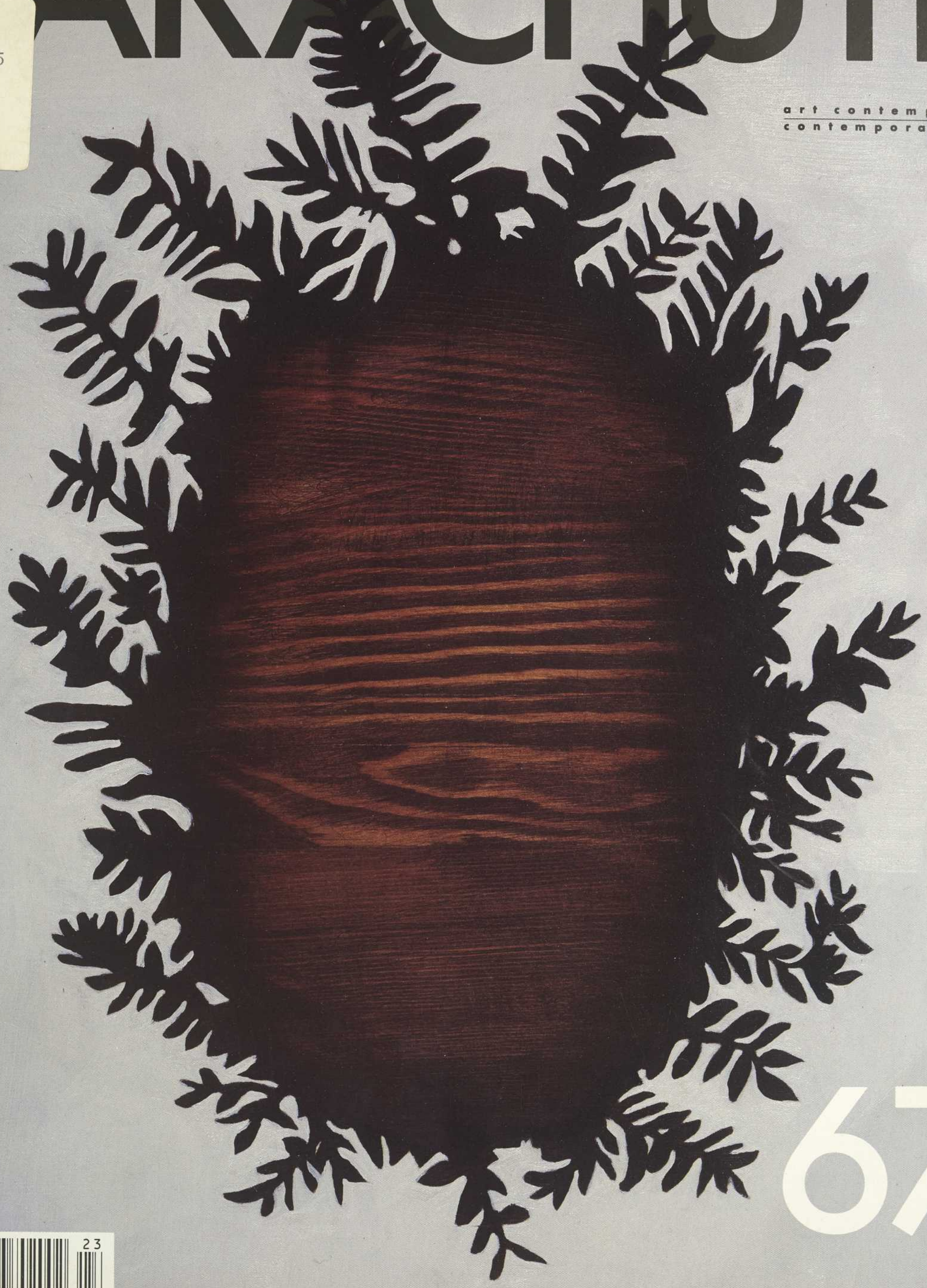


PARACHUTE

ER
-255

art contemporain
contemporary art



juillet,
août,
septembre
1992
July,
August
September
8,00 \$

67

70318 702002 23

PARACHUTE

67

directrice de la publication/editor CHANTAL PONTBRIAND **directrice adjointe/managing editor** COLETTE TOUGAS **rédacteurs correspondants/**
contributing editors JERRY MCGRATH, WILLIAM WOOD **adjointes à la rédaction/assistant editors** JENNIFER FISHER, THÉRÈSE ST-GELAIS
collaborateurs/contributors GLEN ALTEEN, JANICE ANDREAE, GUY BELLAVANCE, LISA BROWN, SYLVAIN CAMPEAU, LOUIS CUMMINS, SUSAN
DOUGLAS, CHRISTINE DUBOIS, JENNIFER FISHER, LAURIER LACROIX, JACINTO LAGEIRA, ANDRÉ LAMARRE, PAUL LANDON, VINCENT LAVOIE,
YVON LEMAY, LAURA U. MARKS, MARTINE MEILLEUR, MARIE PERRAULT, KIM SAWCHUK, CHERYL SIMON, KELLY WOOD, WILLIAM WOOD
graphisme/design STÉPHANE LORTIE, DOMINIQUE MOUSSEAU **comptabilité/accounting** SYLVIE BÉLAND **secrétariat et promotion/secretariat and**
promotion CAROLE DANEAU

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

conseil d'administration/board of directors: JEAN-PIERRE GRÉMY, **président du conseil/chairman** CHANTAL PONTBRIAND, **présidente**
directrice générale/president COLETTE TOUGAS, **secrétaire-trésorière/secretary treasurer** CHARLES LAPOINTE, **président sortant/outgoing**
chairman JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, JEAN SIMARD **rédaction et administration/editorial and administration office:** PARACHUTE, 4060,
boul. St-Laurent, bureau 501, Montréal (Qc), Canada H2W 1Y9, tél.: (514) 842-9805, téléc./fax: (514) 287-7146 **publicité/advertising:** (514) 842-9805
abonnements/subscriptions: Service des abonnements, 25, boul. Taschereau, bureau 201, Greenfield Park (Qc), Canada J4V 2G8, tél.: (514) 923-9381
tarifs des abonnements/subscription rates: UN AN/ONE YEAR – Canada (ajoutez 7% de T.P.S./add 7% for the G.S.T.): individu/individual 28 \$
institution 40 \$ – à l'étranger/abroad: individu/individual 40 \$ institution 55 \$ – DEUX ANS/TWO YEAR – Canada (ajoutez 7% de T.P.S./add 7% for the
G.S.T.): individu/individual 48 \$ **diffusion/distribution:** QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Qc) Canada J7E 4H4, (514)
434-2824 – TORONTO: C.M.P.A., 2 Stewart St., Toronto (Ont.) Canada M5Y 1H6 – BRITISH COLUMBIA: Great Pacific News, 2500 Vauxhall Place,
Richmond (B.C.) Canada V6V 1Y8, (604) 278-4841 – FRANCE: Distique, 5, rue de la Tave, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84 – U.S.A.: Bernhard de
Boer Inc., 113 East Centre Street, Nutley, N.J. 07110. **PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas
retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés
n'engagent que la responsabilité de leurs auteur(e)s./Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the editor's decision concerning publication
within four months of receipt of text. The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de traduction
réservés./All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans/is indexed in: Art
Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Points de repère, RILA. PARACHUTE est membre de/is a member of: Société
de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts
légaux/Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée
en janvier, avril, juin et octobre./PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. – Envoi de publication – Enregistrement n° 4213.
Impression/Printing: Boulanger inc., Montréal. Sortie postscript/Postscript Output: Zibra inc., Montréal. Imprimé au Canada/Printed in Canada. 2^e trimestre
1992/2nd trimester 1992. **PARACHUTE reçoit l'aide du/receives support from: Conseil des Arts du Canada/The Canada Council, ministère des**
Affaires culturelles du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère des Affaires extérieures du
Canada/Department of External Affairs of Canada, ministère des Communications du Canada/Department of Communications of Canada.

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

juillet, août, septembre 1992
July, August, September 8,00 \$

ESSAIS / ESSAYS

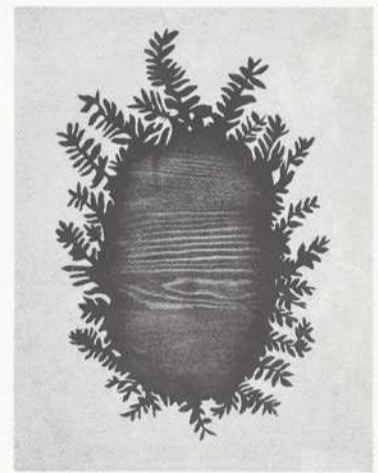
- LA RECONNAISSANCE ET LE DÉPAYSEMENT**
Sylvie Bouchard par Martine Meilleur 4
- CAPITAL AND SUBSIDIARY**
The N.E. Thing Company and Conceptual Art by William Wood 12
- MIROIRS DU CINÉMA**
Raul Ruiz propos recueillis par Jacinto Lageira 17
- UNLEASHING THE DEMONS OF HISTORY**
An Interview with Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña by Kim Sawchuk 22

COMMENTAIRES / REVIEWS

- ARNULF RAINER** par André Lamarre 30
- MARCEL ODENBACH** par Louis Cummins 31
- GILBERT BOYER, ALAIN FLEISCHER** par Marie Perrault 32
- MONIQUE MONGEAU, GUY PELLERIN** par Laurier Lacroix 33
- STEVEN CURTIN** par Christine Dubois 34
- CLAUDE-PHILIPPE BENOIT** par Vincent Lavoie 35
- BLAIR ROBINS** by Cheryl Simon 37
- RENÉE LAVAILLANTE, LORRAINE SIMMS** by Susan Douglas 38
- DENISE HAWRYSIO** by Kim Sawchuk 39
- COLETTE WHITEN** by Janice Andreae 40
- INFERMENTAL 9: THE HEART OF EUROPE** by Laura U. Marks 41
- MICHELLE NORMOYLE** by Kelly Wood 43
- ROBIN PECK** by Glen Alteen 44

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

- par/by Guy Bellavance, Lisa Brown, Sylvain Campeau, Christine Dubois,
Jennifer Fisher, Paul Landon, Yvon Lemay 45



COUVERTURE/COVER
Sylvie Bouchard,
Les Bras de Daphnée
(détail), 1991,
huile et cire sur bois,
78 x 56 cm;
photo: Louis Lussier.

La reconnaissance et le dépaysement

SYLVIE BOUCHARD



COLIN-MAILLARD
(ÉTUDE),
1991, HUILE SUR BOIS,
72 CM (DIAM.);
PHOTO: LOUIS LUSSIER.

Martine Meilleur

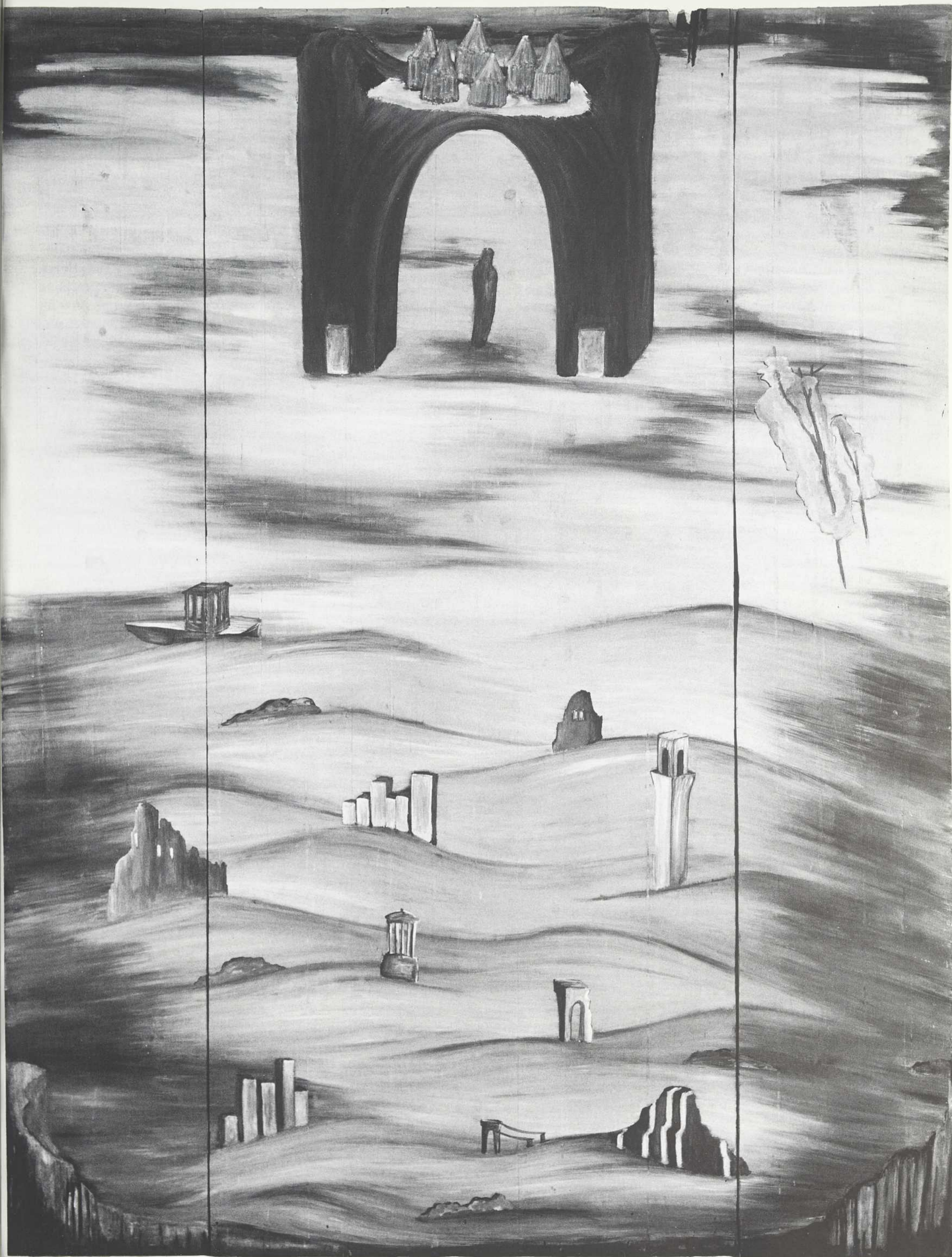
Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand-chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare en forêt demande toute une éducation.¹

En 1982, Sylvie Bouchard visite l'Italie pour la première fois. De ville en ville, sa déambulation touristique tantôt se plie aux parcours déjà balisés, tantôt s'attache aux itinéraires indéterminés. Un jour à Venise, alors qu'elle s'est volontairement égarée dans un dédale de rues, elle aboutit à une place dont, chose étrange, elle reconnaît le sol, c'est-à-dire le dessin décoratif que composent des pavés clairs avec d'autres plus foncés. Relevant la tête, cette impression de *déjà vu* s'accroît, devient troublante, parce qu'elle continue de reconnaître les éléments de la scène autour d'elle. Il lui vient alors comme une certitude fulgurante qu'elle est déjà venue en ce lieu. Pour aussitôt mesurer l'absurdité de cette impression puisqu'elle sait qu'elle n'a jamais auparavant mis les pieds dans la lagune. Ce n'est qu'au bout d'un moment que lui revient à la mémoire la reproduction d'un tableau de Canaletto épinglée chez elle depuis des années et qui représente justement le site où elle se trouve. Elle s'est d'abord souvenue du contenu décrit

par l'image et du lien d'intimité qui en aura conditionné son apprentissage (visuel) avant de se rappeler qu'à l'origine de la réminiscence, il n'y a d'abord qu'une représentation, que la signification de ce lieu. Or le dérèglement perceptif se prolonge: elle n'arrive pas à refouler l'idée qu'elle vient d'entrer dans un tableau, qu'elle *est* dans un tableau.

Ce qui paraît fortuit dans l'anecdote verse aussi bien dans le probable, dans le déterminé, dès lors que celle-ci se pose sous l'éclairage de préoccupations conditionnant une activité particulière. En peinture, Sylvie Bouchard ne délisse pas l'acte de voir de celui de faire voir. L'épisode vénitien s'assimile à une expérience d'ambivalence perceptive, de simultanéité de la reconnaissance et du dépaysement se comparant, dans la pratique picturale de l'artiste, à ce par quoi le tableau assure sa propre présence sans sacrifier le pouvoir métaphorique de son contenu. Ce par quoi le tableau accuse qu'il est construction d'un parcours (aléatoire) pour l'œil et l'esprit sans perdre son aptitude à déplacer le réel dans la fiction, l'idée dans la sensation, la mémoire dans l'intuition, sans cesser de superposer à sa propre cartographie la topographie d'un espace qu'il creuse.

Sylvie Bouchard suggère le tableau comme un lieu mais aussi comme un état de conscience. Ou plutôt, elle propose que le tableau condense des lieux et des états de



NOUS, TRANSPLANTÉS DANS L'AIR, PLUS HAUT QUE BABYLONE, 1986, 1,52 M X 2,43 M; PHOTO: DENIS FARLEY.

conscience et cette sorte de coexistence sollicitée du regard qu'il soit mobile et contemplatif tout à la fois. L'apparente incompatibilité entre ces attitudes a pour effet de sensibiliser le spectateur à la relation qu'il consent à établir avec l'œuvre. En y agréant, celui-ci doit prendre en charge les jeux parfois conflictuels des appréhensions sensorielle et cognitive. Si peindre est l'acte de voir qui fait voir, le regard qui se pose sur l'œuvre, qui en tente la visite, s'expose à se voir renvoyé vers lui-même, regardant et se regardant. Toujours au seuil du tableau en dépit de l'illusion, ou du désir, d'errance dans l'image.

L'idée du tableau visitable, (se) faisant site et construction, aura contaminé une série d'installations avec lesquelles Sylvie Bouchard tente une réflexion sur le renouvellement de la pratique picturale et le problème de la représentation après le modernisme². En 1983, à la Galerie Powerhouse, le regard est convié à revoir le (non) lieu du tableau conçu comme une fenêtre. Référant plutôt ironiquement aux codes de la représentation tels qu'ils se sont inscrits à la Renaissance, les dispositifs de cette installation utilisent de véritables fenêtres et des cadres en guise de support pictural. Y sont privilégiés un certain nombre de motifs (chaise, losange, foyer, fenêtre, porte, miroir, escalier, échelle, édicule) peints tantôt sur le verre et tantôt dessous, ce qui contribue à une déstabilisation perceptive d'autant plus grande qu'on ne comprend pas où se trouve exactement l'image, s'inscrivant par un recto et un verso et, qui plus est, faisant voir son verso dans son recto. Une série de dessins sont exécutés sur la vitre de petits cadres suspendus à environ quinze centimètres du mur. Sous un éclairage particulièrement orienté, l'ombre de leur contenu se projette derrière les objets-tableaux, redoublant les images et leurs cadres. Le mur de la galerie devient ainsi « second » tableau, écran d'un *ça est là*³ qui insidieusement pervertit le caractère iconique du référent. Dans son redoublement, le tableau impose aussi, telle une variable de son « envers », la présence du spectateur puisque la transparence du support permet en effet à celui-ci de s'apercevoir, ombre mouvante, interférente, associée à celle de l'image qu'il est à regarder. Momentanément captif d'un dispositif rapprochant les fonctions indiciaire et iconique (de) dans la représentation, le spectateur se voit saisi dans une fiction du renversement que l'installation tout entière raconte mais qui aussi renvoie à son fonctionnement effectif. À maints égards, la circularité entre l'énoncé et l'énonciation a pour effet d'insinuer que le lieu que regarde le spectateur est aussi celui d'où il regarde, et encore, que le tableau est toujours dans un autre tableau. À la métaphore du tableau présenté comme une fenêtre ou-



SANS TITRE, (VUE PARTIELLE DE L'INSTALLATION), 1983; PHOTO: CENTRE DE DOCUMENTATION YVAN BOULERICE.

verte sur le monde se substitue celle du tableau réversible, qui serait en même temps objet du lieu que l'on scrute et observatoire.

À cheminer dans les installations de Sylvie Bouchard, le déambulateur ne réussit jamais à réconcilier les impressions antithétiques d'être à l'intérieur et à l'extérieur d'un lieu construit pour être arpenté mais où l'essentiel des repères significatifs repose sur le système pictural. Dans l'œuvre exposée au Centre Saydie Bronfman⁴, la « narrativisation » de l'espace renvoie à un environnement architectural vaguement médiéval, troué de portes, de fenêtres, de trappes, de lucarnes et meublé d'escaliers, d'échelles, d'écussons, de lanternes. Les lieux décrits tiennent du dédale, pointent à répétition l'échec dans le parcours. Course à obstacles où le contenu iconographique amorce des narrations qui demeurent suspendues quand elles ne sont pas carrément déboutées par l'éparpillement chaotique des motifs, leur répétition, l'effet-miroir du redoublement, la mise en scène de certains artifices de la représentation, les jeux de correspondance et de symétrie entre formes et couleurs, la rupture de ton entre l'évocation spatiale et le diagramme. L'insoumission à un code ou système de représentation unique est persistante et force à d'incessants allers-retours entre la fiction et la construction.

Les disparités énonciatoires s'atténuent dans *L'Observatoire des mille lieux* (1985) au profit d'une simplification de la description qui permet de resserrer la dialectique entre le lieu fictif et le lieu réel et d'interroger plus directement les dualités perceptives qu'engagent le trajet du corps et le mouvement de l'œil. Posté au cœur d'une des cinq structures scéniques composant l'œuvre, un véritable escalier en spirale convie à se hausser pour voir. Pour mieux voir, serait-on tenté de penser alors que l'ascension, même lorsqu'on l'exécute pour vrai, n'a que valeur symbolique. L'opération mentale de l'escalade s'avère quant à elle plus fidèle à la sollicitation de l'imaginaire alors qu'elle revient, dans les termes les plus stricts, à n'être que contemplation de l'observatoire⁵.

L'interpellation métonymique de la tour de guet exacerbe des notions contradictoires de la perception, l'une étant la vision surplombante, l'autre la vue latérale ou en travelling. La vue du sommet, rapport de domination sur les choses, l'environnement, induit l'aplatissement des reliefs, la configuration linéaire, la notion d'une étendue qui se laisse embrasser. Celle de la base, liée au trajet dans l'espace, rapport de soumission aux accidents du parcours, appelle la succession des points de vue, la notion d'une profondeur qu'on explore en s'y laissant englober. Deux façons de traiter le proche et le lointain, deux manières de s'appropriier les lieux, les espaces, les paysages, ou du moins leur vision picturale, l'une confiant au regard le pouvoir de les englober, l'autre insinuant la possibilité de les pénétrer, de les habiter. Le surgissement de la figure humaine dans *L'Observatoire...* signale au spectateur cette double potentialité du regard qu'il exerce sur l'œuvre. L'une des silhouettes aperçues tient contre elle une miniature de la ville de rochers quadrangulaires décrite sur l'autre versant de la construction où elle se tient (résurgence du tableau et son double), saisie symbolique renvoyant à celle des cinq îlots composant l'œuvre. Une lanterne allumée tenue par une autre suggérerait d'autre part la projection, fixée par le dessin, d'ombres de promeneurs dans l'installation, citant du coup l'intrusion du spectateur dans le tableau chez Powerhouse et son assignation, figurée, cristallisée, à un trajet interprétatif.

Les tensions instaurées entre l'œuvre (la fiction) et son site (le réel), le contenant et le contenu, l'extérieur et l'intérieur, le surplomb et la traversée, le métaphorique et le métonymique sont reprises avec *Entre l'installation et la ville* (1985). Ici, l'œuvre prélève de la ville qui la contient un fragment (un édifice aperçu depuis la fenêtre de la galerie où se trouve l'installation) dont à son tour elle s'approprie, en se désignant elle-même comme réceptacle. En prolongeant jusqu'à la ville les limites de son cadre, l'installation pousse à l'extrême l'idée du dispositif-tableau contenant son regardeur. Celui-ci, participant de la ville et de l'installation, se voit en pareille posture soumis à l'exercice du rapport exprimé par l'intitulé de l'œuvre. Il constate alors que *Entre l'installation et la ville* ne désigne pas un lieu mais un moment durant lequel s'« indéfini » un entre-deux-lieux lié à son passage. Ce moment qui justifie l'œuvre en l'accomplissant n'incombe donc qu'à celle ou celui qui la traverse et qui, se faisant, en devient, au plan pragmatique, le sujet.

Sylvie Bouchard aura fait de la déterritorialisation de la peinture par la formule de l'installation un moyen pour mettre en forme

le problème du lieu de l'énoncé pictural autant que pour (dé)faire l'apprentissage de certains systèmes de significations. Or si l'installation aiguise la dynamique entre l'œuvre et le spectateur et pointe de façon plus ou moins critique la dialectique entre la construction d'une fiction à caractère iconique et son contexte de réception, elle entraîne aussi la perte d'effets propres au pictural, effets dépendant précisément d'une intégrité de la clôture du médium et donc du maintien de

dans l'air, plus haut que Babylone (1986) ou ceux intitulés *Paysages itinérants* (1986-1987) proposent des visions de lieux ambigus, peints à l'aquarelle sur des planches de bois récupérées, assemblées et poncées. Le matériau du support absorbe une partie des nombreuses couches de pigment appliquées pour cerner et moduler l'image, et transparait, en raison de la fluidité vaporeuse du médium, dans la composition colorée. On n'oublie donc jamais, à regarder le tableau, les acci-

racinés que flottants. Les *Paysages itinérants* reprennent la solution pré-perspectiviste de la superposition de registres. L'un d'eux met en scène dans sa portion inférieure des pêcheurs devant un grand lac rectangulaire travaillé de vallonnements; dans la partie supérieure, une route curieusement arborescente relie entre elles quatre silhouettes sombres se tenant sur des panneaux de bois. Ces derniers sont si parcimonieusement voilés par la couleur translucide qu'ils sont plutôt mise



SANS TITRE (VUE PARTIELLE DE L'INSTALLATION), 1984, HUILE SUR CONTRE-PLAQUÉ VERNIS, PHOTO: LOUIS LUSSIER.

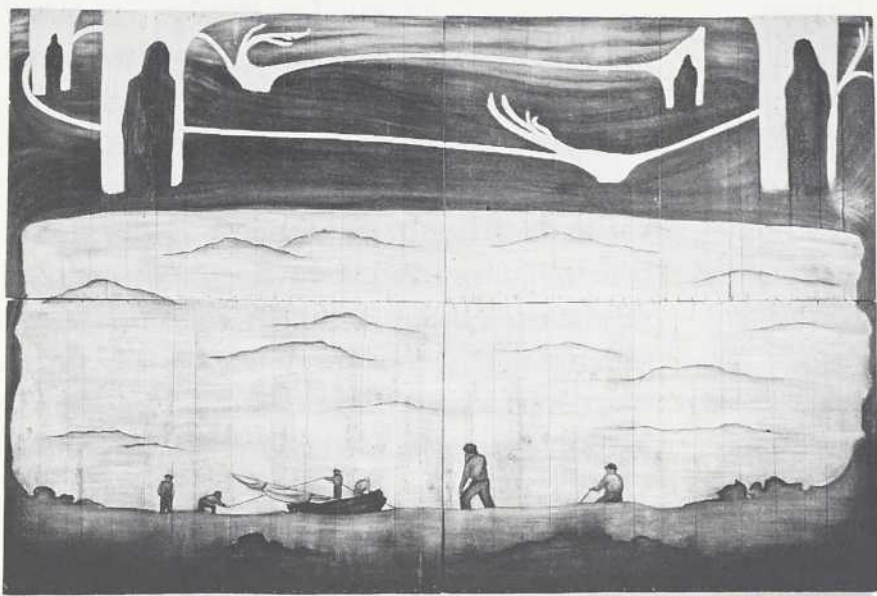
son site spécifique. En délaissant l'installation pour une peinture retournant à l'accrochage au mur et à une manière plus affinée, soucieuse de modulations chromatiques et des possibilités de son exécution technique, Sylvie Bouchard transpose dans l'image ces questions de territoires, de nomadisme et de spécificité, qui marquent la transition vers la problématique du paysage.

Des tableaux comme *Nous transplantés*

et particularités du bois qui, s'intégrant à la représentation en y causant parfois quelque interférence, lui attribuent une temporalité et une tangibilité étranges. L'ambivalence perceptive est entretenue par le contenu descriptif. Avec *Nous transplantés...*, toute la surface de l'œuvre dessert l'étalement d'un site qui est à la fois mer et plaine où les motifs (tour, ville, temple, arc, rochers, ruines, arbres, bateau) semblent autant en-

à jour du support sous-jacent qu'imitation de celui-ci: finesse mnémonique enfilant le retournement de l'énoncé sur l'énonciation et l'icône d'index hantant les précédentes installations.

L'association de la présence humaine (figure de verticalité, référence à l'événement, au relais, au contenu) et du tracé cartographique (figure de planéité, référence à la géographie, au parcours, au contenant) est



tributaire, dans la thématique du paysage qu'aborde Bouchard, du rapport entre nature et culture. On la retrouve dans *De la nature à l'émergence d'un paysage* (1988), où trois profils et un fragment de corps inspirés de la statuaire grecque antique flottent devant une rangée d'arbres à l'allure calcinée alors que le sol d'une clairière, dans la partie droite du tableau, se trouve marqué d'un plan orthogonal. À l'extrême droite, un détail retient l'œil parce qu'il fait rupture dans cette scène pétrifiée: une large bande coupe en effet de bas en haut le tableau, ouverture brutale de l'image et de l'énonciation sur la matière ligneuse de leur « fond ». L'organisation méticuleuse du contenu de l'œuvre ne s'accommode de cette suspension impromptue qu'à en prélever la valeur symbolique. Dans ce décor de vestiges veillés par des caryatides amputées, on penserait alors à la rupture percutante de la modernité en regard des siècles d'une histoire de l'art rigoureusement profilée. De la nature émerge ici le paysage d'une histoire condensée, relation des détours, passages et ruptures d'un trajet dans le temps dont le plan au sol figure l'inscription, la mémoire retenue dans l'écriture.

L'exposition intitulée *Paysages* (1989) inaugure un corpus où l'arbre devient le motif quasi unique du tableau. Exécutés à l'aquarelle sur de très grands panneaux de bois, ces « portraits » de boisés distillent une ambiance crépusculaire, vaguement mélancolique, qui alanguit le regard et favorise la sensation plutôt que l'articulation discursive, l'imprégnation plutôt que la lecture. En raison des formats imposants, *Paysages* rappelle le fonctionnement d'une installation, assignant l'espace de la galerie à un environnement forestier qui balise une promenade tant réelle qu'imaginaire. L'idée de parcours revient d'ailleurs en chaque image avec l'esquisse de méandres, routes elliptiques ou empreintes légères, autour des troncs et entre eux. Tous signes se ralliant à la métaphore du déplacement ou du passage, pouvant di-

versement évoquer la traversée ou l'égarément en forêt, l'écoulement du temps, le trajet sans fin, le souvenir du lieu, les traces de la mémoire.

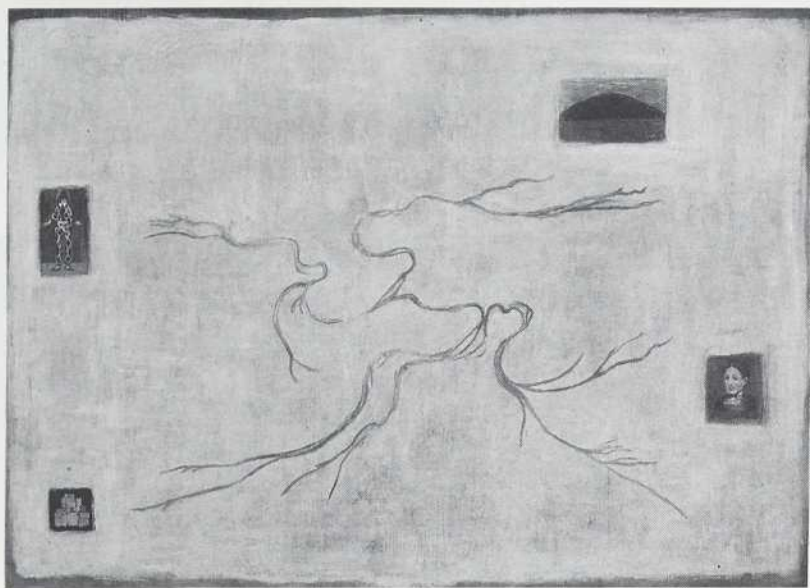
Dans la plupart des pièces, les arbres sont disposés avec économie en groupe de fûts élancés dont les sommets s'ornent de petits tronçons de branches ressemblant à des racines atrophiées, ce qui donne l'étrange impression que ces arbres sont plantés à l'envers. La définition spatiale demeure minimale, la composition accusant dans l'ensemble un remarquable parallélisme de la représentation avec le plan du support. Un immense tableau fait toutefois exception en instaurant l'illusion d'une percée perpendiculaire. Une nappe lumineuse ondoyante, plus étang que sentier, y coupe en deux une forêt assez dense pour mener à un arbre blanc, placé au centre du tableau. Le traitement chromatique dans cette image incite à lire le spécimen le plus lointain dans cette image comme le plus éclairé alors que les arbres en bordure sont tellement obscurs qu'on a peine à les discerner. Cette discrimination tonale a pour effet de contredire la suggestion linéaire de la profondeur. Elle rappelle d'autre part le procédé photographique de la mise au foyer qui, en permettant de privilégier une certaine profondeur de champ, plonge les autres plans de l'espace cadré dans une lisibilité approximative⁶.

Cette particularité ramène en fait le regard à la dimension la plus concrète du tableau et sensibilise au rapport de contiguité entre la visibilité du support et la lisibilité de l'image. Opérant dans le même sens, les multiples voiles de couleur apposées à l'aquarelle non seulement laissent paraître le réseau des lignes appartenant au bois du support mais semblent agir comme un révélateur des imposantes structures sur lesquelles s'inscrivent les *vedute* sylvestres. Cette intrication du dessin naturel du matériau-support et de l'organisation figurale énoncée par le médium est d'autant plus prégnante qu'ici l'image réfère, ainsi peut-on l'entrevoir, à

l'état antérieur, non transformé d'un support qui lui, se manifestant dans et derrière l'image en son état actuel de charpente et d'assemblage (les planches de bois embouteillées), fait écho, jusqu'à un certain point, à l'alignement surnaturel des troncs ébranchés.

Maintes fois repérable dans le travail de Sylvie Bouchard, le souci d'instaurer une image en la liant physiquement à son référent ou aux conditions de son énonciation relève d'une logique de l'index appelant par moments le modèle de la photographie. Parlant de *Sous les arbres, des boucliers fleurissaient* (1989), l'artiste ira même jusqu'à établir un parallèle avec la technique photographique: « Entre l'image et le bois qui la supporte, une distance persiste, qui porte l'œil de la lecture à la sensation tactile. Derrière la surface peinte, le lourd feuillet de bois est une sorte de plaque sensible où s'inscrivent les modalités d'une expérience de l'œuvre marquée par le passage (...)»⁷. Sont plus souvent convoqués cependant des allusions, des rapprochements théoriques ou des images d'index qui laissent percer un sous-texte plutôt intuitif⁸, s'apparentant au désir ou à la volonté d'établir entre l'image, son inscription matérielle et le spectateur un circuit dynamique de liens. Dans les œuvres formant *Paysages*, cette dimension pragmatique est relancée par le portrait d'un petit personnage énigmatique placé au côté du tableau à l'arbre blanc. Scrutant avec insistance le visiteur, il personnifie les yeux de la forêt tout en reflétant le regard que pose le spectateur sur les œuvres. Embrasseur déictique du parcours visuel des lieux, cette image évanescence, qu'on dirait imprégnée plutôt que peinte sur la surface nervurée du bois, rappelle d'autre part le voile de Véronique: *vera iconica* citant l'empreinte, la relique, symbolisant la présence dans l'image, mais qui surtout canalise la perception vers la co-présence de la figure et des matériaux.

L'évocation du voile de Véronique pointe la proposition de l'autoportrait. Non que le personnage (plutôt masculin) de *Paysages* en



DE GAUCHE À DROITE:
SANS TITRE, 1986, AQUARELLE
SUR PANNEAUX DE BOIS, 2,06 M X 3,09 M;
PHOTO: MARTIN LEBLANC.
DE LA NATURE, À L'ÉMERGENCE
D'UN PAYSAGE, 1988, AQUARELLE
SUR BOIS, 4,42 M X 2,56 M;
PHOTO: DENIS FARLEY.
LES HAUTS-FONDS, 1991, HUILE SUR BOIS,
78 X 56 CM, PHOTO: LOUIS LUSSIER.

soit un mais il agit à la manière de ce genre qui excède celui du portrait⁹, laissant notamment filtrer dans la relation dialogique qu'il suscite entre le spectateur et l'œuvre dont il se fait l'ambassadeur, l'idée d'un sujet de l'énonciateur qui « contamine » le sujet de l'énoncé. Ce qui se dégage d'un tel tableau rejoint la perspective théorique que René Payant expose de l'autoportrait qui « résulterait, résume-t-il, du repli du tableau sur lui-même, d'une auto(re)présentation du pictural »¹⁰. Dans une telle perspective, *Les Bras de Daphné* (1991) signalerait en double ce repli, le faisant de surcroît se nouer sur son « impureté » picturale puisqu'ici la substance du support devient le sujet de sa (re)présentation. On y voit en effet (que) deux formes ovales sur fond clair, l'une et l'autre ceinturées de tiges foliées, chevelures terreuses et sans relief qu'on dirait exécutées au pochoir. Au centre, rien, sinon le grain propre au support, rendu bien visible par un traitement en transparence qui subtilement teinte le matériau, l'amenant ainsi au plan du signifié pictural. L'évocation d'empreintes digitales se superpose à celle de physiologies (le parallèle possible avec l'ovale de visages ici absents, sans référence figurative), les veines du bois exposées dans leurs cadres de feuilles rappelant la trace oblongue des crêtes papillaires laissée par les doigts. Sous cette double « signature », attestation du passage de l'arbre de matériau à icône, repose la figure d'un télescopage d'identités où, à l'instar de Daphné dérobée au regard (de celui qui la convoite) en se faisant arbuste, la trace du peintre se travestit dans et en un tableau se donnant à lire comme une machine à métamorphoses et où se (met en) signe la fiction de son auto-représentation.

