PARACHUTE

contemporain
contemporary art

le Bestiaire
endangered species II



janvier,
février,
mars
1994
January,
February,
March
8,25 $

73

300 26651 8

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

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

conseil d'administration / board of directors:

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

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

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

rédacteurs correspondants / contributing editors
JACINTO LAGEIRA, JERRY McGRATH, PETRA RIGBY WATSON

collaborateurs / contributors
JEAN-MARC ADOLPHE, RUDOLF BARANIK, GUY BELLAVANCE, MÉLANIE BLAIS, SYLVAIN CAMPEAU, JIM DROBNICK, JUAN GEUER, KATHLEEN GOGGIN, PETER HOBBS, JOHANNE LAMOUREUX, JAMES-JASON LEE, CHRISTINE MACEL, JERRY McGRATH, BRYAN MULVIHILL, YOLANDE RACINE, ÉRIC RAYMOND, MOIRA ROTH, ROBERT STORR, CHERYL SIMON, CHARLOTTE TOWNSEND-GAULT, PHILIPPE VERGNE, PETRA RIGBY WATSON, ANNE WHITELAW

graphisme / design
STÉPHAN LORTI, DOMINIQUE MOUSSEAU

comptabilité / accounting
SYLVIE BÉLAND

secrétariat et promotion / secretariat and promotion
CAROLE DANEAU

rédaction et administration / editorial and administrative offices:

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

publicité / advertising: (514) 842-9805

abonnements / subscriptions:
PARACHUTE; Abonnement Québec, 25, boul. Taschereau, bureau 201, Greenfield Park (Québec) Canada J4V 3P1, téléphone: (514) 923-9381

tarifs des abonnements / subscription rates:
UN AN / ONE YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 33,38$ institution 48,96$ – **à l'étranger / abroad**: individu / individual 44$ institution 60$
DEUX ANS / TWO YEAR – **Canada** (taxes comprises / tax included): individu / individual 55,64$

diffusion/distribution: QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 **TORONTO:** C.M.P.A., 2 Stewart St., Toronto (Ontario) Canada M5Y 1H6 **BRITISH COLUMBIA:** Emma Marion Ltd., 2677 East Hastings, Vancouver (British Columbia) Canada V5K 1Z5, (604) 253-9363 **FRANCE:** Distique, 5, rue de la Taye, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84 **U.S.A.:** Bernhard de Boer Inc., 113 East Centre Street, Nutley, N.J. 07110.

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

PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Points de repère, RILA. PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. / PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – Contrat de vente no 0130214. Impression / Printing: Boulanger inc., Montréal. Sortie postscript / Postscript Output: Zibra et Typographie Sajy, Montréal et . Imprimé au Canada / Printed in Canada. 1er trimestre 1994 / 1st trimester 1994.

PARACHUTE reçoit l'aide du / receives support from: Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, ministère de la Culture du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère des Affaires extérieures du Canada / Department of External Affairs of Canada, ministère des Communications du Canada/Department of Communications of Canada.

SOMMAIRE / CONTENTS

janvier, février, mars 1994 January, February, March 8,25 $

ÉDITORIAL / EDITORIAL

LE BESTIAIRE/ENDANGERED SPECIES II
par Chantal Pontbriand 4

ESSAIS / ESSAYS

REBECCA HORN
Anima par Yolande Racine 5

BRUCE NAUMAN
Doing what comes unnaturally by Robert Storr 12

LA BÊTE À DEUX TÊTES
Langue et programme dans l'intertitre
Le Bestiaire/Endangered Species de Johanne Lamoureux 17

THE PASSION OF RACHEL ROSENTHAL
by Moira Roth 22

ALBUM

JAN FABRE
Le Corps des chiens par Jean-Marc Adolphe 29

PRIMATE VISIONARIES
by Jim Drobnick 32

COMMENTAIRES / REVIEWS

GERHARD RICHTER par Philippe Vergne 36

REBECCA HORN par Christine Macel 37

LE MOIS DE LA PHOTO par Mélanie Blais 38

PREMIÈRE MANIFESTATION INTERNATIONALE DE VIDÉO ET ART ÉLECTRONIQUE par Kathleen Goggin 40

GERVAIS DESCHÊNES ET MATHIEU GAUDET par Éric Raymond 41

DONIGAN CUMMING par Guy Bellavance 42

ANTONY GORMLEY by Jim Drobnick 44

SUTAPA BISWAS by Bryan Mulvihill 45

NOBUA KUBOTA, BRENDAY JOY LEM by Juan Geuer 46

KIM ADAMS by Peter Hobbs 47

VERA FRENKEL by Jerry McGrath 48

PIERRE MOLINIER by Petra Rigby Watson 49

ROBERT DAVIDSON by Charlotte Townsend-Gault 51

MARY KELLY by James-Jason Lee 52

DÉBAT / ISSUE

EXHIBITING AIDS by Anne Whitelaw 53

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par/by Sylvain Campeau, Kathleen Goggin, Cheryl Simon, Charlotte Townsend-Gault, Petra Rigby Watson 55

COUVERTURE / COVER

REBECCA HORN
RIVER OF THE MOON: ROOM OF AIR, 1992, PLUMES DE FLAMANT, MOTEUR ET LIT, DIMENSIONS VARIABLES, VUE DE L'INSTALLATION À BARCELONE; PHOTO: (MASSIMO PIERSANTI) FUNDACIÓ ESPAI POBLENOU.

73

le Bestiaire
endangered species II

Ce deuxième numéro consacré au thème du Bestiaire continue l'exploration de la figure animale dans ses manifestations contemporaines. Depuis ses toutes premières performances jusqu'à ses sculptures cinétiques et ses films, Rebecca Horn puise dans les polarités humain/animal, visible/invisible, intérieur/extérieur, proposant des œuvres où s'opère justement une réconciliation des extrêmes. Ancré aussi dans une dialectique entre l'animal et l'humain, l'art de Bruce Nauman interroge les chevauchements entre le conscient et l'inconscient, l'action et l'introspection, la vie et l'art. Rachel Rosenthal, qui se définit comme une éco-féministe, prend la défense des animaux, et de la planète que nous habitons, dans des performances où elle élabore des modèles alternatifs de société humaine.

Pour une deuxième fois, une section « album » nous permet d'introduire deux pratiques extérieures au champ visuel proprement dit. Des arts de la scène, Jan Fabre, par ailleurs lui-même artiste visuel, accorde une place de choix aux animaux dans ses spectacles où leur anarchie naturelle figure en contrepoint de sa rigueur chorégraphique. Il est également question d'animaux artistes dans le second volet de l'album, où l'effet thérapeutique de la peinture sur les espèces en captivité, et souvent en voie de disparition, est discuté en rapport avec des concepts de nature et culture.

Faisant suite au colloque que nous organisions l'automne dernier autour du *Bestiaire/Endangered Species*, le texte de Johanne Lamoureux traite des connotations différentes entre les formulations française et anglaise du titre. Elle développe son analyse à partir des œuvres réunies lors de l'exposition tenue au même moment pour le bénéfice de la revue. Nous remercions les artistes de leur généreuse contribution à cet événement.

CHANTAL PONTBRIAND

This second issue on the Bestiary/Endangered Species further explores contemporary expressions of the animal figure.

From her early performances to her kinetic sculptures and her films, Rebecca Horn has drawn from polarities – human/animal, visible/invisible, inside/outside – to propose artworks where extremes appear as reconciled. Also grounded in a dialectics between animal and human, Bruce Nauman's art is at the intersection of unconsciousness and consciousness, of introspection and action, of life and art. Rachel Rosenthal, who defines herself as an eco-feminist, defends animal rights and warns about our endangered planet in her performances where she develops alternative models of human behaviour.

Once again, our "album" section allows us to introduce two practices external to the field of visual arts. From the performing arts, choreographer Jan Fabre, a visual artist in his own right, stages animals in his productions, contrasting their natural anarchy with his rigorous compositions. Animal artists are featured in the second part of this section, with a focus on the therapeutic effects of painting on species in captivity, often endangered, discussed in connection with concepts of nature and culture.

Following our conference last Fall on *Le Bestiaire/Endangered Species*, Johanne Lamoureux's essay deals with the different connotations offered by the French and English wording of the title. She constructs her discussion by analyzing the works included in the exhibition held at the same time for the benefit of the magazine. We thank the artists for their generous contribution to this event.

CHANTAL PONTBRIAND

Rebecca Horn
Anima



THE FEATHERED PRISON FAN, 1978, MÉTAL, MOTEUR, BOIS ET PLUMES DE PAON BLANCHES, 110 X 83 X 32 CM (PLUMES FERMÉES); COURTOISIE THOMAS AMAN, ZURICH; PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY.

— Yolande Racine —

De la performance au cinéma, il n'y eut qu'un pas pour l'artiste allemande Rebecca Horn. Entre ces deux pôles, elle explore la sculpture cinétique. Chacune des facettes de son œuvre dévoile sa fascination pour le mouvement inspiré du corps humain et animal. Absorbée par le mouvement, elle l'aborde en tant que mode d'appréhension du monde qui nous habite et qui nous entoure. L'artiste élabore dans son œuvre des métaphores du comportement humain et de l'énergie qui nous anime dans nos dimensions physique, psychologique, émotive et mentale.

UNE CORNE D'ABONDANCE

Dans sa féconde période occupée par la performance, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, Rebecca Horn amorce une intense recherche au cours de laquelle elle développe les fondements de son œuvre d'artiste. Elle cible alors des enjeux spécifiques qu'elle formalise dans un vocabulaire insolite. Cette période constitue une sorte de « corne d'abondance » dans laquelle elle puisera la majorité de ses modèles ultérieurs.

Ses performances aux scénarios allusifs, ses « actions » ou « démonstrations » comme on les appelle alors en Allemagne, mettent en scène l'artiste ou des personnes dans son entourage dans des exercices d'abord orientés vers la perception du corps. Elle y examine particulièrement la relation, souvent ambivalente, entre le mouvement du corps humain et celui des animaux, les attitudes et les comportements qu'ils dénotent. Établissant un rapport d'équivalence, de réversibilité, voire de substitution entre les genres, elle met ainsi en lumière certaines concordances entre l'identité des deux espèces. À l'aide d'objets-à-porter

nommés sculptures corporelles par l'artiste, sortes de prothèses ou d'extensions du corps humain réalisés en matériaux souples comme le tissu, les plumes, le plastique et le bois, Rebecca Horn vise à amplifier le potentiel de nos facultés et à exacerber notre sensibilité à son point limite.

Ainsi, parmi les premières manifestations de ce genre, à la frontière du costume, de la sculpture et de la performance, se trouve *Arm Extensions* (1968): une sculpture corporelle tubulaire enfilée dans les bras d'une femme et lui donnant appui au sol. La double tubulure est sanglée au corps, de la poitrine aux chevilles, privant le personnage de sa capacité de mouvoir les jambes. Ce trouble fonctionnel, cette anomalie provoquée, est déjoué par la faculté accrue accordée aux bras dont les extensions au sol compensent pour son équilibre menacé et permettent un nouveau lien tactile avec l'environnement. Sorte de détournement ou de transfert des facultés d'une partie du corps à une autre, la provocation d'un handicap nous incite à prendre conscience de l'organisation morphologique du corps humain et de la fragilité de ce système.

En reliant la poitrine à la bouche à l'aide de deux « cornes d'abondance » noires suggérant la forme des poumons dans *Cornucopia – Séance for Two Breasts* (1970)[1], Rebecca Horn extériorise une fonction organique interne, mettant en évidence la fonction vitale de la poitrine comme lieu de la respiration. De plus, l'idée de la corne d'abondance présente dans le titre de cette œuvre indique la dimension multiple de cette mise en situation: le contact intime avec son propre corps et la chaleur qu'il dégage, le caractère érogène de ces organes ainsi que la fonction nourricière des seins.

La performance *Overflowing Blood Machine* (1970) crée encore un lien entre l'invisible et le visible en ce qu'elle extériorise un processus physiologique interne, celui de la circulation sanguine. Des tubes de plastique transparent fixés par des sangles à un corps masculin transportent en circuit fermé un liquide rouge pulsé par une pompe, expression du pur plaisir de sentir la vie circuler dans nos veines. Il s'agit de la première œuvre mécanisée de Rebecca Horn, un premier lien concret établi entre le corps humain et la machine.

Ces quelques exemples parmi les œuvres du tournant de la décennie soixante-dix illustrent la tendance introvertie et introspective de son activité liée à l'exploration, à l'inventaire pourait-on dire, du fonctionnement du corps humain. Outre l'intimité physiologique et l'attention portée sur la perception de soi, ce qui frappe dans son travail de cette époque, c'est la faculté d'autosuffisance et d'autogestion biologique qui s'y révèle, comme si toute source d'énergie venait nécessairement de l'intérieur. Une autoréférentialité stricte, subjective et froide. Un isolement cruel. Sans doute, est-ce en réaction à une longue hospitalisation due à un empoisonnement pulmonaire à la fin des années soixante, que Rebecca Horn s'intéresse aux signes manifestes de la vie et développe une conscience aiguë de la puissance et de la fragilité du corps humain et une sensibilité extrême à l'équilibre physiologique[2]. Sorte d'emblème d'une renaissance, ces « prothèses » sculpturales laissent entrevoir une volonté d'exorcisme. Il y a là, de toute évidence, un vocabulaire médical conjurant à l'autoguérison et déjà un certain sens du rituel.

La réalisation de la performance *Unicorn* (1970) marque un tournant. Elle met en scène une femme dont l'artiste a remarqué la démarche hautement articulée et la raideur de la partie supérieure de son corps, des hanches à la tête. Pour cette singularité presque animale, Rebecca Horn la choisit pour incarner le mythe de la licorne avec ce qu'il recèle de notions érotiques dans sa double évocation de l'union du mâle et de la femelle, de l'homme et de l'animal; hybridation sur laquelle l'artiste construit nombre de ses modèles futurs. Pour la première fois, la performance créée par Rebecca Horn ne consiste plus en une démonstration d'un mécanisme biologique personnel, mais développe l'aspect d'un rituel déambulatoire où la « licorne » nue coiffée d'une corne blanche chemine dans un jardin de Hambourg au lever du jour. L'aspect ritualistique et mythique de l'événement est doublé d'une tension psychologique qui s'établit entre le personnage zoomorphe, vierge et pur, et l'assistance qui l'accompagne dans sa procession. L'isolement se brise.

La double polarité mâle et femelle ainsi qu'humain et animal réapparaîtera simultanément dans la suite de ses œuvres, spécialement dans celles, nombreuses, où figurent des plumes d'oiseaux. Dans *Feather Instrument* (1972)[3] par exemple, le corps d'un homme vêtu d'une robe de plumes blanches est donné à voir en tirant sur des cordes, exposant ainsi sa nudité. Le désir érotique se manifeste ici dans le voyeurisme et l'interaction du performeur avec les protagonistes féminines qui manipulent les cordes. Une nouvelle situation, la contextualisation interpersonnelle, donne lieu à l'expression de l'érotisme, à une volonté de communiquer ignorée ou du moins peu fréquente dans son œuvre antérieure.

La tension érotique se développe davantage lorsque Rebecca Horn choisit le corps féminin dans ses performances tout en faisant usage de masques, de vêtements ou de roues de plumes comme dans *Cockfeathermask* (1973), *Cockatoo Mask* (1973), *Paradise Widow* (1975) ou *The Feathered Prison Fan* (1978). Dans la première performance, les plumes d'un masque fixé au profil de l'artiste touche et caresse inlassablement le visage d'un partenaire dont les sens sont excités jusqu'à la limite de la frustation et de l'intolérance. La caresse comme rituel sexuel intime prend un caractère encore plus intense dans *Cockatoo Mask* où le désir de posséder s'exprime, entre la tendresse et l'agression, par l'invitation d'un/une partenaire à ouvrir les plumes du masque recouvrant complètement le visage de la performeuse. Au terme de cette approche, le masque les englobe et les enserre dans une « prison à deux » où se jouent les tensions vives d'un tête-à-tête. Les deux acteurs expérimentent progressivement l'exiguïté de l'espace, sa noirceur, la raréfaction de l'air, l'accumulation de la chaleur corporelle et la présence exclusive de l'autre. L'isolement au monde extérieur fait place à un espace privilégié permettant l'expression d'un rapport sensoriel direct entre deux personnes sans résistance autre que celle, physique et psychologique, de son partenaire. L'incarnation animale figurée par le masque d'oiseau nous rappelle en outre l'ordre primaire de nos sensations.

Avec *Paradise Widow*, dans un contexte de réclusion à l'intérieur d'une colonne de plumes noires de forme phallique, une femme psalmodie une conversation fictive[4] avec elle-même jusqu'à la culmination finale lorsque la prison de plumes s'entrouvre grâce à un dispositif manuel actionné de l'intérieur et révèle son corps. La dualité sexuelle s'exprime ici dans les différences entre les formes extérieure (mâle) et intérieure (femelle), le statisme (neutralité) et l'action (érotisme), le noir (mort) et la couleur chair (vie).

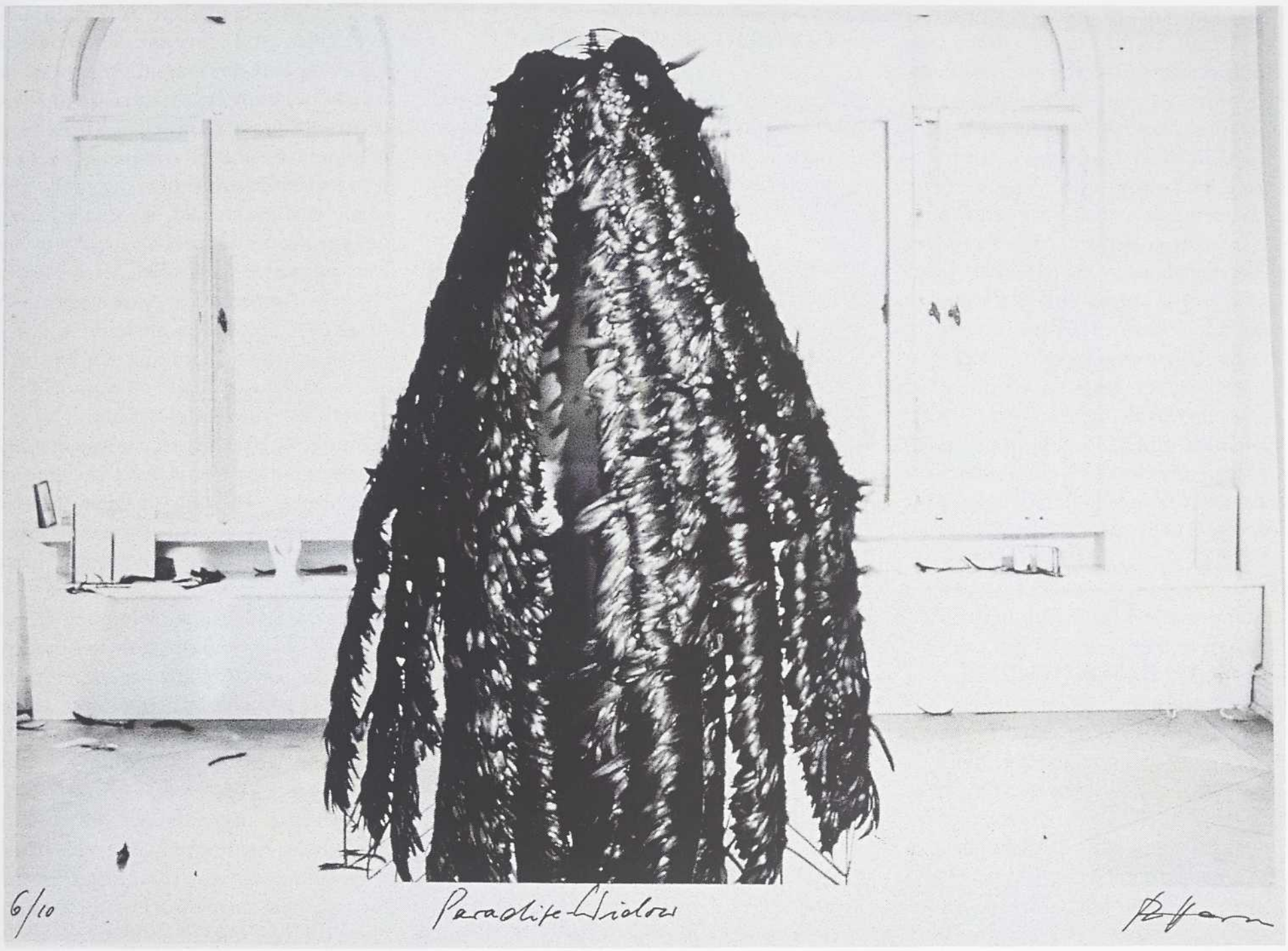
Le rituel de la séduction dans *The Feathered Prison Fan* (1978)[5] est modelé, lui, sur celui de la « roue » pratiqué par le paon devant la femelle durant la saison des amours[6]. Le corps d'une jeune ballerine se dévoile progressivement à l'intérieur d'un double éventail formé de longues plumes blanches où elle a trouvé refuge. Rebecca Horn module ingénieusement les mêmes obsessions fondamentales en poussant toujours plus loin la perversion des catégories, à la recherche d'une identité non plus physique mais émotive. Dans cet esprit, l'hybridation de l'humain et de l'animal constitue de toute évidence l'une de ses stratégies essentielles.

Comme les cornes et les plumes, l'éventail devient progressivement un leitmotiv important dans l'œuvre de Rebecca Horn. Il pare le corps d'une extension lui permettant de se déployer avec plus d'ampleur, de se camoufler ou de se révéler, de se protéger derrière une douce armure, ou encore de prolonger ses facultés sensorielles comme dans la performance *Scratching Both Walls at Once* (1974-1975, faisant partie du film *Berlin*

Excercises: Dreaming under Water). Celle-ci s'inscrit dans une suite d'œuvres représentant un troisième aspect parmi ses expérimentations dans le champ de la performance. Après avoir traité à travers l'organisation biomécanique du corps divers aspects de la perception de soi et avoir introduit la notion de l'altérité par la communication entre les êtres, son intérêt se tourne vers l'exploration des limites de nos sens et l'expansion de leur vie. Un transfert de l'expérience subjective et mentale en une expérience objective, concrète et vérifiable.

La performance *Scratching Both Walls at Once* (1974-1975) reflète bien cette optique en ce qu'elle questionne l'occupation physique réelle du corps de l'artiste dans un espace déterminé. À l'aide de tiges de balsa fixées au bout de chacun de ses doigts, elle scrute la présence des murs et du plafond de notre comportement et la structure de notre pensée.

Déconstruisant à nouveau les frontières spatiales telles que perçues par nos sens, Rebecca Horn bouleverse l'ordre architectural qui l'entoure à l'aide de la réflexion de fragments d'espaces dans des miroirs dirigés l'un vers l'autre et dans lesquels son image est également projetée. Cette performance intitulée *Rooms Encountering Each Other* (1975, visible dans le film *Berlin Exercises: Dreaming under Water*) introduit la notion d'espace fictif, un champ d'intérêt que l'artiste prolongera dans le cinéma.



PARADISE WIDOW, 1975, 9 PHOTOGRAPHIES COULEUR, 6/10, 9 X (28 X 35 CM); PHOTO: GALERIE ERIC FRANCK.

potentiel dans le contexte global de notre environnement.

La transposition à la surface du visible de réalités qui se manifestent généralement au plan de la sensation ou de l'affect constitue toujours une dimension essentielle dans ce corpus d'œuvres de Rebecca Horn. Elle décode notre image intérieure – celle que nous avons de nous-mêmes – et notre expérience extérieure – celle de notre présence dans le monde – pour en formuler une visualisation. En élaborant une représentation extérieure des sensations et des émotions, elle favorise la construction d'idées ou de concepts liés à la perception de soi et de notre milieu de la pièce qu'elle occupe, cette expérience lui dictant son positionnement central dans le lieu. Le prolongement de ses doigts, en forme d'antennes hypersensibles, lui permet à la fois d'accroître les limites de son corps et de monopoliser l'espace. La limite qui sépare notre corps de son environnement est perçue d'ordinaire par le regard; le bruit provoqué par le grattage des murs met aussi le sens de l'ouïe à contribution. Il y a encore là l'idée récurrente du renvoi d'une faculté sensorielle à une autre. Aussi, le processus d'appropriation d'un espace physique pour le transformer en un espace mental témoigne-t-il de l'interrelation entre l'expérience sensorielle,

LE CINÉMA DES OBJETS

While filming the actions I noticed how it is possible to create a personal statement through the use of the camera with the different angles, shots and movements and then through the editing of the material. The story of the film is seen through my own personal viewpoint. I can capture all of the details that seem important to me, details that would be lost on the stage or during a performance, where everything is seen from

the same distance. There it is not possible to crawl inside the persons and rooms in order to weave an inner and outer story through the image...[7]

Les performances de l'artiste investissent en effet le film à la fin des années soixante-dix. Après avoir utilisé ce médium en guise de documentation pour de courtes performances indépendantes, la première instance étant *Unicorn* en 1970, Rebecca Horn accorde, dans ses films scénarisés, un rôle de « performeurs » à des objets ou à des dispositifs de sa confection aussi bien qu'à des acteurs. Elle intègre dorénavant ses objets performants au tissu narratif du film. Ainsi trouve-t-on dans *Der Eintänzer* (1978, 16 mm, coul., sonore, 47 min) des objets personnifiant les rôles suivants : *Dancing Table*, la table dansant un tango; *Body Harp*, des cordes tendues entre les jambes et les bras de deux danseuses situées en vis-à-vis et s'animant grâce à leurs mouvements; *The Feathered Prison Fan* dont nous avons parlé plus haut; *Mirror Glove* qui s'apparente à *Rooms Encountering Each Other*... Ce film fournit un contexte aux objets et aux performances qui sont, dans ce cas-ci, créés spécifiquement pour l'occasion. Dans *La Ferdinanda: Sonata for a Medici Villa* (1981, 35 mm, coul. sonore, 85 min), le premier film 35 mm de Rebecca Horn, figurent notamment *Dialogue of the Silver Swings* (1979), *Blue Bath* (1981), *Mechanical Peacock Fan* (1979-1980), *The Trembling Table* (1979), la scène de l'historien de l'art scrutant le mur à l'aide d'un marteau de métal, à la recherche de ses secrets... Et enfin, dans *Buster's Bedroom* (1990), 35 mm, coul. sonore, 104 min), la scène de la camisole de force, du lit de Serafina jonché de papillons exotiques, ou encore le fauteuil roulant de Diana Daniels muni d'un dispositif lui permettant de boire. Dans ces films, les objets sont des acteurs de plein droit et jouent leur performance parallèle avec une telle acuité qu'ils semblent réels et les acteurs fictifs.

Le brouillage des catégories auquel Rebecca Horn s'adonne avec tant de conséquences trouve dans ses films sa première formulation claire en terme d'hybridation de l'homme et de la machine : des objets animés se situant entre le robot et la sculpture cinétique. Le jeu de la performance est littéralement transmué dans ces objets « personnifiés » qui tendent en quelque sorte à prouver leur « humanité ». Ces sculptures ont, par ailleurs, une vie distincte de leur relation au film, une âme : anima. Leur autonomie se manifeste entre autres dans leur faculté de déplacement d'un contexte à un autre, du cinéma à l'installation.

