ER
-255

PARACHUTE

art contemporain / contemporary art
décembre, janvier, février /
December, January, February 1987-88
5,50 $



BRANDT
FICHET-BAUCHE
1984

49

COUVERTURE/– COVER

Projet de/project by Bertrand Lavier, *BRANDT/FICHET-BAUCHE*, 1984.

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe
COLETTE TOUGAS

conseil de rédaction
SERGE BÉRARD
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
MARTINE MEILLEUR

collaborateurs
JANICE ANDREAE
MICHAEL M. AMES
CATHERINE BÉDARD
GUY BELLAVANCE
SERGE BÉRARD
DAVID CLARKSON
GILBERT DAVID
JEAN-PIERRE DENIS
NADINE DESCENDRE
JENNIFER FISHER
JO-ANNA ISAAK
ALAIN LAFRAMBOISE
EARL MILLER
PHILIP MONK
BRENDA ORSER
FRANCINE PAUL
ISABELLE POULIN
GASTON ST-PIERRE
STEPHEN SARRAZIN
PATRICIA SEAMAN
PAT SULLIVAN
GARY TELFER
PAUL THÉBERGE
RENÉ VIAU

graphisme
ROMAN-FLEUVE

promotion/secrétariat
ANNE-MARIE LANCTÔT

adjointes à la rédaction
JENNIFER FISHER
THÉRÈSE ST-GELAIS

recherchistes
CHRISTINE DUBOIS
ISABELLE LARRIVÉE

traduction
SERGE BÉRARD
JEFFREY MOORE

publicité
CAMILLE BOUCHARD

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

4° trimestre 1987

conseil d'administration
Charles Lapointe, président du conseil,
Chantal Pontbriand, p.d.g., Robert Graham,
vice-prés., Colette Tougas, secr.-trés.

conseillers honoraires
Yvan Corbeil, Lewis Dobrin, Jocelyne Légaré, Elise Mercier

Rédaction et administration/Editorial and administration office:
PARACHUTE
4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501
Montréal, Qué., CANADA H2W 1Y9
Tél.: (514)842-9805

Toronto editor
Bruce Grenville, 631 Queen St. W., M5V 2B7

Rédacteur-correspondant pour l'ouest canadien/
Regional Editor for Western Canada: Serge Bérard

Abonnements/Subscriptions:
PARACHUTE
C.P. 425, Succursale Place d'Armes
Montréal, Qué., CANADA, H2Y 3H3
Tél.: (514)842-8821

abonnement	individu	institution
un an		
Canada	20$	28$
Europe, U.S.A.	28$	36$
deux ans		
Canada	32$	42$
Europe, U.S.A.	42$	54$

vente au numéro
Allemagne: 13 DM; Belgique: 325 FB;
Canada: 5,5$; France: 43 FF;
Grande-Bretagne: 3.60 L; Hollande: 15 FL;
Italie: 9300L; Suisse: 8,50 FS.

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

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

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

Toronto: C.P.P.A., 2 Stewart St., Toronto, Ont., M5Y 1H6, (416)362-2546

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. Le Conseil de rédaction se réserve trois mois après la réception de tout manuscrit pour avertir l'auteur(e) de sa décision quant à la publication du texte.

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

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

PARACHUTE est indexé dans Art Bibliographique Modern, Canadian Periodical Index, Points de repère et RILA.

PARACHUTE est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois et de la Canadian Periodical Publishers' Association.

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Zibra inc., Montréal

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts du Canada, du ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.

PARACHUTE tient à remercier ses généreux donateurs:
Power Corporation du Canada, Corival inc. et Marché Public 44 ltée.

Imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain / contemporary art
décembre, janvier, février /
December, January, February 1987-88

SOMMAIRE / CONTENTS

ÉDITORIAL

4 **En souvenir de René Payant** par Chantal Pontbriand
5 **In Memory of René Payant** by Chantal Pontbriand

ESSAIS / ESSAYS

6 **Bertrand Lavier : Le plaisir et son contraire** par Nadine Descendre
12 **Sarah Charlesworth: An Interview** by David Clarkson
16 **Impressions d'Afrique** par René Viau
22 **Is the McDonald Hamburger a Work of Art?** A Discourse on Popular Aesthetics and Unpopular Curators by Michael M. Ames

COMMENTAIRES / REVIEWS

28 **Documenta 8** by Jo-Anna Isaak
30 **Lothar Baumgarten** by Philip Monk
31 **Elementa Naturae** par Gaston St-Pierre
32 **Stations** par Alain Laframboise
33 **Daniel Buren** par Catherine Bédard
35 **Hans Haacke** by Pat Sullivan
36 **Raymond Gervais** by Paul Théberge
37 **Martha Townsend** by Jennifer Fisher
38 **Women on Site** by Patricia Seaman
38 **Pierre Granche** par Gaston St-Pierre
39 **Jana Sterbak** by Janice Andreae
40 **Jocelyn Jean** par Francine Paul
42 **A Linear Narration: Post Phallocentrism** by Earl Miller
42 **Marie Noëlle Chouinard** par Stephen Sarrazin
43 **Édouard Lock** **André Martin** par Guy Bellavance
45 **Gisèle Trudel** by Gary Telfer
46 **The 401 Show** by Brenda Orser
47 **Artropolis** par Serge Bérard
48 **Le festival international de nouvelle danse** par Isabelle Poulin
51 **Sous le signe de l'oiseau moqueur** par Jean-Pierre Denis

CORPS SCÉNIQUES

52 **Débuts poussifs d'une nouvelle saison théâtrale** par Gilbert David

DÉBATS / ISSUES

55 **Material Fictions / Ideological Facts** by Philip Monk

TRADUCTION / TRANSLATION

56 **Bertrand Lavier: Pleasure and Its Opposite** by Nadine Descendre
57 **Le Hamburger de McDonald est-il une oeuvre d'art ?** Traité sur l'esthétique populaire et les conservateurs par Michael M. Ames

49

EN SOUVENIR DE RENÉ PAYANT

Un ami est mort. Un collaborateur de longue date. Nous en sommes tous attristés et bouleversés, surtout qu'il n'avait pas encore franchi la quarantaine. La vie ne lui en aura pas laissé le temps.

René Payant était professeur et critique d'art. Je l'ai connu en 1976 alors qu'il était tout jeune professeur à l'Université de Montréal et, bien que spécialiste de la Renaissance (sa thèse de doctorat portait sur Le Caravage), il commençait à s'intéresser à l'art contemporain. Sa principale passion sera la peinture, mais tour à tour, motivé par des choses qu'il avait eu l'occasion de voir ici et là et qui avaient captivé son imagination, il s'intéressera à la performance et à la vidéo. C'est une des choses que je respecte le plus chez lui, en rétrospective, sa capacité de découvrir et de s'interroger, cette curiosité innée qui lui donnait une grande ouverture d'esprit.

Sur plusieurs plans, c'était motivant de travailler avec lui. Nous avions beaucoup à partager, mais principalement cette envie de connaître. Puis, celle de se dépasser. Au-delà d'une envie strictement personnelle, il s'agissait pour lui, je crois, de se dépasser et de faire se dépasser également le milieu dans lequel il vivait.

Je pense que nous devrons toujours envisager le rôle que René a joué ici dans une perspective de développement général du milieu de l'art au Québec. Entre le début des années soixante-dix et aujourd'hui, il y aura ici et ailleurs de forts changements de société. Le milieu de l'art s'est développé pour devenir extrêmement visible et important sur le plan social. Subtilement, les arts sont devenus des «industries culturelles», et forcément, la relative indépendance de l'art et de l'économie s'est amenuisée. René Payant rêvait d'être un intellectuel, et il l'était. Ne voyant pas le rôle de l'intellectuel comme étant celui du chercheur reclus, il s'est engagé dans son milieu de maintes façons : contributions à des revues, particulièrement à PARACHUTE où il fut membre du Conseil de rédaction de 1978 à 1985, organisation de manifestations diverses (on se souviendra de son excellent colloque sur le Formalisme en 1979), engagement auprès de plusieurs associations professionnelles, en plus de l'enseignement, participation à d'innombrables colloques surtout en Europe où il ne craignait pas de se faire valoir dans des milieux relativement difficiles, percer en tant que chercheur nord-américain *mais* francophone. Il avait de l'ambition et un courage qui dépassait nettement la moyenne, ce qui lui permettait sans doute d'avancer personnellement en même temps qu'il faisait avancer les autres.

Les principaux talents de René Payant auront certainement été l'écriture et la pédagogie et, à chaque, il se sera donné généreusement. À PARACHUTE, il a combiné la rédaction de textes de fond aux commentaires d'exposition et à une chronique sur les nouvelles parutions de livres et de revues. Parallèlement, il rédigeait pour *Lettres québécoises* une chronique régulière, et plus tard il s'intéressera de près à *Spirale*. Il collaborait occasionnellement à des revues spécialisées européennes comme *Critique, Traverses* ou la *Revue d'Esthétique*. Plusieurs livres étaient en chantier, mais son destin ne lui permettra pas d'en voir un seul publié de son vivant. Dans tous ses écrits, René Payant se sera distingué tel qu'il le souhaitait, par sa spécificité de critique québécois s'inspirant du double héritage dont nous bénéficions, post-structuralisme et formalisme américain. Tout ce bagage, il l'aura manipulé avec aisance et intelligence.

Ils (et elles) seront plusieurs à avoir été marqués par les dons pédagogiques de René Payant. Historien d'art, René se voulait aussi théoricien, on l'aura compris. Ce qui intéressait René, c'est certainement cette extraordinaire mécanique des idées, intérêt qu'il aura passionnément transmis à ses élèves avec l'habileté d'un fin conteur. Par moment, René a enseigné dans quatre universités à la fois, aussi invraisemblable que cela paraisse. Partout, il aura laissé des traces inoubliables.

Préoccupé par ce besoin de faire et de vivre un peu au-delà de la moyenne, René Payant était à la fin un homme épuisé physiquement et déçu moralement, bien que toujours déterminé à aller au bout de ses idées. Son grand rêve intellectuel et pédagogique se sera évanoui au fur et à mesure qu'on s'enfonça dans les années quatre-vingt. Le chercheur académique fera définitivement place au critique et la pression sociale lui demandera une plus grande présence sur la scène artistique. Pour tenter d'atteindre ses buts de sensibilisation du public, il multipliera les efforts et les démarches. Il versera à certains moments (et non sans ironie) dans un certain «show-business», animera des soirées et ne craindra pas de s'exposer comme figure quasi médiatique. Il deviendra alors une sorte de paradoxe vivant, voulant intégrer les rigueurs de l'intellectualisme à des comportements de type populaire.

Mais déjà, cette fatalité devait s'exprimer vers 1980, lorsque nous étions ensemble à Montecantini en Italie pour un colloque sur la critique. Alors que René livrait à un auditoire attentif un savant papier sur Narcisse et Echo, il avait eu à écourter sa présentation à la demande de «terroristes» badauds qui, apparus du fond de la salle, l'avaient obligé à chausser des patins à roulettes semblables aux leurs et à danser au son d'un ghettoblaster. Je me souviendrai de la manière absolument sublime dont René avait accepté de jouer à ce jeu inattendu. Manière de savoir ne pas se prendre trop au sérieux quand il ne le fallait pas. Manière d'être le plus possible à la hauteur.

René l'aura été inlassablement jusqu'à la fin, malgré la difficulté d'avoir été un intellectuel dans les années quatre-vingt particulièrement au Québec, où ce métier a été profondément dévalorisé par la récente crise économique et par l'avènement en force des autres pouvoirs qui s'ensuivit. Peut-être conséquemment se sera-t-il trop dépensé pour tenter de surnager ou tel était peut-être son destin ultime, celui de laisser derrière lui une oeuvre prometteuse mais inachevée. Personne ne pourra nier qu'il s'agit cependant bel et bien d'une oeuvre, signe de son temps et porteuse d'espoir.

CHANTAL PONTBRIAND

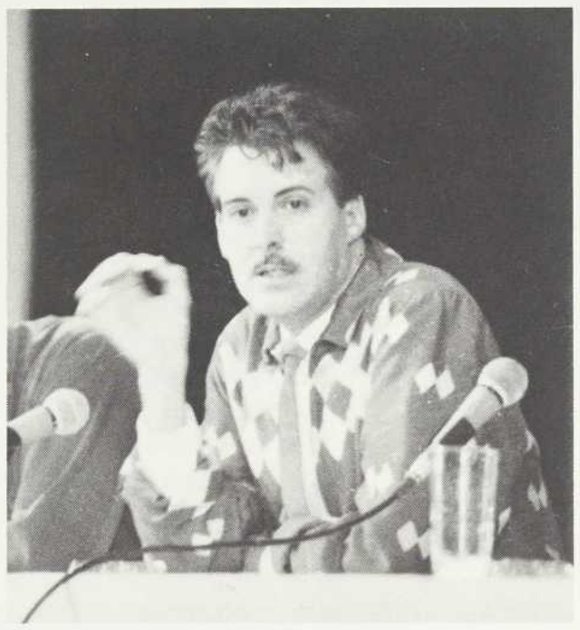


photo: Ben Mark Holzberg

IN MEMORY OF RENÉ PAYANT

A friend has died. A colleague of long standing. We are all of us saddened and distressed, all the more as he had not yet reached the age of forty. Life did not allow him the time.

René Payant was a professor and art critic. I met him in 1976 when he was a young professor at the Université de Montréal. Although he was a Renaissance specialist (his doctoral thesis was on Caravaggio), he was beginning to develop an interest in contemporary art. His principal passion was painting but gradually, motivated by works that he had encountered at various places that spurred his imagination, he became interested in performance and video. In retrospect, this is one of the things I admired most in him: his capacity to discover and question, his innate curiosity and openmindedness.

Working with him was a stimulating experience in many ways. We had much to share, in particular an urge to know. And a desire to excel. For René, it went beyond a personal desire; it extended to bringing out the best in the entire community in which he lived.

René Payant's achievements here are perhaps best viewed in the context of the general development of the Québec art community. Since the early seventies major changes in society have occurred, both here and abroad. The art community made important strides, becoming highly visible and socially important. Almost imperceptibly, however, the arts turned into "cultural industries" and their relative independence from economic factors diminished. René Payant dreamed of being an intellectual and he was one. But his vision of the intellectual's role was not that of the reclusive researcher, but rather of the active participant in the art scene: thus he contributed to art journals, in particular to PARACHUTE where he was a member of the Steering Committee from 1978 to 1985, and organized or participated in a variety of events. We recall, for example, his excellent symposium on Formalism in 1979, his work with several professional associations (in addition to his teaching), and his participation in numerous conferences, especially in Europe where he was undaunted by the difficulties — insofar as he was a North American scholar and a francophone one at that — of making a name for himself abroad. His ambition and courage were clearly well above the norm, qualities which led not only to his personal advancement but to that of others.

The principal talents of René Payant were, without a doubt, writing and teaching. He was devoted to each. At PARACHUTE, he wrote both in-depth articles and a regular review of new book and periodical releases. At the same time, he wrote a regular column for *Lettres québécoises* and then later took a particular interest in *Spirale*. He also contributed on occasion to such specialized European journals as *Critique*, *Traverses* and *Revue d'Esthétique*. Several books were in preparation but, such was his fate, he was to see none published in his lifetime. In all his writings, René Payant will be remembered, as he would have wished, by the characteristically Québécois nature of his criticism, deriving his inspiration from our double heritage of poststructuralism and American formalism. He mastered the techniques of each with ease and intelligence.

Many will have benefited from the pedagogical gifts of René Payant. An art historian, René also considered himself, with just cause, a theoretician. What fascinated him was the extraordinary mechanics of ideas, an interest he instilled in his students with the passion and skill of a born storyteller. At times, believe it or not, René taught at four universities and in each left his unforgettable mark.

Driven as he was to produce and live at an unusually high level, René Payant was in the end physically exhausted and morally dejected, though still determined to pursue his ideas. His great intellectual and pedagogical dream gradually faded as we entered the eighties. Henceforth, his role as academic scholar would give way to that of critic and the social pressures demanding a greater presence on the art scene. He was unstinting in his efforts to sensitize the public. At times, he lapsed into a kind of "show business" (not without irony), hosting parties and appearing as a kind of media star. He thus became a living paradox, incarnating both intellectual rigour and populism.

This path was foreshadowed as early as 1980 when we were together in Montecantini in Italy for a symposium on criticism. René was presenting a learned paper on Narcissus and Echo when he was interrupted by a few aimless "terrorists" emerging from the back of the hall who made him put on a pair of roller skates like theirs and dance to the sound of a ghetto-blaster. I'll always remember the grace with which René agreed to play this unexpected game. It was an object lesson in not taking oneself too seriously. It was a matter of rising to the occasion.

René rose to the occasion time and time again, despite the problems of being an intellectual in the eighties, particularly in Québec where intellectualism has been devalued by the recent economic crisis and the ensuing onslaught of other powers. Perhaps as a result, René exhausted himself in his attempts to hold on, or perhaps his ultimate fate was to leave behind a promising, but unfinished, body of work. No one, however, can deny the importance of this work, a sign of his time, suffused with hope.

CHANTAL PONTBRIAND

Translated from the French by Jeffrey Moore.

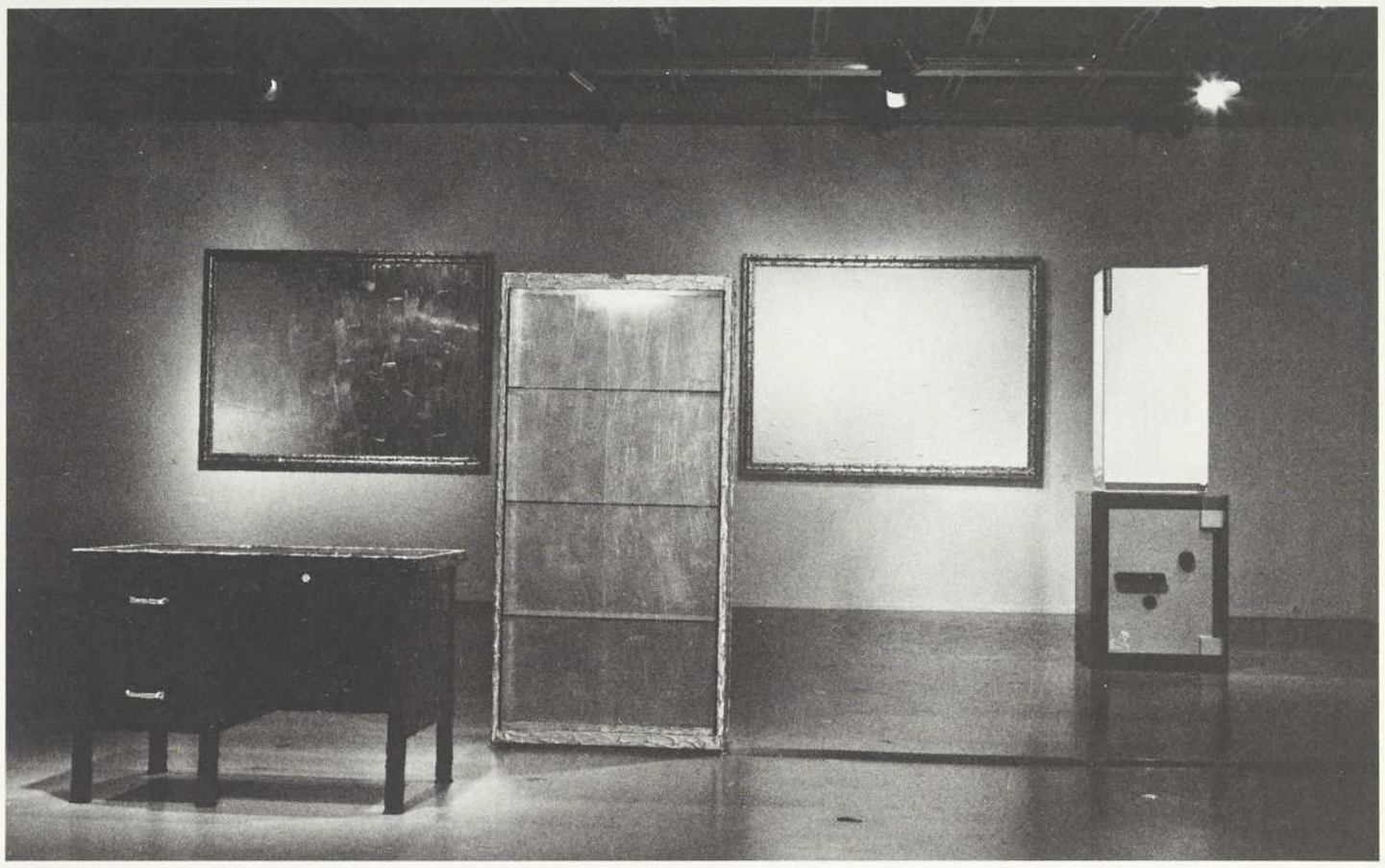
BERTRAND LAVIER

LE PLAISIR ET SON CONTRAIRE

NADINE DESCENDRE



Gabriel Gaveau, 1981.



Installation à l'A.R.C.,
Paris, 1985; photo: Adam Rzepka,
gracieuseté de la Galerie Durand-Dessert, Paris.

Une oeuvre de Bertrand Lavier n'est mystérieuse que parce qu'elle est irréductible. C'est de là qu'elle tient sa densité plus que son caractère insolite. Un frigidaire est un frigidaire. Un coffre-fort est un coffre-fort. Un objet, même camouflé et recouvert de peinture, fonctionne. Le transistor marche. Le ventilateur tourne. Le piano joue. Et chacun peut se faire, à son gré, une idée de l'objet dont la présence camouflée est telle qu'il s'impose en dépassant la réalité sur laquelle il s'ajuste. D'une certaine manière, lui seul existe. Il est là et n'est pas là. Il est art et non-art. Il n'a pas de raison de fonctionner et fonctionne. Il est du ressort du musée et n'a rien à voir avec le musée.

En magnétiseur des temps modernes, Lavier choisit dans une masse de signes esthétiques contemporains, qui se présentent comme tels (oeuvres d'autres artistes, chromos, dessins de Walt Disney...) ou alors, parmi les objets divers que produit notre société moderne (papiers peints, matériel ménager, pièces détachées, mobilier de bureau, objets quotidiens, produits manufacturés, toutes incarnations particulièrement signifiantes d'une sociologie contemporaine) ...et il signe. Il signe les modifications qu'il (lui ou un autre) leur fait subir et la mise en scène qui découle inévitablement de leur confrontation: «d'habitude mes expositions jouent comme un jeu de miroirs entre les pièces».

Lavier *présente*. Il dit: Je. Qu'il peigne, qu'il assemble, qu'il récupère, qu'il associe, qu'il superpose, qu'il signe, qu'il fasse signer par d'autres, qu'il invente, qu'il parodie, Lavier dit *Je* parce que c'est lui qui *pense*. Suivez son regard et méditez. Car dans un Lavier, il y a de la méthode partout et le discours relie d'un fil tenu les repères du labyrinthe, lequel revêt très vite la forme capiteuse de l'histoire de l'art. Et dans chaque exposition, le mur et l'espace sont à lire comme une phrase.

De cette démarche pétrie du désir et du plaisir des choses, s'échappe irrésistiblement une représentation mentale et abstraite de l'art, dont l'objet d'art et l'artiste sont les ferments reproducteurs: l'un comme signe évident et lisible d'un projet dont l'autre est le concepteur averti des chausse-trappes de l'histoire de l'art. Les Français seraient-ils seuls à apprécier cet art que sous-tend la pensée?

Le signe, le mot, le concept, sont autant de fragments linguistiques, devenus les outils de cette attitude qui soumet l'art à un acte d'intelligence, à une conception claire, hardie et originale de la création et de son corollaire contemporain, la destruction systématique des certitudes, sitôt acquises, issues des interrogations esthétiques sur les nécessités de la création et le rôle de l'art et de l'artiste lui-même. Ne faut-il pas, en effet, être des occidentaux comme nous-mêmes pour trouver un attrait à ces blocs d'objets superposés, étrangement compacts, qui compriment dans les tréfonds de leurs masses, des idées clairement assénées sur l'histoire de l'art, comme si en eux s'était clairement comprimé ce qu'il est raisonnable aujourd'hui de penser sur l'état dans lequel se trouve l'art?

Qu'est-ce qui peut bien nous attirer dans des oeuvres comme celles-là qui n'ont ni la séduction de la représentation ni la magie du discours abstrait, ni la couleur des modes? Comment en effet ne pas sentir à la vue de leur surface comme un crépi délayé que ces oeuvres sont spécifiquement occidentales, rationalistes et cartésiennes; comme si leur épaisseur était faite des alluvions lentement déposées du passé lointain de notre histoire de l'art, du rôle joué par l'institution muséale, de celui de l'artiste lui-même, des avatars du signe pictural... de notre civilisation en somme? Et comment ne pas reconnaître la dilection du milieu de l'art pour de pareils objets, porteurs d'interrogations.

Depuis Marcel Duchamp et ses pairs, un nombre incalculable d'adeptes inconditionnels de l'objet nous ont tenu l'oeil comme les fâcheux nous tiennent la jambe avec un goût morbide pour le concept qui finit par devenir une impardonnable facilité. Dans la foire des objets utilitaires, ils se sont refusés à choisir avec pertinence. Il les ont enchâssés sans rime ni raison dans les musées. Ils en ont fait en guise de pensée des banalités matérielles ponctuées de mots d'auteur qui en fin de parcours ne tenaient guère plus dans les expositions qu'un rôle de silhouettes décoratives. Ils ont bien failli «tailler la part belle» aux tenants de la figuration et autres formes officielles de la «bonne peinture» en noyant l'art et son public dans un bouillon indigeste de concepts mal cuisinés... Jusqu'à ce que Lavier et quelques complices réintroduisent la notion de plaisir en opposition à une avant-garde conceptuelle théorisante et fatigante, et nous fassent retrouver la saveur d'une coïncidence entre le plaisir de l'oeil et l'idée.

Tout cela rappelle involontairement que les oeuvres réussies portent non seulement la marque d'un auteur, mais aussi celle du metteur en scène qui mène avec l'artiste un dialogue inconfortable, dominé par le souci de celui auquel on s'adresse.

Les carences des artistes en la matière ont d'ailleurs donné naissance à une nouvelle race de conservateurs qui se sont en quelque sorte substitués, par nécessité, aux artistes, signant presque de leur nom une exposition. C'est pour cette raison que s'est imposé avec force le travail d'un artiste comme Daniel Buren, qui posait lui-même, à un moment crucial de l'histoire du musée, ce problème de la présentation de l'oeuvre d'art. ...Et les artistes à la suite des surréalistes et des dadaïstes se sont vus contraints de préméditer des expositions en règle.

Avec la même force, Lavier assure aujourd'hui cette mise en scène de son art, à cette différence près et fondamentale, qu'il a décidé de décliner sans vergogne, un large éventail de formes et d'outils, dont il juge l'utilisation opportune. Car il ne pose pas *une* question à l'art, mais *des* questions, sachant que seuls le temps et l'accumulation des propositions — à savoir le déploiement d'un vocabulaire sur toute une vie d'artiste — imposent avec évidence une pensée.

Lavier a le temps. Les choses prennent, il le sait bien, leur complète signification en connivence les unes par rapport aux autres et par rapport au lieu où elles se trouvent... et ce, dans un dialogue, au détachement irrespectueux et irrévérencieux, avec l'histoire de l'art.



Westinghouse, 1981

> D'habitude, mes expos jouent comme un jeu de miroir entre les pièces. Il y a un marketing de l'image de marque, auquel il faut échapper. L'aventure de la continuité me semble bouchée, je ne supporterais pas de faire la même chose pendant dix ans. Toroni, arc-bouté sur son pinceau n°50, et On Karawa, se sont dévoués.

Ainsi, lorsqu'il s'approprie un tableau ancien, ce tableau peut aussi bien être une référence esthétique, signée d'un artiste illustre, ou l'oeuvre d'un pompier, connu ou anonyme: «Une démarche à laquelle je pense avoir habitué le public; on peut voir une de mes oeuvres, sans que je sois obligé de *faire* matériellement.» Mais Bertrand Lavier *signe*, c'est dire qu'il s'approprie et transforme des objets dûment désignés par une marque (Strafor, Ripolin, Brandt, Cadillac, Nobilis, Fichet Bauche, etc.) et des oeuvres ou autres faits esthétiques répertoriés comme tels (Morellet, Juan Gris, André Lhote, un anonyme du dix-huitième, des chromos, Varèse, Calder, Walt Disney...)

Qu'est-ce alors qu'une oeuvre d'art? En effet, en guise de réponse, Lavier se joue de l'art comme d'une proposition tautologique absurde: Ceci est-il vraiment une oeuvre? Une peinture? Une sculpture? Un objet? Ceci est un Lavier. Lavier est un artiste. C'est donc une oeuvre. Mais, c'est aussi une peinture de Monsieur X (par exemple, Monsieur GrandJeamp ou Monsieur Celetine), à qui, dans *Landscape Painting and Beyond*, Lavier demande de recouvrir son oeuvre et de la prolonger sur le mur. ...Stratégie des apparences, du vrai et du faux: c'est signé: c'est un Lavier!

Mais ne nous y trompons pas, c'est de la représentation, ce n'est donc pas un original... c'est donc... etc., etc., et c'est aussi là que commence la confusion du spectateur Lambda, car seule la logique cartésienne, et son application au langage, permet de tenir le fil de l'art selon Lavier, et de rester lucide dans ce voyage initiatique mené à rebours de l'histoire. Réponse/non-réponse. Au jeu des poupées russes, questions et réponses s'emboîtent les unes dans les autres, reformulant à l'infini et au rythme de l'histoire, la fonction perturbatrice fondamentale de la pratique artistique telle qu'elle est entrée avec le symbolisme et Dada dans la spirale de l'absurde. Les propositions sont simples, apparemment sans appel. En réalité, elles sont totalement perturbatrices et font se télescoper les unes après les autres toutes les vérités établies en art, au vingtième siècle, de la même façon qu'au quattrocento étaient redistribuées les cartes et autres métaphores conventionnelles de la re-présentation de la perspective et d'un espace sensible susceptible de définir l'idéal plastique et humaniste propre à la Renaissance.



Canon, 1980

C'est cette vigueur et sa vigilance qui font la force de Lavier. On l'attend là. Il est ailleurs. Même stratégie dans le refus des catégories: ceci est-il de la peinture? de la sculpture? Si l'on prend la pièce *Histoire de la sculpture*, le mot «sculpture» est peint. C'est l'idée de peinture qui domine sur cet objet qui n'en est pas moins une sculpture, puisque l'ensemble est un objet et posé sur un socle «...et tout ça bien sûr, c'est de la littérature, car pour couronner le tout, il faut nommer la pièce et donc en faire un objet sémantique, et l'on rentre alors dans le domaine du signe et du signifiant, l'objet lui-même s'étant envolé en tant qu'objet» ...la métamorphose de l'objet au profit de l'idée, le rêve étant d'enlever le spectateur et l'artiste lui-même dans une véritable *dérive de réflexion*, tapis volant des ambiguïtés et des paradoxes... mais toujours dans le *plaisir*: celui de l'oeil.

Ici, un meuble à persiennes est posé sur un congélateur blanc, ça donne une grande stèle blanche. Là, un autre frigidaire sur un coffre-fort... Ailleurs, un grand cibachrome rouge, de 2,50m sur 1,5m, est la photo d'une peinture de même taille. Stratège des illusions et des apparences, prestidigitateur du vrai et du faux, Lavier reprend au pinceau le cibachrome, avec la même couleur: «comme si je marchais dans mes pas.»

Plus récemment, *Tennis/volley ball* joue le jeu des «va-et-vient» et des références dans l'histoire de l'art, et critique avec évidence et simplicité un

certain art des années soixante-dix... effets optiques de l'op art ou cordes, cordages, plis et pliage de Support-surface.

> C'est très lié à la bêtise. C'est tout bête. C'est le pouvoir des artistes : si tu mets un filet de volley-ball et un filet de tennis, tu penses : Support-surface (Viallat, Dezeuze). Avec ces deux filets tu arrives à des résultats plastiques égaux, et tu poses d'autres questions. Ryman aurait dit qu'une certaine sculpture minimale était liée à un frigidaire.

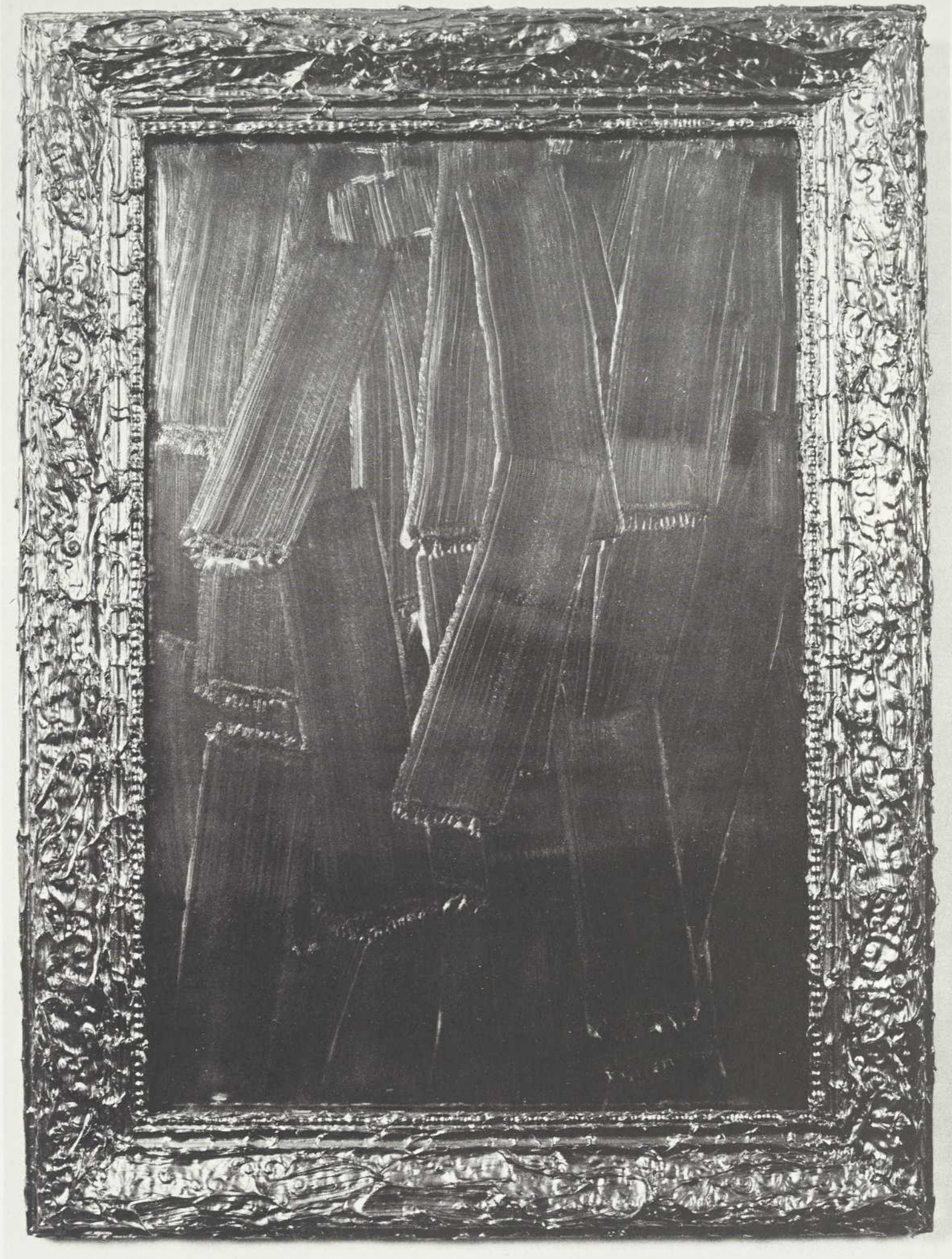
...De la citation, ou d'une certaine manière de le dire... C'est alors que Lavier raconte :

> On voit des caisses à savon et on dit : «on dirait un Donald Judd.» Mais le jeu va et vient de lui-même car ça se compliquerait si Judd avait vraiment fait des boîtes à savon... C'est le jeu de «on dirait...» Ainsi on voit un bloc de peinture rouge, une sorte de vocabulaire minimal, on dit : «oh c'est beau !» En réalité ça n'a aucun intérêt. Simplement «monochrome» renvoit en principe à la peinture, «polychrome» à la sculpture, si tu dis que la sculpture est monochrome ça change tout. On peut s'exclamer : «tiens, on dirait un masque africain !» On ne peut pas dire : «tiens on dirait un radiateur et un coffre-fort...» En réalité on accepte moins facilement que tu sois dans la lignée de Marcel Duchamp. La démarcation du readymade est simple : le porte-bouteilles de Duchamp est fragile, si dans le musée d'art moderne tu mets une bouteille dessus, il devient un porte-bouteilles avec une bouteille dessus: IL NE MARCHE QUE DANS LE MILIEU DE L'ART. Si tu prends le coffre-fort, le fait de l'utiliser ne lui fait pas perdre de sa valeur plastique. Le piano peint fonctionne, tu peux en jouer. L'environnement le plus défavorable de Brandt sur Fichet-Bauche, c'est Darty : on s'aperçoit que, dans un environnement logique, l'objet continue à garder son autonomie sculpture.

> Mon premier objet peint était un poste de radio...il marchait. Tu ne pouvais pas ne pas penser que sous la peinture, il y avait un poste de radio. J'avais fait ça à dessein. On comprenait que l'original était sous la copie. Par rapport aux objets peints, on peut m'opposer Jaspers Johns ou Oldenburg, mais en fait la différence est entre la représentation illusionniste et l'objet réel. La monochromie offre le même genre de surprise «monochrome» : tout le monde croit que l'on verra des tableaux monochromes. Ce seront tous des vrais et des faux monochromes. Dans le vocabulaire plastique toutes les formes appartiennent à tout le monde. «Courbe, carré, rond», ne peuvent obtenir une dérive, une lecture, que par des attitudes. Un frigidaire est une forme qui appartient à tout le monde. Cette forme, par une attitude, devient de l'art.

Vrai/Faux ? Illusion/Réalité ? Même problématique; mêmes paradoxes, lorsque Lavier projette en boucle le film d'une oeuvre d'art sur cette même oeuvre, ou bien diffuse dans une rangée de postes de télévision aux formats différents des oeuvres d'artistes, plus ou moins célèbres, sans distinction de genre ni de qualité, et dont les proportions s'adaptent à celles de l'écran avec une rare précision qui met au coeur même de l'illusion une note de justesse inattendue dans ce contexte... fiction de l'art ou art de la fiction ?

...La dérive de pensée et de langage a ceci de magnifique qu'elle crée une perturbation lorsqu'elle est interprétée par des pièces provocantes, modèles inédits de l'art. Et c'est de cette seule perturbation que peuvent surgir les bonnes questions qui mettent au défi l'histoire de l'art et ses certitudes difficilement acquises et immédiatement périmées aussitôt qu'admises en tant que vérités artistiques.



Peinture, 1983, technique mixte, 76,5 x 103 cm.;
photo: Adam Rzepka, collection Liliane et Michel Durrand-Dessert.

C'est ce flottement de l'art, et des attitudes qu'il provoque, qui est en fait l'objet même des formidables ironies-sur-socle que sont les pièces de Lavier. Parce que l'humour... «ça a à voir avec l'acuité, l'émotion, le style : une chose à la fois dense, contenue et explosive... C'est plus un résultat qu'un procédé... et ça provoque le sourire, même si je ne le fais pas pour ça. Il est certain que c'est de l'ordre du plaisir.» Et le plaisir, c'est aussi être ponctuel au rendez-vous de la forme et faire en sorte que la forme, fût-elle celle d'un objet manufacturé, produit en série, soit en adéquation parfaite avec l'idée et une harmonie qui lui serait propre, de forme, de couleur et de cohérence spatiale. Plaisir de faire. Plaisir de voir. Plaisir de comprendre... dont toute révolution artistique ne se départit jamais même basée sur la déconstruction du sens.

En effet, depuis les Impressionnistes, les artistes ont, formellement et conceptuellement, disloqué, démonté, désarticulé l'art et ses fondements tels

qu'ils étaient basés sur le Beau, la Re-présentation et l'illusion de la vérité… Lavier pousse cette opération de démystification et de déconstruction des idées reçues jusque dans ses retranchements les plus secrets et les plus pervers. Il ne fait pas de propositions, il fait la révolution et mène tambour battant, avec clairvoyance et ironie, une opération de déconstruction radicale et définitive: *positivement négative*, si l'on admet que les étapes de la reconstruction ne peuvent se faire que sur des ruines impeccablement déblayées.

Je dirais que chez Lavier la superposition et la rencontre des objets, qu'ils soient repeints ou non, qu'ils soient liés par le hasard ou intentionnellement assemblés, ont pour fin essentielle la destruction de l'art, dans la mesure où contrairement aux artistes qui s'inscrivent dans la tradition et la maintiennent, Lavier se place après d'autres qui ont déjà jeté des bouteilles à la mer, comme Duchamp, Picabia, Broodthaers, Jorn, et qui ont opéré des ruptures «parce qu'ils avaient un système conceptuel plus étendu et plus radical.»

En effet, force est de constater que là où se forme une proposition visuelle plastique dont le contenu en est un d'art conceptuel, se constitue une machine de guerre, ou pour mieux dire, une possibilité de désastre qui porte en elle la menace de l'annihilation universelle. C'est à ce niveau qu'il faut considérer le scénario qui s'est imposé à Lavier et qui nécessairement l'implique lui-même du moment qu'il en assure le déroulement tout au long de sa vie d'artiste. Lavier l'a bien compris, lui qui *présente, réalise, met en scène, pense*, suivant donc, en cela, l'exemple de ceux qui s'approprient l'espace du musée pour poser la question de l'accrochage. Mais lui, il s'est tout approprié en même temps: l'objet, le lieu, l'accrochage, le plaisir… pour poser la question de l'art et des questions à l'art, refusant de se définir par un unique outil, une action ou un geste emblématiques… au profit de la réalisation d'un certain nombre de pièces qui «jouent les unes par rapport aux autres comme un jeu de miroirs» au sein même d'une exposition et aussi d'une exposition à l'autre car il affirme ainsi la primauté de l'art sur les formes et de l'artiste sur l'artisan: «L'artiste a en fait plusieurs rôles: c'est quelqu'un qui te permet de voir des choses que l'on ne connaît pas bien ou que l'on avait jamais vues avant. Après, ça te force à regarder le réel ou ton imaginaire.»

Lorsque Lavier décide de «faire de l'art», il a vingt, vingt-deux ans. Alerté par un malaise latent dans le domaine de l'art contemporain, attentif à ce qui est mis en jeu, il s'aperçoit que les artistes tournent autour des problèmes de vocables, sans prendre vraiment conscience qu'il est plus intéressant de s'interroger sur l'art que sur les formes… Soucieux du plaisir de voir et de poser les bonnes questions, il tente alors de faire des propositions visuelles plastiques dont le contenu devient par

Slide-Painting, 1976

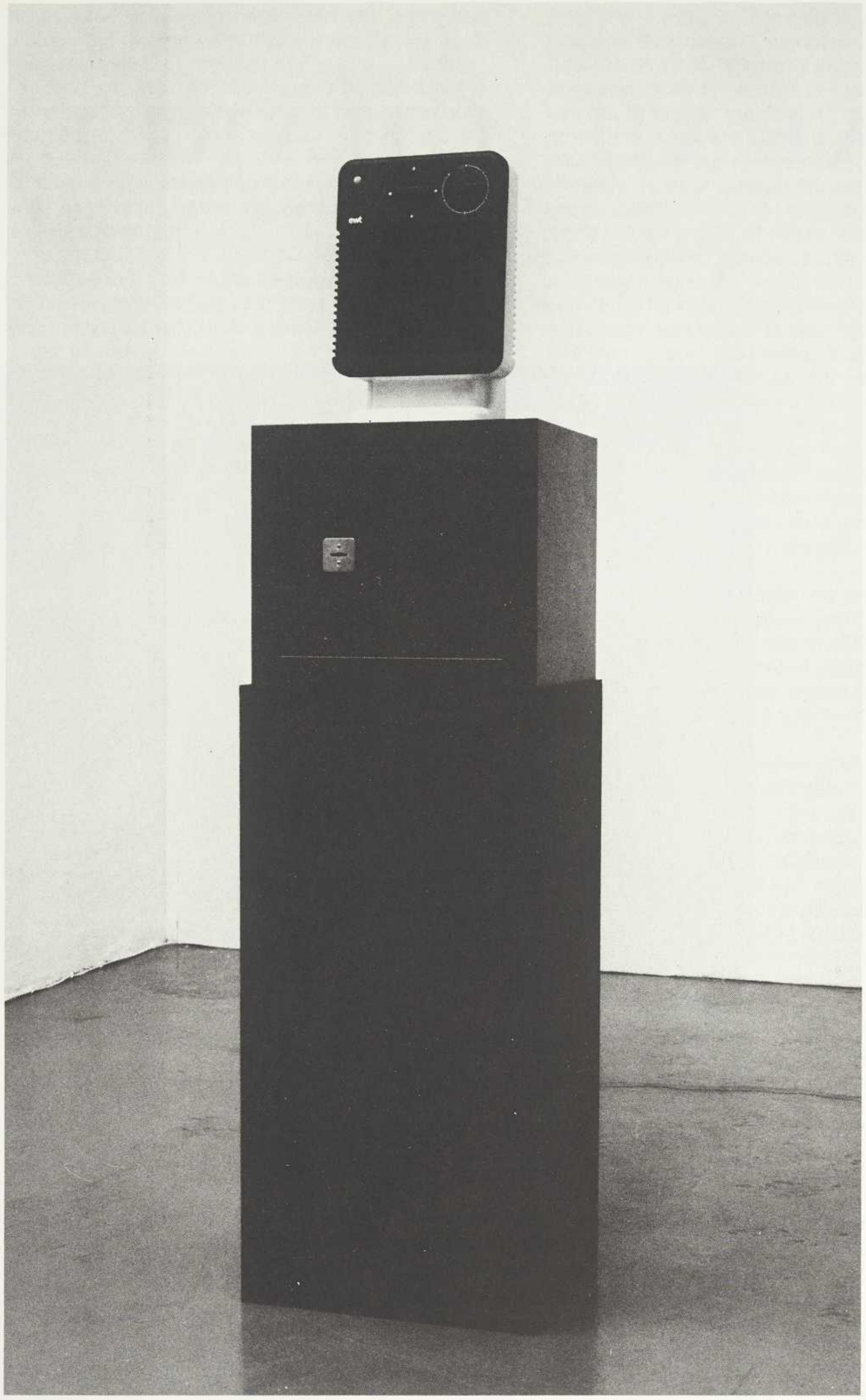


force un contenu d'art conceptuel tributaire des pièces choisies pour la force de leur économie stylistique – *Rouge géranium par Duco et Ripolin* en reste le meilleur exemple. Il se lance ainsi dans l'entreprise de toute une vie d'artiste, débusquant un à un tous les clichés qui sont la rouille de l'art et de la création. Ce qui implique une démarche somme toute esthétiquement violente car l'artiste est amené à montrer des choses très différentes les unes des autres, sans style, tout du moins en apparence, et qui ne permettent pas aux gens de se fabriquer des repères. Et pourtant: «c'est très difficile de changer de veste tout le temps. Au début on ne te comprend pas, on ne comprend pas ce que tu fais, surtout lorsque les gens ont décidé que ce que tu faisais était emblématique. Ce fut le cas pour moi il y a cinq ans avec les objets peints.» L'expo de l'ARC était volontairement classique, dont cela donnait aux gens un point de repère. Lavier était devenu «celui qui repeint les objets.»» Mais il ne recouvre pas seulement des objets… «disons que c'est surtout une peinture qui recouvre ce dont elle parle»… (*Sicli NC2*, 1980; *Gabriel Gaveau*, 1981; *Ronéo II*, 1982) mais il recouvre aussi un artiste par un autre (*Lavier, Morellet,* 1985), un sculpteur par un musicien, un original par sa représentation: «Finalement, quand je refais peindre des paysages par des peintres, je remets à jour la vocation d'ouvrier du peintre. Je suis plutôt un artiste qui va mettre en scène un certain nombre d'idées qui aboutiront à une oeuvre d'art»… bref, une idée par une autre.

De fait, les *contes et légendes* de Lavier commencent toujours ainsi par «il était une fois, tel type d'objet dont il fit tel usage…» et chacune des histoires s'emboîte dans la précédente dont le vocabulaire serait les oeuvres, dont il garantit l'autonomie plastique, non pas comme cette pléthore de mots soulignés au hasard dans les correspondances désuètes, mais comme un long discours qui se développe dans le temps, mot après mot, pour former une logique, construire une pensée.

Nadine Descendre est journaliste, critique d'art et réalisatrice, et vit à Paris.

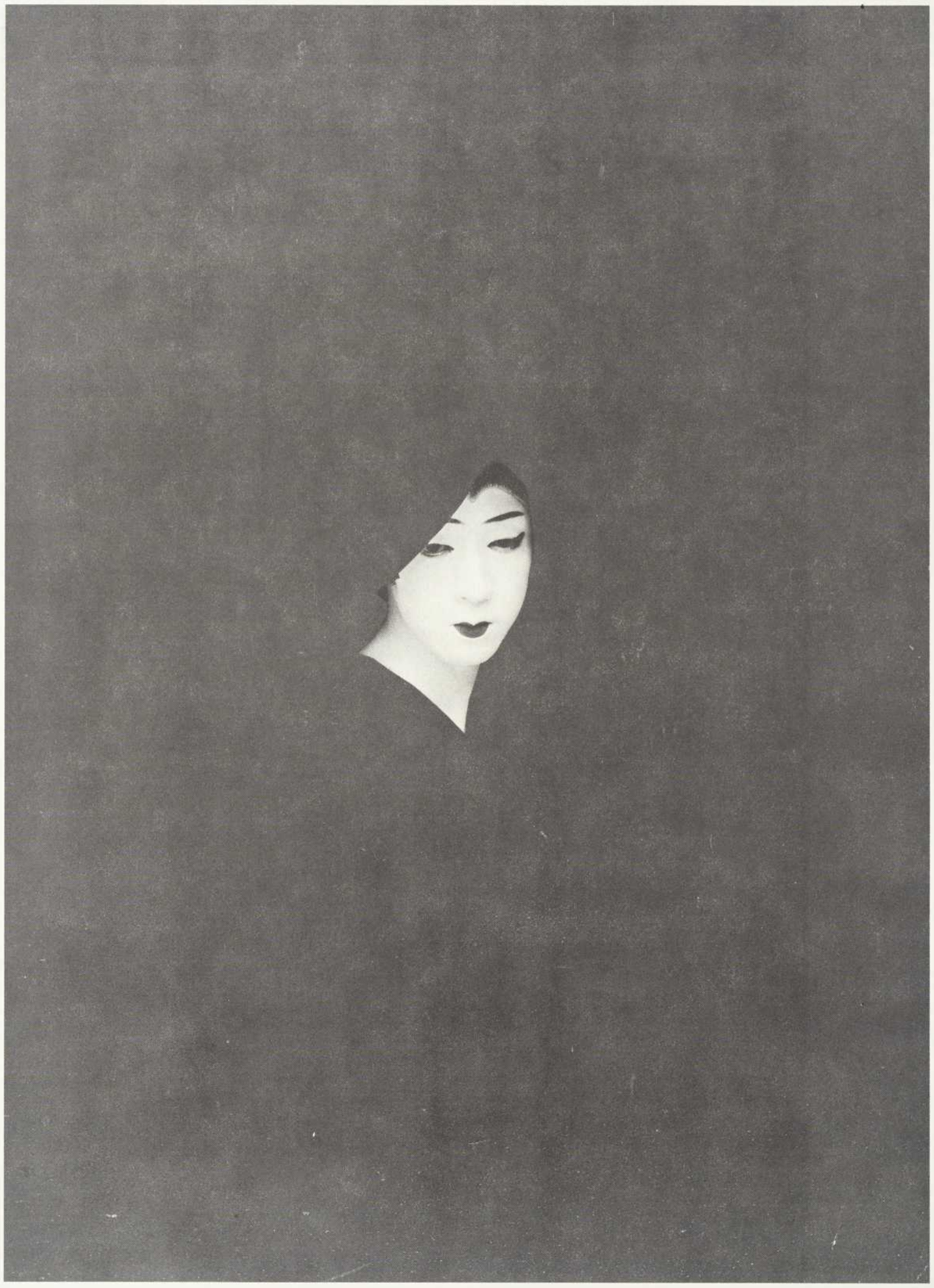
English translation on p. 56



EWT/Juwel, (masque africain), 1986,
technique mixte, 157x42x37 cm.;
photo: Adam Rzepka, gracieuseté de la Galerie Durand-Dessert, Paris.

SARAH CHARLESWORTH:

AN INTERVIEW



Red Mask, 1983,
cibachrome, 30"x40".

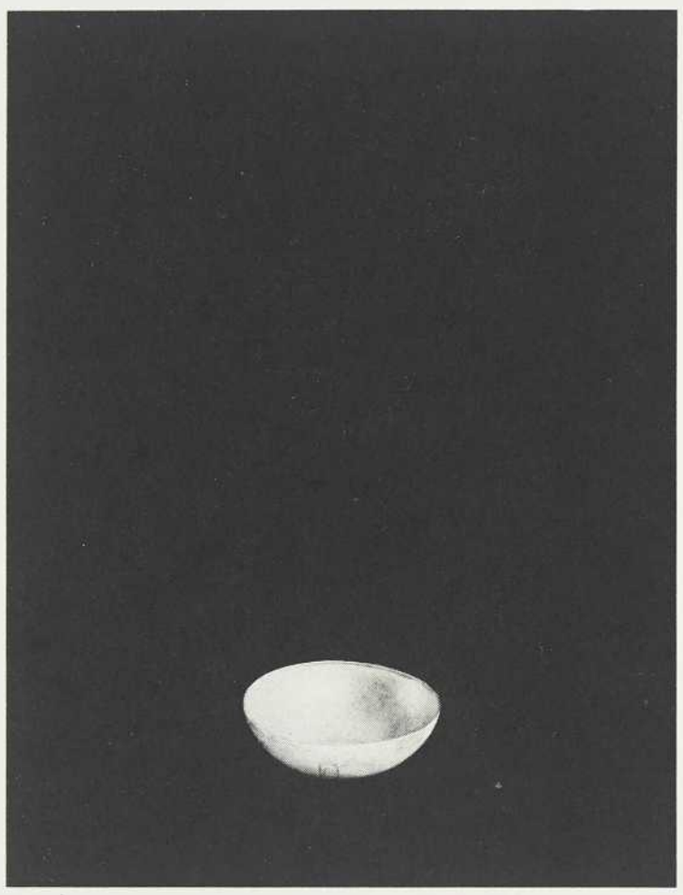
BY

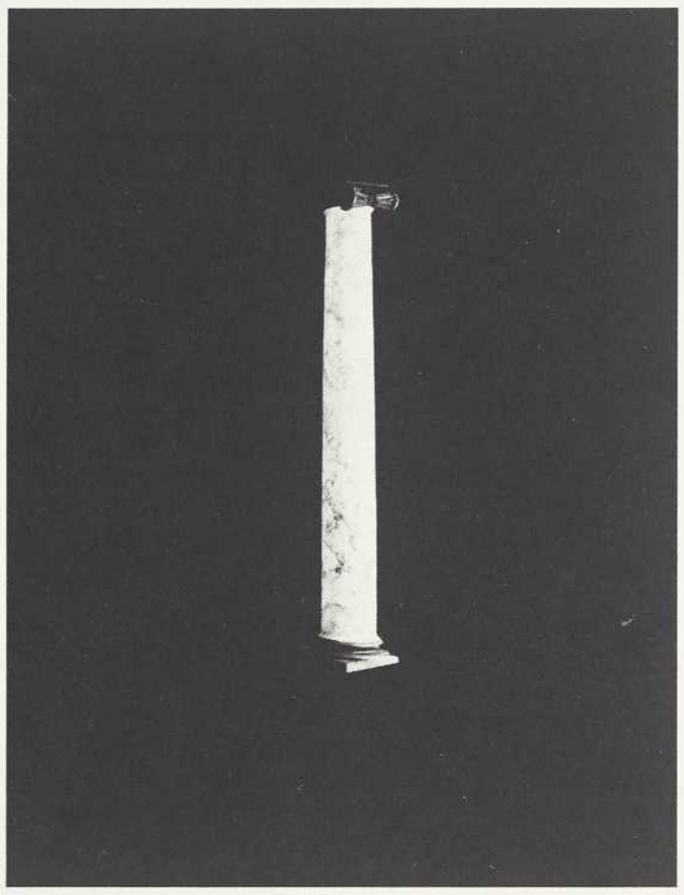
DAVID CLARKSON

In a sense, ideas can be created with a physical object, but the nature of the physicality has to do with the nature of the idea that you're generating. In my work, the seductive quality of the object is very much related to the concept behind the work itself.

It seems also related to the world of advertising, or at least to the mechanism of the mass media advertisement.

I think so too. One of the strategies of my work is to borrow techniques or modes of presentation from advertisements or commercial art. This is done to reveal the way in which the seduction process of images functions. In the earliest pieces (on my on-going series called *Objects of Desire*), the idea of "desire" referred to the desire that was conjured, or appealed to, in the viewer. The "object" was the vehicle... the art object, the advertisement, the clothing, the device through which desire was articulated, stimulated. I would use clothes and make-up, the outer trappings of the human subject, and by removing the human being from them, show the way in which the social code (the clothes, the pose) precedes the individual who occupies it. Thus, in a sense, mass culture establishes roles that we come to identify with.





Bowl, 1986, duo with *Column*, cibachrome print with lacquer frame 30"x40"; photo courtesy: International With Monument Gallery, N.Y.

Column, 1986, duo with *Bowl*, cibachrome print with lacquer frame, 30"x40"; photo courtesy: International With Monument Gallery, N.Y.

Your work is often critically associated with "neo-conceptualism," how does this criticality differ from conceptual art of the past?

"Neo-conceptualism" is a kind of grab-bag word that people have been using to apply to all sorts of work that has some kind of rational theoretical structure behind it. It's applied to almost all work that isn't directly expressionistic. When conceptual art first emerged, the *idea* of the work, the idea of Art as Idea, was what was proferred and important, and the physical manifestation was only a vehicle to indicate that idea. "Documentation" was the word used in conjuction with conceptualism. Artists would use a map, a photograph, a diagram or a list to indicate some ideal structure. This document was not supposed to function as an artwork itself, but to indicate an "idea" that was "invisible." I think that that was naive, in a way. In our historical perspective, we've come to realize that if there's a physical object present, then that's what we're engaged with: idea — generative or not.

