISA*, XIX, 1977, p. 107-124.
- L'hypothèse de R. Pane (*Andrea Palladio*, Turin, 1961, p. 292 note 9), selon laquelle Palladio aurait eu l'intention de démolir le palais appartenant à Gritti mais loué alors à la nonciature, n'est pas vérifiée.
- L'identification du dessin RIBA (Royal Institute of British Architects, Londres) VII, 23v comme étude palladienne pour la façade, donnant sur le Bacchiglione, du palais Piovene all'Isola, est faite dans l'essai de Burns, H., "Suggerimenti per l'identificazione di alcuni progetti e schizzi palladiani", in *Bollettino del CISA*, XXI, 1979, p. 113-140 (en particulier, p. 130-133).
- Qu'il suffise de mentionner l'article de Levi, B., "Michelangelo e Palladio", in *Bollettino del CISA*, VI, 1964 p. 13-28. Sur les rapports entre Palladio et Michel-Ange, plus prudent est l'essai de Puppi, L., "Prospetto di palazzo e ordine gigante nell'esperienza architettonica del '500", in *Storia dell'Arte*, 38-40, 1980, p. 267-275.
- Wittkower, R., *Principi architettonici*, cité, p. 88 et suiv.; Bruschi, A., *Bramante architetto*, Bari, 1969, p. 237-241; Frommel, C. L., "Palladio e la chiesa di San Pietro a Roma", art. cité, p. 108 et p. 122-123. Sur le thème de l'intersection des façades chez Palladio, voir aussi Fagiolo, M., "Le facciate palladiane: la progettazione come proiezione sul piano di spazi dietro spazi", in *Bollettino del CISA*, XX, 1978, p. 47-70; *id.*, "Principii prospettico-compositivi dell'architettura di Palladio" *ibid.*, p. 307-328. En outre: De Angelis D'Ossat, G., "I Sangallo e Palladio", in *Bollettino del CISA*, VIII, 1966, p. 43-51 (en particulier, p. 49); et Puppi, L., *Andrea Palladio*, cité, notamment p. 323.

30. Di Giorgio Martini, Francesco, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, aux soins de Corrado Maltese, Milan, 1967, table 38, p. 90-91 et p. 260.
31. Cf. Puppi, L., *Scrittori vicentini di architettura del secolo XVI*, Vicence, 1973, p. 71 note 233.
32. Selon Promis, le manuscrit de la bibliothèque Saint-Marc est une copie du manuscrit Saluzziano, même s'il y a entre eux quelques différences. Cf. Parronchi, A., "Sulla composizione dei trattati attribuiti a Francesco di Giorgio Martini", in *Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere la Colombaria*, XXXVI, 1971, p. 165-230.
33. Ce dessin a été exclu par Burns des étapes palladiennes pour San Francesco della Vigna en raison d'une échelle de grandeur gravée dans la feuille (invisible sur photo) qui donne un largeur de 61 pieds pour toute la façade, clairement inspirée, ainsi que l'a remarqué Gioseffi, de l'Arc de Trajan d'Ancône. Cf. Burns, H., dans (collectif) *Andrea Palladio 1508-1580. The Portico and the Farmyard*, Londres, 1975, p. 135, fiche 244; Gioseffi, D., "Palladio e l'antico", art. cité, p. 50 et suiv. Récemment, D. Lewis (*The Drawings of Andrea Palladio*, Washington, 1981, p. 184-5) a proposé de voir dans les mesures gravées sur la feuille non pas une échelle de grandeur, mais des modules, réinscrivant ainsi le dessin dans le cheminement du projet pour San Francesco della Vigna. Burns (communication orale) maintient cependant sa position.
34. Gioseffi, D., "Palladio e l'antico", art. cité, p. 54.
35. Que Burns interprète comme une solution pour la culée du pont du Rialto; cf. "I disegni", in (collectif) *Palladio*, catalogue de l'exposition à la basilique de Vicence, Milan, 1973, p. 153; *id.*, *Andrea Palladio 1508-1580*, cité, p. 126, fiche 223.
36. Heydenreich, L., et Lotz, W., *Architecture in Italy 1400 to 1600, Harmondsworth*, 1974, p. 308.
37. C.A. Isermeyer ("La concezione degli edifici sacri palladiani", in *Bollettino del CISA*, XIV, 1972, p. 108) remarque que le visiteur, passant le portail palladien, "ne croit pas entrer dans une église, mais seulement dans un espace situé sous elle; la façade se dresse au-dessus de cet espace comme un monument ou bien (...) comme un cadre architectural. Si, ensuite, le visiteur franchit le seuil, il est surpris de se retrouver en un si haut et large intérieur." Selon S. Wilinski ("La finestra termale nelle chiese de Andrea Palladio", *ibid.*, p. 332), repris par M. Fagiolo ("Palladio e il significato dell'architettura", *ibid.*, p. 37), le demi-cercle placé au-dessus du portail "comporte des rayons qui rappellent le lever du soleil", faisant ainsi allusion à la lumière symbolique gardée à l'intérieur de l'église. Évidemment, nous ne pouvons que répéter ici notre méfiance à l'égard de pareilles lectures impressionnistes.
38. Cf. Cevese, R., "L'opera del Palladio", in *Palladio*, catalogue de l'exposition de Vicence, cité, p. 87.
39. Sur l'attitude de Palladio par rapport à l'Antiquité, voir les récentes contributions: De Angelis D'Ossat, G., "Invito allo studio dei 'Disegni delle antichità'", in *Bollettino del CISA*, XXI, 1979, p. 41-53; Oechslin, W., "Il rapporto di Palladio con l'antichità rispetto agli interessi di antiquario e di scienziato", *ibid.*, p. 55-81; Fancelli, P., "Palladio e la romanità repubblicana", *ibid.*, p. 83-99; *id.*, *Palladio e Praeneste. Archeologia, modelli, progettazione*, Rome, 1974; Lewis, D., *The Drawings of Andrea Palladio*, cité, *passim*.
40. Frommel ("Palladio e la chiesa di San Pietro a Roma", art. cité, p. 108) pense que Palladio a vu à Rome, au cours d'un de ses voyages, le modèle en bois de la nouvelle cathédrale de Carpi, conçue par B. Peruzzi en 1513-14 env., et le dessin pour la façade de la Sagra de la même ville.
41. Palladio, *I Quattro Libri*, cité, p. 252.
42. Cf. Bertotti Scamozzi, O., *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, IV, Vicence, 1783, p. 28 note 2. Francesco Muttoni écrit, de la façade de San Francesco della Vigna: "Digne (...) de louange et d'admiration, cette façade d'ordre composite..." (*Architettura di Andrea Palladio vicentino di nuovo ristampata (...) con le osservazioni dell'architetto N.N.*, IV, Venise, 1743, p. 17. Voir aussi Visentini, Antonio, *Trattato delle diligenti osservazioni fatte sopra le fabbriche d'Andrea Palladio Visentino* (avant 1762) (inédit conservé à la bibliothèque Museo Correr, Venise).
43. Cf. Bruschi, A., *Bramante architetto*, cité, p. 463 et suiv. et p. 986 et suiv. L'auteur, qui avance cependant des hypothèses que nous ne pouvons partager, situe l'architecture de Palladio loin de celle de Bramante et proche de celle de Sansovino ("Bramante, Raffaello e Palladio", in *Bollettino del CISA*, XV, 1973, p. 69-87). Le même auteur est re-
- venu toutefois sur ses hypothèses dans "Roma antica e l'ambiente romano nella formazione del Palladio", *ibid.*, XX, 1978, p. 9-25.
44. Sur la stabilité de l'*ordo universalis*, cf. Speroni, Sperone, "Discorso primo del modo di studiare", in *Opere tratte da manoscritti originali*, II, Venise, 1740, p. 496. Sur ces thèmes, voir, en plus des ouvrages fondamentaux, de Cassirer, Ernst, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Berlin-Leipzig, 1927, et de Spitzer, Leo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963; Barbieri, G., "Co'l giudicio, e con la mente esperta: l'architettura e il testo", in (coll.) *Andrea Palladio. Il testo*, cité, p. 19-21. Pour relire les aspects "logiques" de l'architecture palladienne, cf. Vasoli, C., *La dialettica e la retorica dell'umanesimo*, Milan, 1968. Une lecture des oeuvres de Palladio d'après la rhétorique du Cinquecento est tentée dans Battisti, E., "Un tentativo di analisi strutturale del Palladio tramite le teorie musicali del Cinquecento e l'impiego di figure retoriche", in *Bollettino del CISA*, XV, 1973, p. 211-232.
45. Sur la marginalité des oeuvres palladiennes par rapport à la *forma urbis* de Vicence, cf. Barbieri, F., "Immagini di Vicenza cinquecentesca e palladiana", dans (coll.) *Andrea Palladio. Il testo*, cité, p. 141-153. Sur le rôle joué par l'architecture de Palladio à Venise, cf. Huse, N., "Palladio am Canale Grande", in *Städte Jahrbuch*, 7, 1979, p. 61-99. Sont encore pertinentes au propos les remarques de Lotz, W., "Riflessioni sul tema 'Palladio urbanista'", in *Bollettino del CISA*, VIII, II, 1966, p. 123-127.
46. Cf. Cozzi, G., *Repubblica di Venezia e Stati italiani. Politica e giustizia dal secolo XVI al secolo XVII*, Turin, 1982, p. 142-145.
47. *Ibid.*, p. 145 et suiv.
48. Cf. Tucci, U., *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento veneziano*, Bologne, 1981; sans oublier Braudel, Fernand, "La vita economica di Venezia nel secolo XVI", dans (coll.) *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Florence, 1958, p. 81-102, et les essais recueillis par B. Pullan dans *Crisis and Change in the Venetian Economy in the 16th and 17th Centuries*, Londres, 1968.
49. Bouwsma, W. J., *Venice and the Defense of Republican Liberty, Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley et Los Angeles, 1968 (trad. ital. Bologne 1977, p. 107).
50. Cf. *ibid.*, p. 119 et suiv.
51. Cf. Huse, N., "Palladio am Canale Grande", art. cité, p. 91.
52. Voir son testament rédigé le 29 août 1592 (Archivio di Stato, Venise, Notarile, De Maffei Vittore, n° 396, cité dans Zorzi, G., *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Vicence, 1967, p. 32).
53. Barbaro, Daniele, *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati*, Venise, 1556, p. 63. En ce qui concerne les inscriptions placées sur la façade de San Francesco della Vigna, cf. Martinelli, Domenico, *Il ritratto di Venezia*, Venise, 1684, p. 186-187; Degli Agostini, Giovanni, *Notizie storico-critiche intorno alla vita e le opere degli scrittori veneziani*, II, Venise, 1754, p. 347; Temanza, Tommaso, *Vita di Palladio*, Venise, 1762, p. LII; Tassinio, Giuseppe, *Curiosità veneziane*, Venise, 1863, p. 285; Moschini, Giannantonio, *Guida per la città di Venezia*, I, Venise, 1815, p. 55 note 3; Sparrow, J., *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge, 1969, p. 45; Vicentini, U., "Jacopo Sansovino e Francesco Zorzi", in *Le Venezie Francescane*, XXI, 1-2, 1954, p. 46 et suiv.
54. Cf. Fagiolo, M., "Contributo all'interpretazione dell'ermesismo in Palladio", in *Bollettino del CISA*, XIV, 1972, p. 367-368.
55. Cf. Paruta, Paolo, *Della perfezione della vita politica*, I, Venise, 1579 (écrit en 1572), p. 139 et suiv.
56. Zorzi, Francesco, *De harmonia mundi*, Venise, 1525, cc. 2r-4v; Vasoli, C., *Profezia e ragione*, cité, p. 242 et suiv.
57. Martinelli (*Il ritratto di Venezia*, cité, p. 187) rattache l'aigle et l'inscription qui l'entoure aux paroles de David: "renovabitur ut Aquila iuventus tua" (Psaume CII, 5). Sparrow (*Visible Words*, cité, p. 43 et note 2), qui reprend cette interprétation, rappelle que le texte du psalmiste est aussi inscrit sur la tombe érigée par le cardinal Peretti (Sixte V) pour Nicholas IV à Santa Maria Maggiore à Rome en 1574 (cf. Lanciani, Rodolfo, "Il mausoleo di Nicolò IV", in *Ausonia*, I, 1906, p. 96-99). Wilinski ("La finestra termale", art. cité, p. 330) voit à tort dans l'oiseau un pélican qui nourrit ses petits avec son propre sang.

This article is a translation of the last chapter of *L'Armonia e i conflitti* by Antonio Foscari and Manfredo Tafari, published in 1983 by Einaudi (Torino). Subtitled "La Chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500", the work traces the history of this 16th century Venetian church (originally built in the 13th century). However, it is not mainly concerned with architecture. While following the different stages of construction of San Francesco della Vigna — from Jacopo Sansovino's plans, to Battisto Franco's and Federico Zuccari's frescoes and Andrea Palladio's facade — the authors weigh the influence of the socio-political context of contemporary Venice on this architectural work. Thus, the Church of San Francesco della Vigna appears to be the result of a series of choices and conflicts (this analysis would however apply, mutatis mutandis, to the whole of Renaissance urbanism) related to the situation of Venice: after the defeats of the beginning of the century, its search for a new splendour of which architecture should give evidence following the "renovatio urbis" policy of Doge Andrea Gritti and inspired by the philosophy of Francesco Zorzi who, in 1535, wrote a "memorial" on the new church; the mentality of Venetian patricians; the conflicts undermining the unity of the ruling class and those within religious orders; generally, the Counter-Reformation movement and the Trentino Council. Interrogating architectural documents as well as philosophical texts and archives, *L'Armonia e i conflitti* reconstitutes a global as well as detailed history. The last segment, published here, examines the relationships — or lack of relationships (since the architects, from Sansovino to Palladio, changed status) — between the message Giovanni Grimani, Patriarch of Aquila, wanted to leave on the church of San Francesco della Vigna and the formal "macchina" of the Palladian facade.

CECI
TUERA
CELA

THE FATE OF A NOTION

BY ROBERT GRAHAM

It occurs often enough that some notion, enclosed as a figure, brought forth for a specific occasion and bound to a particular moment, is plucked up by others, bent and stretched, accumulates and develops further meanings and applications, and is eventually received so battered and misshapen that we can only wonder what possible use it may have remaining for anyone.

Such a one is the division and opposition between architecture and the printing press as first described by Victor Hugo in the second chapter of Book V of the eighth and subsequent editions of his *Notre-Dame de Paris* (1832), more commonly known in English as *The Hunchback of Notre Dame*.

In a complete digression from the narrative course, Hugo pauses in this chapter (entitled *Ceci tuera cela, or This Will Kill That*) to elaborate a thesis on the rise of publication over building as the major domain of signifying activity. "... we may sum the matter up as follows: that architecture, up to the fifteenth century, was the chief register of humanity; that during this interval, no thought of any complexity appeared in the world that was not built into an edifice; that every popular idea, as well as every religious commandment, had its monument; that human nature, in short, had no thought of importance that it did not write in stone."¹ But in the fifteenth century, "To the stone letters of Orpheus are to succeed Gutenberg's letters of lead."²

Emboldened by the threat to the physical structures of medieval Paris, Hugo claimed that architecture was not only devalued, but dead.³ For Hugo, what was lost was the building's, and especially the cathedral's, capacity to evoke social oceanic feelings of continuity, connection and submission. In the transformation from an organic society to an organized one, from the authority of dogma to the authority of fact, the press replaced the edifice as the primary means of inculcating social allegiance and transmitting the messages and commands of power.

During this century, Hugo's insight (which, as proposition: the building is a book; always risks triteness), has proved fertile ground for comment and extension. Frank Lloyd Wright acknowledged its strong influence and saw in Hugo's declamation the triumph of the Machine over Craft.⁴ For Roland Barthes, "Hugo shows, in a rather modern way, that he understands the monument and the city truly as a kind of writing, as an inscription by man in space. Hugo's chapter is dedicated to the rivalry between two writings, the writing with stone and the writing on paper."⁵ Ayn Rand held Hugo to be the supreme Romantic novelist and, in *The Fountainhead*, posited an heroic architect against a pandering populist press, thus, in a peculiar inversion, making architecture (the most communal of the arts), an emblem of personal expression. (I am told that some young architects now comport

with Rand's model of Howard Roark: we can expect a few unspeakable practitioners).

It is in the work of the political economist and communications historian Harold Adams Innis that the antinomy seems drawn out most suggestively. In both explicit citation of Hugo and in other references to the opposition, Innis portrays the turning and reversing variety, in cycles of both short and long duration, of the compound unity and binding tension between writing and building. Innis displays the "conjugant variability" of the two modes as having three types of operational dynamic: first, as *conflict*, the success of one is at the direct expense of the other — a zero sum situation. Second, as *collaboration or collusion*, the media overlap to repeat and reinforce a shared message.⁶ And third, as *complement*, each occupies the negative space of the other to compensate for the inadequacies of specialization.

Although Innis considered the ascendancy of the skyscraper to diminish the power of Hugo's prophecy⁷, Hugo prefigures Innis in his concern for the modal hegemonies of knowledge and the imbalance, dislocation and destructive amnesia they provoke. While Hugo flourished a hundred and fifty years past and Innis died some thirty years ago, I believe that the binary opposition of writing/building retains some revelatory capacity as a tool for analysis and criticism. Again, Hugo: "In the days of architecture it [thought] transformed itself into a mass of stone, and took forcible possession of an age and place. Now it is turned into a flock of birds, winging its way in all directions, and occupying at the same time every corner of air and space."⁸ The present disembodying and vaporizing effect of dispersive, temporal media is mitigated by the physical experience of urban sites of habitation, festival, refuge and congress. The textual nature of architecture goes beyond its surface legibility, and encompasses the narratives which rest behind, beneath and pass through the built structures and which make buildings appear vital.

Mutual interpenetration and shifting co-ordination apply to several conceptual aspects of the junction formed by writing and building. I would like to sketch briefly — offer a selection of vectors, really — the dynamics of three such conjuncts: at the law, memory and behaviour.

LAW AND CUSTOM

The objective tendency of the Enlightenment, to wipe out the power of images over man...⁹

Theodor Adorno

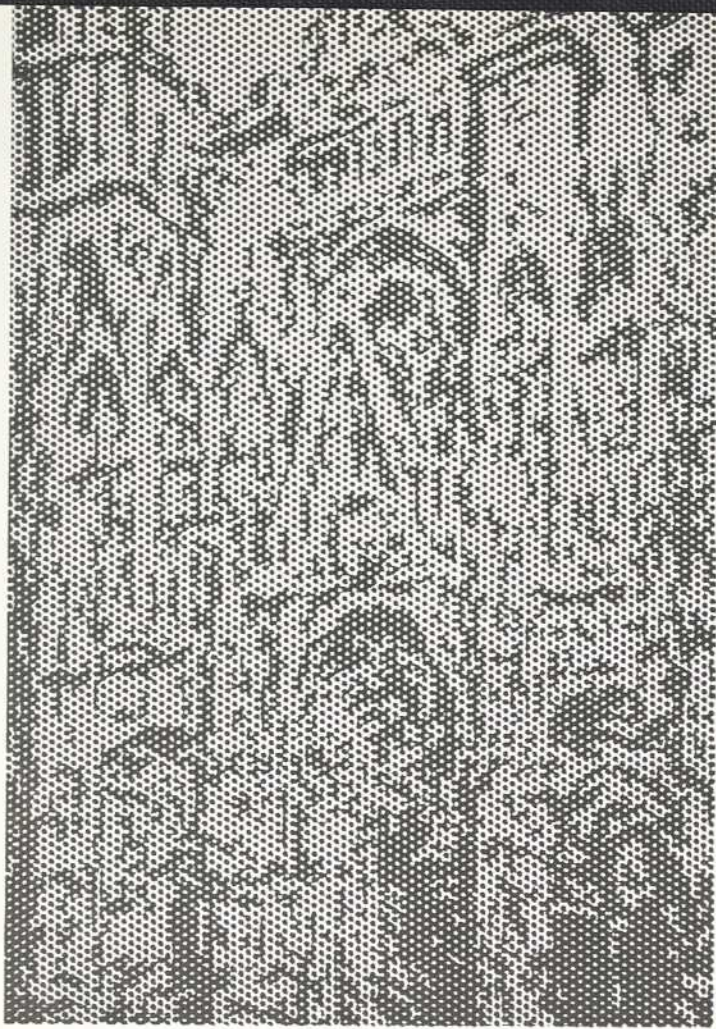
We concede too much to any force if we presume its total competence and omnivorous efficiency. Directions and tendencies are only that: they may carry along in their flow quite differing elements; contain counter currents and residual matter. As post-Enlightenment creations, Western societies are assumed to be governed by

laws set in books. Legislative documents are considered to determine the rules and procedures for the exercise of power and, as such, are the recognized medium of power. It would be futile and bloody to storm Parliament in an attempted *coup d'état*: possession of the Parliament Buildings is not sufficient definition of authority. It is necessary to steal the Constitution (as, some suggest, is precisely what happened in Canada). Governments are clearly more susceptible to forcible insurrection when their written constitutions are weak, and power is identified as occupying a specific, hallowed or strategic seat, which must then be physically guarded.

If, as Hobbes remarked, it is in the silence of the law that the liberty of the citizen is found, it is in that same silence that extra-constitutional powers and influences are exerted. The sanctuary of silence is also the arena for unregulated forces to struggle and emerge. The negative space of the law (that region defined by the law's boundaries but unoccupied by it), provides a free zone for rising, competing capacity. Large architectural projects are a manifestation of the concentration of administrative and economic power required to build, and the desire (or felt necessity) to display that same power.

The development of the skyscraper is concomitant with the transformation of the contemporary corporation. As Adolf Berle and Gardiner Means pointed out in their classic 1932 study *The Modern Corporation and Private Property*, the traditional logic of personal property could no longer encompass the new concept of the corporation where ownership and control had become separated. "The rise of the modern corporation has brought a concentration of economic power which can compete on equal terms with the modern state."¹⁰ Like Cardinal Wolsey and his Hampton Court, the new corporation and skyscraper were sure to attract sovereign attention.

Massive government building programs, such as those of the New Deal or of the Trudeau era, are attempts to increase state presence by colonizing the nation with structures with which the government will be associated. Peppering the countryside with new construction is a response to the limitations of centralized administration. While governments monopolize book-law, they neglect the competing strategy of building at their peril. It becomes necessary for political administrations to be represented among the competing powers and to reinforce their abstract authority with local influence and focus. The administrations of corporations and governments come increasingly to resemble each other, and can exchange personnel with facility. In terms of the writing/building figure, this is a collusive stage, and is redeemed only by the increasing phenomenon of active public discussion in the planning of both private and government projects. Increased exposure and visibility have also increased scrutiny and participation.



Roy Lichtenstein, *Rouen Cathedral (Seen at Three Different Times of Day), Set IV*, 1969, oil and magna on canvas, 160 cm X 107 cm each (three panels), collection: Mr. and Mrs. Horace H. Solomon, New York.

Responding to an appeal from the editor of an architecture magazine for artists' comments on architecture, Les Levine offered the suggestion that architects and urban planners should become skilled in bribery — that the various government regulations administered by officials contribute to the fabric of building as much as metal, stone and glass do, and that designers should learn to manipulate that aspect, too.

Robert Moses knew this lesson intuitively. He began his career working in the New York State legislature and became known as the best bill drafter in Albany, eventually writing and getting passed a law establishing the office of Park Commissioner, which included the power of appropriation defined in what was then an obscure way.¹¹ He saw that he was appointed to this position, and spent the next several decades exercising an authority he himself had designed and realizing the massive building programs that that power permitted.

Levine's poetic cynicism and Moses' lived one underline the penetration of law within building. In an attempt to overcome the restraints by short-circuiting the dichotomy, Levine skirts the law and Moses becomes it. These are not so much solutions as illuminating strategies of avoidance.

MEMORY

Effect of writing and printing on other arts — tendency to destroy them — to preserve them but not to encourage active interest. Energies drained off in writing about art and architecture. Sculpture, painting, architecture flourished when existing as distinct interests absorbing energies of those concerned and not checked by writing and printing.¹²

H.A. Innis

Current cults of preservation appear to be entirely unaware of their own destructiveness. At best, the retention of certain past scales, volumes and spaces provides some intimation of earlier haptic perceptions. At worst, reno-

vational vandalism fraudulently strips structures of their auratic power and, like representative reproduction, displaces the folk experience of architecture with mediated studiedness.

Objects and buildings offer a temporal dimension in the manner in which they absorb and radiate memories. As carrier vehicles of the past, buildings display the layers and mixtures of a variegated history. As palimpsests, architectural records are unstable and unreliable — the data of accumulation is subject to uneven erasure and addition. While the drawings, plans and documents of architecture maintain constant and accurate information, buildings present a continuity which more closely resembles the durability of an oft-repeated story.

Buildings are the natural companions of an oral tradition. For just as architectural phenomena served as mnemonic devices in classical rhetoric,¹³ cities serve to remind and provoke the recalling of events and figures of communal memory.¹⁴

That which writing and printing preserve of architecture entirely lacks the experience of subsequent history. Renovation erases that experience by making everything "as good as new." Like collectors who shine their old bronzes, they remove all of the patina and much of the worth.

BEHAVIOUR

Once in East End London I witnessed an ageless episode: a mother calling from a window for her daughter to come in for tea and the daughter replying that she would come in, in a few more minutes please. What interested me in the exchange was that the mother was on about the fifteenth floor of a development highrise and the daughter was playing at least a hundred metres from the base of the tower. Both were shouting, of course, at the top of their lungs. They had brought to the development certain habits of house/street proxemics, which they maintained to the best of their energies, but it seemed clear that the effort to overcome the distances of their

new situation would probably force them to abandon the old ways. It remains one of the principal criticisms of modern architecture, that it suppresses certain traditional behaviours.

Architecture is a system of means which encourage or discourage possible functions. As such, behaviour is the content-meaning of architecture. "A building is never primarily a work of art. Its purpose, through which it belongs in the context of life, cannot be separated from itself without its losing some of its reality."¹⁵

If meaningful action can be considered as a text,¹⁶ then our behaviour and the functions we bring to architecture are the narrative-content of buildings. Narrative constitutes not only the chronological, diachronic coordinate of our lives (time inhabited), but also the synchronic, configurational aspect of our meeting in places.¹⁷ Narrative significance is both temporal process and the gathering together of elements from across space.

Narrators (fiction, non-fiction, film or book) present the observable activity and submerged interiority of behaviour-in-place. The late Erving Goffmann, phenomenologist of the gregarious body, would as soon cite a novel as a research study. Artists employ the environment, specific sites, ritual and taboo spaces or perform explorations of rooms with their bodies, in drawing from the potential of meaning found in locales.

Meanwhile, the last two decades have seen built public spaces overwhelmed by the construction of vast, commercial, quasi-public areas. Yet, it is the bane of developers that the loitering and illicit activity which was formerly found principally in parks and railway stations, is now occurring in their shopping centres and arcades. The privatization of public space results in the spontaneous and unorganized appropriation of those spaces by people seeking haven, satisfaction or a friend.

The conflict between writing and building is not essentially between media forms. The histori-

cally formed characters of the press and of architecture represent divisions of consciousness. Vaulting the partitions between disciplines implies the devaluation of such parochial, professional concerns as stylistics and art historical categorizations. The separate histories fold into general histories which then re-form analytical antinomies. While resolution is perpetually deferred, recognition of the basic, though shifting, unity of the opposition should discourage any zealous partisanship.

N O T E S

1. Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, (London: Dent, Everyman's Library, Ed. by Ernest Rhys, 1927), p. 171.
2. *Ibid*, p. 171.
3. For an excellent exposition on Hugo's thesis, for which I relied, see Levine, Neil, "The book and the building: Hugo's theory of architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste-Geneviève," in Middleton, Robin, ed. *The Beaux Arts and 19th century French Architecture*, (London: Thames & Hudson, 1982), pp. 138-173.
4. *Ibid*, pp. 140-41.
5. Barthes, Roland, "Semiology and Urbanism," in Bryan, J. and Sauer, R., eds., *VIA, Structures Implicit and Explicit*, (Philadelphia: Publications of the Graduate School of Fine Arts, Univ. of Pennsylvania, 1973), p. 155.
6. Innis, Harold Adams, *The Idea File of Harold Adams Innis*, (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1980), pp. 110-11.
7. Innis, p. 199.
8. Hugo, p. 171.
9. Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, (London: Verso, 1978), p. 140.
10. Berle, Adolf A. and Means, Gardiner C., *The Modern Corporation and Private Property*, (New York: Macmillan, 1932), p. 357.
11. Caro, Robert A., *The Power Broker*, (New York: Vintage, 1975).
12. Innis, p. 199.
13. See Yates, Frances A., *The Art of Memory*, (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1966).
14. "Aunt Julia, my father's aunt, lived to be eighty-eight, born and died here, never married, saw the fire on beacon hill for the battle of Trafalgar, always called it 'the New House'; that was the name they had for it in the nursery and in the fields when unlettered men had long memories... the house that was a century old when Aunt Julia was born." Waugh, Evelyn, *Brideshead Revisited*, (Harmondsworth: Penguin, 1962), pp. 316-7.
15. Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, (New York: Seabury Press, 1975), p. 139.
16. A paraphrase of the title of an important essay by Paul Ricoeur, see his *Hermeneutics and the Human Sciences*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), pp. 197-221.
17. *Ibid*, pp. 278-279.

L'opposition entre l'écrit et le construit a, depuis l'analyse qu'en a donnée Victor Hugo, souvent trouvé des applications dans divers champs de la critique culturelle. Cet essai voudrait montrer comment cette opposition reproduit, par analogie, les oppositions loi/coutume, mémoire/conservation et narration/espace. En dernière analyse, une chose au moins deviendra évidente, ces oppositions opèrent toutes comme unités complexes, indivisibles, mais irréconciliables.

Robert Graham is an art critic living in Montreal.



Claude Monet, *Cathédrale de Rouen, le portail et la tour d'Albane, plein soleil*, 1893, huile sur toile, 107 cm X 73 cm, collection: Musée du Louvre, Galerie du Jeu de Paume.

TRAVESTISSEMENTS

PAR RENÉ PAYANT

(...) mais vraisemblablement des raisonnements après tout importants pour son projet de construire et d'achever le Cône, des raisonnements de savants inconnus de moi mais qui s'occupaient de l'art de la construction; les termes: *architecte ou architecture*, il les détestait et il ne disait jamais: *architecte ou architecture*, et toutes les fois que je disais ces mots ou qu'un autre prononçait les mots: *architecte ou architecture*, il répliquait aussitôt qu'il ne pouvait entendre les mots *architecte ou architecture*, que ces deux mots n'étaient rien d'autre que des difformités verbales, des avortons qu'un être pensant ne saurait se permettre d'utiliser et je ne le faisais d'ailleurs jamais en sa présence puis, même ailleurs, je n'usais plus des mots *architecte et architecture*, Höller aussi s'était accoutumé à ne pas employer les mots *architecte et architecture*, nous ne disions toujours que *construction ou bien art de la construction*: que le terme *construire* était l'un des plus beaux qu'il soit, nous le savions depuis que Rothamer avait parlé à ce sujet (...)

Thomas Bernhard, *Corrections*, Gallimard, 1978, pp. 15-16.

Même si je me limiterai ici à n'en commenter principalement que quelques-uns, il faut rappeler que les rapports entre la peinture et l'architecture sont fréquents tout au long de l'histoire et qu'ils ont connu des modalités et des fonctions diverses. Mes rappels historiques ne visent nullement à en faire l'histoire; ils me permettront plutôt de réfléchir sur une iconographie récurrente dans la peinture actuelle. Il n'y a cependant pas que les problématiques relatives à l'iconographie, mais aussi les cas où l'architecture devient un système régulateur qui donne un sens à l'agencement des éléments. Par exemple, lorsqu'une forme architecturale contient la répartition des parties du corps humain¹, ou que l'architecture donne une dimension iconique à un texte en réglant la distribution de ses éléments référentiels et l'élaboration de son argumentation, comme on en trouve une belle application dans le traité sur la peinture de Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura* (1590). On analyserait alors dans de tels cas la fonction structurante et la portée idéologique du modèle architectural choisi.

Pour le moment, je m'en tiendrai à des cas plus simples: ceux que la production picturale qu'é-

bécoise des dernières années donne à voir et à penser. C'est donc dire que nous n'occuperons qu'un versant de la question, négligeant temporairement l'insertion de la peinture dans un ensemble architectural. Il y aurait beaucoup à dire des rencontres tentées entre l'architecture et la peinture. Plus que d'intégration intelligente et efficace, il s'agit la plupart du temps d'adjonctions banales ou de compléments incohérents. Les intérieurs publics sont remplis de tableaux (et de sculptures) qui se dressent sans dialogue avec leur environnement. Les meilleures réussites sont probablement les grands trompe-l'oeil d'architecture que l'on rencontre depuis quelques années sur des murs d'édifices urbains. Cependant, l'opération généralement en vigueur reste la simple juxtaposition².

Il y a d'autre part l'inclusion de formes architecturales dans la peinture. Je dis bien *l'inclusion* de formes architecturales et non leur présence exclusive. Autrement dit, la présence/présentation d'une forme architecturale au sein d'un contexte de nature différente. Co-présence d'éléments hétérogènes dont il faudra analyser et commenter la modalité et les effets. Il ne s'agit donc pas de la peinture de paysage, urbain ou autre, ni du dessin d'architecte qui souvent isole la forme architecturale de tout contexte pour la donner à comprendre³. Donc, encore et autrement dit, pas de forme architecturale située réalistement, en contiguïté et continuité spatiales et logiques avec un contexte référentiel, ni isolément idéal où l'abstraction dématérialise en quelque sorte les formes pour donner à lire la logique des relations et l'efficacité (la virtuelle rentabilité: fonctionnelle, économique, idéologique, etc.) de la proposition réalisée. Il s'agira plutôt d'une forme architecturale greffée, confrontant par conséquent son lieu, le propre de son lieu, à d'autres organisations de l'espace. Confrontation qui révèle la spécificité de l'architecture, l'arbitrarité de ses règles de constitution⁴ et l'artificialité que représente son retrait du contexte de sa réalisation. La forme architecturale ne devrait pas être concevable sans l'espace qu'elle aménage, qu'elle transforme et qualifie, mais qui la déborde et l'infiltré aussi à la fois. En la mettant en scène dans des compositions qui accentuent son étrange insularité, la peinture *dramatise* les traits du lieu architectural, c'est-à-dire les explicite en les transformant en images, en les rendant visibles et signifiants par le fait même de cette visibilité.

Mon corpus d'oeuvres sera plutôt réduit. Ce n'est pas à cause de la rareté des cas que je le présente ainsi, mais tout simplement parce qu'il m'apparaît actuellement suffisant pour tracer les grandes lignes d'une réflexion qui me semble d'ores et déjà mériter d'être (et peut-être devoir être) poursuivie et raffinée. Pourquoi, demandera-t-on, isoler et privilégier l'iconographie architecturale dans l'abondance et la diversité actuelles des iconographies que la pratique picturale a réveillées ou inventées en remettant la figuration comme élément principal de la peinture? Elle me semble tout simplement de plus d'intérêt que tous les serpents, oiseaux, avions, portraits déformés, scènes scatologiques ou autres images qui déferlent dans les galeries et les musées et dont le réalisme ou le symbolisme sont supposés libérer une "subjectivité nouvelle" ou une "nouvelle expressivité". Sans nécessairement tout rejeter de ces tendances picturales où tous les peintres du monde finissent par se confondre, il est cependant urgent de s'inquiéter des effets des illusions qu'elles entretiennent naïvement (inconsciemment, puisqu'il s'y trouve très souvent comme fondement une ignorance historique) ou des idéologies qu'elles supportent délibérément en jouant un rôle compensatoire, en enduisant d'un baume bien fragile et temporaire les déceptions historiques qui composent notre situation sociale et culturelle actuelle.

Si, dans l'ensemble, la peinture figurative maintenant pratiquée mérite quelque critique, ce n'est pas principalement à cause de son répertoire d'images mais plutôt parce qu'elle restaure le dispositif même de la *représentation* qu'elle utilise au premier degré, littéralement, dans sa pleine fonction transitive. Restaurant dans le même mouvement un renvoi (transcendantal) à l'auteur, au contexte social ou à toute autre instance en laquelle elle trouve sa signification, sa légitimation... Il y a cependant certaines productions picturales qui ne s'engagent pas dans cette restauration et qui, au contraire, suspendent le processus de représentation en interrogeant la nature, les fonctions et les effets de la représentation. De même, lorsque la peinture se fait apparemment narrative, elle ne produit souvent qu'un effet de narration, retenant le contenu du récit pour mettre en scène les éléments et les relations définissant le dispositif narratif qui, ailleurs, fonctionne en parfaite transparence au profit du contenu énoncé. Les tableaux où des formes architecturales se trouvent pré-

ARCHITECTURAUX

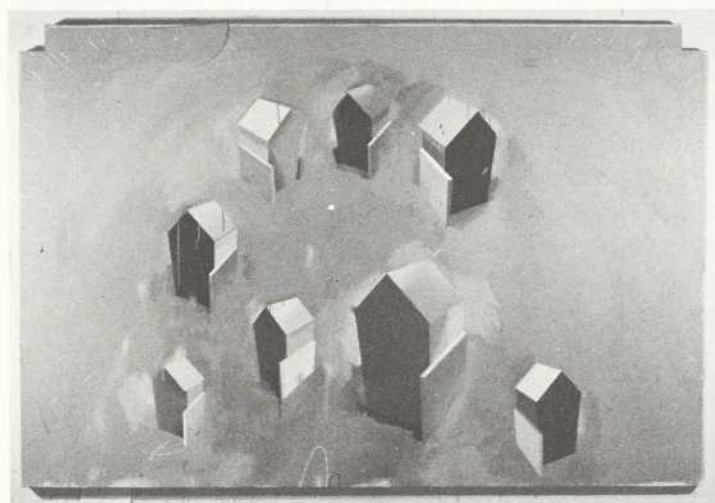
sentées, par inclusion — comme je l'ai décrite plus haut — me semblent appartenir à cette deuxième orientation de la peinture figurative actuelle. À regarder attentivement ces tableaux, plusieurs détails amènent à penser que ces formes architecturales ne sont pas là en tant que représentations. Malgré leur valeur iconique — valeur à laquelle ne peut se réduire toute la dimension signifiante des formes picturales analogiques — ces architectures peintes, ces architectures en peinture, se dressent davantage comme un *motif* dont la signification est à lire en lui-même plutôt que dans sa référentialité virtuelle. Ces formes architecturales deviennent la *figure* où est dramatiquement mise en scène, rendue visible, l'idée même de l'architecture: c'est-à-dire l'art de la *construction*. Ces formes architecturales exposent donc la construction même, l'élaboration qu'elle constitue (assemblage, fabrication, édification, production d'un espace, détermination d'un lieu, etc.) plus que le résultat qu'elle engendre. Autrement dit, en tant que figure, ces formes architecturales auraient une *fonction méta-discursive*: ayant une valeur théorique, elles guideraient, d'une manière rhétorique, la lecture des tableaux. Une lecture qui ne se développerait pas dans la perspective d'une interprétation plus approfondie des tableaux, mais plutôt dans celle d'une détermination plus aiguë de leur pragmatique.

Que le paradigme de la construction soit aujourd'hui mis en scène n'est pas sans intérêt. En plus d'éveiller une série associative à partir de *construire*: combiner, agencer, monter, assembler, organiser, édifier, bâtir, élever, fabriquer, élaborer, composer, imaginer..., il marque peut-être plus directement le déplacement qu'opère l'entrée dans le postmodernisme. Un mouvement traverse la période moderniste d'émancipation, de Nietzsche à Derrida en passant par Heidegger⁵, qui préconisa la *déconstruction* comme l'attitude philosophique, ou intellectuelle, la plus critique. Déconstruction de l'histoire, du sujet, de l'État, de la représentation, des discours, des savoirs, des pouvoirs, de leur système, de leur idéologie, de leur système d'intérêt pour la construction vient-il effacer la critique de la déconstruction pour renouer avec ce qu'elle s'est appliquée à faire trébucher? Le postmodernisme ne serait-il qu'un pré-modernisme? Beaucoup d'éléments porteraient d'emblée à le croire. Mais il reste néanmoins plusieurs manifestations qui permettent une lecture positive du postmodernisme. L'architecture serait vraisemblablement un lieu à scruter et interroger de ce point de vue. Je ne m'arrêterai cependant qu'aux formes architecturales que l'on retrouve en peinture. Elles ne sont pas la représentation des architectures post-modernes que l'on a vues pousser dans le paysage urbain depuis quelques années un peu partout dans le monde. Si la peinture qui inclut des formes architecturales a quelque chose à voir avec ces architectures, c'est du côté d'un état d'esprit, d'une conception de la construction et d'un intérêt pour la rhétorique que les rapprochements sont à opérer.

Un des éléments les plus évidents (du moins de l'extérieur, pour un profane) des architectures postmodernes — qui s'opposent au réductionnisme puriste et fonctionnaliste — c'est l'intérêt et l'enthousiasme manifestés pour l'*ornementation*⁶. Fini le temps où l'ornement est un crime. Que ce soit par les effets des textures, des couleurs et des formes dans l'assemblage, ou plus explicitement par des éléments décoratifs

annexés pour atténuer ou accentuer les lignes de forces de l'architecture, l'ornementation insiste sur le jeu de l'apparence, d'un paraître qui s'intensifie et dynamise l'ensemble jusqu'à immatérialiser les architectures pour laisser jouer leur force expressive, pour leur donner du caractère, pour créer une ambiance. Les traits de l'architecture n'ont plus pour fonction de communiquer la fonction (tectonique ou d'usage) de l'édifice mais sont là pour produire des effets. L'architecture n'est plus un lieu "invisible" qui détermine nos parcours, que l'on contourne ou traverse, dont on se sert en y séjournant pour diverses activités (travail, loisir, repos); elle devient maintenant quelque chose que l'on regarde vraiment, que l'on interroge comme modulation de l'ambiance de nos espaces. Par le travail de l'ornementation, on passerait d'une valeur sémantique de l'architecture à une valeur pragmatique, ou encore d'une sémiotique à une rhétorique.

L'ornementation se développe de plusieurs façons, mais une des tendances privilégiées ou préférées par un grand nombre d'architectes semble être la citation⁷ de formes appartenant à des styles et des époques fort diversifiés. Il ne s'agit pas de nouveaux *revivals* (néo-gothique, néo-classique, néo-égyptien, etc.) comme le XIX^e siècle en connut abondamment. D'ailleurs, plusieurs styles ou époques co-existent souvent dans un même bâtiment. Et un même architecte



Raymond Lavoie, *M et moi*, 1983, acrylique sur toile, 175 x 265 cm, collection particulière, Montréal.

peut aussi changer fréquemment son réseau de références. Donc, plutôt bricolage qu'archéologie. Les ornements ou les traits stylistiques semblent utilisés non pour leur valeur symbolique ou pour l'esthétique dont ils étaient parties intégrantes et constituantes, mais comme des formes vides, ou plutôt vidées (ce qui ne veut pas dire neutres). Ces formes signifient *comme ornementation*, sans que l'on sache précisément à quelle esthétique les éléments assemblés conviennent ou à quelle convenance ils contreviennent. On peut du reste observer que l'ornementation est utilisée de manière généreuse: chaque forme intervient comme une greffe qui s'ajoute à d'autres pour affaiblir la stabilité ou la rigidité visuelle de la forme principale, voire même, quelquefois, pour la faire disparaître. Plutôt détournement qu'usage herméneutique quant à l'histoire de l'architecture, les citations ornementales (ou l'ornementation citationnelle) se développent sous les modes de la prolifération, de l'hybridation, du raffinement excessif, pour intensifier l'expressivité plastique de l'édifice.

En se développant ainsi sous la forme de la citation⁸, l'ornementation insiste sur sa valeur rhéto-

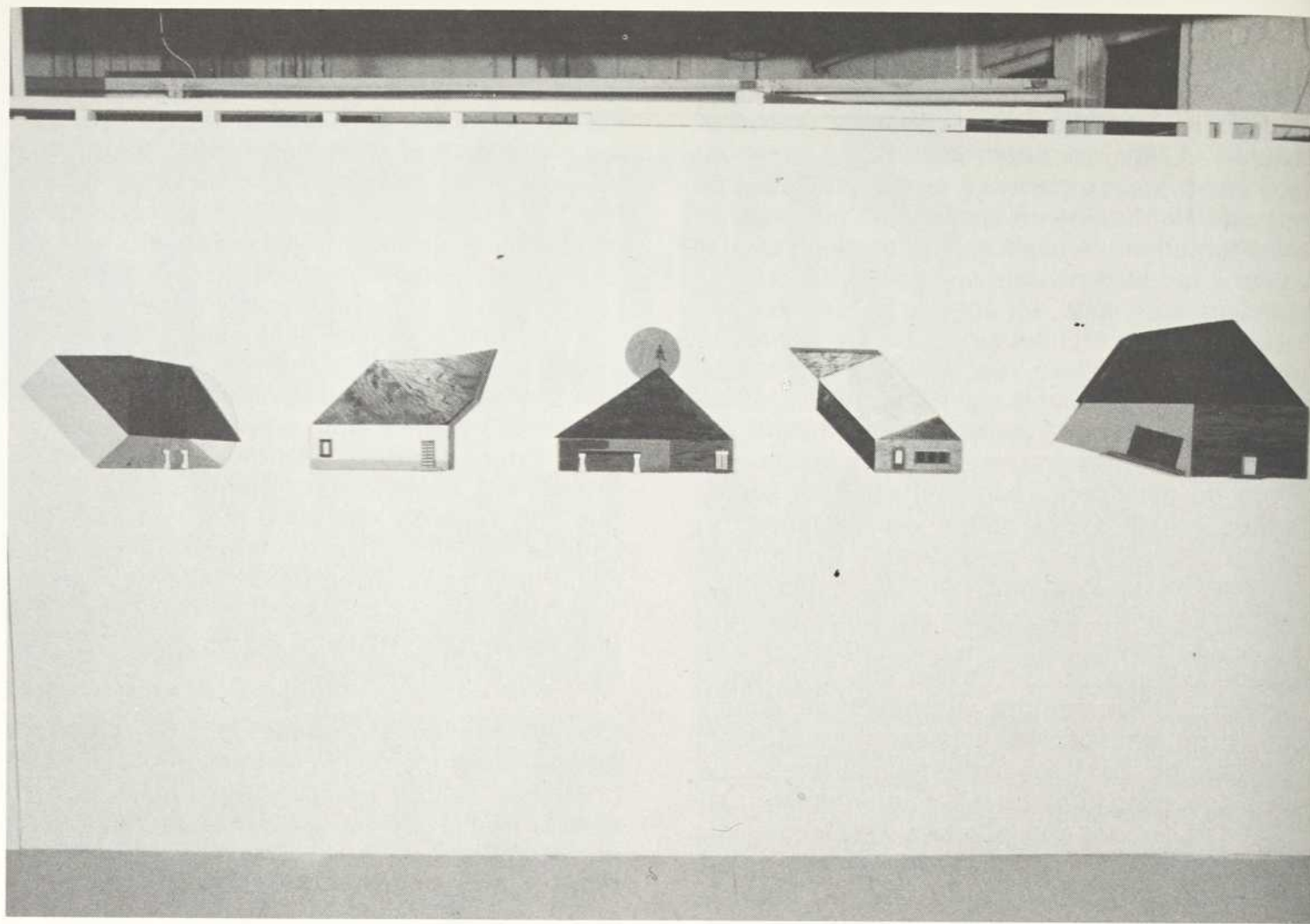
rique, mais en déplaçant la question de la conviction et de la persuasion vers celle de la séduction et de l'expression. Autrement dit, la rhétorique comme stimulation sensorielle. *Ornementation*: c'est depuis le XVI^e siècle déjà la définition des figures du discours, de la rhétorique. Forme surnuméraire, accessoire, superflu d'attention, frivolité; bref: danger pour le sens unique, pour le tracé de la raison, pour la morale, pour l'identité. En redonnant droit de cité à l'ornementation, l'architecture postmoderne accentue la dimension rhétorique de toute architecture. Autrement dit, la rhétorique s'y auto-indique, alors qu'ailleurs elle fonctionne sans s'explicitier (par exemple, dans les normes qui régissent la simplicité du classicisme, les emportements du baroque, le réductionnisme du modernisme) parce que les principes esthétiques qu'elle inscrit dans les formes représentent une idéologie (au sens faible et fort) qui la règle et la légitime mais à laquelle elle donne en même temps une existence et une efficacité. En mettant en scène la rhétorique par l'explicitation des opérations d'importation, de greffe, de montage citationnel, c'est le *rhétorique* qui est exposé dans le système: visible, dramatisé, exhibé — sans doute aussi exhibitionniste, mais pas nécessairement narcissique.

On aura reconnu là plusieurs traits de la peinture des années quatre-vingt, principalement le travail d'interpicturalité et d'interstyle qu'elle élabore et qui s'incruste dans la nouvelle iconographie figurative. L'intérêt pour les empâtements exacerbés, pour les textures variées et les couleurs exubérantes, profitant des grands formats libérés par le formalisme moderniste des anecdotes extra-picturales, est à comprendre comme une attitude analogue à celle que représente l'exaltation de l'ornementation dans l'architecture actuelle. Emphase mise sur le processus citationnel, mais détournement de l'effet savant ou de la caution légitimante de la citation. L'attitude semble généralisée: dérision de la référence, de la référentialité elle-même (sans que la forme soit nécessairement explicitement parodique ou ironique). Disparaît l'unité qui caractérisait l'expressionnisme historique où l'état de la matière picturale coïncidait avec la thématique de l'iconographie (angoisse, guerre, chaos...). Ce n'est pas non plus un retour à une esthétique de la texture (matérialisme, ou matériologie) où le matériau vaut à lui seul tout le tableau. Au contraire, ici, la matière travaillée (pigments, chromates, facture, densité, etc.) fait *image* en ce qu'elle mime, cite, paraphrase... Se produit alors une tension, une discontinuité (logique, mais aussi souvent spatiale) entre l'iconique et le pictural: entre l'introspection, la "subjectivité" rêvée, fantasmée, l'espace privé que représente l'iconographie du niveau iconique et la dynamique du niveau pictural qui exacerbe la citation, la réappropriation, la délocalisation, la relocalisation, qui accentue la dimension historique des styles en les utilisant d'une manière anachronique, en les anonymisant, en affichant leur caractère public.

Je disais plus haut exhibitionnisme plus que narcissisme. En effet, le narcissisme spécifierait plutôt la période moderniste où l'autoréférentialité formaliste repliait la peinture sur elle-même (auto-représentation), en assurant l'émancipation, l'identité, dans le fantasme d'un retrait idéal, d'une autonomie qui pouvait donner l'illusion d'une indépendance absolue, souveraine. Puis le narcissisme a cédé la place à la paranoïa. Les spécificités picturale, sculpturale, etc., n'apparaissent plus assurer la présence

solide et inébranlable de l'art comme entité séparée. La puissance des systèmes est révélée, le pouvoir des institutions menace l'intégrité idéalisée (mythique?) de l'art. L'art n'est pas que l'objet qui le proclame; il est lui-même un *champ* où s'agitent des rapports de force, un champ qui a toutes les caractéristiques d'une *institution*. Si les limites de ce champ peuvent être assez précisément définies, elles restent néanmoins poreuses et, dès lors, le champ se voit traversé par les effets d'autres institutions (l'économique, le politique, etc.). Pour échapper à sa perte d'intégrité, à sa "récupération", il mime sa disparition, se mine lui-même, se fait d'emblée insaisissable: "the dematerialization of the art object" (land art, installations temporaires ou éphémères, performances). Jusqu'à ce que, paradoxalement, les systèmes de reproduction soutiennent la mémoire, redonnent vie et histoire (présence, diffusion, signification) à ces formes qui espéraient garder l'art en retrait.

Je disais donc plutôt exhibitionnisme que narcissisme. L'art revendique encore aujourd'hui l'autonomie de son lieu, mais il ne s'illusionne plus sur son indépendance. Il est autonome et dépendant. Placé au coeur de la société (quelle que soit sa forme), lié à toutes les institutions qui la composent et la représentent, mais toujours en relation d'*incompatibilité* avec elle(s)⁹. En devenant exhibitionniste, la peinture (une des formes actuelles de l'art) indique cette incompatibilité en mettant en scène ses règles de constitution et de fonctionnement comme art. Exhiber le rhétorique, s'exhiber comme rhétorique, c'est pour elle dramatiser une dimension de ses opérations. Rien n'assure que, comme jeu de langage spécifique, elle puisse dialoguer avec les autres jeux de langages qui ont cours dans la société. D'autre part, s'exhiber comme rhétorique, c'est aussi révéler, expliciter une dynamique: la relation qui existe avec le spectateur. Les formes picturales induisent toujours des conduites perceptives. L'autoréférentialité moderniste de la peinture formaliste à l'américaine a cherché à isoler l'oeuvre dans son idéalité ontologique par une dénégation de la présence active du spectateur¹⁰. La peinture post-moderne, exhibitionniste, convoque au contraire explicitement le spectateur. Et elle le convoque comme *spectateur*. Elle lui donne à voir du visible qui est spécifié par la mise en scène, la dramatisation, de la visibilité même: le processus de la citation (de l'ornementation, de la rhétorique) est donné à voir dans une visibilité exacerbée qui court-circuite son fonctionnement canonique. Lui donnant à voir comme telle une visibilité insistante, elle rend le spectateur visible à lui-même dans son acte de voir. Il s'opacifie à lui-même, sent le poids de sa présence condensée dans le regard. Mais il se sent aussi montré à lui-même voyant. Une telle *situation* peut se révéler frustrante à qui espère recevoir quelque chose de l'oeuvre rencontrée. Il n'y a pas ici de communication (transfert de signifiés), mais plutôt une situation qui définit et positionne les instances d'une relation où les éléments se retirent, ou se retiennent, dans l'autonomie de leur lieu tout en assurant la structure relationnelle à laquelle ils appartiennent. S'il n'y a pas communication, cela ne signifie pas que la situation est sans effet. Ce qu'elle fait est sans doute d'ordre analytique: dans l'émotion qu'elle produit, dans le trouble qu'elle engendre, l'histoire des conduites perceptives, de leur idéologie respective, peut se réveiller et tomber sous le coup d'une critique.



Michel Saulnier, *Rue de banlieue*, 1982, media mixtes, 45 x 450 cm (ensemble), collection particulière, Montréal.
photo: Yvan Boulerice

Il n'y a pas que les formes exubérantes et tapageuses de la nouvelle peinture "expressionniste" qui produisent cet effet critique. Parce qu'ils sont utilisés avec excès, et largement pratiqués dans divers pays, l'interpicturalité et l'interstyle attirent beaucoup de jeunes artistes et mobilisent tous les regards sur la scène artistique. Mais il y a des formes plus discrètes, moins hystériques, qui méritent notre attention. On y retrouve plus explicitement l'idée de construction dont j'ai parlé plus haut.

Les tableaux dits "néo-expressionnistes" renouent aussi avec cette idée de construction, mais comme s'ils exprimaient un malaise: la mauvaise conscience qui accompagne l'intérêt nouveau. La figuration tortueuse ne serait pas la représentation des multiples thèmes désignés par l'iconographie, mais le lieu d'inscription, les traces où se manifeste une construction retenue, avortée ou détournée en son contraire. Règne actuellement un fantasme de subjectivité¹¹, une névrose d'expression — devant l'ensemble des valeurs sociales qui tendent à l'absurde ou à l'insignifiance — qui exprime en fait l'absence réelle de projet collectif que l'on cherche à dénier. Comme si l'idée de construire était insoutenable, mais malgré tout désirée, on s'applique à construire à moitié, à mal construire. Autrement dit, on développe un savoir mal-peindre qui seul permet de concilier, sans doute sous forme de déréliction, un désir d'images et un désir de construction avec la conscience aiguë de leur inutilité ou de leur inconvenance. Apparemment luxuriants, débordants de significations entremêlées, les tableaux "néo-expressionnistes" ne seraient que compensatoires, ne représenteraient que l'absence de sens, l'épuisement de l'imagination, la sécheresse de l'art actuel, la pénurie de solutions aux grands problèmes sociaux. Vécue d'une manière consciente et aiguë, cette situation peut prendre la forme limite que soutient le mouvement *Post-Painting* où la répétition et l'absence de nouveauté ont valeur de manifeste¹².

En prenant l'architecture comme motif, certains

peintres répondent à la question de la construction. Les formes architecturales qu'ils présentent n'annoncent aucune situation extra-picturale¹³; elles fonctionnent seulement à l'intérieur même du tableau comme un relai iconographique qui donne sens à l'ensemble de la construction en en devenant en quelque sorte la "représentation". C'est pourquoi je disais au tout début que, pour le spectateur, elles avaient une valeur théorico-rhétorique: elles figurent et signalent ce qu'il y a à voir et à comprendre, c'est-à-dire, ici, le tableau comme construction. Une construction qui, de diverses manières que nous allons examiner brièvement, connote et/ou dénote l'architecture comme référent. Mais comme un référent en tant que mode de structuration et non en tant qu'ensemble d'édifices particuliers.

Donc quelques tableaux: principalement ceux de Raymond Lavoie et Michel Saulnier, mais aussi ceux de Denis Demers et Michel Lagacé, de Louis Comtois et de Michel Daigneault¹⁴.

Dans ces tableaux, les formes architecturales ne sont pas présentées comme des lieux d'habitation. On ne retrouve aucun personnage qui viendrait indiquer une volonté de réalisme dans l'image. On pense aussitôt au célèbre tableau du Palais ducal d'Urbino, la *Citta ideale* de Piero della Francesca (c.1416-1492). Justement idéale parce qu'inhabitée, et probablement inhabitable. Les analyses récentes d'Hubert Damisch ont montré comment ce tableau appartient à une série et travaille la perspective comme sujet du tableau. Cette ville idéale ne représenterait donc pas une ville utopique, un projet de ville parfaite, mais serait le lieu d'inscription d'un idéal de la représentation dont la perspective est le nouveau dispositif. Tableau-idée: idée du tableau comme théorie de la représentation en représentation, sous la forme d'une régulation de la perception et du perçu¹⁵. Ville théorique, inhabitable; tableau désert qui élimine toute idée d'un bâtir éventuel. Construire et bâtir sont ici séparés, l'image isolant la construction comme terme privilégié. Construc-

tions architecturales assemblées, distribuées symétriquement pour accentuer la construction perspectiviste qui leur donne leurs formes en produisant la profondeur de l'espace qu'elles occupent. Construction perspectiviste explicitée par l'idéalisme de la ville présentée comme modèle de régulation d'images éventuelles. L'homme est ici absent de la scène. S'il l'habite, ce n'est que par le regard qui y inscrit sa marque dans le point de fuite symétrique au point de vue. Mais ce point de vue est le seuil à partir duquel l'homme s'absente de l'espace qui s'ouvre devant lui. Distance, séparation¹⁶. Le bâtir est par conséquent laissé au loin, avec l'habiter que lui assigne essentiellement Heidegger¹⁷. Donc: constructions qui n'ont pas l'habitation comme but.

Mais dans ce tableau de Piero le site architectural occupe tout l'espace disponible sur le support, car l'unité de l'image en dépend (de même que son efficacité visuelle et théorique). Au contraire, dans les tableaux contemporains que j'ai choisis, les formes architecturales sont insérées dans un espace qui leur est étranger. C'est d'ailleurs ce qui permet de les isoler comme motif, et ce qui donne à leur insularité une signification. Elles rendent ainsi évident leur statut de construction ne visant pas l'habitation. En tant que *motif*, au sens que Panofsky donne à ce terme¹⁹, ces formes architecturales sont d'abord caractérisées par un certain état des lignes, des couleurs et des volumes qui assure, sur la base de notre expérience pratique, la reconnaissance du signifié "construction architecturale" (la détermination de ce premier signifié peut aller en se précisant — maison, urbaine, classique, etc. — mais ce n'est pas nécessaire). La dimension analogique du signe peint est ici primordiale. Mais ce rapport premier, primaire, au tableau comme représentation d'objets est souvent dépassé pour faire accéder à une signification conventionnelle, secondaire, qui transforme le motif en *image* (toujours selon la terminologie panofskienne). C'est du point de vue de ce deuxième niveau de signification que les signes du tableau ressortissent à l'analyse iconographique.

Il y a dans l'histoire de l'art des tableaux où des formes architecturales sont présentées en tant qu'*images* et constituent des motifs déconnectés quant au réalisme de la représentation d'objets. La valeur est alors plutôt d'ordre symbolique et se trouve indiquée par certaines allotropies²⁰. De ce point de vue, ces tableaux ressemblent aux oeuvres dont il sera question. Je ne rappelle auparavant que deux exemples. Dans la chapelle des Scrovegni à Padoue, Giotto a peint un cycle de fresques (c.1305) où l'on retrouve entre autres la représentation du Jugement dernier. Un détail de cette scène nous montre deux personnes agenouillées présentant une construction architecturale (en forme d'église) à trois personnes auréolées. L'écart d'échelle entre les personnages et l'architecture marque la valeur symbolique du motif de l'édifice *miniaturisé*. La miniature n'est pas ici donnée comme lieu d'affectivité, ou modèle de virtuosité, comme c'est généralement sa signification²¹, mais au contraire comme représentation d'un *monument*. Il s'agit en fait d'une scène représentant le "don à Dieu", où un mécène est présenté avec l'objet de son offre à l'Église. Le donateur est ici Enrico Scrovegni; l'église qu'il offre est précisément celle où se trouve cette fresque commandée à Giotto. Si l'église construite abrite le culte et les fidèles (fonction de l'édifice), sa représentation minia-

turisée en montre la signification (valeur symbolique de la construction de l'édifice). Ce type de scène est fréquent et remonte à une tradition que l'on retrouve au moins déjà à Byzance. Ici la scène est survalorisée: représentation mixte qui place dans le présent de la chapelle érigée le passé de son projet (la "maquette") et le futur de ses effets (la récompense dernière).

Mon deuxième exemple est encore l'insertion d'une miniature dans un contexte singulier. On trouve dans le panneau droit du triptyque Sforza de Rogier van der Weyden (1399-1464) à Bruxelles deux femmes et un homme. L'une des femmes tient dans ses mains une petite construction architecturale en forme de tour. Selon la convention de la représentation des martyr(e)s, il s'agirait de Sainte Barbara (patronne, entre autres, des architectes). Le nom propre (l'identification) apparaît dans la représentation par la conjonction du personnage et de son attribut. Dans le panneau droit du triptyque Moreel de Memling (1433-1494), qui est au Groeningemuseum de Bruges, le statut de l'architecture miniature est plus dramatisé puisque la scène se déroule sur un fond qui contient la représentation d'une ville.

Que se passe-t-il alors lorsque Denis Demers superpose à une surface de toile rigidifiée au plâtre jusqu'à la consistance de l'ardoise une petite construction en bois? Rien de l'ordre de ce qu'on a décrit ci-haut. La forme architecturale reste ici *suspendue*: il n'y a pas l'accomplissement parfait d'une fonction symbolique, il n'y a pas de personnage à nommer; il n'y a que la présence d'une forme vaguement identifiable au sein d'un contexte dont elle se détache. Ce tableau appartient à une série intitulée *Corpus Naos*²². Par l'usage de la langue latine et sa référence à l'ancienne architecture des temples égyptiens, cette série annonce dès son titre *cultivé* la mise en scène d'un espace chargé d'histoire. Plutôt que de reconstruction, de regard archéologique, il s'agit d'évocations voilées afin de créer une atmosphère. Toutes les oeuvres de la série reprennent une structure compositionnelle à peu près identique. Plus ou moins au centre de la surface, en avancée comme un bas-relief, une construction rudi-

mentaire rappelle, sans désigner précisément un monument nommable, des temples ou des sanctuaires anciens. Ouvertures, portes qui ne mènent nulle part, sinon à la surface qui leur sert de support, mais qui permettent un jeu d'ombres animant le volume et la surface. Ces constructions, comme des portions de façades, sont greffées à des surfaces qu'elles affirment — comme des pilastres affirment la planéité de la paroi où ils se trouvent puisqu'ils sont en fait des piliers encastrés dans le mur.

Ces surfaces, où s'accrochent ces constructions en formes de ruines, sont visuellement riches. Les textures ainsi que le coloris y sont subtils et se développent discrètement pour faire apparaître des tracés linéaires au coeur des taches plus informelles. Le visible et le lisible s'entremêlent, s'échangent leur lieu respectif. Le site de l'architecture n'est cependant pas seulement la toile affirmée comme support mais aussi la toile de fond que constitue le dessin qui représente d'une manière schématique des arcades, des volumes en pointillé, et ce qui semble être une place. Cette toile de fond a des allures de palimpseste. Juxtaposé à la construction de bois, un petit dessin présente aussi des motifs d'architecture. Trois espaces coexistent: le volume de la construction en bas-relief, le plan du petit dessin et le fond qui sert de support aux deux premiers. Mais au réel volume s'ajoutent les illusions tridimensionnelles que les tracés évoquent sur le petit papier et sur la grande surface. L'ensemble reste cependant tendu car il contraste avec le traitement abstrait d'une grande partie du tableau. Ce traitement, comme la dorure qui orne certains éléments de la construction, garde le tableau en deçà de la représentation. L'ensemble insiste sur le bricolage et sur la spécificité des composantes.

Si on consulte l'*Iconologia* (1593) de Cesare Ripa, qui est un répertoire d'allégories, on trouvera la description suivante en légende à la représentation de l'*architecture*: "Femme d'âge mûr, les bras nus, vêtue d'une robe aux couleurs changeantes; elle tient d'une main un fil à plomb, un compas et une équerre, et de l'autre une feuille où est dessiné le plan d'un palais entouré de chiffres..." On retrouve cette figure de l'architecture, depuis le milieu du XVI^e siècle, sur le frontispice des traités d'architecture. Sa première expression monumentale est sans doute sur les parois de la maison de Vasari²³. Le plan et les instruments du dessinateur confirment la position privilégiée qu'occupe alors le dessin. En proposant que la peinture et l'architecture sont deux soeurs, filles du dessin, la Renaissance tisse entre ces deux pratiques des liens qui engendreront beaucoup d'analogies — entre autres, la façade comme tableau et le tableau comme ouverture sur une coupe architecturale. En plaçant au commencement du premier livre de son *De re aedificatoria* (1485) la phrase suivante: "La construction consiste essentiellement en dessin et maçonnerie", Alberti établit la distinction entre *conception* et *réalisation* (construire et bâtir). Le dessin est raisonnement et écriture. Production intellectuelle, projet; le dessin manifeste la rationalité constructive de la Renaissance. "La conception est le dessin d'une préordination arrêtée et rigoureuse, conçue par l'esprit, faite de droites et d'angles" afin que "la figure du bâtiment se comprenne et se forme [et que] finalement toute la forme de cet édifice se repose dans ces dessins" (Alberti). Invention, composition, représentation se conjuguent et forment un tout dans

Giotto, *Jugement dernier* (détail), Chapelle des Scrovegni, Padoue.



le dessin, par lui. Dessin: expression d'une idée. *Disegno*: dessin-dessein. Le dessin est dès lors outil de formation du regard et de l'esprit, il a une valeur heuristique. Il règle la composition, la construction des motifs qui forment le tableau²⁴. Les codes de représentation peuvent varier et correspondre à des préférences historiques (vues en plan, en élévation, en coupe, en perspective, en axonométrie), mais le dessin reste représentation et témoigne du projet. Il a un pouvoir d'abstraction, de figuration, d'information.

Demers donne du dessin d'architecture une version singulière, dérivante, plus près du croquis et de l'esquisse. Évocation plus que représentation et analyse, où quelques traits suffisent à éveiller le motif. Élaboration sommaire, nerveuse, avec beaucoup d'estompages et de dégradés dans les demi-teintes, où se sent la main levée en opposition au tracé attentif. Il ne s'agit ni d'un relevé ni d'un projet, mais seulement d'une libre exécution sans viser une stricte efficacité figurative. Ce qui fait l'intérêt de ces tableaux, c'est l'isotopie qui se dégage des éléments assemblés: ils appartiennent à l'histoire de la représentation picturale et à l'architecture. Le montage est toutefois éloquent: l'architecture greffée est placée sur une scène en perspective et crée ainsi une sorte d'*anamorphose*. Offrant à lire deux points de vue irréconciliables et incompatibles — l'espace perspectiviste illusionniste et l'espace réel du volume du bas-relief —, obligeant l'oscillation permanente d'un point de vue à un autre, laissant toujours ainsi l'image inachevée, trouée, l'*anamorphose matérialise la vision, l'acte de vision*, par le déplacement physique du spectateur et par la discontinuité logique qu'entraîne ce déplacement.