After the film is completed the objects begin to develop a new life of their own. The story of the film belongs to them, they fill it out and carry it on to further stages, the installations. New object partners join them in motion and sound dialogues, thus starting to form their own stories that then lead to a new film which will describe further stages of this development. For example, the swing that used to hang in my New York studio and on which Kathleen, the twin sister in *Der Eintänzer*, swings out of the window to her death was transformed a year later into an installation in a New York gallery. Two silver-plated metal swings hanging opposite one another swing toward each other in asynchronous rhythm in an endless dialogue of motion. And these twin swings carry on their silent dialogue in the film *La Ferdinanda* on the top floor in the « Hall of the Widows.»[8]

LA FORME DES ÉMOTIONS

L'expérimentation du mouvement des objets est sans cesse réinvestie dans l'œuvre de Rebecca Horn. Le projet d'insuffler la vie à l'inanimé était déjà présent dans *Overflowing Blood Machine* (1970), actionné par un moteur, *Feather Instrument* (1972), animé par manipulation et dans quelques autres performances par la suite. Si la pratique du cinéma a été déterminante dans la création des objets cinétiques de Rebecca Horn, son rôle n'est cependant pas exclusif puisque l'artiste réalise des sculptures cinétiques indépendantes de ses films au début des années quatre-vingt : des machines sobres, élégantes, énigmatiques, des machines poétiques qui constituent, elles aussi, d'éloquentes métaphores du comportement humain. Comme dans ses performances, Rebecca Horn s'inspire des mouvements de la vie, du corps humain, des animaux et de leurs attitudes sensibles dans la conception de ses grandes sculptures et de ses installations motorisées. Leur fonctionnement est conçu selon des modèles expérimentés dans l'art de la performance. À travers sa grande maîtrise du mouvement corporel et mécanique, elle insuffle des émotions à des objets réels ou fabriqués.

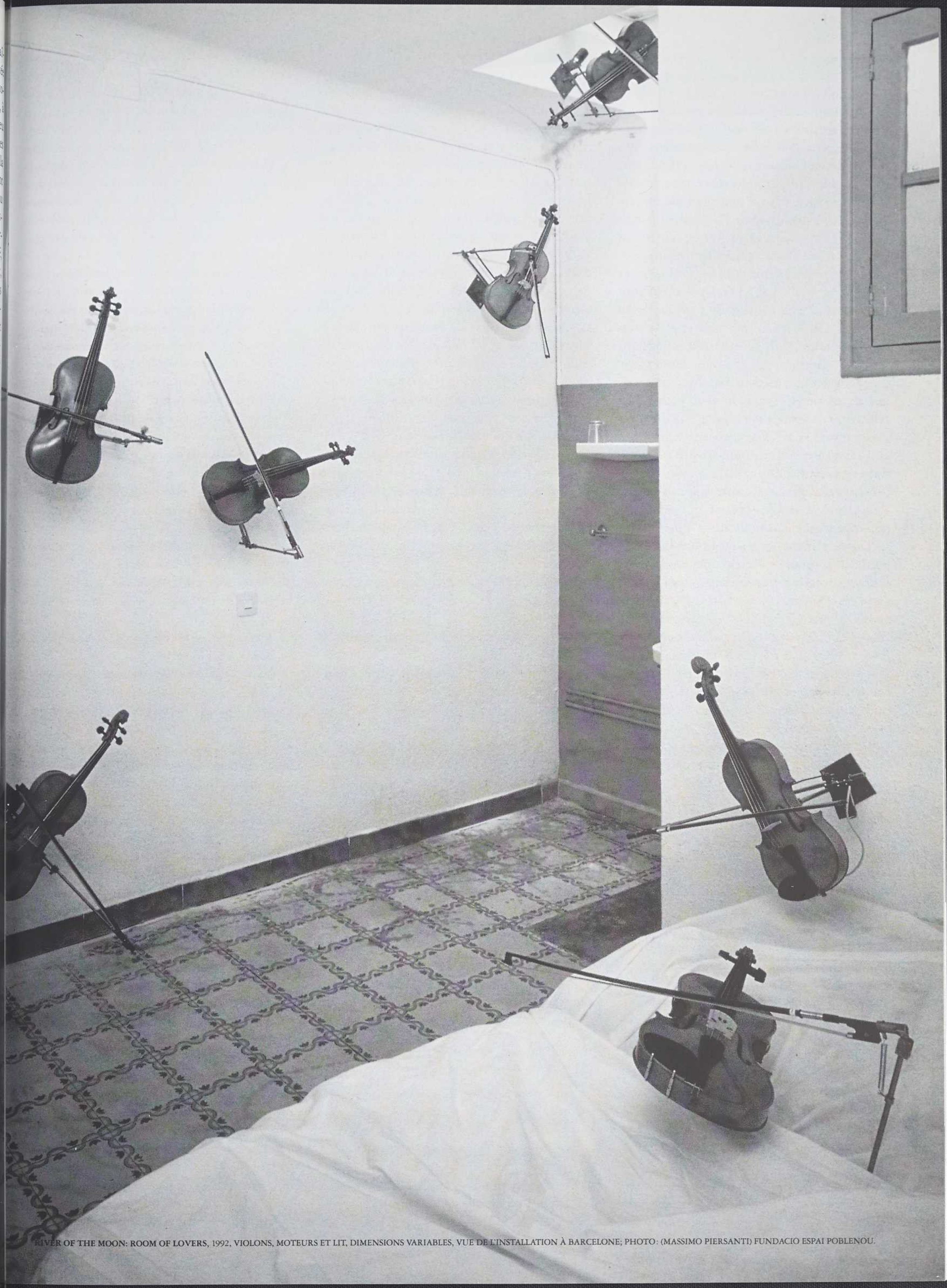


BUSTER'S BEDROOM, 1990, LONG MÉTRAGE;
PHOTO: PRODUCTIONS DU VERSEAU.

Ainsi, dans l'une de ses œuvres maîtresses intitulée *Peacock Machine* (présentée pour la première fois dans un kiosque octogonal dans les jardins de la Documenta 7, à Kassel, en 1982), un moteur central tient lieu de corps au grand oiseau. Il est monté de tiges de métal dressées en éventail pour former la queue. Allongées sur le sol, les tiges s'élèvent élégamment jusqu'à la position verticale au déclenchement du moteur; quelques instants plus tard, elles redescendent. On perçoit dans leur trajectoire à la fois l'autorité, la délicatesse, la fébrilité, la tension, l'effort, le relâchement... autant de particularités qui évoquent des états d'être et des sentiments. La nature et le rythme du mouvement communiquent à l'objet une qualité étonnamment sensible et vivante disposant à une reconnaissance immédiate du comportement séducteur de l'animal. Rebecca Horn nous engage dans un rituel auquel nous réagissons par notre sensibilité, au rythme de la machine. La performance de cette œuvre cinétique se déroule en phases actives et passives, comme on l'aura constaté. Les périodes statiques sont cruciales en ce qu'elles constituent un moyen de communication efficace avec le spectateur : elles nous mettent en alerte, interpellent notre anticipation.

En outre, les éléments de ce scénario insolite prennent place dans un espace géométrique d'une grande rigueur et d'un grand dépouillement visuel. Les sculptures cinétiques des années quatre-vingt s'éloignent en effet des formes organiques caractéristiques de ses sculptures corporelles précédentes et gagnent en abstraction. L'artiste y fait souvent usage de matériaux durs et froids tels le métal et le verre. Les objets étant plus robustes et autodéfinis, l'analogie au corps et au comportement des êtres vivants s'exerce dorénavant sur le plan de la reconnaissance empathique des situations suggérées par les formes, leur mise en scène, le développement du mouvement, le rythme et le symbolisme se rattachant au spectacle des installations.

Dans sa pureté formelle, *Hanging Fan* (1982), un éventail suspendu du plafond se déployant et se rétractant, ne figure plus à proprement parler aucun corps. Cependant, le phénomène d'identification persiste sur la base d'une évidence culturelle. En référence aux symboles graphiques mâle et femelle, la sculpture se présente comme une inversion dans l'espace et la contrepartie femelle de *Peacock Machine*. Ainsi, lorsque le rapport à la figure est absent, l'identification peut s'opérer par le recours à la mémoire perceptive, affective ou culturelle. L'impulsion fournie aux tiges de métal, résultant en leur délicat déploiement, nous incite à attribuer un caractère et une personnalité, des sentiments et des émotions à cet objet hautement formel.



RIVER OF THE MOON: ROOM OF LOVERS, 1992, VIOLONS, MOTEURS ET LIT, DIMENSIONS VARIABLES, VUE DE L'INSTALLATION À BARCELONE; PHOTO : (MASSIMO PIERSANTI) FUNDACIO ESPAI POBLENOU.

Ce processus de commutation nous amène à percevoir l'entité de la « machine » comme un corps parallèle coexistant avec le nôtre. Le fait de comprendre l'objet comme un « robot » donne libre cours à des analogies et des substitutions, malgré l'abstraction de sa forme.

The Unconsciousness of Feelings (1983) agit sur la compréhension du spectateur dans le même sens. Ici, le titre nous indique une relation d'équivalence entre l'humain et la machine en assimilant la notion de sentiment à deux petits marteaux d'aluminium programmés pour « s'embrasser ». Dos à dos et suspendus vers le bas à l'état passif, ils sont ramenés par une impulsion électrique en face-à-face vers le haut avec une énergie contrainte par la loi de la gravité provoquant certains « frémissements » dans leur course hardue, alors que les deux têtes des marteaux se touchent et « s'embrassent ». S'ensuit un relâchement total quand ils retombent sans retenue vers le bas. Ces corps artificiels sont similaires aux nôtres, non dans leur forme, mais dans leur action et dans les sentiments qu'ils performent avec une sensibilité que l'on dirait véritable – résistance, énergie, accomplissement, abandon.

Les sentiments et les émotions suggérés par les machines de Rebecca Horn ont parfois un caractère très violent, voire menaçant pour l'observateur. Son œuvre oscille souvent entre la tendresse et l'agressivité comme en témoigne *Pendulum with Black Bath* (1985). Au-dessus d'un grand bassin rectangulaire déposé au sol et rempli d'une eau noire, une longue tige de métal poursuit une trajectoire identique à celle des marteaux ci-haut décrits. Dans sa montée difficile vers la position horizontale, l'effort se manifeste par moments, et lorsque l'ascension est complétée, la tige relâchée entreprend une course accélérée vers le bas et fend d'un coup la surface de l'eau. La trace laissée sur la surface aqueuse est comme une cicatrice sur laquelle l'objet du supplice revient constamment pendant son balancement, à la recherche de sa position initiale. « L'accident » se métamorphose en pure poésie lorsque, l'équilibre revenu, la « blessure » se propage sur l'eau en ondulations jusqu'aux bords du bassin, puis vers le centre, jusqu'à épuisement de l'énergie stimulatrice. Malgré la neutralité de l'œuvre et l'absence de commentaire évident, une trame narrative s'instaure dans le processus d'animation, laissant fuser les interprétations symboliques présentes dans l'œuvre.

La menace et le danger s'expriment à nouveau dans une œuvre in situ intitulée *Concert in Reverse* (1987) réalisée à Münster en Allemagne, dans un lieu chargé d'un drame historique, soit une tour convertie en prison au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Des chandelles et de petits marteaux actionnés y symbolisent la présence des prisonniers. Du haut d'un entonnoir de plexiglas s'échappent des gouttes d'eau tombant dans un bassin d'eau noire au milieu des décombres, en référence au passage du temps et aux supplices; un œuf d'oie est coincé entre deux tiges de métal pointues qui en perforent la coquille... Une œuvre complexe, d'une forte intensité émotive, se rapportant cette fois non seulement au domaine du privé, mais aux concepts social, politique et historique.

Par ailleurs, d'autres installations abordent l'alchimie. *River of the Moon* (1992), l'une de ses installations les plus scénarisées, est sans doute la plus éloquente en ce sens avec sa cascade de tubes de mercure parcourant murs et planchers. L'alchimie, cette philosophie médiévale orientée vers la révélation de soi, propose la conciliation des oppositions naturelles eau et feu, terre et air, homme et femme dans une quête de réalisation personnelle. Ce qui caractérise ces œuvres, c'est la symbolique attachée aux matériaux utilisés : le mercure[9], symbole de transformation, le souffre, le charbon[10], symboles de l'hybridité sexuelle ou de l'unification ultime des deux genres en des êtres hermaphrodites. Une référence à l'iconographie alchimique dans de récentes installations accentue le caractère symbolique de nombreux paradoxes soulignés dans l'œuvre de l'artiste. Nous pouvons associer le principe de transformation de la matière chez les alchimistes au travail de création de l'artiste; la réunification des forces naturelles opposées dans une volonté de concilier, par l'hybridité des catégories et des valeurs, l'humain et l'animal, l'homme et la femme, la musique et le silence, la tendresse et l'agressivité, le désir et le rejet, l'exposition et la protection, l'isolement et la communication, la confiance et la trahison... L'unification des contradictions est proposée par Rebecca Horn non pas comme un idéal, mais plutôt comme une force contrôlée permettant une intense actualisation de l'existence.

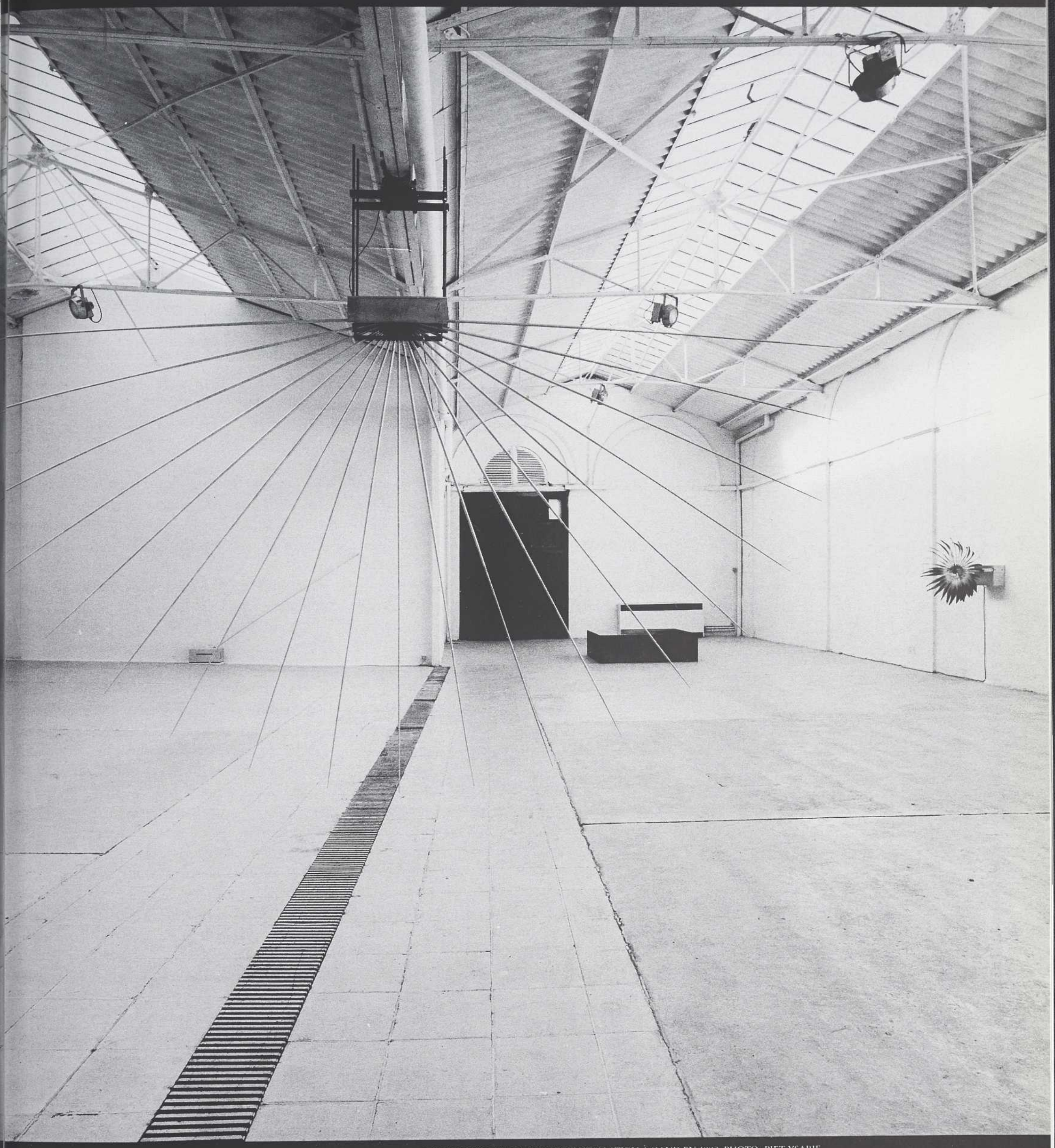
Le vocabulaire esthétique de Rebecca Horn puise dans un ensemble de sources littéraires, philosophiques et artistiques. La machine anthromorphique est au cœur de son questionnement, comme un désir de se reconnaître à l'extérieur de soi et l'expression du moi. Ses œuvres évocatrices ont le pouvoir de nous laisser, devant leur spectacle, interdits.

NOTES

1. Dans quelques-unes de ses œuvres de cette période, l'artiste joue aussi sur la concordance de son nom avec l'image de la corne (Horn/corne): *Cornucopia...* (1970), *Unicorn* (1970), *Black Horns* (1971) à la manière des jeux de mots ou des anagrammes de Marcel Duchamp : *La MARiée mise à nue par ses CÉLibataires même* (1915-1923) – MAR CEL – ou *Duchamp du signe* (1965) – du chant du cygne, du champ du signe.
2. On ne peut s'empêcher de relier le choc de la maladie et de la convalescence chez Rebecca Horn à celui du tragique accident d'avion de Joseph Beuys au cours de la Deuxième Guerre mondiale, dans les montagnes de Mongolie, où il fut soigné par les membres d'une peuplade à l'aide de graisses et conforté avec des couvertures de feutre. On sait combien l'œuvre de ce dernier a été inspiré par des matériaux, des rituels et des motivations révélés au cours de cette expérience.
3. Dans *Performances I*, 1972, 16 mm, coul., 22 min, documentant huit performances.
4. Cette œuvre témoigne de l'intérêt de l'artiste pour l'écriture. Le texte de cette conversation a fait l'objet d'une première publication de ses écrits sous le titre *Dialogo della Vedova Paradisiaca*, New York, Samanedizioni, 1976. La performance est documentée dans le film inachevé *Paradisewidow* de 1975, 16 mm, sonore.
5. Performé dans *Der Eintänzer*, premier film scénarisé de Rebecca Horn en 1978, 16 mm, coul., sonore, 47 min. L'artiste est l'auteure du scénario.
6. Voir la performance *Twinkling* (1974-1975) où l'artiste provoque les réactions d'un cocatoès en imitant ses gestes et ses sons, dans le film *Berlin Exercices: Dreaming under Water*, 1974-1975, 16 mm, coul., sonore, 42 min, documentant huit performances avec un épilogue.
7. Rebecca Horn cité dans Curiger, Bice, « The Anatomy of Sensitivity », *Rebecca Horn*, Kunsthaus Zurich, Suisse, 1983, p. 40.
8. Rebecca Horn cité dans Curiger, Bice, *op.cit.*, pp. 40, 44.
9. *The Governess and the Fiancées* (1987); *Orlando*; *A Rather Wild Flirtation*; *An Art Circus*; *Snake Piano* (1988); *Missing Full Moon* (1989); *River of the Moon* (1992).
10. *Sulfur Wall* (1984); *Gold Rush* (1985); *The Hydra Forest, Performing Oscar Wilde*; *Orlando* (1988); *Time Goes By*; *Amerika* (1990).

Yolande Racine est responsable des créations multimédias au Musée d'art contemporain de Montréal et chargée de cours au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia.

The author explores the multiple and complex connections at work in Rebecca Horn's various spheres of artistic practice. Her early performances extended the limits of the body conceptually and physically, playing upon various polarities – male/female, human/animal, inside/outside, visible/invisible – to establish an intensified contact with the audience. For her films she cast objects she created as actors, infusing them with a life, a "soul," that prefigured her kinetic sculptures. Although more abstract and self-determined, these objects still arouse a sense of identification in the viewer, as they draw from archetypal and cultural references. Her distinctive visual vocabulary now incorporates materials linked to her interest in alchemy where the reconciliation of opposing forces is seen as the way to self-realization.



HANGING FAN, 1982, ALUMINIUM ET BOIS, DIMENSIONS INCONNUES, VUE DE L'INSTALLATION À GAND EN 1982; PHOTO: PIET YSABIE.

Bruce Nauman

Doing What Comes Unnaturally

— Robert Storr —

The conversation is about a lame horse. A pair of men are talking. They are standing at the rail of the horse's outdoor stall, which belongs to an open labyrinth of corrals, riding rings and herding pens anchored in scrubland under the fading sun. In their informal western dress, somewhat formal western manner, and evident worry over the state of the young mare's swollen shank and hoof, the two closely resemble one another. Their mutual guess is that the injury occurred, as it apparently often does in such cases, from the animal's colliding with or twisting its leg in the steel-frame enclosure. Even tamed horses test the fence.

One of the men is an itinerant veterinarian, whose daily rounds in his pick-up ambulance take him in wide arcs across the surrounding ridges and valleys. He seems sure of the things he knows, and clear about the ones he doesn't. He plainly respects his client's judgment.

The second man is the owner of the disabled creature which is one of some thirteen or fourteen others he raises on his property. There he regularly hosts seminars run by a friend and old-time cowboy who taught him that breaking horses need not involve physical abuse but, like any form of training, was best affected by calm and consistent measures of persuasion. Horses are naturally fearful of violence and surprise, and they naturally resist abrupt and uncertain moves by a rider, which is why, as he discusses the prognosis, he moves slowly, constantly touching the crippled mount to whom he speaks in a low, easy voice.

In this setting, unless you knew already – and in all likelihood the doctor doesn't and if he did probably wouldn't think much of it – you'd never suppose that the man was anything other than a rancher, nor had anything else on his mind but the immediate concerns of someone who makes their living around or from animals. The reverse would not be true, however. Though few in his professional world are aware of such daily preoccupations, his work is inconceivable without them.

The man is Bruce Nauman. Since 1979 he has lived on the high ranges of New Mexico, initially near Pecos and now just outside of Gallisteo which lies on a mountain-rimmed plane south of Santa Fe. Though projects and exhibitions often take him away from his home in the middle of several grazed but unpopulated acres, Nauman's life revolves as much around tending his stock as working in his studio. The care of horses isn't a sometime thing. Nor is it a hobby. Time consuming and strenuous, it is also a test of wits and a test of wills. Closely analogous to the kinds of conceptual routines Nauman has long devised for himself, this obligation raises issues central to his æsthetic inquiry. How does an artist spend his time? Where is the line between art and non-art? What is the status of an amateur engaged in a discipline normally reserved for experts?

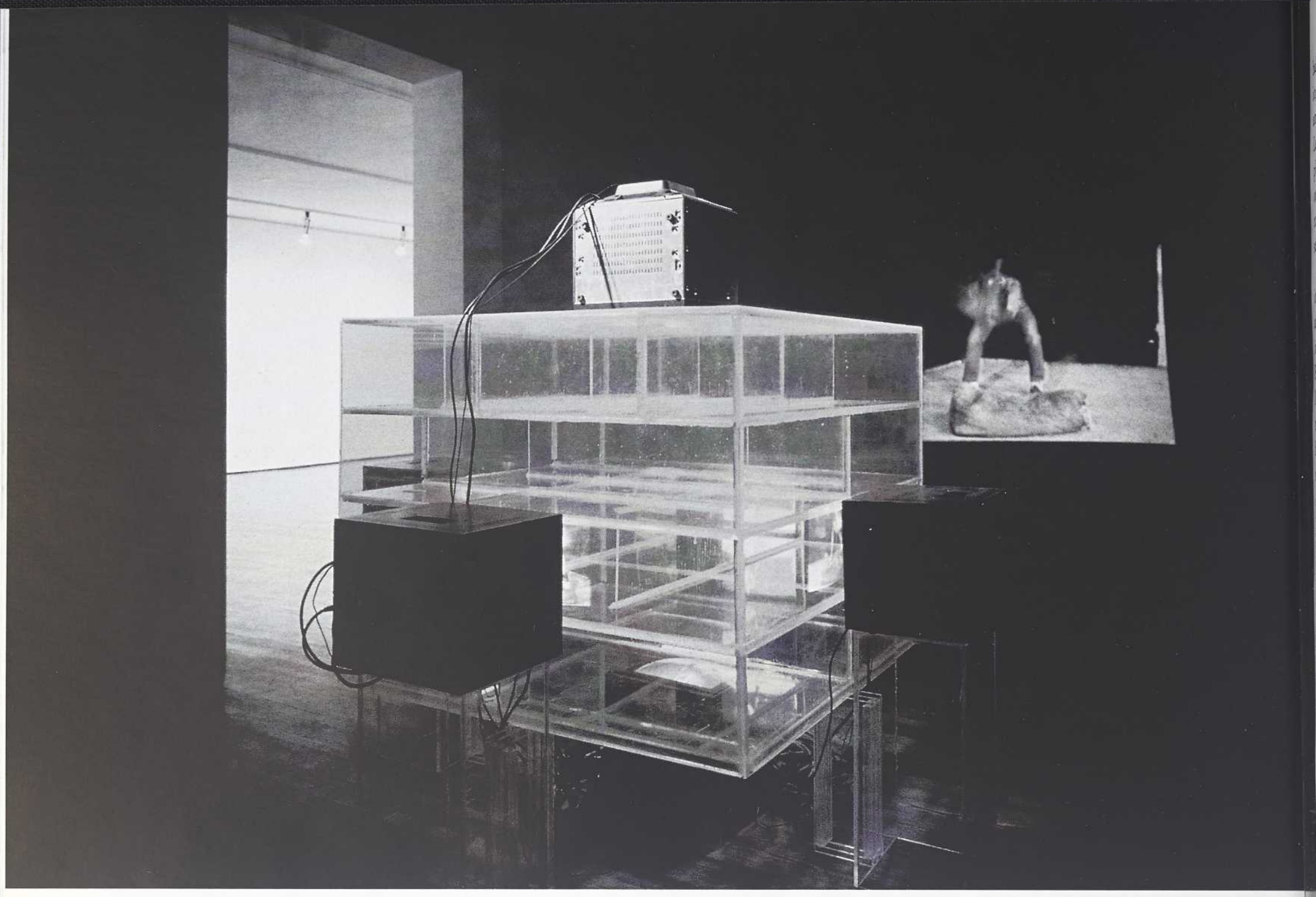
These questions recall Nauman's earliest performances – playing an instrument one hasn't studied, measuring confined space with motion by choreographing the body in a fashion that retrospectively mimics dressage. Back in 1971 Nauman explained his method this way:

> An awareness of yourself comes from a certain amount of activity, and you can't get it from just thinking about yourself. You do exercises, you have certain kinds of awarenesses that you don't have if you read books.[1]

In short, programmatic action is a kind of self-projection, a means of submitting abstract hypotheses to direct mental and physical verification. Set a task to find out



MODEL FOR ANIMAL PYRAMID I, 1989, PHOTO COLLAGE, 81 X 64"; PHOTO: (DOROTHY ZEIDMAN) COURTESY LEO CASTELLI GALLERY.



RATS AND BATS (LEARNED HELPLESSNESS IN RATS) II, 1988, 3 3/4" U-MATIC VIDEOTAPES (60 MIN. EA.), 6 TV MONITORS, 1 PROJECTOR AND 1 LIVE CAMERA; COLLECTION GERALD ELLIOTT, CHICAGO; PHOTO: COURTESY SPERONE WESTWATER, NEW YORK.

what you are capable of, and how it feels to fulfill it. Doing what doesn't come altogether naturally forces the creation of a second nature, revealing in that process the element of perversity which is essential to all education. Once asked why he so deliberately went against the grain, Nauman answered:

> It's an attitude I adopt sometimes to find things out – like turning things inside out to see what they look like. It has to do with doing things that you don't particularly want to do, with putting yourself in unfamiliar situations, following resistances to find out why you're resisting, like therapy.[2]

This logic is straightforward enough; locating points of resistance identifies the givens of character; overcoming that resistance represents mastery of the unconscious by the conscious. The recorded reactions stirred by these experiments are the artist's raw material. They are the feedback in his system of auto-scrutiny. Far from proposing a science of improvement, however, by examining the traditional virtues of self-possession and self-reliance under extreme conditions, Nauman fleshes out an æsthetics of psychological intractability and capitulation.

Our ability to subordinate base instinct to the finer dictates of the mind was, classically, what was said to distinguish us from the beasts. A neon of 1983 flashes that equation, but its axial phrasing emphasizes the linkage rather than the separateness of people and animals.



it says.