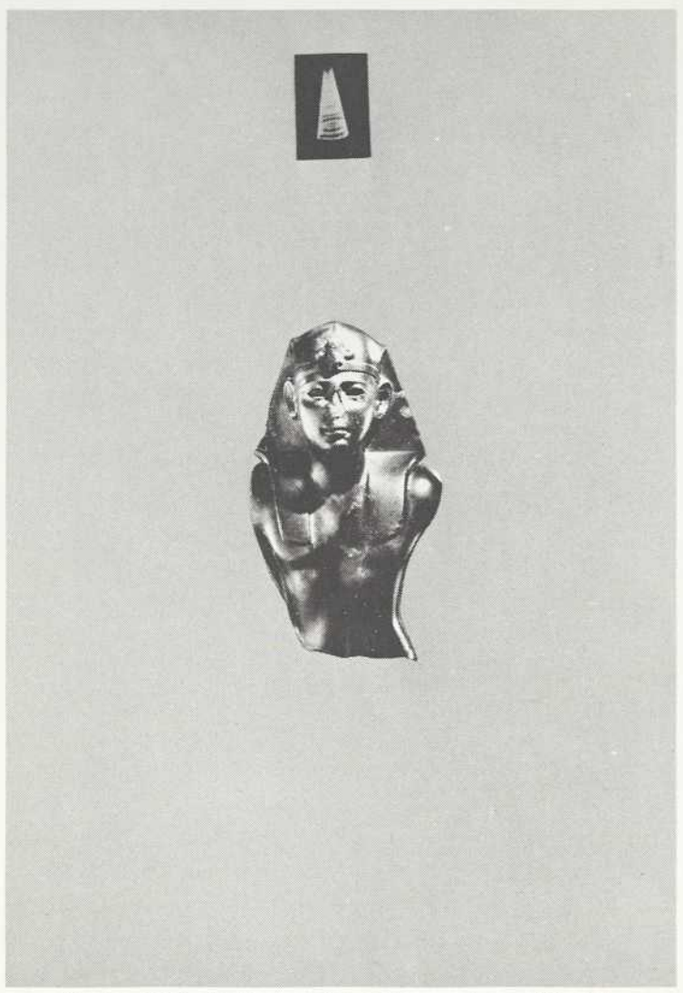
Would it be fair to say that those pictures are representations *of* identities? Or is their representation more complex?

They are not representations of specific identities, but rather, of codes or models through which individuals negotiate their particular styles or attitudes. But the meaning of desire, the kind of desire that I'm addressing, has shifted from series to series. The first series, about alienation and seduction, was red and black. It dealt specifically with sexual desire and was gender related. There were many male and female figures about which one was supposed to say either: "Gee, I'd like to look like that!" or "That guy is really a creep." You were constantly turning-on and turning-off to these various forms. In the second series, which was green and black, the theme was about a desire for natural origins, our culture's myth of Nature. I used idealized Natural Geographic-type figures. These works didn't have to do with actual origins, just with our own image of where we come from, or a desire to connect ourselves with some concept of on-going nature. We live in an image-world that's populated by native girls with flowered necklaces and shells and beads in their hair, and with lions and tigers, and masculine black guys beating drums. In the third series, the concern is with an almost ontological desire for meaning. So, the objects are no longer clothing or native dancers, but rather, Godheads or classical icons, mandalas or alterpieces, some "real" and some "made up" by me. I used objects which came from art history or archeology. The desire in this case is the desire for a god, the desire for an icon.

You've used dichotomies as principle organizing structures in much of your work: fragmentation/wholeness, masculinity/femininity, nature/culture, presence/absence... yet there seems to be no simple oppositional set at the core of these pictures you've just mentioned.

In the first series, I was specifically concerned with gender, with sexuality. A male/female opposition was a given factor. So, I did use turn-on/turn-off, seduction/alienation type images. The "theme" structured the oppositional quality. The work in the second series, concerned with the romance of nature, didn't work in oppositional sets so clearly. In fact, the major piece in that series was a triptych. I found it interesting that the difference in theme established a difference in form. I think that these newer pieces, more concerned with an ontology, a search for God or an ultimate icon, function more individually. It's been a sort of goal for me to get to a point where one piece is one piece and doesn't need another piece to contextualize it. Though, there is one piece in the *Objects of Desire* series at S.L. Simpson gallery which could be considered an opposition, but not a direct one. It's the piece with two panels; on one is a bowl, and on the other is a column. In a way, it goes back to gender opposition, but metaphorically, not explicitly. Isolated from any other visual social context, that reading is automatic. It is given, and implicit, in the culture itself. The piece is not in opposition in the sense that, say, the red mask and the black mask were... the mask of seduction and the mask of alienation. This is not deliberately an opposition, merely a difference. Both panels have a blue ground and the function of the piece is more abstract than in the earlier red and black pieces.

I am more interested by the kind of relationships which occur within these newer pieces simply because, for me anyway, the very idea of such specific terms of absolute difference doesn't seem to make much sense anymore. They seem to crumble away in the face of simulation. When working with a re-presentation of referents, where they are literally cut away from any original context, their reference is seen to be far more complex than the simple stability that a dichotomy implies. It's more a process of adaptation and generation.



Sphinx, 1986, cibachrome print with lacquer frame, 30"x40"; photo courtesy: International With Monument Gallery, N.Y.



Gold, 1986, laminated cibachrome print with lacquer frame 30"x40"; photo courtesy: International With Monument Gallery, N.Y.

That is part of the point. The pieces are deliberately extracted, contextual-less. I think that this is exaggerated by the fact that I often don't remember what culture some object that I've used comes from. This is very much a Postmodern amnesia. There's a deliberate kind of — I don't know that you could call it — "denial" but certainly, an ignoring of what the initial context is and a re-contextualizing. That's the way that images function in mass culture, and I'm trying to exaggerate that. They stand for things and we don't need to know exactly where they came from. *We use them for what we want them to mean.*

I agree that that's how we generally approach images, especially from the mass media, but isn't this a sort of imperialism, when we're not concerned about their authenticity or, simply said, about the "real" history which generated initial meaning for these images?

Well, I think that "real history" is a fiction anyway, so I'm exaggerating that fiction. Certainly, an Egyptian statue in an Egyptian museum, studied by an Egyptologist, has a different significance that the "Egyptian" figure that I've used in one of my pieces. I don't know of whom the statue is, Amenhotep IV or something like that, or from what dynasty it comes. I just call it "The Sphinx" because that's how it's going to function in my vocabulary. It admits a question but not a clear answer. I think of myself as a robber or something. I plunder and pillage on paper. I like the fact that I can have anything I want out of all time and place (that I can get via image form) as mine. I possess these things and give them my own meaning. This is very different from what an art historian does, which is to try to approach some description of what the original meaning was. I'm using images which are available in my culture and I'm using them for my own purposes, in order to describe a state, a cultural state, a state of mind, that is meaningful to me.

Do you really think of it so expressively? You seemed to indicate that you were expressing a particular, personal message *through* an image, to an audience.

I see myself as being perfectly balanced between being a recipient of these images, and being a maker of them, being passive and active in relation to the work. I don't set out to express an emotion and then go looking for images to express it. Nor do I simply take an image and do a reading of it. I'm trying to let the image reveal its own nature; in the process, it reveals mine.

So you don't "express yourself," in the conventional sense.

There's always an emotional drive behind any kind of work, no matter how apparently neutral or analytic, critical or polemic. In the earliest *Objects of Desire*, I was definitely angry about sexual role stereotyping via the mass media. But while there is always a drive to begin with, I think that the final product is often more ambiguous. The objects that I create don't argue an argument but, rather, set up a question, set up a sort of ambiguous relation with an image which is at once both desire and alienation. It's meant to heighten the question, not deliver an answer. It proposes a continual process of self-examination and doesn't clearly deliver a position that's free from compromise. I'm aware of my own entrenchment within a whole system of values that I'm trying to criticize.

Images always seem to implicate us. You can't extricate yourself from their reference.

In one sense, we live in a regular three dimensional physical world, and in another sense, we inhabit an entirely different image world. I think that all my work situates itself within a landscape of images. I see photography as a dominant language of contemporary culture. It's at least equal to the impact of written or spoken language. This is a situation without historical precedent, and that's the reason why, as a contemporary artist, I feel it's a primary issue. The reason why I use what are commonly called "appropriated images," images drawn from popular culture, is because I wish to describe and address a state of mind that is a direct product of living in a common world. While the three dimensional world and the image world are physically distinct, there is a kind of conceptual osmosis, a reciprocity of meaning between the two. The image repertoire that is yours and mine via popular culture is something we share; *a common vocabulary*. Therefore, when I use these images, I'm not expressing myself, my private inner feelings, but rather I'm drawing from something that is common and shared. I think that this provides a link with the viewer of the work and myself, in the sense that we're both subject to the kinds of images that I use as an artist. It's the commonality of the landscape which I'm describing, not a private mindscape.

Images of the first man on the moon, or images of President Kennedy being shot, or fashion photos... Calvin Klein ads, these are certain images that are part of our "real" environment. I think that what we're so awkwardly approaching is a totally different state of culture than that which we've previously known. It's a metaphysical problem. I wonder about the true metaphysical state of living with images that are shared, and propagated by the hundreds of thousands. Part of the feeling we have, you and I, of being inarticulate in approaching these issues is that we, in fact, lack the vocabulary. We lack the conceptual structure. That's exactly what I'm trying to uncover and broach in my work. Over and over again, I'm talking about problems of representation, and I can barely get the elements to stand still long enough to talk about them. I think that it's really because it's a new being-in-the-world. It *is* a new phenomenon.

The great problem is that we seem forced to understand this collapse of transmission and reception through a vestigial vocabulary, based on notions of "originality," "authenticity," "subjectivity," and so on. We have to push these remnants to the point of mutation.

Even when Walter Benjamin talked about "Art in the Age of Mechanical Reproduction," he was talking about multiple copies versus unique objects. We are not even talking about multiple copies. We are talking about Global Electronic Computerized Satellite-dished Transmission of images, reaching millions of people! Images themselves travelling at the speed of light... well, at least sound. This is an entirely new, not only metaphysical frontier, but a political and social frontier as well. I think that we're pioneers in terms of trying to approach a conceptual grasp of what this means. Some of these new words that have come up... it's almost as if culture itself has become abstracted to the point where it's extremely difficult for a person to even conceive of the way in which they exist in it. We live in a transcultural state where culture itself has become self-conscious of itself as culture. It's an abstraction already. Compare this with a more localized culture in which you have your set of traditions and costumes and food. We choose between Chinese or Italian for dinner, or whether to wear our Japanese designer clothes or read our French philosophy. We live in a "hyper," or "meta," culture

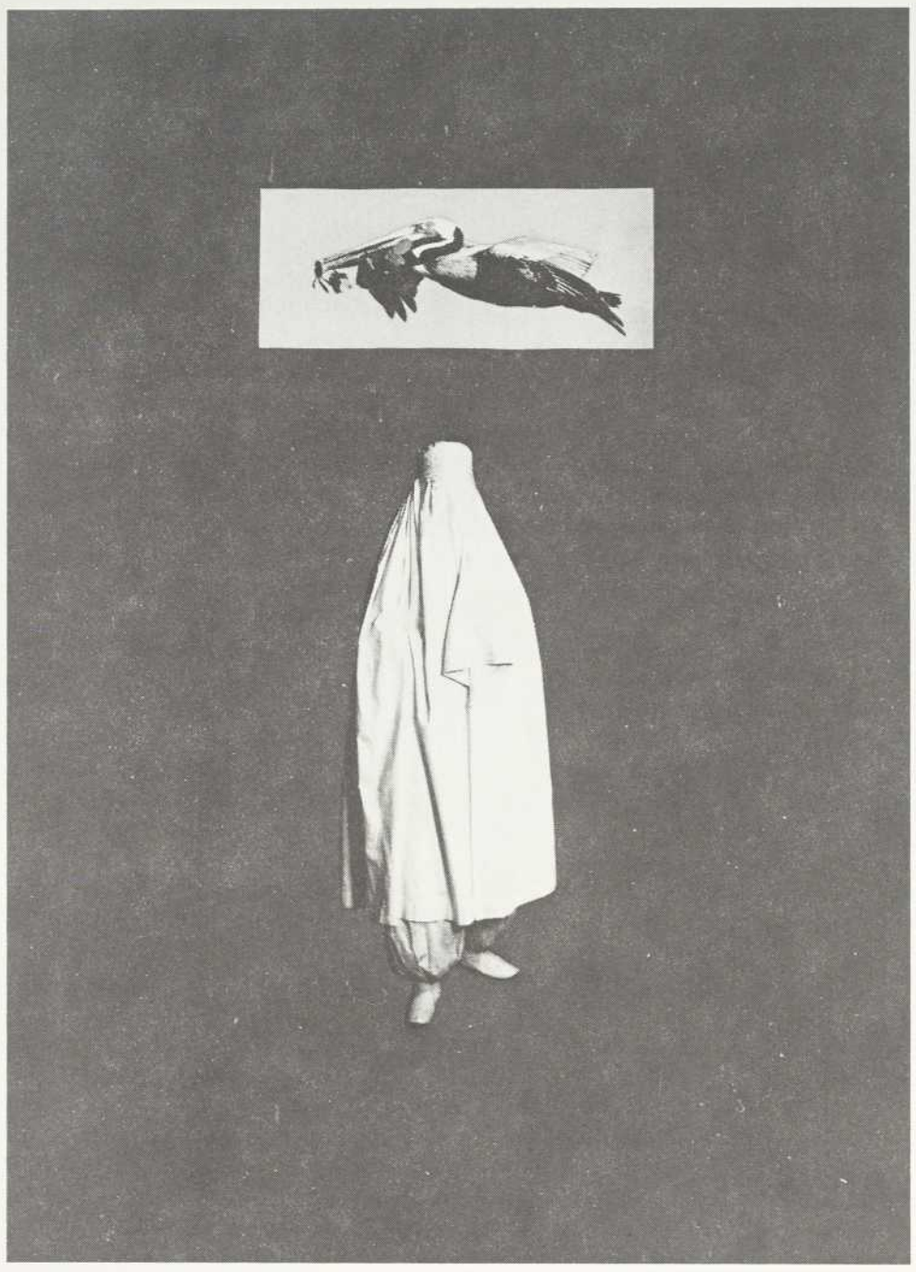
which borrows geographically and socially from a number of different (originally local) cultures that have become almost *free-floating* in a media culture. I don't belong anymore to an authentic, original culture. If there's any way to describe my culture, it's as a pop culture, which is a metaculture.

We have our customs and costumes nonetheless.

Yeah, like Benetton sweater franchises all over the world where you choose from an international vocabulary. The Japanese buy jeans, and we buy kimonos. I think that there's a kind of carnival-of-history atmosphere about these last works. One of the things that interests me is the *variety* of historical and political phenomena that we, and our culture, are subject to via photography. But images are real, not just «stand-ins" for objects. Before, when I said that I think of myself as a robber, I wasn't talking about "copyright." It's not the political act of appropriation that interests me, but rather, the fact that I can take what I wish from culture towards my own ends. It sounds imperialistic, but all I'm taking are pieces of paper which are already mine by virtue of the fact that they are on my floor or worktable. I bought the magazines. Once they are transmitted into my environment, I allow myself the freedom to react to them, to respond to them, to alter them, in keeping with my own desires, directed toward the human goals... the values I support.

David Clarkson s'entretient avec Sarah Charlesworth à propos de son travail associé, à tort ou à raison, au courant néoconceptualiste. Charlesworth décrit les préoccupations de cette seconde génération d'art conceptuel qu'elle met en relation avec les stratégies qu'elle élabore dans son travail.

David Clarkson is an artist and writer living in Toronto.



Birdwoman, 1986,
from *Objects of Desire III*,
cibachrome print laminated
with lacquer frame, 30"x40";
photo courtesy: International
With Monument Gallery, N.Y.



Whit T Shirt, 1983,
cibachrome print laminated
with lacquer frame, 30"x40".

IMPRESSIONS D'AFRIQUE

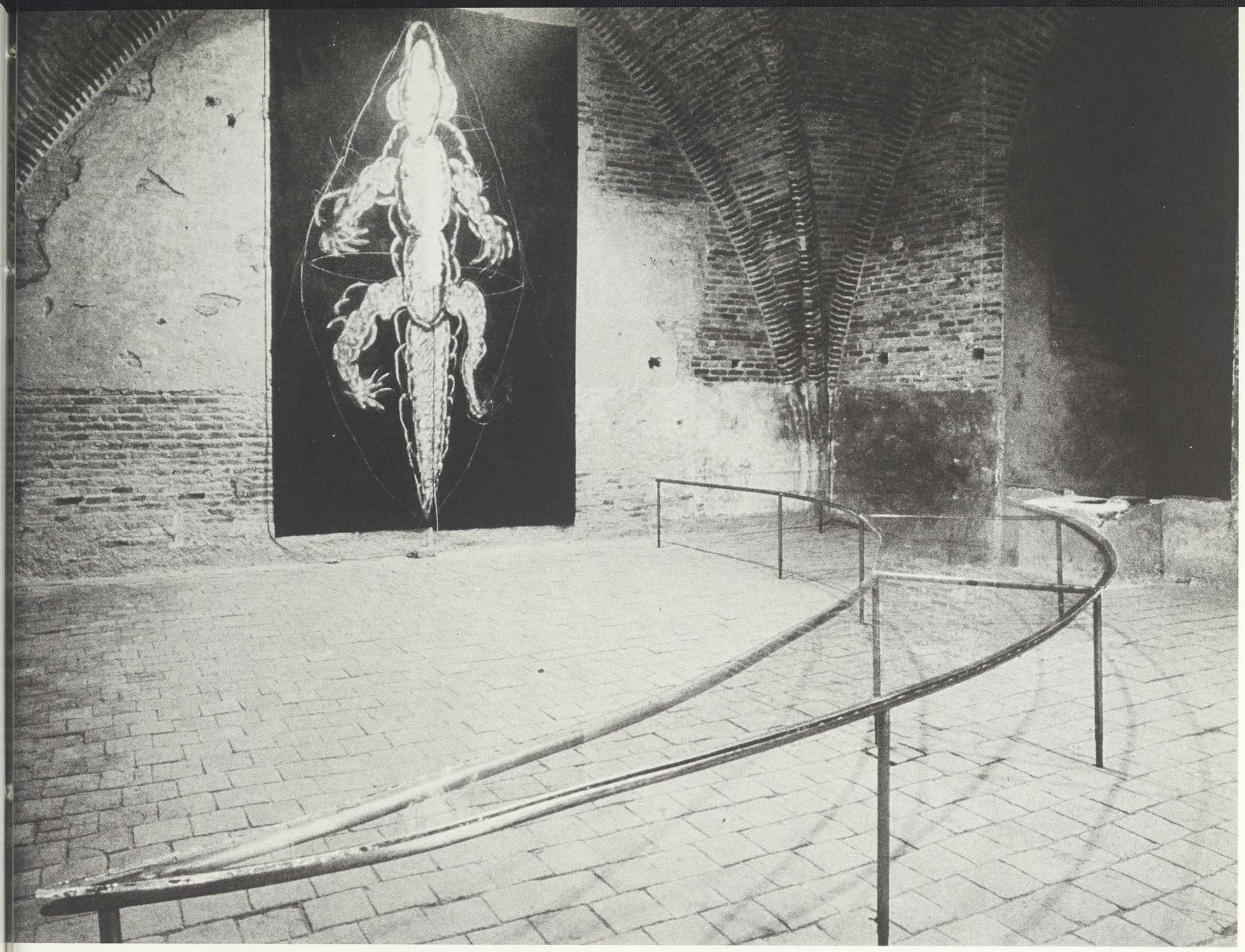
RENÉ VIAU

Jean-Michel Alberola, *Avigado I (Cara a Cara)*, 1984, pastel sur papier, diptyque: 150x260 cm.; photo: Georges Poncet, gracieuseté de la Galerie Daniel Templon.

LA JUNGLE DES CLICHÉS

Joseph Conrad n'est jamais très loin. Quand vacille l'environnement familier pointe la sourde démence du héros du *Coeur des Ténèbres* ou la cargaison empoisonnée de *Jeunesse*. La remontée vers l'origine est un parcours du combattant auquel nous préférons une traversée souriante des stéréotypes. Une odeur de savanes, le phantasme des aventures coloniales, les images d'Épinal de *Tintin au Congo*. L'aventurier, car il faut l'appeler par son nom, évolue dans le cadre tropical de ces bouffées de chaleur péniblement remuées sous le ventilateur. Ce déplacement d'air, en général, n'arrive pourtant pas à dissiper ce passé omniprésent qui ne manque pas de résurgir à la face du héros à chaque détour du scénario hollywoodien. La faute originale sera lavée par un romantisme de l'exploit parfaitement inutile.

Les archétypes sont campés. Il faut les aborder avec le paquebot de l'innocence et du ravissement de l'enfant. D'abord pénétrer en cette densité de clichés. Sur ce navire qui tangue, on aura d'abord le sentiment puéril d'abandonner derrière soi la



Mario Merz, *Sans titre*, 1984.

civilisation et ses turpitudes lesquelles ne manqueront pas de rattraper le héros au détour des savanes.

En préfaçant le *Journal d'ethnographie*[1] de Malinowski, Remo Guideri a bien montré ce qu'il y avait d'impur dans l'aventure scientifique de cet individu, débarqué aux confins du monde, là où personne ne l'attend, chargé de s'émerveiller ou plus simplement d'espionner ses hôtes. Pas un détail ne nous est épargné. Ni l'attirance-répulsion pour les gens du lieu, ni les frustrations liées à une continence forcée, le tout sur fond de moustiquaires étalés et de descriptions cyniques de la société des administrateurs et des boutiquiers coloniaux.

Le parcours entre le terrain de recherche et les retours agaçants vers la «base» de départ serait une des phases de «l'initiation» de l'ethnologue.

La figure de l'explorateur au cinéma résume, en le caricaturant, cet incessant va-et-vient rimbaldien. Dans les films d'aventure, celui-là se confronte inévitablement au reflet accusateur de sa propre culture. La panoplie de bazar d'exotisme des décors et des personnages mettra l'accent sur les travers de son propre monde en l'opposant à l'image rédemptrice ou à celle chargée d'antériorité des terres vierges. Ailleurs, l'inspiration nostalgique vers un passé antérieur idéal prend également la forme d'un réquisitoire contre un présent réel. Cette utopie de la recherche d'un monde inaliénable et inaltérable résume une idée très ancienne : l'aspiration vers l'immémorial et les terrains stables de la certitude. Utilisé par certains artistes contemporains, le thème de l'Afrique peut évoquer un avatar actuel de l'Arcadie, idyllique et menaçante. Puissance de désordre. Renversement. Retour.

LE SAFARI

L'image de prédilection des modernes est celle du palimpseste. On aurait effacé la première écriture sur un parchemin pour pouvoir y écrire un nouveau texte. L'art moderne ramenait l'artefact primitif à sa valeur d'expression de l'origine, alors même que le mot Culture ne s'écrivait plus qu'au seul singulier. L'obsession n'était pas qu'archéologique : fouiller, mettre au jour, mais surtout reconstituer et rendre accessible un nouveau vocabulaire de formes directes et prégnantes. En refaisant le voyage qui a conduit Picasso, en mai ou juin 1907, au Musée de l'Homme, vers la découverte des figurines africaines à l'origine des *Demoiselles d'Avignon* — ce continent noir du modernisme —, l'artiste contemporain néo-primitiviste (Hélène Delprat, A.R. Penck) ne se fascine plus autant pour le décryptage, sans cesse réactivé, du signal enfoui. Dorénavant l'emprunt au motif primitif est davantage porteur de possibilités de reconnaissance que de renaissance. Ce retour perpétuel à une nouvelle page blanche où l'on pourra, en repartant du point d'origine, ré-inscrire le signe dans le futur importe moins aujourd'hui que l'expression cristalisée de l'usure, de la décoloration et de la permanence de sa merveilleuse étrangeté. Loin de leur contexte d'origine, les chefs-d'oeuvre de l'Afrique se sont engagés dans un nouveau destin. En perdant leur sens et leur fonction première, ils ont nourri de nouvelles configurations plastiques, appréhendées par la mise en scène muséale. À force de servir, les traces sont devenues des traces de traces. Il faut

revenir au point de départ, questionner le regard qui les a transformées en objets d'art.

Cette Afrique des signes vit dans une absence de temps qui est celle de la présence sans âge. Atopie et utopie, elle existe dans l'entre-deux d'un déracinement. Notre monde massifié, métissé, aura «séduit» les *Immémoriaux* (V. Segalen) qui ne sont plus qu'une mémoire. Les objets sauvés du naufrage nous sont parvenus inertes, véritables textes sacrés pour des sociétés qui n'existent plus. Se réapproprier cet art par la force d'images-chocs, c'est aussi tenter, dans un simulacre renversé, de se modeler sur des conduites qui en ont assuré l'expérience et la préservation, passant de la signification à la stricte communication, à l'heure du village global.

Nouvelle terre d'emprunt, l'Afrique est devenue un «roman pictural» un peu à l'instar du Japon durant les années cinquante-soixante. Chères aux surréalistes, les *Impressions d'Afrique* de Roussel étaient un récit de voyage dans des mondes irréels. Le récit devient un système de représentation à coder, à rêver, à phantasmer. L'entreprise n'épouse-t-elle pas celle de la traversée de la création et de ses périples ? Le voyage en Afrique reste la référence absente de certaines oeuvres de Mario Merz qui s'en sert pourtant comme leitmotiv.

ARTISTES VOYAGEURS

Pour ces artistes voyageurs que sont un Hamish Fulton ou un Richard Long, la vision de l'Afrique apparaît avant tout comme la réification d'un territoire mondial placé hors de l'histoire et de la géographie. Immergé dans ce paysage, dont sont absentes toutes traces de vie humaine, l'artiste en fixe le souvenir par photographie interposée qui devient une sorte de réceptable des mutations du voyage-initiation. La solitude se nourrit ici de la seule mémoire des lieux arpentés par le vagabond désoeuvré. Ses exploits combinent le dépassement sportif et la recherche d'une totale perméabilité à l'étrangeté du site. Rien n'est dit sur les conditions de l'aventure. L'effort, la boue, la fatigue sont gommés avec ruse et élégance au nom de l'objectivité de la photo. Cette quête du vide touristique au bout des chemins du dépassement volontariste s'accroche entre les caractéristiques ambivalentes du lieu utopique représenté : idyllique et hors d'atteinte tout en étant hostile et rébarbatif.

L'explorateur appréhende l'espace comme un défilé d'images. C'est un spectacle à contempler, à restituer sous forme de récit et de commentaires. Le périple devient clinique. Il transforme. Et chronologique car ces paysages photographiques désertiques s'évacuent dans la durée. L'absence de sujets humains nous rappelle les débuts de la photographie et les longs temps de pose. Cette absence de l'être garantit une présence vertigineuse au spectateur, au coeur d'une scène qui lui renvoie à la face son exclusion.

TRISTES TOPIQUES

«Je hais les voyages et les explorateurs», avouait Lévi-Strauss, dès les premières lignes de *Tristes Tropiques*. L'Afrique et ses déserts, vus comme aventure, se figent en spectacle. Au début de l'ère coloniale, les peintres orientalistes (comme Fromentin, par exemple) ont réduit le nord du continent aux dimensions de l'icône, faisant naître un



Présence Panchounette, *Bateke n° 3*, 1986, bois, valises, objets, 155x75x55 cm.; photo : Domage; gracieuseté de la Galerie de Paris.



Présence Panchounette, *Banlieues sans frontières [ten years after]*, 1987, vue générale de l'exposition; photo : Domage; gracieuseté de la Galerie de Paris.

far-west européen mythologique, repris par la littérature populaire et la bande dessinée, et dont l'arrière-boutique fait les délices d'un Jean Le Gac.

C'est dans l'incertitude de ce kitsch issu des croisements de civilisations que travaille le groupe Présence Panchounette. Ses membres travaillent mariages et combinaisons insolites d'objets (totems, valises). Leur travail dénonce les hiérarchies liées à l'exercice du goût, abordant de front la question de statut de l'oeuvre d'art. Leur sculpture néo-naïve de danseurs noirs endimanchés et enlacés amène irrésistiblement un retour dadaïste face à l'utilisation récurrente du thème de l'objet primitiviste dans l'art actuel. Au fétichisme dont il fait l'objet dans les civilisations technologiques occidentales, Présence Panchounette lui oppose toute l'appropriation symbolique dont sont investies les transhumances sociales entre le sud et le nord. L'interrogation soulevée portera ainsi sur le statut des oeuvres fétichistes et aussi sur le type de pratique institutionnelle qu'elles sous-tendent. Faudrait-il y voir, sociologiquement, une sorte de «glissement de goût» se produisant à l'interface du heurt entre deux civilisations? Tandis que, de plus en plus, avec le néo-primitivisme, un vocabulaire totémique et immémorial est adopté par certains artistes, un travail comme celui de Présence Panchounette, avec un humour corrosif, établit un retour de balancier. Il y aurait ici un emprunt à deux voies, où des artefacts s'inscrivent, par le jeu des confrontations culturelles, dans un contexte complètement étranger à l'utilité qui leur était habituelle. Le résultat de ce double jeu est un dépaysement, une africanisation ou une occidentalisation de ces objets qui contribuent à l'édification hésitante, selon des mécanismes en sens inverse, d'esthétiques particulières.

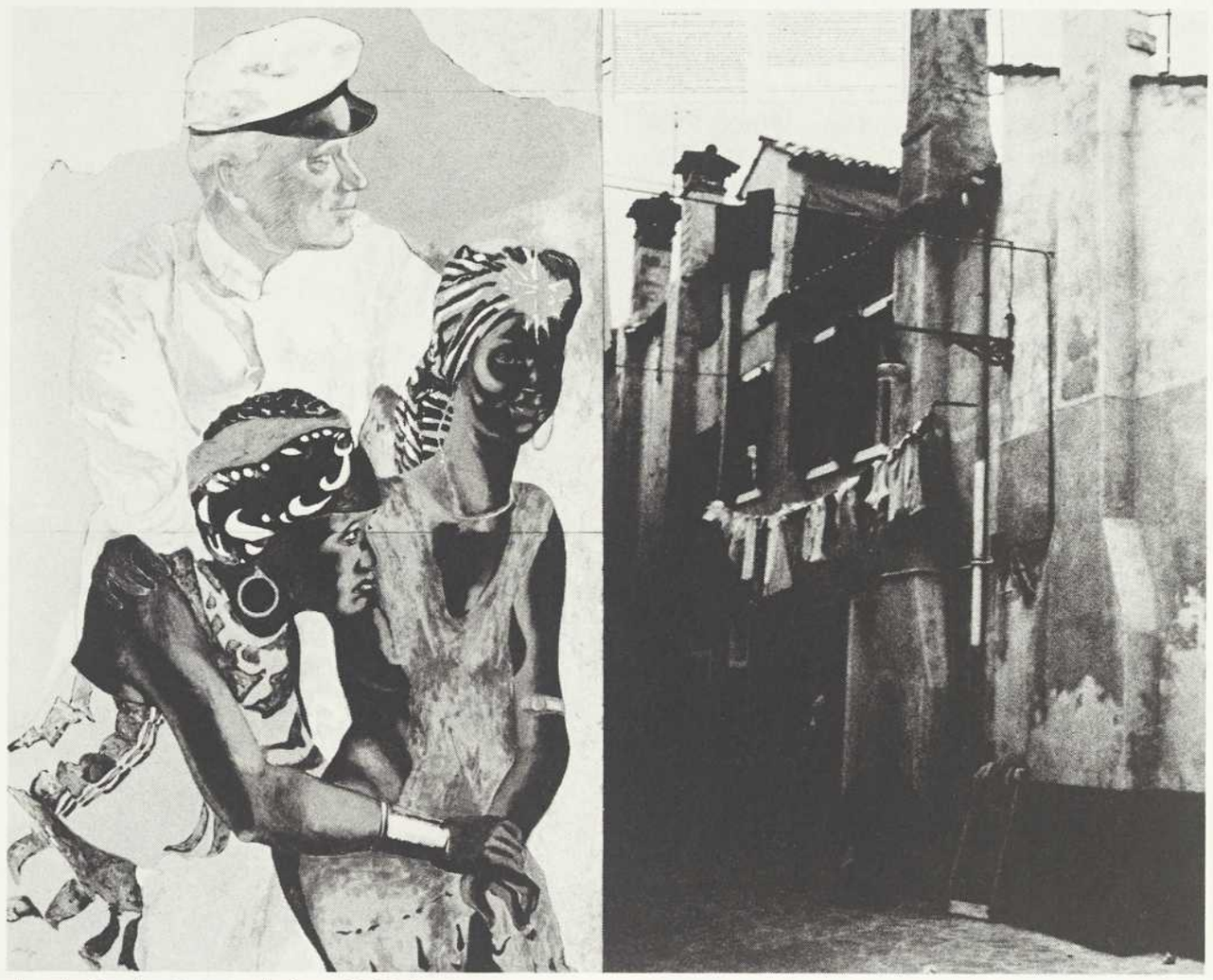
PUISSANCE DE DÉSORDRE

Là-bas, fuir… Afrique, éden. Nostalgie d'un secret jardin de formes, réservoir d'énergie et de créativité brute à «domestiquer», objets-ancêtres dont la fonction d'origine est occultée au profit d'un symbolisme plaqué. Cette régression consentie provoque un duel des temps, celui du temps perdu de la valeur d'usage et du temps moderne de leur acculturation.

Pour le peintre Jean-Michel Alberola, «la question de l'Afrique est la question la plus importante après celle des musées.» Alberola récuse le mensonge de la peinture. Le tableau est vécu pleinement comme un réservoir d'imaginations à harnacher. Jean-Michel Alberola veut que ses tableaux «fassent plus de bruits». Ses oeuvres deviennent la caisse de résonnance d'un ensemble de relations et de signes qui y cohabitent. Sa peinture veut à la fois se donner et se refuser. Elle est une mise en scène de mythes pluralistes, sans cesse réactivés: la fable d'Actéon, citations de Manet, du Titien, de Velasquez, masques, figures totémiques, vagabondent dans ses peintures qui demeurent incomplètes, volontairement non finies, somme jamais refermée de mille images qui y questionnent toute finalité de représentation.

Il y a ici une volonté de tout bousculer. L'Afrique, les esquisses de masques et de totems, s'opposent et dédoublent l'histoire de l'art. En faisant trop voir à la fois, sa peinture veut transgresser les interdits, télescoper les références, brouiller toutes les cartes. Écritures, photos, petites sculptures, cartes postales s'associent, en fragments, à ses accrochages qui se donnent tout en se soustrayant.

Alberola, qui signe et inscrit toujours Actéon sur ses toiles, se réfère au mythe de l'interdiction du voir. Actéon est ici puni, non pas en devenant aveugle mais muet. Cette vue perdue ne concerne pas l'usage des yeux mais bien celle de la parole. Raconter le voir n'est plus possible. Ses peintures se l'interdisent. Plus elles donnent d'images et moins on en voit, paradoxalement. Elle se fait constat critique sur l'acte de peindre. Réservoir de formes, puissance de désordre, l'Afrique y est ce pôle inquiétant associé et opposé à l'esthétique baroque dont le peintre se réclame également, en une rencontre à concilier sans cesse.



Jean Le Gac, *Les Fresques du Jursaal de Venise (avec princese nubile)*, 1986, photo, dessin et texte, diptyque: 169x212 cm.; photo André Morain; gracieuseté de la Galerie Daniel Templon, Paris.

ACCÈS AUX QUAIS

Les stations de la ligne n° 9 du métro parisien ont été rebaptisées. Billancourt a été remplacée par Toussaint-Louverture, Voltaire par Candide; Bougainvilléa a remplacé Marcel-Sembat; Iena et Alma Marceau sont devenues Place Pelliot et Clastres; à la Bonne-Nouvelle, on a ajouté Le Totem, à Oberkampf, Micmac, à République, Torture ordinaire… Les noms de ces stations rebaptisées évoquaient, dans une installation de Lothar Baumgarten[2] intitulée *Accès aux quais. Tableaux parisiens*, une vision sociale et historique de la France qui n'a plus rien d'ethnocentrique et dénonçaient une certaine tradition coloniale de ce pays. En reprenant typographiquement le même graphisme que les plans indicateurs du métro mais en changeant la nomination qui l'accompagne, Lothar Baumgarten introduit une déstabilisation profonde au coeur de la banalité du quotidien.

Les noms choisis marquaient donc un questionnement, et scandaient tel un poème commémoratif le symbole d'une culture ouverte au regard de l'autre. Toussaint-Louverture, artisan de l'indépendance haïtienne; Xica da Silva, reine autochtone brésilienne; Jean de Léry, un des premiers anthropologues de l'histoire; Clastres et Métraux, deux anthropologues contemporains; L'autre et Ailleurs, Diên Biên Phû, Mururoa-Tuamotu, Tierra Incognita, Les Canaques/Les Kanaks, Racisme tranquille constituaient ainsi d'autres arrêts d'un parcours toponymique, faisant de simples désignations un référent prégnant.

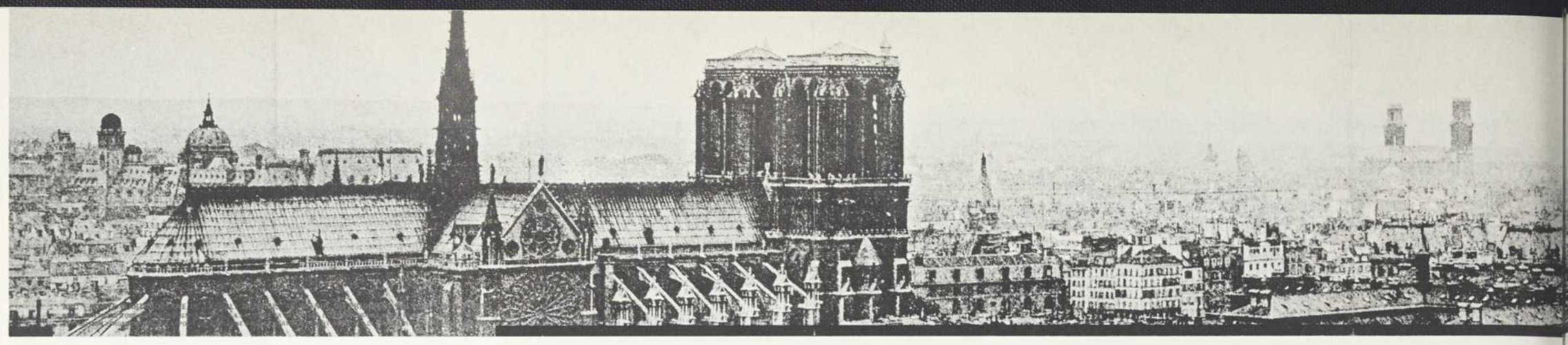
C'est par le seul jeu de ces nominations que la pièce propose un monde possible et introduit des différences dans une réalité objective. Ce voyage sur les quais de l'improbable fait coulisser les exotismes.

Ce n'est plus la vision du monde d'une tribu primitive qui nous est ramenée, en privilégiant certains objets témoins d'un tissu d'allégeances sociales et symboliques (la plume, par exemple, dans certains travaux antérieurs de Baumgarten), mais bien la suggestion schématique d'une sorte de cosmogonie à rebours, «court-circuitant» dans sa littéralité, l'idéologie de l'histoire.

Entre les traces de l'Ailleurs et le métro-boulot-dodo, un hiatus est introduit. Ce renversement permet d'éprouver le choc des déplacements de populations. Notre regard s'ajuste sur les éclats de l'envers d'une médaille peu glorieuse qui brillent des lueurs de la conjuration. Les quais enivrants de la littérature de voyage ont fait place à ceux du métro banal. L'image des anciens cargos et de la poésie des départs se substitue à celle de l'itinéraire quotidien d'une immigration au présent et à vivre autrement.

TOTEMS SANS TABOUS

Présentée durant l'été 1987 au Musée National de l'Art Africain et Océanien de Paris[3], une autre installation de Lothar Baumgarten, intitulée *L'Afri-*



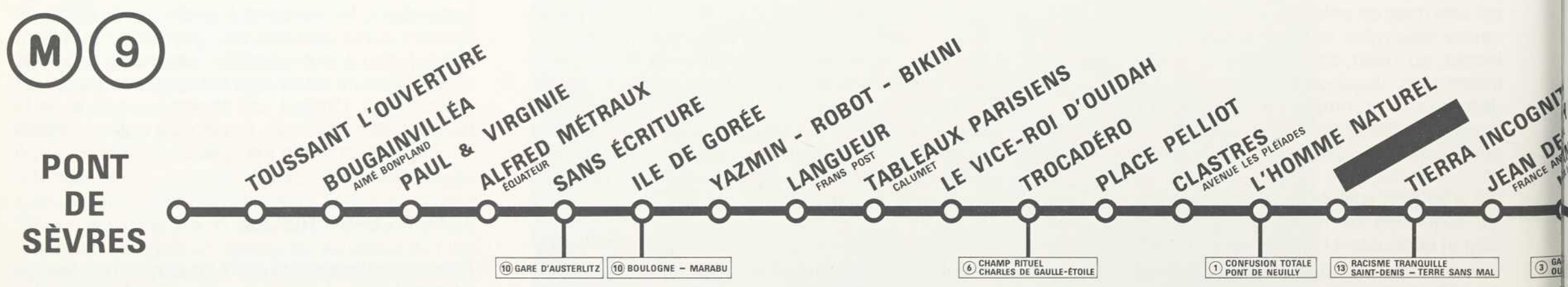
que fantôme nous incitait, à la suite de Michel Leiris, à faire la part des choses, dans la confrontation ethnologique. Des pièces choisies, étiquetées, de la collection du musée avaient été placées, pêle-mêle, au beau milieu de la reconstitution d'époque du bureau «Lyautey,» témoin des splendeurs de style «Art Déco» — fresques retraçant des légendes indigènes, délicat mobilier ouvragé — de l'ancienne administration coloniale du Maroc.

Ailleurs, d'autres meubles étaient recouverts de voiles blancs, modifiant ainsi la présentation de ces pièces d'apparat, que sont le salon Lyautey et le salon Paul-Reynaud, reconstitués dans le hall d'honneur et qui font partie de la collection permanente du musée. Ex-Musée des Colonies, inauguré pour l'Exposition coloniale de 1931, puis de la France d'Outremer, le musée adoptera en 1961, le nom qu'il porte aujourd'hui.

L'action muséologique était liée à l'entreprise coloniale dont elle se voulait, à la création de l'institution, une vitrine. À travers le verre grossissant de ce passé, la visite y prend la forme d'une étrange et fascinante promenade au coeur d'un butin artistique qui s'accumule, enrichit la science de la puissance métropolitaine, fait l'édification de sa population, informe son gouvernement, témoigne de sa réussite guerrière. Amplifiée à dessein de la sorte, cette stratégie pose le problème de la lecture et de la gestion de la production artistique des peuples primitifs comme étant une énigme à déchiffrer, un capital d'observation soumis à l'explication, à la classification et à l'acclimatation où les artefacts s'y retrouvent au même titre que les reptiles, les sauriens et les poissons exotiques qui peuplent encore l'aquarium tropical du musée. La possession effective de ces «trésors de guer-



Lothar Baumgarten, *Afrique Fantôme*, 1986, installation, in «L'époque, la mode, la morale, la passion», Musée national d'Art Africain et Océanien, Paris; photo: Adam Rzepka.




ACCÈS AUX QU
BIBL.
VILLE PARIS

Lothar Baumgarten, *Accès aux quais. Tableaux parisiens*, 12 déc. 1986 au 8 fév. 1987, travaux in situ 85-86, A.R.C.-Musée d'art moderne de la ville de Paris; catalogue de l'exposition.

re» impliquait, au départ, un patrimoine de «curiosités» à s'approprier comme du reste. Ces colonies... Leur faune: ces sauriens repus, livrés aux visiteurs du dimanche. Cet art, inquiétant, dérangeant. Exorcismes à exorciser. Oppositions. Heurts.

L'installation de Baumgarten nous conduit à la figure du musée microcosme. Les pièces qui parsèment ce cabinet luxueux jouent plusieurs rôles dans un dispositif de mise en exergue, d'antagonismes. À valeur égale cependant, artefacts, décos et primitifs, bien que provenant de cultures diamétralement opposées, sont devenus les éléments constitutifs de la valorisation collectionniste. Or, ce statut marchand est ici, pour les artefacts primitifs, à la fois renforcé et contredit par ce cadre muséal précis dont la mise en scène perpétue en sourdine la hiérarchie coloniale et ses rapports de force.

De ce conflit survient un nouveau fétichisme transculturel. Matière première d'exportation, l'objet primitif s'investit d'une plus-value symbolique basée tout autant sur le rappel paradoxal de ses anciennes fonctions, de ses connotations d'authenticité et de rareté d'objets d'origine, que sur ses capacités à servir de modèles, de «point de départ», d'un processus de métamorphoses formelles. Le musée se fait transitaire de ce détournement.

MISSION

Peintures de traces, de traces de l'art, le retour du «motif» chez les néo-primitivistes serait plus qu'une nostalgie des expressions fragiles et premières. À l'heure où les signes anciens s'effacent au profit de leur mystification, ces emprunts se font sondage au coeur de la diversité et de la permanence des sens ainsi charriés et télescopés.

Thème, motif, source et connotation, l'idée de l'Afrique dans l'art contemporain se dérobe fantômatiquement à toute visualisation par trop précise pour se maintenir à l'état incertain du pélerinage culturel.

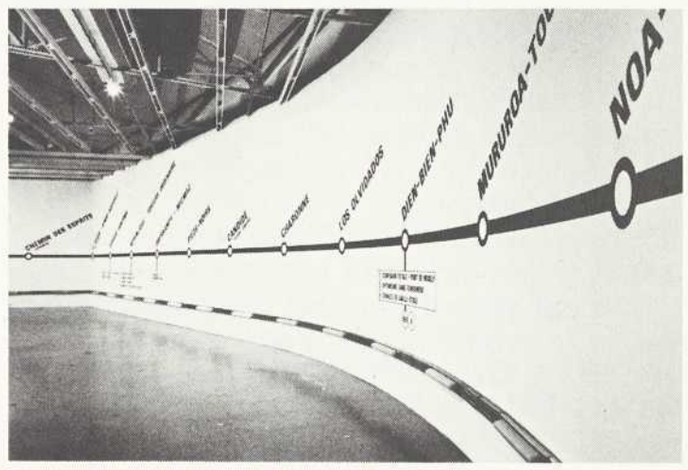
Cette Afrique insaisissable mais omniprégnante n'est-elle «représentée» et «parlée» que pour mieux servir d'écran à toute autre réalité?

NOTES

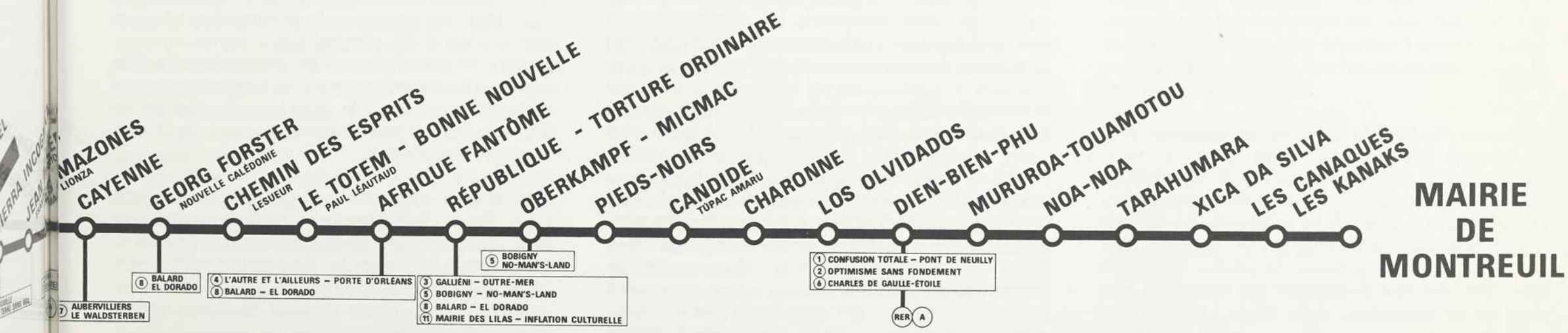
1. Malinowski, Bronislaw, *Journal d'ethnographie*, traduit de l'anglais par Tina Jolas, introduction de Remo Guidieri, Paris, Seuil, «Recherches anthropologiques», 1985.
2. Baumgarten, Lothar, *Accès aux quais. Tableaux parisiens*, ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, décembre/février 1985.
3. *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, mai/août 1987.

The author reveals here his "impressions" based on artists' work which has been marked by the theme of Africa. Speaking of the borrowings of Picasso, he unearths the distinctive qualities of the néo-primitivistes (Jean-Michel Alberola, Lothar Baumgarten, Mario Merz, Présence Panchounette) which are more related to a recognition of difference than to a cultural renaissance.

René Viau est journaliste et vit à Paris.



Lothar Baumgarten, *Accès aux quais. Tableaux parisiens*, 12 déc. 1986 au 8 fév. 1987, vue de l'installation, A.R.C.-Musée d'art moderne de la ville de Paris.



IS THE MC DONALD HAMBURGER A WORK OF ART?

A DISCOURSE ON POPULAR AESTHETICS AND UNPOPULAR CURATORS

MICHAEL M. AMES

I begin with a simple question: how should we think about the McDonald Big Mac hamburger? You might well ask, why should we even bother to think about it, never mind how we should? And what could it possibly have to do with important things like art and those who manage, curate or study art? We may find answers to these other questions by seeking an answer to the first one. But first, I would like to explain how I became interested in the Big Mac, as something good to think about rather than good to eat.

Actually, I never gave much thought to hamburgers, either, other than as food to eat, until about five years ago when a Nova Scotian colleague sent me an article by museum educator John Hennigar Shuh, published in the Nova Scotia *Journal of Education* in 1982 under the title of "Teaching Yourself to Teach with Objects." In his paper he included a photograph of a McDonald's hamburger container and a list of "fifty ways to look at a Big Mac box." Smell it, taste it, feel it all over. Does it make a noise? What are its measurements? Height, weight, diameter? Are all McDonald's boxes the same size? How much has the box's shape been determined by the material used, the method of construction and the box's function? What raw material was used to produce this material? Is this a renewable resource? What does this say about attitudes towards conservation in our society? Is the box well designed? How might the design be improved? If someone fifty years ago set about to design a container for a hamburger, how might they have done it differently? What might the hamburger container of the future be like? What does the Big Mac box tells us about the people who use it? About our society? If you showed the Big Mac box to as many people as you could in a ten minute period, how many would not recognize it, and what does this tell us? And so on.

Is the Big Mac a work of art? Perhaps an art curator would describe the box itself as an example of modernist sculpture which seeks to transcend or "defeat" its "objecthood" and thereby achieve the "presentness" of true art. Or conversely, one might instead argue that it is one of the more accessible and therefore important representatives of traditional sculptural traditions that embrace their objecthood in more literal fashion and thus realize in their physical manifestations the true essence of fine art. (The language is suggested by Malcolm,1986:62.) Well, I am not sure about this. It is difficult to say what an art curator would say.

Intrigued nevertheless by the idea of looking at the Big Mac from different perspectives, I passed Shuh's article on to several of our museum students and they produced in 1983 a little travelling exhibit, *Show and Tell: The Story of the Big Mac Box*. It used the box, a common place object recognized by everyone, to demonstrate how one can look seriously at an artifact — by, for example, closely inspecting its visual characteristics, the contexts in which it appears, its predecessors and contemporaries, and its uses and misuses. As we know, curators can complicate anything if they study it long enough.

That was about as far as I got with McDonald's, other than to eat a few more of their hamburgers now and then, until Expo '86 was constructed in Vancouver. Two events associated with Expo, simple enough in their individual expressions, raised again the question about the wider implications of the Big Mac.

The first incident was a 1985 press conference by Expo president Jimmy Pattison, called to announce that McDonald's had signed a contract to operate five restaurants on the fair site. "McDonald's," Mr. Pattison told reporters, "stands for everything that Expo stands for — quality, service, and cleanliness." The parallel he drew between the government organization he represented, Expo '86 Corporation, and the operating philosophy of a private business organization struck me as provocative.

The second incident was actually a pattern that developed throughout the run of the fair, and that was the high level of success achieved by the five McDonald restaurants. They were soon catering to a third of all visitors to the site, and by the middle of the summer became the busiest outlets in the 9,500 world-wide McDonald chain, serving some 30,000 meals per day (Rees,1986). Business was so good, in fact, that one outlet installed the world's first "Walk Through" service, allowing customers to pre-order as they entered and to pick up their orders by the time they reached the cash register. This same outlet survived the fair and continues to operate on the site.

What does all this mean? Is McDonald's just another expression of popular, mass produced and disposable culture, therefore not worthy of our serious attention? Or is it because of its popularity that we should take it seriously? I think the latter. I suggest that behind McDonald's mass appeal lies a set of ideas or aesthetic principles of considerable importance. The power of these ideas is deceiving. Because they seem ordinary and are as ubiquitous as the hamburger itself, we do not notice how they infiltrate and help to construct our common sense understanding of the world around us.

What does it mean when the chairman of a government corporation says that a successful mass market consumer industry "stands for" the same values as a government enterprise? What significance does this ideological equation have for our own work as managers, students and curators of art? I will attempt to approach these questions from two directions, one descriptive and the other theoretical.

First, the descriptive case study, for which I select the McDonald's hamburger chain, the largest fast food organization in the world and one which has touched — or, more correctly, fed — virtually everyone in North America. An estimated ninety-six percent of all United States consumers ate at a McDonald's in the last year (Koepp,1987:58); more that a third of the U.S. population lives within a three-minute drive to a McDonald's restaurant (Love,1986:3). The average customer goes twenty times a year (Koepp, *op. cit.*). McDonald's sells 32% of all the hamburgers and 24% of all the french fries in the United States. It is North America's largest purchaser of beef. It is said that McDonald's has already sold so many hamburgers — now some 8,000 every minute — that if someone was of the mind to line them all up side by side they would circle the earth nineteen times (Chalmers and Glaser, 1986:86), providing a world-wide halo of hamburgers. McDonald's is one of the continent's largest employers, larger than the U.S. army; and with up to 100% turnover per year at the store level it probably prepares more young people for the labour force than any other North American organization. By 1982 McDonald's also became one of the world's largest owners of real estate. (Information is taken from Love, 1986, unless otherwise noted.)

McDonald's thus touches all our lives one way or the other. Ronald McDonald is probably as widely recognized as Santa Claus and likely exceeded only by Mickey Mouse. Other McDonald characters are also achieving popular recognition, for example Mr. Hamburglar and the hamburger policeman (or is it Mayor McCheese?). The symbolism of the latter is surely quite complex: is the hamburger shaped like a policeman to convey an image of law and order — we are under the control of hamburgers, or something like that — or are we to simply think of hamburgers whenever we see policemen? It is reasonable to say, in any case, that the McDonald hamburger is one of the most widely recognized icons of North American culture.

My second approach is theoretical and derives in part from recent works in the New Art History, critical theory, semiotics, and the study of popular culture. I particularly want to draw attention to what literary historian Philip Fisher describes as the radical work performed by popular ideas and images. The power of popular culture is based on the fact that it takes very simple ideas very seriously. Through repetition and frequency of distribution these popular forms enter into our daily vision and contribute to the way we look at and understand the world around us. As these images come to stand for reality they gradually and quietly become a taken-for-granted part *of* that reality (Chambers,1986:69). Thus a set of ideas and images, what we might call an "ideology" or an "aesthetic," which originates in one sector of society, may gradually through this process of repetition or popularization come to be considered normal for other sectors of society as well. The ideology originating in one constituency is then said to exercise hegemony over other constituencies, to have become an all-encompassing world view generally accepted as "common sense" beyond the boundaries of its origins (Bocock,1986).

I heard no expressions of surprise in British Columbia when Jimmy Pattison drew his analogy between the philosophy of private enterprise and the management of public business. Nor has anyone publicly taken issue with his often repeated assertion that the private sector can do most things better than government organizations can. Most people seem to accept that principle as a statement of common sense. There is also a growing acceptance of the notion that business enterprise provides as well a proper model for the management of cultural affairs (increasingly likely, it is interesting to note, to be referred to as cultural *industries*). At last I am coming closer to explaining the connection between the popular hamburger and the unpopular curator: the ideology of the former is poised to encompass or exercise hegemony over the work of the latter. But first, a little more information about my case study, the McDonald empire.

McDonald's is the most successful food chain in the world, the same world in which museums and galleries operate. Perhaps therefore we can learn from its success; possibly there are ideas and strategies we can borrow. McDonald's also serves as an icon or metaphor for modern consumer society, and I wish to consider that aspect as well.

In 1954, a travelling food equipment salesman called Ray Kroc visited a small Pasadena restaurant managed by brothers Richard and Maurice McDonald, curious to find out why they were ordering so many of his milk shake machines and mixes. Impressed by the efficiency, economy and popularity of their operation, he offered to sell franchises for them. Within six years Kroc had built up a network of 228 stores with annual sales of about $38 million, and in 1961 he bought out the McDonald brothers and the rights to their name for $2.7 million. It was probably one of the best bargains in recent history, for the McDonald chain has since earned over $77 billion in sales, and had the McDonald brothers retained ownership they would have earned some $55 million per year in royalties. There are now over 9,500 outlets, 7,000 in the United States and the rest distributed through forty-two other countries, with a new restaurant opening every seventeen hours and annual sales of more than $12 billion (Koepp,1987:58). Japan has the largest number of foreign McDonald's, numbering about 550 by the middle of 1986, followed by Canada with 503 stores. With what appears to have been a combination of enthusiasm, skill, wisdom, good assistants and plain luck, Kroc built an empire second to no other and revolutionized the fast food industry in the process.

One key to McDonald's success over other chains, some of which had head starts on Kroc, appears to have been the high level of operating efficiency and predictability achieved through the imposition of assembly line procedures and standardization of products, combined with the promotion of local initiative in advertising and product development. Franchisees control advertising through regional cooperatives. Ronald McDonald, for example, began as a local initiative of franchises in Washington, D.C. Local operators are also encouraged to experiment with new products, the successful ones subsequently incorporated into the system. The Big Mac, for example, was introduced in 1967 by a Pittsburgh franchise operator. The Egg McMuffin was first developed at a Santa Barbara outlet in December 1971, and became so successful it changed American eating habits: muffin sales grew twice as fast as the baking industry as a whole (Love,1986:4). Chicken McNuggets came in 1983, the McDLT in 1986, and franchises are now test marketing McPizza and prepackaged fresh salads (Koepp,1987:59). Common standards of production and service are at the same time rigidly controlled by means of roving inspection teams who grade restaurants on the QSC scale — Quality, Service and Cleanliness. Low grades result in more frequent inspections. Some outlets have night crews they call "Internationals," who after midnight roam the streets around each restaurant to retrieve all McDonald trash. Since the McDonald company itself owns or leases most of the plots on which franchise operations were located, it has the economic power to enforce its standards.

"The fundamental secret to McDonald's success," John F. Love says in his 1986 history of McDonald's, "is the way it achieves uniformity and allegiance to an operating regimen without sacrificing the strengths of American individualism and diversity." McDonald's is an examplar of the American system of coupling technical expertise and assembly line production methods with free enterprise to serve mass audiences on an individualized basis.

McDonald's impact on society has not only been at the service end of the industry. In their search for improvements, McDonald people also moved back down the food and equipment chains to the sources of production (Love,1986:119-130). The company through its massive purchasing power has changed the way farmers grow potatoes, dairies process their milk, and ranches raise their beef. It forced equipment manufacturers to produce the most efficient cooking equipment the food service industry had seen; and it pioneered new methods of food packaging and distribution — including our Big Mac box. McDonald's made a science out of the preparation of the simple hamburger, french fries and milk shake. It revolutionized the nature of the french fry, creating through research and experimentation a virtually fool proof method for producing a consistent fry in every franchise around the world. This required Idaho farmers to institute special planting and fertilizing practices, distributors to invest in special storage facilities, and manufacturers to construct computer-operated deep fryers that precisely regulated the temperature of a specially formulated shortening.