Michel Daigneault exacerbe cet effet anamorphotique. En juxtaposant à divers motifs abstraits des motifs architecturaux, il modifie la relation du spectateur à l'image et transforme le statut même des signes utilisés. Les tableaux de Daigneault occupent le sol de la galerie et sont composés comme des architectures²⁵. C'est donc dire que ces oeuvres se greffent sur l'espace de la galerie comme les petites constructions de Demers s'accrochent au fond qui les supporte. La galerie n'est plus qu'un simple espace d'accrochage, d'exposition, mais participe à l'oeuvre puisque s'y produit la déambulation-lecture du spectateur interrogé par la nouvelle nature des tableaux²⁶. Malgré la construction tridimensionnelle, il s'agit là essentiellement de peinture, puisqu'il est question de plans (irrégulièrement découpés, troués ou non), de surfaces colorées, de frontalité, mais dans une présentation qui renouvelle le lieu du tableau en exploitant les deux côtés.

Quelques expériences picturales ont déjà, dans le contexte du modernisme, interrogé le tableau comme objet pour en montrer les diverses composantes matérielles occultées par une longue tradition de l'image représentative. Mais lorsque le deuxième côté du plan a été donné à voir, ce fut plutôt comme verso d'un recto²⁷. Ici cette distinction n'a plus cours. Il n'y a de recto qu'au moment de la perception d'une partie de l'objet. Le déplacement du spectateur — que l'objet appelle du reste de diverses manières — prolonge l'espace du recto tout au long du travail du regard. L'idée d'un verso peut alors intervenir, mais le verso n'est jamais accessible, n'est pas phénoménalement présent comme tel. Le spectateur découvre progressivement une longue

peau colorée, très accidentée par les motifs peints, les ouvertures dans le plan ou les avancées des reliefs, mais il n'éprouve pas la sensation de découvrir un verso réel même si, effectivement, il passe "de l'autre côté" pour voir. L'indistinction recto/verso est produite parce que les deux côtés sont traités comme équivalents et de même nature.

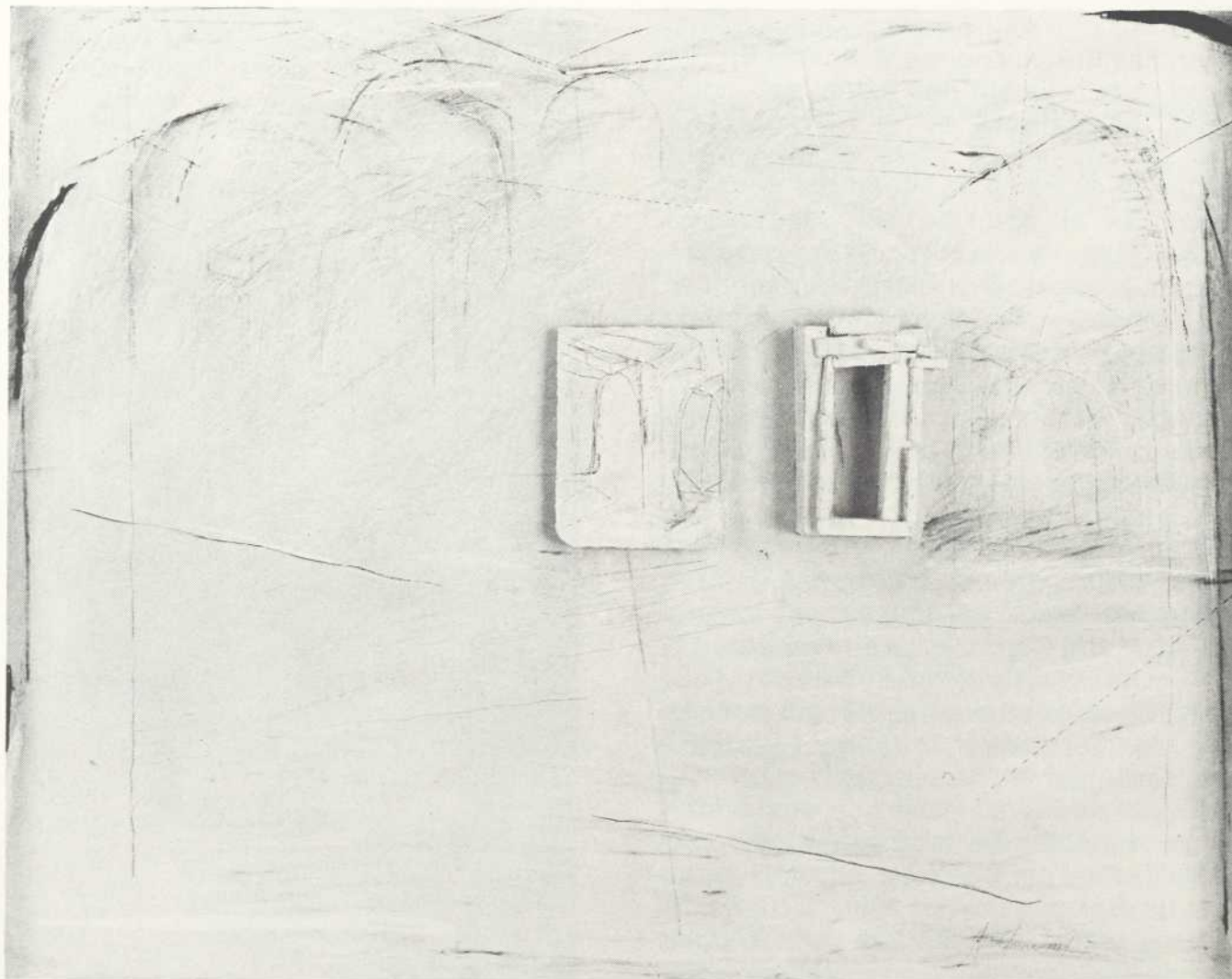
L'oscillation recto/verso — la *réversibilité* qui opère l'inscription de la double nature du plan — est obtenue parce qu'il n'y a pas entre les deux faces de renvois complémentaires ou qui composeraient une suite, une séquence narrative, une progression. Il y a là de nombreuses rimes plastiques, des échos de motifs ou de coloris; aussi des oppositions de textures, de formes, des inversions iconographiques ou optiques (surtout avec le motif de la fenêtre et des figures géométriques en perspective, mais aussi avec des modèles contradictoires). Bref, un dialogue s'installe entre les parties qui ne permet pas de centrer un motif principal ou de hiérarchiser les côtés. L'unité de l'ensemble n'est donc pas de même ordre que celle qui organise les deux côtés d'une pièce de monnaie ou d'une médaille. Il n'y a pas ici un côté subordonné à l'autre, un côté indépendamment construit et clos qui s'ajoute à l'autre pour en étoffer le sens. Au contraire, les côtés sont imbriqués (physiquement, iconographiquement et conceptuellement) pour que l'incomplétude de chacun persiste pour l'oeil, même si la mémoire peut permettre, tout au long du parcours, de construire un ensemble unifié. Il n'y a en réalité ni commencement ni fin.

La circulation — la circularité même — devient un acte complexe qui anime la perception et excite l'esprit à travers l'oeil. Toutefois, la prise absolue sur l'ensemble reste suspendue, différée. Il n'y aurait alors que des fragments, autonomes et enchaînés. L'hétérogénéité même de l'iconographie empêche une réelle unité d'adve-

nir. Non seulement les motifs sont-ils très nombreux, les écarts chromatiques accentués, les ruptures d'échelle fréquentes, mais encore faut-il ajouter la "profondeur historique" qui s'ouvre dans certaines parties. Occasionnant momentanément un arrêt du parcours pour inviter à une plongée de reconnaissance, des "citations" plus ou moins explicites (dripping, perspective, actuel néo-expressionnisme, etc.) rompent la continuité de la surface. Appropriation de styles, de signes historiques de la peinture, de motifs joués comme pigment. Profusion de motifs et hybridation. D'autre part, la fragmentation est marquée par l'épaisseur même des plans. La *tranche*, lieu qui donne à voir une certaine stratification dénotant la matérialité du tableau-objet, constitue une syncope qui éveille l'attention, attire le regard sur la transition plutôt que de faire oublier le passage d'un côté du plan à l'autre.

Avec *Rue de banlieue*, Michel Saulnier pose aussi la perspective et sa déformation comme sujet de ses images²⁸. Composée de cinq éléments indépendants accrochés au mur de la galerie, cette oeuvre utilise les intervalles de mur blanc comme un moyen pour rythmer la disposition linéaire horizontale. La distribution est régulière, sans accent, c'est-à-dire terne comme les rues de la banlieue montréalaise où l'intérêt des résidents semble être de faire se ressembler le plus possible les espaces qu'ils occupent. La rue de banlieue, c'est aussi une suite de motifs stables, ressemblants, répétés jusqu'à l'anonymat. Mais la *Rue de banlieue* de Saulnier n'est pas unifiée et n'est pas réaliste car chaque élément s'isole à cause de l'espace évoqué par son "volume". Les cinq constructions architecturales ne sont pas unifiées dans une même perspective et, à l'intérieur d'un motif, il arrive que plusieurs points de vue coexistent en tension. Le morcellement de l'ensemble trouve un écho dans la composition de chaque élément — ou vice versa — où les plans du volume semblent

Denis Demers, *Corpus Naos*, 1984, techniques mixtes sur toile, 97 x 120 cm, collection particulière, Montréal.
photo: Yvan Boulerice



rabattus sur le mur de la galerie. Il y a là une sorte d'aplatissement du volume architectural. S'ensuit une mise à plat de l'architecture (une mise à nu de la représentation): l'enveloppe du bâtiment se rabat à la manière des images d'Épinal et des découpages d'enfant, pour proposer une équivalence des faces, une présentation non hiérarchisée de la façade, du toit, des côtés. Le regard est alors défocalisé, confronté à l'ensemble des parois, des plans de la composition. Sans que l'icone éclate totalement, elle se démembre d'une certaine façon pour aboutir à une nouvelle configuration de l'objet. Quelquefois le déploiement des formes ressemble au dessin stéréométrique et à la représentation axonométrique, mais qui seraient pratiqués d'une manière non scientifique et sans réelle intention descriptive. Ces perspectives multiples, ces ambiguïtés spatiales, ces distorsions dans la représentation interviennent pour signaler le caractère arbitraire de la forme des motifs ainsi que leur composition interne où chaque élément reste visible, distinct. Ce qui est rendu évident, c'est le *bricolage* dont chaque motif est le résultat.

Chaque motif est composé d'un ensemble d'éléments: des plans qui sont bien définis par la coloration. À chaque plan sa couleur, sans préoccupation pour le ton local, et avec un intérêt pour les couleurs vives qui ponctuent la série d'accents picturaux indépendants des motifs (c'est-à-dire mettant en scène là un rectangle turquoise, ici un polygone jaune, etc.). Donc, le montage s'exhibe, la fiction s'énonce. Une attention plus soutenue fera découvrir la diversité des matériaux; mais la disparité ne règne pas sur l'ensemble car Saulnier transforme et assemble pour créer une composition harmonieuse. Ces matériaux proviennent de la rue: l'artiste glane parmi les débris et les rebuts des morceaux qu'il thésaurise. Son atelier devient un laboratoire de recyclage; il produit ses images d'architecture avec ce que la ville abandonne. Il valorise ce que les autres ont rejeté; il rend utile l'inutilisable des autres. Bref, il construit son oeuvre avec des restes qu'il enrichit par son *imagination combinatoire*. Comme d'autres assemblent des styles abandonnés par l'histoire pour leur donner une nouvelle vie, Saulnier rejoue les pièces tombées de la ville. Dans *Rue de banlieue*, on retrouve aussi quelques éléments qui proviennent d'un jeu de construction pour enfants (fenêtres, portes, colonnes)²⁹. Ce jeu pourrait être le paradigme de toutes les oeuvres dont on parle ici.

Dans une série plus récente, le *Groupe des Sept*³⁰, Saulnier complexifie son intervention en y inscrivant plus explicitement une référence à l'histoire de l'art canadien. La série est composée de sept éléments qui reprennent la même forme de base (avec, comme seule variation, son renversement gauche-droite). Mais le titre ne fait pas que décrire la série puisqu'il est aussi, en même temps, une citation qui renvoie au groupe de peintres paysagistes qui a donné à l'histoire de la peinture canadienne ses premières pages célèbres. La référence est aussi iconique puisque des paysages évoquant les tableaux de Thomson, Harris, Jackson ou Carmichael, apparaissent dans/sur les formes architecturales. La *Rue de banlieue* présentait des maisons sans site, comme des architectures sur papier qui seraient totalement délocalisées, dressées comme des monuments, dont Hegel dit dans son *Esthétique* qu'ils doivent être isolés. Le monument, comme une belle compo-

sition sur fond immaculé, exige le vide autour de lui. Il constitue son propre site, et s'élève solitaire pour manifester sa grandeur, sa majesté et son retrait des contingences. Son architecture, dit le philosophe idéaliste, "ne contracte aucun rapport avec ce qui vit en dehors d'elle — le territoire et ses paysages — mais elle reste enfermée intérieurement et extérieurement, dans son indéfinie unité." Monumentaliser, par la forme de présentation, quelques maisons de banlieue glisse vraisemblablement vers l'ironie. Ce qui reste d'autre part isolé, montré, et ainsi dramatisé, c'est le montage bricoleur qui fonde la construction de l'oeuvre.

En faisant pousser le paysage, Saulnier pollue la pureté du monument, mais resitue les architectures urbaines dans un lieu spécifique. Non pas dans un décor réaliste qui décrirait un référent contemporain, mais plutôt dans l'histoire de la peinture canadienne. Les parois, surtout les toits, deviennent des scènes où se déploie la représentation du paysage, c'est-à-dire différentes *vues*. Frayage, irruption du passé qui bouscule le motif en s'y inscrivant. La contraction temporelle (hier-aujourd'hui) s'accompagne d'un paradoxe spatial où s'inverse la logique du dehors/dedans. L'insertion du paysage sur/dans les formes architecturales — la maison se fait tableau, suggérant que tout objet peut devenir l'écran où le regard projette des images... — occasionne aussi une accentuation de la facture picturale: la matière s'épaissit (en opposition aux aplats des formes architecturales) et les mélanges, les modelés sont exploités sans produire de véritable trompe-l'oeil. La peinture sur parois architecturales (murs, plafonds) se retrouve ici à l'extérieur (murs, toits), révélée, explicitement citationnelle, renouant avec des manières de peindre qui ont eu leurs heures de gloire.

Les grands tableaux de Raymond Lavoie, plus généralement depuis la série intitulée *Effet cathédrale*³², comprennent de nombreux motifs d'architecture comme éléments de la composition³³. Les architectures sont d'abord apparues par bribes, en pièces détachées, puis comme des constructions apparemment inachevées (la série *Casablanca* de 1982) qui font penser aux constructions qui abritent des Nativités dans les tableaux de la Renaissance (comme chez Filippo Lippi) et enfin en des volumes complets, clos, sans portes ni fenêtres³⁴. Malgré leur apparente simplicité, ces tableaux sont complexes car s'y multiplient les formes d'écriture. Je ne soulignerai ici que trois groupes d'éléments.

Premièrement, l'"incohérence" spatiale. On pourrait être tenté de rapprocher ces motifs des représentations géométrales ou axonométriques qui sont codées indépendamment du rapport à la vision et s'accommodent fort bien de la planéité du support. Ces représentations sont des images graphiques, plus présentation que représentation, où le signe se dissocie de la ressemblance et donne à comprendre plus qu'à voir. Au contraire, les motifs de Lavoie sont très codés par la perspective. Même si celle-ci est un dispositif codé, elle *apparaît* comme la représentation la plus naturelle — les autres exigeant une lecture inhabituelle des constructions. Cependant, la représentation en perspective est très sélective et donne une vue partielle et déformée des bâtiments. Elle présente en fait une *interprétation* des choses représentées (et se révèle donc moins descriptive que les autres formes de représentation); mais elle fonctionne comme un embrayage sur la réalité. Le dispositif perspectiviste assigne *une* place au spectateur qui se condense dans son regard, pétrifié au point de vue, tout mobilisé par la pulsion sco-

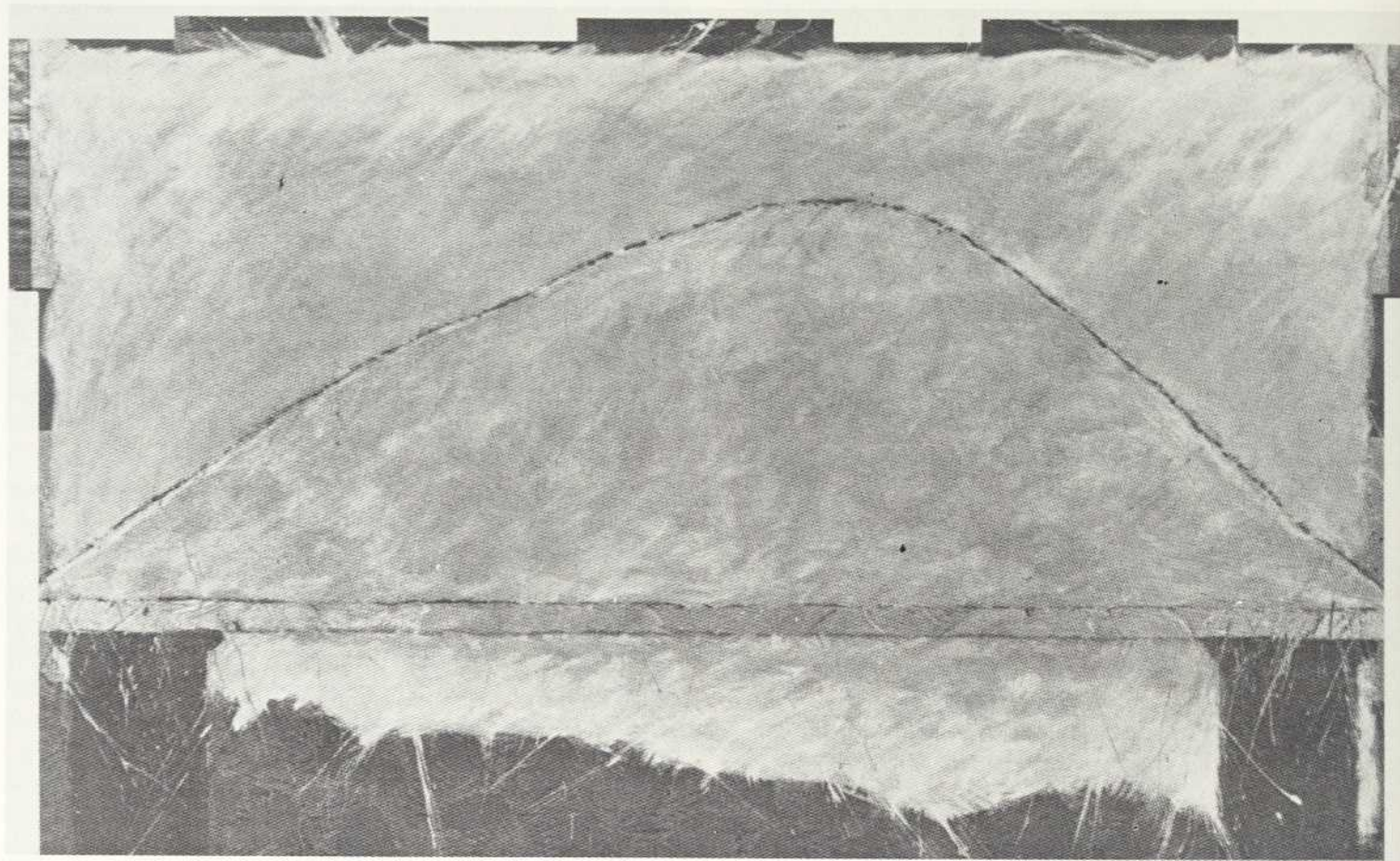
Michel Daigneault, vue de l'installation à Articule (les tableaux sont de 1983, acrylique sur supports mixtes, hauteur 240 cm).



pique. On a maintenant bien analysé le pouvoir (et l'idéologie) de ce dispositif. Dans un tableau de Lavoie, chaque construction architecturale a son point de vue. La multiplication du motif entraîne la multiplication des points de vue et une distorsion spatiale dans l'ensemble de la composition. Le spectateur est ainsi remis à lui-même, au trouble de son regard libéré des contraintes d'un seul point de vue fixe — trouble qu'il ne peut effacer qu'à placer ces formes architecturales dans un autre lieu que celui de la représentation géométrique, et euclidienne, de la profondeur. Bref, il doit les situer sur le plan de la toile plus que sur le fond scénique. D'ailleurs, ici, les fonds sont traités comme des grandes plages abstraites de la période moderniste (mais avec la facture qu'ont su lui conserver Jasper Johns et, plus près de nous, Charles Gagnon et Louise Robert), c'est-à-dire comme un plan totalement rabattu, en coïncidence étroite avec le plan de la toile.

Quelques détails accentuent la confrontation des espaces imbriqués et la tension visuelle qui s'en dégage. Il y a parfois des ombres portées : indices des volumes qui reçoivent un éclairage précisément situé, elles sont aussi des indices du volume spatial qui contient ces volumes, donnant ainsi au fond vertical un aspect de sol. Ce paradoxe spatial est aussi signalé par les constructions architecturales elles-mêmes qui sont, très explicitement comme chez Saulnier, assemblage de plans. D'ailleurs, souvent, les points de jonction sont problématiques : les jointures trahissent le montage et réaffirment l'autonomie (la prégnance visuelle) des plans déjà distingués par le coloris. De plus, des drips ou des dégoulinures traversent certains motifs pour confirmer leur inscription sur le plan de la toile. Enfin, des petits objets sont superposés à la toile et incrustés dans la couche colorée. Il s'agit de formes plus ou moins géométriques qui ont servi à tracer des signes graphiques que le spectateur découvrira ici et là sur le réseau des taches. Ainsi, toute une série d'interventions "parasitent" la surface de petits signes chargés d'anecdotes et de traces idiolectales. Ces éléments ajoutent des vectorisations multiples et contradictoires. L'ensemble se trouve en quelque sorte désunifié (mais toujours unifié par le coloris) et ponctué d'expressions locales. Contrairement à la construction perspectiviste qui favorise le centre du tableau, ces compositions tendent à s'étaler et à charger la périphérie. Souvent des objets s'agglutinent à la bordure ou débordent l'espace délimité par le châssis (surtout dans la série *Casablanca*). Limites franchies, passages, les bordures signalent qu'on entre ou sort du tableau un peu à notre guise ; mais, tout de même, on y pense.

Enfin, cette attention portée à la bordure fait aussi remarquer que la forme des tableaux n'est pas régulière : elle est découpée dans sa partie supérieure de telle sorte que le plan de la toile se dresse en évoquant la structure d'une façade et l'ornementation qui occupe les entablements, les corniches, les pignons. Cet intérêt pour la bordure découpée et pour l'effet-façade caractérise aussi les récents tableaux de Michel Lagacé³⁵. Les adjonctions de bois sont cependant beaucoup plus colorées que chez Lavoie et le travail d'ornementation y tient une place plus importante. Points de confluence de motifs provenant de diverses civilisations, convergence d'éléments référant à l'histoire de la peinture, ces tableaux poursuivent à leur manière l'in-



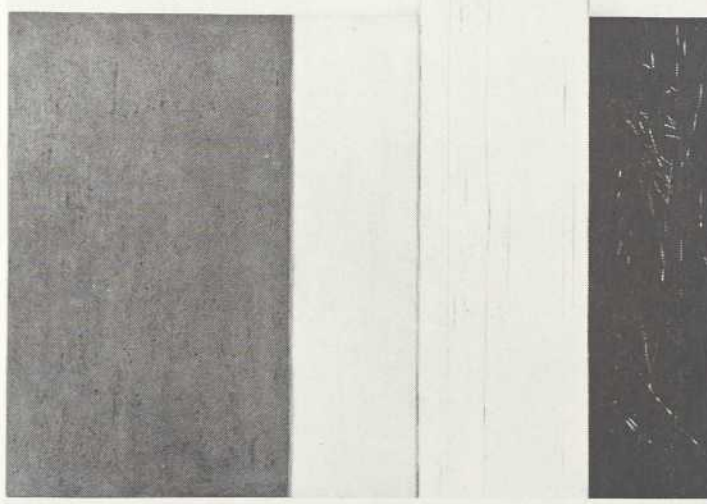
Michel Lagacé, *Microcosme*, tableau 1, 1984, acrylique sur toile et collage de bois 198 x 127,5 cm.

terrogation sur la nature du lieu pictural. Encore ici, le motif architectural devient le principal élément de l'iconographie. Le format horizontal accentué s'accorde avec les parties architecturales présentées : essentiellement des frontons, des faîtes de colonnes. L'effet d'ensemble est souvent plutôt celui d'un paysage, parce que les véritables volumes sont effectivement absents, que les formes deviennent presque abstraites sous la pression de la simplification et, surtout, que le travail des textures et du coloris est développé comme le sujet principal des tableaux. Comme pour les autres oeuvres commentées, je ne décrirai pas davantage le travail de la couleur tel qu'il apparaît ici car les reproductions en noir et blanc ne peuvent en donner qu'un vague aperçu. Autre indice pour rappeler que la figuration n'est pas l'élément central de ces nouvelles expérimentations picturales, mais qu'elle est une composante qui organise les motifs comme sources du dynamisme expressif.

C'est pourquoi je disais au début de ce texte que le motif architectural n'est pas vraiment une représentation. On pourrait maintenant préciser son statut et proposer qu'il est une *action* : une action de pratique et de théorie. Il devient un relais sur la surface et dans l'iconographie, pour dynamiser le réseau des renvois et des appels qui déstabilise la composition, la décentre, la déhiérarchise et la fragmente. Mais en tant que *figure*, il exprime l'idée de construction elle-

même. Il serait excessif de chercher à nommer, à identifier plus précisément chaque motif rencontré. La détermination serait abusive car, en fait, le vague référentiel motive ces constructions architecturales puisqu'elles signifient l'architectonique plus qu'elles ne représentent des architectures. Et cela, même si l'architectonique n'apparaît plus ici canonique et privilégie la disposition discontinue et la visibilité de l'ornementation. Insulaires, ces motifs sont délocalisés du point de vue de la représentation, mais bel et bien ancrés dans la matière picturale. Ils produisent, à partir des noeuds qu'ils composent, une énergie diffluente qui entraîne le regard à la découverte de toute la surface et qui implique un temps de parcours indéterminé. Ces tableaux invitent ainsi à une perception pulsative.

La forme la plus épurée de ce rapport à l'architecture, on peut la trouver dans les récents tableaux de Louis Comtois³⁶. La découpe du tableau rappelle les polyptyques médiévaux ; mais la forme est maintenant plus irrégulière. Comtois a poussé la subtilité chromatique à ses limites visuelles en laissant à la juxtaposition des panneaux, à la dimension des surfaces et à leur découpage en zones à peine contrastées tout le travail d'animation du champ pictural. Il a maintenant quitté cette logique du "presque-rien-à-voir" et présente des assemblages de panneaux de matériaux divers : ciment, métal, bois, plâtre.



Louis Comtois, *Sans titre*, no 5, 1983, huile sur bois, métal, ciment, plâtre 159 x 117,5 cm photo : Yvan Boulerice

Les couleurs sont aussi juxtaposées, en mélanges plus étonnants et en contrastes plus accentués. L'acrylique a donné sa place à l'huile qui doit s'adapter à ces nouveaux supports et tâcher d'en adopter les textures. À l'intérieur d'un tableau, l'hétérogénéité des factures est retenue et explicitée par des accidents qui marquent certaines parties du champ: la porosité, le granuleux, ou encore des stries et des fentes qui révelent des couleurs inattendues.

Le fondement de ces tableaux reste la couleur et la lumière, mais obliquement approchées par une reformulation du support. Celui-ci n'est plus dénié mais intégré à l'expression. La totalité du tableau se donne fragmentée par les propriétés physiques du support segmenté par les matériaux. La lumière qui se dégage de la composition comme effet de la couleur agit comme liant spatial et rappelle les observations de Goethe: la couleur n'est pas un découpage de la lumière (comme l'entendait Newton) mais condition même du visible. Frise, fracture, fraction, fissure, frisson, un tableau de Louis Comtois convie à la naissance du visible/de la lumière dans l'espace spécifique de la *peinture* définie comme multiples et incessantes variations par transfert, transmission, mélange, intensification de couleurs. C'est pourquoi on peut dire, en conclusion à notre parcours, qu'un tableau de Comtois explicite ce que nous avons tenté de souligner dans nos brefs commentaires des oeuvres précédentes: la reformulation (post-moderne) du tableau comme *architecture du coloris*, et non plus du dessin. Il est extrêmement difficile d'en parler en texte et noir et blanc.

Ces architectures nouvelles invitent à ce que je nommais plus haut une perception pulsative; elles favorisent une temporalisation dilatoire, de sorte que les éléments — au sein du coloris qui excite l'oeil et des motifs cités qui fonctionnent comme des taches — pointent comme des appels à l'imagination plus qu'aux savoirs, c'est-à-dire sont à "lire" ponctuellement plus que dans l'enchaînement syntagmatique que le contexte maintient fragilement. Il ne s'agit pas alors de compléter ou d'affirmer une identité des motifs mais de profiter de leur imprécision, de leur indécision pour s'engager, hors des impératifs du savoir, vers les bonheurs des sensations et de la rêverie. Mais sans illusion. Ainsi, au lieu d'avoir la force persuasive du simulacre ou du trompe-l'oeil (la parfaite représentation), ces tableaux ont le charme des *travestissements* (la double présence): variations épidermiques, signes de volubilité, exaltation de l'apparence où la surface des tableaux est encore ce qu'elle était avant le travail de la couleur, tout en étant *autre* par le travail modificateur de la couleur. C'est sans doute là l'étrange et envoûtante irréalité de la réalité picturale.

N O T E S

1. Comme on a pu en voir quelques exemples dans le *Musée des sciences* de Lyne Lapointe en collaboration avec Martha Fleming et Monique Jean: projet *in situ*, réalisé dans une banque désaffectée (du 15 au 26 février 1984).
2. Critiques et diverses propositions novatrices sont regroupées dans *Collaborations. Artists & Architects*, Barbaralee Diamonstein ed., The Architectural League, Whitney Library of Design/Watson-Guption Publications, New York, 1981.
3. Différentes conceptions du dessin d'architecture sont commentées dans l'éclairant catalogue *Images et imagi-*

naires d'architecture, C.C.I., Centre Georges Pompidou, Paris, 1984.

4. Le catalogue précédemment cité montre que ces règles peuvent être modifiées, extravagamment, sans égard aux contraintes de la réalisation, laissant par conséquent le projet issu des règles nouvelles suspendu dans l'espace imag(in)é.
5. A Derrida, mais aussi à plusieurs autres qui, à l'intérieur du champ philosophique ou dans plusieurs sciences humaines, ont entrepris la même lecture critique.
6. En plus du catalogue cité, on pourra consulter, pour s'introduire au coeur des questions d'architecture actuelle, *Architectures en France. Modernité et post-modernité*, Institut français d'architecture/Centre Georges Pompidou, Paris, 1981; le numéro 1 de *Babylone*, hiver 1982-1983, coll. 10-18, Paris; sur l'ornementation, cf. les travaux actuels de E. Henrion (Belgique).
7. Je garde ici à ce terme son sens le plus général, le contexte n'exigeant pas davantage pour le moment.
8. J'ai insisté sur la citation "savante" mais débridée; serait par ailleurs à considérer la citation qui puise au vernaculaire, aux histoires locales (passé récent ou lointain).
9. Ce point est plus longuement développé dans *JUGEZ. Essai sur la critique (d'art) post-moderne* (à paraître).
10. Au moins en théorie. Cf. les travaux récents de Johanne Lamoureux, principalement le beau commentaire des textes fondamentaux de Michael Fried dans *Le Théâtre comme métaphore dans quelques textes sur l'oeuvre d'art*, mémoire de Maîtrise, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal, 1983.
11. Cf. le texte inaugural de Achille Bonito Oliva, *La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1980. Paru dès 1982, *La transavanguardia Internazionale* témoigne de la fortune de ce texte et de la prolifération des adeptes de cette "esthétique" nouvelle.
12. Post-Painting a vu le jour au printemps 1981. Cf. *North-Information*, 1984/n° 125, Roskilde, Danemark.
Post-Painting is resignation. A materialistic neutral.
Post-Painting is repetition. A way of beating up the well-known out of all recognition.
Post-Painting is directly copying the outer world.
Post-Painting is not a necessity, but it can be very useful.
(...)
Post-Painting does not require any qualifications or special personality. There is no challenge and there is no risk. It is pure therapy.
(...)
Post-Painting is not progressive.
Post-Painting is nothing special. There is no object and there is nothing to gain.
Post-Painting is positively open to everything (etc.)
13. Beaucoup d'architectes produisent aujourd'hui des formes architecturales sur papier sans viser une quelconque réalisation. D'ailleurs, ces constructions sont en général irréalisables. On leur reproche souvent de faire des tableaux. Cf. *Images et imaginaires d'architecture*, op. cit.
14. Les oeuvres de ces artistes ne sont pas ici commentées dans le contexte de leur développement monographique, mais rassemblées à partir du calendrier des expositions des deux dernières années. Je reprends au passage quelques commentaires distribués au fil des comptes rendus dans le magazine culturel *Spirale* ou des textes qui ont servi à présenter des expositions.
15. Le Palais ducal contient aussi une autre oeuvre importante: le Studiolo (1472-1476), qui est composé d'une marqueterie formant un trompe-l'oeil, où la perspective joue comme dispositif de fascination/séduction et non comme théorie. Cf. les travaux de J. Baudrillard sur le trompe-l'oeil.
16. Cf. le commentaire très éclairant de Philippe Dubois sur la perspective, "L'ombre, le miroir, l'index. À l'origine de la peinture: la photo, la vidéo", *Parachute* n° 26, printemps 1982, pp. 16-28.
17. M. Heidegger, "Bâtir Habiter Penser", dans *Essais et conférences*, Gallimard, coll. TEL, 1958, pp. 170-193. "Les maisons sont faites pour y vivre, et non pour qu'on les regarde: il faut donc passer la commodité avant la symétrie, si l'on ne peut avoir les deux. Laissez les édifices faits pour la seule beauté aux poètes qui les construisent à peu de frais", Bacon, ("Les bâtiments", dans *Essais*) cité par Alain Guiheux dans *Images...*, op. cit., p. 57. "Il y a deux manières d'accueillir un édifice: on peut l'utiliser, ou on peut le regarder (...)", W. Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", *Poésie et révolution*, Lettres Nouvelles/Denoël, 1971, p. 206 et sv. "En recherchant les premiers commencements de l'architecture, nous trouvons d'abord la cabane, habitation de l'homme, le temple, comme enceinte pour le dieu et la communauté des fidèles (...)", Hegel, *Esthétique*, volume 3, Flammarion, Champs, 1979, p. 26 et sv.
18. En revanche, on pourrait relever sur la scène québécoise des cas inverses: un intérêt pour le volume réel, pour la boîte qui est habitée par des éléments appartenant à l'histoire de la peinture. On opposerait ces boîtes aux montages surréalistes, aux boîtes de J. Cornell. Cf. les travaux de Charles Gagnon, Irène Wittome, Alain Laframboise et Lucio de Heusch.

19. Cf. l'introduction dans *Essais d'icologie*, Gallimard, 1967, pp. 13-45.
20. L'allotopie est une rupture d'isotopie qui fonde la dimension rhétorique. Cf. Groupe mu, *Rhétorique générale*, Larousse, 1970.
21. Cf., sur cette distinction, le commentaire de Ken-ichi Sasaki, "Esthétique de la miniature. Essai sur la grandeur des choses", *Aesthetics*, vol. 1, 1983, Japanese Society for Aesthetics, pp. 99-111.
22. La série a été présentée à la Galerie Aubes 3935 du 2 au 29 février 1984.
23. Cf. Claude Mignot, "Le tableau d'architecture", dans *Images...*, op. cit., pp. 79-83.
24. *Images...*, op. cit., pp. 27-28, 30, 34-35, 41, 45, 59, 68, 131, 135, entre autres.
25. Certains ont été présentés à la galerie Article du 8 au 26 février 1984.
26. Sur la galerie comme matériau inclus à l'oeuvre, cf. R. Payant, "Entre-lieux. Les expérimentations sculpturales de Pierre Granche", *Parachute* n° 30, printemps 1983, pp. 18-22.
27. C'était encore le cas dans la dernière installation d'André Martin à la Galerie Jolliet (du 7 au 31 mars 1984), mais les petites toiles pliées étaient assemblées comme des taches sur le mur. Le titre de cette installation, *Opus incertum*, renvoie lui-même à l'architecture. "Opus incertum, disent les Latins pour les ouvrages architectoniques faits de pierres irrégulières: il faut juger des possibilités de les ajuster, l'ordre de la construction n'est pas donné dans l'ordonnance préalable du matériau", J.-L. Nancy, *L'impératif catégorique*, Flammarion, 1983, p. 46.
28. Cette oeuvre a, entre autres, été exposée à la Galerie Jolliet, du 2 au 26 mars 1983, comme participation à l'exposition intitulée *Hypothétiques confluences*.
29. On pourrait comparer ces insertions ludiques aux interventions plus carrément conceptuelles que l'on retrouve dans les oeuvres récentes de Jean-Pierre Gilbert, où des éléments architecturaux (colonnes, etc.) sont accrochés aux tableaux. Cf. Marcel Saint-Pierre, "Les tableaux de la Méduse", texte accompagnant l'exposition intitulée "Le jeu du paradoxe", à la Galerie Graff, du 19 avril au 22 mai 1984.
30. Présentée à la galerie Optica du 1er au 20 décembre 1984.
31. Les grands pins sur fond de montagnes de Lismer, Thomson et Carmichael ont été mille fois reproduits (calendrier, cartes de souhait, etc.); ils sont pour Saulnier des images abandonnées par l'art aux media. J'ajoute ceci, trouvé au hasard d'un regard distrait sur le rayon "canadien" de ma bibliothèque: "Franklin Carmichael (1890-1945)... His painting *The Upper Ottawa, Near Mattawa* emphasizes the architectural qualities of the landscape" (c'est moi qui souligne): *The National Gallery of Canada. Illustrated Guide to the Collections*, par Willem A. Blom, 1964, p. 65.
32. Exposée à la Galerie Graff du 21 janvier au 17 février 1982.
33. Je ne commente pas la présence sporadique de la Vénus de Milo, ni l'actuelle intégration d'un autoportrait.
34. Cette dernière série a été présentée à la Galerie Graff du 29 septembre au 25 octobre 1984.
35. Intitulés *Microcosme. tableau 1, tableau 2 et tableau 3*, et présentés à la 1ère Biennale de l'Est, au Musée du Bas-Saint-Laurent à Rivière-du-Loup, durant l'été 1984.
36. Qui ont été exposés à la Galerie Jolliet du 11 janvier au 4 février 1984, mais dont certains ont aussi fait partie de l'exposition intitulée *Architectural Inclinations* chez Evelyn Aimis Fine Art, à Toronto (été 1984).

The author questions the relationships between painting and architecture starting with a few historical reminders; then, from the paintings of a few contemporary artists from Québec. While stressing the important part played by ornamentation in postmodern architecture, he bestows upon quotation a new rhetorical function: a critical self-indication, a function that emphasizes the visibility of any construction as a means of expression. How can the notion of construction succeed in a positive way that of deconstruction characteristic of the modern period? Having criticized "neo-expressionist" figuration, the author then comments upon chosen works to illustrate that the motifs of architectural constructions are not representations but figures bearing a theoretical value and a rhetorical function. These works make clear what would be an architecture of colour.

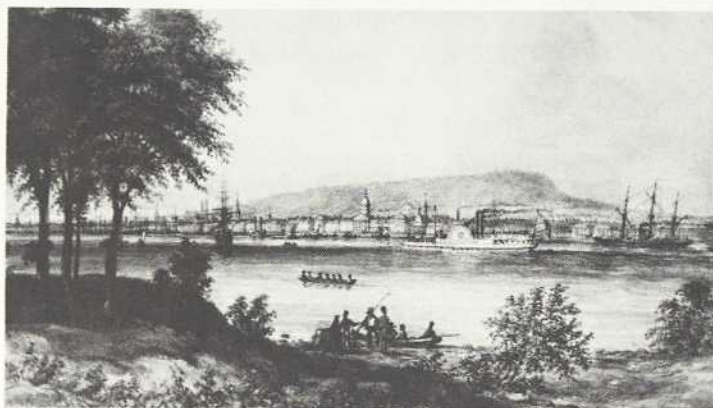
René Payant est un critique d'art qui enseigne au département d'Histoire de l'art de l'Université de Montréal.

DU LIEU, VU DU LIEU VU

PAR JACQUES ROUSSEAU

Conçus pour fins d'assemblage, ces thèmes en notes écrites sont les matériaux estimés nécessaires pour que vive une pratique émerveillée de l'architecture.

Au sujet du lieu, vu du lieu, qu'il s'agisse d'ici! Et que l'oeuvre de l'architecture soit de le pré-voir, de le dessiner et de le faire... voir.



**Singulière, notée en crescendo
Passionnée trajectoire entre l'appris
et l'apprendre
L'Architecture ébahie d'être
Émerge du grand fleuve, révèle à
coupe de forêt la topographie du
lieu;
Se hisse, franche, au flanc du mont
et s'observe!**



**L'eau, l'île, terrasses et plateaux,
montagne,
350 années ont passé.**



**...Montréal est riche, Montréal est
pauvre...**

**Naïveté, béate, s'ingénie du pas-
sage de rurale à urbaine.
Naïveté, niaise, désenchante, chao-
tique jusqu'à la bêtise.**



**...Montréal est riche, Montréal est
pauvre...**

**Ce regard de l'intérieur, très fami-
lial, même intime, à la fois fier et
exigeant, suggère que l'autonomie
conceptuelle du lieu n'est pas
acquise.**

**Et qu'il aura fallu apprendre. Que
l'analyse de l'architecture de la ville
reste en ce lieu une méthode de lec-
ture réductrice au seul niveau des a
priori. Que la manifestation de
l'architecture n'est pas en ce lieu,
l'espace de recherche souhaité, non
plus celui de l'innovation spatiale.**



**Ici, alors que tout est à faire,
l'Architecture, c'est trop.**

James Duncan, *Montréal vu de l'île Ste-Hélène*, 1840, photo: Musée McCord. (photo de gauche).

E. Whitefield, *Montreal, Canada East*, vue de la montagne, 1852, lithographie par Endicott & Co., New York, photo: Musée McCord (photo de droite).



...DES ÊTRES, DES OMBRES...

Dans le vécu de l'espace, l'architecture est un moment privilégié, elle est un passage pour l'humanité. Elle condense en volume la simultanéité du temps, des lieux et des êtres. Elle est le témoin du frottement des êtres dans les sites. Elle est la résonance des actions entreprises.

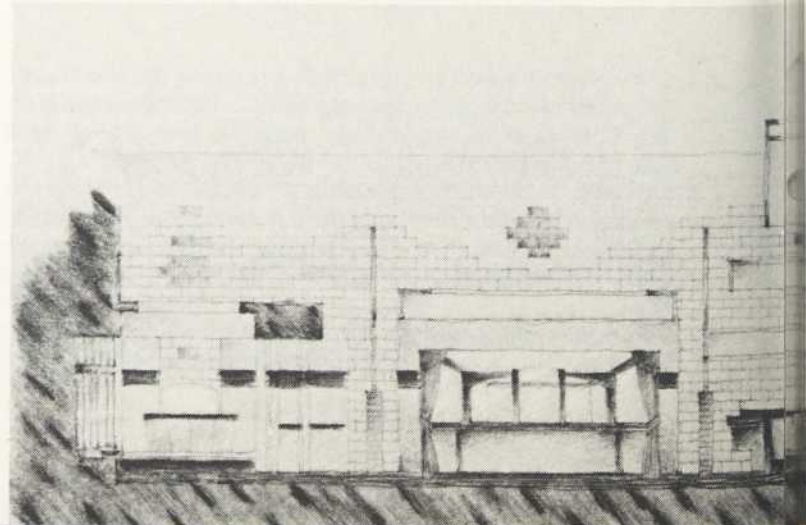
Différemment complexes, les ombres, les reflets et l'usure sont les rappels discrets de l'existence, énonçant une cohabitation silencieuse, insistant sur un sens secret des lieux et portant sur eux leurs marques superposées.

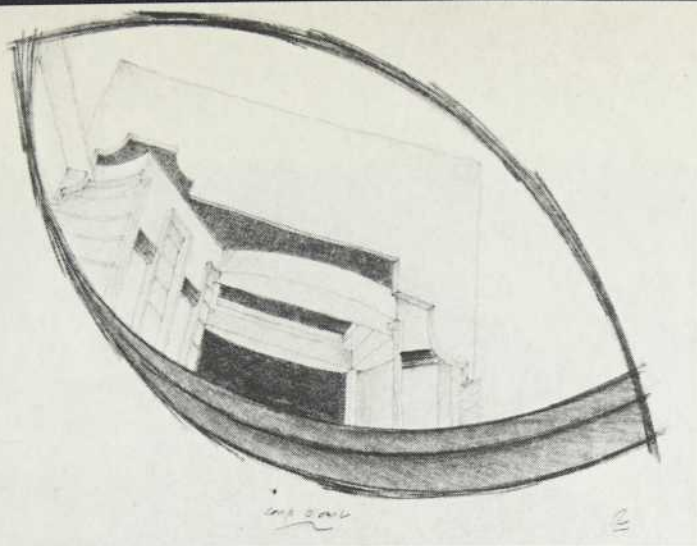
Ces deux visions, l'une qui mobilise, l'autre réflexive se joignent et accumulent le moment de force suffisant pour inscrire "Vive l'Architecture" et assumer le risque de l'interpréter et de la construire.

Un terrain vacant. Tirée de la vacance du site, l'idée du passage urbain: lieu collectif, la rue. "Les murs mitoyens et le sol seront les témoignages discrets de la ville, reliant le monde de la rue au monde des ruelles."

Un terrain vacant. Tirée de la nature cadastrale du site, de sa dimension, de ses occupations antérieures, l'idée d'habitabilité: lieu du privé, du chez-soi, du bar.

Le Bar Braque, illustration de Jacques Rousseau





Le Bar Braque, illustration de Jacques Rousseau

"Les espaces seront une séquence de pièces, témoignage de lieux habituels, habitables, magnifiés pour assumer l'engagement du grand nombre en eux."

Un terrain vacant. Tirée de la mémoire des êtres en ce lieu à venir, l'idée de notre complexité, de notre double état brut et raffiné: les sens.

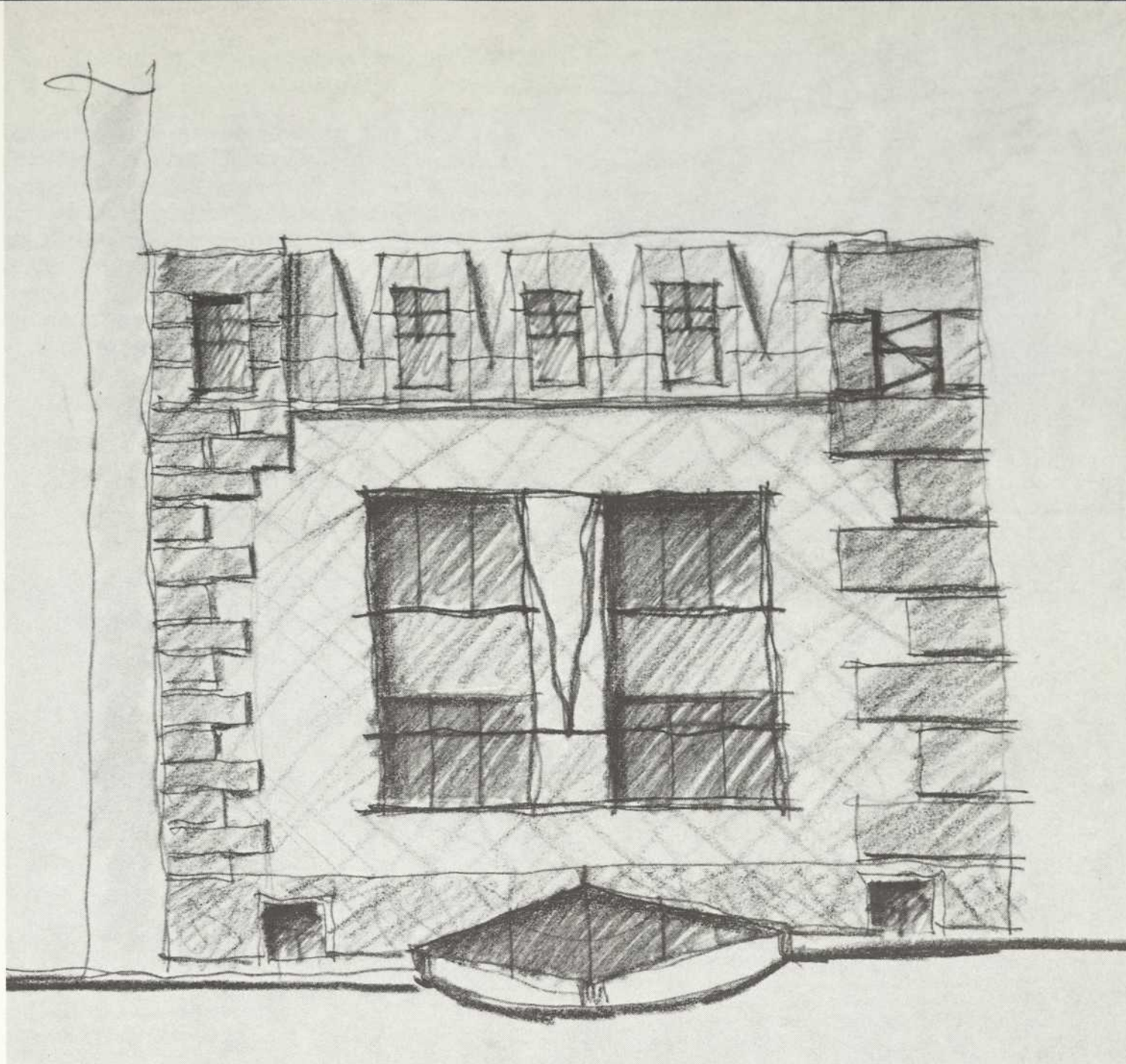
"Les matières seront célébrées, intègres, en pleine mesure, juxtaposées vives, exigeantes, humaines."

Un terrain vacant. Tirée de ce fragment urbain, l'idée de cumul: le mouvement.

"Le lieu sera le cumul d'éléments choisis, condensés, transportés dans l'espace, maintenus dans la simultanéité du temporaire et du durable, témoignant de l'encouragement urbain réalisé en gestes d'assemblage."

Un terrain vacant. Tirée de la lumière "in situ", l'idée de continuité: le temps.

"Le lieu se poursuivra d'un soleil à l'autre, entraînant les fragments d'espace dans sa durée de jour, de nuit, de jour, de nuit... et... jour..."



Projet d'agrandissement de l'hôtel de ville de St-Hyacinthe, 1983, Claude Provencher, Michel Roy et Jacques Rousseau, architectes (ci-haut et ci-dessous).



Le Bar Braque, rue Rachel, Montréal, 1982, André Fortin et Jacques Rousseau, architectes, photo: Paul Labelle.

Un signal:

En ce lieu privilégié de l'expression de la voix collective, une lumière jaillira à partir du sol telle une étoile de terre et y portera très haut la borne du lieu.

Des doigts du ciel:

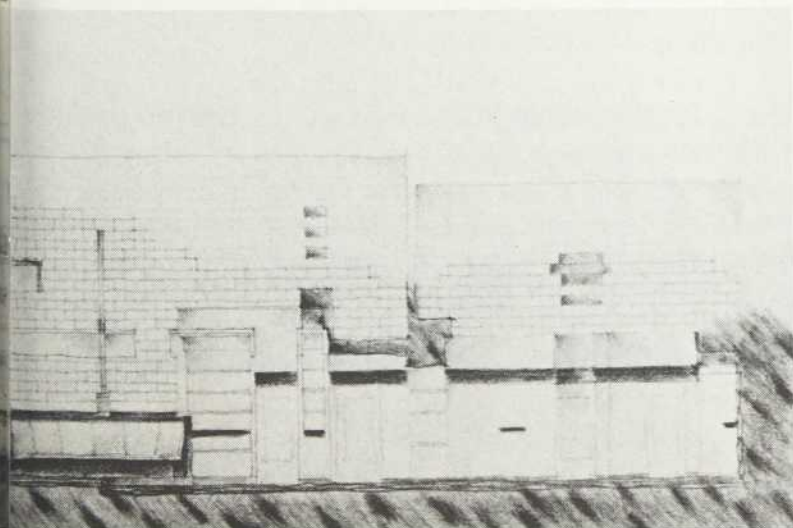
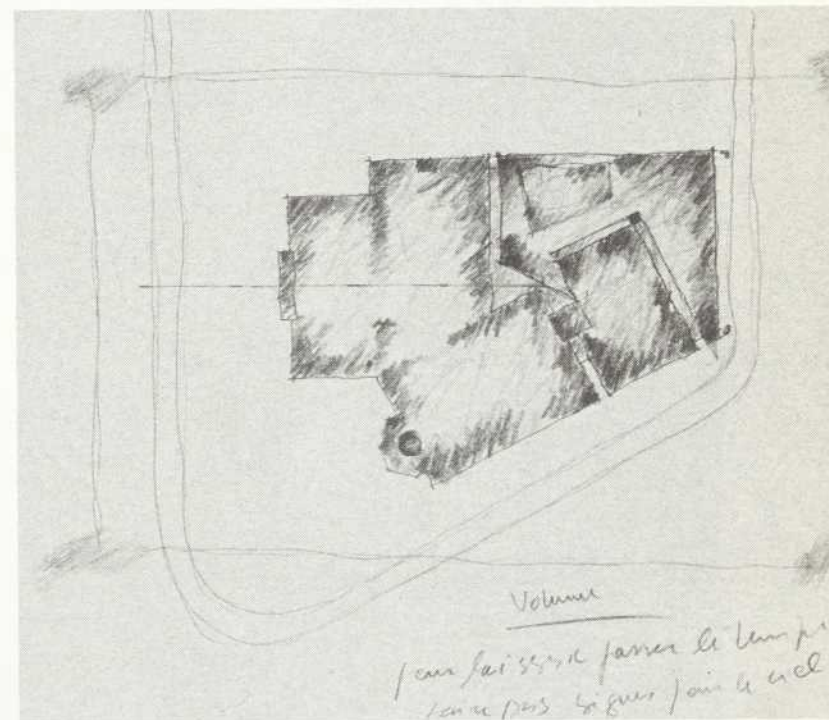
En ce lieu privilégié de l'expression des augures, le ciel y tendra ses doigts pour y saisir les tensions et y partager le calme.

Une porte de la ville:

En ce lieu privilégié de l'activité publique, le bâtiment se portera clair à nos yeux, telle une ouverture, telle une porte de la ville, que l'on y reconnaisse la transparence du lieu.

Les usagers en lieu:

En ce lieu privilégié où s'activent des êtres quotidiens, un témoignage leur est rendu dans le raffinement des gestes d'assemblage que nous prescrivons.



...DU JOUR ET DE LA NUIT...

Nous avons vécu dans cette ville
ce lieu si tendre, l'héberge, les saisons

Glissant la montagne au fleuve
du sol dans l'eau
relevant au passage les présences humaines
leurs transformations,

nous avons élu dans cette ville
des domiciles changeants
lieux si tendres, l'héberge, les liaisons

Et nous avons aussi retracé l'appartenance
et l'appropriation
et souvent l'arrachement et la tension
et aussi l'absence et la confusion.

Et nous avons cerné nos inquiétudes

Voir la ville perdre
et ne plus correspondre
et voir les êtres qui l'usent, s'amoin-

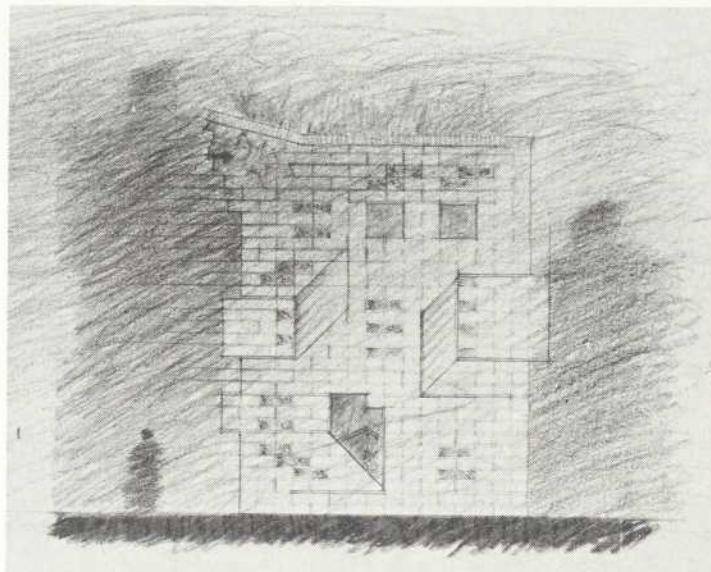
Voir le quartier disloqué
et ne plus scander l'espace
et voir les êtres qui l'animent, s'en détacher.

Voir le domicile intimidé
et ne plus en témoigner
et voir les êtres qui l'occupent, s'en méfier.

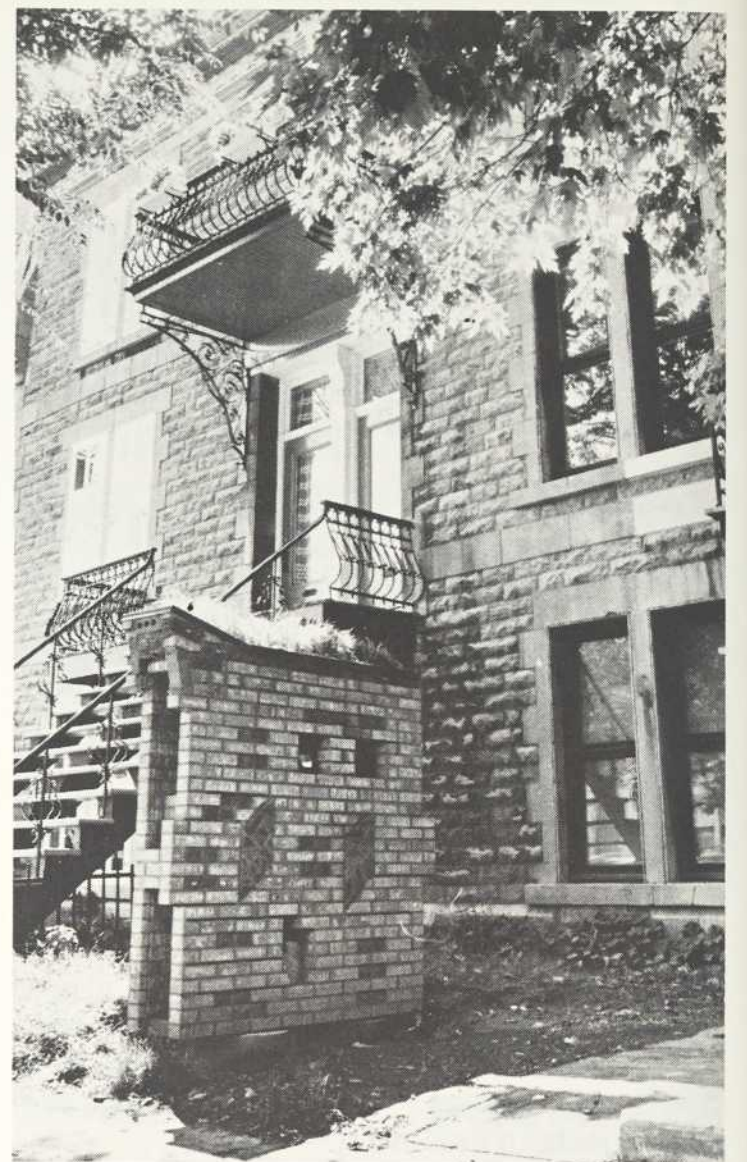
Et rester seul; apparemment sans lieu

Le jour, la nuit, passionnément simple et vice-versa. Les soliveaux extraits de murs insoumis font voler les chambres par ciel et par terre... Puis les boutisses pêchées frissonnent en éclat le tête à tête arraché... Silencieuse découverte, les yeux bleutés, le rouge aux lèvres, le fard ajouté se prend aux rides et les jardins en tête se souviennent de ces murs à murs. Et dedans comme de rien, la vie passe et brille, se darde en folie.

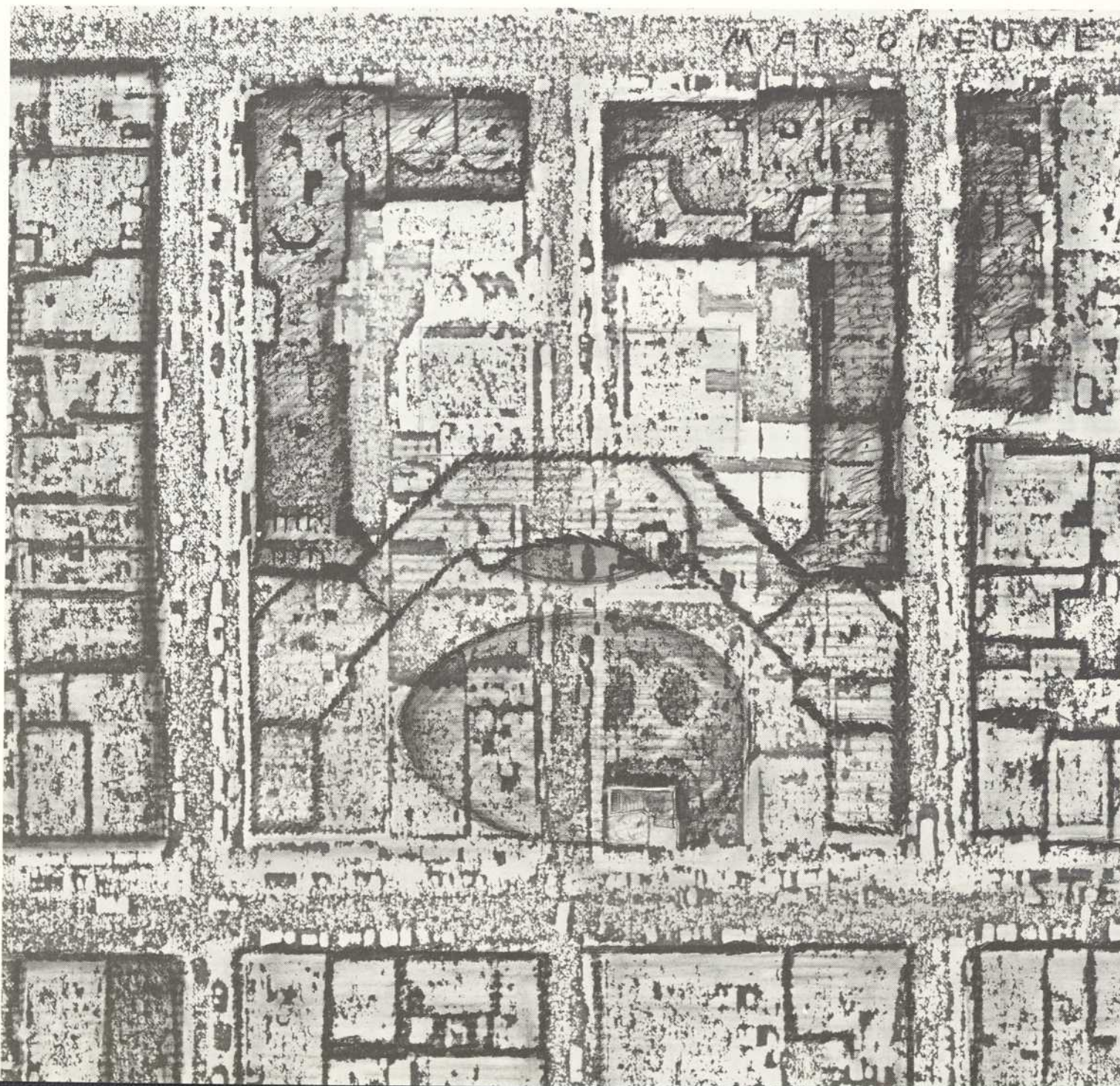
Chante pleure,
tant en temps
la larme est donnée
À qui s'est tu!



Projet d'ornementation contemporaine de maçonnerie pour l'Archifête, 1984,
Jacques Rousseau, architecte et Antonio Lachance, maçon.



Projet de revitalisation de la rue Sainte-Catherine pour l'Archifête, 1983, Métro Beaudry, Montréal, Jacques Rousseau et Lucie Rueland, architectes, Bernard Denis et Rose Marie Goulet, artistes.



...DU MÉTIER, DES ORDRES ET DE L'IDENTITÉ CULTURELLE

Les ordres, manières de dire et de faire, sont à la civilisation d'où ils émergent, les conventions et rigueurs d'un temps donné. Les ordres classiques de l'architecture, espace de formalisation transmis et appris, rencontrent en ce siècle la stimulante mobilisation d'ORDRES NOUVEAUX.

Si l'architecture, l'artisan sont le canal de la connaissance construite, des ordres nouveaux sembleraient avoir frappé soit la connaissance, soit l'artisan, soit l'architecture ou les trois...

Dans l'apprentissage du métier, les ordres classiques seraient les pièces justificatives de la recherche d'un héritage: verbalisation, narration, description d'un projet. La recherche d'un héritage ou le retraçage d'un certain sens de l'essentiel pour que l'architecture se maintienne comme ensemble techtonique dans une société. Ne serait-ce que le sens du bas et du haut, le sens de l'appui et de la portée et plus, l'inscription de la hiérarchie spatiale.

Dans l'apprentissage du métier, les ordres seraient ce passage d'histoire, acquise en tension, portés devant pour marquer l'organisation formelle de l'espace par le développement de ce que nous convenons de nommer le langage architectural.

Dans l'apprentissage du métier, ce moment de

développement d'un langage où nous saisissons le lien des ordres avec l'avenir, nous en indique toute la richesse d'exploration, nous en suggérant la limite d'expression.

Ainsi, dans la pratique du métier les ordres participeraient à l'actualité en autant que l'on en canalise l'omniprésence historique dans un geste nous les montrant associés au contexte qu'ils serviraient.

Les ordres classiques n'étant plus l'unité référentielle, des ordres nouveaux sont donc actifs dans la mesure où nous considérons que le contexte, porteur d'une culture actualisée, influence la formalisation des lieux.

Dans ce contexte, où les individus émergent comme autant de centres d'intérêt et où ils interagissent dans l'espace, y exprimant des rapports nouveaux, la propriété devient un privilège aplani et s'inscrit comme lieu, multiple, de l'expression esthétique d'une société et naturellement d'une architecture.

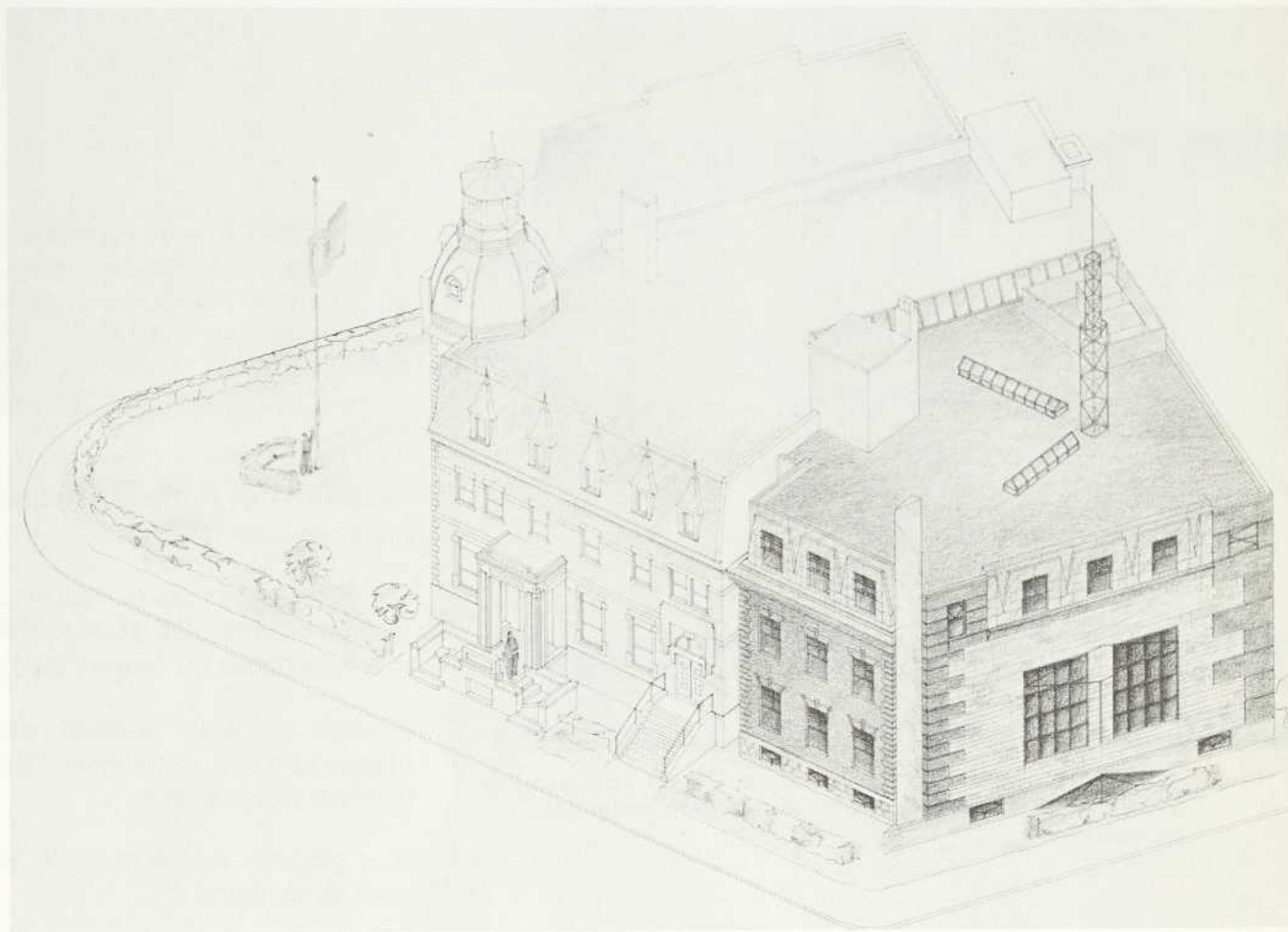
Dès cet instant les ordres classiques de l'architecture sont un plat comme les assortiments de matériaux le sont devenus par l'industrialisation. La qualification des uns et des autres n'étant possible que dans l'usage, voilà où l'identité culturelle prend en fait la place que les ordres occupaient dans un autre temps.