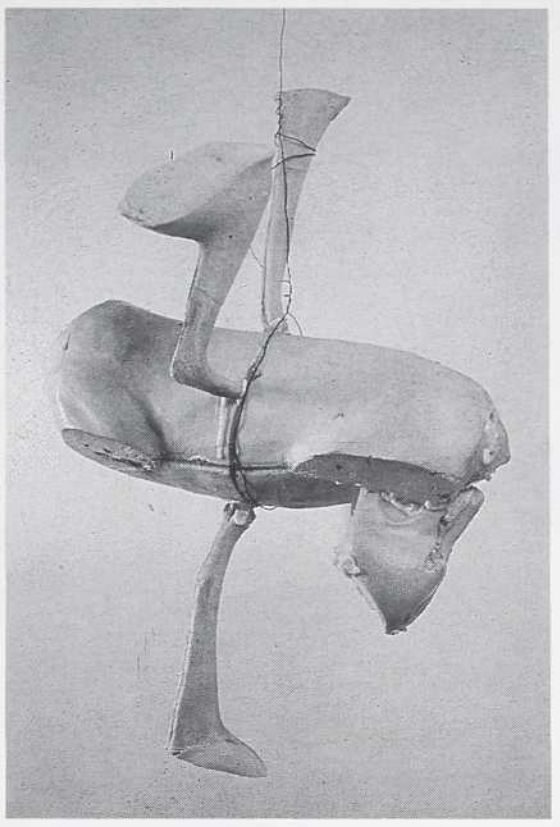
Nauman's roughly contemporaneous neon catalogues and video litanies of bodily functions and unsuppressed desires elaborate the point. *Good Boy/Bad Boy* (1985) and *One Hundred Live and Die* (1984) respectively spit and spell out our habits, our fate and our denial or recalcitrant recognition of them. Captive to these needs and wishes, and condemned to the solitary satisfactions and dissatisfactions they entail, the freedom we ostensibly enjoy is compromised at every level by compulsions that put social order and private loyalty in jeopardy. Try as we might, we make unreliable and untrusting companions for one another. If our usual claim to moral or developmental superiority is consciousness, then Nauman is here to remind us that we are lower than we think.

Meanwhile, contrary to the traditional hierarchy of living things over which man lorded by virtue of his intellect, in our own era researchers have encouraged us to look to the reflex reactions of animals for the keys to regulating our own conditioned conduct. Much in vogue in the 1960s when Nauman got his start, behavioural modification was the benignly coercive cure-all heralded by B.F. Skinner and his Strangelovian acolytes. Based on utopia in a box, *Walden II* was *No Exit* with rationalist sunshine. Nauman's counter-proposal takes the form of nightmarish models of mind-deadening stimuli and futile response. *Learned Helplessness in Rats* (1988) and *Rats and Bats (Learned Helplessness in Rats) II* (1988) are transparent chambered constructions bracketed with closed-circuit video monitors that track the imprisoned rodents' directionless course through the jaundiced plexiglas maze; in the former the taped image of a rock drummer hammers out a solo on the wall beside the labyrinth, in the latter a man also projected in large format wallops a sack with a base-

ball bat in inexhaustible frustration. An etching from the same year rewords the title and significantly reverses the learning curve; *Learned Helplessness* From *Rats* it reads (emphasis mine). With its text superimposed on the diagrammatic rendering of a laboratory rat-trap, another etching from the same series pathetically declares *Use Me*.

From clinical trials to intimate pleadings, Nauman's metaphoric play of control and loss of control changes its guise in recent installations, becoming a genre of faulty Pavlovian burlesque. *Shadow Puppets and Instructed Mime* (1990) is classic Guignol restaged by a drill instructor in which brickbats fly, detached heads rock and a desperate-to-please clown confined to a chair unsuccessfully attempts to follow the directions given by the off-camera task-master. Practice does not make perfect. Animating an early photographic image of spilled coffee as its refrain, a just-completed video reiterates the same message; time after time a hand comes down from above, grasps a hot cup at the rim, lifts it and then, fingers burning, lets go so it crashes down and splashes its contents over the white tablecloth on which its lands. Pain is a poor teacher, or rather, we are suffering's dunces.

Parallel to these works, Nauman has concentrated in recent years on a new body of figurative sculptures which use animals as literal subjects as well as highly ambiguous metaphors. The basic modules are foam casts of flayed coyotes, wolves, bear and deer employed by taxidermists to mount their skins. Hanging, stacking, dismembering, and reassembling them in weird contrapposto, the artist has invented an iconography of pain and cruelty. At one level, Nauman's formal manipulations harken back to sculptural inversions characteristic of his fibreglass pieces of the late 1960s; though solid and therefore impossible to turn inside-out, he often turns his truncated units upside down and backwards too, as in *Hanging Cat* (1987), *Butt to Butt (Small)* (1989) and *Dog Biting Its Ass* (1989). Even with the raw humour of the titles, the results of these transformations are profoundly disturbing. Although made of an obviously synthetic material clotted with glue (sometimes they are recast in dull aluminum), the molded forms have the pallor of drained carcasses in the slaughterhouse. Frozen in life-like poses for the benefit of proud hunters, in Nauman's presentation these surrogates seem to be caught in a spasm, as if, like the fossilized Pompeiian dog arrested in its fatal seizure, rigor mortis had set in at the instant of death. In a couple of larger installations these clenched corpses are automatically rotated on the extended arms of a motorized horse trotter like victims on a medieval torture wheel; in one, they drag on



DOG BITING IT'S ASS, 1989, POLYURETHANED STYROFOAM AND WIRE, 35 1/2 X 27 X 31"; PRIVATE COLLECTION, NEW JERSEY; PHOTO: COURTESY SPERONE WESTWATER, NEW YORK.

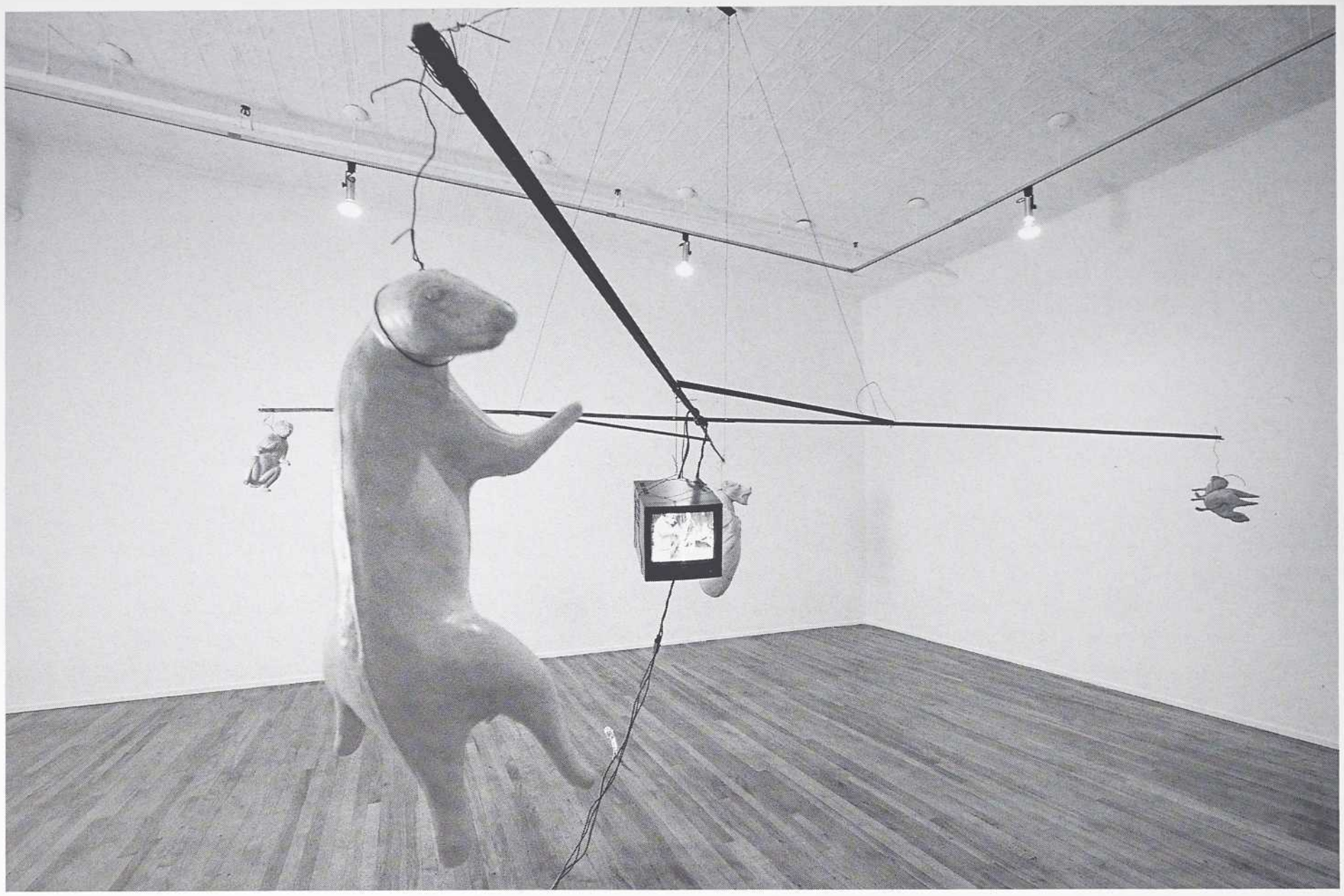
the ground, their scuffed hindquarters leaving a wide ring in the rough floor.

The gruesomeness of such readings are inherent in Nauman's presentation. Overall, his estimate of man – and woman – is a harsh one. Sometimes relieved by black comedy and almost immaterial intimations of an intelligence or spirit that transcends our rude confrontations with the world and each other, Nauman's vision is ever more deeply rooted in an existential absurd where angry intransigence and stupid violence prevail. Our nature is to seek control, our fate is to lose it; as a result we pass our finite time in wrenching but irresolvable conflict. In this large and largely unforgiving context, one nevertheless finds occasional evidence of the small saving grace of complete mastery over some particular aspect of existence.

This is the paradox of *Hanging Carousel (George Skins a Fox)* (1988). Like other environmental sculptures in the series, it features dangling animal forms – this time hacked into smaller than usual fragments and seemingly garroted by the wire which attaches them to revolving cross-bars suspended from the ceiling. At their nexus hangs a portable television connected to a skein of electric cord that drops to the floor and runs back out to the wall. Entering the room in which the piece is installed, one is initially repelled by the sight of the dead bodies and pushed back by the naked steel beams that circle at head level. Inevitably, however, the picture on the screen, barely perceptible at a distance, draws one in despite the unease one feels stepping into this open labyrinth with the swaying cadavers first in front and then uncomfortably behind, and the twisting cable underfoot. Typically Nauman makes it hard to stand one's ground anywhere in the room. His apparently contradictory images compound matters conceptually and emotionally. For as one approaches and attempts to watch the television while ducking the bars and trying to avoid tripping on the line, one's whole sense of things does an about-face. On the monitor a man – George – patiently explains how to skin a fox, carefully detailing the troublesome incisions that must be made near the feet and generally confiding his practical wisdom to the viewer, who, if s/he is a city dweller, has probably never thought about the problem but has gingerly just slid by the plastic ghosts of the creature under his careful ministrations. In an instant a tender pragmatism replaces theatrical horror and the tense enclosure of the gallery dominated by its aggressively whirling armature telescopes into the box and then dilates into a daylit yard somewhere in the wide-open spaces of the West. Here is a man who knows where he belongs, and how to do the things that need doing; a man whose practical acts, including the killing of the fox, make sense to him and sense of the world. Whatever his off-screen failings or fears, in the exercise of his skill he is in complete harmony with nature and himself. From agitated disorientation we pass by way of George's sureness of hand and assurance of his place to a state of centered calm, though we just as quickly lose it once out of this macabre charmed circle.

In a more benign form this harmony between man and animal is established and then inverted in Nauman's 1988 installation *Green Horses*. Simultaneously playing on two standard monitors while projected and enlarged on an adjacent wall is the same video of a rider running a quarterhorse through his paces, trotting, halting and making quick about-face turns. The prosaic image recalls the training tapes distributed by Ray Hunt, the traditional cowboy turned equine-behaviourist who has held his clinics at Nauman's ranch. Until, that is, the image flips and fades from grainy natural colours to silvery blue-greens. Freed from gravity, the upside-down horse seems to be gamboling on the ceiling of the western Big Sky, while the rider, no longer on top ceases to dominate and visually fuses with his mount. The slight vertigo of the sudden upheaval quickly yields to a stronger sense of compressed energy, synchronous motion and unbounded space. Framed by the parameters of this equestrian routine, the reversible picture is at once a study in mastery and a topsy-turvy evocation of the frontier sublime.

In his famous Neo-Dada dictum, Robert Rauschenberg announced his ambition to work in the gap between life and art. Though he may be unable to escape the acute dilemma posed by the opposition of actuality and imagination, Nauman seems discontent



HANGING CAROUSEL (GEORGE SKINS A FOX), 1988, STEEL, POLYURETHANE FOAM, MONITOR, 17' DIAMETER; COLLECTION GERALD ELLIOTT, CHICAGO; PHOTO: COURTESY SPERONE WESTWATER, NEW YORK.

with the option of acrobatically straddling this antithesis or dancing between its terms. What is art and what isn't remains the driving force behind his entire activity not just because he seeks to make his work convincing, but because the things that sustain him in life fundamentally clarify and sometimes alleviate the anxieties of art.

In this context, for example, it may be useful to know that for a number of years Nauman hand-tooled hunting knives in his spare time, and was recognized among other craftsmen on the circuit for the quality of what he made. They seem to have been as unaware that he was an artist or as indifferent to the fact as the veterinarian that tended his injured mare. Of course, knives are not sculptures. Like raising horses, however, they are an extremely demanding activity and so a means of paying attention to the ways in which one pays attention. That, in many respects, is the basic problematic of Nauman's art, and it derives from a cultural dichotomy between introspection and action, living in the "real" world or living in your head.

It also has to do with the confusion about being an artist and being a person, and whether there is a difference between the two. Sometimes there appears to be an enormous distinction yet at other times it feels like there is no difference at all. I think all these elements are in there. I struggle a lot with those issues. It seems as though more of my life is concerned with things I care about that I can't get into my work. It is important to me to be able to get these things into the work so that the art isn't just something I do off in the corner, while going hiking in the mountains remains separate. I want there to be more continuity; going hiking isn't doing art, but I want the feelings that I have there to be available in other parts of my life. I don't want the art to be too narrow . . . . It's hard to figure out how to make the art broad enough to absorb more of these concerns. It takes a long time for some kind of change to occur in the work. You are supposed to be an artist and you think this is what art is over here, but you are really interested in all these other things that are taking up more and more energy.[3]

From the outside it would seem as if Nauman's horses were life and his arrangements of butchered game animal casts were art. On the inside, where self-conscious will, instinct and uncertainty meet, the distinction between reality and metaphor is dissolving. Meanwhile, he is just trying to do something and do it well.

NOTES

1. Quoted by Marcia Tucker in *Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972*, Los Angeles County Museum, 1972, p. 41, from "Bruce Nauman," Interview with Willoughby Sharp, in *Avalanche* (Winter 1971, No. 2).
2. Quoted by Jane Livingston, *op. cit.*
3. "Talking with Bruce Nauman," An Interview by Christopher Cordes, in *Bruce Nauman Prints 1970-1979*, New York, Lawrence Monk and Leo Castelli, 1989, p. 29.

Robert Storr is a painter, critic and Curator in the Department of Painting and Sculpture at the Museum of Modern Art in New York City.

L'auteur aborde le travail de Bruce Nauman en faisant un parallèle entre sa démarche d'artiste et son intérêt pour les chevaux. Le qualificatif «unnatural» utilisé dans le titre renvoie aussi bien à la manière de travailler de Nauman, à cette volonté d'agir à rebrousse-poil, qu'à ses sculptures récentes où sont incorporées des moulages d'animaux démembrés puis réarrangés par l'artiste. Si ces œuvres, dans leur cruauté, indiquent «l'absurdité de l'existence dominée par une intransigeance furieuse et une violence stupide», *Hanging Carousel (George Skins a Fox)* incite à une lecture différente. La pratique artistique, en mettant ici en relief la dextérité du chasseur, jette un éclairage sur les forces qui sous-tendent les activités de Nauman : la dialectique entre pratiques quotidienne et esthétique, entre quête et perte de contrôle. Ainsi, la recherche d'une certaine maîtrise, que ce soit dans la vie ou dans l'art, serait caractéristique de la démarche de Nauman.

la bête à deux têtes

Langue et programme dans l'intertitre
Le Bestiaire/Endangered Species

— Johanne Lamoureux —

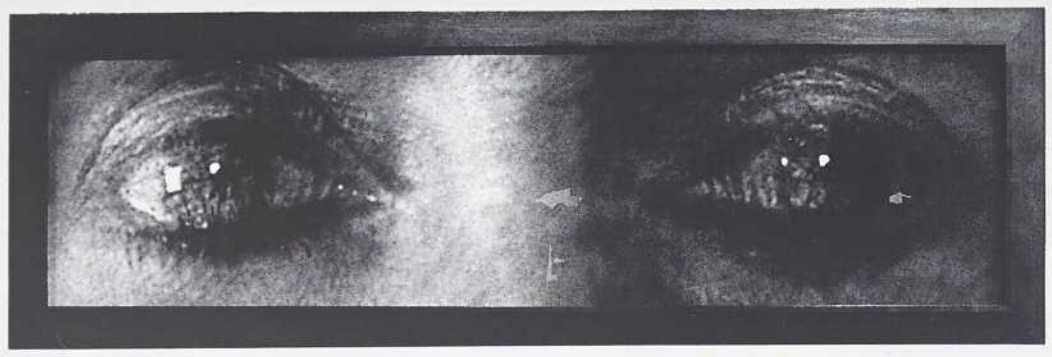
Je m'apprête à vous entretenir de l'exposition, mais en me limitant à son titre, *Le Bestiaire/Endangered Species*, fidèle en cela à l'intérêt que j'ai marqué ailleurs envers le « paratexte » de l'œuvre, ces « seuils », comme les appelle Gérard Genette, qui annoncent le texte et orientent la lecture[1]. Ayant été invitée à participer au numéro thématique de *Parachute* sur le bestiaire, j'ai été surprise de découvrir la traduction, ou plutôt l'équivalent anglais qu'on nous proposait, *Endangered Species*. Il faut bien reconnaître que les deux titres ne renvoient pas du tout au même programme thématique et qu'ils éveillent des réseaux de connotations fort différents : on ne s'étonnera donc pas que, sous le coup d'une espèce de justice poétique, ils aient fini par donner lieu à deux numéros spéciaux au lieu du numéro unique initialement prévu. J'ai aussi choisi de limiter ma participation à une réflexion sur ce titre bicéphale parce que je m'intéresse particulièrement en ce moment aux effets de langue dans la pensée visuelle au Québec, et surtout à la façon dont ces effets infléchissent l'engagement narratif du discours critique, les mises en récit qu'on élabore autour de certains ensembles d'œuvres.

Mais d'abord quelques remarques préliminaires. Je souligne d'emblée que mes réflexions sont grandement redevables à Paolo Fabbri qui prononçait le 8 octobre dernier au département de littérature comparée de l'Université de Montréal une conférence remarquable intitulée *La Personnification : bêtes, animaux, hommes*. Je rappellerai en temps et lieu les concepts et les articulations que je lui emprunte et à travers lesquels il développe le projet d'une sémiotique de la métamorphose. Précisons tout de suite que les deux titres qui chapeautent l'exposition n'offrent pas que des rapports antagonistes. J'indique brièvement trois points de similitude :

1. Les deux titres impliquent un recensement du monde animal, mais alors que la nomenclature du bestiaire est virtuellement extensible (quitte à annexer, comme on le faisait déjà au moyen-âge et comme *Le Parc jurassique* continue de le faire, le domaine du monstrueux et du fantastique), la nomenclature de *Endangered Species* sous-entend davantage une décroissance : il s'agit, pour faire retour au français, des espèces en voie de disparition.

2. Nos deux titres pensent l'animal dans son rapport à la personne humaine. La relation se noue, dans le premier cas, sur un mode allégorique : l'animal incarne des passions humaines, « l'Homme » parle à travers la bête. Dans le second cas, le rapport s'installe sous l'égide de la catastrophe imminente, d'une rupture dans le continuum que partagent animaux et humains. L'espèce humaine est ici ce dont la bête est menacée, mais selon le discours écologique, cette menace n'est qu'une anticipation du sort qui attend l'humanité tout entière et c'est par identification avec la bête qu'est dénoncée cette mise en péril, supposée sans précédent. Or Fabbri rappelle fort à propos que les espèces vivant présentement représentent seulement 2 % des espèces ayant existé. 98 % des espèces apparues sur la terre ont fini par disparaître et elles ont été remplacées par d'autres.

De part et d'autre, on l'aura reconnu, l'animal est anthropomorphisé. Nous n'avons accès qu'au seul regard que nous portons sur l'animal, et l'on ne peut postuler de réciprocité qu'à se leurrer et à projeter, à façonner le regard animal à partir de nos conceptions. En ce sens, le *Sans titre* de Geneviève Cadieux qui cadre de près une paire d'yeux au regard voilé, incertain, chapeauterait admirablement toutes les virtualités du thème et l'on proposera, qu'interprétée à la lumière



I



II



III



IV

I. GENEVIÈVE CADIEUX, SANS TITRE, 1992, ÉPREUVE CIBACHROME MONTÉE SUR PLEXIGLAS, ENCADREMENT DE BOIS, 41 X 148 CM. II. JEFF WALL, ÉTUDE POUR COMPOSITION DIAGONALE, 1992 (ÉPREUVE COULEUR), 41,3 X 46,6 CM. III. SYLVIE READMAN, ENTRE LES LIGNES. RÉFÉRENCE APOLLINAIRE 1920, 1993, PHOTO COULEUR MONTÉE À SEC SUR UN CARTON SANS ACIDE, 86,5 X 119,7 CM. IV. KIKI SMITH, HIRSUTISM, 1992, DESSIN, 61 X 45 CM; PHOTO: COURTOISIE GALERIE RENÉ BLOUIN. V. SERGE MURPHY, SANS TITRE, 1993, MATÉRIAUX MIXTES, 76 X 57 CM CH. ÉLÉMENT. VI. SPRING HURLBUT, THE RITUAL SCREAM / DENTIL ENTABLATURE, 1993, DENTS DE CHEVAL, PLÂTRE, PIGMENT, 20,3 X 91,4 CM. PHOTOS: JEAN-JACQUES RINGUETTE.

de ce contexte ponctuel et du programme thématique qui l'infléchit alors, cette œuvre, sans même montrer la bête, la nature ou quelque menace que ce soit, inscrit, au seuil de l'exposition, un exergue exemplaire.

Toutefois, les deux modes d'anthropomorphisation mentionnés ci-dessus vont susciter des configurations variables de l'opposition nature/culture. Et l'on pourrait reprendre, à partir du double titre proposé par *Parachute*, les deux axes selon lesquels Paolo Fabbri distingue le discours du bestiaire du discours écologique: le premier se développe dans un rapport vertical d'homologie où l'animal devient par certains traits comparable à la personne; le second instaure un rapport analogique, à figurer sur un axe horizontal où la distance varie entre les personnes et les bêtes installées en ce même continuum.

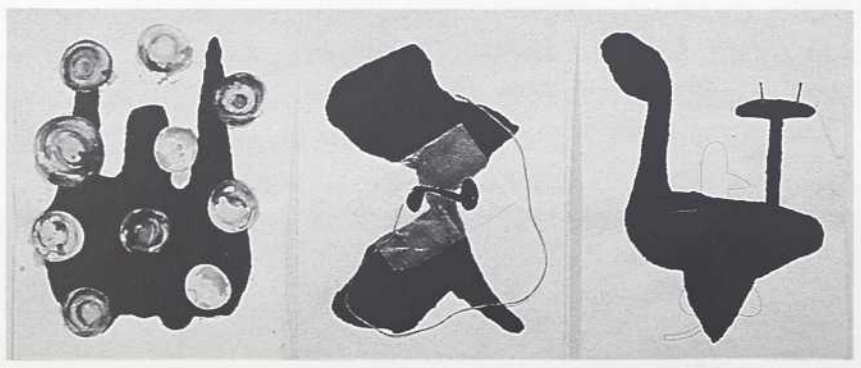
3. Cette opposition m'apparaît théoriquement plus affinée et plus opératoire que celle qui peut-être viendrait en premier lieu à tout regardeur familier des débats sur les supposées particularités poétiques des arts visuels au Québec. En effet, il n'y a pas lieu d'opposer *Bestiaire* et *Endangered Species*, en classant, comme on aime à le faire ici, le premier titre du côté d'une référence plus poétique, liée à l'imaginaire, et le second du côté d'un engagement socio-politique, déterminée par l'urgence du réel. Rappelons plutôt que les deux sont travaillés par une dimension morale. Les bestiaires médiévaux portraiturent les animaux en projetant sur eux des traits, des vices, des vertus, des mœurs humaines. Les fables poursuivent une même visée, une même « expérimentation sur la morale » (Fabbri) mais à travers un récit plutôt qu'une description. *Endangered Species* convoque la nouvelle éthique contemporaine et l'importance que celle-ci accorde aux valeurs écologiques. On ne se surprendra pas conséquemment de ce que le terme d'éthologie cumule la double acception: science des mœurs d'un côté et science du comportement animal de l'autre.

J'en viens maintenant à l'exposition. La parcourant lors du vernissage avec un ami qui en ignorait l'intitulé anglais, j'écoutais avec amusement ses réserves sur les motivations de la sélection. Et pour cause. La plupart des œuvres répondent à l'invitation de *Parachute* dans une des langues du titre mais sans nécessairement faire quelque écho que ce soit à sa pseudo-« traduction ». Ce qui complique encore l'enquête sur la motivation du choix des œuvres, c'est que les murs sont couverts de beaucoup moins d'animaux que ce à quoi on aurait pu s'y attendre: cela pourrait bien témoigner en faveur de la résonance du thème, de son fort cœfficient de métaphorisation. Toutefois comme c'est l'écart linguistique que j'interroge ici, je vais d'abord procéder en répartissant chaque œuvre selon la langue qui semble lui avoir fourni son programme thématique.

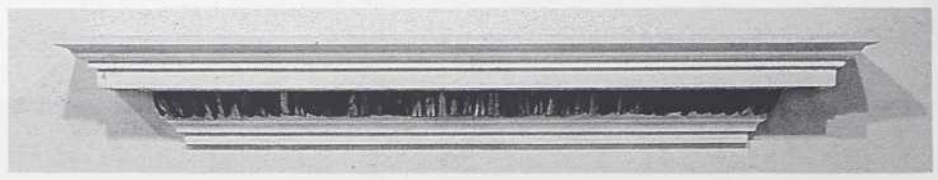
LE BESTIAIRE

J'ai rangé sous l'égide du bestiaire les œuvres qui accentuaient une relation d'homologie entre la bête et les hommes, et figuraient la gradation hiérarchique de l'un vers l'autre.