L'autoportait celé ou le Moi voilé dans le tableau est un chemin qui perce, jusqu'à un certain point, *Le Bandeau d'Arlequin* (Galerie Chantal Boulanger, 1992), ne fût-ce qu'à constater dans cette exposition l'auto-citation d'un vocabulaire pictural dont Sylvie Bouchard ne cherche plus tant à inscrire l'ap-

semble une constellation irradiante. Il en résulte pour le spectateur l'impression de pénétrer et de parcourir un champ d'intensités colorées qui, captivant son regard, retarde le réflexe de la lecture ou du déchiffrement au profit d'une jouissance optique l'invitant à la stase. C'est un fonctionnement qui s'avère stratégique dans la mesure où le système discursif de l'œuvre, assujéti aux effets quelque peu médusants de sa puissance chromatique, n'atteint d'abord son interlocuteur que de façon plus ou moins consciente. Cette sorte de réception favorise l'acclimatation de l'œil à des structures composition-



SANS TITRE, 1988,
AQUARELLE SUR BOIS,
2,90 M X 2,20 M;
PHOTO: LOUIS LUSSIER.

ropriation qu'à en poursuivre les possibilités de transmutation. Sous cet intitulé, cinq tableaux forment une œuvre à l'intérieur de laquelle chacun se démarque par une couleur distincte, soit le rouge, le jaune, le gris, le bleu et le vert, qui lui sert de fond un peu à la manière d'une couleur dominante d'armoirie. Cette fois, les tableaux sont peints à l'huile sur des panneaux de cèdre, selon une technique méticuleuse consistant à enduire la surface d'innombrables couches de couleur patiemment essuyées pour en effacer toute trace de pinceau ou d'empatement. Ainsi travaillées, les œuvres semblent produire leur propre lumière et forment en-

nelles un peu hiéroglyphiques autant que leur mise en mémoire involontaire, ce qui alors dessert une mobilité et une versatilité associatives entre les figures et les sens que met en jeu *Le Bandeau d'Arlequin*.

On chercherait probablement en vain un fil conducteur à désenfourir, qui ferait de chacun des cinq tableaux le fragment d'un discours souterrain. Il y a pourtant des mouvements sensibles de résonances entre eux, une joute offerte au regard et à l'esprit donnant à penser que sous les images concédées, d'autres sens se tapissent, se taisent. À cet égard, les titres formulent des pistes ou des apparences de pistes auxquelles on ne

résiste guère, même s'il faut envers elles acquiescer à la possibilité de faire fausse route. On envisagerait alors *Les Hauts-Fonds*, petit tableau accompagnant *Le Bandeau...* à la manière d'un exergue, comme une carte des écueils dissimulés dans l'œuvre ou un groupe d'indices guidant vers ce qui s'y abriterait hypothétiquement. Quatre vues miniatures, une montagne, un portrait de femme, une petite ville et un arlequin y sont disposés en pourtour d'un réseau de sentiers. Porteuses ou non d'information sur l'œuvre, on remarque que deux de ces images contiennent des représentations du regard. Celui porté en oblique par le portrait féminin confère à ce visage le caractère pensif et vaguement absent de photographies ou tableaux anciens. Également détourné de la frontalité, celui de l'Arlequin, conformément aux signes distinctifs dévolus par la tradition à ce personnage issu de la *Commedia dell'arte*, est masqué. Ce détail précise le bandeau du titre, qui va dans le sens de ce qui recouvre les yeux et empêche de voir. Par extension, les deux formes de retrait du regard présentées dans *Les Hauts-Fonds* renvoient aux yeux du spectateur une impossibilité ou une difficulté de discernement qui, annoncée sous les couleurs de l'Arlequin, devient la proposition d'un jeu retenant sa polysémie et rapprochant peinture et théâtre. Parallèle qui trouve écho dans le tableau vert (*Le chœur laissé aux autres*) où un rectangle rouge encadré de volets gris évoque autant la fenêtre ouverte du tableau illusionniste qu'une sorte de boîte scénique ou la structure, déployée dans l'espace, d'un décor.

Loin de nous être indifférent, le paysage a toujours constitué un objet de soins attentifs où l'action complémentaire des faiseurs de paysages et des observateurs (peintres) a contribué à le remplir de signes, à lui faire tenir un discours dont les itinéraires touristiques et les points de vue constituent l'écriture que chaque citadin va déchiffrer à ses moments de loisir. Ainsi, sous les multiples prétextes de l'agriculture, de la religion, de l'agrément ou de l'histoire, la terre fut mise en forme, construite en un texte dont nous faisons quotidiennement la lecture.¹¹

Dans *Le Bandeau d'Arlequin*, les éléments participant spécifiquement du paysage sont à prime abord réduits. Bien sûr figure l'arbre, toujours aussi dépouillé dans sa représentation (*Sur le rocher, des racines qui poussent au loin, Arbres sur fond bleu - Le don, Le chœur laissé aux autres*); le rocher est également convoqué (*Sur le rocher...*, *Quodlibet - Double nature*), ainsi que le nuage, dans *Arbres sur fond bleu...*, ou enfin ce qui se dispose à la manière d'un nuage, au-dessus d'une haie d'arbres squelettiques, et qui s'avère en fait un linge diaphane déployé tel un ciel de lit ou un manteau d'Arlequin. À la lumière des œuvres antérieures, on constate que Sylvie

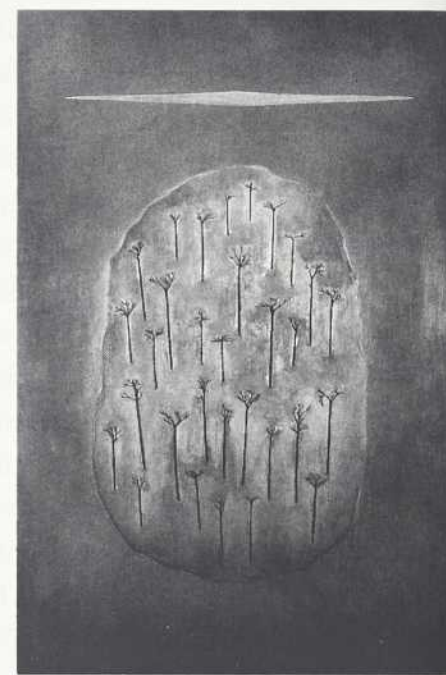
«FRISSON - FIBRE - FORÊT»,
1989, AQUARELLE SUR BOIS,
99 X 140 CM;
PHOTO: LOUIS LUSSIER.



Bouchard utilise un certain nombre de familles de figures ou de motifs dont les éléments peuvent s'interchanger, d'une pièce à une autre, et ainsi alimenter la polyvalence sémantique, souvent symbolique, du groupe auquel ils se rattachent. Le voile, par exemple, apparaît dans une composition assez similaire à celle de «*Frisson-fibre-forêt*» (1990) où sur un nuage se découpent les racines d'arbres inversés. Le motif remis en scène dans *Arbres sur fond bleu...* rejoint l'évocation d'un enracinement de l'arbre dans le ciel que l'on retrouve aussi dans *Les Méandres d'une trajectoire fixe* (1990) ainsi que dans *Paysage bleu* (1989) où, là, l'arrondi de la base claire plantée d'arbres semble la version «naturelle» de l'infléchissement de l'étoffe dans *Le Bandeau d'Arlequin*. Très souvent ce qui tient lieu de sol dans les paysages de Bouchard est clair, lumineux, rappelant une couche neigeuse ou la réflexion blafarde d'un ciel ennuagé dans une étendue d'eau. Dans à peu près tous les cas, le nuage opère une signification particulière de l'espace, tendant soit à confondre le ciel et la terre, soit à les relier, soit à les inverser. Figure de dissimulation, de recouvrement, le nuage, tout comme le voile, s'affilie au masque et au bandeau pour signaler l'infigurabile ou l'informulable, ce qui tient au revers des choses visibles.

Un autre système rhizomatique de figures symboliques, celui-là fort étendu, a trait à la représentation des branches d'arbres. Celles-ci sont autant des racines, qui recourent, par la sinuosité et la ramification, le sens de routes ou de sentiers (*Les Hauts-Fonds, Le chœur...*, *Le Jalonnement des prés*) et celle de la vue aérienne ou cartographique de cours d'eau, ce qui alors rejoint l'idée d'une mise en forme scripturale de la terre. Arbres et chemins sont presque systématiquement associés dans le paysage de Bouchard. Dans *Sous les arbres, des boucliers fleurissaient*, les chemins-branches-racines forment six petits réseaux souterrains dont les parcours labyrinthiques symbolisent pour l'artiste à la fois

LE BANDEAU
D'ARLEQUIN:
SUR LE ROCHER,
DES RACINES QUI
POUSSENT AU LOIN,
LE JALONNEMENT
DES PRÉS,
QUODLIBET,
DOUBLE NATURE,
ARBRES SUR FOND
BLEU, LE DON,
LE CHŒUR LAISSÉ
AUX AUTRES,
1991,
HUILE ET CIRE
SUR BOIS,
1,18 M X 1,78 M CH.;
PHOTO:
LOUIS LUSSIER.



l'enracinement et le dépaysement, la marque de l'histoire dans la nature¹². Des cellules de serpentins analogues balisent l'espace-ciel de «*Frisson-fibre-forêt*» alors qu'on les retrouve inscrits sur trois motifs en croix dans *Le Jalonnement des prés*. De formats différents, ces figures cruciformes transcrivent une graduation entre le proche et le lointain; la couleur jaune aidant, on y entreverrait l'image de champs curieusement cultivés: chiffrés. La croix abrite la structure du losange, privilégié depuis l'exposition chez Powerhouse, et qui renvoie par métonymie à l'écriture picturale de la perspective. En gardant à vue le losange comme signe iconographique d'une tradition de la peinture et, par extension, de la culture, son aplatissement dans le tableau rouge (*Sur le rocher...*) se lit comme la désignation d'un espace moins «défriché», ce que renforce l'image centrale qu'il surplombe: une aire ovale investie d'une forêt de petits arbres en plumeau.

L'image sans doute la plus fascinante du *Bandeau d'Arlequin* est postée au cœur du quintette et s'intitule *Quodlibet - Double nature*. Une forme ardoise allongée et arrondie à ses extrémités est enserrée de tiges et de

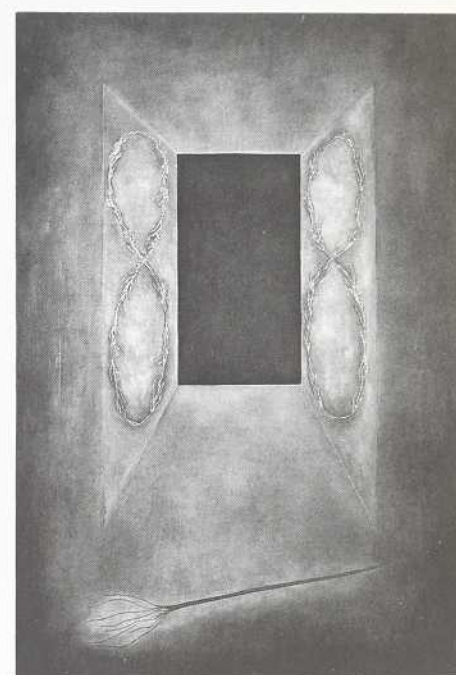
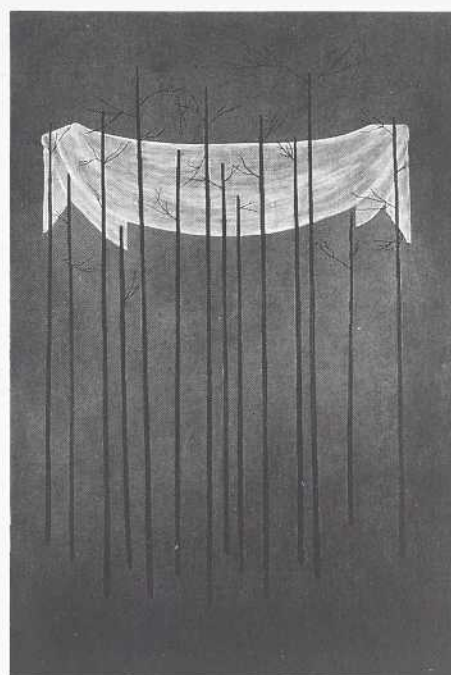
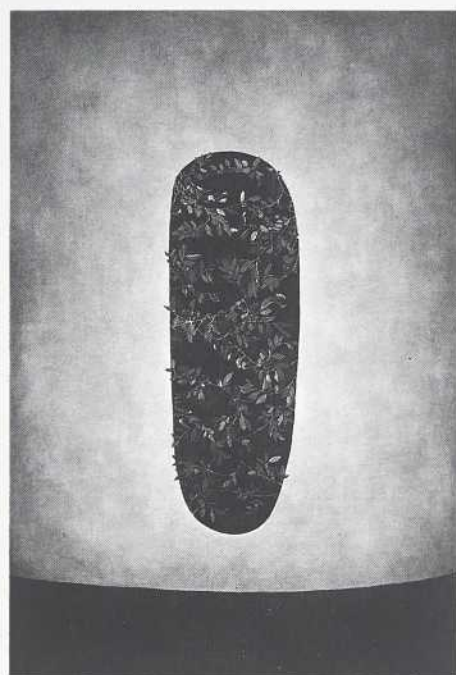
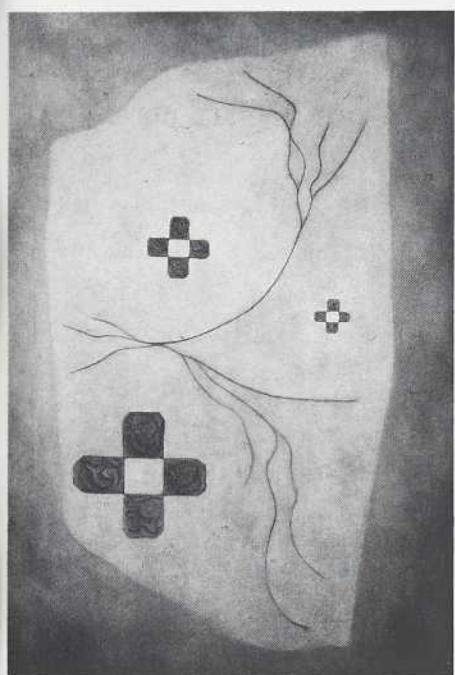
feuilles peintes en trompe-l'œil, offertes comme un bijou précieux sur un présentoir de soie grise. Ce savoir-faire surprend, Bouchard ayant toujours soigneusement entretenu une sorte de naïveté, un dépouillement énonciatoire concourant à lier le fonctionnement de l'image à la présence de ses composantes matérielles. Le trompe-l'œil est un piège, l'expression historiquement reconnue comme la plus raffinée de la compétence du pictural au jeu des apparences. Évidemment, cette compétence, lorsqu'elle se fait voir, témoigne de la virtuosité du peintre mais aussi de son désir d'établir un jeu avec celui ou

Nadeau, 1978, p. 31.

2. L'association de la peinture et de l'installation pose certains problèmes relevés par René Payant (« Une Ambiguïté résistante », *Parachute*, n° 39, été 1985). Celui-ci soulève notamment la question d'une pertinence de la pratique picturale retournant à la figuration, qui se trouve complexifiée lorsque la peinture se fait installation. En concluant, l'auteur suppose qu'utiliser le terme installation serait « vraisemblablement *opérer* sinon la sortie hors du modernisme du moins [la] mise en scène critique » de l'objet d'art.
3. « L'ombre affirme toujours un "ça est là". Tandis que le dessin d'ombre affirme toujours un "ça a été là". À la pure présence référentielle de l'une s'oppose la

[le] souci de l'artiste à pointer le (dys)fonctionnement de l'œuvre. » (« Sylvie Bouchard », *Diagonales Montréal*, Montréal, éd. Parachute, 1992.)

7. Publié dans *Arbora Versa*, Vancouver, Contemporary Art Gallery, 1990, à l'occasion d'une exposition du même titre organisée par Bill Jeffries.
8. Dans le contexte de certaines préoccupations de l'artiste, on pensera plus particulièrement à une histoire de la représentation travaillée depuis ses mythes fondateurs, ainsi que le propose Philippe Dubois (*op. cit.*), par la logique de la catégorie sémiotique de l'index.
9. Payant, René, « Se dépeindre, disparaître » dans *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 105-111.



celle que son travail mystifie. Or le trompe-l'œil de *Quodlibet...* est avant tout un leurre qui s'exhibe, un artifice qui ne cherche pas tant à abuser la perception qu'à rappeler une certaine éducation de l'œil par la culture. Dans le contexte formé par les pièces du *Bandeau...*, cet effort de mimésis entre art et nature fait tache, devient le punctum d'une entreprise mettant en question les conventions de la représentation du paysage. *Quodlibet...* affiche celles qui ont (encore) le pouvoir de faire croire au regard qu'il retrouve une certaine réalité alors qu'il ne s'exerce qu'à en reconnaître l'écriture, la codification en peinture. Ce sont également celles qui aiguillonnent le désir d'un déchiffrement des sens clignotant dans *Le Bandeau d'Arlequin*. Or, s'attarder un tant soit peu dans le dédale des routes qu'abrite l'œuvre oblige le spectateur au constat d'une expérience conditionnée par l'impression (ou l'illusion) de la reconnaissance : celle d'un dépaysement, dont il aura à assumer le souvenir.

NOTES

1. Benjamin, Walter, *Enfance berlinoise vers mil neuf cent* (et autres textes), Paris, Lettres Nouvelles/Maurice

nécessaire antériorité de l'autre.» (Dubois, Philippe, « Histoires d'ombre et mythologies aux miroirs. L'index dans l'histoire de l'art » in *L'Acte photographique*, Paris, Bruxelles, Fernand Nathan/Édition Labor, 1983, p. 120.) La présence et l'antériorité sont précisément des aspects que Bouchard convoque dans la représentation avec d'autres systèmes antinomiques comme l'intérieur et l'extérieur, l'endroit et l'envers, la singularité et le redoublement.

4. Cette exposition intitulée *Drawing->installation->dessin* était organisée par Diana Nemiroff qui en signait le catalogue. Sur le travail de Sylvie Bouchard, l'auteur mentionne la désorientation exercée par l'installation sur la perception ainsi que la perplexité du spectateur devant le jeu des espaces réels et fictifs où, somme toute, ce qui est donné à voir « n'est ni en dedans ni en dehors » de l'espace où se trouve ce spectateur.
5. « Observatoire observant », qui nous regarde avec « les mille yeux qui jonchent l'histoire, les mille perspectives que nous avons en tant que spectateurs du XX^e siècle » et dont on peut autant dire qu'il est un « observatoire observé. » (Pontbriand, Chantal, « Histoire et postmodernité. Des exemples dans l'art canadien », *Parachute*, n° 47, été 1987, p. 5-6.)
6. Thérèse St-Gelais parle d'un « flou photographique qui participe à la constitution d'un espace de représentation indéterminé et mobile et, en ce sens, appuie

10. « [...] l'autoportrait n'est pas à entendre comme la présentation de soi par soi, mais comme l'inscription de soi, la transformation de Moi en peinture. Autrement dit, comme le passage du corps dans une écriture, un corpus: "transsubstantiation". » (René Payant, *op. cit.*, p. 108).

11. Poinsoit, Jean-Marc, « Sculpture/Nature », *Parachute*, n° 12, automne 1978, p. 17.
12. Bouchard, Sylvie, *op. cit.*, p. 12.

Martine Meilleur est critique d'art et vit à Montréal.

The author approaches the paintings/installations of Sylvie Bouchard through a series of dichotomies and the tensions created between the opposing terms: fiction and reality, container and contained, perspective and panoptic view, metaphor and metonym, metaphysics and rationality. Bouchard's work, in fact, demands that viewers assume another identity beyond that of the conventional, singly-situated observer, namely that of "sightseer," that is, viewers must acknowledge their acts of perception to be as integral to the artwork as the objects of representation.



ART CERTIFICATE, N.D.,
PHOTO: NETCO.

William Wood

As Siegelaub has stated: "I am very interested in conveying the idea that the artist can live where he wants to – not necessarily in New York or London or Paris as he had to in the past – but anywhere and still make important art." Joseph Kosuth¹

Conceptual art . . . began to obliterate the idea that modern culture was rooted in the capital cities of the Western world and [asserted] that it was possible by means of media to break down the idea that important art happened in capital cities and that subsidiary art happened in subsidiary cities. Jeff Wall²

These quotes describe conceptual art as a movement with a practical capacity to be eccentric to the centres of cultural production in the sixties and seventies, and a quick browse of Lucy Lippard's *Six Years...* compendium of activities related to so-called "post-object" art will yield examples of artistic phenomena spread across Europe

ceptual art had meant to him as a practitioner removed from the "capital cities." The forum he was speaking in is part of the revision of conceptual art, for it was sponsored by the Vancouver Art Gallery concurrent to the first major retrospective survey of conceptual art, *L'Art conceptuel: une perspective*, held in Paris in 1989 and also concurrent with a retrospective of Wall's conceptual-influenced production. The Vancouver discussion included Terry Atkinson and Lawrence Weiner, two sixties veterans, both included in the Paris exhibition, both brought to Vancouver as senior artists for projects devoted to their current art practice.⁴ Their discussion tended to nostalgically describe conceptualism as a general and counter-cultural "moment," a movement reactive to the world-history of the sixties – and this is a standard line of conceptualism's revision.

The quotes then bracket the period when conceptual art ascended into being an art "style" and descended to being nearly-forgotten only to return as the subject of retrospective interest. Given the speakers, their statements are marked by the relations between centre and periphery which they call into play. While Siegelaub's statement was an example of how the word regarding the de-centralized field of conceptual art had to be spread through the sort of channelling he personified, the circumstances of Wall's utterance suggest that the terms of that de-centering have been revised so that, for example, he can work from the geographical periphery and be given laurels at the centre, or Weiner can remain in New York and still head to the frontier for the occasional commissioned visit.

Of course, the notion that since the "break" in Western culture in the late sixties things have returned to business as usual is as timeworn as it is a given that art production and its history can become so imbricated in existing cultural conditions as to forget historical specifics. Still, there remains a thorny question: Did conceptual art represent a suspension of the rule of the centre? It is this question I wish to speak of, and to do so I want to raise a name whose conspicuous absence from the revision of conceptual art suggests both the eccentric nature of the project and the territorial forgetfulness of its revisers. The name, not represented in Paris, nor mentioned during the forum, is the N.E. Thing Company, Limited (NETCO), the venture of Iain and Ingrid Baxter, based in North Vancouver, B.C., from 1966 to 1978.

To relieve the silence surrounding this name, some small mentions of NETCO could be listed. In the article quoted above, Kosuth wrote that "The Canadian Iain Baxter

Capital and Subsidiary:

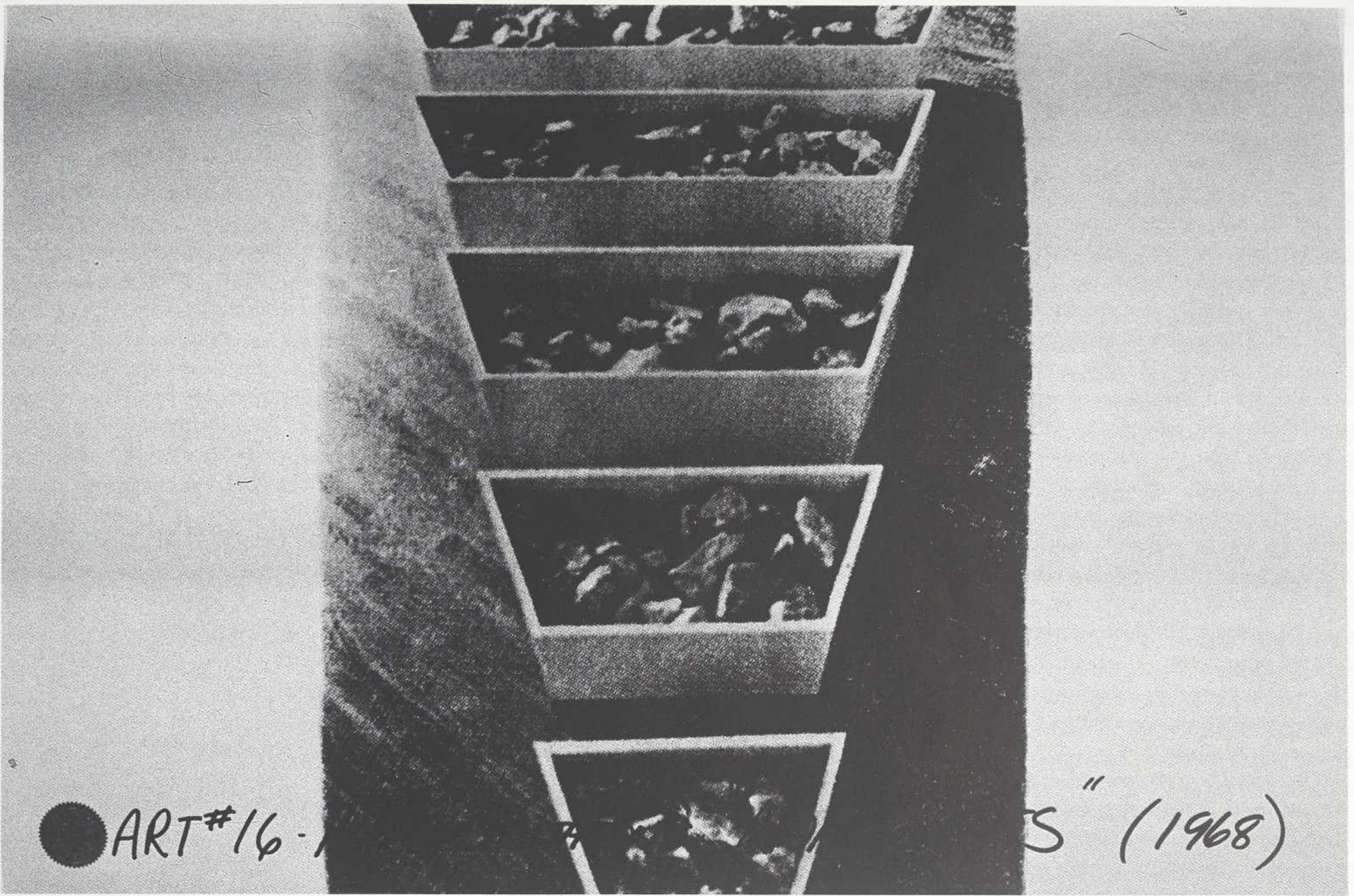
THE N.E. THING COMPANY AND CONCEPTUAL ART

and North America and extending into Argentina, Australia and the Arctic Circle.³ The inclusion of such material in the record of conceptual art is not incidental, but recognizes the germinal criticality of the movement, for alongside its aesthetic politics contesting modernism can be read a resistance to the pull of artists into the "capital cities" of cultural and political power. To the extent to which Kosuth and Wall delineate this tendency, they remind us that conceptual art had an extra-territorial agenda which accompanied its iconoclastic disposition.

Yet these quotes occur in distinct contexts. Kosuth was writing from New York and his essay was published in the London-based journal *Studio International*. He was writing as a leading practitioner of conceptual art during the initial wave of attention to the work, and his quotation stems from his dealer, Seth Siegelaub, to close a survey of artists influencing and practicing conceptual art. Twenty-one years later, Wall, speaking in Vancouver, was describing what con-

ACT CERTIFICATE, N.D.,
PHOTO: NETCO.





TOP: ART #16: ROBERT SMITHSON'S "NON-SITES," 1968, PHOTO: NETCO.
 BOTTOM: ACT #98: THE PENTAGON BLDG ITSELF, 1968, PHOTO: NETCO.



has been doing a sort of 'conceptual' work since 1967,"⁵ while Siegelau, in an addendum to the catalogue of the Paris exhibition, mentioned NETCO as one of those "missing in action" omitted from the exhibition and its accompanying essays.⁶ During the period of the high visibility of conceptual art, NETCO participated in several Siegelau ventures and was a fixture in the publications and exhibitions of Lucy Lip-pard in her capacity as a champion of conceptual art. The ability of NETCO to gain this attention from central figures remains remarkable when they were positioned in British Columbia, and, although other factors played a role, the company was instrumental in putting Vancouver on the map as a place where innovative, maybe even important art was being, and could be, made.

NETCO was registered as a company in 1969, its address given as the Baxter family home. The provincial incorporation lists the expressed objectives:

- (i) To produce sensitivity information;
- (ii) To provide a consultation and evaluation service with respect to things;
- (iii) To produce, manufacture, import, export, buy, sell, and otherwise deal in things of all kinds.

The facetious tone of the notice and its attempt to put anything within its purview stresses several aspects of significance to the project. One is the ironic inhabitation of bureaucratic and commercial institutions which NETCO maintained as part of its move to network within and beyond the conventions of the art world. The extent of this inhabitation is impressive: from inclusion in international exhibitions to participation in data processing conventions and membership in the Vancouver Board of Trade; from representation by galleries in Toronto and New York to the running of a photo lab and restaurant in Vancouver; from solo exhibitions at the Kunsthalle Basel and the National Gallery of Canada to sponsorships of a pee-wee hockey team and a synchronized swimming performance. Each of these projects came under the company's activities and each intimated that the business and the art were intrinsic to NETCO objectives.⁷

The second aspect follows from the first, for, although vague enough to include the many types of activities undertaken, the formal placement and wording of NETCO's notice pastiches the product-oriented procedures of formalist art. Recall the dictum put out by Clement Greenberg in "Modernist Painting" when he claimed that modernist art "converts all theoretical possibilities into empirical ones, and in doing so tests, inadvertently, all theories about art for their relevance to the actual practice and experience of art."⁸ The NETCO notice participates in that testing through an overt pro-

INFORMATION FORM, N.D., PHOTO: NETCO.

posal to convert "theoretical possibilities into empirical ones" by expanding and coordinating activities; by substituting, as NETCO first stated in 1966, the term "sensitivity information" for the limited formalist idea of "all arts as information handled sensitively." The claim states that it is what one is sensitive to that makes the information worth considering, not the apparatus brought to render it sensitively. The pastiche designates a practice around and about the experience of art spread across disciplines, as well as being a strategy for NETCO to encounter the "real world" of things, structures and institutions which effected both the art and life of the company and its audience.

It is important that these notions of "sensitivity information" and incorporation were structural features of the entire output and not phases to be abandoned for ventures in traditional media. The majority of NETCO projects were formatted on standard sized "Information" forms outlining the proposals, materials or documentation which proceeded from the endeavor. Though multiple objects (buttons, clothing, prints) and unique sculptural works also proceeded from NETCO, the "Information" forms serve as the corporate archive. The "sensitivity information" category encompassed material produced through drawing and text, photography and video, performance, earth-

PROJECT: NETCO CORPORATE ID, N.D., PHOTO: NETCO.

work, ice, food, excrement, dollar bills, or electronic signal, and each of the above were accounted for on "Information" forms, all given the imprimatur of the corporate seal. While the attempt of artists to mimic and instate bureaucratic procedures is not unique to NETCO, the level of consistency and the resultant primacy of the corporate body as a reflexive, entrepreneurial shell – extensive yet lambent – places NETCO as a sophisticated conceptual art enterprise.

The third aspect to be gleaned from the notice may not appear reflexive in comparison, yet it represented an element crucial to NETCO's place within the conceptual art movement. I refer to the address which appeared as the corporate headquarters: 1419 Riverside Drive, North Vancouver, British Columbia. The address designates the suburban family dwelling and the single family unit as the locus of cultural production. This designation again stresses inhabitation by recognizing the legal relationship of the Baxters as a couple, but it also locates the collaboration within a set of relations both socially and geographically specific.

For NETCO's 1966 *Bagged Place*, the UBC Fine Arts Gallery was the site of an installation of rental furnishings and domestic objects, every one of which – from appliances to utensils, rugs to foodstuffs, toilets to turds – was encased in plastic. Besides taking sanction from the critique of a "plastic" suburban lifestyle, *Bagged Place* also replaced Pop Art's iconography with actual objects of domestic usage, stressing the antiseptic character of consumer society and, reflective of NETCO's corporatization of the family unit, placing the invading presence of the corporate commodity in both the domestic and the aesthetic spheres.

In another set of works, the family context operated to disable the leisure/work dichotomy of middle-class life by making leisure activities into the material for corporate investigation. There are studies of ski turns as gestural marks in snow (*One Mile Drawing in Snow*, 1968) or the Smithsonian-like mirror displacement works enacted and photographed on family hikes (*Reflected Landscape*, 1968). This aspect of NETCO made the family unit akin to the corporate working group as well as presenting everyday activities as participants in aesthetic protocols – encouraging the productivity of leisure as both a site of personal agency and an extension of corporatization. The Baxters represent the family as both the tool of consumer capitalism and the site for resisting its allocation of conformist roles – a condition recognized in their occasional reference to their home as "the Seymour Plant."

The geographical locale of the home, on the suburban fringe of a "subsidiary" city at

the edge of North America, placed NETCO decidedly beyond the pale of the centralized, cosmopolitan art world of the time. This geographical identification with the eccentric is not just a token in company gaming but should be seen as fundamental to the form the entire enterprise assumed. Several projects are apposite here. Two NETCO divisions were the ART and ACT Departments, which designated "Æsthetically Rejected Things" and "Æsthetically Claimed Things." This activity involved issuing certificates

ing a consistent pattern, the ART and ACT works do tend to reject "activities" at the centre, and we can view the project as motivated and sustained by the perceived distance of NETCO from the centre of art world designation. The peripheral parodies the centre's claim of authority by assuming that power for itself. As well, the works can be said to recognize and celebrate the local landscape as product of a culture of logging and colonization and as distinctively different from the "sensitivity information" produced

an approach to this problem that accentuated the geographical politics of Canada. *Trans-Canada VSI* (1969) proposed a film of every mile of the Trans-Canada highway to represent the nation at Expo '70, emphasizing the literal span of the country by representing one of its major communications conduits. At a time of growing interest in the North, NETCO produced a series of works in the Arctic that played upon notions of territorial and conceptual sovereignty, spanning the country by transmitting documentation in facsimile from Inuvik to Vancouver and Halifax (1969).

As well, a series of telex and tele-copier works from 1968-70 projected an electronic occupation of space across Canada and intruding into the USA. These works query nationalisms through altered ideas of territoriality, yet their facticity lies in their projection – from the periphery of Western culture – of notions of motility and de-territorial occupation of corporate and governmental mandates. These assumptions about territory question the priority of the centre by recognizing and claiming attention and legitimation from complicity with capital and imperial power.

History is taken into consideration in the presentation of some works: *A Suite of Canadian Landscapes* (1969) is a case in point. The work is composed of a set of Canadian bank notes, each framed and matted so that the back side of the bills are shown with their denominations out of frame. Each Canadian note, prior to re-engraving in the eighties, pictured a landscape, and these landscape "pictures" are imaged in the *Suite*, each paid for and yet lacking in monetary value now that they have been framed. In addition, on each matte, is handwritten the following text: "A[rtists]/P[roof]'1969 LANDSCAPE I. + I. Baxter." This is the only work of NETCO which claimed the individual signatures of the Baxters and is the only occasion when they professed the title of artist. The use of the landscape motif on the notes rings changes on the national history of territorial occupation and ecological damage. The bills show untouched spaces of nature or comfortable harmonies between human presence and natural beauty. The irony is that this type of land is not what makes money, for capital requires extraction and wastage of the landscape in order to produce goods out of the pleasant scenes shown.