McDonald's is also, as I mentioned earlier, a major training ground for the labour force, where young people first learn the importance of the standardized and uniform product, the discipline of routine shift work, and the necessary subordination of individual workers to the sophisticated mechanism of the automatic assembly line (Lohof,1982:80). The U.S. McDonald's is also the leading employer of minorities and elderly. It recently introduced a McMasters programme for elderly employees (Koepp,1987:58-59).

My theory of the hamburger, to return to the theoretical approach, runs as follows. The success of McDonald's provides a model for other consumer industries and it also enters into our common sense understanding of what constitutes success in any endeavour. The essence of the McDonald aesthetic, which is a good representative of the market place, it that if it sells it is good; if not, it is bad. The criterion is one of quantity: more is always better (Gablik,1985:121). The principle is that the marketplace is the most effective test of what is good and proper. The hamburger is an authentically democratic commodity: it is easy to think about, easy to acquire, and easy to consume. Its consumption requires no special training, dress or demeanor. The fast food hamburger thus stands for, serves as an emblem of, the populist democratic consumer society wherein, as they say in the clothing trade, "one size fits all" (Anderson,1986:69). Things are always new but never surprising. "The best surprise is no surprise," as the Holiday Inn ads remind us.

The radical work of such popular cultural forms is to fashion unpopular culture in their own image, by making it seem common sense to apply the same popular standards to other matters. Through this means popular forms colonize common sense.

The ideology of Ronald McDonald defines success in terms of mechanized production, uniform standards, and mass consumption of similar products widely marketed and individually accessible. This system fosters the idea that society is a collection of individuals free to manifest their separate identities through consumption. We may



McDonald's Tokyo sidewald service; photo Bill McLennan.

Photo: Claude Chamberland, 1987.

each individually construct our own meals, from a list of standard products. Will it be a Big Mac or a Cheeseburger?

I will summarize the argument so far.

First, McDonald's may be taken as an example of the success of mass merchandising in a consumer society. It serves large numbers of people efficiently, economically and profitably with a standardized product. Quality, Cleanliness and Service are its bywords. The same process is repeated by other chains, and by mega-chains like shopping malls that contain shopping chains within them, each one achieving a comparable level of standardization and service, to the point where every mall repeats every other mall, every hamburger looks like every other hamburger, and individual identity is defined in terms of the consumer goods one chooses to acquire.

Second, success or goodness is here defined in terms of numbers: numbers of franchises, numbers of people served, numbers of happy customers. Perfectibility thus becomes profitability, and profitability is based on head counts and bottom line accounting. The underlying message of the market place, New York art historian Carol Duncan has suggested (1986:10), "is the idea that happiness is a feeling best sought not in work, not in public life, but in the consumption of mass-produced commodities."

Third, business success is offered as a model for success in other areas of life. McDonald's, Jimmy Pattison tells us, "stands for everything" to which a government corporation should aspire. The ideology of business enterprise is extended beyond the boundaries of the market, and the market place itself becomes a testing ground for individual worth and social value. "Marketability has today become the highest good," Mavor Moore wrote in a recent column, "the test of everything else."

"The marketplace," Moore continues, "has become for many the touchstone of justice and fairness, the great leveler of moral and social values, the testing ground of science and the measure of art, the guiding light of individual ethics and the conduct of world affairs." The sole criterion applied even to cultural work is "will it sell and sell now?" Public opinion polls and market surveys provide the morality for making choices and deciding actions.

This is not a criticism of the marketplace ideology or McDonald's philosophy per se, but of their unfettered application to non-economic phenomena. Marketing of the arts is in fact now widely accepted, considered by most cultural workers to be a proper and necessary thing to do. The point here is that values of the market place are extending beyond the act of marketing to encompass other activities in the cultural realm: to influence the content of what we are marketing as well as the methods we use to sell ourselves, to influence even the way we think about ourselves. I will cite the arguments of several others and give a few examples to illustrate what all this means.

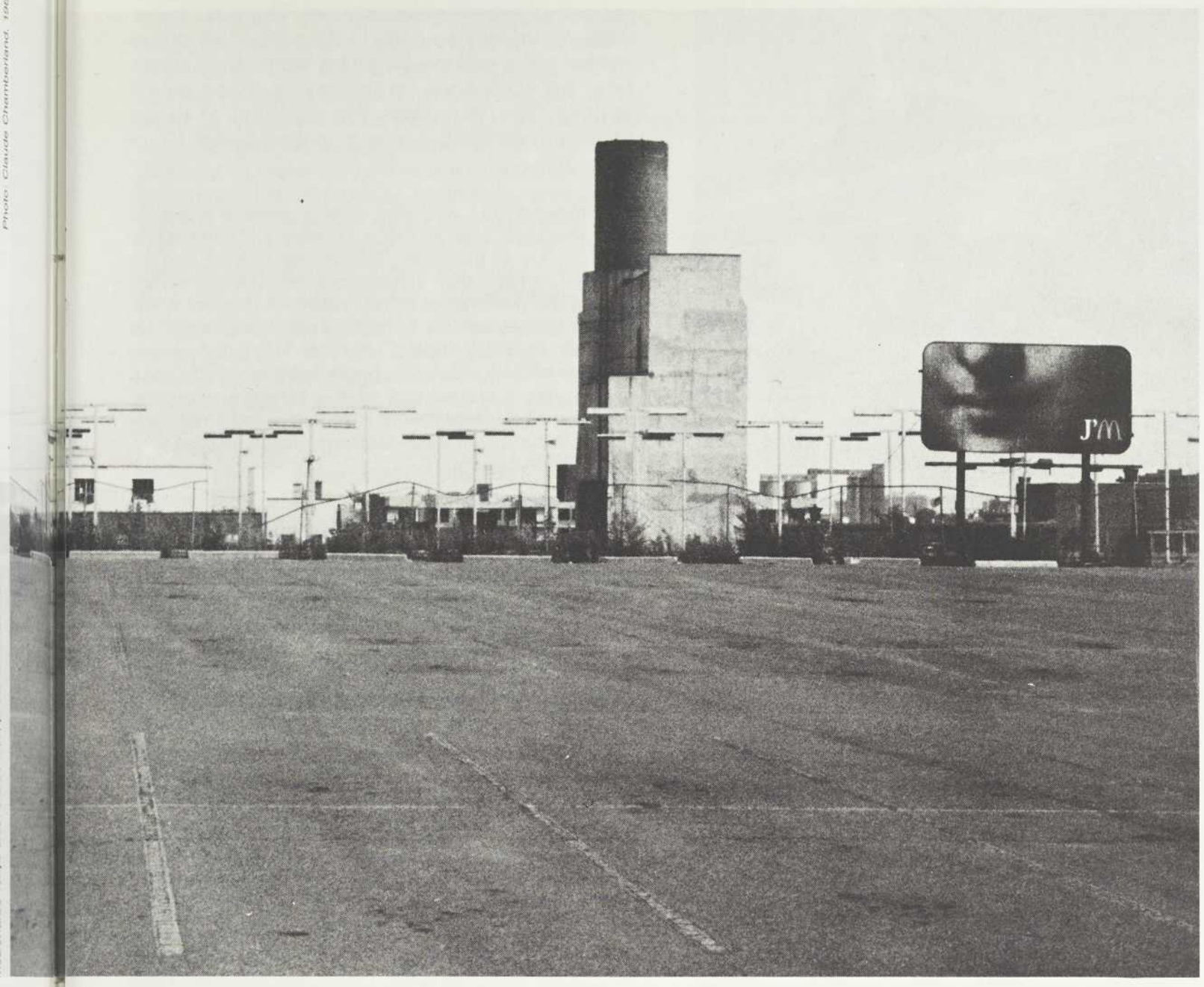


Photo Claude Chamberland, 1987

In his 1985 *Museum News* article, "When the 'profit' is quality," Yale sociologist Paul J. DiMaggio suggests that the market exercises a broad influence on cultural policy by defining the ways in which even non-market problems are posed and solutions evaluated. Market values "form the ideological backdrop for policy discourse," imposing "a rhetoric of means and of quantification" on debates about cultural objectives and values:

> The mechanisms of the market — competition for gain, precise calculation of benefits and losses, survival of the economically fit and expiration of organizations that fail on the bottom line — tend to be seen as natural, rather than human creations.

In this language of criticism, culture becomes commodity and cultural institutions the franchised distributors. Art critic Suzi Gablik, for example, refers to the power exercised over art by what she terms the "managerial elite of dealers and curators," who increasingly judge success in terms of media coverage and box office appeal. The blockbuster, the ancient relic, the famous artist, the expensive work of art all become commodities to be bought or rented and then sold through aggressively advertised public exhibitions. Museum journals feature articles on public relations and promotion, presented as both necessary and proper strategies for all self-respecting museums and galleries. The Canadian Museums Association is devoting most of its 1987 meeting to a discussion of the market place. Governments talk about the democratic virtues of privatization, which means cultural institutions must first market themselves to private corporations and then help market those corporations to the public.

Because I am from British Columbia I would like to cite several examples from that province by way of illustration. B.C. is often seen as a rather odd place, of course, and therefore perhaps not considered suitable as an example for the rest of Canada. And indeed there are some unusual life styles on the west coast. No other province can boast of a premier who, shortly after being elected to office, traded in his house for a shopping mall, as our Premier William Vander Zalm recently did, and then moved into a mobile home with his wife, and subsequently into an imitation castle, at the Richmond "Fantasy Gardens" theme park that is managed by his wife. She recently purchased a miniature Dutch castle to add to her Tudor shops, western fort, miniature Sea of Galilee and statues depicting Biblical scenes, a petting zoo, and a replica Noah's Ark that sells plastic souvenirs, all described in the brochure as "a little bit of Heaven on Earth." One might next expect the entire province to be transformed into a theme park to attract more tourists. Indeed, Mr. Vander Zalm is now marketing a 30-minute video on gardening in which he promises to show each of us how to create our personal fantasy gardens in our own back yards. And he recently starred in a movie, described as a "semi-biographical fantasy" (Mason, 1987) in which the premier rides a magical frozen rainbow from Fantasy Gardens to his birth place in the Netherlands to help the Sinterklaas distribute oranges and gifts to children.

As odd as British Columbia might seem to those who do not live there — we natives are of course accustomed to such things — it may nevertheless serve as a bellwether for the rest of the country. Or, if you don't like that idea, you may wish to take it as a warning of things to come.

The first British Columbia example offered for your consideration is a point made by the Vancouver Province art critic Max Wyman. "It is time," he said in a recent column, "to come to terms with some of the brute facts about making art for public consumption." In the market-oriented society we have created, cultural organizations need something to sell. "But how *do* you," he continues, "balance this increasing demand for populism against the traditional high-art function...?" Wyman expresses concern that pragmatism may take precedence over artistic excellence. "More and more," he says in reference to Vancouver's performing arts, "the secret of ticket-selling success in this town comes down to following, not leading — in other words, not inspiring the audience with new vision, but simply finding out what the audience wants, and providing it." Wyman concludes that reconciling artistic idealism with market pragmatism is the "magic trick" that needs to be learned by cultural institutions.

According to the Government of British Columbia, the magic trick is already known. Under the new government of Mr. Vander Zalm cultural affairs have been moved from the Ministry of the Provincial Secretary to the Ministry of Tourism. This brings together, the deputy minister of tourism Michael Horsey recently announced (Godley, 1987), things the government believes are naturally compatible: the "consumer-driven, client driven" industries, such as restaurants, hotels, theme parks, and art galleries and museums. Whether rodeos, symphony concerts or art galleries, they are all "attractions" to be marketed to tourists. I invite you to contemplate the implications of making art, and the work of art galleries, "consumer-driven" like other service industries.

To conclude, I will summarize in boldface terms the argument as it might apply to our more immediate concerns; the curation and appreciation of art. One of the features of modern times is that we believe we exist as autonomous individuals within what is represented as a free market society where progress and status are defined in terms of individualistic consumption of standardized luxury goods and experiences — fashionable clothing, exotic and fast foods, foreign holidays, and privileged access to works of art. People have come to believe, Mavor Moore states in a recent *Globe and Mail* column, "that freedom consists of choosing between this...brand and the other; that self-expression is only a matter of adopting available labels; and that creativity is to have, not to make." As someone remarked at a recent Vancouver conference, "I buy, therefore I am."

We considered the proposition that the system of art museums and the profession of art curators — Suzi Gablik's "managerial elite," if you wish — are being progressively encompassed by the same market ideology, and thus are doing their part as well to promote the modern myth of individualism within a consumer economy.

Critics suggest that manifestations of this ideology may be found, for example, in the way modern



Premier Vander Zalm at Fantasy Gardens, Richmond, B.C.; photo: © *Vancouver Sun*, 1986.

artists are presented as heroic individuals who transcend their times, rather than as social types representing certain class and status interests. Their works are then displayed as works of individual genius that are to be properly apprehended only through a "private, highly individualized experience" (Duncan, 1986).

The custom of presenting art in an ever increasing swirl of changing exhibitions, travelling shows, and blockbuster events furthers the assembly line process of pre-packaging. Every art gallery thus comes to seem like every other gallery, with the same or similar exhibitions appearing in each one in its turn, like so many standardized hamburgers. For the gallery visitor, creativity is not a participatory process but an event in which these institutionally produced and mass-circulated art shows are slickly presented. Art has become a merchandisable commodity and its curation a franchise operation. Perhaps it is not as bleak as all that.

Yet, we must also note how art curators represent themselves, which is typically as autonomous individuals exercising informed personal judgements in the selection of individual works of art. What frequently gets overlooked, once again, are the social formations, class experiences, occupational constraints and the ideological traditions out of which curatorial opinions are constructed and in terms of which their choices are made.

So widely accepted are these individualizing patterns that it is difficult for us to think how we might do things differently, to think outside of our customary ways of thinking about how art might be presented and appreciated. Can we imagine a successful art gallery that does not hinge its programme on regularly changing exhibitions of individually presented artists? Can we imagine major galleries without the high profile, high budget, well advertised trendy international exhibitions that have become the popular metaphor for high art?

I return to Carol Duncan's analysis of the social context of the art establishment. There is, in her view, an underlying unity in the ideologies of the market place and the art gallery world. Both speak from public spaces. In occupying these public spaces they "suppress the potential of those spaces to address you as a political being" (Duncan 1986:19):

> Instead you are addressed as an isolated individual who must seek all that is valuable and pleasurable outside of the public sphere. Advertising and art alike expect their viewers to feel powerless except in the personal or private realm. In different ways, each celebrates a boundless self that exists at the center of an a-social universe. The museum presents that universe as purely spiritual; in ads, it's a purely material and wholly buyable universe; combined, they describe the social and psychological territory of the individualist self in modern free-market society.

The issue here is not that galleries market themselves in a consumer society, or that curators promote the individualism of themselves and the art they display, or that policy and finances necessitate packaged shows. These are reasonable responses to social, political and economic conditions. Popularizing art is, after all, an effective way of reaching large numbers of people. Indeed, we all want to be more popular, personally as well as institutionally — though, heaven knows, it is not always easy!

The problem that is being addressed by people like Wyman, Moore, Gablik and Duncan — just to name a few — does not lie in the business of marketing but with the enthusiasm with which marketing values are also embraced for non-marketing purposes. I cite Mr. Vander Zalm as an example, when he was quoted on the free trade talks between Canada and the United States:

> What is culture? I'm not sure Canadians are all that concerned by what is traded away in culture ... I don't think there's much wrong with the marketplace determining what people want in culture (Moore, 1987b).

The premier of British Columbia may very well be correct in his assessment of what most Canadians are concerned about. That is a matter we must consider. In our eagerness to sell ourselves in a free market society, however, we may sometimes forget that there might be other ways of doing things and other things we also might be doing, such as, for example, questioning more frequently and more critically what it is we are trying to sell; or, to be even more daring, questioning the imperialistic ideology of the marketplace itself. Finding better and better ways to serve more and more customers may be a useful bottom line for McDonald's but should that be the same objective for cultural institutions? It is one thing for the ideology of the market place to inform the promotional strategies of art institutions; it is another matter to allow those same values to reconstitute the objectives of those institutions, the purposes their promotions are intended to serve.

When marketability becomes the definition of success, what opportunities remain for the curator who wishes to push some unpopular or less marketable art? By "unpopular" I do not mean "controversial," for that is often just another form of popularity. I mean, rather, taking a critical stand not only towards art but also towards society, pursuing excellence rather than mass appeal, and asserting that higher mission that cultural organi-

zations share with other institutions of higher education, which is to search for truth, to inform, to question, and to provoke. The proper role for cultural institutions, Max Wyman suggests, is "to show us where we come from and who we are, to ask uncomfortable questions, to celebrate our diversity, to make us think about how things might be changed for the better, to give us hints of the sublime...." The proper function of museums, says Michael Conforti, chief curator of the Minneapolis Institute of Arts, "is to reflect the highest esthetic and critical values of our culture through the preservation and exhibition of those objects we hold in highest esteem." What Conforti, Wyman and others are pointing to is a simple principle: art is a moral act as well as an aesthetic experience, therefore we who are in the business of art — meaning those who produce it, study it, curate it, interpret it — need, in Suzi Gablik's words, to think our ways through to "the moral foundations of what we are and what we do."

The problem, Max Wyman says, is how to prevent the higher mission of art from becoming "secondary to the pressing question of economic survival." The McDonald hamburger is a great attraction, as demonstrated by the billions sold around the world, so we may presume that the survival of the Big Mac is ensured. Must then art be marketed like hamburgers in order for it too to survive, or can it be more, *and less*, than just another popular attraction?

Glenbow Museum director Duncan Cameron once said in one of his many throw-away lines that museums and galleries should not be market-driven, but market-*oriented* and *value*-driven. A useful distinction, though there still remains the more fundamental question of whether the values that drive cultural institutions are themselves gradually being redefined or replaced by the values of the market place. Are curators all destined to become hamburger helpers of one kind or another? Or dare they be unpopular?

NOTES

Ames, Michael, M., *Museums, the Public and Anthropology.* (Vancouver: University of British Columbia Press, 1986a).

———— · *World's Fairs and the Constitution of Society: The Ideology of Expo '86.* (Unpublished manuscript, University of B.C. Museum of Anthropology, 1986b).

Anderson, Kurt, et al., "Pop Goes the Culture," *Time* 127 (24) 1986. pp. 68-81.

Anonymous, "Planner Has Beef with Floating McDonald's," *The Vancouver Sun*, Thursday, July 25, 1985. pp. A1-2.

Bocock, Robert, *Hegemony.* (London: Travistock Publications, 1980).

Chalmers, Irene and Milton Glaser, *Great American Food Almanac.* (New York: Harper & Row, 1986).

Chambers, Iain, *Popular Culture: The Metropolitan Experience.* (London & New York: Methuen, 1986).

Conforti, Michael, "Hoving's Legacy Reconsidered." *Art in America*, June 1986. pp. 19-23.

DiMaggio, Paul J., "When the 'Profit' is Quality: Cultural Institutions in the Market Place," *Museum News* 63 (5), 1985. pp 28-35.

Duncan, Carol, *Public Displays in a Privatizing World.* Paper presented to the conference "Making Exhibitions of Ourselves," British Museum, London, February 1986.

Duncan, Carol and Allan Wallach, "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis." *Marxist Perspectives*, Winter 1978. pp. 21-58.

Fisher, Philip, *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel.* (New York: Oxford University Press, 1985).

Fishwick, Marshall, ed., *Ronald Revisited: The World of Ronald McDonald.* (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1983).

Gablik, Suzi, *Has Modernism Failed?* (New York: Thames & Hudson, 1985). pp. 121, 83.

Godley Elizabeth, "Tourism-Culture Link Seen as Marriage of Compatibles," *The Vancouver Sun*, January 27, 1987. p. C4.

Horne, Donald, *The Public Culture: The Triumph of Industrialism.* (London: Pluto Press, 1986).

Koepp, Stephen, "The Big Mac Strikes Back," *Time* 129 (15) 1987. pp. 58-61.

Lohof, Bruce A., *American Commonplace: Essays on the Popular Culture of the United States.* (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1982).

Love, John F., "McDonald's Goes Global," *Report on Business Magazine* 3 (7) 1987. pp. 54-59.

Malcom, Janet, "Profiles: A Girl of the Zeitgeist–II," The *New Yorker* 62 (36) 1986. pp. 47-66.

Mason, Gary, "Premier Shooting Dutch Fantasy," *The Vancouver Sun*, Monday February 2, 1987. p. B7.

Moore, Mavor, "Switching Off the Bright Lights and Plugging Into Enlightenment," *The Globe and Mail*, Saturday, April 4, 1987. p. C2.

———— · "Canada's Cultural Road Takes a Disturbing Turn," *The Globe and Mail*, Saturday, June 27, 1987b. p. C2.

———— · "Marketing Mania Takes Its Toll on Arts in Canada," *The Globe and Mail*, Saturday, July 4, 1987c. p. C2.

Rees, Ann, "This Mac's the Biggest," *The Vancouver Province*, Sunday, Augest 17, 1986. p. 70.

Rees, A.L. and F. Borzello, eds., *The New Art History.* (London: Camden Press, 1986).

Ross, Andrew, "Moresby Reprieved," *The Province*, Tuesday, June 23, 1987. p. 4.

Schroeder, Fred E. H., *Outlaw Aesthetics: Arts and the Public Mind.* (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1977).

Shuh, John Hennigar, "Teaching Yourself to Teach with Objects," *Nova Scotia Journal of Education*, 7 (4) 1982.

Wyman, Max, "Wish List for 1987," *The Vancouver Province*, Wednesday, December 31, 1986. p. 33.

———— · "Ongoing Debate on Arts to Linger," *The Vancouver Province*, Sunday, February 22, 1987. p. 65.

This paper was first presented to the 1987 annual general meeting of the Western Canada Arts Association, Regina, April 25, 1987. Some of the same material was recast into an anthropological framework for a paper delivered to the Canadian Ethnology Society Annual Meetings in Quebec, May 16, 1987, under the title, "Ronald McDonald and the Anthropology of Everyday Life." A third version, this time titled "The Big Mac Attack: a Discourse on the Hamburger Philosophy for British Columbia Museums," was presented to the annual meeting of the British Columbia Museums Association, Kimberly, October 7.

Michael Ames is the director of the Museum of Anthropology at the University of British Columbia.

Traduction française à la p. 57

DOCUMENTA 8

Kassel, West Germany
June 12 — September 20

Once in every four or five years the art world invades the small, prosperous town of Kassel, Germany, to see the largest impermanent (100 days) exhibition of contemporary art. The visitors overflow the town and its hotel rooms. *Comme des garçons* clad aliens can be seen trekking across mustard fields as far away as rural Martinshagen, twenty kilometers outside Kassel. Since Landgraf Friedrich II opened his Fridericianum Museum to the public in the eighteenth century, the residents of Kassel have grown accustomed to this influx of art viewers. Documenta exhibitions have occurred continuously since World War II, making it the longest running exhibition of its kind. A statue of a very fat Friedrich facing the Fridericianum functions as the *genius* of every Documenta — the Old Masters, including seventeen Rembrandts now housed in the Wihelmshohe Palace attest to his acutity as a connoisseur of contemporary art — inspiring each successive selection committee to choose as well.

This selection committee will perhaps be best known for what they left out. Theodor Adorno once complained that, "The meritorious quadrennial German art exhibits that go by the name of 'Documenta'... unwittingly abets the tendency to historicize aesthetic consciousness by conceiving its exhibits as museums of modernism" (*Aesthetic Theory*, 1984). The selection committee of Documenta 8 sought to avoid the historcizing effect of periodic documentation and announced that this exhibition was not to be a survey of the last five years, rather it would "attempt to establish a new modernity" (Edward Fry), intended to address the "historical and social dimensions of art" (Manfred Schneckenburger). Director Schneckenburger's statement is a list of what the show is not about: "the self-reflection of the media, art about art, the self-experience of the individual, autobiographical, gestural painting, art about the artist." He makes his disaffection, from what he calls "art of the unmotivated late eighties," clear. Loosely translated these statements meant that a lot of what is currently hot is not in the show. Neo-expressionism was out, thus marking a radical break with Rudi Fuch's Documenta 7 which was the major platform for neo-expressionism, presented then as the continuation of German history and subjectivity. With this as its ideological frame, and the enormous art world success of this principally European movement, it was a lot to leave out. What was left out of Documenta 8 can be seen at the Centre Georges Pompidou's celebration of its tenth anniversary in an exhibition entitled: *L'époque, la mode, la morale, la passion*. Here "le recours aux mythes, la subjectivité, et la passion," all promised in the catalogue, hang in great quantities from large scale Cucchis, Clementes, Immendorffs, Schnabels, etc.

Given the size of these canvases of "subjectivity and interiority" it is odd that Schneckenburger should equate small with private so that epic scale is understood as the way to "enter into a public sensibility." Nevertheless, "big" was a clear criterion for inclusion in this Documenta. Overproduced works were the norm and preference seemed to be given to those with heavy metal or plastic attachments. Some of the sculpture installations were amazing principally for the engineering required to get them into the exhibition space. Ange Leccia's ready-made was a full scale Mercedes 300 CE. Even video installations were expanded over thirty of forty television sets to give the effect of the wide screen. In all of this there seems to be a kind of under-theorized left aesthetic somewhat akin to Lenin's demands for monumental propaganda which took the form of huge statues of Karl Marx erected in public squares.



Krzysztof Wodiczko,
Public Projection
on the Tower of Luther Kirche,
Kassel, West Germany,
June 10-29, 10:30 p.m. — 1:00 a.m.;
photo: Salem Krieger,
courtesy: The Ydessa Gallery.

The desire for the monumental, for that which could not be overlooked, may explain why "new paradigms are not to be seen" as much as Schneckenburger's rationalization that the problem lies with the times. The most frequently repeated complaint about Documenta 8 was that it introduced no new artists to or from either side of the Atlantic. Although this may have a lot to do with the recent multinational affiliations of galleries which has resulted in a rapid traffic in artists between New York, Dusseldorf, Cologne, London, Paris, Milan, etc., it is also

true that the emerging and the innovative are not likely to be found in monumental form. Large scale work requires considerable financial backing over a long period of time so that most of the artists shown at Documenta have been represented by major galleries for sometime. Robert Longos' twenty-five foot multi-media *Samurai Overdrive* symbolizes, as much as anything else, several years of successful art production and sales.

On the other hand, maybe this endless demand for the continuously innovative is a problem of audience expectation which only a few, usually older, artists can resist pandering to. Klaus Staeck's funny, politically immediate, agit-prop posters line the walls of the hall to the toilet of the Orangerie. Staeck is well-known in Germany; this is his third time at Documenta, yet the work has not grown in scale, no heavy metal or plastic attachments have accrued to it to signify Staeck's success. Staeck has continued in the photomontage tradition of Heartfield, producing posters on current political, social, and environmental issues: the shortage of housing for the aged (Durer's famous drawing of his elderly mother coupled with the question, "Would you rent a room to this woman?"); the storage of radioactive wastes in Germany's countryside (picturesque tourist poster announcing that the countryside is "glowing" over which Staeck has stamped a radioactive warning logo); the elections in Great Britain (photo of the Docklands where the homes of unemployed dock workers are being demolished montaged with an enormous Rolls-Royce pushing through the streets — "For wider streets vote Conservative"); and for this years Documenta: *Die Kunst ist FREI. Kunst* is carved out of cheese and placed under a bell jar — Staeck's response to Schneckenburger's invitation to produce the model of the ideal museum?

An interesting contribution, although one that was probably not asked for, were plaster cast torsos of two women (not of ideal form) randomly propped against the walls or lying on the floor in the washroom — silent statements of some disaffected women protesting the scarcity of women artists in this Documenta? The torsos were removed by the second day. Other unauthored and unauthorized contributions included the graffiti on the façade of the Orangerie — "There is no peace in man's land." The writing was on the wall before Documenta opened. Around the plazas of the exhibition were spray-painted banana peels and scattered real bananas. At first the Guerilla Girls were suspected, but similar bananas were found in Cologne where Peter Ludwig, the chocolate baron and patron of the arts, is razing the homes and studios of a group of artists.

In the evenings outside the Fridericianum Krzystof Wodiczko presented two public projections, one on the façade of the Fridericianum: an eye projected inside the triangular apex of the roof resembling the Masonic eye, but closed — a not so enigmatic logo for this other boy's club? The other is on the statue of Friedrich: the pediment of the monument is converted into a camouflaged packing crate for Unimog trucks addressed to South Africa, Chile, and El Salvador. Friedrich himself is redressed as a contemporary businessman — white shirt barely stretching across the expanse of his stomach, a Mercedes-Benz logo on the pocket. Friedrich has been cast in a new light, and so has his generous gesture of building the first public museum, democratizing aristocratic culture, and disseminating scientific enlightenment. His eighteenth century *Soldatenhandel*, the selling of twelve thousand local peasants to Great Britain in support of her war against American independence in order to raise the money to build the Fridericianum, is likened to Daimler-Benz's employment of a disposable labour force (euphoniously called "guest workers") to produce military equipment to sell to South Africa... to raise funds for contemporary culture, or large scale art exhibitions? In a third public projection Wodiczko contemporizes a more recent moment in Kassel's history — the extensive bombing of Kassel during the second World War when the valley in which the city lies was virtually turned into a gas chamber. An enormous figure (wholly enveloped in protective clothing, gloves, gas mask, oxygen tank, and Geiger counter), hands clasped in front of its mouth to support the tube from the oxygen tank or to pray, is projected onto the gothic tower of the Luther Kirche — the only ancient ruin spared during the bombing. Luminous and ominous, this gigantic presence of the Trinity, conforming harmoniously to the three-in-one proportions of the gothic architecture becomes a specter of a future-tense beatitude for an epoch that used to like to refer to itself as the nuclear age.

This reading of the deep structure of architectural elements is also the substance of Ian Hamilton Finlay's *A View to the Temple*. The view referred to is directed by the framing arcs of four guillotines guiding the line of vision to a classicist temple at the far end of Auepark. Over each guillotine are quotations by Diderot, Poussin, and Robespierre on the function of terror in the inspiration of piety, virtue, and the grand moral ideal. Engraved with such language and with the temple as the distant image of virtue towards which we move, the guillotines become elegant, their function processional. Aesthetics replace terror and piety as an effective instrument of social regimentation.

Inside the Orangerie the intention of this Documenta is muddled. It seems that the organizers thought the most socially pressing need for architects to address was housing for homeless culture. Twelve architects, mostly prominent museum builders were invited to design the "ideal museum." Architects and designers like Gustav Peichl, Aldo Rossi, and Alessandro Mendini submitted diagrams and models for sometimes improbable, but nevertheless buildable exhibition spaces. Others, responding to the spirit of the seventies which informed this exhibition, took a more conceptual approach. Hans Hollein substituted the paintings for enlarged name cards. Others took a more dialectical approach to the issue of cultural "need" and decided to do without it. Better to go hungry than to be force-fed.

The "ideal museum" show competed for space in the Orangerie with the ideal home show where, according to the press statement, art approaches "usage and everyday life." Display rooms were filled with the new genre of furniture sculpture and cult objects made from faux marble, plexi-glass, formica, fibre-glass, chrome, lush leathers and lighting fixtures all designed to fill the psychological household of the consumer. Throughout the exhibition there seemed to be a recurrent confusion between use and exchange value — it takes more than sitting on a thirty-five thousand dollar Scott Burton chair to make it useful.

Other approaches to the world of inanimate objects included Peter Fischli and David Weiss' funny film cycle of chain reactions — objects act out a tenuous and complex Rube Goldberg choreography. Ron Arad manipulated, but remained happily imprisoned, in his *Full House*: recycled steel carpet and convertible chair, tentacled treelight and webbed curtain. In terms of sheer production Fabrizio Plessi's *Roma* wins — a fiery quarry, fifty foot sluicing system made out of video monitors, and conveyor belt appear to have produced five tons of travertine marble amidst a deafening industrial roar. For choice, there is Liz Magor's *Regal Decor*: tall hollow columns — empty rolls sheathed in real linoleum in various patterns of simulated brick, tile, or marble, produced presumably by a huge simulated press. This image of production intrudes upon an equally large image of consumption — a centerfold for a magazine like *Better Homes and Gardens*, enlarged to eight feet in height, opens into the room. In the glossy pages of magazines, production and the anxiety of choice are eliminated, already completed for the consumer, yet the photograph of the woman over the fireplace suggests that involvement in the material world is always psychologically distressing. Magor's *Regal Decor* will never be more strategically placed than in this exhibition of objects of desire not need, where one is overloaded with choices, but where the choices are not real, and where the art is all about subtle differences and against collectivity.

One of the most clear articulations of the relationship between *Kunst, Kommerz, und Krieg* (the masculine equivalent of *Kinder, Kuch, und Kirch*) is Hans Haacke's installation of the two most ubiquitous symbols in West Germany: the logos of Deutsche Bank and Mercedes-Benz. The large box of the Deutsche Bank logo serves as a foundation for the illuminated Mercedes-Benz logo which rotates up through the central core of the Fridericianum. The box of the Deutsche Bank logo also serves as a frame for a photomural made from a photograph of a funeral procession for South African blacks shot by the police. The photograph was taken before the South African government censored this kind of documentation. The crowd carries the coffins uncere-moniously and high — like banners — the yellow wood of the coffins stands out against the complimentary sky blue of the Deutsche Bank logo. The installation is flanked by a semi-circle of potted orange trees and advertisements for Deutsche Bank interrupted by texts containing information which is in the public domain but rarely put there:

> A detailed account of the close financial connections between Deutsche Bank and Daimler-Benz, the largest corporation of the Federal Republic of Germany and the largest defense contractor: In spite of the 1977 United Nations weapons embargo on South Africa which the Federal Republic voted for, by 1985 Daimler had delivered to South Africa more than 6,000 Unimogs, supplied special engines for six rocket-equiped patrol boats and two minesweepers. This is followed by an announcement made by Werner Breitschwerdt, the president of the managing board of Daimler-Benz, to the 1986 shareholders meeting: "Ladies and gentlemen, we unequivocally reject the system of apartheid practiced in South Africa."
>
> A report from the Office of Military government for Germany, United States Finance Division, Financial Investigation Section, 1946/47: "The investigation of Deutsche Bank revealed that it represented an unusual concentration of economic power, and that it participated in carrying out the criminal policies of the Nazi regime, in the economic sector."

The inverse of this reasoned and dispassionate corporate rhetoric is Terry Allen's *China Night*. The "Good Old Boys" voice of the narrator tells the story of his brother-in-law, New Mexico's Olympic hopeful, referred to at times as the road runner or as the little "censored," who stepped on a mine in Vietnam in 1967. His story is intermixed with American, Mexican, and Indochinese songs of the sixties and reminiscences of other high-school buddies who are now "car dead." The voice comes out of a New Mexican bar enclosed in a chicken wire fence — tires, sand, beer cans, and a statue of the virgin Mary litter the yard. The bar is called Kachina Night, but some of the sign has gone out so that what it signifies is unclear. Kachina, a magical figure for Hopi Indians of New Mexico, is conflated with Indochina, another failure in the imperialist venture.

Leon Golub is another artist who looks at the reality of US foreign policy and makes us "feel it on the skin." The irregular shaped canvases, sometimes torn, are painted over and scraped down numerous times until the texture becomes disturbing like that of human skin. Golub began by bringing the Vietnam war home to us and has continued to expose the underbelly of US government activity in El Salvador and Nicaragua as well as mercenary activity in South Africa:

> The US government finds terrorism in the use of mines in the Persian Gulf, but feels justified in mining Managua Harbor. Apparent violations of electoral process or press freedom in Nicaragua are trumpeted, but death squad murders in El Salvador or Guatemala are for all intents and purposes ignored. (Leon Golub)

Golub's paintings of the fate of these people are both documentary and distorted. He uses actual photographs gathered from newspapers, photo archives, magazines for mercenaries, pornographic magazines, and Ross Baughman's photographs of mercenary activity in Rhodesia. The figures caught in these snapshots are distorted — bodily proportions seem wrong, appendages skewed. They look back at the photographer (and now us) startled or trapped — caught in the act; or worse, they grin back at us, assured of our complicity. Golub has aggressively inserted these anomalous characters into the discourse of "high art." The large scale, the flaky texture of the canvas, the frequent use of Pompeian red,

flattened perspective, the somewhat awkward foreshortening, and the narrative structure of the scenes which sometimes resemble scenes of martyrdom, cause the paintings to be likened to early Rennaisance fresco paintings (*Interrogation IV* can be compared to Massacio's *Crucifixion of Saint Peter*). The similarities are disturbing, raising questions about the connection between heinous acts, high art, and visual pleasure. One of the canvases has a classical name — *Threnody*: four black women are frozen in gestures of grief, arms held up as if to defend themselves from the sight of a man's fallen body, his legs cut off by the canvas edge. These women function like the chorus in a Greek tragedy, reminding us to weep, as if the struggle against power was the struggle of memory against forgetting.

In *1 + 1 + 1* Alfredo Jarr gives us three images of our conception of the third world: photographs of children — barefoot, partially clad, malnourished, and upside down. They are from "down under" and, we — the inhabitants of where "up top"?, "the first world"? — have always marvelled at their tenacity in hanging on.

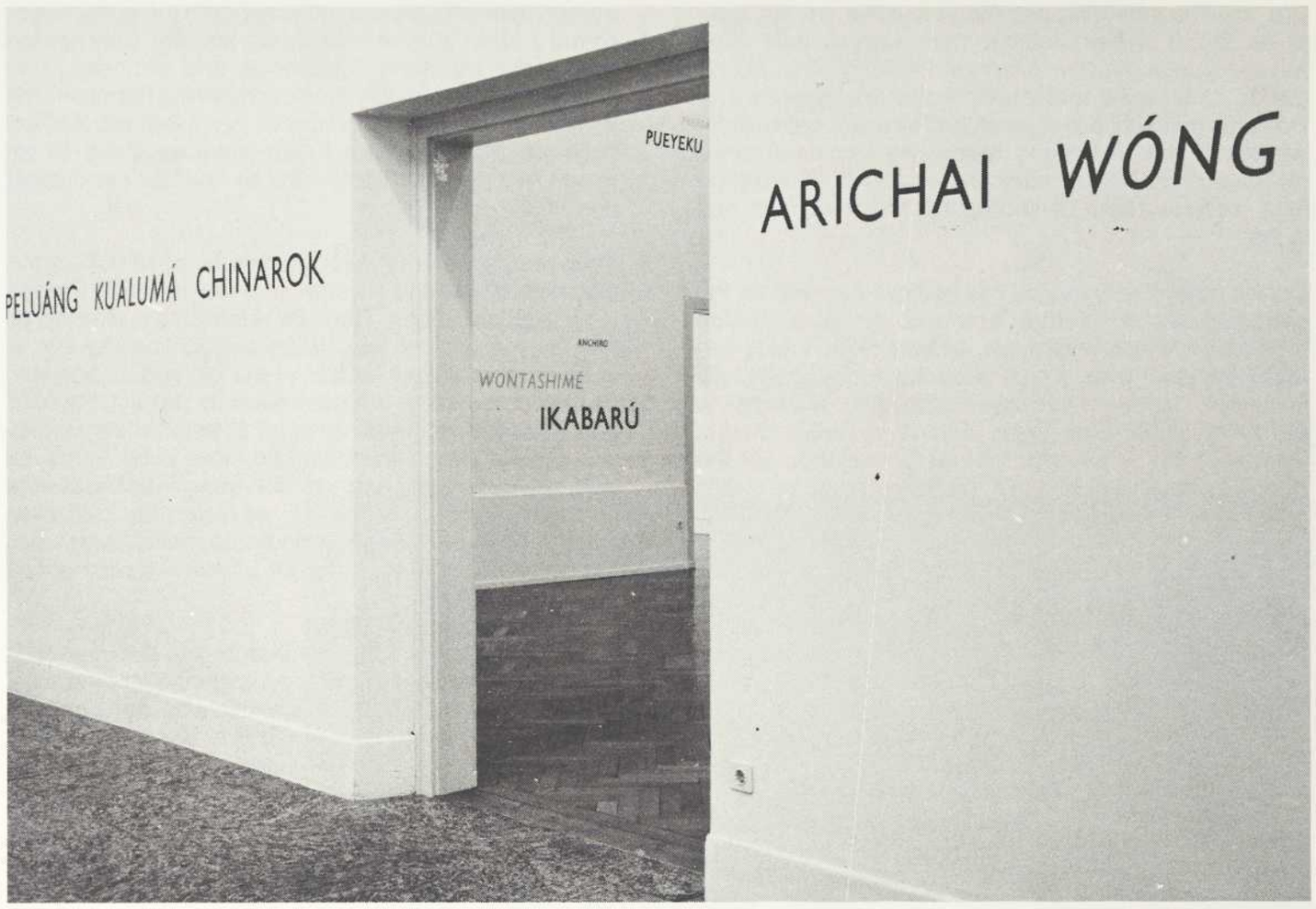
> Thus comes about that *we* are on an upright line, but *they* on a line drawn sidewise. A kind of orthogonal triangle is thus formed, the position of whose upright line we occupy, but *they* the base; and the hypothenuse is drawn from *our* zenith to *theirs*.
>
> Amerigo Vespucci, *Mundus Novus*

The images are obliterated in the framing devices on the floor, except in one case in which a mirror rights the image providing the viewer stands in a particular position. Nevertheless, in spite of the problems of representation and the problem of our viewing position, the children are real.

A kind of *Salon des refusés* was set up inside Documenta by Group Material. As a pun on Kassel and the notion of the ideal museum Douglas Ashford, Julie Ault, and Tim Rollins built a circular castle inside a room of the Fridericianum to house their selection of important cultural artifacts, including small works by numerous artists. Some of the artist in the castle had knocked at the door of the Kafkaesque castle of Documenta and been denied entrance, some had even been summoned to the gates and then been turned away. Ironically, the Group Material show is more appropriate to the professed theme of this Documenta than a lot of the work which did gain entry. The show revolves around the complex nexus of art, commodies, labels, and packaging: a box of Tide, women (*Style* by Nancy Spero), a company (The cover of *Businessweek*, Dec. 24, 1984, "Union Carbide fights for its life," by Alfredo Jarr), the exhibition itself ("Pre-Production Ad for a Room by Group Material and Edward Fry, Wulf Herzogenrath and Manfred Schneckenberger on the occasion of Documenta 8," by Christopher Williams). And, of course, it was also about representation. Both inside and outside the installation Barbara Kruger and Jenny Holzer continued their work mining this particular battlefield, with Holzer constantly spoiling the coherence of every set.

One way or another a lot of very good, very provocative work made its way into Documenta 8. It has the best of intentions, unfortunately, it also had the largest gap between intention and execution. Yet it raised the best of questions — the old questions: "Ah the old questions, and the old answers, there's nothing like them" (Samuel Beckett).

JO-ANNA ISAAK



Lothar Baumgarten, *El Dorado*, 1987, view of the exhibition, Kunsthalle, Bern.

LOTHAR BAUMGARTEN

Kunsthalle, Bern
June 5 — August 2

Perhaps right off we should clarify the relation to the "other," if that term it not already too generalized and dominant a theme (that is to say, too abstract), and even loudly pronounced in a concurrent exhibition at the Bern Kunstmuseum as *Die Gleichzeitigkeit des Anderen*, "The Presence of the Other." But, in Lothar Baumgarten's exhibition *El Dorado*, that relation is not obvious, not immediately there. An image, or a face, is not presented to view. Rather that relation is obscured by what we initially see: text. We have first to determine what "other" is really *there* in the Baumgarten exhibition. Conversely, we have to find where the work/exhibition situates us. Accomplishing both will bring the two into relation, self and other, thereby discovering where and in *what* are the points of contact. Clarification, we will find, leads to contamination.

"El Dorado" — the poster has this title printed in yellow. Inside the Kunsthalle, the first gallery runs a ring of text in black and red around the room. One word is painted/printed in yellow, as punctuation but not a focal point in the room: "*Aare*," the river that bisects Bern. The other names, in red and black, designate rivers of the region in Venezuela in which Baumgarten has lived and travelled extensively: the referent of every mention in this exhibition. They also place Bern, but in a relation we have to discover. That one reference "Aare," out of place, puts us in our place in Bern, in Europe, in the Western world. It would be a mistake perhaps to presume that, written in yellow (gold), it suggests that "El Dorado" is here and now, a presence that we mistakenly place elsewhere and defer as the primitive or exotic, rather than recovering it, for ourselves, here. (That "for us" is to be demonstrated.) This first part of the exhibition rises above that shown on the floor below, but what is sublimated is material, not spiritual, and what comes to us yellow leaves a trace behind.

We have, however, to deal with the traces left here in this installation and thus classify the elements of the exhibition. There are three parts brought together under the title *El Dorado*: the upper floor of the Kunsthalle devoted to the designations of rivers; downstairs divided into two works, *La Gran Sabana*, 1985-86 and *Rio Yurani*, 1969-87. On every wall of the upper galleries text has been arranged in different configurations of words of different size; colour (black/red/blue/yellow); type (Roman or Italic); and disposition (printed normally or mirrored as if reflected in water). Each configuration of names is a combination of at least two of these classes and they range figurally from a simple formation to a "Mallarmean" spatiality. *La Gran Sabana* comprises a number of black and white photographs of savanna, for the most part uninhabited landscape, which are spaced by bars of the distinctive pigment Baumgarten uses. *Rio Yurani* is composed of an entanglement of electrical wires, branching into blue and yellow incandescent bulbs that lie on the floor, spread among the litter of a type of redwood on which are balanced shallow bowls filled with water and in which maps have been pencilled and pigment brushed.

The photographs occupy a space between the first and last parts of the exhibition, between the names on the upper floor and the materials and maps of the lower. Are the photographs part of a progression, a mediation of the two, or are all the elements separate? Text, photographs, and maps are all representations of a sort, transcriptions on a surface. The work transports back its elements in the form of photographs, the wood and pigment, the maps and names: it is a displacement that is a representation and naming. But this displacement is already a violence, a transcription into a phonetic alphabet and writing on the level of the text, into knowledge for exploitation in the maps. The photographs open on to something else. They might simply be records but they read initially as representations of a picturesque or sublime sensibility. They do not exactly survey as much as bring into view certain elements in their span from first to last, as in the photograph read first in relation to what precedes, the installation upstairs, and the photograph seen in relation to what succeeds, the adjacent installation *Rio Yurani*. That first photograph shows the only sign of inhabitation, an abandoned shelter; the last shows the brutal effects of a labour process, the techniques of searching for gold, in which the earth is washed with powerful hoses. (This is also the cropped image on the poster. This area of Venezuela is thought to be the site of the "original" El Dorado and is also the site of current exploitation.) These two



Geneviève Cadieux, *Nature morte aux arbres et au ballon*, 1987, photo sérigraphie sur lumiflex, 3 x 6 m; photo: Louis Lussier, gracieuseté du Musée d'art contemporain de Montréal.

photographs are spaced by a selection of photographs of a varied and beautiful, uninhabited landscape. But at the same time these photographs in turn are spaced, marked by the pigment bars.

The photographs could only silently voice something by which they are marked. The names and territories of the other aspects of the installations are neither evocations, commemorations, nor classifications: we miss the point if we linger there. The photographs instead are marked by what spaces them. And what those pigment bars "hide" so to speak is what actually marks the landscape and thus destroys it. In another version of *La Gran Sabana* (1978) shown at the Marian Goodman Gallery in 1985, photographs of the Venezuelan savanna were interrupted in the same manner by the names of the minerals being mined and the species thereby endangered.

This work does not simply turn us along the axis of nature and culture or evoke the other through various means even though we do not come "face to face" in any image. It establishes the north in relation to the south but not in any dialogue. Baumgarten does not represent the Other. Nowhere are the images of this other — only the signs, names of an inhabitation that evoke another mapping, another value for the land, its forms, its flora and fauna. At times it is more the portrait of a landscape, which is something that *Rio Yurani* seems to try to evoke. What is represented, however, is another relation to this landscape which marks it while being absent from it — *our* use of it while we inhabit another place (the "Aare" of this exhibition). Our consumption is its destruction. Our national culture hides the labour of another and the actual destruction of his or her locale and the symbolic dimensions of a way of life, just as the presence of "material" and the foreign language of the exhibition initially disguise Baumgarten's concerns.

By the various reversals of expectations in viewing this exhibition Baumgarten establishes *our* relation and our role. He situates us *here*, not there (in a fictious relation to an other), and he situates us in such a way that we can read the effects of an actual relation that is hidden from us. What comes to us yellow leaves a trace, and that trace is our contamination.

PHILIP MONK

ELEMENTA NATURAE

Musée d'art contemporain de Montréal
7 juin — 6 septembre

Pendant que des manifestations comme *Expotec* ou *Images du Futur* faisaient la promotion des dernières inventions scientifiques, il y avait aussi, à l'écart, une exposition plus discrète et surtout plus réticente à prendre le virage technologique: *Elementa Naturae*. Organisée par Michiko Yajima, avec l'aide de Marie Perreault et de Monika Gagnon, cette exposition remettait à jour la présence encore tangible d'une nature environnante.

Neuf artistes ont posé leurs installations autour du musée à partir des notions de l'«observable» et de l'«inobservable» et un dixième, Geoffrey James, a photographié les oeuvres en élargissant le cadre de présentation, afin de reprendre sur un même plan, autant l'objet que son propre environnement. Les autres ont choisi l'endroit selon leur projet, très en vue ou en retrait, à la limite du territoire du musée ou, simplement, en s'appuyant sur *l'institution* et cela, sans vraiment viser l'intégration à l'architecture et la permanence de l'art public. Chaque installation avait cet air (aire) d'autonomie en rapport avec son environnement propre; les éléments et les matériaux pouvaient néanmoins supporter les conditions naturelles de l'aménagement extérieur. Sans être un avantage ni un désavantage, les artistes sélectionnés avaient en général peu d'expérience sur le terrain: il y avait surtout à s'étonner de l'adaptation réussie, pour les plupart des exposants, à l'espace extérieur, et de constater à la fois l'absence de quelques-uns, reconnus pour être concernés par ces conditions d'expositions.

Prendre position face à la nature préoccupe depuis longtemps l'art occidental; Jean-Jacques Rousseau, par exemple, pensait découvrir d'un seul coup la nature originelle, ou à l'opposé, Ernst H. Gombrich démontrait le bagage culturel d'un Asiatique qui, devant un paysage anglais peignait toujours à l'orientale. Mais c'est avec l'art romantique que la nature a trouvé son expression la plus déterminante: à travers une *mimesis*, l'art et la nature sont dédoublés et présentés tous les deux comme issus de la même force créatrice. Au contraire de l'art néo-classique qui voulait faire plus beau que nature, le romantisme a dénié le travail de la composition au profit d'une présentation naturelle du paysage. Il s'agit donc en général d'entretenir la dualité entre l'immédiateté de la nature et la médiation de l'art, entre le naturel et l'artificiel, entre l'intuition et le concept. Dans *Elementa Naturae*, nous verrons moins les grandes manoeuvres de l'inscription culturelle en pleine nature propres au land art qu'une attitude plus conciliante, se rapportant davantage à la dissimulation. Dans la plupart des interventions s'exprime un désir d'accommodation, de prendre le site comme tel, sans trop le déranger, en rajoutant même de la «nature» là où il en manque. Ici l'immédiateté correspond à cette présentation presque naturelle des choses, et pourrait à la limite entretenir l'arrière-goût d'un romantisme tardif, si ce n'était que dans chacune des oeuvres exposées se présente un degré de difficulté ou d'inaccessibilité qui ralentit, tant physiquement que conceptuellement, la lecture d'une vision immédiate.

Ainsi malgré son apparence toute naturelle, le paysage composé de mousse végétale de Francine Larivée est issu d'un travail technique à partir d'un éco-système. Par exemple, une sorte d'auvent assure «artificiellement» une protection contre les intempéries, tout en limitant l'accès à l'observateur. Ce dispositif fait toutefois partie de l'installation comme telle; il est juxtaposé comme élément de structuration à la matière organique des mousses. Un grillage assura aussi un maintien sous les mousses, tout en leur donnant la forme d'un paysage vallonneux, à moins que les mousses développent d'elles-mêmes un arrangement naturel, au dépend du support. Dans une autre situation d'inaccessibilité, l'installation de Claude Mongrain est juchée sur un balcon du musée (dont l'accès est interdit faute de surveillance) pour finalement choir sur le terrain avoisinant. Le jeu de pièces formé de plusieurs matériaux et adaptable selon les propriétés du lieu permet aussi une composition plus serrée, à partir du support muséal, culturel, vers une dispersion toute naturelle au sol, comme des débris que la nature se chargera de faire disparaître avec le temps. De son côté, Claude Tousignant procure à son retrait métaphysique (le pur langage des formes et des couleurs) une difficulté toute physique en rendant son *Palimpseste sur la pierre tombale de Mies Van Der Rohe* invisible, à moins de monter sur le monticule où une pierre de granit est déposée à plat. Mais le sens du palimpseste revient à l'ombre des arbres, placés à proximité et qui recouvre la pierre selon l'heure du jour ou figure un mouvement selon le rythme du vent. Ce qui avait été formalisé selon l'ordre de la nature (Mondrian, Van Der Rohe) revient par l'aléatoire perturber l'épuration et la belle symétrie du modernisme. L'installation d'Eva Brandl poursuit un travail d'évocation d'objets (une barque en cuivre, un cours d'eau simulé par une plaque de verre, une aube en acier, ainsi qu'un arbre transplanté) qui viennent défier notre imaginaire, oscillant entre l'apparition poétique, et la construction réelle. L'observateur hésite autant entre la visibilité et l'accessibilité devant un escalier en verre qui n'a pas la solidité requise pour permettre d'y accéder, et le cours d'eau en verre qui n'est pas praticable pour la barque posée juste à côté. Le réel, ainsi dénaturé par le simulacre du verre réduit l'accès aux objets à l'immobilité d'une vision.

Sur un panneau-réclame d'une compagnie spécialisée dans ce type de publicité, Genièvre Cadieux fait un double emploi de l'image commercialisée qui, à force d'être vue, n'est plus regardée, et de l'image artistique qui, elle, préfère s'isoler pour être mieux vue. Entre l'évidence et l'inusité, on remarque alors que le panneau ne fait pas partie du décor «naturel», qu'il s'agit en fait d'une image photographique sans message, suspendue entre ciel et terre et représentant, dans la partie gauche, des nuages, et dans celle de droite, un corps tendu attrapant un ballon. Si le moment précis de la saisie du ballon fait penser au déclenchement d'un appareil photo, les nuages quant à eux, constituent une réponse naturelle à la qualité photographique de l'impression noir et blanc. Une autre façon de dissimuler l'oeuvre au regard immédiat revient à Irène F. Whittome, qui a placé dans une grotte une énorme tortue en matière synthétique se dressant à la verticale. Deux entrées permettent l'accès de l'observateur; l'une, où sont déposées les

frises ornementales d'un ancien édifice, ouvre sur l'inconnu, tandis que l'autre reste une simple trouée au-dessus de la grotte, comme un puits de lumière. À l'extérieur de la trouée, la vue de la tortue qui tente de remonter à la surface produit un effet dramatique. Le cloisonnement de la tortue et l'inaccessibilité symbolique de la grotte reproduisent paradoxalement un abri contre l'environnement extérieur, comme pour protéger la nature envers elle-même ou pour conserver les choses contre l'usure du sens. Par ailleurs, la grue portant une charge de métal compressé et les fragments humains (acier et polyester) éparpillés au sol dans l'installation de Tony Brown semblent conserver la manichéisme d'une industrie maléfique et d'un humanisme sentimental, ou opposer la nostalgie d'une sculpture anthropomorphique à la construction plus formelle de l'assemblage en acier. Parallèlement à ces questions purement visuelles, les installations de David Tomas et de Raymond Gervais font référence à une présence sonore continuellement différée, à travers l'histoire de la musique. David Tomas a disposé les unes face aux autres, quatre boîtes de son qui délimitent un environnement et qui répètent comme un fond sonore, le bruit d'une machine à vapeur, formant écho au chantier naval à proximité du musée, et simultanément, un chant envoûtant évoquant cette fois-ci un autre lieu et un autre temps. Raymond Gervais, en plaçant sur les murs du musée et un peu partout dans la ville, une affiche annonçant trois duo improbables, celui de Manuel de Falla et de Charles Mingus par exemple, ne crée pas qu'une fiction, mais reconstitue artificiellement les conditions ou les médiations de l'audition et de l'émission musicale par l'intermédiaire de l'image d'un vieux tourne-disque.

Les quelques repères retenus à travers ce parcours n'indiquent que des possibilités d'accès qui peuvent autant permettre un rapprochement entre l'observateur et son objet qu'en montrer l'écart. La présentation de l'exposition, où se cachent sous une apparente simplicité tout le travail et les difficultés que présuppose l'intervention artistique, tient peut-être l'observateur à distance, en retrait de son propre discours avec l'oeuvre. L'ensemble apparaît alors comme un tout «naturel», évitant d'interroger l'arrogance d'une culture envahissante ou la nostalgie d'une nature perdue. J'exprimerai, cependant, quelques réticences sur la façon dont le sujet est présenté par la conservatrice dans le texte d'introduction qui, par une synthèse de l'histoire orientale et occidentale, presse un peu trop les choses là où il aurait fallu plus d'ouverture: réduisant, par exemple, l'art à une théorie du reflet (l'art impresionniste réagissant contre le progrès scientifique), alors qu'ailleurs dans le texte cette logique aristotélicienne (la cause et l'effet) est justement rejetée au nom d'une spiritualité et des récentes théories en physique. De même que — et je ne sais pas s'il faut le prendre comme une contradiction ou un paradoxe — l'énergie en thermodynamique devient l'énergie spirituelle ou, de façon plus étonnante, la métaphysique de la matière et de l'esprit est critiquée au profit d'une «Nature» tout aussi transcendante. Sur ce point, on pourrait toujours suggérer que le terme de «nature» serait tout simplement de la culture dont on aurait oublié l'histoire.

GASTON ST-PIERRE

STATIONS

Les Cent jours d'art contemporain
CIAC, Montréal
1er août — 1er novembre

Les Quatorze stations de Francesco Clemente; *Quatorze stations*, exposition conçue et réalisée par Roger Bellemare, regroupant Marina et Ulay Abramovic, John Baldessari, Georg Baselitz, Louise Bourgeois, Eric Fischl, Leon Golub, Betty Goodwin, John Heward, Marcel Lemyre, Duane Michaels, Josef Felix Müller, Bruce Nauman, Arnulf Rainer, Nancy Spero; plus les dix-huit artistes choisis par Claude Gosselin: Robert Adrian X, Jocelyne Alloucherie, Daniel Buren, Michel Goulet, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Ron Huebner, Peter Krausz, Raimund Kummer, Serge Lemoyne, Sol Lewitt, Gerhard Merz, Guido Molinari, Hermann Pitz, Jean-Pierre Raynaud, Susan Schelle, Françoise Sullivan, Ian Wallace.