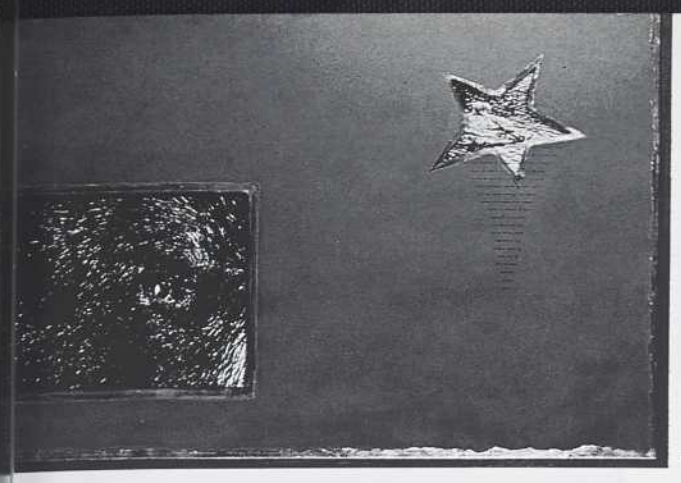
On découvre dans l'œuvre de Sylvie Readman la superposition d'une figure humaine et d'un poème d'Apollinaire sur le comportement déambulatoire particulier de l'écrevisse. Il s'agit ici d'une inversion de l'opération habituelle des bestiaires et des fables. Le titre de l'œuvre nous invite à lire «*Entre les lignes*»: or cette lecture produit moins l'anthropomorphisation de l'écrevisse que le devenir-écrevisse de la figure. Le tremblement de l'image qui fait apparaître et disparaître le texte nous donne à lire l'œuvre non seulement entre les lignes du poème,



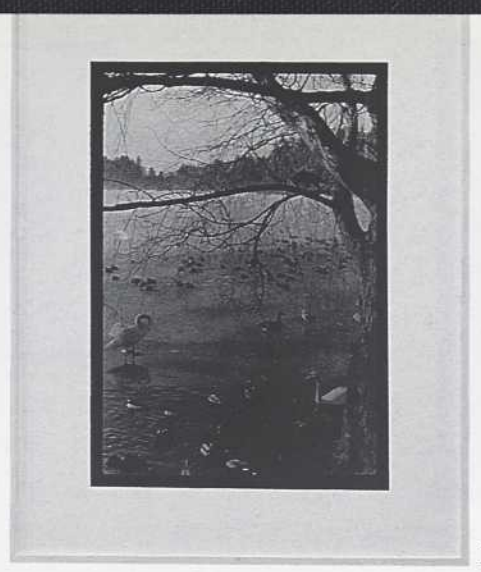
V



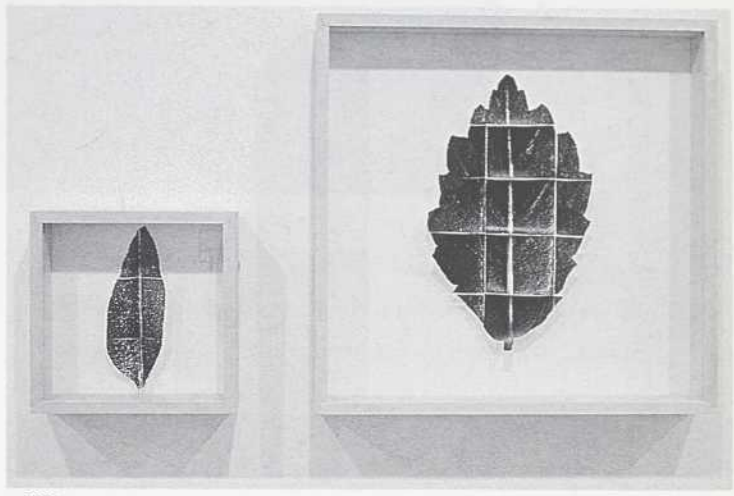
VI



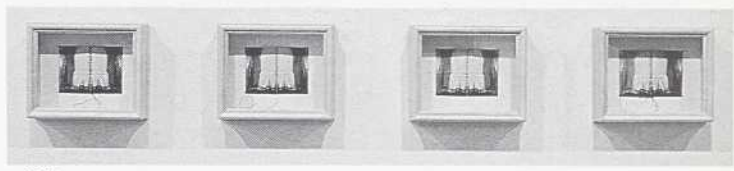
I



II



III



IV

I. GHISLAINE CHAREST, **CALLISTO**, 1993, FRÊNE, MIROIR, PHOTO, TEXTE ET PIGMENT, 66 X 111,7 CM. II. RAYMONDE APRIL, **SANS TITRE**, 1993, PHOTO NOIR ET BLANC, 115 X 91 CM. III. ROBERTO PELLEGRINUZZI, EXTRAIT DE **LE CHASSEUR D'IMAGES (LES LANTERNES) # 4**'(DIPTYQUE), 1992, PHOTO NOIR ET BLANC, ÉPINGLES, CADRE DE BOIS, PLEXIGLAS, 30,5 X 30, 5 X 10 CM ET 61 X 61 X 10 CM. IV. CHRISTINE DAVIS, **FOUR FIGURES**, 1992-1993, ÉPREUVE ARGENTIQUE, SOIE, FIL, ÉPINGLE, BOIS, 4 PANNEAUX DE 20 X 24 CM CH. V. EVERGON, **UNTITLED**, 1993, PHOTO POLAROID COULEUR, 1,13 X 1,42 M; PHOTO: EVERGON. VI. ANGELA GRAUERHOLZ, **URSUS**, 1988, PHOTO NOIR ET BLANC, 40,5 X 50,5 CM; PHOTO: A. GRAUERHOLZ. VII. GILLES MIHALCEAN, **PAPILLON DE NUIT**, 1993, MÉTAL ET PLÂTRE COLORÉ, 69 X 60 CM. PHOTOS: JEAN-JACQUES RINGUETTE.

mais entre le texte évanescent et l'image qui se brouille autour de ce moment métamorphotique, moment problématique et irreprésentable.

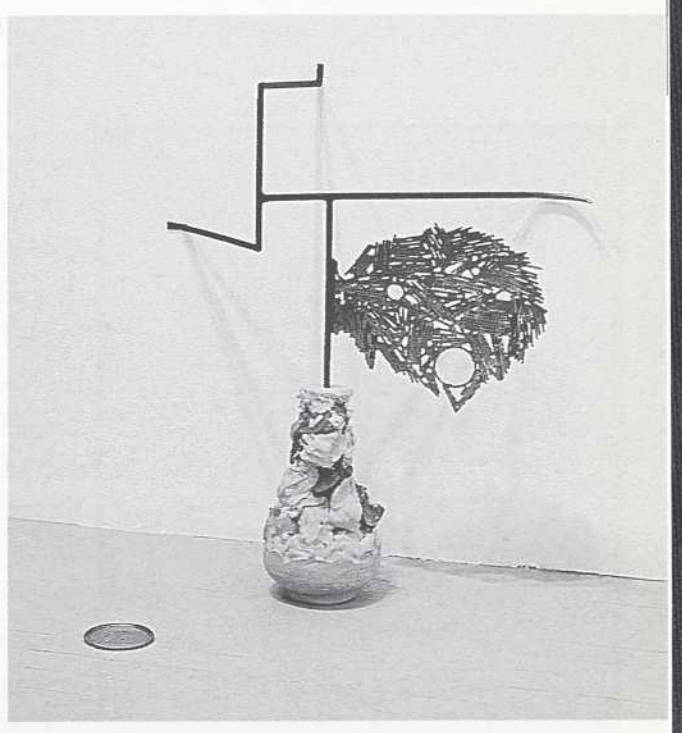
Dans l'autoportrait de Kiki Smith, une pilosité envahissante travestit le modèle, inscrivant cette animalisation en tant qu'elle est relayée, médiatisée, par un moment de masculinisation. Se trouve proposée une équation ambiguë selon laquelle l'image féminine additionnée de traits masculins ne produit pas un effet d'androgynie mais de bestialité.

La photographie de Jeff Wall représente l'angle d'une salle de bains vétuste et crasseuse. Dans le contexte de cette exposition, on pourra interpréter l'œuvre de Wall comme une réflexion sur les conditions matérielles souvent aliénantes dans lesquelles vivent les êtres humains. Or dans cette perspective, son travail accomplit précisément une des possibilités envisagées par Fabbri: « Y a-t-il des manières de travailler l'espace (plutôt que l'acteur) qui permettent d'inférer l'animalité?» Wall, à l'opposé du devenir animal (un concept deleuzien repris par Fabbri[2]) de la figure chez Kiki Smith, parvient, par la seule présentation du lieu, à suggérer un rabaissement de l'humanité. Le Bestiaire ici figure moins la bête que son antre.

L'œuvre de Ghislaine Charest est sous-titrée d'une citation des *Métamorphoses* d'Ovide, inscription fort pertinente puisque la relation humain-bête opère ici sur le mode d'une réversibilité d'un terme à l'autre, réversibilité provoquée par une situation affective passionnelle. Ce qui est donné à voir c'est la personnification (devenir-humain) d'un ours afin d'exprimer un sentiment d'isolement et d'abandon: ce qui est donné à lire (à travers la citation), c'est l'animalité de la douleur, la douleur animale, que l'être humain éprouve dans de tels moments.

Les œuvres de Christine Davis et de Serge Murphy évoquent, par leur iconographie, le territoire de la sexualité comme interface incontournable entre animalité et humanité, l'incarnation en un même corps de l'opposition nature et culture et par là son brouillage et sa suspension. Dans *The Ritual Scream/ Dentil Entablature* de Spring Hurlbut, l'animal opère un retour inattendu au sein d'une pratique culturelle extraordinairement logocentrique, l'architecture, pratique qui est le champ de référence habituel de cette artiste. Des dents animales ensanglantées sont suspendues à un fragment d'entablement dont elles rappellent les gouttes ornementales. En contrepoint au discours historique traditionnel sur la valeur anthropomorphique de la colonne antique, discours qui inscrit l'architecture grecque du côté du rationalisme tranquille de la théorie des proportions, Hurlbut animalise les archétypes de l'architecture occidentale mais la force de son œuvre tient à ce que ces signes d'animalité, la valence archaïque de cette architecture apollinienne, sont portés non par quelque motif structurel (les colonnes gardant la mémoire des arbres utilisés dans les premiers temples de bois): ces signes reviennent plutôt comme « supplément », sous forme d'ornement accessoire, de parure apotropaïque, terrifiante,

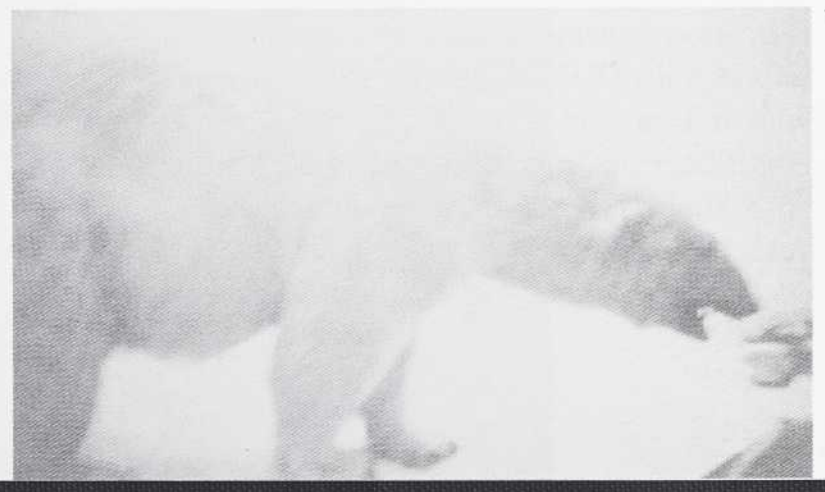
VII

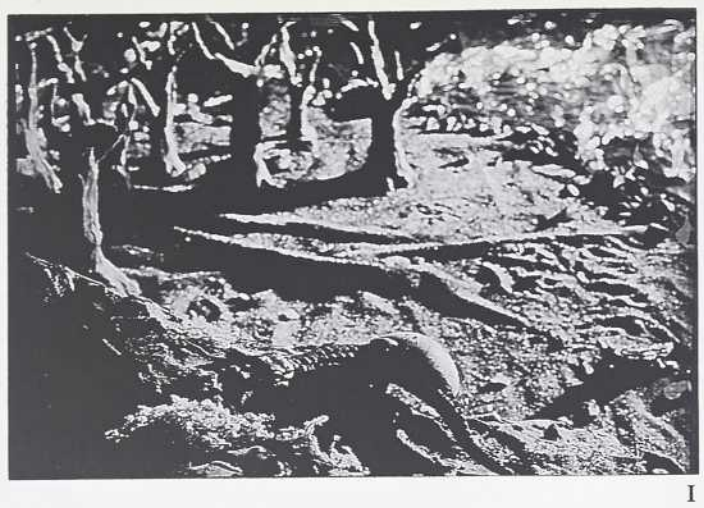


V

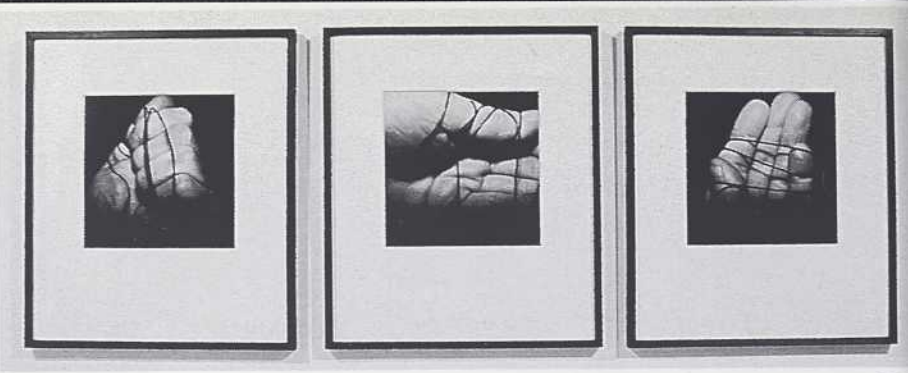


VI

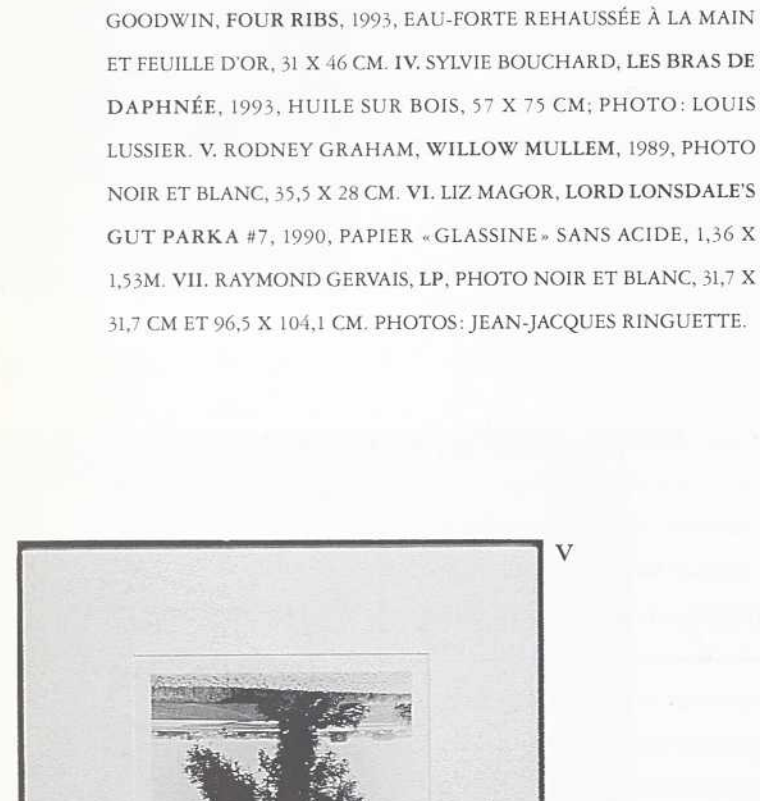




I

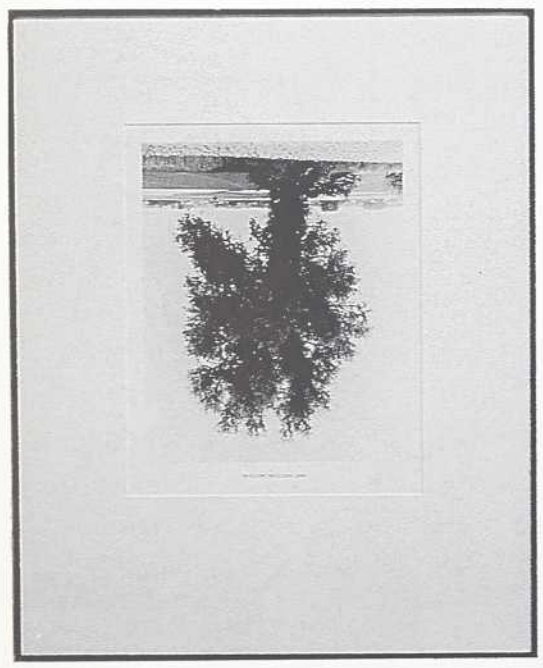


II



IV

I. HOLLY KING, LIZARD, 1993, PHOTO COULEUR, 89,5 X 127 CM. II. IRENE F. WHITTOME, ENDANGERED SPECIES: THE ARTIST, 1976-1993, PHOTO NOIR ET BLANC, 31 X 30 CM CH. III. BETTY GOODWIN, FOUR RIBS, 1993, EAU-FORTE REHAUSSÉE À LA MAIN ET FEUILLE D'OR, 31 X 46 CM. IV. SYLVIE BOUCHARD, LES BRAS DE DAPHNÉE, 1993, HUILE SUR BOIS, 57 X 75 CM; PHOTO: LOUIS LUSSIER. V. RODNEY GRAHAM, WILLOW MULLEM, 1989, PHOTO NOIR ET BLANC, 35,5 X 28 CM. VI. LIZ MAGOR, LORD LONSDALE'S GUT PARKA #7, 1990, PAPIER «GLASSINE» SANS ACIDE, 1,36 X 1,53M. VII. RAYMOND GERVAIS, LP, PHOTO NOIR ET BLANC, 31,7 X 31,7 CM ET 96,5 X 104,1 CM. PHOTOS: JEAN-JACQUES RINGUETTE.



V

trophée de ce que cette architecture a refoulé à mesure qu'elle prenait forme.

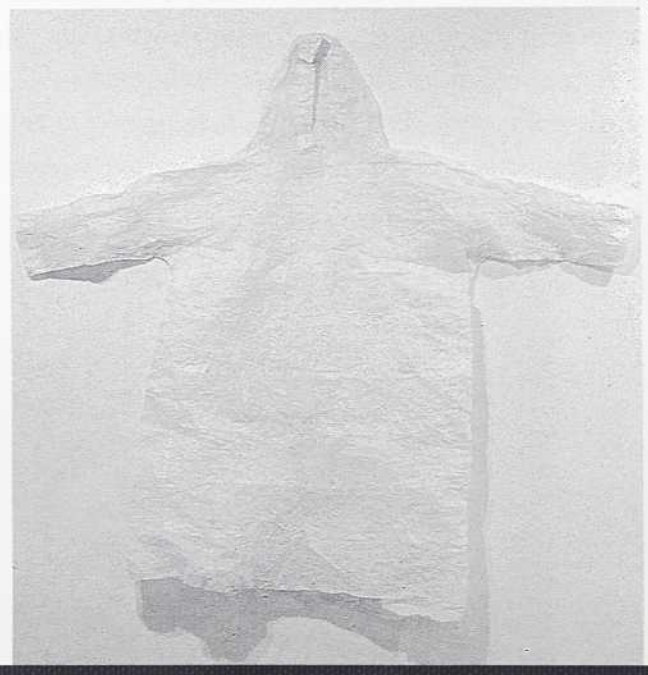
On rangera aussi dans la catégorie du bestiaire les œuvres, toutes photographiques (je le remarque sans y réfléchir davantage), qui renvoient non à l'iconographie animalière mais au dispositif taxinomique du bestiaire, à une modalité classificatrice ou à la pulsion descriptive de l'histoire naturelle, version mythique chez Evergon ou Raymonde April (la Création des espèces), version scientifique dans les fragments d'herbier de Roberto Pellegrinuzzi ou dans les petites boîtes à papillon de Christine Davis. Et l'on placera à la même enseigne les œuvres comme *Ursus* d'Angela Grauerholz ou *Le Papillon de nuit* de Gilles Mihalcean dont les référents animaliers justifient l'insertion dans l'exposition mais où ni le dispositif du bestiaire, ni les oppositions animal/humain, nature/culture ne sont élaborées comme paramètres de la signification.

L'œuvre de Holly King constitue un cas charnière entre les deux titres. Son *Lizzard* insiste sur le rapport animal/environnement et non sur la relation animal/humain, mais ce rapport résiste à la catégorie de l'espèce menacée car il n'est pas posé comme une insertion conflictuelle. Au contraire. Si le lézard se laisse difficilement repérer ou détacher de son fond, s'il semble atteint d'une forme de caméléonisme, il montre ainsi, à travers ce que j'appellerai une «extinction figurative», une abolition ponctuelle de la figure, que la disparition des espèces connaît des modalités douces, éphémères, et qui sont statégiquement réglées par la nature même, indépendamment de toutes sévices de la part des humains.

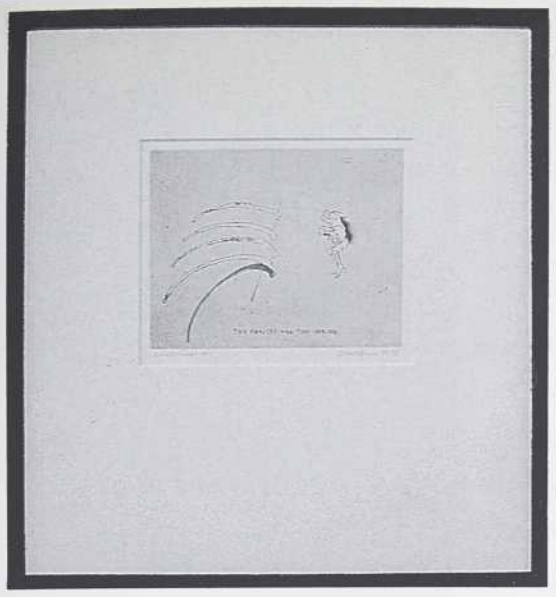
ENDANGERED SPECIES

Le regroupement des œuvres apparentées à *Endangered Species* est moins vaste. On notera que je loge sous cette rubrique les œuvres qui sont moins préoccupées par le thème animalier que par l'horizon catastrophique d'une désharmonisation entre l'espèce et le milieu, d'une violence à l'égard d'un groupe donné. Dans cet esprit, l'animal semble avoir été compris comme le vêtement métaphorique de l'Autre, la forme la plus radicale d'altérité, «le plus autrui de tous les autruis» disait Lévi-Strauss (une équation qui, de l'expressionnisme allemand au mouvement Cobra, court à travers tout le XX^e siècle). Mais ce n'est vrai qu'en apparence: car, comme on l'a vu, le discours écologique se fonde sur une identification des hommes aux animaux (c'est nous qui sommes ultimement menacés dans la menace que nous faisons peser sur eux), à la différence près que ce sont cette fois ces derniers qui, en contrepoint des méchants hommes irrespectueux de la nature, incarnent le bon modèle et réclament notre protection. «La pitié est la distance la plus totale de toutes», dit encore Fabbri à propos de la relation analogique de l'homme à l'animal.

Curieusement, et de facon tout à fait symptomatique, aucune des espèces menacées dans ce corpus n'est animale. Sylvie Bouchard et Rodney Graham ont recadré le concept de Nature en remplaçant la faune par la flore. Les emblèmes foliacés de Bouchard avec leur nœuds de bois brûlés, font songer à l'acidité des pluies, à la défoliation des forêts. L'arbre déraciné de Graham condense en une seule image l'idée d'une nature



VI



III

sans dessus dessous. Les deux travaux ont la prégnance hiératique d'icônes.

« L'homme est un loup pour l'homme » à en croire les œuvres d'Irene F. Whittome, de Liz Magor et de Betty Goodwin où les espèces en voie de disparition sont humaines. Cette dernière renvoie au niveau le plus générique de l'espèce humaine. Toutefois le motif qu'elle privilégie est déjà porteur de différence. En effet, le moment de la fin qu'évoque la carcasse de côtes si légèrement tracée, évanescente et périssable en sa matérialité même, fait résonner, grâce à un étrange télescopage, un moment d'origine : les *Four Ribs* du titre renouent ici avec le motif de la création édénique et du façonnement supplémentaire d'Ève. Whittome, dans une série de photographies intitulée *Endangered Species: The Artist*, procède par synecdoque : des mains ficelées, résumant l'artiste, font figure d'animaux pris au *piège*. L'anorak de papier « glassine » de Liz Magor, dans sa précarité matérielle et son contour fantomatique, impose en termes visuels l'imminence, la virtualité d'une disparition. Mais en même temps que son accrochage au mur suggère les artefacts « ethnographiés » dont l'œuvre est inspirée, il pointe une autre des modalités de la disparition des espèces et des minorités, un autre piège : leur passage dans la *collection*, leur mise en réserve, c'est-à-dire une manière de disparition qui opère paradoxalement par *exposition*.

Enfin, l'œuvre de Raymond Gervais, un peu comme celle de Holly King, saborde la relation type de sa catégorie linguistique. (On notera que chacun d'eux travaille ici en fonction d'un programme qui est donné par l'autre langue : Holly King et le bestiaire, Raymond Gervais et *Endangered Species*.) *LP* fait signe vers toute une série de travaux antérieurs dans lesquels Gervais a déjà scénographié l'épopée d'une obsolescence promise, et maintenant réalisée, celle du tourne-disque et du microsillon. Dans le cadre de cette exposition, la force de l'intervention de Gervais tient à ce qu'elle transgresse encore plus absolument tout manichéisme entre la bonne nature et la culture corruptrice, défoliatrice. Magor indiquait que ce sont les cultures qui détruisent les cultures et que c'est en ces termes qu'il faut aussi apprendre à penser la disparition des espèces, surtout lorsqu'on en traite de façon indirecte ou métaphorique. Gervais rappelle, de manière plus inattendue encore, que la culture n'est pas seulement le prédateur d'une nature toute donnée d'avance : qu'elle a aussi ses catégories menacées, ses pratiques disparues, et que la technologie aussi est pleine d'espèces éphémères. Une fois surmonté le choc que l'on éprouve en découvrant la photo d'un musicien noir au seuil du Bestiaire, l'apparente provocation s'éclaire et l'insertion de Gervais dans le contexte de cette exposition met en relief le fait que ce travail est élaboré à partir d'une machine à la fonction bien spécifique et lourde de résonances : le tourne-disque aura été un appareil qui enregistre la voix, des voix dont certaines mourront avec lui, si elles ne paraissent pas mériter une mise à jour technologique. Il s'agit de la seule œuvre de l'exposition où affleure allusivement la question des espèces menacées telle que, localement, la formule sans répit le discours socio-politique des médias et telle que la dénie le titre bicéphale de l'exposition : la joute que se livrent francophones et anglophones québécois afin de savoir laquelle des communautés se trouve véritablement menacée d'une disparition imminente.

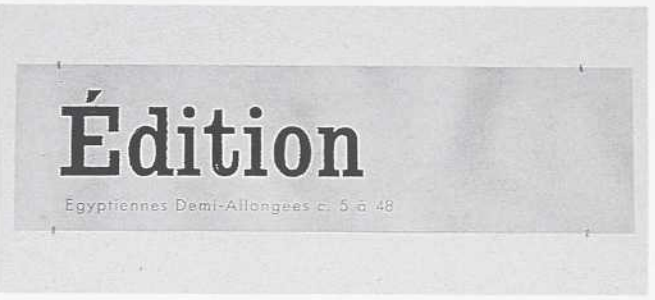
En conclusion, que penser de cette stratégie linguistique qui consacre la schizophrénie culturelle au sein de laquelle nous vivons ? Elle me semble meilleure qu'il n'y paraît. On aurait pu convoquer le thème animalier à travers des propositions qui se traduisaient mieux. Je songeais devant le Kiki Smith au titre possible de *La Belle et la Bête*, possibilité, m'a-t-on dit, qui avait été un temps considérée. Mais pensez-y. *La Belle et la Bête* et *Beauty and The Beast* : on ne saurait mieux démontrer à quel point la traduction trahit. À pouvoir cette fois rendre terme à terme l'énoncé, aurait-on empêché que le titre français évoque davantage pour moi Cocteau, pour d'autres Walt Disney, et que par là, la traduction fidèle dise en fait tout autant autre chose que ce qu'elle traduisait, mais sans le reconnaître ouvertement, sans marquer cet écart et le donner à penser dans ses effets figuratifs.