The Canadian dependence on natural resources is disavowed in the bank notes, consoling the carrier of the bill that there is still some exploitable land out there, or, worse, sustaining the illusion that Canadians have not totally dominated and capitalized upon the environment. In either case, the disavowal promotes further desolation of the



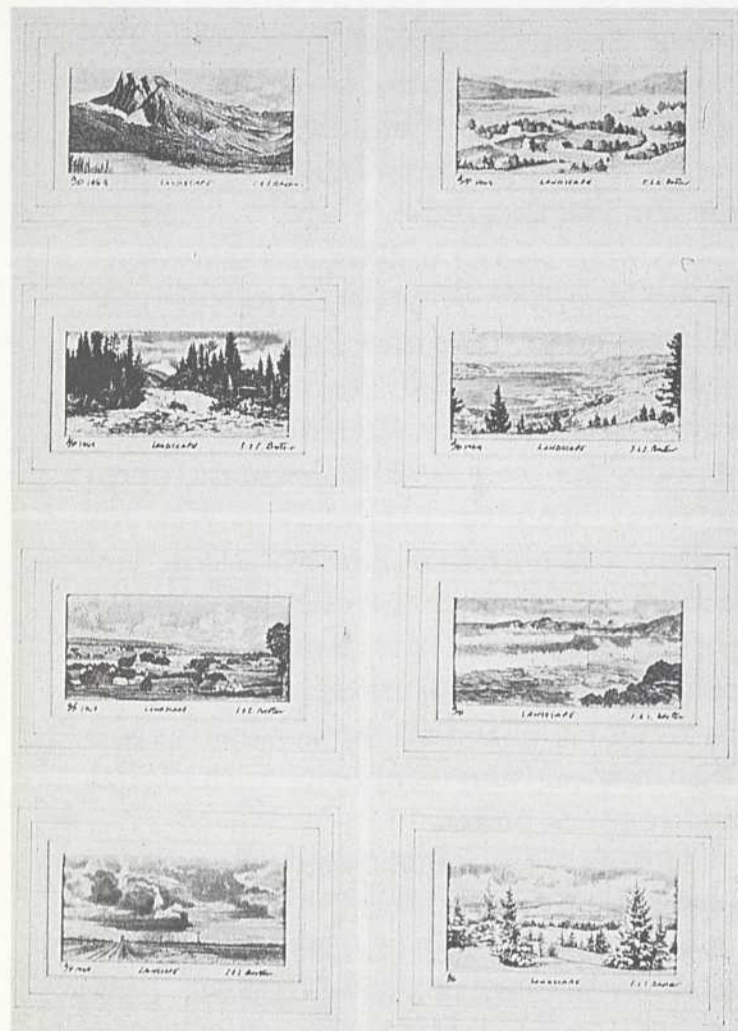
BAGGED PLACE, INSTALLATION VIEW AT U.B.C. FINE ARTS GALLERY, 1966, PHOTO: NETCO.

claiming or rejecting items and phenomena according to an erratic set of "visual sensitivity information" criteria. Once again, although the designation of phenomena as "art" or "not-art" is not unique to NETCO, certificates were issued for a range of items which suggest a certain approach. Of those certified: *Alberta's Athabasca Glacier* (claimed); *Robert Smithson's "Non-Sites"* (rejected); *Robert Morris' felt pile in the collection of the National Gallery of Canada* (claimed in parody of central-Canadian nationalism); *The Pentagon But Not the Activities Carried On Inside* (claimed); a series of *Artforum* covers (rejected); *George Sawchuck (Canadian Sculptor)* (claimed) (all works dated 1966-69). Though not form-

as art by the centres of artistic culture and power.

The second tendency of geographical specificity overlaps with the claiming of local landscape, for it concerns the project of incorporation and inhabitation. These tactics emphasized the need to find structures for legitimating any art practice in a locale not simply eccentric but seemingly supplemental and hostile to the modernist project. In terms of BC, the work of the "Design for Living" group to apply modernist design principles to an "untouched" context, or the fraught relation of local landscape painting to various centrist expressionist protocols could be rehearsed.⁹ However, NETCO adopted

landscape, whether through the investment of the note or through the leisure activities which the citizen takes part of in that area of the landscape set aside and "protected" from the resource industry through government



SUITE OF CANADIAN LANDSCAPES, 1969,
ENGRAVED BANK NOTES, MOUNTED AND FRAMED, EACH 27.9 X 35.6 CM,
COLLECTION OF DAVID P. SILCOX, PHOTO: LARRY OSTROM
(ART GALLERY OF ONTARIO).

mandate. The signatures could be seen as an acknowledgement by NETCO of their personal complicity as artists and citizens, and an elegiac assertion of the utopian hopes embedded in the landscape. Money, however, remains the best "picture" of the landscape because its liquidity and circulation describes the domination which underpins aesthetic, economic and social hegemony. These particular bills have been withdrawn from that process only to illustrate how thoroughly pervasive and substantive are its effects.

While such NETCO activities can always be written off as neo-dada goofiness or corporatist self-promotion, this can only be done by forgetting the tensions between centre and margin. The family, the art world, the nation state and geo-political and corporate politics were all within and yet distinct from the company's anarchistic mandate and network of access. What I wish to stress is that NETCO entered and acted upon conventional ideas of work and leisure, family and corporation, extra-territoriality and nationalist

boundaries. It is the description and use of institutional spaces and lines of communication which distinguishes NETCO's conceptualism, and this requires us to revise not just the objects and statements of conceptual art, but to re-assemble the positions involved in conceptualist practice. On this view, the NETCO project would not be a suspension of the centre but represent, instead, the complicit relations which define positions around appropriations of space and practices. My interest in raising these questions about the distribution of aesthetic priority is to add to the revision of conceptual art by placing NETCO's conceptual practice in the way of revisionism's progress towards a generalized authority. If I have described something, it is that the capital NETCO drew upon was that of place, while its subsidiary status as the ephemeral, peripheral cousin of conceptual art is a re-writing of history in a neo-colonial mode.

This essay is an excerpt from research related to the exhibition *You Are Now in the Middle of An N.E. Thing Co. Landscape* to be presented at the University of British Columbia Fine Arts Gallery in January, 1993. I am curating the exhibition with Nancy Shaw.

NOTES

1. Joseph Kosuth, "Art After Philosophy II: Recent Art and Conceptual Art," *Studio International* 178: 916 (November, 1969), p. 161.
2. Jeff Wall, in a forum with Terry Atkinson, Ian Wallace and Lawrence Weiner, February 13, 1990, Vancouver. Moderated by Willard Holmes and sponsored by the Vancouver Art Gallery in conjunction with the exhibition *Jeff Wall: 1990*. I would like to thank Judith Mastai of the VAG for giving me access to a partially edited transcript of the discussion, which is in the process of publication. This quote is from the transcript, p. 6.
3. Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...* (New York: Praeger, 1973). The bulk of the entries in the book deal with Europe and North America, but selected references outside that network include: The Rosario Group in Rosario, Argentina, active in 1968 (pp. 43, 49, 59); the 1971 Buenos Aires, Argentina, exhibition, 2,972,453 (pp. 203-204); Mike Parr's work in Sydney, Australia, dated 1971 (pp. 211-212). The Arctic Circle project brought Lippard, William Kirby, NETCO and Lawrence Weiner to Inuvik, Northwest Territories, Canada, in September, 1969 (pp. 115-116), and is discussed in "Art Within the Arctic Circle," in *Changing: Essays in Art Criticism* (New York: Dutton, 1971), pp. 277-291.
4. See *L'Art conceptuel: une perspective* (Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989), pp. 100-111 for Atkinson's involvement as part of Art & Language (1966-1974), and pp. 229-233 for Weiner's work represented in the exhibition. Atkinson came to Vancouver for an exhibition of his works *Tourism I and II*, at the Contemporary Art Gallery (February 16 to March 17, 1990) – see the catalogue, *Terry Atkinson/Don Gill* (Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1990). Weiner was undertaking research for a subsequently realized commission from the Vancouver Art Gallery, *Placed Upon the Horizon (Casting Shadows)* (1990), permanently installed on the pediment of the VAG's administrative wing.
5. Kosuth, *op. cit.*, p. 161.
6. Seth Siegelaub, "Addendum," *L'Art conceptuel: une perspective* (Second Edition), p. 258, reprinted in October 57 (Summer 1991), p. 157.
7. Much of my characterization of NETCO, and especially the idea of inhabitation, is indebted to the work done by Nancy Shaw in, "Expanded Consciousness and Company Types: Collaboration since Intermedia and the N.E. Thing Company," *Vancouver Anthology: The Institutional Politics of Art*, Stan Douglas, ed. (Vancouver: Talonbooks, 1991), pp. 85-103. I also rely on the extensive documentation listed in *The N.E. Thing Co. Ltd. Book* (Vancouver and Basel: NETCO and the Kunsthalle Basel, 1978). Both these sources offer more synoptic accounts of NETCO than I will, so I direct the curious to them.
8. Clement Greenberg, "Modernist Painting," as reprinted in Frances Frascina and Charles Harrison, eds., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (London: Harper and Row, 1982), p. 9.
9. For a discussion of the *Design for Living* exhibition and its group's aims, see Scott Watson, "Art in the Fifties: Design, Leisure and Painting in the Age of Anxiety," *Vancouver: Art and Artists 1931-1983* (Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1983), pp. 77-81. For an innovative discussion of British Columbian painting and its discontents, see Robert Linsley, "Painting and the Social History of BC," *Vancouver Anthology: The Institutional Politics of Art*, Stan Douglas, ed. (Vancouver: Talonbooks, 1991), pp. 225-246.

William Wood is an art critic living in Vancouver and contributing editor to *Parachute*.

Plusieurs auteurs maintiennent que l'art conceptuel, en plus d'être une contestation esthétique et politique du modernisme, favorisait aussi une attitude «extra-territoriale» grâce à laquelle la production culturelle n'était plus confinée au centre (c'est-à-dire aux capitales), mais pouvait se déployer en marge. L'auteur vérifie cette hypothèse en examinant le travail de The N.E. Thing Company, Limited (1966-78), fondée par Iain et Ingrid Baxter, dont l'accès au réseau international n'a pas été entravé par leur isolement géographique (ils travaillaient depuis North Vancouver, en Colombie Britannique). Utilisant espaces institutionnels, pratiques corporatives et réseaux de communication, les Baxters ont non seulement développé leur œuvre en marge, mais aussi intégré la notion de marge dans leur œuvre.

Miroirs du cinéma

RAUL RUIZ



L'EXPULSION DES MAURES.
VUE PARTIELLE. 1990.
INSTALLATION VIDÉO.
PHOTO: D.R.

Propos recueillis par Jacinto Lageira

S'il est vrai que la poésie ne se fait ni avec des concepts ni avec des idées mais avec des mots qui possèdent une certaine puissance, on peut dire que le cinéma ne se fait pas avec des histoires mais avec des gestes et des objets. Le cinéma serait un jeu d'espaces produits par la conjonction de ces deux termes. De ce point de vue, les religions sont des machines, des usines qui fabriquent des films; c'est mon seul intérêt pour les religions, car je ne suis pas croyant. Les religions que l'on a pratiquées en Occident ont toutes intégré des projets qui devaient changer le monde, de la même manière que les mouvements des divers partis politiques ont fabriqué des machines conceptuelles que l'on a appelées « idéologies » et qui étaient également destinées à transformer le monde. Utiliser la religion était donc la meilleure métaphore pour expliquer des transpositions d'un lieu à un autre (laquelle n'appartient d'ailleurs à

personne puisqu'il existe aujourd'hui moins de pratiquants ou de croyants). La religion m'apparaît comme une *terre de personne* où il est possible de montrer ce qu'est une machine théologique et en quoi cette dernière peut appartenir à n'importe quelle tendance. Elle fonctionnerait toute seule. Concernant le divorce qui s'est opéré entre la religion et la foi, j'utiliserai une expression de Chesterton: « Depuis que les gens ne croient plus en Dieu, ils croient à n'importe quelle ânerie. » Les objets ne sont plus là, mais la fonction « foi » continue d'exister. Ce qui est fascinant c'est que la machine a toujours été elle-même un contenu. C'est ce qui m'a intéressé dans la nouvelle de Kafka *La Colonie pénitentiaire*¹ qui joue sur l'ambiguïté d'une machine à la fois « célibataire » et en relation avec une personne. On se sert de la machine autant qu'elle se sert de nous. Une bonne partie de l'art contemporain provient de cette interaction entre la machine et le manipulé; ce que l'on pourrait appeler la machine et le machin. Dans *La Colonie pénitentiaire* la loi inscrite sur le corps du personnage ne vient

pas d'une instance supérieure, elle n'est qu'une loi produite par des êtres humains et qui est ensuite appliquée grâce à des systèmes subtiles de médiations.

Je n'ai jamais cru à l'existence objective du corps humain. Comme tout bon Chilien, je crois que le corps n'est qu'une poubelle qui pend de la tête. Un sac d'ordures. J'ai beaucoup de respect pour les ordures. J' imagine ce système fictionnel de l'univers que l'on appelle « corps » comme des objets ou comme des araignées qui ne sont que les corps de nos ancêtres (et nos corps mêmes). L'« Adam protoplaste » du kabbaliste Luria – personnage avec lequel je me suis beaucoup amusé et qui n'est autre que la représentation du monde comme un corps humain gigantesque à l'intérieur duquel on vit – ou bien encore le corps minimal de Gulliver; ce genre de divertissements portant sur des changements d'échelle m'a beaucoup fasciné. Mais le corps personnel dans ses rapports sadomasochistes me fait aussitôt penser... à des fruits tropicaux. Donc à l'import-export, donc au colonialisme, à l'économie et à la consommation. Je réaliserai en juillet de cette année, à la Cité des Sciences de la Villette (Paris), quatre installations avec des oiseaux et des fruits, trai-

des choses concrètes que l'on peut manger, sentir, toucher, des choses que le corps peut s'approprier. En réalité, le mot « corps » me gêne. Peut-être parce qu'il est monosyllabique. Dans *La Présence réelle*², pendant leur dîner, les personnages sont atteints de la peste, des bubons apparaissent sur leurs corps, et l'un d'eux récite la fable de La Fontaine, *Les Animaux malades de la peste*. C'est également une allusion aux idées d'Artaud: « le hurlement », les cris que l'on n'entend pas. En ce qui me concerne, ce n'est que de l'habillage. Il s'agit de vêtir des objets, des corps, et non pas de les remplacer. Des corps qui seraient plutôt comme des araignées handicapés ou des dessins animés. Finalement, ce ne sont que des blagues. Mais je prends les blagues très au sérieux.

J'ai d'ailleurs une théorie cosmologique concernant l'existence du monde: je crois que le monde a été créé comme une blague, et de ce point de vue, rien n'est plus sérieux que les blagues. Chaque fois que naît une théorie, elle est lancée comme une blague qui finit par devenir une réalité tangible. Par exemple, dans une blague, certains disent « Dieu existe » et les gens croient à son existence, ensuite arrive la religion et tout commence; alors un autre affirme « nous

que quelque chose apparaît comme une blague, c'est sérieux, et inversement. Dans mon dernier film, *L'Œil qui ment*³, le miracle, qui est en réalité à l'opposé de la religion, est un événement compris comme une blague. Le miracle est toujours une blague: Dieu crée les lois de la Nature, il est censé en faire partie, et puis des miracles se produisent, tels des « corrections de tir » produites par Dieu afin d'arranger les choses au cas où les hommes, ces faiseurs de liberté, se trompent et s'égarent. Enfin, les blagues comme la logique sont « en dehors du monde »; on peut faire de la logique sans faire référence aux choses du monde, mais on ne peut pas faire de logique sans faire des blagues. Toutes ces considérations ne marchent sans doute pas dans la vie courante, mais cela fonctionne souvent dans mes films.

Le cinéma est un miroir mécanique doué de mémoire. C'est un miroir à plusieurs durées qui change constamment de temporalités et de points de vue sans changer son Narcisse. On serait surpris par les quantités de manières d'entrer dans ce miroir qui contient d'autres miroirs, et dans lequel on peut faire des parcours, et toutes sortes de choses! On sera toujours borné par ce borgne qu'est le cinéma, et qui a la capacité d'infecter le



À GAUCHE ET À DROITE:
L'EXPULSION DES MAURES,
VUES PARTIELLES, 1990,
INSTALLATION VIDÉO; PHOTO: D.R.

tant de l'imaginaire « ultramarino », l'imaginaire de l'outremer, du voyage, des produits accumulés, des magasins où l'on vend des denrées exotiques. Je cherche moi-même à éprouver des émotions par des goûts et des odeurs appartenant à d'autres cultures et à d'autres régions du monde. Cette notion d'import/export est plus proche des idées de Fernand Braudel que de celles de Marx. Je travaillerai sur la joie et la souffrance de l'import/export dans son aspect économique et imaginaire, tout en étant relié à

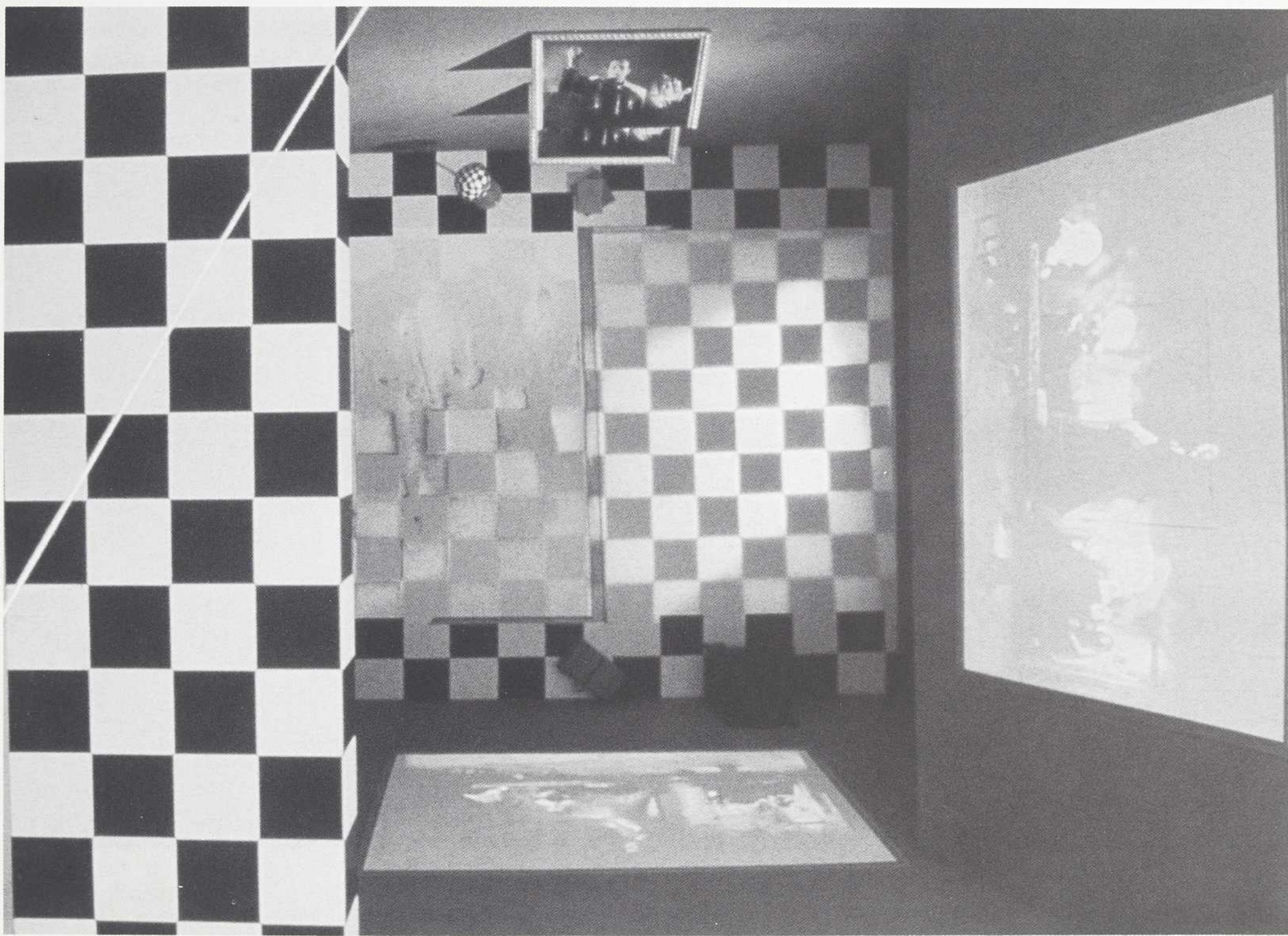
sommes tous égaux » et on invente quelque chose de très beau que l'on nomme Communisme; et petit à petit la blague devient de plus en plus sérieuse, elle s'amplifie... la machine fonctionne alors seule. L'idée qu'à l'origine de chaque chose il y a une blague ne me fait pas trop rire. Et il ne faut pas comprendre cela comme une imposture, ce qui impliquerait une chose qui aurait plus de valeur au lieu d'une autre qui en aurait moins. Il existe une bonne recette qui fonctionne dans la plupart des cas: chaque fois

spectateur, de le contaminer par son esprit étroit. Tout le monde a glosé sur l'idée du cinéma comme transfiguration et photogénie, mais il y a aussi aplatissage, et la manière dont le cinéma agit pour aplatir les choses est beaucoup plus fascinante que la manière dont il agit pour les exalter. L'aspect photogénique est moins intéressant que l'aspect criminel: l'idée qu'il tue tout ce qu'il touche au travers de la machine, qu'il met tout sur le même plan, sur la même ligne, comme dans une « théorie ». Le cinéma

une bla-
dans mon
racle, qui
on, qui
on, est un
ague. Le
Dieu crée
faire par-
sent, tels
par Dieu
les hom-
mpent et
e la logi-
on peut
ence aux
pas faire
outes ces
oute pas
ctionne

À DROITE:
ES MAURES.
BELLES 1990.
PHOTO D.R.

o esprit
idée du
horogé-
e la ma-
larir les
e que la
ter. L'as-
éressant
e tout ce
ne, qu'il
ième li-
e cinéma



est une mise à plat du monde réel. Au départ, on est fasciné par sa capacité à en rendre compte mais, très vite, on s'aperçoit que cette mise à plat est tragique. Je ne suis pas souvent satisfait par les films que je réalise, mais je suis toujours fasciné par le spectacle que le cinéma met en place, par sa capacité à tout anéantir en montrant simultanément des états de déjà-vu dans toute leur variété.

Beaucoup de penseurs, depuis au moins Bergson, ont soutenu que le cinéma rend compte de la durée, de l'entropie, de la mort à l'œuvre, du passage du temps. Mais est-ce vrai ? Tellement de durées coexistent à l'in-



LORRAINE EVANOFF
DANS L'ŒIL QUI MENT,
1992; PHOTO: © SIDÉRAL.



L'ŒIL QUI MENT, 1992; PHOTO: © SIDÉRAL.

térieur d'une image cinématographique que l'on n'a pas bien saisi comment elles s'annulent, se détruisent, deviennent des fauves. Dans certains de mes films, ce n'est d'ailleurs pas le thème du temps qui passe qui est important mais celui du temps qui a déjà eu lieu, et la mise à plat ne s'exécute pas dans le devenir mais dans ce qui s'est déjà passé; on peut voir les choses sous cet angle. Parfois on essaye d'y retrouver, par diverses incursions dans le passé, des choses manquantes, et c'est là un autre jeu: celui de l'incomplétude. Si dans une collection de tableaux il y a un élément manquant (*L'Hypothèse du*

*tableau volé*⁴), c'est incomplet. Par définition, le cinéma est lui-même toujours incomplet. On fait une prise de vue, et l'on dit «coupez!», en réalité, le film devrait continuer indéfiniment... mais non! On refait un autre plan, et l'on dit «coupez!»; on est en train de faire la suture des différents objets vivants qui avaient continué leur vie. Rendre compte d'un tel «couac» est assez simple dans un montage: cela consiste à prolonger une prise de vue un peu plus que d'habitude, et les spectateurs se demandent ce qui se passe, pourquoi ne coupe-t-on pas; à cet instant on a coupé, et l'on sent alors que cela

devrait durer encore plus. Réaliser un film entier avec de tels plans permet alors de voir l'étrange et le bizarre dans toute leur concupiscence. Les professeurs de cinéma diront tout bêtement que le film est mal monté, car ils pensent qu'il y a des «points de chute» pour toute image qui donnent la possibilité de couper à un certain endroit et de passer à une autre image. Mais, justement, c'est ce point de chute qu'il faut garder, parce qu'il nourrit les fauves. Il permet de rendre compte de cette pluralité de durées cinématographiques dont on peut se servir. Les penseurs ayant traité de la durée au cinéma po-

sent une question pertinente, mais on s'aperçoit qu'ils n'ont pas tenu d'images dans la main et qu'ils ignorent qu'une image de celluloïde est faite avec des os de chevaux.

Par ailleurs, je suis convaincu que tout a déjà été filmé dans les rêves de nos ancêtres bien avant l'invention du cinéma. Maintenant que je suis en train de lire le roman de Michel Jovet⁵, je m'aperçois que je suis un peu la même ligne que la sienne. Il développe l'hypothèse que le rêve est un monde différent de celui de l'éveil et dont la fonction est de gérer les passages entre les deux. Comme l'aurait dit Swedenborg, cette gestion se fait par des équivalences et des transformations. On trouve dans le rêve des séquences et des montages archétypiques qui existent avant le cinéma. Le montage suivant : gros plan/direction du regard/objet vu par la personne qui regarde/réaction de cette personne, se trouve déjà dans le rêve avant l'image cinématographique. Il y a une espèce d'incomplétude jouissante propre au rêve et au cinéma. Depuis longtemps, on fait une distinction entre le cinéma/rêve et le cinéma/mémoire. Mais dans le cas du cinéma/mémoire il s'agit d'un miroir qui a la capacité de se souvenir; dans le système du rêve, le cinéma, justement, brise le miroir. Et on cherche tout de même une seule image. Quant à moi, j'ai plutôt tendance à mélanger les deux et à penser que le cinéma fonctionne comme une mémoire du rêve et comme un miroir des événements les rendant suffisamment étranges pour les arracher à la mécanique de la vie, à la représentation, et leur rendre une fonction de correspondance – j'utilise ici à nouveau les expressions de Swedenborg.

Je m'intéresse beaucoup aux fonctions « classiques » du cerveau : sensation, perception, mémoire, imagination, conscience. Au cinéma, cela fait longtemps que l'on ne se pose plus ce genre de questions, on parle plutôt de « public » et de « cible ». Encore les fauves ! Savoir *ce que l'on fait* au cinéma est une question qui n'a presque plus cours aujourd'hui. En ce qui me concerne, je pense plutôt à des choses détachées du cinéma en tant que discipline classique, et lorsque je travaille sur une idée je ne sais pas encore si cela sera du théâtre, du cinéma, un texte, une installation ou un coup d'état (voire un coup de foudre). Cela est curieux, car en ce moment se développent des théories sur les arts purs et les arts impurs dans lesquelles le cinéma se trouve dans la catégorie « impure » – donc, il n'est pas véritablement un art – et, par contre, la peinture serait un art pur (cf. Suzanne Langer). Même le cinéma, qui bien qu'impur avait trouvé sa spécificité, devient de plus en plus détaché de lui-même et rentre dans un jeu où cohabitent tous les autres arts qui deviennent eux-mêmes

impurs, sans objet, sans chair, sans corps, même sans ordures ! Et l'homme lui-même devient quelque chose de flottant. Par exemple, les images virtuelles sont des simulations ou des signalisations du trafic du cerveau, et il n'y a rien de coquet dans ces images.

Le discours économique est une autre illustration de ce détachement : on travaille avec des courbes, des tendances, des vecteurs, des algorithmes. Pourtant, l'économie faisait la théorie de l'argent qui circulait dans le but d'acheter des choses coquettes. Mais avant que ce détachement ne se produise en économie – qui était censée être toujours très cocotte, liée aux faits – cela s'est produit dans l'art. Actuellement, je cherche à faire un film sur la mythologie de l'argent. J'ai déjà quelques idées... et un contrat ! J'ai de l'argent pour réaliser quelque chose sur l'argent !

Certains courants de la science contemporaine – notamment les mathématiques et plus précisément les théories des jeux de John Conway – ont plutôt tendance à entrer dans une concrétude de l'objet scientifique lui-même. Ce sont des êtres abstraits, énormes, qui peuvent devenir des visages et des corps concrets. *Les Jeux de la vie* de Conway ne sont qu'une animation par ordinateur d'un jeu avec des points où lorsque l'on se trouve dans le voisinage d'un point on meurt, dans le voisinage de deux points on résiste, dans le voisinage de trois points on produit un point nouveau, certaines figures se reproduisent, d'autres reviennent en boucle, d'autres meurent ou deviennent éternelles. Parfois avec de vastes figures et mouvements. Mais dans ces cas précis, cela ne peut se réduire à des concepts moins complexes, alors que la science s'est toujours efforcée de ramener un ensemble de phénomènes à une formule, les synthétiser en des éléments plus simples. Or, l'on se trouve face à une science où les concepts *sont* les objets étudiés. Objet et symbolisation de l'objet sont une seule et même chose. Dans une telle théorie, on parle de cas extrêmes où la formulation n'est que l'explicitation des règles du jeu en question. Le jeu ne s'explique pas : il y a des règles et on y joue. Chacun invente souverainement les règles. L'informatique a rendu possible ce genre de « réflexions » dans lesquelles les objets abstraits prennent une consistance similaire à celle des images animées du cinéma. Et la boucle est bouclée.

J'ai quant à moi travaillé sur des modèles qui jouaient plusieurs jeux, soit « tetraludiques » soit « pentaludiques », et qui s'individualisaient par l'exercice de ces jeux avec d'autres individus qui jouaient la même quantité de jeux ou moins, et ces regroupements d'individus étaient des ensembles de dés aux quantités de faces variables. C'est une sorte de troupeau errant, se déplaçant

dans une plaine infinie, d'un côté se trouve un mur avec un trou qui n'est que le nombre « zéro » dans lequel on a séparé les deux fonctions du nombre. C'est-à-dire, l'une avec son « effet arrêt » (...3, 2, 1, 0), et l'autre avec son « effet miroir » (...3, 2, 1, 0, -1, -2, -3...). Bref, tous ces troupeaux étaient comme des zones ambulantes qui remplaçaient l'idée de points, ce qui avait déjà été suggéré par Whitehead qui, dans son livre *Process and Reality*, proposait que l'idée de « point » soit remplacée par celle de « région ». Pourquoi ne pas penser alors le jeu comme des régions ambulantes, à l'intérieur desquelles il y aurait une quantité déterminée ou indéterminée de dés avec des quantités déterminées ou indéterminées de faces, à l'intérieur de chaque dé il y aurait d'autres dés en quantité déterminée ou indéterminée, mais chargés avec des tendances, par exemple une tendance à se diriger vers « zéro », c'est-à-dire des dés ... truqués, et, encore, à l'intérieur de ces dés truqués de la « poussière tendancieuse » qui appelle à l'action « volage ». Cela donne des machines fabriquées par des ingénieurs du hardware où on laisse de côté la « machine de Turing », où l'on travaille sans mémoire, ou bien l'on travaille avec des objets qui sont eux-mêmes la mémoire de la machine mais qui sont des objets agissants et fonctionnant par sympathie, par amour. Un amour établi selon des séries musicales, des séries variables qui s'accordent ou non. Ces machines servent donc à jouer des systèmes symphoniques qui sont beaux mais pas forcément utiles. Cela peut paraître tragique mais si l'on imagine les machines comme des intermédiaires cela n'est pas si grave.

NOTES

1. Raul Ruiz en a tiré un film : *La Colonie pénitentiaire*, 1970, 16 mm, n/b, 75 mn.
2. *La Présence réelle*, 1983, 16 mm, coul., 60 mn.
3. *L'Œil qui ment*, 1992, 35 mm, coul., 145 mn.
4. *L'Hypothèse du tableau volé*, d'après le roman *Le Baphomet* de P. Klossowski, 1978, 35 mm, n/b, 67 mn.
5. Michel Jovet, *Le Château des songes*, éd. Odile Jacob, 1992.

Jacinto Lageira est critique d'art et vit à Paris.

The author interviews Raul Ruiz in Paris where the filmmaker is preparing a multimedia installation at La Cité des Jeunes in Paris, after having presented *L'Expulsion des Maures* at the Galerie Nationale du Jeu de Paume, an installation also exhibited in Boston and Valencia. His latest film *L'Œil qui ment* (Dark at Noon), selected for the 1992 Cannes Festival, addresses topics for which Ruiz is renowned: religion, imagination, memory, and the body.



GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA,
1991: A PERFORMANCE CHRONICLE,
1991; PHOTO: JEFFREY SCALES.

Unleashing the Demons of History

AN INTERVIEW WITH COCO FUSCO AND GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA

Kim Sawchuk

The respective writings of Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña on multiculturalism are critical contributions to current post-colonial debates. Fusco is a New York-based writer, curator and media artist. Her articles on Latin American art practice, the discourse of "the other," and cultural politics have appeared in *The Village Voice*, *Art in America*, and *High Performance*. She has curated several film and video exhibitions, including *The Hybrid State*, *Internal Exile: New Films and Videos from Chile*, and *Young, British and Black: the Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Since arriving in the United States from Mexico City in 1978, Gómez-Peña's performances, radio work, bilingual poetry, videos and installations have explored cross-cultural issues and North/South relations. Gómez-Peña was a founding member of the Border Arts Work-

shop/Taller de Arte Fronterizio, a contributor to NPR radio magazine *Crossroads*, and the editor of *The Broken Line/La Linea Quebrada*.

Fusco and Gómez-Peña have been collaborating since 1989. Their first project, *Norte: Sur* (1990), was commissioned by Festival 2000 and performed in San Francisco. Their latest project, *The Year of the White Bear*, contributes to the counter-quincentenary movement and offers an alternate reading of the effects of Columbus' arrival in North America. It will open at The Walker Art Center in Minneapolis in September and will then tour the U.S. and Mexico.

This interview on discovery, performance strategies, the specularization of the other, and cultural hybridity is based on a discussion that took place in Banff, Alberta, during *Radio Rethink*, a symposium on experimental and pirate radio sponsored by the Walter Phillips Gallery.

How did *The Year of the White Bear* start?

Coco Fusco: We wanted to create an interdisciplinary project that addressed a number of issues relating to the quincentenary celebrations, particularly the ways in which Columbus and the Columbian legacy are being used in the United States to advance certain political agendas. The project is a visual arts installation with multiple image projections, site-specific performances, a radio piece, and eventually a publication.

In March 1992, we performed *The Year of the White Bear: Take One – Two Undiscovered Aborigines Visit Irvine* at the University of California at Irvine. It was the first in a series of similar performances that we will be engaging in throughout this year in North America, Europe and Australia. We presented ourselves as inhabitants of an island called Guatinau that was overlooked by

ory

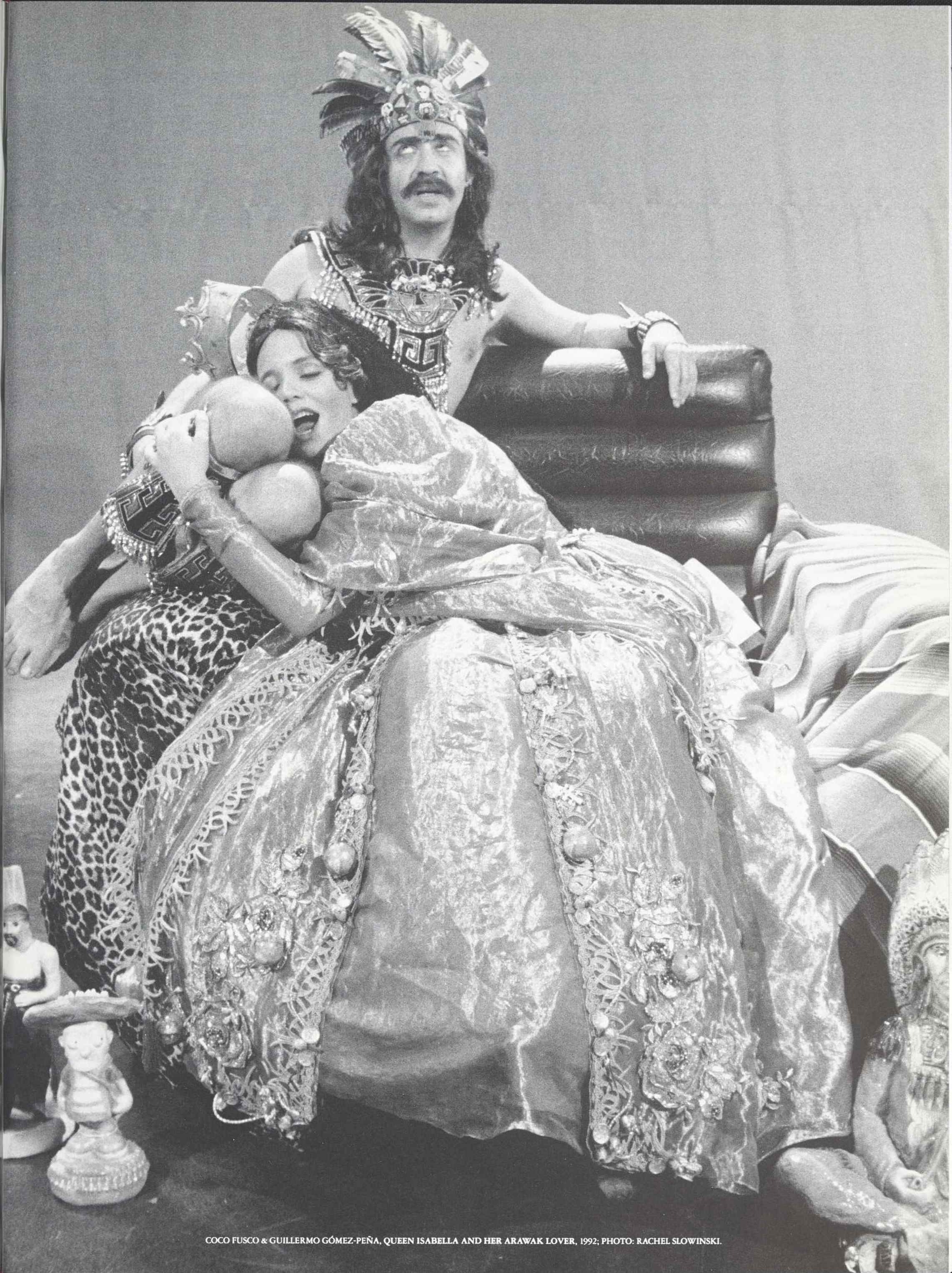
contribu-
y, and the
Quebrada.
been col-
project,
ed by Fe-
rancisco.
White Bear,
centenary
ading of
n North
ker Art
ber and

formance
e other,
i discus-
ra, dur-
experi-
l by the

te Bear

e an in-
a num-
ntenary
n which
acy are
advance
ect is a
e image
es, a ra-
ion.

Year of
iscovered
rsity of
in a se-
will be
North
Ve pre-
island
ked by



COCO FUSCO & GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA, QUEEN ISABELLA AND HER ARAWAK LOVER, 1992. PHOTO: RACHEL SLOWINSKI.