> Il n'est pas du tout indifférent de savoir que le portrait de la mère de Whistler s'intitule *Arrangement en gris et noir*; l'idée que l'on se fait de la signification de l'oeuvre est corrélative de l'idée que l'on se fait du titre [...]
> Robert Klein, *La forme et l'intelligible*

Le Centre international d'art contemporain a, depuis trois ans, le mérite de rassembler à Montréal, et cela parce que ses organisateurs ont le talent de se donner beaucoup de moyens, un grand nombre d'oeuvres d'artistes reconnus mondialement et que ne verrait pas le public montréalais ou québécois à moins de courir les grandes expositions américaines et européennes. Aussi trouve-t-on, ou retrouve-t-on, là des productions qu'autrement un grand nombre de visiteurs ne connaîtrait qu'en reproductions dans les catalogues et revues d'art. Autre stratégie du CIAC, nous présenter en même temps que les oeuvres vedettes internationales les travaux d'artistes d'ici et nous faire voir qu'elles supportent très bien ce rapprochement et l'ampleur de telles manifestations.

Après des intitulés plus «difficiles» tels qu'*Aurora Borealis* ou *Lumières*, il n'est pas sans intérêt de constater la «transparence» d'un titre comme *Stations* qui vient coiffer la troisième exposition du CIAC. Il n'est que de voir comment nombre de chroniqueurs ont interprété ce titre pour mesurer son effet en un sens rassurant et dans l'autre contraignant. Mais voilà peut-être ce qui réconfortait certains visiteurs anxieux devant un si grand rassemblement d'objets. Ils trouvaient là, en s'accrochant à une lecture au premier degré, un discours sur la vie humaine, l'art, le drame humain. Spiritualité, politique, société.

Si les oeuvres réunies par Claude Gosselin, dans un premier volet de l'exposition, tenaient sous le titre de *Stations*, c'est sans doute parce que, comme le dépliant que l'on remettait au visiteur l'affirmait, on proposait «l'idée d'un temps d'arrêt pour prendre connaissance d'une oeuvre d'art». Il est vrfai qu'aucune évidence ne venait tisser des liens entre des travaux aussi différents que ceux de Serge Lemoyne et de Raimund Kummer ou



Josef Felix Muller,
Saule mit drei Figuren
(Colonne avec trois figures), 1984,
bois de peuplier peint, 250 x 120 cm.;
photo: Louis Lussier, gracieuseté du CIAC.

ceux de Ian Wallace et de Sol Lewitt. D'autres associations étaient davantage possibles entre le travail de Michel Goulet et celui de Ron Huebner dans leur manière de déconstruire et de reconstruire des objets familiers en les défonctionnalisant; ou entre les oeuvres de Jocelyne Alloucherie et Gerhard Merz en termes d'environnement solennel et «sacré», de théâtralité; Hermann Pitz et Rebecca Horn, de très loin, se rejoignaient en une réflexion sur le temps dans leurs installations; Robert Adrian X., Peter Krausz et Jenny Holzer traitaient de questions «politiques»; Françoise Sullivan, Guido Molinari et Jean-Pierre Raynaud avaient affaire avec l'espace mais, là encore, de si loin qu'on se demandait quel lien reliait vraiment ces oeuvres et de quelles *stations* il était question.

Mais ne boudons pas notre plaisir, *Stations* semblait moins être là pour proposer des découvertes, causer des surprises (courir des risques) que pour donner à l'amateur l'agrément d'un bain d'art contemporain. Quant au néophyte, immergé dans l'exposition, on devait bien faire confiance à son intuition… S'il fallait chercher un chemin de croix, le pointillé de l'itinéraire tracé par Daniel Buren en constituait sans doute un des plus ironiques nous accueillant au seuil de l'exposition, nous accompagnant tout au long de celle-ci et nous menant en fin de parcours jusqu'aux boutiques et restaurants *fast food* des galeries souterraines de la Place du Parc.

Mais c'est autour des *Quatorze stations* de Francesco Clemente que l'exposition semblait vraiment s'intituler, s'articuler, se justifier. Face à ce travail, il nous revient des bribes du discours d'Achille Bonito Oliva, ce héraut de la trans-avantgarde italienne. Si on reprenait celui-ci, on parlerait de nomadisme, de dérives, de catrastrophe, de singularité et d'intensité de l'oeuvre, de reprise de possession de la subjectivité de l'artiste, etc. On ne traitera pas ici de ce texte maintenant *historique*, constitué, lui aussi, de dérives à partir de Deleuze et Guattari, de René Thom, de Musil, etc. Retenons ceci: «Faire de l'art signifie désormais avoir tout sur la table dans une contemporanéité tournante et synchronique réussissant à couler dans le creuset de l'art des images privées et des images mythiques, des signes personnels liés à l'histoire individuelle, et des signes publics liés à l'histoire de l'art et de la culture.» (*The Italian Trans-avantgarde*)

Je voudrais surtout insister sur un point du travail de Clemente qui, dans le contexte de *Stations*, m'a semblé gagner en envergure et contaminer, au bon et au mauvais sens du mot, toute l'exposition: la mobilité des relations qu'entretiennent entre eux et avec le spectateur les éléments des tableaux de Clemente «figuratifs et abstraits, mentaux et organiques, explicites et allusifs, combinés […] sans solution de continuité» telle qu'Oliva les décrit. (Termes qu'il ne réserve pas seulement à Clemente.) Inutile d'expliciter cet aspect bien connu et essentiel du discours de l'auteur et l'interrogation qu'il y a là concernant le processus de la représentation, sa nature et certains dispositifs narratifs. Souvent la peinture apparemment narrative, comme l'a décrit René Payant, ne produit en fait qu'un effet de narration, n'utilisant le contenu du récit (ou de potentialités de récits) que pour exhiber les éléments et les relations définissant le dispositif narratif. Il s'y trouve un double piège tendu au lecteur de l'oeuvre. D'abord celui de vouloir à tout prix se (faire) raconter une ou des histoires et ensuite celui d'interpréter ces dérives, ruptures et «distorsions» dans les termes romantiques d'un *je* artiste «s'exprimant» alors qu'on aurait plutôt affaire à une subjectivité *jouée* suivant les éléments structuraux qui la caractérisent. Ce désaisissement face aux usages narrativo-symboliques, on peut être tenté de la combler en s'inventant une iconographie. À ce compte, il aurait valu la peine d'imprimer nombre des récits que les visiteurs se racontaient en parcourant leurs chemins de croix.

L'iconographie, c'est d'abord la discipline pratiquée par l'historien de l'art «classique» qui, devant les oeuvres figuratives, part à la recherche de leurs sources textuelles. De quel texte s'inspire telle sculpture, ou encore à quel programme appartient telle série de fresques? L'iconographe est un décodeur qui ne peut qu'être piégé, s'il s'obstine à conserver ses a priori, devant les oeuvres postmodernes. Une part du travail de Francesco Clemente joue à remuer une grande quantité de matériaux symboliques et à court-circuiter leurs valeurs sémantiques.

Or, il semble bien que ce soit à ce jeu-là, mais en le renversant, que Roger Bellemare ait eu envie de jouer. Il a mimé, en quelque sorte, par son accrochage et par l'intitulé de son exposition, ce qui constitue les dispositifs mêmes des tableaux de Clemente et celui-là de leur rassemblement qui en redouble l'efficacité. Chaque oeuvre de la sélection de Roger Bellemare, d'y être inscrite, d'y être en contiguïté avec ses voisines, se trouvait teintée, le mot est trop faible, se trouvait réorientée dans un contexte bien particulier. Le chrétien qui fait son chemin de croix a le loisir de lire la *Bible* (le livre-source) ou un commentaire qui a une fonction d'émulation de sa foi; le visiteur du CIAC cette année faisait lui aussi son chemin de croix. Devait le faire. Les oeuvres choisies s'inscrivaient, s'enchaînaient les unes aux autres au fil du récit de la Passion du Christ. Le dispositif d'exposition des oeuvres produisait les mêmes vacillements de sens, les mêmes incitations au récit, les mêmes périlleuses lectures que les articulations des éléments et motifs dans chacun des tableaux des *Quatorze stations* de Clemente (seul et dans ses conjonctions).

Or, face aux *Quatorze Stations* de Clemente (l'artiste) autant que devant les *Quatorze Stations* de Bellemare (le conservateur), adopter un parti-pris iconographique s'avérait réducteur des oeuvres et aveugle (ou aveuglant) vis-à-vis des dispositifs en jeu dans les deux entreprises. Le danger que courait le montage de Bellemare était d'enfermer les visiteurs dans une lecture édifiante de la passion de l'humanité moderne que *refléteraient* les productions contemporaines par leur désordre et leurs disparités iconographiques et formelles. Non que les associations de Bellemare n'aient été habiles, bien au contraire, la combinaison de la *Colonne avec trois figures* de Josef Felix Müller avec la *Condamnation de Jésus* opère un clignotement de sens brillant, celle de *Legs* de Louise Bourgeois avec la *Crucifixion* est étonnante et bien trouvée alors que la *White Gard VIII* de Leon Golub couplée avec la *Première chute* est d'une évidence un peu trop immédiate; *Fragilissimo* de Marina et Ulay Abramovic où des corps se découpant sur un fond noir se supportent et s'embrassent convenait parfaitement pour évoquer la *Rencontre avec l'ami*, et *Soldier and Starving Person*, déjà évocateur du *Christ mort* de Holbein (belle métaphore figurative) ne pouvait qu'être là pour la *Mort*.

Mais ces associations risquaient sans doute de freiner le retour(nement) du regard du spectateur vers les dispositifs mis en jeu dans les oeuvres et ne préservaient peut-être pas toute la mobilité et la polyvalence qui devraient caractériser ces dernières. Ce montage n'était-il pas un écran, un masque? Au-delà de ce programme prétexte (d'ailleurs, on peut le soupçonner, accompagné de cette incitation à une lecture romantique de l'oeuvre qui livrerait le drame de l'artiste et de son époque), on se demande ce qui viendrait justifier ces regroupements d'oeuvres, cet exercice ludique habile et ingénieux soit, cette gymnastique perverse d'une iconographie à rebours.

ALAIN LAFRAMBOISE

DANIEL BUREN

Galerie René Blouin, Montréal
26 septembre — 31 octobre

En Temps et Lieu... Il y avait déjà là un thème qui se jouait de lui-même — et du visiteur à qui l'on s'adressait paradoxalement pour lui laisser entendre qu'il n'y avait justement rien à dire de ce qui allait se faire voir! L'annonce laissait présager de tout (une familiarité évidente avec des problèmes posés depuis des années par Buren) et de rien à la fois (problèmes dont on nous dit qu'ils n'ont peut-être rien à voir avec les précédents). Comme un silence loquace. Bref, une invitation à ne rien *pré-voir* d'autre que d'aller regarder, *En Temps et Lieu*.

Impossible, en entrant à la galerie René Blouin, d'envelopper d'un coup d'oeil l'espace d'exposition, de se l'approprier totalement alors qu'échappe toujours au regard, comme un «à-côté», un «en plus», cette petite *pièce* à part où, chaque fois, l'artiste est confronté (séduisant défi) à la visibilité de limites contre ou avec lesquelles il choisit de travailler (est-il possible de les ignorer sinon de le feindre?).

Les travaux réalisés *in situ* par Daniel Buren portaient, entre autres, sur ce questionnement désormais célèbre, depuis les recherches minimalistes, du contexte d'exposition de l'oeuvre d'art. Pourtant, et c'est ce qui fait la spécificité d'une production qui aurait pu être depuis longtemps de l'ordre du «encore» mais qui relève davantage du «encore autrement», le *cadre* théorique avec/dans lequel fonctionne Buren semble plutôt circonscrire des ouvertures, donner toujours sur autre chose. Un cadre donc qui critique l'encadrement, une façon stratégique d'intégrer l'outil dans la structure du produit.

Il y a deux oeuvres, une par pièce — en fait, il y a surtout deux pièces par oeuvre, comme on le verra. Chacune consiste en une structure de bois définissant un volume à six faces dont l'une, donnée d'avance (le sol de la galerie), sert simultanément de support aux cinq autres ainsi que de surface de connexion entre un «dedans» et un «dehors» de l'oeuvre. Par cette surface, justement, vont progressivement se confondre les espaces disjoints (dedans/dehors) et leurs faces disjonctives (avers/envers).

Dans la première salle, *Autour de la colonne carrée, la cabane aux sept portes*. Autant d'ouvertures ont tôt fait de contrecarrer l'attitude contemplative du visiteur devant «l'objet» exposé. Bien vite, «l'objet», malgré l'apparente fixité de sa constitution architectonique, mobilise le visiteur (empêchant l'Oeil de statufier le corps) induisant autour, à travers, vers, à et de l'intérieur, etc., des parcours démobilisants par lesquels, à se déterminer toujours davantage, c'est-à-dire à se *(dé)limiter*, il en vient à déterminer autre chose que lui-même. Se faisant voir comme limites (il n'y a plus d'objet à cerner mais des cloisons à franchir), l'oeuvre *marque* un site (le remarque) dont elle se *démarque*. Il y a là une relation de réciprocité, typique du travail de Buren, qui ne se suffit certainement pas à elle-même et c'est là sa force. Que donne-t-elle à voir de *cette* oeuvre, et de *ce* site en particulier?

Le centre de la question réside, ironiquement, en périphérie, dans une succession d'*enveloppes* autour de la colonne carrée, axe central de l'espace de la galerie difficilement négligeable étant donné le type de circulation qu'il engendre, une circulation au sens propre, un *mouvement circulaire*, *autour*. Notons que l'originalité de Buren ne tient pas ici à l'utilisation d'un élément généralement ignoré, relégué au statut supposément neutre de «support décoratif» (d'autres artistes y ont été sensibles avant lui), mais à l'utilisation contradictoire qu'il en fait en instituant virtuellement, autour d'une colonne d'ailleurs partiellement *rayée* de miroirs, des circuits enchevêtrés.

Il y a, donc, trois types *d'enveloppes*, chacune dérivant de l'autre, chacune privilégiant une attitude spécifique (et spécifiquement codée) de lecture: de sculpture

(tourner autour de la colonne), d'architecture (circuler à travers la structure), de peinture (longer les murs). Cette tripartition est trompeuse car la nature même de la constitution de chaque *enveloppe* (comme on entrevoyait plus haut) rend équivoque le type de regard qu'elle paraît solliciter.

Le motif à bandes verticales (de 8,7 cm. de large) alternées blanc/couleur de Buren (une manifestation anonyme des plus reconnue!) sert de jonction. Ici, le «représenté» *(re)joint* les conditions de «représentation» presque de façon paradigmatique dans la *reproduction*: la jonction de deux bandes donnant à voir une coïncidence réalisée à même le matériau, le support *étant* la répétition du motif.

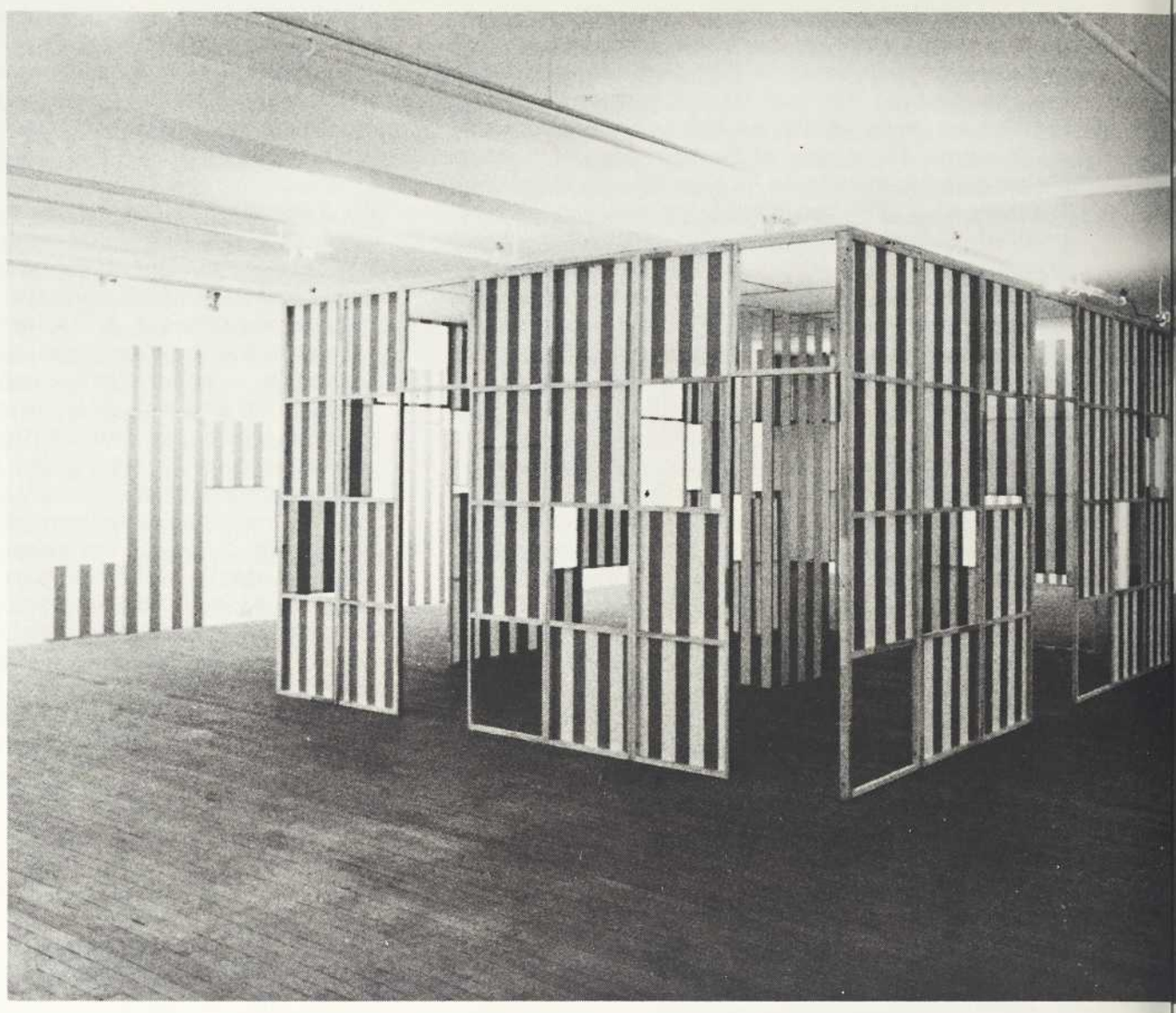
La colonne carrée, divisée en sept bandes (dans une alternance bois peinturé blanc/miroir), est reprise dans l'ensemble comme élément modulaire, étalon de mesure et rythme visuel de base. Les cloisons de la cabane aux sept portes sont l'élévation, en grilles, du périmètre (pourtour, cadre invisible) de la colonne dans un rapport de sept de large pour quatre de haut, rapport numérique à échos multiples qui resserre le lien entre l'oeuvre et le site. Quatre réfère à l'enveloppe murale de la galerie et sept, à celle qu'utilise Buren et dont le motif de base est toujours un multiple impair de bandes de 8,7 cm. La structure en damier ainsi obtenue est recouverte, sur sa face intérieure, de lés de tissus bleu/blanc de sept bandes de largeur, les surfaces ouvertes (dé-couvertes, en réalité) ayant été reportées en négatif sur les murs de la galerie, soit sur de faux châssis (pour les vingt-huit surfaces découpées dans le revêtement original), soit sur des cadres isolés (pour les surfaces répondant aux portes non couvertes initialement). Les ouvertures, outre les portes, procèdent du découpage d'un motif de base à l'intérieur d'un carré de surface (4 x 4 x 7 bandes) dérivé sept fois sur les quatre cloisons.

Pourtant, malgré la précision conceptuelle et la simplicité (il faut bien le dire) de tels procédés — où la théorie prend des allures de théorèmes — , il se produit quelque chose de fascinant et d'inattendu: le charme de l'ajustement (subversion négligée de l'habituel «sur-mesure»).

Le tissu, en s'ajustant aux châssis, signale l'altération que subit le motif affecté par l'étirement — le «représenté» étant modifié intrinsèquement par son appartenance au support. Les irrégularités et contraintes du site sont ajustées au développement de l'*enveloppe* murale, exposant en périphérie les surfaces découpées (ou comblées) des cloisons, d'une part, par la prolongation en charpente d'un pan de mur incomplet (dissimulant un espace de rangement) et, d'autre part, par l'avancée d'une fausse cloison entière destinée à libérer l'accès vers la seconde pièce. Autant de marques non dissimulées du processus d'élaboration de l'oeuvre, *in situ*. Même le regard doit s'ajuster à la discontinuité des bandes réfléchies par les miroirs de la colonne assemblés à mi-hauteur, la jonction produisant une coupure dans le champ visuel déjà fragmenté par l'alternance des matériaux bois/miroir. «L'effet miroir ici ne réfléchit pas mais infléchit. Il ne restitue pas mais destitue. C'est d'ailleurs dans cette transformation inattendue, ce regard oblique et différé, cet effet de miroir déformant et cette symétrie brisée que se forge [...] tout l'intérêt de ce travail (Daniel Buren commentant *Il est encore une fois: Voile/toile, Toile/voile*, 1980).

L'éphémérité de l'oeuvre tiendrait donc aussi (surtout?) à la mobilité des états de visibilité qu'elle-même produit avec l'aide du visiteur-regardeur circulant *d'une enveloppe à l'autre*, l'une renvoyant toujours à l'autre par effet spectaculaire, ouverture encadrée faisant tableau (un Oeil par lequel se re-produit toujours de nouveau la réalité) ou fragment reporté. L'oeuvre aussi s'ajusterait, donc, dans *l'ici et maintenant* de *l'in situ*.

L'accès à la seconde salle (cette petite *pièce* qui n'en est pas une), qui gagne en visibilité, se fait en contournant la fausse cloison en avancée (ajustement de l'*enveloppe* ainsi discontinuée d'*Autour de la colonne carrée...*). *Cabane éclatée transparente* c'est, à première vue, l'éloge du «sur-mesure». Le rapport 4/7 utilisé dans la première salle est réalisé idéalement, semble-t-il, dans



Daniel Buren,
Autour de la colonne carrée, la cabane aux sept portes,
(détail), 1987,
bois, tissus, miroirs,
244 x 427 x 427 cm;
photo: Louis Lussier,
gracieuseté de la
Galerie René Blouin.

une structure cubique à quatre overtures d'égales dimensions, une par face, reportées en négatif au centre de chaque mur, en vis-à-vis. Il n'y a plus de tissus qu'au plafond de la construction, divisé aussi en quatre, diffusant une lumière *artificielle* créant un type d'unité atmosphérique qu'on ne retrouvait pas dans la première salle davantage éclairée par une lumière (changeante) d'extérieur. La charpente, non plus traversée de coupures horizontales, ainsi que ses «éclats» sont recouverts de panneaux de plexiglass peint blanc/non peint dans une alternance de bandes où l'opacification du visible semble se neutraliser elle-même (se rayer) en exhibant ce qui, en transparence, était déjà visible. En effet, voir une bande blanche c'est comme voir un mur, donc voir le site! Une coïncidence (dis)simulée qui remet en jeu la visibilité du propos alors que l'oeuvre se *fait voir* comme dispositif de séduction (d'autant plus stratégique qu'il opère surtout lorsqu'il est découvert). Une subversion que Buren se garde bien d'obscurcir, ne se laissant pas prendre à son propre jeu. Le travail de Buren n'est pas de l'ordre du «qu'est-ce qui se trame derrière?». C'est un art tout en surfaces!

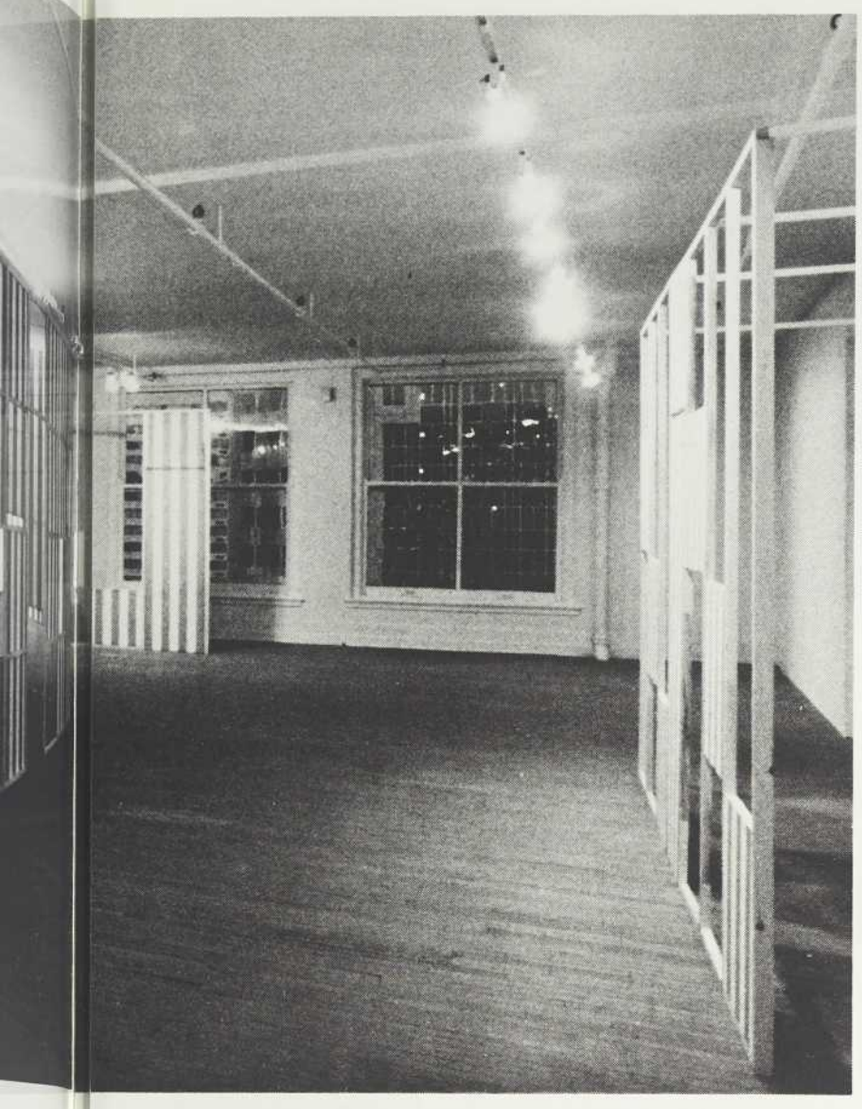
Les panneaux reportés en périphérie (signes d'un éclatement des plus contrôlé) condensent un ensemble de paradoxes relatifs aux conditions même de visibilité de l'oeuvre *in situ*. Découpures issues d'un volume représentant le paradigme attesté de la troisième dimension du réel (construit sur mesure — le cube), les «éclats» se présentent un peu comme des tableaux sculptés fermés sur eux-mêmes, déniant leur statut de fragments. Fixés à la fois au sol et au mur, ils montrent leur appartenance possible à deux formes de (re)présentation (peinture et sculpture) dont ils tirent des effets contradictoires. D'une part, le «cadre» (qui n'est pas encadrement mais support couvert) provient d'un volume se définissant d'abord comme *surface de séparation*, délimination d'un espace. D'autre part, la surface peinte (partiellement) subvertit sa bidimensionnalité dans un jeu optique impliquant l'espace réel. Adossés au mur, les panneaux donnent à voir une juxtaposition de bandes blanches réalisée en fait par une superposition de surfaces dans l'espace. Les parties transparentes ont ceci de troublant qu'elles fonctionnent comme des fenêtres ouvertes sur ... une autre surface peinte, celle du mur blanc de la galerie. Notons, par ailleurs, que la visibilité des coups de pinceau ainsi que des raies d'ombre perturbant la lisibilité des rayures à travers les «tableaux», de même que l'impression de mouvement produite par le décalage visuel des bandes alternées en nombre égal sur chaque surface, contribuent à désamorcer la perfection apparente de la conception de l'oeuvre, le dispositif de séduction de l'ensemble «volant en éclats» de séductions locales.

Le thème de la cabane éclatée a ses antécédents dans la production de Buren. Il s'agissait pourtant de la *mettre en situation* (la poser et non simplement la présupposer). On voit qu'ici, bien qu'elle pose un certain nombre de problèmes dont la complexité des articulations dichotomiques renouvelle une réflexion générale sur les «invus» (J.F. Lyotard) de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, elle le fait dans un rapport conflictuel spécifiquement déterminé par les contraintes du site, à savoir la visibilité généralement occultée de ses limites, son cadre.

Une installation qui dit, en somme, «regardez donc autour». Justement, autour il y a aussi l'autre *pièce*. En choisissant une structure apparemment semblable pour l'une et l'autre salle, Buren empêche son propos de se clore sur lui-même, bien qu'à première vue une double utilisation puisse être perçue comme l'*installation* d'un constat. En effet, si c'est la limite (comme cadre, comme enveloppe) qui est en jeu dans cet espace-temps précis, exposition de la galerie à travers/par l'oeuvre et vice-versa, elle l'est à la mesure de sa complexité: *une séparation dans la contiguïté*. Ce que l'on trouve au niveau de chaque oeuvre on le retrouve aussi, mais différemment, à l'échelle du site dans sa duelle totalité: un face-à-face à double face.

D'un côté, une insistance sur la clôture, de l'autre, sur le déploiement de l'espace. Du côté de *Cabane éclatée transparente*, c'est l'éclatement du «mur» (une mise en scène), de celui de *...la cabane aux sept portes*, l'exploitation de la cloison (une salle de spectacles). Une opacité et une transparence du visible soit «figurée», soit «réalisée», mais toujours un visible à interroger, à re-voir.

En Temps et Lieu, c'était peut-être aussi une mise entre parenthèses des gros enjeux sociologiques souvent impliqués dans la production de Buren (réf. l'article de



Serge Guilbault, *Parachute*, n°48), un peu au détriment d'une critique plastique inextricablement liée à l'oeuvre qui trouve ici sa raison d'être: *faire voir*. Une critique qui *tient* à l'exhibition de ses propres limites ... *in situ*.

CATHERINE BÉDARD

HANS HAACKE

Mendel Art Gallery, Saskatoon
May 11 – June 21

Hans Haacke is a politically motivated artist whose work offers a critique of the contemporary art world and its relationship to financial and political systems. This retrospective of his work over the past fifteen years, organized by the New Museum of Contemporary Art, New York, documents his continuing interest in such social issues. The exhibition, entitled *Unfinished Business*, shows how Haacke has worked from within the system in his critical process and exploited the gallery settings of his installations to enrich the information he presents.

The earliest work is *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-time Social System, as of May 1, 1971*, a photo-textual documentation of the labyrinthine real estate manoeuvres of a slum landlord. Created for a solo exhibition at the Guggenheim Museum, this piece was one of three which the director found unacceptable because Haacke named specific individuals in his delineation of this social system instead of relying on symbolism and metaphor. However, an approach which denies the particularity of real-life situations implies an idealized view of the art world with which Haacke does not agree. His paralleling of an economic system outside the gallery with the art-amassing practices of the Guggenheim family established his procedure for subsequent investigations of more direct linkages of art, finance and power.

This notion of power permeated the exhibition at the Mendel in its rigidly symmetrical lay-out, symmetry being an attribute of power for Haacke. *MetroMobiltan*, from 1985, crystallizes Haacke's later approach to the issue of relations of power between the non-isolated museum context and the larger social one. The punning fusion of the words "Metropolitan" and "Mobil" in the title telescopes the relationship of two institutions (public museum and multinational oil company) which is visually demonstrated in the work itself. The grey entablature and plinth frame an over-life size area in which three cloth banners hang in front of a black-and-white photomural. Text on the two outer banners comes from the Mobil Corporation's response to its shareholders' resolution proposing the prohibition of sales to the South African police and military, first presented in 1981. Between them hangs a banner used to advertise "The Treasures of Ancient Nigeria," an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art in New York in 1980 and sponsored by Mobil. Behind this façade representing the image that the corporation wishes to cultivate for its domestic public, that of a good citizen, hangs another image which alludes to its foreign activity: the photomural depicts a funeral procession for black victims shot by the South African police at Crossroads in 1985. The juxtapostion of the central banner, displaying Mobil's patronage of an exhibition of ancient African art, with the partially obscured evidence of the reality of South Africa today makes an ironic comment on corporate image and financial interest.

While Haacke's detailed text panel, affixed to a nearby wall, serves to acquaint the casual viewer with the facts of Mobil's involvement in South Africa and its cultural sponsorship, the work offers further layers of meaning to a viewer familiar with art historical forms. The tripartite arrangement of the banners recalls a Medieval triptych, a common shape for a painted altar-peice donated by heaven-minded burghers to a church in the hope of spiritual gain. Haacke's fusion of different aspects of Mobil's operations says that today's corporate donor hopes to gain secular goals, which begin with that of a beneficial civic image but possibly do not end there. The question of influence, of the museum on the corporation, of the corporation on the museum and on the public, is raised by an element on the architrave of the façade. Here we find a quotation from the Met's public relations brochure which urges companies to consider the marketing benefits of cultural sponsorship. The fact that this text is placed on the architrave, an area that in many a nineteenth-century Classical building held a morally uplifting engraved message, is another ironic comment on the ethical situation in which the museum now finds itself.

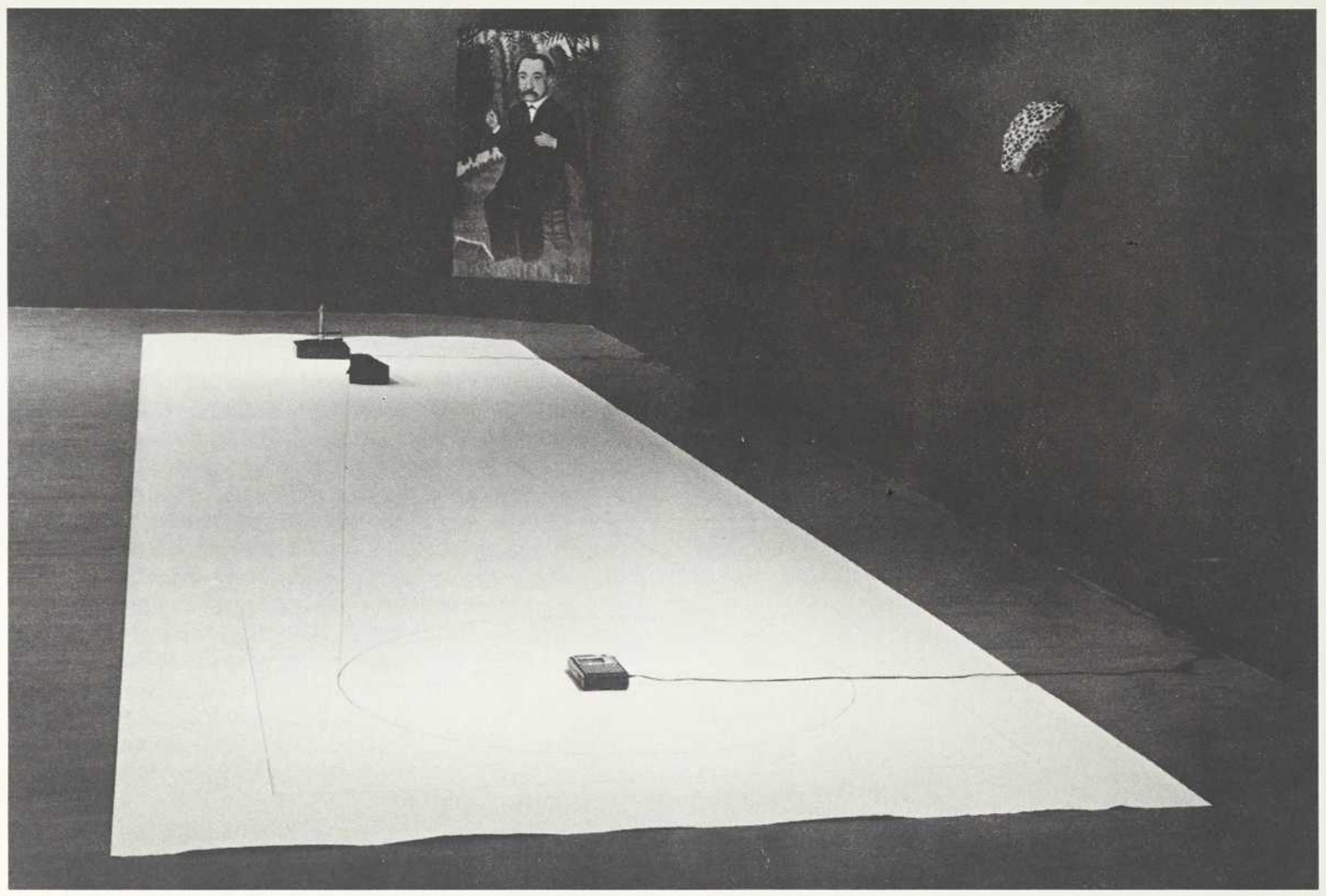
Haacke's exploration of specific relationships in different works nevertheless allows for inter-connectedness in the exhibition. Turning from *MetroMobiltan*, the viewer faces directly opposite a large academically painted (by Haacke) portrait of Margaret Thatcher sitting in an iconographically laden Victorian study, the whole set in an elaborately carved frame of the sort often used for Victorian paintings. Sending out an aura of the precious and prestigious masterpiece because of the museum attribute — the frame — this work, titled *Taking Stock (unfinished)*, is precisely the kind of work that a visitor to an institution such as the Met expects to see: hence its juxtaposition to *MetroMobiltan*. The viewer who takes the time to read the long text panel accompanying this painting will be rewarded with factual evidence of the two works' interconnectedness as well. The text explains the references of many items in the painting to Londoner Charles Saatchi, and the huge advertising agency which he runs with his brother, and the international contemporary art collection he has amassed with his wife, Doris. Haacke's research has shown that the Saatchis exert an influence on the London art world through membership on boards and other activities which raise questions about the underpinnings of high culture. A direct political connection is made by the subject of the painting: Mrs. Thatcher's winning team hired the Saatchi agency to handle two election campaigns. Representatives of both a Saatchi subsidiary and of Mobil sit on a committee of the Met.



Hans Haacke, *MetroMobiltan*, 1985, fiberglass construction, 3 banners, photomural (photo: Alan Tannenbaum, SYGMA), 140 x 240 x 60 "; photo courtesy: The New Museum of Contemporary Art.

Canadian visitors cannot feel smug over the exposure of foreign companies' investments, as *Voici Alcan* makes a similar point to *MetroMobiltan* about the aluminum manufacturing firm's sponsorship of the Montreal Opera Company versus the labour and sales practices of its South African affiliate. *Voici Alcan* also demonstrates, along with every other work in the show, Haacke's site specific approach, specific in terms of seeking local issues to research when he is invited to do a work for a certain gallery. This retrospective affords viewers an opportunity to examine the issues which Haacke has approached over fifteen years, from real estate to industrial conditions to the relations of financial and political power to art. Given the complexity of these three areas today, one can conclude that Hans Haacke's research must be ongoing; this exhibition truly represents "Unfinished Business."

PAT SULLIVAN



Raymond Gervais, *Henri Rousseau, le tourne-disque et la re-création du monde*, 1987, partial view of the installation; photo courtesy: Galerie Chantal Boulanger.

RAYMOND GERVAIS

Galerie Chantal Boulanger, Montréal
September 19 — October 19

It is seldom recognized that the early modernist painter Henri Rousseau was also a musician but, nevertheless, it is a fact that Rousseau studied music, played the violin and, in the latter part of his life, came to rely on music as a source of income when his painting could not support him. It is this often ignored aspect of Rousseau's life which, in part, becomes the point of departure for a recent installation by Raymond Gervais entitled: "Henri Rousseau, le tourne-disque et la re-création du monde." In the installation, Gervais constructs not only a kind of audio/visual portrait of "le douanier" but also a complex network of associations between his life and work and sound recording as one of the major components of the modern, technologically transformed environment.

The various elements that make up this network of associations are introduced in a corner at the entrance to the gallery. There, an arrangement of small, black and white photographs offers the viewer several bits of information — information essential to the understanding of the installation as a whole. The photographs include images of Rousseau with his violin, a hand-written concert program from one of Rousseau's "soirées," a Stroh violin (a violin on which the sound box has been replaced by a metal horn not unlike that found on early gramophones and used as a means of amplifying the violin sound during the early days of acoustical recording), a number of whirling dervishes performing their devotional dance, and reproductions of several of Rousseau's exotic jungle paintings. The photographs are accompanied by a statement by the artist that clarifies the meaning of the dervish's circular movements as a ritualized representation of the movement of heavenly bodies and also supplies a number of biographical notes on Rousseau. At one level, all this serves as mere introduction — a preliminary argument concerning Rousseau and his relationship to music (his relationship to the technology of sound recording is rather more tenuous) — but at another level, it suggests a kind of sensibility that both produced the work and is a thematic element of it, a sensibility that is the result of an ability to access and combine experiences that are widely separated in time, space, or cultural origin. At first, this aspect of the work is only hinted at: the photographs are each about the size of a postcard — that portable and most collectable form of packaged experience (in his landscapes Rousseau is said to have sometimes worked from postcards of distant places).

The installation itself brings together the various elements mentioned above in an expanded and more elaborated form. The overall tone of the work is immediately set by the exotic, ritualistic music of the dervishes (emanating from a portable cassette player located on a large sheet of white paper that almost covers the entire main floor space of the gallery). The sound level is quite low but the gentle insistence of the solo flute and drum still manages to fill the room completely and imparts to the listener a sense of quiet movement. A geometric figure is drawn on the paper and extends to the far end of the room where a violin case and a turntable are located. Rotating on the turntable is a terra cotta flute with a carved serpent wrapped around it. Already, a variety of simultaneous meanings and associations suggest themselves: the violin case supplies an obvious link between the recorded music and Rousseau as does the carved serpent and flute (one of the introductory photographs is a reproduction of Rousseau's *La Charmeuse des serpents*); the turntable presents itself as an object, an icon perhaps, a mute representation of mechanical sound reproduction; but more than this, it offers itself as a kind of revolving stage for the flute and this rotational movement is made doubly significant in this context because of its relationship to the circular movements of the dervishes and to the slow repetition of the flute melody as it climbs upward in spiral fashion towards its upper register.

To the left, in an adjacent corner of the gallery space, is a second sheet of paper and another turntable on which rotates a tiny globe of the world. Here, the importance of the turntable (in not only this work but in much of Gervais' work as a whole) is made clear: the technology of sound recording, by making accessible the music of all cultures, has in effect made the world a smaller place at the same time as it has expanded our sensibilities. But in this context its significance is perhaps also greater than this; for the turntable is once again placed within a geometric configuration. The artist tells us in his notes that these configurations are related to the movements of the sun. Thus, there is perhaps an implied link between the ritual music and movement of the dervishes as a representation of the celestial order and the technology of sound reproduction as a constituent element of our modern concept of the world — a world which has become thoroughly deritualized but one which we must learn to "re-create" through the agency of technology and our own imaginative powers.

The rest of the installation is composed of a number of objects that refer more-or-less directly to Rousseau's "exotic" paintings: a leopard's head hangs in the centre of one wall, a stuffed toy monkey sits on a shelf in a corner of the opposite wall, etc. Overall, the space is only sparsely filled by the various objects and whereas those on the floor are held together by the geometric patterns, those on the walls appear to occupy their own separate spaces. The walls themselves are painted a vibrant shade of green (like that found in many of Rousseau's paintings of plants and foliage) and, like the recorded music, the color fills the silent spaces between the objects thus creating a total visual environment around the spectator (the tape loop itself is actually punctuated by several minutes of silence between repetitions of the recorded music). A large photo-reproduction of one of Rousseau's tableaus occupies a central position in one corner of the installation. The image is that of an orchestral conductor which, in this context, one would like to regard as a kind of self-portrait by Rousseau (whether this is indeed the case or not). The conductor, with uplifted arms, presides over the installation as if co-ordinating the various parts while, at the same time, the network of sounds, objects and interlocking movement contributes to the definition of his own identity. Thus, much like a "portrait-paysage" by Rousseau himself, Gervais has created a situation in which the human figure is both central to the work and simultaneously absorbed by it as an environment — an environment which, in this case, is both aural and visual.

Rousseau painted several different kinds of "portraits-paysages." Some of the places which he depicted existed in the real world (e.g., the urban and rural ones around Paris); and others, like the "paysages exotiques," existed only in his imagination. What is interesting in Gervais' work is the manner in which he combines both the real, object-world and that of his imagination: the turntable, as a potent symbol of our modern environment, occupies a position in his work not unlike that of the Eiffel Tower in much of Rousseau's; at the same time however, through juxtaposing it with other objects, Gervais uses the technology as a vehicle for an exploration of the past, the present and the possible in art and music.

PAUL THÉBERGE

MARTHA TOWNSEND

Art 45, Montréal
September 19 — October 13

A sentiment exists where an idea has become coloured by emotion. Articulations of sentiment have been monopolized in the current cultural context by industries like Hallmark cards or romance novels. Martha Townsend is interested in reappropriating sentiment within her artistic practice precisely because emotion *is* powerful in providing for commonality within human experience. In this exhibition a critical questioning of power turns inward to articulate affective states as processes of personal transformation.

The mailer for this show depicts in royal blue and half tone a section of a surface of water, symbolically introducing the themes of dissolution, death, instability, memory and the subconscious mind. Townsend's exhibition consists of seven works which propose signposts of passage through such states. She presents objects of remarkable durability, density and gravity to, somewhat ironically, become vehicles which hold content of subtlety and transience. The density of material is central to this work, giving each piece intensity in its condensation and grounding of ideas as they are represented in matter. In this way the water metaphor's conferral of ineffable states becomes crystallized in form.

Each piece is formed by a conjunction of objects, some readymade, some constructed. The artist uses juxtaposition strategically to subvert traditional meaning. The signification of these fused objects occurs abstractly, in the realm of ideas: as meanings merge, a transmutation of meaning takes place. Townsend's vocabulary of objects favours elemental materials: iron, jade, mercury, steel and wood. The readymades appear to come from farms (shovels, bail hooks, wire, huge screws) bringing the mysteries of their past usage. They also bring evidence of how water and earth have worked on them over the years in their slow disintegration into rust. In her concern for elemental materials and re-determining signification, Townsend shares with first generation conceptual art the idea of alchemy.

Burying Eve is a spade with a wedding ring soldered in the middle of the tool's heart shaped, black iron blade. An aura, a result of the soldering process, is permanently etched into the metal surface like a ring around the moon. The object hangs above eye level, one must raise one's eyes upward slightly, to view the essential juxtaposition of objects. This puts the viewer in a somewhat vulnerable position, bearing the throat, to perceive it. Townsend has moved away from narrative in relation to her work because of the danger of overdetermining meaning. However, the story that led to the creation of *Burying Eve* is so compelling I must relate it. One summer the artist's grandmother was out in the garden tending her roses. Going into the house, she finds her husband in the process of having a fatal heart attack from which he dies. Later in the day she finds that she has lost her wedding ring. Within the year she sells the house, taking some of her rose bushes to her new home. The next summer, while in her new garden, she finds the ring encircling the branch of a rose bush. The idea of the return of a wedding ring by a rose after the death of someone dearly loved is a trigger for sentiment. Such a coincidence is moving and powerful, evoking an underlying interconnectedness of things and events. It is the power of such awareness that Townsend invests in her objects.

Pool is an iron shovel shaped object, the handle of which has long rotted away. What is left is the essential lifting instrument, rusted over time. In the center of the concave shape is a pool of mercury, iron dust floating on the surface. The silvery mercury is still, weighted and liquid, reflecting the light above it. Its density, in relationship to water, is more substantial. The concave structure of the old rusty shovel holds the mercury which, like water, takes the shape of the vessel which contains it. The two metals, one already eaten by the earth, one seemingly new, connect and yet do not merge keeping to their essential nature despite intimate contact.

There are three works connoting gender, sexuality and relationship. *The Bull* consists of two objects: a mysterious large screw (used to fasten bulls to the ground on the prairie) and a large cast iron bowl. The tension created in their placement puns on sexuality. *Wreath* joins two constructed metal forms which lean together, in victory or mourning. In *Link*, the separation between a bail hook fastened to the wall and a large chain link lying below it on the floor speaks of absence.

The Whorled Ear's Listening includes the only pictorial image in the exhibition. A satellite weather photograph is stretched over a circular piece of wood. A wreath-like piece of wire encircles the image, framing it. These elements provoke an ecological reading, the earth seen not in its processes this time, but from outer space. This fragile photographic depiction and the wire, with its associations with the barbed wire of border crossings or boundaries between hostile countries, reveal, in a sense, the bondage of nature by the implicit brutality of politics and science.

Martha Townsend, 1987, *Garden (II)*, amonite in engraved jade, 6,6 x 7 x 4,7 cm; photo: Benny Chou.

Garden is the most hopeful object in the show. It is a small jade block with an amonite fossil set into one side, while on the other the word "garden" is engraved. The cross-section view of the fossilized shell shows a once living creature, transformed over time into a spiral of fool's gold encasing agates. From the "garden" side the jade appears to be a portable monument, one that could be held in the hand. Townsend sees jade as crystallized water. In its concentrated density — this time a material ten times denser than marble — it intensifies and grounds the ineffable states of death and memory symbolized by water. In China jade is revered above all other gems as a symbol of immortality. Traditionally, it was placed in the mouths of the dead affording them protection on their journey and assuring them long life in the next world. *Garden* symbolizes death and rebirth in a similar way. For while the engraved side resembles a tombstone, the fossilized snail within the form assures a complete transformation has taken place. In the garden passions, like water, come down to earth and are drawn up from it.

These works function as monuments, as testimony of things to be remembered. The artist's preoccupation with the capacity of durable materials to store experience shares some characteristics with the oral traditions of preliterate cultures. Before the invention of the phonetic alphabet, monuments, story telling and ritual provided a means to pass knowledge from one generation to the next. Harold Innis describes the oral dialectic as being a particularly significant medium for communicating the subject-matter of human action and feeling: "The oral discussion inherently involves personal contact and a consideration for the feelings of others, and is in sharp contrast with the cruelty of mechanized communication and the tendencies which we have come to note in the modern world" (*The Bias of Communication*:191). With the intent to convey feeling and consider the feelings of the spectator, the artist invokes the quality of a conversation in the viewing experience. With an awareness of how scale determines the viewing experience, she presents small works which invite intimacy, close observation, and movements around them at a distance one might maintain while talking to a friend. The viewing experience becomes a communication process where the viewer is invited to invest his/her own readings and imagination into the work. Townsend is very careful not to overdetermine meaning, but rather, wishes to create in the work vessels to be filled with the viewer's associations and memories. Here the viewer and artist meet as a silent conversation takes place.

JENNIFER FISHER

WOMEN ON SITE

Organized by A Space, Toronto
September 1 — 30

Women on Site was an exhibition of site specific murals by six Toronto artists commissioned by the Community Arts Group of A Space and curated by Sarah Denison. Coinciding with the presentation of the murals, A Space organized a series of workshops, a public forum, an audio presentation in several languages, and written, photographic and film documentation of the exhibition. The artists participating in the exhibition were Beatrice Baily, Grace Channer, Margaret Chen, Sarah Denison, Banakonda Kennedy-Kish and Megan Vun Wong. Denison's intent in curating the show was to provide an opportunity for the artists to confront, in a public context, issues pertinent to their experience. Her position as a curator was to relinquish control and offer the artists an unrestricted arena in which to work as a statement on the usual authoritative status of the curatorial process. The choice of locating the murals on public sites worked to make the art accessible to a more varied audience and also as a critique of the very environment of their inclusion.

famous men from the native community, was removed from the Native Canadian Centre. A coordinator from the Centre gave the explanation that she felt the community might object to the depiction of the figure giving birth. Similarly, the management at Commerce Court asked Chen to remove her mural, *Centripetal*, three days after its installation. The reason they gave for breaking their contract with Chen was that her mural constituted a fire hazard. *Centripetal* was constructed of wood in a highly textural mode suggesting the organic quality of the material. Designed with spiralling shapes, it was a critique of the sterility and angularity of the corporate environment. Chen is concerned with the symbolic representation of male and female energy in Yin and Yang. Her mural was intended to intervene into the "city as an overloaded Yang" environment.

The devaluation of black women's contributions to society was examined in the collaborative paintings, *Tender Mercies* by Baily and *Black Women's Work* by Channer. The issue of black women's production, not only as it has been appropriated by the dominant culture but also as it has been at the same time devalued and ignored, was powerfully depicted in these paintings. Located at the Parkdale Library concurrent with a display of books on black history and culture, the murals



Sarah Denison, *Women and Psychiatry*, 1987, installation photography; photo: Lisa Sakulensky.

In a statement of objectives Denison addressed the issues surrounding the availability of affirmative images of women within the male-dominated culture. A notable aspect of the exhibition was, as Denison said, "the selection of artists and writers [which] ensures that the voices of women from ... minority groups are represented as a component of feminist theory ... rather than the kind of 'tokenism' which is an unfortunate failing of many feminist art projects." As a white feminist viewer, the exhibition provided me with access to issues of race and class discrimination as experienced and defined by black women and women of color. By situating the murals in an environment which related to the content of the work, the public was encouraged to participate in a dialogue on these issues. Furthermore, by positioning the art in this public space, the artists could be more readily identified as members of the community and their work as having immediacy and relevance for others in that community.

Significantly, of the six artists in *Women on Site*, two had their voices effectively censored when their work was removed from the initially chosen sites. *Ceremonies*, Kennedy-Kish's painting of a woman giving birth to

specified the erasure of black women's contributions due to lack of recognition and documentation. The murals critiqued the institutions and cultural biases that perpetuate the devaluation of black women's work.

Denison's painting, *Women in Psychiatry*, and Wong's *Giving Birth* were investigations into women's status in regard to the medical profession. Denison was concerned with the psychiatric profession's definition of what is normative in society and the abusive methods used to enforce women, who necessarily have a unique relationship to the dominant culture, to appropriate a value system that serves to discredit them. Wong, on the other hand, was concerned with the technical intervention by obstetrics to gain control of the birthing process, appropriating it from the woman giving birth. Denison's painting was located in the Archway, an outpatients clinic. The larger-than-life figures dominated the space, the artist's purpose being to insist on the recognition of the validity of women's experience of reality which would act as a catalyst to empower women. Wong's painting was in the Scadding Court Community Centre adjacent to the Toronto Western Hospital and Dundas Medical Clinic. This location made the work accessible not only to the nearby professional community, but to the youth, women's and immigrant groups who use the Scadding Court facilities.

Of the four murals that remained on their original sites each made use of strategies of clarity and ambiguity in their images of women in order to open a specific interpretive space, citing the fissure where women's reality collides with the dominant reality. The on site nature of the exhibition allowed the public access to information that depicts the social reality of women in the community. Having given the artists the opportunity to interact with each other throughout the process of production, inter-connected issues were posited by the works that created a tight thematic correspondence within the exhibition.

In general, not only is women's production appropriated by those in power, but this contribution is also ignored, women are constantly put in a position of struggling to verify this aspect of their reality and to maintain control over the labour of their minds and bodies. The on site aspect of the exhibition ensured that the artists' aesthetic production wouldn't be appropriated into a gallery. Instead, the juxtaposition of content and location worked to demystify the process which traditionally privileges the art object over the producer and production of the object, and that privileges images that reinforce the dominant culture over images which critique the culture that denies the reality of women's vision.

PATRICIA SEAMAN

PIERRE GRANCHE

Galerie Christiane Chassay, Montréal
19 septembre — 17 octobre

Devant la reconstitution en détail de la plupart des édifices importants du centre-ville montréalais, il est sûrement à propos de se demander les raisons de l'entreprise borgésienne de Granche qui dédouble dans une obsession cartographique la référence au territoire urbain. Les derniers travaux de Pierre Granche sur le thème de la ville, en collaboration avec une équipe de jeunes architectes, ont de quoi surprendre nos attentes alors même qu'on retrouve un paysage urbain, qui nous est familier. La reconstitution et la déformation des édifices procèdent sûrement d'un plaisir du faire, à la mesure de la difficulté et de la complexité du dessin architectural; il n'en reste pas moins que ces opérations auraient pu se retrouver sur l'écran d'un ordinateur et que les résultats auraient été satisfaisants. S'il est tellement malaisé de retrouver la part de la sculpture dans cette démonstration de modèles architecturaux, c'est qu'il faut sans doute la chercher à l'intérieur même du projet, dans le modelage immodéré de l'intervention artistique, réglée à la perfection mais sans finalité prévue. Par ailleurs, la sculpture s'est souvent tenue proche de l'architecture, surtout depuis que les minimalistes se sont dégagés de la figure humaine pour reprendre le langage de l'espace: celui des plans, des volumes et des surfaces. L'intervention du sculpteur aura donc pour enjeu de faire voir l'espace, de lui faire porter une signification spéculative au lieu d'être axé sur la fonction et sur l'usage des espaces. L'architecture demeure un langage, un référent, qui n'est repris que pour l'interprétation, du point de vue de la réception.

Chez Pierre Granche, l'appropriation de l'espace se réalise d'abord par la maîtrise mathématique, par la division en proportions, par les variations d'échelle. La manipulation de l'espace présuppose un savoir, une compréhension concrète de la richesse formelle et

génère une sensibilité, une multiplicité et un raffinement des points de vue. La modification de tous les angles d'élévation subordonne les plans originaux à une configuration particulière dans laquelle les édifices inclinés semblent s'être pliés aux conditions sculpturales; la ville est virtuellement contenue dans un seul propos, dans l'espace global de la pyramide inversée. Les disparités de l'architecture locale, l'habituelle fragmentation de la perception du milieu urbain surgissent ici dans la disposition unifiée d'une vision panoptique, dans une concentration de l'information visuelle. Le rapport d'échelle est inversé; la ville miniaturisée n'est plus une instance de pouvoir qui règle les déplacements et les habitudes du citoyen. L'observateur retrouve le privilège d'avoir une ville à sa dimension et est en mesure de contempler l'immanence poétique d'une cité idéale vue d'un seul trait. Puis viennent les possibilités de l'analyse, les conditions d'observation permettant de comparer les différentes fonctions des immeubles dont la réédification reflète le rôle politique, financier ou social.

Alors que dans les conditions réelles de l'espace urbain, c'est souvent l'ordre économique qui conditionne l'apparence de la ville, dans l'installation, c'est la primauté du visible qui régularise l'aménagement architectural et relocalise les édifices, non pas à partir de leur véritable emplacement, mais surtout en fonction de leur forme, de leur histoire et de leur dimension, selon une typologie des genres. Au centre de la pyramide se retrouvent principalement les premiers édifices, massifs et peu élevés, de l'époque moderne encore influencée par les canons du style néo-classique ou de l'art déco (le magasin Eaton). À la périphérie s'élèvent les grandes tours froides du fonctionnalisme, translucides et spectaculaires (la Place Ville-Marie), contrastant avec les quelques édifices à l'aspect attrayant de la postmodernité (Les Coopérants). La ville, dans sa concentration du capital financier et culturel, se laisse alors voir comme une vitrine étalant son hégémonie à travers le prestige monolithique des édifices néo-classiques, l'uniformité et l'autonomie des gratte-ciel modernes. Or, malgré tout le clinquant qu'on peut leur reprocher, seuls peut-être les édifices récents semblent manifester un souci d'accueil (les grands porches) et un ludisme dans la construction. L'installation ne reproduit pas simplement la ville; elle reprend aussi la représentation que la ville se donne comme miroir de la société par des reflets au sol qui en dédoublent l'image.