VII



NOTES

1. Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. J'ai discuté du paratexte dans les arts visuels dans « L'Affaire de la fenêtre ouverte : nouveaux enjeux autour d'un vieux paradigme ocidental/The Open Window Case: New Displays of an Old Western Paradigm », *Silvia Kolbowski. XI Projects*, New York, Border Editions, 1992.
2. Deleuze et Guattari développent le devenir-animal dans leur *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975. C'est la référence invoquée par Paolo Fabbri. On renverra quant à nous le lecteur au développement du devenir-animal que propose Deleuze par rapport aux arts visuels, à la métamorphose plastique, dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, 1981, 2 vols.



GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT, COLLECTIONS DE CARACTÈRES, 1986, SÉRIGRAPHIE SUR PLAQUE DE TOLE, 15,2 CM X 55,4 CM X 0.5 MM. PHOTOS : JEAN-JACQUES RINGUETTE.

ADDENDUM

Je m'étonne devant les organisatrices de l'exposition du choix de Collin-Thiébaut, dont on peut voir une petite sérigraphie sur plaque de tôle qui appartient à sa Collection de caractères et qui annonce une « édition ». On me répond mi-figue, mi-raisin, dans un humour lucide, que cette œuvre serait à ranger dans la catégorie des espèces menacées, l'espèce en question étant celle des éditeurs culturels. Rappelons que l'exposition *Le Bestiaire/Endangered Species* était un événement bénéfice organisé pour le financement de la revue et des éditions Parachute.

Johanne Lamoureux est professeur à l'Université de Montréal. Elle a écrit de nombreux textes de catalogues et collabore à diverses revues. Elle vit à Montréal.

From her interest in the effects of language on the visual arts in Québec, the author proceeds to inventory the works in the exhibition *Le Bestiaire/Endangered Species* based upon the "two-headed" title. In both instances, and beyond inherent differences, animals are anthropomorphized to convey a moral dimension. From the "Bestiaire" point of view, the works evoke a homologous relationship between humans and animals, whereas from the "Endangered Species" perspective, animality acts as a metaphor for "Otherness," an area which could also include humans and artists.



The passion of RACHEL ROSENTHAL

— MOIRA ROTH —



LA PRISE DE CONSCIENCE

There are levels of action, but there is only one level of consciousness, what we call in French "*la prise de conscience*." I don't know how you translate it except by saying, "grabbed by consciousness." – Rachel Rosenthal[1]

For years Rachel Rosenthal's *prise de conscience* has grabbed her, guiding her life as well as her performances.[2] The *Artweek* conversation between her and Suzanne Lacy (another major California performance artist) in which Rosenthal spoke of her *prise de conscience* is entitled "Saving the World." For Rosenthal, who at age sixty-seven often describes herself as a crone, the notion of such consciousness is coupled with giving up the personal: "If I have a vision, if I see the big picture, I feel a tremendous urgent responsibility to put it out."[3] She tells Lacy that there is no time left, that nature is dying and will be dead soon. "The question is: Are we going to get the *prise de conscience* early enough so that we can at least manage that demise, and then the transformation that will enable life to continue in a manageable way on earth?"[4]

Animal life and animal rights are at the heart of Rosenthal's *conscience* and live animals, as well as their representation in slides and films, appear in many of her performances. In the evolutionary development of animals on this planet, Rosenthal sees warnings and a parable for humans. In her theater pieces, she invokes scientific studies of animal behaviour, as well as narratives concerning her own animals, to discuss human failings. At times, animals appear as *consciences*, shamanistic "guides" and inspirations; at others they are creatures whom she must nurture and protect against human invasiveness and brutality.

In her Los Angeles home/studio, Rosenthal surrounds herself with rats, birds, dogs and cats as her main companions. Several years ago, I stayed there for a few days, while conducting a long interview with her;[5] and I was as deeply moved by her daily rituals and tasks as I was by her amazing life and experiences. Each morning, Rosenthal would go up to the roof to feed pigeons, doves and a flock of wild parrots. She would "cosset" her various dogs and cats, and provide her pet rats with fresh leaves and branches.[6] Later in the day we would visit a dog with a broken leg, and Rosenthal would meticulously replace the bandages and feed her. (Rosenthal had rescued the dog from the street, and she was temporarily being housed by a friend.) "It's rare that too many weeks go by without some kind of rescuing going on." During this 1989 visit, I audiotaped Rosenthal describing her life, training, influences and affinities, and a career that began in the 1950s in theater. She concluded this long exchange,



stating "I am a vegetarian, a non-smoker. I characterize myself as an eco-feminist and an Earth worshiper. I recycle, conserve water, use no heat or air-conditioning in my building, and contribute several thousand dollars a year to animal rights and ecological organizations. I still feel that nothing is enough and am guilty for not doing more." These driving passions in her life are inextricably woven into her art.

No sharp dividing line exists between the animals in Rosenthal's art, and those in her life. For example, she named her DBD Experience and theater space after Dibidi, a beloved paraplegic cat who lived with her from 1954 until her death in 1972 (DBD also stands for "Doing By Doing"). In *Traps* (a work I will discuss later) she introduced two of the animals with whom she has been closest to in real life at that time: Tatti Wattles, her pet rat (whom she often carried in public on her shoulder and who also appeared in *Soldier of Fortune* and *Bonsoir, Docteur Schön*), and her blind dog Zato/Zatoichi (named after the blind hero in samurai films), whom she cherished for years. In 1989 after the

ABOVE: GAIA, MON AMOUR, THE HOUSE, SANTA MONICA, 1983; PHOTO: BASIA.

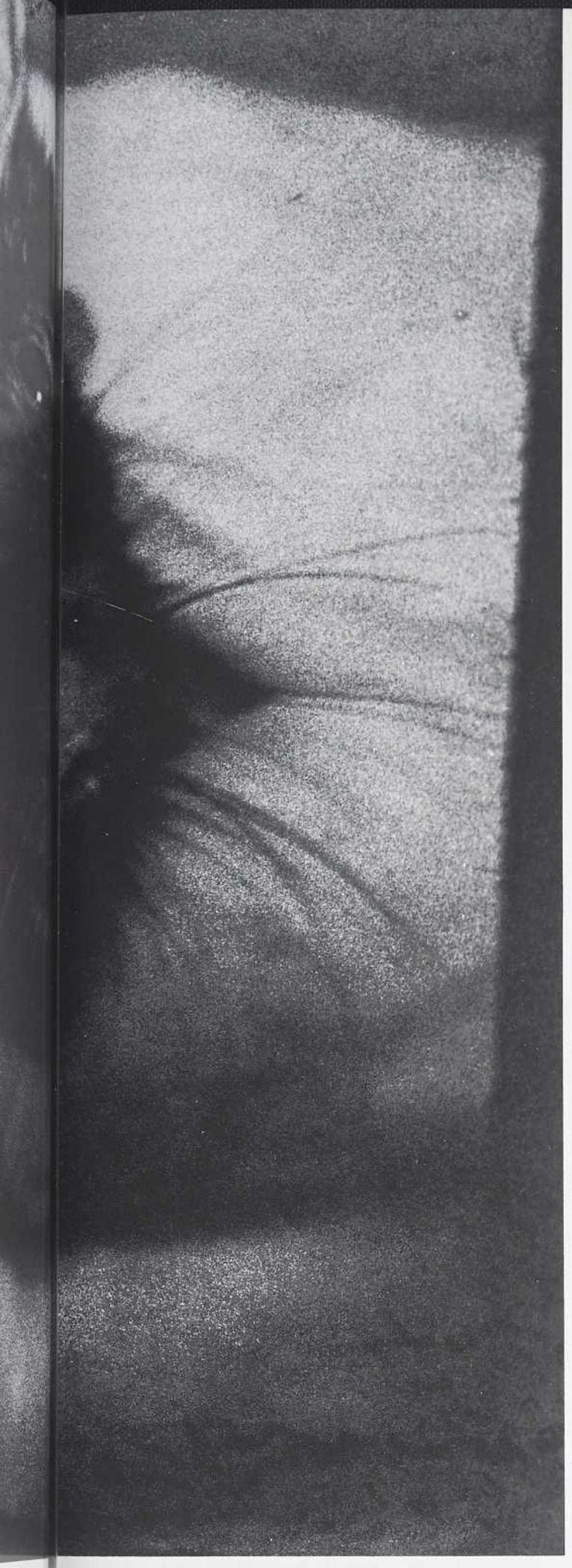
LEFT: RACHEL ROSENTHAL AND TATTI WATTLES, LOS ANGELES, 1980, PHOTO: STUART MILLER



TRAPS, ESPACE DBD, LOS ANGELES, 1981; PHOTO: BASIA.

dog's death, she made him the center of a work entitled *Zato. The Others* (1984), one of the most extraordinary of Rosenthal's grand performances, was an impassioned plea for animal rights in which some forty animals and their owners appeared on the stage – among them a horse, pig, turkey, dove, squirrel, python, pygmy goat and monkeys, together with Zato. In addition to Zato, Rosenthal also included her cat, Kabbalamobile, in the Californian presentations of *The Others*, and brought two pet rats, Sage and Red Riding Hood, to perform in the University of North Carolina presentation.

It is possible on one level – but only on one – to read Rosenthal's devotion to animals in psychological terms. Rosenthal herself is aware of this. She once told a journalist: "You could say I identify with animals because I have a relationship with my own childhood and my own body which is such that I project my problems and sense of helplessness, of being caged and mistreated, onto animals."[7] On another level, Rosenthal's commitment to animals must be read as integral to the way she intellectually as well as emotionally comprehends the world and its history. In a recent article, "A Cosmography of Herself: The Autobiology of Rachel Rosenthal," Bonnie Marranca intriguingly coins the term "autobiological" to characterize Rosenthal's "acceptance of natural history as a part of the history of the world and part of her history."[8] Marranca writes that "Nowhere more evocatively does performance art express the ecological condition of contemporary life at the end of the twentieth century than in the works of Rachel Rosenthal, elaborating as they do the polemics of harmony and chaos that so many seek to moderate in their lives and in the world around them."[9] Although heralded piecemeal in earlier works,





THE OTHERS, THE JAPAN AMERICAN THEATER, LOS ANGELES, 1984; PHOTO: BASIA.

Rosenthal's more total immersion in "the autobiological" appears in the early 1980s for the first time in two performances, *Traps* and *Gaia, Mon Amour*.

Given Rosenthal's passions, it is important to emphasize that her formidable intellect also plays a strong role in her performances. She reads seriously and voraciously in a wide range of topics, and researches meticulously whenever necessary. Rosenthal describes a characteristic situation in which she will generate a performance:

> What happens is that something has caught my eye, and I get very passionate about it. Usually it is a mixture of personal stuff, books I read, and what's happening in the world – in equal parts. Something just clicks and I go on that track. In terms of examples of the specific reading behind my pieces . . . ? In preparation for *The Others*, I read Tom Regan's *The Case for Animal Rights* and Peter Singer's *Animal Liberation*, and a whole bunch of other books and articles in animal publications. For *Traps*, the main book was Lyall Watson's *Lifetide*, and at the time I was also reading Gary Zukav's *The Dancing Wu-Li Masters*, and Ilya Prigogine's *From Being to Becoming*. Generally I read a lot of Prigogine anyway, as he has become very important in chaos theories. Of course, I have been influenced by *The Tao of Physics* by Fritjof Capra. For *Gaia, Mon Amour*, the main book was Jonathan Schell's *The Fate of the Earth* together with William Irwin Thompson's *The Time Falling Bodies Take to Light*. Right now I am still reading lots of Chaos books for my new piece, *Zone*, and I am also reading a book by Edvard Radzinsky entitled *The Last Tzar: The Life and Death of Nicholas II* and will be using the last days of the Russian tzar as a metaphor in *Zone* for western civilization.[10]

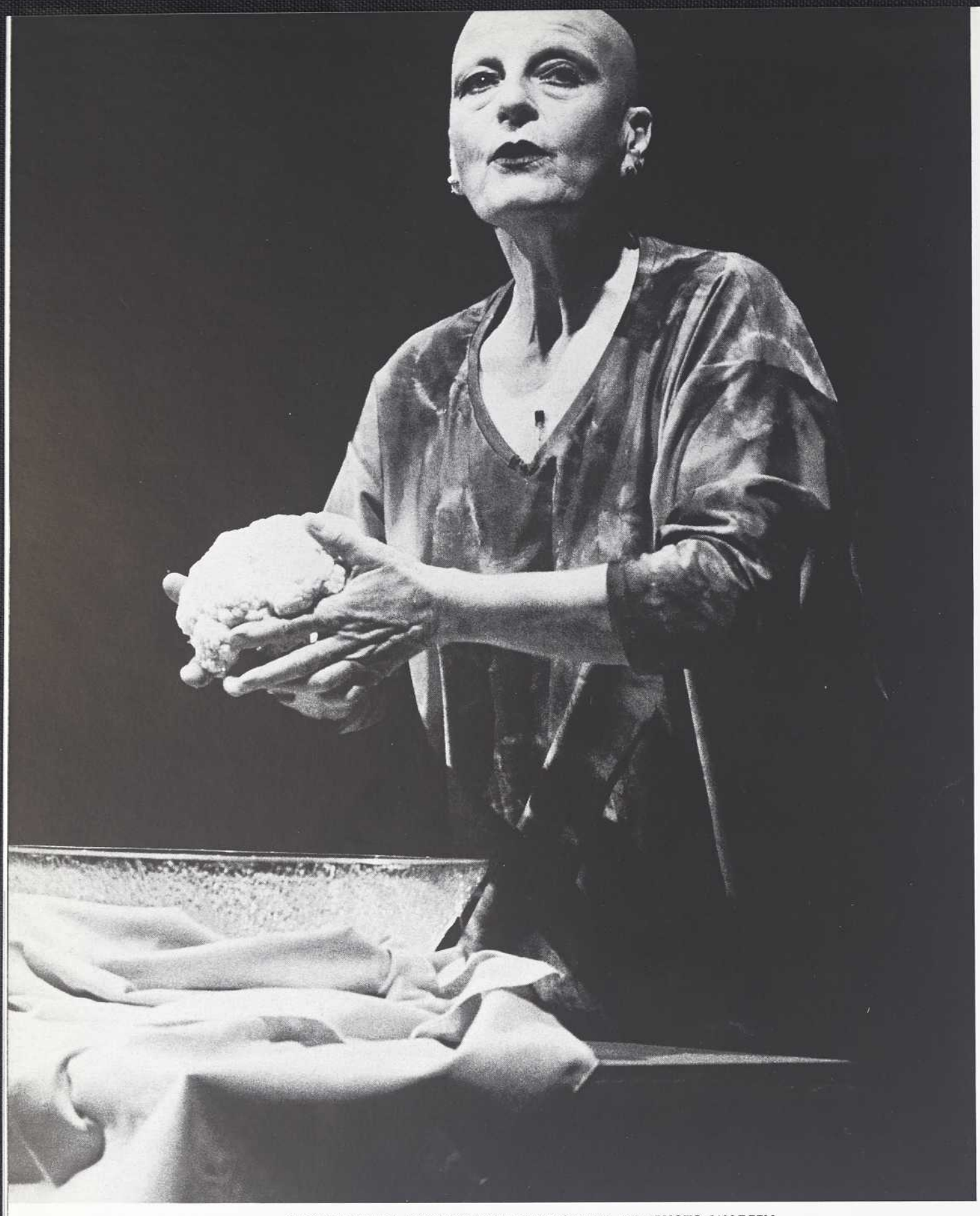
GAIA, MON AMOUR

> I realized that I had used up my material, my life. I had caught up with myself; I would have to move forward or die. – Rachel Rosenthal[11]

Between 1974 and 1981, Rosenthal created a series of dazzling, theatrical autobiographical performance pieces; for example, *Charm* (1977) which is about the juxtaposition of her publicly glamourous and privately traumatic Parisian childhood. By 1981, she appeared to have exhausted this source, or, perhaps more aptly, it had been a way for her to emerge transformed at a different point. She had, so to speak, burrowed under the mountain and she did not come back through the same passageway.

I attended a performance of *Gaia, Mon Amour* in San Diego in 1983, and I remember being the first to rise to give the piece a standing ovation. Was it for Rachel Rosenthal? No, I think not. Rather I paid homage to what I had seen through her. Over the years, I had sought out many of her autobiographical performances, admiring her acting virtuosity, the works' inherently interesting autobiographical material and visual richness – but I had never been deeply moved or affected.[12] Certainly in *Gaia, Mon Amour*, the earlier virtuosity and visual richness was still there. In the performance Rosenthal assumed three astonishing roles – a mad old woman, a young handsome Year King and the wounded and revengeful mother-earth goddess Gaia – and created an equally surprising range of contrasting images from Tantric symbols and war toys to cozy suburban home scenes and satellite views of the earth. Yet despite this, I sensed that something had profoundly changed for both Rosenthal and her audience.

We were no longer being brought together to experience – often with a *frisson* of voyeuristic pleasure in the exotic – Rosenthal's life and charisma. True, a large projection of Rosenthal's mother appeared briefly



RACHEL'S BRAIN, LOS ANGELES THEATER CENTER, 1987; PHOTO: JAN DEEN.

behind a stage strewn with skulls and trash; but basically, couched dramatically through different narratives, images and persona, *Gaia, Mon Amour* was an insistent series of warnings to human parasites not to kill their mother earth host. At the onset this message was made explicit by a slide showing a dead ant with a fungus sticking to its neck. A voiceover commented: "This ant was killed by a fungus . . . . With its host dead, the parasite emerges triumphant from the ant's neck. But its triumph will be short-lived; a successful parasite never kills its host. The fungus is done for."

TRAPS

(trap) n. 1. a device for catching and holding animals. 2. an arrangement for capturing or detecting a person unawares or making him betray himself, anything deceptive. – *Oxford American Dictionary*, 1980

In 1981, a year before *Gaia, Mon Amour*, Rosenthal introduced *Traps* into her traveling repertoire and these two can be read in many ways as companion pieces. Early on in *Traps* (as was true for the timing of the ant fungus story in *Gaia, Mon Amour*) a tale of animal behaviour sets the stage for her morality play. Wearing fatigue combat clothing, harshly made up with black lips and painted skin, and bald-headed, Rosenthal makes her appearance to describe "a ghastly melodrama" that has taken place for eons between the wasp and the tarantula, a death fight – one necessary if the wasp is to secure food for her young. (She needs to lay her eggs on the tarantula's paralyzed body from which the young wasp larva will later feed, leaving intact the vital organs until last.) How does the wasp genetically inherit such knowledge? Rosenthal's speculations on this lead her to a meditation on human knowledge and unconscious motivations. She explains her concept of "traps," actions in which there is a tug of war (often unconscious) within a person; one side of the self laying a trap for the other. Illustrating this concept by the story of the complicity of her own role in a near-fatal accident to her much-beloved dog, Zato, she pleads with her audience to become more conscious of the consequences of actions. Speaking of different sorts of war on this earth, she warns, "We can no longer afford the luxury of traps . . . [and] we've set up for a mega-trap." Rosenthal conjures up a vision of the future where animals, such as eagles, wolves, elephants and lions, will rise up to express their disgust "with human madness and destruction" which cause people to behave without respect to either one another or to animals. Is there any hope? Rosenthal cautiously offers one: "So long as there are untapped sources of affection and tenderness in this world, we need not give up." As the performance nears its end, Rosenthal – now in a hooded cloak and carrying a candle – stands next to huge slide projections of her hands gently cradling her pet rat. Until the rat died in 1982 during the tour of *Traps*, she would finish the performance by appearing with Tatti Wattles on her arm.[13]

In *Traps*, as in *Gaia, Mon Amour*, the habits of the animal world are invoked to warn us about our endangered planet. In *Traps*, however, animals function additionally as conscience-bearers/seers and they also may be read as stand-ins for the wounded earth. Here, surely the message being that if we (humans) learn to treat animals better, we will also find out how to live in a more harmonious relationship with Gaia.

ANIMALS, THE EARTH AND THE HUMAN BRAIN

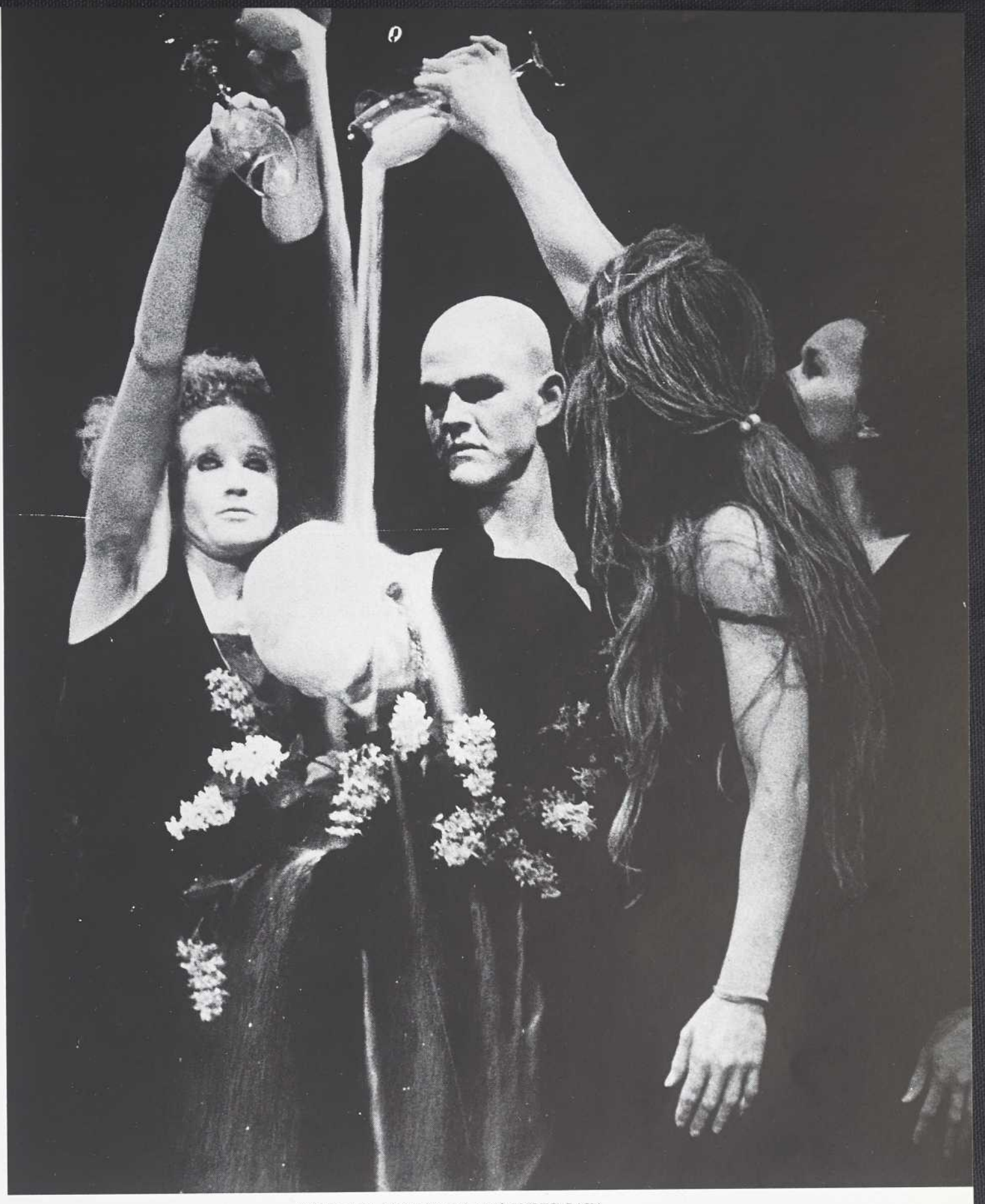
My brain, your brain, our brain . . . . Capable of the most brutal reflexes as well as transcendental experience . . . . How do other animals do it? How much do their brains process? And how did we wrench our brains away from the inexorable hold of genetic programming? To what extent have we severed ourselves from our hereditary roots? How free are we? How free should we be? – Rachel Rosenthal[14]

Animals and the earth – together with questions about human responsibilities to both – haunt all of Rosenthal's performances from *Gaia, Mon Amour* and *Traps* onward. Not only are both deeply endangered by humans, but any hope or desire to rescue one implies rescuing the other. Above all we need to experience – and then act upon this understanding – the connectiveness and interdependency of human lives with those of animals and of the planet. *The Others* (1984) demands that we know about abuses against animals and accordingly act to protect their

rights. *Foodchain* (1985) describes the brutal way animals and humans feed upon one another. In *Was Black* (1986) we are compelled to witness anew in a harshly symbolic fashion the Chernobyl nuclear reactor disaster [the title refers to the Russian meaning of "cherno" (black) and "byl" (was)]. Other performances also address the audience about past geological history and ecological threats in the present: *Amazonia* and *Pangæan Dreams* (both created in 1990).

Rosenthal also often examines her motives and expectations, using herself as an example of human frailty. In *L.O.W. in Gaia* (1991) – L.O.W. alludes to both "loner on wheels" and "lover on wheels" – she looks with considerable acerbic irony at her impetuous, enthusiastic desire to have a quick shot-in-the-arm but comfortable New Age enlightenment during a three-week van tour of the Mojave desert. This theme of self-scrutiny, often presented with a wild humour, permeates other works. Nowhere is it more present than in *Rachel's Brain* (1987) – the title itself is wittily audacious. "It was the culmination of all that I had been thinking and feeling and reading about in terms of what are we doing as a species. How are we affecting the earth? Well, we're affecting the earth very badly. And where does it all come from? It comes from the human brain, so let's look at the human brain."

Rachel's Brain somersaults from scene to scene, character to character, image to image. Rosenthal appears first as Marie-Antoinette, complete with a four-foot high wig, coiled in brainlike folds, with a boat perched on top. She boasts (only later to be beheaded) that she is a Higher Human: "My Head, hovering over a cloud of talcum powder, is neatly severed from the beast." In another garb, Rosenthal dissects a cauliflower as she comments to the audience: "We wish to know when, where, how. We implant electrodes, dye the tissue, separate the folds . . . of live animals, of course." One of the most affecting episodes in *Rachel's Brain* is an exchange (Rosenthal plays both roles) between Koko, the gorilla, and Penny, her trainer, in which Koko is being taught American Sign Language. The trainer attempts to teach Koko to sign "To be or not to be; I think therefore I am." Koko begins to learn this phrase, but then decides to respond with her own thoughts. "What I love best is the feeling I have when I am both me and Her, when She is both Herself and the shoots I eat, the screeching bird, the boy gorilla, the overhanging cliff and the attentive moon. And being all that, I, being Her, am too the moon, the leaf, the gorilla brother. I live in an enchanted world." Penny patiently hears her out, and then signs back insistently, "To be or not to be; I think therefore I am." As



WAS BLACK, LOS ANGELES, 1986; PHOTO: BASIA.

Rosenthal has commented, "The idea behind that section was, of course, that we want to communicate with other species, but the only way we know how is to teach the *other* species how to communicate with *us*. They perhaps have things they need to say which are more important, but we don't understand them."

THE PARABLE OF THE COYOTE AND THE EARTHWORM

In the video of her 1987 performance, *Death Valley*, Rosenthal begins by recounting an episode about a wounded, hungry coyote she met on a desert road during a 1981 excursion to Death Valley.[15] Driving along, she did not stop for him, although "He looked at me with such supplication," because she was anxious about running out of gas. Returning to Los Angeles, she realized, "The coyote is part of you. The other part won't stop because you are frightened of running out of gas." Writhing, screaming and chanting, she swings dramatically up and down through many emotions and metaphors in this half-hour video. She spews out feelings of hate, guilt and anger; she talks (surely self-accusing in a metaphorical way) of the shaven heads of the French women "who fucked with the Germans" during World War II. She conjures up the image of the earth as "a convulsive body . . . she creates through seizures. She changes through bone-crushing alignment and cosmic surgery, and shits in the fiery ocean depths." Yet Rosenthal ends the piece calmly, almost banally, with a film clip of herself walking her dogs, and picking up earthworms. In a voiceover she tells us: "Each morning I walk my dogs in the neighbourhood on cement sidewalks flanked on both sides by green,"

and goes on to describe how earthworms escape from the over-watered lawns to the sidewalk. There they are endangered anew because the cement surface dries quickly, and thus in the film, we see Rosenthal bending down to rescue them, throwing them back on the grass.