L'identité culturelle devenant l'espace contemporain de formalisation, les ordres classiques, mémoire d'une logique tectonique, pourront y prendre place mais feront dorénavant l'objet d'un dosage en toute conscience ou en toute ignorance.

Au-delà des variations historico-géométriques, en deçà des inventions qui s'excluent de la reproduction simple, que serait l'ornementation contemporaine, qui sous l'influence de gestes types pourrait générer par la recherche de la différence dans le multiple, un relief vivement économique et concret dans sa façon, varié et bousculant l'imaginaire dans sa manière? Que serait l'ornementation contemporaine qui, sous la maîtrise de quiconque, pourrait révéler un site, un contexte et en faire l'éloge en silence?

Croire que notre position nous indique un défi en celui d'anticiper l'environnement d'une pratique contemporaine, entre la connaissance transmise et l'identité culturelle du milieu, entre l'attitude ordonnée de nos métiers appris et l'attitude organique du meilleur des mondes.

Projet d'agrandissement de l'hôtel de ville de St-Hyacinthe, 1983, Claude Provencher, Michel Roy et Jacques Rousseau, architectes.



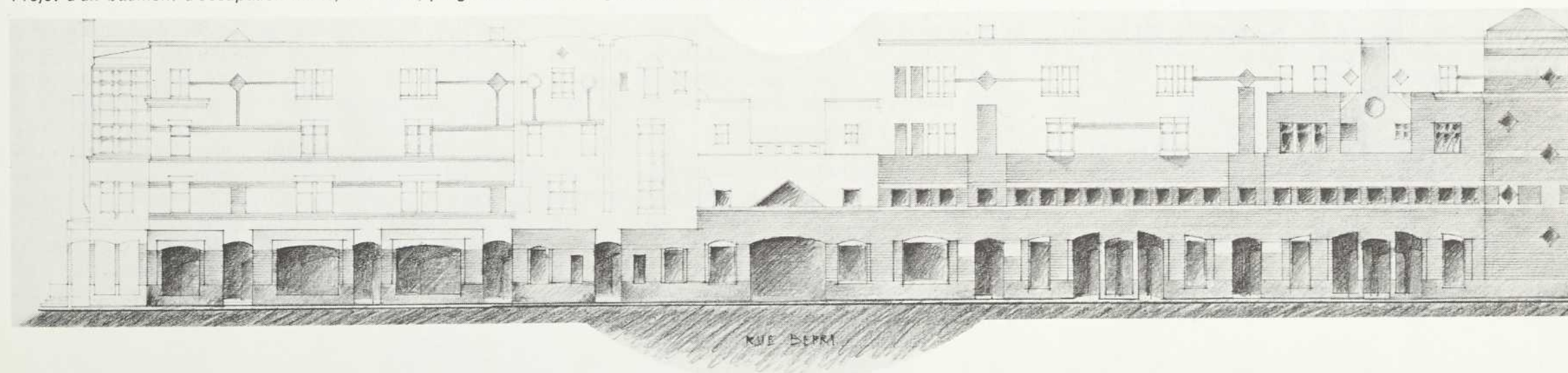
Un bâtiment s'auto-inscrivant dans une trajectoire historique propre, portant aux yeux de tous, les signes de la croissance urbaine, un bâtiment qui se réalise dans l'affichage architectural, contemporain dans son codage poétique, un bâtiment topographique, un bâtiment où l'on voit apparaître le moment charnière de notre accession au sol, pour y voir le passage du fleuve dans l'arcade, pour y voir la première habitation, le premier carrefour des êtres, la densité urbaine des affairistes, puis l'interrogation tragique de la tour et de la maison familiale. Un bâtiment qui sur toutes ses faces réédite sa volonté de marquer l'espace et les êtres qui le frôlent.

Ayant en mémoire ceux qui nous suivent!

"Les villes peuvent porter dans les replis de leurs rides des histoires architecturales telles, que manifestement la mémoire collective soit alimentée."

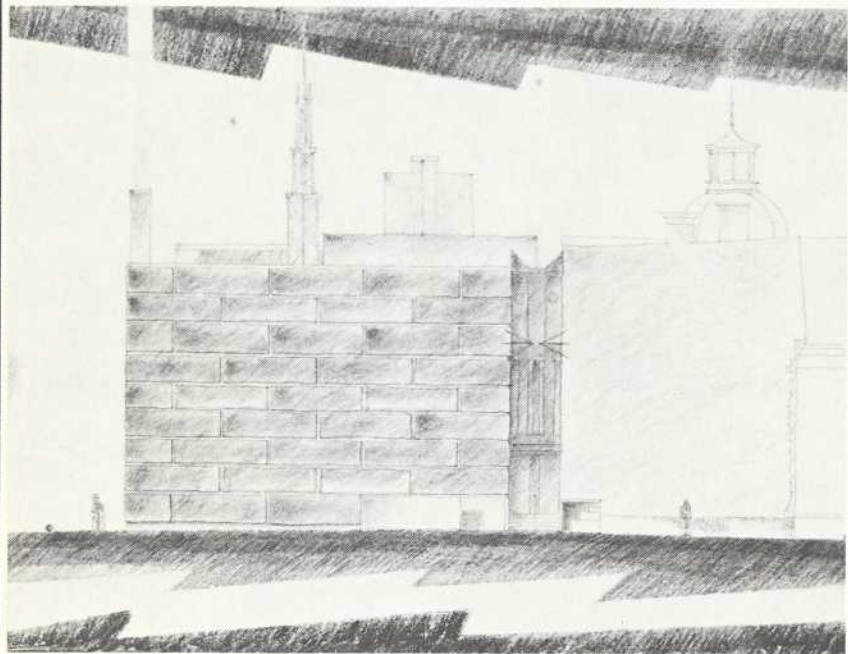
Réalisés par des générations de citoyens, les édifices de pierre de l'hôtel de ville expriment leur solidarité artisanale. Expressions architecturales de sources multiples, ces bâtiments gris clair de ciel, coiffés de mansardes de cuivre se stabilisent dans les frissons de verdure du parc et les passages rapides des pluies et des neiges... Ils se tendent dans l'azur, des lucarnes au bout des doigts.

Projet d'un bâtiment d'occupation mixte, Montréal, programme 20 000 logements, 1982, Jacques Rousseau, architecte.



Jouer les ordres, jouer la rupture, jouer l'identité culturelle d'un édifice civique.

Marquer progressivement l'assemblage des éléments construits et proposer une personnalité pour le bâtiment!



Projet d'agrandissement de l'hôtel de ville de St-Hyacinthe, 1983, Claude Provencher, Michel Roy et Jacques Rousseau, architectes.

...DU MOTIF ET DE LA FAÇON...

L'art et l'architecture et les usagers pour faire la ville.

Hier et aujourd'hui, poursuivre un projet: "ce que l'on fait, se fait."

Vouloir interpréter par un ensemble de signes et de manifestations l'anticipation du lieu, la manière de réalisation du lieu et la situation d'usage du lieu.

La parole, le geste, l'écriture: le magnétisme
Le dessin, le chantier, le lieu: le tangible
sont autant de témoignages de l'art, de l'architecture, et des usagers, de leur énoncé, de leur projection dans le temps et de leur persistance dans la réalisation.

L'art, l'architecture, et les êtres se situant dans la séquence espace-temps, notre art s'exprime dans une continuité décisionnelle, dans l'action. "Faire la ville debout".

Aujourd'hui notre art architectural tend à interpréter les dimensions complexes de notre société... Notre art peut donc dans son éveil à son milieu lui faire porter une dimension critique.

Mais plus, non seulement peut-il, mais il doit s'affirmer comme commentateur et projeteur d'un lieu de vie souhaitable, d'un bâti réalisable.

Notre art est à l'endroit où le concret et l'imaginaire s'atteignent, où l'apparis et l'apprendre se fondent.

"Aujourd'hui notre art d'usager est notre opinion réalisée."

De ceux qui nous précèdent, nous prenons les gestes d'assemblage, inscription de la matérialité: dimension du connu, de l'apparis.

À ceux qui nous suivent, offrons les gestes de l'engagement, inscription de la durée: dimension de l'apprendre.

Des projets du descriptif, désirer aborder les projets du faire.

Réaliser le désir d'associer l'art et l'architecture et faire réfléchir sur la force créatrice de leur collision avec l'idée des usagers de la ville.

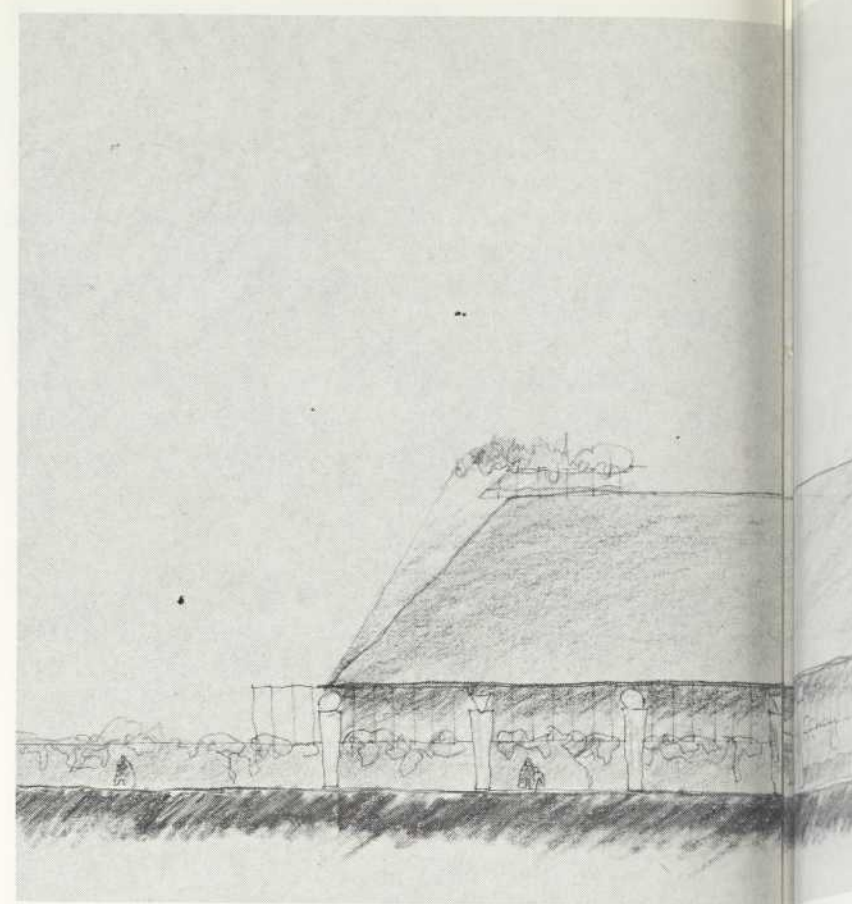
Extraits du projet présenté au concours d'architecture pour la relocalisation du musée d'art contemporain sur le site de la Place des Arts à Montréal.

Il est avant tout le projet de l'Architecture de la ville et spécifiquement de cet espace public qu'est la Place des Arts.

L'architecture de la Place des Arts dans la ville

Et les grands projets dans les villes ne se réalisent pas toujours comme nous le souhaitons. Constatons que le projet du grand axe reliant la Place des Arts (au centre ville) et la Place d'Armes (dans le Vieux-Montréal) est désormais une espèce de ligne pointillée apparaissant et disparaissant tel un fil nonchalamment tiré dans les masses de tissus engendrant une sorte de court-pointe sans limite, articulée selon des volontés changeantes, et dont nous sommes plus ou moins satisfaits quant à l'expression sociale qu'elle manifeste et la chaleur urbaine qu'elle assure.

Précisément, découlant de la réalisation incomplète de cet axe, la rue Sainte-Catherine, grande artère commerciale de Montréal, y est comptée pour absente. Il s'y trouve l'expression béate du vide, la cavité anxieuse, le vacuum tragique de nos gestes... une part de notre patrimoine vidé de son héritage, exprimé dans un espace vert



sans contenu public réel sinon que son appropriation populaire dans sa plus simple expression, et aménagé de manière temporaire depuis 1967.

Donc, avant même le projet du Musée, il doit se former le projet du site et y reconnaître que l'avènement d'une idéologie de réappropriation culturelle, déjà manifeste dans les usages de l'espace vacant, devienne une source et du même coup une finalité.

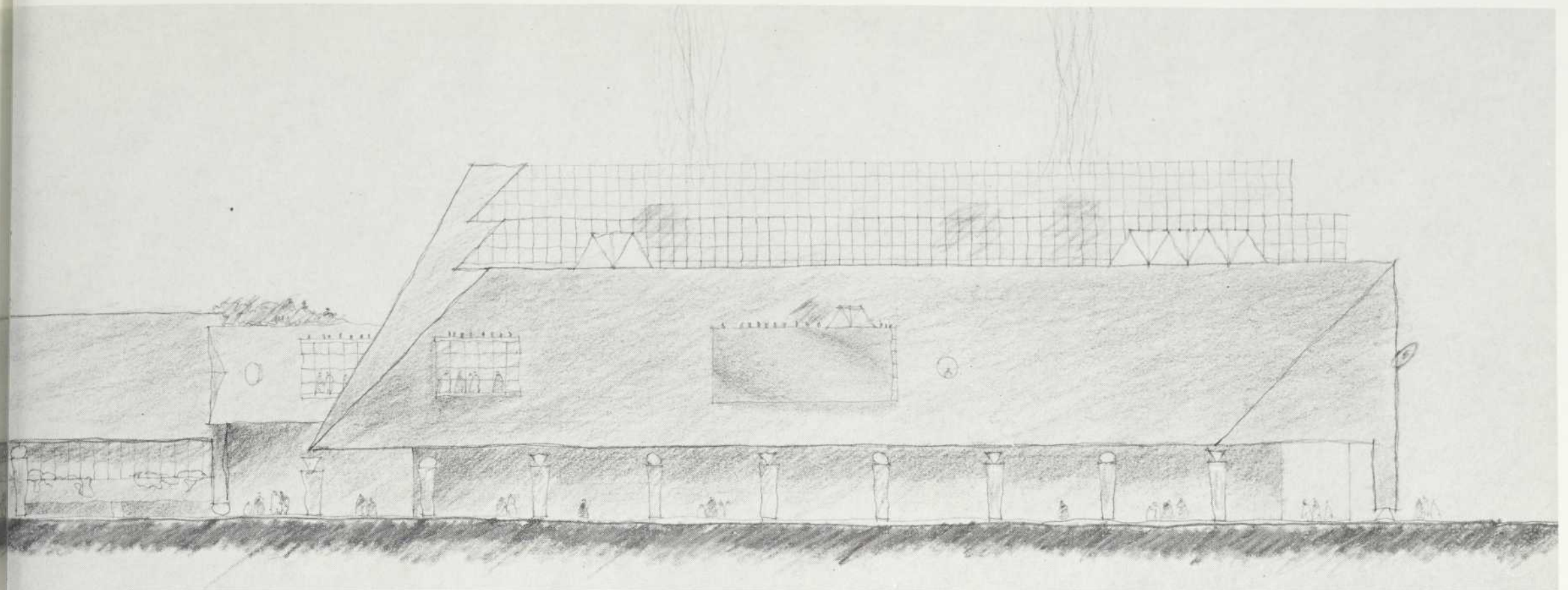
Le parti du site

Promouvoir l'usage public de la rue Sainte-Catherine et de l'espace vert adjacent, par le développement d'une architecture du site, une architecture sympathique à une manière de vivre, sympathique au milieu existant et à sa croissance.

Réaliser une architecture qui manifeste, fière, l'audace et la recherche, en explorant un thème qui apparaît être un centre du débat contemporain, soit la pertinence de la nature dans la culture et plus largement du naturel dans le culturel.

Maintenir et raffermir le système d'accès extérieurs du site en inscrivant le musée dans l'espace vert et en développant des axes cinétiques de découverte des éléments.

Positionner le musée en rapport d'axialité avec la salle Wilfrid Pelletier et le théâtre Maisonneuve, resituant le quadrilatère de la Place des Arts dans sa perspective historique et refusant que les arts visuels soient installés sur une partie du site éloignée de la rue Sainte-Catherine, en position hiérarchique de troisième rang, hiérarchie clairement inscrite dans la force du plan original de la Place des Arts qui envisageait pour la partie arrière du quadrilatère des bâtiments à vocation de support technique aux activités des arts. Ces marques du plan sont indélébiles et traversent les générations.

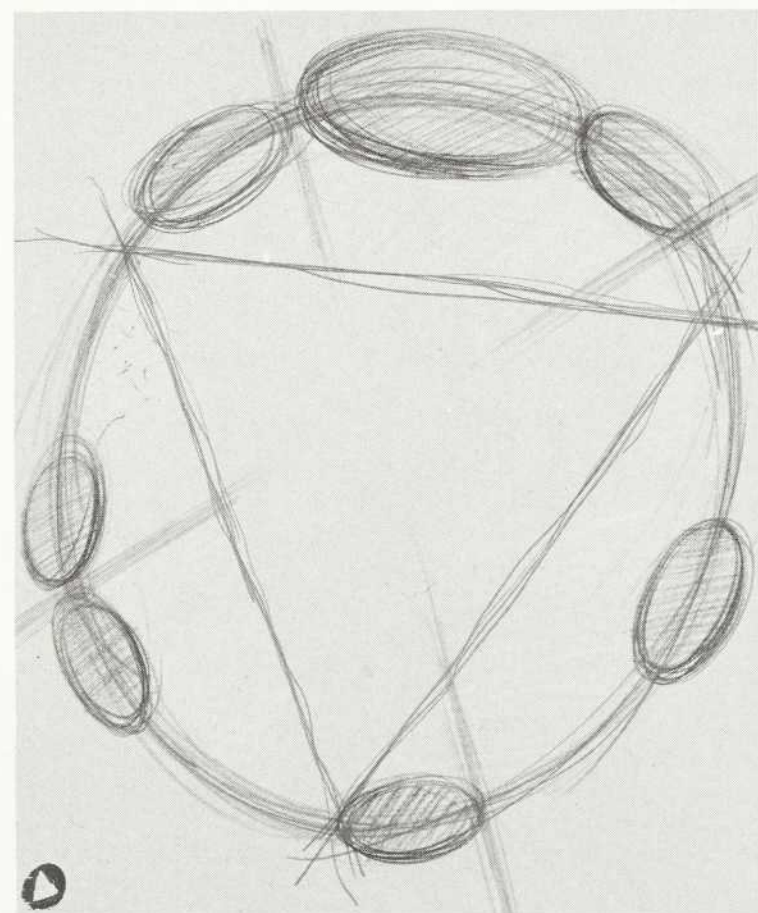
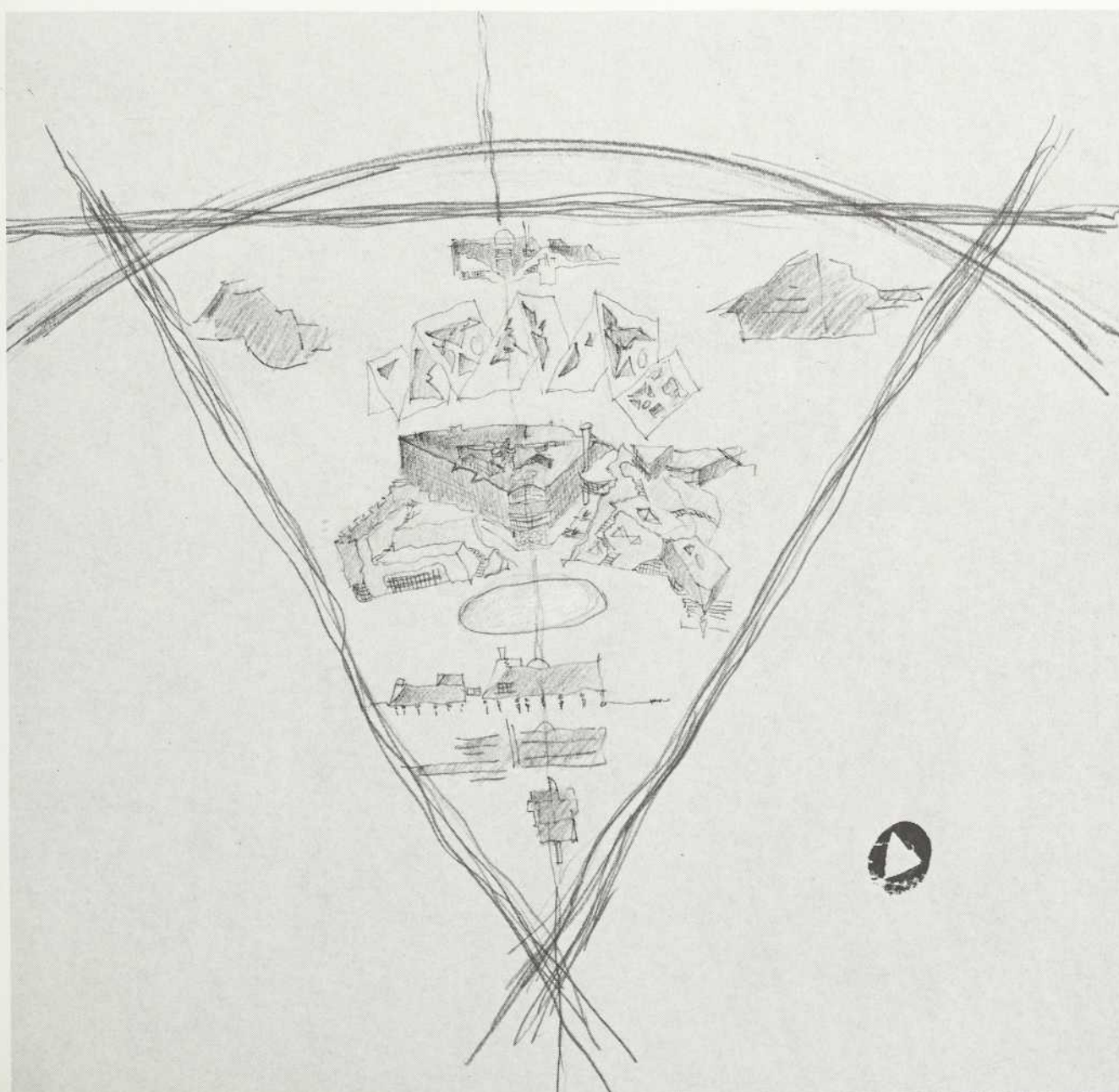


Projet pour le concours du Musée d'art contemporain de Montréal, 1984, Jacques Rousseau, architecte, collaborateurs: Louise Boudreault, France Gendron, Michel Hamel, Lucie Ruelland et Christian Thiffault.

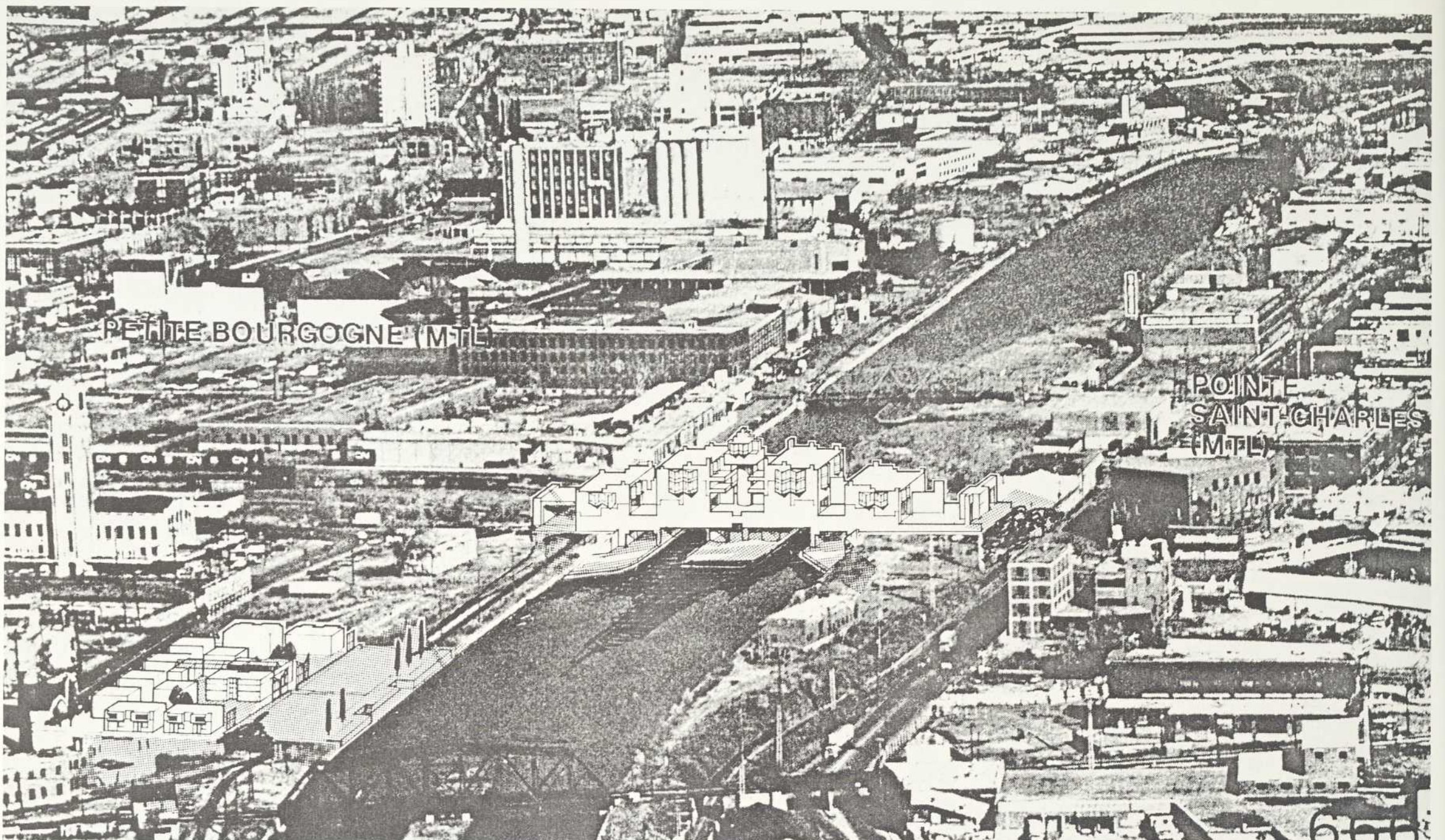
Réaliser l'insertion du musée tel un lien urbain formant les parois d'un carrefour, d'un coin de rue, assurant aux autres partenaires du carrefour une architecture active, inévitable!

Réaliser une aire végétale, protégée par les murs du musée et assurer qu'elle continue d'être le théâtre de l'appropriation.

Caractériser le lieu dans le paysage urbain en y concrétisant des trajectoires visuelles telle la perspective sur le Mont Royal, et le point de vue sur le Vieux-Montréal, etc.



Projet pour le concours du Musée d'art contemporain de Montréal, 1984, Jacques Rousseau, architecte, collaborateurs: Louise Boudreault, France Gendron, Michel Hamel, Lucie Ruelland et Christian Thiffault.



Projet pour le concours d'habitation de l'Ordre des Architectes du Québec, 1984, Pierre Boyer Mercier et Jacques Rousseau, architectes, collaborateurs : Jean-Paul Boudreau et Sylvie Perreault.

Il y aurait déjà eu un espace élargi, dont l'usage nous est resté obscur. Des signes nous en indiquent le caractère monumental. Plus tard, une division serait venue confirmer le contenu aérien et manifester l'occupation terrienne.

Le canal de Lachine, lieu d'une transformation profonde du caractère urbain, nous est apparu un site privilégié pour notre propos!

L'habitation comme loi organique de la survie de la ville.

Alors que l'industrie du canal de Lachine a développé puis lié et maintenu ensemble pendant plus de cent ans les quartiers le bordant, nous proposons que le développement résidentiel de ses abords assure et maintienne désormais les rapports essentiels de ces quartiers.

Aussi considérons-nous comme a priori le travail effectué par les gouvernements dans le processus de réanimation des structures du canal en parc linéaire. Aussi croyons-nous que le maintien de certaines activités industrielles assurera la préservation de l'échelle volumétrique du milieu qui fait partie d'une nouvelle préoccupation urbaine qu'est la mise en valeur du patrimoine industriel.

Proposition :

Des quais habités et des ponts habitables. Nous proposons deux modèles résidentiels non exploités à Montréal soit :

l'habitation en bordure des quais, venant étendre les quartiers jusqu'à l'eau

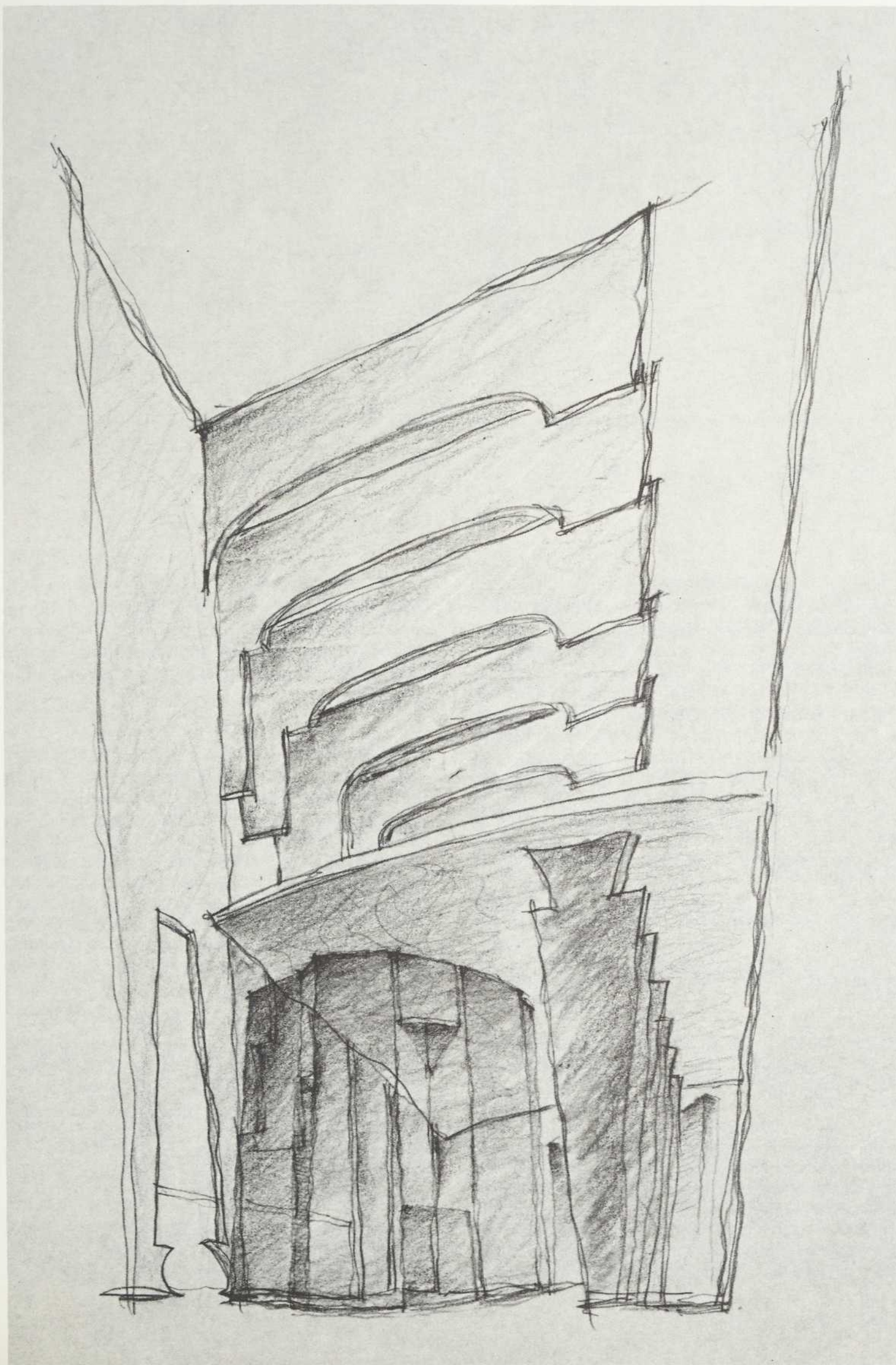
l'habitation sur pont venant lier, par l'usage même de la rue, les quartiers petite Bourgogne et Pointe Saint-Charles.

Nous établissons donc l'habitation comme pivot manifeste de l'interprétation de la trame urbaine ainsi que le levain essentiel de la mixture de fonctions.

Nous suggérons donc que l'implantation judicieuse de tels bâtiments pourrait promouvoir le caractère aquatique du canal et catalyser une réappropriation vraiment vécue des rives. Ainsi avons-nous illustré le caractère de cohésion urbaine qu'un projet d'ensemble pourra engendrer dans les secteurs petite Bourgogne et Pointe Saint-Charles.



Projet d'intentions, 1984, Jacques Rousseau, architecte.



...DE L'INVENTION DE...

Désirs!

Du lieu, vu du lieu vu,
des êtres et des ombres
du jour et de la nuit
font

du métier, des ordres et
de l'identité culturelle
du motif et de la façon
de l'invention de
l'espace

toutefois, il aura fallu apprendre que
l'on apprécie la docilité au pouvoir d'anticiper

Mais par volonté et par confluence
avec ceux-ci et ceux-là d'ailleurs
l'ère d'une architecture insoumise
est le motif de notre pensée

Croire inlassablement
et porter sur le projet
toute la résonance
des intentions
Et que l'ère du TOHU BOHU soit close!

Jacques Rousseau est un architecte; il enseigne
au Département d'architecture de l'Université
du Québec à Montréal.

LOVING, OBEYING, DEFYING, O R D E R S

Confronting the Classical
Tradition as an Inescapable
Wedge in Architectural
Circumstances

B Y L A R R Y R I C H A R D S

Tradition, he (T.S. Eliot) says, can't simply be inherited, it must be laboured for. You can't approach it without a historical sense; and a historical sense means that you appreciate the *pastness* of the past as well as its presence.

Joseph Rykwert in "The École des Beaux-Arts and the classical tradition"¹

Understanding the role and meaning of the classical tradition in today's architectural production is an enormously complex task, full of contradiction and anxiety for any architect, critic, or historian who engages in a serious search for essences. But confronting the classical tradition seems to be inescapable, even for the most extreme modernist. I will discuss some of the complexities and contradictions, focusing on the recent Montreal exhibition, *The Villas of Pliny and Classical Architecture in Montreal*.

I have chosen to avoid exact definitions, being content to agree with John Summerson that "It is a mistake to try to define classicism."² And I will avoid reconstructing the rises and falls, deaths and rebirths of the classical tradition in architecture since that is far from agreed upon. For example, there are those who see the classical tradition as being absolutely central to the Beaux-Arts experience while others dispute the claim.³

That which is "classical" in the context of architecture is seen as existing somewhere on a very long, rather wild axis. That axis shoots from

Greece, Rome and the Renaissance at one respectable extreme to 1984's popular culture, simple-minded, "back-to-basics-black-with-pearls" consumerized classicism at the other end. The earliest descriptions of the four orders — Ionic, Doric, Corinthian, Tuscan — came from the Roman architect Vitruvius who wrote a treatise in ten books in the first century AD; then during the Renaissance Leon Battista Alberti observed and described the fifth order, the Composite. Some will argue that to be classical a building must have, even if only skin deep, some traces of one or more of the Five Orders; but many of the recent examples of so-called Post-Modern Classicism or Free-Style Classicism have only the tiniest most allusive gestures to the orders. As the architect/theorist Charles Jencks has said "Mass-culture has opened classicism to the masses as well as the classes (just as it has debased the canons)."⁴

Along the axis, styles have been defined and buildings realized which have been understood as very classical or not so classical. In the twentieth century, three of the "Modern Masters," Gropius, Le Corbusier, and Mies van der Rohe had very classical minds and although they resisted using the classical *language*, they did embrace classicism as an underlying, abstract, regulating diagram in their buildings. Their relationship to classicism — particularly Mies' — is much more significant than recent attempts to be blatantly *on* the historical axis. Philip John-

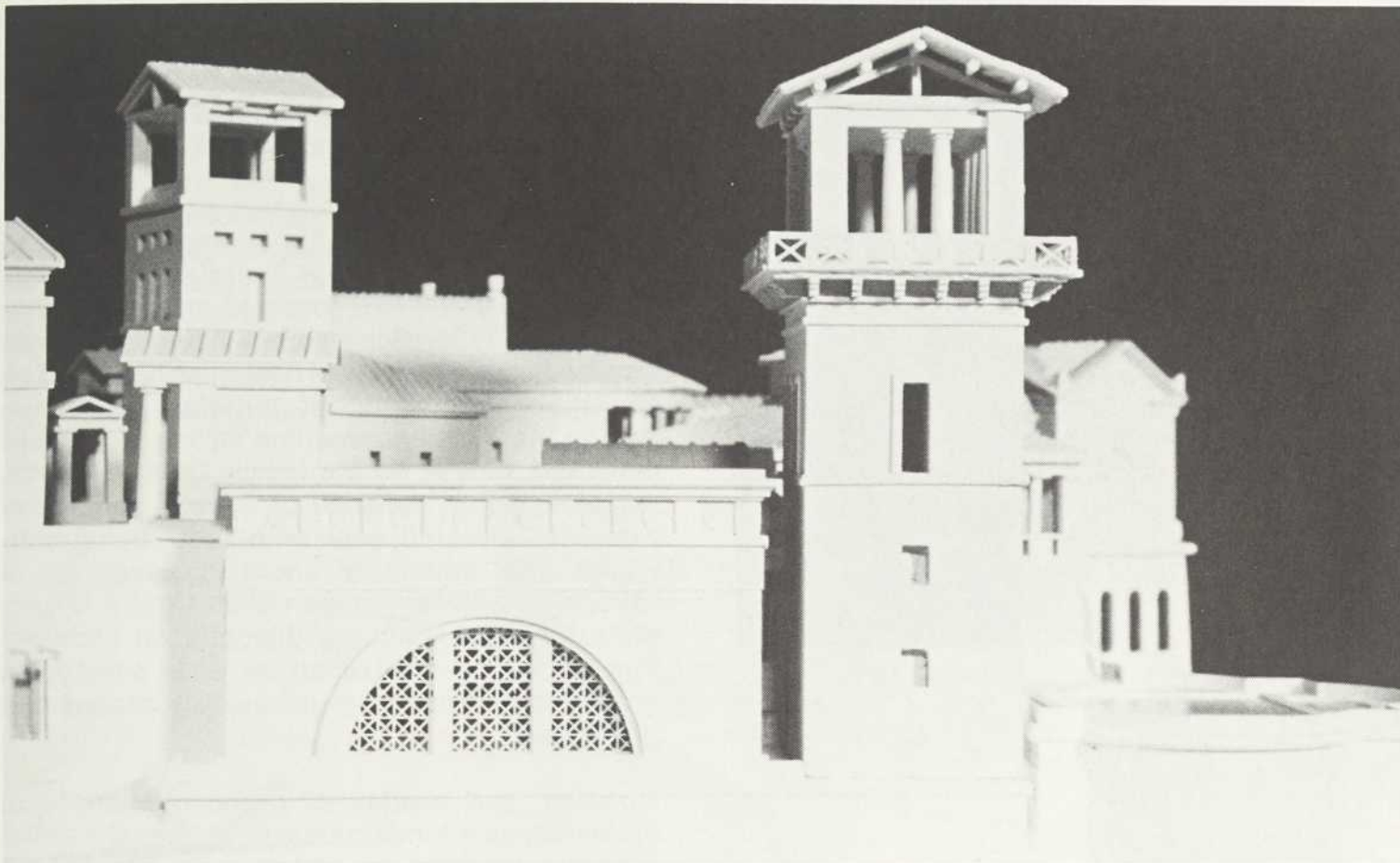
son's A.T. & T. building in New York has received more attention than it deserves in this regard. It is primarily about power and image and not about the humanist tradition of classicism; it is inauthentic. It is too easy an attempt to buy tradition.

As desirable as it might be to dismiss the A.T. & T. as an aberration, the situation is not that simple. Revived interest in North America, Europe, and Japan in the classical tradition in architecture has gone far beyond the curiosity of a new corporate temple. In fact, a network of classical images and information has emerged which is substantial and highly influential. Modernists who thirty years ago or sixty years ago might have had the luxury of deeply repressing their classical tendencies (or of ignoring or escaping classical influences and discussions on classicism) no longer have it so easy.

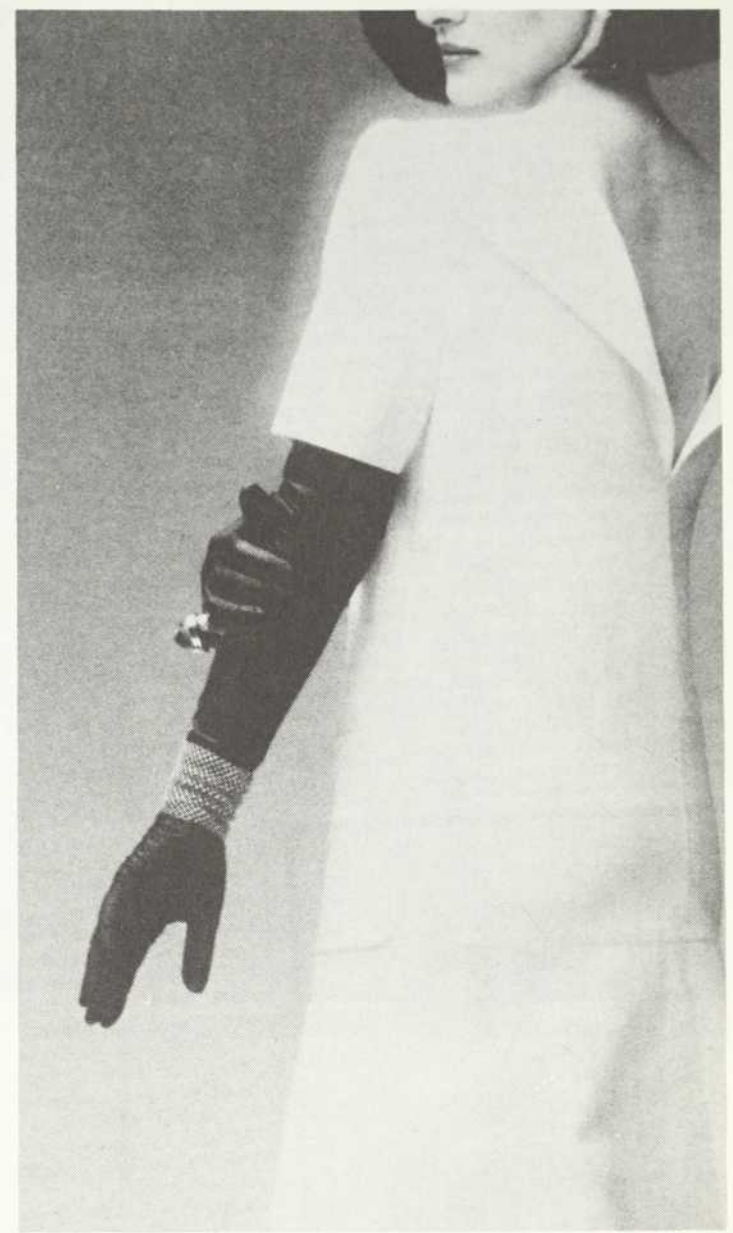
THE DEFIANT NEW MODERNISTS

There are two young architects who, through their words and drawings, make a very strong case for the modernist experiment having only just begun: Zaha Hadid who works in London, and Daniel Libeskind who has been based at Cranbrook Academy near Detroit. They resist the classical tradition with enormous energy. Consider Hadid:

The twentieth-century triumph of technology and our accelerating and ever-changing life styles have created a totally new condition... We, the au-



Leon Krier, *Project for Pliny's Laurentine Villa*, 1981, detail of model.
 "For Krier, classicism has to do with a state of mind above all else." Pierre de la Ruffinière du Prey in *The Fifth Column*, Winter, 1984.



Detail of photograph of Paloma Picasso by Dominique Issermann, 1984.

"My basic wardrobe is mainly black. I like to dress with accessories — accessories over a classical base. I can change my looks every day in quite a striking way and be able to travel without 25 suitcases." — Paloma Picasso in an interview with Javier Arroyuelo, *Interview*, May, 1984.

thors of architecture, have to take on the task of reinvestigating Modernity. An atmosphere of total hostility, where looking forward has been, and still is, seen as almost criminal makes one more adamant that there is only one way and that is to go forward along the path paved by the experiments of the early Modernists... and this is only the beginning.⁵

The "totally new condition" and "looking forward" of her polemic sound very familiar. Like Lissitsky before her, Hadid tests limits and attempts to overthrow conventions. For example, laws of gravity and limits of construction don't stop her from imagining buildings and elements that float. Talking about her 1983 Hong Kong Peak winning competition project she says, "I almost believed that there was such a thing as zero gravity. I can actually now believe that buildings can float. I know they don't but I almost believe it — except when I see my engineer of course."⁶

Here we must wonder if she is, in fact, running up against laws of nature and the inescapable importance of elementary acts of building (Vitruvian origins, Blondel primitive huts) which the early modernists also liked to avoid. Airplanes and space shuttles aside, somewhere, deeply embedded in what seems like a simple confrontation over floating buildings between Hadid and her engineer are hints of a journey down another well intentioned *but incomplete* modernist path. Hadid might do well to read Vitruvius "On

the Primordial Substance According to the Physicists" in which he talks of the primary causes of things.⁷ This is, of course, stretching the classical point a bit. But one would be disappointed to see Hadid's heroic, enormously provocative, architectural conceptions dwell only in an other-worldly territory disconnected from history (and from life?).

As one who often works outside the discourse of architecture, Daniel Libeskind's relationship to classicism is curious. His extreme "not-architecture" architectural drawings and writings, through which he claims that architecture "has no History and... does not follow Fate,"⁸ speak of very special relationships to aesthetics — to delicate and appropriate relationships between the parts and the whole that momentarily re-center us as humans within his speeded-up, endless modernist space. Although having nothing to do with antiquity or the Five Orders, Libeskind's work ironically gives us a felt representation of human life and a yearning for perfection through craft that reconnects us with the classical world. There can be harmony and repose *within* the Nietzsche-like void.

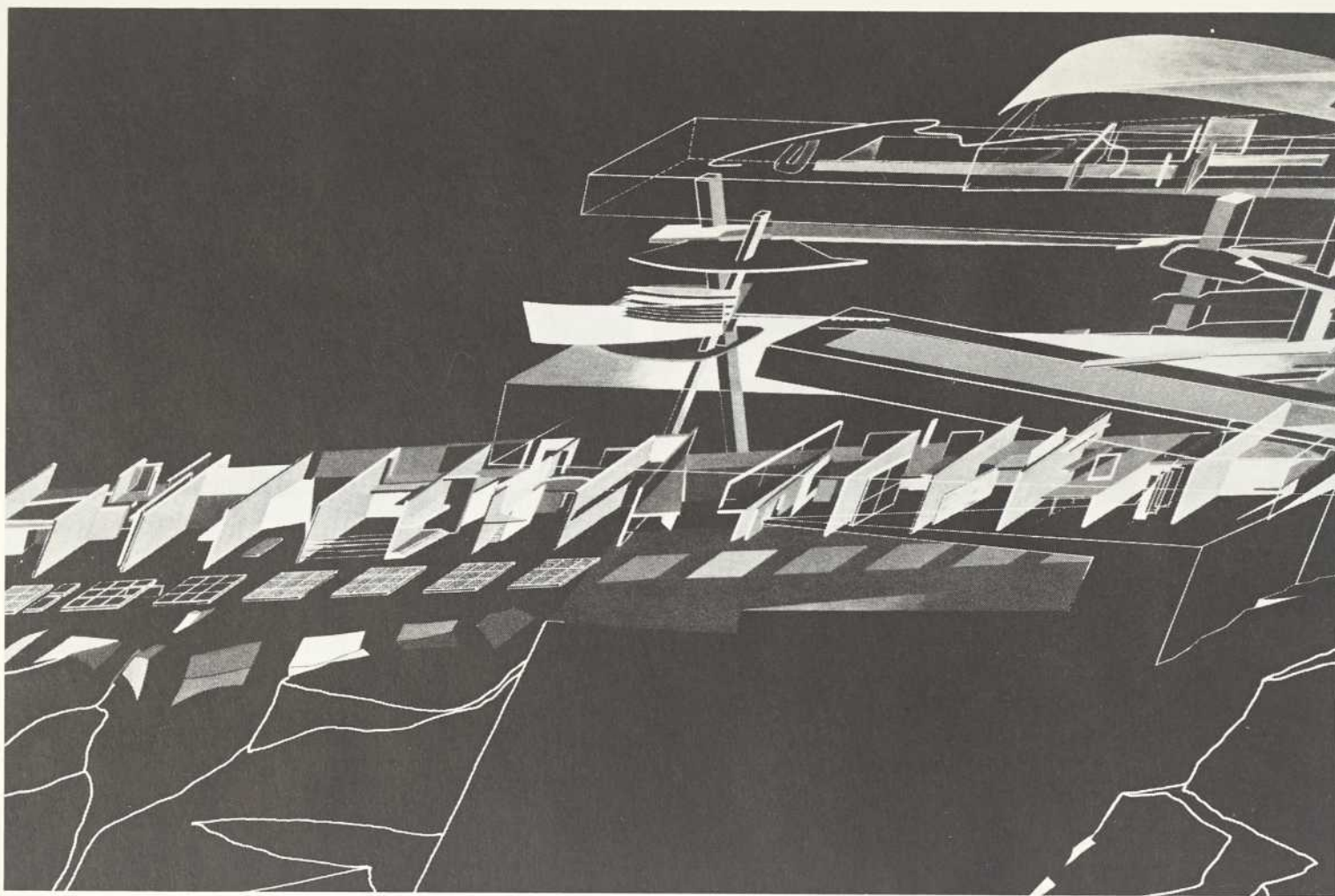
The lesser known work of the Canadian architect, Donald McKay, is interesting to examine alongside Hadid's and Libeskind's. His drawings and constructions inhabit a space and time very close to theirs. He gives us a heroic landscape of flying fragments and shifting horizons. And he is equally eager to avoid the regressive trap-

pings of a static classicism. But in conversation, although ridiculing the authoritativeness and cult status of classicism, he also accepts its inescapable presence:

Classicism is a fact: evidence of its approach, even its style, confronts us in every environment; we have to take account of classicism by dealing creatively with its language. For many, it is a concept which has been synonymous with architecture itself, an ideal, an institution: as such, it frames the discourse even as it strips it of its potency. Finally, classicism is a cult: it has been presented again and again as the genesis of architecture; the myth of genesis is its only authority. History, mythological or otherwise, is no argument for the present.⁹

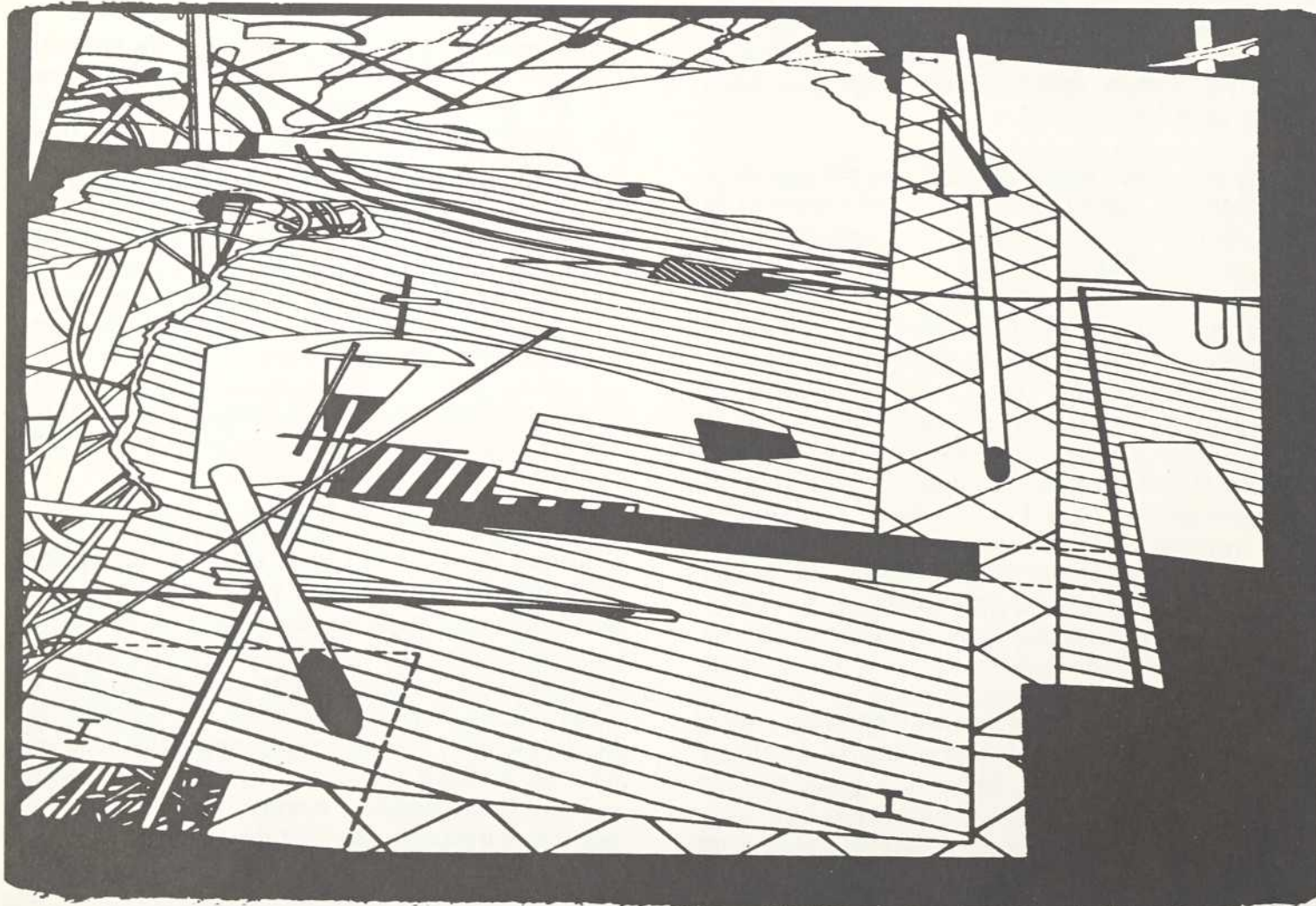
McKay brings us back to the quotation above from Joseph Rykwert — to a confrontation with our relationship to the present.

The work of the Montreal artist/architect Melvin Charney does not fit neatly with that of the three "New Modernists" just discussed; but it is related. In his work there is a strong, classical "felt representation" of human life similar to what emerges in Libeskind's work but much less abstracted. He allows this connection with the classical tradition to be more explicitly communicated through symbolic, layered constructs of various antecedents, barely holding rein over his sub-surface modernist doubts. The Charney piece which reveals these conflicts quite clearly was integral to a recent Montreal exhibition, *The*



Zaha Hadid, *Studio Apartments and Void* from the Hong Kong Peak competition, 1983, acrylic on paper, 58,4 cm X 83,8 cm.

Donald McKay, *Horizons*, 1984.



Villas of Pliny and Classical Architecture in Montreal.

THE PLINY EXHIBITION AND THE MONTREAL EMULATION NETWORK

The Canadian Centre for Architecture, Montreal, and The Montreal Museum of Fine Arts presented the exhibition in the fall of 1983. Called *The Villas of Pliny and Classical Architecture in Montreal*, it was rewarding in terms of its scope, complexity, detail, and visual balance; aesthetically it was extremely engaging. But upon reflection the exhibition generates considerable anxiety along with the gratification.

In the midst of a period when, as we have just seen, serious architects are attempting to define and make meaningful, re-energized *modernist* moves to respond to disordered and inequitable life in the 1980s, along comes a tightly knit call for obedience to classical design principles. The classicism call went out forcefully, acknowledging that at the same time strong hints were launched, mostly via the Melvin Charney piece, suggesting that defiance of Greece and Rome would be tolerated, even embraced. Being optimistic, the ambiguity could be seen as a calculated way for the Canadian Centre for Architecture to encourage dialogue on architecture, including discussion on what constitutes authentic modern form (classically rooted and otherwise).

However, the overlay of preoccupations with *emulation* as a fundamental characteristic of the classical tradition in architecture became so paramount — so insistent — in the Montreal Pliny show that anything modern was barely seen or heard. Pierre du Prey, curator of the show, tells us that "Throughout... the visitor was invited to become actively involved in tracing instances of emulation at work."¹⁰ Emulation — imitating with the desire to equal and excel — is, of course, something most of us do. But the exclusive preoccupation with emulating classical models diverted people from the more important challenge of coming to terms with the place of classicism in *modern* architecture and life. Or did it?

Interestingly, it was the Melvin Charney piece, in the middle of the installation, which triggered healthy doubt (provocative because it was so carefully and convincingly integrated into the whole exhibition which he designed). Even the title Charney gave his central piece, *Pliny on My Mind, No. 1 and No. 2*, reinforced the total design aspect. The "Charney Question" will be fully addressed; but at this point it is necessary to go back and describe the exhibition and related events in more detail in order to establish the context for both the emulation question and the Charney question.

In its original form, the exhibition opened at the Institut Français d'Architecture in May, 1982. The Canadian Centre for Architecture, in the context of its recent study programme (The Vocabulary of Architecture), drew upon part of the French show, added original works of art to it, and related it to Montreal. Maurice Culot, Chef du département d'histoire et archives at the IFA, assisted from Europe; Pierre Théberge, Chief Curator of The Montreal Museum of Fine Arts, arranged the space and collaborated closely with the CCA; Pierre du Prey, Director of Study Programmes at the CCA was guest curator; Melvin Charney conceived the installation; and

Phyllis Lambert, Director of the CCA, got everything and everyone working together to produce the refined relationships which gave the visitor to the exhibition a sense that it had all been generated rather effortlessly. There was no lack of balance and repose.

From October 14th through December 11th, 1983, the exhibition was installed on the top floor of a relatively new wing of The Montreal Museum of Fine Arts. After negotiating various late-modern ramps, twists and turns, one arrived at the bottom of a monumental run of steps leading up to the show. At the top of the stair (symbolic Montreal mountain) a pedimented, wood, temple-tenement-shed construction by Melvin Charney, set against a pale blue-green wall, dramatically signalled the beginning of the exhibition. Continuing to the right, a second Charney construction completed the piece, *Pliny of My Mind, No. 1 and No. 2*. Surrounding the second part of the Charney piece, in a very

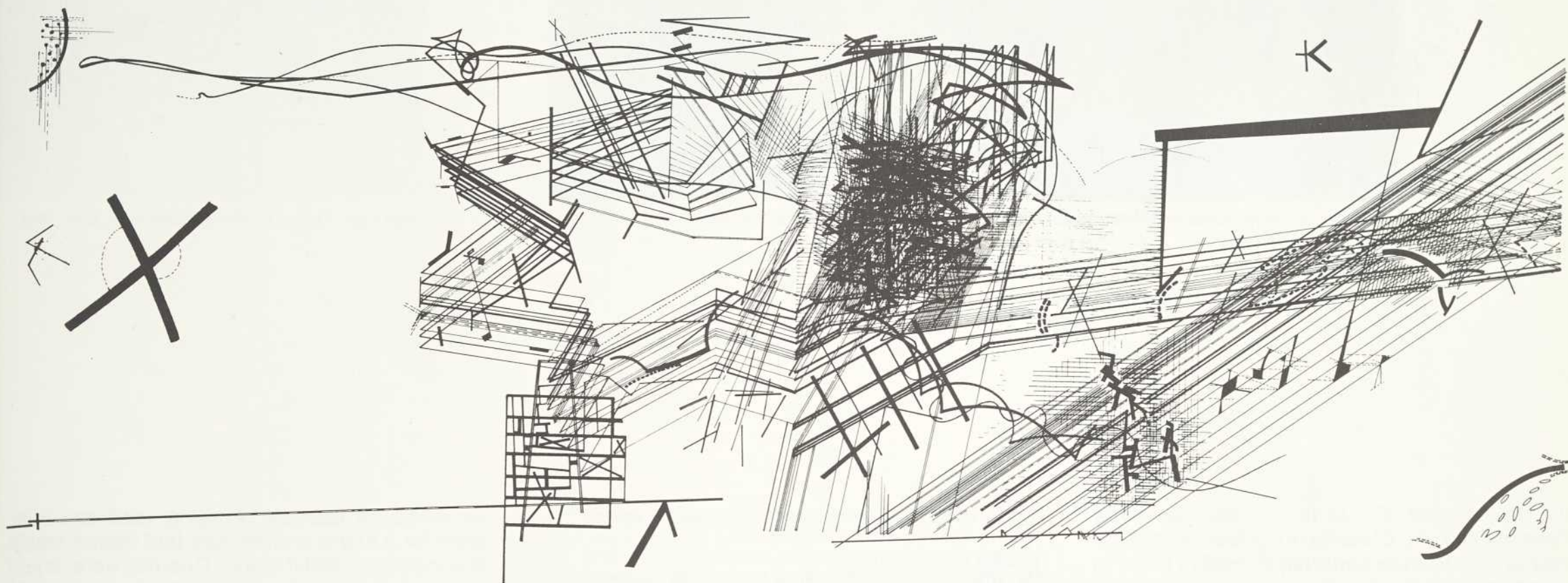
builders who simply grasped the essence of the classicism through emulation of what they saw around them," going on to inform the viewer that "Montreal classicism stands for a cohesive system of design, the same system that the *concours d'émulation* (a type of academic learning exercise perfected in the Paris École des Beaux-Arts in the nineteenth century) and this exhibition as a whole seeks to explore afresh."¹¹

The exhibition, in fact, not only explored classicism as a cohesive design system, but also heavily promoted it. One of the regular issues of ARQ/ARCHITECTURE/QUEBEC (October 1983), the monthly magazine of l'Ordre des Architectes du Québec, was devoted entirely to the CCA/Museum of Fine Arts exhibit and to classicism. A network of related articles and reviews of the exhibition appeared in Canada in *The Queen's Quarterly*, *The Fifth Column*, and the *Toronto Globe and Mail*.

with a state of mind above all else."¹⁴ We can idealize, love the gifts of Greece and Rome, and yearn for reconstruction of an imaginary balanced life and world.

The exhibition succeeded in tracing, in great detail, the influence on architects of the imagined villas of the Roman writer Pliny the Younger from the Renaissance to the present. The question was constantly begged, through emulation — through architects learning from being affected by their own imaginary reconstructions of Pliny's literary "house tours" of country residences at Laurentinium on the coast near Rome and in the Tuscan foothills of the Apennines — can a classical architectural tradition be regenerated? Clearly the Canadian Centre for Architecture hoped that their new Pliny show would, in various ways, be a reference point itself for emulation.

Pierre du Prey says in the exhibition catalogue that "Emulation... will put some solid ground un-



Daniel Libeskind, Plate No. 3 (horizontal) from *Chamber Works: Architectural Meditations on Themes from Heraclitus*, 1983.

large L-shaped space, were architectural drawings, books, photographs and models. This darker blue-green room included an array of original works. They ranged from an Andrea Palladio, ca. 1541, ink and wash drawing of the plan of Raphael's design for the Villa Madama (on loan from the Royal Institute of British Architects, London) through etchings of Schinkel's court gardener's house of Charlottenhof near Potsdam (from the CCA collection) through photographs of nineteenth-century Montreal villas on the mountain (mostly from the CCA collection) to Leon Krier's captivating model of his 1981 *Project for Pliny's Laurentine Villa*. And there was 1983 Princeton University, Michael Graves-inspired, masters degree work by the young Montrealer, Erich Marosi.

Finally, on the opposite side of the stair, near the first Charney construction, one could take in a visual presentation surveying the influence of classicism upon the built environment in Montreal. As Pierre du Prey pointed out in his essay in the catalogue accompanying the exhibition, many of the buildings included in the Montreal adjunct section were "by anonymous

The ARQ issue was carefully and handsomely produced and included an article by Melvin Charney called "Of Temples and Sheds." In his article Charney sees the exhibition as part of an ongoing, tedious search for meaning in architecture — a subordinated tradition of interpretive drawings which serve "to internalize the *figura* of what we understand to be architecture and in which 'significance' if it were forthcoming, could be recognized."¹² Charney also communicated his admiration for Krier's work — a set of sophisticated dialectical urban relationships, "a fundamental order that gives form to the city as an urban construct: the figure of a city within the city."¹³

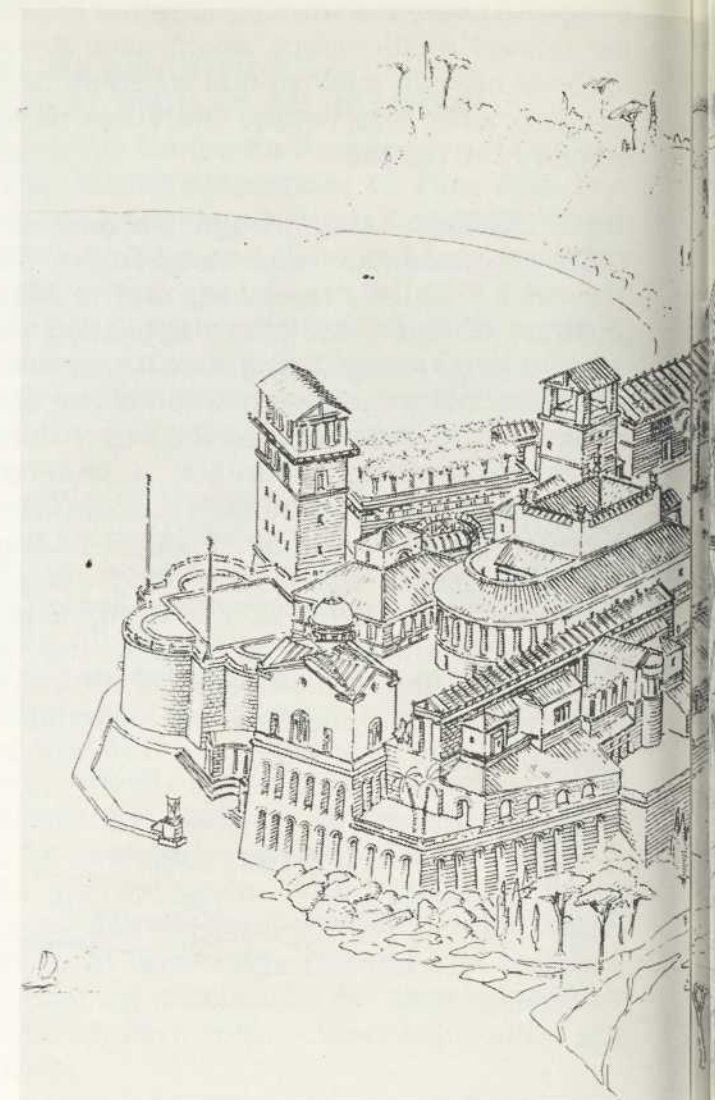
There is no doubt that Leon Krier's drawings and model for the Pliny Villa are a labour of love. The level of detail, the careful crafting, the elegant proportions, and the compositional exuberance — an extremely gentle yet *dynamic* set of humanly-scaled, forms and space in neo-classic dress — give one a strong sense of a place with an appropriate public order. It is decorous. And Pierre du Prey seems quite right when he says "For Krier, classicism has to do

der architects' feet by leading them back to classical design principles, though not necessarily back to the classical style" and mentions that "Once the classical principles of design have been learned... they begin to influence the architect's way of seeing things, from an entire city plan down to the constituted elements, the house, public building and even the parts of these."¹⁵ The CCA wants to fundamentally influence the way we see things, making sure that we have the right state of mind. The set-up and the expectations seemed, too, to be surrounded by ghosts from the tribune of the hemicircle in the École des Beaux-Arts where Delaroche's panorama of all the great artists of the past surrounded the students and imposed on them, as Joseph Rykwert has reminded us, "a measure of agreement about what the incipient artist, whatever his skill, was to be presented with as exemplary."¹⁶

Pierre du Prey says of the exhibition, "In a strange way it was as if the walls spoke." The walls were speaking but almost solely of the past and not in a way that made one feel entirely convinced about the particular historical perspec-



The Villas of Pliny and Classical Architecture in Montreal, Museum of Fine Arts, Montreal, 1983, photo: Brian Merrett.