Á la différence des sculpteurs allemands (Ludger Gerdes, Reinhardt Mucha) qui reprennent la référence architecturale pour installer une tension entre la matérialité de l'objet et une métaphorisation de l'habitat à travers un découpage analytique, les édifices de Pierre Granche se présentent comme un art métonymique décrivant en détail les structures architecturales dans une vision synthétique. La géométrie des édifices réalise ainsi la partie pour le tout, et inversement la totalité se retrouve dans chaque partie; la fenêtre ressemble formellement à l'édifice et celui-ci est à l'image de la ville. Du vraisemblable de l'installation aux analyses plus formelles de la morphologie des bâtiments, la lecture alterne entre les particularités locales et l'espace global de l'oeuvre, entre la caractérisation individuelle des édifices et l'homogénéisation de la ville, du fait que toutes les villes se ressemblent. La comparaison se poursuit encore entre la régularité de l'ordre architectural et la mouvance suggérée par les nuages en acier, dispersés autour des édifices. En plus de fournir un contrepoids, de parfois servir d'appui aux édifices, les nuages remplissent les espaces vides, révélant ainsi un intérêt pour l'atmosphère urbain. L'inclinaison des édifices rend possible le passage entre le plan et l'élévation, entre le sol et l'édification des volumes dans l'espace. Au contraire de la représentation hiérarchique et statique de la perspective, l'espace de l'installation entretient une mobilité de la vision qui ne peut se fixer sur un point de vue particulier, en raison des angles variés de tous les édifices.

Ainsi, l'observateur intègre l'espace par un glissement sur les surfaces, par la répercussion d'une surface sur l'autre. Se développant spatialement de la même façon, *Ombre portée sur la ville* est conçue à partir d'un prélèvement d'un ilôt du centre-ville miniaturisé par une reconstitution en maquette, et dont le prolongement d'une partie de cette surface forme une pyramide qui, elle, supporte un édifice; comme la précédente, cette pièce accumule les espaces divergents. À son sommet, s'échappe une fumée aplatie représentée par le profil d'une feuille de tôle, qui à son tour porte l'ombre sur la maquette. L'excroissance de la sculpture, son étirement à la vertical, s'articule entre le plan de la maquette et son extension sur le volume de l'édifice, pour finalement se réduire à la planéité de la fumée, ou même à l'immatérialité de l'ombre.

Ces édifications architecturales n'occupent qu'un espace-témoin; bien qu'elles réduisent les monuments réels à l'état de maquette elles en reproduisent toutefois les effets monumentaux. La valeur architecturale des édifices, leur attrait, leur histoire, sont ainsi déjoués par le travail artistique qui s'approprie leurs identités pour les confronter l'une à l'autre. La réévaluation systématique de l'espace urbain, par les diverses techniques de transformation (réorientation des angles, déplacement du site réel), tend de toute évidence à redonner un sens à la ville, en l'exposant à toutes sortes de lectures possibles. Cela se présente peut-être en retrait de l'intérêt actuel pour les espaces mythologiques (Anne et Patrick Poirier) ou archéologiques (Bill Vazan). Ce souci pour un espace objectivé, relativisé par différentes approches peut paraître assez austère. Pourtant, il y a un intérêt, et même un attrait, à relever l'écart entre la construction technique et l'imitation, par exemple; on y retrouve la séduction des effets, alors qu'ils ne sont en réalité qu'une occasion de travailler les difficultés d'une reconstitution spatiale.

GASTON ST-PIERRE

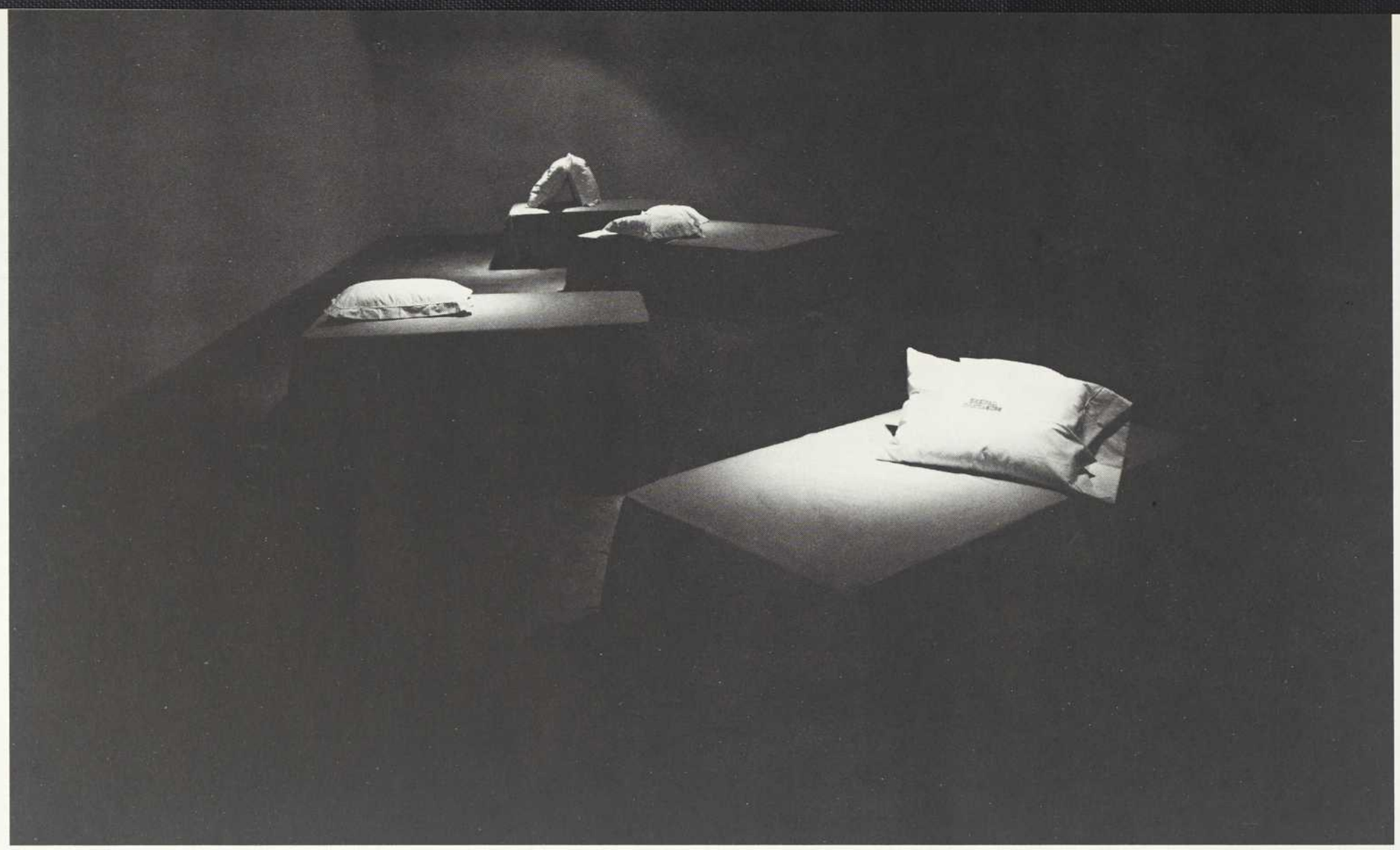


Pierre Granche,
Inclinaison, Ville, Inclination,
1987, installation;
photo: Michel Gascon,
gracieuseté de la
Galerie Christiane Chassay.

JANA STERBAK

The Ydessa Gallery, Toronto
September 12 — October 10

In her two-part installation, *Attitudes*, Jana Sterbak creates and explores the dynamics of woman's private space, her boudoir or bedroom. She examines the relationship of the effects of a power-based language in terms of women's experience of sexuality, and she formulates a distinct aesthetic voice to represent meanings which speak directly to and for women's experience. Sterbak's view of language recalls that of Julia Kristeva's discussion in her essay, "Women's Time," where she speaks of a male contract of language founded on women's difference from men, a contract



Jana Sterbak, installation, 1987, embroidery on cloth, cotton sheets, double and single beds; photo: Vid Ingelevics, courtesy: The Ydessa Gallery.

which enacts a fundamental social bond from which women have been excluded. It is this relation of power, language and meaning which interests Sterbak, especially those conditions men and women experience which accentuate difference.

In her principal installation, *Bed Room*, Sterbak creates a space for women only. *Bed Room* grew out of her work on the *Sulking Room*, a printed text embroidered on cloth commissioned for an advertising project curated by General Idea. Beginning with a definition of the sulking room as a boudoir, a space or room where women could cry or sulk privately, separated from any interference from men, she made this space more appropriate to the feminine context by adding pillows embroidered with "attitudes." Embroidered on the pillows are attitudes which a woman would encounter in the bedroom, for example, Ethics/Aesthetics, Reputation/Virtue, SEXUAL FANTASIES/sexual fantasies. The pillows are clear, concrete signs which make visible reference to those concerns underlying human sexual contact and intimacy. The embroidery alludes to the traditional craft of woman, and her role in the home, while the pillow alludes to the traditional associations of woman as receptacle, supporter, provider of comfort. In the context of the *Bed Room*, Sterbak defines the difference that exists between men and women in the dialectical nature of pain and pleasure suggested by intercourse. In this way, she also makes an historical connection with the traditional strategies of sexual dominance and submission as witnessed in the nineteenth century. In the *Bed Room*, these opposing attitudes which force "union" only separate individuals further and heighten their alienation. There is no place for feeling or love in this bedroom. And, as Sterbak points out, pleasure gained is at the expense of another's pain, always the woman's.

The *Sulking Room* is woman's own private sphere, a room of her own. It is not a space, as described by Virginia Woolf, where she can define the creative centre of her life, but a place to take refuge away from men. Sulking was traditionally a reason for not responding to men sexually, an acceptable reason for withdrawing into one's own space. Here a woman chose not to procreate, she could express her own emotions without consideration of appearance, and she exercised choice and control within her own domain.

In the *Bed Room*, Sterbak's focus has changed, but all of the embroidered signs, the pillows, recall the reasons why women took refuge. The commodified nature of power hungry, loveless unions, often based on seduction, is emphasized by the austere deadened stillness of the installation. The pillows adorn grey sheet covered bed frames. The only sign of colour is the lettering, the only sign of comfort, the pillow. Sexuality is conveyed by the bed, but sensuality is suggested in the soft features of the pillow, the white embroidered cases, pillows touching, often in tangent, sometimes curving into each other to meet: but the pillow shapes never merge and a high contrasting light depicts sharp contours which separate the pillow from the bed and gives the embroidered letters definition. The experience of gender separation and its theoretical confirmation in the language of difference emerges clearly. The *Bed Room* and the *Sulking Room* metaphorically underline different attitudes of survival between men and women in today's society.

This same painful dialectic is exhibited by a second installation entitled the *Seduction Couch*. It is a severe, perforated, steel couch which casts inviting lacy shadows against an adjacent wall. The couch is monumental, recalling all the reclining "odalisques" of art history who posed passively for portraits by "great" male artists. Here, such an odalisque is protected, isolated, separated from the sexual connotations of art history. The *Seduction Couch* creates temptation to touch, feel shape and texture, possess sensual feminine form, all that the couch embodies in its art historical and sexual associations, an experience analogous to women's own. But touching the *Seduction Couch* generates a shock which jolts the viewer, for it is connected to an electrostatic charge.

Sterbak exercises her aesthetic considerations in a way that immediately involves the experience of her viewers. She uses minimal means to achieve a maximum result in her presentation. Her work speaks directly. By creating work that is multi-sensory, inviting touch while evoking less conscious sensory responses, she is able to intensify the instant of engagement of viewer with subject and prolong this exchange. By employing a dialectical relation of pain and pleasure, temptation and repulsion, she constructs a dynamic tension in her work which attracts viewers to embrace the concrete language of these rooms — the pillows, the beds, the seduction couch, to decode meaning in these forms, to understand the relationship between these attitudes of intercourse and of seduction. Indeed it is the cogent relatedness of content and form where Sterbak's feminism best informs her art making practice, for this directness of expression excites a "different" connection between language, shape and meaning which is not inspired by power. Sterbak's work is uniquely individual, it conveys a consciousness of the human condition on an immediate personal level, it accesses those images of art historical practice which have reinforced a notion of femininity which reflects women's situation as an isolating, alienating experience when it carries traditional associations of maculinity and power.

JANICE ANDREAE

JOCELYN JEAN

Galerie Graff, Montréal
10 septembre — 6 octobre

Fixées au mur, en pièces détachées, six oeuvres de grandes dimensions où, parmi la combinatoire des représentations cartographiques et des formes géométriques, Jocelyn Jean fait glisser la peinture à coups de textures, de matières, de mouvements, de références, de masses et de couleurs. L'éclatement de la composition et la présence d'éléments figuratifs surprennent. Cette mise en place nouvelle des référents géographiques dérange, questionne, bouscule nos attentes et notre compréhension de la production de ce peintre, habitué(e)s que nous étions à Jocelyn Jean, géomètre, nous l'imaginons géographe dans une logique terre-à-terre.

Voici que maintenant *géographie, géométrie* et *peinture* se croisent à la surface de ses oeuvres récentes (1985-1987) et que cette rencontre pointe triplement leur objet commun, l'*espace*, déjà donné par définition. La coprésence de ces différents modes construits et abstraits d'organisation de l'espace permet un déplacement des signes et sert à installer une dérive dirigée avec maîtrise par le pictural. Six oeuvres où il est question d'espaces

euclidiens, d'espaces topologiques et de représentations, de tradition et de spécificité et où le géographique et le géométrique servent autant de faire-valoir qu'à faire voir la peinture. Géographie, géométrie et peinture participent de cette dynamique picturale complexe que le titre polysémique de l'exposition *Indications diverses* ne fait que reprendre.

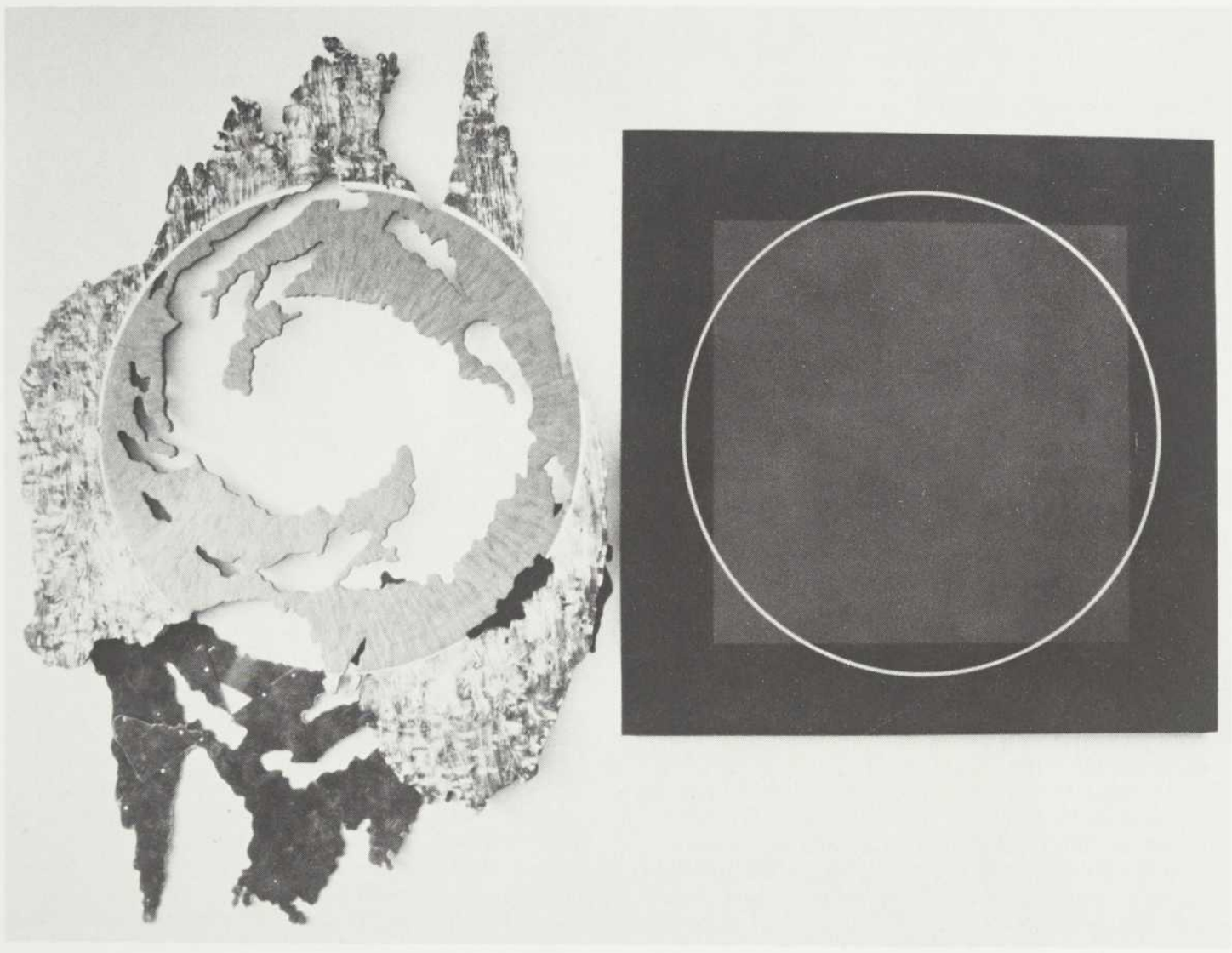
La diversité des signes et des références s'appuie sur une multiplicité de supports, de matériaux et de techniques. Toile montée, contre-plaqué, aggloméré et métal reçoivent l'acrylique, l'huile, l'encaustique ou l'émail. La toupie et le ciseau préparent les surfaces que couvrent le rouleau et le pinceau. Le crayon et le compas collaborent aussi à l'exercice.

Chacun des grands formats se compose de plusieurs sections ou éléments supportés différemment qui se côtoient, se superposent ou se juxtaposent. Les rapports de couleurs et de formes, le tracé imaginaire de certaines lignes, les textures établissent des tensions et retiennent les parties entre elles. Cette relation des parties au tout est non seulement un moyen indispensable à l'organisation de l'espace en peinture, mais aussi à la connaissance géographique de la surface de la terre. Certaines formes se retrouvent multipliées dans une oeuvre ou encore se déplacent de l'une à l'autre: agrandies, renversées, inversées, elles reprennent une configuration déjà utilisée. Cette sérialité relève elle aussi de la logique parties/tout. Il en est de même pour le titre de l'exposition repris six fois, accompagné d'une numérotation différente et d'un sous-titre particulier.

ques continentaux sur les océans et les reliefs terrestres, servent de révélateur à la bidimensionalité des cartes géographiques. Quant à la frontalité de la cartographie, son évidence occulte les points de vue à vol d'oiseau qu'elle reproduit en opérant un rabattement à la verticale: la représentation d'une île posée frontalement sur une carte est aussi fictive que la profondeur illusoire de la peinture mimétique.

Une même dynamique des passages et des transferts règle aussi les rapports picturaux-géométriques. La peinture emprunte les formes élémentaires telles que le carré, le cercle et le triangle qui deviennent supports, surfaces ou lignes. La géométrie autorise, par le jeu des axialités symétriques, des rabattements, des inversions et des renversements. Jocelyn Jean utilise aussi ses ressources pour réaliser des proportions différentes d'une même forme ou pour la reproduire. Le positionnement des multiples éléments entrant dans une composition est organisée par la géométrie comme en témoignent à une occasion, les traces de traits dessinés au graphite, laissés sous l'acrylique et sur la toile. Des arcs-de-cercle aux contours nets et précis révèlent la présence privilégiée du compas dans la production de ce peintre. Ainsi tantôt discrète, tantôt évidente, cependant toujours dépendante des partis-pris de la peinture, la géométrie la rend plus efficace.

La recherche picturale de Jocelyn Jean n'est pas linéaire: géographie-peinture, géométrie-peinture, multidirectionnelle, elle s'enrichit aussi des échanges entre la géographie et la géométrie. Les oppositions entre



Jocelyn Jean, *Indications diverses #7: Très loin au-dessus, très loin au-dessous*, 1987, acrylique sur toile, encaustique sur contre-plaqué, métal, 255 x 345 cm; photo: Daniel Roussel, Centre de documentation Yvan Boulerice, gracieuseté de la Galerie Graff.

Les représentations cartographiques, et qu'on identifie traditionnellement aux représentations géographiques, trouvent écho chez Jocelyn Jean dans la planéité et la frontalité des propositions abstraites. Aussi oppose-t-il à la planéité de la représentation d'une carte d'un continent, d'une île ou d'une constellation, une surface presque toujours monochrome montée sur un faux cadre. À une référence cartographique découpée répond une surface *shaped canvas* et *hard edge*, peinte à l'acrylique comme c'est le cas dans *Indications diverses 8 (Tout se meut absolument*). Par contre, les surfaces travaillées des supports découpés, en mimant paradoxalement la découpe des contours topographi-

l'iconicité des signes géographiques et la plasticité des signes géométriques peuvent être exacerbées quand ils se retrouvent visuellement séparés comme c'est le cas dans le diptyque intitulé *Indications diverses 7 (Très loin au-dessus, très loin au-dessous*). Par contre, quand le cercle suggère la rotondité de la terre, du globe terrestre, les antagonismes se résorbent. La peinture tire profit des spirales et des ellipses des représentations topographiques et des figures géométriques, pour se donner encore plus de mouvement et d'élan.

La paradoxale clarté des interrelations entre le géographique, le géométrique et le pictural se complexifie et s'unifie par les nuances chromatiques et par les textures présentes sur les toiles montées, sur les contre-plaqués et les agglomérés. À plusieurs reprises, les surfaces laissent apparaître les traces gestuelles du pinceau ou des opacités variables dues à la superposition inégale de l'acrylique, rompant ainsi la monochromie et la faisant apparaître illusoire. L'encaustique, pour sa part, donne des vibrations et des épaisseurs qui, occasionnellement, augmentent la profondeur des surfaces travaillées antérieurement au couteau à bois ou postérieurement sablées. L'huile légèrement déposée sur le contre-plaqué révèle les tracés ligneux du bois renversant ainsi les effets de recouvrement qu'opèrent traditionnellement les médiums. Ailleurs, le métal de récupération non retouché, une surface non peinte de bois ou de toile se refusent à la dynamique chromatique peinte de leur ensemble.

Des couleurs naturalistes: végétales, minérales et aquatiques amplifient quelquefois les illusions référentielles. Une dynamique contraire peut aussi opérer quand, par exemple, dans *Indications diverses 10 (Au pied de l'arc-en-ciel*), Jocelyn Jean peint l'arc-en-ciel métallique avec les six couleurs monochromes: rouge, orangé, jaune, vert, bleu, violet, refusant de répéter les sept couleurs nominatives. La couleur prend alors littéralement le dessus sur le mimétique et ce, même si cet élément figuratif est positionné dans le haut de l'oeuvre.

Si la couleur recouvre la fiction, c'est que Jocelyn Jean refuse les détours illusoires de la géographie. En choisissant de mettre en peinture la géographie, il la rend évidente, il la rend à ce qu'elle est: une représentation de l'univers, une construction mentale. Par un effet de miroir, il fait se réfléchir les représentations géographiques illusoires et les représentations mimétiques de la peinture. Ainsi quand il met en peinture la géographie, il montre qu'il représente du représenté et il passe à côté de la figuration, tout près, la recouvrant au passage d'une signification autre.

Géographie et géométrie auront donc été pour Jocelyn Jean des prétextes riches et polysémiques, dont il s'est servi pour ouvrir sa recherche et répéter autrement son appartenance à la peinture. Ni géomètre, ni géographe, mais peintre, il choisit les voies à suivre, les territoires à explorer, les lignes à tirer, les surfaces à conserver avec l'intelligence que géométrie et géographie offrent à la peinture des espaces construits, abstraits. L'anectodisme aurait été de l'oublier, mais la mémoire de l'abstraction et l'habitude de la peinture ont permis à Jocelyn Jean d'organiser la dérive et l'espace de sa peinture dans un univers visuel.

FRANCINE PAUL



Michael Christopher Lawlor, *Two Queens*, 1987, acrylic lift-off (original in color), 6 x 9 "; photo courtesy: Gallery 44.

"Transportation," "Space" and "Science." In the "Space" category, a flying saucer with a B.C. license plate gains the attention of curious tourists. Sci-Fi surrealism abounds in this Hollywood world of fictive façades. The front of the United Nations pavilion is covered by a huge mural depicting a youthful, ethnocentric group happily co-existing. Considering the current situation in South Africa, this mawkishly optimistic painting is dubious at best. Such mythical fabrication of an idealized capitalist society supports the reactionary politics Expo '86 was built on.

As analytical media-manipulation claims an ever-increasing camp of practitioners, an escalating tendency is arising for simultaneous engagement in aesthetic concerns. Repetition of strategy usurps critical power, thus signalling the necessity for change. Michael Lawlor analyzes phallocentric power through a predictable packaging of post-modern approaches — from appropriation to Marxism. Arni Runar Haraldsson's caustic satire is a sharply-honed attack on the admittedly vulnerable high-tack of Expo '86. The mock display presentation is effective but is not sufficiently supported by Haraldsson's pedestrian documentary photography. In revealing the subtexts which subliminally support the hierarchy of capitalism, Howard Ursuliak's photographs probe the darker side of the image bank. They exemplify the compatibility between aesthetic concerns and semiotics. Ursuliak utilizes the photograph as sculptural form and poetic icon without neglecting unavoidable connections to the economic system at large.

EARL MILLER

A LINEAR NARRATION: POST PHALLOCENTRISM

Gallery 44, Toronto
June 27 — July 18
Galerie Optica, Montréal
October 2 — 24

A Linear Narration: Post Phallocentrism, an exhibition of Vancouver photographers Arni Runar Haraldsson, Harold Ursuliak and Michael Lawlor, is a critical inquiry into the representation of dominant culture in advertising, Expo '86 in Vancouver, and the print media. The artists' utilization of satirical and narrative constructs alleviates banal indulgences in simplistic, overly-familiar semiotic analysis. Curator Irene Dual states in the exhibition catalogue that the show's theme "raises semantic problems because it's supposed to." There is no cogent elaboration of this argument, but the ambiguity of the show's sophistic theme does allow for an open-ended interpretation by the artists. Their central concern, phallocentrism, is explored in a socio-political context as opposed to a psychoanalytical one.

Michael Lawlor's media-culled photomontages are presented as both diminutive pieces (8" x 10") and as cibachromes, blown-up to as large as 60" x 40". The distortion of the enlarged photograph obscures the image, leaving a spectre of photographic reproduction. Wrapped in translucent plastic, the photographs are packaged as a commercial product. Sharing the political consciousness of his montage mentor John Heartfield, Lawlor's work attacks the idealization of capitalism in advertising. A swank party, a prestige car, Marilyn Monroe and Queen Elizabeth II — beautiful empty icons of power and wealth — are pinned onto the wall like mounted butterflies.

In *Turkey Power* a photograph of a wild turkey, poached from an advertisement for the liquor of the same name, is coupled with a press photo of an Armenian uprising. As a dual dictionary definition, it joins two otherwise unrelated icons on literal terms. These absurd connections refer to Walter Benjamin's writings on the metamorphosis of original meanings when placed in the advertising and print media context. The individual images which Lawlor appropriates undergo significant alteration when juxtaposed through the collage and overlaying techniques utilized by the media.

Similarly Howard Ursuliak joins pictures from previously unrelated sources in order to activate buried subtexts through the photograph's new context. The subliminal signification of *Post-Mortem Delayed Response: A Portrait for Ray* forms a narrative of moody, macabre scenarios. These five black and white prints function as sets for a play of mystery and alienation. Images of an empty art gallery and an abandoned set of chairs and tables are placed with images of a dead man lying in a field, two military men piloting a plane and a close-up of a matchbox with an ominous fire burning in the background. One thing is for certain, these scenarios are unsettling. The war-time referents of the pilots and the dead body are obvious, as is the post-nuclear *horro vacuii* of Ursuliak's abandoned stages.The story fits together like an incomplete puzzle of coincidences and connections. This dispersed narrative is formally united by the sculptural elements of the piece. The framed shape and arrangement of the photographs form an aesthetic object which remains autonomous from the iconography of the piece. These images display Ursuliak's virtuosity at the poetic rendition of atmosphere.

Arni Runar Haraldsson's piece satirically subverts the glitzy spectacle of consumerism. *Before, During and After*, composed of ten black and white documentary prints, depicts Expo '86 in both its construction and completed stages. Mimicking exhibition display presentation format, the photographs are complimented by plexi-glass signage which labels them as "Technology,"

MARIE NOËLLE CHOUINARD

Galerie Skol, Montréal
1 — 16 août

> Toute l'histoire de l'art occidental est marquée par une interminable (ou sans cesse renaissante) querelle des images. Avec ses moments extrêmes d'iconoclasme ou d'idolâtrie.
>
> Jean-Marie Pontévia,
> *Tout a peut-être commencé par la beauté* (p. 89)

Marie Noëlle Chouinard évoque certaines étapes de l'histoire de la peinture qui se sont interrogées sur des thématiques similaires et qui, parfois à long intervalle, en sont venues à se répondre. Les moments actifs et cités dans cette exposition incluent Holbein, Velazquez, et plus près de nous, Soutine, Dreyer, Giacometti... des oeuvres qui furent explicitement responsables de moments de syncopes dans les discours théoriques. La préoccupation thématique tient au corps de l'artiste. Elle propose la neutralité limitrophe du corps de ce dernier par le biais d'une série de dessins qui portent sur les films *Jeanne D'arc* et *Jour de Colère*, de Carl Dreyer. Cette série débute avec *Jour de Colère*, un portrait du personnage principal Anne Pedersdotter qui, comme Mark Nash l'indiquait (Dreyer, *BFI*, p.60), s'oppose à l'ordre masculin par son propre désir, sa foi, sa puissance, et son accès direct à Dieu sans l'intermédiaire de l'Église, qui font d'elle une hérétique, une sorcière, que condamne, a priori, l'Église, pour la flamme qui brûle dans ses yeux. Ce portrait aux traits incinérés, qui rappelle un tremblement à la Giacometti, rend bien la foi qui réapparait dans le regard d'Anne et qui refuse notre dérobade. Quant aux quatre dessins qui portent sur Jeanne D'Arc, deux d'entre eux sont identifiés à même le dessin; ainsi, sur *JD#1*, on lit: «consentiriez-vous à quitter votre habit d'homme?», et sur le second: «alors vous aimez mieux garder votre habit d'homme qu'entendre la messe?». Donc, les questions qui répondent aux

questions, et qui sont à la source de cette querelle selon Pontévia, qui poursuivent la réflexion posée ici de l'ambiguïté, de l'évolution du corps de l'artiste et de sa sexualité, face aux tenants de la messe. Les dessins suivants, *Après Jeanne D'Arc 1&2*, font le vide du texte — l'invitation à se re-cueillir — se muent, le premier une abstraction aux rondeurs qui annonce le corps de la femme se trouve sur le second, celui qui attend l'amour. Ce n'est certes pas la première fois qu'une artiste cherche à se lier à un destin héroïque par l'entremise d'une figure historique. Et si cette exposition ne s'en tenait qu'à ces dessins, nous pourrions y déceler quelque pointe d'ironie critique dans l'humilité face à la monumentalité de l'entreprise.

Les six tableaux de «Mort en Coulis» viennent éloigner de tels soupçons. À leur tour, ils touchent à l'idée du corps. Les dessins *Jeanne D'Arc 1&2* laissaient entendre un refus du destin des cendres; l'objet de ces tableaux tient à une actualisation de la résurrection en peinture. Au départ, Chouinard peint une figure que l'on pourrait croire expressionniste, puis vient l'utilisation du noir, qui enterre presque en entier cette figure. Elle laisse quelques bribes, qu'elle remanie, et fait renaître d'autres figures, aux connotations directes (via les titres) ou indirectes (par le traitement des matières). L'artiste cependant tend un piège à ceux qui jouent abstraction contre figuration; en effet, ces traces remaniées vont de l'abstrait au figuratif et présupposent la vitalité retrouvée des oeuvres; d'autres y verront le trajet de la peinture de Motherwell à Kiefer... Le dernier tableau tente de résoudre ces énigmes.

«Mort en Coulis» s'adresse également aux Ankous (figure folklorique bretonne représentant la mort) de la peinture; selon l'artiste, le problème que pose le débat, toujours ouvert, de l'état de santé de la peinture, en serait un de langage: le malaise qu'ont certains à distinguer entre histoire/idéologie, et idéologie/morale... Ici, la peinture appelle toujours une autre peinture; l'usage apocalyptique du noir lie, me semble-t-il, deux penseurs du langage, Wittgenstein et Kristeva. Qu'on se souvienne de cette remarque de Wittgenstein (tirée des *Remarques sur les Couleurs*, p.39): «Runge dit que le noir ‹salit›: qu'est-ce que cela veut dire? Est-ce un effet de noir sur l'âme? Ce qui est visé, est-ce l'effet de la couleur noire?» Parmi ces figures qui renaissent ici, trois d'entre elles retracent diverses étapes de l'oeuvre de Holbein. Et cet effet de noir sur l'âme, ne peut-on pas le rapprocher de la beauté du désabusement, selon Kristeva, qui, dans son essai sur le Christ Mort, nous rappelle cette idée picturale de Holbein: la vérité est sévère, parfois triste et, souvent, mélancolique: le désabusement est plus sensible dans les portraits féminins (voir *Soleil Noir*, p.138).

Les deux derniers tableaux sont des portraits de femmes, *Dies Irae* et *Jubilate*. *Dies Irae* (qui est l'autre titre sous lequel est connu *Jour de Colère*, de Dreyer) reprend le Christ Mort de Holbein. Mais puisque la démarche tient du *Risuscitare*, alors que Kristeva insistait sur la négation de cette éventualité dans le tableau de Holbein, la figure qui se relève est cette fois-ci une femme, aux tons de chair trop vifs et au regard provocateur, et qui pourrait résumer le parcours, le projet déployé, du dessin *Jour de Colère* au tableau *Dies Irae*. Cependant, *Jubilate*, qui clôt la série, est un autoportrait, dans lequel l'artiste s'est représentée sous la forme de cette carcasse chère à Soutine. Conclure de la sorte évacue, je crois, le discours précédent sur le corps de l'artiste afin de laisser place au corps de l'histoire (de la peinture). Et Chouinard a, de toute évidence, choisit de toucher celui-ci plutôt qu'attendre une invitation de sa part. Mentionnons également l'absence totale de toute lubie paysagiste. Enfin, j'ajoute aux noms de Carol Wainio et d'André Martin celui de Marie-Noëlle Chouinard: des artistes d'ici qui ne font pas dans la pauvre imitation d'art américain (comme le reprochait récemment à plusieurs artistes canadiens, ce pauvre Greenberg).

STEPHEN SARRAZIN



Marie Noëlle Chouinard, *Dies Irae*, 1987, acylique sur toile, collection de l'artiste.

ÉDOUARD LOCK

Galerie John A. Schweitzer, Montréal
10 — 27 septembre

ANDRÉ MARTIN

Galerie Dazibao, Montréal
30 septembre — 25 octobre

Ces deux expositions de photos sont consacrées à la danse, mais elles ne sont pas à proprement parler des «photos de danse», de ce genre étroitement rivé à des fonctions documentaires ou publicitaires. «Chorégraphies photographiques» serait plus juste dans la mesure où l'image participe ici du même mouvement que celui qui emporte le corps dans la danse. De plus, malgré un thème (la danse) et des moyens (la photo) apparemment similaires, chacune va dans des directions fort différentes sinon tout à fait contraires. S'il faut faire des catégories, je dirai que là où l'une est du genre «chambre claire» (Lock), l'autre est du genre «chambre obscure» (Martin). En effet, toute photo dont le matériau essentiel est la lumière comporte toujours au moins ces deux moments, l'un d'éclairement du *photographié* (la prise de vue, le studio illuminé) et l'autre d'obscurité du *photographique* (l'image latente et son développement en chambre noire). Ils demeurent toujours plus ou moins réfractaires l'un à l'autre et induisent des esthétiques bien différentes lorsqu'elles sont réfléchies. Ainsi là où le premier, dans un studio des plus classiques, met tout en oeuvre pour illuminer l'apparition subite (et souvent violente) des danseurs, le second met autant de soin à enregistrer le moment de disparition plus lent et plus durable du corps par une sorte de mouvement de retrait de la lumière.

Enfin et malgré ce contraste dû à des manières très différentes de mettre le corps en lumière, on peut aussi voir à l'oeuvre un même attrait multidisciplinaire. Lock, on le sait, est surtout connu comme chorégraphe (quoiqu'il ait débuté avec la photo, le film et la vidéo) et Martin est autant écrivain que peintre et photographe. Mais ces catégories-là deviennent ici bien impertinentes, car, dans les deux cas, on est surtout frappé par une sorte de provocation «transdisciplinaire» (entre la danse et la photo, la publicité et le document, le sonore et le visuel), ce qui, d'une part, permet d'éviter l'ennui référentiel (publicitaire ou documentaire), sans succomber, d'autre part, à l'insignificance de passer à côté du sujet. Car il y a un «intérêt pour» et une «raison à» la danse actuelle ici et qui va bien au-delà de l'intérêt et de la raison disciplinaire. Ils touchent à la nature du corps vivant ou vécu, mouvant, mouvementé. Et c'est cet événement initial qu'un usage paradoxal de la photo sert ici à exciter, cela au moment même où elle le contredit.

En effet la danse, «art du mouvement», comme on dit, mais plus précisément art du *corps* en mouvement, est ni plus ni moins le contraire de la photo plutôt portée à l'immobilité, trace intangible, superficielle, épidermique aussi, qui contredit tant la présence vivante que la profondeur vécue du corps. L'intérêt de faire et de regarder des photos de danse vient d'abord de ces intrications paradoxales. Ainsi les photos de Lock, même si elles servent à la publicité et au dossier de presse de la troupe, donnent à voir plus qu'un effet publicitaire, et servent bien plus qu'à documenter le travail d'un groupe d'artistes. C'est justement un de ses intérêts que de se tenir ainsi à l'intersection du publicitaire et du documentaire, genres plutôt opposés règle générale, qui ne relèvent ni de l'un ni de l'autre. Il s'agit plutôt d'une sorte de documentation festive, passionnément exhaustive, qui immobilise et recueille une diversité de figures, sur le mode du tableau vivant, rendant plus manifeste la complexe virtuosité de ces chorégraphies sans doute, mais qui peut même en amplifier la signification et en modifier la perception, sinon le sens: plutôt que la seule danse-contact, une sorte de violence ironique des corps, l'immobilisation du mouvement ajoutant un élément onirique pas toujours perceptible au cours du spectacle vivant. Ces corps saisis en plein vol, médusés par l'appareil photo, sont comme libérés du poids de la gravité: au lieu de l'emportement des corps par les lois

THE



André Martin, *Anagramme II (souvenir de Pina Bausch)*, 1987, photo couleur, 1 x 1 m.



Édouard Lock, La La La Human Steps; sur la photo: Louise Lecavalier et Claude Godin.

de la gravitation universelle, une sorte de statuomanie moqueuse et onirioque — «le rêve de voler» — comme si tout s'en allait au plafond, comme dans les chambres de décompression gravitationnelle. C'est la dimension extatique de la danse, l'extase aérobique, quand le corps oxigéné et hyper-ventilé se met à flotter.

Si la photo sert si bien la danse ici c'est parce qu'elle est le contraire à peu près exact de cet «art du mouvement» et qu'elle y est appréhendée spécialement en vertu de cette contradiction-là. Comme le dit Édouard Lock, l'art, sous peine de ne rien dire, doit rencontrer de la résistance. D'où les mouvements périlleux, acrobatiques. D'où aussi sans doute cette ultime contradiction qui consiste à les immobiliser, à les sidérer: mouvance médusée dans la chambre claire du studio illuminé, le mouvement et l'immobilité emportés par une même stratégie ironique. Et puis immobiliser le mouvement le fait aussi revenir à la surface, sur cette surface sensible, cette seconde peau, qu'est justement la pellicule photo. Ce caractère épidermique tout en surface de la photo, peut ainsi s'opposer à la profondeur du corps en danse, parfois en transe ou en extase, parfois en stase ou prière, toujours dans une ou l'autre de ces modalités du sacré, quelque part entre l'extase (publicitaire) et le recueillement (documentaire).

Il y a là quelque chose de profane et de sacré, en bataille. D'un côté l'exhibition extatique, l'éclat, l'éclatement, de l'autre le recueillement documentaire, sorte de piété après coup, après le saut. La photo qui montre le saut dans le vide mieux que le film ou la vidéo, précisément parce qu'elle s'objecte au mouvement pourrait bien être aussi la seule manière d'en faire état: à revers la photo permet de dire sans le dire tout ce que la danse lui doit. Ce paradoxe est suffisamment contraignant pour exiger la virtuosité non plus seulement des danseurs et du chorégraphe mais aussi du photographe et du photographié. Et en un sens, pour que ces photos soient aussi réussis, il faut qu'il y ait déja du photographique dans la manière chorégraphique de Lock (quelque chose du tableau vivant) et, sans doute, de la *photogénie* chez ses danseurs. Et vice-versa, il aura fallu un attrait chorégraphique pour la photo: ce désir de pousser le mouvement à son extrémité pour l'excéder vers l'immobilité.

Ainsi les photos donnent à voir tout autre chose, le contraire même de ce que les dernières chorégraphies de Lock présentaient: comme si en perdant le mouvement du corps, le poids, la masse, la gravité, on gagnait cette légèreté extatique et un peu extra-lucide du corps qui se rêve en plein vol, allégé, délesté, aérien, qui survole et se survole. Une forme de corporalité rêvée du genre «extra-lucide» qui ébranle ce rapport entre masse et énergie des corps, qui constitue conventionnellement la danse comme discipline. La photo vient au secours du corps pour en intensifier la finalité: voler. Un corps en transe, extra-lucide, en ex-tase et donc «hors de lui», envolé.

Et les danseurs, qui entrent dans le cadre de l'image par tous ses côtés à la fois, sont parties prenantes de cette stratégie ironique. Bien conscients qu'il s'agit d'une séance de pose et non d'un spectacle vivant, qui se joue entre le viseur et ce petit hublot qu'est devenu le cadre de l'image, et à travers lequel le spectateur verra les corps flotter dans la chambre claire, ils regardent vers l'objectif sans faux naturel. Le chorégraphe-photographe joue alors avec eux du paradoxe de leur immobilité et de ses contre-courants.

Contre-courants créés d'abord par la rencontre du poids énergétique des corps avec la légèreté toute en surface et bien tranquille des images photographiques: la superficialité de l'image contre la profondeur du corps, sa masse et son énergie. Ceux ensuite de la vitesse du mouvement annulée par la vitesse d'exposition. D'un côté, les corps en mouvemnt: vols planés et angoisses électriques des interactions physiques où l'on est jeté. L'auto-tamponeuse et la danse-contact: un événement sportif, une performance violente. De l'autre, les figures hiératiques instantanées, enregistrées par un dispositif classique, studio et grand format, très proche de ce que peut faire, par exemple, un photographe comme Irving

Penn : luxe, calme et volupté de la mode et des multiples métamorphoses de ses manifestations, sa charmante complexité. D'image en image, on *se change* — comme on dit changer de vêtements — pour mieux voir tous les moments, variations plus qu'étapes, de ces métamorphoses subites, impromptues, les *temps forts* de la manière chorégraphique de Lock : encore et encore un changement, un mouvement, une différence. D'ailleurs la mode, quoiqu'on·dise, est une sorte de mouvement, de mouvance (et vice-versa, le mouvement, une mode, une séduction). Pas n'importe quel mouvement cependant. Avec Lock, il s'agit du genre *périlleux*. On cherche le risque, et pour le trouver il faut rencontrer des résistances. Car il s'agit surtout de faire apparaître l'ironie réflexive du corps que superficiellement on aurait pu croire parfaitement «hors de lui». C'est là où la *précision* du photographe rencontre celle du danseur et lui répond de façon acérée, pointue comme un «pieux» et, pour tout dire, «pieusement».

> Nous sommes présentement des morceaux de chair attachés à des cerveaux. Notre rapport au monde n'est plus la curiosité mais la recherche de stimulations toujours plus fortes. L'art populaire, le cinéma américain illustrent la violence des pulsions qui nous habitent, mais ne les neutralisent pas. Ils soutiennent la violence par des images réelles, des armes, des tueries, des explosions, dans l'abstrait, sans ouverture créatrice. La société devient un vaste parc d'amusement où les neurones peuvent orgasmer toutes les quelques secondes. L'étonnement suscité par la virtuosité des danseurs sert à redonner à l'être humain son véritable statut de créature bénie. Ils sont toujours plus intéressants que les machines, et leurs exploits ne sont pas dûs aux effets spéciaux. Si on refuse de considérer l'être humain comme un symbole sacré et complexe, on court vers la destruction. (Édouard Lock)

Contre la violence et la complexité *abstraites* du système, la violence et la complexité *physiques* du corps humain. C'est le remède à la confusion «systématique», fausse complexité et violence molle du système, la seule manière de se déplacer avec précision dans les turbulences des environnements simulés, abstraits.

Les photos de Martin citant directement un passage bien connu d'une chorégraphie de Pina Bausch, font état d'un mouvement plus lent du corps et ont une fonction plus intime, commémoration «pieuse» aussi mais très loin de la célébration festive et souvent acide par laquelle Lock cherche à nous séduire. Hommage recueilli, *recueillement-enregistrement*, une forme de piété mais sur un mode simulé, où le «recueillement documentaire» porte sur une disparition, l'enveloppe spectrale du mouvement d'un corps qui fait des signes, et n'est déjà plus là au moment où il est (et a été) enregistré.

C'est un autre accès au sacré, moins extatique, plus recueilli, une fantasme de Saint-Suaire, un accès épidermique par les multicouches de la surface sensible : l'enveloppe spectrale, ou mieux le «développement spectral», plutôt que le mouvement acéré du corps, la chimie de l'épiderme photographique plutôt que la physique du mouvement sidéré. Il s'agit en effet d'une toute autre manière d'approcher la lumière, sur une surface sensible dans une chambre obscure.

Il s'agit d'une «lumière noire», d'une lumière chimique émise par une substance qui brille dans le noir après avoir été excitée par une énergie lumineuse. L'enregistrement photographique marque ainsi l'absence d'un corps, souvenir d'autant plus tangible, palpable, qu'il mime justement le processus de la mémoire, enregistrant une présence passée pour mieux en actualiser l'absence physique : présence de l'absence pour tout dire.

C'est la forme plus que le contenu du souvenir, le *photographique* plus que le *photographié*, le processus de mémorisation plus que l'objet du souvenir, qui est ainsi mis en jeu. En l'occurrence, «l'action de se souvenir de Pina Bausch» et d'un moment chorégraphique pas du tout insignifiant : ce moment-mouvement où un danseur mime de ses mains en langue de sourd et muet une chanson d'amour bien connue, *The Man I Love*, et où à chaque mot du couplet («I know we both won't say a word») correspond l'enregistrement du signe gestuel. Un moment parfaitement «multidisciplinaire» aussi, puisqu'il y a là la danse, le chant, le langage (écrit, verbal et corporel), la présence et l'absence visuelle/sonore. Et tout cela tient en une phrase très courte, moins d'un couplet de la chanson.

L'action de se souvenir s'appuie sur une appréhension très réfléchie du médium : surface sensible à la lumière, peu importe sa nature ou sa provenance. Ici, la photo est prise effectivement dans le noir, après que la toile de fond, enduite de phosphores verts, et les gants du modèle, de phosphores bleus, aient été éclairés pendant un moment. C'est la phosphorescence des objets ainsi traités qui est enregistrée par la suite, au cours d'une longue exposition, l'appareil ne captant que l'absence ou la disparition du corps, trou de lumière noire, lumière qui s'affaiblit ou se rétracte, sur le vert du fond et sous le bleu des gestes de la main. Comme un simulâcre de ce qui se produit en chambre noire, celle de l'appareil et celle où l'on imprime, où seuls les endroits masqués dessinent les formes nettes. Est ainsi rappelé, reconstitué, sous nos yeux, le processus générant l'image latente enregistrée par le négatif et développée par les acides. L'activité symbolique de mémorisation s'assimile de la sorte le processus technique : l'image latente est une image qui se souvient, comme l'image réelle figure la lumière noire, béance d'une mémoire incorporée.

André Martin est lui aussi un artiste multidisciplinaire, moins d'ailleurs par le fait qu'il mette en jeu la danse, ce qui est peut-être ici secondaire, que parce qu'il est préoccupé de la convergence des langages autour d'une même émotion. Ses photographies mettent d'ailleurs en jeu non seulement la danse mais tout autant des préoccupations littéraires et picturales, auxquelles il faudrait sans doute ajouter la musique : à l'ouverture de l'exposition on a en effet pu entendre une pièce musicale de Marc Hyland composée spécialement pour cette série photographique, paraphrase au saxophone d'un thème de Gershwin, en écho à celle du thème de Pina Bausch. Transposition et anagramme encore une fois, adaptation d'un procédé littéraire à un procédé visuel/sonore où s'est également infiltré le pictural (à moins qu'il ne s'agisse plus fondamentalement d'une reprise du pictural par le photographique, sinon d'un effondrement du pictural sur le photographique). Le choix de cette «phrase» de Pina Bausch n'est pas arbitraire. S'y posait une question de langage, le langage des émotions et de l'amour. Ces derniers ne prennent place, comme en fait état l'anagramme de Martin, qu'en vertu d'élipses : élipses gestuelles lorsqu'il s'agit de l'espacement de la série photographique elle-même, mais aussi plus largement élipses disciplinaires lorsqu'il s'agit de cet espacement entre les formes de langues (corporelle, musicale, visuelle, sémaphorique, littérale) que Martin paraît vouloir multiplier à plaisir, et qui, issues d'une même émotion, cherchent à se répondre en écho, créant en retour une sorte de faisceau d'indices autour de cette émotion-là.

Il y a quelque chose d'envoûtant dans cette multidisciplinarité, une ouverture des langages clos les uns aux autres pour laisser prise à celui plus inarticulé des émotions, plus fragmenté du discours amoureux, plus murmuré. Peut-être faudrait-il parler ici non plus de *multi*, ni même de *trans*, mais de *postdisciplinarité*, au sens où les différents langages auraient perdu leur bigoteries dociles à la discipline, leurs caractères disciplinaires précisément, au profit de ce murmure émotionnel que l'on ne peut justement saisir qu'au moment de son indifférence (aux disciplines) qui est aussi celui de leur disparition.

GUY BELLAVANCE

GISÈLE TRUDEL

A.R.C., Toronto
September 4 — 26

Looking like any second hand T.V. repair shop, this multichannel video installation lures pedestrians to the windowfront of the gallery. With only three of the nine mismatched and loosely placed televisions functioning, this work evokes a technology that has erred. Placed horizontally through this motley arrangement, each monitor runs a separate three minute tape consisting entirely of five second units.

Attempting a reconciliation between art theory and



Gisèle Trudel, *The theory of IT; putting IT into practice, ACT I*, 1987, installation view; photo: courtesy of the artist.

practice, *The theory of IT; putting IT into practice. Act 1*, contains no linear narrative, thus permitting the viewer to enter at any point. A sense of progression does however emerge as a digitized computer image of two talking and turning heads, theory on the left and practice on the right, rotate in and out of synch, change direction, and traverse positions in a kind of vortical dialogue. Closely resembling one another, yet not identical, these women seek out any differences or similarities between them; two hermitropes trying to discover themselves. While retaining distinct psyches, they hope to avoid any discord by acknowledging mutual responsibility and support. Linked in gender, they try to decipher their cultural differences. And inversely they are caught in the same antinomy; bonded psychologically to a similar body of theory: the One, they can only manifest themselves in praxis against the physical Other.

Circumventing the grip of any dogmatic theoretical approach, simple, but articulate, slogans have been drawn from various texts of Situationist philosophy. These phrases are conjugated in the first person and address the public in Polish, Portuguese and English. Using language according to context, their meanings are made more tangible to members of the community, thus augmenting the dialogue with each viewer's experience. Serving as an open entendre, the "IT" of the title may be substituted by whatever mindset and gender the spectator carries.

Allocating theory a cool intellectual blue, and practice an impassioned red, through heavy colorization, these two contraries cross over on the center screen and meld the dilemma into a purple solution. The humor is at times hackneyed, as diminutives like "honey pie" and "sweetness" slip into the conversation. Theirs is a playful exchange, optimistic yet critical about a subject that more often than not causes symptoms of schizophrenia. As the internal binary oppositions of the mind are bridged and co-ordinated with the body to function in the external world, so the polarities of the artworld ought to cross over and escape their vicious circularity.

Despite past intents to disrupt the conventions of television production and viewing, video art has failed for the most part to breach the confines of the modernist gallery. Aside from the potential of cable programming, the public coverage it did get was more an elevation to a "state of the art" status, fanning the flame of consumer notoriety as everyone jockeyed to position in the uncontrolled race of the "new."

Probably guilty more than any other mass media of gender rigidification, television has paradoxically diluted personal identity through a multiplicity of role models. In response, the marketplace of electronic representation itself has been utilized by Gisèle Trudel. Be sure to note the reverse has not occurred. The work claims no originality, no desire for dissemination profit, and no copyright. Existing more as a grouping of thoughts matrixed for non-exclusive engagement, it is unlikely to be co-opted directly by the market.

The great leveller of technology in art is often cost, as was the case with this installation. Designed for the brief attention span of the street viewer, the monitors were to run simultaneously within the same three minute time frame. Due to limited low-end playback technology the tapes played randomly, adding another dimension to the work but extending the viewing time, and lessening its immediate impact. Another difficulty was sun glare on the display window, which tended to wash out the entire installation, particularly the monitor images. Nightfall resolved this problem and the hours of darkness proved to be the best viewing time.

By avoiding high-tech slickness, the television has been humbled, almost given character through its fallibility — returned to a more inchoate and impressionable state. Removed from living rooms, dens, kitchens and bedrooms; away from the collusion of networks and advertising, it has been disengaged from its function as quotidian metronome. Through alternate message distribution, art in the age of electronic reproduction has the ability to re-invest television, perhaps even mass media in general, with new meaning. Placed in a storefront context the message is treated like the technology; as a product. As computers and video-television interface, the notion of information, rather than object, as a commodity has become a given. By allowing itself to be consciously consumed in the reality beyond vicious art circles, the contradiction between theory and practice, the Self, the Other, and the One might begin to realize identity not only as socio-political, but more importantly as metaphysical.

GARY TELFER

THE 401 SHOW

Vancouver
June 1 — 21

The 401 Show's physical venue is a corporate square appended to an office tower — the whole building designed to be a world class business environment for architects and engineers. In this context we are shown six male sculptors' views of man, the physical environment, and culture in forms that reveal a cultural expectation typical of romantic thought. One way of interpreting the 401's complex venue is through Carol Duncan's criticism in a 1973 article: a history of art-making which stated that "man" is the romantic artist expressing the cultural expectation that "any significant and vital content in all art and art-making presupposes and reveals the presence of male virility." The 401 Show is interesting because the issue of male virility is generally discounted and, in this way, used as a means of revealing a tension — a reaction to changing society wherein everyone's expressive power has been weakened. Somewhat ironically, even though the sculptors focus on technological dominance to the detriment of sexual politics, the work contains a sensual quality that subtly reveals human sexuality.

For these sculptors, art must address questions more general than male/female oppositions denying female consciousness, and its expression as contributory to art work; it must rather address the technological repression of *human* consciousness, and refer to social, economic and political environments as the oppositional forces needing resolve. They want to portray a genderless consciousness that rejects its muted and servantile position in a technologically-dominated society. In short, they ask that we should disregard the specific cultural constructs of gender roles and focus instead on the politics of "work" as the impetus, the cathartic force, of any aesthetic. But introducing human politics of any sort into aesthetic discourse or practice always creates tension. And the sculptors express this tension, as artists, in their reactions to constraint and repression.

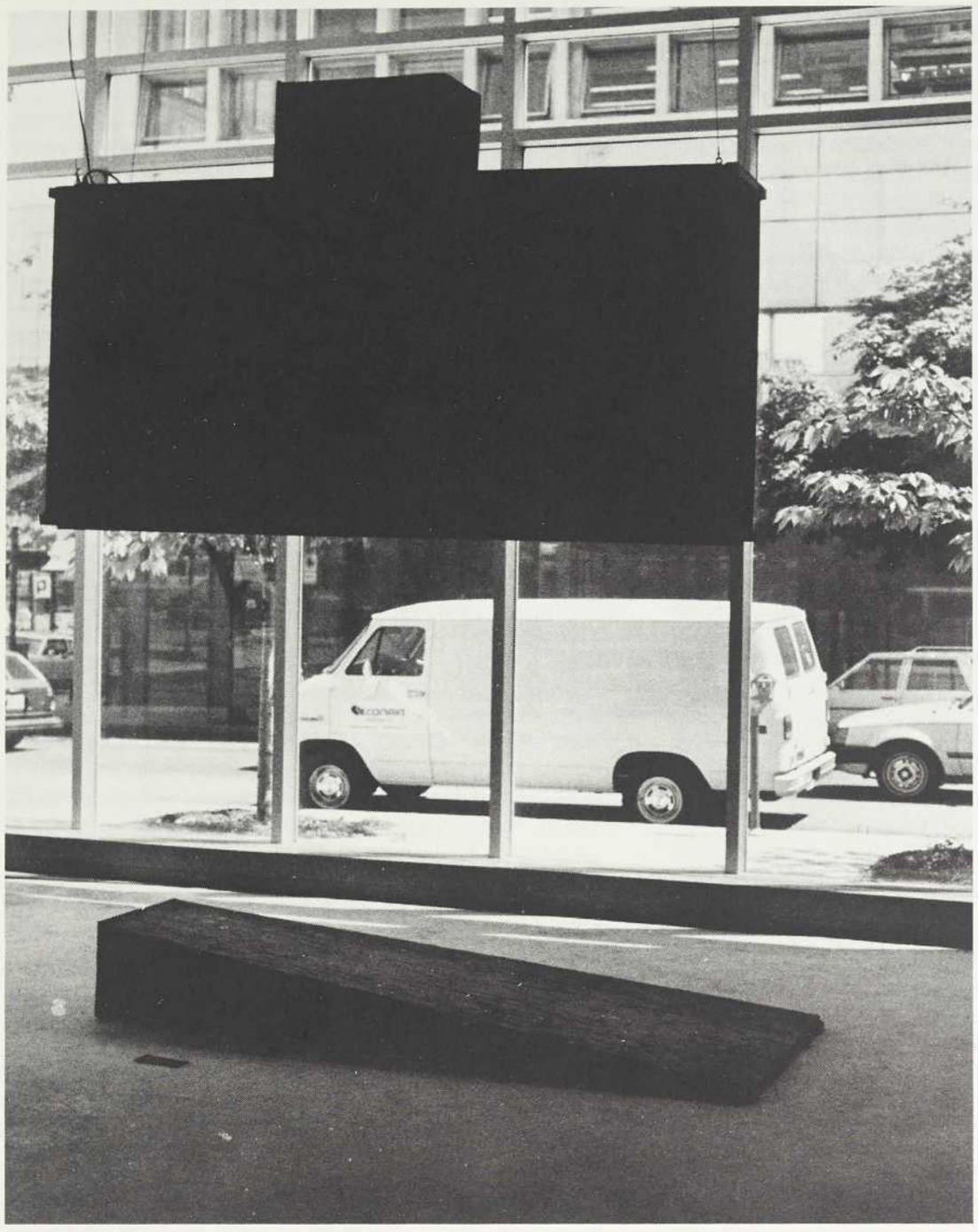
Phillip McCrum's piece, *Volition*, is philosophical in intent. It presents society's subtle authority in its passive mode, "democratically" manipulating individuals through a narrative of "free will" into a participation in its paradigmatic structure: a "dominant culture" of tactics, namely, sculptured volition. A huge black pressboard box suspended from the ceiling lures the viewer in for a look (accompanied by a convoluted sensory experience of kitsch music) into the box's miniaturized interior design of the home: velvety rice-papered "walls" and a deep blue, subtly-lit "ceiling." The physical attraction of the black box, is its entrance: a ramp — an explicitly easy-access and volitional point of entry that draws viewers closer to their "personal" experience of participation in society, the comfortable home. A socializing attraction is imposed by the imaging device. People line up and, then, by walking along the ramp each is able to extend his/her head into any of the three porthole "entrances." Induced participation: volition or subtle control?