Death Valley is a *tour de force* balancing act where, surprisingly, piety never has the upper hand. In a review of the original performance, Alisa Solomon wrote that knowing of the ecological messages in Rosenthal's work "can hardly prepare you for the brutal way they grab at you."[16] What grabs Rosenthal's audiences over and over again so compellingly is surely the artist's *prise de conscience*. In these days, when so many artists, critics and audiences are rather coolly mulling over deconstructions of identities, borders and history, it is refreshing to find an artist whose intelligent passions make her want to construct – to construct different models for human behaviour, and to construct a better world in the future in which animals as well as humans can live safely.

A POSTSCRIPT – OCTOBER 5, 1993

On the phone today, Rosenthal tells me:

My hope is that I can break that barrier that we have created between ourselves and other species, demonizing them, turning them into Other, making them so alien that we are either afraid of them or see them as things to be exploited. For so many centuries, we have looked upon those who cannot speak language as we do as being "dumb," dumb not only because they are mute but because they are stupid and have no thoughts. That has justified our ghastly exploitation of animals. I take my dogs everywhere, and whenever possible I take them off the leash. When I am forced to put on a leash, I usually tell my dogs, now we are going to do our "dog impersonation." I use animals in my pieces to try to bring people to the realization that we all belong to the same family of life and that the differences between us are not as great as we have construed. After my pieces I now always talk to the audience, try to slip in some propaganda about, for example, vegetarianism, or whatever else is on my mind. I try to educate as much as possible through my art.

Rosenthal continues to rescue animals, and she relates a recent episode about this.

I was adopted by a family of rats who lived in the courtyard. They ate my entire garden and they multiplied like mad. The neighbours began to put out traps and poisons, so I got a humane trap and I trapped twenty-seven rats one by one and relocated them in the wilderness.

NOTES

1. "Saving the World: A Dialogue between Suzanne Lacy and Rachel Rosenthal," *Artweek*, September 12, 1991, p. 14.
2. The title of this essay is based on my association of Rosenthal with Antonin Artaud, whose ideas on theater she had studied at an early age and greatly admired. The image of the young, ardent Artaud in his role as the monk in Carl Dreyer's film *The Passion of Joan of Arc* has always reminded me of Rosenthal and her sense of passionate convictions.
3. *Artweek*, *op cit.*, p. 14.
4. *Ibid.*, p. 15.
5. On behalf of the Archives of American Art, I audiotaped an eight-hour interview with Rosenthal over the course of several days in 1989. Quotations come from here if no other source is given.
6. "To cosset," an English phrase I remember from my childhood, means to treat someone/something like a little lamb. It has always seemed to me a singularly appropriate description for Rosenthal's solicitous handling of her various animal companions.
7. Quoted by Richard Stayton, "'Animal House,' the real-life sequel," *Los Angeles Herald Tribune*, December 18, 1984.
8. Bonnie Marranca, "A Cosmography of Herself: The Autobiology of Rachel Rosenthal," *Kenyon Review*, Spring 1993, p. 59.
9. *Ibid.*
10. The quotation is drawn from a phone conversation between Rosenthal and myself on October 8, 1993. Her latest piece *Zone* will be performed on February 11, 1994 at the Wadsworth Theater as part of the University of California, Los Angeles 1993-1994 season.
11. Quoted in Jacki Apple, "Performance: The State of the Art," *Cal Arts Today*, November 1983, p. 13.
12. These early performances include: *The Head of Olga O.* (1977), *The Arousing (Shock, Thunder)* (1979), *Bonsoir, Docteur Schon* (1980), *My Brazil* (1980), *Leave Her in Naxos* (1981), *Soldier of Fortune* (1981) and *Taboo Subjects* (1981).
13. Rosenthal announced the death of Tatti Wattles in a press release in which she described him as "famous throughout the Los Angeles art community . . . Tatti escaped the fate of laboratory rats and became a person."
14. Quoted from an unpublished text for a grant proposal by Rosenthal for *Rachel's Brain*.
15. The text of *Death Valley* was based on the text of a voiceover in her *Soldier of Fortune* (1981).
16. Alisa Solomon, "Worm's Eye View," *The Village Voice*, August 18, 1987.

Moira Roth is the Trefethen Professor of Art History at Mills College in Oakland, California.

L'auteure examine le travail de Rachel Rosenthal, artiste californienne de la performance, à partir des thèmes qu'elle a explorés au cours de sa carrière. D'abord à caractère autobiographique et fondée sur sa virtuosité théâtrale, sa démarche s'inspire aujourd'hui de son engagement politique dans la défense des droits des animaux. À travers une pratique éco-féministe, elle élabore des modèles alternatifs de comportement humain, aussi bien dans son art (où les animaux jouent un rôle important) que dans sa vie (où elle vient en aide aux animaux errants). Si ses performances se veulent des mises en garde quant à la situation précaire de la planète, elles s'ouvrent aussi sur un avenir où animaux et humains vivront en harmonie, où l'équilibre écologique de la Terre sera respecté.

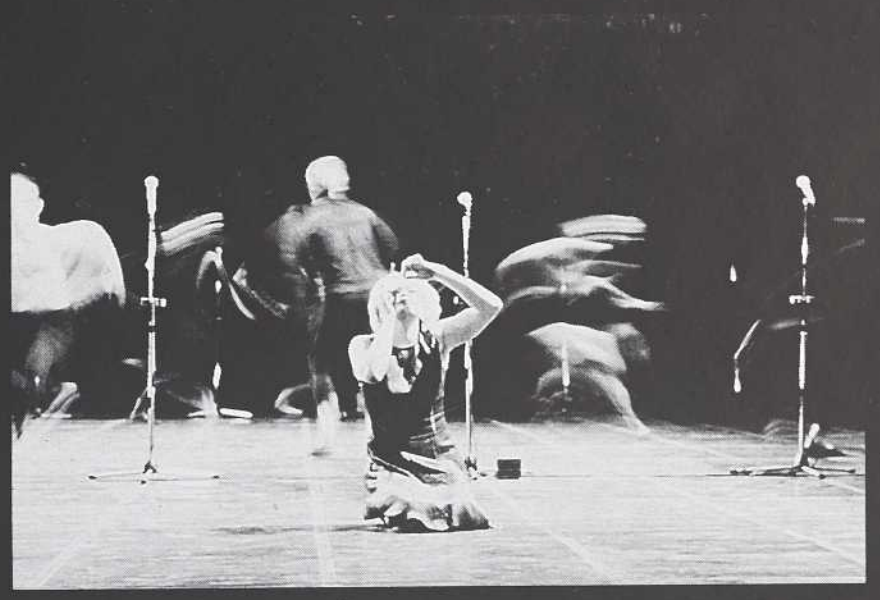
Jan Fabre

Le Corps des chiens

Tout groupe humain se pense et se veut lui-même un tout organisé, un ordre: il s'affirme comme le monde de la culture; il est le "civilisé"; par là même il se définit par rapport à ce qui est autre que lui: le chaos, l'informe, le sauvage, le barbare. (Jean-Pierre Vernant)

Dans une séquence hallucinante du spectacle *Sweet Temptations*, Jan Fabre retourne comme un gant cette remarque de Jean-Pierre Vernant (*L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989). Les acteurs traversent le plateau à quatre pattes, lèvent la jambe, frétillent de la croupe et aboient à qui mieux mieux. La scène est transformée en chenil.

Dans cette étonnante « pantomime », le spectateur s'amuse à reconnaître différentes races de chiens, du caniche au doberman, de l'épagneul au berger allemand... Mais il constate aussi (et c'est là où ça grince) que ces chiens lâchés en plein spectacle composent aussi un savoureux panorama de l'espèce humaine: une mégère hystérique, un couple de soixante-huitards attardés, un « yuppie » à l'élégance fringante, un loubard agressif, un « beauf » irrascible, etc.



THE SOUND OF ONE HAND CLAPPING, 1990, CHORÉGRAPHIE DE JAN FABRE; PHOTO: D. MENTZOS.

Bien sûr, certaines techniques de mime corporel ont étudié la « parenté » entre des comportements animaux et des attitudes humaines. (Je me souviens d'un élève de Jacques Lecoq nous enseignant à observer, dans la rue, comment un tel marchait du pas d'un éléphant, comment tel couple d'amoureux semblait miauler de concert, comment tel quadragénaire, à la terrasse d'un café, paradait comme un paon...)

Mais Jan Fabre n'est pas un mime, et la « séquence des chiens », dans *Sweet Temptations* (que je considère comme la première comédie musicale rock philosophique postmoderne!), va bien plus loin qu'une gentille pantomime. En contraste au dialogue de deux penseurs-scientifiques paraplégiques (les jumeaux Hawking), qui devisent entre autres de ce qui permet au hibou de voir dans l'obscurité, les acteurs soudain métamorphosés en chiens nous renvoient l'image féroce d'un groupe humain identique à ce qu'il pourrait rejeter comme « autre que lui ». Les acteurs ne s'amusent pas seulement à faire les chiens: ils sont des chiens. En d'autres termes, Jan Fabre s'adresse à nous en nous montrant que nous sommes des chiens.

Le public du Théâtre de la Ville (Paris, 1992) ne s'y est pas trompé, qui a mordu à pleines mâchoires dans la proposition de Jan Fabre, entretenant pendant tout le spectacle un concert de huées, de vociférations et de réflexions peu amènes, bref, en se comportant comme des chiens, rendant inintelligibles (comme par hasard) les propos de nos deux philosophes en chaises roulantes. L'une des questions que pose Jan Fabre dans ce spectacle pourrait ainsi être formulée: savons-nous encore écouter la pensée? Ce soir-là, de toute évidence, la réponse était négative.

Depuis lors, l'on a assisté en Europe à la montée des extrêmes droites (notamment à Anvers, où travaille Jan Fabre), au développement des crimes racistes en Allemagne et, dans l'ex-Yougoslavie, à la flambée d'une violence guerrière que certains nationalistes exacerbés ont délibérément provoquée et entretenue. On se dit que Jan Fabre a été, une fois de plus, sacrément visionnaire. Car désormais, le spectacle des chiens est à la télévision et dans les informations. Dans le numéro de mai de *L'Autre Journal*, Eduard Limonov intitule précisément « Chiens de guerre » un article sur les miliciens serbes (et notamment l'un des plus tristement fameux, Arkan, qui a récemment fièrement posé pour une photographie en exhibant la peau d'un homme qu'il se vante d'avoir arrachée de ses propres mains).

DES DIEUX GRECS AU VEAU D'OR

Dans son ouvrage, Jean-Pierre Vernant analyse comment les Grecs anciens ont été amenés à penser que les dieux, pourtant immortels, avaient un corps.



SILENT SCREAMS, DIFFICULT DREAMS, 1992, OPÉRA DE JAN FABRE ET EUGENIUSZ KNAPIK; PHOTO: TROUBLEYN.



SWEET TEMPTATIONS, 1991, CHORÉGRAPHIE DE JAN FABRE; PHOTO: JEAN-PIERRE STOOP.

S'ils appartiennent au même univers que les hommes, les dieux forment une race différente: ils sont les *athànatoi*, les non-mortels, les *àmbrotoi*, les non-périssables. Désignation paradoxale, puisque, pour les opposer aux humains, elle définit négativement – par une absence, une privation – les êtres dont le corps et la vie possèdent une entière positivité, sans manque ni défaut. [...] Aussi faut-il rectifier l'opinion commune suivant laquelle l'anthropomorphisme des dieux grecs signifie qu'ils sont conçus à l'image du corps humain. On dira plutôt à l'inverse: dans tous ses aspects actifs, toutes les composantes de son dynamisme physique et psychique, le corps de l'homme renvoie au modèle divin comme à la source inépuisable d'une énergie vitale dont l'éclat, quand il s'en vient pour un instant briller sur une créature mortelle, l'illumine, en un fugitif reflet, d'un peu de cette splendeur dont le corps des dieux est constamment revêtu.

Aujourd'hui, les dieux de l'Occident triomphant ont pour nom croissance, consommation, publicité. Ces dieux-là non plus n'ont pas été conçus à l'image du corps humain. Mais ils sont désormais son modèle. Souvenons-nous que le fameux réflexe de Pavlov, qui est tout de même pour une part à la base de toute la stratégie publicitaire, a d'abord été expérimenté sur des chiens. Ceux qui régentent l'industrie de la croissance sont sans doute persuadés de constituer le « monde de la culture ». Ceux qui ne partagent pas leurs valeurs (ou leurs richesses) n'ont qu'à vivre comme des chiens: fin 1991, un mémorandum interne de la Banque Mondiale préconisait la délocalisation des industries polluantes vers les pays les moins développés pour trois raisons: la logique économique, qui recommande de verser les déchets toxiques dans les pays les plus pauvres; les bas niveaux de pollution des pays les moins peuplés; et le faible impact du cancer sur les gens qui meurent jeunes. L'auteur de ce brillant mémorandum, l'économiste Laurence Summers, est aujourd'hui sous-secrétaire d'État américain au Trésor, chargé des affaires internationales dans l'administration Clinton (*cf.* Eduardo Galeano, « Paroles pour oublier l'oubli », *Le Monde diplomatique*, juin 1993).

Ceci nous entraîne-t-il trop loin de la « séquence des chiens » de *Sweet Temptations*? Pas sûr. Car le « bestiaire » de Jan Fabre est aussi un miroir du monde. Dans un monologue intitulé « Falsification telle quelle, infalsifiée » mis en scène et écrit par Jan Fabre, on trouve par exemple cette phrase sibylline: « Moi le chien porteur de civilisation ». L'opéra *Silent Screams* (dans *The Minds of Helena Troubleyn*) est placé, quant à lui, sous l'image emblématique d'un aigle blessé d'une flèche faite de ses propres plumes. Dans l'esprit de Fabre, l'allégorie est claire: « cette image cache une question essentielle: l'homme provoque-t-il sa propre destruction ou doit-il sa chute à la mauvaise volonté du monde? »

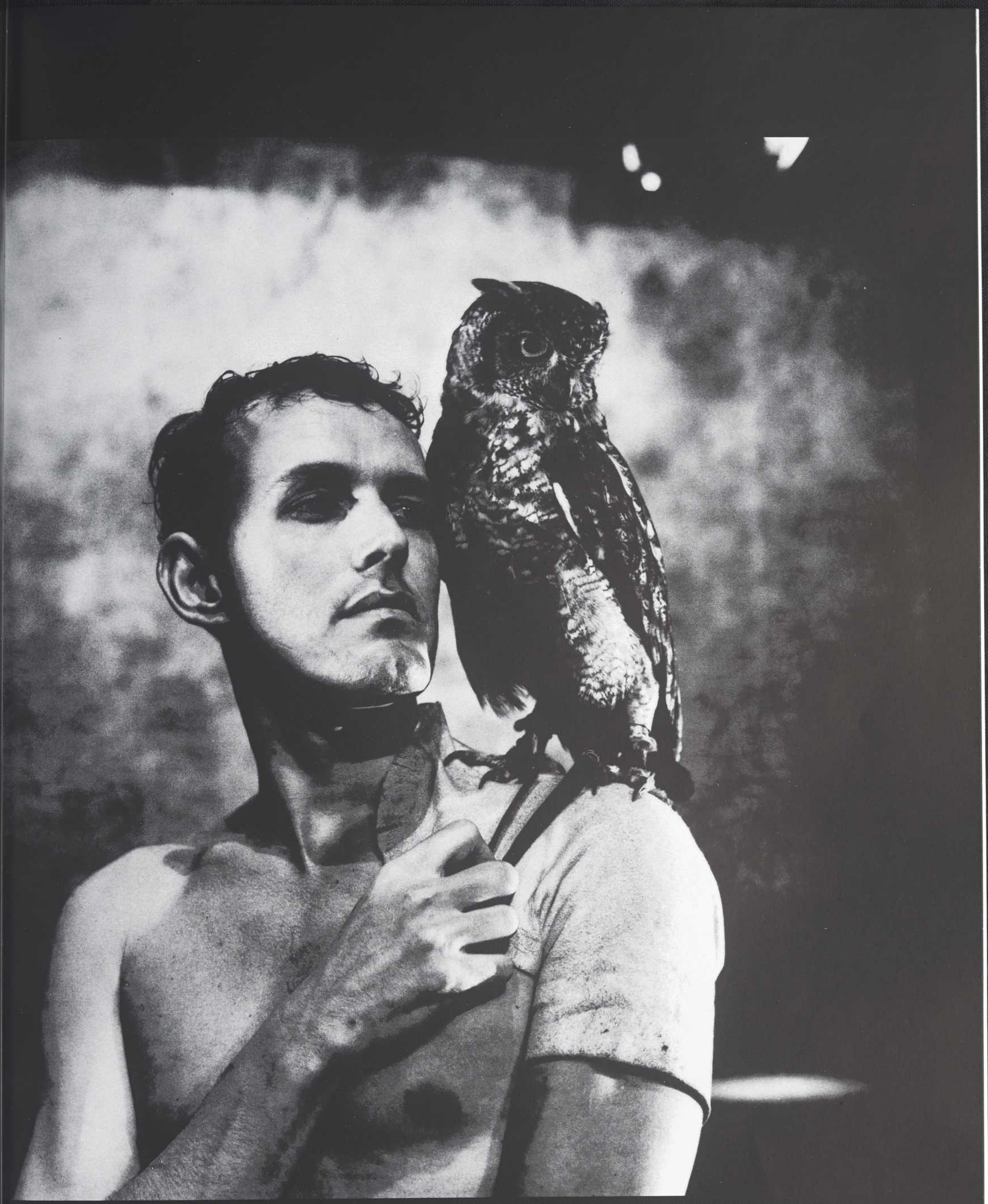
Dans un entretien avec Mariannne Van Kerkhoven, lors des Rencontres de Théâtre Contemporain de Murcia, en 1990, Jan Fabre revendiquait l'influence des écrits de son homonyme, Jean-Henri Fabre, entomologiste réputé. Il disait par ailleurs :

> J'aime les animaux. Lorsque j'étais petit, mes parents me donnaient des tickets d'entrée pour le zoo, à Anvers. J'y ai passé beaucoup de temps, jouant et peignant. À la maison, nous étions toujours entourés d'animaux: trois chiens, quatre ou cinq chats, des poissons... J'ai eu pendant plusieurs années un couple de hibous et c'était incroyable de les voir bouger la tête, s'asseoir... L'observation des animaux est incroyable. J'ai l'habitude d'en mettre sur scène parce qu'ils exercent un contrepoint à l'ordre strict de mes travaux; ils donnent un signe de l'anarchie de la nature. Il n'y a rien de plus beau que l'anarchie de la nature.

Dans ses indications aux acteurs avec lesquels il travaille, Jan Fabre confie utiliser des expressions telles que « marcher sur la pointe du couteau » ou encore « mesurer le nuage qui plane au-dessus sur la scène » (entretien avec Alex Mallems, dans *Articles*). Au-delà de la recherche d'un état de jeu particulier que signalent ces formules, il n'est guère sorcier d'y lire en parallèle le sens d'un rapport au monde. D'une certaine manière, Fabre demande à ses acteurs de se comporter comme ces animaux (les chiens, entre autres) qui, par un mystérieux sixième sens, pressentent certains cataclysmes naturels avant que les instruments de mesure humains ne parviennent à les détecter.

Dans le même entretien avec Alex Mallems, Jan Fabre clamait: « je veux faire quelque chose de divin ». Et il a récemment publié un texte au titre sans équivoque: « Réincorporer le dieu ». Nous sommes en effet dans un monde de chiens où il faut tenter, comme les Grecs anciens, de donner un corps aux dieux. Jan Fabre a compris que cela passait, notamment, par le corps des chiens.

Jean-Marc Adolphe est conseiller artistique au Théâtre de la Bastille à Paris de même qu'il dirige le journal de danse *Mouvement*.



DAS GLAS IM KOPF WIRD VOM GLAS, SECTIONS DANSÉES DE L'OPÉRA, 1987, OPÉRA DE JAN FABRE ET HNEYK MIKOLAJ GORECKI. PHOTO: (FLIP GILS) © 1987 VZW TROUBLEYN.

album

Jim Drobnick

Primate Visionaries

Of all the character traits apes have emblematized in artistic iconography over the past two millennia – as evil incarnate, sinner, fool, beast, debaucher or paradigm of ugliness – no trope is perhaps more familiar than the ape as mindless copier. To Renaissance figures such as Michelangelo and Bocaccio, the ape-as-artist was held to be a sublime symbol of the artist's vocation. The motto *ars simia naturæ* glorified the double meaning of *simia* in which art was both the ape of nature and the nature of the ape. (Janson, 1952) Since the seventeenth century, however, the metaphor ridiculed those slavish to tradition and lacking a personal style, academic artists who, in other words, practiced as "mimics without mind." (Roscoe, 1981)

In 1957, London witnessed "the startling spectacle of an allegory come alive" when the Institute for Contemporary Art exhibited thirty-seven paintings by Congo, a chimpanzee, and Betsy, a gorilla. (Janson, 1959) The appearance of "artistic" animals shocked and confused the art-world and general public. What did the paintings signify? A condemnation of modern art? An insult to human dignity? A novel art form? The pictorial convergence of the primates' paintings with those done by abstract expressionists and tachistes embodied a peculiar paradox – were human artists striving to abandon what apes were trying to achieve? (Levy, 1961) Yet collectors bought the paintings and hung them next to Picassos and Motherwells. The exhibition's organizer, Desmond Morris (1962), asserted that a split allegiance between the love of animals and a mistrust of contemporary art caused the mental conflict – should the apes be praised because they could paint or the paintings cursed because they were abstract?

Art has played an odd but interesting role in the "humanization" of animal identity, in the gradual, fitful shift from objectification to agency, from being the raw material for scientific inquiry to demonstrating personality, intelligence and emotion. Infra-human art, residing at the margins of fine art discourse, has been approached and analyzed not so much by critics as by ethologists, psychologists, linguists, art therapists, popular science journalists and zoo keepers.

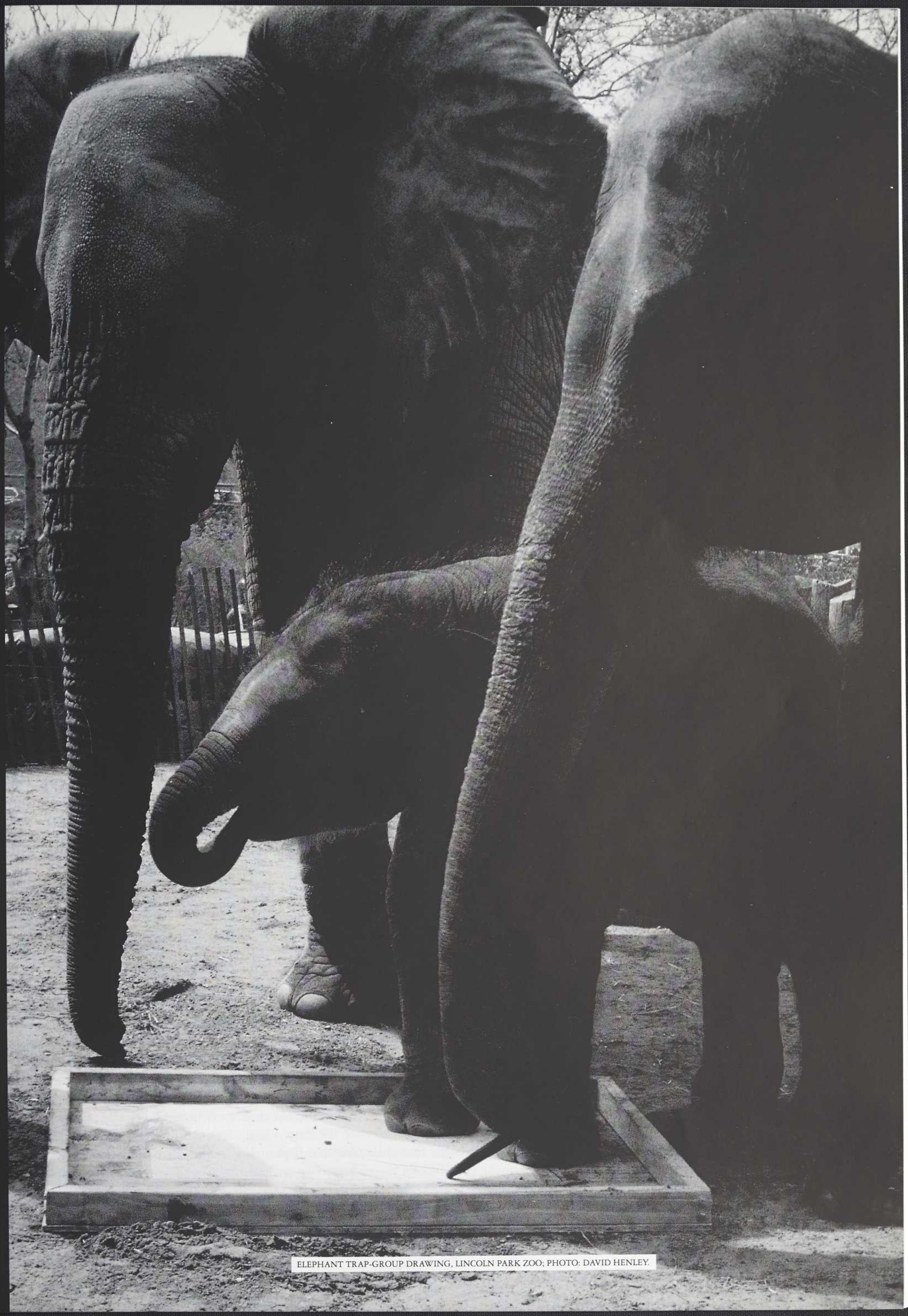
What transpired to convert animals from *on exhibit* to *exhibiting?* The transformation is indebted to a series of coincidental conjunctions between the domains of art history and science, zoos and museums, television and public relations. Until the 1950s, examples of mark-making in apes appeared only as isolated incidents, either as anecdotal observations of captive animals or as a component of developmental comparisons between apes and human infants. In either case, primates were experimental subjects enlisted to correct human "deficiencies," such as stress, addiction, psychopathology and disease, serving as "pure units of personality" to test the modeling – and thus engineering – of human behaviour to serve the needs of industrial capitalism. (Haraway, 1989)



ELEPHANT DRAWING, 26 X 30", INDIANAPOLIS ZOO; PHOTO DAVID HENLEY

Paul Schiller (1951), investigating the nature of perceptual organization, led the first in-depth drawing study. The chimpanzee, Alpha, needed no encouragement, for she habitually begged for pencil and paper. She preferred to retire to the far end of her cage, where she would mark each corner of the paper, fold it to make new corners, eventually tearing it up. Alpha's motivation was intense: she would shoulder other animals aside and even disregard food. In two hundred drawings over a six-month period, Schiller observed stylistic changes in Alpha's calligraphy – from short dashes to zigzags to, finally, dense, heavy lines. Given papers pre-marked with simple geometric shapes, she did not just draw randomly or fill in the empty spaces, but responded with different manners of marking, even tending to balance the compositions. Schiller concluded that Alpha's scribbling, rather than being merely instinctive or motoric, demonstrated deliberate choices and an undeniable sense of order and symmetry.

Expanding upon Schiller's work was the curator of the ICA show, Desmond Morris. As an animal behaviourist and artist, Morris was uniquely positioned at the intersection of the

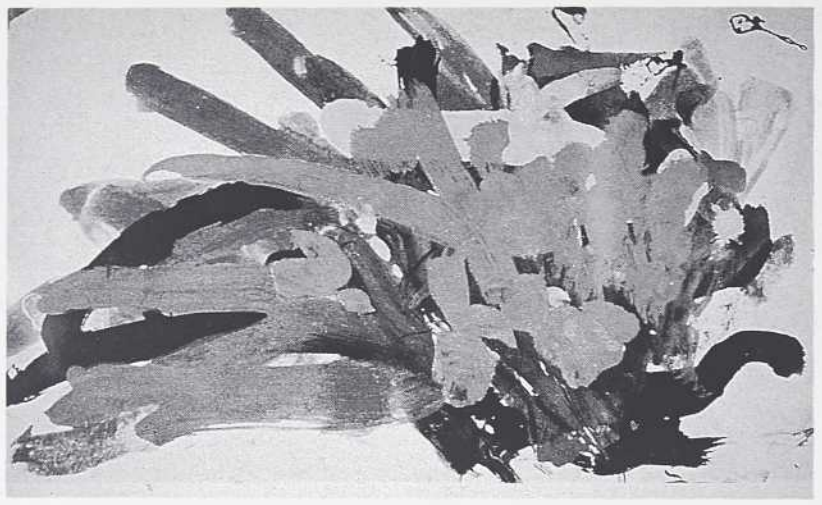


ELEPHANT TRAP-GROUP DRAWING, LINCOLN PARK ZOO; PHOTO: DAVID HENLEY.