Leon Krier, Project for Pliny's Laurentine Villa, 1981.

tive represented. For all its exquisiteness, *The Villas of Pliny and Classical Architecture in Montreal* brought us uncomfortably close at times to canonization and closure.

THE CHARNEY QUESTION

But there, in the middle of the exhibition, was the bold Charney piece which in many ways really denied universal agreement about the appropriateness and all inclusiveness of the classical idea. *Pliny on My Mind, No. 1 and No. 2* tells us that, although classicism was on his (Charney's) mind, it was not stopping him from simultaneously having and presenting to us grave doubts. As he asks in his ARQ article, "Of Temples and Sheds," how is it possible for us "to plead for 'order' and 'meaning' when the events of this century have put into question the very nature of tradition and of history?"¹⁷

Through the piece itself, at least three questions about the meaning of the classical tradition in architectural production in 1984 arise, leading one to a more skeptical position than the Montreal exhibition as a whole initially suggested:

1. Although well proportioned and well constructed, unlike everything else in the show the piece is also messy (rough boards with knots, blue-green and white paint "smeared" here and there), fragmented (trusses, windows and walls are only implied, never completed; columns have no bases), and extremely ordinary in its

materiality (just plain boards, nails and paint).

QUESTION/DOUBT:

Is the classical tradition implicitly elitist and largely useless given today's struggles in Canada (and elsewhere) to find a way of proceeding with architecture that doesn't resist the messy vitality, fragmentation, and tragedy of everyday life?

2. Although somewhat abstracted and foreign to the gallery, the piece was nevertheless "locked in" to the particular museum space. The columns and pediment at the top of the flight of stairs temporarily became part of the stair. The real floor of the museum became the floor of the Charney temple/shed. And the gallery ceiling and lighting became the "sky" and the source of light for the constructions. The work of art yielded to the museum, inviting visitors to pass through it, touch it, temporarily "inhabit" it. Symbolically the Charney piece represented a public realm and open attitude which became very potent when seen in juxtaposition with the glass-protected, sealed off drawings, books, photographs, and models in the rest of the exhibition.

QUESTION/DOUBT:

In addition to Villas, is the classical tradition capable of producing processes, buildings and cities sufficiently touchable, flexible, affordable and "toughly" public to be convincingly of the masses as well as the classes?

3. Although capable of being read as a diagram for a future architecture (not that he wants to or needs to; but if Melvin Charney were asked to design and build, say, a school, what would he give us; would he be the new Giulio Romano? Aldo Rossi-like? or more Zaha Hadid with dislodged, flying elements?), the piece communicates more strongly as a ruin from the past. The plank construction has to do more with old ways of building in Montreal than with new, industrial techniques. And amongst the weighty, static boards, there is not a hint of the dynamism of electronic time and space. Los Angeles and Tokyo are very far away. Silence pervades.

QUESTION/DOUBT:

Is the classical tradition relevant at all to the electronic landscapes and mindscapes of the expansive outer and extreme inner spaces of late twentieth century existence?

One is led to conclude that Charney is both obeying and disobeying the imperatives of the classical state of mind. Toronto architect/critic George Baird has commented that classicism is not on Charney's primary axis of intention, speculating that the classicizing only comes second-hand through his vernacular preoccupations. Charney intelligently designed the overall exhibition, comfortably inserting his piece in the middle of things; but unlike Krier who maintains decorum and allows closure in his Pliny's Lau-



The Villas of Pliny and Classical Architecture in Montreal with Melvin Charney's Pliny on My Mind, No. 1 and No. 2 in the foreground, Museum of Fine Arts, Montreal, 1983, photo: Brian Merrett.

rentine Villa, Charney refuses to be totally constrained.

His piece can be seen as a dynamic wedge in the circumstances of the Montreal Pliny show. And the exhibition on classicism and its related emulation network can be seen as a greater wedge in general architectural circumstances — a confrontation with history that will not be welcomed by all but one that seems inescapable.

As close examination of the Charney piece and the three Questions/Doubts above reveal, his work *undercuts*, in a very complex way, the stability which comes with a total toeing of the classical line. One is reminded of Summerson's comment on Sir Edward Lutyens: "He loved, obeyed and defied the orders all at the same time. If the understanding of rule is one basic factor in the creation of great classical buildings the defiance of rule is the other."¹⁸

N O T E S

1. Rykwert, Joseph, "The École des Beaux-Arts and the classical tradition," in Middleton, Robin (ed.), *The Beaux-arts and Nineteenth-Century French Architecture*, (London: Thames and Hudson, 1982), p. 16.
2. Summerson, John, *The Classical Language of Architecture*, (London: Thames and Hudson, 1980), p. 7.

3. Rykwert, p. 8-17. Focusing on the influence of the revolutionary Jean-Nicolas-Louis Durand, Joseph Rykwert argues very convincingly that the École des Beaux-Arts was much more unhistorical and much more rational in principle than we have generally been led to believe. He feels that the institution did have an underlying appreciation for the *pastness* of the past as well as its presence, even though it was wrapped in antique trappings and in the latter part of the nineteenth-century appears to have been, in retrospect, totally out of touch with the world that had already generated Richardson and Sullivan's work.
4. Jencks, Charles, *Post-Modern Classicism*, (London: AD and Academy Editions, 1980), p. 5.
5. Hadid, Zaha, "The Eighty-Nine Degrees," *Planetary Architecture Two*, (London: Architectural Association, 1983), p. 1.
6. Boyarsky, Alvin, "Alvin Boyarsky Interviews Zaha Hadid," *Planetary Architecture Two*, (London: Architectural Association, 1983), p. 10.
7. Morgan, Morris Hicky (trans.), *Vitruvius: The Ten Books on Architecture*, (New York: Dover, 1960), p. 42.
8. Libeskind, Daniel, "Unoriginal Signs," *Chamber Works: Architectural Meditations on Thames from Heraclitus*, (London: Architectural Association, 1983), p. 5.
9. Notes from Donald McKay, Waterloo, Canada, July, 1984.
10. du Prey, Pierre de la Ruffinière, "The Villas of Pliny: Reflections on the Exhibition by Its Guest Curator," *The Fifth Column*, Volume 4, No. 2, (Montreal, 1984), p. 24.
11. du Prey, Pierre de la Ruffinière, *The Villas of Pliny and Classical Architecture in Montreal*, (Montreal: Canadian Centre for Architecture), p. 15.
12. Charney, Melvin, "Of Temples and Sheds," *Architecture/Quebec/ARQ*, (Montreal: October, 1983), p. 14.
13. *Ibid*, p. 15.
14. du Prey, Pierre de la Ruffinière, "The Villas of Pliny: Reflections on the Exhibition by Its Guest Curator," *The Fifth Column*, Volume 4, No. 2, (Montreal, 1984), p. 23.
15. du Prey, Pierre de la Ruffinière, *The Villas of Pliny and Classical Architecture in Montreal*, (Montreal: Canadian Centre for Architecture), pp. 13-14.

16. Rykwert, p. 9.
17. Charney, p. 14.
18. Summerson, p. 27.

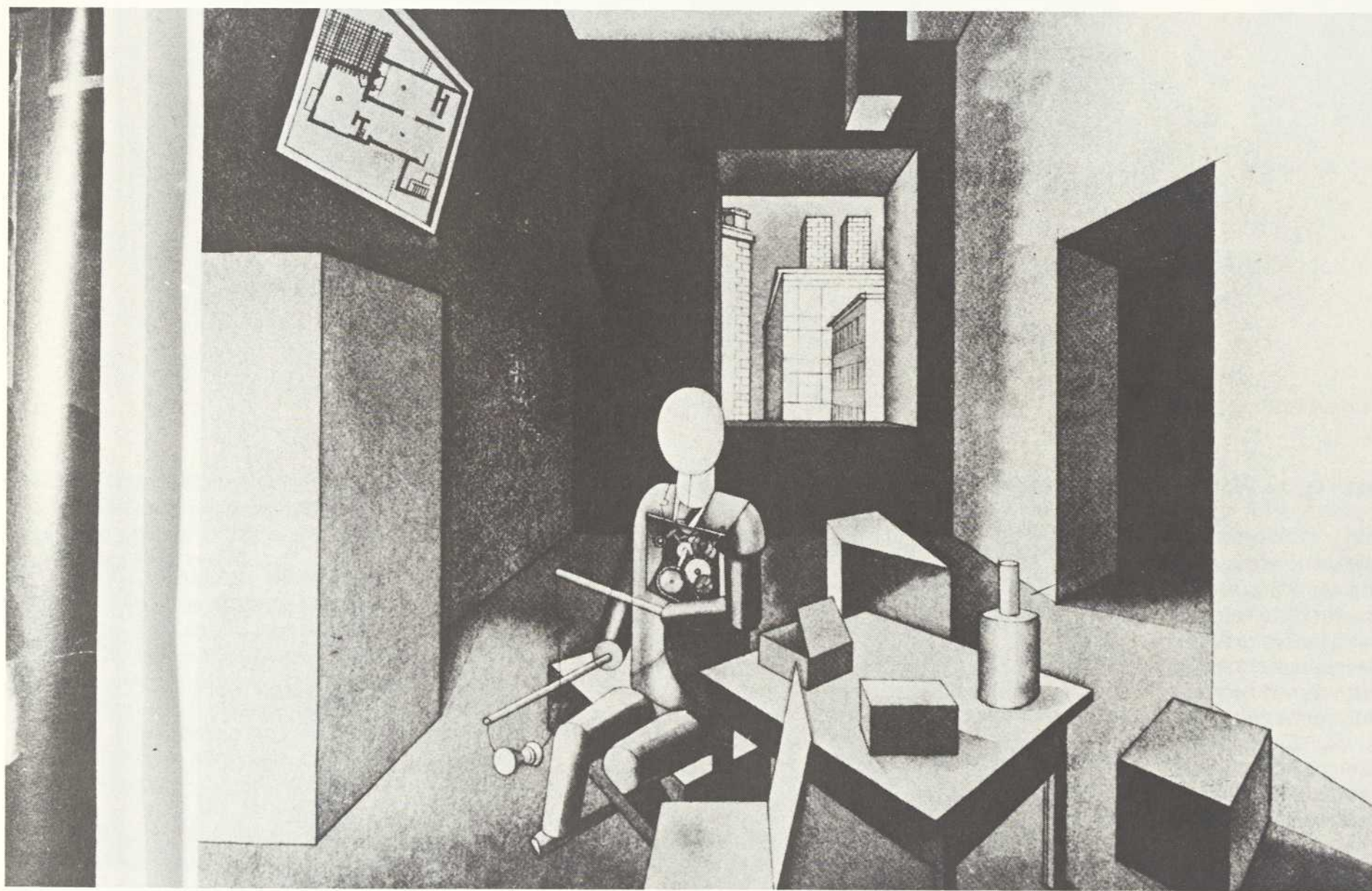
L'auteur observe ici les rapports qu'entretiennent les architectes modernistes avec l'architecture classique. Par le travail des trois modernistes Zaha Hadid, Daniel Libeskind et Donald McKay, l'auteur illustre une des formes que peut prendre cette relation: le défi. Il poursuit ensuite avec une analyse de l'exposition "les Villas de Pliny et l'architecture classique à Montréal", organisée par le Centre Canadien d'Architecture au Musée des beaux-arts de Montréal à l'automne 1983. Le travail de Melvin Charney au sein de cette exposition qui, selon l'auteur, tentait de ranimer la tradition classique, questionne cette tradition et sa pertinence à la fin du 20^e siècle en tant que mode de représentation.

Larry Richards is an architect and Director of the School of Architecture, University of Waterloo.

S I G N S

OF

R E C O G N I T I O N



George Grosz, *The diabolus player*, 1920.

C I P H E R S

OF

D E C E P T I O N

By Melvin Charney

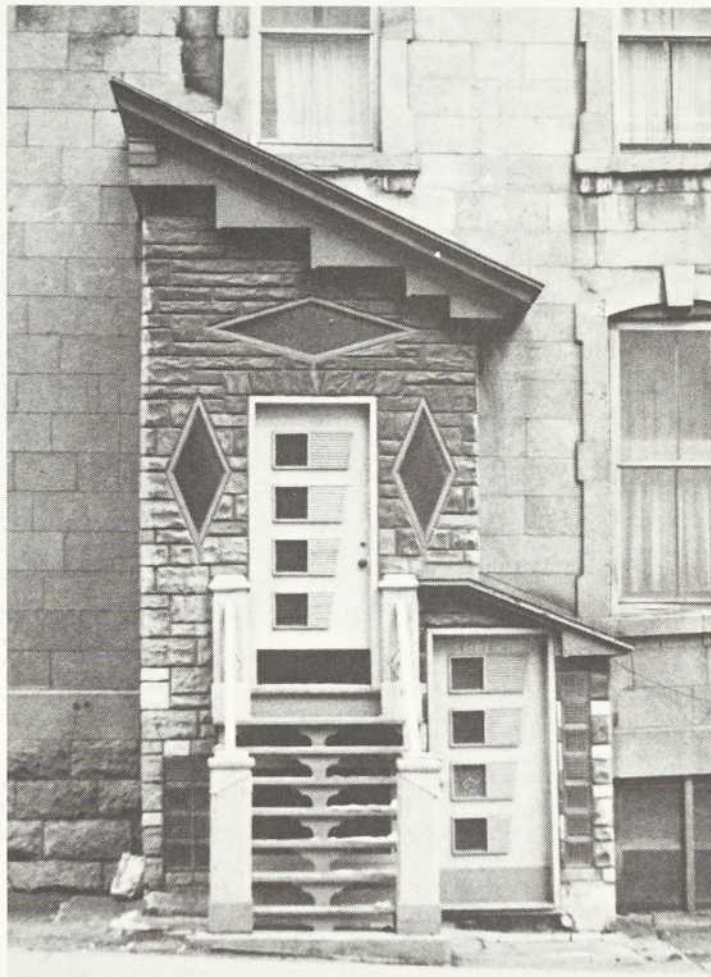
This story begins and ends with images of the concentration camps.

One morning in February, on a drive into Houston, Texas, I found two buildings which stood apart from the unfolding panorama of the city. The first appeared, momentarily, below a turn of an elevated six lane expressway, downtown, by the bayou. One virtually fell in upon a tableau of neglected, 1940s, public housing. The vision of repeated industrial blocks, drab materials and a dusty, trodden terrain contrived to call forth the ghetto in the form of a concentration camp lodged in the heart of the city.

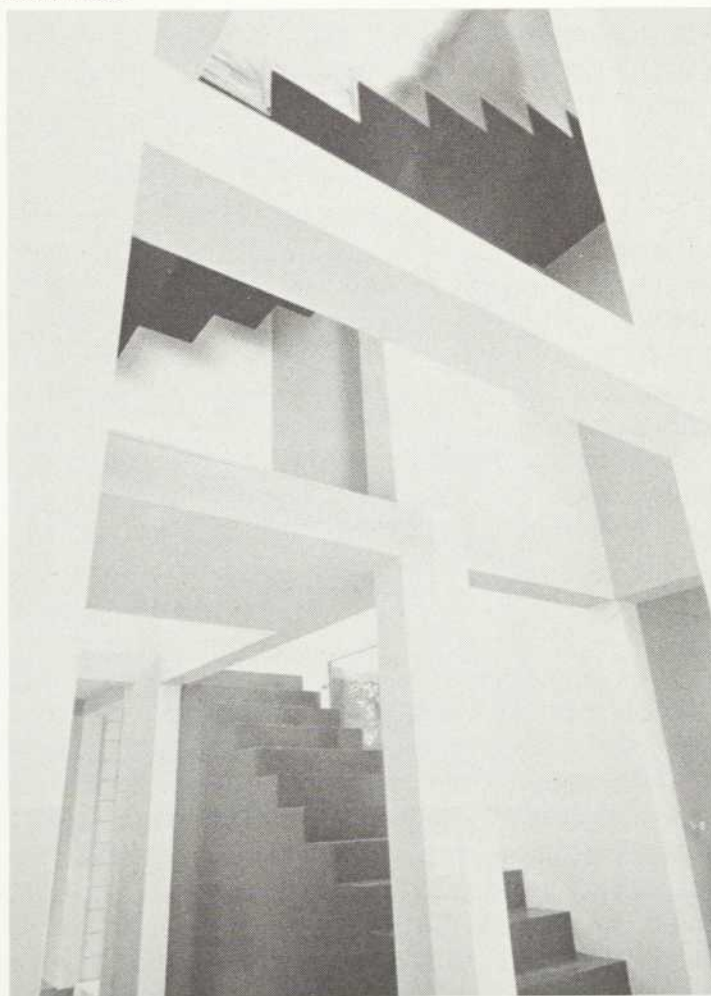
Ironically, the apparition of the concentration camp emerged from the remains of one of the better examples of social housing built at the same time as the barbaric German death camps. Yet, the debris of displaced lives and the spectre of a machine created to efface the existence of people seemed to seep through the walls of this housing, regardless of what I knew about its intended use.

The second building was seen from a distance. It lingered on the horizon for some time as a thin line hovering above the haze of the city. On approach, the line became a dark obelisk rising tall above a flat landscape of low buildings and wide streets of an outlying area of Houston. Closer yet, the smooth glass surfaces of the obelisk suggested the outline of a stepped-back and pyramid-topped, 1920s skyscraper, similar to skyscrapers found in Montreal (the Royal Bank building of McKim, Mead and White) or in Chicago (the Board of Trade building on La Salle Street) or, more usually, in New York.

The actual physical presence of the tower — the Transco Tower, by Phillip Johnson, completed in 1983 — seemed to change with the incidence and intensity of light which fell on its surfaces. From one angle its glass sheathing was virtually transparent, revealing a structural skeleton behind a curtain wall, as Modernist buildings were made to depict. From another angle, the reflected light of the sun hardened the glass surfaces into opaque masonry shapes depicting the 1920s skyscraper. One image was concealed and revealed by the other in a cat-and-mouse dialectic.



Entrance to a rooming house, rue St-Hubert, Montreal. (Photo credit: Claude Lamoureux)
Peter Eisenman, *House VI*, detail of stairs; Cornwall, Connecticut, 1969.



The play of images focused one's attention on the surface of the building. Both its exterior (its urban situation) and its interior (a workplace engaging hundreds of people) were relegated behind the projection of a "presence" which appeared as some holograph of a "classic" skyscraper taken out of a 1930s picture book (*The Boys Own Book of Great Buildings*) and projected, full-size, above the dusty sagebrush and sun-drenched parking lots of a Texas town. This "presence" also enveloped a hard-sell piece of real-estate promotion which projected, in fact, the economics of high-density, downtown land use as some disembodied piece of Manhattan real-estate floated out on the prairie.

Thus, in the first vignette — "public housing" — time and neglect peeled away an ideologic veneer from the surface of the object, showing it to be no more than what it is: an architectural figure, a diagrammatic formation, and, hence, a construct which represents nothing more and nothing less than institutional gesticulations of societal order — i.e. its historic condition. And if, as Napier, the British historian, pointed out, "the social history of a nation is largely moulded by the form and development of their armed forces," the social history of housing has been similarly moulded by the form and development of prisons and concentration camps (viz. Drancy, Phalenstère, etc.).

In the second vignette, the Transco Tower, figural devices were introduced to envelop the building in a presence which suggests the formal strata of the building as a type. But rather than reveal its historic condition, the figural devices restrain the viewer to surface appearances by creating seemingly oppositional images which feign to reflect the world more urgently than is ordinarily experienced. It is as if the presence of the building had degenerated into its own surface by the creation of a deliberate ruse.

Herein lie the outlines of a drama. It is found not so much in the fact that figural content of architecture as a representational system has been consciously reintroduced into practice in recent years (as if figurative content was expunged from Modern architecture), but in the underlying train of sensibilities which this consciousness represents — a predisposition to unearth a

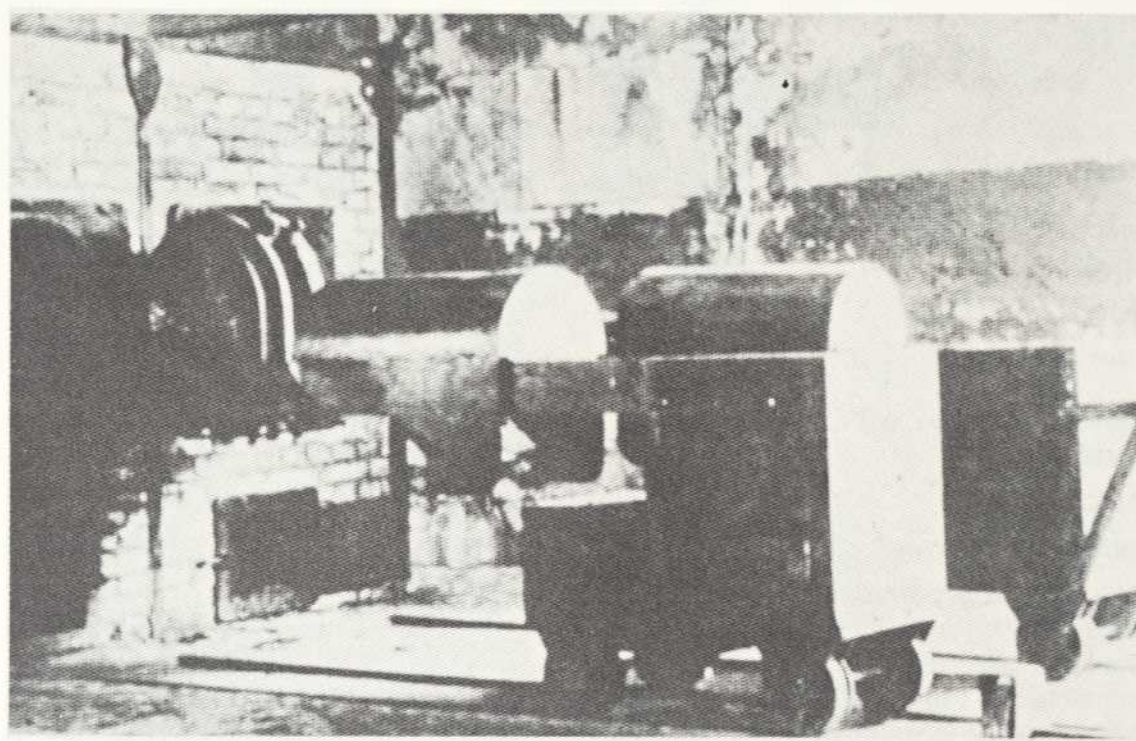
strata of references, correspondences and allusions to figural constructs with a potential to diagram equally evocative references, correspondences and allusions whereby built objects may be conceived — and in the tendency to act upon these sensibilities in the actual creation of buildings. This troubling “discourse of revelation” lays bare the possibility to expose that what is accepted as natural is in fact historically constituted and thus subject to change. Thus we witness a genuine resistance to the re-opening of the channels of representation, as well as an insidious exploitation of representational devices to belie the very significations promulgated in the name of history. It is as if the “innocence” of history is now being advanced in place of the “innocence” of pragmatic functionalism of the Modernist decades.

What is one to do with this incipient “innocence” which pervades a practice so obviously tied in to institutionalized power in any society?

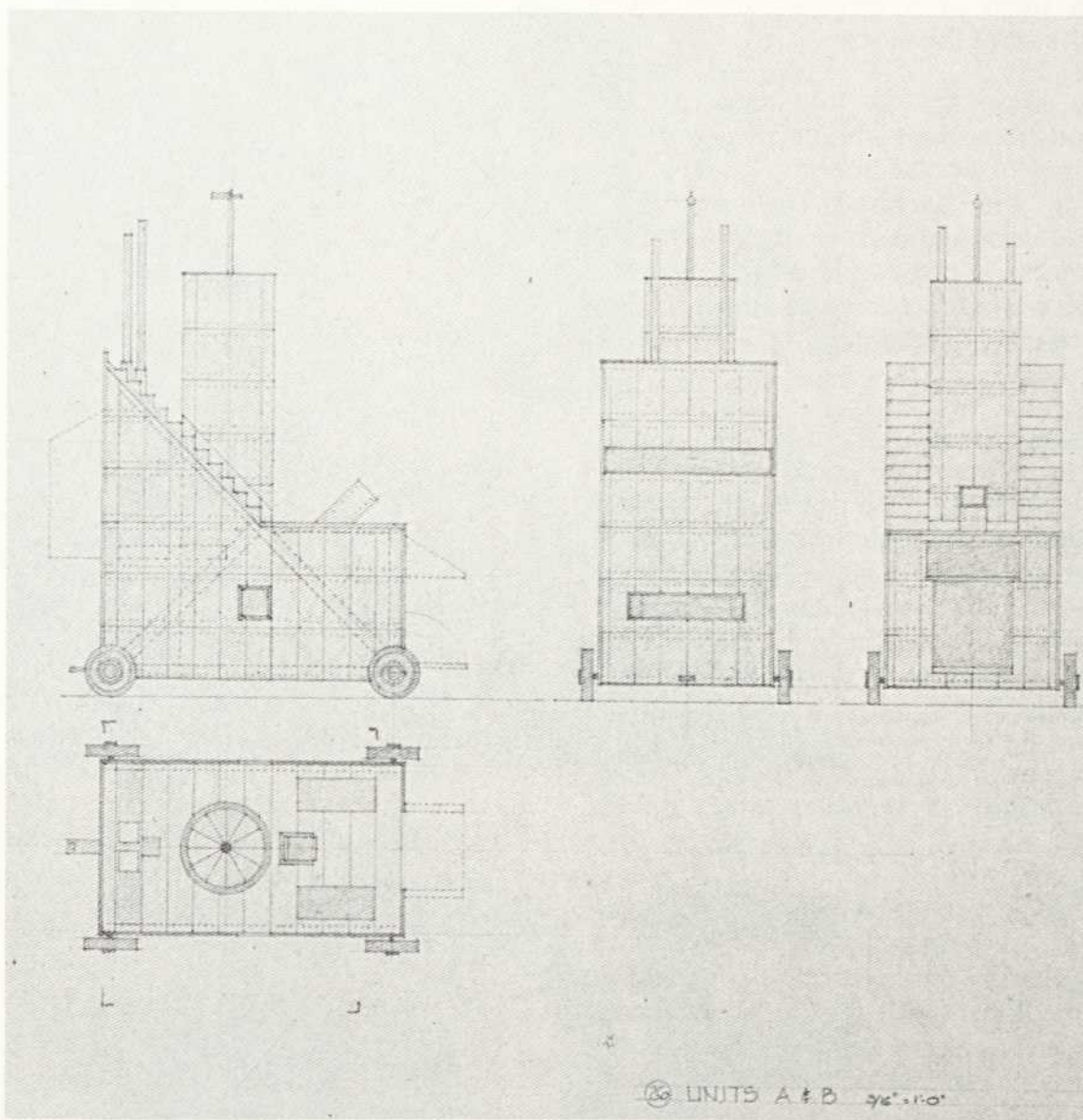
An entrance to a run-down rooming house which I found on a street in Montreal was seen to be enclosed in an aedicule in which the stair leading up to the front door was mirrored in the form of a similar stair set at right angles to the first, but in the roof of the aedicule. The presence of the stair was represented by a reverse image of the stair poised as it were as a fragment of Jacob’s ladder leading angels to the entrance of heaven. The same device used several years later by a New York architect in the design of a house in Connecticut registered less the significance of this gesture than the specialized context within which it was posited. The gesture interprets the tacit impulse within architecture to present the meaning of a form by representing it in the guise of a “deterritorialized” (in Guattari’s term) figure — the symbolic order of the stair in its pre-significant state. However, the meaning of the architect’s stair was also overlaid by and dependent upon a distinction between what does and what does not constitute the specific boundaries of architecture as a cultural “machine,” and the stair found in the street, the *objet trouvé*, remained obviously more striking if not less pretentious than the same device institutionalized within architectural discourse. Thus are we bound by our modern condition.

In other words, the systematic contextualization of architectural sensibilities since the 1960s has cut deep. The consequent exposure of the historic specificity of architecture as a system of representation has served to resuscitate a more militant alignment of its cultural boundaries. But this has in turn exposed the ambiguities of those who struggle within its boundaries, because the very desire to evoke the autonomous life of architectural forms drew one back to the archetypal structure of all buildings. There is no turning back.

Social illusions have also been cut away. While the internal strata of built objects may readily be observed to possess an autonomous life of their own — to glow with the crystalline clarity of a “Principle of Form,” be they found illustrated in the *Police Gazette*, on the shores of Nantucket or in Paestum — the actual representation of these principles in built form can only be lodged in some societal flux which carries with it a valence which simply cannot be willed away nor subtracted from its meaning.



Crematorium ovens, Auschwitz.



John Hejduk, *Berlin Masque*, 1983.

There is no such thing as a "Place," other than the sum total of the representations of that place. There are, therefore, no "innocent" sites. There have never been neutral voids to be filled by buildings, other than the destructive imposition of a strategic emptiness. Nor can I relate to such notions as *genius loci* which seems to grapple with the phenomena of constructed presences in a pre-contextual, if not in anti-urban terms.

In Montreal, in 1976, at the intersection of two main streets, there was a large empty lot from which buildings were removed for an institutional project which was later built elsewhere. One of the two streets was the main street of the city and traversed the present city centre, while the other descended into its ancient core and terminated at an 1820s cathedral situated on one of the oldest squares of North America. The historic stratum of the site was such that its specificity as an urban construct was virtually self evident. It revolved around the nascent structure of an urban meeting place — a Square — created by the intersection of two streets. It delved into urban figures via the alignment of a gate-like axis connecting it to the inner city and to another square and to an important civic focal point, the cathedral: strata which picked up on the essential figure of a square as found underlying the Place de la Concorde in Paris, or Piazza del Popolo in Rome. Correspondences and analogies fathomed further dimensions of formal description as found in the frontality of the facades of buildings aligned along the street as in the setting of a *lieu du spectacle* which can be traced through the street facades of American frontier towns such as Duparqué or Trois-Rivières, Quebec, or Utopia, Texas, to a formative impulse underlying the Baroque, to Alberti's prescription for city streets, to the frontality of chalcolithic house urns dating from 3400 B.C. and found in a museum in Jerusalem, and so on.

The subsequent construction on the site simply gave body to its resplendent riches. I did not attempt in this piece to "foreground" the context of the site, as to sort out and consolidate its levels of representation. Local figural components were given a "hermeneutic motion," so to speak.

The content of this piece lays in the formation of a square and in the particular situation of the axis of this square in relation to an adjacent axis of an underground and privatized city for which Montreal is well known — the "ruins" of this new city were externalized in the "ruins" of the construction. The contents of the piece also arose from the medium of a veritable "earthwork" which displaced the urban strata; from the techniques of film set construction which invoked fragments of urban scenography; from its scale in the public arena; from the creation of a work with a limited life-span; from its being part of a ritual — the cultural embellishment of the city on the occasion of the staging of the 21st Olympiad; from its relationship to art history as an antecedent to similar pieces constructed several years later at the Venice Biennale; and, finally, from the violent reaction to its construction and its subsequent destruction by the Mayor of the city who ordered it to be demolished one week after it was put into place.

While I could build out from the rich urban strata of a site in Montreal, I found that in similar sites in Toronto, in 1982, and in Kingston, in 1983, I

had to build-in the initial presence of a site in order to draw upon it. Not only are there fewer urban traces outside Quebec, given the history of North America, but the few traces and references that do exist have been blurred by a distrust of history and a mistrust of collective urban form. In both these cities, I had to put a site back into the site by building out the presence of the site; the actual built surroundings of the site were represented in built form on the site. I then drew processional axes from one vantage point to another, drawing people along a ritual disposition through a "decoupage" of its constituent parts.

In Toronto, the site faced a church, and the axis picked up on its aisle, extending it from street to lane, from a spire to a garage as from the religious institution to the original manager. One followed this liturgical progression on the way in; but it became a bombed vietnamese village on the way out. In Kingston, the axis progressed from an interior walkway and out along a railway trestle which ended up as a sight-line leading people through the rebuilt layers of the site. In both pieces, these processional ways moved beyond the site, passing on to the horizon as if across the continent as in some ritual passage through a place in an eternal state of becoming.

Layers of correspondences and association focused the formalization of these pieces, each with an overlay of content derived in particular from their limited existence — these pieces were destined to be destroyed.

Every construction embodies the traces of its own destruction. One building is made to replace another. One construction shifts through and consolidates the strata of previous construction. Abandoned images are given a new life and meaning only to recede into the silence of time.

In 1980, on a road outside Frankfurt, I came across the ruins of a bombed factory which had been overlooked in the general clean-up of the German economic miracle of the 1950s and 1960s. Rusted girders stuck out from the rubble of brick walls. Within the ruins, adjacent to a still standing massive brick chimney, were the remains of large furnaces with rusted doors askew... Again, the spectre of a death camp. How could it be otherwise? The correspondences were most direct. The mind slid into the layers of recall and into the ovens of a hideous death machine created by people to systematically exterminate others. A figure of the camp self-constructed: the familiar, stereotypic image of the railway lines and the main entrance gate of Auschwitz-Birkenau. Ironically, this image which now represents the archetypal death camp was originally constructed to represent the entrance to a farm with the actual camp hidden behind this facade. "Better if they think they are going to a farm..." the S.S. architects proposed.

The representation of the camp as a farm was not gratuitous. The chain of references is such that it recalls the rise of fascism within the Pan-Germanic Nationalist movement in Austria in the 1880s under the aegis of Georg von Schönerer who was the first to elevate anti-Semitism into a modern political force.¹ In keeping with his belief in the redemption of the *Volk* through a return to the soil, he acquired an estate in lower Austria and became the Knight of Rosenau. This

Knight influenced Lueger, who was the mayor of Freud's Vienna of 1900, and the first public official to be elected to office on an anti-Semitic platform. Lueger, in turn was admired by Hitler. More important, however, beyond this chain of associations, is the fact that this farm facade was part of an elaborate deception devised by the authors of the death machines of the "Final Solution" to hide their terrible secret from its victims and from the world. People were said to be "relocated" and not deported; Auschwitz was a camp for farm labour; on arrival people were sent to the "showers," that is, the gas chambers; and so on.

With this image in mind I began to work on a proposal I was asked to submit for a construction to be built in Kassel on the occasion of Documenta 7. The piece was to be built on one of several sites for the Documenta-Urbana exhibition which was intended to draw part of the Documenta show out of the confines of the museum and into the life of the city, as well as to suggest the development of its neglected areas. I worked on several sites, the second of which was the Bahnhofplatz. Kassel was an important railroad centre during World War II and it was heavily bombed by the Allies. The area around the Bahnhofplatz is now nothing more than a disparate collection of mindless Modernist buildings unrelated to anything other than a commitment to the collective amnesia of the "economic miracle" of the 1950s and 1960s, a setting so well depicted in Fassbinder films. The figure of a city square obviously emerged from the strata of the site. The square was to be enclosed on one side by the mute, glass walls of the new railway station, and on the other by a full-size construction of the now familiar figure of a place of arrival by railway — one which is etched in the collective psyche — the well known farm facade with its rails running across the square from one station to another to the final station on the Mount of the Fridericianum. The evocation of this image was situated between the silence of Modernism and the presence of similar facades which are now found to adorn suburban farms.

A second version of this piece was proposed on yet a third site, a typical post-war German street leading into the centre of town. On one side of the street there were three-storey walk-up flats symptomatic of post-war *Volk* architecture; on the other, the Modernist office buildings which housed the economic miracle workers. Again the proposal engaged the figure of the farm entrance. It was to be constructed across the street, with the existing tramway tracks passing through it. It was to stand in the middle of the street as the gateway of a Medieval wall which marked the entrance into the core German towns if not into the psyche of their inhabitants. It also picked up on the image of tramway lines which passed through the walls of the Jewish ghettos transporting people on their daily trips to the city centre through the zoos of the puppets condemned to death. And given the conditions of present-day life in Kassel, "Better (perhaps) if they think they are going to a farm..." indeed!

In a series of recent drawings, I have moved through the entrance gateway and into Birkenau itself, "the worst of all the camps."² The first drawings replicated the structure of the camp as if seizing upon the narrative potential of architecture to reconstruct, ritually, an event, and

thus evoke "the time of a resurrection (when even the wicked will rise together with the saintly. Then they will die again, and will become ashes under the soles of the righteous."³ Imagine, the place could actually be rebuilt as in an allegorical tale, only to be destroyed again.

I then worked and reworked the alignment of the huts which resembled the form of hundreds of other barracks and army camps, into the essential figure of a "City." A perimeter, a gateway, streets, rows of dwellings replete with body racks, a parade ground (the perennial Champs de Mars), a monument to its collective existence (in this case, a Temple of the Ovens), and a City Square inhabited by dogs — fragments of a "City" lining the strata of Kassel, Frankfurt, Stuttgart... and haunting the Bauausstellungen of Berlin.

The presence of death is thus impugned. One is condemned to live with the horror of the slain, if not graced with an ability to expunge our capacity for destruction.

And if in architecture there is now a conscious movement to emphasize a figural content which is said to have come to terms with history and to have lifted the veil of the Modernist amnesia of

our recent past, then the resolution of this movement, as others, revolves about the significance of the work. Given the potential of this discourse, it ought to confront at least the incipient fascism inherent in the manipulation of surrogate realities which blind us to our condition.

Finally, what is one to make of the fact that a group of huts adjacent to the gas chambers in Birkenau was designated to be "Canada"? This name was given to the storehouses containing the various looted articles and the clothes, the hair and the teeth which were stripped from victims. Hence, a place of plenty, a land of promise, if not a cruelty of the imagination.

L'évidence d'un drame se profile à l'horizon de l'architecture contemporaine. Ce drame ne réside pas principalement dans la réintroduction consciente du contenu figuratif dans la pratique architecturale, mais plutôt dans les sensibilités fondamentales que cette conscience représente et dans la tendance, en architecture, à s'appuyer sur elles pour agir. La possibilité d'un "discours de la révélation" est hypothéquée. À la place, on exploite des dispositifs représentationnels qui nient les significations mêmes que l'on prétend qu'ils disséminent. Ce discours, au moins, engage une confrontation avec le fascisme latent qui est inhérent à la manipulation des succédanés de la réalité dans la société actuelle.

N O T E S

1. See Schorske, Carl E., *Fin-de-Siècle Vienna*, Alfred Knopf Inc., New York, 1980.
2. From Gilbert, Martin, *Auschwitz and the Allies*, Holt Rinehart and Winston, New York, 1981.
3. As recounted by Chaim Grade in "My Quarrel with Hersh Rasseyner," published in *The Seven Little Lanes*, Bergen-Belsen Memorial Press, New York, 1972.

Melvin Charney is an artist and architect who teaches at the Université de Montréal.

Melvin Charney, *Better if they think they are going to a farm...* No. 2, 1982; conte, pastel and pencil on paper. Project to be constructed on the Kurt-Schumacher, Strasse, Kassel, on the occasion of Documenta-Urbana, Documenta 7, 1982. Coll. The Canada Council Art Bank. (Photo credit: Cedric Pearson)



LES IMMATÉRIAUX

PAR JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

Dans la tradition de la modernité, le rapport des humains avec les matériaux est fixé par le programme cartésien: se rendre maître et possesseur de la nature. Une volonté libre impose ses fins à des données en les détournant de leur sens naturel. Elle déterminera ses fins grâce au langage qui lui permet d'articuler ce qui est possible (un projet) et de l'imposer à ce qui est réel (la matière).

La manifestation intitulée "Les Immatériaux" a pour enjeu de faire sentir combien ce rapport est altéré du fait des "nouveaux matériaux". Dans cette acception étendue, les nouveaux matériaux ne sont pas seulement des matériaux nouveaux, ils interrogent une idée de l'Homme qui travaille, qui projette, qui se souvient: d'un auteur.

La manifestation qui prépare le Centre de Création Industrielle a pour but de porter au jour et d'intensifier cette interrogation. Les illustrations ne seront pas choisies sur des critères technologiques ni même anthropologiques (par leurs effets sociaux, psychiques, etc.) mais pour autant qu'elles éclairent et dramatisent ces questions. Le terme d'"immatériau", qui dénote contradictoirement un matériau qui n'est pas une matière pour un projet, est proposé pour connoter cette incertitude.

MISE EN ESPACE-TEMPS

Manifestation: rendre manifeste.

Exposition: poser au dehors et complètement.

Les deux termes sont juridiques, rhétoriques, politiques, philosophiques.

LE PROBLÈME

Les mots *galerie*, *salon*, désignaient les appartements du palais du Louvre où eurent lieu les premières expositions (au tout début du 18^e siècle). L'exposition de peinture est une institution moderne. Ce qu'elle implique dans sa modernité:

— le visiteur est un oeil. Son regard, non seulement sur les oeuvres exposées mais sur les lieux de l'exposition, est supposé régi par les principes de la "construction légitime" établis au Quattrocento: géométrie de la domination sur l'espace perceptif;

— le visiteur est un corps en mouvement, quelle

est la finalité de ce mouvement? Semblable à celle d'un "roman de formation" des 18^e ou 19^e siècles: le héros, jeune, parcourt le monde, connaît toutes sortes d'aventures, met ainsi à l'épreuve son intelligence, son courage et ses passions, et retourne chez lui "formé". Organisation de l'espace - temps - sujet, très puissante depuis *l'Odyssée* jusqu'à *Ulysse* de Joyce et à maint western;

— dans l'exposition de peinture, l'expérience du sujet ne se forme que par un sens, la vue. La galerie lui offre de part et d'autre des vues (*vedute*), qui sont les tableaux, donnant sur des sites ou situations, qui sont les "sujets" des tableaux. En identifiant ces sujets, ainsi que la manière dont ils sont représentés, le visiteur est mis en situation de se former par l'expérience visuelle. Galerie: établissement de culture, c'est-à-dire de saisie et d'assimilation de données hétérogènes dans l'unité d'une expérience constituant un sujet. Parcours obligatoire;

— comparer ce dispositif de la galerie visuelle à celui de la ville rêvée par Descartes: combat de l'organisation formelle avec le désordre des données, et victoire de la première. Le projet moderne, encore.

On ne peut donc pas installer "Les Immatériaux" dans un espace-temps de cette sorte. Nécessaire de rechercher un espace-temps "post-moderne". Pour une première approche de cet espace-temps, on s'éclaire par la pratique scripturale de Diderot dans *Les Salons* d'une part, par les intuitions d'urbanistes, architectes et sociologues des villes comme Virilio et Dag-hini d'autre part.

Quand on se rend de San Diego à Santa Barbara en voiture, soit plusieurs centaines de kilomètres, on traverse une zone de "conurbation". Ce n'est ni la ville, ni la campagne, ni le désert. L'opposition d'un centre et d'une périphérie disparaît, et même d'un dedans (la cité des hommes) et d'un dehors (la nature). Il faut régler plusieurs fois le récepteur radio de la voiture parce qu'on change plusieurs fois de zones d'émission radio. C'est plutôt une nébuleuse, où les matériaux (édifices, voirie) sont des états métastables d'une énergie. Les rues, les boulevards sont sans façade. Les informations circulent par rayonnements et interfaces invisibles.

C'est cet espace-temps à peine esquissé qu'on choisit pour accueillir "Les Immatériaux". Le privilège exclusif accordé à l'oeil dans la galerie

moderne lui est retiré. L'inquiétude réflexive, but visé par l'exposition, ne peut pas être atteinte par un parcours balisé. Il ne faut pas faire une exposition, mais une "surexposition", au sens où Virilio parle d'une "ville surexposée". Pas non plus de distribution des objets exposés par "matières" ou disciplines, comme si le découpage dont celles-ci résultent restait intact aujourd'hui.

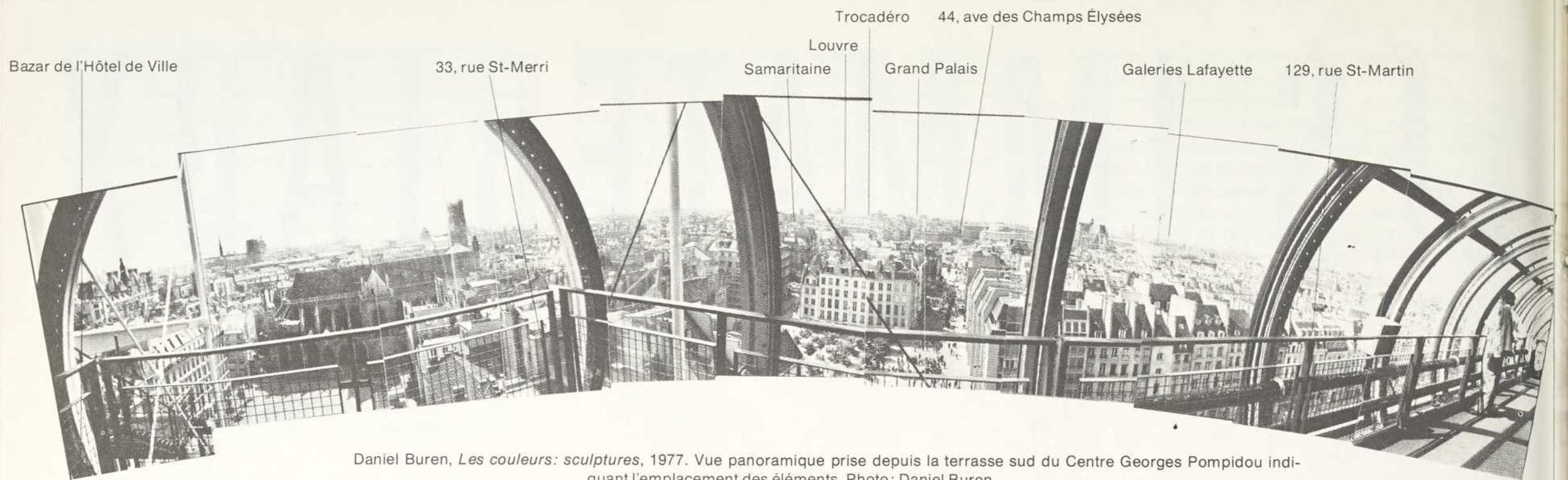
L'HYPOTHÈSE

Localisation au Centre Georges Pompidou, coeur du vieux Paris moderne. Grande Galerie du cinquième étage (le plus haut). Espace 3 000 m², rectangulaire, avec deux enclaves (mezzanine sur le quatrième étage, zone d'accès). Sol uni, parois extérieures en vitres, câbles et canaux apparents au plafond, veilleuses de sécurité permanentes, entrée et sortie dans l'enclave. Assez peu de contraintes au total, sauf pour l'éclairage.

Sur le plateau, une vingtaine ou trentaine d'émetteurs radio, couvrant chacun une zone soigneusement bornée. Chaque émetteur diffuse une bande-son dont le sens se rapporte à l'une des questions *mât* (cf. § Conception, Le principe). Les visiteurs sont munis d'écouteurs. Les messages oraux ne sont pas nécessairement des instructions, mais aussi poèmes, prose, questions, exclamations, citations, exposés. Également messages musicaux. Arts du temps, les plus immatériels.

Dans chaque zone sont groupés des *sites*. Ceux-ci sont pris à des domaines divers (alimentation, peinture, astrophysique, industrie, etc.), mais rassemblés par la question commune qu'ils illustrent. Par exemple, maternité: qui est l'auteur d'une oeuvre de musique électronique? Qui est la mère d'un enfant issu d'un ovule fécondé *in vitro*, implanté chez une "mère porteuse", et ultérieurement adopté? Quelle est la source de lumière d'un tableau abstrait? Les sites ou bien comparent deux moments dans la même discipline, ou bien confrontent deux disciplines.

Entre les zones, des régions "désertes", neutralisées. Le visiteur allant d'une zone à l'autre est en situation d'investigation; il se fait interpellé par les voix et les musiques, en même temps que par les sites visibles. Son parcours singulier pourra être enregistré sur une carte magnétique à mémoire et restitué par imprimante à la sortie.



Daniel Buren, *Les couleurs: sculptures*, 1977. Vue panoramique prise depuis la terrasse sud du Centre Georges Pompidou indiquant l'emplacement des éléments. Photo: Daniel Buren.

L'INTENTION

La conception sera philosophique. D'abord on s'interroge et on fait s'interroger non seulement sur ce qu'est le matériau mais sur ce qui lui est associé: matériel versus spirituel, matériel versus personnel (dans l'administration, l'armée), matériel versus logiciel (dans un ordinateur), matière versus forme (dans l'analyse d'un objet fabriqué, naturel, d'une oeuvre d'art), matière versus esprit (en philosophie et en théologie), matière versus énergie (dans la physique de l'âge classique), matière versus état (dans la physique moderne), matrice versus produit (dans l'anatomie, l'imprimerie, le monnayage, le moulage; problème de la reproduction, des multiples en art), mère versus enfant, mère versus père, etc. Pour mémoire, en sanscrit *mātram*: matière et mesure (racine *mât*: faire avec la main, mesurer, construire).

Le champ sémantique est considérable (cf. Bachelard par exemple). Il ne s'agit pas d'en faire le tour, ni même de centrer la manifestation sur cet aspect proliférant. Mais elle doit éveiller, à l'occasion des "objets" présentés, des passages, des empiètements, des dérapages d'une

zone sémantique à l'autre. Le visiteur doit au moins sentir que le matériau n'est pas simplement ce sur quoi s'exerce l'activité des humains, et que s'il est à proprement parler nouveau, tout le réseau des associations qu'on vient de suggérer s'en trouve altéré.

L'intérêt réservé à cet aspect sémantique permet d'étendre la prospection des "immatériaux" dans des directions qu'une approche sociologique, psychologique ou d'histoire des technologies négligerait, par exemple la "dématérialisation" des titres mobiliers ou la monnaie électronique d'un côté, et de l'autre le Suprématisme, le Minimal Art en peinture, ou en musique le Sérialisme.

Mais cette extension du champ à prospecter n'est philosophique qu'à une autre condition: qu'elle soit réglée par une problématique claire. Il convient donc que les exemples nécessairement arbitraires qu'elle permet de montrer soient subordonnés à une question principale; et qu'ils soient présentés sur une scène fortement articulée, même si elle est complexe, grâce à un groupe d'opérateurs (ou structure opératoire) à la fois simples, constants et perti-

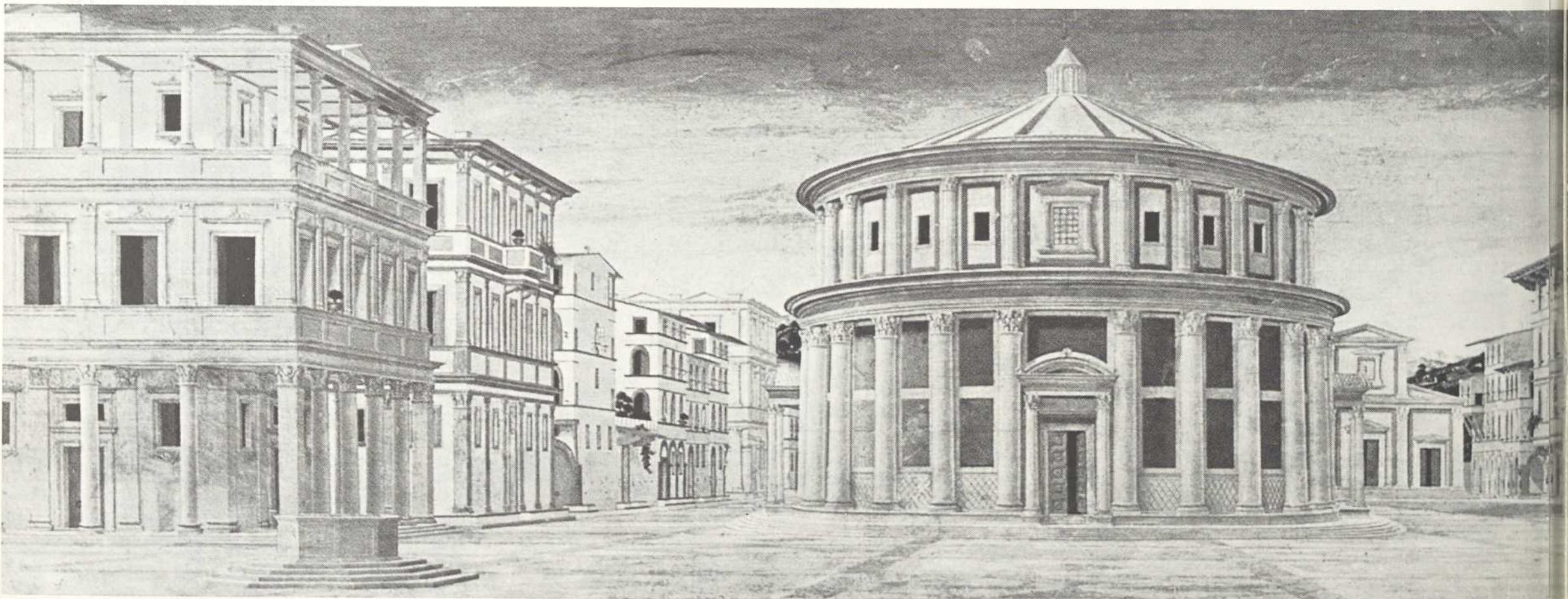
nents par rapport à cette question et au champ sémantique. Cette structure opératoire qui doit donner son unité à la manifestation est examinée au § L'opérateur.

LA QUESTION PRINCIPALE

Elle se formule: les "immatériaux" laissent-ils ou non inchangé le rapport de l'humain avec le matériau tel qu'il est fixé dans la tradition de la modernité, par exemple à travers le programme cartésien: se rendre maître et possesseur de la nature?

Il ne faut pas se hâter de répondre qu'un bouleversement profond, une "révolution", affecte évidemment ce rapport. Le ton apocalyptique en matière d'"innovation" est devenu depuis longtemps une banalité. Ou qu'au contraire rien ne change sous le soleil. L'esprit de la conception commande plutôt de maintenir la question ouverte pour le visiteur jusqu'à la sortie de la manifestation, et au-delà. Il s'agit d'intensifier l'interrogation et pour ainsi dire d'aggraver l'incertitude qu'elle fait peser sur le présent et l'avenir des humains. Il est facile, parce que

Piero della Francesca, "Perspective", in *De Prospectiva pingendi*, Livre II, v. 1490.



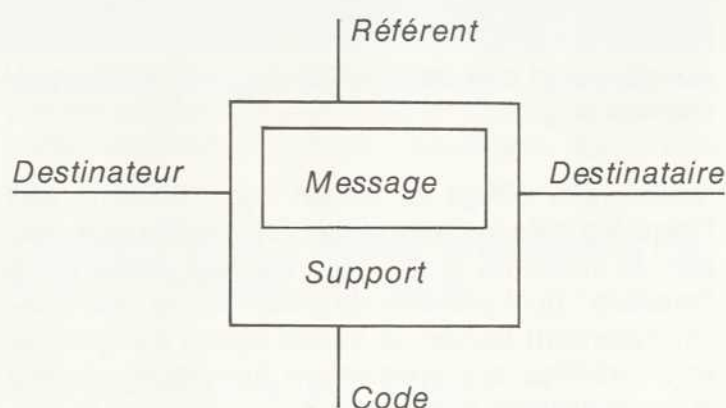
convenable à notre idéologie latente, de montrer combien les nouvelles technologies, en particulier les matériaux nouveaux ou "immatériaux" (ce terme est justifié au § Le titre), "maximisent" le contrôle de l'homme sur la nature.

Si l'on veut obtenir un effet d'intensité dans l'interrogation, il faut donc que ce préjugé moderne et confortable soit contrarié par des vues plus inquiétantes. L'inquiétude pour l'homme, c'est que lui échappe son identité (prétendue) d'"être humain". Or un aspect, et non des moindres, des "immatériaux" implique une telle désidentification. De même que le matériau est le complément d'un sujet qui le maîtrise pour parvenir à ses fins propres, de même l'"immatériau" signifie dans son concept contradictoire un matériau qui n'est plus une matière ("première" ou non) pour un projet, et il révèle une dissolution du côté de l'"homme" corrélative à celle qu'il subit. La plupart de ces "immatériaux" sont engendrés à partir des technosciences informatique et électronique, ou du moins relèvent de leur approche. Or celle-ci porte atteinte à l'identité de l'"homme" conçu comme esprit et volonté, ou conscience et liberté. L'"humain", adjectif substantivé, désigne un ancien domaine de connaissances et d'intervention que traversent et se partagent des technosciences qui y découvrent et y élaborent des "immatériaux" analogues (même s'ils sont en général plus complexes) à ceux qu'elles prospectent et détectent dans d'autres domaines. On "lit" le cortex humain comme on lit un champ électronique, on "agit" sur l'affectivité humaine par le système neurovégétatif comme sur une organisation chimique complexe d'informations véhiculées par des supports et selon des codes divers connectés par des interfaces où ont lieu des "traductions".

De ce fait, les idées associées à celle de "matériau", et qui soutiennent le sentiment immédiat d'une identité de l'homme, sont affaiblies. Je veux dire: expérience, mémoire, travail, autonomie (ou liberté), "création" même, et en général différence radicale avec ce qui n'est pas l'homme. Celle d'interaction générale se renforce.

L'OPÉRATEUR

C'est celui de la communication ou de la "pragmatique" au sens linguistique. Laswell, Wiener, puis Jakobson en ont donné les premières formulations. Les études actuelles permettent de le dégager de ses attaches anthropologiques. Un objet en général ou un phénomène est considéré comme un message (ensemble de signes). Les signes qui le constituent sont formés d'éléments discrets qui sont des traits différentiels du support ou *matériau* (le modèle est celui des traits pertinents en phonologie). Les écarts différentiels selon lesquels ces traits sont distribués forment le *code* du message. Celui-ci se propage d'un pôle *destinateur* à un pôle *destinataire*, avec encodage en amont et décodage en aval selon le cas. Le message fournit une information au moins sur un *réfèrent* (ce dont il s'agit).



L'idée générale d'interaction signifie d'abord que chacun des pôles de la structure n'est pertinent que selon ses rapports avec les autres pôles; ensuite qu'une modification dans la fonction d'un des pôles entraîne une déstructuration et une restructuration de l'ensemble: il s'agit alors d'un autre message.

LE TITRE

Le terme "immatériaux" est choisi pour deux raisons:

— le message est indissociable du support (matériau), et le code lui-même est inscrit dans le support comme la distribution réglée des éléments discrets (grains) qui constituent le matériau (ondes électroniques, ondes sonores, ondes lumineuses, corpuscules élémentaires et leurs traits différentiels, etc.). Le matériau disparaît comme entité indépendante. Le principe sur lequel est construite la structure opératoire n'est pas celui d'une "substance" stable, mais d'un ensemble instable d'interactions. Le modèle du langage remplace celui de la matière;

— l'échelle à laquelle la structure est opératoire dans la technoscience et l'expérimentation artistique contemporaines n'est plus l'échelle humaine. Les humains sont débordés par le très petit qui est aussi le seul moyen d'information sur le très grand (astrophysique). Ce changement d'échelle est exigé par la physique des corpuscules, la génétique et la biochimie, l'électronique, l'informatique, la phonologie...

Avec les "immatériaux", l'affectation d'une identité (chose, homme, esprit, etc.) à un pôle de la structure apparaît comme une erreur. Une "même" identité peut occuper des pôles différents de la structure.

QUELQUES ASSOCIATIONS

Quelques termes à associer à celui d'"immatériau" pour en saisir, thématiquement, la portée. Ils indiquent le climat de l'exposition.

Immature. Projet moderne: le *Discours de la méthode*, seconde partie. Descartes rêve d'une maturité dès le commencement de la vie: "(...) si nous avons eu l'usage entier de notre raison dès le point de notre croissance". Plusieurs modèles offerts à une modernité sans héritage: l'édifice conçu d'un seul coup par un seul architecte; la ville "qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine", les institutions civiles établies par un sage législateur, le monde, que Dieu tout seul a créé et ordonné d'un coup. Contre-métaphores postmodernes: un habitat-enfant et une ville-enfant, en train de se défaire et refaire; la clôture de la cité brisée par les grandes métropoles; le cosmos comme immense retombée d'une explosion, qui entraîne ses horloges avec elle.

Incréé. Moderne: un sujet intelligent, imaginant, volontaire, analyse les "données" en éléments et soit les re-crée (simulacres) soit en crée de nouvelles (artefacts). Métaphysiques, politiques d'un sujet affrontant des matériaux. Postmoderne: le sujet humain n'a pas l'exclusivité de la situation créateur - auteur - destinateur; tous les messages ne lui sont plus destinés. Sa tâche: consacrer la merveille de son organisation nerveuse à la capture, la saisie et la restitution de messages inconnus. Traducteur. Une métaphysique, une politique de l'immanence?

Immédiat. Moderne: se rendre maître non seulement de l'espace, mais du temps. Contrôler le comportement d'un objet exige qu'on puisse intervenir immédiatement sur ses variables pertinentes. Analyse quantitative et synthèse à effectuer en picosecondes (1.10-12 seconde). Le principe "gagner du temps" s'étend de la vie quotidienne (tous systèmes télé, robots, transports, stockages, paiements) au savoir (banques de données, fichiers électroniques) et à l'art (ordinateur de composition musicale en temps réel). L'idéal de gain est la vitesse absolue du performatif (type: "Je vous déclare la guerre") ou du quasi performatif (type: "Que la lumière soit").

Immaîtrisable, immanent. Postmoderne: aucune donnée n'est contemporaine de sa présentation, ni l'étoile à cinquante millions d'années-lumière, ni la particule élémentaire qui traverse une chambre à bulle, ni l'événement affectif dont le pouvoir traumatique n'apparaît qu'"après coup", et déplacé. La généralisation du principe de mouvement généralise la relativité, y compris dans la connaissance des données humaines. Perte de l'idéal d'une société transparente, simple pour elle-même. La recherche de l'immédiateté découvre partout une complexité immaîtrisable "d'un coup".

Insexué. Les classiques imaginent de dépasser la différence des sexes, hermaphrodisme, angélisme. Les modernes reconstruisent le psychisme sur la loi de cette différence (les psychanalyses). Postmoderne: à l'aide de la médecine, renouer avec l'angélisme classique, fabriquer un troisième sexe, un sexe de synthèse (les transsexuels comme déssexués).



Immortel. Classique et moderne: la mort comme échéance et comme accomplissement d'une dette (rendre l'âme prêtée). Moderne: avec l'aide de la médecine biologique, dissocier des cas létaux, les traiter séparément. Idée postmoderne: la mort correspond à des états définis de certains organes dits "vitaux"; elle doit donc être curable, comme un accident clinique. En la différant, les humains font l'apprentissage de l'immortalité comme d'un état indifférent à la vie et à la mort.

Qu'advient-il, dans un tel état, de l'identité du sujet, de sa responsabilité, de son histoire, de son hégémonie sur le temps?

CONCEPTION

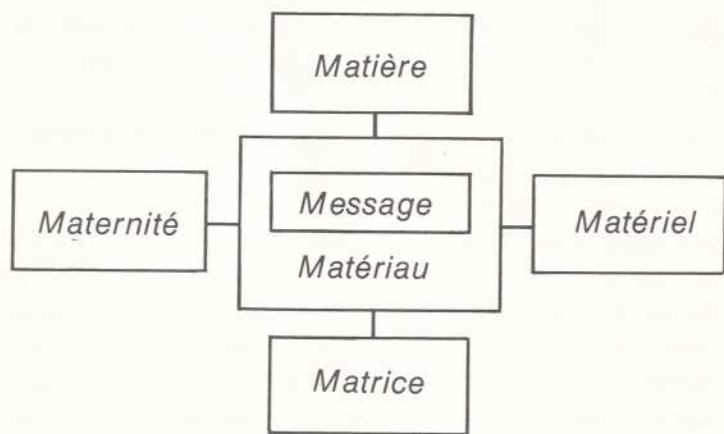
LE PRINCIPE

À partir de la racine *mât*, on sélectionne les cinq termes:

- matériau
- matériel
- maternité
- matière
- matrice.

On les distribue sur la structure opératoire:

- le matériau est le support du message;
- le matériel est ce qui assure la saisie, le transfert et la capture du message;
- la maternité désigne la fonction du destinataire du message;
- la matière du message est son référent (ce dont il est question, comme dans "table des matières");
- la matrice est le code du message.

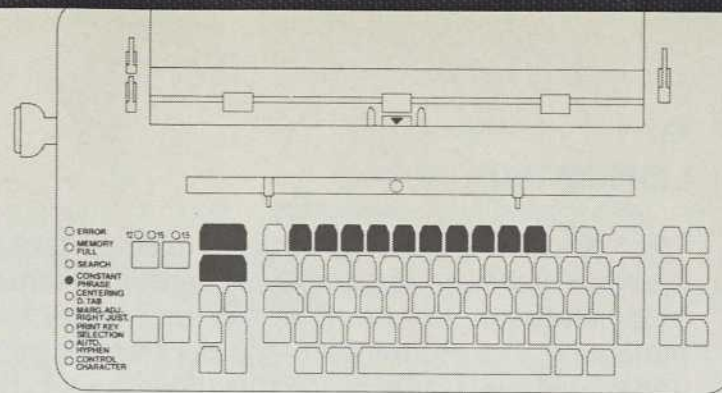


Dans la nomenclature de Laswell:

- matériau = au moyen de quoi ça parle?
 - matériel = à destination de quoi ça parle?
 - maternité = au nom de quoi ça parle?
 - matière = de quoi ça parle?
 - matrice = en quoi ça parle?
- ("ça" = message; signification = ce que ça dit).

LE CONTEXTE

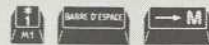
La manifestation essaie de caractériser un aspect de la situation contemporaine, liée à la nouvelle révolution technologique. Les automates qu'engendrent l'informatique et l'électronique peuvent effectuer des opérations mentales, alors que les serveurs mécaniques rendaient surtout des services "physiques". Certaines activités de l'esprit sont donc maîtrisées. La nouvelle technologie poursuit ainsi et peut-être parachève le projet moderne: se rendre maître et possesseur. Mais par là



Effacement du contenu mémoire

appel entrée mémoire occupée

touche majuscule puis



La mémoire est libre.

Plan d'occupation de la mémoire

Il est recommandé de noter sur le plan d'occupation de la mémoire le texte que vous avez enregistré dans telle ou telle mémoire: des mots clés suffisent.

On enregistre des formules très fréquentes dans la mémoire des constantes, par exemple: "Monsieur et Madame", "Veuillez agréer..." vous pouvez également y mettre des adresses ou des phrases.

soit un maximum de 1000 caractères dans les emplacements-mémoires M1 à M0.

Mémorisation

Touche majuscule et simultanément



Le voyant CONSTANT est allumé.

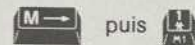
Introduisez le texte (Toutes les impressions spéciales, les interlignes et les espaces sont mémorisés).



Le texte est terminé, la mémoire est fermée, le voyant CONSTANT s'éteint.

Appel pour édition

Touche majuscule et simultanément



La machine imprime le contenu de la mémoire.

Vous pouvez ainsi occuper les mémoires M1 à M0 par 1000 caractères.

le voyant "MEMORY FULL" (mémoire pleine) clignote lorsque la mémoire adressée est occupée.

si vous désirez conserver le contenu de la mémoire,

faire

et adressez un autre emplacement-mémoire.

Si vous désirez effacer le contenu de la mémoire et le remplacer, introduisez le nouveau texte. Le voyant "MEMORY FULL" s'éteint.