Columbus. We lived in a 10' x 12' cage for three days during which we conducted our "traditional" aboriginal activities, such as watching TV, working on a laptop computer, lifting weights, sewing voodoo dolls, listening to bilingual rap music, and so on. We did not speak English, and relied on "zoo guards" to translate for us, feed us and take us to the bathroom. A plaque in front of the cage gave taxonomic information about our supposed origins, and a map showed our island's location in the Gulf of Mexico. A sign next to the donation box attached to the cage explained that we would dance, sing, tell aboriginal stories and take polaroids with visitors for a small fee. Our zoo guards also sold authentic aboriginal souvenirs such as hair and toenails, and gave visitors surgical gloves to wear if they wanted to feed or touch us.

The responses were truly amazing. Before we arrived at Irvine, the health and sanitation services department at the university was already sending piles of memos to the art department to let everyone know that the "aborigines" couldn't simply go to the bathroom in bedpans. Actually, there was some confusion as to whether we were real aborigines, or anthropologists who were bringing real aborigines to the gallery. We received pages of instructions on the proper disposal of human waste, and a list of thirty diseases that were communicable through excrement, particularly excrement from the "rural peoples" of the world.

Even after we arrived, many visitors were confused, and even disturbed, by our presence in the cage. Some people thought we were real aborigines and they were quite upset. Others were troubled at the sight of human beings in a cage – one woman actually broke down and cried. Others had no idea of the historical precedents and entered into the performance in a light and celebratory way, eager to pose for pictures and to applaud our songs and dances, no matter how tacky they were. Many people brought us food and little gifts. An art critic who came to document our performance offered us her video camera at one point so that we could film the visitors. The one thing that seemed to scare people was any kind of sexual behavior on our part – if we kissed or fondled each other, everyone would quickly leave the gallery.

Another interesting dimension of the response was the language problem – the fact that most people couldn't speak to us because they didn't speak Spanish. This immediately created a sense of distance that at times frightened people. We had a phone in the cage and many people would call asking for information, only to be angered by our responses in Spanish. In some cases, however, people would hang up in anger and then call

back and admit to knowing some Spanish. They would then ask us to speak slowly so that they could grasp what we were saying. In the end, it seemed that many people actually had to acknowledge their comprehension of a foreign language – even against their will.

Guillermo Gómez-Peña: We are trying to participate in the Columbus debates in a way that is, hopefully, more complex and irreverent than we see either side embracing: on the one hand, the very fixed ideas of an ultra-conservative position glorifying the Columbian legacy, a position often linked to the New World Order, Free Trade and the entrepreneurial spirit of the Republican administration, things we fundamentally object to; and on the other hand, an ultra-indigenist, romantic view that believes it is still possible to send Europe back to the old world. We feel that European culture hasn't established a pact with history and with its indigenous populations. But we also understand that the European presence is irreversible. What we want, perhaps, is to articulate the contradictions. Coco and I contain the two traditions within our own histories and our own cultures. Coco is of Afro-Caribbean and European descent and I am a mestizo from Mexico. We are both children of Europe and indigenous America.

I'm interested in the way you use performance to raise those issues. You've called it a "dance on the wounds of history," Guillermo. Is performance an effective interventionist strategy for dealing with a history and a politic that have been overlooked, or intentionally ignored, by cultural essentialists on both sides? How does it allow you to explore the hybrid nature of your backgrounds and the historical legacy we are living in?

C.F.: While it is impossible to go back to a time prior to the colonization of the Americas, it is also impossible to come up with an authentic or true account of what actually happened. Most indigenous accounts were destroyed by the Spanish. Most European accounts are extremely tendentious and unreliable. The accuracy of Columbus' diaries have been seriously questioned. What we have instead are five hundred years of speculations as to what things looked like before, or what that original first encounter was. Obviously the accounts are largely one-sided because most of them were written by Europeans seeking to justify their exploits or to obtain support for future voyages.

There was a dimension of spectacle and fantasy from the very beginning. Rather than debating historical accuracy, we are interested in the concept of "discovery" not only as the encounter with a continent unknown to Europeans but also as the beginning of

the West's relationship to otherness. In this sense the discovery is about the creation of a discoverer, and the discoverer's attitude towards the "other." We find that this spirit, this attitude is repeated in all kinds of places and situations, including the presentation and interpretation of art.

There are many examples of otherness being put on display for the European gaze. They range from Columbus bringing Arawaks to the Spanish court, to the subsequent exhibition of human beings from Africa, Asia and the Americas in the zoos, parks, museums and taverns of Europe, and to the freak shows and circuses of the United States. What was understood in the nineteenth century as living ethnography, we see as the origins of intercultural performance. The practice of the discovery objectifying the other can be played with and parodied. In *Two Undiscovered Aborigines* we use our bodies to act out that concept.

By making reference to the past we indicate how this dynamic of discovery is not just something that happened long ago, but is repeated in certain forms of multiculturalism still alive today. When we decided to create a living diorama, we knew we would stir up a whole set of issues about how Europe has constructed the concepts of The Native and The Primitive.

Are you saying that the practice of specularizing otherness is not just endemic to anthropology or to contemporary media production, but was contemporaneous with contact?

C.F.: Yes, but I think this tendency became intensified in the latter half of the nineteenth century when the scientific and colonialist impulses to categorize, document, classify and objectify reached their height. The connection between imperialist classification and the fetishizing of the exotic body is most apparent in the freak shows and pseudo-ethnographic spectacles that were, at the time, the basis for popular entertainment for the urban, industrial, working class of the United States and Europe.

These living dioramas were not only parts of popular culture circulating in carnivals and circuses, but also high culture: the same people were also displayed in the salons, high courts, aristocratic circles and parks that wealthy people frequented. They also often became subjects of scientific enquiry, such as the famous case of the Hottentot Venus, whose allegedly over-sized genitals were dissected by French scientists after her death and are still preserved at the Museum of Man in Paris. This specularization had an equalizing force of empowerment for the European population of all classes by making them feel superior to these so-called

primitives on display.

It also created the ideological fiction of a unified Europeaness against and opposed to the non-European.

C.F.: Absolutely. And these practices were supplanted by ethnographic film.

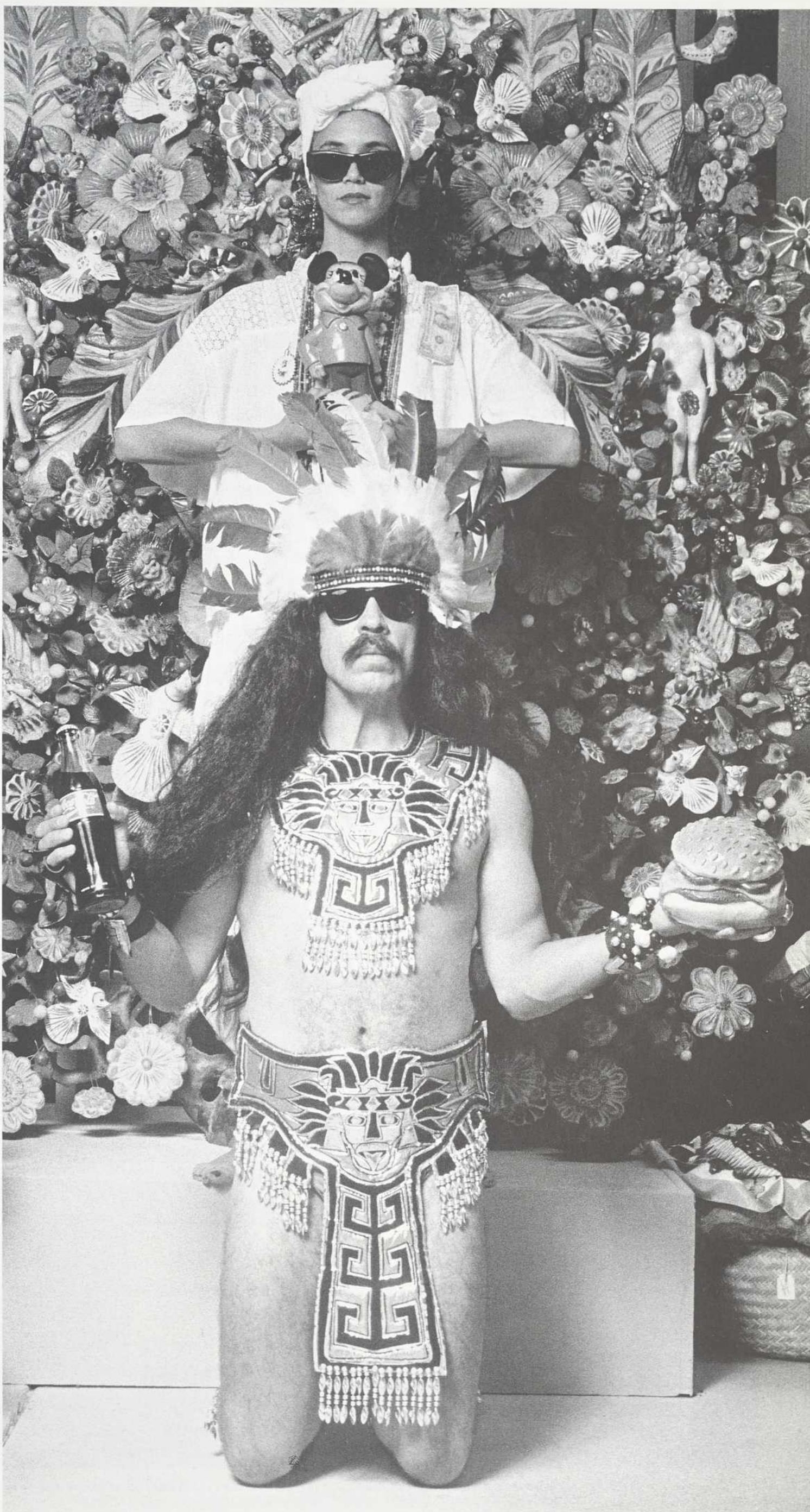
G.G.-P.: Coincident with this practice was the emergence of the idea of Latin America as an entity. Latin America, Latin American culture, Latin Americans, we have always been on display for Europe: from zoos and circuses, to concert halls and contemporary museums, from living dioramas to festivals. We have always been the exotic other for a European bas-relief and for the European flâneur cum North American tourist. An effect of this is that Latin Americans have absorbed this identity as the object of European contemplation, and at times still cater to that desire by presenting ourselves as frozen in certain historical moments.

What we want to do in our work is to defrost these identities, so to speak, to get ourselves out of these historicist ice cubes in which we have been placed, and recapture our contemporaneity as post-industrial citizens of the same world, the same present, the same society. Performance is a very good strategy to thaw our imposed identities.

C.F.: The performative encounter can also stir up ghosts. Even in this period of multicultural frenzy where there is a desire to discover and understand the other, there exists at the same time a desire to *forget* that our contemporary relationship and actions have insidious historical antecedents. To recall a practice from a hundred years ago and to connect it to practices from five hundred years ago is in a sense to bring back the ghosts. I don't know if there is an effective way of doing this that *wouldn't* be performative.

G.G.-P.: We want to bring back the ghosts and unleash the demons of history, but we want to do it in a way that the demons don't scare the Anglo-European others, but force them to begin a negotiation with these ghosts and demons that will lead to a pact of co-existence. The ghosts we are trying to unleash are extremely whimsical, irreverent, and grotesque, extremely crazy and picaresque.

C.F.: This is where irreverence, humour and parody come in. By making these serious issues funny, and in the process of laughing about them, we stir up an awareness of the absurdity of trying to forget about the past or pretend that what we are doing now doesn't have something to do with what has already been done. We also want to present



COCO FUSCO & GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA,
NORTE: SUR, 1990; PHOTO: CRISTINA TACCONE.

Performance Art in the West did not begin with Dadaist "events." Since the early days of the Conquest, "aboriginal samples" of people from Africa, Asia and the Americas were brought to Europe for aesthetic contemplation, scientific analysis and entertainment. Those people from other parts of the world at first were forced to take the place Europeans had created for "savages" in their Medieval mythology; later with the emergence of scientific rationalism, the "aborigines" on display served as proof of the natural superiority of European civilization, of its ability to exert control over and extract knowledge from the "primitive" world, and ultimately of the genetic inferiority of non-European races. Over the last five hundred years, Tahitians, Aztecs, Iroquois, Cherokee, Ojibways, Iowas, Mohawks, Botocudos, Guianese, Hottentots, Kaffirs, Nubians, Somalians, Singhalese, Patagonians, Terra del Fuegians, Kahucks, Anapondans, Zulus, Bushmen, Australian Aborigines, Japanese, East Indians, and Laplanders have been exhibited in the taverns, theatres, gardens, museums, zoos, circuses and world's fairs of Europe, and the freak shows of the United States. Some examples are:

1493: An Arawak brought back from the Caribbean by Columbus is left on display in the Spanish Court for two years until he dies of sadness.

1501: Eskimos are exhibited in Bristol, England.

1550's: Native Americans are brought to France to build a Brazilian village in Rouen. The King of France orders his soldiers to burn the village as a performance. He likes the spectacle so much that he orders it restaged the next day.

1613: In writing *The Tempest*, Shakespeare models his character Caliban on an "Indian" he saw at an exhibition in London.

1617: Pocahontas, the Indian wife of John Rolfe, arrives in London to advertise Virginia tobacco. She dies of an English disease shortly thereafter.

1676: Wampanoag Chief Metacom is executed for fomenting Indigenous rebellion against the Puritans, and his head is publicly displayed for 25 years in Massachusetts.

1810-1815: The Hottentot Venus (Saartje Benjamin) is exhibited throughout Europe. After her death, her genitals are dissected by French scientists and remain preserved in Paris' Museum of Man to this day.

1822: Laplander family is displayed with live reindeer in the Egyptian Hall in London.

1823: Impresario William Bullock stages a Mexican "peasant" diorama in which a Mexican Indian youth is presented as an ethnographic specimen and museum docent.

1829: A Hottentot woman exhibited nude is the highlight of a ball given by the Duchess du Barry in Paris.

1834: After General Rivera's cavalry completed the genocide of all the Indians in Uruguay, four surviving Charrúas are donated to the Natural Sciences Academy in Paris and are displayed to the French public as specimens of a vanished race. Three die within two months, and one escapes and disappears, never to be heard from again.

1844: George Catlin displays "Red Indians" in England.

1847: Four Bushmen on exhibit at The Egyptian Hall in London are written about by Charles Dickens.

1853: Thirteen Kaffirs are displayed in the St. George Gallery in Hyde Park, London.

1853: Pygmies dressed in European garb are displayed playing the piano in a British drawing room as proof of their potential for "civilization."

1853-1901: Maximo and Bartola, two microcephalic San Salvadorans tour Europe and the Americas, and eventually join Barnum and Bailey's Circus. They are billed as "the last Aztec survivors of a mysterious jungle city called Lxinaya."

1879: P.T. Barnum offers Queen Victoria \$100,000 for permission to exhibit captured warrior Zulu Chief Cetewayo, and is refused.

1882: W.C. Coup's circus announces the acquisition of a "troupe of genuine male and female Zulus."

1896: A group of Ashanti women are exhibited in the Prater in Vienna.

1931: The Ringling Brothers Circus features fifteen Ubangis, including "the nine largest-lipped women in the Congo."

In most cases, the human beings exhibited did not choose to be on display. More benign versions continue to take place today in festivals and amusement parks with the partial consent of the "primitives." Contemporary tourist industries and cultural ministries around the world perpetuate the illusion of authenticity in order to cater to the Western fascination with otherness. So do many artists.



COCO FUSCO & GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA, THE YEAR OF THE WHITE BEAR: TAKE ONE - TWO UNDISCOVERED ABORIGINES VISIT IRVINE, 1992; PHOTO: CATHY OPIE.

this dilemma in a way that doesn't bludgeon the audience.

Much resistance to the violence of colonization has been through acts of parody and satire – laughing at imposed identities, imposed rules, imposed laws. Latin Americans have a legacy of negotiating the very difficult impositions that come with colonial rule by finding an opening within it and throwing it back in a humorous way.

However, in our culture, we concerned Anglo-European people have a tendency,

problem. In your radio piece *Norte: Sur*, for example, you throw all these ideological positions into the same soup, and allow those chunks to exist together, without mixing them into a creamy blend. When the reader, the listener, or the viewer enters this critical space, we latch onto, we encounter, we hear, and we see the specific ideas and places where *we* have positioned *ourselves*. This adds a whole other dimension to your project: it is a reading of the latest projection onto the

result many of the metaphorical elements of our work are always read literally.

Another aspect is that Anglo-European culture has a tendency to approach social issues with an incredible sobriety. Latin Americans, perhaps because we've been victims and underdogs, approach the same issues through incredibly complex mechanisms of parody and exaggeration. Often we walk that very fine line where matters of race, gender and colonial relations *are* presented in such an irreverent way that they border

COCO FUSCO,
QUEEN ISABELLA SELLS DEEDS
TO THE WORLD, 1991;
PHOTO: CAROLYN WENDT.



particularly in serious matters like politics, to read things quite literally. At one level, I think your performances are an important and appropriate strategy for turning back, or should I say twisting, or diffracting, the European gaze. At another level it's also pertinent, not to mention humorous, when the audience *doesn't* understand that it's parody, and they put you back into the role of the authentic other, and beseech you to perform a shamanistic ritual, or ask to join the Church of Guillermo. It intrigues me that your picaresque strategy is not unified; it is both deadly serious and deadly humorous. Nor does it represent your possible audiences and critics as homogeneous. You parody the way different ideological camps and political groups talk about the same

other by the Anglo-European or North American who is watching the spectacle, a projection which, simultaneously, is thrown back onto you. The performance is a living laboratory investigating this dynamic and the process of specularly.

G.G.-P.: I am interested in this territory, the territory of cultural *mis*understanding, that exists between us and our audiences, and also between Latinos and Anglo-Americans, as well as between a Catholic sensibility and Protestant ethic. One of the basic differences that exists between Latin American and Anglo-European culture is the fact that Latin America is a symbolic culture where concepts are explained metaphorically; Anglo-American culture is more pragmatic and in this analytical sensibility there is very little space for metaphor. As a

on insensitivity in an Anglo-European context. It's dangerous . . . but I like it.

C.F.: I use the film *Cannibal Tours*, by Dennis O'Rourke, as a perfect example of this strategy. The film depicts an impoverished aboriginal people in Papua New Guinea, who invent a "cannibal tour" for Europeans. They dress up and perform in certain ways to give the impression that they are the last of a culture of cannibals – and it's all a show. But as a result of the show, they earn enough to survive. In these situations of relative disempowerment, you get used to manipulating Western projections in order to survive, to keep a space for yourselves, and to forge a space of contestation.

Ethnography and anthropology have had to confront the fallacy of believing that everything presented to the ethnographer, the

anthropologist, the outsider, are real things experienced by the insiders of the culture. This fallacy assumes a transparent relationship between the outsider's gaze and the actions of the insider. It leaves no space for self-conscious irony by the ethnographic subject, nor does it account for the ideological position of the outsider. Furthermore, the problem of interpretation that cultural and religious syncretism presents demands a semiotics that can account for how one sign or icon can be invested with radically disparate meanings. Examples of this abound in the multicultural, multi-ethnic societies of the Caribbean, where "subjected" and converted Indians and Africans have projected their own beliefs onto Catholic iconography. I feel we are playing into and contributing to this practice. It's absolutely critical to understand this so we can avoid lapsing into fallacies of believing that we approach these encounters completely equipped to understand everything, immediately, just by looking.

The notion of discovery you're criticizing has multi-faceted edges – touching art, anthropology, ethnography – yet it's also about representing those who are observed, not simply as victims, but as strategists and cultural survivors. How does this relate to your past work within the realms of writing and Border Arts? How do you differentiate between your model of hybridity, which maintains a critical edge, from the liberal model of cultural identity, which implies that I can participate in another's culture through the act of consumption, where, hypothetically, I can put on blackface or wear feathers and believe that I've changed my identity? How does your work speak to the issue of appropriation that has become so central, so contentious and which demands such sensitivity?

G.G.-P.: One of the most effective strategies of border artists has been to work with historical contingencies – What if the continent was turned upside down? What if the United States was Mexico? What if the gringos were the illegal aliens? What if English was Spanish? – and turn the table 180 degrees and adopt a position of privilege and speak from a position of privilege even though we know it's a fictional position. It's a very critical strategy. I think that a number of the interesting projects from Border Arts groups have derived from this premise. The work Coco and I are doing plays with historical contingency – What if the undiscovered knew more about the West than the West about them? What if La Malinche was actually manipulating Cortez? What if the Aztecs had discovered Europe? We want to bring all of this into the present and ex-

plain how the traditional notions of Latinos as passive recipients of colonialism and dominant culture can be subverted. We want it to be understood that what Latin American culture does is expropriate dominant culture forms, subvert them, and turn them into extremely vital forms of contestation, resistance and expression.

One main difference in the way the North deals with the other versus the South is that the concept of multiculturalism in the North is based upon a Dantean model. It's a fantasy about descending into the underworld – into Latin America, into hell, the sexual other, the radical other – to look for enlightenment. It's very European. It's an extremely voyeuristic way of relating to the other, whereas the South's relationship to the North is the opposite. The South ascends and takes power from the state. Anglo-American talk about multiculturalism is about a fantasy of descending, while we talk about a fantasy of ascending. They're talking about going from the centre to the margins and we're talking about going from the margins to the centre. We don't start in the same place and we never seem to meet.

C.F.: It is also about power and access and the relationship between power and access. I have problems with relativistic political models of cultural exchange that consider all exchange to be the same and make no distinction between an Anglo-American artist living on one side of the border who has access to all kinds of institutions and can appropriate a *maquiladora* style from the Mexican side (and often uses the labor of Mexican artists, giving them very little compensation and no recognition), and a Tijuana artist who wants to put Mickey Mouse into a piece. I don't agree with the apolitical position that these forms of appropriation are the same.

There are different relationships to power and the cultures that are being appropriated, re-appropriated and recycled. Celeste Olalquiaga talks about this in her book, *Megalopolis*. In the United States, the main way for the mainstream and for those with the most power to have access to otherness is through commodification and consumption: so you get the yuppification of Latin American objects and consumer goods, and they are then made available to a mainstream public. That is the States' primary mode of exchange, and in it ethnicity and otherness become a vicarious experience of sentimentality and emotion, and a reassertion of power through the act of consuming.

It also operates within a liberal framework of choice: it's consumer choice to participate in these cultures, and participate in a very safe way.

C.F.: Another aspect relevant to the Latin

American context is that Americanness is dumped, it is imposed. Latin Americans have to contend with a simulated America created through shopping malls, consumer goods, television programs, and films: exchange in this sense is a selective appropriation and recycling which is part of the tradition that comes out of the colonial legacy. You take what's dumped on you and make it into something else. It's a very different strategy – you empty the icon of its symbolic meanings and reinvest it with something meaningful to you. It's a kind of creative expropriation as opposed to a passive consumption or a more objectifying consumption, and that is a major difference.

The stress we put on hybridization in our model of cultural exchange is a way of acknowledging the co-existence and the ongoing interaction of cultures across geographic lines. Trying to speak from a space of cultural purity makes little sense no matter where you're speaking from. As we have said, Latin America lives and breathes in the North, and North America lives and breathes in the South, and almost everyone has to deal with the presence of that other reality. It can be as basic and as simple as having to speak two languages all of the time; or it can be in the form of constant cultural exposure, or moving back and forth because of migratory patterns and economic conditions.

Besides recalling the act of discovery, is the cage in *Two Undiscovered Aborigines* a metaphor for state-imposed multicultural policies which attempt to obliterate these differential relations of power?

C.F. and G.G.-P.: Yes!

Kim Sawchuk teaches feminism and media theory at Concordia University in Montréal.

L'auteure s'entretient avec Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, interlocuteurs actifs au sein du débat sur le multiculturalisme et la représentation culturelle. Leur plus récente performance, *The Year of the White Bear*, se veut une critique irrévérencieuse des célébrations entourant le cinq-centième anniversaire du voyage de Christophe Colomb. Jouant le rôle de deux «aborigènes non découverts» en démonstration dans une cage, et présentés au public sur un mode pseudo-ethnographique, les artistes visent à mettre ainsi en perspective la spéculation et la réification de l'Autre opérées par l'occident depuis 500 ans. L'interview, en plus de discuter en profondeur de cette performance, aborde certaines présomptions anthropologiques et stratégies de survie culturelle, de même que les limites de participation culturelle découlant de la réification postmoderne.

ARNULF RAINER

Galerie Stadler, Paris, 23 novembre – 18 janvier

L'art sur l'art: il ne s'agit pas ici d'un projet conceptuel ni d'un processus de citation. Arnulf Rainer, en travaillant directement sur les œuvres d'autres artistes, ne propose pas un *art à propos de l'art*, un travail réflexif, ni une mise en abyme. La série des noms traversés n'apparaît pas non plus comme un ensemble cohérent de références, où l'artiste puiserait afin, par exemple, de rendre des hommages, d'identifier des racines ou de fonder une démarche critique. Il s'agit d'autre chose.

Cette entrée en matière pourra paraître bien tiède pour qui connaît la violence du travail antérieur de Rainer, qui s'est attaqué à ses propres œuvres, a balaféré ses autoportraits photographiques, a maculé des nus féminins très crus, a été condamné en 1962 pour avoir peint sur un tableau primé. Ce nihilisme, cet anti-art s'est radicalisé en une fureur iconoclaste lorsque Rainer a travaillé sur des reproductions de peintres célèbres, les recouvrant parfois entièrement, et lorsqu'il a détourné des eaux-fortes numérotées de Michaux. Cependant, s'en tenir à cette interprétation apparente du travail de Rainer serait limitatif: alors que le geste négateur est systématiquement conduit à conserver ce qu'il nie, la radicalité de Rainer consiste à ne plus opérer d'agression frontale, mais plutôt une sorte de négation glissante, indifférente. Au-delà d'une dénonciation de la propriété privée de l'œuvre, de la notion d'original, de l'œuvre unique, il faut découvrir un geste affirmatif. Au contraire d'une destruction, s'il s'agissait là d'une collaboration? Rainer n'a-t-il pas titré son cycle commencé en 1983 «Gesichter mit Goya», c'est-à-dire visages avec Goya?

Rainer expose à Paris des techniques mixtes sur gravures réalisées à partir des planches d'un volume de bibliophilie publié en 1877: la *Collection des cinquante-sept estampes dessinées et gravées pour les œuvres de J. Ra-*

cine. Chaque illustration en noir et blanc, détachée du volume, a subi un traitement non figuratif, souvent intense en couleurs, gestuel, mouvementé, s'apparentant aux procédés de griffures, de brouilla-

techniques mixtes sur des chromolithos du XIX^e siècle représentant des vues architecturales de Paris. À chaque fois, c'est comme si un vent de couleurs et de forces passait sur les êtres et les choses, déconstruisant l'image, accusant certaines lignes, masquant plusieurs détails, laissant transparaître la représentation, alors totalement dénaturée. Avec Racine, Rainer poursuit son travail pulsionnel, portant plus précisément sur le drame de l'illustration: en 1990, c'était Shakespeare, traité à l'huile.



ARNULF RAINER, RACINE PHÈDRE. 1991, TECHNIQUES MIXTES SUR GRAVURE. 49 X 32 CM. PHOTO: GALERIE STADLER.

ge, de transparence. Ce type de recouvrement a été élaboré dès 1985, alors que Rainer entamait sa série de dessins sur des illustrations de livres de botanique et de zoologie du XVIII^e siècle, poursuivie par des

Ici aussi, nous pouvons identifier dès l'abord une triple couche culturelle et historique: le théâtre de Racine, écrit au XVII^e, et dont quelques mots figurent au bas de la gravure; l'illustration extraite d'un

volume produit au XIX^e, dans le style hiératique du néo-classicisme (ces graveurs ne semblent pas des contemporains de Gustave Doré); enfin, en 1991, l'intervention de Rainer. Elle comporte plusieurs stades: sélection, trouvaille (dernier avatar de ses velléités surréalistes?) et achat du volume (Rainer est lui-même bibliophile); destruction du livre, extraction des illustrations; traitement; signature; encadrement et exposition; vente. Plutôt que d'une agression des gravures, on peut plutôt parler d'une remise en circulation, avec modifications. En termes de marché, cette réédition irrespectueuse se traduit en une opération de *valeur ajoutée*.

S'agit-il de peindre? de dessiner? S'agit-il d'expression, voire d'expressionnisme? Il ne semble pas. Il s'agit de marquer, de tracer dans un espace déjà occupé. Pas de dénonciation. Plutôt une démonstration: sous chacune de nos représentations (mentales, concrètes, artistiques), il existe toujours un fond déjà marqué, déjà historique, déjà représentatif. Depuis longtemps, Rainer ne trouve plus de page blanche. L'histoire de l'image, l'histoire de la représentation, l'histoire de l'art, voilà son matériau. Mais il n'en a rien à en dire: voilà son nihilisme. D'où l'aspect aléatoire de ses choix iconographiques et du traitement plastique, de cette dérive sans ancrage.

Art de l'instantané, de l'urgence, du présent. Non pas s'inscrire sur l'œuvre antérieure contre l'idée d'œuvre, contre l'art; mais, pour la prolonger, la reprendre, inventer de nouveau, ajouter encore. Rainer ne porte pas un regard intellectuel sur l'objet d'art comme palimpseste: il ne gratte pas vers l'origine, traversant à rebours les époques de sédimentation, délitant l'image strate par strate. Il fait au contraire œuvre de palimpseste, prenant soin d'indiquer ou de laisser transparaître les divers niveaux. Contre la fermeture de l'œuvre achevée, passée, reproduite, publiée, Rainer inscrit l'arbitraire du présent, de l'inachèvement, non dans l'illusion d'une résurrection définitive, mais par une remise en jeu toujours à refaire. Un travail de Sisyphe s'appliquant aux morts et aux renaissances du Phénix. Qui, au XXI^e siècle, interviendra à son tour sur ces représen-

tations de Racine, filtrées par les clichés du XIX^e, détournées par Rainer cent ans plus tard ?

Le triple niveau textuel de ces pièces permet d'en dépasser l'aléatoire, de ne pas les enclorre dans un fétichisme du refus. Ironiquement, la réaction graphique, gestuelle, instantanée, de Rainer peut être *lue comme une lecture* de l'image et, à travers elle, de la scène, du texte. La scène de l'aveu de Phèdre (« Tu connais ce fils de l'Amazone, Ce prince si longtemps par moi-même opprimé ? – Hippolyte ? Grands Dieux ! », Acte I, scène III) est non seulement illustrée – et de façon grandiloquente ! –, elle comporte une légende reproduisant un fragment du texte même.

À la discrétion des dessinateurs et graveurs du XIX^e – dont les noms apparaissent en tout petits caractères sous l'image – s'oppose l'appropriation déclarée par la signature de Rainer. La page de garde du livre, traitée et reproduite en page de couverture du catalogue et sur le carton d'invitation, accole le nom de Racine, réécrit en rouge, juste sous la signature noire de Rainer. L'écho graphique RACINE – RAINER redouble cette identification. Établir un parallèle rapide permettrait d'identifier chez l'un et l'autre les figures de la passion et du tragique (sur lequel on a trop insisté à propos de l'artiste), mais surtout de pointer la pulsion classique de Rainer.

Son traitement de la représentation de l'aveu de Phèdre, recouverte d'une grille presque uniquement noire, comment ne pas la voir comme une interprétation graphique de l'illustration ? Une critique de son aspect théâtral, de son jeu emphatique, de son travail de mythification ? Et, en même temps, comme une fascination pour sa lumière irréaliste, sa fixité sculpturale, mortelle, son association aléatoire au texte ? Rainer a redécoupé l'espace, isolé davantage les personnages – ils l'étaient déjà –, et augmenté encore la distance par rapport à cette scène où la passion semble refroidie. La grille, décomposant et recomposant l'image, lui redonne vigueur. Et si toutes ces procédures rapprochaient de Racine ? D'un Racine tel que lu aujourd'hui ? Pierre Gravel, dans son récent essai sur le théâtre racinien, *Politiques, femmes,*

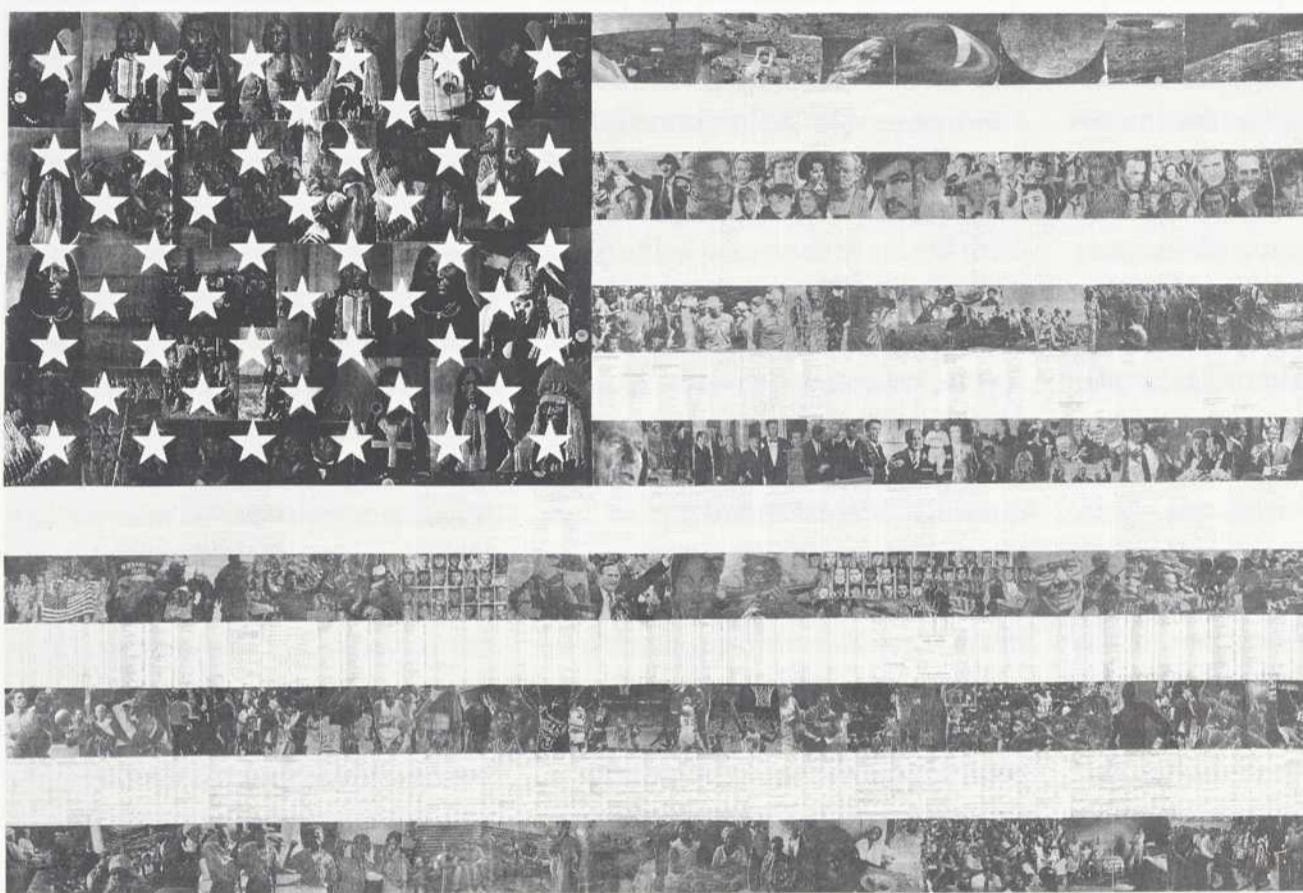
pouvoirs (VLB éditeur, 1991), affirme qu'un jeu « de la distinction et de la confusion de deux langages différents correspond techniquement et stylistiquement à un principe esthétique fondamental au XVII^e ». Ces langages différents, « lorsqu'ils sont conjoints et confondus, manifestent pour ainsi dire comme en

creux, une inquiétude à propos de chacune des deux figures esquissées ». Le travail d'altération effectué par Rainer rejoint donc l'analyse actuelle du classicisme, dévoile une dualité imprévue, et en constitue une étonnante et adéquate *illustration*.

– ANDRÉ LAMARRE

MARCEL ODENBACH

Jack Shainman Gallery, New York, 7 janvier – 1^{er} février



MARCEL ODENBACH, HEY MAN, 1991, COLLAGE-PHOTO SUR PAPIER, 1,42 M X 2,10 M; PHOTO: JACK SHAINMAN GALLERY.

L'ère de l'information électronique nous a fait pénétrer dans un espace où la Loi de l'ubiquité domine. Cette dimension, c'est aussi celle de l'illusion de la présence absolue, continue et illimitée. Mais en même temps, cette présence électronique n'est rien de plus qu'un infinitésimal qui se mesure en fonction de la vitesse de la lumière. En ce sens, elle accomplit l'inverse de ce qu'elle semble réaliser, c'est-à-dire la dissolution même de la temporalité et de l'Histoire. Statuant que l'histoire avait un sens ou du sens, que la vérité pourrait en émerger, les modèles politiques qui ont vu jour à l'est, s'écroulent pour en-

trer dans cette « période » que nous connaissons et que nous pourrions qualifier de trans-historique. Dans la Trans-histoire, il n'y a plus de vérités qui tiennent, que des inquiétudes, des pressentiments, de vagues souvenirs et des simulations de savoirs. Les événements politiques des dernières années nous ont assez montré que le « nouvel ordre mondial » sera sans autre direction que celle imprimée par les manipulateurs de la « fausse-monnaie ». Au milieu de cette mutation, bien sûr, l'Allemagne, Berlin.