Matthew Crossin's *Self Portrait, I'd rather be on T.V. than be in B.C.* is a conceptual piece expressing the complexity of art, the artist, the "Show," provincial politics and resources. Crossin does not seem at all assured by the new technological order. His piece, wood covered with wall paper — a product that is a more-or-less satisfactory simulation of wood — and an inert bio-medicalized artist's hand set in a loop on the video screen, scarcely relieves the frustration of an entropic complexity that plays on the individual's reception in society. Crossin coyly but frustratingly works the subject — the ego in art and human perception, in general — into a restrictive, stark, and barren reality of robotic cybernetics. The frustration shows in an unresolved minimalist aesthetic.

Ralph Niblett's work, *Theories of Implosion*, is an "interactive system of analog to digital circuitry." The piece is made to convey an anthropomorphic quality to electronics as complexities of mind. "Social sensibilities" are cleverly portrayed by squared pieces of wood. Each piece represents, in the uniqueness of its wood grain, the individuality of humans. Combined, they represent the plurality of individuals in post-literate, i.e. "unthinking," society. Niblett critiques plurality showing how individuality implodes with electronics. With electronic media, socialization produces a simulated individual, society's re-production of the self. The end result is the elimination of the uniqueness of experience or consciousness and a forced implosion of the self.

Niblett's critique refers to Marshall McLuhan's ideas. Human "sensibilities" are captured by a video which monitors and images them. T.V. is an "electronic mirror" whereby individuals see themselves in others. Further, the mirror allows us to see ourselves *as* others, where differences become similarities once they are mirrored. We become clone-like figures, images differentiated only by a mechanical juxtaposition of space and time set up by electronic principles. If change does occur in this imploded similarity, it is detected through a remote sensing device — the circuitry of which, in providing the video format, captures and mirrors movement equivalent to change. Though the wooden squares are active electronically, we are shown that any such activity is kept in line with the overall schematic of the circuitry. Conceptually, Niblett's work is engaging in the way it shows the simplification of mind, this worked out as a rather complicated circuitry. However, the work seems more involved with linguistic and structuralist theory in regard to mind, than it is with a social critique of an electronic society. Thus, it signifies and reinforces the electronic society. This hardly substantiates the artist's claim to reaction against constraint.

In Daniel Jans' piece, *AMERICA Waits for an Answer (Get Tough)*, reference is made to the politics of mind versus the dominance of an unthoughtful national environment: literally that America's impetuous marketplace system has, with its modern technology, been inflated to celestial dimensions. The answer is that it should now "get tough" — with space and defence technology, for example. The piece is a rather eloquent and deliberate riddle, it shows the structural vagueness and ambiguity of the "answer." Subject and object are ambiguous — who, or what should get tough; America, or the Other? The riddle takes the form of a sculpture where physical balance is underlaid with a tough dynamic, a structuring of materials which, pressured by several dimensions of force, are in an entropic state. Four wooden pallets conjoined by a foundry wheel shape an "X"-form of dimensions in space. Vertically tensed with steel cable and turnbuckles, the "X" gracefully leans forward and, balanced only on its lower points, it piously spews out "the answer": a 12-foot long wooden plank secured with "C" clamps in the foundry's "X." The "answer" is arched, and sent down to a tarred plaster, but concrete-looking, box. This, filled with water, reflects the arch in an illusory space. How much of the answer is received; how much is deflected in the illusion? The water seeps onto the floor. Jans has used the principles of formalism as a point of entry. Found materials have



Philippe McCran,
Volition, 1987;
photo: Paul Litherland.

been worked into additive juxtapositions while, in a reductivist's way, Jans has sculptured spatial dimensions into an aesthetic physic: balance, the polemical answer to "get tough."

Roger Bywater also uses formalist principles in *Tangerine*, a piece showing continuity and change of human perspective in the modernist polemic. Four automobile engines, painted in blue, have been graphically-mounted on billboard-like pieces of wood. The billboard effect is obtained with lengthy legs of wood added to each section; in addition, fluorescent lighting is set atop each of the four sections. *Tangerine* is a sculptural transformation of painting. Bywater has transposed the two dimensions of painting into the three dimensional space of sculpture by using principles of scale, specifically, those of the square. By design Bywater's automobile engines are akin to Andy Warhol's Pop-art reproductions of popular culture images. But, this work seems less a critique of the images and more a romanticization of male roles. Through the spatial transformation, not only is the image of the engine retained, its cultural message is kept in-tact. Automobile engines, as images, can be viewed as keys of the consciousness that allowed men to take women for rides. Now something has changed. Engines are flattened, tension is alleviated in painting transformed into sculpture. Women and men take each other for rides. Everyone's expressive power is weakened. Mind and memory are transformed in a sculpture of "Pop-simulation."

James Graham's sculpture, *SAFE*, summarizes the 401 Show. Graham has provided a sales flyer along with the orange and blue padded tarps which "can be seen at the 401 Dunsmuir exhibition showroom." The tarps protect the columns, "the main structural features in this space." In protecting the phallic columns, this "custom fitted" sculpture makes the entire space safe from the conflict which Graham sees is inherent in the show. Graham's work does not demonstrate the irony required to bring out the paradox of an aesthetic of protection. Even with the text, his is a piece of tension sculpted in such a way as to make males the "sui generis" of the 401 Show. *SAFE* is a banal yet effective simulation of a basic structural tension in culture, where women and AIDS, for example, mingle in corporate competition with men. As a guarantee for protection which is based on symbolic imagery, Graham's piece is alienating. Furthermore, in offering a smooth subjugation of the body politic — male or female — the piece demonstrates the body politic's objective impotency within aesthetics.

Overall, when the sculptors set out to critique cultural dominance through the aesthetics of reaction, for the most part they focus on human politics in a very general way. They specify a neuterless, or a neutral, technology. Therefore, not only is the historical question of cultural specifics of gender avoided, the entire question of human sexuality is discounted. Their strongest point in doing this is that the ego's drive is not a mechanized production line whereby the product, pluralized artistic experience, allows the engendered collapse of each unique human endeavor into a commodified form, ironically, a neutered subject. The show's design is one of reactionary aesthetics, strong in terms of the artists' human reaction to constraint and repression. And though in the show's restricted context this may sound like a 19th century critique of industrialism, another form of romanticism, the important point of the work is that it is humans who really are in control of the workwheel.

BRENDA ORSER

ARTROPOLIS

Exposition multimédia organisée par
la Société des artistes de Vancouver
3 — 31 octobre

> The town's got too big... there isn't a quarter anymore... people only meet at openings...
>
> BazileBustamande, *Zien*, nº9, 1986

Comme je ne suis pas un critique des arts dits «animés», je ne m'adresserai pas au volet performance organisé par Anna Barbara (huit en tout), à la vingtaine de vidéastes réunis par Élizabeth Vander Zaag, ni à la section musique organisée par Danielle Peacock et Alex Varty. Je vais plutôt me concentrer sur l'exposition elle-même.

L'effet d'ensemble donne l'impression que le cru 87 ne s'en sort pas tout à fait, même s'il est possible de voir à l'occasion, dans ces trois grands étages stockés d'oeuvres, quelques bonnes choses et certains travaux prometteurs. Si je parle de cru, c'est parce que l'événement a son histoire: d'abord, le *October Show* en 1983, pas exactement un salon des refusés mais une réaction à une tentative de bilan de la part de la Vancouver Art Gallery, puis le *Wharehouse Show* en 1984. Maintenant, trois ans plus tard, *Artropolis*, organisé par la Société des artistes de Vancouver (Vancouver Artists League), réunissait plus de deux cents artistes sélectionnés parmi plus de cinq cents postulants (le formulaire d'application indiquait à l'avance les thèmes des conservateurs invités, qui se voulaient plutôt du genre ouvert). Je suis sûr que vous avez déjà reconnu ce système diabolique; il représente une collectivité, un milieu, mais avec un résultat prévisible: toutes sortes de choses mais rien en particulier.

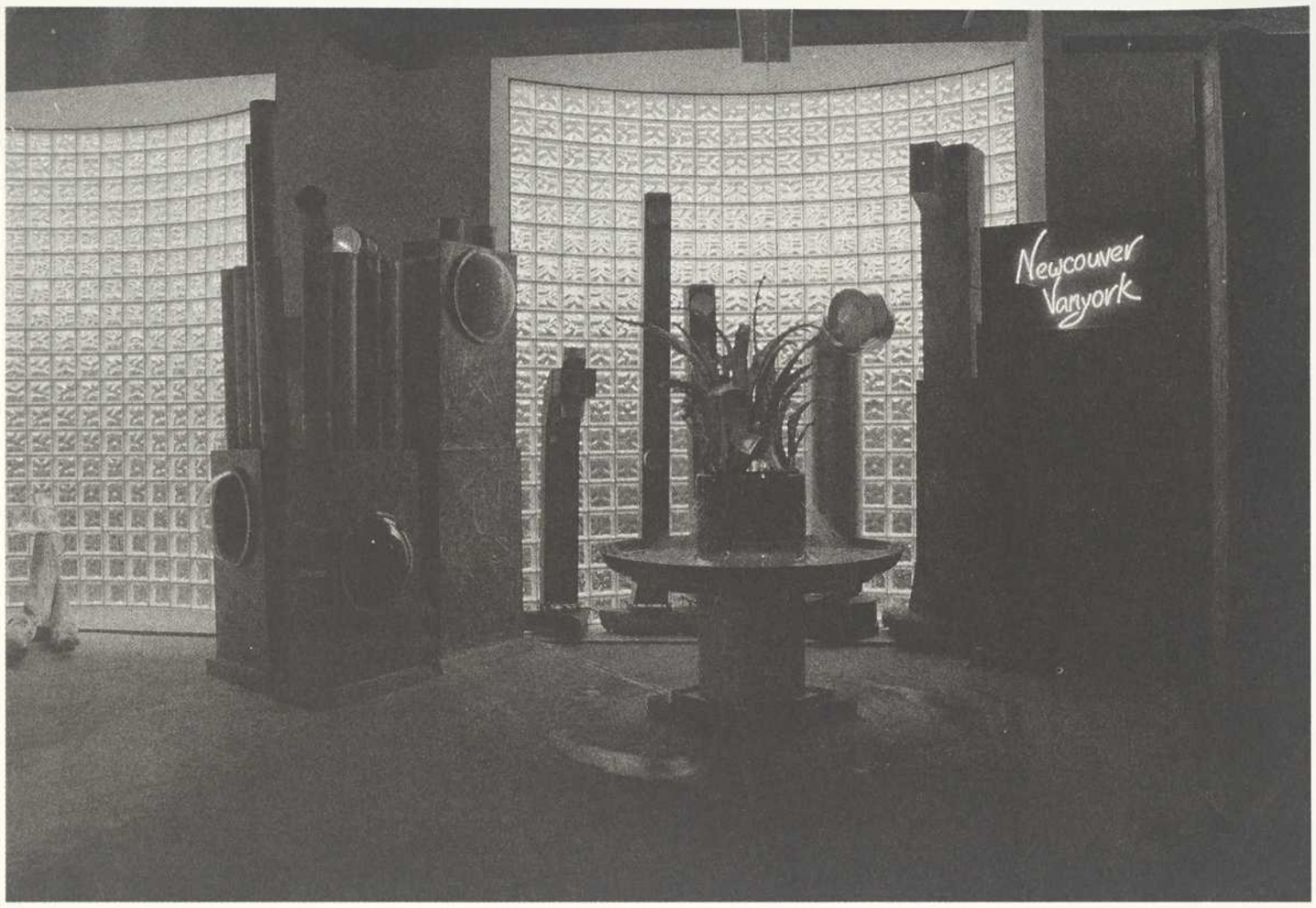
Les cent cinquante artistes en «arts visuels inertes proprement dits» ont été sélectionnés par quatre conservateurs invités travaillant isolément: Marion Barling («Self-Image: By the Artist, as the Artist»), Todd Davis («Vox Populi»), Donna Hagerman («Les Enfants terribles») et Willard Holmes («Urban Renewal»). Une représentation «régionale», à l'esprit bureaucratique et égalitariste, aisément subventionnable, qui stipule l'origine (les artistes viennent de Vancouver, Merritt, Victoria, West Vancouver, Terrace, Houston, Burnaby, Whistler, Hornby Island, Port Moody, Surrey, etc.), mais pas l'âge ni l'histoire (pas de bio- ou biblio- graphies dans le catalogue).

Je ne peux m'empêcher de noter l'immaturité de bon nombre d'oeuvres ainsi qu'un air de familiarité avec de récents événements collectifs montréalais. Je pourrais évaluer à la légère cet activisme urbain sur une échelle de un à dix et de dire, par exemple, en parlant de X, l'air débonnaire et souriant, sûr de mon *rating* et de ma moralité: «*I'll give a six*,» comme les récents couples américains critiques de cinéma qu'on peut regarder sans surprise à la télé, certain qu'on n'assistera pas à un chaud débat sur les qualités et les défauts du travail de Chris Marker.

Individualités, démarches, approches, affiliations, philosophies, systèmes de croyance, sources d'inspiration, habiletés, valeurs et notoriétés diverses célèbrent donc la culture dans cette ville au charme inimitable, assombrie par un gouvernement prêt au libre-échangisme et à vendre une bonne partie de ses corporations par la même occasion, et aussi par l'absence quasi complète de subvention pour les arts visuels à tous les niveaux, surtout provincial et municipal, la rareté des collectionneurs, etc.

Une bonne dose d'ironie, parfois trop scolaire, parcourt l'exposition: une rêverie rousseauiste... *Amant napoléonien*; un tableau intitulé *Le Sprint infini*; une évocation du travail de Rebecca Horn chez Daav MacNab; du *commando art* par le groupe Big Dada; une mauvaise copie, avec chien, du truc à Baselitz; *The Big Trick*, exercice jasperjohnsien; du «Neo-Geo-Theo», une sorte de stèle macabre qui rappelle les cadres de Robert Morris; *The Chocolate Soldier*, reconstruction surréalisante à la Kienholz; de la symbolique initiatique comme

dans *Passage* de Kim Christie; on peut voir aussi le *Sex* tout en douceur de Liz Scully, l'acte comme crevaison d'une membrane mais le sexe masculin s'invaginant lui-même, et *Newcouver, Vanyork*, une version *arte povera* du hall de la Trump Tower. Bref, un peu de tout, et aussi, à l'invitation d'un des conservateurs, des oeuvres d'Indiens de la Colombie-Britannique. Chaque oeuvre de l'exposition marque son appartenance à l'un des thèmes (doit-on dire «curatoriaux») de l'exposition grâce à un petit point de couleur bleu, vert, rouge ou jaune. Certaines des oeuvres sont regroupées et forment des niches conceptuelles dispersées sur différents étages de l'édifice, soumises à une dialectique maître-esclave standard, alors que les autres s'éparpillent «pesle-mesle», comme on a commencé à dire vers 1175, si bien qu'à tenter de recomposer les thématiques des conservateurs, la succession des points en question s'avère vite plus fascinante que la contemplation des oeuvres elle-mêmes, offrant au moins l'avantage d'être totalement imprévisible. Je décide aussi de me laisser aller à une médiation sur le thème de «l'ouverture».



Kaaly Levan, *Newcouver Vanyork*, 1987, installation.

Le public du pré-vernissage se composait de ceux qui, par idéologie ou par calcul, croient au bilan municipal, régional ou provincial, et aussi de ce groupe sympathique de fidèles qui aiment les arts visuels «inertes proprement dits» quelles que soient les circonstances, et que l'on retrouve partout dans les grandes villes, les Artropolis, canadiennes: il y en a quelques centaines à Montréal, à Toronto, à Vancouver et ailleurs aussi. Foule qui permettait de regarder voir, exercice qui, comme l'a écrit Marcel Duchamp, console de ne pas pouvoir écouter entendre, et qui révélait la raison d'être d'un tel événement: il sert à voir qui vient voir, à être vu voyant, à convaincre le grand public de la délectation d'être regardeur, bref, à augmenter la visibilité, impératif de l'industrie de la culture: accomplir le miracle de la multiplication des rétines. Une fête pour les yeux et en même temps une stratégie défensive, comme si on essayait par là de conjurer le vide en invoquant les entités collectives, le public, le milieu, la province, la région, les paliers gouvernementaux, les médias, les bénévoles, les agglomérations urbaines, les travailleurs culturels et autres; en parlant la langue de bois de la quantité pour énoncer ce simple fait: il y a de plus en plus d'artistes au Canada, un *Baby Boom*, une nette tendance à l'inflation.

Cette métaphore boursière m'a été inspirée par une phrase entendue à la télévision locale, d'une économie si typique à la langue anglaise: «*The market crash continues as Reagan and Gorbatchev prepare for a summit*», et qui me fait penser à mon État à moi, au Canada ou à ma province, qui, faute de tradition ou par manque de goût de la part du secteur privé sauf peut-être les PME qui *swing*, fait exister la culture visuelle. Il n'y a pas eu de bilan historique ou synchronique sur le plan national depuis longtemps, les grandes institutions muséales et surtout le Musée des beaux-arts du Canada paraissent assoupis; musées, galeries, revues, centres, théoriciens, conservateurs, critiques, les étudiants, sans oublier les artistes eux-mêmes et... le hasard et le temps font confusément *une sorte* d'élagage.

Rien de coulé dans le ciment en matières culturelles, et même s'il est plus commode, et pour les conservateurs et pour le Musée, de procéder à l'aide de rétrospectives suivies d'interludes thématiques, on pourrait argumenter l'urgence de tenter une histoire des années soixante-dix et quatre-vingt au Canada, et de ne pas uniquement se rabattre sur l'achat d'oeuvres comme système discret de préservation des artistes et de notre histoire. Je ne vous garantis pas d'y croire, mais il ne me semble pas suffisant de participer à ces Olympiques internationales que se veulent les documentas, biennales et autres expos, dont les conservateurs nous rendent régulièrement visite en hâte, pour démontrer que le «système canadien» produit sans doute quelque chose de plus honnête que les grandes et petites manipulations européennes et américaines, même s'il paraît plus *middle of the road* dans sa quotidienneté. Chaque année amène un certain nombre d'oeuvres intéressantes qui, comme l'a dit Schoenberg, seront de plus en plus difficiles et de plus en plus rares. Des oeuvres intéressantes, non du point de vue régional, canadien ou même international, mais plutôt sur le plan théorique, tous discours confondus si vous voulez. Mais combien cela fait-il d'oeuvres, au juste, et combien d'artistes, au fait, me semble être l'unique question que soulevait *Artropolis*, à laquelle elle apportait une mauvaise réponse, inflationniste. Si bien que, à la manière de Herder en 1774, j'avais aussi envie de dire: «En fin de compte, on ne les groupe qu'en un mot général, sous lequel chacun pense et sent ce qu'il veut — moyen imparfait de description! que l'on est exposé à être mal compris!»

SERGE BÉRARD

FESTIVAL INTERNATIONAL DE NOUVELLE DANSE

Montréal, du 16 au 27 septembre 1987. P.d.g.: Chantal Pontbriand. Comité de programmation: Henri Barras, Diane Boucher, Dena Davida, Michèle Febvre, Daniel Léveillé, Silvy Panet-Raymond, Chantal Pontbriand, avec la collaboration de Leonetta Bentivoglio et de Marcel Bonnaud. Programmation: ALLEMAGNE: Susanne Linke (*Solos*); CANADA: Marie Chouinard (*Stab, Le Faune*); Contemporary Dancers (*Camping Out*); Jumpstart (*It Sounded Like Cry, Paris Voices, White Collar); Ginette Laurin — O Vertigo (Full House*); Édouard Lock — La La La Human Steps (*New Demons*); Julie West (*Triad*); ÉTATS-UNIS: Karole Armitage — The Armitage Ballet (*The Elizabethan Phrasing of Late Albert Ayler*); Lucinda Childs Dance Company (*Calyx*, extraits de *Dance* et de *Relative Calm*); Molissa Fenley and Dancers (*Second Sight, Esperanto*); FRANCE: Philippe Decouflé — D.C.A. (*Codex*); Jean-Claude Gallotta — Groupe Émile Dubois (*Mammame*); Daniel Larrieu — Astrakan (*Waterproof, Romance en stuc*); Mathilde Monnier — Jean-François Duroure (*Mort de rire*); JAPON: Ushio Amagatsu — Sankaï Juku (*Jomon Sho*); Série Tangente Plus, 16 chorégraphes canadien-nes: Conrad Alexandrowicz, Guy Déom, Nathalie Derome, Danièle Desnoyers, Lily Eng, Jeff Hall, Gary Kurtz, Sylvie Laliberté, Heather Mah, Linda Mancini, Pierre-Paul Savoie, Lee Ann Smith, Daniel Soulières, Anne St-Denis, Tom Stroud, Nelson Zayas.

Fort du succès remporté lors de la première édition du Festival en 1985, le comité de programmation n'a pas hésité à faire preuve d'audace, cette année. Si l'on exclut l'Allemande de l'ouest Susanne Linke qui pouvait figurer d'emblée au rang des valeurs sûres du Festival, la représentation européenne incombait à la France. Quatre compagnies sont donc venues faire état de la nouvelle danse française dont l'existence était à proprement parler inconnue du public québécois. En outre, la présence américaine promettait de belles controverses. Si l'apport chorégraphique de Lucinda Childs au courant postmoderne est incontestable et sa participation au F.i.n.d., un gage d'une nécessaire vision historique, le travail de Karole Armitage et celui de Molissa Fenley risquaient de heurter les habitudes du public local.

En revanche, on pouvait miser sur la fascination qu'exerce la nouvelle danse japonaise pour attirer un vaste public aux spectacles de butô de Sankaï Juku. Par ailleurs, la forte représentation québécoise, et son cortège d'inconditionnels, laissait présager un succès populaire qui a toutefois largement dépassé les plus heureuses prévisions.

EUROPE: DEUX COUPS DE FOUDRE

Mammame, du chorégraphe français Jean-Claude Gallotta, est sans conteste l'événement marquant du Festival. Cette saga, originellement en deux actes, s'est amenée à Montréal tout d'une pièce. La tribu des Mammames, neuf danseurs, vifs ou balourds, coquins ou désespérés, lancera un véritable défi à l'imaginaire des spectateurs. Dans un désert fictif, cette tribu nous livrera un instantanné de leur quête de l'enfance, d'une mémoire perdue on ne sait trop comment. Et cette quête, les danseurs s'y abandonnent, et parfois même l'abandonnement pour un instant de tendresse infinie dans les bras de l'Autre, l'amant ou la mère. Les rapports humains dans *Mammame* sont crus et cruels, mais le chorégraphe ne cède jamais au naturalisme, bien que son regard soit d'une renversante lucidité. L'intelligence de Gallotta se situe là, en équilibre parfait entre le réel et l'imaginaire, sur le fil ténu de cette histoire à rebours. Il ne recourt jamais à l'artifice; ses danseurs, bouleversants d'authenticité, dansent comme ils respirent, comme ils parlent, soit dans un cri, un grognement ou un chuchotement. C'est avec enthousiasme et émotion que les festivaliers ont reconnu là un des chorégraphes les plus importants de la décennie.

L'autre surprise est venue du groupe Astrakan. Dans l'insolite *Waterproof* qui, comme son titre l'indique, soumettait les danseurs à l'épreuve de l'eau, le choré-

graphe Daniel Larrieu a créé une pièce en piscine. On craignait un amoncellement de gadgets; il nous a livré une oeuvre d'un esthétisme sûr. Neuf poèmes aquatiques se succéderont dans cette enceinte de dimension olympique un peu trop vaste pour les nouveaux liens intimes de Larrieu avec l'eau. Après l'illusion de la légèreté, l'illusion-amphibie? Le chorégraphe n'a pas cette prétention. On assiste à des scènes d'une saisissante beauté, mais vu la démesure de l'espace utilisé, son approche ludique ne devient convaincante pour le spectateur qu'en présence de l'image vidéo qui retransmet, parfois en direct, la plupart du temps en différé, les mouvements sub-aquatiques des danseurs.

La propension au lyrisme de Larrieu s'épanche à nouveau dans l'autre pièce présentée deux jours plus tard, *Romance en stuc*, une oeuvre antérieure à *Waterproof*. Dans ce ballet inspiré du roman *Spirite* de Théophile Gautier, Larrieu se paie le luxe du romantisme, à grand renfort de décors et de costumes en bas-reliefs. Une sorte de corps/choeur de ballet se meut avec lenteur et minutie autour du couple figé dans une histoire impossible. Passée la surprise des images très étudiées et de l'humeur onirique, le propos de Larrieu s'anémie, s'enlise sous le poids de son univers monocorde. Reste l'impression durable d'avoir rencontré un créateur ambitieux qui ne craint pas d'imposer sa vision très personnelle.

De la France où s'agitent toutes les influences, Mathilde Monnier et Jean-François Duroure ont livré *Mort de rire*, un ballet fortement théâtralisé, empreint de paradoxes. Au premier regard, déjà, on pressent l'omniprésence future de la notion de dualité. La scène se dédouble: moitié salon art-déco, avec drapés incarnats et sofa, moitié ruelle obscure avec graffiti obscènes. Également, d'entrée de jeu, ce sont des corps androgynes qui jonchent la scène. Et tout au long de cette pièce nerveuse, de cette course contre la mort aux images fulgurantes lancées dans une succession de tableaux, la dérision travestit le tourment comme pour l'exorciser. Mais si l'abondance de signes traduit l'urgence du propos, elle éclaire aussi la maladresse des chorégraphes qui sacrifient la rigueur de l'ensemble aux effets spectaculaires parfois redondants. Un souffle est là, tout de même, Monnier et Duroure ont de la personnalité, de l'humour, du mordant.

On ne peut hélas! en dire autant du *Codex* de Philippe Decouflé dont on comprend mal la présence au sein de la cuvée française de ce festival international. Comme la pièce était présentée dans un immense bar converti en salle de spectacles multi-disciplinaires, on s'attendait à une oeuvre légère. Le court film *Caramba* qui l'a précédée, fait montre d'une certaine invention. Mais *Codex*, cette suite ininterrompue et insupportable de personnages hétéroclites tirés de l'encyclopédie d'un auteur halluciné, tient plus de l'imposture que de la création. Le chorégraphe n'a de toute évidence rien à dire, mais enrobe la vacuité de son propos dans une masse de gadgets à la mode. Decouflé devrait retourner au cinéma dans lequel il semble un peu plus doué.

L'école néo-expressionniste allemande était solidement représentée, encore cette année. Le public montréalais, fortement ébranlé au passage de la horde du Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch, a pu cette fois s'offrir une soirée de pure délectation avec Susanne Linke. Disciple de Mary Wigman, figure de proue de la danse moderne européenne, Susanne Linke, à l'opposé de ses consoeurs Pina Bausch et Reinhild Hoffmann, croit encore aux pouvoirs de la forme. La danse, puisque c'est de cela qu'il s'agit, est magnifiquement servie ici par cette monumentale danseuse qui ne craint pas, par ailleurs, de mettre en scène dans son propre corps, et lui seul, l'histoire de tous les conflits. Les quatre solos qu'elle présente à travers le monde depuis trois ans, sont de véritables joyaux de maîtrise technique, d'émotions contenues et d'intériorité. Le questionnement existentiel inhérent au travail chorégraphique de Linke s'incarne toujours métaphoriquement dans la contrainte, liée soit à un objet — le bain, dans la pièce *Bath Tubbing*, soit à un choix inéluctable qui la conduit irrémédiablement à la résignation (la sérénité?). Voir danser Susanne Linke est une expérience bouleversante qui nous éclaire un peu plus sur la grandeur incontestable de la danse ouest-allemande.

ÉTATS-UNIS: LA CLARTÉ ET L'ENNUI

Après avoir été témoin du renouveau de la danse en France et de la vigueur de la danse-théâtre germanique, être confronté au néo-classicisme américain procure un choc. Mais d'abord, la présence de Lucinda Childs au F.i.n.d., comme celle de Linke, n'a nul besoin de justification. Figure de premier plan du mouvement postmoderne américain, il était intéressant de voir, vingt-quatre ans plus tard, le travail de cette artiste. Mise à part la pièce *Calyx*, créée en 1987, ce sont deux extraits de pièces datant du début de la décennie qui ont été présentés. *Dance No. 1* tiré de *Dance* et *Rise*, extraits de *Relative Calm*, sont très significatifs du revirement effectué par Childs en 1976 en collaborant avec Robert Wilson et Philip Glass à l'opéra *Einstein on the Beach*. Non seulement elle consent alors à utiliser l'espace scénique, mais elle travaille désormais en étroite intimité avec la musique. *Dance No. 1* en est un remarquable exemple. Les danseurs traversent la scène dans un ordre pré-établi en effectuant des mouvements simples, essentiellement des sauts et des tours, dont les combinaisons iront en se complexifiant. Les structures chorégraphiques de Childs s'articulent dans celles de la musique de Glass dans une harmonie parfaite, d'une beauté hypnotique. Dans *Calyx*, Lucinda Childs confirme en outre l'importance qu'elle attribue désormais à l'utilisation du vocabulaire classique, une tendance qui semble de plus en plus inévitable chez les descendantes américaines de Merce Cunningham.

Chez Karole Armitage, notamment, puiser dans la tradition classique va de soi. Loin de rejeter cet héritage, elle ne reconnaît que lui mais souhaite tout de même transformer ce code pour en faire un langage de notre temps. La musique contemporaine lui fournit l'architecture de ses pièces et Karole Armitage croit fermement à l'apport de la peinture dans le travail chorégraphique. Dans *The Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler*, elle donne une démonstration éloquente de ses intentions. Le décor, constitué d'immenses toiles de fond conçues et réalisées par le peintre David Salle, emplit la scène à ras bord. Un oeil immense, à un moment, regarde le public et se dédouble à la fin sur une deuxième toile qui agit presque en rideau de scène. Ironiquement, on aurait souhaité que ce regard puisse être celui de la chorégraphe sur son produit qui ne réussit pas à traverser l'espace le séparant du spectateur. L'effet en est un d'ennui profond devant cette construction sans nul doute intelligente mais complètement refermée sur elle-même. Comme quoi l'intégration de deux esthétiques ne va pas sans risques.

Le spectacle présenté par Molissa Fenley souffrait du même excès. Il est intéressant de noter qu'à l'instar d'Armitage, la chorégraphe occupe une large place parmi les interprètes... Le travail de Fenley semble se limiter à une suite d'études sur les qualités de mouvement. La répétition, qu'elle utilise *ad nauseam*, ne parvient jamais à créer l'envoûtement, comme chez Childs par exemple. On peut sans restrictions reconnaître les qualités athlétiques de Fenley, mais sans plus.



Groupe Émile Dubois, *Mammame*, 1987, photo: Ormsby K. Ford.

CANADA-QUÉBEC: À L'OUEST, RIEN DE NOUVEAU

Dans ce foisonnement de tendances, le Québec n'a plus à s'imposer. Le débordement vital de ses chorégraphes, la profonde originalité de leurs créations, la place qu'ils occupent désormais sur la carte de la nouvelle danse occidentale, commandaient qu'ils soient présents de façon substantielle dans la programmation.

À nouveau, cette année, l'ouverture du Festival a été confiée à Édouard Lock, dont chaque création est attendue avec impatience. Ce choix du comité de programmation était d'autant plus justifié que la présence de Lock au F.i.n.d., en 1985, avait donné un formidable coup d'envoi à sa première édition. Avec *New Demons*, la chorégraphe nous emmène sur des terrains connus où la virtuosité semble sans limites. La gestuelle est extrême, hautement précise, et cette fois, Lock nous affiche sa nouvelle fascination pour le vocabulaire classique. Là où dans *Human Sex* on aurait pu croire en l'illusion d'une arabesque, dans *New Demons* on assiste à un choix délibéré et presque obsessif. Et sur un immense écran transparent, le couple invincible Lecavalier-Béland s'adonne au ralenti et sans broncher à son

ballet kamikase. Voilà quelques éléments alléchants de cette pièce qui nous ont été donnés à voir. Car c'est bien de fragments de l'oeuvre finale qu'il s'agit, le chorégraphe n'ayant pas, semble-t-il, reçu à temps ses décors et son appareillage technique. Impossible de passer sous silence la déception et la colère qu'a provoquées la présentation de ce spectacle inachevé. Il nous apparaît inconcevable qu'un artiste professionnel manque à ce point de rigueur dans l'accomplissement de ses engagements envers le Festival et le public. Édouard Lock devra rajuster son tir s'il ne veut pas voir la méfiance s'installer dans son propre milieu et voir les autres capitales lui fermer leurs portes.

Marie Chouinard nous a gratifiés de sa rare présence. Dans les deux pièces, *Stab* et *Le Faune*, le travail en est un de concentration. Pas de surcharge d'éléments scénographiques, juste le son, des costumes fabuleux et l'éclairage pour mettre à nu les deux êtres animés qui composent chacune de ses pièces. Dans *STAB (Space, Time and Beyond)*, Marie Chouinard, métamorphosée en créature issue des pires cauchemars, bouge à peine mais pousse des cris qui glacent d'effroi. Complètement possédée, elle parvient à incarner parfaitement, par ses foudroyantes images, la douleur et l'urgence qui mènent tout embryon de vie à sa difficile naissance. *Le Faune*, inspiré des photographies de Nijinsky, lui permet d'user de provocation, comme elle seule sait en faire. l'évocation poétique de cet animal, et surtout de celui qui sut si bien l'incarner, perd un peu de sa puissance dans l'inévitable scène masturbatoire un peu trop appuyée. L'impact visuel et sonore demeure toutefois renversant. Si Marie Chouinard effraie parfois, sa démesure demeure essentielle.

L'autre plaisir nous attendait chez Ginette Laurin qui nous a servi *Full House*, une délirante et sensible peinture de la vie de banlieue des années cinquante. Le parcours de création de Laurin atteint ici une maîtrise parfaite de toutes les composantes de son langage : l'humour laisse surgir librement l'émotion, le rythme est équilibré, sa gestuelle débridée colle magnifiquement à ses interprètes dont l'homogénéité tant attendue ne sacrifie en rien leur personnalité propre.

Peu à dire de la présence canadienne-anglaise absolument navrante, mise à part Julie West, dont la fascination pour le mouvement pur devrait continuer à s'exercer dans ses spectacles solos. *Jumpstart* et *Contemporary Dancers* nous ont infligé un déballage d'inepties à la limite du concevable. Voilà deux compagnies dépourvues de véritable inspiration et qui choisissent de puiser à toutes les modes pour justifier leur existence. S'il faut regretter, dans ces deux cas, l'absence de créativité, il serait également à-propos de questionner les exigences de certains ministères fédéraux en regard du volet canadien de la programmation. Alors qu'il est évident pour tous que la vitalité et l'originalité chorégraphique au pays se trouve, pour l'heure, au Québec, ils exigent la représentation de plusieurs provinces, sous peine de priver le F.i.n.d. de subventions vitales. Il serait temps que les ministères concernés cessent de confondre la réalité de la création chorégraphique canadienne avec le spectre de la «société distincte». En contraignant le comité de programmation à inviter des compagnies qui, normalement, ne figureraient pas dans un événement d'une telle envergure, c'est le public, en dernier ressort, qui se voit frustré de rencontres stimulantes avec des artistes étrangers, raison d'être du Festival.

JAPON : SANKAÏ JUKU, UN COURONNEMENT

L'inclassable butôt participait cette année à la clôture du Festival. Inclassable, puisqu'il semble à l'abri des influences qui ont, dans une certaine mesure, donné lieu à sa naissance. Mais indispensable aussi. Parce que la présence de Sankaï Juku, c'est aussi l'ouverture de la danse vers un espace, un temps infini. La pièce *Jomon Sho — Hommage à la préhistoire* est toute l'histoire du monde, organisée dans une mystérieuse et parfaite géométrie. Cette oeuvre se déroule dans le plus grand recueillement, sans autre excès que celui de sa beauté formelle qui la confine paradoxalement au jeu des apparences. Et lorsque les cinq danseurs, à la fin de la dernière scène, nous saluent de la main, l'évidence du fossé infranchissable qui nous sépare de l'Orient, nous inonde de nostalgie.



Marie Chouinard dans *STAB (Space Time and Beyond)*, 1987; photo : Louise Oligny, gracieuseté du F.i.n.d.

La deuxième édition du F.i.n.d. a mis au jour l'extrême diversité de la nouvelle danse et donc l'impossibilité d'y apposer une étiquette. On peut toutefois observer un éclatement manifeste des styles, accompagné d'un retour du narratif et de la réintégration des systèmes académiques (classique, cunninghamien). La nouvelle danse puise en effet librement dans tout ce que les mouvements qui l'ont précédée considéraient comme une contrainte ou, dans d'autres cas, un langage exclusif et incontournable. C'est en France décidément que s'affiche avec le plus de vigueur cette nouvelle tendance. Les jeunes chorégraphes français, au confluent des écoles américaine et européenne auxquelles ils se sont largement abreuvés, émergent avec exubérance dans ce qu'on pourrait qualifier de «danse d'auteur». Une caractéristique que l'on avait déjà observée au Québec, l'autre pôle, nord-américain, de la nouvelle danse. Mais après avoir noté une très nette attirance des chorégraphes américaines pour un retour à la danse «objective», non dénuée d'austérité, il sera intéressant de voir, dans les années à venir, à quels excès nous mènera l'actuel débordement de tous les sens.

ISABELLE POULIN

SOUS LE SIGNE DE L'OISEAU MOQUEUR

The Last LP — unique last recordings of the music of ancient cultures; assembled by Michael Snow, ed. Art Metropole nº 1001

> J'observe en Léonard ce que j'appellerai ses INDIFFÉRENCES ROYALES. D'abord il ressort de l'examen même le plus rapide de ses manuscrits qu'il est comme indifférent à l'espèce des problèmes, car tout lui est problème. Non point problème au sens des philosophes qui sont problèmes qui se traitent par voie de raisonnement et de systèmes d'idées. Mais problèmes définis pour lui par la possibilité de les résoudre par quelque construction ou fabrication (...) De même, Léonard est indifférent (...) à nos distinctions scolaires entre l'oeuvre scientifique et la production artistique. Il se meut dans tout l'espace du pouvoir de l'esprit.
>
> Paul Valéry

Il y a quelque chose de cette *indifférence* chez Snow. Indifférence au discours savant, aux solutions définitives ou dogmatiques, aux spécialisations du savoir, à la compartimentation des arts, à l'Art avec un grand A. Tout lui est bon. En autant qu'il peut proposer/construire une «solution» qui lui soit propre à partir d'un problème qui s'est posé à lui. Indifférence au sens où la «fabrication» lui importe davantage que l'oeuvre à finir, l'invention progressive et ludique que la solution exclusive ou définitive. En cela, malgré sa grande culture et le caractère sophistiqué de ses productions, il reste artisan, voire primitif. Mais prêt à réinventer le monde à sa manière, à réécrire l'histoire et ses mythes, à prendre à rebours l'ordre de la filiation et à se montrer ingrat envers ses sources (le meurtre répété des cultures traditionnelles qui tisse son album trouve aussi en Snow un de ses agents dans la pièce intitulée «Speech in KLOGEN»), il redevient l'artiste moderne pour qui les mots et les choses ne se résolvent jamais de manière équivoque, pour qui l'ironie de l'histoire (qu'il connaît bien) peut aussi bien prendre le visage de l'«oiseau moqueur» que celui du «meurtre», de la naissance joyeuse du lever du jour que de la violence sombre et démesurée des États ou des groupes terroristes. Ludique, ironique, encyclopédique ou mythomane, on ne le verra pas céder à la naïveté ou au sentimentalisme pur. Pourtant, on ne peut écouter ce disque ni suivre ses commentaires sans penser qu'un insidieux courant de nostalgie traverse cette oeuvre et l'inspire. Mais jamais jusqu'à la possession. Snow, ici comme ailleurs, ne se laisse pas prendre au jeu de l'enthousiasme dionysiaque ni de la sauvagerie inspirée. Son propos est sobre, parfois humoristique, souvent ironique, et sa magie, froide et calculée... Il est vrai que, seul artisan de cette oeuvre entièrement faite en studio et pour laquelle il a tenu à occuper tous les rôles (simulateur et interprète musical, technicien et narrateur, érudit et singe savant, voix féminine et masculine, d'enfant ou d'adulte, bruiteur de basse-cour, ethnomusicologue russe, percussioniste, etc.), il pouvait difficilement vivre ce «miracle de l'improvisation» dont il a parlé au sujet de sa participation au C.C.M.C. (Canadian Creative Music Collective). Ici, pas de composition en continu, pas de rencontre à plusieurs, pas d'autres «lignes de pensée» traversant la sienne et rendant inconcevable toute composition, mais seulement une lente et laborieuse construction par bribes, par à-coups, une accumulation d'effets réfléchis et dosés. (En somme, un véritable travail de montage photographique de voix et d'instrumentations, avec le côté parfois «exaspérant» qui s'attache à cet exercice d'où toute spontanéité est bannie, où l'exécution suit une programmation rigoureuse définie d'avance, où *l'autre* précisément ne vient pas parasiter subtilement, enrichir, en l'ouvrant, la ligne musicale de l'exécutant.) On est loin en tout cas des bruyantes soirées dadaïstes, de leur ferveur primitivistes/naturalistes, de leur conception naïve de la Geste primitive et de nos origines perdues. Relevée au sein même de notre modernité, la *primitivité*, qui est une des formes les plus radicales que nous puissions imaginer de l'Altérité, devient l'inquiétante étrangeté des instruments que nous côtoyons aujourd'hui.

> The title of this album — while hopefully an exageration — refers to the eventual disappearance of the 33 ⅓ rpm microgroove vinyl/stylus format. The passing of the long-playing record seems inevitable as newer recording formats advance and earlier ones evolve new forms. This technological forced obsolescence within the "industrial world" resembles the effects of the technology-based societies on the ancient traditional societies.

Que raconte donc *The last LP*, que met-il en scène et quel est son propos? Disons dans un premier temps que, selon qu'on le lit à l'endroit ou à l'envers, comme un hommage aux cultures traditionnelles («Not even millions of LPs could adequately present samples of the incredible range and richness of the remaining traditional musics of the world») ou comme une palinodie ambiguë des arguments avancés en faveur de l'ethnomusicologie qui, on le sait, précipite à la fois la fin de ces cultures et les sauve de l'oubli; comme une simulation sincère, une imitation ludique de musiques archaïques, ou comme une mise en abîme de la pseudo-supériorité de la technologie moderne qui force déjà à l'obsolescence les techniques d'hier et paraît aussitôt menacée par celles de demain; comme un acte profane lorgnant du côté du sacré («Religion is sound», comme dit le Lama), ou comme le dévoilement de la violence radicale qui anime tout projet de conservation aussi bien que de création (créer c'est détruire) —, nous sommes placés devant une oeuvre riche en contradictions et en questions sans réponses, et qui relève davantage de la lecture tabulaire (poétique) que linéaire.

Comme on dit souvent: on est toujours le primitif de quelqu'un d'autre... Mais dans notre quête avide des traces du passé, dans notre appétit vorace (quoique légitime) de les conserver à l'abri du temps, de les collectionner pour fin d'inventaire ou pour leur redonner vie au sein de notre mémoire culturelle, d'un seul et même geste, nous ne réussissons souvent qu'à les fossiliser dans notre mémoire, sans doute — et c'est devenu une banalité de le dire — afin de mieux les supprimer dans la réalité. Fidèle aux leçons dont l'ethnologie a fait l'expérience, bien souvent contre sa volonté, Snow reconduit avec humour cette expérience (préméditée/non préméditée?) de meurtre et en multiplie les cas de figure. Quelques exemples: la «cérémonie de l'eau» (troisième pièce du premier côté ayant pour titre *Ohwachira*), exécutée depuis des millénaires par la branche Atsinis de la tribu Cree, est enregistrée par un groupe d'ethnomusicologues un an seulement avant que le projet hydro-électrique de la Baie James ne les force à se relocaliser, noyant leur territoire sacré et faisant disparaître la chute d'eau (Orenda) à travers laquelle cette tribu s'adressait à son dieu Wah-Kon-Tah. — Après de pénibles et infructueuses recherches à travers l'Extrême-Orient, trois ethnomusicologues (un Espagnol, un Iranien et un Américain) s'entendent dire à Hanoï que la seule personne encore capable de jouer du très vieil instrument appelé Hui Tra (sorte de «guitare» dont la boîte de résonnance serait constituée d'une carapace de tortue et les cordes de boyaux de Panda, instrument chinois qui remonterait au quatrième siècle avant notre ère) serait une vieille femme âgée de quatre-vingt-dix ans récemment émigrée au Canada: Tam Wing Lum. Enfin retrouvée dans la banlieue de Toronto, elle s'exécute et confie au magnétophone (pour la dernière fois puisqu'elle mourra peu de temps après) son interprétation de la pièce vieille de plusieurs millénaires: *I Ching Dee Yen Tzen* (The String of Love). Comble de malchance, elle refuse cependant, pendant l'enregistrement, de quitter la cuisine, immortalisant ainsi sa pièce musicale en même temps que le «Hum» du frigidaire... — Après le séjour de Michael Snow parmi une tribu du nord de la Finlande («Speech in Klögen») et dont il enregistre, en raison de sa grande rareté, un exemple de discours fait dans leur langue (il s'agit d'une allocution prononcée par son représentant le plus âgé, Okash, introduisant Michael Snow auprès des autres membres de la tribu), celle-ci est emportée par une épidémie de grippe provoquée par le virus de «Hong Kong»... Personne n'est à même de dire aujourd'hui ce qui a été prononcé ce jour-là, cette langue n'ayant aucun rapport aux autres langues parlées sur la terre (il s'avère ici que cette pièce, enregistrée à New York par Snow vers 1968-69, est la première tentative de «parler en langues» qu'il ait faite). (Rappelons à ce propos que le «parler en langues» — auquel on a donné le nom plus scientifique de «glossolalie» au XIXe siècle — est ce phénomène verbo-moteur qui apparaît le plus souvent lors d'extases religieuses, et qui consiste dans l'émission non contrôlée de phonèmes pseudo-langagiers qui ont pour fonction de mettre en communication directe et immédiate le fidèle et son dieu à travers une langue d'origine divine. Les premiers documents connus relatant cette expérience remontent à l'Épître aux Corinthiens de saint Paul mais, chose curieuse, ce phénomène n'a jamais été aussi répandu qu'aujourd'hui avec le mouvement pentecôtiste (il y aurait entre huit et douze millions de glossolales à travers le monde, plus particulièrement concentrés aux États-Unis.)

Étrange coïncidence, certes, qui fait entrer la mort en même temps que l'ethnomusicologie dans ce paradis menacé de la primitivité. Mais il serait vain de conclure trop vite. Ces sociétés traditionnelles ne cèdent-elles pas en premier lieu devant les États qui ne peuvent tolérer leur différence, ou qui ont des projets économiques qui exigent leur évacuation, ou pire encore leur éradication pure et simple? Ces allusions politiques parsèment aussi le texte de Snow: ainsi, la tribu Kpam Kpam, en Angola, se voit relocalisée et son village détruit par les forces armées venues exécuter un décret gouvernemental. Même chose avec les Wayapis (tribu de la forêt amazonienne au nord-ouest du Brésil) qui vont voir leur dense forêt rasée et des émissaires gouvernementaux tenter — heureusement sans succès — de les transformer en fermiers. À Bénares, en Inde, en cours d'enregistrement, le jeune musicien Palak Chawal ainsi que ses deux compagnons Phal Ka Halawa et Alu Gavranga meurent soudainement, victimes d'un attentat perpétré par ce qu'on suppose être soit des terroristes Sikh, soit des rebelles pakistanais ou bengales, soit encore un groupe terroriste musulman appelé El Ah, ou un soldat de fortune américain dont on aurait aussitôt perdu la trace (notez que cet attentat était dirigé contre un riche hôtel dont le hasard a fait qu'il partageait un mur mitoyen avec la cour intérieure où se tenait l'enregistrement). Ailleurs encore, ce sont des dizaines de précieux documents de musique qui disparaissent, détruits par les Gardes Rouges pendant la révolution culturelle en Chine (1968)...

Est-ce donc en nous situant dans le projet de l'ethnomusicologie que nous pourrons apprécier et intégrer ce potentiel immense de créativité, rendre vivante notre mémoire en lui faisant retrouver ses racines?! Commencer à reconnaître cet «Autre» dont nous avons jusqu'ici vécu l'existence comme s'il s'agissait d'une trace fossile qui n'avait de valeur qu'encyclopédique, d'un témoignage archaïque qui n'avait d'utilité qu'à servir de balise dans notre vaste répertoire mémoriel?!... Toutes ces questions, et bien d'autres, sont sous-entendues par le projet de Snow, ou du moins les entendons-nous parce qu'elles font déjà partie de notre culture, qu'elles sont devenues une sorte de lieu commun au sein des civilisations qui courent après leur mémoire au nom de l'intégrité du Sujet, après la restauration ou la restitution des «différences» au nom de la pluralité démocratique et de la coexistence non violente des peuples et de leur culture (on sait pourtant aujourd'hui que le racisme ne consiste pas uniquement dans le refus de la différence, mais qu'il peut aussi connaître et vouloir la différence...). Mais sont-ce bien celles que se pose Snow, celles qu'engage son projet? Car à entendre le sifflement de l'oiseau-moqueur (cf. la pièce *Wu Ting Dee Lin Chao Cheu*), véritable «synthétiseur vivant» capable d'imiter aussi bien le chant des oiseaux qu'il entend, que l'aboiement d'un chien ou le sifflet d'un policier, ce n'est pas seulement l'omniprésente et humoristique figure de Snow qui apparaît comme désignée, mais aussi bien celle de l'homme moderne, ce caméléon protéïforme modulé au gré des immenses possibilités de «reproduction» que lui confère son statut d'homo technologicus, et devenu ce phagocyte bouffant de la mémoire vive sous le monde digital, y compris la sienne propre... Mais n'allez pas croire qu'il s'agit d'un constat négatif. Créer, c'est détruire.

JEAN-PIERRE DENIS

DÉBUTS POUSSIFS D'UNE NOUVELLE SAISON THÉÂTRALE

Charli, Charly et Charlie, de Martine Beaulne, Normand Canac-Marquis, Clément Cazelais et Yves Dagenais; mise en scène de Clément Cazelais; une coproduction de Charli, Charly et Charlie et d'Omer Veilleux; du 15 au 31 octobre, au Théâtre de la Veillée. *Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique* de Michel-Marc Bouchard; mise en scène d'André Brasard; coproduction du Théâtre Français du Centre national des Arts et du Théâtre Petit à Petit, du 10 septembre au 17 octobre, à la Salle Fred-Barry. *Genet.s*, montage et mise en scène de Pierre-A. Larocque; production d'Opéra-Fête; du 2 au 27 septembre à L'Eskabel. *Hamlet-machine* de Heiner Müller; mise en scène de Gilles Maheu; production de Carbone 14; du 3 au 26 septembre, à l'Espace Libre. *L'Objet rêvé* de Jacques Bélanger; mise en scène Marie-Hélène Letendre; production du Théâtre Zoopsie, du 9 septembre au 4 octobre, à l'Espace GO. *La Paresse* de Nathalie Derome; spectacle-performance; du 9 au 21 septembre, à l'Espace GO. *La Société de Métis* de Normand Chaurette; mise en scène de Joseph Saint-Gelais; production du Théâtre d'Aujourd'hui, du 23 septembre au 17 octobre. *Table d'hôte*, conception et mise en scène de Danielle Trépanier; production de Le Pool; du 8 au 24 octobre, à L'Espace GO. *Le Troisième fils du professeur Yourolov* de René-Daniel Dubois; mise en scène de l'auteur; réalisation des Productions Ma Chère Pauline, du 15 septembre au 3 octobre, à La Licorne.

LIMINAIRE

La chronique est un écrit hybride, à l'intersection de l'essai et de la critique. L'actualité s'y retrouve certes, mais d'une manière transversale, à tout le moins décalée. La périodicité trimestrielle favorise d'emblée une certaine distance; elle permet surtout une écriture ouverte aux recoupements et s'agissant ici des arts de la scène, elle invite à une réflexion globale sur les orientations esthétiques et les enjeux idéologiques de la production théâtrale actuelle.

Sous le titre général de «Corps scéniques», lequel délimite à la fois une champ interprétatif, sorte de cosmologie de l'espace théâtral et de la théâtralité sociale ainsi exposée, et constitue un rappel indirect de l'inscription corporelle de l'acteur comme marque *vivante* de la représentation théâtrale, cette chronique choisira donc ses objets d'analyse dans l'actualité pour leur capacité à signifier les tensions internes à la pratique comme celles, d'ordre discursif, qui circonscrivent les rapports entre notre société et ses productions spectaculaires.

La présente saison théâtrale a commencé dès le début septembre à Montréal. En un mois, quelque vingt spectacles ont pris l'affiche, ce qui est considérable. Si ce rythme devait se maintenir tour au long de la saison, jusqu'en juin, l'activité théâtrale montréalaise pourrait franchir allègrement le cap des cent cinquante productions. Cette chronique ne vise pas à l'exhaustivité; je me concentrerai donc sur les créations et les expérimentations, sans m'interdire des commentaires occasionnels sur le *main stream theatre* — devrait-on dire en français le théâtre institutionnel? —; ainsi, je réserve pour une chronique ultérieure une analyse de la mise en scène des «classiques» présentés cette saison.



Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique, de g. à d.: Hubert Gagnon (père St-Michel), René Richard Cyr (Bilodeau), Jean-François Blanchard (Vallier), Denis Roy (Simon Doucet); photo: Robert Laliberté.

UN SUCCÈS AMBIGU: *LES FELUETTES* OU DEUX ÉPHÈBES ET UN POU

Les Feluettes de Michel-Marc Bouchard donne dans le mélodrame, malgré une (fragile) structure de théâtre dans le théâtre: de soi-disant ex-prisonniers organisent un spectacle en privé, en n'ayant qu'un statut strictement nominal que ni l'écriture ni le spectacle n'approfondissent; en dépit du sous-titre de la pièce, « la répétition d'un drame romantique», qui voudrait orienter la réception du texte et son programme virtuel de représentation, le metteur en scène, André Brassard, a plutôt opté pour une habile théâtralisation, à mi-chemin entre la ritualisation d'inspiration religieuse (procession, musique liturgique et cierges) et une espèce de «kabukisation» du jeu (des acteurs masculins jouent ici tous les personnages, y compris les rôles féminins). L'intelligence et la sensibilité de la mise en scène se font sentir dans l'interprétation qui est le plus souvent remarquable, mais elle viennent aussi accréditer une vision du monde pour le moins problématique. Jugeons-en.

On trouve dans cette pièce un Méchant, Jean Bilodeau, face à deux bons et beaux jeunes gens — Simon Doucet, un Québécois de souche, et Vallier, un fils de famille aristocratique d'origine française échoué avec sa mère au Lac-Saint-Jean —; l'amour homosexuel de ces derniers connaît un destin tragique par la jalousie, pimentée d'idéaux mystiques, de Bilodeau, l'un de leurs condisciples au Collège de Roberval. L'action principale se passe en 1912, mais c'est trente ans plus tard que le Méchant, devenu évêque dans l'intervalle, est littéralement piégé par Simon qui l'oblige à revivre la scène primitive de ses amours interdites et la triste traîtrise du laideron; Simon, la victime vieillie, est aidé en cela par le précieux journal de Bilodeau lui-même et, on l'a dit, par une troupe composée d'ex-prisonniers en service commandé.

Reconduisant la première règle du mélodrame, Bouchard déploie ici une intrigue compliquée, sur plusieurs plans: il y a d'abord le désir homosexuel sublimé dans l'Art du père Saint-Michel, un religieux qui monte avec des collégiens plus ou moins complaisants, dont Simon et Vallier dans les rôles principaux, *le Martyre de saint Sébastien* de G. d'Annunzio, ce qui provoque son renvoi du collège; il y a la comtesse de Tilly, la mère schizophrénique de Vallier — jouée avec une troublante authenticité par René Gagnon —, qui continue de vivre dans l'illusion aristocratique alors qu'elle est dans la plus extrême misère, et qui cultive l'espoir de retrouver son mari retourné en France jusqu'au jour où elle apprend que celui-ci s'est remarié, ce qui l'amène à demander à son fils de mettre fin à ses jours; il y a Simon dont l'attirance pour Vallier est sauvagement réprimé par son bonhomme de père et qui se voit contraint de prendre ses distances d'avec le jeune homme — Simon commence alors, par frustration amoureuse, à mettre le feu à divers édifices de Roberval —; il y a une Parisienne de passage arrivée en ballon, Lydie-Anne De Rozier, mondaine et perspicace — ellle n'est pas dupe de la passion qui anime Vallier et Simon —; elle s'amourache

néanmoins de Simon, se lance dans des fiançailles, troublées par l'intervention théâtrale de Vallier en centurion romain qui rappelle à son ex-amant, à peine embarrassé, le pacte amoureux qui était le leur; mais Lydie-Anne doit finalement déchanter quand, avertie par l'ineffable Bilodeau, elle surprend Simon enlacé à Vallier, tout nu dans sa baignoire… Dès lors, le couple homosexuel n'aura plus d'autre issue que la mort: Simon et Vallier se réfugient dans le grenier du collège qui a vu naître leur amour et décident de s'immoler par le feu; Bilodeau qui, une fois de plus, était sur leurs traces, soustrait *in extremis* Simon à la mort, mais non à la prison qui l'attend pour ses crimes d'incendiaire…

À travers de nombreux entrecroisements anecdotiques, c'est cependant l'omniprésent Bilodeau qui tire toutes les ficelles du drame. Par ce biais commode, Bouchard s'en tient à un schéma de philistin: le Méchant-devenu-évêque, personnifiant ni plus ni moins que la société judéo-chrétienne, est sommé de faire amende honorable, de reconnaître sa faute envers la Beauté amoureuse dans toute sa splendeur narcissique. Le Monstre, démasqué dans une dernière scène qui est un sommet mélodramatique, supplie Simon, sa victime devenue bourreau des consciences, de l'exécuter sur-le-champ. Grande âme, comme il se doit dans les contes pour enfants, la Victime se retire toute simplement avec sa petite troupe de purs esprits, auréolée de sa sanctification amoureuse rétroactive, assumant glorieusement jusqu'au bout la figure idéalisée, et foncièrement sado-masochiste, de nouveau saint Sébastien des temps modernes, érigé en modèle ambigu du désir fléché par l'Autre qui secrètement l'a aimé et pourtant l'a tué.

En ces temps où le malaise social se cherche à tout prix des voies d'évitement (et des coupables faciles), *les Feluettes* offre en pâture aux spectateurs, en manque de sidération, un butin sentimental, sournoisement réconfortant, et en prime, une raison de croire que la méchanceté est singulière et identifiable, même si rien, dans le monde social réel, n'est jamais aussi simple, ni aussi évident.