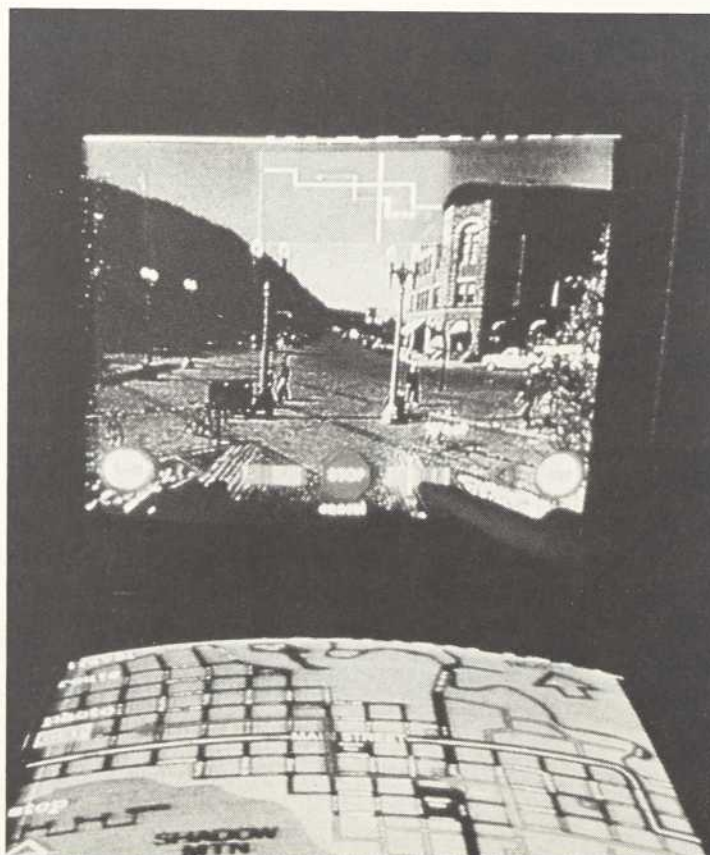
20

Une planche du mode d'emploi d'une machine à écrire électronique avec mémoire de constantes et mémoire de travail. Olympia International.

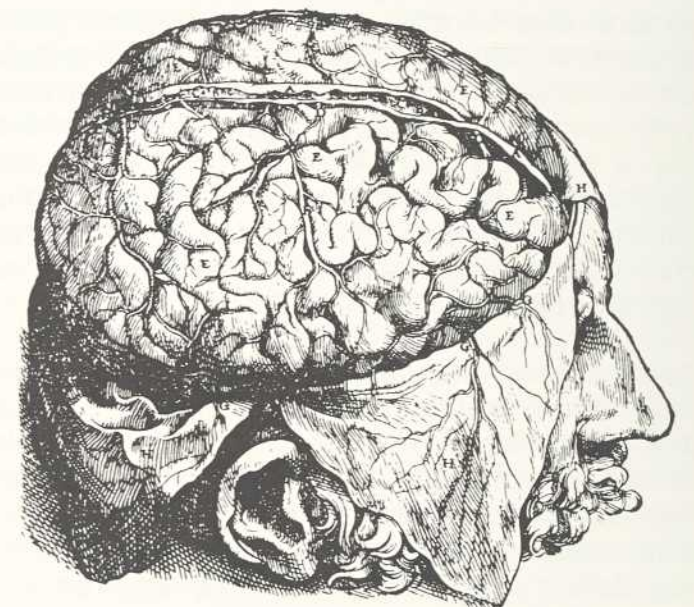
même, elle oblige ce projet à se réfléchir, elle l'inquiète, elle le déstabilise. Elle révèle que l'esprit de l'homme à son tour est une partie de la "matière" qu'il projette de maîtriser; et que convenablement traitée, la matière peut s'organiser en machines qui supportent avantageusement la comparaison avec l'esprit. De l'esprit à la matière, la relation n'est plus d'un sujet intelligent et volontaire à un objet inerte. Ils sont cousins dans la famille des "immatériaux".

Pourtant la technologie n'est pas la cause du déclin de la figure moderne, plutôt l'un de ses signes. Un autre symptôme est notre chagrin. À la fin du 18^e siècle, l'Europe et l'Amérique élèvent la prétention de l'esprit éclairé, libre et vertueux, à répandre la lumière, le droit et la richesse sur le monde humain. Après deux siècles de guerres civiles, internationales, mondiales et de massacres, le deuil de cette arrogance commence. "Les Immatériaux" devront, de loin, dans leur scénographie au moins, faire écho à cette sage mélancolie.

Système d'imagerie interactive, mis au point par l'Architecture Machine Group (MIT), qui permet de visiter une ville à son gré, selon le trajet et à la vitesse souhaités. Le système fonctionne avec deux vidéodisques sur lesquels ont été enregistrées les images filmées et photographiées par une équipe de tournage qui s'est rendue sur un lieu donné, ici la station d'Aspen dans la Colorado. Le montage réalisé sert à la simulation d'une promenade à travers la ville.

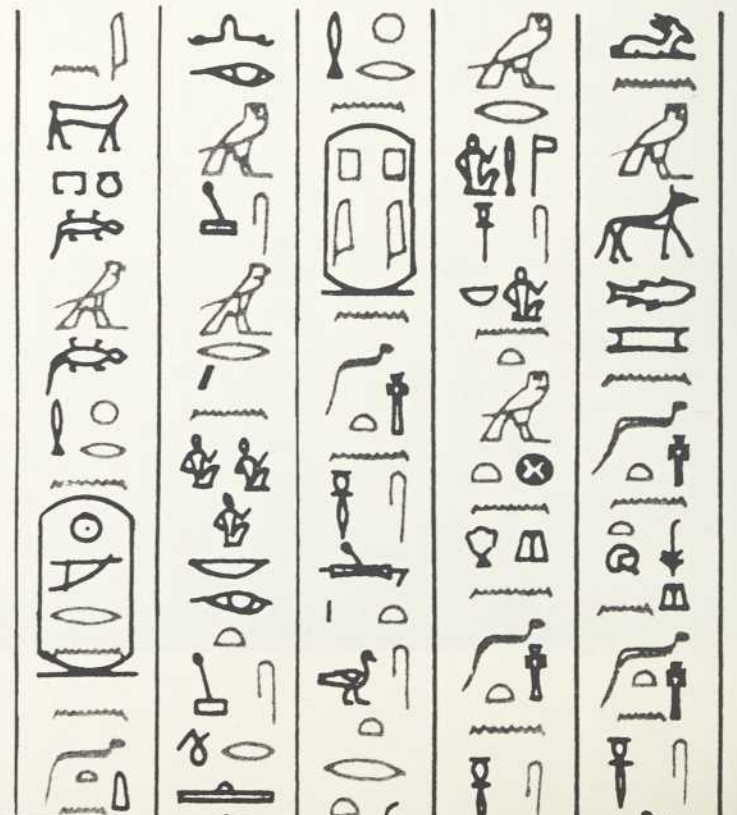


La "cible" visée par la manifestation est précise: au moyen des cinq questions *mât*, à propos des domaines où elles sont le plus critiques, susciter chez le visiteur une réflexion et une inquiétude au sujet de la condition postmoderne.



Vésale, *De humani corporis fabrica*, 1543.

Inscription égyptienne de la VI^e dynastie (2300 av. J.-C.). Les signes alphabétiques sont en gris et les idéogrammes en noir. Photo tirée de *La Naissance de l'écriture - Cunéiformes et hiéroglyphes*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1982.



SITES MATÉRIAU = SUPPORT*

SITE DES INDISCERNABLES

Le sens du message ne change pas même quand on permute les éléments qui constituent son support (ou matériau).

L'électron est indiscernable en physique quantique, le porteur d'uniforme l'est aussi dans les communautés fonctionnelles.

- Trois photos :
individu en civil
individu en uniforme
individu non identifiable dans foule, en uniforme
- Panneau six permutations de couleurs (mobilier urbain, dérouleurs d'affiches).

Bande son: "Belle marquise vos beaux yeux d'amour me font..."

SITE DES MATÉRIEAUX DURS

Les nouveaux matériaux "durs" dans l'industrie "dure". Simultanéité et simulation des projets, des supports. Multiplicité des destinataires, singularité des matériaux.

- Audiovisuel à seize écrans.

SITE DE LA PEINTURE LUMINESCENTE

L'art pictural remplace les couleurs chimiques de la pâte par les couleurs physiques.

- Moholy Nagy, *Télélumière*
- Takis, *Télélumière*
- Fontana, *Ambianze speciale*
- Moree, Hologramme à néon
- Dan Flavin, *Quatre néons*
- Kossuth, *Five Words in five orange colors*
- Dan Graham, *Vitre + miroir*

Bande son: Goethe/lumière chimique/physique.

SITE DES DEUXIÈMES PEAUX

La peau comme idéal de vêtement. La peau se double en vêtement en vue de renforcer la protection et la performativité du corps.

- Matériaux de protection du corps, peaux de synthèse, chirurgie de deuxième peau, oeuvres moulées et habitacles.

SITES MATÉRIEL = PROPAGATION, CAPTURE, RESTITUTION

SITE DES CREUSETS STELLAIRES

Naissance des étoiles. Classement des étoiles par espérance de vie et fécondité cosmique. Mort des étoiles.
L'étoile comme "matériel de propagation et transmutation" (= laboratoire) des éléments.

- "Bébés étoiles" sur ordinateur au C.E.A. Saclay.

- La vie des étoiles en accéléré - vidéo de laboratoire.

Bande son: texte + écho cosmique.

SITE DU MUSICIEN MALGRÉ LUI

Comment est déclenché le message musical? À quelle loi répond-il?

- Dans un espace de 10 m X 10 m, des micros et des sonars sont reliés à un ordinateur traduisant tout mouvement dans cet espace en musique.

Restitution du son produit par le circuit émetteur + casque.

SITE DE L'AUTO-ENGENDREMENT

Un automate complexe réalise une maquette de voiture grandeur réelle à partir d'images de synthèse dessinées par un ordinateur sur ordre d'un styliste.

- Machine CFAO ordinateur graphique et fraiseuse à commande numérique.

SITE DE L'ORDINATEUR VIVANT

La meilleure prothèse est bio-compatible et transmet l'information à l'échelle cellulaire.

- Jeu vidéo montrant les structures tri-dimensionnelles qui s'auto-assemblent.

SITES MATERNITÉ = ORIGINE, AUTEUR

SITE DU TERROIR OUBLIÉ OU DU BÂTIMENT ORPHELIN

Le matériau architectural n'est plus engendré par le travail à partir du sol. On ne bâtit plus.

- Audiovisuel sur les matériaux du bâtir passé: texture, grain, fini, etc.
- Certificats expertise, matériaux encadrés.
- Double linéaire: dessins d'architecte (Aalto) et dessin de cabinet d'aujourd'hui, dessin de CAO.

Bande son: Kahn, F.L. Wright.

SITE DU PRÉ-CUISINÉ

Quel est l'auteur du message culinaire?

- Le temps de préparation des repas et le poste budget alimentation.
 - Présentation dramatisée de plats cuisinés, de rayons supermarché.
- Bande son: extraits de publicité.

SITES MATIÈRE = RÉFÉRENT

SITE DE LA PROFONDEUR SIMULÉE

Support et matériel d'inscription d'une photographie permettant de voir son référent en trois dimensions.

- Hologrammes.

SITE DES VISITÉS SIMULÉS

L'oeil-caméra excède les parcours possibles à l'oeil. Il les prolonge et les complexifie. Il donne à voir ce qui n'est visible seulement que pour un autre oeil (mouche) ou par un oeil situé ailleurs (bus).

- Deux vidéo-disques pilotés par ordinateur permettant la simulation.

SITE DE TOUTES LES COULEURS OU DES PETITS INVISIBLES

Multiplication des couleurs visibles par l'oeil humain (par ondes monochromatiques obtenues par les nouvelles technologies). Couleurs vues par un papillon ou un pigeon.

- Éclairage d'un décor par lumière à bande large ou monochromatique.

SITES MATRICE = CODE

SITE DU JEU DE DAMES

Transcrire le jeu d'une matrice mathématique: un élément existe s'il est autorisé par les règles de sélection qui forment l'opérateur de la matrice.

- Une partie de dames est jouée par un ordinateur en coulisses.
- Un damier est dessiné au sol et le visiteur s'y déplace.
- L'ordinateur réagit à chaque nouvelle position et réplique. À chaque situation, un signal atteste que le visiteur existe, à son insu, dans le jeu.

SITE DE L'ALPHABET MUSICAL

Comment noter les sons ("bruits" inclus) que composent les musiques contemporaines?

- Reproduction de partitions (ou partition originale) de pièces de percussions.

Bande son: extraits des séminaires de P. Boulez sur *Percussion* et *Ordinateur*.

*Les exemples qui suivent sont une sélection parmi quatre-vingts sites susceptibles de figurer dans l'exposition et d'éclairer, de dramatiser la question principale de la manifestation.

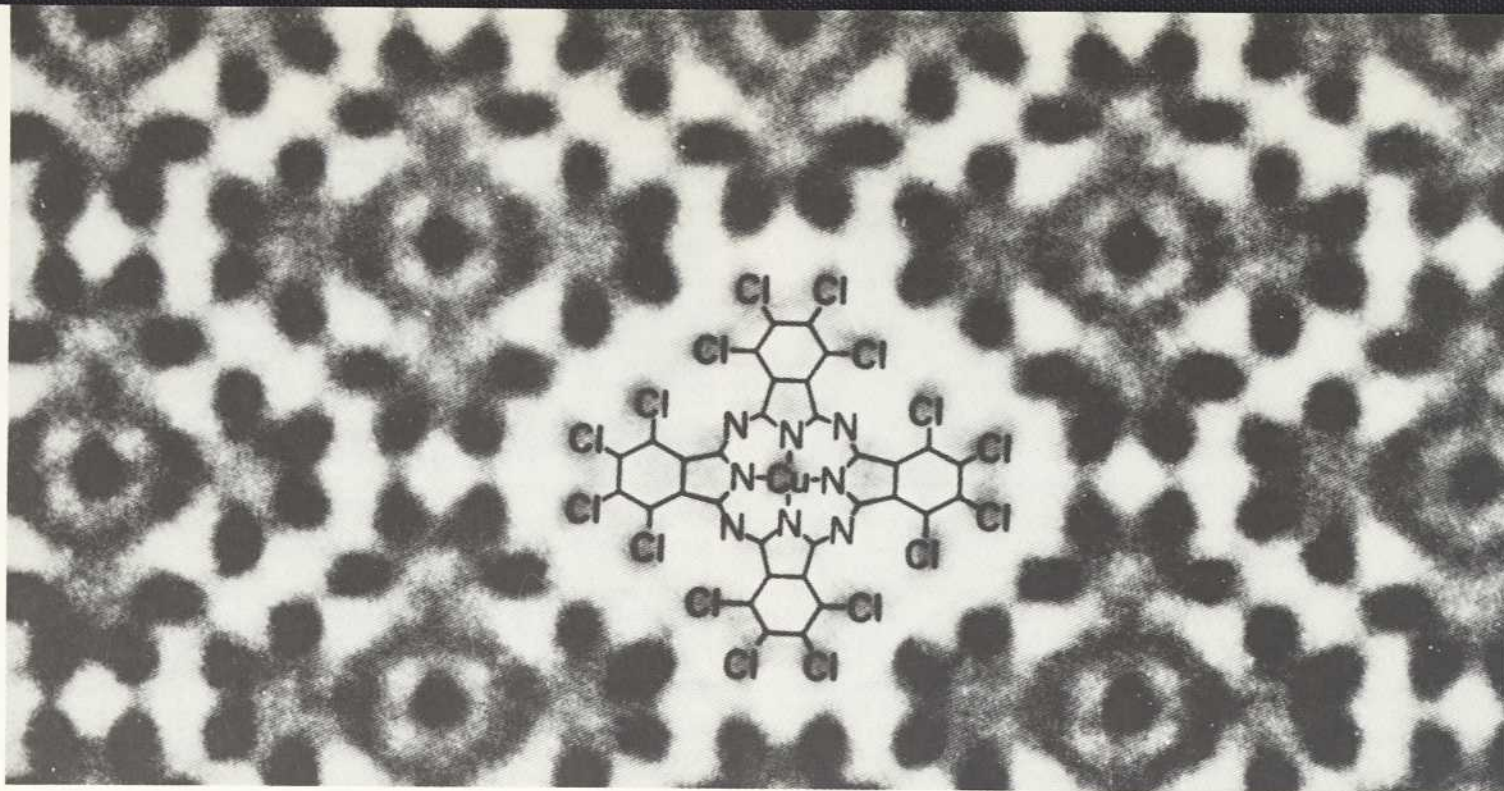


Image en microscopie électronique (500 KeV) d'un cristal organique de phtalocyanine chlorée du cuivre dont les molécules s'empilent les unes sur les autres. Photo du professeur N. Uyeda, Université de Kyoto, 1976.

Le catalogue

Une expérience d'édition

L'exposition ayant pour enjeu de faire sentir combien la situation de l'homme est altérée du fait des nouvelles technologies, la conception et l'édition du catalogue doivent exprimer cette inquiétude en portant au jour les transformations, les apports qu'introduisent les nouvelles machines (traitement de texte, traitement graphique, édition électronique...) dans l'écriture et la diffusion d'un texte. Dans cette perspective, tous les intervenants (auteurs, secrétaire de rédaction, iconographe, documentalistes, graphiste, etc.) opéreront en réseau à partir de ces nouveaux postes de travail.

Une expérience sur l'écriture

Les rapports entre l'auteur, l'acte d'écrire et l'écrit ont été altérés par l'imprimerie; l'affichage et la mémoire électroniques devraient introduire d'autres modifications que cette expérience sur l'écriture, menée avec une trentaine d'auteurs, tentera de mettre en évidence: une machine à traitement de texte est mise à la disposition de chaque auteur; toutes les machines sont reliées en réseau; elles donnent accès à la mémoire commune constituée par les apports de chacun des auteurs, leur permettant ainsi de réfuter, compléter, moduler aussi bien leurs propres textes que ceux de leurs partenaires. Ces enchaînements de textes s'étendront sur plusieurs mois. Après transcription, leur contenu sera consultable par le réseau Télétel sur les lieux de l'exposition et à domicile chez les personnes disposant d'un minitel. La consultation pourra être sélective par l'interrogation de mots-clefs (thématiques, conceptuels, noms d'auteurs) et les "lecteurs" auront la possibilité d'intervenir et de réagir sur ces textes.

Un catalogue expérimental

Quelque temps avant l'ouverture de l'exposition, l'état d'avancement de l'expérience sur l'écriture sera "photographié" et constituera la première partie du catalogue imprimé.

Un catalogue mémoire

La deuxième partie, "mémoire" de l'exposition, réunira les documents de travail et textes préparatoires de l'exposition, ainsi que les fiches descriptives des sites et objets présentés.

Événements associés

Programmation musicale/concerts

Dans le cadre de la manifestation "Les Immatériaux", l'I.R.C.A.M. (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) organise une série de concerts dans "l'espace de projection".

Le 5 mars (jour de l'ouverture de l'exposition "Les Immatériaux") au 9 mars 1985.

- Atelier Luigi Nono, *Guai ai Gelidi Mostri* en présence de Luigi Nono.

Les 22, 23 et 29 avril 1985: "Les immatériaux électroniques"

- Oeuvre de Brian Ferneyhough, réalisée à l'I.R.C.A.M.
- Oeuvres sélectionnées par l'International Computer Music Conference 1983 et 1984.
- Oeuvres des lauréats du 12^e Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges.

Du 17 au 23 mai 1985: série de concerts Karlheinz Stockhausen, dont la création française de *Traum-Formel* et la création mondiale de *Kathinka's Gesang* (commande de l'I.R.C.A.M.).

Le 3 juin 1985: Atelier Voix et Électronique

- Oeuvre de Peter Eötvös et de Gérard Grisey, avec la participation de la Schola Cantorum de Stuttgart.

Colloque international

Au cours de la manifestation, trois sessions d'un colloque international auront lieu sur trois sujets relatifs aux "Immatériaux". Les sujets envisagés sont:

- Modernité et postmodernité.
- Authentification et preuve dans les conditions technologiques contemporaines.
- Le temps dans cette fin de siècle.

L'intérêt d'un tel colloque réside dans la qualité des participants et dans leur diversité culturelle. Berlin, Los Angeles, Milan, Montréal, Tokyo et Paris y seront présents. La langue sera le français.

Les sessions auront lieu en public soit dans une salle du Centre Georges Pompidou soit, de préférence, par vidéoconférence entre les six villes citées.

Programmation cinématographique

200 heures de projection environ accompagneront la manifestation, à raison de deux soirées par semaine, et couvriront les quatre corpus suivants:

- Avant-garde
- Films narratifs
- Films scientifiques
- Curiosités et documents bruts.

In the tradition of modernity, mankind's relation with materials is fixed by the Cartesian programme of mastering and possessing nature. A free will imposes its own aims upon given elements by diverting them from their natural course. These aims are determined by means of the language which enables the will to articulate what is possible (a project) and to impose it upon what is real (matter).

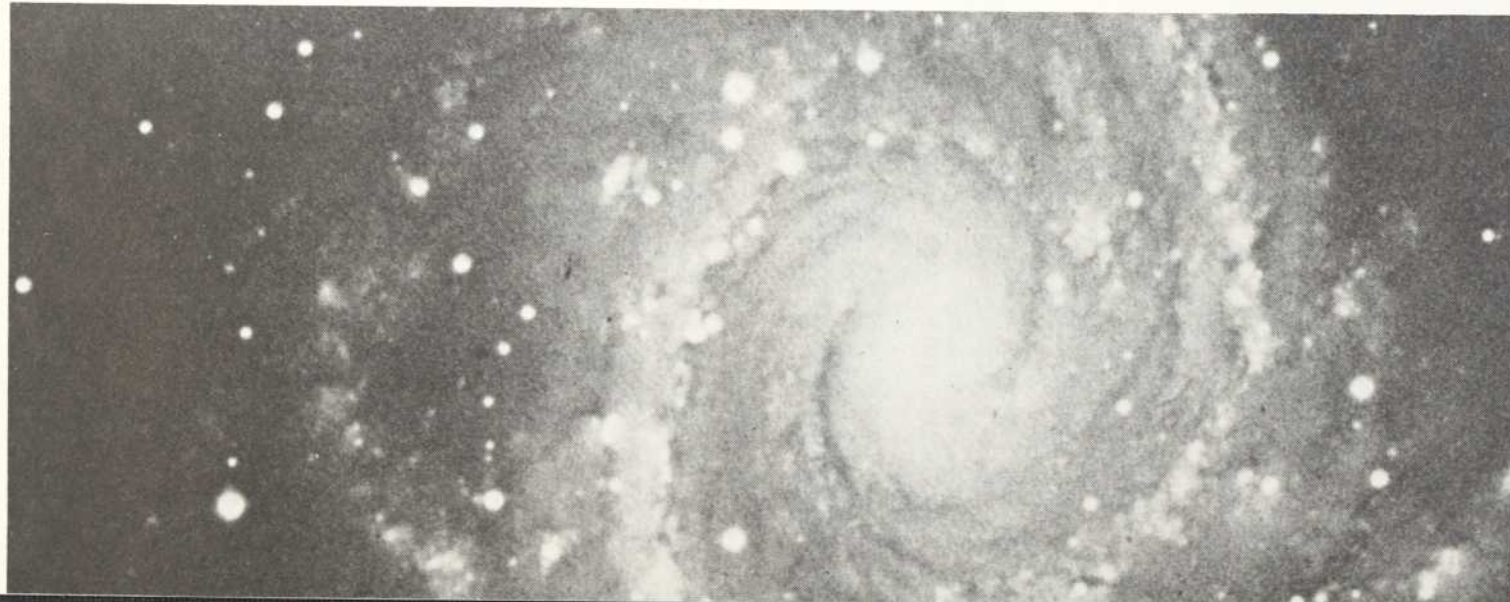
The ambition of the exhibition entitled "Immaterials" is to make the visitor realize how far this relation is altered by the existence of "new materials". New materials, in a wide meaning of the term, are not merely materials which are new. They question the idea of Man as a being who works, who plans and who remembers: the idea of an author.

The aim of this exhibition which French philosopher Jean-François Lyotard is preparing for the Centre de Création Industrielle is to bring this interrogation into the limelight, and to intensify it. The selection of the illustrations will not be made according to technological criteria, nor even anthropological ones (in terms of their social effects, their psychic effects, etc.), but rather for the manner in which they may set off and dramatize these questions. The term "immaterial", which, in its contradiction, denotes a material which is not matter for a project, is proposed to convey this uncertainty.

Jean-François Lyotard enseigne la philosophie à l'Université de Paris VIII (Saint-Denis). Il a publié, entre autres, *Discours, figure* (1971), *Économie libidinale* (1974), *La Condition postmoderne* (1979) et *Le Différend* (1984).

Jean-François Lyotard travaille actuellement à une exposition, *Les Immatériaux*, qui sera présentée au Centre Georges Pompidou du 5 mars au 27 mai 1985. Nous remercions Jean-François Lyotard de nous avoir amicalement transmis les notes préparatoires à cette exposition, publiées ici avec la collaboration du Centre Georges Pompidou.

La galaxie spirale NGC 2997. Photo G. Malin, Observatoire anglo-australien.



VIA NEW-YORK

Musée d'art contemporain, Montréal
8 mai - 24 juin

Going by, through, via New York, as when a party describes an object he's purchased through its site, as the same object acquires its origins, which distinguish it, in the mercantile. The Musée d'art contemporain staged this exhibit through the kind cooperation of some ten odd galleries in New York, and the latter were clearly what constituted the show: the production results of effective marketing. The museum was not immediately concerned with new figuration *per se*, but rather with what attracts buyers in New York nowadays, and where in the city the transactions take place, as the exhibit poster reflected.

En effet, on "exposait" le marché new-yorkais et cela se donnait à lire dès l'affiche de l'exposition: au centre de celle-ci se déployait la glorieuse colonne des galeries ayant "aimablement collaboré" et l'oeil devait glisser tout en bas pour trouver, en plus petits caractères, l'enchaînement paradoxalement presque anonyme des vingt-quatre artistes "représentés". Cette topologie des noms propres publicisait de la sorte le parti-pris de "transparence" sous lequel le musée avait apparemment choisi de mener toute l'opération. Cet aveu stratégiquement candide conférait presque à cette affiche le caractère parodique et dénonciateur de certains éléments des installations d'Hans Haacke: aussi incroyable (ils l'avouent!) qu'attendu (on l'aurait deviné!).

On a souvent reproché au Musée d'art contemporain de ne nous présenter qu'avec beaucoup de retard la scène internationale: ainsi l'indéniable intérêt de l'expo *Arte Povera*... l'an dernier ne faisait pas oublier que le musée aurait pu nous rendre cette production familière cinq ou même dix ans plus tôt. Or grâce à ce retard, "notre" musée avait alors les mains blanches: cet art nous parvenait de la collection d'un autre musée. Mais nous voilà maintenant "franchement" avoué, révélé par l'affiche, l'express way de la consommation culturelle: courtiser le marché. Il ne nous reste plus qu'à voir jusqu'où s'est jouée cette transparence et à mesurer son efficacité eu égard aux rapports de collaboration qu'elle reconnaît. (Ainsi, on surveillera avec attention s'il y a lieu les acquisitions que le musée fera au terme de toute cette aimable tractation, en espérant ne pas voir la collection du M.A.C. hériter des pièces plus faibles, histoire de dire "merci Mary, Michael, Léo, Tony, Nancy, etc.")

The Boone Gallery, Shafrazi's, Sperone's... have proven that they have more clout, credibility, power than any of our museum(s) might have: this transpires through the selection of works the galleries accommodated the museum with. Hence if anyone has seen any of the proliferation of one-man shows by any of these artists present at the exhibit, one is struck right away by the questionable selection of works hanging at the museum (such as the Baselitz, or the Kiefers, the Cucchi, Chia) as well as the presence and absence of others: why Robert Morris, Gilbert & George — because they survived or were not left stranded by the art market? — or in another light (weight) the presence of Hervé di Rosa and Rafael Ferrer; and where were Rainer Fetting, Salomé, Helmut Middendorf, the Mulheimer Freiheit?

Où étaient surtout (et encore!) les femmes dans *Via New York*, exposition fidèle en cela aux gros shows de

Joachimides (aucune femme dans *New Spirit in Painting*, une seule dans *Zeitgeist*)? Et comment expliquer cette "omission"? On a le choix des réponses: on pourra penser avec une certaine gauche new-yorkaise que le retour à la peinture témoignant nécessairement d'une régression et d'un virage à droite, en général les féministes ne s'y sont guère ralliées. Mais plutôt que le machisme inhérent à cette production — hypothèse à débattre — ce virage à droite expliquerait surtout qu'on ignore plus ouvertement que jamais d'exposer des tableaux signés au féminin. Car des femmes, féministes ou non, peignent à New York comme ailleurs. Du moins, on se fait cette idée à lire les couvertures d'exposition des revues d'art américaines. Faut-il en déduire que c'est là une illusion opérée par les princi-

which translates into a consistent profit...

But when he concludes with an appreciation of the works themselves (through hazy references to Lyotard but essentially through Baudrillard) then only does it open a debate, in the last page, which was crucially lacking from this exhibit, namely: how does a critic theoretically confront this unwarrantedly much maligned production (generally arrested at the "cry wolf" level of a regalia of fascist fantasies articulated for instance by Benjamin Buchloh and Thomas Lawson). Of course these painters have had their champions, such as Donald Kuspit, Robert Pincus-Witten and Wolfgang Max Faust (who lectured at both city museums on the history and critical ideas of new German painting), but



Jean-Michel Basquiat, *Notary*, 1983, acrylique sur toile, 177.5 cm X 395 cm, collection: Herbert/Lenore Schorr, photo: courtesy Mary Boone Gallery.

pes d'action positive des éditeurs américains? Hum! Ou faut-il comprendre que la visibilité de cet art des femmes n'existe encore qu'en dehors des grandes écuries (ou à l'intérieur de celles-ci avec un statut moindre, moins exportable, moins monnayable, moins diffusé, etc.).

Il faut bien se dire que quand un musée sanctionne cette attitude, il contribue à nous exclure de l'histoire. Car c'est bien autour d'un désir de faire l'histoire qu'ont collaboré le musée et les galeries. On nous objectera que ce New York est ainsi et qu'on voulait en donner un reflet fidèle. Mais alors pourquoi le parti-pris de transparence n'a-t-il pas joué jusque là, comment se fait-il que cette absence soit passée inaperçue des organisateur/trice de l'exposition et que leur silence l'ait encore une fois blanchie, exonérée? Faut-il penser qu'on a admis les rapports au marché pour s'en couvrir comme d'un alibi plutôt que pour générer une discussion plus lucide des enjeux actuels sur la scène contemporaine?

To assure its audience that this exhibit was indeed devoted to the New York market, the museum included two essays in the show's catalogue which addressed the issue of market/production (the Pincus-Witten piece is at best dismissable for its b-latent neutrality in depicting the evolution of the market in New York from Abstract Expressionism to New Figuration); the other essay by Phillip Evans-Clark opens with convincing arguments on the nature of the gallery system, reminding us how Mary Boone, Werner, Sperone function (the exchange process), that the Solomon began as an alternative space, that some twenty galleries now insured legitimacy through its mercantile power,

such criticism generally does not go beyond description, or association with conceptual predecessors. Evans-Clark touches an important issue by raising the role of the subject, which he notes, through Baudrillard, does not exist in this type of painting; the *jouissance* is that of the object, that of the effects which are experienced through the rapid and timid look of the spectator, a look which would literally consume the work: the resurrection of the figurative where the object and substance have disappeared through simulation.

Now while this criticism appears to me highly questionable, it confirms that there are indeed significant issues addressed by painters such as Kiefer, Im-mendorf, Baselitz, Penck, Paladino, Cucchi, Schnabel, James Brown, Basquiat. Evans-Clark reacts with "objecthood" to the claims of subjectivity found in Bonito Oliva's criticism, but the latter should not be perceived as a rigorous adversary. Could we look elsewhere for a theory of subject, in Derrida for instance? If one takes the often raised problematic of appropriation, could we not ultimately suggest a Derridean analysis which would aim through these artists at questioning a metaphysics of painting, and the museum in turn, by clearly exposing its grafts, as a recently released patient is driven to show his scars, would it not then make its bid in the process of the death of the institution? Or to return to Lyotard, and his notions of the post-modern, which are of the order of the incommensurable, and if these works are representations of capital, then are they not investments of an "infinite" upon an instance "designated as Will" since, again in Lyotard's terms, capital does not like order; the State likes order, whereas capital invents its rules.

commentaires

In any case what remains to be accomplished is a serious theoretical confrontation of this figurative enterprise. But with the galleries in the foreground, as well as with the strategies operating in the mode in which the works were hung, it is no wonder that such debates did not manifest themselves. At the same time as the *Via New York* show was going on, two Montreal galleries, Esperanza and Samuel Lallouz, were also exhibiting works by "New York" artists, which allowed for an intimate rapport with the works. We should be on our guards though, for who knows how long Boone, Schafrazi, Sperone... will maintain momentum? Who knows how long it'll be before the museum stages an exhibit entitled "While in the East Village"? And if this were to happen, it should only be celebrated as one would never deplore the M.A.C.'s import of such crucial production.

Au terme de ces détours, vous demandez: — "et les oeuvres?" On me permettra de ne pas les recenser à la queue leu leu ou de n'en pas cristalliser des sous-groupes (nationaux, stylistiques, iconographiques), mais de considérer la fine disposition qui, à mon avis, évite ces deux écueils de la facilité. L'accrochage nous suggérerait une *série* de pistes susceptibles de nous aider à nous confronter au matériel exposé. Ainsi, les artistes italiens dominaient autour de la cage d'escalier (Chia, Cucchi, Paladino, Mariani) mais toutes les oeuvres italiennes de l'exposition ne se trouvaient pas confinées là et des oeuvres non italiennes s'y trouvaient aussi en nombre moindre. De cette façon, la question (fonctions et enjeux) des nationalismes sur une scène "internationale", les rapports de légitimation de celle-ci à ceux-là, était évoquée, isolée, sans que tout le corpus des oeuvres exposées y soit assujéti. (Il faudrait bien sûr demander, en bon avocat du diable, si les Italiens ont fait les frais d'un tel regroupement parce qu'ils apparaissent déjà comme un plus vieil engouement de la scène new-yorkaise.)

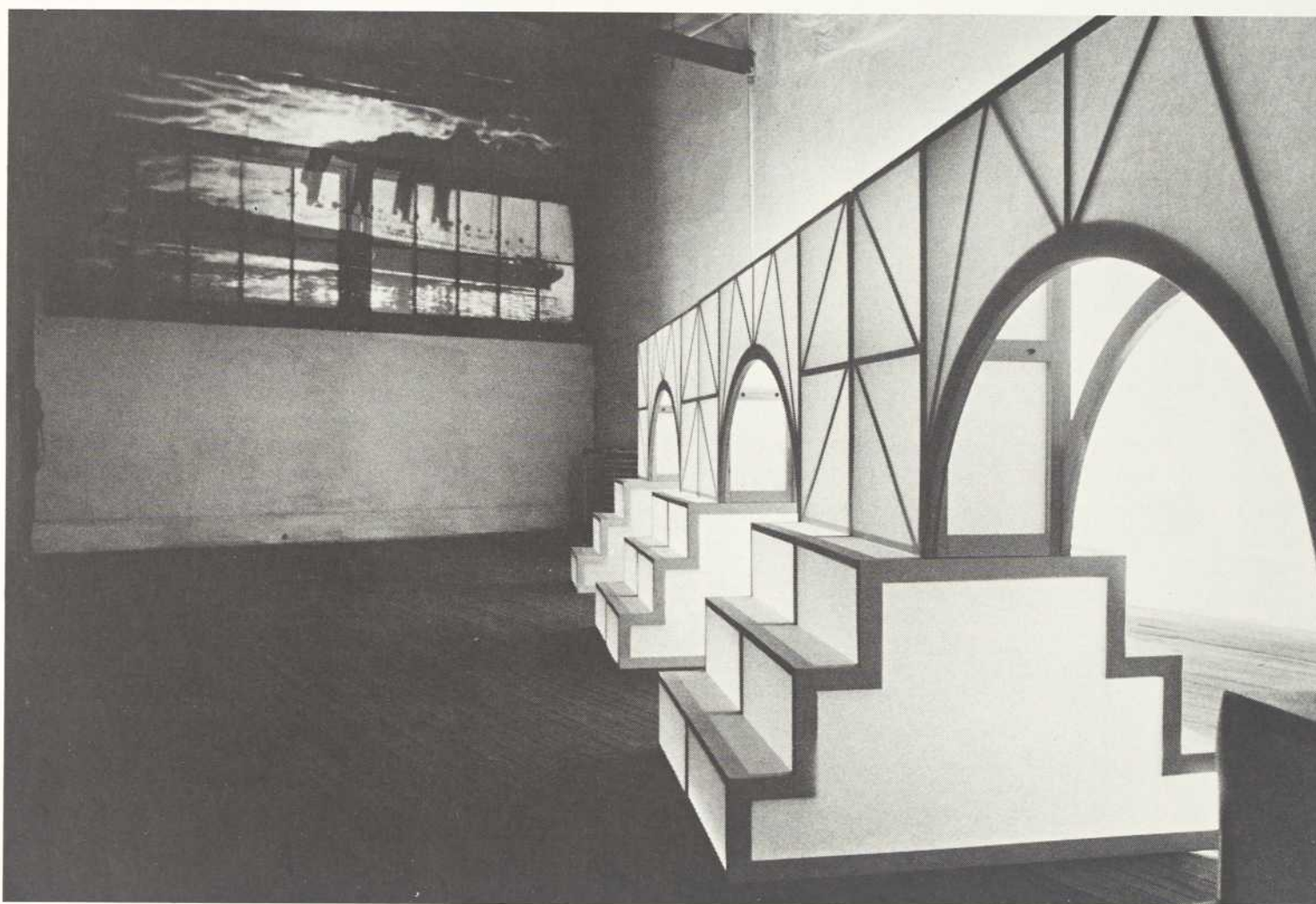
Ailleurs, d'autres pistes s'offraient et des critères s'ajoutaient pour situer, ordonner, juger les oeuvres exposées: par exemple, certains rapprochements de génération ou d'école (Baselitz et Lüpertz, Salle et Fischl), certaines affinités de répertoires (di Rosa et Sharf) étaient suggérées. Ce type d'accrochage qui, à première vue, déconcerte, résiste, refuse de faire sens, a le mérite de nous faire travailler et construire les apports et la pertinence de certains morceaux: à chaque fois que la disposition nous "dépiste" et nous relance, le matériel déjà vu est à revoir à la lumière d'une nouvelle donnée. Un rapprochement de facture ou d'iconographie peut nous renvoyer voir une certaine toile italienne dont nous n'avions pas vu cet aspect au premier tour. Le bazar hétéroclite est ainsi évité. La réduction didactique aussi. (Il faut toutefois noter que le dépliant gratuit, construit autour des artistes, — l'anonymat de l'affiche a ses limites, on s'en doutait — éclaire souvent certaines proximités d'accrochage. En passant, Madame Bissonnette, voyez que quand le marché de l'art met avec autant de collaboration sa lourde patte sur le musée, apparaît aussitôt le cadre didactique que vous souhaitiez tant pour le "spectateur moyen": espérons que cette coïncidence vous donnera à réfléchir sur les vertus et les motivations de l'art "rendu accessible"...)

On aurait tort d'interpréter comme une échappatoire critique l'attention portée ici à la construction des effets de salle. (Le Schnabel presque ironiquement dressé en autel au milieu d'une salle, la confrontation du joli kitsch commercial d'Africano au kitsch apocalyptique de Morris, les deux jouant en deux et trois dimensions: hasards? stratégies?) On aurait tort car il y a urgence d'apprendre à voir *comment* les répertoires de motifs, les sources d'emprunts et les conjonctures d'influences (auxquels le dépliant accordait une grande importance) travaillent ensemble — pour le meilleur et pour le pire — plutôt que de nous conten-

ter de faire les fins palais qui décèlent à tout coup tous les ingrédients de la recette. Ce morcellement donne trop souvent lieu à des descriptions d'une apparente neutralité mais qui sont fondamentalement apologiques: il suffit pour s'en convaincre de lire les couvertures de la plupart des revues d'art.

L'exposition, en misant sur un accrochage à la fois évocateur, à de multiples niveaux, et rebelle aux catégories closes et englobantes, à la circulation linéaire, fait apparaître cette nécessité de montrer bien qu'allusivement la *construction* de rapports. On nous propose une disposition plutôt qu'un montage. Cette disposition (comme on dirait aussi ce "penchant") demande à ce que nous performions à notre tour un travail au terme duquel il faudra décider — marché ou non — ce dont on veut faire l'économie, ce dont on veut disposer, et ce qu'il faudrait bien continuer d'interroger. Je continue d'y réfléchir. C'était là j'imagine l'une des visées de *Via New York*. Il faut peut-être explorer que ce n'ait pu être la seule. *Via New York* oblige.

JOHANNE LAMOUREUX
STEPHEN SARRAZIN



Eva Brandl, *The Golden Gates* (vue partielle de l'installation), 1984, photo: Benny Chou.

EVA BRANDL

Installation dans l'atelier de l'artiste, Montréal
7-31 mars

Une lumière jaune a guidé notre parcours jusqu'à l'entrée, jusqu'au portique de l'exposition. Dans une première perception indivise, la salle attenante à l'atelier, plongée dans l'obscurité, nous apparaît ponctuée d'objets lumineux. Après coup, on se dira que le trajet parcouru depuis notre arrivée, jusqu'à ce seuil, aura été une sorte de parcours initiatique destiné à nous débarrasser de toute contingence extérieure à l'art. À première vue, on a en effet l'impression qu'Eva Brandl mise sur la charge onirique du travail artistique et que, pour de meilleurs résultats, elle oblitère au maximum le contexte habituel de présentation d'une oeuvre en choisissant d'exposer une installation qui n'est visible que le soir. Le noir camoufle la réalité concrète de l'espace pour concentrer notre regard sur l'intériorité des objets.

Mais si l'installation peut n'être qu'un support à la représentation simple et unidirectionnelle (au sens de simple "mise en place" d'éléments), elle devient ici un lieu privilégié pour penser l'activité signifiante. Dans *The Golden Gates*, l'artiste a élargi sa conception de l'installation. *Shore, Off Shore* (installation présentée dans le même atelier, du 24 nov. au 16 déc. 1982) s'appréhendait comme un paysage théâtral, tant les éléments (l'eau, la jetée, la barque) dans leur agencement constituaient un ensemble au caractère topographique marqué (un rivage). L'oeuvre actuelle réunit plutôt des fragments de sites, lesquels ont toutefois une parenté au niveau de la charge connotative: les restes d'un barrage rompu, un aqueduc, l'image d'un bateau. Ainsi donc, malgré des références claires à la géographie, il s'avérera impossible de considérer l'oeuvre comme une totalité signifiante. C'est que la structure de *The Golden Gates* repose sur un système de renversements et d'oppositions des composants du signe plastique; le signifiant (l'enveloppe formelle) et le signifié (la signification). Le titre (le Portail doré) propose un accès, ce qui implique un déplacement, un voyage; l'iconographie, elle, cite les forces de la nature: la puissance de l'eau qui rompt le barrage,

mais aussi l'eau comme voie d'accès (l'image du paquebot qui avance), de même que ce qui entrave et domestique la nature: l'aqueduc. Mais c'est le travail du signifiant, notamment l'utilisation de la lumière et de certains matériaux comme le verre ou le plexiglass et l'exploitation des transparences qui en découlent, qui subvertit notre perception première pour nous confronter à une relation aux objets qui est de type anaphorique, au sens que lui a donné Kristeva de fonction sémiotique de base et de fonction relationnelle. La lumière, comme donnée formelle, établira les correspondances d'un objet à l'autre en rendant efficiente la fonction relationnelle de l'objet, son potentiel associatif. Son rôle est donc fort ambigu; dans un premier temps, elle confère à l'ensemble une teinte onirique susceptible de générer des développements métaphoriques, dans un second temps de perception, elle mine cet effet en déréalisant les objets au point de contredire et d'annuler même leur véracité iconique. L'aqueduc, construit d'une matière évanescence, semble trop fragile pour canaliser quoi que ce soit, le bateau aperçu à travers une fausse fenêtre se dirige droit vers les flammes, les flots d'une chute, démesurément agrandis, se confondent avec les nuages.

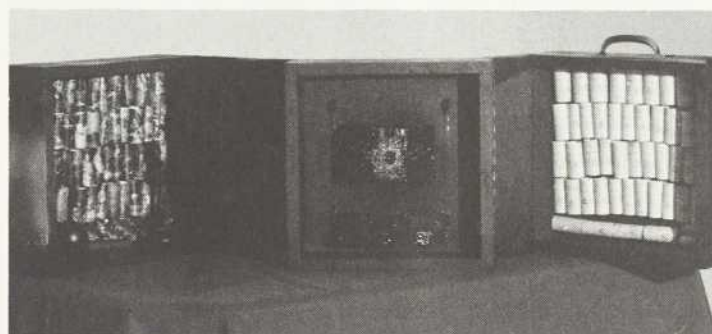
La rassurante invitation au voyage suggérée par l'image du transatlantique vapoureux fait bientôt figure de quête inaccessible de par la présence du feu destructeur. Les éléments de l'installation, ayant perdu leur consistance, deviennent presque ombres d'eux-mêmes, anaphores, c'est-à-dire des signes n'ayant plus qu'une valeur fonctionnelle. Par l'intermédiaire de la lumière, support du regard, notre perception ne sera faite que d'alternances et de passages: de la présence (l'ombre solidifiée d'un récif), à l'absence (un escalier de verre impraticable), du possible à l'impossible, du vrai au faux. La transparence joue ainsi dans cette oeuvre un rôle-clé. Si elle rend impossible toute lecture linéaire de l'ensemble en brouillant des rapports de vraisemblance avec le réel, elle fera par contre de cette installation une "scène" propice à l'insertion de la dimension symbolique. Plus précisément, il s'agira de rétablir le symbolique en réinvestissant la scène. Il faut entendre scène au sens d'espace propice à une dramatisation du moi. Toute installation se préoccupe de la place du sujet; celle-ci s'y emploie doublement du fait qu'elle s'articule sur un processus de déconstruction, suivi d'un mouvement vers la réconciliation des opposés; autrement dit sur une interaction entre le je et sa constante négation. Le symbolique implique une exploitation des fantasmes qui foisonnent entre les objets et soi. Le regard de passif qu'il était devient "structuraliste", dans une sorte de phénoménologie du regard, pour construire un réel élargi qui intègre les contraires, l'envers du signe, le nié.

L'installation d'Eva Brandl dessine un paysage morcelé aux ramifications complexes, quelque chose comme une constellation. Contrairement au jeu d'enfant qui réunit les points pour former une figure, on ne peut ici que sauter constamment d'un point à l'autre sans jamais les lier. Les pistes, brouillées dans ces cliquettements de signes, n'en révèlent pas moins un réseau infini de corrélations entre le réel, l'irréel, l'illusion, la vérité, le désir et sa mort. C'est la poétique de l'oeuvre dans sa dimension de négation, d'aberration et d'arrachement à l'univocité de la représentation. Sur le mode de l'apparition/disparition, le détournement de la rivière cohabite avec le Portail doré, comme dans *la Divine Comédie* de Dante, le paradis avec l'enfer. Il n'y a donc pas de narration possible mais des "désignations", des énonciations qui questionnent le langage plastique et en font un entrelacs de "différences" qui laissent transparaître une magie. À force de travailler le signifiant, l'oeuvre fait plus que

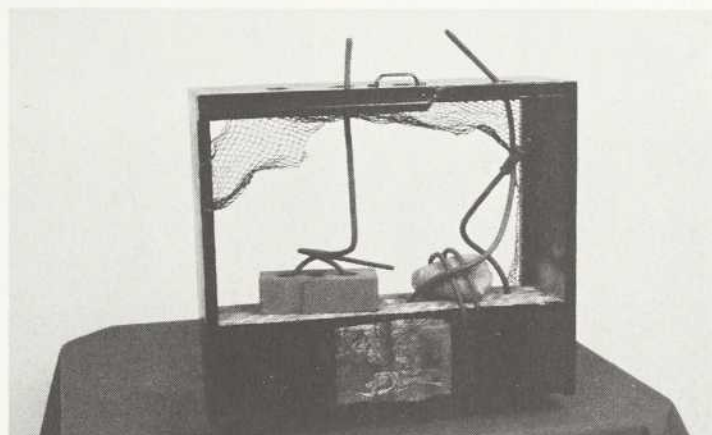
signifier le réel; elle participe à ses mouvements antagonistes.

À droite, le long du mur, dans ce qui peut s'apparenter à une mare d'eau se reflètent l'environnement et ma personne. La principale force poétique de cette oeuvre réside dans sa capacité d'unification des forces contraires. La lumière a d'abord consacré l'obstruction, la réflexion de cette lumière ouvre la voie à une possible harmonisation des antithèses, ce qui favorise un élargissement de la place du sujet dans l'oeuvre. La scène est là, réfléchi à nos pieds, mais il suffit de faire un pas en arrière pour qu'elle vacille à son tour.

CHANTAL BOULANGER



Alain Laframboise, *Har*, 1983, médias mixtes, 32,3 cm X 82,5 cm X 36 cm, photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.



Alain Laframboise, *Echo I*, 1983, médias mixtes, 69 cm X 65 cm X 17 cm, photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.

A LAIN LAFRAMBOISE

Galerie Jolliet, Montréal
6-26 mai

Compte non rendu: une exposition permissive avec autor(é)ité. Rencontre avec les oeuvres récentes d'Alain Laframboise exposées à la Galerie Jolliet du 6 au 26 mai dernier ou plutôt, rencontre avec les rencontres des objets entre eux. Une exposition statufie l'objet. Elle l'introduit, l'institue, mais d'un autre côté, elle dynamise les relations possibles des objets entre eux. Une exposition a sa syntaxe et bien qu'elle diffère selon l'utilisateur qui la multiplie au fur et à mesure de ses déambulations, l'architecture intérieure de la galerie (étymologiquement le lieu d'un passage) associée à un accrochage réglé font néanmoins autorité dans un premier temps. L'exposition sollicite l'utilisateur. L'accrochage utilise, c'est-à-dire répète l'espace architectural sans le réaffirmer comme tel, mais en opérant un déplacement sur l'espace interstitiel entre les objets exposés comme le lieu d'un passage.

Par exemple, jusqu'à *Har*, l'exposition est linéaire. Cet objet est d'ailleurs le seul parmi ceux en trois dimensions dont la structure ne soit pas de couleur noire.

Presque cubique une fois fermée, la boîte de bois perd de sa géométrie sous les pulvérisations de couleurs passées produisant le même effet de masquage que les autres constructions tridimensionnelles sous le noir de leur couleur. Ouverte sur un socle blanc, on bute sur ce qui serait son verso. La rectitude de l'accrochage est rompue. Première boucle dans le parcours, il faut faire le tour pour découvrir l'arrangement intérieur de la boîte constitué en trois parties. Face à *Har*, on voit à gauche l'accumulation de fragments de reproductions d'oeuvres d'art, à droite dans le même agencement, des reçus de péage d'autoroute et au centre... le manque d'iconographie, une rupture de lecture, une définition de la sollicitation qui a permis *Har*, "... un ébranlement total et indifférencié du lecteur, un ravissement qui précède, comprend, occulte son attribution à une cause". Comme le spectateur a été obligé de contourner *Har* après s'y être buté physiquement, il le quitte sur une rupture sémantique.

D'ailleurs, *Instituzioni*, le premier objet présenté dès l'entrée (dont la position dans l'exposition rappellerait celle de la préface en littérature) condense déjà l'effet sollicitant l'utilisateur de l'exposition et celui sollicitant l'utilisateur de l'objet. Il faut investir corporellement pour tenter de compléter visuellement des images partiellement occultées par un arrangement de premier plan (qui réfère à une mise en scène de la vision). En bougeant, on rencontre des reflets d'images invisibles sans l'aide du miroir. Sans que les reflets réfèrent aux images d'abord perçues, et à leurs référents invisibles, réalités et reflets se côtoient fragmentés par le mouvement corporel de l'utilisateur. Mais il faut avoir atteint *Har* pour que *Instituzioni* préface (pré-fasse) l'exposition. Comme un avertissement, *Instituzioni* indique déjà le déplacement d'un manque à la narration de l'objet (propriété exclusive d'Alain Laframboise comme les "rendez-vous" de Marcel Duchamp avec ses ready-made) vers un excès de mouvance corporelle. L'image reflétée ou celle qui est perçue ne sont descriptibles qu'en déplaçant son champ de vision constamment obstrué par un élément extérieur à l'image ou limité par les dimensions trop petites d'un miroir pour la grandeur de l'image qui s'y reflète; comme au cinéma le principe de la mise hors champ nécessaire pour constituer un champ (industriellement réglementé).

De plus, les "boîtes" d'Alain Laframboise, toutes noires (sauf *Har*, tout de même similaire *en effet*), rappellent le cadre de la projection cinématographique, hormis le déplacement du spectateur qui passe ici d'un état passif à celui actif d'utilisateur. Le montage est la narration en ce qu'il la permet. Aussi, lorsque les objets sont un montage d'éléments sollicitant une certaine histoire de l'art (celle de l'utilisateur), les lectures possibles s'accumulent excédant une linéarité narrative des narrations possibles (synchronie) pour présenter une superposition narrative des narrations (diachronie). Alain Laframboise ne se remémore pas certains moments d'une histoire de l'art (une origine possible de la modernité à la Renaissance en l'occurrence), mais il les répéterait. La répétition ne suppose pas un passé qui, comme dans le cas de la remémoration, ferait retour. Elle est *hic et nunc*, parce que d'abord un acte, à l'opposé du souvenir. La narration gît dans les conditions de l'acte de répétition, mais déjà morte, médusée par la représentation (la volonté de "faire-une-histoire-comme": la *mimesis*).

Les objets conçus par Alain Laframboise semblent opposer à toute narration l'acte même de répétition. L'exposition répète l'objet (son exécution) et l'objet est conçu pour que l'exposition le répète. Non pas que l'objet soit une mise en abyme de l'exposition, il l'a pourtant assimilé car, son montage obstrué de façon plus ou moins opaque (vitré, grillagé, percé et outre-

passé) ne s'appréhende que visuellement en même temps que sa structure sollicite un déplacement de la vision, jusqu'à l'inciter (du désir de bouger). Ainsi, lorsqu'après avoir tourné autour de *Har* comme le sollicitait l'objet, on arrive au lieu de *Écho II*, une décomposition en trois dimensions des différents plans du *Narcisse* de Poussin, on est incité à faire le tour de l'objet pour ne découvrir que le verso noir d'un fond noir, l'effectivité de la structure en forme de boîte. Rupture d'une sémantique possible du mouvement, non pas dans la remémoration d'une gestuelle, mais dans la mimique d'un acte ici et maintenant (Narcisse prenant l'écho de sa voix pour les paroles de l'autre : *mimesis* sans en être car Écho est effectivement l'autre, mais elle répète les derniers mots de Narcisse, tout de même alors une autre syntaxe, pourtant le reflet ne parle pas et ses lèvres remuent, toutefois le son en retard sur le mouvement labial). "Résistance au récit, en effet, résistance à la diégèse — mais par obéissance à la *mimesis*."²

Encore plus visibles dans les deux dimensions, les éléments du montage ne sont pas là pour ce qu'ils représentent, mais pour représenter ce qu'ils sont. Ils représentent en biffant le "comme" de la *mimesis*, sur le principe d'une certaine origine de la peinture abstraite (Kandinsky). Non qu'il faille attribuer un sens à des éléments souvent repris, comme c'est le cas du bord bleu et rouge alternés du courrier aérien ou plus fréquemment le cas de reproductions de documents touchant à la Renaissance, il faut au contraire désinvestir l'élément de son sens commun. Encore une fois il ne s'agirait pas d'une remémoration pour le montage de l'élément réitéré, mais bien plutôt de sa répétition. Il serait toujours pour la première fois. Mais il aura fallu que je m'en souvienne pour en faire un récit, pour faire d'une a-proropriation une réappropriation en oubliant le travail de l'exposition: "comme".

JEAN-ÉMILE VERDIER

NOTES

1. Compagnon, Antoine, *la Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 24.
2. Borch-Jacobsen, Mikkel et al., *Hypnosés*, Paris, Galilée, 1984, p. 83.

A SPECTS DU THÉÂTRE ET DE L'ARTIFICE

Galerie Articule, Montréal
3 — 22 avril

Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est une sorte de perception oecuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.¹

Même si, par vigilance ou par peur d'une méprise qui toujours guette le critique, on ne pourrait appréhender que le titre de cette exposition, organisée par Holly King, soit au coeur d'une énigme sur les oeuvres, ni qu'il vaille comme instance de détermination d'un procès établi en chacune d'elles, on ne pourrait réprimer le besoin, pourtant bien à l'habitude velléitaire, de le questionner. Tout au moins de lui conserver une place en ce commentaire. En raison il se peut de la manière fort consciente dont il semble dresser la problématique, vouloir clôturer l'objet d'un discours produit, comme d'ordinaire, par les oeuvres. Mais peut-être encore davantage en raison de l'imposante richesse d'un problème qui aurait tout l'air de recouvrir dans son champ une pléiade d'opérations (d'objets théoriques), ce pourquoi d'ailleurs il y serait question, peut-on lire, d'*aspects*. Du problème d'un

théâtre qui, dit-on, s'accompagnerait d'un *artifice*. Addition d'un certain côté gênante car l'allusion au théâtre assèterait alors dans le sens d'une dénonciation du caractère fictif ou même fallacieux de cette forme de langage. À moins qu'il s'agisse de montrer l'artifice et non de le dénoncer. C'est en tout cas ce que l'on tentera globalement ici de "démontrer" à l'aide de quelques exemples pris dans le travail de chacun des quatre artistes (Renée Van Halm, Holly King, Jean-Claude Rochefort, Gary MacLeod) réunis en cette exposition. On verra que, dans l'ensemble, l'artifice n'est jamais affirmé dans son dévoilement mais plutôt mis en scène, présenté dans son entière visibilité, sublimé en quelque sorte.

Les quatre grandes photos en noir et blanc que nous propose Holly King, mettant en scène un personnage costumé (l'artiste elle-même, mais sans valeur d'auto-portrait) dans quatre attitudes différentes et entouré à chaque fois d'objets (attributs?) aussi différents, paraissent d'abord étrangement symboliques. L'assertion théâtrale (entendons ici l'inflexion générale de la pose, du geste, de la position du sujet en représentation) semble à première vue se relier à une profonde vérité émanant des objets en présence (chapeau, drapé, morceaux de glace, globe...) dont la netteté de leur prise photographique (sans vraiment de traitement) a l'air d'y être pour quelque chose². La tentation est alors grande de déchiffrer ou de décrypter ces derniers. Une sorte de dialogisme inaudible a bien l'air de

résider dans l'image et d'y être forclos. Chaque objet, comme aussi chaque partie du corps (moulées par leur éclairage en clair-obscur), de même que chaque comportement (avec des poses tantôt mystiques ou sacrées, tantôt hiératiques ou dramatiques) inscrivent au sein de l'image leur propre pulsion sémiotique. De sorte que cette sur-signification de chacun des éléments contribue à l'organisation fragmentée, éclatée (ils paraissent flotter dans le noir) d'une "mise en scène". La théâtralité ce serait donc ici cette procédure de découpage des parties soigneusement élues par la lumière (leur donnant une certaine irréalité dramatique, un effet de surgissement, d'apparition), les arborant comme les éléments d'une quelconque symbolique en en donnant à voir précisément le processus sélectif de symbolisation. Toutes choses opérant par le jeu d'un déplacement, en d'autres mots, d'un travestissement (mutation de la personne au personnage, de l'objet au signe, du temps présent à une vague référence médiévalisante...).

Comparativement, "l'installation" de Van Halm (qui, comme à l'habitude, semble vouloir référer à des types de "construction" inhérents à la peinture de la première Renaissance³) met d'avantage en scène le dispositif théâtral lui-même plutôt qu'une certaine rhétorique de la théâtralité. Exploitation matérielle, formelle des dispositifs scopiques traditionnels de la scène théâtrale. L'oeuvre unique exposée, petite construction scénique à échelle humaine, avec marches, "co-

Holly King, *The World of Wonders*, 1984, photographie noir et blanc, 102 cm X 107 cm, photo : galerie Articule.



lonnes", fronton, enfermant une scène étriquée et bloquée à la vue par un rideau (mais laissant voir à l'intérieur sur le sol deux pieds nus sculptés placés comme ceux — on oblige le spectateur à phantasmer — d'un personnage entrant et/ou apparaissant en scène) est littéralement maquillée de peinture. Des couleurs vives s'étalent sur toutes les surfaces. Ce qui fait que ce dispositif aux allures de théâtre ressort comme pure forme, à plus forte raison comme pure surface de peinture (alors que la valeur reconnue du "spectacle" devrait y être à l'intérieur). L'occasion ainsi pour la peinture de réorganiser son espace par multiplication des surfaces, confusion du dedans et du dehors. Le rideau par exemple ne retient de son référent que la plissure en lutte avec sa propre rigidité. Pour le reste il opère en tant que support pour la peinture. Rien ici donc ne se joue sur scène mais tout est mis en scène. La peinture étale le spectacle au dehors et procède ainsi au retournement de la plastique théâtrale et de sa conception de l'espace comme enfermement de l'oeuvre.

Dans les aquarelles de Jean-Claude Rochefort, le corps agit comme trace, presque comme une ombre. La théâtralité est ici, non pas tant celle d'une poséité de la figure que celle de l'action dépeinte, de la cambrure d'un corps par exemple sur le point de lancer, de cet événement du corps mis à distance par son imagerie presque difforme. Ces petites figures tracées rejoignent indissociablement le papier et les taches ou formes de couleurs avoisinantes. Leurs formes sont obscures, anonymes et dérisoires. Formes dont l'apparente insignifiance (non sans rapport avec le format) ou, si l'on aime mieux, le comportement obtus (au sens barthien) découlerait de la bêtise du coup de pinceau, de l'égoïsme d'une certaine cursivité, proche en cela d'un type de bande dessinée où c'est l'action qui l'emporte (qui emporte l'intérêt) et non l'exécution. Chaque feuille peinte est d'ailleurs divisée en quatre images ou situations distinctes. Ces images, dans leur juxtaposition, sans toujours constituer d'une manière évidente les ponctuations narratives d'une chaîne séquentielle, arrivent, par traitement similaire, par contiguïté ou par contagion, à se faire prendre d'ensemble pour l'oeil comme pure diégèse visuelle.

L'oeuvre de Gary MacLeod, contrairement aux tergiversations des précédentes, va droit au but, au coeur de l'artifice: un décor "réel" reconstitue l'espace d'une cuisine. Le décor ici se signe, veut faire oeuvre (non plus ses entours). Chacune des pièces — une table, une lampe, de faux-placards, une fausse cuisinière, un recouvrement de plancher — s'énonce dans sa pleine perfidité, ce pourquoi ce décor, par distanciation, s'anémie, s'annule dans son identité pour ne plus imposer que sa seule plasticité. À l'opposé du trompe-l'oeil qui phantômatise sa présence⁴, lui, en l'occurrence, présenterait son phantôme. Le décor s'exposerait là dans son inéluçable duplicité, gardant en abîme le souvenir de sa fonction simulatrice. Il s'afficherait en synchronie d'un espace feint et de sa propre représentation (autonymie).

En conclusion sur cette exposition intelligemment préparée par Holly King, un simple rappel: non pas quatre oeuvres théâtrales ou artificielles mais bien quatre mises en scène du théâtre et de l'artifice, leur dénégation plastique.

PAUL TIFFET

NOTES

1. Barthes, Roland, "le Théâtre de Baudelaire", *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points, 1964, p. 42.
2. Sur les effets de l'assertion dans le discours, voir Benveniste, Émile, "la Phrase nominale", in *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, coll. Tel., 1966, p. 151-167.
3. Cf. Pontbriand, Chantal, "Renée Van Halm, la problématique post-moderne de l'hybride", in *Parachute*, no 26, Montréal, 1982, p. 4-10.
4. Cf. Chapentrat, Pierre, "le Trompe-l'oeil", in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 4, 1971, p. 161-168.

CHARLES DAUDELIN PETER GNASS CLAUDE THEBERGE

Parc Viger, Montréal
1984

Le nouveau "parc multifonctionnel" Viger devait être urbain et prestigieux. Si autrefois le Square Viger pouvait favoriser une certaine nostalgie, ce parc inspire aujourd'hui la tristesse. L'environnement de cette création collective, conçue dans les années 1975-1976, surprend par son hostilité et sa lourdeur. L'aménagement des îlots, oeuvres des artistes Charles Daudelin, Peter Gnass et Claude Théberge, paraît dépassé à peine l'ouvrage terminé.

Financée par le ministère des Travaux publics au coût de \$4,7 millions, cette intervention fut sanctionnée par la Ville de Montréal qui y a vu l'occasion de donner un cadeau aux Montréalais, tout en accomplissant un acte symbolique à l'image de l'expertise québécoise et d'une politique culturelle d'avant-garde. Elle avait comme objectif de faire oublier la destruction de l'ancien Square Viger, parc aux arbres centenaires qui fut sacrifié pour la construction de l'autoroute Ville-Marie en 1976.

Plusieurs méprises, attribuables à une confusion des termes et des intentions, mettent en évidence un manque d'esprit critique dans l'élaboration des projets touchant à la ville. Bref, dans ce projet, comme dans la majorité des réalisations gouvernementales à Montréal, la critique a été écartée et l'opinion publique ignorée car un débat élargi fut impossible par l'absence de concours.

Conscient des apparences, on s'imaginait sauvegarder la démocratie en émiettant les décisions et assurer la présence de l'art dans les lieux publics en engageant des artistes. Pour se faire débonnaire, l'administration publique a donné au peuple d'un quartier fantôme une agora dans un parc où nature, sculpture et jeux éducatifs seraient à l'image de notre culture future. Ce programme étincelant aura aveuglé tout le monde, y compris les artistes.

En visitant le parc Viger aujourd'hui, nous constatons que les oeuvres non contextuelles ont dénaturé l'esprit du lieu. Elles expriment une rupture avec la tradition urbaine et contribuent à instituer l'effacement des traces historiques amorcé par la construction en tranchée de l'autoroute. Inconscient de l'existence d'un contexte, les artistes ont négligé de reconnaître qu'une place est une chambre à l'échelle de la ville, définie par les façades des bâtiments qui l'entourent. L'erreur générale et fondamentale aura été de construire dans la place. Du manque de communication résulte un manque d'ensemble dans la conception, démontrant l'incapacité de faire une véritable place publique.

À la décharge des artistes, notons que l'emplacement préparé par les ingénieurs ayant conçu l'autoroute est très difficile. Le niveau fini de la dalle, situé presque à celui du trottoir, permet peu de latitude pour l'élaboration d'un aménagement paysager. Un autre problème esthétique majeur est engendré par la présence de désagréables tours de ventilation. Elles représentent bien une manière typique aux ingénieurs et aux technocrates de ne résoudre que les problèmes techniques sans réfléchir aux significations profondes du geste de bâtir.

Actuellement, fin et début d'autoroute sont les rues qui bordent le nouveau parc. Le flot incessant des bolides, la saleté, l'odeur tenace agressent quiconque s'y promène. De toute évidence, le trafic automobile fut l'élément déterminant des designs introvertis des concepteurs. La rue fut pointée ennemie publique numéro un, un réflexe purement moderniste. C'était oublier l'objectif même de l'autoroute qui, quand elle sera ouverte, dégagera du quartier la circulation de transit qui l'envahit actuellement.

Concevoir une place publique nécessite une sensibilité à l'histoire et à la culture vivante. Sa qualité vient plus de l'ensemble que de la beauté particulière des éléments qui la composent. À Montréal, et jadis à cet endroit précis, la place publique a pris la forme du square. Îlot de verdure, le niveau du sol y est toujours très proche de celui du trottoir. Visuellement ouvert, on y distingue outre les façades qui le définissent, différents artefacts significatifs. Pavillons, fontaines, monuments, jeux et clôtures sont placés dans l'espace idéalisé d'une nature domestiquée.

Avec son "parc ouvert à la ville et fermé à la rue", Claude Théberge ne devrait pas prétendre "remplir



une fonction sociale". Son argument est un sophisme pour tout théoricien de la ville. Faire le tour de son îlot s'avère être une véritable punition. La construction de béton entourant son oeuvre est une frontière physique et visuelle. À l'intérieur, son arrangement minimise les espaces et détruit totalement la notion de place suggérée par les deux bâtiments qui le bordent.

Pour sa part, le sculpteur Peter Gnass a adopté essentiellement le même parti. Son terrain de jeu se présente comme un immense bac à fleurs coupé des rues par un rempart de béton surplombé d'une clôture d'acier atteignant par endroit une hauteur totale de neuf pieds. Son plan aux lignes courbes est parsemé de buttes ayant comme objectif de faire découvrir graduellement les zones distinctes occupées par ses sculptures-jeux. Cependant, le monticule central est si grand qu'il coupe toute la perception de la place à partir des trottoirs des alentours. Mais ce qui est plus malheureux en son cas, c'est que ses "manèges futuristes à fonction éducative" n'étant pas conçus pour l'hiver, l'îlot sera vraisemblablement fermé plusieurs mois par année. Les grilles cadenassées clôturant les quatre entrées de l'îlot annoncent que cet endroit n'est plus tout à fait public.