Les deux installations-vidéos de Marcel Odenbach témoignent de ces passages avec une certaine dose

de scepticisme, sinon de cynisme, qui a pour effet d'atténuer l'enthousiasme euphorique, mais bien éphémère, ressenti pas la majorité lors de l'écroulement du mur de Berlin. Jadis symbole de la division du monde en deux grands blocs hégémoniques, son effondrement ne signifie pas seulement l'unification de l'Allemagne, mais aussi l'échec de tout un système politique. Devant ces transformations majeures, les installations et les deux immenses collages d'Odenbach nous rappellent que certaines questions socio-politiques sont loin d'avoir

trouvé leur résolution. C'est le cas notamment des Palestiniens et des Amérindiens qui sont de perpétuels apatrides sur leurs propres territoires. Les dispositifs que ces œuvres mettent en place suggèrent aussi que les moyens qui permettraient à ces voix de se faire entendre sont désespérés parce que submergés dans la fragmentation et l'an-historicité médiatiques.

L'un des collages, par exemple, reconstruit le drapeau américain avec des découpures de journaux qui font se superposer des recettes de cuisine, les cotes de la bourse, des événements sportifs et politiques, des horaires de télévision, des

images de la guerre du Vietnam, entre autres, avec les portraits des grands chefs amérindiens de l'histoire américaine.

Vicious Dogs (1991) est une installation-vidéo qui polarise tout l'espace de la galerie. Cinq moniteurs sont installés en diagonale de telle manière qu'un groupe de quatre moniteurs fait face à un cinquième qui est placé dans le coin opposé de la galerie. Le spectateur se trouve devant le dilemme de regarder ce qui se passe sur le groupe des quatre moniteurs et à tourner le dos au cinquième ou à observer les gestes minimaux du personnage qui apparaît dans ce dernier moniteur. Le dispositif de l'installation fait en sorte que, dans un premier temps, on jette un regard assez furtif sur ce moniteur pour ensuite se concentrer sur la succession des images du groupe principal où l'on peut observer les mouvements d'un berger allemand aboyant à pleins poumons contre la caméra qui le filme. Les projections de ce groupe sont rangées par paires, donnant un effet de sérialité et de répétition. Sur deux des écrans, à travers les images en couleur du chien qui aboie, se superposent occasionnellement des images noir et blanc extraites de films qui font référence soit à la révolution bolchévique ou à des manifestations qui ont eu lieu contre l'érection du mur de Berlin. Sur les deux autres écrans, le chien est par moments remplacé par des séquences télévisuelles de l'Intifada palestinienne. Les événements contemporains, projetés en couleur, se juxtaposent ou se superposent aux références historiques qui sont, elles, en noir et blanc. Durant tout le temps où le spectateur observe ce qui se produit sur les quatre moniteurs, les événements du cinquième demeurent présents par la musique qu'il diffuse: *La Passion selon Saint-Mathieu* de J. S. Bach. Musique extrêmement prenante dans le contexte de l'installation puisqu'elle rappelle avec insistance la présence troublante de la personne à laquelle nous tournons le dos. De cette manière, elle inscrit en contrepoint que les tragédies de l'histoire doivent bien être vécues par quelqu'un malgré l'indifférenciation généralisée qui résulte de la cacophonie médiatique.

Le visage qui apparaît seul sur le

moniteur isolé, c'est celui de Werner Lotze, un ancien dirigeant terroriste, membre des Brigades rouges. Recherché par la police ouest-allemande, il avait fui l'Allemagne fédérale et s'était réfugié en RDA, où il avait recommencé sa vie. L'unification de l'Allemagne a eu pour conséquence que l'État lui intentera un procès. Les confessions du repentir de Lotze avaient été diffusées sur une petite chaîne locale. L'ironie des mass médias veut que les événements historiques majeurs reliés à l'unification de l'Allemagne et à la disparition des modèles économiques de l'Europe de l'Est occupent toute l'attention du public et soient largement diffusés, alors que les actes terroristes, qui polarisaient encore récemment les chaînes de télévision, passent au second plan. De là, l'énoncé qui se trouve sur l'un des murs de la galerie: « No one ever takes the responsibility / but someone will always have to ». La disposition des moniteurs fait en sorte que le spectateur tourne lui-même le dos à celui qui ici occupe la position de responsabilité des événements historiques. Est-il ainsi incité à y occuper la même position? Devrait-on plutôt penser qu'il y joue symboliquement la position de refus d'une telle responsabilité?

Au-delà d'une lecture iconographique des œuvres d'Odenbach, l'essentiel demeure que ses montages sont des collages constitués de fragments, à l'image de l'environnement socio-culturel dans lequel nous vivons. Et, en tant que tels, ils restent indubitablement morcelés et désarticulés, ne révélant leur contenu que progressivement, encore que de façon incomplète. Le choix du médium, la disposition dans l'espace, de même que l'absence d'une structure narrative univoque, contribuent à recréer l'horizon politique et historique contemporain.

Intentionnellement, Marcel Odenbach refuse de livrer quelque message spécifique et idéologique que ce soit, mais nous offre plutôt l'opportunité de prendre note d'un état de fait en juxtaposant des événements contemporains avec les aspirations et les problèmes posés par la modernité. Et, ce dont il faut surtout prendre note, c'est que l'histoire qui n'apparaît plus s'accom-

plir que sur nos écrans de télévision et se dérouler à la vitesse de la lumière, semble irrémédiablement se faire sans Sujet. Cela, bien sûr, n'est pas nouveau; cependant, ce qui l'est peut-être, ce serait la prise de conscience que les actions désespérées peuvent avoir encore quelques résonances aux yeux des pou-

voirs établis et, en conséquence, que tout n'est pas complètement dépourvu de sens, qu'il y a encore place pour des pratiques transgressives, aussi velléitaires puissent-elles paraître.

— LOUIS CUMMINS

GILBERT BOYER, ALAIN FLEISCHER

Librairie Champigny et Galerie Optica, Montréal, 23 novembre – 20 décembre

De prime abord, l'œuvre, réalisée en collaboration par Alain Fleischer et Gilbert Boyer et présentée à l'ancienne Librairie Champigny ainsi qu'à la Galerie Optica, déroutante. Allusive et mystérieuse, elle provoque une infinité de lectures sans jamais concentrer les récits qu'elle convoque. Son sens échappe sans cesse à la description ou au récit de sa réalisation, même si ce dernier, parfois au cœur du propos, s'avère plus éloquent.

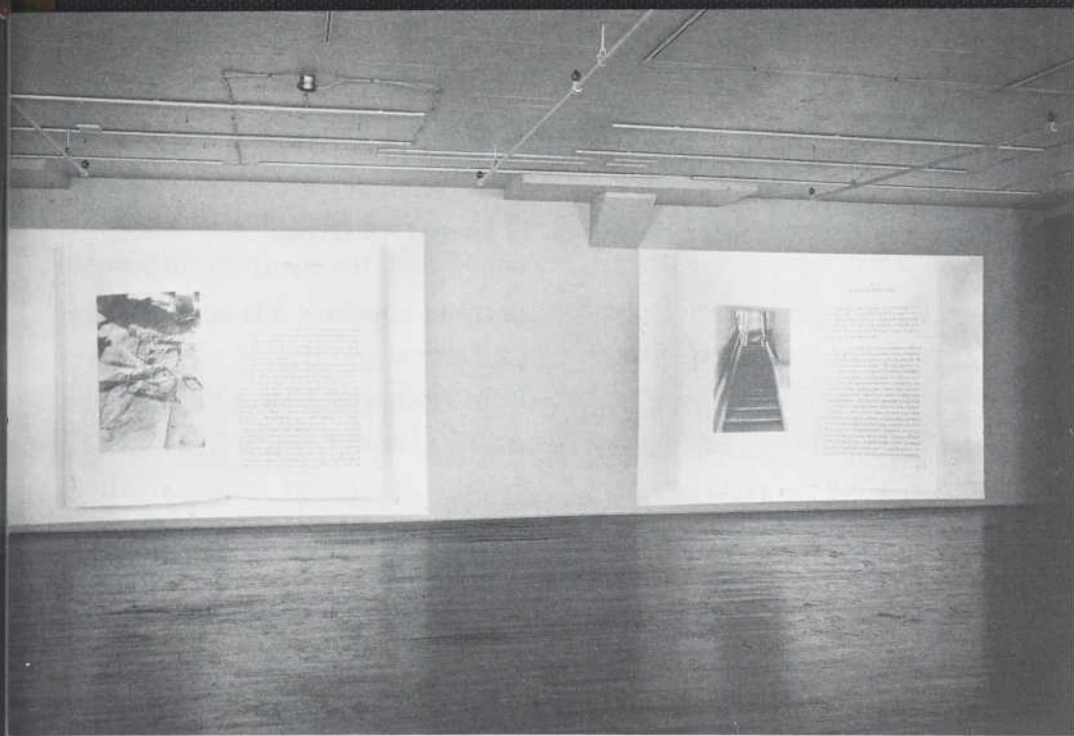
Lors d'un séjour à Paris, Gilbert Boyer remarque des œuvres d'Alain Fleischer présentées dans une exposition de groupe célébrant le 150^e anniversaire de l'invention de la photographie. Invité à exposer une œuvre réalisée en collaboration, il communique avec Alain Fleischer en France pour lui proposer un travail à quatre mains. Déjà complices en regard de leurs préoccupations et de leurs intérêts respectifs et réciproques, tous deux forment rapidement un projet commun. À partir de là, une série de rencontres s'organisent et de nombreux échanges outre-Atlantique s'engagent au téléphone, par la poste ou par télécopieur. À la veille d'un rendez-vous à Montréal, l'opportunité d'utiliser la devanture d'une ancienne librairie leur est offerte. Ils conviennent alors d'une présentation en vitrine qui guidera ensuite le concept d'exposition en galerie.

À titre de prologue, les couvertures de deux livres apparemment distincts seront projetées sur la vitrine de l'ancienne Librairie Champigny depuis l'intérieur. Sous le titre *L'exposition de projets – Une projection d'idées*, Alain Fleischer signe des récits traduits du hongrois et publiés chez Gallimard, dans la

collection « Du monde entier ». Il s'inscrit ainsi en toute conscience dans une institution littéraire spécifique et imite la mise en page et le mode de présentation propres à cette maison d'édition. Il en va de même pour Gilbert Boyer qui publie *Vues de loin (Vitrines)* dans la collection « l'ère nouvelle » chez XYZ, un éditeur québécois. Tous deux usent donc des particularités de l'image de marque de ces éditeurs comme autant d'indices qui témoignent par ricochet de leurs carrières et leurs origines respectives.

Dans l'espace de la galerie, les titres de chapitre de chacun des deux livres, gravés dans la surface polie des tablettes de verre d'une bibliothèque, se présentent sous forme de tables des matières. *Les premières lueurs... le premier amour... les dernières images... le dernier acte... les derniers mots* résument le livre d'Alain Fleischer. *La correction... le fax de la fin... les échanges... avril et novembre... une autre vitrine* constituent le propos de Gilbert Boyer. Les formules littéraires du premier évoquent tantôt le livre comme objet, tantôt les multiples récits qu'il rapporte. Tandis que les expressions choisies par Gilbert Boyer réfèrent davantage aux connivences et aux différences qui le lient à Alain Fleischer, ainsi qu'à l'histoire de leurs échanges réciproques.

Sur le mur opposé de la galerie, deux diapositives nous dévoilent le contenu des livres annoncés par les maquettes de couvertures et les bibliothèques-tables des matières. Sur la page de gauche d'un des volumes, nous trouvons une photographie de l'escalier de l'ancienne Librairie Champigny et au même endroit



ALAIN FLEISCHER, GILBERT BOYER, 1991, VUE DE L'INSTALLATION; PHOTO : DENIS FARLEY.

dans l'autre, celle des restes d'une rencontre dans un café, parmi lesquels figure le plan modifié de la galerie, dessiné sur une serviette de papier. Présenté selon les règles de mise en page et de typographie en usage chez chacun des éditeurs choisis par nos auteurs, le même fragment de texte apparaît dans chacun des livres à des pages et des chapitres différents. Le narrateur y raconte son expérience d'un lieu distinct de la galerie, pointé par la fiction littéraire se déroulant sous nos yeux, ainsi que la description qui lui en fut faite par un autre protagoniste à des moments et depuis des lieux différents.

Tout dans ce livre, de la page titre, en passant par la table des matières et le texte qu'on peut y lire, renvoie avec insistance à son mode de présentation visuelle. À l'instar d'un kaléidoscope, la surface polie du verre des tablettes réfléchit les titres de chapitres pour les répéter sans fin, au prix de leur intelligibilité. Fragiles et diaphanes, ces rayons de bibliothèque demeurent inutilisables, condamnés à rester vides car davantage apparentés à une image qu'à un objet. En revanche, les différentes composantes visuelles de l'œuvre ne cessent de souligner leur caractère littéraire, le récit de l'histoire qui les motive et les fictions qu'elles convoquent. Toutefois, au fur et à mesure que l'exposition des divers éléments du projet se referme sur les livres projetés, ceux-ci se soustraient toujours davantage à notre perception dans une série de repliements successifs qui nous amènent à douter de leur existence même.

En fait, l'œuvre entière relève

surtout du développement et du déploiement visuels d'un livre-objet, exposé dans une galerie d'art et dans la vitrine d'une ancienne librairie. Livre d'artistes à sa manière, elle évite toutefois la trop grande charge de travail artisanal et l'investissement démesuré du matériau qui souvent caractérise cette pratique. La lecture de cette installation et la contemplation des récits qu'elle institue, nous confrontent ainsi davantage aux différences et aux correspondances qui identifient ou distinguent objets d'art visuel et objets de littérature dans toutes leurs ambiguïtés. Partie prenante de ces deux univers, le travail d'Alain Fleischer et de Gilbert Boyer réfléchit les écarts et les chevauchements possibles entre ces deux médiums, ainsi que les déterminismes des institutions qui les supportent. Toutefois, au delà de son caractère pluridisciplinaire apparent, il témoigne avant tout du caractère global du geste de création et s'adapte mal aux distinctions faites entre les différents arts, que les notions mêmes de multidisciplinarité et d'interdisciplinarité parfois colportent.

Entreprise partagée, s'il en est une, tant en vertu de la signature qu'en regard de son statut comme objet visible ou lisible, cette œuvre se pose comme une fixation momentanée d'équilibres instables, gardant toujours la trace des tiraillements incessants dont elle est issue. Elle ne cesse de référer, sans détours ou par ricochet, aux écarts et aux correspondances, ainsi qu'aux décalages et aux synchronismes de sa réalisation. Beaucoup plus qu'un objet ou une image, elle enregistre

ainsi le lent parcours minutieusement réglé de sa conception. Cette fine superposition de traces, dans les invitations qu'elle nous lance et les relais qu'elle nous offre, consigne aussi le parcours du regard retardataire du spectateur. En conséquence, ce lieu des rapports réciproques d'Alain Fleischer et de Gilbert Boyer, de la littérature et des arts visuels, du réel et de la fiction, se pose aussi comme le point de dé-

part des échanges tout aussi incomplets et discontinus que j'entretiens avec l'œuvre.

À ce titre, j'aurais espéré ma lecture plus flottante et les points d'ancrage de ma perception de l'œuvre apparents depuis *Le premier regard* du livre d'Alain Fleischer jusqu'au *Vues de loin (Vitrines)* de Gilbert Boyer, en passant par ces derniers mots.

— MARIE PERRAULT

MONIQUE MONGEAU, GUY PELLERIN

Centre Saidye Bronfman, Montréal, 19 novembre – 12 janvier

La salle d'exposition du Centre Saidye Bronfman est sans doute l'un des volumes les plus mobiles, les plus adaptables parmi ceux des galeries montréalaises. Son espace et sa lumière semblent transformés par le passage régulier des différents accrochages. Monique Mongeau et Guy Pellerin, dans la présentation de leur exposition sous-titrée «deux», ont réussi à en modifier l'échelle et notre perception, et à faire leur, ce lieu qu'ils ont organisé en deux unités égales.

Alors que Mongeau avait choisi d'en habiter le centre, les séries de Pellerin étaient réparties sur le pourtour de l'une des salles. Chaque partie était autonome, permettant la concentration sur les propositions de l'un ou l'autre des exposants. Mais la juxtaposition des œuvres, leur disposition inversée et complémentaire invitaient à la comparaison, à une lecture qui favorisait les échanges entre les parties.

Peu de choses, à prime abord, rapprochent ces deux productions. Les formes colorées de Pellerin semblent aux antipodes des dessins sobres de feuilles que réalise Mongeau. Alors que les surfaces peintes que Pellerin a choisi d'exposer insistent sur leur volume et le potentiel tridimensionnel qui se dégage des configurations découpées, Mongeau parle d'un rapport plus tactile et sensuel avec les structures naturelles transcrites dans les déplacements du fusain. Le rationalisme de l'un, s'exerçant sur des figures géométriques, semble s'opposer d'une façon très directe aux rapports empiriques de l'autre avec ses

références à la botanique.

La stratégie de l'accrochage invitait cependant à lire les deux productions comme reliées et dépendantes. Par-delà les différences évidentes, des rapprochements plus subtils tendaient à renvoyer une œuvre à l'autre, au risque qu'elles deviennent les composantes indissociables d'un tout. Chacune des productions étant par elle-même le résultat d'un enchevêtrement où le dessin et la peinture appliqués sur des surfaces dures transposent ces œuvres en sculpture, qui par leur organisation sérielle et leur format deviennent des installations.

La nature et l'utilisation du support étaient, avec l'insistance sur les moyens de réalisation de l'œuvre, des éléments qui suggéraient la complicité entre les deux productions. Mongeau dessine sur des éléments de construction préparés, recouverts de gesso. L'enduit isole du support les superpositions de traits qui donnent forme aux motifs agrandis de feuilles ou de fruits, réduits à leur forme essentielle et caractéristique. Autour de l'axe central qui organise le motif végétal ou de la ligne de contact qui réunit les panneaux, évoluent des marques révélant l'individualité de chacun des spécimens en même temps qu'une passion pour cette matière apte à capter tous les souffles du charbon. Sur l'épaisseur du panneau, la tranche, est tracé, toujours à la même hauteur, à l'aide d'un pochoir, le nom latin de la famille à laquelle appartient l'élément dessiné: *gratiola*, *alkanna*,

scleria, veronica, ophioglossaceae, papaveraceae, nymphaea. L'épaisseur du support porte donc la connaissance botanique, irrémédiablement codifiée. L'émotion de l'écriture est posée sur la page rigide, sur le savoir comme préalable et indissociable de l'œuvre de création.

Pellerin travaille lui aussi dans la masse du bois, les planches amalgamées sont taillées selon une rigoureuse géométrie. Les volumes circulaires inhérents aux formes découpées dans les séries présentées (*registres 4, 5 et 7 de 1990*) déjouaient l'aspect plat des surfaces. L'épaisseur des supports laisse cependant transparaître l'antinomie de la recherche illusionniste. Les traces de l'application des couches successives de peinture accentuent la densité du relief et de la couleur. Tout comme les gestes réguliers, mais toujours différents des coups de pinceau sur la surface rouge cadmium, donnent naissance à ces formes impersonnelles, ainsi l'épaisseur du support contient le contraire de l'image apparente, combinant l'idée et la recherche sous-

tation de la perfection des formes géométriques ou naturelles, se transpose dans des gestes dont la trace reste toujours apparente. Un diptyque récent de Pellerin, *Ici (maintenant)* (1991), composé de deux formes circulaires découpées irrégulièrement, ouvrait sa partie de l'exposition et annonçait le propos. Ici la référence à la forme parfaite, rappelant la série des «Gongs» de Claude Tousignant, s'émousse et laisse apparaître le geste irrégulier qui brouille la forme dans sa façon de se détacher à la fois du mur et de la norme. La ligne-contour des dessins de Mongeau porte dans sa largeur l'hésitation qui traduit les fragments estompés de la nature. Ce repère figuratif est contredit par l'échelle monumentale, l'isolement du motif et son rendu dans des nuances de blanc et de noir. Le processus du cheminement des moyens formels et des décisions est ici mis en évidence, alors que Pellerin, par une démarche inverse, le dissimule dans l'épaisseur de la monochromie.

Ce doublé aura permis de lire en contrepoint l'une de l'autre, les

STEVEN CURTIN

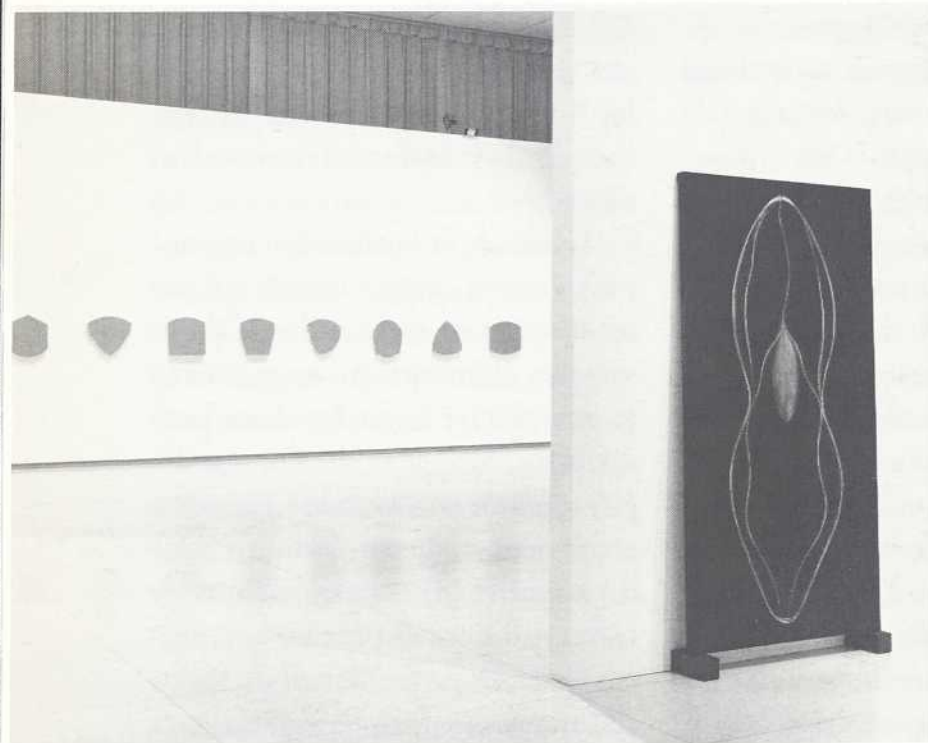
Galerie Oboro, Montréal, 11 janvier – 9 février

Steven Curtin présente ici quatre œuvres récentes – quatre tours carrées – qui constitueraient en définitive un étrange piège à regard, si ce n'était qu'elles se révèlent être, plus encore et insidieusement, une étrange chausse-trappe où se prend le discours critique. Ces tours convoquent d'emblée, en effet, un appareil critique facile qu'elles déjouent pourtant habilement, et plus par leur travail propre que par une volonté exprimée de Curtin. Trois de ces tours s'élèvent à une hauteur d'une dizaine de pieds sur une base carrée d'environ deux pieds de côté, proportions qui ne sont pas sans rappeler celles des minarets; elles sont composées de sept étages, soulignés chacun de petites terrasses en pourtour. La dernière tour, nettement plus basse et trapue, ressemble à un puits sur lequel on se penche. Des références architecturales explicites (notamment gothiques, renaissantes et classiques) enveloppent d'atours citationnels ces structures qu'elles dotent du même coup d'un langage fortement codé. Les tours sont par ailleurs pourvues de dispositifs optiques et mécaniques complexes, qui varient de l'une à l'autre. Ce travail à partir du thème/motif de la tour, soulignons-le, n'est pas nouveau chez Curtin, puisqu'on le retrouvait déjà traité dans l'exposition *Quelques* (organisée par un regroupement d'artistes autonomes en 1987) et *Histoires de bois* (à la Galerie Optica en 1988). Dans *Quelques*, il s'agissait plus véritablement de maisons-châteaux sur piédestal, et dans *Histoires de bois*, de curieux faitages élancés; mais déjà alors l'interaction entre une forme apparentée à la tour et des dispositifs optiques et mécaniques commandait l'ensemble du propos, avec, cependant, des effets moins bien maîtrisés et soutenus que dans les dernières œuvres dont il est question ici.

La réflexion critique qu'engagent ces œuvres ne semble pas se développer, a priori, à partir du motif architectural proprement dit de la tour, ni porter sur la valeur symbolique ou anthropologique de celle-ci. Le soin et la minutie de ma-

quettiste apportés à la construction et à l'exécution des détails ne viseraient donc pas à faire de ces tours un jeu plaisant d'érudition, mais plutôt à accentuer les possibilités architectoniques de ce type de construction. En raison des dispositifs optiques que chacune met en œuvre, les tours mobilisent plus particulièrement l'ensemble du discours phénoménologique sur la question du regard et de l'expérience vécue des objets. En effet, l'une d'elles est dotée d'ocilletons sur chacune de ses faces, à des hauteurs différentes, qui permettent d'en examiner l'intérieur, à condition toutefois de se pencher ou de se hausser, une autre est pourvue d'un «œil magique» qui commande un dispositif par lequel la tour se met à tanguer dès que l'on s'approche d'elle, la plus basse – le «puits» – d'une lentille en «œil de poisson» qui exige que l'on se penche sur elle pour y coller son œil, et la dernière, enfin, se montre pourvue d'un miroir convexe. Toutes quatre, donc, activent l'appétit du regard, mais en satisfaisant cette curiosité par des dispositifs optiques qui déforment ou altèrent la perception, quand ce n'est pas en neutralisant tout simplement cette curiosité. Or il apparaît rapidement que si les tours de Steven Curtin, presque d'entrée de jeu, proposent d'elles-mêmes une lecture phénoménologique, ce n'est peut-être que pour mieux inciter à passer outre, un peu comme si la tentation phénoménologique agissait ici à titre de déclic sémantique qui, aussitôt accompli, aurait justement la fonction d'engager autre chose, un autre chose dans lequel résiderait en grande partie l'intérêt de ces œuvres, et qui ne serait pas ailleurs, mais *dedans*.

Les dispositifs optiques réussissent à déjouer une formulation phénoménologique peut-être trop élémentaire, et ceci en proposant une logique de l'espace qui n'est pas réductible à une mise en scène de l'autoréflexivité du regard, à un jeu de mise en abîme, ni non plus à une intention de déstabilisation ou de déconstruction du sujet regardant. La plus intéressante des quatre tours,



MONIQUE MONGEAU, OPHIOGLOSSACEAE, 1991, CRAIE, ACRYLIQUE, BOIS, 2,03 X 1,12 M (1 DE 2) ET GUY PELERIN, REGISTRE N° 4, ACRYLIQUE, BOIS, 45 X 675, 6 CM (COLL. MUSÉE DU QUÉBEC); PHOTO: CENTRE SAIDYE BRONFMAN.

jacente à l'œuvre aux composantes expérimentales de sa réalisation.

La disposition jumelée permettrait de mettre en place la tension qui fonde les œuvres des deux artistes, celle d'une opposition complémentaire de rapports entre l'idée et l'action. La recherche d'un langage synthétique et universel, lorsqu'il prend pour assise la représen-

taires de Mongeau et de Pellerin. Au-delà de la spécificité de chacune des productions, la disposition spatiale a mieux fait ressortir la nature des résultats différents et comme opposés, pourtant fondés sur une réflexion qui se révèle commune aux deux artistes.

– LAURIER LACROIX

à cet égard, est celle qui comporte un œillette sur chacune de ses faces : l'œil qui s'applique à chacun d'eux ne découvre ni un intérieur creux

– puisque chaque œillette permet d'en découvrir une nouvelle, qui répète à peine différemment ce même espace – n'est pas sans rappeler

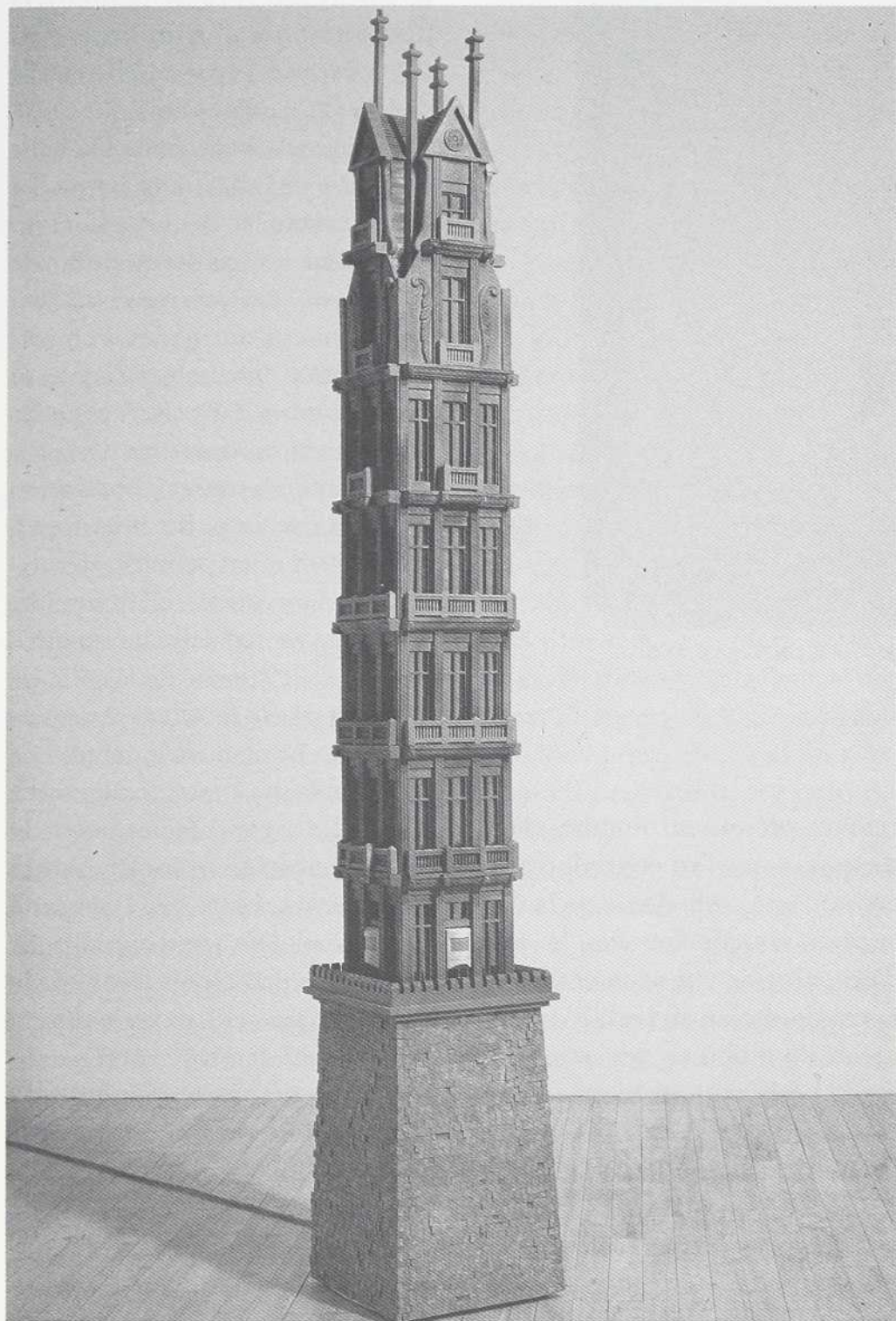
et vibrant : l'impression de vide est ainsi générée non par un pur *rien*, mais par la contradiction – irrésolue pour l'esprit – entre l'ordonnance du dallage, qui est le principe actif de genèse et l'espace cubique, et l'inconstance neigeuse des « murs » qui vient miner et défoncer cet espace en lui conférant un statut bidimensionnel d'image « écranique ». Cette contradiction est encore accentuée par la légère courbure de l'espace due à la lentille : les orthogonales se retroussent, l'espace se rétracte sur lui-même, devenant plus volumétrique parce que légèrement sphérique, tandis que la profondeur de champ diminue, aplatissant « l'image ». L'étrangeté de l'éclairage, le brouillage entre la tri- et la bi-dimensionalité, introduit une confondante irréalité.

Un même usage de cette aporie perceptuelle, élaborée à partir de l'inconsistance de la neige vidéo, se retrouve dans la tour la plus basse, celle sur laquelle il faut se pencher comme sur un puits, un puits sans fond que l'on sonde du regard comme d'une pièce lancée qui ne recueille aucun écho. Cette remobilisation du processus de perception

par un dispositif qui aspire totalement le regard, se retrouve également traitée, quoique d'une façon différente, dans la tour qui oscille par l'action d'un « œil magique » : des portes-fenêtres vitrées, opacifiées par une sorte de revêtement métallique couleur de plomb, transforment ce palais à étages en tour hermétique et muette qu'aucun regard ne traverse et où aucun regard ne se réfléchit, la manifestation du spectateur ne s'accusant pas autrement, alors, que par l'oscillation mystérieuse de la tour.

Si les tours de Steven Curtin semblent procéder à l'installation d'une mise en scène du regard, si elles semblent ainsi vouloir opérer une certaine déstabilisation et entraîner une déroutée réflexive des modes de lecture et d'intellection, elles s'écartent par ailleurs de ces modalités ou de ces valeurs courantes dans la pratique actuelle : ces tours viennent en effet modérer la surenchère phénoménologique et, de cette manière, elles font échec à une rentabilisation excessive de l'expérimentation de l'œuvre.

– CHRISTINE DUBOIS



STEVEN CURTIN, SANS TITRE, 1991; PHOTO: NORMAND RAJOTTE.

qui laisserait l'appétit de voir sur sa faim, ni quelque saynète duchampienne qui le comblerait, – dispositions qui, d'une façon ou d'une autre, renverraient au regard son propre regard de voyeur. Ce que le regard découvre plutôt, c'est un espace minuscule et compact, une pièce cubique d'à peine une dizaine de centimètres de côté, pas plus, et qui nous apparaît surtout, paradoxalement, intensément vide. Cette impression particulière de vide semble engendrée par les éléments mêmes qui la composent, et selon un dispositif qui s'avère pour ainsi dire kafkaïen dans son réglage minutieux. L'atmosphère qui se dégage de ces quatre petites pièces

celle que l'on retrouvait, recrée par Welles, dans la version filmée du *Procès* : l'atmosphère du roman y était rendue par l'édification oppressante des décors gigantesques et disproportionnés. Les petits espaces de Curtin présentent un même dénuement extrême de la spatialité. C'est ici la radicalisation de leur régularité géométrique qui crée le sentiment d'abstraction ascétique : un dallage noir et blanc, caractéristique des années cinquante, confère à l'espace clarté géométrique et rigueur, réalité matérielle. Les murs latéraux sont des portions d'écran vidéo « enneigé », qui servent par ailleurs d'éclairage à la pièce, éclairage cathodique diffus

CLAUDE-PHILIPPE BENOIT

Galerie Brenda Wallace, Montréal, 18 janvier – 22 février

En photographie, le souci d'une communication efficace se traduit par un respect consommé de l'intégrité du médium, de l'unité de sa surface, de sa netteté, de son piqué, enfin de tout ce qui garantit le potentiel descriptif de la photographie. Cette tendance, qui prend le contre-pied des pratiques qui opacifient le message en recourant à toutes sortes de stratégies de brouillage ou de fragmentation, au flou, ainsi qu'au collage et au montage, offre à Claude-Philippe Benoit un merveilleux prétexte pour reconsidérer ce qui est pourtant déjà un débat séculaire : la valeur informative de l'image photographique. Ironiquement, Benoit choisit pour sujet un lieu où le langage est constamment l'objet d'un débat : l'amphithéâtre des Nations Unies.

Regardons d'abord *Sans-titre #1*, la seule œuvre de l'exposition qui

ne soit pas un diptyque. Ce n'est pas dans le procès de figuration que la question de l'information semble ici abordée. En fait, cette question se retrouve plutôt dans le type d'activité auquel la scène nous réfère : enregistrement de la parole, compilation des votes, traduction simultanée, sténographie, etc. Le vaste appareillage de gestion de l'information auditive – casques d'écoute, sténographe, téléphone, microphone, sélecteurs de traductions – que nous montre *Sans-titre #1* indique en effet que la parole est ici l'objet d'un travail d'archivage pour le moins intensif. Les techniques mobilisées pour *saisir* la parole – mais aussi la circonscrire, la piéger et l'anatomiser pour les besoins de l'actualité – supposent également un souci de l'intégrité du message auditif. Le déploiement d'autant de moyens témoigne d'une suspicion à



CLAUDE-PHILIPPE BENOIT, SANS-TITRE #1, 1992, PHOTOGRAPHIE N. ET B., ÉPREUVE ARGENTIQUE, 1,38 X 1,96 M; PHOTO: GALERIE BRENDA WALLACE.

l'égard de tout ce qui pourrait être bruit, fuite ou autres effets susceptibles de compromettre l'efficacité de la transmission de l'information.

À prime abord, *Sans-titre #1* semble prendre le parti de la clarté descriptive: la lumière est douce et étale, les noirs sont étonnamment profonds, la surface matte du papier photographique empêche toute réflexion lumineuse et le grand format offre une vue détaillée de la scène. Au point de vue technique, *Sans titre #1* se présente donc comme un dispositif qui optimise la qualité de l'émission et maximise la vision. Une entorse toutefois à cette logique de la description: le choix d'un point de vue oblique.