Dès l'origine, le mélodrame[1] s'est posé en tant que machination idéologique par laquelle un héros, sans peur et sans reproche, venait laver la scène de toute son impureté, en neutralisant le Méchant qui, une fois expulsé de la scène ainsi fantasmée, renvoyait le public à une société symboliquement pacifiée et moralement unifiée. De la sorte, nous rappelle Patrice Pavis, «le mélodrame véhicule des abstractions sociales, occulte les conflits sociaux de son époque, […] en universalisant les conflits et les valeurs et en tentant de produire chez le spectateur une «catharsis sociale» qui décourage toute réflexion ou contestation»[2].

Dans cette perspective, cette pièce peut-elle être considérée comme un chef-d'oeuvre, comme l'affirme péremptoirement le critique du *Devoir*[3]? Le battage publicitaire au superlatif, endossé par des personnalités en vue, qui a entouré ce spectacle, a de quoi laisser perplexe; ce ne sera pas la première fois qu'un public, encouragé par des «noms», se sera précipité sur une ombre séductrice pour se décharger fantasmatiquement de son intolérable désarroi; car cet étonnant mélo, au-delà de l'indéniable talent théâtral qui s'y manifeste, est une représentation assez navrante, par sa prétention à parler de l'Absolu et de l'Amour (ostensiblement majusculés) et par son grossier manichéisme. Une fois retombée la poussière du pittoresque historique et de l'émotivité démagogique, peut-être verra-t-on mieux que ce morceau de bravoure, typiquement petit-bourgeois, n'était qu'une piètre leçon manipulatrice, aux relents kitsch, simpliste et revancharde? Tout le contraire, en somme, d'une oeuvre forte et réfléchie qui soit capable de mettre vraiment en crise des valeurs et des habitus.



Le Troisième Fils du professeur Yourolov, de g. à d.: Sylvain Hétu (Jean-Pierre), Jean Lessard (Benoit), Sylvie Provost (Katarina); photo: Paul-Emile Rioux.

DEUX AUTRES TEXTES EN DIFFICULTÉ

René-Daniel Dubois n'a plus besoin de présentation. L'auteur de *Ne blâmez jamais les Bédouins* et de *26bis, impasse du Colonel Foisy* dont l'écriture baroque, autoréflexive et radicalement «monologique» (même dans l'abondance carnavalesque des personnages) recoupe — peut-être à son insu? — des préoccupations postmodernes, est aussi, curieusement, le signataire de pièces plus traditionnelles et, à mon sens, plutôt régressives, comme *Being at home with Claude* et *Le Printemps, monsieur Deslauriers*.

Cette double inspiration — ou cette contradiction — mise à part, *le Troisième Fils du docteur Yourolov*, la plus récente pièce de Dubois, qu'il a également mise en scène, procède davantage d'un imaginaire exacerbé que d'une complaisante domestication des conventions dramaturgiques dominantes — je pense aux téléromans et, signe des temps, à ses avatars théâtraux de plus en plus abondants sur nos scènes… Si le premier tiers de ce spectacle duboisien m'a carrément bouleversé, tant par sa structure que par son discours, la suite m'a semblé mal maîtrisée, en nous entraînant dans une invraisemblable intrigue d'espionnage où se mêlent les informations concernant des expériences soviétiques (!) de manipulation génétique et les péripéties d'un sombre triangle amoureux. J'aurais souhaité avoir déjà lu le texte, ce qui, *hic et nunc* en situation de spectateur, n'est pas souvent un bon signe… Un mot, enfin, sur la présence corporelle dans ce texte inégal qu'un autre metteur en scène que l'auteur lui-même aurait peut-être su épurer, sans en effacer pour autant la radicalité scripturale: la magistrale interprétation de Jean Lessard qui, dans son rôle de suicidaire, a réussi à communiquer, à la manière d'un leitmotiv, un intense état d'urgence par le recours à un gestus d'essoufflement, et est ainsi venu signifier la fécondité d'un questionnement sur le corps, même lorsque, selon toute apparence, il s'agit d'un théâtre où le texte porte l'essentiel de la théâtralité.

La Société de Métis de Normand Chaurette pose de nombreuses difficultés et présente quelques pièges à qui s'attèle à sa réalisation, metteur en scène comme interprètes. Ce n'est pas, malgré sa facture mimétique, un théâtre psychologique, disons à la O'Neill, et les personnages, sans être des abstractions, sont tout à la fois des être incarnés et des figures emblématiques. À vrai dire, cette pièce a tout d'un impromptu, par son évidente réflexion sur l'art et sur les relations d'amour-haine que la société (ici désignée dans son pouvoir bourgeois par l'entreprenante Zoé Pé) sécrète à l'endroit des artistes. De là, une oscillation ou plutôt une tension à maintenir entre le jeu intériorisé (sans sombrer dans le psychologisme) et une partition plus formelle, qui doit renvoyer à une incessante fragilité qu'il faut alors chercher à musicaliser (sans tomber dans les effets pompiers ou de type atmosphérique). Pour cela, il faut des acteurs (c'est-à-dire, au sens fort, des corps parlants) d'une grande souplesse et capables d'une subtile invention, qui se refusent à faire semblant pour mieux signaler, mais comme en pointillé, leur artificialité. Le jeu doit en arriver en quelque sorte à se citer lui-même pour dépasser ses propres limites ludiques et renvoyer le spectateur à un substrat psychique ou à des interrogations métaphysiques. Ici, seuls Denis Brassard (Octave) et Louise Bombardier (Paméla) se sont approchés de cet idéal, continuellement brouillé par une mise en scène banale et sans direction claire.

L'un des problèmes de la direction d'acteurs au Québec — cela devient criant avec des textes de facture non naturaliste — vient de ce que les interprètes sont plus familiers avec l'expressionnisme viscéral ou la «méthode» stanislavsko-strasbergienne qu'avec le jeu citationnel, formaliste et minimaliste (en faire le moins pour dire le plus). À force de patauger dans les «grosses» émotions, l'acteur au jeu trop «général» finit par rater les nuances de l'être fictionnel à matérialiser, inscrites qu'elles sont dans une ou plusieurs diégèses (la *persona* n'est donc pas qu'exigence psycho/logique), alors qu'il lui faudrait d'une certaine manière arriver à distribuer ses signes dans les interstices de l'animus et de l'anima de son personnage. Le texte de Chaurette propose de tels défis, et il faut se résigner à voir sa proposition déportée par la mise en scène de J. Saint-Gelais vers la froideur cérébrale ou le climat faussement tchékhovien. Résultat: l'ennui.

LES BROUILLONS DE LA MARGINALITÉ

C'est entendu, les recherches et les expérimentations ne peuvent connaître un régime de production sans ratés. Par la force des choses, les risques qu'on y prend ne débouchent pas toujours sur des réussites. Mais, devant l'hétacombe expérimentale des premiers mois de la saison, on ne sait trop si de si piètres performances sont le fait de trop grands risques, d'un manque flagrant de talent ou d'un malencontreux mélange des deux…

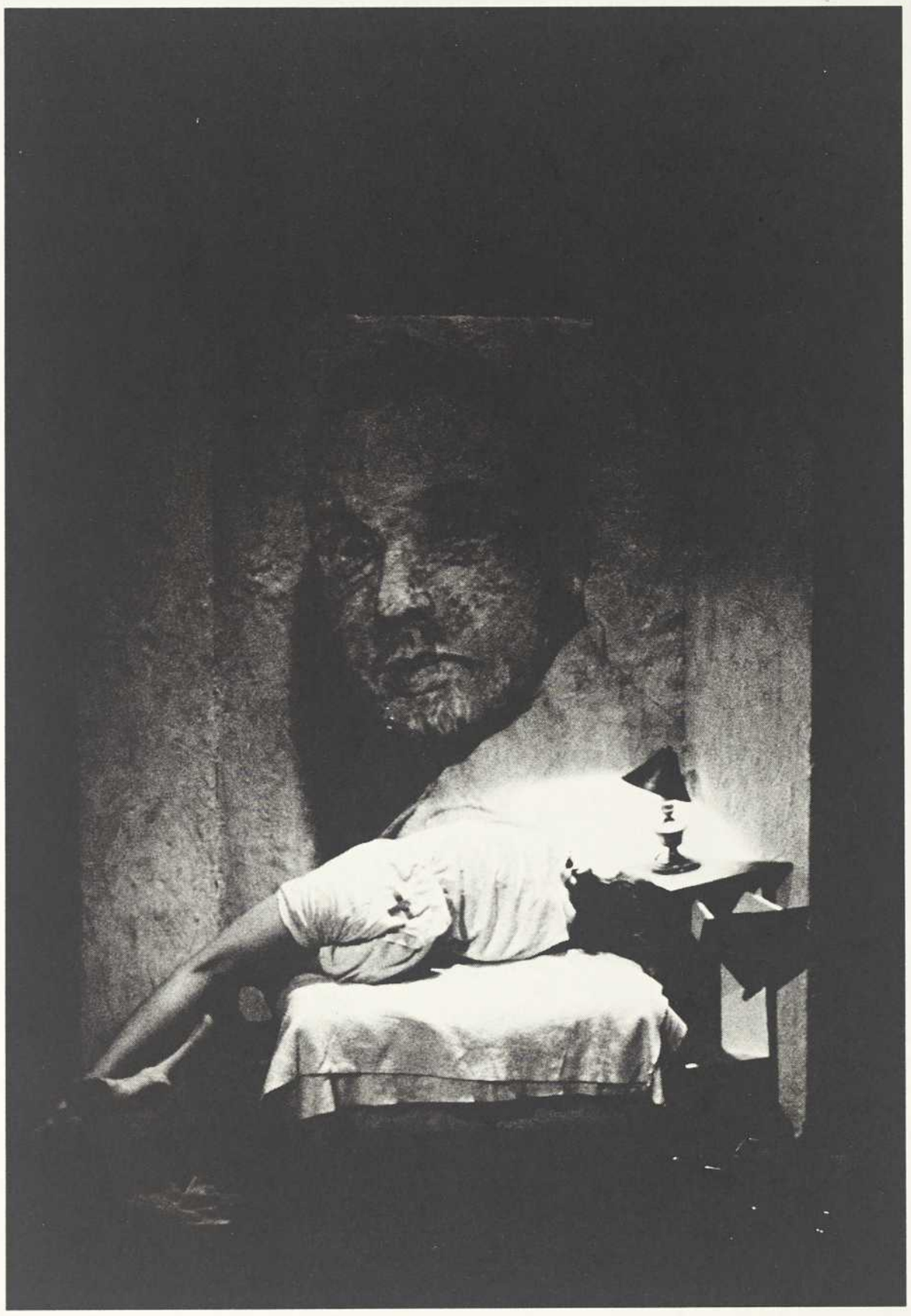
On trouve quelques exceptions, encore qu'elles soient problématiques sous certains aspects. Le *Hamlet-machine* de Müller-Maheu, produit par Carbone 14, est en effet une machine scénique bien huilée; depuis la sortie de ce spectacle à la fin du printemps dernier, Gilles Maheu a pris le temps d'en refaire la plantation et d'en réorganiser quelque peu le déroulement séquentiel pour une nouvelle série de représentations, mais le texte très caustique, offert ici dans un feuilleté multilingue (français-anglais-allemand), devient le prétexte à des images (aux corps flamboyants) dont la force expressive contredit emphatiquement l'écriture crépusculaire de l'auteur allemand. Tout se passe comme si Maheu s'était contenté de juxtaposer deux imaginaires (le sien, celui de Müller), sans que l'un n'arrive jamais à fissurer l'autre, et réciproquement. Mais quelle énergie et quelle présence! Quasi en pure perte. Une belle surface spectaculaire (qui en met plein la vue) et réservée aux amateurs de sensations fortes qui aiment à laisser, comme disait Brecht, leur conscience avec leur chapeau au vestiaire.

Si Nathalie Derome, avec ses pauvres mais efficaces moyens, n'avait pas à se défendre contre la tentation du spectaculaire, elle aurait pu buter sur le désir de témoigner — on a trop vu de ces confidences «féministes» où l'étalage du moi de la performeuse tenait lieu de vérité —. Il n'en est rien. Nathalie Derome a *construit* son monde, elle ne le livre pas au premier degré. *La Paresse* est une performance très déliée, poétique (sans devenir «poétale») et d'une douceur vitriolique. Entre le végétal et le minéral qui font signe, la tendresse blessée et l'humour fou, elle joue de la fragmentation (chorégraphies, courts soliloques, adresses piquantes au public, silences habités, projection d'un film incongru) et traverse l'espace-temps de la représentation avec un naturel singularisé, fait de désinvolture, de fragilité et de magie brûlante.

Que dire, maintenant, des autres spectacles que j'ai vus? Le Théâtre Zoopsie n'est pas arrivé à m'intéresser avec *L'Objet rêvé*, un scénario mal écrit et rempli de clichés, joué sans inspiration, dans un impressionnant environnement multimédiatique qui restait orphelin et brillait pas l'absence de toutes les virtualités qu'on n'avait ni explorées, ni approfondies. L'exposition d'une quincaillerie scénique ne saurait remplacer une proposition articulée. *Table d'hôte* par Le Pool sombrait dans le bavardage textuel et corporel; l'idée d'assimiler le théâtre à un repas et les spectateurs à des clients de restaurant était étirée maladroitement; là encore, un bon scénario, dense et soutenu, a fait cruellement défaut. Dommage pour un groupe qui, sous la direction de Suzanne Lantagne, avait donné la saison dernière un intéressant *Festin chez la comtesse Fritouille*, d'après Gombrowicz. *Charli, Charly et Charlie* a confondu l'intensité propre à de véritables corps fictifs, c'est-à-dire possédant une grammaire corporelle et un vocabulaire gestuel maîtrisés, avec le n'importe quoi d'une pantomime superficielle, platement illustrée par une partition musicale puérile. *Genet.s* d'Opéra-Fête accumulait les lieux communs du théâtre d'images — on était à mille lieues d'un Wilson —; de malheureux histrions déclamaient un texte privé de toute respiration; par une surenchère d'effets creux et en remplaçant une lecture conséquente des textes de Genet par une parade de mode, décadente à défaut d'être motivée, ce spectacle était indigne du talent de Pierre-A. Larocque, le «concepteur» de cette indigeste fricassée.

Voilà finalement un début de saison qui montre à l'envi les difficultés qui attendent plusieurs jeunes compagnies dans le mûrissement de leurs projets artistiques. S'agit-il de l'essoufflement précoce de ceux qui se proposaient, en début de décennie, de fonder un théâtre différent, mais qui ont pris leurs premiers essais prometteurs, souvent célébrés par une critique accueillante, pour un capital symbolique éternel? Le théâtre de création et d'expérimentation au Québec est-il assez dynamique pour remettre en question ses actuelles solutions de facilité, ses bafouillements textels et scéniques? Il est plus que temps, à mon sens, d'interroger une activité théâtrale qui paraît s'être tournée vers les recettes populistes (*les Feluettes*) ou qui piétine dans les formules passe-partout (*Hamlet-machine*) et l'à-peu-près artistique (voir plus haut). Au-delà de la vitalité théâtrale elle-même et du destin des arts du spectacle vivant en cette fin de siècle tourmentée, il en va absolument de la capacité des agents (en scène et hors scène) de la culture québécoise à choisir une fois pour toutes l'excellence et la responsabilité critique.

GILBERT DAVID



La Paresse,
de et avec Nathalie Derome;
photo: Danielle Hébert.

NOTES

1. Voir l'analyse que fait Anne Ubersfeld du mélodrame canonique dans son article «Les Bons et le méchant», dans la *Revue des sciences humaines*, n°162, Lille, 1976, p. 193-203.
2. Article «Mélodrame», dans le *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor-Éditions Sociales, 1987, p. 235.
3. Robert Lévesque, «*Les Feluettes*, une pièce et une mise en scène géniales. Bouchard et les feux de Roberval», *Le Devoir*, 25 septembre 1987, p. 13.

MATERIAL FICTIONS/ IDEOLOGICAL FACTS

For the exhibition *Material Fictions* at the 49th Parallel, New York critic Ronald Jones has contributed an essay entitled "Cool Canadians." Curated by France Morin for the 49th Parallel and the University Art Gallery of the State University of New York at Binghamton, the exhibition consists of the work of Vikky Alexander, Alan Belcher, Jennifer Bolande, Jack Goldstein, General Idea and Ken Lum. As I have not seen the exhibition, I do not wish to criticize the work by these artists, but rather address the essay by Jones which was invited as a commentary on the exhibition.

In her short curatorial statement, France Morin suggests that "owing to their emergence from a Canadian cultural context, with all that it implies, we would expect to see a difference in their work from that of their counterparts in other countries. But, do we detect here a national sensibility or an international language?" She goes on to state that this work is not especially typical of Canadian art, and that there exist two schools of thought about Canadian art: "One, a revisionist approach [which presumably this exhibition engages] in which Canadian art is examined within an international context, and a more nationalistic treatment, with an emphasis on specificity (more strictly speaking, what is 'Canadian' in Canadian art)." Ronald Jones proceeds to demonstrate the reactionary nature of the latter.

Perhaps the essential question to ask is what agenda is being served by this set-up, and why is an American critic called upon to deliver the blow? Only the Director of the 49th Parallel as the curator of this exhibition can answer. Further, why is an argument against Canadian art being made by work that is not "especially typical," but which is taken as the model for what Canadian art should be? Who and what are being served here? And why is the argument made in such weighted, even simplistic terms?

We can unravel the simplicity of Ronald Jones' argument: national culture is bad because supposedly, and surprisingly, it serves late capitalism; and the art of this exhibition is good because "we recognize it all" — it looks just like New York art.

Jones argues that "cultural difference is becoming more difficult to discern"; that a nationalist endeavor "arises by recognizing cultural differences"; and to attempt to discern and value that difference is reactionary: "The claim that a culture is also a national culture, has always been reactionary to the extent that it properly means cultural self-determination." Fools that we are to wish or attempt to determine our own culture, or to have a more complex notion of nationalism that extends and attends to the local, rather than assuming that "late capitalism" determines everything everywhere the same.

"A bit of art history" (and no theory or politics) is brought in to justify this argument — a very little bit: Nazi art, Futurism, German neo-expressionism, and American formalism. "These thoughts are set forth to provide a useful backdrop for *Material Fictions*, because it is as though this exhibition is a test site for Canada's contemporary culture." Never mind that France Morin claims that this "work is not especially typical of the larger Canadian scene." Never mind that Canadian art is to be defined from a centre of power outside the country. Instead we find what Canadian culture is and what it should be, as prescribed by this exhibition and Ronald Jones: "*Material Fictions* is about the fakery of contemporary reality, that is illuminated by Jean Baudrillard's notion of 'hyperreality'"; and that the exhibition "may be viewed as the confirmation that 'hyperreality' is the *solution* to national cultures." The work in the exhibition is "hyperreal" and a critique of it at the same time. It maintains its critical stance by revealing that "'hyperreality,' the loss of cultural difference, has ruthlessly distilled nationalism." To think and act upon a national culture are merely the symptoms of an unacknowledged loss of difference. To conceive of difference is merely to fuel its disappearance.

Ironically, to continue to believe in some vestige of national culture, in something that really amounts to the determination of, or at least interest in, one's own history "is to willingly serve the long term interests of the late capitalist program (sic) to surreptitiously intensify its own centralized authority while simulating the free play of culture and imagination." To assert a difference is only to be complicit with the late capitalist levelling of difference, a levelling that "distills difference to offer a finite set of standardized products to a global market." But is this not what the art of *Material Fictions* offers under its critical veneer? Instead, "these artists are the critical respondents to their time," who "force the hand of the withering creditability of national cultures to betray it as symptomatic of the loss of difference at large."

If national cultures are merely local symptoms of "the normalization of the economic, the social, the political and the artistic" in late capitalism, Jones sees the solution to be the radical embracing of late capitalism as a refusal of difference. This is the ambiguity of both his notions of late captialism and difference. "The question as to whether cultural difference can persist into the last quarter of this century" is resoundingly answered in the negative by Jones. This inability to see difference, only to recognize the same and to attempt to reproduce it everywhere, is a strategy of power dissseminated from a centre, a form of cultural imperialism that takes its strategy from late capitalism and serves it.[1] Why is this levelling of difference, then, attributed to something that tries to assert difference?[2]

Why is it, or rather why should we believe "that each attempt to define a national culture, or even a national style by this exhibition proves unsatisfactory and unconvincing is precisely at the heart of the matter"? Should *we* let *this* art be the proof? And should this art prove unconvincing? Certainly Jones' arguments prove unsatisfactory as other than an apology when we are offered such a simple notion of nationalism and not given a clear demonstration of the role of national or local cultures in the eradication of difference. Why is it that "in the end, it is precisely because these artists are incapable of expressing something 'uniquely Canadian' that tells us more about the state of Canadian culture than if they could"? Maybe instead it only tells us about some of these artists.

"The artists in this exhibition center us within a culture to which Canadians can have no exclusive claims." Perhaps it is possible that we do not want to lay claim to this culture, in believing that other possibilities exist. (Baudrillard does not have the corner and New York artists the cartel on what defines our reality.) According to Ronald Jones, the tautological reflection of this art proves neither difference nor culture*s* exist. But the proof is only in the tautology and not in any argument that Jones presents. He is blinded to anything that is different and it is that blindness in his writing that closes the possibility of difference.

PHILIP MONK

NOTES

1. Jones states that "national cultures have been used as instruments of exclusion." Yet he speaks from a city and culture that operate from an unspoken nationalism disguised as internationalism. It is unspoken precisely because its language is power. One can once again sense the climate of exclusion in New York. The days of doors open to Europe (but never to Canada) are over; and the doors are being closed partly by the art that finds its reflection in the work exhibited here.

2. This inability to recognize difference repeats itself in a footnote where Jones states "[Baudrillard] corroborates the same universalization which Mandel associates with late capitalism. Within the intersection of ideas created by Mandel and Baudrillard, would naturally be Max Horkheimer and Theodor W. Adorno's thoughts from 'The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception' in *Dialectic of Enlightenment* as well as Jean-François Lyotard's *The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge*." This "intersection" only confirms what the pre-"hyperreal" Baudrillard wrote in *L'Échange symbolique et la mort* on the exchangeability of theories, which here has become a mere signposting of writers' names, and it denies not only the difference between these writers but also the differences that each of these writers value, for instance, Lyotard on the micrological, the local and "the strength of the weak." Much the same can be said for the Adorno of *Negative Dialectics* and *Minima Moralia*.

ERRATA

Parachute n° 48 : Dans l'éditorial à la p. 4, col. de droite, dernier par., 5e li., il aurait fallu lire : «En 1963, Adorno 'revisitait' cette notion…», et non pas en 1977, qui est l'année de parution du recueil d'essais *KulturKritic und Gesellschaft* chez Suhrkamp Verlag. Dans l'article *La Colonne burennique*, p. 10, 3e col., 3e par., 15e li., il aurait fallu lire : «…la presse de droite comme le *Figaro*…»; p. 11, 2e col., 4e par., 12e li. : «Le jour, on aperçoit à peine les tranchées, on les entend. La nuit, on voit les tranchées et on ne voit plus les cylindres.» Dans le commentaire sur le *Festival de théâtre des Amériques 1987*, p. 57, 1ère col., 3e par., il aurait fallu lire : «…ainsi le théâtre aurait été plus volontiers autoréflexif, transculturel ou performatif au Nord, alors qu'au Sud, il fut plutôt délibératoire, identitaire ou inchoatif».

PLEASURE AND ITS OPPOSITE

A work of Bertrand Lavier is mysterious only because it is not reducible to anything else. Its denseness stems more from this fact than from its extraordinary nature. A fridge is a fridge. A safe is a safe. An object, even when camouflaged and covered with paint, actually works. The transistor works. The fan turns. The piano is playable. And the viewer is free to imagine the object as he or she wishes; its camouflaged presence preempts the reality it is tied to. In some ways, only the object exists. It is there and not there. It is art and non-art. It has no reason to work and yet it works. It is within the domain of the museum and yet has nothing to do with museums.

Lavier selects the "hypnotizers" of the modern age from a constellation of current aesthetic signs that present themselves as such (works of other artists, chromos, Walt Disney drawings...) or from the various objects mass produced by modern society (wallpaper, household materials, detached parts, office furniture, everyday objects, manufactured objects — all particularly significant sociological incarnations). He then "signs" them. He signs the modifications that he (or another) has made and the mise-en-scène that inevitably results from their interaction: "Normally, my exhibitions function like a game of mirrors among the various objects."

Lavier *presents*. He says "*I*." Whether he is painting, assembling, reprocessing, reassociating, superimposing, signing, having others sign, inventing, parodying, Lavier says "*I*." Because it is he who is in the act of *thinking*. Follow his gaze and reflect. For in a Lavier, method is everywhere evident: there is a fine thread that joins the points of a labyrinth, one that takes on the alluring form of the history of art. And in each exhibition, walls and space are to be read as a sentence.

This method, shaped by the desire and pleasure aroused by objects, leads inevitably to a mental and abstract picture of art in which the art object and artist are the fermenting agents: one as an obvious, readable sign of a project of which the other is the creator, conscious of the pitfalls in the history of art. Are the French the only ones to appreciate this art that is based on thought?

The sign, the word, the concept are linguistic fragments that have become tools of that methodology that subjects art to an act of intelligence, to a clear, bold and original conception of creation and its modern corollary: the systematic deconstruction of just-acquired certitudes, through aesthetic enquiries into creation, the role of art and of the artist himself. Is it not in fact necessary to be from the West in order to find an attraction in these object masses, stacked up, strangely compact, which compress established ideas about the history of art within their cores. It's as if these objects contained a reasonable account of the state of today's art.

What in fact attracts us in these works that have neither the seduction of representation nor the magic of abstract discourse nor the colour of fashion? After viewing their surfaces, painted like a diluted roughcast, is it possible to feel these works as anything but Western, rationalist and Cartesian? It's as if their thickness has been created from gradually accruing alluvial deposits from the remote history of our art, from the traditional role of museology and the artist himself or herself, from the peripeteia of the pictorial sign... from our civilization, in short. And how can we not recognize the art community's fondness for such objects, generators of so many questions.

Ever since Marcel Duchamp and his colleagues, countless disciples of the object have compelled our attention — just as a crashing bore retains you against your will — with a morbid predilection for the concept, which always ends up being impardonably facile. In their fun fair of practical objects they have refused to choose with any pertinence. With neither rhyme nor reason, they have enshrined their objects in museums. As a substitution for thought, they have turned these into material banalities punctuated with a few words from the author; ultimately their role in exhibitions is scarcely more than that of decorative silhouettes. As a result, the field was practically left open to the supporters of figuration and other forms of "respectable" painting: art and its public was drowning in an indigestable broth of half-baked concepts.... Until, that is, Lavier and a few accomplices reintroduced the notion of pleasure in opposition to a conceptual, theorising, irksome avant-garde, and allowed us to rediscover the joy arising from a co-incidence of visual delight and idea.

All of this reminds us that successful works have the stamp not only of the artist but also that of the "director," the two in an uncomfortable dialogue dominated by concerns about the audience.

The inadequacies of the artist in this regard have given rise to a new breed of curators who, out of necessity, have almost replaced the artist, virtually signing their own names to an exhibition. It is for this reason that the work of an artist like Daniel Buren compelled recognition: at a critical juncture in the history of the museum, he posed the question of how an art work was to be presented. And artists, like the surrealists and dadaists, were forced to conceive their exhibitions in terms of curation.

Today, Lavier assumes with the same kind of strength the tasks involved in presenting his works, with one fundamental difference: he has decided to exploit, without apology, a wide gamut of forms and instruments whose use he judges appropriate. For he is not posing *one* question to art but *many*, knowing that only time and the accumulation of artistic statements throughout his entire artistic life will firmly establish a coherent thought. Lavier has the time. As he well knows, objects take on their full significance only in their mutual relationships and in relation to their site: what is involved is a dialogue, in irreverant detachment, with the history of art.

> Normally, my exhibitions work like a game of mirrors among the various objects. There is a marketing of brand-name images from which one has to escape. The adventure of continuity seems to me to be a dead end; I wouldn't be able to stand doing the same thing for ten years. Toroni, clutching his brush no. 50, and On Karawi were devoted to such continuity.

Thus, when Lavier appropriates an old painting, this painting may be an aesthetic reference signed by an illustrious artist or the work of a mediocre one, known or unknown. "It's a method I think I've got the public used to — they can view one of my works without my having to materially *create* anything." But Bertrand Lavier *signs*, that is he appropriates and transforms objects designated by a brand-name (Strafor, Ripolin, Brandt, Cadillac, Nobilis, Fichet Bauche, etc.) as well as works or other aesthetic phenomena classified as such (Morellet, Juan Gris, André Lhote, an anonymous artist of the 18th century, chromos, Varèse, Calder, Walt Disney...).

What then is a work of art? For Lavier, the answers involve an absurd tautological proposition. Is this really an art work? A painting? A sculpture? An object? This is a Lavier. Lavier is an artist. Therefore, it is an art work. But at the same time it is a painting by Mr. X (by Mr. GrandJeamp or Mr. Celetine for example) which in *Landscape Painting and Beyond*, superimposes Lavier's piece and extends it on the wall... A strategy of appearances, true and false; it is signed: "This is a Lavier!"

But let there be no mistake: it involves re-presentation, it is therefore not an original... it is therefore...etc, etc. And it is here that the confusion for the average spectator begins, for only Cartesian logic and its applications to language can help him or her follow the thread of art according to Lavier, and see things clearly in this initiatory voyage against the current of history. Response/non-response. Questions and answers fit into each other like a collapsible telescope, reformulating ad infinitum, to the rhythm of history, the fundamental disruptive function of art as it entered, with symbolism and Dadaism, into the spiral of the absurd. The propositions are simple, apparently final. They actually scramble one after the other all the established truths in 20th century art, much the way the quattrocento saw changes in cartography and other conventional metaphors for representing perspective and space as an attempt to define its artistic and humanist ideal.

The strength of Lavier stems from the fact that he maintains a similar dynamic. We expect him here. He is elsewhere. The same strategy is operative in his refusal of categories: painting? sculpture? In *Histoire de la sculpture*, for example, the word "sculpture" is painted. It is the idea of painting that dominates, even though it is a sculpture, an object placed on a pedestal. "And, of course, it is literature, for the last step is to name the piece and therefore make it a semantic object. We are thus into the realm of sign and signifier, the object itself having disappeared as an object." It is the metamorphosis of the object into an idea, the dream being to take the viewer and the artist himself upon a veritable "drift of reflexion," a magic carpet ride of ambiguities and paradoxes... but always towards *pleasure*, visual pleasure.

A cupboard with shutters is placed upon a white freezer: it resembles a large white stele. Elsewhere, a refrigerator is placed on top of a safe... In another work, a large red cibachrome, 2½ by 1½ metres, is actually a photo of a painting of the same size. A magician's strategy of illusions and appearances, truth and falsehood, Lavier paints the cibachrome in the same colour, "like walking in my own footsteps."

More recently, *Tennis/volleyball* plays the game of "back and forth," plays on references to art history, and criticizes, in a clear and simple fashion, a particular art of the seventies: with optic effects from op art, or with strings, ropes and folds from Support-surface.

> It's really quite inane. It's the power of artists: if you set up a volleyball net and a tennis net, you think "Support-surface" (Viallat, Dezeuze). With these two nets you end up with equal artistic results, and you ask other questions. Ryman would have said that a certain minimalist sculpture was linked to a refrigerator.

What is involved here is the art of quoting or a particular way of expressing the game... Lavier then goes on to explain:

> You see soap crates and say: "looks like a Donald Judd." But the game is sent back and forth by itself — for it would complicate matters if Judd had actually made the soap crates... It's the game of "looks like..." Thus, we see a mass of red paint, a kind of minimalist vocabulary, and say "Oh, it's beautiful!" In fact, it's of no interest at all. It's just that "monochrome" refers back to painting, "polychrome" to sculpture; if you say that sculpture is monochrome, that changes everything. One can exclaim: "Look, it looks like an African mask!" One cannot say: "Look, it looks like a radiator and a safe..." In fact it's harder for people to accept that you're in the tradition of Marcel Duchamp. The limits of the ready-made are clear: Duchamp's bottle rack is fragile... if in the museum you put a bottle on it, it becomes a bottle rack with a bottle on it. IT WORKS ONLY IN THE ART ENVIRONMENT. If you take the safe, the fact of using it does not rob it of its plastic value. The painted piano works, you can play it. The least favourable environment for Brandt on Fichet-Bauche is Darty [brand names]: in a logical environment the object maintains its sculptural autonomy.
>
> My first painted object was a radio... it worked. You could not help thinking that under the paint was a radio. I did that intentionally. It was understood that the original was under the copy. With regard to painted objects, one may compare me to Jasper Johns or Oldenburg, but in fact the difference is that between illusionist representation and the real object. Monochrome offers the same kind of surprise. Everyone expects monochrome paintings. All of them will be true and false monochromes. In the vocabulary of art, all forms belong to everyone. The notions "curved, square, round" can only be read, can only deviate in sense, through attitudes. A fridge is a form that belongs to everyone. This form, through an attitude, becomes art.

True/False? Illusion/Reality? Same problems, same paradoxes. Lavier, for example, projects a film loop of a work of art onto this same work. Or he uses a row of television sets of varying sizes to screen works of famous or unknown artists, regardless of genre or quality, and whose dimensions adapt to those of the screen with rare precision (which places a note of unexpected exactitude at the heart of the illusion). Is this a fiction of art or an art of fiction?

The "drifting" of language and thought that results from such new and provocative works is marvellous because it is a disruptive factor. It is only from this disruption that the right questions arise, questions that challenge the history of art and its painfully acquired certitudes that, once admitted as such, become immediately obsolete.

It is this drifting in art and the attitudes it provokes that is the subject of Lavier's formidable "ironies on a pedestal." Because humour "relates to intensity, emotion, style — something dense, contained and explosive. It's more a result than a procedure... and it provokes a smile, even though I don't do it for that reason. But pleasure is certainly involved..." And pleasure means that the form — even that of a manufactured object, mass produced — is in perfect harmony with the idea, in terms of shape, colour and spatial coherence. Pleasure in making. Pleasure in seeing. Pleasure in understanding. Never has an artistic revolution — even one based on the deconstruction of meaning — strayed from these conditions.

Ever since the Impressionists, artists have formally and conceptually dislocated, dismantled, and disrupted art and its foundations that were based on the Beautiful, Re-presentation, and the illusion of truth. Lavier extends this operation of demystification and deconstruction of received ideas to its most remote and perverse limits. He makes no propositions, but is in the vanguard of a revolution, leading with perceptiveness and irony an operation of radical and definitive deconstruction: *negative positivism*, if one acknowledges that reconstruction can only be achieved if the ruins are completely swept away.

The meeting or superimposition of objects in the works of Lavier, repainted or otherwise, associated by design or chance, work primarily towards the destruction of art. Unlike those artists who follow and maintain tradition, Lavier is following others who have already cast bottles into the sea, like Duchamp, Picabia, Broodthaers, Jorn, and who broke with the past "because they had a more extensive and radical conceptual system."

Wherever the content of visual artistic propositions is conceptual, this proposition can serve as a machine of war, or in other words, a possibility for disaster, carrying within it the threat of universal annihilation. It is in this light that we should consider the scenario that presented itself to Lavier, and that has necessarily involved him in that he has made its unfolding a lifelong artistic pursuit. Understanding this, he *presents*, *creates*, *stages*, *thinks*, thus following the example of those who use the space of a museum as an inquiry into the hanging of a work of art. But Lavier uses everything at the same time — object, site, hanging, pleasure — to pose questions about art, refusing to limit himself to one symbolic instrument, action or gesture. Instead, he creates objects that "interact in a game of mirrors" both within a single exhibition and from one exhibition to another. He is thus affirming the pre-eminence of art over form and artist over craftsman: "The artist has many roles. He is someone who allows you to see things you don't know very well or have never seen before. Afterwards, that forces you to look at the real or at your imaginary world."

When Lavier decided to "go into art," he was twenty-one, twenty-two years old. Aware of a latent malaise in contemporary art and all that was at stake, he noticed that artists were preoccupied with questions of terminology without realizing that it is more interesting to talk about art than about form. He was concerned with the pleasure of seeing and asking the right questions. He therefore attempted to make artistic visual proposals which became conceptual in content because Lavier chose to borrow from stylistically compact works — *Rouge géranium par Duco et Ripolin* being the best example. He then devoted his life as an artist to flushing out clichés one by one, platitudes that are impediments to art and creation. This entails an aesthetically violent methodology since the artist has to present objects which are radically different from each other, with an apparent absence of style and recognizable signposts for the viewer. However, "it's very difficult changing feathers all the time. At first, no one can follow you, no one understands what you're doing, especially when people have decided that what you used to do was emblematic. For me, that was the case five years ago with the painted objects. The ARC exhibition was deliberately classical to give people some guidelines... Lavier had become 'the one who repaints objects.'" But he does not only cover up objects: "It's mainly a painting that covers up its subject" (*Sicli NC2*, 1980; *Gabriel Gaveau*, 1981; *Ronéo II*, 1982); he also covers one artist with another (*Lavier/Morellet*, 1985), a sculptor with a musician, an original with its representation: "When I have landscapes repainted by painters, I give new birth to the notion of painter as labourer. I'm an artist who stages a number of ideas that end up constituting a work of art." In short, one idea for another.

Lavier's narratives and images always begin with: "Once upon a time, such and such an object was used in such and such a way..." Each story is encapsulated in the preceding one; the vocabulary is the works themselves, serving to ensure their artistic autonomy, not through a plethora of words emphasized at random in obsolete correspondences, but in a long distance discourse developing over time, word after word, to form a logic, construct a thought.

NADINE DESCENDRE

Nadine Descendre is a journalist, art critic and filmmaker living in Paris.

Translated from the French by Jeffrey Moore.

LE HAMBURGER DE McDONALD EST-IL UNE OEUVRE D'ART?

TRAITÉ SUR L'ESTHÉTIQUE POPULAIRE ET LES CONSERVATEURS IMPOPULAIRES[1]

D'abord une simple question: comment devrions-nous réfléchir au *Big Mac* de McDonald? Vous pourriez d'abord, et à juste titre, demander quel intérêt il y a à réfléchir là-dessus, avant même de s'interroger sur la manière? Vous pourriez aussi demander quel est le rapport entre cette question et les choses importantes que sont l'art, ceux qui en font l'administration, la conservation ou l'étude? Il est possible de trouver réponse à ces autres questions en cherchant à répondre à la première. Mais il me faut expliquer comment j'en suis venu à m'intéresser au Big Mac, en tant que bon objet de réflexion plutôt que bon objet de consommation.

En fait, je n'ai jamais non plus prêté beaucoup attention aux hamburgers, sinon comme nourriture, jusqu'à il y a environ cinq ans, lorsqu'un collègue de Nouvelle-Écosse m'a envoyé un article de John Hennigar Shuh, professeur de muséologie, publié en Nouvelle-Écosse en 1982 dans le *Journal of Education* sous le titre «Teaching Yourself to Teach with Objects». Dans cet article, l'auteur incluait la photographie d'un contenant à hamburger McDonald ainsi qu'une liste énumérant «cinquante manières différentes de regarder une boîte de Big Mac». Reniflez-le, goûtez-le, explorez-en toutes les surfaces. Émet-il un bruit? Quelles sont ses dimensions? Sa hauteur, son poids, son diamètre? Est-ce que toutes les boîtes de McDonald ont les mêmes dimensions? Dans quelle mesure la forme de la boîte a-t-elle été influencée par la matière utilisée, le mode de fabrication et la fonction envisagée? Quelle matière brute a été utilisée pour produire cette nouvelle matière? S'agit-il d'une matière recyclable? Comment cela reflète-t-il l'attitude de la société envers les questions de conversation? Comment trouvez-vous la conception de la boîte? Comment pourrait-elle être améliorée? Si quelqu'un avait, il y a cinquante ans, entrepris de concevoir un contenant à hamburger, quelles sont les solutions différentes auxquelles il aurait pu arriver? Comment sera le contenant à hamburger du futur? Que nous dit la boîte à Big Mac sur ceux qui s'en servent? Sur notre société? Si vous montrez cette boîte à un maximum de personnes en dix minutes, combien d'entre elles ne la reconnaîtraient pas, et qu'est-ce que cela nous dit? Ainsi de suite[2].

Le Big Mac est-il une oeuvre d'art? Un conservateur décrirait peut-être la boîte elle-même comme un exemple de sculpture moderniste, qui cherche à dépasser ou à «mettre en échec» sa choséité (*objecthood*, N. du T.) atteignant l'état d'«ici et maintenant» (*presentness*) de tout grand art. Ou on pourrait avancer la thèse inverse, qu'il s'agit là d'un des exemples les plus accessibles et donc les plus importants, de sculpture traditionnelle dont la choséité est plus littérale, et qui réalisent ainsi dans leurs manifestations physiques, l'essence véritable du grand art[3]. Moi, je ne suis pas trop sûr de tout ça. Difficile de prévoir ce qu'un conservateur d'art aurait à dire à ce sujet.

Intrigué néanmoins par l'idée d'aborder le Big Mac selon plusieurs points de vue, j'ai passé cet article de Shuh à quelques-uns de nos étudiants en muséologie et, en 1983, ils ont mis sur pied une petite exposition itinérante intitulée *Show and Tell: The Story of the Big Mac Box* (Démonstration à l'aide d'exemples: l'histoire de la boîte à Big Mac). Cette exposition se servait de la boîte, un objet commun reconnu par tous, pour montrer comment on pouvait regarder sérieusement un artefact, par exemple en examinant de près ses aspects formels, les situations dans lesquelles on le retrouve, ses prédécesseurs et ses contemporains, ses fonctions normales et ses fonctions détournées. Il est bien connu que les conservateurs peuvent complexifier n'importe quoi à partir du moment où ils l'étudient assez longtemps.

Je n'ai pas été vraiment plus loin avec McDonald, sinon que d'y manger quelques fois de plus à l'occasion, jusqu'à ce qu'Expo 86 ait lieu à Vancouver. Deux événements associés à cette exposition, en apparence pourtant anodins, ont à nouveau fait surgir en moins d'autres interrogations sur les implications à long terme du Big Mac.

Le premier de ces événements était une conférence de presse, donnée par le président d'Expo 86, M. Jimmy Pattison, pour annoncer que McDonald venait de signer un contrat pour l'exploitation de cinq restaurants sur le site de l'exposition. «McDonald, disait alors M. Pattison aux journalistes, représente tout ce que l'exposition veut promouvoir: la qualité, le service et la propreté»[4]. Le parallèle qu'il traçait ainsi entre l'organisme gouvernemental qu'il représentait, la Corporation Expo 86, et la philosophie derrière les opérations d'une entreprise privée me porta à réfléchir[5].

Le second événement constituait plutôt une tendance qui se développa durant toute la durée de l'exposition: la grande popularité des cinq restaurants McDonald auprès du public. Ceux-ci desservirent bientôt le tiers de l'ensemble des visiteurs du site et, vers le milieu de l'été, ils devinrent les détaillants McDonald les plus achalandés de cette chaîne mondiale de 9 500 restaurants, servant quelques 30 000 repas par jour[6]. Les affaires étaient si bonnes que l'un des restaurants inaugura le premier service «*walk through*» au monde qui permettait aux clients de donner leur commande dès l'entrée pour la recevoir au moment où ils arrivaient à la caisse. Ce même restaurant a survécu à l'exposition et continue d'opérer sur le site.

Qu'est-ce que tout cela signifie? McDonald n'est-il qu'un autre exemple de notre culture populaire, fabriquée en série, éphémère et donc indigne de notre attention? Ou est-ce justement sa popularité qui impose de la prendre au sérieux? Je penche pour le second cas. Il me semble que derrière la popularité des McDonald réside un ensemble d'idées ou de principes esthétiques très importants. Le pouvoir de ces idées est trompeur. Parce qu'elles semblent communes et aussi répandues que l'est le hamburger lui-même, nous ne remarquons pas comment elles infiltrent et contribuent à forger le sens commun avec lequel nous percevons le monde autour de nous.

Qu'est-ce que cela signifie lorsque le président d'un organisme gouvernemental affirme qu'une industrie de consommation de masse prospère «représente» les mêmes valeurs qu'une entreprise gouvernementale? Quelle sont les conséquences de cette adéquation idéologique sur notre travail d'administrateurs, d'étudiants et de conservateurs de l'art? Je vais essayer d'approcher ces questions selon deux angles, l'un descriptif et l'autre théorique.

D'abord, l'étude de cas descriptive, pour laquelle j'ai choisi la chaîne de restaurants McDonald, la plus vaste chaîne de restauration de type *fast food* au monde, qui a rejoint, ou plus précisément nourri, presque la totalité des Nords-Américains. Aux États-Unis, on estime que 96% de tous les consommateurs se sont arrêtés une fois dans un McDonald l'année dernière[7]; plus d'un tiers de la population américaine habite à moins de trois minutes en voiture d'un restaurant McDonald[8]. Le client habituel y va vingt fois par année[9]. McDonald vend environ 32% de tous les hamburgers et 24% de toutes les frites consommés aux États-Unis. C'est le plus grand acheteur de boeuf en Amérique du Nord. On rapporte que McDonald a déjà vendu un si grand nombre de hamburgers — la consommation s'élève maintenant à huit mille par minute — que s'il venait à quelqu'un l'idée de les aligner, ils feraient dix-neuf fois le tour de la terre[10], formant ainsi un halo universel d'hamburgers. McDonald est l'un des plus importants employeurs du continent, plus important que l'armée américaine; comme son roulement annuel de personnel au comptoir et à la cuisine est de 100%, c'est l'organisation qui initie le plus de jeunes au travail en Amérique du Nord. Depuis 1982, McDonald est aussi devenu l'un des plus gros propriétaires fonciers du monde[11].

McDonald nous rejoint tous dans notre vie quotidienne sous une forme ou une autre. Ronald McDonald est probablement aussi populaire que le Père Noël, dépassé peut-être uniquement par Mickey. D'autres «personnages MacDonald» reçoivent aussi l'attention du public, par exemple Mr. Hamburglar (M. Vole-Burger) et le policier hamburger (ou serait-ce M. Le Maire MacFromage?). Le symbolisme à l'arrière de ce dernier est sûrement très complexe: le hamburger en forme de policier est-il là pour véhiculer l'image de la loi et de l'ordre — nous sommes contrôlés par des hamburgers ou quelque chose du genre — ou devons-nous penser immédiatement à des hamburgers lorsque nous voyons des policiers? Il est raisonnable d'affirmer, à tout effet, que le hamburger McDonald est l'un des icones les plus populaires de la culture nord-américaine.

Ma seconde approche est théorique et découle en partie de travaux récents dans la Nouvelle histoire de l'art (*New Art History*), en théorie critique, en sémiologie et en sociologie de la culture populaire[12]. Je voudrais particulièrement attirer l'attention sur ce que l'historien de la littérature Philip Fisher[13] décrit comme étant l'effet radical des idées et des images populaires. Le pouvoir de la culture populaire est fondé sur le fait que celle-ci prend très au sérieux des idées très simples. Par la répétition et l'ampleur de leur diffusion, ces formes populaires entrent dans notre conscience quotidienne et influencent notre façon de voir et de comprendre le monde qui nous entoure[14]. À mesure que ces images viennent à signifier la réalité, elles finissent graduellement et doucement par devenir partie *de* cette réalité[15]. Un ensemble d'idées et d'images, ce que nous pourrions appeler une «idéologie» ou une «esthétique», issu d'un secteur précis de la société, peut ainsi graduellement en venir, à travers ce phénomène de répétition ou de popularisation, à être également considéré normal dans d'autres secteurs de la société. L'idéologie qui provient d'une section de la société est alors considérée comme exerçant une hégémonie sur les autres, comme étant devenue une vision du monde généralisée faisant partie du «sens commun» et qui s'étend au-delà de ses limites d'origine[16].

Je n'ai pas entendu d'expressions d'étonnement en Colombie britannique lorsque Jimmy Pattison a tracé son analogie entre la philosophie de l'entreprise privée et la gestion du domaine public. Personne non plus ne s'est publiquement inscrit en faux contre l'affirmation souvent répétée que, dans beaucoup de domaines, le secteur privé peut faire beaucoup mieux que les organismes gouvernementaux. La plupart semblent considérer ce principe comme relevant du bon sens. On accepte de plus en plus l'idée qu'une entreprise commerciale fournisse le modèle approprié pour la gestion des affaires culturelles (auxquelles on référera volontiers, il est intéressant de noter, à titre d'*industries* culturelles). Je me rapproche enfin d'une explication du lien entre le populaire hamburger et l'impopulaire conservateur: l'idéologie du hamburger est mise de l'avant pour exercer une hégémonie sur le travail du conservateur. Mais d'abord, encore un peu d'information au sujet de mon étude de cas: l'empire McDonald.

McDonald est la chaîne d'alimentation la plus prospère au monde, ce même monde dans lequel fonctionnent les musées et les galeries. Nous pouvons peut-être par conséquent tirer des leçons de son succès et lui emprunter certaines idées et stratégies. McDonald sert en même temps d'icone ou de métaphore pour la société moderne des consommateurs, aspect que j'aimerais également envisager.

En 1954, un vendeur itinérant d'équipement en restauration appelé Ray Kroc visita un petit restaurant de Pasadena dirigé par les frères Richard et Maurice McDonald, curieux de savoir pourquoi ils lui commandaient un si grand nombre de ses machines à fouetter le lait et de ses mélanges. Impressionné par le haut rendement et la popularité de l'entreprise, il leur offrit de vendre des franchises. En moins de six ans, Kroc a ainsi bâti une chaîne de 228 restaurants générant des ventes annuelles d'environ 38 millions de dollars et, en 1961, il achète l'entreprise et le nom McDonald pour 2,7 millions de dollars. C'est probablement l'une des meilleurs transactions commerciales de l'histoire récente, car la chaîne McDonald a depuis rapporté quelques 77 millions de dollars en vente; si les frères McDonald avaient conservé la propriété de leur entreprise, ils auraient reçu 55 millions de dollars par année en royalties. La chaîne compte maintenant plus de 9 500 restaurants, il y en a 7 000 aux États-Unis et le reste est réparti dans quarante-deux autres pays, un nouveau restaurant ouvrant ses portes à toutes les dix-sept heures; les ventes annuelles se chiffrent à au-delà de 12 milliards de dollars[17]. Le Japon possède le plus grand nombre de restaurants McDonald à l'étranger, environ 550 vers le milieu de l'année 1986, et il est suivi par le Canada avec 503 restaurants. En combinant l'enthousiasme, le talent, la sagesse, de bons adjoints et de la chance, Kroc a construit un empire sans équivalent et il a ainsi révolutionné l'industrie du fast food.

L'un des avantages de McDonald sur les autres chaînes d'alimentation, dont certaines avaient pourtant à l'origine une longueur d'avance sur Kroc, semble avoir été la qualité constante et le haut niveau d'efficacité obtenus par l'application de méthodes de ligne d'assemblage, par la standardisation et par un encouragement à l'initiative locale concernant la stratégie publicitaire et la conception de nouveaux produits. Les franchisés contrôlent la publicité par l'entremise de regroupements régionaux: Ronald McDonald, par exemple, a débuté comme initiative locale de franchises à Washington. Les administrateurs locaux sont encouragés à essayer de nouveaux produits, et ceux qui s'avèrent populaires sont immédiatement incorporés dans le grand système. Par exemple, le Big Mac a été introduit en 1967 par une franchise de Pittsburgh; l'idée de l'Oeuf McMuffin a d'abord été développée dans un restaurant de Santa Barbara, en décembre 1971, mais celui-ci est devenu si populaire que les habitudes alimentaires des Américains en ont été bouleversées: le muffin a depuis connu une hausse des ventes deux fois plus rapide que le reste de l'industrie boulangère en entier[18]. Le Macpoulet est apparu en 1963, le McDLT en 1986, et les franchises sont maintenant en train de tester le McPizza et des salades fraîches préconditionnées[19]. Les normes de production et de service sont sévèrement contrôlées par des équipes volantes qui font l'inspection et qui évaluent selon une échelle préétablie nommée QSC — *Quality, Service and Cleanliness* (Qualité, service et propreté), une mauvaise évaluation résultant en de plus fréquentes inspections. Quelques franchises engagent des équipes de nuit appelées des «internationaux», qui rôdent après minuit dans les rues adjacentes aux restaurants pour récupérer tous les détritus McDonald. Puisque la compagnie McDonald possède plus ou moins la plupart des lotissements sur lesquels les franchises sont situées, elle a le pouvoir économique pour faire respecter ses normes.

«Le secret derrière la réussite de McDonald, affirme John F. Love dans son histoire de McDonald publiée en 1986 (p. 7), est la manière dont la compagnie obtient l'uniformité et la fidélité à son régime d'opérations, sans sacrifier à la force de l'individualisme et à la diversité américaine». McDonald exemplifie le système américain qui allie expertise technique et méthodes de ligne d'assemblage à l'esprit de la libre entreprise pour offrir aux masses un service personnalisé.

L'impact de McDonald sur la société ne touche pas uniquement les consommateurs. Dans leurs recherches pour un produit de meilleure qualité, les gens de McDonald ont influencé, par-delà les méthodes de restauration, la production elle-même des aliments[20]. Grâce à son pouvoir d'achat massif, la compagnie a transformé la culture de la pomme de terre, le traitement du lait et l'élevage du bétail. Elle a obligé les manufacturiers à produire le meilleur équipement de cuisine que l'industrie de la restauration avait connu; elle a aussi conçu des méthodes révolutionnaires sur le plan de la présentation et de la distribution des aliments — dont notre boîte à Big Mac; elle a fait une science de la préparation du hamburger, de la frite et du lait fouetté. McDonald a entièrement transformé la nature de la frite, créant au moyen de la recherche et de l'expérimentation une méthode quasi infallible pour produire une frite à texture égale dans toutes les franchises McDonald de la planète. Cela nécessita des fermiers de l'Idaho l'établissement de méthodes particulières de plantation et de fertilisation, les distributeurs durent investir dans la construction d'entrepôts spécialisés et les manufacturiers durent construire des friteuses assistées par ordinateur qui régularisent de façon précise la température d'un shortening à la formule spécialement conçue.

McDonald est également, ainsi que je l'ai mentionné plus haut, une importante base de formation à l'emploi où les jeunes font la première fois l'apprentissage de l'importance d'un produit uniforme et standardisé, de la discipline du roulement par équipe, et de la soumission nécessaire de l'individu aux méthodes de ligne d'assemblage automatisée[21]. Aux États-Unis, McDonald est également l'employeur le plus important de races minoritaires et de personnes âgées; la compagnie a récemment mis sur pied un programme appelé *McMasters* pour ses employés en âge avancé[22].

Ma théorie du hamburger, pour revenir à l'approche théorique, se présente comme suit: le succès de McDonald fournit un modèle pour les autres industries de consommation, et il finit par représenter ce qu'on entend communément par réussite, quelle que soit l'entreprise. L'essentiel de l'esthétique de McDonald, parfaitement représentative de l'esprit du marché, est que ce qui se vend bien est bon, ce qui ne se

vend pas est mauvais[23]. Le critère est quantitatif: plus il y en a, mieux c'est[24]. Le principe est que le marché représente le test le plus révélateur de ce qui est bon et valable. Le hamburger est un bien de consommation authentiquement démocratique: facile à concevoir, facile à acquérir, facile à consommer. Il ne requiert aucun apprentissage, ni de tenue ou d'attitude particulière. Le hamburger de type *fast food* représente et sert de symbole pour une société démocratique et populiste de consommateurs où, il existe comme dans l'industrie du vêtement, une taille unique[25]. Il y a toujours du nouveau, mais il ne nous surprend jamais[26]. Pas de surprise, heureuse surprise, comme la publicité pour la chaîne d'hôtels Holiday Inn nous le rappelle.

L'effet radical de ces formes de culture populaire est de façonner la culture non populaire à leur image, en présentant l'application de leurs normes à d'autres domaines comme relevant du sens commun. C'est ainsi que les formes populaires de la culture envahissent le sens commun.

L'idéologie de Ronald McDonald définit la réussite en termes de production mécanisée, de normes uniformes, et de consommation de masse de produits identiques largement commercialisés et accessibles sur un mode personnalisé. Ce système entretient la conception que la société est composée d'individus libres de manifester leur identité propre par la consommation. Nous composons nos propres repas à partir d'une liste de produits standards: «Qu'est-ce que ça sera pour vous, un Big Mac ou un hamburger-fromage?»

Je vais résumer les arguments déjà avancés.

Premièrement, McDonald est un exemple de la réussite des techniques de commercialisation sur une grande échelle dans une société de consommateurs. La compagnie dessert des masses d'individus de manière efficace, économique et rentable avec un produit standardisé. «Qualité, propreté et service» est sa devise. Le même procédé est repris par les autres chaînes et par les superchaînes que sont les centres commerciaux qui concentrent plusieurs de ces chaînes, chacune atteignant un niveau comparable de standardisation et de service, à un point tel que chaque centre commercial répète les autres, chaque hamburger ressemble à tous les autres hamburgers, et l'identité se définit par les articles de consommation que l'on choisit d'acquérir.

Deuxièmement, le succès ou le bien est ici défini en termes quantitatifs: le nombres de franchises, le nombre de personnes servies, le nombre de clients satisfaits. La perfectibilité devient ainsi synonyme de rentabilité, et la rentabilité se définit par le nombre de têtes et un budget équilibré. Le message implicite du marché, comme l'a suggéré l'historienne de l'art newyorkaise Carol Duncan[27], «est l'idée que le bonheur n'est pas un sentiment qui doit être recherché dans le travail ou dans la vie publique, mais dans la consommation de produits de masse».

Troisièmement, la réussite en affaires est offerte comme un modèle de réussite pour les autres domaines sociaux. McDonald, nous dit Jimmy Pattison, «représente tout» ce vers quoi un organisme gouvernemental devrait aspirer. L'idéologie de l'entreprise s'étend au-delà des limites du marché, et le marché lui-même devient une base d'essai pour la valeur individuelle et les valeurs sociales. «Le potentiel de commercialisation est devenu aujourd'hui le bien suprême, a récemment écrit le journaliste Mavor Moore[28], ce par quoi tout s'évalue».

«Le marché, poursuit Moore[29], est devenu pour plusieurs la pierre d'assise de la justice et de l'équité, le grand niveleur des valeurs morales et sociales, le terrain d'expérimentation de la science et la mesure par laquelle on évalue l'art, source d'inspiration pour l'éthique individuelle et la conduite des affaires publiques». L'unique critère, appliqué même à la production culturelle, est «cela va-t-il se vendre et cela va-t-il se vendre tout de suite?» Les sondages d'opinion et les études de marché fournissent la sanction morale nécessaire pour effectuer les choix et décider des actions à entreprendre.

Remarquez qu'il ne s'agit pas là d'une critique de l'idéologie du marché ou de la philosophie de McDonald en soi, mais de leur application sans retenue à des phénomènes non économiques. La commercialisation des arts est maintenant largement acceptée, la plupart des travailleurs culturels considèrent qu'il s'agit d'une chose bonne et nécessaire. Ce qui compte, c'est que les valeurs du marché s'étendent au-delà des stratégies de commercialisation pour englober d'autres activités du domaine culturel: elles influencent le contenu de ce que nous commercialisons aussi bien que les méthodes que nous utilisons pour nous vendre, pour influencer jusqu'à la manière dont nous percevons notre rôle. Je vais citer les arguments de divers auteurs et illustrer à l'aide de quelques exemples ce que tout cela signifie.