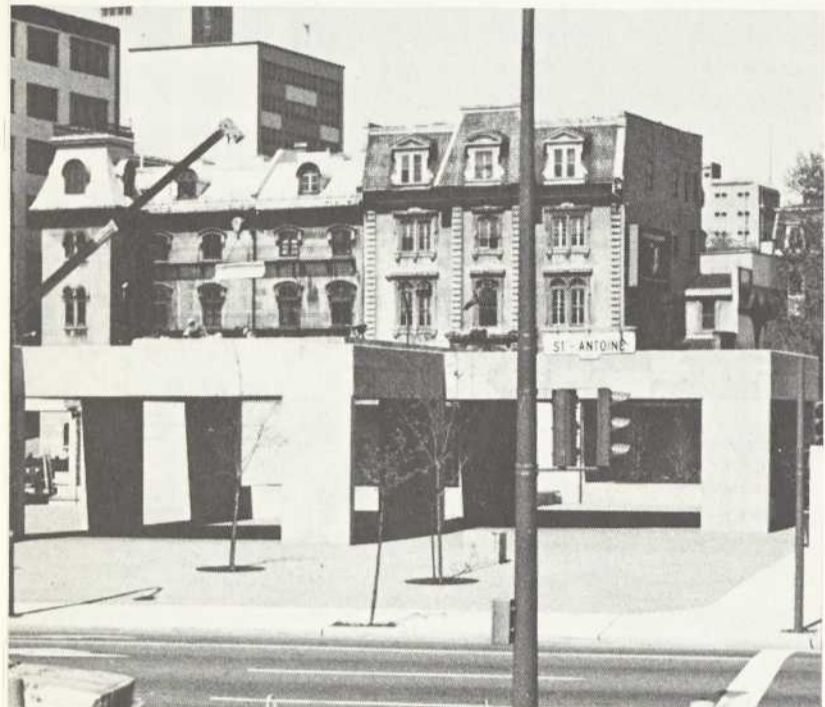
La seule oeuvre prétendant à un certain symbolisme est l'agora de Charles Daudelin. Un peu plus ouvert au niveau du trottoir, le vaste îlot, encombré de degrés, de rampes, de piliers, d'un bassin et... de tours de ventilation, est transformé en course à obstacles. Ayant trop voulu cacher les disgracieuses tours, l'artiste a élaboré une véritable construction avec de massives structures de béton qui pourraient représenter autant les ruines des jardins suspendus que de grotesques pergolas sous lesquelles le peuple assemblé réinventera la démocratie.

Le concept d'agora tel que défini par le dictionnaire correspond à une forme précise de place publique issue de l'antiquité grecque. Grand espace, on y retrouvait entre autres le marché et les tribunaux. On y tenait notamment l'assemblée du peuple. Dans cette optique, l'agora de M. Daudelin n'est qu'allégorique. Elle correspond à une vision mythique de la société que nos gouvernements aiment bien endosser. Elle repose sur un symbolisme naïf à l'imagerie métapho-

rique, typique de l'architecture moderne des années soixante au Québec.

En somme, les artistes ont été incapables de poser le geste minimal nécessaire pour supporter la culture urbaine montréalaise. Mal guidés, n'ayant pas su apprendre de la tradition vivante, leur démarche s'ancre dans le Refus Global.

Le Square Viger fut jadis le modèle par excellence de place publique à Montréal. Des bâtiments en témoignent toujours éloquemment. Pour vraiment revitaliser cette place, il aurait été nécessaire de redéfinir ses limites originales par le bâti. En refusant de consolider l'espace laissé béant, on a dégénéré la qualité de l'environnement. En engageant des artistes pour con-



Charles Daudelin, *L'agora du parc Viger*, 1984, béton, photo: Louis Martin.

cevoir l'art civique, on considère l'architecture comme un art mineur. Bien sûr, la présence d'un spécialiste n'aurait pas assuré l'excellence du résultat, mais l'expérience porte à conclure que les artistes n'ont pas la formation nécessaire. Peut-être qu'habitué à la démarche individualiste des espaces neutres des musées et des complexes modernes, ils sont incapables de parler le langage de la ville. Chose certaine, en vrais technocrates, ils se sont appliqués à résoudre des problèmes mal analysés alors qu'ils n'ont pas identifié de priorités communes.

On admet généralement que "le Québec a vécu simultanément le phénomène de l'architecture moderne et celui de sa propre affirmation culturelle". On peut admettre la coïncidence historique, mais prend-on l'effet pour la cause? Depuis la Révolution Tranquille au Québec, au nom du progrès, du prestige et de la présence internationale, nos gouvernements ont imposé une culture nationale empruntant son style au corporatisme capitaliste. Le remplacement systématique des traces historiques par des oeuvres auto-colonisatrices constitue une acculturation du bâti et confirme notre statut de satellite de la culture techno-bureaucratique. Le modernisme technocratique, basé sur le mythe que le progrès social vient du progrès technique, a réduit l'architecture à une technique et l'art à une subvention.

Le nouveau parc Viger n'a pas d'identité spécifique; il aurait pu être construit dans une quelconque banlieue. Il n'a d'urbain que son emplacement et semble avoir perdu son prestige en même temps que sa vespasienne au profit du Square St-Louis. Sa pauvre valeur symbolique est le résultat du peu de réflexion sur la nature et la forme des places publiques montréalaises. Cette réalisation démontre clairement qu'on ne peut se fier à l'éthique professionnelle pour sauvegarder notre identité culturelle. Il est paradoxal qu'elle soit l'oeuvre prestigieuse d'un état dont la devise est: "Je me souviens"...

S'il peut paraître utopique aujourd'hui de vouloir recycler immédiatement le nouveau parc Viger, sa réurbanisation sera inévitablement envisagée. Tôt ou tard.

LOUIS MARTIN

3^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

Cinémathèque québécoise et Musée des Beaux-Arts, Montréal
17 — 22 avril

D'abord intégré aux activités du Musée d'art contemporain, le Festival international du film sur l'art, désormais autonome, est réapparu en force cette année, dix-huit mois après sa seconde édition. Cette seule manifestation consacrée au film sur l'art en Amérique comprenait toujours cinq sections (Carrefour de la création, Point de mire, Miroirs de l'art, Paradis artificiels, le Temps retrouvé), mais pour la première fois les oeuvres vidéo étaient présentes. L'attitude du jury a démontré un réel souci de considérer le Festival comme un lieu privilégié pour le discours sur l'art. Ainsi, lors de la remise des prix, le président du jury a-t-il identifié comme "écueils" le didactisme, l'invention désinvolte et le biographisme, précisant qu'il fallait "réfléchir aux chemins qui peuvent mener à un emploi qui soit autre et qui vise à une symbiose des arts". L'hommage à Carlos Villardebó s'intégrait parfaitement dans cette volonté de faire un film sur l'art qui soit en même temps une expression artistique. Les recherches effectuées dans cette direction présentaient une réelle diversité, et partant, un intérêt exceptionnel pour la problématique du film sur l'art.

L'approche traditionnelle mène à un cul-de-sac et à cet égard, le "cinéaste du direct" bien connu, Mario Ruspoli, a réalisé une gigantesque entreprise de démythification. *L'Art au monde des ténèbres: les grandes inventions de Lascaux* présente ainsi le paradoxe de l'oeuvre décentrée, qui utilise comme ressort de sa stratégie discursive la conscience de sa textualité. Dans ce film l'énonciation connaît un phénomène d'expansion, elle se diégétise. Le jeu avec le langage construit un effet stylistique déterminé qui associe à l'inefficacité du point de vue du muséologue, l'absurdité de l'approche documentaire au cinéma. Après ce film, toute interprétation à propos des peintures rupestres apparaît gratuite. À la phrase suivante: "L'homme magdalénien se montre masqué ou proche de la caricature", il faut ajouter le commentaire final: "Nous en sommes réduits aux hypothèses, et c'est cela la recherche", et nous obtenons l'orientation des codes utilisés dans le film. L'évident didactisme à rebours éloigne l'oeuvre de Ruspoli de la conception du film d'art privilégiée dans ce Festival. Le fait que le jury n'ait pas remarqué ce film n'étonne donc pas. Mais que *Valentine, un peintre devant l'amour et la mort* de Jura Brüscheiler, biographie très conventionnelle du peintre Hodler, ait reçu une mention spéciale, déconcerte d'autant plus que la raison évoquée consiste dans l'aptitude du film à rendre "le défi créateur de l'artiste devant la mort", passant sous silence la seule

Claude Laflamme et Georges Léonard, *État I*, 1984, film couleur, 9 minutes.



véritable innovation du film: le recours à l'écran multiple, solution astucieuse d'ordre technique pour respecter le cadrage des oeuvres. Dans l'ensemble, les choix du jury n'allaient heureusement pas dans cette direction.

Le Grand Prix a été décerné au film *Jean Le Gac et le peintre L...* de Michel Pamart, qui présente une trame narrative insolite, où le peintre devient acteur de fictions à l'exemple même des livres-qui ont alimenté sa jeunesse et dont les illustrations constituent, littéralement, son matériau premier. La démarche cinématographique se lie ici étroitement à la démarche du peintre. Dans cette même direction opère le film *Shadows from Light* de Stephen Dwozkin, sur la photographie de Bill Brandt. L'ambiance de chacune des oeuvres dans ce film s'intègre à un décor qui la prolonge et les qualités formelles essentielles de l'ensemble des photographies (opposition violente des blancs et noirs, choc des ombres et lumières, accentuation de la profondeur de champ, etc.) se retrouvent tout au long du film jusqu'à confondre et surprendre sans cesse le spectateur. *Marc-Aurèle Fortin* d'André Gladu réussit lui aussi admirablement la fusion des approches dramatiques (reconstitutions) et documentaires (films d'archives). La littérature ajoute une dimension nouvelle à cette conjugaison des modes d'expression en une même recherche dans les films *Francis Bacon pour Michel Leiris* de Luc Béraud et *Le Tintoret d'après Jean-Paul Sartre ou la déchirure jaune* de Didier Baussy. Et il faut aussi mentionner *Pourquoi l'étrange Monsieur Zolock s'intéressait-il tant à la bande dessinée?* d'Yves Simoneau, non primé contrairement aux autres films pré-cités, mais dont les personnages passent sans heurts de la bande dessinée à la réalité. Ces exemples suffisent à démontrer une nette évolution dans le film sur l'art, moins préoccupé de montrer l'artiste au travail et d'inévitables entretiens que de réaliser un produit nouveau.

À cet esprit d'interpénétration des différents arts s'est naturellement jointe une présence étonnante des multiples manifestations de l'art actuel. Plusieurs oeuvres méritent ici d'être citées: *Roland Roure, constructeur de machines ludiques* de Deidi von Schaewen et François Vie, sur les sculptures-jouets de Roure; *Sculptures sonores Baschet* de Jacques Barsac; *Pina Bausch: un jour Pina a demandé* de Chantal Akerman, sur les chorégraphies novatrices de la jeune Allemande; *État I* de Claude Laflamme et Georges Léonard (réalisateurs de *Splash*), performance de Pierre Pépin et du Groupe Sonde sur la Grande Place de l'Université du Québec à Montréal. Ce dernier film, qui a reçu le Prix d'aide à la création, montre que le film expérimental fait maintenant partie intégrante du film sur l'art. La place accordée à ce cinéma de recherche apparaissait d'ailleurs plus importante que les années précédentes, et les oeuvres choisies par le jury présentaient presque toutes dans l'ensemble d'évidentes tendances expérimentales. Cet heureux cheminement est révélateur de la contemporanéité du Festival, de son insertion au sein des manifestations postmodernes. Espérons que les organisateurs ne craindront pas de poursuivre dans cette orientation. Pour l'instant, les oeuvres expérimentales retenues ont été réalisées par des "artistes" (*Graines de poussière* de Véronique Breton et *le Retour à la raison* de Man Ray dans la section Miroirs de l'art) ou se rattachent à une "oeuvre d'art" (*Bouches* de Michèle Mercure et Josette Trépanier, réalisé à la suite d'une recherche en peinture sur les bouches, et *Ballet robotique* de Bob Rogers, mouvements de robots sur des extraits de musique classique). Une telle antériorité pour délimiter la frontière entre le film expérimental dit "sur l'art" et les autres, se rattache à une logique peu compatible avec les enjeux de l'art actuel.

L'ouverture vers la vidéo présente davantage encore cette ambiguïté, à laquelle il faut ajouter une méconnaissance de l'art vidéo. Dans un communiqué de presse, on pouvait lire ce qui suit: "Pour la première fois cette année, on trouvera également des films tournés en vidéo." On peut d'abord se demander ce que venaient faire dans un tel Festival les oeuvres présentées sous le titre l'Art et la Mode, heureusement en hors-compétition. La plupart des oeuvres en compéti-

tion correspondaient effectivement à des "films tournés en vidéo". Bien que *Abakanowitz* de Roland Paret présente des qualités remarquables, voire exceptionnelles, on ne peut le rattacher à l'art vidéo. Le jury spécial constitué pour cette sélection n'avait pas un choix difficile à effectuer parmi les trois oeuvres restantes (*Georges Noël* de P. van de Walle, *Bons becs de Chine* de Chantal Dupont et *30 Second Spots* de Joan Logue) pour décerner son Grand Prix au vidéo de Joan Logue. Cette dernière oeuvre, constituée de portraits d'une durée de trente secondes chacun, de douze artistes oeuvrant dans diverses disciplines tels que Boulez, Robert Doisneau, David Hockney, Julia Kristeva et Takis, utilise à un degré très élevé toutes les ressources possibles de la vidéo. Pour chacun des portraits, le mode de présentation et les techniques utilisées varient, en accord avec la personnalité de l'artiste. Rien de tel n'aurait pu voir le jour en matière de film. Ainsi pour ne donner qu'un exemple, Robert Doisneau est présenté en train de photographier quelqu'un ou quelque chose qu'on ne voit pas: à l'instant même du déclic de l'appareil, l'image photographiée se superpose sur le corps du photographe. Malgré les qualités de quelques oeuvres, l'art vidéo faisait donc piètre figure dans ce Festival.

Le Festival a tout de même témoigné, cette année, d'un questionnement sur les préoccupations de l'art d'aujourd'hui. Il faut espérer que cette attitude se poursuive, particulièrement en ce qui a trait au film expérimental et aux vidéos. Il ne faudrait pas craindre d'ouvrir la porte aux créateurs non reconnus comme "artistes", c'est-à-dire n'ayant pas oeuvré dans d'autres sphères de l'art. Une telle orientation va bien sûr poser des critères de sélection fort complexes, mais qui ne peuvent qu'apporter un enrichissement.

MICHEL LAROUCHE

JEAN LANTIER

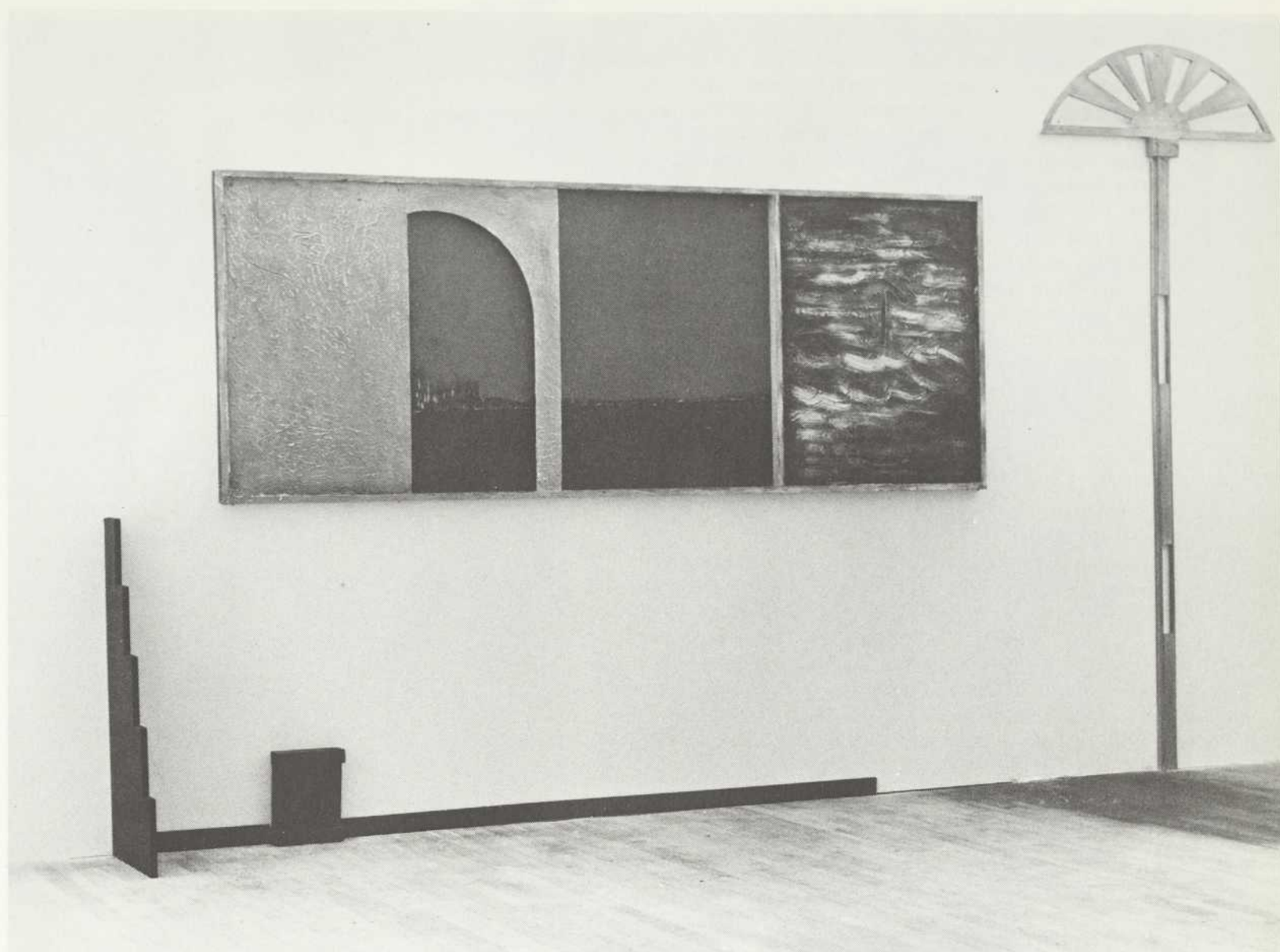
Optica, Montreal
May 29 - June 20

JÉRUSALEM
MARRAKESH
ALEXANDRIE
VENISE

Distilled images filter from the title(s) of Jean Lantier's recent work exhibited at Optica Gallery in Montreal. The title(s) is/are posted by the press communiqué situated near the gallery entrance away from the four pieces which make up the exhibition. This physical displacement of the title(s) is part of Lantier's suggestive strategy. He allows impressions to reverberate in time, time as measured by the space circumscribed by the images and objects and the void between which constitute this show.

One title, or four titles: the suggestion of both is apparent. There is a linear correspondence between the names of the cities and the works read in a clockwise fashion. But there is also a level of cross-reference which denies any arbitrary separation of the work into autonomous units. Even this dichotomy is not a given. Each work is subdivided into a number of coherent parts each of which is interwoven in a fabric of relationships not necessarily posited only in the work of which it is a part.

This pattern of fragmentation and coalescence is partly a function of the use of framing and of com-



Jean Lantier, *Alexandrie*, 1983, mixed media, height: 244 cm, photo: Centre de documentation Yvan Boulerice.

position which divide the work presented on one level into four distinct units and which propose a determined way of reading. A centre can be located in the long horizontal element which characterizes each piece. Yet centre is a figurative term, for these horizontal tableaux are decentred vis-à-vis the elements which run along the wall at the level of the floorboard or jut onto the floor from the wall, and those vertical elements to the right rising in most cases above the central panel and descending to but not meeting the floor.

The frame is an integral part of both the central panel containing either the whole as in *Jérusalem* and *Alexandrie*, or emphasizing a part thereof, as in *Marrakesh* and *Venise*, and of the horizontal and vertical corollaries. The void of the gallery walls is in this way formally delineated, abstract space being appropriated within defined parameters. But the fragmented nature of these frames and the repetition of the patterns blur the boundaries of the works. The gallery space is drawn into this nexus of markers.

The markers are polyvalent and do not exercise a prescribed function. The vertical element of *Marrakesh* is a simple blue bar, a coloured indicator; in *Alexandrie* it is a golden fan and in *Venise* a coal-black lamp. The floor element of *Venise* proposes a stylized landscape with an integrated architectural referent; an interior behind an arcade within a confined space jutting out from a length with a repetitive decorative structure marks the lower boundary of *Marrakesh*. The horizontal and vertical elements of *Jérusalem* include a jug in silhouette and archways disproportionately smaller than the latter. They transform the central panel and the surrounding gallery wall into an interior façade of a garden through whose window we should see an interior. But the logic is circumvented. Though the frame of the central panel of *Jérusalem* becomes window sill and supports a column, the view is outward toward an arch and palm trees. The space that is situated in *Marrakesh* is very precisely an interior space within the floor level box and is equally clearly outward toward a desert landscape in the central panel. The view is focused through a series of archways located in the mid-

dle of the panel which perhaps belong to a city. This contrasts with the suggestion of a view from a private dwelling in *Jérusalem*. The space thus circumscribed by these elements, vertical, floor level, central and the delineated wall space, is telescoped in both directions, up very close and projected far away; formally plotted as well as suggestively shaped.

Yet despite this apparent complexity the work nonetheless proposes a traditional way of reading. The main panel, its importance determined by its relative size and its attraction assured by its colours, is subdivided into discrete areas read from left to right. The vertical element continues the pull towards the right but introduces the return in leading to the lower level constituent, the third of the elements in the circular route.

The floor unit, if it were not in a triadic relationship, would apparently seem to function dichotomously. Generally long and narrow, its sombre almost uniformly black forms contrast with the richer colours of the upper panels. Where these latter tend to be expansive and luxurious in the exploration of their propositions, the floor units synthesize almost tersely. But these rules are not fixed, only generalized as if to lay the ground for exceptions. As much a physical marker as a reformulation of the image/object interplay the ground level unit is integrated in the circular reading. This reading as of all apparent norms, is relativized by the complex internal and external relationships, some of which have already been sketched.

The adroit manipulation of these notions of space subtends the joyous affirmation of the materiality of the work. The colours are torrid, the textures are rich, the surfaces are exploited for diverse relief effects. There is an ongoing exploration of the treatment of materials, ranging from the presentation of the brute state of raw materials to convincing illusions of and allusions to other materials, such as brick and cast iron through the deft use of pigmentation on masonite and wood.

This handling of matter is at the service of an interrogation of the nature of images and their relationship

to objects. The central panel of *Marrakesh* is subdivided into three sections. Some of a palm tree's leaves furl out beyond the pictorial ground on the left, a silhouette against the gallery wall, the tree itself in relief, itself a ground for a patterned finger painting, sets of short vertical bars between softly undulating lines. A crescent moon and a lone star wiped gray are etched into the textured dark blue landscape, a meandering etched line demarcating sky and ground. The landscape of the central section, receding behind a double archway in variegated green and gold, repeats the palm tree motif and the landscape line. These signs and the two lines roughly perpendicular suggesting a building are laconically drawn by a series of continuous short brush strokes in gold on a flat blue and dark purple ground whose right extremity is lit by a hidden source. The palm tree, as if giddy from its connotative powers, recurs in the third subdivision, the last on the right, encrusted in a heavy impasto where it loses its evocative context and consolidates itself in the matter out of which images emerge.

The palm tree and the arch are the two figurative elements which recur in all the works, another example of constants that are not norms. The preceding description of the *Marrakesh* panel illustrates some of the variations which this type of signifier, in this case the palm tree, assumes: as a relief object which is a ground for pattern painting; as exploratory sketch on a flat ground; as a sculpted effect of a textured surface. In *Alexandrie* a palm tree shape is cut out of the ground revealing in reverse relief a turquoise tree. In *Venise* another cut-out, this time in a panel perpendicular to the central panel emphasized by the turquoise internal contours.

This gamut of pictorial strategies which the palm tree exemplifies is extended by the exploration of the other figurative elements. Without exhausting the possibilities, these strategies plot relationships between image and the colour and material essential to its articulation. Stated in this way there is no norm, no point of departure or finality, only potentiality.

It is interesting to note that the palm tree and the arch figure in Giorgio de Chirico's *La Récompense du divin* (1913). De Chirico's landscape prefigures surrealist terrain in a non-perspectival configuration but does not question pictorial integrity. Proposing a psychic correspondence, de Chirico constructs a state analogous to the real. Lantier's relationship to the real is grounded in the tactile, in the visual, in the material. But his images, while interrogating their own status, and the titles allude to the otherness of evocation, memory, dream and poetry.

Jerusalem, Marrakesh, Alexandria, Venice: far away cities that one may or may not have visited, where a few may have lived. Images of these places which have nurtured a collective imagination mingling with travel souvenirs or travel brochure descriptions, or National Geographic photographic studies. A kind of scent or odour of these places mingles with the sounds of crowded streets or a type of light or a certain architecture.

There is no guarantee that one could find the jug on a garden wall of Jerusalem, or that the archways of Marrakesh are disposed in the same way, or that the same fan would be used to banish the heat of Alexandria, or that the same shutter would be spied from a Venetian gondola. These impressions vacillate between pointed and clichéd cultural references and the exotic perfume wafting from dreams of foreign lands; at once ironic and seductive.

There is a displacement at this level of imagery as there is at the other levels which the work explores. Its materiality anchors it in the real fixedly, secured sufficiently to allow its ambitious formal and semiotic explorations and its flights of fantasy the latitude they require.

CYRIL READE

SUE COE

S.L. Simpson Gallery, Toronto
May 26 - June 30

In their haste to match wits with the electronic media: radio and t.v.; movies, music, sports, and salon culture; business — big and small, or liberalism with its mega-bureaucracy and a corresponding if only slightly contradictory individualism, artists are prone to bitter disputes amongst themselves, to changes of heart and abrupt political swings.

That the artistic community is unusually vulnerable to division in its ranks is less than surprising; artists individually are condemned to paint with one eye on the canvas, another on their ill-defined but nonetheless strongly supported tradition, and a third on the public arena and the shifting moods of the individual viewer. If artists find themselves biologically inadequate to the task, it may be pointed out that stress is not only felt in conceptual terms; socially and economically artists continue to face marginalization in a society which privileges the object while mystifying the means and purpose of its production. As a consequence all strategies, whether known or newly invented, risk missing their mark by lending themselves to, or by being stolen for, the elaboration and expansion of this mystery of culture. As there can be no doubt that hard times are taking their toll both economically and politically on the community of artists, a question needs to be raised as to the usefulness of much current debate over particular strategies, formal innovation, shifts of context or changes in content. That the vehement rejection of the work of certain artists by others assuming themselves to be either more observant, more sensitive, or in the majority (it hardly matters which), and a continuous conversational buzz around the issue of critical art coexist simultaneously with the assimilation of artists into the bureaucratized fold of art/culture dealership, suggests that more is being achieved toward introducing conflict to and entrenching prejudice within the arts than to countering them. Were it the task of artists to provide only a mirror of the inequality and injustice of the larger community, this state of affairs might be considered successful.

Despite their avowed commitment to pitting exceptions and alternatives against the status quo, to transcending limits imposed by the culture at large and to struggling relentlessly to secure the autonomy of the artistic individual, artists and critics have been for the most part remiss in dealing with the issue of criticism in art. Turning inward to answer what is thought to be an ontological problem (the academic model), attempting to apply the program of their own discipline to the rest of the media (the avant-garde model), or abandoning the discipline entirely in an effort to join ranks with other segments of the community (the political model) does not suffice in itself. Bearing in mind that each strategy lends an interesting new twist to the plot line, and that both sources for study and sites for the application of cultural work have been usefully expanded, the majority of this critical work remains tentative and unfocused.

Even if the coincidence and apparent conflict between these efforts was an organized strategy of pluralism designed to infiltrate in order then to reorganize what

is still thought to be an open liberal establishment, the project would, at best, seem ill-conceived. The capacity of our liberal institutions to appear tolerant while successively turning to the exercise of a uniformed authority requires a more visible, organized and articulate opposition. That veils of neutrality which were unnecessary in more liberal and affluent times should begin to reappear now begs the question of critical value in art entirely. Within a community that is devoted to the exploration, observation and articulation of human value, the issue becomes whether or not attention diverted from the conflicts which increasingly surround us does not represent the very abnegation of responsibility that motivates corrupt regimes and allows them to maintain an oppressive hold over wealth, power and culture.

In the midst of complex debate within the artistic community and between that community and its institutions and public over the critical capacity of art and the responsibility of artists, certain work continues to emerge that is exemplary of individual commitment to the active opposition of inequality, injustice and oppression. The paintings of Sue Coe are directly focused on critical issues of human rights, authoritarianism and brutality. The capacity of people to suffer physical abuse and the abuse of power, and the role the individual can play in either resisting or enforcing, or condemning or condoning abuse are equally represented.

The subject of this work is social, sexual, political and scientific crime. Black South Africans, women, the poor and disenfranchised are represented in these paintings and drawings as the victims of racism, sexism, economic and political oppression in which the most vicious means are employed.

Beast-like men perform ritualistic dissection, torture and murder. The victims are manacled, stripped, emaciated, crucified. Their eyes, unlike the shifting squints of the oppressors, are fixed in shock, or black and deep with suffering, determination and conviction. In a technique that is as nightmarishly eclectic and overworked as the individual episodes pictured are brutal, both victims and perpetrators are drawn into an inferno of institutionalized violence. Bodies are thin, skin hangs off bone in folds, gestures become crooked, clothing is drawn on like skin, grimaces and sneers are worn like masks.

Sue Coe, *Woman Tied to a Pole*, 1983, graphite on paper, 56 cm X 76 cm, photo: courtesy S.L. Simpson Gallery.



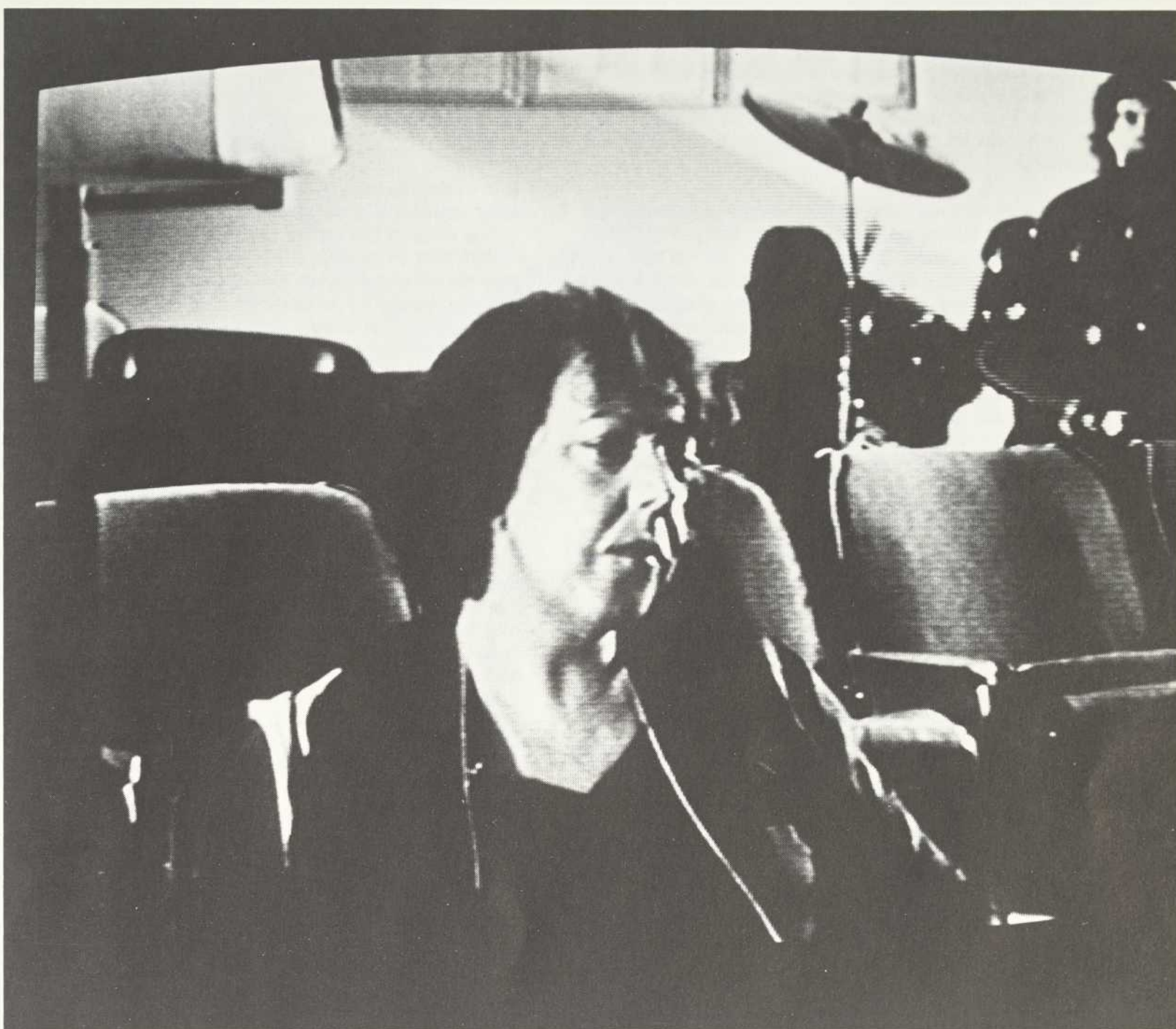
There is no room for moral vacillation here. The issue of physical pain and human suffering is not open to negotiation. But the paintings take several more steps towards disentangling the complex web of the persons and the institutions in which these events are enmeshed. Fragments of military garb and business suits are inseparable from the soldiers, agents and leaders who populate the macabre landscape. And for every violence represented there are cutouts from magazine advertisements, newspaper clippings and fragments of typography, evidence of a stupefied press unable to grasp the meaning of the facts. They are torn from the fabric of social life in which prejudice and hatred have been carefully woven with assumptions of natural right and moral worth, dissected from a brutality that has been practised for so long and so consistently as to appear scientific.

It is in the process of compiling evidence, developing scenarios and characters, then editing, cutting and pasting, drawing and redrawing that the entire mythology of violence begins to come unglued. Through the artist's reconstruction of the places, people and events in the painting we see more clearly the component parts. Ideologues, administrators, advocates and executioners, academics, scientists, soldiers and citizens play out a bizarre fantasy in which no commitments are made and no responsibility taken. Duties are fulfilled, orders followed and experiments performed without conscience. There are no models, no heroes, no escapees.

With the exception of the artist and the viewer, there are nothing but victims in these artworks. These are important exceptions however, for the myth and mystery in which violence is cloaked (enforced as they are by ignorance, collusion and fear) appear so pervasive and powerful as to threaten every imaginable alternative. They appear flagrantly in their component parts, a mocked-up violence as it were, a mockery of violence. The artist, by her control over the process of reconstruction, and the viewer, able to see both evidence and result of this process, can stand as witnesses outside of it and what it represents.

This is an affirmative and liberatory experience that is inscribed with an oppositional character. The dislocation and dissociation (alienation) of viewer from object which Modern art has so successfully been able to effect proves useful at the moment in which we are granted distance from the horror of human perversity and human suffering. This is accomplished no less by the artist's knowledge of Modernist techniques (collage, surrealistic juxtaposition, expressionist distortion, appropriation and *détournement*, narrative, a revealed sub-text, the caption) as by their savage application. Patched together into single, ragged and vulnerable surfaces, bound with varnish and tacked, unframed, to the gallery wall, these paintings draw their resolution from the artist's desperate utilization of every available source, material and technique and from her untiring pursuit of the subject.

ROBERT LABOSSIERE



Vera Frenkel, *The Last Screening Room: a Valentine*, 1984, colour and black and white videotape, 44 minutes.

V ERA FRENKEL

Trinity Square Video at A Space, Toronto
June 1

Storytelling is rightly considered a crime. We have professionally trained Truth-tellers now. Knowledge is at last stable.

Vera Frenkel, "Stranger in a Strange Land," *Impressions* 28/29, Winter 1982, pp. 13-19.

In her recent videotape *The Last Screening Room: A Valentine* Vera Frenkel has moved toward a method of discourse which differs significantly from that used in her earlier work. If in her previous videotapes Frenkel relied on established narrative genres, such as The Thriller, The Documentary, or The Romance, here she transcends these literary categories and produces a Text, a moment of discourse held only in the language of videotape. Because this Text cannot be contained within an established genre such as Thriller, Romance, etc., it does not stop at the level of narrative. Nor is this Text bound by the necessities of a logico-temporal spatial construct. The Text by its very nature must be paradoxical.

I draw your attention to this distinction because in her earlier work Frenkel was forced (though self-imposed) to work within the constraints of her chosen narrative mode, to use or abuse that narrative, but always to work within its limitations. Now, Frenkel works within a polysemous space, a space which constantly defers the moment of signification and closure. This deferment is most clearly evident in the manner in which

the Text teeters on the edge of self-dissolution. While viewing *The Last Screening Room* we are constantly aware of the detached play of Frenkel's mind across the surface of her brilliant, but very brittle, invention. At the centre of this video is not some astute kernel of knowledge that we can take home when it is over, instead we see only the reflection of its own videoness.

In her earlier tapes, especially the "Cornelia Lumsden" series¹, Frenkel dealt with questions concerning the role of mythmaking in our culture. In this recent work, however, there is a greater emphasis on storytelling and its role in our culture. As with all stories, the storyteller begins with a presentation of the circumstances in which she learned what is to follow. The story takes place at some un-named time, though the location, near Kingston, Ontario, is known to most viewers. As if playing on this brief moment of plausibility and trust Frenkel immediately thrusts us into a labyrinth of hidden authorship. We are informed that this is a tape about another videotape. This tape, the author purports, is a remake (with "embellishments") of a copy of a missing tape, which was in turn a recording of stories made by various artists living in Vancouver. At this point the stories themselves become less important than the recounting of the circumstances of their telling. A point, incidentally, that was brought home during the A Space screening by the fact that nobody watched the second monitor at the side of the room which was screening a copy of the so-called "missing tape." In its constant embellish-

ment and added commentary the story and its telling come to represent the cumulative nature of life and knowledge. Because storytelling is an oral tradition it must emerge from a collective knowledge and feed off it. The storyteller takes what s/he tells from experience — his/her own or that reported by others — and in turn makes it the experience of those who are listening.

In this story the narrator states that she is recounting a "True Blue Romance... a collective story with many parts, all intertwined, and neither true nor not true, just there for us to consider." And this is true, for what follows is a series of contradictory and confusing accounts of a journey to a time and place between cultures where artists live in exile avoiding the laws against their livelihood. As the story unfolds, its structure begins to break up and the viewer is cast into the polysemous space of intertextuality. This intertextuality is achieved through references to earlier tapes such as *Stories from the Front (and the Back) A True Blue Romance* (which is actually the missing tape) and the "Cornelia Lumsden" series, so that just below the level of narration we hear a whispering, an almost imperceptible dialogue, between stories.

Its quality as a Text comes primarily from this intertextuality. This is not to say that the videotape has several meanings, but that its meaning lies in its plurality. All of the incidents in the Text are half-identifiable, half-known, though we cannot look to a subtext for some meaning. It does no good to review the "Lumsden" tapes, *Stories from the Front*, or the text "Strangers in a Strange Land" for these are only the voices of the incessant whispering.

The last screening room of the story thus stands as a metaphor for this intertextuality. For this screening room has been physically reconstructed by the narrator from a description given to her by an old woman she met while working in a Kingston prison. It was the place where the prisoner, when an employee of the Ministry of Culture, would go to view the last few remaining videotapes. In reconstructing the room it would appear that the narrator hopes to capture the origins of the subtext. Yet the emptiness of the room re-enforces the inability of the subtext to exist without the Text.

The imagery in this videotape, though not necessarily separate from the narration, does not function as an illustration for the text. Instead it fluctuates, at one point complementing the text and offering meaning, at another denying it. In scorning a logico-temporal arrangement of text and image Frenkel demands that the work is not simply to be seen and heard but to be scrutinized and listened to attentively. For the viewer who merely sees and hears, this videotape can be nothing more than an attack on censorship, a questioning of received ideas, a questioning of the myth of the artist-as-exile and, above all, a good romance.

In fact Frenkel takes every possible means to stop us from becoming enthralled by the romance of the story and our desire to unquestioningly adopt the part of the underdog and the oppressed. In her earlier work, for example, Frenkel relied on verbal directives from the narrator, such as, "I am now telling the true story" or "At this point the expert begins to lie", to force the viewer to acknowledge the story as artifice and to realize the hand of the artist as narrator. Yet even these statements can be recouped under the aesthetic of the lie. The statement by the narrator does not so much force a consciousness of artifice as it does a love of the ambiguity of romance. In *The Last Screening Room* Frenkel relies heavily on textual devices to distance the viewer. Throughout the tape, for example, we are given the textual message "Remember." Within the context of the story the directive to "remember" is important because at that time it is strictly forbidden to remember stories or to engage in any activity which is not based on documented information. Thus the act of remembering becomes a political act and questioning of authority.

Yet in directing us to remember Frenkel denies that

possibility. For the art of the storyteller lies in his/her ability to make the listener self-forgetting, simply because the more self-conscious the listener is, the more likely s/he is to forget the story. These and other textual elements in Frenkel's video act at the metalinguistic level so that the storytelling is in turn the subject of a retelling.

It is in this sense that we must understand that Frenkel's videotape is not about stories and storytelling or, in the case of the earlier videotapes, about myth, but rather is a trope for all epistemological questioning: how do we know things? what can we know? what are the limitations of knowledge? As such in Frenkel's work we are not simply faced with a condemnation of censorship, received ideas, mythmaking, etc., but rather, with the realization of the complex nature of knowing those actions. With the production of the Text Frenkel withdraws from her position as author/artist and instead becomes one of the characters in the text, no longer privileged. Frenkel is no longer the solitary individual who directs the story but is instead a fiction contributing to the work.

Finally, I think that we must explore the difference between this recent videotape and Frenkel's earlier work. An acknowledgement of this difference lies primarily in an understanding of the Barthesian terms "plaisir" and "jouissance." While it is difficult to find an accurate translation for "jouissance," "plaisir" can be adequately translated as pleasure. In Frenkel's earlier tapes plaisir is achieved in viewing and consuming the information given and in the remoteness that we can feel from them while at the same time acknowledging them as part of our cultural identity. The simple knowledge that we cannot engage in these works, that we can only see and hear them gives us the remoteness from production that is the necessary condition of pleasure. *The Last Screening Room* on the other hand, because of its status as Text, is bound to *jouissance*. Unlike plaisir, *jouissance* is a violent form of pleasure which shatters or dissipates the cultural identity that we sought in the earlier tapes while at the same time binding us to the Text. In *The Last Screening Room* we experience the sense of fragmentation and dissipation that accompanies the acknowledgement of the fragility of discourse and our inability to control it. But, *jouissance* is also achieved in the realization that language can no longer stand over against us.

Finally, in all fairness I must stress that this communication concerning *The Last Screening Room* represents only a small portion of a subtle and complex work. Frenkel's complete grasp of her medium reveals the hand of a mature artist who fully understands the ideological implications of art and artmaking.

BRUCE GRENVILLE

NOTE

1. The "Cornelia Lumsden" tapes include the following videotapes: *Signs of a Plot*, 1977; *Signs of a Plot. A Text, True Story & Work of Art*, 1978; *Her Room in Paris (Part 1, The Secret Life of Cornelia Lumsden: A Remarkable Story)*, 1979; and "... And Now the Truth." (*A Parenthesis*), 1980.

I NFLUENCING MACHINES

YYZ, Toronto
Part 1, May 7 - 26
Part 2, May 28 - June 16

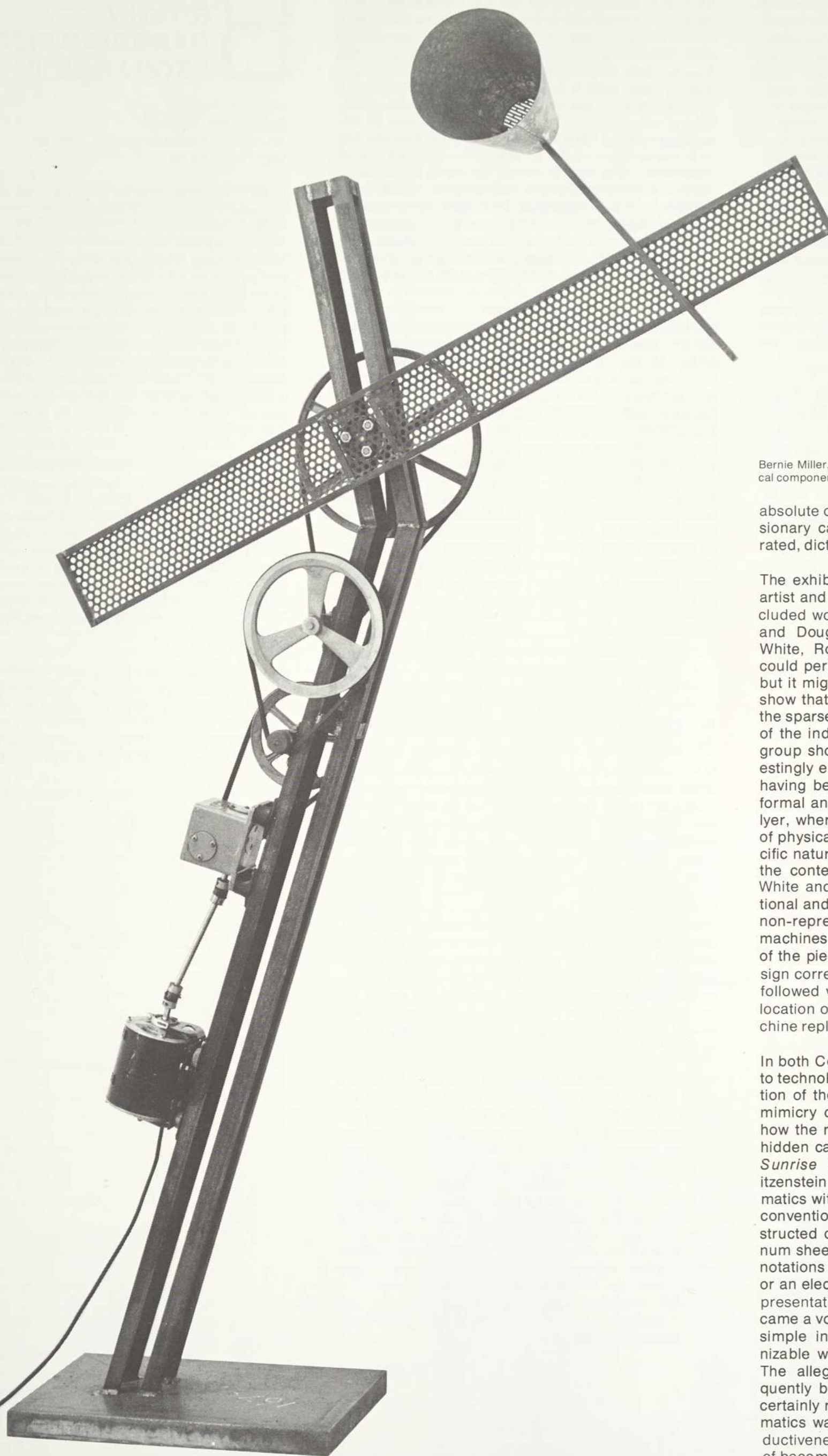
Given that the characterizations of the all too familiar polar opposites, subjective and objective, continue as mutually exclusive absolutes, it is not surprising that psychoanalysis and psychoanalytic theory attempt to smooth the rough ground where the two experiences meet. Psychology as a practice is split as to how this meeting may be achieved, and whether or not it is even possible. Because the external world is for the large part immutable, psychoanalysis must choose either to alter the individual to fit the given mold or to instill in the individual an accommodation of attitudes. Thereby the contradictions and ambiguities so clear and troublesome subjectively may be mediated to redeem the individual from the sense of powerlessness and helplessness that total obeisance to objectivity requires.

In her catalogue introduction to *Influencing Machines*, Jeanne Randolph examines the relationship between art and technology and makes a strong plea for art as a reparative action which can heal the perpetually open wound left by a culture which does not acknowledge the dialectic quality of life but insists instead on the objective supremacy as exemplified best, according to Randolph, in technological reality. Randolph credits her title for the show to Victor Tausk's 1919 article "On the Origin of the 'Influencing Machine' in Schizophrenia." A colleague of Freud's, Tausk observed that a considerable number of his schizophrenic patients identified the origins of their distress as originating from a giant machine which controlled their thoughts and feelings to such a degree that they were finally unable to distinguish the information generated by the 'influencing machine' from personally generated sensations.

A psychiatrist by training, and art critic and curator by interest, Randolph combines her knowledge of Tausk's theory with her readings and study of the writing of psychologists Melanie Klein and W. D. Winnicott. Thus Winnicott's theories are combined with notions of influencing machines to construct a model whereby the machine is a cultural rather than a solely technological object. Randolph's belief in a "reparative impulse" which she describes as "altruistic, generous, synthetic" and her acceptance of culture as the ground where the subjective and objective must meet, where there is a blurring of dualities and where contradiction, ambiguity and incompleteness then are not regarded as flaws in a perfect objective framework but as a condition of subjective existence, are crucial to her approach.

Randolph suggests that culture and by association technology may be regarded as "found objects" whose implicit objectivity is available to subjective reality. By association then "the person who relocates such found objects into the intermediate or cultural area, whether that person is the artist or the viewer of art, contributes subjectively to those aspects of the found object that are in need of aesthetic, ethical and metaphorical completion." The work of art may be considered the site of the reparative action wherein it "never acquiesces to any of the mutually exclusive polarities it seems to manifest." Whether this point of view is the palliative coating on an otherwise too bitter pill or whether it in fact suggests the possibility of some sense of individual integrity and courage in the face of society's mass alienation is open for question.

Randolph's theory of the influencing machine is very much an extension and continuation of the Romantic reaction against the Industrial Revolution. Not simply as that reaction is manifest in a retreat from society and an abandonment to an idealization of nature and heroic self, but also as it came to assert the necessity of psychological, social, political struggle against the



Bernie Miller, *In a State*, 1984, steel, galvanized sheet metal and electrical components, 244 cm X 122 cm X 46 cm, photo: Peter MacCallum.

absolute objectification that technology and an expansionary capitalist enterprise, which cannot be separated, dictated.

The exhibition itself included only one work by each artist and was divided into two showings. The first included work by Yana Sterbak, Reinhard Reitzenstein and Douglas Back; the second, work by Norman White, Robin Collyer and Bernie Miller. The work could perhaps all have fit into the gallery at one time, but it might then have seemed more the machine art show that Randolph was adamant to avoid. Certainly the sparseness of installation worked to the advantage of the individual pieces giving them a presence that group shows frequently deny individual works. Interestingly enough, the works could be characterized as having been divided into three categories: the more formal and conceptual work of Reitzenstein and Collyer, where both pieces dealt with the representation of physical matter and objects as they referred to specific natural referents — the landscape and the body; the contemplative and sadly wary work of Norman White and Yana Sterbak, both concerned with emotional and psychological effect; and finally the playful, non-representational, self-referential and more literal machines of Back and Miller. Certainly the placement of the pieces in the gallery, whether by chance or design corresponded to this breakdown — White's piece followed where Sterbak's had been, Collyer took the location of Reitzenstein, and Miller's slow moving machine replaced Back's "folly" with ping-pong balls.

In both Collyer and Reitzenstein's work, the reference to technology was displayed not through the construction of the pieces as a kind of machine in itself or a mimicry of technology, but rather as a reference to how the materials of technology, the evident and the hidden can become the materials for construction. In *Sunrise with Girl Discovering New Curves*, Reitzenstein attempted to synthesize scientific schematics with representations of nature, in this case the conventional figure in a landscape. Elegantly constructed of very thin and gleaming brass and aluminum sheeting, the image was in a style reminiscent of notations for models of internal crystalline structures or an electronic music score. These diagrammatic representations however were so stylized that they became a vocabulary of visual elements which, although simple in appearance, were not sufficiently recognizable without considerable perceptual processing. The allegorical mystery that Reitzenstein has frequently built into his work of the last few years was certainly missing from this piece. The use of the schematics was self-defeating and for all its material seductiveness, the work was abandoned on the border of becoming decorative.

Physically, Robin Collyer's *After Sale Componentry* was in direct contrast to the fragility and lightness of the works in his last solo exhibition. Conceptually, however, the work was in keeping with his exploration of the interaction between new materials and processes as they supplement the old in the urban landscape and society. Assembled of the products and by-products of modern industrial production — rubber, wire mesh, plastic, steel rods, metal printing plates and various steel rods and grids — the piece could be read as an accumulation of the material suggested by its title or as a cityscape. Ordered and bundled to stand as buildings and towers, the componentry progressed from the smallest rubber rounds to the tallest metal towers, culminating in a purple and black piece of marbelized paper tacked to the wall as though to suggest a chunk of sky, clouded and darkened by the effluents and smoke generated in the industrial landscape. As a model and demonstration, the piece was stylish and witty, even though its literalness made it appear to have been constructed somewhat with tongue-in-cheek.

In Doug Back's untitled piece, the mechanical action — the sequential triggering of six ping-pong balls rolling up six inclining green metal troughs — appeared to have been generated by a head-on pre-recorded video image of the same rolling action in a monitor set up in front of the real troughs. An accompanying audio track, also pre-recorded, played the sound of the ping-pong balls bouncing away as they occasionally skipped their troughs in the pre-recorded image. Although on first viewing the piece presented the illusion of inter-dependency, there was no directly visible or audible correlation between the electronic synaptic "trigger" and the real mechanical action of this Rube Goldberg-like construction. The apparent randomness of the piece thereby undermined assumptions of technological predictability. The constant repetition of the ping-pong balls performing their essentially useless task however did not lose its charm.

Bernie Miller's constructivist *In a State* was a piece which like Back's had no explicit psychological or presentational function. Equally non-utilitarian, it consisted of a base, a motor, a system of pulleys, an armature and finally a rotating arm, and as such was the most traditionally "machine art" piece in the show. The support system and the motor and pulleys were all necessary to operate a perforated sheet metal arm with an attached rod and supporting a truncated galvanized cone. (The cone is a recurrent form and symbol in Miller's work.) The arm performed one rotation approximately every hour, moving in a continuous easy circle defying gravity and giving the illusion of weightlessness. The constructivist style of this piece, most specifically the truncated cone which so clearly read as "loudspeaker," created a direct reference to the Russian avant-garde of the 1920s and the variety of realized and unrealized projects for commemorative towers and mobile propaganda stations. In acknowledging this history, the piece was particularly apt for this show, in wishing to speak of the kind of interconnectedness that art and audience were to have in the Russian social ideal. Although it laid claim to a history of action, Miller's *In a State* however was entirely dysfunctional as a tool for social or political action except perhaps as a commemoration to that history.

In *Corona Laurea/Noli Me Tangere*, Yana Sterbak created a piece which attracted and repelled at the same time like the laurel wreathes traditionally crowning victors and fools. It was impossible not to be drawn to the two glowing-red heating coils suspended so precariously about three feet above the ground. The old-fashioned black and white cloth-insulated wire, so crudely connected to the coils, suggested the distinct possibility of shock if one were foolish enough to handle the piece. But there was sufficient advance warning. The heat radiating from the glowing coils declared the "do not touch" so clearly stated in the work's title. Playing with power (listed as one of the piece's components) is, after all, as dangerous and potentially fatal as playing with fire, both metaphorically and literally.

Sterbak's piece was by far the most emotionally suggestive and physically dramatic piece in the exhibition. The three small support panels that accompanied the work provided points of reference beyond those of the crowns. One of the panels showed Sterbak demonstrating how such a cruel crown might fit the head, hovering in all its danger, close enough to prevent any kind of movement. In another text she explained her working method beginning with: "I use the properties of so-called inert matter to analogize mental/physical processes." She literally makes the inside out to materialize the inexplicable and unreachable. There were sufficient private references in the work (in the dedication and poetry on one of the panels) to suggest that Sterbak had more to disclose of the psychological inside than she did. The suggestion but denial of disclosure raised questions which detract from rather than contribute to the work.

Norman White asks: "How can a musical instrument, a kind of machine, along with the mechanical teaching of its use, ever produce a sound expressing humankind's complex and fragile musings?" *Music Lesson* was White's physical enactment and demonstration of his essentially rhetorical question. The plywood music box with its black grid cover and dark interior hung at eye level and was activated by a foot pedal. Once activated, the workings of the box seemed mysterious and unpredictable. Some scotch tape "flutterers" randomly brushed the surface of the metal grid while from the speaker in the piece, the drama of the music lesson unfolded with all its chilling reprimands, the scuttle of chairs, the persistent repetition of chords and the general attendant anxiety created by the strident voice of the instructor exhorting her pupil to "relax," "don't exert," "don't complicate matters" and so forth. Interspersed were segments of a perfectly rendered fugue and other equally moving pieces of music, all interrupted by the lesson, the clicking of various mechanisms and the "flutterers." In the end, however enjoyable the piece was in its combination of elements, what White had to say about the work in the exhibition catalogue proved more moving than the piece itself.

In the catalogue for *Influencing Machines*, Randolph's essay provides a method and position for looking at particular work. That she does not however address any of the work specifically is a serious oversight, which finally weakens both the show and the catalogue. In the past, her use of the theory of the reparative impulse and the "amenable object" for commenting on individual artists and work have been sufficiently different from other theoretical and formal positions, whether informed by art history, semiotics, social research and so forth, as to offer an individuality of insight that is both refreshing and enlightening. And certainly her language of description is more richly modulated. Yet without direct reference to any of the work in the show, her psychoanalytical point of view is so generalized as to be able to accommodate almost any kind of work.

Why was only machine technology addressed in this show? Despite the electronics necessary to operate White and Back's pieces, all the works presented themselves only in reference to industrial technology and the science of machines. Representations in time, whether filmic as in motion pictures and still photography, or electronic as in video, also speak of the technology which for a large part generates the imagery of life lived in the technological empire. In film and video's ability to create images for consumption, they may indeed be closest to the influencing machines which drive schizophrenic distress. As machines which feed our illusions and mediate our sense of physical, emotional and psychological self, they too have a place in the order of influence to which Randolph directs her attention.

ELKE TOWN

B RITISH/ CANADIAN VIDEO EXCHANGE '84

A Space, Toronto
Gallery 940, Toronto
Artculture Resource Centre, Toronto
May 16 - June 12

In their introductions to the catalogue to the British/Canadian Video Exchange, both Jane Wright (A Space, Toronto) and Jeremy Welsh (London Video Arts) note that the eclectic range of video, performance and installation work which they selected for this ambitious exchange reflects a predominant use of video by artists as a medium with which to explore social and political themes, an emphasis rendered explicitly as content or implicitly within other elements of focus. Three video installations mounted in Toronto as part of this exchange, while conceptually divergent, were united in their scrutiny of corporate television as a perceptual and informational source and in the exposure and clarification of its manipulations and withholdings.

In Ours Hands, Greenham by Tina Keane was a documentation of the long-standing occupation by British women of Greenham Common, site of a key nuclear missile base; their vigil of protest has become a steadfast symbol of the peace and anti-nuclear movements. The installation employed the motif of a web as a metaphorical device suggesting a strong, coherent whole derived from the connections of independently fragile links — a symbol of the collective unity of individual action that has been widely associated with the feminist movement.

Twelve monitors were placed in a freestanding grid, so arranged as to approximate the pattern of a wiremesh fence of the type used to barricade the Greenham Common army base. Two sets of videotapes were in continuous playback, the first set occupying four monitors at the corners of the grid, the second set forming

the interior. Both sets of tapes employed a moving collage of images of the occupation; these visuals, shot on film, were played back over the hands of a woman enacting, in repeated motion, the gestures of weaving. In the inner grid, the weaver's hands were profiled against a dark background, while in the outer monitors, the hands were keyed over visuals of other scenes, with a notable emphasis on images of spiders and webs. These corner monitors also carried a soundtrack consisting of interviews with some of the demonstrators and location sounds — singing, chanting, confrontation and the surging noises of crowd movement. The dark, cumbersome construction acted as a barrier within the space of the gallery itself though, as there was nothing behind this barricade but offices, video equipment and empty space, the significance of the analogy was imprecise.

The images on the tapes were often indistinct, and made more so by the device of the weaver's hands, which through their movement constantly altered the dimensions of what was on view; the lack of any establishing image of the site-at-large also obscured a reading of scale in terms of either the volume of ground occupied or the numbers of women involved in the occupation. The empowering actions of the demonstrators was visually undermined by a device which framed events within a pair of hands moving in a resemblance of groping and other uncertain gestures. In its layered, interwoven images of movement and linkages, however, the installation was effective in conveying a resonance of constancy and unity, further reinforced within a structure of commanding presence. A repeated sequence of images of women link-

ing arms to form a barricade of defence and resistance while police link arms to move as a phalanx against the women suggested chains of action in service of highly disparate commands. The juxtapositions between the regimentation and military strength of the police and the exuberant informality, passionate advocacy and resilient determination of the women made visible a power discrepancy further reinforced in the oppositions of gender. The implacable authority of the power of the state is subverted in a presentation which advocates the moral authority of the dissenting power of conscience.

Mick Hartney's installation *Predatory* established its first disjunction with a title suggestive of ruthlessness and pillage and an environment of a queer placidity. At the far end of an unlit square room, six monitors were placed in a hexagram, facing outward. They rested on a raised platform which was covered with leaves and other organic elements. On the monitors were continuous series of corporate insignia, colourized into variations and alternating smoothly from symbol to symbol. There were three sets of these images, each playing back-to-back on two monitors; the soundtrack was silent but for birds, crickets and other sounds of nature. At the opposite end of the room, in an open-door closet space well above standing height, was another monitor on which was displayed the close-up image of a man. His identity was disguised by an eye bar, his appearance was in a constant fluctuation of special effects and, though his facial manner suggested a commanding tone, his voice was barely audible through speakers placed near the other monitors. The ironic incongruity and barbed observation of this

spectacle of televised images dominating a naturalized environment was made sinister by the facelessness of the corporate symbols and of the speaker, and by an insidious stealth of silent emanation within this environment populated by cheerful forest sounds. The installation passively invited the viewer to investigate the sense of discomfort produced by its juxtapositions — to pay a strained attention to the words of the speaker and to consider the subliminal language of familiar corporate symbols.

The speaker, a fascist "oracle," addresses an established management elite and invokes their government of a social order through a well-planned strategy of communications controls. "Organization must be the embodiment of the endeavour to place the brains over the multitude and to subjugate the multitude to the brains." The means proposed to enforce this domination is an ideological control to be effected through censorship, restriction of avenues of dissent, manipulation of information and the isolation of the individual. The installation operates both as a warning of the future and an alert to the present, emphasizing the effectiveness of the authority of image and the power of media to direct behaviour through the containment of the spectrum of information. The symbiotic relationship between corporate power and political power is signalled through the juxtaposition between the component elements of the piece, the use of corporate images which create an abstract field of identity devoid of specific content and a presumed audience toward whom the speaker addresses his message.

In Alison Winkle's *The Floorboards Squeak*, the elements of a mystery are presented. There is the sug-

Alison Winkle, *Floorboards Squeak*, 1984, video installation at Gallery 940, photo: Edward Lam, courtesy Gallery 940.



gestion of a murder — or perhaps a suicide — but the evidence is fragmentary and elusive. The setting is theatrical, in a dark space lit by a standing lamp with a red bulb and the intermittent glow emanating from two video monitors. The monitors are on a podium, so situated that only one can be in the field of vision. On one monitor are flashed momentary glimpses of a hand holding a glass, dropping a glass, holding a telephone. On the other monitor, a view of a large window. A woman comes forward to close the shutters; the screen is in darkness for a time, then a flashlight pans over part of the room, revealing a chair, a coffee table on which is lying an overturned bottle and two glasses, one of which is also overturned. A life-size photograph, halved horizontally, is propped casually on its side against two walls; it depicts an interior room on the floor of which is the chalked outline of a fallen body and, intersecting this absent form, the shadow of a standing woman, while inside a partly open closet door is the suggestion of another shadow. On a side table in the gallery, fragments of shattered glass and a telephone from the receiver of which is heard a pre-recorded narrative.

The narrator tells the story of a woman who escaped behind a facade of fiction when she could no longer obtain a sense of reality; her fabrications, never outright lies, were careful ornamentations or selective withholdings of information. Her discomfort at the prospect of scrutiny led her toward increasing isolation from others and the possibility of their questions or their authority. "There is that 'they' again. 'They say'. Just who is that 'they'? She was often asked that and had to admit to not knowing them but explained that she had been led to believe it was anybody other than herself." She wonders whether others are like her — can they be believed, are they reliable sources?

The narrator is oblique; there is a suggestion that she may be this other woman; it is unclear whether the death is suicide or murder, and whose death it is. From the evidence, the viewer must put together a story, on the assumption that the evidence is the truth. The viewer must search for signs of fiction within the given facts, alert to the clues, the squeak of the floor-

board, which reveal an artifice and return us to our personal authority. The instruments of communication — telephone, television, photograph — which are the vehicles through which we might obtain information are the very sources which also confound our understanding. The information is incomplete — we are "in the dark," though we know that in this theatre, we have been witness to a death of self.

While all three installations were substantial in their presentation of a complex of issues and advocacies, Winkle's subtle evocation of the limits of perception, communication and information succeeded in avoiding the rigidity of physical presentation and flatness of conception that lent the other installations a didactic character. The installations were part of a larger exchange, the Canadian portion of which took place at Canada House in London during March, 1984, and included two performances, three video installations and eight hours of videotape culled from selections suggested by video centers across Canada. The British portion of the exchange also included a performance and videotapes organized into six programs focussing on various themes.

Following the screening of the program on sexual roles and sexual stereotyping, the long-standing contestation on the part of the arts community of the jurisdiction of the Ontario Board of Censors became openly confrontational when the Censor Board seized two tapes and playback equipment from A Space gallery on the basis of its failure to obtain a permit to show the work. The seizure succeeded in galvanizing the arts community throughout the province into a series of actions against the expansionary ambitions of this board, which is seeking legislative extension of its authority at a time when it has lost two court challenges to censorship practices in contravention of the Canadian Bill of Rights. Ironically, the impact of the exchange thus extended well beyond its modest attendance as an event and into the realm of media and political power to which the video program had made such ample reference.

RENEE BAERT

JAMELIE HASSAN

London Regional Art Gallery, London
April 27 - June 24

Jamelie Hassan's work exists as a complex of concerns: the desire to make alliances with other people and their cultures; the need to understand and realize these connections through the re-making of objects linked to them; the ethical and moral necessity to work toward a real and human emancipation; and the corresponding necessity to somehow comprehend how we live and act in history. In the *Bench from Cordoba* there is a quote which could serve as a motto for all her work. Translated, it reads: "Do not live only for yourself, so that you do not live for no one."

In *Common Knowledge* (1981) craft becomes an act of respect for common materials of life and for their place in the lives of others. Here in seven framed watercolours and a jumbled circle of brightly glazed ceramics on the floor, Hassan first depicts and then re-makes various objects. In one watercolour we find a letter and a passport, articles tied explicitly to her own family's history. In the others she includes things of significance from other cultures she has in some way experienced, but that are not her own — Indian corn, Inuit mittens, fabrics from South America. Instead of being blocked from access to cultures not her own by birth, where she might be seen as an outsider, Hassan finds a way to enter them through some commonality, a shared experience that marks our basic humanity. The watercolours can be viewed simply as traditional still-lives concerned with problems of composition, drawing, and colour; but they also construct a bridge between the artist and others that becomes even more solid when the objects depicted in them are re-made.

Thus objects that remain distinct and separate from those in other watercolours and, by extension, other cultures, spill from their frames to the floor and there become three-dimensional. They are drawn together in a configuration that contains them all, a shape that calls to mind a camp circle where artefacts from different cultures are found. Yet here they are not separated into succeeding archeological layers, but spread before us on a continuum that erases the possibility of any position of European ethno-centrism. That Hassan would re-make these already existent objects in clay is evidence of her need to concretize their meanings and ensure their survival. "Art as craft" and "art as idea" merge, as if embodiment through traditional crafts was the key to understanding some essential quality.

This method of working by the re-making of objects, which Hassan calls "actualization," is shown most clearly in *Bench from Cordoba* (1982) which is a painstakingly beautiful reconstruction of a bench Hassan saw in a park in Spain, re-made in hand-painted ceramic tiles, and shown with a hand-bound book of photographs of the bench's original in its location. The photos are soft and grainy close-ups, as if remembered, so that the decorative bench which initially presents itself to us is transmuted, saturated now with a physical memory.

The Hong Kong, for Dave and Lucy (1984) moves beyond the re-making of objects and the making of connections to that of actively making reparations. The work is made up of panels of photographs and texts, all but one framed by the actual sign that was part of the Hong Kong Restaurant's original facade. On the floor is a fragment of a tile from that building, which links this work to others in which tiles appear. But here, like the shards in *Lebanese Tiles* (1983), it is an artefact found, not made, by the artist. The photos and actual parts of the building record a present tense of external appearances which, unlike Hassan's earlier

efforts at re-making, can never be made whole again.