On sait qu'une certaine orthodoxie de la pratique documentaire attribue une neutralité, voire une objectivité à la prise de vue frontale. La frontalité est d'ailleurs souvent décrite comme une sorte de degré zéro de la composition qui immunise le sujet de la représentation contre l'arbitraire de l'intervention créatrice. Or *Sans-titre #1* déroge de ce principe par la présentation d'un angle de prise de vue qui dynamise l'espace de la représentation. La longue table de conférence – autour de laquelle d'ailleurs siège le Conseil de sécurité de l'ONU – se présente comme un vecteur dynamique qui en ap-

pelle manifestement à l'éprouvé du spectateur. Outre que la table constitue une forme de présentoir des divers appareils d'écoute et d'enregistrement de la parole, celle-ci aménage un parcours qui dramatise la scène bien plus qu'il ne la décrit. Le pivotement de la chaise à l'avant-plan crée une ouverture qui présente à notre regard la table comme une voie d'accès, par-delà la panoplie d'appareils, au siège du Président situé à l'arrière-plan. La table du Conseil de sécurité tient donc ici lieu d'axe dans le prolongement duquel se trouve, tel un point de fuite unique et souverain, le fauteuil présidentiel. Ce parcours traduit un climat d'urgence dont on ne saurait dire qu'il est essentiellement tributaire d'un travail descriptif. En dépit des qualités descriptives de cette image, la présentation des éléments visuels fonctionne sous le mode de la gradation et non de l'exposition. Par l'oblique, le spectateur est « entraîné » à faire l'expérience d'un lieu qui se dramatise à mesure qu'il s'y avance.

Quoique de manière moins implicite, on retrouve aussi cette licence prise avec les règles de la documentation dans les diptyques *Ouverture, échappée, Voûte fanée* et *Sans-titre #2* qui complètent l'accrochage de cette exposition.

À l'instar de *Sans-titre #1*, ces

œuvres présentent nombre d'entorses à ce que l'on pourrait définir comme une orthodoxie de la description visuelle. En effet, le choix d'un point de vue asymétrique et la manipulation au besoin des éléments du mobilier, des accessoires ou de l'éclairage ambiant, n'incitent pas à penser que ces images participent d'une attitude rigoureusement fonctionnelle. Prenons par exemple le panneau gauche d'*Ouverture, échappée* qui offre une vue d'ensemble de l'Assemblée générale. Encore une fois, une table traversant obliquement l'espace de la représentation invite le spectateur à s'y introduire. Ce panneau renonce à la présentation littérale de la salle par le choix d'un point de vue qui désigne le spectateur comme un sujet percevant et non comme un simple récepteur d'informations visuelles. De plus, et comme dans *Sans titre #1*, tout ce qui concerne la collecte de l'information est thématiquement à travers l'éventail des dispositifs d'enregistrement de la parole plutôt qu'inscrit dans le mode de représentation de la scène. La question archivistique devient d'autant plus intéressante que le panneau droit la rejette par l'imposition d'une plasticité empêchant toute espèce de concordance entre l'objet et son image. Même principe avec *Voûte fanée* où,

par le biais d'une iconographie végétale offrant un éventail de textures, le panneau droit s'intéresse aux qualités tactiles de la nature – toute une théorie du pittoresque (Gilpin), du côté de laquelle la photographie s'est maintes fois tournée, préconise la poursuite d'objets texturés – alors que le second panneau, qui montre une salle de lecture de l'ONU, tient un propos sur le travail de documentation. En somme les panneaux droits de *Voûte fanée* et d'*Ouverture, échappée* se situent aux antipodes d'un réalisme fonctionnel en saisissant la photographie dans ses échappées plastiques: modulation de la lumière par des vitesses d'obturation lentes, mise au point hors foyer, recherche d'effets tactiles, etc.

Avec *Sans titre #2*, on quitte l'atmosphère protocolaire de l'amphithéâtre et le silence de la salle de lecture pour la familiarité du bureau d'un petit fonctionnaire. Ce diptyque hésite à mettre clairement au défi les règles canoniques de la documentation visuelle. Alors qu'*Ouverture, échappée* et *Voûte fanée* tirent parti d'un jeu d'oppositions qui repose principalement sur la confrontation de deux esthétiques, *Sans-titre #2* demeure timide dans sa critique du potentiel informatif de la photographie. Le panneau gauche qui, à l'instar des œuvres déjà commentées, préfère le brouillage à la clarté descriptive ne semble pas reconnaître dans le panneau voisin matière à débat. Le modeste espace administratif que son occupant a voulu personnaliser par l'ajout de plantes et d'accessoires est trop anecdotique, trop centré sur le particularisme d'un individu, en somme trop familier pour articuler un propos sur l'archivage, la documentation, la gestion de l'information, la performance de la communication, un propos que pourtant l'autre panneau semble vouloir provoquer. Car c'est le décorum des lieux officiels, les appareils d'écoute, les ouvrages de références, les sièges vides délimitant l'espace moral d'une nation, l'aura de la table du Conseil de sécurité, le fauteuil présidentiel, qui donnent au langage une force de frappe avec laquelle concurrencer.

– VINCENT LAVOIE

BLAIR ROBINS

Galerie Samuel Lallouz, Montréal, January 11 – February 8

Blair Robins' recent installation "Nightmarriage" is comprised of three rear-lit, colour photo-based works: *The Wings of Saturnae*, *The Modern Prometheus*, and *The Generation of Prey*. Employing allegorical devices and making reference to famous monsters, "Nightmarriage" comes together as a morality tale.

The central problematic of "Nightmarriage" rests on the nature of the relationship of binary terms; specifically, the installation invokes the binarism of predator/prey, but by necessary extension, it considers all terms held in opposition: terms, as the title suggests, which may conceivably be bound to each other in frighteningly intimate ways. The binary of predator/prey, as a paradigm of the dominant/subordinate dynamic of all binarisms, is engaged by Robins as a potent conceptualization of the way in which all identity is defined: constituted in the negative, as difference, and evaluated along hierarchical lines. Robins' project is to unravel this concept of identity and take the notion of mutual dependency within which it is upheld to its hypothetically logical extreme: fusion. And this is, doubtless, a frightening concept, one which throws into dramatic relief not only the brutality of means by which the values of the individual terms of opposition are assigned – the dominant achieving its status by virtue of repressing its opposite term – but also the broader social implications that such a power dynamic holds.

Curated by Daniel Anderson for The Project Room at Galerie Samuel Lallouz, "Nightmarriage" introduces its central concern as an effect engineered by the deployment of the works in the installation design; the viewer's identity is engaged so as to be subsumed in the work. Lit only by the light emanating from the photo-transparencies and separated from the principal gallery space by a curtain drawn across the door, the small Project Room was made to feel even smaller, intimate in an anxious if not claustrophobic way. The largest and most luminous work,

The Wings of Saturnae, occupied centre stage. Pinned, specimen-like, to the wall opposite the entrance, it depicted a scale-exaggerated specimen of the moth saturnae: a unique insect species which has evolved markings on its wings that mirror the eyes of its predator. Large enough to focus our attention but too small to see in detail, it drew the viewer closer, into the centre of the room, and thus into the centre of the space framed by the lantern-like dais formed by *The Modern Prometheus* which hung overhead. Consisting of twenty-two tiny "lanterns" encasing stills from the vigilante mob scene of the 1943 film version of Mary Shelly's *Frankenstein* and installed in the gallery's lighting tracks, *The Modern Prometheus* provided the moth with a natural predator in the cultural sphere.

Caught, as it were, between the predatorial mob and its scientific object of prey, the viewer is engaged by "Nightmarriage" as a shifting differential term. Surrounded by the mob along one axis, the viewer's identity is posited as prey. Along the other, however, the demands of species association shifts identification more towards predator. Whereas the viewer's presence in the work provides it with its transcendental signifying term – the point from which all meanings are made – it is a provisional role that he or she plays; one invested differently for each particular participant in this game. The nature/culture binary from which this particular predator/prey scenario extends can be fractured along a multitude of other axes, with issues of race, class, gender and sexual orientation as the mediating terms. As such, mere species affiliation no longer holds sway.

It is in consideration of the social sphere and its relations that the third and final element of "Nightmarriage" is engaged. Reiterating the allegorical motif of *The Wings of Saturnae* and *The Modern Prometheus*, *The Generation of Prey* makes direct reference to Goya's *Los Caprichos* frontispiece by juxtaposing a studio recreation of a night scene

– a disheveled bed lit by moonlight – with the text "The dream of reason produces monsters." The photo is positioned, not inconsequentially, on a platform typically associated with the work of the engineer – on the surface of a light table. Comprising the third term in a circular ensemble – if facing *The Wings of Saturnae*, *The Generation of Prey* is positioned behind the viewer's back – the light table resonates as part of the apparatus of power consigned to engineer social identities. The fear of annihilation that echoes throughout all of the works of "Nightmarriage" – registered in the inscription of the moth's wings and measured again in the frenzy of the vigilante mob – is nowhere more frighteningly represented than here, envisioned as being generated by an ongoing plan.

reference and the proportionate dearth of concrete contemporary cues opens up its interpretational field. While "Nightmarriage" can be read along a number of divergent axes – as a critical recuperation of the Darwinism/Creationism debate, with the moth representing the first term and Dr. Frankenstein the latter, or as an allegory for the production and reproduction of psycho-social identities vis à vis familial and social relations – it is however, and paradoxically so, the relevant contemporary socio-cultural analogies which create the most resonance.

Ultimately, the crucial object lesson that "Nightmarriage" offers is a consideration of binarisms: binarisms which define difference in actual material terms such as those of nature/culture, black/white and man/woman, binarisms which in-



BLAIR ROBINS, NIGHT MARRIAGE (INSTALLATION VIEW), 1991, BACKLIT CIBACHROME

"Nightmarriage" is a dense and difficult work. All of its aspects – material, theoretical, and strategic – have been carefully determined, layered, condensed, and woven together at every interpretational turn. Nonetheless, the historical specificity of its principal terms of

sist on maintaining difference while at the same time equalizing the historically determined hierarchy of its terms.

– CHERYL SIMON

RENÉE LAVAILLANTE, LORRAINE SIMMS

La Centrale, Montréal, February 8 – March 8

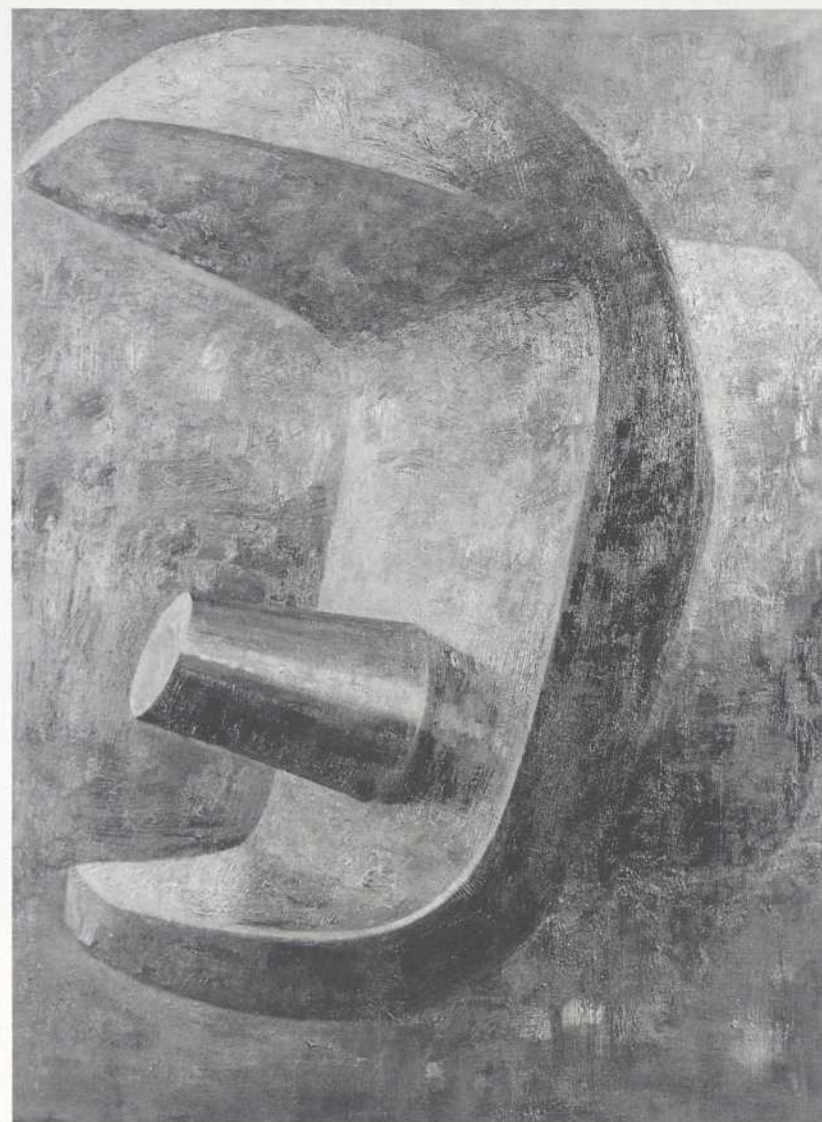
Descartes declares in the *Meditations* that the mind and the body are completely separate and distinct and that each can exist without the other. In the wax experiment, he demonstrates the mutability of matter/body. Descartes puts wax by a flame in order to demonstrate that the sensible qualities of the wax are apt to change and therefore cannot be relied upon to give certain knowledge. From this experiment he concludes that the mind is more knowable than the body. Reason, not sense perception, is the only way to guarantee certainty about our knowledge.

Renée Lavaillante and Lorraine Simms, on view at La Centrale, vi-tiate this doctrinaire worldview. Lavaillante's large-scale, mixed-media graphics move us to believe that sense impression, like desire, is an irreducible constant. She directs us towards an embodied world of affective connections traced by a body of practice: it is her performative gestures that we see inscribed upon her chosen support, the trajectory of her body that deliberately draws pigments across imaginary spaces. The body is at once gained and lost; the artist appears only to vanish, a source of movement to be apprehended remotely, unconsciously, through its libidinal exchanges and not its physical circulation. Fugitive perception, then, has a positive value: in this Lavaillante radically contradicts Descartes, who believed that the senses were unreliable because their presence was uncertain. *Je crois qu'ils s'adressaient à moi* (I Think They Were Addressing Me), *Il est étrange aussi que nous soyons satisfaits* (It's Also Strange That We Are Satisfied), and the diptych *Sans rien changer à la distance* (Without Changing Anything to The Distance) draw us in, by means of febrile strokes, to the complex and fragile chaos of the sensory world where no absolutes exist and things are in constant flux.

Descartes' epistemological position is one of extreme skepticism; from it emerges the spectre of a multitude of individuals in isolation and only aware of their own existence while undergoing the

cognitive process. Lorraine Simms' worldview is less absolute. At first glance her canvases propose a threatening technological order: monumental solids in metallicized hues of bronze, cobalt blue and slate grey thrust aggressively into loosely defined, luminescent spaces. Technology (and with it the mind) confronts and subjects us, declaring a world fashioned from a notion of power as an all-encompassing system: pineal surveillance registered as a cynical sign. Yet Simms' titles displace such readings as groundless seductions. The carbuncled metal crescents (there are two in the show) are named *Freeman-Swanson Knee Prosthesis* and *Modified Freeman-Swanson Knee Prosthesis*, and the tentacled invader pressed against the picture plane is *Left Side of an Artificial Heart*. So, the technology of desire is revealed (in craven construction) and the machinations of the ego forged (as capricious equivocity).

Artificial intelligence tropes the body as the matter of interference: logic interrupts the process of knowing, displacing and repressing lived experience. Simms' reproductive technologies (and there are, literally, penile implants and ovarian replacements on view along with



LORRAINE SIMMS, FREEMAN-SWANSON KNEE PROSTHESIS, 1992, OIL ON CANVAS, 1.90 M X 1.42 M; PHOTO: DON CORMAN.

more metaphorical mechanisms for bodily production) disassemble and deconstruct a determinant gaze engendering fixed positionality and paradigmatic models. Her images tell us that the manifest world collapses distinctions arbitrarily wrought, that discourse is the object of deliberate scientific in-

tervention – perhaps the result of epistemological violence – not the transparent category we have been led to ignore.

In reinstating epistemic duplicity, Simms joyfully actualizes the radical potential of process. Her work also embodies a theory of practice, her paintings representing a

RENÉE LAVAILLANTE,
SANS RIEN CHANGER À LA
DISTANCE (COTÉ DROIT DU
DIPTYQUE) 1991,
TECHNIQUE MIXTE SUR
PAPIER, 1,52 M X 1,82 M;
PHOTO: RENÉE
LAVAILLANTE.



conscious act of engagement defying the viewer to participate through subjective interpolation. What if that synthetic kneecap, that artificial ovary, or the substitute valve resided within us? Can we remain detached from knowledge once aware that the object of speculation is a functional part of ourselves?

Descartes' position is so extreme that it allows him only certainty of himself while he is thinking and negates the knowledge of anyone else's existence. There is no concept of past or future in Descartes' on-

tology: he has no certainty that anything has existed or will exist in the future. Simms' ambivalent relationships of figure/ground, technology/nature, mind/body similarly leave us with the present as an open question. Her artist's statement tells us that her intent is to "propose a cohabitation of opposites." Is this an apocalyptic vision of a world in crisis or an endlessly replicating image of a technological future without borders?

— SUSAN DOUGLAS

DENISE HAWRYSIO

Galerie Articule, Montréal, February 15 – March 15



DENISE HAWRYSIO, MUSICAL CHAIRS (INSTALLATION VIEW), 1992; PHOTO: CENTRE DE DOCUMENTATION YVAN BOULERICE.

Denise Hawrycio's video installation, *Musical Chairs*, subtly investigates the surveillance mechanisms that pervade North America. With a few simple elements — wheelchairs, video monitors, and surveillance cameras — the artist renders the gallery a panoptic space. Territories in any panoptic system must be demarcated. The careful positioning of cameras reconfigures the interior of the gallery; entering bodies are monitored so that discrete analyses can be made of their movements. The video tech-

nology does not just constatively record the movements of spectators, but performatively influences where they *will* move.

Paradoxically, in order to be effective and totalizing, Hawrycio fragments the gallery into controllable units open to measurement and observation. Because of Articule's division into two rooms, it is a perfect vehicle to explore visibility, invisibility, and the paranoia of what might be behind the next corner. While both rooms are visible from the doorway, their sepa-

ration ensures that you are not always in full view of the entire space from all positions.

In the first room, two wheelchairs are situated back to back in the middle of the floor. A video monitor sits on the first chair, while the second is empty. Immediately, the monitor draws the viewer into its line of vision, transmitting the information relayed by four cameras placed in select corners of the gallery. The screen orders the images into a temporal narrative sequence: you see yourself watching the monitor; you see the wheelchair and monitor in the next room; you see the empty wheelchair in the room you occupy; and again you see the wheelchair and monitor in the adjacent room from another angle.

a wider field of territory.

Whether you are looking at the monitor, or are unable to see it, you are conscious that you are always on camera: it contains you. However, the cameras and monitors invite you to reposition yourself and therefore contemplate how you are positioned as a spectator in the gallery. Because one of the cameras is placed behind you, you see yourself watching yourself in a monitor that contains an image of yourself watching, and so on, virtually dissolving the spectator in a moment of infinite regression. In the first room the emptiness of the chairs tempts you into entering a different relationship to panoptic power: if you sit in the available chair, you are unable to see the monitor, although you remain part of the spectacle. In the second room, the change of speed entices one to perform in front of the camera.

While the connection of cameras and video terminals to security systems seems obvious, the wheelchair is a more perplexing text that unravels in several directions. According to the artist, in retrospect the wheelchairs reminded her of Andy Warhol's electric chair silkscreens. While the chair occupies this intertextual artistic lineage, it also generates multiple significations to contemporary social life. Together, the terminals and the chairs are a sign of the presence and absence of the human subject in cyborg worlds: the monitor can be interpreted as a head carried along by the wheelchair-body. The wheelchairs link the installation to medical procedures which may amputate the body's limbs. The terminals and cameras are akin to scientific visual technologies which probe and penetrate the body. In this respect, we recall that these "benign" applications are spin-offs from the radar systems used by the military. While the monitors suggest radar screens, the wheelchairs refer to the human casualties resulting from this function. Finally, the wheelchairs unite the seeming contradiction of containment and mobility.

Hawrycio's creation of a panoptic system extends Foucault's description of the panopticon in *Surveiller et punir*, misleadingly translated into English as *Discipline and*

Punish. In Foucault's account of the nineteenth century prison, power was organized centrally. The guard sat in a central tower observing the prisoners along a wall. The guard remained unseen and protected, while those incarcerated were visible and therefore vulnerable. This theory of power turns on a simple and essentially stable dialectic of visibility and invisibility.

In the essay, "The Eye of the Power," Foucault suggested that modern power may have some of the features of the panopticon, but warned that we should not take panopticism as an absolute, ahistorical model or assume that a transcendent position is available to us. In the majority of contemporary systems of panoptic surveillance, the seer and the seen occupy rotating positions along its circuits. This does not mean that we occupy equal spots relative to power – it does imply that we must learn to map our shifting positions both spatially and temporally.

The security guard, the perfectly replaceable late capitalist employee, is emblematic of these shifting positions. While working for those who obviously have the resources and the property that need securing, it is a job that requires little skill. Twentieth century guards do not sit in central towers separate from the space of observation. They sit alone, in front of a monitor, pinned behind a desk. The guard is immanent to the system. The impenetrability of these spaces is a fragile illusion, for the guard remains vulnerable to any activity outside of the eye of the camera. While the wide-angle lens augments the field of vision, in most surveillance systems visibility depends upon a fixed camera. Intruders must enter into its space; it does not follow them, they must encounter it. For this reason, companies locate their cameras along several strategic axes, such as stairwells and elevators, which one must pass through in order to move through the system. Moreover, many security systems monitor not just intruders from the outside, but employees themselves.

The function of these systems and our relationship to them is often ambiguous: do they protect, monitor, provide safety, or spy on us?

It depends on the context. While those who are already in a position of power can afford this monitoring most easily, in another instance, the presence of a video camera may offer protection from an unwarranted attack in a darkened corridor. The initially puzzling name of Hawrysió's installation, *Musical Chairs*, signals this historical transformation of mechanisms of social containment and their contextually situated nature.

While the installation's reading of surveillance is sophisticated, it does suggest further explorations – for example, the cameras could record the exchanges and transactions of movements within the gallery. In *Musical Chairs*, the camera functions as a deterrent. The act of observation has no permanence; viewers are surveyed only in the present. Deterrence works more effectively if subjects believe they are being filmed and that this documentation can be used as legal evidence. Likewise, the process of collecting data to forecast what probable movements will be made by individuals or demographic groups indicates that power is not simply repressive but productive. Documentation helps to amass the information base used to build even more sophisticated systems and to guide future investments for those with the interest and the capital.

Thankfully, Hawrysió doesn't overload the gallery with visual clichés to represent the seamlessness of technological domination. In an understated manner, the piece traces the architecture of security to expose its solidity and its fissures. Yet, her avoidance of excess does have limitations. While I am impressed with the artist's sensitive reflection upon the circuitry of surveillance, I'm not sure whether aesthetically it compels the viewer to remain in the gallery long enough to decipher its complexity. On the one hand, the cameras and monitors are so familiar a feature of the contemporary landscape that one's first temptation is to avoid them or to leave the room; on the other hand, their placement implies a condition of cold seduction that invites the viewer to interact with the technology. Perhaps this conflict could be intensified. The work also makes visible the role surveil-

lance mechanisms play in structuring the spectatorial conditions within galleries and museums, but the installation, again, provides too few clues to develop this connection. The elements feel strangely distant from the space, as if they've simply been deposited here, and here could be anywhere.

Perhaps this *is* the point: here is anywhere because these tech-

nologies, like the chairs, are extremely portable and easy to install. Despite its scope, *Musical Chairs* remains a fascinating depiction of our unstable, multiple positions in a network of surveillance, and a chilling reminder of the ubiquitous but banal familiarity of twentieth century power.

– KIM SAWCHUK

COLETTE WHITEN

The Power Plant, Toronto, January 17 – March 1

Colette Whiten's *New Needleworks* exhibition reformulates the traditional practice of women making needlework in the home into one in which women begin to make private acts that speak to public issues affecting the conditions of their lives. With this installation, Whiten frames her new subject – women surviving through acts of resistance. Curator Rick Rhodes astutely notes in his catalogue text how, for Whiten, needlework has been a personal activity for redressing patriarchy. He states that the needlework pieces of her earlier two exhibitions were sites of a detailed praxis which "engaged male power in political terms." Here the formal intricacy of the work operated as a countering force to patriarchally inscribed dominance signified by Whiten's appropriation of the faces of prominent men – world leaders taken from newspaper images. She turned her newsmaker "subjects" into types and specimens through the needlework process of re-presenting these images on a two-dimensional ground. She posited the fact of woman's *différence* with each gridded pixel of thread, thereby making the gap between news image and the proximate reality of the needlepoint image a site for questioning media representation as a strategy for perpetuating patriarchy.

Whiten's first needlework exhibition (1987) addressed viewers' attention to news media representation as a process of constructing signs set out to evoke prescribed receptions; her second showing (1989) probed the illusory dynamic

between "figure" and "ground" which affected readings of each patriarchal sign. Rhodes observes that the steady steel ground which fixed these images "asserted the fickleness of power," creating an atmosphere of "ambivalent malevolence." By simply setting her needlework square against the hard steel, Whiten constructed a concrete paradigm for analysing the shifting grounds of power headed by those lone patriarchal figures who, in turn, become targets through public perception of their vulnerability.

Whiten's needleworks are agents for change and transformation. Not only do they inscribe her personal history, and women's history of handicraft, into a public art process, they provide her with a material means for challenging institutions of patriarchal dominance (even the "art world"). The material image of each needlework fixes a sign of patriarchal power for viewers to scrutinize. Simultaneously, Whiten deconstructs the medium of its political agency – the news media as a rhetoric of political discourse – with each reconstruction of the image into an abstract two-dimensional schema where no illusion of three-dimensional reality operates to mediate reception. By fixing each figure, and displacing the attendant temporal/spatial conditions for establishing viewing immediacy, these images are depleted of their urgency. Their power continuum is absent. With each of the earlier exhibits, she asked viewers to pay attention to their own activity of reception. Her deliberate

distancing of the object through the installation of these works against the gallery wall positioned viewers to make objective analyses of the news images in needlepoint as well as the groundwork for their presentation. Whiten invited observers to contemplate them, just as she contemplates the media im-

ject/other with powermaker/viewer/reader, a dynamic which both enforces and maintains power in patriarchy.

With her new needleworks, Whiten steps into the public arena as a "speaking subject." Instead of men, women are her newsmaker subjects. She re-presents women's

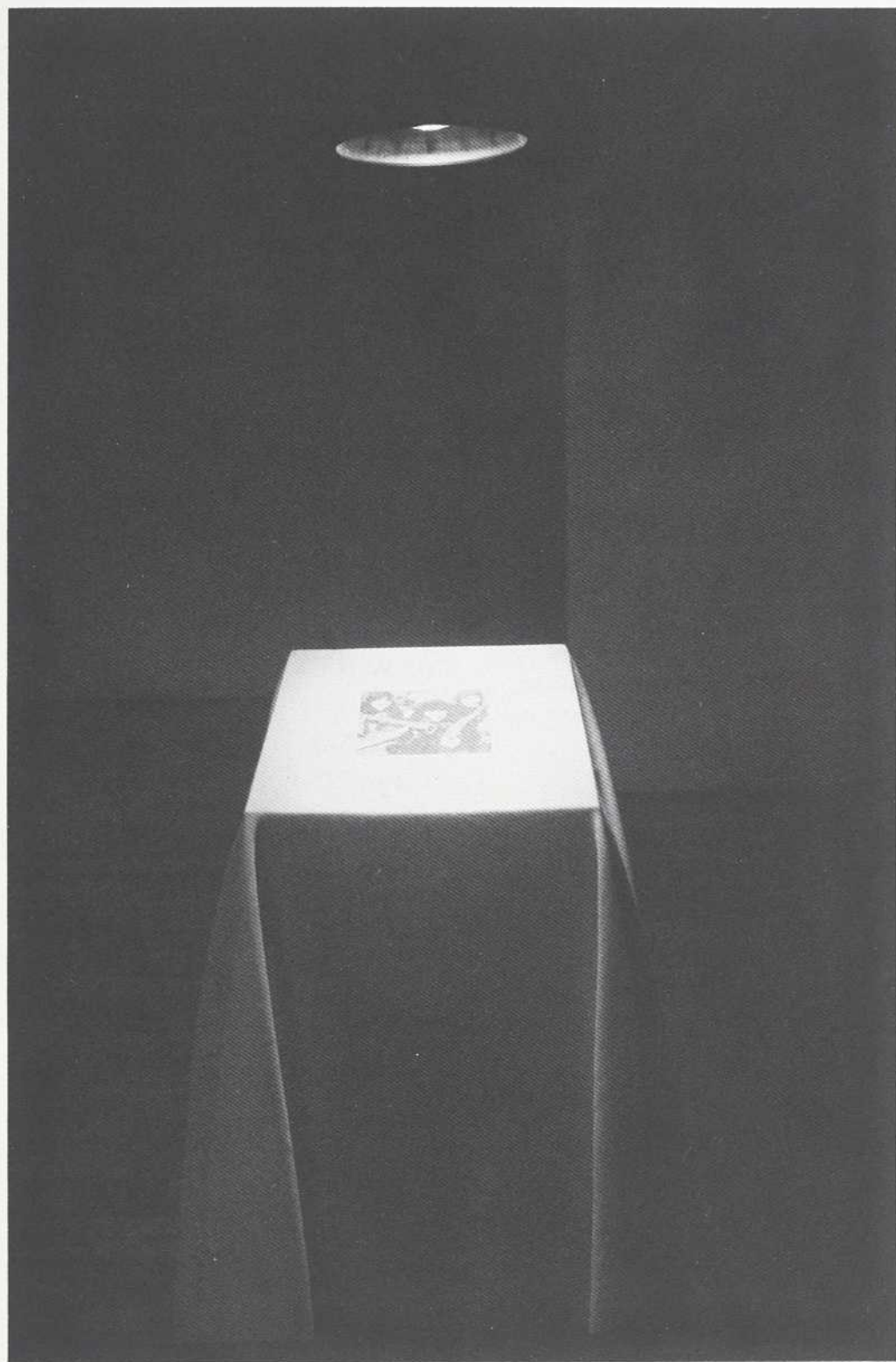
actions of violation, annihilation and violence), each needlework stands freely and independently in a line which connotes "resistance." Over each a spotlight beams down upon cross-stitched images of women newsmakers, recreating the "flash" sensation of fire in battle and flash-cameras recording the event. Viewers, likewise, experience a "flash" of awareness: the disturbing, familiar presence of the media in conditions of conflict and open violence. Whiten alludes to the interconnection of violence and news media representation as a form of patriarchal collusion by deliberately including six formalized grid drawings of news images which become patterns for her "resistant" female subjects. For her, violence is encoded into societal behaviour patterns through the use of media imagery. Her patterns/structures for depicting women resisting intervene against prescribed gender roles and conditions for maintaining patriarchy.

What is a marked difference in *New Needleworks* is the physicality of the work, recalling the corporeal nature of Whiten's earlier body-mould structures shown predominantly during the 1970's. Unlike the more austere, detached nature of the earlier needleworks' installations, Whiten again emphasizes the materiality of her visual language and its power to suggest. By draping the clean, white cloths/veils/shrouds, she suggests bodily presence and absence, for only the cloths and needlework images of events remain in the room. These signs of women's presence mark Whiten's own entrance as "subject" into her ongoing analysis of

the origins and conditions of women's survival in the midst of violence. The space she creates is intimate. Her use of lighting to spotlight the news images and to affect an intimate viewing site for encountering women's presence in struggle makes the viewer's experience immediate and powerful. These were visceral, intense moments of reception for me. Likewise, the museum space, traditionally associated with the housing of artifacts and "still" images, becomes a live participatory site of ritual-like encounter and interaction with the immediate effects of war on women's lives – pain, loss, despair.

The physical nature of Whiten's visual language and its associative references to reality dramatically evoke sensations and memories which emphasize the significant role subjectivity plays in producing individual meaning through acts of viewing. As a viewer, I enter into dialogue with Whiten's "speaking" acts. Whiten states that she distrusts "making pronouncements" but she does speak openly and honestly about her own struggle with the different anguishing realities women experience daily. Her indictment of the news media and its power to sustain patriarchal violence in women's lives is presented in concrete human terms. She introduces a corporeal subjectivity to her installation space which gives her work power and immediacy. Finally, she makes herself vulnerable by speaking personally about her experience as a woman surviving in the midst of violence.

— JANICE ANDREAE



COLETTE WHITEN, NEW NEEDLEWORKS (INSTALLATION VIEW), 1992; PHOTO: RICHARD RHODES

ages she cuts out and collects from newspapers. Furthermore, she invited objective analysis of their implications through the restructuring process of her needlework presentation. Her rhetoric changed their meaning. Her creation of an austere viewing space and her minimal use of materials and visual elements likewise emphasized her undertaking of a paradigm shift which identified the relation of sub-

jects of resistance and despair, thus positioning woman as subject and agent of her own transformation, of political change. Each of the five needlework images – *Cooling of Relations*, *Overcoming Indifference*, *Faces of Despair*, *Foreigners Held in Baghdad U.S. Says*, *Palestinians Remembered* – occupy what Whiten describes as "a sea of cloth." Draped over a steel plinth (cold, hard, penetrating forms loaded with associ-

INFERMENTAL 9: HEART OF EUROPE

YYZ Artists' Outlet, Toronto, March 18 – April 18

Infermental is, or was, an annual magazine of video works traveling to art spaces around the world. The latest installment in the series, *The Heart of Europe*, was curated in Vienna in 1989 and reached YYZ this spring. Consisting of five hours of short works by forty-five artists from fifteen countries, it was mind-

boggling to view – especially for a North American audience. Although curated in a different city each year, *Infermental's* geographical centers, artist contributors, and aesthetic never strayed too far from Europe. Thus it served as a sort of video emissary among European artists and beyond them to the other countries

where the work was exhibited.

An introduction by Inge Graf and Walter Zyx, curators of the exhibition (along with Ilse Gassinger), suggested some of the aesthetic propulsion for *Infermental 9*: "Dreaming of an art whose simplicity of ideas provides them with the elegance to make them escape the rational stereotype categories of western thinking . . . and to alter, like a parasite in the brain, predetermined mental structures, such as the values purveyed by culture and

institutional and funding structures, aesthetic and conceptual fashions, access to technology, and relation to commercial production. A North American viewer must suspend judgment to a degree and allow these works to speak to her in whatever way they can – which was mainly formally. Or as U.S. videomaker Chris Hill, billed as supervisor of *Infermental 9*, wrote in her introduction, the process of negotiating the tapes' unfamiliar spoken and aesthetic languages may

lation; I missed nuances that a local audience would catch. For example, *Canned Space* (1988), by Martin Breindl, Andrea Sodomka and Gabriele Mathee (Austria), showed a stagy space in which hands applied paint to colorless lilies. The action only made sense with the accompanying text, which explained that in a region of Romania the pollution was so severe that when then-president Nikolai Ceausescu visited the area all the trees had to be painted green.

of a polymorphous male sexuality. Another tape that explored a single concept to profound affect was *Nocheinmal* (Once Again, 1988), by Ute Aurand and Ulrike Pfeiffer (West Germany). In the middle of Moscow's Red Square, a little boy runs into the arms of a young woman, who spins him around and around. As the shot is repeated over and over, the dark spires of the Square loom behind the pair, and the sense of foreboding is intensified by the terribly severe music of Prokofiev on the sound track. In this simple montage, *Nocheinmal* captures a fundamental pleasure, that of being safe to the point of blissful abandon, despite the threats that still remain when we stop spinning. René Reitzema's (Holland) *De Weg* (The Road, 1987) is a rich black-and-white tape that begins with the crudely calligraphic movements of a shovel digging through gravel, in time with an industrial sound track. This taciturn movement-image gradually reveals a screen under the gravel, on which move equally unrevealing shots of a highway, a train, and a bridge. Recalling fascist slogans, voices intone in German and Spanish, "These are the works of peace," "What about love?" "Love is stronger," as the excavation attempts to retrieve a history locked in obdurate images.

Graf and Zyx are right on when they call for simplicity of ideas – although their own tape, *Herzo Base Exit* (1986), looked like baroque decoration. Indeed, many of the tapes looked like music videos, edited together in an assortment of flashy visual tropes. This writer must confess to a deep mistrust of expressionism in video art. Given the near-infinite variables of the medium, I feel that more is less. However, the overwrought approach to the art form that prevailed in *Infermental 9* proved oddly appropriate to the master of the overwrought, Edgar Allen Poe. *The Assignment* (1988) by George Snow (Britain) embellished Poe's tale of the same title with melodramatic acting and image manipulation and animation and computer graphics.

In general, however, that visual seduction seemed to come at the expense of communication. But to look at this verdict from the other



UTE AURAND,
ULRIKE PFEIFFER,
NOCHEINMAL, 1988,
COL. VIDEO.

inborn patterns of thinking, in order to enable a dialogue with the different spiritual forces of distant minds." *Infermental* did indeed upset mental categories. This was partly the function of the difficulty of translation. There was a sense of incommensurability among the forty-five works, and between them and my expectations, which were honed on the North American non-profit gallery scene. Verbal language aside, the context for video art varies widely from country to country – revealing differences in

entail a "transcendental aspiration to respond to the work more as one might respond to music."