Dans un article intitulé «When the 'Profit' Is Quality»[30] publié dans *Museum News* en 1985, le sociologue de Yale Paul J. DiMaggio avançait l'hypothèse que le marché exerce une grande influence sur la politique culturelle en définissant comment les problèmes qui ne relèvent pas du marché sont posés et leurs solutions sont envisagées. Les valeurs du système marchand «forment la toile de fond idéologique pour l'établissement d'une politique culturelle», imposant «un langage de moyens et de quantification» sur les débats à propos des valeurs et des objectifs culturels:

> Les mécanismes du marché — la compétition pour le profit, le calcul précis des gains et pertes, la survie du plus fort sur le plan économique et la dissolution d'organisations qui échouent sur le plan fiscal — tendent à être perçus comme résultants de phénomènes naturels plutôt qu'humains.

Dans ce langage critique, la culture devient une marchandise et les institutions culturelles, les distributeurs franchisés. La critique d'art Suzi Gablik[31], par exemple, réfère au pouvoir exercé sur l'art par ce qu'elle appelle «l'élite gestionnaire des marchands et des conservateurs» qui évalue de plus en plus le succès en termes de couverture médiatique et de recette aux guichets. Le *blockbuster*, la relique antique, l'artiste célèbre, l'oeuvre d'art qui vaut une fortune, deviennent des marchandises qui peuvent être achetées ou louées et ensuite vendues à l'aide d'expositions publiques appuyées par une campagne de publicité aggressive. Les revues de muséologie consacrent de longs articles sur les relations publiques et la promotion, présentées comme des stratégies à la fois nécessaires et justifiées pour tout musée ou galerie qui se respecte. L'Association des Musées canadiens a consacré la majeure partie de sa rencontre annuelle de 1987 à une discussion de la nature du marché. Les gouvernements parlent des vertus démocratiques de la privatisation, ce qui signifie que les institutions culturelles doivent d'abord se vendre aux corporations privées, et ensuite aider à la promotion de ces corporations auprès du public.

Comme je vis en Colombie britannique, je voudrais illustrer ce qui précède par quelques exemples provenant de cette province. La Colombie britannique est souvent perçue comme une endroit bizarre, bien sûr, et elle ne peut être considérée comme un exemple pertinent pour le reste du Canada. Et il y a, en effet, des styles de vie plutôt inhabituels sur la côte Ouest. Aucune autre province ne peut se vanter d'avoir un premier ministre qui, peut de temps après avoir été élu, a échangé sa maison pour un centre commercial, comme William Vander Zalm l'a récemment fait, est déménagé dans une maison mobile avec sa femme, pour finalement s'installer dans une imitation de château, dans le «Fantasy Garden» situé dans la municipalité de Richmond, jardin thématique dirigé par sa femme, laquelle a récemment acquis la réplique miniature d'un château hollandais pour ajouter à ses magasins de style Tudor, son fortin genre Far West, son lac de Tibériade miniature avec statues représentant diverses scènes bibliques, son zoo où l'on peut caresser les animaux, et une réplique de l'arche de Noé qui sert en même temps de boutique où se vendent des souvenirs en plastique, le tout décrit dans une brochure comme étant «un peu de paradis sur terre». On pourrait s'attendre à ce que, dans peu de temps, la province en entier soit transformée en parc thématique pour attirer plus de touristes. D'ailleurs M. Vander Zalm offre maintenant une vidéo d'une trentaine de minutes sur le jardinage dans lequel il promet de nous montrer comment chacun pourra créer son propre jardin de rêves dans sa cour intérieure. Il a également été l'interprète principal d'un film, décrit comme une «fantaisie à caractère semi-biographique»[32], et dans lequel le premier ministre chevauche un arc-en-ciel de glace magique qui le transporte de Fantasy Gardens à son lieu de naissance dans les Pays-Bas pour aider Sinterklaas (le père Noël) à distribuer des oranges et des cadeaux aux enfants.

Aussi étrange que la Colombie britannique puisse paraître à ceux qui n'y vivent pas — nous, les natifs, sommes bien sûr habitués à de telles choses —, elle peut néanmoins servir de guide pour le reste du Canada ou, si vous n'aimez pas cette idée, vous pouvez préférer la considérer comme un avertissement de ce qui s'en vient.

Le premier exemple de Colombie britannique offert pour votre réflexion est une remarque faite par le critique d'art du *Vancouver Province*, Max Wyman. «Il est temps, disait-il récemment[33], de regarder en face, tels qu'ils sont, les faits au sujet de la production d'art pour la consommation du public.» Dans la société marchande que nous avons créée, les organisations culturelles ont besoin de quelque chose à vendre. «Mais comment *faire*, continuait-il, pour harmoniser cette demande croissante pour le populisme avec la fonction traditionnelle du grand art...?» Wyman exprimait l'inquiétude que le pragmatisme puisse prendre le devant sur l'excellence en art. «De plus en plus, disait-il en faisant référence aux arts de la scène à Vancouver, le secret du succès aux guichets dans cette ville est de suivre et non d'innover — en d'autres mots, il ne s'agit pas d'inspirer le public par une vision nouvelle, mais simplement de trouver ce qu'il veut, et de le lui donner.» Wyman en conclut que la réconciliation de l'idéalisme artistique avec le pragmatisme marchand est le «tour de magie» que doivent apprendre les institutions culturelles.

Selon le gouvernement de la Colombie britannique, le tour de magie est déjà connu. Sous le nouveau gouvernement de M. Vander Zalm, les affaires culturelles ont été transférées du ministère du Secrétariat provincial à celui du Tourisme. Cela réunit, annonçait récemment le ministre-adjoint du Tourisme Michael Horsey[34], des choses que le gouvernement croit être naturellement compatibles: les industries «tournées vers le consommateur et la clientèle», comme les restaurants, les hôtels, les parcs thématiques et les galeries d'art et musées. Rodéos, concerts symphoniques ou galeries d'art sont des «attractions» qui doivent faire l'objet d'une promotion auprès des touristes. Je vous invite à contempler les conséquences que cela représente pour la production de l'art et pour le travail des galeries «tournées vers le consommateur» comme n'importe quelle autre industrie de service.

Pour conclure, je vais résumer à grands traits l'argumentation telle qu'elle pourrait s'appliquer à ce qui nous concerne de plus près: la conservation et l'appréciation de l'art. L'une des caractéristiques de l'époque moderne est la croyance que nous existons comme individus autonomes dans ce qui est présenté comme une société de marché libre où progrès et prestige sont définis en termes de consommation individualiste d'expériences et de biens de luxe standardisés — vêtements à la mode, nourriture exotique et *fast food*, vacances à l'étranger et accès privilégié aux oeuvres d'art. «Les gens en sont venus à croire, écrivait récemment Mavor Moore dans le Globe and Mail[35]; que la liberté consiste à choisir entre cette marque... et cette autre; que l'expression individuelle n'est que le choix d'une des étiquettes existantes; et que la créativité est une question de posséder, et non d'agir.» Comme quelqu'un en faisait la remarque lors d'une récente conférence à Vancouver, «J'achète, donc je suis».

Nous avons considéré la proposition que le système des musées d'art et la profession de conservateur d'art — ou, si vous préférez, «l'élite gestionnaire» dont parle Suzi Gablik — sont progressivement envahis par la même idéologie marchande et participent ainsi à la promotion du mythe moderne de l'individualisme dans une économie de consommateurs.

Certains critiques avancent l'idée que cette idéologie se manifeste, par exemple, dans la manière dont les artistes modernes sont présentés comme des individus héroïques qui transcendent leur époque, plutôt qu'en tant que types sociaux représentant les intérêts de certaines classes ou positions particulières. Leurs oeuvres sont montrées comme le travail d'un génie qui ne peut être compris qu'à travers une «expérience privée, et hautement personnelle»[36].

Ce préconditionnement typique des produits de ligne d'assemblage est renforci par l'habitude de présenter l'art dans un tourbillon sans cesse grandissant de programmations, d'expositions itinérantes et de *blockbusters*. Toute galerie d'art en vient ainsi à ressembler à n'importe quelle autre galerie d'art, la même exposition ou une autre semblable apparaissant dans chacune d'elles à son tour, comme autant de hamburgers standardisés. Pour le visiteur de la galerie, la

créativité n'est pas un processus auquel il participe, mais un événement auquel il assiste et où ces expositions produites par les institutions et diffusées massivement sont présentées avec chic. L'art est devenu une marchandise et sa conservation, les opérations d'une franchise. Mais peut-être les choses ne sont-elles pas aussi noires.

Cependant, nous devons aussi remarquer la façon dont les conservateurs se représentent, c'est-à-dire habituellement comme des individus autonomes exerçant un jugement personnel éclairé dans la sélection des oeuvres d'art. Ce qu'on oublie fréquemment, encore une fois, ce sont les conditionnements sociaux, les expériences de classe, les contraintes du métier et les traditions idéologiques à partir desquelles s'élaborent les opinions de ces conservateurs et dont les termes seront déterminants lors de la sélection.

Cette façon individuelle de fonctionner est si largement acceptée qu'il nous est difficile de concevoir comment nous pourrions agir différemment, de penser en dehors de nos modes habituels de réflexion la façon dont l'art peut être présenté et apprécié. Pouvons-nous imaginer une galerie d'art prospère dont la programmation ne repose pas sur une succession régulière d'expositions présentant des artistes sur une base individuelle? Pouvons-nous imaginer les grandes institutions sans ces expositions internationales d'artistes à la mode avec grands renforts de publicité et des budgets énormes, et qui sont devenues pour le public synonyme du grand art?

Je reviens à Carol Duncan et à son analyse du contexte social de l'institution artistique[37]. Il y a, selon elle, une continuité implicite entre l'idéologie marchande et le monde des institutions artistiques. Les deux parlent à partir d'un espace public et, en occupant cet espace public, elles «suppriment le potentiel qu'offrent cet espace de s'adresser à l'individu en tant qu'être politique»[38]:

> Elles s'adressent plutôt à lui en tant qu'individu isolé qui doit chercher ce qui est valable et qui lui procure un plaisir en dehors de la sphère publique. La publicité et l'art s'attendent tous deux à ce que leurs spectateurs se sentent impuissants, sauf dans le domaine personnel ou privé. Selon différentes stratégies, chacun chante les louanges d'un moi sans limite qui existe au centre d'un univers asocial. Le musée présente cet univers comme purement spirituel; alors que pour la publicité, c'est un univers purement matériel où l'on peut tout acheter; combinés, ils circonscrivent le territoire social et psychologique du moi individualiste dans la société moderne du marché libre.

Le problème n'est pas que les institutions suivent des stratégies de mise en marché au sein d'une société de consommateurs, que les conservateurs fassent la promotion de leur propre individualisme et de celui de l'art qu'ils présentent, ou que la politique culturelle et les considérations financières nécessitent des expositions préfabriquées. Il s'agit là de réactions normales aux conditions sociales, politiques et économiques. Populariser l'art est, après tout, une façon efficace de rejoindre un plus large public. En fait, nous voulons tous être plus populaires, sur une base personnelle aussi bien qu'institutionnelle — bien que, Dieu le sait, ça ne soit pas toujours facile!

Le problème que soulèvent des gens comme Wyman, Moore, Gablik et Duncan — pour n'en nommer que quelques-uns — ne réside pas dans des questions de mise en marché, mais dans l'enthousiasme avec lequel les valeurs associées au marketing sont adoptées alors que les objectifs visés sont tout à fait différents de ce type de considérations. Je cite M. Vander Zalm comme exemple, au sujet des pourparlers sur le libre-échange entre le Canada et les États-Unis[39]:

> Qu'est-ce que la culture? Je ne suis pas sûr que les Canadiens sont si préoccupés par les conséquences du libre-échange pour la culture... Je ne pense pas qu'il y a quelque chose de mauvais dans le fait que le marché détermine les attentes du public en matière culturelle.

Le premier ministre de la Colombie britannique pourrait bien être juste dans son évaluation de ce qui préoccupe la plupart des Canadiens. C'est la question que nous devons considérer. Cependant, dans notre hâte à nous vendre au sein d'une société de marché libre, il peut nous arriver quelquefois d'oublier qu'il y a d'autres manières de faire les choses et d'autres choses que nous pourrions également faire, comme, par exemple, de s'interroger plus fréquemment, et d'une manière plus critique, sur ce que nous essayons de vendre; ou, pour être encore plus audacieux, de remettre en question l'idéologie impérialiste du marché lui-même. La recherche de façons toujours plus efficaces de servir un nombre toujours plus grand de clients peut être un principe fondamental utile pour McDonald, mais devrions-nous partager les mêmes objectifs en ce qui a trait aux institutions culturelles? C'est une chose pour l'idéologie du marché que d'informer les stratégies promotionnelles des institutions artistiques; c'en est une autre que de permettre aux mêmes valeurs de constituer les objectifs de ces institutions, les buts que ces stratégies de promotion sont censées servir.

Lorsque le potentiel de commercialisation devient la définition du succès, quels choix reste-t-il au conservateur qui désire présenter un art impopulaire ou moins commercialisable? Par «impopulaire» je ne veux pas dire «polémique», car il ne s'agit souvent là que d'une autre forme de popularité. Je veux plutôt dire une prise de position critique non seulement face à l'art, mais aussi face à la société, la poursuite de l'excellence plutôt que de l'attrait populaire, et l'affirmation de la haute mission que les organisations culturelles partagent avec les autres institutions à vocation éducative: chercher la vérité, informer, interroger et remettre en question. Le rôle particulier des institutions culturelles, suggère Max Wyman[40], «est de nous montrer d'où nous venons et qui nous sommes, de poser des questions qui dérangent, de célébrer notre diversité, de nous faire réfléchir sur la façon dont les choses pourraient être améliorées, de nous laisser entrevoir le sublime...»

La fonction propre des musées, dit Michael Conforti[41], conservateur en chef du Minneapolis Institute of Arts, «est de représenter les plus hautes valeurs esthétiques et critiques de notre culture à travers la préservation et l'exposition des objets que nous tenons dans la plus haute estime». Ce que Conforti, Wyman et d'autres indiquent est un principe simple: l'art est un acte moral aussi bien qu'une expérience esthétique, donc nous, qui sommes impliqués dans la chose artistique — c'est-à-dire qui la produisons, l'étudions, l'interprétons et en faisons la conservation — devons, selon les termes de Suzi Gablik, réfléchir «aux fondements moraux de ce que nous sommes et de ce que nous faisons».

Le problème, dit Max Wyman, est d'empêcher cette haute mission de l'art de devenir «secondaire par rapport à la question pressante de la survie économique». La hamburger de McDonald jouit d'une grande popularité, comme le démontrent les milliards vendus à travers le monde, aussi nous pouvons assumer que la survie du Big Mac est assurée. L'art doit-il alors être commercialisé comme le hamburger pour pouvoir lui aussi survivre, ou peut-il être plus, *et moins*, qu'une autre attraction populaire?

Le directeur du Glenbow Museum, Duncan Cameron, a déjà affirmé, lors d'une de ses nombreuses remarques à l'emporte-pièce, que les musées et les galeries ne devraient pas être tournés vers le marché, mais vers les *valeurs*, et se *servir* du marché. Une distinction utile, mais la question plus fondamentale demeure, à savoir si les valeurs qui inspirent les institutions culturelles sont elles-mêmes en voie d'être redéfinies ou remplacées par les valeurs marchandes. Les conservateurs sont-ils tous destinés à rehausser la saveur des hamburgers d'une manière ou d'une autre? Ou oseront-ils être impopulaires?

MICHAEL M. AMES

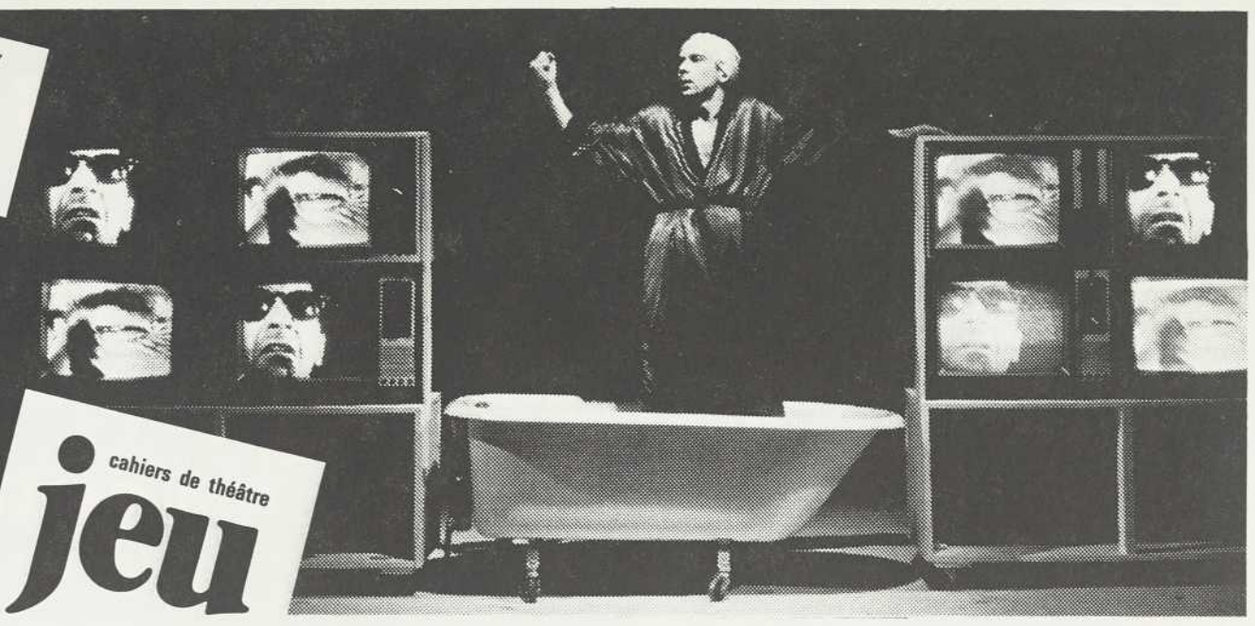
NOTES

1. Ce texte a d'abord été présenté à l'assemblée annuelle de la Western Canada Arts Association à Régina le 25 avril 1987. Une partie de ce texte a été reformulée selon une grille anthropologique et présentée lors de la rencontre annuelle de la Société canadienne d'ethnologie le 16 mai 1987 sous le titre «Ronald MacDonald and the Anthropology of Everyday Life» (Ronald MacDonald et l'anthropologie de la vie quotidienne). Une troisième version, cette fois intitulée «The Big Mac Attack: a Discourse on the Hamburger Philosophy for British Columbia Museums», (Big Mac attaque: un discours sur la philosophie hambourgeoise pour les musées de la Colombie britannique) était présentée à la rencontre annuelle de la British Columbia Museums Association le 7 octobre 1987 à Kimberley.
2. Shuh, John Hennigar, «Teaching Yourself to Teach with Objects», *Nova Scotia Journal of Education*, 7 (4), 1982.
3. Malcolm, Janet, «Profiles: a Girl of the Zeitgeist–II», *The New Yorker*, 62 (36), p. 47-66.
4. Source anonyme, 1985.
5. Ames, Michael M., «World's Fair and the Constitution of Society: the Ideology of Expo '86», manuscrit non publié, Musée d'anthropologie de la University of British Columbia.
6. Rees, Ann, «This Mac's the Biggest», *The Vancouver Province*, le dimanche 17 août 1986, p. 70.
7. Koepp, Stephen, «Big Mac Strikes Back», *Times*, 129 (15), p. 58.
8. Love, John F., *McDonald's: Behind the Arches*, Toronto, Bantam Books, 1986, p. 3.
9. Koepp, Stephen, *op. cit.*
10. Chalmers, Irene et Milton Glaser, *Great American Food Almanac*, New York, Harper and Row, 1986, p. 86.
11. À moins d'une note indiquant la source, les informations sont prises dans Love, John F., *McDonald's: Behind the Arches*, *op. cit.*
12. C'est-à-dire: Ames, Michael M., *Museums, the Public and Anthropology*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1986; Ames, Michael M., «World's Fairs and the Constitution of Society...», *op. cit.*; Chambers, Iain, *Popular Culture: the Metropolitain Experience*, Methuen, Londres et New York, 1986.; Duncan, Carol, «Public Displays in a Privatizing World», texte présenté au British Museum lors de la conférence «Making Exhibitions of Ourselves», Londres, février 1986.; Horne, Donald, *The Public Culture: The Triumph of Industrialism*, Londres, Pluto Press, 1986.; Rees, A.L. et F. Borzello, eds., *The New Art History*, Londres, Camden Press, 1986.
13. Fisher, Phillip, *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel*, New York, Oxford University Press, 1985.
14. Chambers, Iain, *op. cit.*, p. 69.
15. *Id.*
16. Bocock, Robert, *Hegemony*, Londres, Tavistock Publications, 1986.
17. Koepp, Stephen, *op. cit.*, p. 58.
18. Love, John F., *McDonald's: Behind the Arches*, p. 4.
19. Koepp, Stephen, *op. cit.*, p. 59.
20. Love, John F., *McDonald's: Behind the Arches*, p. 119-130.
21. Lohof, Bruce A., *American Commonplace: Essays on the Popular Culture of the United States*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, p. 80.
22. Koepp, Stephen, *op. cit.*, p. 58-59.
23. Voir à ce sujet Schroeder, Fred E. H., *Outlaw Aesthetics: Arts and the Public Mind*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1977, p. 2.
24. Gablik, Suzi, *Has Modernism Failed?*, New York, Thames and Hudson, 1985, p. 121.
25. Anderson, Kurt, *et al.*, «Pop Goes the Culture», *Time*, 127 (24), p. 69.
26. *Id.*
27. Duncan, Carol, «Public Displays...», p. 10.
28. Moore, Mavor, «Marketing Mania Takes Its Toll on Arts in Canada». *The Globe and Mail*, le samedi 4 juillet 1987, p. C-2.
29. Moore, Mavor, «Canada's Cultural Road Takes a Disturbing Turn», *The Globe and Mail*, le samedi 27 juin 1987, p. C-2.
30. DiMaggio, Paul J., «When the 'Profit' Is Quality. Cultural Institutions in the Market Place», *Museum News*, 63 (5), 1985, p. 34.
31. Gablik, Suzi, *op. cit.*, p. 68.
32. Mason, Gary, «Premier Shooting Dutch Fantasy», *The Vancouver Sun*, le lundi 2 février 1987, p. 87.
33. Wyman, Max, «Wish List for 1987», *The Vancouver Province*, le mercredi 31 décembre 1986, p. 33.
34. Godley, Elizabeth, «Tourism-Culture Link Seen as Marriage of Compatibles», *The Vancouver Sun*, 27 janvier 1987, p. C-4.
35. Moore, Mavor, «Switching off the Bright Lights and Plugging into Enlightenment», *The Globe and Mail*, le samedi 4 avril 1987, p. C-2.
36. Duncan, Carol, «Public Displays...», *op. cit.*.
37. Duncan, Carol, «Public Display...» et Duncan, Carol et Alan Wallach, «Museums of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis», *Marxist Perspectives*, Winter, p. 28-51.
38. Duncan, Carol, «Public Displays...», *op. cit.*, p. 19.
39. Moore, Mavor, «Canada's Cultural Road...», *op. cit.*.
40. Wyman, Max, «Wish List for 1987», *op. cit.*
41. Conforti, Michael, «Hoving's Legacy Reconsidered», *Art in America*, june, 1986, p. 19-23.
42. Gablik, Suzi, *op. cit.*, p. 83.

Michael M. Ames est directeur du Musée d'anthropologie de la University of British Columbia.

Traduit de l'anglais par Serge Bérard.

la scène peuplée d'écrans 44

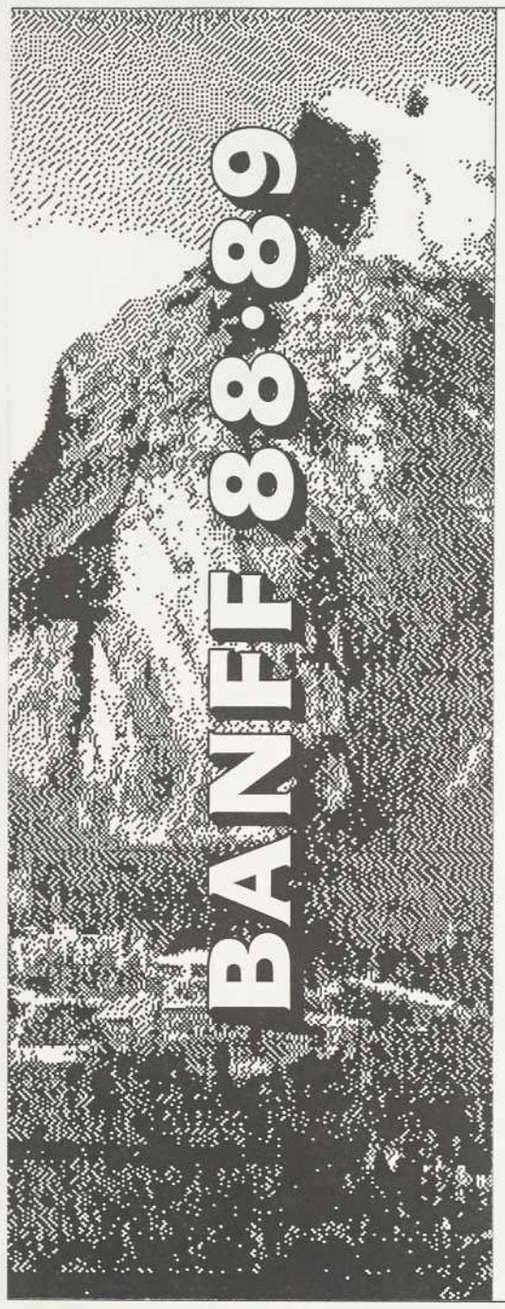


Qu'adviendra-t-il du théâtre à l'heure de l'invasion technologique? Confronté aux écrans et aux ordinateurs qui peuplent désormais la scène, sera-t-il entraîné vers un art nouveau, au seuil de l'an 2000? Comment réagiront l'acteur, le texte, l'image scénique? **THÉÂTRE ET TECHNOLOGIES**: un dossier choc!

JEU 44, un livre passionnant! Seulement 10$!

Information: Michèle Vincelette à *Jeu* (514) 288-2808
À Paris: Diane Miljours 46.33.14.21

cahiers de théâtre **jeu**



ARTS VISUELS À BANFF

Temps et Espace
offerts aux
Artistes Professionnels

L'Opportunité de
Produire en
Toute Liberté

Sessions d'été, d'automne et d'hiver

Possibilité d'aide financière

Pour des plus amples information,
veuillez appeler : (403) 762-6180

The Banff Centre
C.P. 1020
Banff (Alberta)
Canada T0L 0C0

BRITISH PERFORMANCE

TINE KEANE *Oct. 23*
CHARLIE HOOKER *Nov. 5*
NIGEL ROLFE *Nov. 7*
ALASTAIR MACLENNAN *Dec. 5*

SITING TECHNOLOGY

A MULTI-MEDIA GROUP EXHIBITION

Nov. 12-Dec. 5

ARTIST'S FORUM

BANFF CENTRE VISUAL ARTISTS

Dec. 10-23

WALTER PHILLIPS GALLERY

The Banff Centre

Box 1020, Banff
Alberta TOL OCO
(403) 762-6281

BLACKFLASH

A QUARTERLY PUBLICATION OF THE PHOTOGRAPHERS GALLERY, SASKATOON

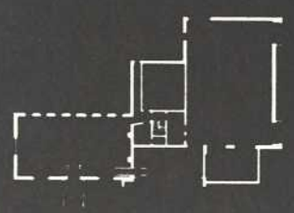
Blackflash welcomes ideas and submissions for articles by writers and critics dealing with aspects of contemporary Canadian photography and photographers. Please let us know about your areas of interest and expertise.
For more information, contact the Publications Officer at the Photographers Gallery, #12 23rd St. East, Saskatoon, Saskatchewan, S7K 0H5.

Subscriptions are $8.00/year. Corresponding memberships, including a subscription to Blackflash, are available for $25.00/year.

GILLES MIHALCEAN

SCULPTURE

DECEMBER 5 - JANUARY 24



SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY 601-3rd AVE. S. LETHBRIDGE T1J 0H4 (403) 327-8770

THE SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY GRATEFULLY ACKNOWLEDGES THE SUPPORT OF THE CANADA COUNCIL, ALBERTA CULTURE VISUAL ARTS, THE ALBERTA ART FOUNDATION AND THE CITY OF LETHBRIDGE.

To celebrate the XV Winter Olympic Games

Striving for Ideal Resolution/ Tendre vers un solution idéale

Douglas Back, Ken Lum, Mary Scott, Lisa Steele/Kim Tomczak, Martha Townsend

Funded by the Olympic Arts Festival, OCO '88, the Canada Council and the Calgary Region Arts Foundation

Robert Tait McKenzie (1867-1938) Sculptor of Athletes/ Sculpteur de l'athlète

Funded by Museum Asssitance Programmes, National Museums of Canada

Olympic Arts Festival
Festival olympique des arts
Official Presentation

THE UNIVERSITY OF CALGARY

THE NICKLE ARTS MUSEUM

22 January to 13 March 1988

Ⓜ Official Mark © Canadian Olympic Association 1979, 1986
Ⓜ Marque officielle © Association olympique canadienne 1979, 1986

ART GALLERY OF WINDSOR

Michael Hall	**THE WALTZ SERIES** January 9 - February 10
Jamelie Hassan **Roy Arden** **Vikky Alexander**	**RECONNAISSANCE** January 16 - February 21
Lynne Cohen	**PHOTOGRAPHS** January 16 - February 21
Tom Dean **Remo Salvadori** **Alison Wilding** **Richard Deacon**	**ALL THAT MATTERS** February 17 - April 3

445 RIVERSIDE DRIVE WEST WINDSOR, ONT. N9A 6T8

ORAD
Sun. 27 JUL 1980

THIS IS NOT AN OBITUARY

Early on June 29th, 1987, the Or Gallery, a non-profit, artist run centre in Vancouver, was gutted by fire. Since 1982 the Or Gallery has served an important and vital function for Vancouver artists. In five years of operation the Or has presented over 100 shows and events.

The Or Society is determined to re-open the Or Gallery in a new location so that the mandate established by five historic years can be continued. The Or operated on a frayed shoestring budget and had no insurance so we need your help. You can assist in three ways:

1) By sending large tax-deductable donations.
2) By sending small tax-deductable donations.
3) By sending $5.00 to have you name placed on our mailing list so that you can be kept informed of progress and events over the next year.

Support Or! Please send your cheque or money-order to:
The Or Gallery Society
c/o 302-980 Jervis Street
Vancouver, B.C.
V6E 1B9

Forest City Gallery
231 Dundas St., London, Ont. Tel. (519) 434-5875



NOW

SEE WHAT VIDEO HAS TO OFFER

V/TAPE

Canada's largest video information and distribution centre

*183 Bathurst Street Toronto. Canada M5T 2R7 * (416) 863-9897*

JANUARY 5 – JANUARY 30

HOWARD LONN

PAINTING

SHEILA AYEARST

PAINTING AND PHOTOGRAPH JUXTAPOSITIONS

FEBRUARY 2 – FEBRUARY 27

HORROR VACUI

GREG BALL, DENISE MALIS, MARTIN PEARCE,
KATE WILSON: WORKS ON PAPER AND CANVAS

MERCER UNION GRATEFULLY ACKNOWLEDGES THE SUPPORT OF THE ONTARIO ARTS COUNCIL, CANADA COUNCIL, MUNICIPALITY OF METROPOLITAN TORONTO—CULTURAL AFFAIRS, THE TORONTO ARTS COUNCIL, EMPLOYMENT AND IMMIGRATION CANADA AND THE ONTARIO MINISTRY OF CITIZENSHIP AND CULTURE.

MERCER UNION

A CENTRE FOR CONTEMPORARY VISUAL ART

333 ADELAIDE ST. W. 5TH FLOOR TORONTO CANADA (416) 977-1412

Forest City Gallery

231 Dundas St., London, Ont. Tel. (519) 434-5875



Micah Lexier • Nov 27 - Dec 19
Kingston Artists • January 6-29
Fast Würms • February 5-27

GREG CURNOE

I TELL STORIES

NOV. 25 - DEC. 19

INFORMATION SYSTEMS

Curated by Andy Patton

JANUARY 6 - 30

STAN DENNISTON

How To Read

FEBRUARY 3 - 27

YYZ

1087 QUEEN STREET WEST
TORONTO, CANADA M6J 1H3 (416) 367-0601

YYZ is supported by The Canada Council, The Ontario Arts Council, The Ministry of Citizenship and Culture, The City of Toronto through the Toronto Arts Council and The Municipality of Metro Toronto, Cultural Affairs Division

SECOND INTERNATIONAL
EXHIBITION OF
MINIATURE ART AND SALE

TORONTO • CANADA
NOV. 8 — DEC. 31, 1987

ORGANIZED BY
DEL BELLO GALLERY
363 QUEEN STREET WEST
TORONTO (ONTARIO),
CANADA M5V 2A4
TEL. (416) 593-0884

GALLERY HOURS
monday to saturday: 9:00 am—9:00 pm.
sunday: noon—4:00 pm.

CONTEMPORARY INUIT DRAWINGS

MACDONALD STEWART ART CENTRE
OPENING:
SATURDAY, DECEMBER 5, FROM 2-5 P.M.
DECEMBER 5 • FEBRUARY 7, 1988

Sponsored by
Omark Canada Ltd.
National Museums of Canada
The Canada Council
U.S. National Endowment for the Arts

An exhibition organized for circulation
in Canada and the United States
during 1987-89
Publication available

MACDONALD STEWART ART CENTRE
358 GORDON STREET, GUELPH, ONTARIO N1G 1Y1

LA MESURE DES TEMPS

un programme de performances en célébration de l'événementiel et de l'éphémère

du 1er au 19 mars

AXE NÉO-7
ART CONTEMPORAIN
205, rue Montcalm, Hull Québec J8Y 3B7 (819) 771-2122

Gary Ouimet	**3 au 19 décembre 87**	**assemblages**
Johanne Tremblay	**21 janvier au 13 février 88**	**installations photographiques**
Diane Genier	**18 février au 12 mars 88**	**peintures**
On ne triche pas avec la prise	**17 mars au 9 avril 88**	**vidéos**
Les étudiants du département Arts et photo	**14 avril au 7 mai 88**	**photographies**
L'architecture en boîte	**12 mai au 4 juin 88**	**art et architecture**

La Galerie d'art de Matane Inc.
616 St-Rédempteur, Matane, P.Q. G4W 3P7, (418) 562-1240 ext. 2250



"The Temple of Modern Philosophy, Ermenonville"

GEOFFREY JAMES
EN COLLABORATION AVEC LA GALERIE OBORO

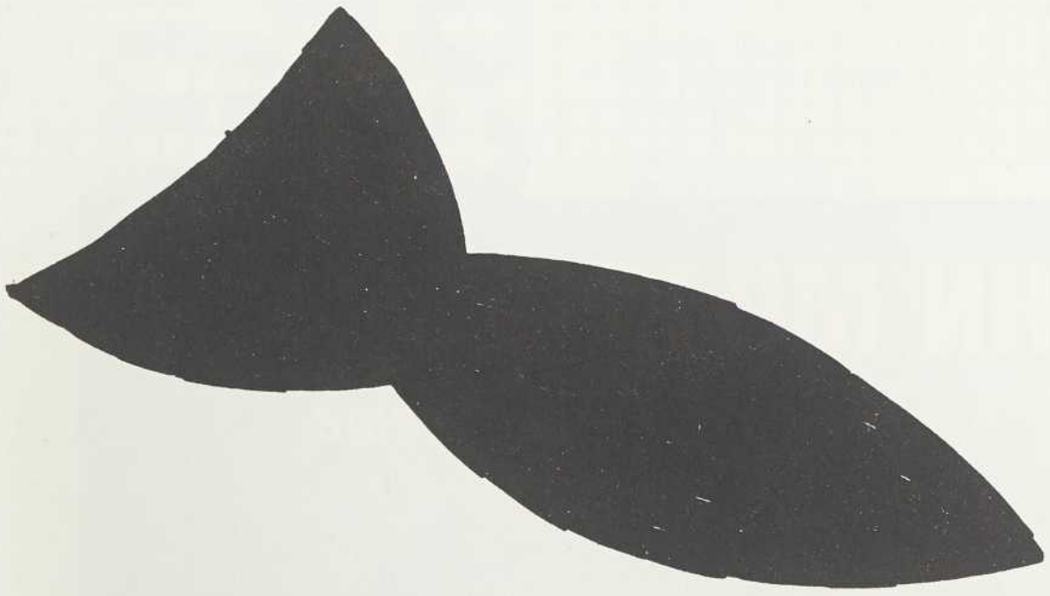
OBORO présente sa deuxième édition d'oeuves d'artistes contemporains interprétant l'esprit de la galerie. Pour faire suite à *O BURROW* de Betty Goodwin, voici maintenant *The Temple of Modern Philosophy, Ermenonville* oeuvre du photographe canadien Geoffrey James. Cette photographie, produite par impression contact, est présentée dans un passe-partout orné du titre de l'oeuvre en tirage typographique. L'édition de ces magnifiques épreuves qui ont été réalisées afin de soutenir les activités de la galerie est limité à 30 exemplaires.

OBORO offre avec chaque photographie, un exemplaire du livre de Geoffrey James et Monique Mosser's, *MORBID SYMPTOMS,* publié par Princeton Architectural Press. Ce livre inclut un historique d'Ermenonville, ainsi que d'autres images de ce site, et favorisera sans doute l'appréciation du *The Temple of Modern Philosophy, Ermenonville.*

Ces photos sont données à titre gracieux aux nouveaux membres patrons de la galerie. Un don de $300 permet de devenir membre patron.
OBORO, 3981, Boul. St-Laurent, #499, Montréal. (514) 844-3250.

Jean-Marie Martin

PAYSAGES/COLLAGES



14 janvier / 21 fevrier 1988
Galerie du Musée , Québec

language PLUS

art actuel

Du 4 décembre au 23 décembre
Stephen Shortt - Montréal
Installation - photographies

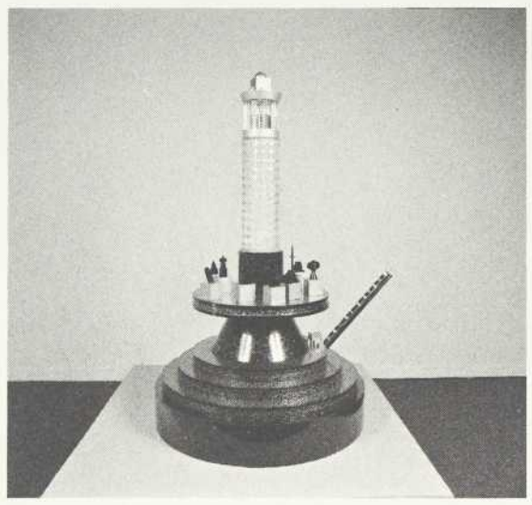
Du 15 janvier au 5 février
François-Léo Tremblay - Chicoutimi
Peinture

Du 12 février au 4 mars
Claude Simard - Montréal - New York
Peinture

SUBVENTIONNE PAR LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA
ET LE MINISTERE DES AFFAIRES CULTURELLES

MATTEO THUN

«HEAVY DRESS», LE MANIFEST DU SUPERFICIEL
DU 8 OCTOBRE AU 10 JANVIER 1988



CHÂTEAU DUFRESNE
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE MONTRÉAL

CONFÉRENCE
«COUP D'OEIL SUR L'ART
CONCERT TOUS LES DIMANCHES
ACTIVITÉ–FAMILLE

DU MERCREDI AU DIMANCHE
DE 11H À 17H
ANGLE PIEIX ET SHERBROOKE
INFORMATION: (514)-259-2575

«UNKNOWN PLEASURE»

VINGT-QUATRE FOIS PAR ANNÉE.

ABONNEMENT AU CANADA : 50 $; À L'ÉTRANGER : 60 $

Éditions nbj
C.P. 131, Outremont, Qc
Canada H2V 4M8

nbj

Livres, Revue
Littérature
Art visuel

Claude Blin

SUITE CHILIENNE
Gouaches, sur rendez-vous.

Montréal Tél. (514) 845-4452



JOHN MILLER

Variations on a Theme

Recent paintings 1985-1987

Part I

Space 1428 (Muséo-techni)
1428 Overdale, Montreal H3G 1V3
Lucien-Lallier Metro (514) 876-1192

January 7 - 28, 1988
Open Tues. – Sat., 12 - 5

Part II

Artlenders (Dan Delaney Gallery)
318 Victoria Avenue, Westmount H3Z 2M8
Vendôme Metro (514) 484-4691

January 19 - 30, 1988
Open Tues. – Sat., 12 - 5

musée d'art contemporain

Jannis Kounellis
Organisée par le Museum of Contemporary Art, Chicago

Jusqu'au 14 février

John Lyman 1886-1967
Je vis par les yeux
I live by my eyes

Rétrospective organisée par le Agnes Etherington Art Centre – Centre d'art

Jusqu'au 14 février

Miquel Barcelo
Du 24 février au 22 mai

En marge des grandes esthétiques
Quelques voies de la peinture abstraite montréalaise des années soixante

Du 24 février au 22 mai

Également à la programmation : activités d'animation et d'éducation

Entrée libre
Du mardi au dimanche, 10h - 18h

Cité du Havre
(514) 873-2878

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

28 NOVEMBRE AU 20 DÉCEMBRE
SYLVIE READMAN *photographie*
«Don Quichotte et la photographie»

9 AU 31 JANVIER
BILL BURNS
ALAN STOREY *installation*
«The Art Train»

6 AU 28 FÉVRIER
15° ANNIVERSAIRE

5 AU 27 MARS
JOCELYN GASSE *sculpture/peinture*
«Compositions»

JEUDI 31 MARS
BINGO D'ART

optica

3981, BOULEVARD SAINT-LAURENT, SUITE 501, MONTRÉAL, QUÉBEC CANADA H2W 1Y5 (514) 287-1574

subventions : Conseil des Arts du Canada / ministère des Affaires culturelles du Québec / Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal

LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QUE DOCUMENT VULGAIRE

TOWARDS THE PHOTOGRAPH AS A VULGAR DOCUMENT

FEBRUARY 1988
FÉVRIER 1988

colloque
exposition
livre

symposium
exhibition
book

RENSEIGNEMENTS/INFORMATION: 287-1574

optica

3981, BOULEVARD SAINT-LAURENT, SUITE 501, MONTRÉAL, QUÉBEC CANADA H2W 1Y5 (514) 287-1574

JOHN HEWARD

5 DÉCEMBRE – 6 JANVIER

"ABSTRACTION 1974-1987"

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501
MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 849-2595

GENEVIÈVE CADIEUX

9 JANVIER – 6 FÉVRIER

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501
MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 849-2595

Francoise BOULET

9 janvier - 6 février 1988

Roland POULIN

13 février - 12 mars 1988

Sandra MEIGS

19 mars - 16 avril 1988

GALERIE CHANTAL BOULANGER

Mardi au samedi
de 12h à 17h30

(514) 397-0044

372, Ste-Catherine o.
local 502
Montréal, QC
H3B 1A2

D O M I N I Q U E B L A I N

28 NOVEMBRE – 19 DÉCEMBRE

A N D R E W D U T K E W Y C H

9 JANVIER – 30 JANVIER

G U Y B O U R A S S A

6 FÉVRIER – 27 FÉVRIER

J E A N L A N T I E R

5 MARS – 26 MARS

GALERIE CHRISTIANE CHASSAY

20, RUE MARIE-ANNE OUEST
MONTRÉAL, QUÉBEC, H2W 1B5
TÉL: (514) 284-2631

CENTRE SAIDYE BRONFMAN

10 NOVEMBRE—11 DÉCEMBRE 1987
MEDIUM: PHOTOCOPIE
CONSERVATEUR INVITÉ:
GEORG MÜHLECK

15 DÉCEMBRE—21 JANVIER 1988
DAVID MOORE:
CONSTRUCTION, COMMUNICATION, CONFLAGRATION

27 JANVIER—25 FÉVRIER 1988
CHINE: PHOTOGRAPHIES DE HIROJI KUBOTA
EXPOSITION ORGANISÉE PAR L'INTERNATIONAL CENTRE OF PHOTOGRAPHY DE NEW YORK

YM/YWHA&NHS•5170 CHEMIN DE LA CÔTE SAINTE-CATHERINE
MONTRÉAL, QUÉBEC•H3W 1M7•TÉL.: (514) 739-2301
MÉTRO CÔTE SAINTE-CATHERINE, AUTOBUS 129

HEURES: DU LUNDI AU JEUDI 9H-21H/VENDREDI 9H-16H/DIMANCHE 10H-17H

AUBES 3935 Galerie

- 6 janvier au 24 janvier
  MARIE-JEANNE MUSIOL (salle I)
  Édition Aubes 3935 et La plein lune
  du livre «L'AUTRE ŒIL»
  PAT BADANI (salle II)
- 27 janvier au 21 février
  "LIVING IN NEW YORK"
- 24 février au 19 mars
  LOÏC LE GROUMELLEC
- Présence à la foire de Los Angeles
  Du 10 au 14 décembre – Stand n° 382
- Artistes représentés: JEAN-PAUL ALBINET · GEORGES AUTARD · LOUISE BOISVERT · PIERRE BRUNEAU · DENIS DEMERS · MARC GARNEAU · DIANE GOUGEON · MARCIAL GRENON · DANIÈLE HARDY · LUCIE LAPORTE · FRANCINE LARIVÉE · LOÏC LE GROUMELLEC · JACK Y. NIVEN · LOUISE PAILLÉ · JEAN-LUC POIVRET · PETER TRÉPANIER · LÉO ZOGMAYER ·

3935. St-Denis **MONTRÉAL**. Qué. Canada H2W 2M4
du mercredi au dimanche 13 à 18 heures **tél.: (514) 845-5078**

D A Z I B A O

centre de photographie photography center

1987

QUÉBEC EN RÉGIONS
5 au 27 septembre/September 5 to 27

ANDRÉ MARTIN
30 septembre au 25 octobre/September 30 to October 25

TAKING SIDES IN SOUTH AFRICA
28 octobre au 22 novembre/ October 28 to November 22

ROY ARDEN
25 novembre au 20 décembre/ November 25 to December 20

1988

CHERYL SIMON
6 au 31 janvier/January 6 to 31

SUSAN McEACHERN JAYCE SALLOUM CHUCK SAMUELS
3 au 28 février/February 3 to 28

LUCIE LEFEBVRE
2 au 27 mars/March 2 to 27

EXPOSITION-ENCAN (7e) / EXHIBITION-AUCTION (7th)
30 mars au 17 avril/March 30 to April 17

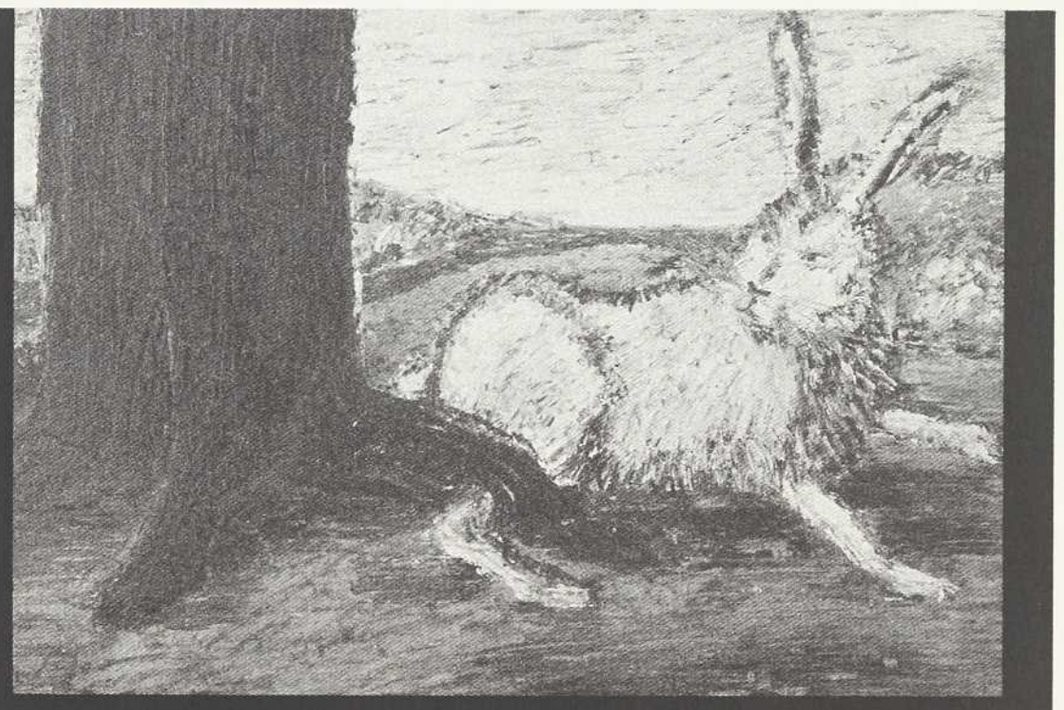
JOHN SLEEMAN PETER WOOLHEIM
20 avril au 15 mai/April 20 to May 15

MARILYN MAGID / LORNE GREENBERG
18 mai au 12 juin/May 18 to June 12

NOMI KAPLAN SUSAN ZIEREISEN
15 juin au 10 juillet/June 15 to July 10

Appel de dossiers artistes et conservateurs: **15 janvier 1988**
Call for submissions artists and curators: **January 15, 1988**

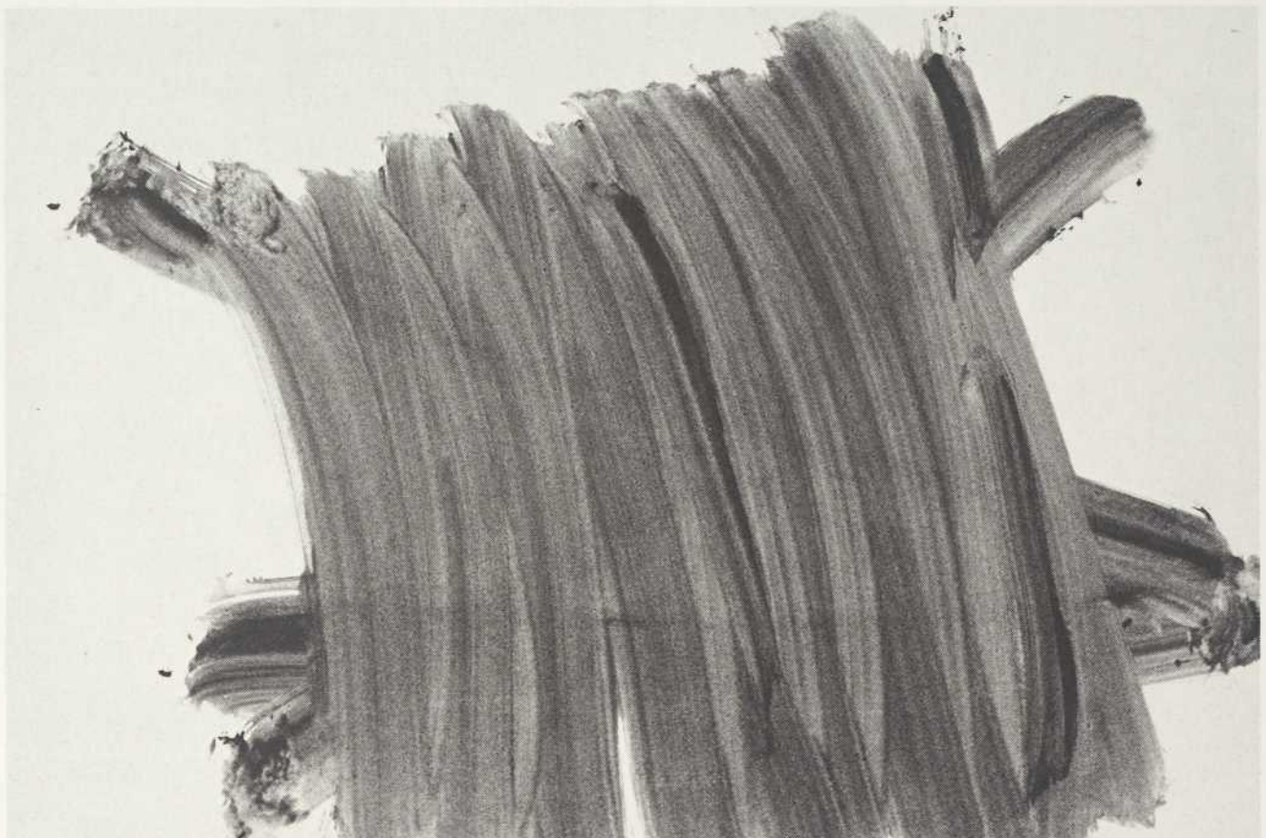
DAZIBAO est subventionné par le Conseil des Arts du Canada, le ministère des Affaires culturelles du Québec et le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.
4060 boul. Saint-Laurent, espace 104, Montréal, Québec H2W 1Y9 (514) 845-0063



7–29 JANVIER 1988
ROBERT DORAIS
LE LAC AMOUR
HUILES SUR PAPIER
Galerie Alliance

HEURES D'OUVERTURE: DU LUNDI AU VENDREDI DE 11 H À 17 H.
GALERIE D'ART SANS BUT LUCRATIF COMMANDITÉE PAR L'INDUSTRIELLE-ALLIANCE COMPAGNIE D'ASSURANCE SUR LA VIE.
680, RUE SHERBROOKE OUEST, MONTRÉAL (QUÉBEC) H3A 2S6
TÉL. (514) 284-3768

HANS HOFMANN



GALERIE JOHN A. SCHWEITZER

42 OUEST, AVENUE DES PINS, MONTRÉAL, CANADA (514) 289-9262
«BLEU|BLUE» 6-28 FÉVRIER 1988 CATALOGUE 15$ PORT PAYÉ

«BLUE» [COMMISSION DE ART *INTERNATIONAL*] 1963 HUILE|CARTON 34.5 x 49 CM|13.5" x 19.25"

INTERNATIONAL GALLERY INVITATIONAL

MARCH 18-21, 1988
SPECIAL EVENTS HALL
JACOB K. JAVITS
CONVENTION CENTER
NEW YORK CITY

Not
Just Another
Contemporary
Art Fair

IGI NY 88

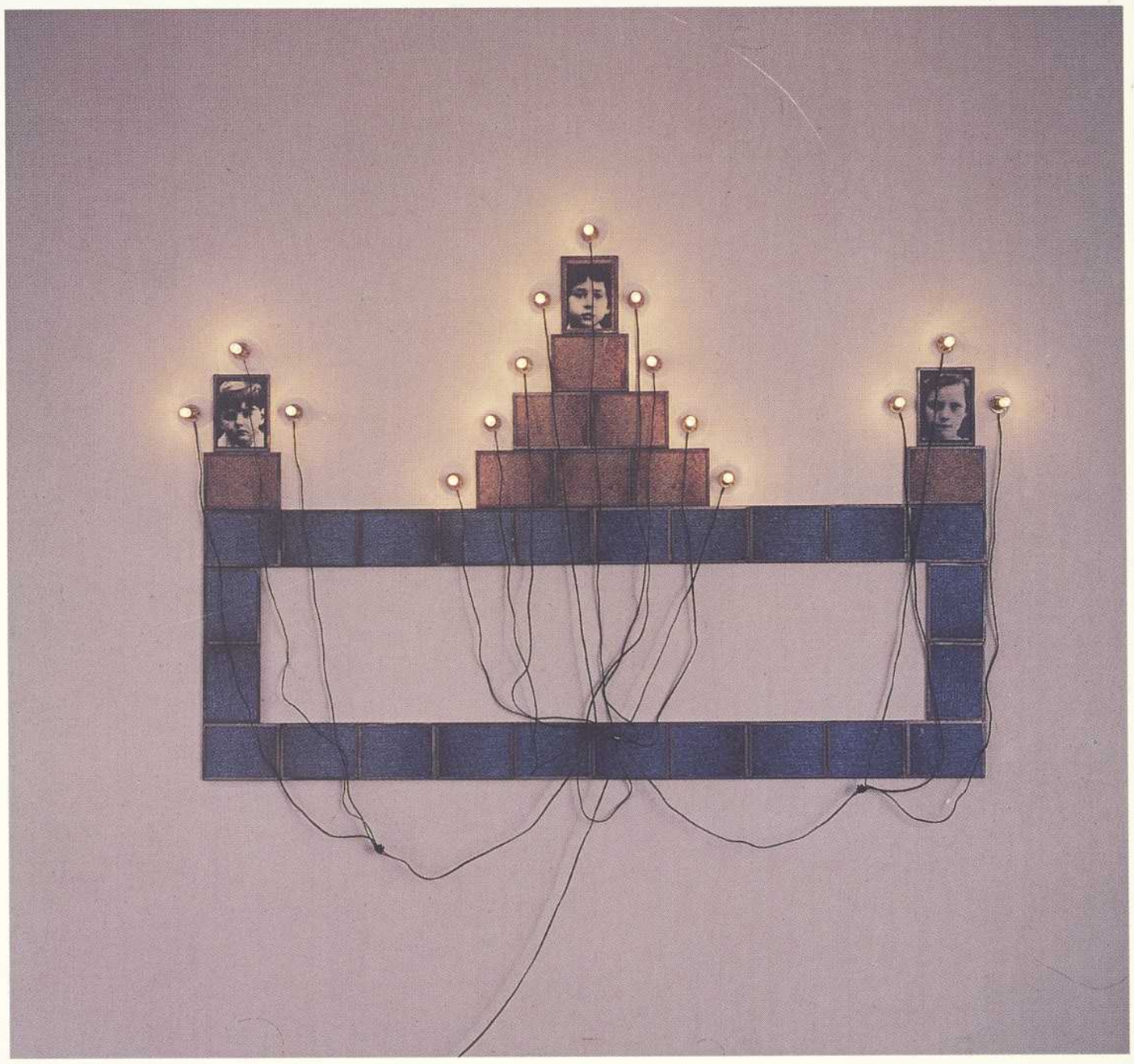
FOR MORE INFORMATION:
STEVEN KAPLAN
MAURA HAVERLY

INTERNATIONAL ART EXPOSITIONS
747 THIRD AVENUE
NEW YORK, NY 10017
(212) 418-4288
FAX: 212-418-4275

"BLUE" ICC-COMMISSION DE ART INTERNATIONALI 1963 HUBLECARTON 94.5 x 49 CM | 13.5" x 19.25"

Musée des beaux-arts
du Canada 1988

L'art contemporain prend son essor . . .



Monument, 1986, Christian Boltanski
Collection: Musée des beaux-arts du Canada

Le déménagement des quelque 40 000 oeuvres d'art au nouveau Musée des beaux-arts du Canada, promenade Sussex et rue St. Patrick, Ottawa, bat son plein

Le Musée prépare en ce moment l'installation des galeries d'exposition de l'art contemporain. L'oeuvre *Monument*, (1986) de Christian Boltanski, sera exposée parmi les oeuvres d'artistes canadiens, européens et américains lorsque le Musée ouvrira ses portes le 21 mai prochain (1988)

Musées nationaux du Canada
National Museums of Canada

380, promenade Sussex, angle rue St. Patrick
Ottawa (Ontario)

Canada