The text leads the viewer behind the traditional facade where we discover the lives of individuals. The first panel, which serves as an introduction and remains outside the facade, locates the restaurant in the life of the community. The second text tells of the loss of the restaurant in an arsonist's fire, and the loss of heart felt by the owners because of the racist slogans the arsonist left behind. This text makes it clear that what threatens, if not destroys, any sense of place and of community is not, in the end, simply a fire destroying a building or an income, but racism which cuts away at people's sense of self-worth and severs social bonds which had seemed beyond question.

This piece enables us to face the presence of loss, not deny it. Yet it is more than just a memorial. Hassan's documenting of this event becomes an act of witnessing. There is a realization of her limited ability to repair damages done in the real world, but because we too are active in the construction of meaning in this piece, the work of witnessing is extended to include the audience. We are not left with a sense of emptiness; simply in viewing the work we take part in its empathic structure.

Water Margin (1984) is a large and complex work. Six watercolour panels, close-up views of dense lily pads and waterlilies in various stages of blossoming, unfolding, wilting, are done in a style reminiscent of Central American muralists who have produced a public, emancipatory, declarative, yet decorative art. On each panel is a single word which "labels" it: "Primitive," "Matrilineal," "Patrilineal," "Slave," "Feudal," "Revolutionary." The same words are set into a different, now historical and linguistic, context in a smaller set of watercolours where they appear as keywords by which one might sum up whole periods in the sequence of Chinese history. In a large pool at the foot of the wall on which the panels of water-lilies are displayed float artificial lily-pads as well as some small, clear-plastic boxes which contain bits of the lilies and a page of text which discusses a Chinese novel, *Water Margin*. (Mao apparently had criticized the novel during the Cultural Revolution, using it as a way of teaching by negative example that the struggle against revisionism had to continue, that revolutionary struggle was not ended by the Revolution itself.) At the edge of the pool is a row of tiles depicting images from Chinese art history. Significantly, the row begins with what looks like a fossil plant in unglazed clay, which suggests that, within this work and others, the tiles themselves are ceramic memory.

If one reads the decorative panels from left to right, their "labels" reiterate the sequence of epochs, establishing a narrative — history — in which specific social

forms succeed each other, ending finally in "Revolution." To stand looking across the water at the panels and to read them, is then to place yourself in a sequence which ends in a closing of the narrative, in "Revolution" not simply as one more event *in* history, but as an end to history, as its overcoming. Though the closing-off of any narration is often felt as a narrowing of possibility, here the closure provides for a totalizing hope which concentrates our humanity in one gesture: utopia — to go beyond history and narration.

Yet while Hassan's work motivates that hope, it also explicitly criticizes it. The texts we find floating in the lily-pond (in the timeless world of the lotus, of the symbol) refer us to Mao's insistence that the struggle continue. Practically, un sentimentally, we cannot see "Revolution" as an end to the narrative. Yet the pleasure of the lush decorative panels seems both to proclaim and embody an emancipation, to permit that Utopian hope that the words on the panels motivate.

The relationship of the words to the images they "label" is not an unambivalent one of simple explication or expression. The lilies do not mirror their "labels" or reiterate the historical narration. They do not position themselves as secondary to language or to history; they assert themselves in relative independence. But neither do they illustrate a biological sequence. *Water Margin* is situated between two worlds of meaning which cannot encompass each other. In one, history is not a mere construct but a progressive emancipation and the social medium for our hopes. In the other, sitting by the water margin and watching the lotus, time rather than history opens out, meaningful in itself, without reference beyond itself to some goal. We take part in the contemplative, the non-historical. Neither realm can reduce the other to its terms.

While it is a commonplace of current thinking to insist that there is nothing "outside" language or "outside" history, Hassan's work often deals with realms which are explicitly "outside." *Slave Letters* (1983) manifests that alliance with what is outside the dominant language and which resists its potential hegemony over all meaning, with refusal and silence. As Christopher Dewdney notes in his catalogue essay, captive slaves sent "slave letters" which were composed without an explicit writing. They were simply materials which stood for certain meanings: stone, charcoal, pepper, grain. Hassan inscribes some of the meanings on clay tablets. "As the grain is shrivelled, so gaunt will my body become through its sufferings." Dewdney writes that they are "a material language, culturally inviolable... The exploited culture does not capitulate to its colonizers by utilizing the semantic framework of the colonial language."

Changing Reality (1983) consists simply of three ele-

ments: a photograph of a stone sculpture of a bowl of fruit; an image of a Chinese relief of an ornamental dog, which appears in photo-emulsion on a clay tablet; and a grey limestone tablet on the floor, in which is carved this text:

CHANGING REALITY

IF YOU WANT KNOWLEDGE
YOU MUST TAKE PART
IN THE PRACTICE
OF CHANGING REALITY
IF YOU WANT TO KNOW
THE TASTE OF A PEAR
YOU MUST CHANGE THE PEAR
BY EATING IT YOURSELF

MAO TSE-TUNG

The work presents us then with an imperative to change reality; but it presents us with images of stone — of fruit we cannot eat. The work is this situation of blockage, of social change experienced simultaneously as necessary and impossible.

Yet the Chinese relief of the dog refers us to images of an Imperial China which has been changed through a revolution, one which we associate specifically with the writer of the text. Both the Chinese relief and the bowl of fruit then appear in their aspect as emblems of a power which fossilizes objects and beings in representations, and thereby in fantasy immortalizes itself. The text, through the history to which it points, starts to dissolve that situation of blockage into a disbelief in the emblems of power.

Mao's text, however, is embodied as something highly ambivalent. When that text, proclaiming the necessity to take part in reality by changing reality, is carved in stone, it is embodied as Law, as something which directs change but does not itself change. Do we align ourselves with the positive confidence of the disembodied text — which we can only struggle to imagine — or is Mao's text, in the end, another image carved in stone, a weight, a burden?

Unlike most of Hassan's work, this piece is ambivalent because it is a technical recording, not a re-making. It is so ambivalent because its means of recording are *not* ambivalent. Hassan's struggle to make valued things endure inevitably leads her to re-make those objects, and thus to re-imbue them with value. The new use of photography and a strategy of appropriation in *Changing Reality* is a documentary proof of the existence of its objects which her own ceramic actualizations could not be. But being objective, that photographic process cannot embody value. What is not distinguished in this work is the difference between a photograph of the stone fruit and the presence of her own ceramic re-making — which is the difference between a fossilizing that only preserves and reiterates the existing state of things, and a re-making of valued things through a labour and a making which are themselves part of change.

JANICE GURNEY
ANDY PATTON

Jamelie Hassan, *Common Knowledge* (detail), 1981, ceramic objects and 7 watercolours, photo: Jeff Nolte, courtesy Yarlow/Salzman Gallery.



JOEY MORGAN

1053 — 1015 Pacific and 1230 Hamilton, Vancouver
January/February/March

In a derelict warehouse the space resonates with the loud and cacophonous sounds of an old urban dwelling being demolished, a piano being wrenched apart, and the faint melody of piano-fingering exercises. Shafts of winter light filter through the gaping planks overhead, and underfoot, years of decomposing debris molders. Pieces of destroyed piano are strewn among the piles of rubble. When one concentrates on the act of listening, a sense of isolation arises. It is as if outside the walls of the warehouse the world has collapsed and we wait inside the artist's constructed reality for rebirth. The warehouse is situated at 1230 Hamilton Street in Yaletown, Vancouver. The sounds described were transmitted, recorded and orchestrated by the artist and her crew in Joey Morgan's recent piece, *Fugue*.

The sounds of the destruction of the piano and the piano-fingering exercises were pre-recorded. On Friday, February 24th the sound of the demolition of an old house on Pacific Avenue was transmitted live to the warehouse several blocks away. Two large speakers mounted on posts, and ten tiny speakers threaded through a piece of sculpture installed in the warehouse, played back a total of six half-hour recitals consisting of all three soundtracks combined. The recitals took place on Saturday, February 25th and Sunday, February 26th, three times daily. Repeat performances occurred on March 16th, 17th and 18th. The prelude to Morgan's *Fugue* is the live transmission of the sound of the collapsing house to the warehouse on Friday, February 24th. The reprise is the combination of all three soundtracks played back the following two days.

According to the Concise Oxford Dictionary, the definition of a psychological fugue is: "loss of awareness of one's identity, often coupled with disappearance from one's usual environment." Fugue also means a musical composition in which a short theme, or subject, is introduced by one voice and then taken up and developed by others. In the hands of the German Baroque composers Bach and Handel, the fugue reached its culmination as a musical form. The musical definition of fugue relates most directly to Morgan's work. In a loose way, Morgan makes use of stylistic features of the fugue, such as imitation, repetition, and free counterpoint: the destruction of the piano echoes the destruction of the house; the piano-fingering exercises echo the destruction of the piano and so on.

Along Pacific Avenue, on a high bank of lawn overgrown with holly trees and rambling blackberry bushes, a row of old houses are sited for restoration as part of a ninety-one unit housing co-op. Eight of the ten houses will be moved forward with housing units built in behind them. Two houses, one at each end, are scheduled to be destroyed. Morgan's piece was contingent upon the demolition of one of these houses. After many weeks of delay, the house at the northwest end of the row of houses came down.

Three microphones encased in strong plastic tubes and padded with foam were installed in this house. The cords from the mikes ran out of the house and in through the window of a suite in the neighbouring apartment building. The cords then ran to a mixer



Joey Morgan, *Fugue*, 1984, installation view.

which sent one line to a Sony Walkman where the sound was recorded, and another to the telephone outlet. Another microphone was set up outside the demolition crew's workvan at the opposite end of the row of houses. It was hooked up to the construction phone in the van. During the actual destruction of the house, the live sounds were transferred through the telephone lines to the warehouse. Morgan payed for two phones to be installed there. These lines went through a stereo amplifier, and then to the speakers mounted on the posts and threaded through the sculpture. Electricity had to be brought in from a nearby warehouse.

The sculpture was positioned about ten feet away from the wall of the warehouse. Ten wooden frames lay flat on a low-lying, tarnished metal stand, representing the ten houses on Pacific Avenue. Eight of the wooden frames held delicate wire mesh cages representing the houses to be renovated. The two frames on opposite ends of the stand remained empty — the houses to be destroyed.

Two-inch speakers were hung inside the eight cages suspended from thin copper wires. The speakers at opposite ends of the stand lay within the frames. Each frame harboured the street address of the dwelling it

represented. The numbers were actually peeled from the houses over the period of a few months. Within the wooden frames, the numbers lay embedded in lard-like pack wax.

Morgan's stated interests in this piece lay in the search for a different processing of information. She considered in this case, sound as data, sound as a non-visual record of fugitive things. She was also interested in compressing sound. This was achieved by taking the sounds recorded from within the breaking building, and the sounds recorded from the end of the row of houses, combining them and playing them back through the large, mounted speakers. Morgan wanted to take sound from within something, "scoop it out" and put it someplace else.

There were also sculptural concerns, such as the "look" of the ten house representation: the gray-blue tint of the wire mesh played off the reddish brick of the surrounding walls; the mild corrosion of the metal stand connoted coarse and weather-worn industrial materials; the pack wax looked organic, capable of growth or decay. Large posts on either side of the sculpture served to frame the object, and finally, a carefully placed chair was spectator to the entire installation.

Metal, wire, wax, brick, electricity — the materials of *Fugue* and their organic qualities suggest aspects of Arte Povera's experiments with life and nature. The sculpture exists as a kind of sculptural organism, particularly when charged with sound. Its connected interdependent parts share a common contingent existence.

In January Joey Morgan began to send out notices for *Fugue*. It was estimated that the work would take place in the latter part of January, which it didn't. As the prelude to the piece was dependent upon the demolition of the house, the artist and her audience were required to wait with patience for the go-ahead. A continually updated recorded message kept the audience informed, as did a notice taped to the door of the Yaletown warehouse.

Although poor winter weather was cited as a possible reason for the delay, the demolition schedule rested not so much on the weather as it did on the bureaucratic processes involved with renovating the majority of a city block. *Fugue* depended on many re-adjustments and permissions. The continual delay of the project became an example of how forces larger than ourselves make decisions out of our control. The complexity and power of bureaucracy made itself evident.

Just as the delay of the demolition and the anticipation this created became part of the piece, by seeking out the advice and permissions necessary to execute *Fugue*, Morgan was forced to accommodate herself to a seemingly endless maze of human variables, and so, included them in her work. The natural processes engaged by her previous work, *Tide Catchers*, looks predictable in light of the unreliable social processes which became so integral to *Fugue*.

Like her forerunners partaking in environmental or earthwork practices of the 1960s and 1970s, or in the line of John Cage whose music is largely based on participation with sounds in the environment, Morgan's work continues in the spirit of process and participation. The openness of the project allows, and invites, chance.

Morgan forsakes much of her artistic omnipotence to grapple with some of the workings of our social fabric outside the protective walls of the studio. Her own ideas for *Fugue*, however, seem to have been developed from a position of semi-isolation. Her work maintains a certain distance from critical discourse. It does not directly address, for example, issues of appropriation, allegory or marketplace, but rather plays at the edge of "issues" in the realm of personal idiosyncrasies. She produces art with a reverent Romanticism reminiscent perhaps of Klaus Rinke or Mario Merz — "systems" thinkers tapping into the greater secret patterns of the world.

By situating the demolition of the Pacific Avenue house in an art context, and by artistically intervening with the demolition process, Morgan has turned it into more than an industrial exercise on a construction site. It becomes a contemplation on the meaning of destruction, on the meaning of collaboration and control. Morgan's work taps into greater patterns of destruction and renewal, of bureaucracy and control. By its connotative strength, the work invites us to examine the meaning of destruction and our strange fascination with it; it invites us to examine our individual isolation and vulnerability in light of an increasingly bureaucratic world.

MERIKE TALVE

REFLECTIONS: Contemporary art since 1964 at the National Gallery of Canada

National Gallery of Canada, Ottawa
May 11 - August 26

Moreover, I do not feel compelled to hope for a more wonderful day before the fact in promo-*proto-art* history. I am not anxious to prefer to speculate against posterity. I like thinking here and now without sententious alibis...

Dan Flavin¹

The exhibition of collections differs from other exhibitions in that rather than being organized by unities of origin — individuals, schools, periods, nations, etc. — a collection forms a group of works defined by their destination: the location of their arrival and reception. Collections of contemporary art differ, again, from those of past art by reason of the coextensivity of creation and receipt. In the special instance of commissioned work, the occasion of appearance and arrival is simultaneous. Clearly, the presence of the patron-collector, active or passive, contributes to the process of production, constitutes a factor of the environment and aids in drawing the work into being. "My consumers," asked Joyce, "are they not also my producers?"

It has become customary to address this process of "teleological causality" with critiques of neglect, omission and suppression. As worthy as this approach is in correcting systematic oversights and identifying the unacknowledged biases of selection and gatekeeping, it rests ultimately on an appeal for addition or substitution to improve the canon, and fails to acknowledge the powerful ways in which institutions generate, transform and enhance objects and artifacts; that the regulation of art requires choosing, appropriating and adapting; in short, the active construction of a culture. The manner in which works are absorbed by the apparatus, serve to fulfill policy and are applied to various purposes, represents the positive participation of the institution in the culture it claims only to receive, encourage, preserve and reflect.

While, as everyone likes to repeat, the National Gallery has a long-standing tradition of involvement with living artists, the period in which these one hundred and thirty works were acquired marks a substantial change in the attitude of the Gallery toward contemporary art.

First of all, this show would have been quite different had the Trustees not chosen, in the mid-sixties, to revoke a policy which prohibited the purchase of non-Canadian contemporary art. Art and culture (it was then understood) are phenomena of "sensual information" (the Baxters' definition was current then) which are universal and transmissible; art was a global activity and the flow of information (aided by the technologies of communication) required free trade and the demolition of barriers. In 1967, the report of the Canada Council stated, "We feel that there is now a need for a well-directed exposure both in public and private galleries of our artists abroad, and for a concerted attack on the art markets of the world."² This mixture of technological utopianism and commercial/cultural jingoism absorbed the earlier principles of modernity and transformed the avant-garde into a cadre of global champions for national prestige and an expanded market. Inviting Leo Castelli and his stable to the National Gallery was an expression of our confidence and willingness to play international hardball. The necessity for last year's conference in Toronto, *International Exposure for Canadian Artists*, suggests that we are still trying to determine the rules of play.³

The enframing dimensions of time and history also underwent change. In her 1971 history of the National Gallery, Dr. Jean Boggs felt it necessary to defend the museum's interest in contemporary art and to couch her apology in terms of its orientation as an historical

museum: "We buy modern art in the hope — even on the gamble — that it will represent our time in the future."⁴ Thus, the Gallery speculated in current work, on behalf of the future, to fulfill its mandate as a repository of the historical record. Eight years later, Boggs' successor as Director, Hsio-Yen Shih, underlined the separate purpose of the contemporary art collection, "to exhibit the best and most imaginative creative artists of our time,"⁵ and "to contribute to Canada's artistic vision and development by challenging the future in the perspective of the past, and revealing the significant perceptions of the present."⁶ No longer modelled on the archive with its unassailable record, but on the laboratory with its endless experiments in perception, the institution of contemporary art comes to serve only the present, and what remains are the ephemera.

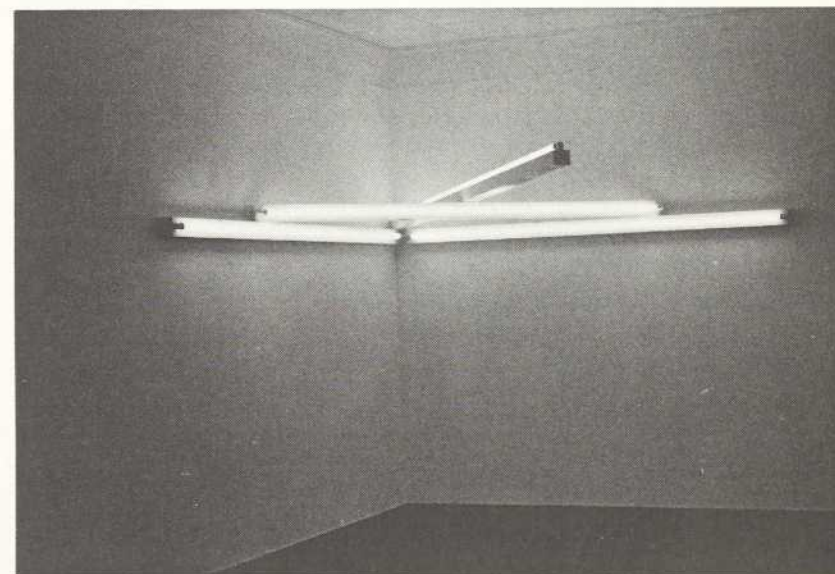
Probably the most indicative and successful (if not popular) moment during this period was when Brydon Smith introduced to the Gallery the work of the minimalists, and particularly the pieces by Dan Flavin. This fitting collaboration between artist and curator produced a show in 1969 which transformed the museum with its light. Displayed was an art stripped of reference and which, while produced for a specific location, defined its situation entirely formally. While offering an immediate experience, this work could only be understood as art through a detailed prepared knowledge.

Diana Nemiroff, the organizer of the exhibition, calls for a "process of endless self-correction." This protean model of education demands that the lessons learned are to be successively discarded; the works are not so much re-examined as simply recognized and become mere illustrations of themselves and tokens in a fluctuating market. It is to the museum, that institution of collection and preservation, that we now go to learn how to unburden ourselves of the accumulated past.

ROBERT GRAHAM

NOTES

1. Quoted in Battcock, Gregory, (Ed.), *Minimal Art*, (New York: Dutton, 1968), p. 402.
2. *10th Annual Report of the Canada Council 1966-67*, (Ottawa: Canada Council, 1967), p. 17.
3. See Johanne Lamoureux's review of the conference in *Parachute*, 32, Fall 1983, pp. 46-48.
4. Boggs, Jean S., *National Gallery of Canada*, (Toronto: Oxford Press, 1971), p. 62.
5. *Annual Bulletin of the National Gallery of Canada 1977-78*, (Ottawa, 1979), p. 12.
6. *Ibid.*, p. 14.



Dan Flavin, *monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death)*, original 1966, reconstruction 1969, red fluorescent light, width: 345.4 cm, photo: National Gallery of Canada.

COVERING UP SOME OLD WOUNDS¹

Discussions: Art and Criticism in the Eighties
Conference organized by Parachute at
The Ontario College of Art, Toronto
March 16, 17 and 18

To move from interpretation to its politics is in large measure to go from undoing to doing, and this, given the currently accepted divisions between art and criticism, is risking all the discomfort of a great unsettlement in ways of seeing and doing. One must refuse to believe, however, that the comfort of specialized habits can be so seductive as to keep us in our assigned places.

Edward Said²

Discussions: Art and Criticism in the Eighties. Immediately some interesting assumptions implicit in the staging of the conference's title: between art and criticism, a lacuna. Installed without question, this division would seem to exclude any possibility of a radical contestation of the two terms that have been posed so differentially. Recalling the sub-title of the first panel discussion, "A New Amnesia," is it possible that we have relegated to the past so quickly those critical practices that would warn us against sustaining such absolute categories, that on the contrary would urge us to smudge these *de facto* divisions in favour of a more critical intertextuality?³ Perhaps the "and" between art and criticism signals that things could get a little difficult, that between art and criticism there will be a battle and we, the audience, will be there to witness this irrevocable impasse, will depart, convinced that between art and criticism there can only be misunderstanding and division. We will, in short, give silent assent to the ideological apriori that demands an "and" between art and criticism.

Art and Criticism *in the eighties*: as always, a concession to that time-honoured tradition of decimating our age in order to decipher it, put it to rest. Remember the turmoil of the sixties, the stagnation of the seventies? Now the promise of the eighties! What we are being asked to consider now, departs from, leaves behind the questions, concerns and problems of the past. The propensity of the Art institution to perform such surgical organizations and therefore to assign an ideological character to particular moments and practices is perhaps displayed most nakedly in *Studio International's* "letter to 500 artists" in 1981.⁴ In the letter, each artist was asked if they had any optimistic forecasts to make about the nature of art in the eighties, now that the stultifying seventies were over. The more percipient of the 500 refused to answer.

Putting heterogeneous events and motifs into dramatic shape and narrative time is characteristic of what Freud, in *The Interpretation of Dreams*, called secondary revision. For Freud describes how secondary revision involves an act of ordering, revising and augmenting the contents of a dream in order to make a more intelligible whole. That is to say the dream — and we might add here, the unconscious — does not in its illogic respect the various laws of narrative organization that characterise conscious discourse (linearity, for example), and that secondary revision turns the contents of the dream into a comprehensible, acceptable form. The notion of an "acceptable form" is crucial here, for what secondary revision accomplishes is the repression of the sometimes radical and contradictory possibilities posed by that other discourse, through the translation of that discourse into a form commensurate with a rationalised cogito. Secondary revision must then be understood as a mechanism of the psychic agency known as the ego. Lacan has suggested that the way to undo secondary revision, to disrupt the homogenising discourse that is the responsibility of the ego, is to pay attention to "the letter of the text"; to search out, within the text, slips, gaps, ellipsions, to force, in other words, "unintended readings."

By looking again at the conference, by paying attention to its "text," I hope to be able to excavate some of the assumptions that were implicit in its staging, and importantly, to indicate some of the things which I believe the conference could not allow to be spoken. In other words, I will attempt to reinscribe some of the other discourses that were very present at the conference, in so far as they could be understood as constituting, metaphorically, its Unconscious.

Speaking on the first panel, Benjamin Buchloh both evoked this metaphorical reading and summed up the conference in advance when he proffered a brief explanation of the psychoanalytic concept of disavowal (*Verleugnung*). This concept is first discussed by Freud in his essay "On Fetishism" where he describes the fetish as a substitute for the penis that the little boy once believed the mother to possess; the function of the fetish then, is to deny the very perception that it commemorates. What is important here is that the mechanism of disavowal betrays the workings of the unconscious through the radical separation of knowledge and belief that it affords — "I know that the woman does not have a penis, nevertheless, I believe that she has one"—; and through its mark it signals the existence of a disturbing or unacceptable knowledge — "If the woman is castrated, so may I be". It would be useful to add here that the very structure of representation can be understood in this way, as a structure of fetishism; useful to add precisely because this *knowledge* has been an important critical weapon of so many artistic practices⁵ that have staged an assault on the notion of the coherent (self)conscious subject of representation, the subject (ivity) so implicitly *believed* in at the conference.

If we were to read any promise in the conference's agenda, it was probably a desire to forge a "new" relationship between art and criticism, or was it? Certainly speakers on the panel and from the audience made repeated demands for "new vocabularies," "new understandings," "new thinking" and "new criticisms." But what quickly emerged was that in many cases these pleas were being made in respect of an already given: namely, "new" or "neo-expressionism." More specifically, and ignoring niceties, the barely camouflaged intent of many participants in retrospect seems to have been to confer status on Toronto's own brand of this extremely conservative practice.

It quite obviously can never simply be a matter of changing criticism in order to match a "new" art. To pose the problem in this way is to refuse the idea that there is a discursive network that contains and defines criticism and artistic practices alike. In other words the reading of an artistic text is always subjected to the determining conditions of a variety of practices, but particularly criticism; that we can call something "new" as such, is already an acknowledgement of this subjection. Some artists and critics might like to think of themselves as free agents producing in their studios (though even there they are, of course, socially inscribed), but as soon as they look outside for approbation, from museums, critics, magazines, patrons, etc., they must in some way recognize the constraints and definitions imposed.⁶ This is not an argument for the immutability of institutions, on the contrary, it is an insistence that in order to effect any change in these institutions, it is necessary to understand them in their cultural and political specificity.

A confusion in this area was confirmed by the uncritical usage of terms at the conference: "the new art," "neo-expressionism," "the avant-garde" and "postmodernism," became with alarming alacrity, easily interchangeable in discussion. These terms are

perhaps highly tendentious in that they often mark a desire to homogenise and appropriate what are usually a number of heterogeneous practices⁷; though of course some demarkation would be useful to signal which particular practices are to be discussed. For this reason I would like to retain the term "post-modernism," to distinguish not only those practices which might be considered to have broken with the more conservative canons of modernism, but also to indicate more specifically some of the critical trajectories and programmes of artistic practices that I consider to be worthy of extended critical attention, attending as they do to some of the most important and urgent issues that affect art and its discursive formations at every level.⁸

Craig Owens put it well when he described these post-modern works as existing at the "legislative frontier between what can be represented and what cannot."⁹ These works, Owen insists, are not attempting to overthrow or transcend representation (an impossible and metaphysical dream), but work to expose the system of power which allows certain representations while at the same time blocking or refusing others. Refusing and blocking brings us back to disavowal and suggests the presence of an unacceptable knowledge. By



Benjamin Buchloh, Chantal Pontbriand, Johanne Lamoureux and Jean Papineau. Photo: Ben Mark Holzberg.

examining the points of difficulty at the conference, it may then also be possible to locate what is at stake in this "refusal," and hence, to identify some of the uncomfortable questions that the postmodern work poses and the critical and, crucially, political work it attempts to perform.

One of the things that was briefly addressed at the conference was the notion of "the return of the repressed." René Payant correctly insisted that in order to understand the implications of this psychoanalytic concept it was necessary to shift attention away from the content of the "return" — generally speaking, the phrase has been invoked to celebrate the return of figurative painting — to a consideration of the structure. In other words, pertinent areas of inquiry would be to examine the particular historical and psychic moment of this "return," why it is embraced as a return as such, and what in its movement it itself represses. Unfortunately Payant did not pursue this line of inquiry to its radical conclusions.

Many of the critical artistic practices of the last twenty or so years, have consistently worked to undermine the notions of the self-sufficient art object and the concomitant transcendental artistic subject that is outside of any social, political or sexual history. Simultaneously, however, dominant criticism has laid emphasis in an opposite direction, stressing above all else, the creative self-possessing artistic subject. It is perhaps not surprising, as Mary Kelly has suggested, that we now find a consolidation of that essentialist

position in the artistic practices themselves.¹⁰ What better way to affirm the "unique vision" and heroic power of the artist than through the most privileged of all artistic sites, the easel painting! Buchloh has gone as far as to suggest that the return of figurative painting has come hand in hand with an extremely conservative politics and economic recession, paralleling the present historical moment with that of Europe between the wars, when Expressionism made an "earlier appearance." In fact, as Buchloh points out, Expressionism never really disappeared, it quite simply became marginalised.¹¹ One of the more interesting questions Buchloh poses then, is exactly why, after painting in this way for twenty or more years, have the Italian and German Neo-Expressionists suddenly been catapulted to the forefront of the art showcase.

While I do not believe that the analysis that Buchloh proposes is the only one possible (with regards to the production of the artist as hero, it would be necessary to examine the movement of patriarchy in its specificity, particularly in relation to loss), to ignore it, as some participants did, is not simply negligent, but extremely telling.

One of the few occasions that the relationship of art to the wider political and social sphere was acknowl-



René Payant and John Bentley Mays. Photo: Ben Mark Holzberg.

edged was when Douglas Crimp discussed the work of Hans Haacke. Sitting on the "New Figuration" panel, Crimp described a recent work of Haacke's that has been shown at the Tate Gallery in London, doing this to deflect discussion of figuration away from considerations of style, new and old, by focussing on a work which displays a certain critical awareness of the currency of the art object and its institutional setting. In this particular work, *Taking Stock (unfinished)*, 1983/4, Haacke has painted a portrait of Margaret Thatcher in "her" drawing room in the Academic style of Grand Royal Portraiture. Haacke thus parodies the "return-to-Victorian-values" of Thatcher and her petit-bourgeois aspirations. In the background of the painting are depicted a number of specially bound books, each bearing the name of an account managed by the Satchi and Satchi advertising company. Images of Satchi and Satchi themselves appear on two cracked plates that are sitting on the bookshelf (recalling perhaps Julian Schnabel's exhibition at the Tate of paintings loaned by the Satchis). Here, Haacke seems to foreground some of the political and economic determinants involved in the validation and dissemination of art: the Satchis are not only amongst the largest international collectors of contemporary art, they also manage the accounts of a great many of Britain's public museums and art galleries. Charles Satchi is on the board of trustees of the Tate and Whitechapel gallery (two of London's most prestigious public museums) and the Satchis lend a considerable number of works from their collection to these galleries for exhibitions. In addition the Satchis manage the advertising ac-

counts for Britain's ruling Conservative party and the South African Nationalist Party.

Crimp's discussion of Haacke's work provoked what I believe to be a rather dangerous critique from Jonathan Miles, who attempted to draw a parallel between Haacke's rhetoric and the rhetoric of some totalitarian regimes. The error of Miles' attack, and therefore its danger, lies in its insistence on reading Haacke's work as the paradigmatic instance of critical practice *per se*; that is, Miles cites Haacke for privileging some relations and then objects on the grounds of determinism. I think that it goes without saying that we do not have to take Haacke at his word in order to recognise what is important about his work (Miles in a lacklustre defence of his position avowed that Haacke had confided in him the proper reading of his work!): his work foregrounds those areas and concerns often thought to be radically anterior to the art object/experience; his work suggests that freedom in the arts and the museum as a passive container for art objects, are myths or rhetoric at best.

In many ways the critical method of Haacke's work can be compared productively with Barthes' project in his earlier writings, particularly *Mythologies*. It has now become commonplace to dismiss the early work of Barthes because of its structural determinism and this dismissal is lent weight by Barthes himself, who in the preface of the 1970 edition of *Mythologies* repudiated the form of this project. I think, however, that this repudiation extends only in so far as this type of analysis would be presented as exhaustive. Barthes, in an interview with Raymond Bellour: "if I have changed... it is a question of displacement, not of rejection. I could no longer be content with relating forms to ideological contents as I did in *Mythologies*. I do not think that this is wrong, but today this kind of relation is established: today everyone can denounce the petit-bourgeois character of a form."¹² Everyone can perhaps, but everyone doesn't. Without insisting that theoretical work on the visual arts should be arrested at this "stage" of structural criticism, I would beg to differ with Barthes and insist that while "this kind of relation" may be established in many areas, it is certainly not the case with the visual arts. Indeed, at the conference, Richard Rhodes, the Editor of Toronto art magazine *C*, made much of "internal movement" as the indicator of good art; and while no one has yet seen the walls of our state museums shake with excellence, it can be remarked that within the domain of art criticism and history, the continued resistance of writings to theoretical developments in other areas, has, as Norman Bryson has aptly put it, characterised the visual arts as the "leisure sector of intellectual life."¹³

The dismissal of Barthes' early works echoes a prevalent *a priori* of some contemporary critical writings. In short (and therefore necessarily pejoratively), these writings insist on the infinite deferral of meaning in so far as temporary positions are disallowed on the grounds that this would be to introduce "extra-textual" phenomena and somehow fix the text forever. I do not think that it is very difficult at times to detect in some of this criticism, the yearning for the final word that is more coherent, more absolute than any of those "sticky" readings that at one moment or another, privilege a particular instance. Perhaps this criticism, for all its contestations to the contrary, truly embodies the Hegelian desire for a reconciliation of being and consciousness, through its unconscious belief in a meta-discourse.

What is in danger of being lost, both in Miles' dismissal of Haacke's work and the dismissal of Barthes' early writings, is precisely a critique of existing relations of economic and political repression. The Satchis, like

anyone else, may not be fully conscious of why they buy some works and support some artists as opposed to others. They may simply believe themselves to be "art lovers" and recognize no connection between that love and their political and ideological activities and position. But there can be no denying that in the struggle over the definition of (good) art, their silent word is heard more clearly and determinantly than many others. The continued difficulty and controversy that Haacke's work meets, is partial testimony to the contemporary importance of his work in the de-mythification of some sacred sites. To argue, as many people do, that Haacke's work fails because he is "successful" and invited by museums to perform his deconstructive work, is clearly to beg the question: given the institutional parameters of his work, Haacke's work only succeeds because he is able to play this court-jester role!

Earlier, I suggested that interrogating Haacke qua the reader of his own work would not be the best way of determining the critical efficacy of his practice. What I was rejecting there was a notion of intentionality as traditionally defined within dominant art criticism. Whether implicitly or explicitly, to think of intentionality within this history meant examining the work for traces of the artist's personality, private history and soul — the artist's intention thereby being to translate that internal experience into the picture. However it is now necessary to shift attention away from this refractive process and to re-think intentionality in a way that is relevant to many contemporary practices. That there was a sense of this need was hinted at on the panel "Do We Mean What We Say, Do We Say What We Mean?", though ultimately it became a theme that was too difficult to pursue. If we were to talk of intentionality were we not going to re-introduce "the author" that in recent years we have come to understand as "dead"? (In the sense of being a repository of some originary meaning. See following footnote). The intentionality that we might stress here though, has nothing to do with the notion of the bourgeois, self-possessing artistic subject so properly dealt with by Barthes and others¹⁴, on the contrary, it would be an emphasis that would enable us to distinguish those practices that attempt to refuse such universal truths as authorship, and could thus be characterised as being resistant and calculating in strategy.¹⁵ (That these practices may be appropriated and that their resistance may be short lived, is accepted.)¹⁶ Perhaps in the aftermath of feminist critiques of patriarchy and representation, intentionality signals, above all else, the recognition of difference.

I characterised via Owens postmodern art as working to expose the system of power that authorises some representations and refuses others. It is then to this work, generally speaking a heterogeneous corpus of practices, that the notion of intentionality would be most productively applied.¹⁷ In the works of Mary Kelly, Barbara Kruger, Victor Burgin, Jeff Wall, Mitra Tabrizian and Sherrie Levine and others, there is quite clearly, a sense of informed and avowed radical critique of both "mastery" and "universal truths," and all these artists situate their practices in a number of areas so as to effect maximum intervention. It is these artists as well as others, which I believe to be performing vital and contemporary work and I would like to discuss some of that work very briefly; but first, in order to demonstrate the urgency of their work, it is necessary to return to the conference.

To deny something in one's judgement is the same thing as to say: "There is something that I would rather repress." A negative judgement is the intellectual substitute for a repression; the "no" in which it is expressed is the hallmark of repression, a certitude of origin, as it were, like "made in Germany."

Sigmund Freud¹⁸

On the final day of the conference, one member of the audience announced that a "reading" of Eric Fischl's painting *Dog Days, 1983*, involving considerations of phantasy and perversion was "out of order" and he avowed that "I cannot see anything sexist about this painting, or indeed, in any of Fischl's paintings." The "I" here is very specific, invoking above all else, the Cartesian subject that posits itself as the founding source of all meaning (this centrality being confirmed by Western representation).¹⁹ The "I" in the Cartesian cogito is evidence to itself, it provides a moment of pure presence which can then proceed to an analysis of the world without any sense of a specific enunciation within which it is articulated, and crucially, without a notion of the Unconscious — Jacques Lacan in his insistence of the Unconscious as the site of all meaning has re-written the Cartesian cogito as "I think where I am not, and I am where I do not think," profoundly introducing the Unconscious and desire into meaning production and making a mockery of the eye/I that "just looks," the eye/I of the Cartesian subject.

What was being wished away above was the suggestion that the reading of Fischl's painting might implicate the viewer in some uncomfortable relations, in particular perhaps, an identification with the dog's voyeuristic, sodomizing gaze. To suggest the possibility of such an implication is not at all to say that this image, any image, is sexist per se, that it has that meaning inherent to it. Certainly no image is in and of itself sexist, it is in and of itself a signifier and therefore only has meaning in relation to other signifiers through a signifying act. If it is objected to, as it was at the conference, that the reading of pederasty is something that I bring to the image, this seems to me to be precisely the point, or part of it at least. Meaning is produced in that very movement of reading that both implicates and subjects the viewer and is therefore contingent on a number of social and psychic structures in relation to a specific historical moment — a history both public and private.²⁰

It seems that what was signaled by this discussion of Fischl's painting, and also at other points at the conference, was a profound misunderstanding of what is at stake in the feminist critique of representation and sexuality. What is at stake is quite considerable given the pervasive disavowal of this critique. Indeed, when speakers and members of the audience beg for a reading of painting untainted by considerations of phantasy and desire, not only do we recognize a refusal of the Unconscious, but also, in the letter of this urgent agnosticism, the repression of sexual difference and therefore of woman per se.

Much postmodern work confronts us with practices that insist precisely on this difference; they work to show how meaning and sexual identity are fixed through and by representations and are therefore, always potentially unstable. This work has been informed by feminist discourse on representation which has consistently pointed to how woman exists not as subject of representation, but as object: she, woman, the unrepresentable, returns as a figure of representation, as phantasy. That is to say, Woman, like the Unconscious itself, cannot be represented because both escape the confines of discourse, in whose gaps the unconscious is produced. In Lacanian terminology, Woman, the other sex, functions as the radical Other: the locus of Truth, the Symbolic and the Holy. Paradoxically then, woman is represented only as that which cannot be represented, and just as the Unconscious is repressed, so too Woman is repressed, is an image that has no voice. "She does not have an Unconscious, but rather is the Unconscious for Man" (Lacan).

In many ways, Barbara Kruger's work seems to take

its starting point from this rather "disproportionate state of affairs." Thinking of two works in particular, *KEEP US AT A DISTANCE* and *WE ARE THE FAILURE OF RITUAL CLEANSING*, her work points to the fact that male power itself may be a masquerade and possesses its own vulnerability. As Laura Mulvey has written, Kruger's work suggests that in exercising patriarchal power and freezing woman into spectacle, man is always on the verge of confronting "an empty and frightening sexuality."²¹ In "One or Two Things at Stake in Woman's Struggles,"²² Jean-François Lyotard has demonstrated that male power operates through a centre/edge, active/passive metaphor, whereby the active centre, patriarchy, is constantly policing (ie representing) that which is on the edge, woman. But as Lyotard points out, to be on the edge, to be policed, suggests that the edge, rather than being passive, is actually potentially active and therefore constitutes an ever present threat to the edgy centre. Indeed, the whole centre/edge, active/passive metaphor is always in danger of exploding. This recalls Lacan's definition of the phallus — signifier of difference — as the "mean and extreme raison" which as Jane Gallop has pointed out, insists on the phallus as both the "(dis)proportion between the sexes and the (dis)proportion between any sexed being by virtue of being sexed."²³ Man is castrated by not being whole (the phallic mother) just as woman is castrated by not being man. The "mean and extreme raison" means that whatever lack man feels is projected onto the woman's lack of phallus; "woman is the figuration of phallic lack; she is hole."

The phantasy of the Phallic Mother is a dominant theme in the work of video artist Dara Birnbaum. Her works *Technology/Transformation: Wonder Woman (1978/9)* and *POP-POP-VIDEO: General Hospital/Olympic Women Speed-Skating (1980)* feature women who are "perfect" and physically flawless and who are therefore the representation of the male phantasy of the body without lack and desire, the originary "lost object" that man is always *looking* for. In the *General Hospital* video, Birnbaum juxtaposes the phallic mother representation with the figure of the hysteric, the woman who cannot function adequately without male support (in the video, a woman doctor breaks down and suggests her inadequacy to a male colleague).

The perfect woman who is seemingly obsessed with her own physical perfection is also a motif taken up in the work of Mitra Tabrizian, who examines the construction of the narcissistic woman as a representation of masculine desire. In her tri-partite work on the construction of femininity,²⁴ Tabrizian performs an extended critique on the representation of woman in advertising. Treating the advertising industry as an "Ideological State Apparatus" (Althusser), she explores the psychic implications of the "Imaginary Relation" of Ideology; something of course hinted at by Althusser but never adequately addressed by him. More recent work of Tabrizian's has focussed on the "evil woman" of the "film noir" and how this woman is represented within the (predominantly) masculine regime of fetishism.

We would be wrong to conclude that this work on representation and sexuality is confined to women artists, as some men have undertaken parallel analyses into the construction of masculinity (if woman does not exist, then neither does man). The artist Victor Burgin has for some years now been producing works that have "investigated" the masculine investment in representation.²⁵ In Toronto last year, he exhibited a number of works at the Yarlow-Salzman Gallery including the piece *Olympia (1982)*. This particular work was the subject of a review by Richard Rhodes — one of the conference speakers —, which was remarkable only for what it disavowed.²⁶ One of two triptychs of

this piece features a reproduction of part of Manet's *Olympia*, a still from Hitchcock's *Rear Window* and sandwiched between the two is a photograph that Rhodes describes thus: "a self-portrait of Burgin where he is reflected in the mirror of a woman's wash-room," and he goes on to write "*Olympia* revolves around a kind of fantasy of the woman in the painting, where she starts out painted and ends up real." One need not be familiar with the work of Lacan (the image duplicates Lacan's famous drawing used to explain the inextricable link between the influence of language and sexual differentiation) to realize immediately that the image is profoundly more than Rhodes wants to see. It is a picture of a pair of toilets, one marked "men," the other "women." The men's toilet door is decisively closed, while the women's door is open, revealing the reflection of Burgin, a *man* with his camera, in the mirror.

Providing a representation of the voyeuristic masculine gaze that institutes a surveillance of "the woman" in our patriarchal society²⁷ — literally, the woman is opened up for inspection —, this is also an image that reflects on the phallic standard that prescribes for woman a negative place in the Symbolic order: wo-



Douglas Crimp, Craig Owens, Philip Monk and John Scott. Photo: Ben Mark Holzberg.

man, unable to represent her difference, serves as a mirror for the masculine subject. That this image is flanked by an idealized and fetishised image of a woman, and a still from a film all about voyeurism would seem to open up and confirm this reading. Rhodes however, refuses all this in favour of a reading of Burgin's work in the Grand Art Historical tradition; that is, searching for traces, antecedents, influences, etc. What Rhodes does in short is to refuse sexual difference.

The work of Kruger, Birnbaum, Burgin and others, avers that all representations are involved in the production of meaning and fixing of sexual identity; their work insists that "sexual readings" of works can only be ignored or denied at great expense, and this, if I am correct, brings us back to Freud and Negation.

Thierry de Duve took the stage for the second time towards the very end of the conference and rather disingenuously proceeded to reconcile all differences. Suggesting that a "new reading" of Kant was long overdue and that this would benefit the art community enormously, he went on to insist on the irreducible nature of "feelings" in front of the art object. This emotional posture would seem to not only deny the possibility that art can be anything but an art object as such, it also does not allow for distinctions and specificities of practices. Feminist and political/activist art, for example, may have to be considered and assessed within a variety of changing campaigns, commitments, and strategies. Further it is important to remember that many artists consider their critical writings and other activities as crucial to their activities as artists. What better way to temper the discourse of others

than to return difference to the One: you may have a position, polemic or strategy, but *nevertheless* you all have feelings.

To questions of Kant and the ontology of the artistic experience, I am enclined to provide a rebuttal via Julia Kristeva, who once avowed that for her art theory and critical practice begins with the Russian Formalists.²⁸ The violence that I perform here is not, as they say, in the last instance, to rule out of play any possibility of extracting from Kant's text anything useful, or indeed pertinent; on the contrary, it is to insist on strategy as precisely a moment of intervention. To acknowledge that at certain times — crucially, at the conference when "feelings" and non-theoretical engagements were being called for with an impatient hunger — a refusal of certain discourses is perhaps the only way for Others to speak...

MARK LEWIS



Jonathan Miles and Richard Rhodes. Photo: Ben Mark Holzberg.

N O T E S

1. This paper is not intended to stand as a review or report of the conference that was held in Toronto last March. It in fact attempts a project that is at once more limited and polemical. It is concerned with attacking a particular revisionism which has been gaining currency in the arts and that was clearly and forcibly displayed at different times during the conference. There may have been some speakers not cited in this paper who would find themselves at odds with the position that this paper is addressing.
2. Said, Edward, "Opponents, Audiences, Constituencies and Community" in *The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), pp. 135-159.
3. Roland Barthes' own practice is of course an example of work that blurs the distinction between text and critique. In the visual arts, Mary Kelly's *Post-Partum Document* (1973-79) stands out as the most stunning example of this in recent years.
4. *Studio International*, London, 1981.
5. See Heath, Stephen, "Lesson from Brecht," *Screen*; Burgin, Victor, ed., *Thinking Photography* (MacMillan, 1982).
6. On the validation of works of art see: Kelly, Mary, "Re-viewing Modernist Criticism," *Screen* (Vol. 22, No. 3) and Crimp, Douglas, "On the Museum's Ruins: Post-modernism," *October* 13.
7. Mary Kelly has pointed out that marginalisation can be effected in two ways: either by exclusion or by incorporation. The latter method involves a "re-writing" of the artist's concerns. For instance: Cindy Sherman's work, which in toto, refuses any notion of an essential femininity by presenting it as masquerade, is now presented as a (meta-physical) search for the real woman (Sherman), fitting perfectly within the (male) tradition of self-portraiture!
8. It is important to stress here the enormous distance between the narrow definition of postmodernism being evinced in this paper and that of a particular rhetoric which finds a "postmodernist impulse here, there and everywhere." A propos the latter, postmodernism has been characterised as a celebration of eclecticism of the "anything goes." In fact, it has involved a pillaging of the past without any sense of history and a supermarket economy of culture (with, of course, a heavy accent on exoticism). Lyotard has written that this so-called post-modern work "panders to the confusion that reigns in the taste of patrons" and he suggests that the realism of the "anything goes" is in fact, that of money.
9. Owens, Craig, "The Discourse of Others: Feminists and Post Modernism," in *The Anti-Aesthetic*, pp. 57-82.
10. Kelly, Mary, *ibid.*
11. Buchloh, Benjamin, "Figures of Authority and Ciphers of Regression," *October* 16. On re-emergence of painting and its institutional validation, see Douglas Crimp's "The End of Painting," *October* 16.
12. *Le Livre des Autres*, quoted by Josué V. Harari in *Textual Strategies* (Methuen, 1979).
13. Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Yale, 1983). It may be apposite to point out that people such as Benjamin Buchloh who have used a very specific Barthesian approach have insisted on using that method for nearly every contemporary work. Thus, while Haacke's work would seem to make sense within "demythification" critique, it would not be the case with works specifically concerned with sexuality and difference.
14. Barthes, Roland, "The Death of the Author," in *Image-Music-Text*, tr. Stephen Heath (Fontana, 1977).
15. "Intentionality" has a very specific meaning within a phenomenological discourse and is not intended to make any particular references to that here.
16. Not to be raised again to universal proportions; what is radical or political in Toronto may not be in Nicaragua or El Salvador.
17. It obviously depends on how one reads and writes the history of art as to which practices get grouped together as being empathetic. It could be argued from this distance, that the first post-modernists were the Impressionists, with their insistence on making us aware of intentionality, selectivity and the dia-critical nature of perception, and who thus destroyed the myth of an absolute reality which could be captured mimetically. This argument is possible because, as Lyotard has again insisted, the postmodern is not the modern at its end, but in its "nascent" state, it is that which in the modern "puts forward the unrepresentable in presentation itself."
18. Freud, Sigmund, "Negation" in *General Psychological Theory*.
19. See for instance: Baudry, Jean-Louis, "Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus," *Film Quarterly*, 1974.
20. There is not room for me to run through the often cited psychic inscription of the look. To grasp how phantasy and perversion are bound up with the scopoc drive, we have only to read some of the considerable work done in this area by Christian Metz, or artists such as Burgin or Mulvey. More generally, the work of many French feminists such as Michèle Montrelay and Luce Irigaray has demonstrated how the "visual" under patriarchy has a privileged relation with knowledge, "I see" is synonymous with "I know," and this at the expense of other bodily derives such as the olfactory.
21. *Creative Camera*, No. 233 (May, 1984).
22. *Sub-Stance*, No. 20, 1978.
23. Gallop, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* (MacMillan, 1982).
24. "College of Fashion/One year Modelling Course," *Screen* 40, 1981; "Governmentality," *Screen*, Oct. 1983; "Correct Distance" forthcoming in *Screen*, July/Aug., 1984.
25. *Gravida* appears in *Formations of Pleasure*, RKP, 1983; *Hotel Latone* appears in catalogue form, Calais, France, 1982.
26. *Parachute*, No. 30, 1983.
27. In an earlier work, *Zoo 78*, Burgin likened this surveillance to that of the "panoptic" mechanism employed as an instrument of power in many western institutions, and as described by Michel Foucault in his books *Discipline and Punish* and *The History of Sexuality*.
28. Julia Kristeva talking at the Institute of Contemporary Art, London, Feb. 1984.

OUVRAGES THÉORIQUES

Robert Darnton: la Fin des Lumières. Le mesmérisme et la Révolution, tr. fr. Marie-Alyx Revellat, Paris, Perrin ("Pour l'Histoire"), 1984, 228 p., ill. hors-texte n. et b. (*Mesmerism and the End of Enlightenment in France*, Cambridge, Harvard University Press, 1968).

Robert Darnton: The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History, New York, Basic Books, 1984, 298 p., ill. n. et b.

"En février 1778, Franz Antoine Mesmer arrive à Paris et expose sa théorie: l'univers baigne dans un fluide ultra-fin qui pénètre et enveloppe tous les corps. En réalité, Mesmer n'a jamais vu ce fluide mais il conclut de ses découvertes qu'il doit être un agent d'attraction puissant car les planètes ne pourraient s'attirer dans le vide. Selon lui, ce fluide est source de phénomènes tels que la chaleur, la lumière, l'électricité et le magnétisme mais c'est son application à la médecine dont il fait valoir l'importance." (*la Fin des Lumières*, p. 18) De toute évidence, le mesmérisme (ou magnétisme animal) est une fausse science, mais il "mérite d'être exhumé de son coin d'histoire oublié car il montre comment les idées politiques abstraites prennent vie dans la France des années 1780, comment les affaires les moins suspectes peuvent être déformées pour servir à la mise en accusation de l'Ancien Régime et comment ce régime a perdu l'allégeance de certains des hommes les plus influents de la décennie". (p. 133) Robert Darnton, dont c'est ici le premier livre (et le dernier à être traduit en français — cf. *Parachute* 32), s'applique non seulement à montrer en quoi les idées exposées par la tendance radicale du mouvement mesmérisme (Bergasse, Brissot, La Fayette, Marat, etc.) s'apparentent à celles de Rousseau et des révolutionnaires de 1787-1789, mais suit aussi leur transformation (et leur persistance) jusque dans les oeuvres des écrivains du XIX^e siècle, de Balzac à Gauthier et Hugo.

The Great Cat Massacre pose toujours la question, centrale pour Darnton, de la circulation des idées. "Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose" (chapitre I) ne pouvait être plus explicite: "Cultural currents intermingled, moving up as well as down, while passing through different media and connecting groups as far apart as peasants and salon sophisticates. / Those groups did not inhabit completely separate mental worlds. They had a great deal in common — first and foremost, a common stock of tales." (p. 63) De Bakhtine à Ginzburg, l'histoire nous aura au moins enseigné que les cultures ne sont pas des mondes clos, et c'est l'un des mérites du livre de Darnton que de nous le rappeler relativement à la montée du radicalisme prérévolutionnaire.

L'exposé est remarquable, toujours savant, et jamais doctoral. "A Police Inspector Sorts His Files: The Anatomy of the Republic of Letters" (chapitre 4), par exemple, retrace la formation de la figure de l'*Intellectuel*. "By watching the police watch the likes of Diderot, one can see the dim figure of the intellectual take on a perceptible shape and emerge as a force to be reckoned with in early modern France.", conclut Darnton.

Enfin, on pourra toujours mesurer l'étendue de l'enquête en notant la diversité des épisodes culturels retenus: "Workers Revolt: The Great Cat Massacre of the Rue Saint-Séverin" (chap. 2), "A Bourgeois Puts His World in Order: The City as a Text" (chap. 3), "Philosophers Trim the Tree of Knowledge: The Epistemological Strategy of the *Encyclopédie*" (chap. 6) et, enfin, "Readers Respond to Rousseau: The Fabrication of Romantic Sensitivity" (chap. 6).

J'ajoute, en conclusion (— et faute d'un commentaire détaillé de chacun des épisodes), que cette enquête est le résultat de la rencontre entre l'histoire et l'ethnologie: "Where the historian of ideas traces the filiation of formal thought from philosopher to philosopher, the ethnographic historian studies the way ordinary people made sense of the world. He attempts to uncover their cosmology, to show how they organized reality in their minds and expressed it in their behavior. He does not try to make a philosopher out of the man in the street but to see how street life called for a strategy. Operating at ground level, ordinary people can learn to be "street smart" — and they can be as intelligent in their fashion as philosophers. But instead of deriving logical propositions, they think with things, or with anything else that their culture makes available to them, such as stories or ceremonies." (p. 3-4) Le résultat est étonnant, rien de moins.

Nicolas Grimaldi: l'Art ou la feinte passion. Essai sur l'expérience esthétique, Paris, Presses Universitaires de France ("Epiméthée"), 1983, 304 p.

L'essai de M. Grimaldi reprend, ni plus ni moins, l'idée de Kant selon laquelle le jugement esthétique est désintéressé. Et donc, comme il se doit, cet essai est consacré en grande partie à l'expérience de la nature (et du réel) dans les oeuvres d'art. Cette expérience et ce concept sont reconstruits à travers l'expérience d'oeuvres particulières (la *Recherche* de Proust, la peinture Hollandaise ou la musique), mais une part importante est faite aux théories qui, de Diderot à Hegel et Gombrich, ont cherché à comprendre le statut paradoxal de l'oeuvre d'art. Dans les termes (généralement académiques) de M. Grimaldi: "Si, comme nous le pensons, toute passion naît et s'entretient de quelque secret consentement, tout passionné est un joueur pris à son propre jeu. Comme nos passions, nous ne subissons nos émotions esthétiques qu'autant que nous les créons et les entretenons: *l'art est une feinte passion*." (p. 276)

Claude Lévi-Strauss: Paroles données, Paris, Plon, 1984, 288 p.

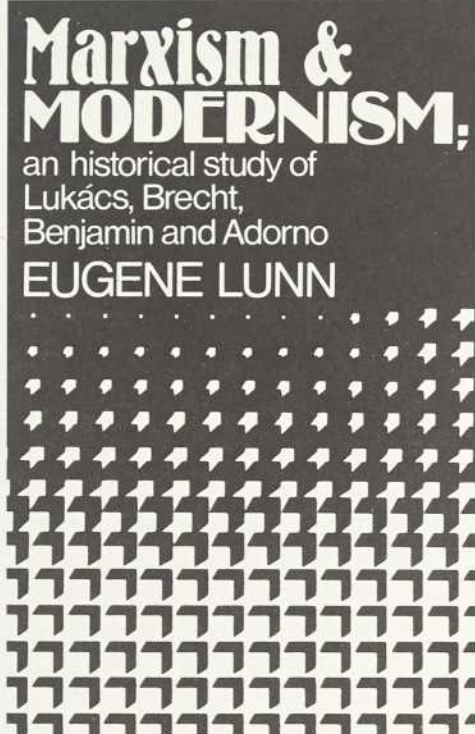
En nous donnant à lire le résumé des cours professés à l'École pratique des hautes études (1951-1960) et, par la suite, au Collège de France (1959-1982), c'est un peu comme si Lévi-Strauss nous plaçait devant le mode d'emploi d'une oeuvre achevée.

Cette impression, plus généralement produite par les manuels d'initiation à la cuisine que par les livres d'anthropologie, est d'ailleurs renforcée par la préface. La mayonnaise ne risque pas de tourner, Lévi-Strauss s'en assure: "Là aussi, d'ailleurs, plusieurs cours préludèrent à des textes écrits. Celui sur "La visite des âmes" (1951-1952) a inspiré le chapitre XXIII de *Tristes Tropiques*; ceux de 1954-1955: "Rapports entre la mythologie et le rituel", et de 1959-1960: "La chasse rituelle aux aigles", les chapitres I et II de *la Pensée sauvage*." (p. 14)

Bien sûr, l'ironie ne saurait rien enlever de richesse à l'oeuvre de Lévi-Strauss et, faut le dire, le lecteur attentif (et initié) pourra en retracer les développements. Mais le texte de ces *résumés* est, comme on pouvait s'y attendre, un peu squelettique. Car si la structure (sic) y est, le reste manque. Et on ferait donc mieux de lire le reste, à commencer par *Tristes Tropiques* (repris en poche, comme l'ont aussi été, ou le seront éventuellement, les titres de la collection "Terre Humaine").

Eugene Lunn: Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno, Berkeley, The University of California Press, 1982, 336 p.

Prenez d'abord note. *Aesthetics and Politics. Debates between Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno* (London, New Left Books, 1977) nous avait déjà fourni l'essentiel des textes (et du contexte) du débat qui, en particulier dans les années trente, avait opposé les représentants les plus éminents de l'esthétique allemande. Ce débat, on s'en souviendra, avait eu lieu autour de l'expressionnisme et, plus généralement, sur les rapports entre marxisme et modernisme (ou, encore plus généralement, entre les avant-gardes politiques et les avant-gardes artistiques). Depuis, surtout après la re-découverte des *néo-marxismes* allemands, en Europe comme aux U.S.A., plusieurs études critiques (ou simplement historiques) ont été publiées sur chacun des philosophes qui ont pris part au débat (voir l'excellente "Bibliography" in *Marxism and Modernism*, p. 289-322).



Eugene Lunn, dont l'essai "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: the Brecht-Lukács Debate" (in *New German Critique* 3, Fall 1974) annonçait déjà **Marxism and Modernism**, nous offre ici la première étude exhaustive des tendances qui ont le plus fortement marqué l'esthétique et la critique d'art contemporaines. Bien sûr, on pourra toujours reprocher à Mr. Lunn l'exclusion de Bloch, ou encore déplorer que l'influence exercée par la poésie et la philosophie de l'idéalisme allemand n'ait pas suffisamment été prise en considération.

Marxism and Modernism n'est donc pas, comme on aurait pu s'y attendre, la reconstruction patiente (ou l'exposé systématique) d'arguments philosophiques. Cette entreprise, d'autres s'y étaient déjà engagés (avec plus ou moins de succès), alors que personne ne s'était encore donné pour tâche de décrire les liens historiques qui, au début du siècle, se sont établis entre les mouvements artistiques (expressionnisme, symbolisme, surréalisme, etc.) et l'esthétique philosophique "marxisante" (Brecht inclus). Or, ces liens sont certes déterminants, mais n'expliquent pas à eux seuls les positions divergentes: "I have analyzed the work of these four complex figures in other ways besides concentrating on their differing relations to modernism. Another approach has been the delineation of contrasting strands of the Marxian heritage which each reworked. (...) I have also studied the response of the four writers to historical developments of the inter-war years, especially the crisis of liberal capitalism and the emergence of facism and Stalinism." (p. 287)

À l'époque où Benjamin est l'une des figures les plus souvent citées par la critique d'art, on ne saurait faire autrement que de recommander la lecture de **Marxism and Modernism**. Autant le dire maintenant,

sans réserves, le livre de Mr. Lunn est seulement comparable aux meilleures études d'histoire des idées et, quoique son champ soit plus restreint, le résultat rappelle les travaux de Martin Jay sur l'École de Francfort et ceux de Carl Schorske sur Vienne. Et c'est tout dire.

Jean-François Lyotard: The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Eng. trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Foreword by Fredric Jameson, Minneapolis, University of Minnesota Press ("Theory and History of Literature", Vol. 10), 1984, 111 p.

Commenting on a recent anthology of essays on postmodern culture (cf. *Parachute* 34), I had brought attention to the fact that while publishing Habermas' controversial essay: "Modernity — An Incomplete Project," the editor had not seen fit to translate Lyotard's response, as at least one could have expected. "Answering the Question: What is Postmodernism" has now been rightly published in a translation by Régis Durand as an "Appendix" to the book now under review, and so the debate over *postmodernism* (which is also a debate over *modernism*) can now take place on philosophical grounds. Recently published books by Habermas and Lyotard (cf. Richard Rorty: "Habermas, Lyotard et la postmodernité", *Critique* 442, mars 1984; p. 181-197), as well as essays in response to the inquiry set up by *Le Monde* (July 1 and August 5, 1984), strongly suggest that this debate has not lost its potential salutary effects (even if Habermas seems reluctant to fully engage in it).

As for **The Postmodern Condition** it is only, as its title indicates, "a report on knowledge", not a philosopher's book (I am referring to a distinction introduced by Lyotard in *Le différend*). Lyotard's argument rests upon a definition of *postmodern* "as incredulity toward metanarratives" (p. xxiv), which simply means that those narratives (namely science) which were used to legitimize ethico-political ends are now in a state of crisis. These metanarratives are essentially *modern*, and so the word is used "to designate any science that legitimates itself with reference to a metadiscourse of this kind making an explicit appeal to some grand narrative, such as the dialectics of Spirit, the hermeneutics of meaning, the emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth". (p. xxiii)

The Postmodern Condition exemplifies its point by borrowing from a wide range of cultural productions but, in Lyotard's view, the transformations which brought about "the obsolescence of the metanarrative apparatus of legitimation", and which occurred mostly in the late nineteenth century, do not in the least make his argument historical. "What is Postmodernism?" could not be more explicit: "It seems to me that the essay (Montaigne) is postmodern, while the fragment (*The Aethaenium*) is modern." (p. 81) Not all things occurring today are postmodern, and so Lyotard's book should have purgative effects on even the most serious art criticism being written here and elsewhere. **The Postmodern Condition** should be greeted as the single most comprehensive book on the subject.

Jean-François Lyotard: le Différend, Paris, Minuit ("Critique"), 1983, 280 p.

Ruth Francken, Jean-François Lyotard: l'Histoire de Ruth, Talence, Le Castor Astral ("Le Mot et la Forme"), 1983, 80 p., ill. n. et b.

Jean-François Lyotard: Tombeau de l'intellectuel et autres papiers, Paris, Galilée ("Débats"), 1984, 96 p.

Je commence par **l'Histoire de Ruth**, un petit texte daté de juillet 1983, le seul qui soit le commentaire d'oeuvres d'art. **Le Différend**, lui, est au moins en partie le commentaire d'oeuvres, mais ces autres oeuvres sont du genre *philosophique*. **Le Tombeau**, sur lequel on ne reviendra pas ici, réunit sept textes circonstanciels sur les intellectuels, les politiques culturelles, les nouvelles technologies, Wittgenstein, etc. Joint à *la Condition postmoderne* (voir ci-contre), ces trois textes constituent un programme philosophique,

si tant est que philosopher est encore possible aujourd'hui.

L'histoire de Ruth. Ruth, c'est Ruth Francken, celle, on s'en souviendra, à qui Herbert Read avait écrit *A Letter to a Young Painter* (1962). Lyotard retrace, souvent par filiations, le parcours qui fait passer aux dernières oeuvres, en particulier la série des *Mirrorical Return* (1977-1983), ces portraits fragmentés en forme de triptyque. "Dans le XX^e siècle et demi, écrit Lyotard, les peintres sont bien plus intéressés par le temps que par l'espace, par l'histoire que par la nature. (...) Ce qui marque ce petit siècle, le demi-siècle, c'est que la peinture n'a pas grand chose à faire avec le visible et beaucoup avec le passé et le futur, la mémoire et le possible, la reconnaissance et le dépaysement." (p. 23-24) Voilà pour **l'Histoire de Ruth**.

Jean-François Lyotard

Tombeau de l'intellectuel et autres papiers

galilée



Le Différend est ailleurs. C'est que, dit-il, c'est "mon livre de philosophie". Le problème n'est pas spécifiquement kantien, mais "Kant et Wittgenstein (sont) bons guides": "Étant donné 1° l'impossibilité d'éviter les conflits (l'impossibilité de l'indifférence), 2° l'absence d'un genre de discours universel pour les régler ou si l'on préfère la nécessité que le juge soit partie, trouver, sinon ce qui peut légitimer le jugement (le 'bon' enchaînement), du moins comment sauver l'honneur de penser." (p. 10) Du problème, Lyotard nous avait déjà fourni les données essentielles, en particulier dans "Discussions, ou phrasier 'après Auschwitz'" (in *Les fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1981), mais **le Différend** ("J'aimerais appeler *différend* le cas où le plaignant est dépouillé des moyens d'argumenter et devient de ce fait une victime." — p. 24) lui donne une dimension plus importante. Et cette importance n'est pas indépendante du fait que Lyotard prenne ici la contrepartie de l'argument soutenu par Habermas à partir de la philosophie de Kant. C'est que, pour Lyotard, le problème n'est justement pas d'expliquer "où la conscience objectivante, l'attitude morale et la puissance du jugement esthétique trouvent l'unité de leur processus logique" (Jürgen Habermas: "Remettre le mobile en mouvement", *Le Monde*, op. cit., p. XIII). Au contraire, il n'y a pas de règle qui s'applique indifféremment à tous les régimes de phrases. Preuve qu'une autre lecture de Kant est possible.

On n'aura pas tout dit, loin de là, et même pas tout dit du plus urgent. Tout dire, on n'y arrive jamais. Mais on aura au moins, peut-être, laissé entrevoir une urgence: celle de lire Lyotard. C'est là que se joue la philosophie. Là, chez Vincent Descombes, et chez quelques autres. L'art et la théorie de l'art ne sont pas loin derrière.

Jean-Jacques Nattiez: Proust musicien, Paris, Christian Bourgois, 1984, 184 p.

On a beaucoup écrit sur Proust, beaucoup aussi sur l'expérience proustienne de la musique. En fait, et le *Proust* de J.M. Cocking (Cambridge University Press, 1982) est là pour nous le rappeler, on a beaucoup écrit sur Proust et à peu près tout (et rien): *Proust et la peinture*, *Proust et la psychanalyse*, *Proust et la religion*, *Proust et la sémiotique* et, bien entendu, *Proust et la musique*. C'est pour dire la tâche qui attendait Jean-Jacques Nattiez.

L'introduction est donc, comme elle se devait de l'être, une reconstruction du problème: "Si la critique littéraire traditionnelle avait le défaut de reposer implicitement sur un modèle mimétique trop simple, le retour moderne de la perspective historique permet de définir ce que nous aimerions appeler un *espace poïétique*, c'est-à-dire l'horizon à partir duquel l'artiste, l'écrivain ou le philosophe élaborent leur propre conception du monde, leurs propres idées, leur propre style." (p. 23)

Posé autrement, le problème est donc d'arriver à déterminer le *modèle* dont s'est inspiré Proust pour la description des oeuvres d'art imaginaires contenues dans *À la recherche du temps perdu*. Contrairement à celles de l'écrivain Bergotte ou du peintre Alstir, remarque Mr. Nattiez, "les oeuvres de Vinteuil — Sonate et Septuor — traversent toute la *Recherche*, avec quelques grands 'morceaux' substantiels et des allusions fragmentaires" et, "par elle-même, cette simple liste commande le contenu et la méthode de la présente étude." (p. 25)

Les oeuvres (imaginaires) de Vinteuil ne sont jamais tout à fait assimilables à celles (réelles) des compositeurs (également réels) auxquelles Proust les compare, et cette "syntaxe de l'allusion" (p. 141) a toujours mis en échec les tentatives de ceux qui ont voulu la réduire à une simple description.

"... le modèle du sujet fondamental de la Recherche: la quête de l'absolu par l'oeuvre d'art" (p. 56-57), Proust l'a trouvé chez Wagner. "Chez Proust, poursuit Mr. Nattiez, la quête de l'absolu artistique passe par trois stades" (p. 73), auxquels "correspondent trois modalités de la perception musicale proustienne" (p. 73-74). Pour le reste, Mr. Nattiez renvoie à une esthétique, celle de Schopenhauer, à laquelle Proust emprunte "la trame narrative de la fonction de la musique dans le roman" (p. 165) ou, plus simplement, le modèle de la hiérarchie des arts ("C'est la même idée qu'on retrouve chez Proust: la musique y est traitée comme le modèle idéal et utopique de la littérature.", *idem*.)