One particular premise I had to put on hold was that there is an inverse relation between production values and "content": that slicker works are more likely to be vapid and low-budget works honest, i.e., politically hip. Such categorizations didn't apply here. When there was political content it often appeared additive, as if bolted onto the formal structure. This may be another symptom of loss in trans-

Because they did not rely on intervening texts, the most effective works were those that kept their conceptual palettes limited. In *Hiding from Hockney* (1987) by Don Pasquella (U.S.), the camera was trained steadily on a naked man floating underwater in a swimming pool, the only apparent alterations being slow motion and changing washes of color. Yet to see the contours of this body continuously reforming, as the surface of the water refracts them, was to contemplate the unfamiliar beauty

side: perhaps the barrier to appreciation was not the collection's stylistic excessiveness but my North American puritanical suspicion of pleasure. After a five-hour barrage, *Infermental 9's* sheer visual and aural pleasures got the better of this viewer. Where else can you see these two Austrian works side by side: Michael Langoth's goofy and graceful *Pas de Tango* (1988), in which Polaroids of feet are animated in

an elaborate fugue, and the delightfully punkish *Mobile Matratze* (Mobile Mattress, 1988) by Leo Schatzl, in which untranslated text from Robert Musil's *The Man without Qualities* scrolls over a hand-held shot of a motorized mattress skidding through the snow like a no-tech tank? I would love to see *Infermental 9* screened in a nightclub.

— LAURA U. MARKS

MICHELLE NORMOYLE

Artspeak Gallery, Vancouver, September 27 – October 25



MICHELLE NORMOYLE, STUDIES FOR A COIN, 1991, B. & W. PHOTOS, 76.2 X 76.2 CM TO 91.4 X 91.4 CM; PHOTO: MICHELLE NORMOYLE.

Michelle Normoyle's exhibition *Double Bind* furthers the artist's interest in what she considers to be complementary pairs of illusionary public figures – the image and

its subject. The title itself seems to suggest a paradox, but where this paradox is situated is fair game for all. These large-scale, black-and-white photographs of athletic events

pose familiar questions about the nature of public spectacle, but, more to the point, Normoyle's focus remains upon the compromising position inhabited by the "public" persona.

Both galleries at Artspeak were utilized to divide aspects of the artist's body of work. Murals depicting athletes captured in various stages of performance were seen in gallery A. The subjects are isolated, the scenes of competition masked out. They are set against a field of deep space, one of absolute black or tonal grey. This technique echoes the athletes' own solitary meditation and quietly reveals their role in the artwork as exemplary target. Skaters and runners,

without glass or plexiglass cover, allowing viewers to physically absorb themselves in the material.

In contrast, gallery B showed portrait-like head shots of athletes, caught perhaps at the moment just prior to or following an event. As with the other room, the figures are removed from the determinants of the original photographs, and are depicted in a constructed isolation. This grouping is more presentational and mediated; they are framed under plexiglass and thus more formally displayed. The sense of distance from the action is quite pronounced in comparison to the first room.

The art seems to bargain on our objectivity; yet Normoyle's penchant for reduction leaves us with minimal information with which to read her intentions. The play here is a familiar one for Normoyle and is a continuation of her preference to invest her imagery with interpretive deficiencies and various degenerative techniques – sometimes referred to as the sadism of the photograph. Normoyle re-photographs media sources, transfers the image to a xerox and/or a paper negative, and then prints to mural-sized photo-paper. In the final presentation, only brute traces of original, factual information – what she considers to be the strongest part of the photo – manage to survive this intense process of defacement.

As is usual with photography, the gaze is encouraged, but here the impetus to identify and heroicize is downplayed. This is clearly demonstrated in works such as *Study for a Coin* where we are confronted with a grouping of portrait faces, including Ben Johnson, Canada's infamous 1988 Olympic athlete. Most would certainly recognize this highly public figure. However, one also thinks instantly of a career that, at its height, was in perpetual crisis, fluctuating like the currency the artist associates him with. This citation and re-inscription of infamy within the display of less familiar athletes causes the mind to struggle in an attempt to find a common ground. Personal narratives of the subjects' fortunes only serve to confuse the main issue, but the prominence of some figures suggests the "double bind" of

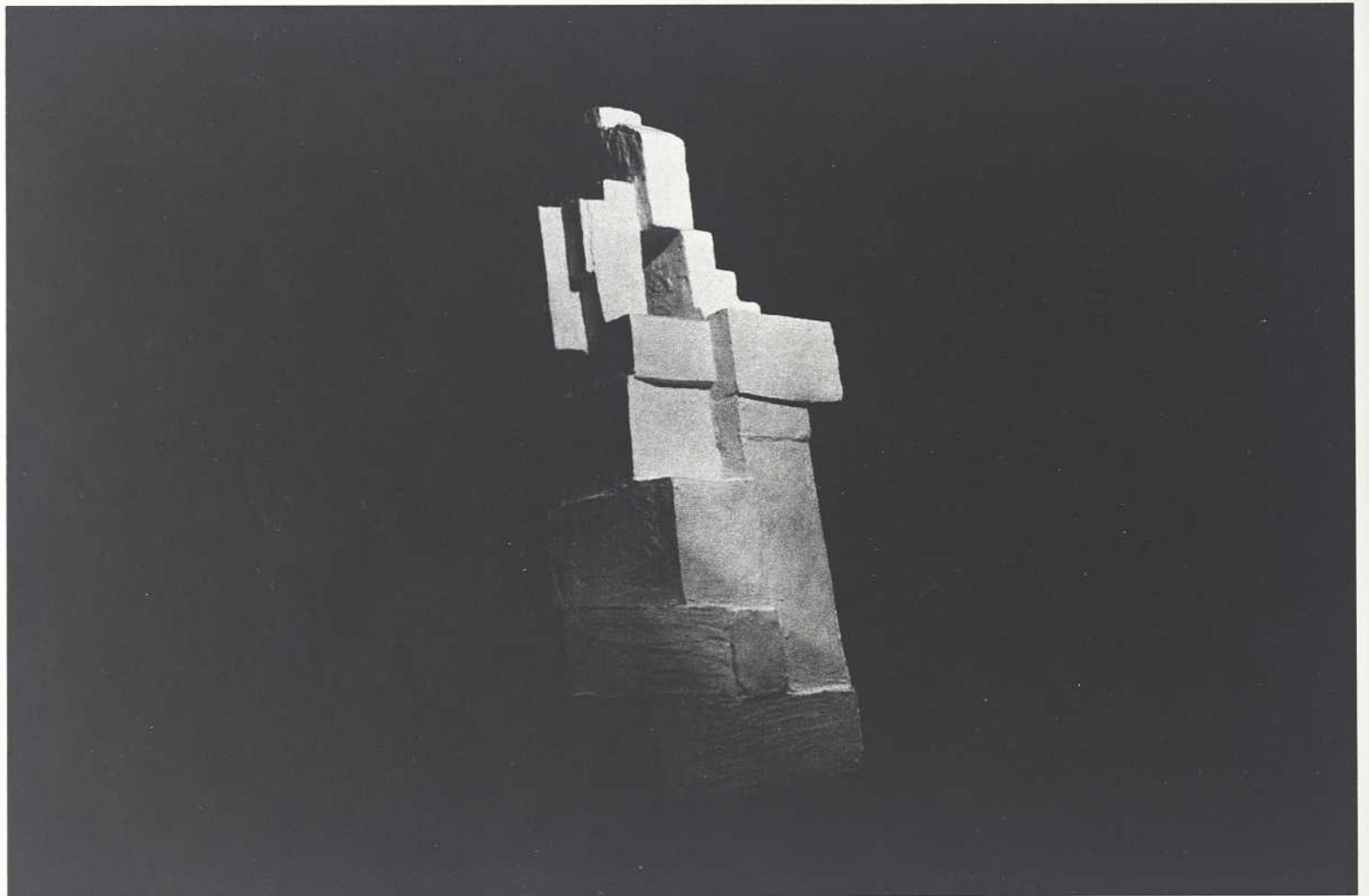
a commentary on vicarious scrutiny.

A small but related precedent to Normoyle's critique exists in a film by Guy Debord and helps to illustrate what is essential to her exhibition. In 1975, Debord produced *Refutation of all the judgments, both complimentary and hostile, which have been brought to bear up until now concerning the film "The Society of the Spectacle,"* a filmic commentary on his own earlier film and book *The Society of the Spectacle*. Among the many segments is a camera pan of a bank of television sets simulcasting the Munich Olympic events. Like his film, Normoyle's collection of works is concerned with the spectacular falsification constructed for consumption by a society too passively interested in watching while their psychological heroes actively change the world. Millions watch the banal commodification of the Olympics, with its ever-present sponsorship, as it temporarily masks international relations with the insipid guise of the "spirit of competition."

This super-event, whose 1992 incarnation was previewed by Normoyle's exhibition, has masses of passive spectators tuned in, observing the daily drama of "hopes and dreams" revealed (as if) *live*. Both Debord and Normoyle effectively perform an inversion of perspective on what is a very popular form of cultural enjoyment. Their appropriation of an activity with (supposedly) mass cross-cultural appeal – and the transposition of it into the interpretive context of a considerably smaller and discerning audience – is an attempt by both artists to negate culture while still remaining within a cultural framework. It is perhaps here that the "double bind" begins to surface and constrict. The spectacle itself proves nothing but the ongoing deception of its producers, while the artist, drawing a fine line, must synthetically expose and alter this condition without creating another spectacle in the process. Thus, it is also the formal structure, the apparatus of representation, that must bear some of the burden of its imperative. In this sense, Normoyle's interrogation of the spectacular image provokes in the viewer not acquies-

cence and satisfaction, but an uncomfortable inquisition of form and content.

Strange, then, that both sport and art practice, in general and political terms, are considered to be cultural activities. They unwittingly compete for audience participation and the cultural f-word, funding, and are equally subject to pay the pipers of government and corporate sponsorship through the mythologies of the "inspired" art-



ROBIN PECK, NEUTRAL STABILITY (INSTALLATION VIEW), 1992; PHOTO: DEBRA MCGOUGHAN.

ist and the "virtuous" athlete. But rarely do the two fields intersect critically. In the case of these photo murals, both professions and mythologies are engaged to test the limits of acceptable representation and to contest the terms of that representation. As such, the spotlighting of athletes is not arbitrary for Normoyle. They are linked to the artist both thematically and in task, as both perform a deposition of existing standards. This cultural trade-off is an interesting play on any number of spectator communities and their bounded expectations.

– KELLY WOOD

James Graham, Richard Rhodes and Jeffrey Spaulding. The exhibition portion saw Peck creating miniatures in styrofoam of the minimalist-inspired works he has exhibited across the country since the early seventies. About a dozen grey-painted, cement-looking sculptures, mostly models of gallery spaces, were laid diagonally across a room – a lightweight and pitiful reminder of twenty years of work. On the walls lay a mock-up of the catalogue, pinned up with black rectangles where the pictures would be slipped in. One looked briefly at the work on the floor, stepped over it, and then got caught

of his sculpture. Peck came to writing late in his career, with a national reputation as a sculptor and an art teacher already established. In Peck's oeuvre, sculpture has been a direct line to a few simple ideas constructed and re-constructed, articulated and re-interpreted, brought out again and again for show.

Even so, there is a certain elegance to his sculpture, and *Neutral Stability* is no exception. The large, seven-foot-tall piece is a blanched, plaster-covered re-amalgamation of the styrofoam blocks used at Burnaby, making up a pseudo-constructivist cairn which tilts back at a precarious angle. The cold and

ROBIN PECK

Pitt International Galleries, Vancouver, February 6 – 28

What is to be done with Robin Peck? This latest exhibition, entitled *Neutral Stability*, rehashed his 1991 "retrospective" at the Burnaby Art Gallery. That event was really an excuse for curator Todd Davis to publish a fine catalogue of Peck's writing along with appreciative essays on his work by

up in the writing on the wall. That was as it should have been.

Peck, after all, is probably better known for the writing he has produced since the mid-eighties. His two-part travelogue, "Travels with Brancusi," is as intelligent and readable as any art writing in this country. If only the same could be said

clammy plaster coating on the blocks retained its moisture in the dungeon-like atmosphere of the Pitt's black basement gallery. The monument seemed to float in a jet void. To finish the theatricalization there was a lone, blue light on the work to simulate moonlight.

There are two ways to go into this exhibition. One can get caught up in the cold, grey romanticism of the monument, the small pool of light, and fall back into the shadows of the room. There is something of *A Midsummer Night's Dream* to *Neutral Stability*; one wants to hide in the shadows and watch while lovers meet, allowing the shadows, the cold and the moonlight to conspire and create a sense of magic. It made me recall Bottom's instructions to his fellow workmen when they plan to act the tragedy of Pyramus and Thisbe: "Some man or other shall present Wall; and let him have some plaster or some loam or some rough-cast about him to signify Wall; and let him hold his fingers thus ... and through that cranny shall Pyramus and Thisbe whisper." (Act III, Scene 1) The hole in the sculpture becomes the hole in the wall through which the lovers Pyramus and Thisbe arrange their evening rendezvous that ends in the two lovers' deaths. Though there is eroticism in this interpretation, in the damp, black, smelly basement the eroticism becomes more than sinister. There is no redeeming love here; this is love from the dark pit of hell.

The other view rises out of Shakespeare as well. The tale of Pyramus and Thisbe was for him a farce, a counterpoint to the real love affairs in the play proper. The actors were clumsy workmen, played in broad accents, with one getting up in drag while the third played the wall. And that fits with Peck's work. When one sobers of the setting and really views the piece one realizes what a horror he has created. The faux-constructivism is juvenile in its imitation, looking

like the product of a foundation-year student rather than the product of a professional with an exhibition record spanning more than two decades. Yet no student would make this thing to such a scale. It should be small to hide its ungainliness – perhaps sixteen inches tops – and one expects to have to slowly counsel the pupil about why it is so bad (a role Peck would be familiar with after intermittently teaching for over fifteen years).

I have a hard time deciphering which of these views Peck wants us to follow. He has always been the Robin Goodfellow of minimal art in Canada; a Puck who beguiles everyone with his poverty-stricken sculpture. But is he serious or what? Canada is not exactly – nor was it ever – a hotbed for minimalism, and this is especially true twenty-five years after the fact. In conversation with a mutual acquaintance, I likened Peck to the last prospector in the mine that was minimalism. The shafts have been closed for years, but he chips away down there, searching for a lost vein. When repeated to Peck, he was said to reply that it suggested too much authenticity. He'd never really been down the pit, but had heard a lot about it from some old-timers in the bar.

This exhibition marks last call; Peck strained the credibility of everyone involved. His ugly, half-erect monument sits stubbornly on the floor as a last, beleaguered tribute to the lost minimalist cause. As self-portraiture (which is never far away in Peck's works and writings), Peck sits there like a legionnaire resting on his father's service in the Great War, cursing that he was too young to fight. However, it is as though he has begun to topple from too many beery war stories. This is yet another of Peck's tombstones for minimalism. The wake done, the mourning over – maybe it is time to go home.

– GLEN ALTEEN

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Michel Bouvard, *Photo-Légendes. Essai sur l'art photographique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991 (coll. Regards et Écoutes), 121 p.

Dans ce livre, Michel Bouvard, qui enseigne l'histoire et l'esthétique de la photographie à l'Université Lumière-Lyon 2, cherche à combler « cette case laissée vide » par Roland Barthes dans *La Chambre claire* (1980), c'est-à-dire la dimension du faire, de l'expérience du photographe. Toutefois, bien qu'une théorie de la pratique lui apparaisse « aujourd'hui, plus que jamais, nécessaire », Bouvard ne désire pas pour autant élaborer un quelconque édifice théorique dans *Photo-Légendes*. Un tel projet serait prématuré car, tient-il à le rappeler, étymologiquement le mot théorie signifie observer, contempler et implique donc la nécessité de procéder à l'observation avant d'avancer une théorie.

Ainsi, l'approche qu'il a développée est fort ingénieuse. D'une part, l'ouvrage se compose d'un ensemble de fragments, de vues (vingt-six au total) variant de « quelques lignes à quelques pages » et qui ont comme seul lien d'aborder l'une ou l'autre des multiples facettes du faire en photographie. D'autre part, à la fin du volume, une table alphabétique précède la table des matières. De cette façon, le lecteur est informé que l'ordre dans lequel sont présentés les textes ne constitue que l'un des parcours possibles, qu'une lecture parmi bien d'autres. En d'autres termes, le lecteur se voit confier la tâche d'ordonner lui-même l'alphabet (les vingt-six textes) que lui propose l'auteur.

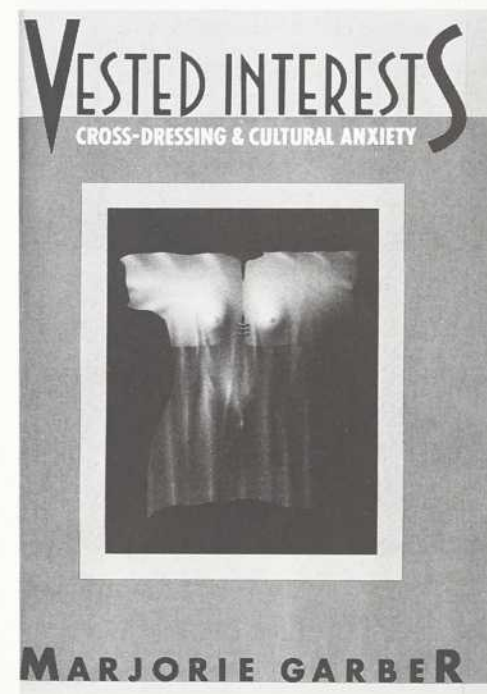
En effet, Michel Bouvard n'entend pas dans *Photo-Légendes* circonscrire mais plutôt stimuler la réflexion. D'ailleurs, le titre de son ouvrage décrit bien cette orientation. Si l'on se reporte à la définition du mot légende (texte qui, selon *Le Petit Robert*, accompagne l'image et lui donne sens), cela si-

gnifie qu'en couplant le mot « légendes » au préfixe « photo », les textes qui sont réunis sous ce titre ont comme fonction d'accompagner le processus de la mise en image photographique afin que le lecteur puisse lui donner sens.

Photo-Légendes est donc, comme l'auteur le signale, « un livre de questions ». Et c'est là ce qui fait son intérêt. Y. L.

Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge, 1992, 443 pp., illus. b. & w. and colour.

What is the difference between Madonna squeezing her crotch in her music video "Express Yourself" and Michael Jackson's similar gesture in his performances? In Mar-



jorie Garber's erudite study of transvestism, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, she offers an answer based on the Lacanian triad of having, being and seeming. Madonna's less than lady-like theatrics, according to Garber, "became for her, onstage, the moment of the claim to empowered transvestism, to seem rather than merely to have or to be" (p. 127). In other words,

Madonna's parody of Jackson points out that to be intact is an act.

As the title suggests, *Vested Interests* is concerned with clothing and power. Shifting from Renaissance drama to popular music, literature and film, Garber traces Western culture's fascination with cross-dressing. She argues both that power comes from gender blurring, and that the transvestite destabilizes binary structures of meaning by creating a third option: "The 'third' is a mode of articulation, a way of describing a space of possibility. Three puts into question the idea of one" (p. 11). This "third" is neither a term nor a sex, rather it is a logic and its effects. Transvestism, Garber asserts, is "not just a category crisis of male and female, but the crisis of category itself" (p. 17).

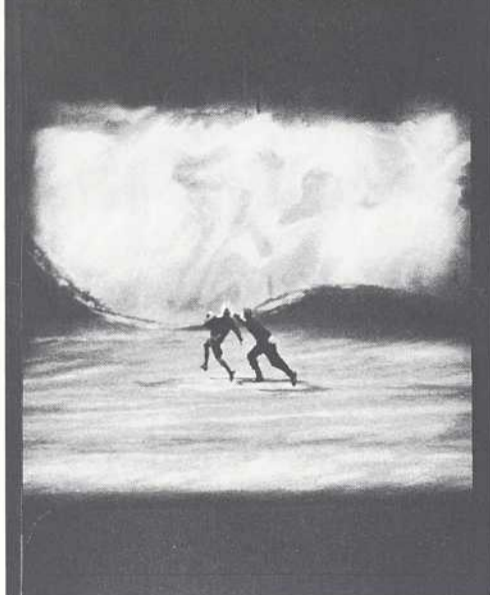
The transvestite questions the relationship between the existential and the aesthetic. The first half of *Vested Interests* is concerned with the radical notion of identity that is the result of recognizing the phallus as a structure, not an organ. The second half is an impressive overview of cultural performances that disrupt illusions of wholeness. Chapter 12, for example, deals with the erotics of cultural appropriation. Drawing from an overwhelming assortment of literature and film in which the themes of Orientalism and transvestism intersect, Garber exercises her academic prowess by revealing how Westerners look to the East for cultural fantasies which undermine our limited gender models. Although Garber's theoretical approach is very complicated, she makes it comprehensible by working through accessible images. The theories of Freud and Lacan are elucidated by Garber's ability to find a common thread linking such disparate types as Peter Pan, Salomé, and Liberace. *L. B.*

Aline Gélinas éd., Jean-Pierre Perreault, chorégraphe, Montréal, Les Herbes Rouges (coll. Essais), 1991, 117 pages, ill. n. et b.

L'admiration se pratiquant en toute franchise, collectivement et ouvertement, sans complaisance, ou sans arrières-pensées, ce « mélange » autour de l'œuvre de Perreault vaut d'autant plus la peine

d'être recensé. Créateur de *Joe* (1983), pour plusieurs « œuvre-culte de la nouvelle danse des années 80 » (Gélinas), cette œuvre a en effet provoqué un choc, que le texte de Féral parvient d'ailleurs à bien cerner: cette chorégraphie met en mouvement l'état de fascination/répulsion pour le groupe, ce désir aussi profond d'y adhérer que d'y échapper. Toute tentative de sortie du groupe ne conduit *Joe* qu'à entraîner tout le groupe derrière lui. Rien à faire, les solos sont impossibles, la foule suit, les mou-

**JEAN-PIERRE PERREAULT,
CHORÉGRAPHE
LES HERBES ROUGES / ESSAIS**



vements de fuite repris par les mouvements de foule. Seule l'admiration peut sans doute soutenir aussi ce curieux genre qu'est le « mélange ». Les points de vue croisés ici sur la démarche de P. permettent dès lors de parcourir autant de cercles d'ondes de choc: cercle des critiques (Féral, Gélinas), mais aussi des chorégraphes (Renaud, Boneham, Fortier, Warren), des danseurs (Émard, Febvre, Martineau, Soulières), d'autres collaborateurs (DesLandes, Gervais, Gonneville), et d'autres artistes moins (physiquement) impliqués (Dubois, Lalonde, Goodwyn, Purdy, Racine). L'émulation provoquée par ce « libre-marcheur » (comme on dit libre-penseur: Lalonde) n'est d'ailleurs pas sans mélange. S'expriment des préférences, pour cette pièce-ci plutôt que celle-là (et qui varient selon chacun). Parfois des hommages plus « critiques », qui font surtout état d'une maturité du milieu de la danse même, plus sûr de son

fait. À cet égard, Fortier pointe le paradoxe d'une œuvre marquée au moins autant par le refus affiché de la danse-théâtre, que par la réalisation malgré tout de la plupart des visées de ce même courant. Aux témoignages des danseurs sur la façon de travailler, et l'expérience impliquée (la vulnérabilité sans romantisme: Soulières), s'ajoutent celui de l'éclairagiste Gervais (on danse dans le noir jusqu'à ce que l'évidence d'une lumière jaillisse) ou du compositeur Gonneville (marquant l'inscription de la musique dans la danse même de P., à l'encontre de l'utilisation habituellement superficielle de la musique par les chorégraphes). On trouve enfin un ensemble de propos d'amateurs sans complexes, ou d'amis inconditionnels, dérivés à partir de l'homme et l'œuvre, ponctuations multimédias: un dessin de Goodwin; un écrit de Racine à partir des dessins de P., pointant la prégnance des arts visuels dans la démarche, et la dégagant de son seul (r)apport au champ des « arts de la scène »; une fiction biographique de Purdy, retraçant le cheminement « spirituel » de l'artiste (mais duquel? P.erreault ou P.urdy?); des écrits introductifs d'un acteur-romancier, et conclusifs d'un écrivain-de-théâtre, situant résolument le tout à l'enseigne de l'ouverture disciplinaire et du mélange des genres. *G. B.*

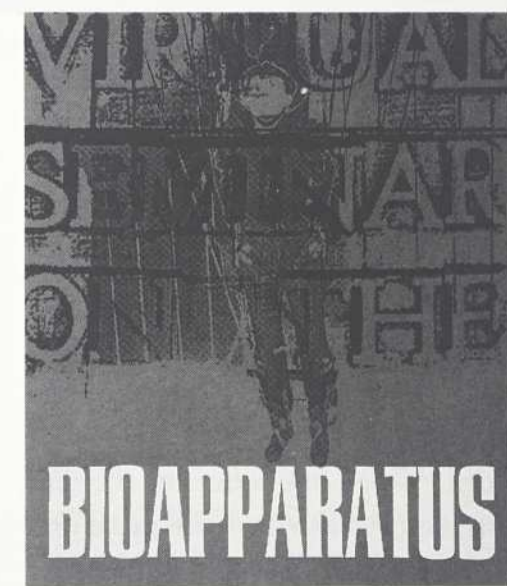
**Catherine Richards, Nell Tenhaaf, eds.,
Virtual Seminar on the Bioapparatus,
Banff: The Banff Centre for the Arts,
1991, 120 pp., illus. b. & w.**

"Bioapparatus" is the term coined by Catherine Richards and Nell Tenhaaf for a ten-week residency they led at the Banff Centre for the Arts in the fall of 1991. Twenty-four artists, engineers, composers and writers were invited to make use of the centre's facilities to produce work reflecting upon the implications of recent technological developments on the human body. This publication documents the proceedings of a two-day "Virtual Seminar on the Bioapparatus" in which papers were presented by not only the residents, such as David Tomas and Inez van der Spek, but also by another three-

dozen "virtually present" contributors, including Jean-François Lyotard and Alice Jardine.

Richards' and Tenhaaf's term stems from recent theory linking the body – a tabula rasa onto which gender, sexuality, and race are projected – with technology. The body, once considered the sole repository of the individual subject, now undergoes socialization facilitated by new technologies. It is no surprise, then, that discussions about Virtual Reality (VR) and the relationship between the body and VR's composite technologies constituted the locus for much of the seminar. For example, Robin Minard noted that sound artists have always considered their art to be an event received and experienced by the whole body without technology and prior to intellectual decoding. Chris Titterington posited, through an etymological investigation of the word "artifice," that the technology we use to interact with nature is not fundamentally different from nature itself.

With chapters on "Perfect Bodies" and "Cyborg Fictions," *Bioapparatus* investigates the effects of bodies being inscribed by technology. Simultaneously, chapters on "Natural Artifice" and "Designing the Social" probe the eroding ontological differences between the categories of biological and apparatus. While not pretending to



be an authoritative text, or to propose a single, encompassing thesis, *Bioapparatus* is a useful brainstorming, bringing together diverse minds to identify the sites and issues of current technological debates. *P. L.*

Leo Steinberg, *Le Retour de Rodin*, trad. franç. de Michelle Tran Van Khai, Paris, Macula, 1991, 95 pages, ill. n. et b.

Un fait relativement nouveau retient l'attention, qui est cette intensification, depuis environ cinq ans, de la réédition en langue fran-



çaise de « grands » textes des critiques formalistes américains des années cinquante et soixante-dix. Cet intérêt marqué pour les écrits de la théorie américaine de l'art constitue un phénomène notable, puisqu'il est autant le fait de maisons d'édition établies (Macula) ou même institutionnelles (Gallimard), que le fait de revues spécialisées à large diffusion comme *Arstudio* (qui publiait la traduction de *Art and Objecthood* de Michael Fried dans un de ses numéros de 1988, par exemple) ou comme *art press* (qui, récemment, choisissait d'inaugurer ses dossiers d'« archives » avec la traduction du compte rendu d'une table ronde, tenue en avril 1950 et réunissant les artistes les plus connus de l'École de New York). Cette attention portée à la traduction et à la diffusion des écrits américains par le milieu de l'édition française et des revues, crée un étonnant contraste avec ce qui, dans les années soixante-dix et quatre-vingt en France, se présentait plus souvent qu'autrement comme des initiatives isolées (comme ce recueil de traductions, par Claude Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante* (éd. Territoires), de 1979 et diffusé par la Galerie Durand-

Dessert), ou marginalisées parce que s'insérant dans des revues dites d'avant-garde (la revue *Macula* en 1977-1978, la revue de gauche *Peinture-Cahiers théoriques* vers les années soixante-quinze). Les années à venir fourniront certainement quelques indices du sens à donner à ce phénomène de remise en circulation des écrits majeurs de la pensée formaliste.

La présente réédition d'un texte de Leo Steinberg s'inscrit donc dans le contexte que l'on vient de décrire. Écrit en 1962, agrémenté d'un préambule et inséré dans le recueil de textes *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* by Leo Steinberg publié en 1972 (Oxford University Press), *Le Retour de Rodin* ne doit donc rien, lorsqu'on prend connaissance de sa date de première publication, au geste théorique postmoderne du « retour ». Il s'enracine au contraire pleinement dans la tradition de la pensée moderniste. L'idée de « retour », ici, s'explique par le fait que Steinberg écrit ce texte polémique à la fin d'une époque de rejet généralisé de Rodin, participant ainsi au mouvement de réhabilitation de Rodin comme artiste « moderne ». Pour les formalistes des années précédentes (1920-1950), rappelle Steinberg, la question se posait de savoir s'il était possible « d'accepter ou même de juger en tant qu'art le pathos d'un Rodin acharné à convaincre » (p. 21), à émouvoir. L'œuvre de Rodin ne satisfaisait pas aux critères de vérité de l'art à l'époque, qui seuls concernaient la qualité formelle fondamentale de l'art : trop empreinte de sentimentalisme, de sensiblerie, de pathétique, « d'une forme trop libre pour appartenir à la sculpture sérieuse », elle ne pouvait qu'être écartée par « l'esprit moderne [qui] répugne à l'espèce de racolage publicitaire à l'égard de l'émotion » (p. 15). Steinberg décide donc de réviser ce sévère jugement sur Rodin, non pas en en rejetant les prémisses formalistes, auxquelles il adhère, mais en déportant son propre jugement sur les seuls *plâtres* et fragments de terre cuite, méconnus, oubliés dans les placards et les sous-sols de la propriété de Rodin à Meudon, et qui recèlent « sa pensée la plus audacieuse ». Steinberg postule à partir d'eux que « c'était dans le mo-

delage que résidait son génie propre » (p. 12). Il justifie alors une mise à l'écart radicale et délibérée de tous les *marbres* : seuls les plâtres et fragments s'avèrent les véritables « transpositions » du génie du modelage de Rodin. La direction nouvelle qu'aura indiquée Rodin, dernier sculpteur occidental à avoir travaillé la représentation anatomique, sera, selon l'auteur, que « le sens tragique de l'homme comme victime du destin s'exprime dans une intuition formelle d'énergies qui ne sont pas d'ordre anatomique » (p. 10).

Ce livre, en plus de nous replon-

ger dans la conception moderniste de l'histoire de l'art en tant que projet scientifique, clair et rigoureux, permet de découvrir quelques plâtres et terres cuites parmi les plus représentatifs de ce travail du modelage, grâce aux nombreuses et excellentes photographies qui accompagnent le texte. De plus, une très complète revue historique de la fortune critique de Rodin aux États-Unis dans les années cinquante et soixante, avec nombre de références bibliographiques, vient compléter l'aspect historiographique de cette analyse. C. D.

CATALOGUES / CATALOGUES

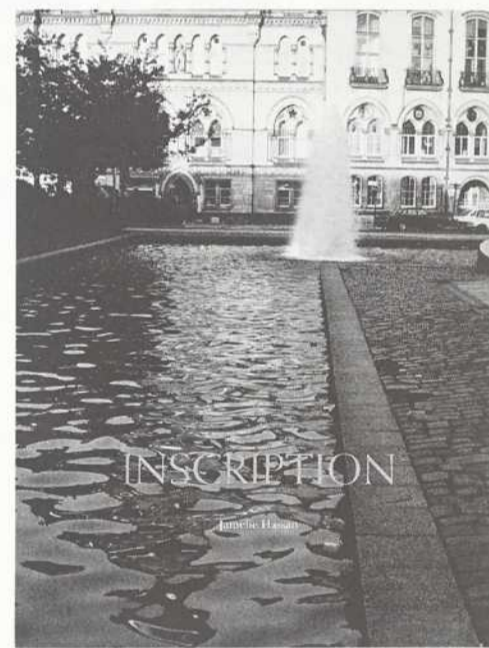
Inscription: Jamelie Hassan, curated by Peter White, with an essay by Gayatri Chakravorty Spivak, Regina: Dunlop Art Gallery, 1990, 48 pp., illus. b. & w. and colour.

Inscription is a catalogue that documents and reflects upon the processes, artworks, relationships and politics of an exhibition by Jamelie Hassan. The exhibition took place in a public library, in an act of solidarity with Salman Rushdie and other censored authors. Hassan references Rushdie's personal struggles and includes photos depicting the burnings of *The Satanic Verses*. She parallels it with text, photos, and records of conversations from a trip through Egypt with her son, as well as installation views and details of artworks, including *Meeting Nasser* (1985), *The Trilogy: Shame, Midnight's Children, The Satanic Verses* (1990), *Inscription* (1990), and *Mom, You're Gonna Blow It* (1990).

The texts by Peter White and Gayatri Spivak each ground this event within particular practices. White's introduction and afterword weave together Hassan's personal history in relation to the exhibition's institutional and community affiliations. Spivak situates the exhibition in terms of its cultural politics and, simultaneously, interrogates the role of the critic. Her text, written in situ, contrasts a narrative – punctuated by her movements through the exhibition and incorporating overheard conversa-

tions of gallery staff and visitors – with her readings of the artworks.

To open the cover of *Inscription* is (extending a metaphor by Spivak



to lift the cover from the "pot," the pot being those economies of institutions, affiliations, and identity which "cook up," that is, generate and transform value, and otherwise inform the sites of inscription. Spivak elsewhere has described that "inscription" (close to the words "script" or "role") serves as a substitute for "role-playing," in other words, it is a working hypothesis or assumption which contextually situates the subject. It is in this sense that the "inscriptions" or "role-playing" by Hassan (as artist), Spivak (as invited critic), and

White (as director/curator of the gallery) are drawn together in a relationship which recognizes the institutional roles which define their practices, yet refuses to be confined by them.

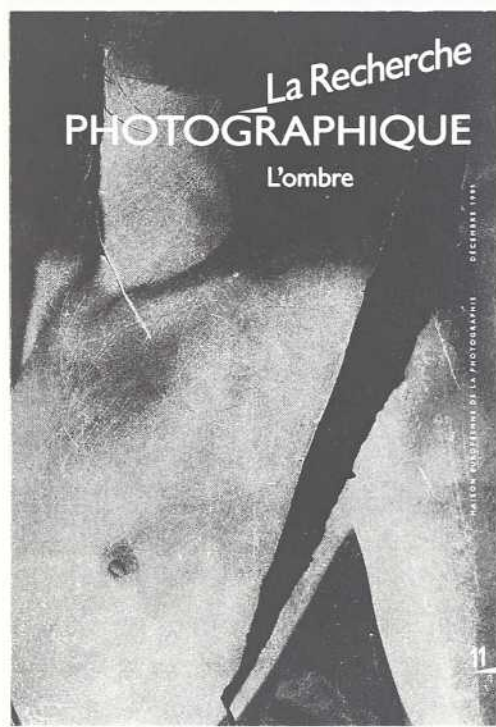
As an artwork in itself, *Inscriptions* demonstrates that the social articulations of an exhibition are

contingent with self-reflexive politicized practice. In the acknowledgments, Hassan generously credits individuals with whom she has collaborated – thus affirming the significance of what occurs in the spaces between people in the production process as much as the products themselves. *J. F.*

REVUES/MAGAZINES

La Recherche photographique, «L'Ombre», Paris, Paris Audiovisuel/Maison européenne de la photographie/Université Paris VIII (département Image photographique), n° 11, décembre 1991, 144 p., 121 ill. n. et b.

On a beaucoup glosé sur l'étymologie du terme « photo-graphie » : écrire avec la lumière. Le numéro 11 de *La Recherche photographique* nous propose cette fois de prendre à revers la photographie et de tenter de la définir à partir de sa face cachée, l'ombre. Après tout,



l'ombre est un élément constitutif de la photographie. Le mot même de photographie, comme nous le rappelle André Gunthert (« L'ombre ou la mémoire d'un corps », p.33-37), est apparu pour offrir une alternative aux techniques à épreuve unique, c'est-à-dire sans double négatif, inversion constitutive de l'image positive qu'étaient à l'époque l'héliographie et le daguerréotype. Dans une première étape, la

lumière s'inscrit et se conserve donc sur le négatif comme une ombre dense. C'est là une partie incontournable de son processus. Dans l'image même, de quelque nature qu'elle soit, l'ombre agit, d'après Agnès Minazzoli (« Nuit blanche », p. 17-27), selon deux modalités. Elle est ou bien pénombre ou bien ombre portée, ou bien ombre diffuse ou bien contour d'une silhouette. C'est dans ces deux premiers articles que sont abordées les conditions premières, presque définitionnelles, de l'ombre en photographie. Les paramètres qui s'établissent en cours de lecture donnent à ce numéro sa cohérence et en marque le coup d'envoi. Les articles qui suivent sont de divers ordres. Il y a d'abord des extraits de livres d'écrivains connus. Sophocle, Peter Handke, Georges Bataille et quelques autres sont en effet cités. Tous ces extraits parlent d'ombre, d'obscurité, de nuit. Quant aux autres essais, depuis l'attrait pour la photographie de Victor Hugo, vaguement cautionné par un engouement spirite lors de son exil dans l'île de Jersey, jusqu'aux œuvres de Pierre Molinier donnant dans un sado-masochisme transgressé par un rituel trop lourdement souligné, ils ont l'avantage de donner une interprétation plus active de cette part d'ombre dans des corpus d'œuvres bien délimités. Et selon des thématiques qu'il est d'usage d'associer à l'ombre : les ténèbres de la mort comme de l'obsène sont ici existentiellement liées à la photographie. Il y a bien un ou deux textes qui pèchent par excès d'impressionnisme ou qui encore s'engagent dans des considérations plus proches de la philosophie que de la photographie. Par contre, la construction de l'ensemble, travail graphique et de mise en page, est

irréprochable. Les photos sont parfois réunies en sections intitulées *Fictions* où, sous un titre évocateur, elles font œuvre commune. Et puis, soyons chauvins : il est réjouissant de constater que des tra-

voux de photographes québécois (Normand Rajotte, Danielle Hébert, Sophie Bellissent) et canadiens (Donigan Cumming, Cheryl Simon) se trouvent reproduits dans une revue de ce calibre. *S. C.*

OUVRAGES REÇUS/SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

Albert Boime, *Art in an Age of Bonapartism: 1800-1815*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990, 706 pp., illus. b. & w.

Benjamin Buchloh, *Essais historiques 1. Art moderne*, tr. de l'anglais par Claude Gintz, Villeurbanne, art édition, 1992, 176 p., ill. n. et b.

Janet E. Buerger, *French Daguerreotypes*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, 256 pp., illus. b. & w. and col.

Mark A. Cheetham, *La Mémoire postmoderne. Essai sur l'art canadien contemporain*, tr. de l'anglais par Jean Papineau, Montréal, éd. Liber, 1992, 228 p., ill. n. et b.

T.J. Clark, *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, tr. de l'anglais par Carole Iacovella, Villeurbanne, art édition, 1992, 312 p., ill. n. et b.

Alain Etchegoyen, *La Valse des éthiques*, Paris, éd. François Bourin, 1991, 256 p.

Rudi Fuchs, *Conflicts With Modernism or the Absence of Kurt Schwitters*, Bern and Berlin: Verlag Gachnang & Springer, 1991, 52 pp. (text in English and German).

Nicole Gingras, *Les Images immobilisées. Procéder par impressions*, Montréal, Guernica, 1991, 160 p., ill. n. et b.

Guy Lelong, *Des Relations édifiantes. Essai sur Asher, Le Bernin, Botta, Buren, LeWitt, Michel-Ange, Nouvel, Tschumi...*, Paris, Les impressions nouvelles, 1992, 128 p., ill. n. et b.

Catalogues/Catalogues

Annette Lemieux, text by Nancy Stapen, Amsterdam: Stichting De Appel, Paris: Galerie Montenay, 1992, n. p., illus. b. & w. and col.

(text in English and Dutch).

Art Works: International modern art in the industrial working environment, text by Renilde Hammacher-van den Brande, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1992, 64 pp., illus. b. & w. and col. (texts in English and Dutch).

Britain and the São Paulo Biennial: 1951-1991, texts by Margaret Garland and Guy Brett, The British Council, 1991, 120 pp., illus. b. & w. and col.

« Cézanne » (*Enquête*), texte de Jean-Pierre Criqui, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art & Imschoot, 1991, 88 p., ill. n. et b. et coul. (texte en néerlandais et en français)

Claude Hamelin. *Mécanismes*, texte d'Hélène Taillefer/text by Brian Foss, Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1992, 48 p., ill. n. et b.

The Interrupted Life, texts by France Morin, Sylvère Lotringer, bell hooks, et al., New York: The New Museum of Contemporary Art, 1991, 242 pp., illus. b. & w. and col.

Jerry Pethick: Material Space, texts by Annette Hurtig and Matthew Kangas, Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1991, 56 pp., illus. b. & w.

Joël Benzakin, Benjamin Buchloh, Germano Celant, John Knight, Dirk Snauwaert, Haim Steinbach, entretiens/interviews, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Gent, Imschoot, 1991, 60 p., ill. n. et bl. et coul. (textes en anglais et en français).

(K)ein Vergleich/(Dis)similarities: Silvia Bächli, Thérèse Bolliger, Cathy Daley, text by Carol Laing, Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1991, 58 pp., illus. b. & w.

Micah Lexier, texts by Renee Baert and Don Goodes, Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1991, 80 pp., illus. b. & w.

Michael Fernandez: *Sensible*, text and interview by Andrew Forster and Stephen Horne, Montréal: Ga-

lerie Article, 1992, 56 pp., illus. b. & w.

Piero Manzoni, textes de Germano Celant, Jean-Pierre Criqui, Francisco Calvo Serraller *et al.*, Rivoli, Castello di Rivoli, Milan, Electa, 1992, 244 p., ill. n. et b. et coul. (textes en italien).

Panorama: Herman Pitz, textes de Chris Dercon, Friedrich Meschede et Herman Pitz, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 1992, 112 p., ill. n. et b. et coul. (textes en néerlandais).

La Sculpture au Québec 1946-1961. Naissance et Persistance, textes de Michel Martin et Gaston Saint-Pierre, Québec, Musée du Québec, 1992, 136 p., ill. n. et b. et coul.

Sguardo di Medusa, texte d'Ida Gianelli, Rivoli, Castello di Rivoli et Fabbri Editori, 1991, 176 p., ill. n. et bl. et coul. (texte en italien).

Suzanne Lafont, texte de Jean-François Chevrier, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992, 78 p., ill. n. et b. et coul. (texte en français et en anglais).

Table des matières: Pamela Landry, Lorraine Oades, texte de/text by Corrine Corry, Montréal, La Centrale/Galerie Powerhouse, 1992, 60 p., ill. n. et b.

Three: Joyce Fraser, Geoffrey Hunter, Robert Renpenning, text by Cynthia Boisvert, Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1991, 24 pp., illus. b. & w.

Wanda Koop, texts by Els Hoek and Andy Patton, Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1991, 44 pp., illus. b. & w. (texts in English and Dutch).

Monographies/Monographs

Miguel Fernandez-Cid, *Manuel Saiz*, Fundación Lugar C, 1991, 96 pp., illus. b. & w. and col. (text in Spanish and in English).

Rudi Fuchs and Gloria Moure, *Jan Dibbets: Interior Light: Works on Architecture 1969-1990*, Barcelona: Ediciones Poligrafa, 228 pp., illus. b. & w. and col.

Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerenspiel*, Toronto: Art Metropole, 1991, 116 pp., illus. b. & w.

Revues/Magazines

Degrés, «Sémiotiques visuelles, Recherches québécoises», n° 67, automne 1991.

ERRATA

L'artiste ayant réalisé l'œuvre apparaissant sur la couverture du numéro 66 est Richard Artschwager. Nous nous excusons auprès de l'artiste, de la Mary Boone Gallery et de nos lecteurs de cette omission.

In issue #66, the name of the contributor to the book review section was misspelled. His name should read John O'Brian and we apologize for the error.

HOMMAGE À ANDRÉ MÉNARD A TRIBUTE TO ANDRÉ MÉNARD

PARACHUTE souhaite rendre hommage à André Ménard décédé le 1^{er} avril dernier à Montréal. À travers ses fonctions au sein du ministère des Affaires extérieures du Canada, à titre de directeur du Musée d'art contemporain de Montréal et, dernièrement, à la Délégation du Québec à Toronto, André Ménard laisse la marque de son dynamisme et de sa grande diplomatie sur le milieu de l'art canadien qui perd en lui l'un de ses plus éminents ambassadeurs.

PARACHUTE wishes to pay tribute to André Ménard, who passed away April 1st in Montréal. Through his work at the Department of External Affairs of Canada, as director of the Musée d'art contemporain in Montréal and, recently, at the Délégation du Québec in Toronto, André Ménard will be remembered for his dynamic personality and diplomatic qualities. The Canadian art world loses in him one of its most eminent ambassadors.

Q Hydro-Québec présente

Festival International de Nouvelle danse

► Montréal à la pointe de la danse!



**29 septembre au
10 octobre 1992**

**Place des Arts:
Salle Wilfrid-Pelletier,
Théâtre Maisonneuve,
Cinquième salle.
Salle Pierre Mercure,
Musée d'art contemporain,
Agora de la Danse,
Complexe Desjardins.**

350 ANS
MONTREAL
fête



Allemagne

S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt (Rui Horta)

Belgique

Compagnie Pierre Droulers

Canada

Compagnie Marie Chouinard

La La La Human Steps (Édouard Lock)

Le Carré des Lombes (Danièle Desnoyers)

Lynda Gaudreau

Jane Mappin/William Douglas

Jocelyne Montpetit

Karen Jamieson Dance Company

Montréal Danse (Fortier, Laurin, Léveillé, Sullivan)

O Vertigo Danse (Ginette Laurin)

The National Ballet of Canada
(William Forsythe, John Alleyne)

États-Unis

Trisha Brown Company

Doug Elkins Dance Co.

France

Astrakan (Daniel Larrieu)

Grande-Bretagne

Laurie Booth & Company

► Info-Danse (514) 525-1500 pour les abonnements

À partir du 29 août: Billets individuels

ADMISSION (514) 522-1245 1-800-361-4595

► Festival international de nouvelle danse

4060, boulevard Saint-Laurent, bureau 204

Montréal, Québec H2W 1Y9

Tel.: (514) 287-1423 Fax: (514) 287-7146

Photo: Yves Dubé, *La chambre blanche*, O Vertigo Danse.

G A L E R I E

Brenda Wallace

samedi 23 mai – samedi 27 juin 1992

Exposition de groupe

CLAUDE-PHILIPPE BENOIT HOLLY KING
DANIEL DION ROBERTO PELLEGRINUZZI
JOHN HEWARD SU SCHNEE

samedi 29 avril – samedi 10 octobre 1992

Galerie principale

| JERRY PETHICK

Petite galerie

| WYN GELEYNSE

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

**CHRISTIAN BOLTANSKI
GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT
RAYMOND GERVAIS
D A N G R A H A M
L U D G E R G E R D E S**

6 j u i n - 2 7 j u i n
4 a o û t - 1 5 a o û t

**A N N E M A R C H E S S O U
J A C Q U E S P E R R O N**

2 2 a o û t - 1 9 s e p t e m b r e

GALERIE CHANTAL BOULANGER

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

remerciements : ministère des Affaires culturelles du Québec

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

6.VI.92 – 11.VII.92

rencontre avec les artistes: 6.VI.92, 4-6 pm

Irene F. Whittome : Salles I & II / Sorel Cohen : Salle III

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

DOUGLAS BUIS

5 septembre – 26 septembre

GUY CHAPLEAU

3 octobre – 24 octobre

JOSÉE BERNARD

31 octobre – 21 novembre

APPEL DE DOSSIERS

nouvelle date de tombée

le 1er septembre 1992



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

La galerie remercie le Ministère des Affaires culturelles du Québec
et le Conseil des Arts de la Communauté Urbaine de Montréal

INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE Rappel aux artistes professionnels en arts visuels

Les artistes professionnels en arts visuels du Québec peuvent s'inscrire au fichier de renseignements pour l'application de la **politique de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec.**

Les **inscriptions** à ce fichier de même que la **mise à jour** des dossiers des artistes déjà inscrits se font à dates fixes, **deux fois par année.** Les dates limites pour ce faire sont fixées au **1^{er} juillet** et au **1^{er} janvier** de chaque année.

Prochaine date limite d'inscription ou de mise à jour :
1^{er} juillet 1992.

Pour s'inscrire ou mettre à jour son dossier, prière de s'adresser à la direction du ministère des Affaires culturelles de sa région ou au :

Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture
Ministère des Affaires culturelles
225, Grande Allée Est
Bloc B, 4^e étage
Québec (Québec)
G1R 5G5

Pour plus de renseignements: (418) 643-1678



Gouvernement du Québec
**Ministère des
Affaires culturelles**

Québec

L A T R A V E R S É E D E S MIRAGES

Photographie du Québec • Champagne-Ardenne, été 92

- PATRICK ALTMAN • RAYMONDE APRIL • RICHARD BAILLARGEON • CÉLINE BARIL • CLAUDE BÉLANGER •
MELVIN CHARNEY • DENIS FARLEY • ANGELA GRAUERHOLZ • NICOLE JOLICOEUR • LUCIE LEFEBVRE •
ALAIN PAIEMENT • ROBERTO PELLEGRINUZZI • RENO SALVAIL • BARBARA STEINMAN •

DU 26 JUN AU 12 SEPTEMBRE 1992

LA TRAVERSÉE DES MIRAGES réunit quatorze expositions individuelles sur neuf lieux dans les villes françaises de Charleville-Mézières, Épernay, Joinville, Reims et Troyes. Un catalogue réunissant les textes de différents auteurs français et québécois accompagne cette manifestation.

Un événement organisé par l'Association Transfrontières de Champagne-Ardenne et VU, centre d'animation et de diffusion de la photographie de Québec.

Information: au Québec (418) 692-1322 et en France (33) 25-76-19-87

LA TRAVERSÉE DES MIRAGES a reçu l'appui du Ministère des Affaires culturelles du Québec, du Ministère des Affaires internationales du Québec—Direction générale France, de la Ville de Québec, des Services culturels de la Délégation du Québec à Paris, de l'Office Régional Culturel de Champagne-Ardenne, du Ministère des Affaires Étrangères (Association Française d'Action Artistique), du Ministère de la Culture (Drac), du Consulat général de France à Québec et de la Maison Castellane.

V U

centre d'animation et de diffusion
de la photographie

95, Dalhousie, Québec

THE MIT PRESS

OCTOBER

Art

Theory

Criticism

Politics

Edited by

ROSALIND KRAUSS

ANNETTE MICHELSON

JOAN COPJEC

YVE-ALAIN BOIS

BENJAMIN H.D. BUCHLOH

HAL FOSTER

DENIS HOLLIER

JOHN RAJCHMAN



42.

Published quarterly.

ISSN 0162-2870.

Village Voice

"OCTOBER, the 15-year old quarterly of social and cultural theory, has always seemed special. Its nonprofit status, its cross-disciplinary forays into film and psychoanalytic thinking, and its unyielding commitment to history set it apart from the glossy art magazines."

Student & Retired: \$20.00

Institution: \$75.00

Individual: \$30.00

Yearly Rates:

Outside USA add \$14.00 postage and handling. Canadians add additional 7% GST. Prepayment is required. Send check drawn against a U.S. Bank in U.S. funds, Mastercard or VISA number.

AT THE LEADING edge of arts criticism and theory today, OCTOBER focuses critical attention on the contemporary arts and their various contexts of interpretation. Original, innovative, provocative, each issue of OCTOBER examines the interrelationships operating between the arts and their critical and social contexts.

Come join OCTOBER's exploration of the most important issues in contemporary culture. Subscribe today!

MIT Press Journals
55 HAYWARD STREET
CAMBRIDGE, MA 02142
UNITED STATES
TEL. 617-253-2889
FAX: 617-258-6779

OCTOBER:

DESIGN: A. KU

JUNE 25 - JULY 25

SHELLEY NIRO
PHOTOGRAPHY

BARRIE JONES
PHOTO BASED WORKS

SEPTEMBER 10 - OCTOBER 10

DOMINIQUE PELLETEY
PHOTO BASED WORKS

OCTOBER 15 - NOVEMBER 14

KAREN HENDERSON
INSTALLATION

Publications available from MERCER UNION include: "KAWAMATA: TORONTO PROJECT 1989"; "ANNETTE MESSENGER: FAIRE DES HISTOIRES/MAKING UP STORIES"; "ANGELA GRAUERHOLZ"; "JOHN McKINNON"; "JOEY MORGAN AND CORRINE CORRY" and "MOWRY BADEN"; "INTERVIEWS WITH ARTISTS" series: "MARTHA TOWNSEND"; "MICAH LEXIER"; "SARA STEVENSON"; "WALTER MAY"; "MIKE MacDONALD" and "TOBY MacLENNAN".

MERCER UNION

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

Adams
Altman
Arcand
Baggaley
Berthelot
Bordowitz
Callen
Carlomusto
Crimp
Crosby
Daniel
D.-Fakoly
Elbaz
Fleming
Folland
Friedman
Gagnon
Gilmore
Greyson
Grover
Kalin
K.N.Rao
Konig
Lapointe
Lynch
Metcalf
Mouli
Milvase
Murbach
Navarre
Parmar
Patton
Richardson
Sealy
Smith
Speck
Stetson
Treichler
Watney

A LEAP IN THE DARK

AIDS, ART & CONTEMPORARY CULTURES



edited by
**Allan Klusaček and
Ken Morrison**

Véhicule Press / an artexes edition

15,5 x 23,5 cm, 322 pages, 60 illus. n. et bl.,
ISBN 2-9800632-7-4, 1992.

19,95\$

En vente chez : ARTEXTE, 3575 boul. St-Laurent,
suite 303, Montréal, (Québec) H2X 2T7.
tél. : (514) 845-2759, fax : (514) 845-4345.



SUSAN SCHELLE

"redress"

September 26 - October 21, 1992

COLD CITY GALLERY 30 Duncan Street 7th floor Toronto Canada M5V 2C3 416-593-5332



**THE
RED
HEAD
GALLERY**

8th floor,
Darling Building
96 Spadina Ave.
Toronto M5V 2J6
(416) 863-1654
Gallery hours: 12 - 5,
Tuesday-Saturday

RICHARD SEWELL

MAY 20 - JUNE 13

JOHANNES ZITS / ED PIEN

JUNE 17 - JULY 11

JULIE VOYCE

JULY 15 - AUGUST 8

TONY WILSON

RETROSPECTIVE

AUGUST 12 - SEPTEMBER 5

MARY CATHERINE NEWCOMB

SEPTEMBER 8 - OCTOBER 3

**CARL SKELTON /
MIKE MACDONALD**

(AN EXPERIMENT IN CROSS-CULTURAL COLLABORATION)

OCTOBER 6 - 31

THE RED HEAD GALLERY REPRESENTS

JANICE CARBERT
MILLIE CHEN
SHARON COOK
BRIDGET CORKERY
SANDRA GREGSON
LORNA MILLS
LISA NEIGHBOUR
MARY CATHERINE NEWCOMB
ED PIEN
SANDRA RECHICO
STEPHEN RICHARDS
RICHARD SEWELL
CARL SKELTON
DAVID SYLVESTRE
GENE THRENDYLE
JULIE VOYCE
JOHANNES ZITS

RANDY & BERENICCI

The Fourth Corner of the World

May 27 - June 27

ROSE KALLAL

June 3 - June 27

JANET CARDIFF

The Whispering Room

July 8 - August 1

LA STRATÉGIE DE LA DISPARITION

THE STRATEGY OF DISAPPEARANCE

Curated by Jérôme Sans

September 9 - October 3

NEW SUBMISSION DEADLINES:

October 1, 1992

February 1, 1993

YYZ

Artists' Outlet

1087 Queen Street West, Toronto, Canada, M6J 1H3

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

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

Canadian Filmmakers' Distribution Centre

CANADIAN INDEPENDENT
FILM RETROSPECTIVE

A Celebration
25 YEARS OF DISTRIBUTION
1967-1992

at the
1992 FESTIVALS OF FESTIVALS, TORONTO

SEPTEMBER 10 - 19

Featuring 9 Programs Curated By
DOT TUER and BLAINE ALLAN



The CFMDC is a non-profit, artist-run centre
representing the breadth
of independent filmmaking in Canada.

For further information please call (416) 593-1808.

SCULPTURE COMPETITION

The University of Calgary announces a national juried competition for an interior sculpture utilizing original and innovative approaches to new or contemporary media. The work will be located within Scurfield Hall which houses the Faculty of Management. The winner will receive a commission fee of \$54,000.

The competition is open to artists who are Canadian citizens or landed immigrants. Information and application forms may be obtained from:

Ms. K. Zimon, Chair
Committee on Art for Public Spaces
LT 750, University Libraries
The University of Calgary
2500 University Drive N.W.
Calgary, Alberta T2N 1N4
FAX: (403) 282-6837

The deadline for receipt of completed applications is August 1, 1992.



MENDEL ART GALLERY

RECENT
PUBLICATIONS

MARY SCOTT

Interview by Bruce Grenville
12 pp. \$4.00

JOANNE TOD

Bruce Grenville, Stan Douglas
64 pp. \$15.00

**DOUGLAS WALKER:
A FUTURE IN RUINS**

Bruce Grenville 48 pp. \$10.00

TERRY ATKINSON

Judith Mastai 12 pp. \$4.00

JACK GOLDSTEIN

Bruce Grenville 56 pp. \$12.50

**CONTEMPORARY ARTISTS
IN SASKATCHEWAN**

DOUGLAS BENTHAM/ROBERT CHRISTIE

CLINT HUNKER

GRANT McCONNELL

FRANCES ROBSON

PAUL SISETSKI

COLETTE URBAN

RUTH WELSH

JANET WERNER

Each 4 pp.

Pkg. of 8 titles \$5.00 total

List of back titles available on request

To Order: Simply call collect 306-975-7610 stating "catalogue order" or write Mendel Art Gallery, P.O. Box 569, Saskatoon, SK, S7K 3L6 enclosing cheque or credit card number (full name & expiry date) for cost of items plus \$2.00 handling charge. All prices include GST and provincial taxes.

MENDEL
ART GALLERY

950 Spadina Crescent E, Saskatoon, SK
S7K 3L6 (306) 975-7610

AS PUBLIC AS RACE

A series of projects inserting race into the public debate.
June and July

Margo Kane
James Luna
Paul Wong

QUEUES, RENDEZVOUS, RIOTS: QUESTIONING THE PUBLIC

Seven projects on art and architecture.
June 12 to July 19

Dennis Adams
Marik Boudreau with Martha Fleming/Lyne Lapointe
Manuel de Landa
Elizabeth Diller/Ricardo Scofidio
Vera Frenkel
Dan Graham/Jeff Wall
Rodolfo Machado/Jorge Silvetti

CONTEMPORARY ART FROM THE BALTIC REPUBLICS

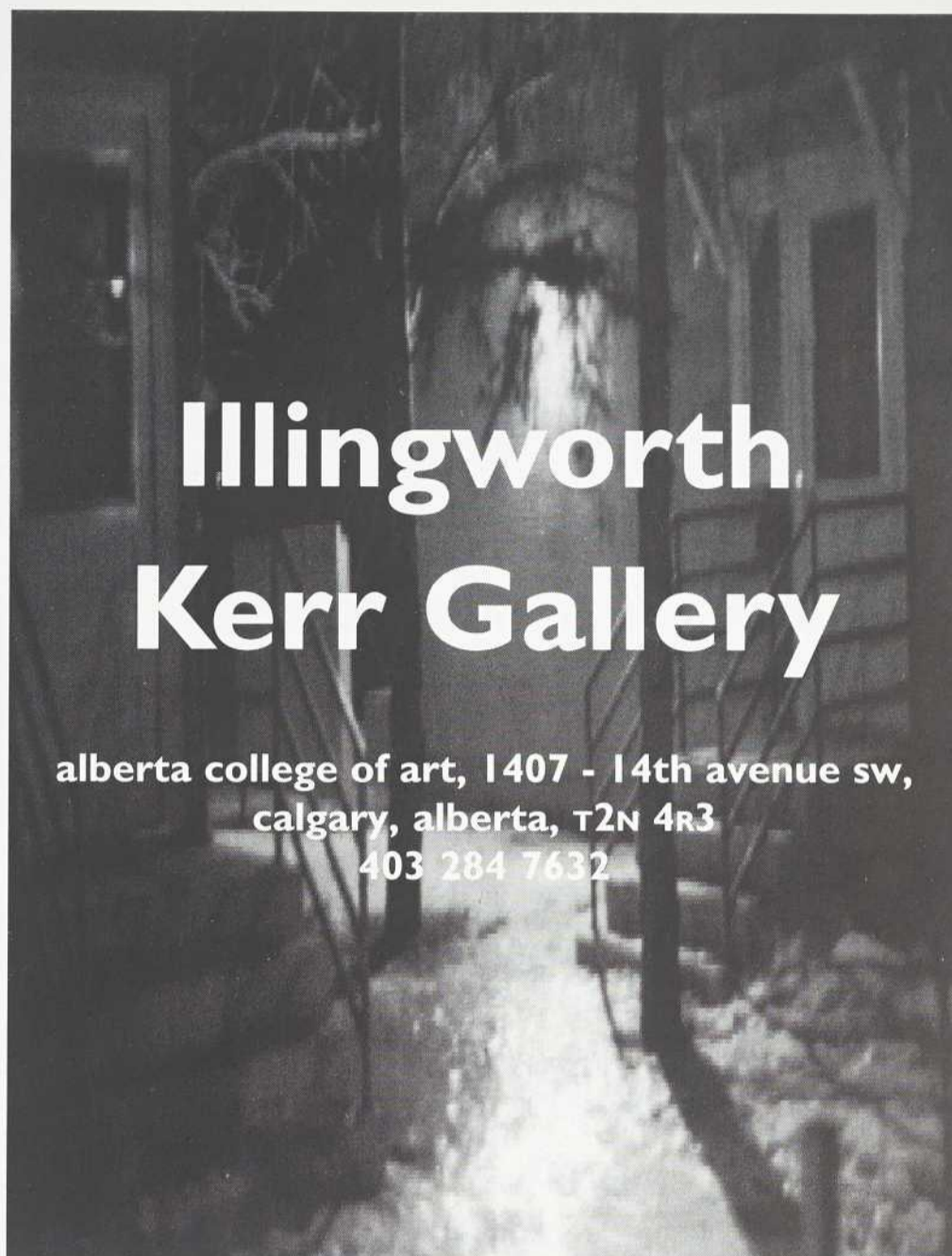
July 28 to October 25



The Banff Centre
for the Arts

WALTER PHILLIPS GALLERY

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



Ilingworth Kerr Gallery

alberta college of art, 1407 - 14th avenue sw,
calgary, alberta, T2N 4R3
403 284 7632

June 12 – July 19

SARALEE JAMES revolutions and revelations

Supported by the Canada Council and individual sponsors

September 5 – October 18

AL MCWILLIAMS

Supported by the Canada Council

The Gallery will be closed
July 20 to September 4.

PRESENTATION HOUSE GALLERY

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

CANADIAN PHOTOGRAPHIC PORTFOLIO SOCIETY

Limited edition portfolios

RAYMONDE APRIL
Les temps satellites

STAN DOUGLAS
Accompaniment to a Cinema-
tographic Scene: Ruskin B.C.

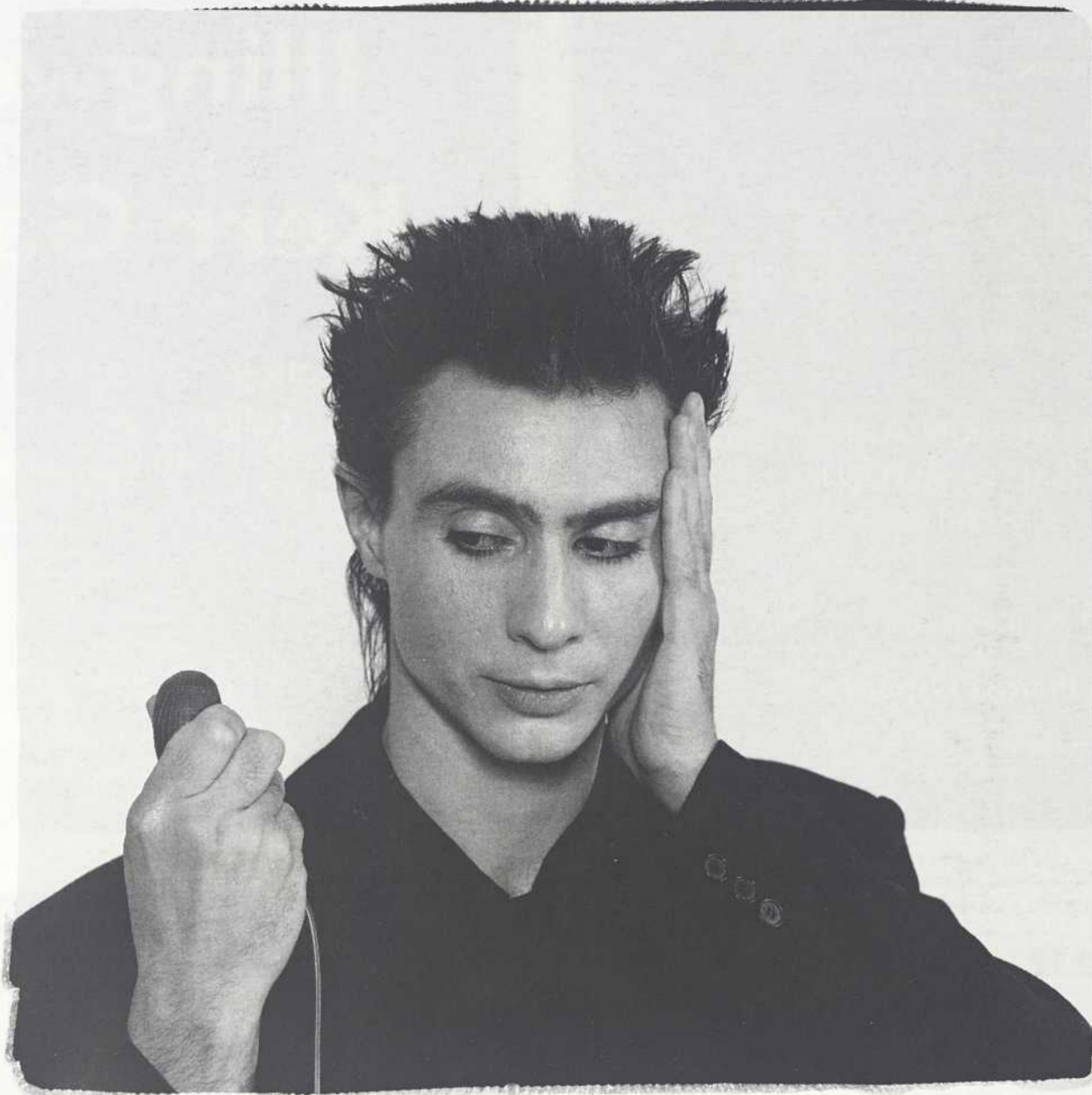
GEOFFREY JAMES
La Campagna Romana

CHERYL SOURKES
Language is Means

IAN WALLACE
My Heroes in the Streets

Purchase 520 Hawks Avenue
Inquiries Vancouver Canada
CPPS V6A 3H9 (604) 253-2550

EDOUARD LOCK



GALERIE JOHN A. SCHWEITZER

«OEUVRES RECENTES» EN COLLABORATION AVEC AIR CANADA
HOMMAGE AU FESTIVAL INTERNATIONAL DE NOUVELLE DANSE
DANS LE CADRE DU 350^e ANNIVERSAIRE DE MONTREAL
LANCEMENT DU LIVRE «LES VENDREDIS DU CORPS» 4 OCTOBRE 15H
23 SEPTEMBRE - 10 OCTOBRE 1992 • MERCREDI - SAMEDI 12H - 18H
42 OUEST, AVENUE DES PINS, MONTREAL, CANADA 514-289-9262

PARACHUTE

Un point de vue sur l'art contemporain depuis 1975
A bird's-eye view on contemporary art since 1975

39 Installation (Projets d'artistes / Artists Projects) 46 Musées / Museums 48 Le Privé et le Public / The Private and the Public 50 Portfolio
/ On My Manner of Working 52 Cinéma / Cinema 54 Collection 56 Sur ma manière de travailler
Virtues 60 L'Éthique: Splendeurs et misères de l'art / Ethics: Art, Lies and 65 Le Corps flou II / The Immaterial Body II
64 Le Corps flou / The Immaterial Body

OFFRE SPÉCIALE: NUMÉROS THÉMATIQUES. VOUS VENEZ DE DÉCOUVRIR PARACHUTE? ALORS VOUS NE SAVEZ SANS DOUTE PAS QUE NOTRE LIVRAISON D'AUTOMNE PROPOSE TOUJOURS UN NUMÉRO THÉMATIQUE. PROFITEZ DE NOTRE OFFRE SPÉCIALE POUR COMMANDER LES NUMÉROS SPÉCIAUX DÉJÀ PARUS (ET ENCORE DISPONIBLES) QUI VOUS INTÉRESSENT, ET CE, À UN PRIX RÉDUIT ET POUR UN TEMPS LIMITÉ. ET SI VOUS CONNAISSEZ PARACHUTE, VOICI L'OCCASION IDÉALE DE METTRE À JOUR VOTRE COLLECTION, EN ATTENDANT LA PARUTION DU NUMÉRO 68, CONSACRÉ AU THÈME DE LA «VILLE».

SPECIAL OFFER: THEMATIC ISSUES. YOU'VE JUST DISCOVERED PARACHUTE? THEN, YOU PROBABLY DON'T KNOW THAT OUR FALL ISSUE TYPICALLY FOCUSES ON A SPECIAL TOPIC. DON'T MISS THIS OPPORTUNITY TO ORDER STILL AVAILABLE BACK ISSUES FOR A LIMITED TIME AT A LOW COST. AND IF YOU ARE ALREADY A READER OF PARACHUTE, THIS IS THE IDEAL TIME TO UPDATE YOUR COLLECTION. THE THEME FOR OUR UPCOMING FALL ISSUE IS THE "CITY."

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

Nom / Name _____

Adresse / Address _____

les 10 numéros / Series of 10 issues

50,00 \$

Je paie par / I will pay by

chèque / cheque

mandat poste / money order

5 numéros au choix / any 5 issues

Master Card

Visa

27,50 \$

_____ n° de la carte / card No.

à l'unité / a piece

_____ date d'expiration / expiry date

#65, 64, 60 (8\$ ch. / \$8 ea.) #56, 54, 52, 50 (7 \$ ch. / \$7 ea.)

#48, 46, 39 (5,50 \$ ch. / \$5.50 ea.)

_____ \$

_____ signature

Au Canada, ajoutez 7% de TPS / In Canada, add 7% GST

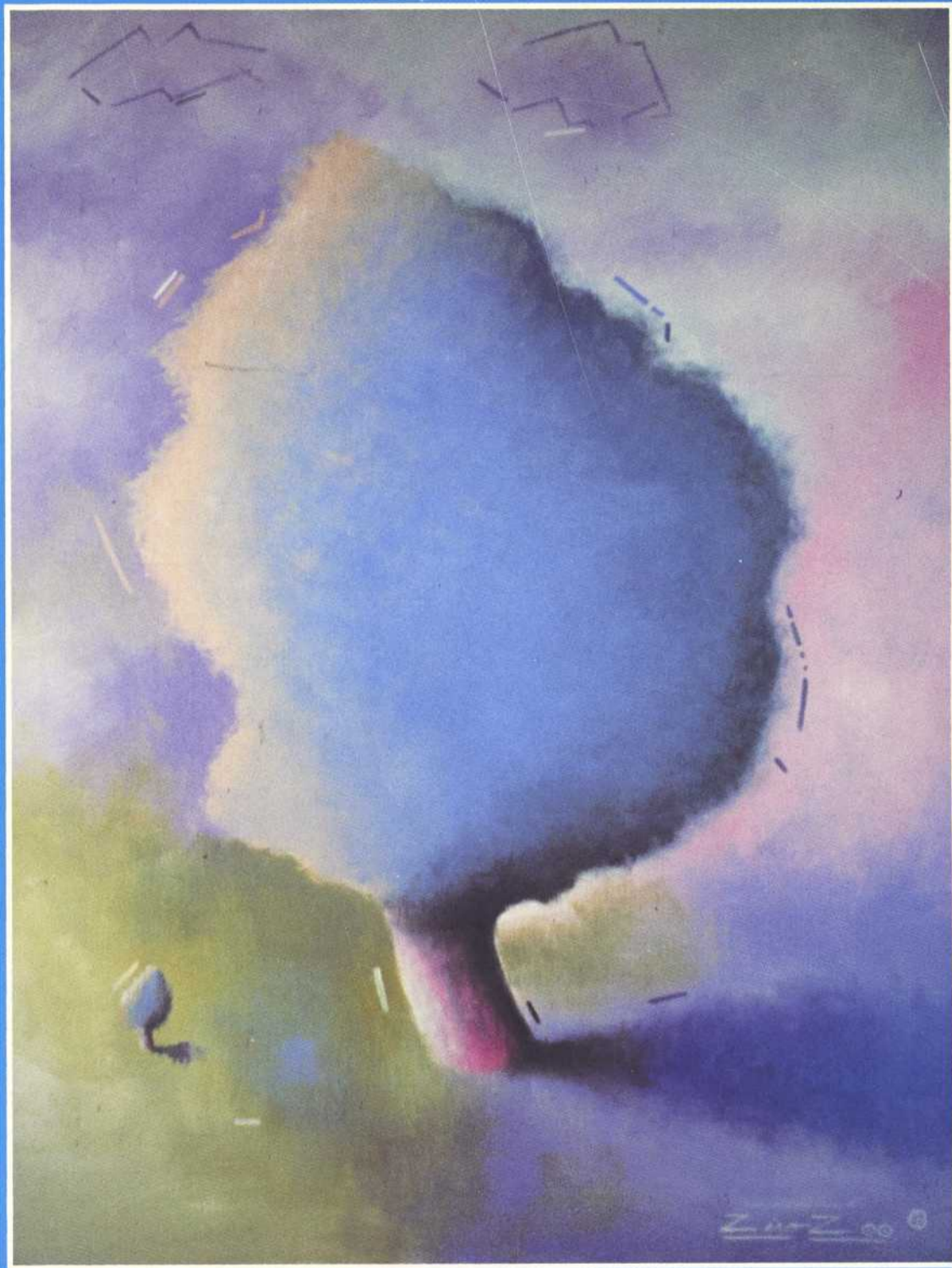
_____ \$

Offre valide jusqu'au 31 décembre 1992 / Offer valid until December 31, 1992.

TOTAL

_____ \$

CITÉ
107,3 FM
ROCK · DÉTENTE



ZÉRO ZOO - ARBRE ZÉROZOÏSTE

HUILE - 30" x 40"

AIME

LE PEINTRE

ZÉRO ZOO