Je termine par une suggestion, qui est aussi une critique. "Le retour moderne de la perspective historique" (*bis*) présente certes des avantages (le livre de Mr. Nattiez en est la preuve), mais on a du mal à croire que le *modèle* puisse être aussi localisé et, à plus forte raison, localisé en Allemagne. En France, par exemple, Debussy (les écrits, pas seulement la musique) pourrait bien ne pas être étranger aux questions soulevées par Mr. Nattiez à propos de Proust, en particulier à celles qui ont comme enjeu l'histoire de la musique et la hiérarchie des arts. Mais, j'en conviens, c'eût été écrire un tout autre livre.

Michael Podro: The Critical Historians of Art, New Haven, Yale University Press, 1982, 260 p., ill. n. et b.

La parution récente des essais, jusqu'alors inédits en traduction française, de Riegl (*Le Culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984) et de Panofsky (*Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Idées/Gallimard, 1983) semble être l'occasion appropriée de rappeler l'importance historique de l'histoire critique de l'art.

Riegl et Panofsky, comme leurs contemporains Wölfflin et Warburg, ont soutenu la thèse selon laquelle les objets d'art ne sont pas seulement des produits déterminés par des règles qui leur sont propres, mais à la

fois les produits de ces règles (spécifiques) et de règles (sociales et culturelles) qui leur sont données de l'extérieur. La thèse centrale est, comme l'écrit Michael Podro, tributaire de la philosophie critique de Kant: "For these writers the Kantian opposition between human freedom and the constraints imposed by the material world is, in various ways, central." (p. xxi — c'est moi qui souligne.) L'une de ces manières, poursuit Mr. Podro, consiste à transformer l'héritage kantien en faisant intervenir le concept hégélien de la *subjectivité*: "Riegl distinguished between those compositions in which the depiction is bound together by its internal dramatic relations, and those in which the presence of someone outside the painting, the spectator, is assumed in order to give the work coherence." (p. 24)

L'analyse des divers courants qui ont traversé la tradition inaugurée par Kant suggère que cette tradition ne s'est pas éteinte avec le dernier des historiens critiques de l'art (en 1927, Panofsky publie *la Perspective comme "forme symbolique"*, et c'est à cette date que s'arrête l'étude de Mr. Podro), mais qu'elle s'est prolongée jusque dans les écrits de Clement Greenberg et Michael Fried.

Hors de toute attente, *The Critical Historians of Art* s'est admirablement acquitté de la tâche qui consistait à nous rendre familière cette tradition et, par ailleurs, à nous introduire auprès de ses représentants les moins connus (Schnaase, Semper, etc.). Souligner que Konrad Fiedler n'occupe pas la place qui lui revient de droit ne devrait pas détourner les lecteurs d'une lecture essentielle à tous ceux qui, pour les raisons qu'on voudra évoquer, s'intéressent de près ou de loin à l'histoire et à la théorie de l'art.



Jacques Thuillier: Peut-on parler d'une peinture "pompière"? Paris, Presses Universitaires de France ("Essais et conférences du Collège de France"), 1984, 72 p., ill. hors-texte n. et b.

En ce moment précis où les académismes refont surface, en particulier à travers les expositions récentes consacrées aux maîtres du XIX^e siècle, il n'est peut-être pas inutile de suivre les différents stades de la défense. L'accusation est bien connue, mais les arguments de ceux qui se sont faits les promoteurs de l'exotisme et de l'exorcisme le sont moins.

Je ne reviendrai pas sur le dossier présenté par la revue *le Débat* ("La peinture du XIX^e siècle et nous", 10, mars 1981, Paris, Gallimard), pas plus que je ne m'attarderai à montrer la vacuité de l'exposition (et du catalogue) Bouguereau. C'est qu'il faut aller au plus pressant.

Bien sûr, Jacques Thuillier (et les autres) ont eu raison de dénoncer les mythes qui ont entouré l'avant-garde mais, *fait* à souligner, ils n'ont pas été les seuls à le

faire. À cet égard, l'article de Benjamin H.D. Buchloh: "Beuys: The Twilight of the Idol" (*Artforum*, January 1980) est un bon exemple d'une critique qui ne sert pas les intérêts néo-conservateurs (et quelquefois franchement réactionnaires) de certaines directions de musées... Preuve aussi que les critiques et les historiens d'art n'ont pas attendu les pompiers et leurs engins "modernes" pour éteindre le feu entretenu par un marché (celui de l'art, évidemment) qui se consume par consommation.

À défaut de l'avoir entendue, vous pouvez maintenant lire le texte de la "Conférence d'intérêt public" prononcée par le Professeur Thuillier, le 27 mars 1980, au Collège de France. Ce texte présente l'avantage, non négligeable, de réunir en un résumé clair tous les arguments en faveur d'une réévaluation de l'art du XIX^e siècle. Cette lecture vous aura au moins dispensé d'une triste obligation, celle d'avoir à lire le nombre croissant des thèses qui prétendent justifier la nécessité de l'entreprise autrement que par un intérêt sociologique. Du reste, comme toujours, il semble que le marché s'en soit déjà chargé.

Ludwig Wittgenstein: Remarques sur les couleurs, tr. fr. Gérard Granel, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1983, 126 p. (Éditions T.E.R., Bramepan, 32120 Mauvezin, France).

En 1950 et 1951, durant les deux dernières années de sa vie, Wittgenstein travaille à des notes sur la logique des concepts de couleur. G.E.M. Anscombe, l'éditeur des *Bemerkungen über die Farben*, avait choisi la présentation bilingue (texte allemand, traduction anglaise en regard) pour la première édition de ces notes (Basil Blackwell et University of California Press, 1977). L'édition française reprend le texte allemand établi par Anscombe et, en regard de l'original, publie la traduction de Gérard Granel.

Mis à part les quelques bizarreries qui se sont glissées dans le texte français (*farbenblinden*, allemand pour *daltonien*, est traduit littéralement par *aveugle aux couleurs*), ce travail est remarquable, surtout qu'il ne présente pas un cas isolé; en effet, les Éditions T.E.R. ont déjà publié une traduction des *Notes sur l'expérience privée et les sense data* et, pour septembre, annoncent la parution d'une traduction des *Remarques mêlées*, tous les deux de Wittgenstein.

À noter, enfin, que le texte de Wittgenstein est suivi d'une longue postface d'Elisabeth Rigal ("Le vu, le peint et le parlé", p. 73-120).

MONOGRAPHIES ET CATALOGUES

Laurie Anderson. Works From 1969 to 1983, Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania (October 15 - December 4, 1983), Philadelphia, 1983, 96 p., ill., n. et b.

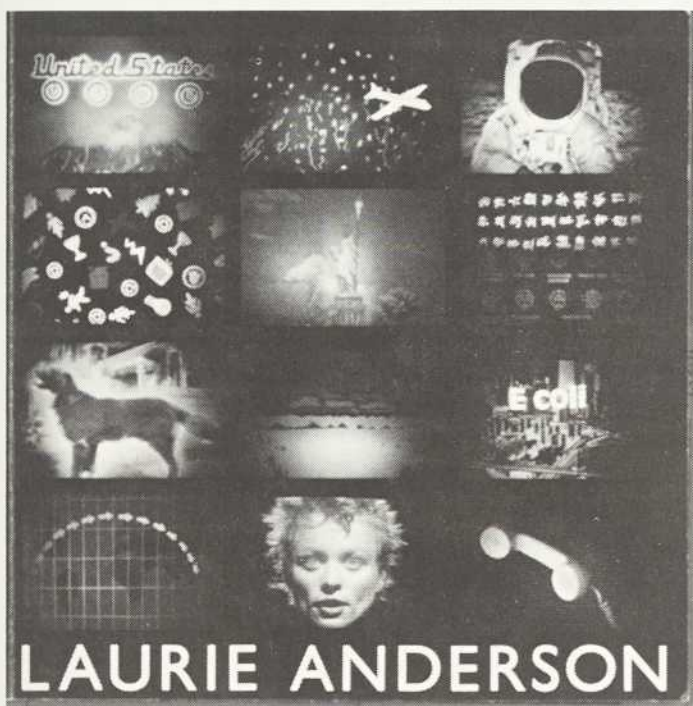
Laurie Anderson: United States, New York, Harper & Row, 1984, 232 p., ill. n. et b. et c.

Non, ce n'est peut-être pas évident, *United States* n'est pas un autre guide touristique, et ceux qui le liront n'y trouveront pas d'informations sur les hôtels quatre étoiles et les restaurants à la mode. *United States* est bien sûr une *performance*, dont la première mondiale a eu lieu au Brooklyn Academy of Music en février 1983, et le livre reproduit le texte et un choix de photographies de cette même *performance*. Preuve, s'il en fallait une, que le travail de Laurie Anderson a rejoint un public plus large, mais aussi plus hétérogène, que celui des galeries et des musées (voir "Situation Esthetics", *Artforum*, January 1980, p. 22-23), en particulier à travers ses enregistrements récents

(*Big Science* et *Mister Heartbreak* ont été enregistrés sur étiquette Warner).

L'exposition organisée par l'Institute of Contemporary Art, comme le catalogue qui l'accompagne (l'exposition a voyagé dans les États de Californie, du Texas et de New York), sont là pour infirmer un vieux préjugé: les avant-gardes ne sont pas nécessairement, et toujours, frappées d'ostracisme (et l'inverse n'est pas moins vrai).

Quatre critiques ont contribué au texte du catalogue. Craig Owens révisé son commentaire de *Americans on the Move* (October 13, 1980) et montre en quoi "this analysis now strikes me as a case of gross critical negligence". ("Sex and Language: In Between", p. 48 sq.) Ben Lifson ("Talking Pictures", p. 32 sq.) et John Rockwell ("Laurie Anderson's Music", p. 56 sq.) s'interrogent respectivement sur les usages de la photographie et de la musique dans les oeuvres (anciennes et récentes) de Laurie Anderson. Janet Kardon, directrice de l'Institut et conservateur de l'exposition, retrace chronologiquement et thématiquement les différentes étapes de l'oeuvre ("Laurie Anderson: A Synesthetic Journey", p. 6 sq.). Une chronologie et une bibliographie exhaustives complètent le catalogue.



Hölderlin: Hymnes, Elégies et autres poèmes, tr. fr. Armel Guerne, suivi de Parataxe par T.W. Adorno, tr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion ("GF"), 1983, 251 p.

J'en note la parution, au passage, pas tant pour Hölderlin que pour l'essai que lui consacre Adorno, quoique l'un n'aille pas sans l'autre. *Parataxe* (1964) est une réponse à la lecture heideggerienne de Hölderlin: "C'est l'obscur de ces poèmes, et non ce qui est pensé en eux, qui rend nécessaire le recours à la philosophie. (...) Les poèmes et la philosophie ont la même finalité: le contenu de vérité. C'est à lui que mène cette contradiction: que toute oeuvre exige d'être comprise uniquement à partir d'elle-même, et qu'aucune ne peut l'être." (p. 136-137)

Cette édition, on la doit aux soins attentifs de Philippe Lacoue-Labarthe (— qui s'est chargé de l'introduction, de la chronologie, de la bibliographie et des notes), et c'est à lui également qu'on doit d'avoir rassemblé les pièces du dossier "la Traduction de Hölderlin" (p. 181 sq.), dans lequel on a été réunies cinq traductions de l'Élégie "Brot und Wein" (celles de Gustave Roud, Geneviève Bianquis, Robert Rovini, Jean-Pierre Faye et, enfin, Philippe Lacoue-Labarthe). La réception d'une oeuvre n'est pas seulement manifeste dans les commentaires qu'on lui consacre, mais aussi dans les traductions qui, depuis 1942, lui ont servi de voix. La note sur Kafka (*infra*) va dans le même sens.

Le Siècle de Kafka, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, 296 p., ill. n. et b.

Franz Kafka: le Procès, tr. fr. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Presses Pocket, 1983, 288 p.

Franz Kafka: le Procès, tr. fr. Bernard Lortholary, Paris, Flammarion ("GF"), 1983, 314 p.

Le 3 juin 1924, Kafka meurt au sanatorium de Kierling, près de Vienne, atteint de tuberculose. Cinquante ans après la mort de l'écrivain, et suivant les dispositions de la loi concernant la propriété littéraire, l'oeuvre a fait son entrée dans le *domaine public*, ce qui nous vaut deux nouvelles traductions de son récit le plus (mal) connu. *Le Procès* (1925) avait été traduit pour la première fois en 1933 par Alexandre Vialatte (coll. "Folio"), et cette traduction n'avait jamais été ni reprise ni corrigée et ce, malgré le travail (et les intentions) de Claude David, l'éditeur français des *Oeuvres complètes* (Gallimard, "La Pléiade"). Voilà que c'est fait, et bien fait, par deux des meilleurs germanistes français.

Le Siècle de Kafka s'ouvre sur une épigraphe de Walter Benjamin: "... Pour manquer fondamentalement les écrits de Kafka, on peut suivre deux voies. L'une est l'interprétation naturelle, l'autre l'interprétation surnaturelle; de la même façon les deux — la psychanalytique comme la théologique — passent à côté de l'essentiel." Avec Kafka, en effet, la question du commentaire reste entière, et **le Siècle de Kafka** lui rend toute sa dimension. Allons à l'essentiel: les trois quarts de l'ouvrage s'efforcent de reconstituer chronologiquement les différentes étapes qui ont marqué la réception de l'oeuvre (à noter que plus de vingt commentateurs, de Brod à Handke, sont représentés par de larges extraits). Problème complexe, celui de cette réception, pas tant d'ailleurs à cause des origines de Kafka (voir "Allemand, Tchèque ou Juif?", chapitre 1), mais surtout aux intérêts (ou philosophies) qui s'y rencontrent. Des textes (tous inédits) de Jorge Luis Borges, Marthe Robert, Elie Wiesel, Jean Starobinski, Félix Guattari, Pierre Bourdieu et Wolf Kittler, rien de moins, comptent pour l'autre quart de l'ouvrage.

Kafka est né en 1883, un 3 juillet, il y a de ça un siècle: **le Siècle Kafka**. Et Yasha David, qui a conçu et réalisé l'ouvrage avec la collaboration de Jean-Pierre Morel, lui aura rendu un bel hommage. **Le Siècle de Kafka** devrait s'attirer l'attention de tous les lecteurs de Kafka, pas seulement des spécialistes. C'est du moins ce qu'on lui souhaite.

Via New York, Musée d'art contemporain (8 mai - 24 juin 1984), Montréal, 1984, 44 p., ill. n. et b. et c.

La controverse qui a entouré **Via New York**, l'exposition qui voulait "donner un aperçu des coulisses de la petite et de la grande Histoire de l'art actuel" (André Ménard: "Avant-propos"), n'a pas produit les résultats escomptés. Le libellé de la pétition était pourtant explicite sur les questions en litige (voir ci-contre, p. 74).

Reprenons donc questions et réponses. D'une part, à la question de l'absence des femmes, la direction du Musée répond ironiquement que "le but de **Via New York** n'était certes pas de constituer des statistiques sur le sexe des artistes à l'instar de la vieille querelle sur le sexe des anges". Non, poursuit la direction en citant le catalogue, le but déclaré de l'exposition était plutôt de présenter "l'art international tel que vu, véhiculé et marchandé à partir de New York, cette mégalopole de l'art contemporain". La faiblesse de l'argument décourage même (presque) d'avoir à y répondre.

Un exemple suffira. *The New York Times Magazine* (July 22, 1984, p. 16 sq.) consacrait récemment un long article, et sa première page, à Susan Rothenberg. Susan Rothenberg, on le savait déjà, vit à New York, travaille à New York et expose à New York. Susan Rothenberg a d'ailleurs participé à la Biennale de Venise (1980) et le Los Angeles County Museum a monté une exposition de ses oeuvres (actuellement en tournée aux États-Unis, l'exposition sera montrée, en novembre, à la Tate Gallery de Londres). Susan Rothenberg a même été la seule femme sélectionnée pour *Zeitgeist* et, la même année, le Stedelijk lui consacrait une

exposition. De *Zeitgeist*, comme de la participation de Susan Rothenberg, Robert Hughes a pu écrire: "There was also a blatant sexual bias. Out of forty-six artists selected by Joachimides and Rosenthal, one was a woman; and that woman, Susan Rothenberg, was represented, to her indignation, with old work." ("There's No Geist Like the Zeitgeist", in *The New York Review of Books*, October 27, 1983; p. 63 — c'est moi qui souligne). J'ajoute que Susan Rothenberg fait même dans la "nouvelle figuration", *publiquement* au moins depuis l'exposition *New Image Painting* (Whitney Museum, 1978), mais qu'elle ne peignait alors que des chevaux, pas des anges (ni des angelots). Susan Rothenberg remplissait donc toutes les conditions nécessaires édictées par les conservateurs de **Via New York**. Elle n'était pas la seule, évidemment, et la liste pourrait s'allonger au point de devenir incriminante. À croire que les signataires d'une autre lettre-pétition (*Le Devoir*, 4 juin 1984), à laquelle la direction du Musée a préféré ne pas répondre, avaient raison d'écrire: "Malheureusement, les femmes artistes en ont un (sexe) et votre exposition confirme que ce n'est pas le bon pour accéder aux plus hautes sphères de l'art contemporain." Passons.

Le litige ne se règle pas une fois débattue la question du préjugé sexuel. C'est que la sélection a aussi favorisé les artistes d'un nombre limité de galeries new-yorkaises: "New York, avec son réseau de galeries toujours aux aguets, s'en est fait un écho permanent, vivant, qui continue d'évoluer au fil des mois, en déplaçant ses accents ou en introduisant de nouvelles figures. C'est cet écho, transité par New York, dont nous avons fait le sujet de cette exposition." (France Gascon: "Présentation") À toutes fins pratiques, l'exposition était donc devenue quelque chose comme l'écho de l'écho de la "vitalité exceptionnelle (qui) règne autour de la peinture". (F. Gascon), et pas seulement un aperçu critique "des coulisses de la petite et de la grande Histoire de l'art actuel" (A. Ménard). Je n'invente rien: "... aucune oeuvre majeure des principaux représentants de ces mouvements n'avait encore été présentée à Montréal. Il était plus que temps que les Montréalais aient droit à autre chose qu'à des reproductions dans les revues d'art, américaines pour la plupart." (A. Ménard, F. Gascon)

De deux choses, l'une: ou bien l'exposition est l'indice (à la hausse) de la vitalité d'une forme d'art (la peinture) et, plus particulièrement, de l'hégémonie de certains mouvements (expressionnistes, etc.); ou bien l'exposition expose les dessous d'un marché et, par conséquent, montre les effets normatifs et régulateurs des mécanismes de ce marché sur la production et la réception des oeuvres. Faute d'avoir pris position pour l'une ou l'autre choses, **Via New York** s'est trouvé à rater les deux.

Reste qu'on aurait pu imaginer pire, même si le genre de critique dont fait état le catalogue (et seulement lui) est seulement, comme la mode qu'elle a semblé vouloir dénoncer, une critique "de bon ton dans une société déterminée". Là où le lecteur s'attendait à une sociologie, il n'a eu droit qu'à une visite guidée...

Ne pas ajouter que les questions soulevées ne s'adressent pas en propre, ou exclusivement, aux conservateurs de **Via New York** serait injuste. (Les initiatives des deux dernières années, malgré les lacunes évidentes, méritent d'ailleurs nos encouragements.) Le MOMA, des événements récents nous le rappellent ("Protest at the Modern For More Women's Art", *The New York Times*, June 15, 1984), n'a pas toujours été irréprochable et, sophisme pour sophisme, celui du MAC n'a rien à envier (sic) à celui du MOMA: "Women (the curatorial staff is made up of 190 women and 104 men) are making a lot of these decisions, not just men." (*id.*)

Cette dernière remarque n'enlève rien à celles qui précèdent, mais dispense le MAC d'avoir à porter seul le poids du monde.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Desire, London, Institute of Contemporary Arts ("ICA Documents"), 1984, 40 p., ill. n. et b.

Desire est le premier titre d'une nouvelle collection dont le but principal est de rendre accessible le texte des conférences données au ICA. La première série de conférences publiques a eu lieu en novembre 1983 et, centrées sur la question du désir, elle regroupait Toril Moi, John Forrester (dont Gallimard vient de publier, en traduction, *Le langage aux origines de la psychanalyse*), Ricardo Steiner, Rosemary Gordon, Julia Kristeva, Rosalind Coward (le texte d'une entrevue avec Kristeva), Kathy Myers et, bien entendu, les Laura Mulvey, Mary Kelly et Victor Burgin.

Le ICA annonce la parution, prévue pour l'automne, d'un deuxième titre: *Culture and the State* ("ICA Documents"). Les conférences et la publication du texte de ces conférences sont des initiatives qui pourraient être avantageusement reprises par d'autres musées. La discussion qui pourrait en résulter ne serait au désavantage de personne, surtout pas de ceux qui pensent toujours qu'avoir des idées (et les défendre) est encore possible. Pour les autres (ceux qui n'y ont pas encore réfléchi, comme ceux qui n'y croient plus), il est peut-être déjà trop tard.

Representations 1-6 (Winter 1983-Spring 1984), Berkeley, University of California Press (UCP, Periodicals Department, 2223 Fulton St., Berkeley, CA 94720).

Rendons d'abord à la note bibliographique la précision qui lui fait partiellement défaut. **Representations** est une revue relativement nouvelle, une revue d'histoire (à première vue au moins) dont les six premiers numéros exposent les résultats des recherches menées par certains des meilleurs historiens (la plupart américains) de l'art, de la littérature et de la politique. Au total, donc, six numéros parus et, en moyenne, six articles par numéro, auxquels on peut associer (entre autres) les noms de Robert Darnton, Denis Hollier, Peter Brown, Jean-Joseph Goux, Thomas Laqueur, Stanley Cavell et Michel de Certeau.

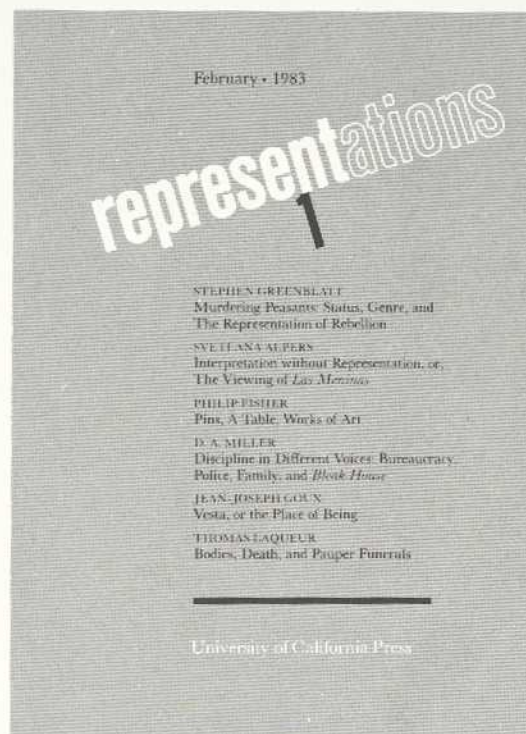
Au sommaire du premier numéro (Winter 1983), un essai de Svetlana Alpers: "Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*". Je le cite, même brièvement, afin de montrer que l'histoire dont il est ici question n'est pas faite uniquement de dates: "Why has this work (by Velazquez) eluded full and satisfactory discussion by art historians? Why should it be that the major study, the most serious and sustained piece of writing on this work in our time, is by Michel Foucault? There is, I shall argue, a structural explanation built into the interpretative procedures of the discipline itself that has made a picture such as *Las Meninas* literally unthinkable under the rubric of art history." (p. 31)

En effet, et pour peu qu'on consente à ces distinctions, **Representations** appartient davantage au genre *théorique* qu'à celui de l'histoire traditionnelle (surtout historiciste), dont elle se dissocie non seulement par le choix des sujets (les pratiques funéraires des classes laborieuses ou l'hystérie masculine provoquée par les pressions politiques, par exemple), que par l'intérêt *philosophique* porté au *discours* (pris au sens où Louis Marin l'entend en nommant *discours* la *Logique de Port-Royal*, les *Pensées* de Pascal ou les tableaux de Poussin).

Tout bien considéré, moins de deux ans après la parution de son premier numéro, **Representations** a publié des articles qui auront déjà profondément modifié la conception d'un champ, celui que les anglo-saxons désignent par histoire des idées, et les chances sont grandes pour que les pratiques qui y ont cours ne soient plus jamais les mêmes.

CIRCA (le Centre d'information, de recherche et de consultation en arts de *Parachute*) est ouvert au public du mardi au vendredi, de 13h30 à 17h00. On peut y consulter un nombre important de catalogues et de revues généralement inaccessibles. Pour information, contacter Roberto Pellegrinuzzi au (514) 842-9805, ou écrire au 4060 St-Laurent, bureau 501, Montréal, Québec, H2W 1Y9.

JEAN PAPINEAU



lettres

Nous publions ici les pièces essentielles du débat sur *Via New York*, l'exposition organisée par le Musée d'art contemporain (8 mai-24 juin). Sur la même exposition, le lecteur se reportera au commentaire de Johanne Lamoureux et Stephen Sarrazin (ici même, p. 49) et à la note de lecture de Jean Papineau (p. 73). N.D.L.R.

Québec, le 21 mai 1984

Monsieur André Ménard et
Madame France Gascon
Conservateurs
Musée d'Art Contemporain

Madame, Monsieur,
Nous tenons à vous féliciter pour l'effort louable que vous venez de fournir en montant l'exposition *Via New York*. Vous nous faites ainsi connaître les artistes "hot" de la "grosse pomme". En plus de nous mettre au courant de la dynamique du marché artistique, vous allez nous éviter le piège du provincialisme qui nous guette et nous menace constamment.

Grâce à vous, nous nous offrons le luxe d'ajouter à notre "aplaventrisme" provincial ce qui est désormais connu sous le nom de "syndrome de Mary Boone". Pour ceux et celles qui l'ignorent, Mary Boone est la directrice d'une galerie new-yorkaise dont l'influence est déterminante dans le choix des artistes qui seront considérés comme signifiants et passeront à l'histoire. Le syndrome de Mary Boone est celui de la femme qui utilise son pouvoir pour renforcer l'ordre patriarcal; il n'y a aucune femme dans l'écurie de madame Boone.

Mais comme ceci se fait au nom de la qualité, tout va très bien. *Via New York* est d'une qualité indubitable; cela va de soi puisque les galeries collaboratrices sont précisément celles qui déterminent le pouvoir suprême de déterminer le nec plus ultra de l'art actuel. C'est bien connu, ni l'art ni la qualité n'ont de sexe. Malheureusement, les femmes artistes en ont un et votre exposition confirme que ce n'est pas le bon pour accéder aux plus hautes sphères de l'art contemporain.

Encore bravo pour *Via New York*, servile apothéose de l'establishment. Après les expositions *Repères* et *Détour, voir ailleurs*, le Musée d'Art Contemporain témoigne une fois de plus d'un sexisme latent et d'une naïveté idéologique qui appartiennent à la "norme".

Nous vous prions d'agréer, Madame, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

Isabelle Bernier
Chantal Desgagnés
Nicole Jolicoeur
artistes et conservatrices de
l'exposition "Féministe toi-même, féministe quand même!"

et les membres actif-ves
de LA CHAMBRE BLANCHE.

New York City, 16 juin 1984

Monsieur André Ménard
Madame France Gascon
Musée d'art contemporain

Chère Madame,
Cher Monsieur,

Nous venons d'apprendre le contenu de l'exposition *Via New York* que vous avez organisée au Musée d'art contemporain de Montréal, et sommes extrêmement surpris de découvrir qu'aucune femme artiste n'y est représentée.

Nous comprenons que cette exposition a été organisée avec le concours de prestigieuses galeries commerciales — certaines d'entre elles refusant systématiquement d'admettre des femmes dans leur "écurie" — et que cette collaboration vous est sans doute apparue comme le meilleur garant de la "représentativité" de votre échantillon.

Pour nous qui vivons et travaillons au sein du monde de l'art new-yorkais, votre sélection d'artistes est problématique à plusieurs niveaux.

1) Nous sommes convaincus que les aspects les plus vitaux de la création new-yorkaise contemporaine ne sont pas l'apanage exclusif des huit galeries avec lesquelles vous avez choisi de travailler. D'une part, il y a d'excellentes galeries commerciales dont l'esthétique est différente — en particulier des galeries dirigées par des femmes qui ne craignent pas de représenter des femmes artistes. Et, même si vous vouliez rester dans le domaine de l'art commercial, vous auriez dû inclure les galeries de l'East Village qui sont le "dernier cri" de la mode artistique new-yorkaise.

D'autre part, il n'est pas possible d'ignorer la contribution significative des artistes qui exposent leur travail

dans des lieux non commerciaux: galeries coopératives, ou "espaces alternatifs" (Artists Space, Art Galaxy, Franklin Furnace, the New Museum of Contemporary Art, White Columns, pour n'en citer que quelques-uns). À ce niveau, le choix des oeuvres contenues dans votre exposition nous paraît dicté par les tendances les plus "faciles" du marché de l'art.

2) L'absence totale de femmes dans l'exposition *Via New York* est choquante autant que surprenante. Il y a plusieurs centaines de femmes artistes vivant et travaillant à New York, et certaines d'entre elles sont des "valeurs commerciales sûres". Il est cependant exact que les femmes artistes ont plus de difficultés à vendre, et se vendent en général moins cher que leurs homologues masculins. Que le sexisme continue à régner au sein des mécanismes d'une société capitaliste est déplorable, mais d'une certaine manière plus compréhensible que sa reproduction par des instances culturelles non soumises aux lois du marché.

Par une coïncidence curieuse, le mouvement des femmes à New York vient de se mobiliser pour une raison similaire: nous sommes allés manifester en face du Musée d'Art Moderne pour protester contre une exposition sur "les tendances internationales de la peinture et de la sculpture", où seulement quatorze femmes et un artiste noir (contre 150 hommes blancs) sont représentés. Nous sommes au regret de vous déclarer fermement que votre exposition n'est pas plus représentative de l'art new-yorkais que celle du M.O.M.A. ne l'est de l'art mondial.

En espérant que vous prendrez cette lettre en considération pour rectifier auprès du public de Montréal l'image tronquée et sexiste qui lui est actuellement donnée de l'art à New York, nous vous prions d'agréer, chère madame, cher monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

Bérénice Reynaud,
Écrivain, critique et directrice de galerie

Lisa Suzuki,
artiste, assistante de galerie

New York City, le 19 juin 1984

Monsieur André Ménard
Madame France Gascon
Musée d'art contemporain

Chère Madame,
Cher Monsieur,

Nous, les soussignés, sommes choqués* qu'en dépit des contributions et innovations reconnues des femmes artistes des vingt-cinq dernières années, vous pouviez venir à New York, et choisir vingt-quatre artistes pour votre exposition, *Via New York*, sans y inclure aucune femme. Nous trouvons regrettable que vous ne pouviez élargir votre point de vue en dehors de la sélection d'un nombre restreint de galeries new-yorkaises.

We, the undersigned, are shocked* that after the recognized contributions and innovations by women artists in the last twenty-five years, you could come into New York, and choose an exhibition of twenty-four artists for your show, *Via New York*, and have no women in it. We find it regrettable that you couldn't broaden your scope beyond the selection of a few New York dealers.

Jerri Allyn, artist, Lawrence Alloway, art critic, Ida Applebroog, artist, Rudolf Baranik, artist, Robert Bechtle, artist, Power Boothe, artist, Louise Bourgeois, artist, Kathie Brown, artist, Patricia Caire, artist, Whitney Chadwick, PhD, art historian, Henri Chariot, artist, Christopher Chevins, artist, Sue Coe, artist, Joan Copjec, assoc. editor, *October*, Douglas Crimp, executive editor, *October*, Marcia Dalby, artist, Betsy Damon, artist, Simon Field, programmer, The Col-

lective for Living Cinema, Kate Flax, artist, Professor Joseph Forte, Sarah Lawrence College, Hal Foster, art critic, Jon Friedman, artist/art critic, Leon Golub, artist, Vincent Grenier, artist/filmmaker, David Hannah, artist, Hannah Hannah, artist, Laurence Hegarty, artist, Janet Heit, art critic (*not shocked), Sue Heineman, artist, Linda Henneman, artist, Deborah Howard, artist, Phillis Ideal, artist, Jo Anna Isaak, art critic/curator, Tom Koken, artist, Joyce Kozloff, artist, Max Kozloff, Ann Knutson, artist, Barbara Kruger, artist, (*not shocked), Diana Kurz, artist, Larry Lang, artist, Renata Lac, artist, Kim Levin, art critic, Judy Linhares, artist, Barbara Lipp, artist, Lucy R. Lippard, art critic/author, Paul Marcus, artist, Katinka Mann, artist, Brenda Miller, artist, Mary Miss, artist, Joan Moment, artist, Mary Jane Montalto, artist, Sabra Moore, artist, Françoise Mouly, publisher, *Raw Magazine*, Jennie Nichols, artist, Patsy Norvell, artist, Craig Owens, critic, John Perreault, art critic, Cheryl Peterka, artist, Janet Pihlblad, artist, Howardena Pindell, artist, Ellen Quinn, artist, Bérénice Reynaud, director, A.I.R. Gallery, David Reynolds, artist, Corinne Robins, poet/art critic, assoc. editor, *Arts Magazine*, Aaron H. Roseman, artist, Peter Schjeldahl, art critic, Joan Semmel, artist, Dena Shottenkirk, artist, Sylvia Sleigh, artist, Clarissa Sligh, artist, Nancy Spero, artist, Art Spiegelman, artist, M. Louise Stanley, artist, May Stevens, artist, Michelle Stuart, artist, Lisa Suzuki, artist, Ross Weber, artist, Carla Weise, artist, Marsha Maverick Wells, artist, Charles Yuen, artist.

Montréal, le 29 juin 1984

Mesdames, Messieurs,

Votre lettre récente par laquelle vous vous dites "choqués" de ne retrouver aucune femme artiste dans l'exposition *Via New York* démontre une méconnaissance déplorable des motifs et raisons qui ont présidé à l'élaboration de cette exposition par le Musée d'art contemporain de Montréal.

Le but de *Via New York* n'était certes pas de constituer des statistiques sur le sexe des artistes à l'instar de la vieille querelle sur le sexe des anges. D'ailleurs, nous vous demandons, à vous les "choqués", où se trouvent exposées les oeuvres des artistes canadiens (hommes et femmes) à New York? Votre logique nous force presque à parler de racisme... Mais point n'était là le propos de *Via New York* qui se voulait un reflet de la mode et du pouvoir tels que présentés par la scène new-yorkaise: "En présentant l'art international tel que vu, véhiculé et marchandé à partir de New York, cette mégapole de l'art contemporain, nous avons voulu donner un aperçu des coulisses de la petite et de la grande Histoire de l'art actuel, de ses ramifications, de ses enjeux et de là, du pouvoir exercé sur l'orientation de la pensée pour ne pas mentionner le pouvoir tout court qui fait et défait les modes..." Les questions ethniques et de sexe ne nous sont guère apparues essentielles à la compréhension d'un phénomène autre...

À vivre trop isolé dans un enclos de l'impérialisme culturel, la distance semble vous faire défaut pour jauger les propositions artistiques actuelles sans les "étiqueter" par des considérations de sexe, de race ou d'appartenance religieuse. Si vous vous intéressiez à autre chose qu'à ce qui se passe dans la mégapole où vous vivez, vous auriez su par exemple que le Musée d'art contemporain a à son crédit de nombreuses et importantes expositions traitant de problématiques soulevées par le discours et la pratique féministes.

De plus, nous avons jugé que, autant l'absence des femmes que l'absence des Canadiens (qui ne nous sont aucunement imputables) sur la scène qu'il nous intéressait de reproduire ne devaient nous empêcher de montrer aux Montréalais des mouvements aussi importants que la Trans-avantgarde italienne, le néo-expressionnisme allemand et le Graffiti art. Si vous vous étiez mieux informés de la scène montréalaise, vous auriez pu apprendre qu'aucune oeuvre majeure

des principaux représentants de ces mouvements n'avait encore été présentée à Montréal. Il était plus que temps que les Montréalais aient droit à autre chose que des reproductions dans les revues d'art, américaines pour la plupart. Nous permettez-vous donc de jeter un regard sur ce que New York offre, sans nous faire dicter ce qu'il aurait fallu voir? Nous permettez-vous d'avoir pris cette liberté?

Malheureusement votre contribution aura été bien mince. De la part d'intervenants jouissant d'une aussi grande réputation pour leur apport au discours théorique, vous comprendrez que la facilité de votre argument nous aura grandement déçu.

Sans rancune!

Le directeur par intérim,
André Ménard

France Gascon,
Conservatrice, responsable des expositions

INFORMATION



L'architecture Un monde de différence

La Maison Alcan à Montréal (Arcop et associés, architectes)

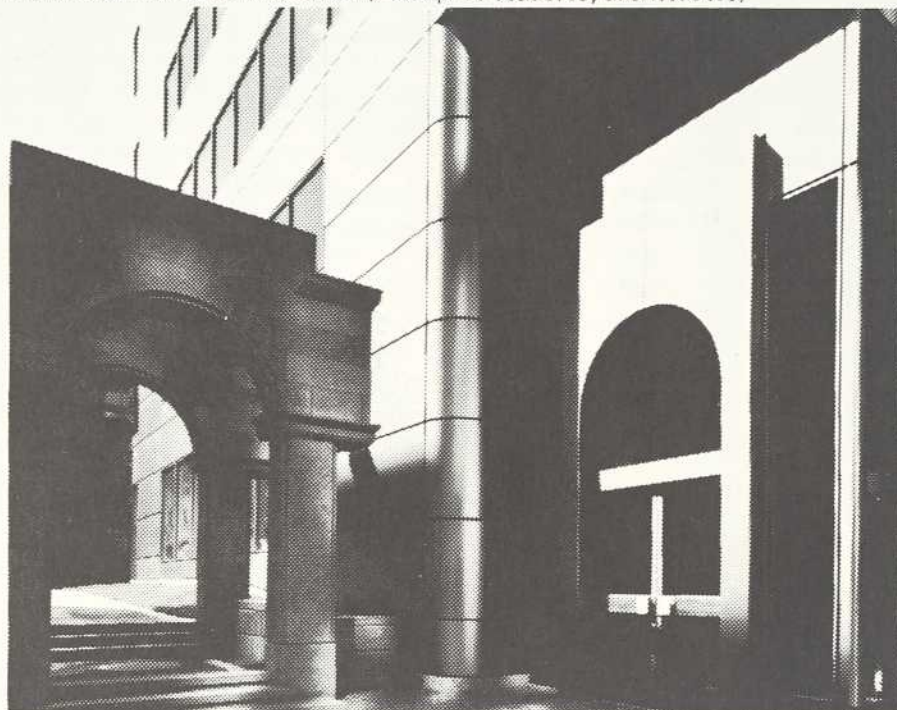


Photo: Fiona Spalding-Smith (416) 463-5073


Conscient de sa responsabilité vis-à-vis de la qualité de notre environnement construit et soucieux de trouver des moyens d'incitation à la production d'oeuvres de qualité, l'Ordre des architectes décerne chaque année un Prix d'excellence en architecture. Ce prix vise à former le goût du public, à reconnaître l'apport des maîtres d'ouvrage éclairés et à reconnaître la qualité du travail de nos meilleurs architectes.

Cette année, le Prix d'excellence signale une oeuvre qui, en alliant l'ancien et le nouveau, témoigne d'un souci remarquable de la conservation de valeurs patrimoniales, exprimé par la juxtaposition heureuse d'éléments architecturaux contemporains et de bâtiments anciens qui se trouvent ainsi préservés.

ORDRE DES ARCHITECTES
DU QUÉBEC

Design par Grafis (514) 525-7460

Joker




**Ballenford
Architectural
Books**

98 Scollard Street
Toronto, Ontario M5R 1G2
Tel. (416) 960-0055

Catalogues available. Over 1800 titles in stock including major University presses. Large selection of foreign publications, small press books, catalogues.

In the Gallery
Etchings and Lithographs
by Architects




THE ALBERTA ASSOCIATION OF ARCHITECTS

"Dedicated to the Advancement of Architecture"

For information and Firm Directory contact:

Executive Director
The Alberta Association of Architects
10515 Saskatchewan Drive, Duggan House
Edmonton, Alberta T6E 4S1
Phone: (403) 432-0224

La Collection Liliane Stewart de Design international depuis 1940

Collection du Musée

L'exposition comprend entre autres des meubles, des textiles, des objets en verre et en céramique créés depuis 1940 par des designers de renommée mondiale dont Marcel Breuer, Frank Lloyd Wright, Charles Eames, Isamu Noguchi...

Programmes éducatifs:

Visites commentées.
Activités offertes aux groupes scolaires du primaire, aux garderies et aux camps de jour.

Sur réservation: (514) 259-2575



Charles Eames,
chaise "LCW", 1945

Château Dufresne Musée des arts décoratifs de Montréal

Pie IX et Sherbrooke
(métro Pie IX)

Ouvert du jeudi au dimanche
de 12h à 17h

Renseignements:
(514) 259-2575

Programme de l'intégration des arts à l'architecture

Tous les créateurs et créatrices professionnels en arts visuels sont invités à s'inscrire à leur banque régionale de renseignements ou, s'il y a lieu, à mettre à jour leur dossier.

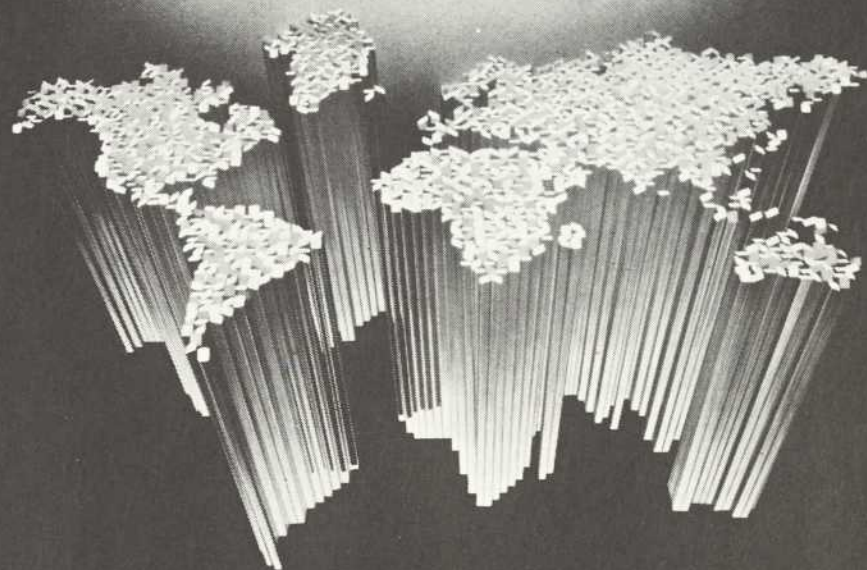
Le programme de l'intégration des arts à l'architecture est permanent. Chaque année, de nouveaux projets de construction des ministères s'y ajoutent, permettant la réalisation d'oeuvres d'art sur tout le territoire québécois.

Pour tout renseignement ou pour obtenir les formulaires d'inscription, s'adresser au bureau du Ministère dans votre région ou au Secrétariat du programme de l'intégration des arts à l'architecture à l'adresse suivante:

Direction de l'intégration des arts
et du cadre de vie
Ministère des Affaires culturelles
225, Grande Allée Est
3^e étage, Bloc A
Québec (Québec)
G1R 5G5
Tél.: (418) 643-1678

Québec

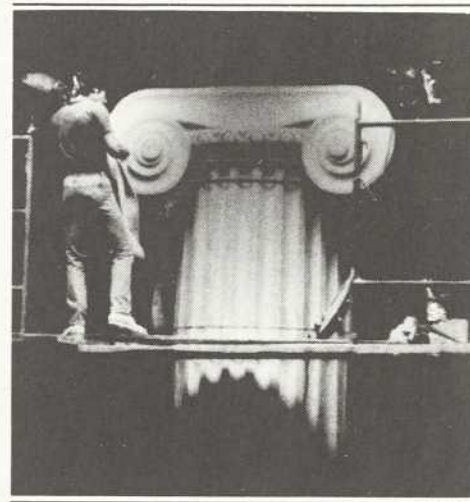
À l'échelle mondiale Worldwide



Lavalin

Siège social: 1130, rue Sherbrooke ouest, Montréal, Québec H3A 2R5

Vous cherchez



l'Architecte

Consultez-nous



AAPPQ

L'Association des Architectes en pratique privée du Québec
3634, rue Aylmer, Montréal (Québec) H2X 2C2

(514) 843-6959

MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES (M.A.)

Les deux concentrations offertes au programme, CRÉATION et ÉDUCATION, favorisent d'une part les recherches plastiques pures et, d'autre part, l'application de connaissances multidisciplinaires à une philosophie de l'éducation par l'art.

Le programme comporte 24 crédits de scolarité et 21 crédits de recherche en vue d'un mémoire ou d'une oeuvre artistique.

Les demandes doivent être présentées **avant le 1er novembre** pour une admission à la session d'hiver et **avant le 1er avril** pour une admission à la session d'automne. Pour tout autre renseignement, veuillez vous adresser à la direction du programme.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Case postale 8888, Succ. "A"
Montréal (Québec) H3C 3P8
Téléphone: (514) 282-8289



Université du Québec à Montréal

FOREST CITY GALLERY

Bernard GAMOY, Janet LOGAN, Dan OXLEY,
Rhona SHAPIRO, Michael SMITH – *Sept. 7 - 29*

Dave BOBIER/Brian LAMBERT – *Oct. 5 - 20*

Betty HEYDON/Wilf SHIELL/Jennie WHITE – *Oct. 26 - Nov. 10*

Kathleen PEER/Rod STRICKLAND – *Nov. 23 - Dec. 8*

Affie MEDEMA/Sandra SEMCHUCK – *Dec. 15 - 29*

231 Dundas Street, 2nd Floor, London, Ontario N6A 1H1
(519) 434-5875

Supported by The Canada Council and Ontario Arts Council

Avant-scène de l'imaginaire

Françoise Boulet
Geneviève Cadieux
Sandra Meigs

19 octobre - 18 novembre 1984

Musée des beaux-arts de Montréal
1379, rue Sherbrooke ouest, Montréal, Québec

TRAVAUX RÉCENTS 8 SEPTEMBRE — 6 OCTOBRE RECENT WORKS

Serge Nourissant

YAJIMA/GALERIE 307 STE-CATHERINE OUEST, SUITE 515, MONTRÉAL QUÉBEC H2X 2A3 (514) 842-2676

optica

3981, BOUL. ST-LAURENT, #501, MONTRÉAL, QUÉBEC, H2W 1Y5 (514) 287-1574

LIEU ET FIGURE - 8 PROJETS D'ARCHITECTURE POUR MONTRÉAL / DU 5 AU 29 SEPTEMBRE / VIDÉO 84 : MARSHALORE / VIDÉO 84 : STUART MARSHALL / DU 3 AU 27 OCTOBRE / JEAN-LUC VILMOUTH / INSTALLATION / ALISON ROSSITER / PHOTOGRAPHIES / DU 3 AU 24 NOVEMBRE / WEEK END DURAS / COLLABORATION AVEC LA CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE / COLLOQUE : 25 NOVEMBRE / MICHAEL FERNANDES / INSTALLATION / BOB BURLEY / MIKLOS LEGRADY / PHOTOGRAPHIES / DU 1^{er} AU 22 DÉCEMBRE

subventions : Conseil des Arts du Canada / ministère des Affaires culturelles du Québec / Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal

Exposition/Colloque

Photographie et architecture: 1839-1939

14 septembre - 11 novembre

Cette exposition, organisée et mise en tournée par le Centre Canadien d'Architecture, Montréal, comprend 193 photographies tirées d'une des plus importantes collections de photographies au Canada. Trente-cinq oeuvres, comprenant des albums rares et des daguerréotypes non inclus dans la tournée américaine et européenne de l'exposition, seront présentées en exclusivité à la Galerie nationale

Dans le cadre de l'exposition, un colloque aura lieu les 29 et 30 septembre:

La photographie et l'architecture de 1839 jusqu'à ce jour

La liste de conférenciers pour le colloque de deux jours comprend des historiens d'architecture, des architectes, des critiques, des historiens d'art, des photographes et des historiens sociaux du Canada, des Etats-Unis et de l'Europe, notamment... John Szarskowski (Museum of Modern Art, New York), François Hers (Mission photographique de DATAR, Paris, France), John Brinckerhoff Jackson (auteur: *The Necessity for Ruins*, Santa Fé, E.-U.), et plus...

Le samedi 29 septembre: 9h30 à 17h - les portes ouvriront à 9h

Le dimanche 30 septembre: 10h30 à 17h - les portes ouvriront à 10h

Traduction simultanée — entrée libre

Pour les plus amples renseignements, veuillez composer (613) 996-1839

Un programme sera disponible au bureau d'information au rez-de-chaussée ou en écrivant au département d'expositions de la Galerie nationale du Canada



Forum Romanum, et Église San Luca e Santa Martina, Rome, avant 1864.
Collection: Centre Canadien d'Architecture, Montréal

Galerie nationale du Canada

Elgin et Slater, Ottawa (613) 992-4636

Des chaises roulantes sont disponibles pour les personnes handicapées — rampe sur la rue Albert



Musées nationaux
du Canada

National Museums
of Canada

Canada



galerie jolliet

8 - 22 sept :
L'ART PENSE

26 sept - 20 oct :
VIDEO '84

279 rue sherbrooke ouest, suite 211, montréal H2X 1Y2 514.842.8883

LA TROISIÈME GALERIE

PRÉSENTE

Pierre-Léon Tétreault
Techniques Mixtes
26 Sept au 19 Oct

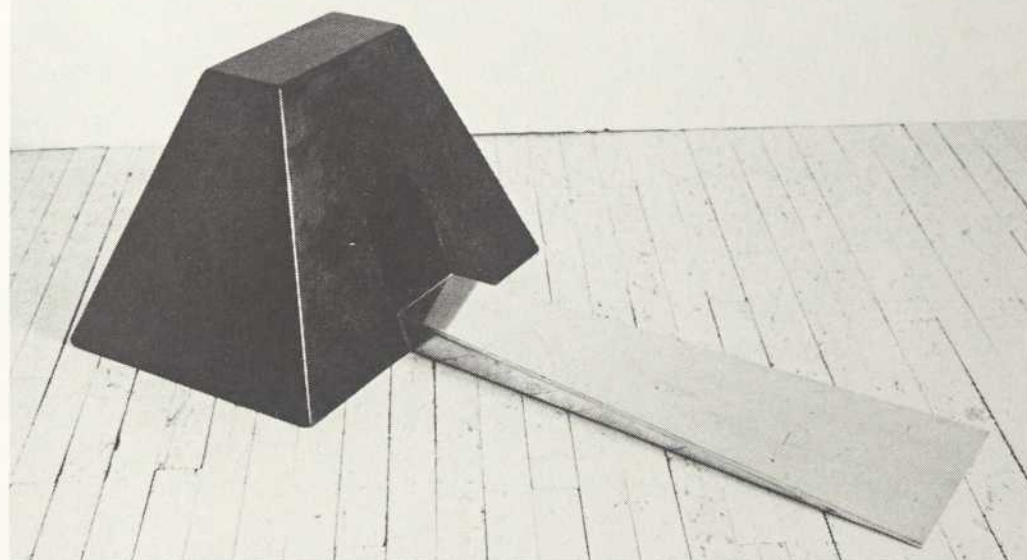
René Derouin
Série «Between»
28 Oct au 23 Nov

Pierre-Yves Dupuis
Peintures
2 Déc au 21 Déc

AU 225 CÔTE DE LA MONTAGNE,
QUÉBEC, G1K-4E6 TÉL: (418) 694-9111

GALERIE DU MUSÉE

24, rue Champlain
Place Royale, Québec



Murray MacDonald, Untitled, 1983-1984
acier et aluminium

MURRAY MACDONALD
sculptures

du 27 septembre au 11 novembre 1984

Québec

14 AOÛT - 16 SEPTEMBRE:

SUSAN SCOTT:

ŒUVRES DE 1974 À 1983

14 AOÛT - 4 OCTOBRE:

LILIANA BEREZOWSKY:

CIMENT/ACIER

MARILYN GELFAND:

PHOTOGRAPHIES RÉCENTES

KEVIN ROBINS:

PHOTOGRAPHIES D'INDE

23 OCTOBRE - 24 NOVEMBRE

DESSIN / INSTALLATION

CONSERVATRICE INVITÉE: DIANA NEMIROFF

CENTRE SAIDYE BRONFMAN CENTRE

YM - YWHA & NHS

5170 CHEMIN DE LA CÔTE SAINTE-CATHERINE
MONTRÉAL, QUÉBEC, H3W 1M7 • (514) 739-2301
(MÉTRO CÔTE SAINTE-CATHERINE)



HEURES D'OUVERTURE:

LUNDI AU JEUDI 9H À 21H - VENDREDI 9H À 17H - DIMANCHE 10H À 17H

LUC BERGERON
MICHEL LABBÉ

travaux récents

28, 29, 30 septembre
5, 6, 7 et 12, 13, 14 octobre
de 14 h à 18 h

76, rue Saint-Paul, Québec G1K 3V9 (418) 692-0188

Calendrier Automne 1984

30 septembre au 21 octobre 1984

**Rencontres VIDÉO
internationales de Montréal**

2 installations de Dara Birnbaum (U.S.A.)
et de Philippe Poloni (Canada)

25 octobre au 27 novembre 1984

Charlemagne Palestine

Oeuvres récentes

30 novembre au 22 décembre 1984

GRAFF-Décembre 1984

Heures d'ouverture:

Mardi au vendredi de 12 à 18 heures,
le samedi de 12 à 17 heures,
et sur rendez-vous

Galerie GRAFF

963, rue Rachel est, Montréal, Québec,
Canada, H2J 2J4 tél.: (514) 526-2616

CENTRE
INTERNATIONAL
D'ART
CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL

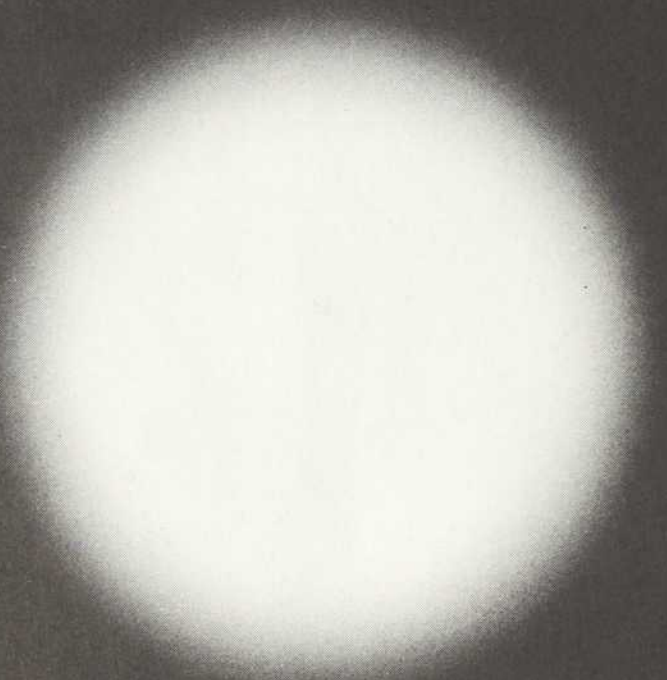
Été 1984

Conception et coordination
du programme Arts
visuels, Film et Vidéo pour
la Corporation Québec
1534-1984 au vieux-port
de Québec. Thème:
VENT ET EAU

Oct. 1985

En préparation: événement
international d'art
contemporain. Les
dossiers soumis ne
seront retournés que si
suffisamment affranchis.

3653, avenue Laval
c.p. 760, succ. La Cité,
Montréal, Québec,
Canada H2W 2P3
Tél. (514) 843-8530
directeur: Claude Gosselin



Dix expositions individuelles :

Adilon,
Terry Allen,
Baselitz,
Alain Kirili,
Marie Jo Lafontaine,
Joseph Félix Müller,
Mimmo Paladino,
Nils-Udo,
Ughetto,
Bernd Zimmer.

Ouverture de l'espace
d'Art Contemporain
St Pierre.

Premier colloque
international
de recherche artistique.

L Y O N
O C T O B R E
D E S A R T S
1 9 8 4



Richard Prince, 1982

The Anti-Aesthetic

ESSAYS ON
POSTMODERN CULTURE

Edited and with an introduction
by Hal Foster

"Probably the most useful, serious and rewarding anthology of its kind; it should be read by anyone concerned with the practice and theory of contemporary art."

—Joel Fineman, *Art in America*

"An excellent, much-needed book."

—John Roberts, *Art Monthly*

"A pioneering attempt to establish a 'postmodernism of resistance' as the new cutting edge."

—Stanley Aronowitz, *Voice Literary Supplement*

"A brilliant contribution to current critical discussion."

—Hayden White, University of California at Santa Cruz

"A provocative and revitalizing critique of contemporary culture."

—Linda Nochlin, City University of New York

BAY PRESS

176 pages / illustrated / \$13.95 hardcover / \$8.95 paper
3710 DISCOVERY ROAD/PORT TOWNSEND WA 98368

MOMENT L'HOMME

<p>DEUXIÈME FESTIVAL DE CHORÉGRAPHES MASCULINS</p>	<p>11-14 OCTOBRE 18-21 OCTOBRE 25-28 OCTOBRE 20H30</p>	<p>PERFORMANCES ACTUELLES AU MASCULIN</p>	<p>1-4 NOVEMBRE 21H00</p>
<p>TANGENTE DANSE ACTUELLE</p>	<p>3655, ST-LAURENT MONTRÉAL (514) 842-3532</p>	<p>BILLETS: 7\$/6\$ LAISSEZ-PASSER: 42\$/36\$</p>	

TANZ FABRIK PHOTO. UDO HESSE

AVEC L'AIDE DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA

TRACE DES OMBRES

Jean Cousin

La compréhension des formes des objets représentés en plans et en élévations

1984, 176 p., plans
15,75\$

LES PRESSES
DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL
C.P. 6128, Succ. « A »
Montréal (Québec), Canada H3C 3J7
Tél. : (514) 343-6321-25



Le livre

universitaire

OCTOBER 10 - NOVEMBER 3 1984

BARBARA KRUGER

10 OCTOBRE - 3 NOVEMBRE 1984

YAJIMA/GALERIE 307 STE-CATHERINE OUEST, SUITE 515, MONTRÉAL QUÉBEC H2X 2A3 (514) 842-2676

MICHEL TETREAULT

4260 RUE ST-DENIS
MONTREAL, H2J 2K8
(514) 843-5487

20 SEPT 84 RENÉ DEROUIN
21 OCT 84

"BETWEEN"
PEINTRE ET DESSINATEUR

18-21 OCT 84 SALON NATIONAL DES GALERIES D'ART
KIOSQUE 606

24 OCT 84 "VOIR FAIRE UN TABLEAU"

11 NOV 84 DIX PEINTRES CRÉENT À LA VUE DU PUBLIC

14 NOV 84 TOM HOPKINS
9 DÉC 84 PEINTRE

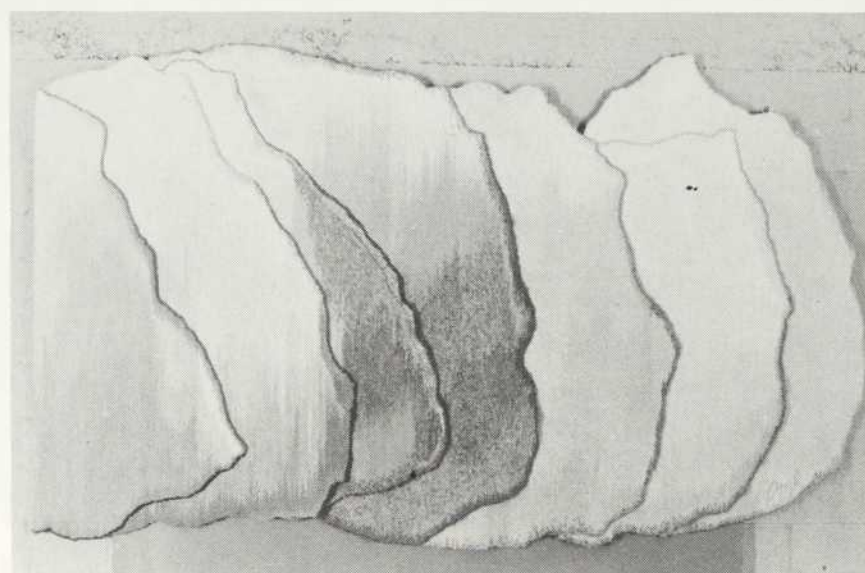
FRANÇOIS CHALIFOUR
OEUVRES RÉCENTES

DÉC 84 ARTISTES DE LA GALERIE
MI-JANV 85 OEUVRES CHOISIES

LA GALERIE EST OUVERTE DU
MERCREDI AU DIMANCHE ET
SUR RENDEZ-VOUS

ART CONTEMPORAIN

T E X T U R E S



PAULETTE-MARIE SAUVÉ, Mutation, 1981 (1,83 X 3,35m.)

Louise
BÉRUBÉ

Èlène
GAMACHE

Mariette
ROUSSEAU-VERMETTE

Francine
COURCHESNE


Hélène
GOUDREAU

Paulette-Marie
SAUVÉ

Micheline
COUTURE-CALVÉ

Denise
PHILIPPON

Carole
SIMARD-LAFLAMME

En collaboration avec le
CONSEIL DES ARTS TEXTILES DU QUÉBEC INC. 
DU 18 OCTOBRE AU 9 NOVEMBRE 1984

Galerie Alliance

680, rue Sherbrooke ouest
Montréal (Québec) H3A 2S6
Tél. (514) 284-3768

Galerie d'art sans but lucratif
commanditée par Alliance mutuelle-vie.

La galerie est ouverte du
lundi au samedi de 11 h à 17 h.

Langage +

Art actuel en région

langage plus 675, boul. auger o., alma, québec, canada, G8B 2B7 (418) 668-6635

- Ouvert du mercredi au dimanche de 12 hres à 19 hres - 58 exposants -

du 22 août au 23^e sept.

MONTRÉAL tout-terrain

305 est Mont-Royal



DAVID
TOMAS
September

IRENE
XANTHOS
October

RENÉE
VAN HALM
November

515 Queen Street West, Toronto,
Canada M5V 2B4. 416/362-3738.

S.L.SIMPSON GALLERY

Au Salon National
des Galeries d'Art:

- PIERRE BRUNEAU
- DENIS DEMERS
- MARCIAL GRENON
- FRANCINE SIMONIN
- JUDITH WOLFE
- ET AUTRES...

AUBES 3935

GALERIE

LIVRES D'ARTISTES
ART CONTEMPORAIN

3935 St-Denis
Montréal, Qué H2W 2M4
Tel: 514 845-5078

Du mercredi au dimanche de 13 à 18 heures et sur rendez-vous

APPART'
ART ACTUEL



2 oct. au 27 oct. PIERRE DORION

7 nov. au 1 déc. CÉLINE BARIL

5 déc. au 29 déc. GINETTE DAIGNEAULT

ouvert du mer. au sam. de 11 hres à 18 hres — Directrice: Marie-France Thibault — 287-1661

CÉTACÉ graphisme

326 e. Marie-Anne, Montréal.

SOREL COHEN

6 novembre — 10 décembre 1984

Services culturels du Québec
117, rue du Bac
75007 Paris

AN A SPACE PROJECT

ALTERED SITUATIONS/ CHANGING STRATEGIES

***The Canadian Worker
in the Art of the '80's***

*Carole Condé/Karl Beveridge
Lisa Steele (In collaboration with
Kim Tomczak)
Michael Constable
Chris Reed
FUSE*

*Curator
Harriet M. Sonne*

A SPACE Toronto

JUNE 16—JULY 21

PHOTO UNION GALLERY

SEPT 8—OCT 2

210 Napier St.,

Performance by Lisa Steele/
Kim Tomczak, SEPT 22, 8pm

Hamilton, (416) 528-8487

Kim Tomczak, SEPT 22, 8pm

Catalogue available from A SPACE

Price: \$6.50

A SPACE, 204 Spadina Ave., Toronto M5T 2C2 Phone No: (416) 364-3227

GALERIE SAMUEL LALLOUZ

1620 Sherbrooke ouest, Montréal, Québec H3H 1C9 (514) 935-5455

L A R O U C H E

Installation picturale, Église de Larouche, Saguenay, Québec. Mi-octobre 1984-janvier 1985.

A painting project, Church of Larouche, Saguenay, Quebec. Mid-October 1984-January 1985.

THE CUCKOO'S SONG

Travaux de peinture en collaboration. Vernissage, le jeudi 1er novembre 1984 à 18 heures, à la galerie.

Paintings in collaboration. Opening: Thursday, November 1, 1984 at 6:00 p.m., at the gallery.

JAMES HANSEN



James Hansen
painted wood construction, Sans titre.

MYRIAM LAPLANTE



Myriam Laplante huile sur toile, Sans titre.

CLAUDE SIMARD



Claude Simard
huile sans toile, Sans titre.

Heures d'ouverture: mardi au samedi, 10:00 à 18:00 heures.
Gallery hours: Tuesday to Saturday, 10:00 a.m. to 6:00 p.m.



VIDÉO 84

RENCONTRES VIDÉO INTERNATIONALES,
MONTRÉAL SEPTEMBRE 1984
INTERNATIONAL VIDEO CONFERENCES,
MONTREAL SEPTEMBER 1984

Pour la première fois à Montréal

Une manifestation d'envergure internationale, rassemblera — **du 27 septembre au 4 octobre** — des participants de onze pays différents dans des rencontres destinées à la diffusion, à la critique et à la promotion de l'art vidéo. Les rencontres vidéo internationales de Montréal présentent trois types d'activités conjointes:

Le festival

Chacun des pays participants aux Rencontres présentera une sélection de trois heures de visionnement. Les pays représentés sont: **Allemagne de l'ouest, Angleterre, Belgique, Canada, États-Unis, France, Italie, Japon, Pays-Bas, Suisse, Yougoslavie.**

L'exposition

Les installations seront réalisées et exposées au:
Musée d'art contemporain: General Idea, Miguel Raymond, Barbara Steinman, Keigo Yamamoto

Galerie Article: Dalibor Martinis

Galerie Esperanza: Dessins et peintures de Nam June Paik

Galerie Graff: Dara Birnbaum, Philippe Poloni

Galerie Jolliet: Maurizio Camerani, Michel Jaffrenou,
Mary Lucier

Galerie Optica: Stuart Marshall, Marshalore

Galerie Powerhouse: Marie-Jo Lafontaine, Muriel Olesen

Galerie de l'université du Québec: Ingo Gunther,
Gérald Minkoff, Servass

Le colloque

Plus de vingt et un conférenciers traiteront du problème de la description en vidéographie.

Pour obtenir un formulaire d'inscription, s'adresser à
Francine Papineau C.P. 430 Station N,
Montréal H2X 3M3 Qué.

DIFFUSION/PARACHUTE

ALLEMAGNE

WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

ANGLETERRE

ARTS COUNCIL SHOP, 16 Garrich Street, London WC2
I.C.A. Bookshop, 12 Carlton House Terrace, London SW1Y 5AH
NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1

AUSTRALIE

ARTSPACE, 11 Randle St.,
Surrey Hills, Sydney NSW 2010

BELGIQUE

GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plaineveau (Liège)
I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

ÉCOSSE

THIRD EYE CENTRE, 350 Sauchiehall St. Glasgow G2 3JD

ÉTATS-UNIS

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo NY 14222
ART IN FORM, 2237 Second Avenue, Seattle, WA 98121
ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110
ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291
BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704
GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles, CA 90069
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St., Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago, Ill. 60611
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street, N.W., Washington, DC 20005
WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

FRANCE

GALERIE CHANTAL CROUSEL, 80, rue Quincampoix, 75003 Paris
GALERIE DURAND-DESSERT, 3, rue des Haudriettes, 75003 Paris
LE CONSORTIUM, 16, rue Quentin, 21000 Dijon
LIBRAIRIE CONTRECHAMPS, 13, rue des Soeurs Noires, 34000 Montpellier
LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
MUSÉE D'ART MODERNE, Librairie, 6 rue Gaston de Saint-Paul, 75016 Paris.

HOLLANDE

ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam
ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestratt 78, Amsterdam
VERINIGING VAN VIDEOKUNSTENAARS, Bloemgracht 121, 1066 KK Amsterdam

ITALIE

CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino
PRIMO PIANO, Via Panisperna 203, 00184 Roma
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

SUISSE

GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg
LIBRAIRIE ALTERNATIVE, 25, bd. du Pont d'Arve, 1205 Genève
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel