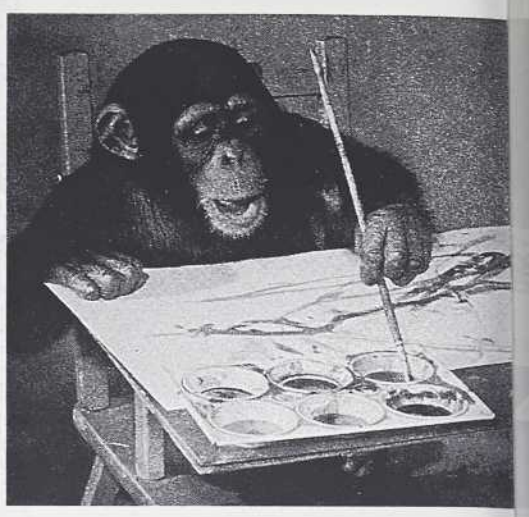
zoological and the æsthetic. Morris' predisposition towards avant-garde art, his art-world connections, and his scientific training combined to not only popularize, but to theorize and legitimize the animals' efforts as both science *and* art. Contrary to the practice of objectivity espoused at the time, Morris adopted an intentionally anthropomorphic attitude, intuiting the need for the human-animal relationship to be one of "perfect rapport, a complete mutual trust and understanding" before anything of value could occur. (1962, p. 22) Congo, executing close to four hundred drawings and paintings over two years, replicated many of Alpha's results. His calligraphy likewise evolved, yet was distinct, leading Morris to speculate that each ape possessed a unique style and expressive vocabulary. Congo's trademark "theme," a radiating fan pattern, developed from simple to complex, encompassing split, doubled, reversed, curved, stippled and looped variations. Compared to children's art, Congo's development approached that of a three-year-old.

Morris contended that the drawings made it "possible to come face to face with the basic fundamentals of æsthetic creativity." Ape drawings, he claimed, constituted a pure resource which illuminated the origin of human art in a way that prehistoric and non-Western art (too sophisticated), art of the mentally disturbed (too specialized) or children's art (compromised by parental interference) could not. His six "biological principles of æsthetics" – covering "everything and everyone from Leonardo to Congo" – defined art behaviour as a self-rewarding activity, showing compositional control, calligraphic differentiation, thematic variation, optimum heterogeneity (a clear idea when finished) and universal imagery (e.g., a house or human figure) (pp. 158-168). While arguing for a basic similarity for the first five principles – that humans and apes have "an inherent need to express themselves æsthetically and, given painting materials, will respond in a basically similar fashion" (p. 151) – Morris admitted that, while tantalizingly close, Congo never reached the stage of representation.

That leap, to symbolization, was one that many predicted could never happen. In 1966, Allen Gardner and Beatrice Gardner (1978) began teaching chimpanzees the hand gestures of sign language in a free-living environment – their home. With unlimited access to humans and human artifacts, Washoe, Moja and other chimpanzees quickly learned to communicate with the researchers and each other. Labeling drawings began readily and spontaneously. The chimpanzees sketched consistent pictorial forms to represent objects, using, for instance, a radial



CONGO, "LOPSIDED FAN PATTERN"; PHOTO: DESMOND MORRIS, FROM THE BIOLOGY OF ART (1962).



CONGO PAINTING; PHOTO: DESMOND MORRIS, FROM THE BIOLOGY OF ART (1962).

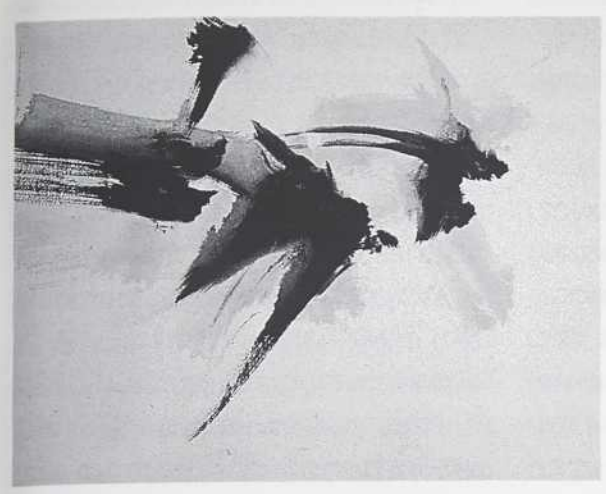
shape for "flower," a round form for "berry," or a zigzag line for "ball" (imitating its bouncing motion). These visual concepts, or schemata, usually appear in children seven to nine years of age and indicated that the animals had clear, well-established ideas of what they drew. As evidence of an incipient æsthetic sensibility, Washoe once became indignant when an assistant failed to recognize her drawing – she chided the human with the ape-insult "Nut." (Beach, Fouts and Fouts, 1984)

A consideration to bear in mind here is that these animals belong to species whose status are, for the most part, endangered. With their natural habitats disappearing, captivity may be their final refuge. Life in laboratories or zoos, however, manifests pronounced difficulties: caging, enforced idleness, isolation, and sensory deprivation can lead to neurotic behaviour such as pacing, listlessness, stereotypy, aggressiveness and masturbation. (Henley, 1992) In light of such behaviour, zoo managers have recently become sensitized to the emotional, cognitive and expressive needs of these animals, recognizing the advantages of enriched environments to provide stimulating substitutes for the natural tasks of migrating, foraging and mating. Creating artwork with captive animals – not only apes, but higher mammals such as elephants and dolphins – has been likened by David Henley to that of working with very young children or autistic, handicapped and regressed individuals. The art activities aim to engage the animals' physical and mental faculties, requiring high levels of concentration and intricate mobility. While helping zoo personnel to "manage" the animals by alleviating pathological symptoms, reconciling conflicts within groups, dissipating aggression and encouraging social bonding, the art-making can do so only because it fulfills other needs – the animals' own self-expression and gratification. For instance, the handlers of Ruby, an elephant at the Phoenix Zoo whose notorious behaviour ceased since the introduction of painting sessions, vouch that the environment influences her painting: she chooses bright colours on sunny days, sombre ones when overcast, and in one bold canvas seemingly captured a dynamic rescue near her enclosure moments after its occurrence. (Gilbert, 1990)

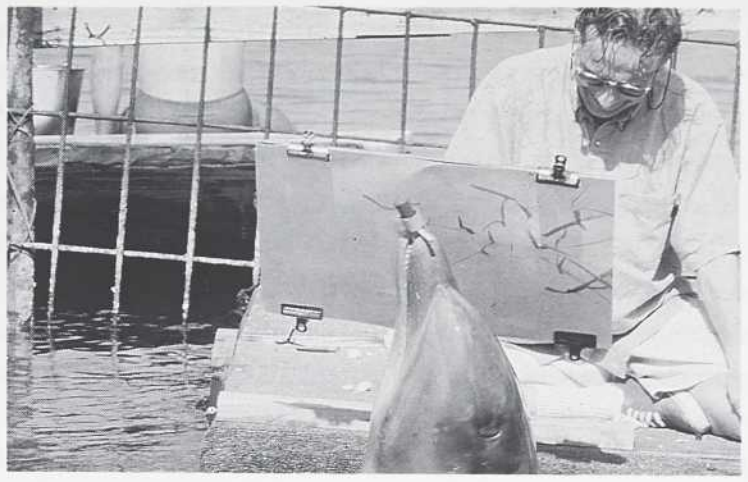
What, then, can be inferred from infra-human artworks? Do they shed light, as Morris hoped, on the origins of art? In anthropology, the search for origins often serves as a pretext for an almost embarrassing exultation over the "miracles" of physical evolution – the flexible hands, stereoscopic vision and enlarged brain capacity that elevated humans to the "pinnacle" of creation. The reliance on biology to "explain" art is due in part to a reactionary desire to escape the dilemmas of conflict and difference endemic to the postmodern, postcolonial era. "Origins," Donna Haraway insists, "are in principle inaccessible to direct testimony; any voice from the time of origins is structurally the voice of the other who generates the self." (p. 11) Infra-human art speaks less about the origins of art than it does about the anxieties over the decenterings of history and the fantasies of a universal human essence. (Preziosi, 1982)

Are infra-human paintings art? The question has been a contentious one. Held as the acme of achievement and proof of the immense evolutionary gulf separating humans from animals, the investment in maintaining art as an exclusively human activity is intense, almost theological. The literature dismissing infra-human art abounds with curious logic twisting, sophistry, and adamant statements of belief in defining exacting and absolute criteria, as if such criteria were relevant for many human cultures or, especially, contemporary art. Nevertheless, the art system has integrated animals' works. Although the producers remain captive, their products travel: they are shown in galleries, purchased and enjoyed by collectors. Indistinguishable from humanly-made paintings, infra-human works dramatically demonstrate the pitfalls of a formalist criticism that refuses to acknowledge context or process, claiming that art speaks for itself.

The question of infra-human painting as art may be, as Henley observes, academic since the animals inevitably care more about the stimulations of the process than the finished



DOLPHIN PAINTING, 26 X 30", DOLPHIN RESEARCH CENTER, GRASSY KEY, FLORIDA; PHOTO: DAVID HENLEY.



DOLPHIN PAINTING FACILITATED BY DAVID HENLEY, DOLPHIN RESEARCH CENTER, GRASSY KEY, FLORIDA; PHOTO: DAVID HENLEY.

product. Animal artists definitely benefit from the existence of what Thierry Lenain (1990) (after Meyer Schapiro) articulates to be an overlooked, but advanced artifact of art history – the pictorial field. The rectangular sheet of smoothed paper is an active, determining agent, one that, in his opinion, actually authors the infra-human works, reducing the animals to being mere intermediaries. This view, however, ignores the evidence of apes and elephants drawing with various instruments on the ground, on floors and on walls before even being introduced to paper. Rather than hypostatizing a formal element, perhaps a more useful perspective is the striking similarity infra-humans have to Howard Becker's (1982) sociological characterization of the "naive" or outsider artist: both are without professional training or connection to the artworld, know little about the history, conventions or current work done in their medium, are unable to explain what they do, typically begin working accidentally and are appreciated by only a few people. Naive and infra-human works also bear an uncanny resemblance since both are preserved, if at all, by the intervention of others and because their idiosyncratic styles and habitation outside of artistically-defined problems may render them obscure or cryptic. Following Becker, the acceptance then of infra-human paintings into the art domain, like the work of naive artists, pivots upon the development of one simple criterion: that of serious consideration, one that recognizes and connects them to "a tradition in which it makes sense." (p. 270)

The immediacy and performative focus of infra-humans implies to some that the makers exist without a culture, that is, they are not concerned with the judgment, contemplation or response from an audience. (Scharfstein, 1988) This is especially evident in the staging of animal art-making at some zoos where the spectacle of, say, flamingos or ostriches dappling a canvas with their footprints – is a crowd-pleasing and profitable public relations gimmick. Yet, the uncoerced paintings by Washoe or Ruby do exist within a culture, albeit a little-understood and hybrid one – the interspecies rapport between keeper and animal. The loop of artist-audience in infra-human painting is a tight one, dependent as it is on a healthy and respectful trainer-animal relationship. As the outcome of a unusual cross-species collaboration, the act of painting provides "opportunities for narcissistic pleasure that arise from pleasing the mothering agent or 'significant other.'" (Henley, p. 188) The artworks can perhaps be understood as both the product of and commentary on that relationship.

In the transition from ecosystem to art system, animal artists interrogate and confuse the border separating the mythic categories of nature and culture, wild and domestic. The incomprehensibility of their paintings is not a failure but a challenge to the capacity to empathize. "While it is true that we cannot step outside our humanness when viewing the work of an adult elephant," Henley suggests that

> it is possible to acknowledge that perhaps thirty years of rich life experience are reflected in this image; that joy, boredom, exhilaration, loss, pain and pleasure might all contribute to its quality of line, its smeared forms, its untouched space; that just because we can never fully comprehend or identify with the forces that brought such an image into being it should not simply be written off as a "curiosity." (p. 191)

Despite the negative connotations of "curiosity," there may be a reason to recoup the term, for it captures the anomalous nature of infra-human works and signals the degree to which they fail to be accounted for by the purview of human knowledge. Speaking apes and painting elephants raise nagging doubts and fundamental questions about the ethics of human-animal relations. These paintings and drawings illuminate the exaggerated conception humankind maintains of itself and the self-interested, sentimental and debasing stereotypes that are projected onto other species. If infra-human painters do not create "art," they nevertheless have the ability to symbolize, experiment stylistically, express moods, consider an audience and find gratification in art-making activity. If infra-humans must be called mimics, then at least mimics *with* minds, *and* experiences, *and* emotions.

BIBLIOGRAPHY

Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1982.

Kathleen Beach, Roger S. Fouts, Deborah H. Fouts, "Representational Art in Chimpanzees," *Friends of Washoe Newsletter*, Summer and Fall 1984.

R. Allen Gardner and Beatrice T. Gardner, "Comparative Psychology and Language Acquisition," *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1978.

Bil Gilbert, "Once a malcontent, Ruby has taken up brush and palette," *Smithsonian*, December 1990.

Donna Haraway, *Primate Visions*, New York/London: Routledge, 1989.

David Henley, "Facilitating Artistic Expression in Captive Animals," *Art Therapy*, 9(4), 1992.

H. W. Janson, *Apes and Ape Lore*, London: Warburg Institute, 1952.

H.W. Janson, "After Betsy, What?," *Bulletin of the Atomic Scientist* #15, 1959.

Thierry Lenain, *La Peinture des Singes*, Paris: Éditions Syros-Alternatives, 1990.

Mervyn Levy, "Chimpanzee Painting," *The Studio*, June 1961.

Desmond Morris, *The Biology of Art*, London: Methuen, 1962.

Donald Preziosi, "Constru(ct)ing the Origins of Art," *Art Journal*, Winter 1982.

Ingrid Roscoe, "Mimic Without Mind: Singerie in Northern Europe," *Apollo*, August 1981.

Ben-Ami Scharfstein, *Of Birds, Beasts and Other Artists*, New York: New York University Press, 1988.

Paul Schiller, "Figural Preferences in the Drawing of a Chimpanzee," *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, 44(2), 1951.

Jim Drobnick is an artist and writer living in Montréal.

GERHARD RICHTER

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
23 septembre – 21 novembre
Kunst und Ausgestellungshalle der Bundesrepublik Deutschland,
Bonn, 10 décembre – 13 février
Moderna Museet, Stockholm,
12 mars – 8 mai
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid,
8 juin – 22 août



GERHARD RICHTER, MUR DE GAUCHE: **ACHTUNDVIERZIG PORTRAITS** (48 PORTRAITS), 1971-1972, PHOTOGRAPHIE; MUR DE DROITE: **DEZEMBER, 1989 – JANUAR, 1989**, HUILE SUR TOILE; PHOTO: MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

S'ouvrant sur le face à face entre le visage de Blinky Palermo et celui de Richter, modelés et recouverts de peinture grise par Richter lui-même pour une installation réalisée en 1971 à la Galerie Heiner Friedrich de Cologne (*Zwei Skulpturen für einen Raum von Palermo*), l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris pose d'emblée la question de l'auteur, de l'artiste, de sa vanité et de son statut. Ceci par une œuvre ambiguë, recouvrant pour la déplacer la tradition du portrait hiératique et commémoratif. À l'instar de l'installation de la Documenta IX (1992), réflexion quant au concept de monstration, la première salle de l'exposition parisienne paraît être dans sa structure, autant que par des juxtapositions formelles et thématique (*Tisch*, 1962; *Tote*, 1963; *Acht Lernschwestern*, 1966; *Onkel Rudi*, 1965; *Stadtbild Paris*, 1968; *Himalaja*, 1968; entres autres), l'ébauche, le modèle pour l'ensemble de l'exposition.

Ainsi, *Tisch* (1962), copie peinte d'une photographie en noir et blanc, représentant une table, est recouverte par une application gestuelle de peinture. Cette superposition de la représentation et du signe d'une peinture immédiate esquisse le procédé qui caractérise les toiles abstraites réalisées par Richter à partir de 1976, ainsi que sa faculté à travailler, sans distinction de statut, une peinture photographique et une image abstraite. Procédé que toute l'exposition met en scène par un accrochage, un montage, conçu par l'artiste et respectant cette alternance. Ainsi, *Schädel* (1983), un crâne, et telle une vanité photographique, est associé à *Claudius*, grande toile abstraite de 1986. Plus loin, *Godthab*, œuvre abstraite de 1984, fait face à *Chinon*, un paysage photographique de 1987. Un autre procédé propre à Richter est identifiable grâce à *Tisch*: il s'agit du recouvrement de l'image photographique sous l'image construite de l'abstraction. Ce fond photographique semble sous-jacent à une œuvre telle *Godthab* où des touches de matière polychrome semblent disposées sur un fond de paysage et en conserver le souvenir.

Tote (1963) et *Acht Lernschwestern* (1966) mettent en évidence, dès les années soixante, nombre de traits omniprésents dans l'œuvre de Richter et dispersés dans l'exposition. Comme une réponse au Pop Art américain, ces deux œuvres s'approprient une iconographie de faits divers issus des médias. *Acht Lernschwestern*, huit portraits d'élèves infirmières assassinées, reproduit, avec les moyens de la peinture, une série de documents photographiques trouvés dans la presse, renvoyant l'image multiple à l'unique, court-circuitant l'impression d'une reproduction mécanique par la reproduction manuelle. Comme les *Achundvierzig Portraits* (1972), quarante-huit portraits de personnalités peints à partir de planches photographiques des encyclopédies, l'ensemble est présenté avec une symétrie hiératique et classique des portraits frontaux, de part et d'autre desquels sont disposés symétriquement des portraits dont les regards et les profils, d'un côté comme de l'autre convergent vers le centre. Cet usage de l'image ready-made, qui permet à Richter « d'être aussi universel que possible, aussi peu personnel que possible » englobe toutes catégories de sources photographiques, dont la photo de famille d'amateur. Si *Acht Lernschwestern* est peinte à partir de photographies domestiques déjà neutralisées par les médias, *Onkel Rudi* (1965) est réalisée à partir du document brut: une photo de famille représentant un homme en uniforme de la Wehrmacht. Ainsi, elle traite, à partir de la trace intime d'une histoire collective, un sujet interdit, une image de l'Allemagne nazie, et s'interroge sur la validité contemporaine d'une peinture d'histoire. Plus loin dans l'exposition, comme en écho à *Onkel Rudy* et à *Acht Lernschwestern*, une salle rassemble la série intitulée *18 october 1977*, consacrée à l'assassinat en prison des membres du Groupe Baader-Meinhof, peinte en 1988 à partir de documents provenant soit de la presse, soit d'archives de la police. Abordant un événement particulier et tabou de l'histoire contemporaine, cette suite de tableaux, indissociable et destinée à être montrée exclusivement dans un espace public, demeure une réflexion générique dans la mesure

où la désignation des œuvres ne renvoie jamais aux faits précis, mais à la description des images (*Tote*, *Erhängte*, *Erschossener*, *Beerdigung*...), elles-mêmes facilement identifiables par quiconque possède une culture des médias. Par ailleurs, leur traitement pictural commun à des œuvres telle *Seestück* (1970), deux vues de mer superposées de part et d'autre de leur propre horizon, aboutissant à un « all over » quasi abstrait, peut intercéder en faveur d'une totale indifférence de Richter quant au choix de ses sources photographiques. Cependant, si indifférence il y a, elle ne concerne pas le contenu de l'image choisie, mais le traitement pictural de cette image photographique. Il y a là un engagement culturel et historique, plus que politique, par lequel Richter interroge implicitement, au-delà des faits, et avec des moyens purement picturaux, l'actualité de toute forme de contestation et de répression.

Stadtbild Paris (1968), peinture réalisée à partir d'une photographie aérienne de Paris, et *Himalaja* (1968), peinture photographique, en noir et blanc, d'un paysage montagneux, sont deux œuvres qui, à l'entrée de l'exposition, témoignent de la faculté de Richter à traiter de tous les sujets en une collusion de références allant, dans ce cas précis, des paysages photographiques du XIX^e^ siècle (Louis-Auguste et Auguste-Rosalie Bisson par exemple) aux vues aériennes de cette même époque (par exemple les vues de Paris réalisées par Nadar). Conçus à partir d'images de « seconde main », ces deux tableaux trouvent un prolongement dans les paysages en couleur que peint Richter depuis ses propres photographies. *Chinon* (1987) révèle ainsi la permanence d'un genre, celui du paysage romantique, dans la perception commune transmise par les images moyennes, que sont les photographies d'amateur. De la même manière, *Ema* (1966), premier tableau peint à partir d'un cliché pris et non trouvé, assume, entre autres, la mémoire du *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp (1912). Cette réflexion sur la charge culturelle et classique de l'image n'est pas sans évoquer Jean-Luc Godard déclarant à propos des films de voyages qu'il montait à ses débuts : « Toute mon astuce était d'essayer de trouver dans les documents de quoi les organiser comme une mise en scène classique. [...] Dès que c'était possible je faisais du découpage classique. »

Parce que l'exposition, pensée par Richter, s'affranchit de l'ordre chronologique rigoureux et lui préfère un ordre relevant de l'intelligibilité interne à l'œuvre, elle atteste de la volonté du peintre de tout maîtriser. Si Godard conçoit son activité comme la superposition de trois opérations : « penser-tourner-monter » : Richter superpose celles de penser-peindre-accrocher. Une forme de montage dont le matériau serait l'ensemble de ses œuvres, de *Tisch* aux images abstraites les plus récentes, telle la série *Bach* (1992), construite comme l'image du recouvrement d'un « rideau de couleur » par un autre. Des toiles auxquelles Richter semble accorder une « qualité musicale », des images qui auraient valeur de sons. Cependant, la notion de montage dans l'exposition du travail de Richter prend toute sa pertinence avec *Atlas*, archivage commencé en 1962, de ses sources iconographiques assemblées par thèmes en « planches photographiques ». Un inventaire auquel répond la publication de trois volumes comportant le catalogue raisonné des œuvres, une compilation de différents textes de Benjamin H. D. Buchloh et le catalogue de l'exposition.

Pointant le montage auquel se livre Richter dans la conception de ses images, *Atlas*, catalogue de possibilités multiples, à mi-chemin entre l'œuvre et le document, concentre la dynamique même du travail. Un peu à la manière des *Objets en moins* (1965-1966) de Michelangelo Pistoletto, artiste de la même génération, dont la préoccupation fut, à cette époque, de répondre au Pop Art. Ainsi, de la première salle à la dernière, constituée d'« images en moins », l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris offre une image juste du travail de Richter, juste une image « polychrome et complexe ».

– PHILIPPE VERGNE

REBECCA HORN

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 25 juin – 1^er^ octobre

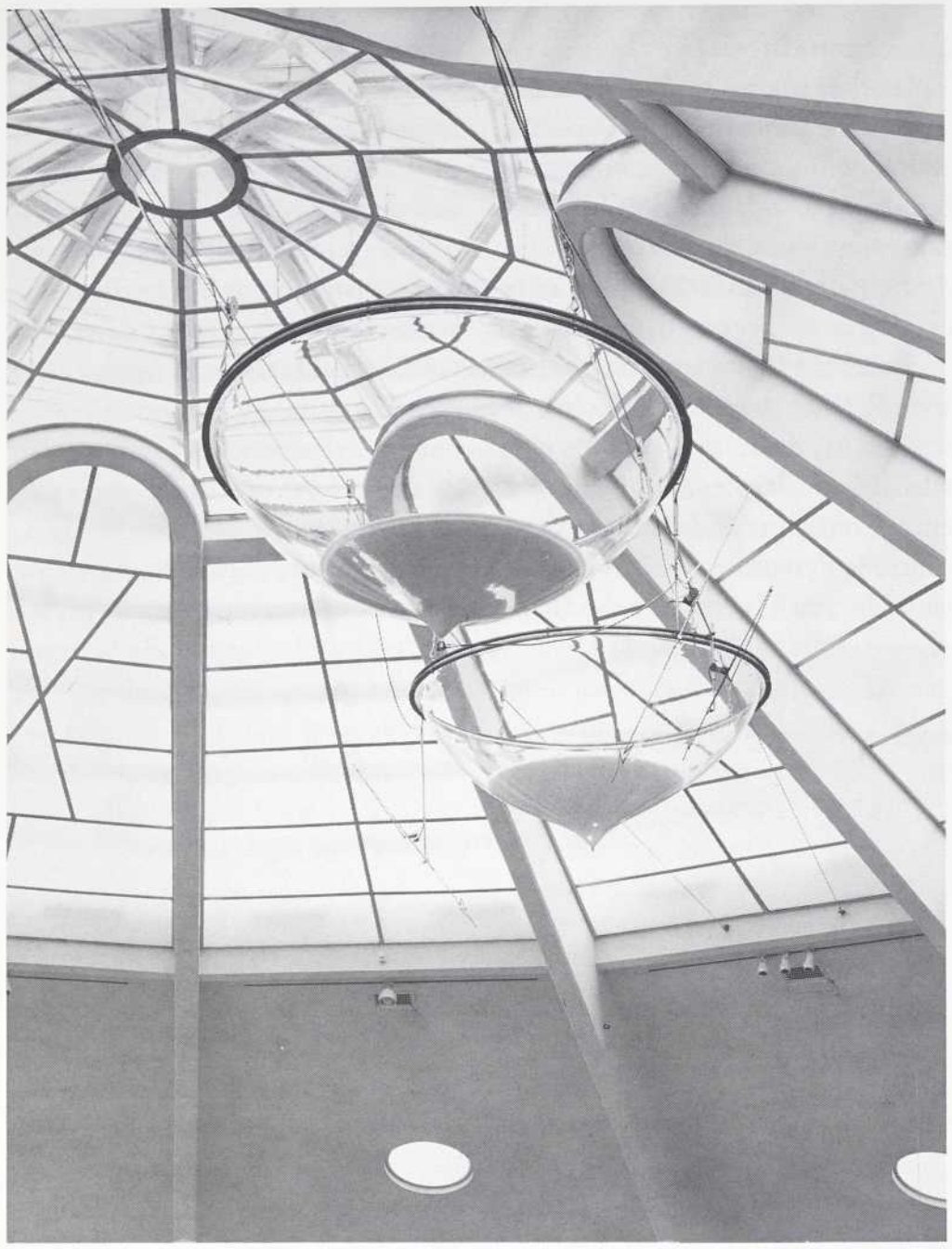
Magicienne itinérante, Rebecca Horn réalise depuis quelques années une œuvre spécifique dans chacun des ports artistiques qui l'accueillent. Après le scandaleux *Das gegenlaüfige Konzert* à Münster en 1987, ou le *El Rio de la Luna* à Barcelone en 1992, Horn investit la rotonde centrale du bâtiment de Frank Lloyd Wright, avec ce sens aigu qui la caractérise, du lieu et de son histoire.

Paradiso, dont le titre évoque *La Divine Comédie* de Dante, est une œuvre directement inspirée des écrits du philosophe russe G.I. Gurdjieff, auxquels l'architecte du musée s'était lui-même abondamment référé : de la théorie d'une fusion des opposés nécessaire à toute révélation, est née cette installation « féminine », composée de deux grands entonnoirs en verre suspendus à la coupole qui, telle une poitrine gulliverienne, déversent toutes les trois secondes un liquide blanchâtre dans le bassin bleu du rez-de-chaussée. Là, une fontaine « éjaculatrice » où se meut un serpent de cuivre, reçoit cette coulée laiteuse dans une sorte de convulsion fusionnelle. Le Breton de *L'Amour fou* n'aurait pu trouver plus juste réponse à son injonction : « La beauté convulsive sera érotique-voilée. »

Fidèle à sa fascination pour la dualité, Horn a conçu pour le jeune musée de Soho un pendant à cette œuvre. *Inferno*, qui s'inscrit dans la lignée de l'enfer dantien, reprend ce principe de la goutte qui s'écoule, mais là où la lumière se faisait violente, l'ombre est maîtresse. Un lit d'hôpital suspendu au plafond laisse goutter de l'encre dans un bain noir situé dix mètres plus bas, où se dresse une sorte de tour métallique composée de dix-huit lits parcourus d'éclairs lumineux.

Ce principe de l'écho d'une œuvre à l'autre, du dialogue muet entre les objets, se prolonge dans l'exposition elle-même qui occupe les trois dernières rampes et deux salles de la nouvelle extension du musée. Les œuvres anciennes s'alternent harmonieusement avec les plus récentes et de cette confrontation des body-sculptures des années soixante-dix avec les boîtes en verre, les machines et les installations cinétiques qui ont suivi, apparaît clairement le fait qu'au-delà de la diversité, Horn a mis en place une sorte de cosmologie personnelle, de rhétorique de l'objet profondément cohérente – plumes, œuf, pendules, ailes de papillons, jumelles, valise –, qui traverse chaque œuvre sur le modèle musical de la fugue (forme musicale dont les parties semblent se fuir dans les reprises du même motif, généralement construite en trois parties) ou de la variation.

De fait, l'installation *El Rio de la luna* (1992) se développe verticalement sur les trois dernières rampes du musée, tel un organisme turgescent. Vingt-huit tubes en métal échappés d'une machine matricielle rampent au sol avant de transpercer les murs, et de poursuivre leur ascension débridée, ponctuée de fontaines de mercure. Ces tuyaux, qui serpentent en un mouvement vertical, ne sont pas sans évoquer *Overflowing Blood Machine* (1970), l'une des premières body-sculptures de Horn où l'artiste introduisait pour la première fois la machine : le performeur nu, debout sur un socle en verre rempli d'un liquide rouge, y était réduit à l'immobilité par un réseau de tubes en plastique irrigués par ce caisson mécanique. Cette connivence d'une œuvre à l'autre montre bien que Horn déploie son travail sur le mode de la ramification, de la fécondation, plutôt que sur celui de la rupture. D'une forme à l'autre, il s'agit toujours d'un travail anti-intellectuel qui parle de la vie, des énergies, de la perception, du désir, de la relation à l'autre et de ses dangers. L'amour est mortel, nous dit Rebecca Horn : comme dans *El Beso de la Muerte* (1992) ou *High Moon* (1991), *Rooms of Mutual Destruction* (1992) met face à face deux pistolets fixés à des miroirs, qui au terme de leur rotation, s'embrassent en un tir final. Si ces machines à émotion ont le pouvoir de vampiriser le spectateur – qui a remplacé le performeur des débuts – et de lui faire « retenir



REBECCA HORN, **PARADISO**, 1993, INSTALLATION; PHOTO: (LEE B. EWING)
THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION, NEW YORK.

son souffle », comme le déclarait l'artiste à Germano Celant, c'est bien parce que Horn est, depuis son isolement forcé dans un sanatorium en 1968, dans l'urgence de communiquer avec lui.

C'est peut-être de là que provient son attirance de plus en plus affirmée pour le médium cinématographique. De fait, Horn travaille actuellement sur un projet qui mêlera à nouveau son art à sa vie – son enfance, son séjour estudiantin à Barcelone, son hospitalisation. L'exposition du Guggenheim a cet immense mérite d'offrir une programmation des films de Horn, et de pointer leur étroite connivence avec ces œuvres en trois dimensions, puisque les machines jouent dans les films autant que ceux-ci en génèrent par la suite. *Der Eintänzer* (1978), *La Ferdinanda* (1981) ou le récent *Buster's Bedroom* (1989-1990), qui mériterait une distribution en salles, apparaissent comme des aboutissements en images, des pratiques – de l'écriture aux machines – des thèmes et des objets horniens, où se mêlent poésie, alchimie, humour, absurde et surréel en une sorte de «*Gesamtkunstwerk*» d'aujourd'hui. Jouant du plan fixe et centripète, obsessionnellement symétrique, la caméra de Horn filme des drames humains avec une indifférence toute duchampienne, et s'inscrit là dans le courant antidramatique d'un Antonioni ou d'un Greenaway. Avec leurs mouvements élégants et sysiphéens, les machines de Horn sont les seules capables d'exprimer les affects de sujets qui se perdent dans le jeu des apparences. Il semble que Horn cherche à nous montrer des situations limites au-delà du tolérable (la mort de Kathleen dans *Der Eintänzer* ou du jeune homosexuel Larry dans *La Ferdinanda*) grâce à des images littérales d'où le mouvement est absent, des images-temps qui permettent de reconsidérer d'un autre œil ses œuvres en trois dimensions. Ces machines que certains auront voulu rattacher à l'art cinétique, aux méta-sculptures de Tinguely ou aux accumulations d'Arman, sont bien plutôt des êtres vivants, mélancoliques ou tragiques, qui nous font entendre « le bruit du temps ». Et il n'est pas étonnant dès lors que Horn s'attache de plus en plus à explorer la mémoire individuelle et collective: *Cutting Through the Past* (1992-1993) met en scène cinq portes – et une paire de clefs qui évoque maints et maints passages – disposées en cercle et fendues par une barre de métal horizontale, mues en une rotation sans fin. Le livre *La Lune Rebelle* – selon le titre d'une œuvre acquise par le Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble –, recueil de textes et de poèmes de l'artiste publié au moment même de cette rétrospective, possède également cette résonance du souvenir voire de l'autobiographie, avec le terrible *Time Goes By* qui rappelle la mort d'un père aimé. C'est par cette implication personnelle violente, non dénuée d'obsession et de théâtralité, que Rebecca Horn ne saurait nous laisser indifférents. Ses machines nous vampirisent, nous envoûtent, nous hypnotisent. Sœur lointaine des romantiques allemands, cousine des artistes surréalistes, Horn semble avoir atteint ici, comme Christian Rosenkreutz, ce personnage de la littérature alchimique qui n'a cessé de la fasciner, le grand art ou l'« Ars Magna ».

– CHRISTINE MACEL

LE MOIS DE LA PHOTO

Montréal, septembre 1993

L'envergure du Mois de la photo à Montréal fait de cette biennale un lieu où plusieurs questionnements, propositions artistiques et théoriques se rencontrent et enrichissent la réflexion actuelle sur la pratique photographique. Avec une quarantaine d'expositions qui figuraient au programme de l'édition 1993, les avenues étaient évidemment nombreuses, tout autant que les découvertes enthousiasmantes. Néanmoins, la dimension tentaculaire de l'événement entraîne une certaine réserve quant à la pertinence de présenter un nombre aussi faramineux de productions. Mis à part le médium photographique, et là encore les pratiques sont actuellement engagées dans des voies si diversifiées que même la technique ne peut constituer un lieu commun, l'ensemble des travaux présentés a vu sa cohérence mise à l'épreuve. De cet ensemble, les sept expositions organisées par Vox Populi, regroupées sous la thématique *Aspects de la photographie québécoise et canadienne*, constituaient le cœur du MPM. Bien que plusieurs autres expositions étaient d'un grand intérêt, il n'en demeure pas moins que la publication d'un catalogue portant sur ces seules expositions venait confirmer leur position privilégiée, puisque c'est au sein de ce type d'ouvrage que sont conservées les traces d'événements visuels.

Serge Allaire, commissaire de l'exposition intitulée *Une tradition documentaire au Québec? Quelle tradition? Quel documentaire?*, présente des images d'artistes travaillant le documentaire en rapport à une thématique particulière, celle de l'urbanité comme lieu d'enjeux identitaires. Par ce regroupement d'images s'opère une ouverture dans ce qui constituait, ou plutôt était présenté comme telle, la tradition documentaire québécoise. Il ne s'agissait donc pas d'invalider une certaine pratique photographique, mais plutôt d'en élargir le cadre d'appréhension théorique pour y déceler d'autres enjeux qui ont trop souvent été laissés pour compte.

L'exposition *Serge Clément, itinéraires 1987-1992* fait en quelque sorte écho à la question posée par Serge Allaire, « quel documentaire?», puisqu'une définition rigide de cette notion semble obsolète. Les œuvres de cet artiste font de la pratique documentaire un lieu où s'actualise une poétique personnelle à travers une rhétorique de la métaphore. L'entendement restrictif de la notion de photographie documentaire est battu en brèche puisque

ce qui transperce les images de Clément est bel et bien son rapport sensible au monde.

Un second volet, si je puis dire, constitué des expositions *Du fait d'appartenir* et *Social Studies/Still Lives*, est aux prises avec la question de l'identité, individuelle et collective. Néanmoins, l'orientation adoptée par les deux conservateurs diffèrent considérablement, au point de se trouver peut-être même aux antipodes. *Du fait d'appartenir*, organisée par Pierre Blache, propose une appréhension de la notion d'identité en tant qu'appartenance, donc sentiment de filiation de l'artiste exprimé au sein de son travail. Dans ces termes, il n'est plus question d'un groupe socialement identifié ou identifiable, mais bien de la constitution d'un espace spécifique où l'artiste y réfléchit la (ou même sa) notion d'*identitaire*. À ce titre, la série *Ramboys* d'Evergon est très éloquente. L'appartenance à un groupe donné, en l'occurrence la culture homosexuelle, n'est pas définie en regard ou en rupture face à l'hégémonie de la culture dominante. Donc, identité construite non pas par la négative, en quoi le sentiment d'appartenance serait indéniablement lié à la notion d'Altérité, mais plutôt par la constitution d'une imagerie en tant que matériau de fabrication d'un *identitaire*, d'un nouvel imaginaire *collectif*.

Pour sa part, Cheryl Simon propose une exposition où la lecture des œuvres se fait inéluctablement sous l'angle de l'« action sociale ». Le choix des œuvres semble avoir été dicté par l'impératif d'une politique égalitaire où chaque groupe minoritaire a droit de figure. Ainsi on retrouve les thématiques du sida, de la dépossession territoriale amérindienne, de la violence faite aux femmes, ainsi que de la constitution des classes sociales. L'appréhension des œuvres est de fait conditionnée par la mise en (re)présentation expositionnelle, qui ici tend à restreindre leurs enjeux à la seule donnée politique. Ce qui est évident à la lecture du catalogue où, par exemple, la conservatrice analyse l'œuvre de Carolyn White en regard d'une critique politique (ce qui ne se donne pas d'emblée), alors qu'il s'y trouve de façon beaucoup plus prégnante, un lien formel avec les photos d'*Equivalences* d'Alfred Stieglitz, donc une réflexion ayant ses assises dans l'histoire de la photographie comme telle.



SERGE CLÉMENT, CHICHICASTENANGO, GUATEMALA, 1992, ÉPREUVE ARGENTIQUE, 122 X 61 CM; PHOTO: VOX POPULI.

L'exposition *Embodied Spaces* réunit les œuvres de huit artistes dont les pratiques, de prime abord, ne semblent pas avoir de grandes affinités. Leur rencontre en un même lieu incite le spectateur à s'interroger sur les divers modes photographiques qui se présentent à lui, pour ainsi tisser des liens qui ouvrent sur une perspective du photographique en tant qu'espace, non seulement illusoire, mimétique ou indiciaire, mais bien « incarné ». Les images déploient une spatialité qui œuvre une corporéité interpellant celle du spectateur. Elles ont une présence, une qualité *auratique* au sens benjaminien, faisant en sorte que l'espace d'exposition est occupé par ces *corps* photographiques.

Au sein des multiples expositions, *Le Regard renversant* fait en quelque sorte figure à part en visant spécifiquement la présentation d'œuvres utilisant les nouvelles technologies en tant que médium photographique privilégié. Dans le contexte actuel, je crois qu'il est extrêmement pertinent de présenter des œuvres qui, par l'utilisation de techniques nouvelles, remettent en question les paramètres de la photographie dite artistique. Les images de Pierre Tremblay, obtenues par un procédé numérique de manipulation, opèrent autant une réflexion critique sur le plan du glissement et de la distanciation inhérents au photographique, qu'une incursion au sein de l'histoire de l'art en empruntant les images de ses grandes figures, en l'occurrence des sculptures de Rodin.

Une certaine présence au monde, huit artistes de la relève permet d'apprécier le travail de jeunes photographes et ainsi d'entrevoir certains possibles d'une pratique artistique qui sans cesse se réévalue et se redéfinit. France Choinière investit le portrait, genre par excellence de la photographie, de manière à cristalliser plusieurs enjeux. Le titre de ses œuvres, *Stèle*, faisant directement référence au monument funèbre, comment ne pas penser à la notion de *mise à mort* opérée par le photographique ? L'échelle exacerbée des œuvres (elles font 1,98 x 1,47 m), ainsi que leur recouvrement de cire d'abeille confèrent aux portraits une qualité d'objet qui suspend leur statut de traces, le *ça-a-été* photographique, en leur donnant une présence physique confrontant dans l'immédiat le spectateur. Des œuvres sensibles et percutantes.

Les travaux de Andrew Olcott et de Devora Neumark, bien que très différents, réfléchissent notre rapport à l'environnement bâti de manière à ouvrir un questionnement sur les structures élaborées qui supportent notre culture, notre relation au monde. Pour sa part Danielle Hébert, avec son installation *Clairière*, produit des photosculptures où l'image n'est plus appliquée sur une structure, où le

papier photographique est en soi matériau de construction de formes tridimensionnelles.

Le Mois de la photo, de par son envergure et l'attention des médias et du public qu'il capte, est un événement important pour le milieu de la photographie. Inhérent à cela est le risque d'éclipser la pratique photographique en tant que composante vitale de l'art actuel en lui conférant une dimension essentiellement événementielle et ainsi l'isoler, comme si son dynamisme tenait de la méga-production.

– MÉLANIE BLAIS

PREMIÈRE MANIFESTATION INTERNATIONALE VIDÉO ET ART ÉLECTRONIQUE

Espace Champ Libre, Montréal, 22 – 26 septembre

Un nouvel événement culturel, de type biennal, vient de naître à Montréal. Consacrée essentiellement à la production vidéographique actuelle d'ici et d'ailleurs, la Première Manifestation Internationale Vidéo et Art Électronique se distingue toutefois des autres festivals montréalais par sa formule originale. Le collectif Champ Libre, instigateur du projet, a voulu faire de cette manifestation un lieu de diffusion, certes, mais également un espace de rencontres et d'échanges entre les créateurs et le public en mettant sur pied des discussions autour de diverses problématiques liées à la vidéo (son, montage, nouvelles tendances, etc.). Outre la communion d'idées et de points de vue, la particularité de l'événement réside également dans la présentation des œuvres (diffusées sur moniteurs et non projetées sur écrans) selon un dispositif qui leur rend justice de façon optimale tant sur le plan sonore que visuel. Cette conception dynamique avait pour effet, notamment, de briser le rythme passif et anonyme d'une consommation visuelle autrement perçue comme boulimique.

Il fut un temps, dans les années soixante-dix, où la vidéo explorait du côté de sa définition. Sa spécificité, ses limites et ses possibilités en tant que médium électronique constituaient alors sa principale (mais non l'unique) matière discursive. Ensuite, au cours des années quatre-vingt, elle a élargi son champ d'action en joignant le spatial au temporel. Elle persiste encore aujourd'hui, d'ailleurs, sous cette forme qu'on dit installative. Mais la pratique vidéographique amorcée avec la nouvelle décennie, du moins à en juger d'après la sélection proposée par Champ Libre, semble opter pour des avenues plus narratives, plus anecdotiques. La part expérimentale demeure, mais le discours se déplace vers d'autres préoccupations.

La vidéo dans tous ses états. Cette expression pourrait bien être le dénominateur commun dans cette affaire. En effet, l'ensemble de la programmation (plus de soixante-dix bandes et une quinzaine de pays représentés) affichait pour ainsi dire un seul parti pris, celui de la diversité où le langage poétique côtoyait le discours social, politique et culturel, où la littérature rencontrait le cinéma, l'histoire de l'art, la musique, la danse et les technologies de pointe.

Regroupées sous le titre révélateur « Images d'une collection de solitude », les œuvres canadiennes faisaient l'objet d'un programme indépendant de même que les bandes québécoises réunies sous le terme générique de « Dispersions ». Cette distinction (politique ?) paraît à la limite déconcertante dans un contexte international où la tendance au *politically correct* devrait être davantage respectée. Quoi qu'il en soit, on découvre dans tous les camps des artistes qui suscitent une attention particulière. Parmi les auteurs canadiens, citons, entre autres, Robert Hamilton que l'on retrouve également dans la programmation internationale. *The Skin of Things* (1993) explore les dimensions oniriques où l'inconscient prend le contrôle sur la conscience. Par une mise en scène très économe mais efficace, l'artiste tente de saisir la limite entre la possession et la soumission, entre la capture et l'abandon.



FRANCISCO RUIZ DE INFANTE, LA MAISON DE REDRESSEMENT (FAUX JUMEAUX), 1993, VIDÉO, 24 MIN; PHOTO: CHAMP LIBRE.

La contribution québécoise est soulignée par la présence de quatorze auteurs dont Katherine Liberovskaya également responsable du programme canadien avec Nelson Henriks et maître d'œuvre d'une rencontre avec la vidéo russe actuelle. La pièce *XXII* (1993) se présente comme un cycle narratif, divisé en vingt-deux tableaux, dont le parcours semble marqué par un destin qui se joue au hasard des cartes d'un tarot. On nous prend à témoin d'une série d'épisodes tout en nous tenant à distance par un mécanisme de brouillage de l'image et du dialogue.

Un programme inspiré de l'histoire de l'art comprenait quatre bandes, toutes françaises, dont l'une, *L'Escamoteur* (1991) d'Ève Ramboz, constitue un exemple remarquable de l'incursion des nouvelles technologies à l'intérieur de la pratique vidéographique. S'approchant du film d'animation, cette œuvre d'une grande qualité plastique s'inspire de l'univers fantastique de Hieronymus Bosch que l'auteure met en mouvement par le biais de l'infographie. La finesse et la subtilité de ce travail se font dans le plus grand respect de l'imaginaire du peintre flamand sur une musique tirée du répertoire liturgique, du reste, très évocatrice.

Avec *La Maison de redressement/ Faux jumeaux* (1993) de l'Espagnol Francisco Ruiz de Infante, la Manifestation a certainement connu son moment le plus fort. Derrière ce titre énigmatique se cache une œuvre totalement maîtrisée qui s'adresse aussi bien aux sens qu'à l'esprit. Sensible et structurée, marquée par une écriture solide (du texte et de l'image), cette pièce résulte d'une réflexion profonde sur la vie, l'enfance, le devoir moral et la culpabilité. Cette bande s'est d'ailleurs mérité un premier prix informel décerné par le public car la Manifestation ne prévoyait aucune compétition officielle.

Plusieurs œuvres affichaient clairement leurs affinités avec le contexte littéraire. On pense surtout à l'œuvre de la Française Sabine de Chalendar, *Les Tendus de neige* (1992), où l'écriture poétique domine le jeu. Mais certaines démarches arrivaient toutefois à démontrer que le visuel aussi est porteur de sens. C'est le cas notamment de *Blind Grace* (1993). Pendant vingt minutes la caméra ondoyante de l'Américain Adam Cohen balaie les rues de New York à la recherche d'images où la marginalité cohabite avec la banalité. Un commentaire social et poétique où les moyens techniques (flous, coloration, prises de vue) éloignent toute idée de misérabilisme.

Kissy Suzuki Suck (1992) fait partie de ces œuvres qui troublent et qui vous hantent. Anciennement du groupe londonien DV8 Physical Theatre, l'auteure Alison Murray, canadienne d'origine et née en 1971, est le produit d'une génération marquée par la culture télévisuelle. D'emblée, elle nous plonge dans un environnement digne d'un vidéo-

clip, depuis les stéréotypes féminins, la chorégraphie, l'allusion au sexe et à la vulgarité jusqu'à la musique rock et aux effets produits par la caméra. Devant un objectif plutôt fixe, le déplacement des corps (deux jeunes prostituées) crée le mouvement à partir d'un unique accessoire, une voiture, investi avec beaucoup d'intensité. Soudain, la cadence ralentit, l'arrogance initiale perd de sa vitalité, cette vision sordide bascule dans le délire. Le désordre psychologique qui s'ensuit annonce ici la destruction d'un modèle sur-valorisé, celui de la femme-objet.

Gary Hill figure parmi les vidéastes les plus importants à l'heure actuelle. Champ Libre lui a donc consacré un programme spécial réunissant sept bandes vidéo datant de 1976 à 1989: *Mirror Road*, *Electronic Linguistic*, *Processual Video*, *Primarily Speaking*, *Tale Enclosure*, *Soundings* et *Site Recite*. Ce parcours rétrospectif permettait, d'une part, de prendre connaissance de la production singulière de cet artiste américain (que le CIAC nous a fait découvrir en 1989) et, d'autre part, de constater l'évolution de la pensée vidéographique dans un spectre plus large, d'une attitude principalement conceptuelle vers une tendance à l'écriture visuelle, sans toutefois renoncer à l'attrait pour le langage. Dans *Soundings* (1979), Hill procède à une expérimentation devant la caméra, mettant en scène un haut-parleur, répétant sans cesse la même phrase, soumis à différents agents exérieurs (sable, eau, feu...) qui en modifient le son. Quelque dix ans plus tard, dans *Site Recite* (1989), la caméra ne se fait plus témoin d'une action, elle la produit par un jeu d'arrêts rapides sur des objets situés à différentes profondeurs de champ.

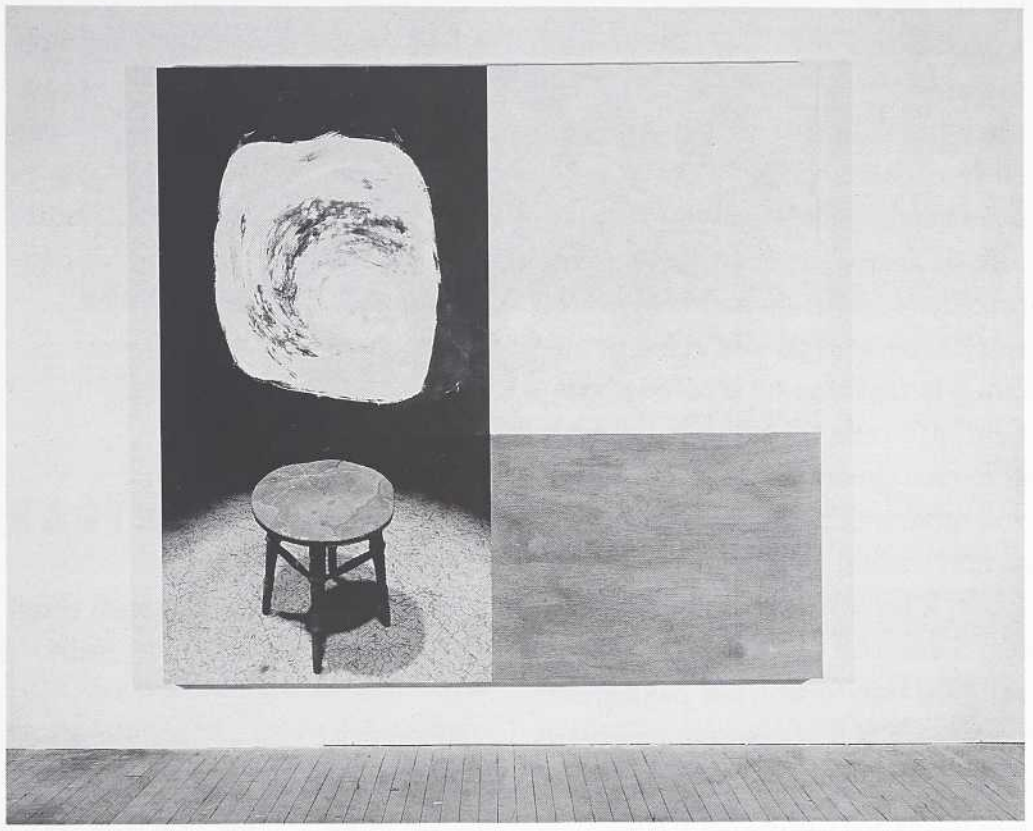
Le travail cinématographique compte aussi parmi les influences exercées sur la vidéo. On en retrouve des traces (extraits de films de Carax, Wenders, Resnais...) dans l'œuvre québécoise de Luc Bourdon, *Hommage* (1993), dédiée au critique de cinéma Serge Daney, mort du sida en 1992. Mais la relation intime entre cinéma et vidéo devient encore plus prépondérante dans le cas de *La Puissance de la parole* (1988) de Jean-Luc Godard, qui constituait en soi un programme spécial. Cette bande reste très proche du cinéma par la présence d'un scénario, d'acteurs et de dialogues, mais déborde vers la vidéo en y empruntant son potentiel technique et sa discontinuité temporelle.

Pour compléter le tour d'horizon de ce trafic d'influences, soulignons la part musicale mise en évidence dans un volet intitulé « La musique des images », contribution avec ou sans musique, c'est-à-dire aussi bien par la rythmique issue du montage visuel, notamment dans la courte pièce de l'Allemand Volker Schreiner, *Open Up* (1992). À l'intérieur de ce programme, le public aura pu découvrir le compositeur polonais Iaroslav Kapuscinski avec son étonnante *Variation Mondrian* (1992), œuvre vidéo qui lui a valu une mention spéciale, toujours attribuée par les visiteurs.

– KATHLEEN GOGGIN

GERVAIS DESCHÊNES ET MATHIEU GAUDET

372 Ste-Catherine ouest, espace 424, Montréal, 8 – 29 mai



GERVAIS DESCHÊNES, **SANS TITRE**, 1993, ACRYLIQUE SUR MASONITE, IMPRESSION À VAPEUR D'ENCRE, BOIS DIVERS, 2,26 X 2,43 M ; PHOTO: NICOLAS MORIN.

Comment l'art actuel peut-il concilier la radicalité de la fuite en avant qui lui est propre avec la nature fondamentalement langagière de son historicité? L'exposition « Tableaux implicites » de Gervais Deschênes et Mathieu Gaudet semble fournir les outils nécessaires pour répondre à cette question.

D'entrée de jeu, l'exposition nous invite à examiner une double ambiguïté dans son rapport au titre: près de la porte, sur le mur de droite, des tableaux faits de divers matériaux et exposant un certain relief partagent l'espace avec des sculptures/montages faites de meubles et d'éléments d'inspiration architecturale. Ces derniers ont le plus souvent subi une transformation et sont présentés en juxtaposition à des contreparties murales faisant référence au plan pictural.

L'ensemble de l'accrochage évoque une impression de familiarité soulignée par une présentation où le souci du détail vient confirmer une préoccupation pour l'unité générale de l'exposition: stratégie qui n'est en rien innocente car confirmée par la facture de chaque pièce.

Par son titre, l'exposition prétend nous convier à une réflexion sur des enjeux d'une pratique bidimensionnelle, fait qui ne semble corroboré que par une partie du travail présenté, l'autre étant constituée de sculptures.

La disposition d'ensemble nous fait cependant glisser peu à peu dans la mise en scène qui semble opérer comme une synecdoque de l'aspect spectaculaire du tout. Le terme *tableaux* est ici utilisé dans son acception théâtrale à savoir que c'est le travail individuel de chaque artiste qui figure ici comme tableau d'une scène où la pratique est liée par un fond commun non pas pictural mais qui semblerait plutôt évoqué sur un mode contextuel implicite.

Cette part tacite aurait à voir avec un va-et-vient entre une impression simultanée de déssaisissement et de familiarité inhérente aux propositions que l'exposition donne à voir. Ces œuvres réactualisent certains genres traditionnels (scènes d'intérieur, paysage) dont elles réévaluent les modalités de contenu et les propositions formelles. Ce mélange équivoque se profilerait sur un horizon herméneutique de l'œuvre qui agirait comme une sorte de toile de fond où le lointain et le familier, la tradition et la rupture se retrouveraient intimement intriqués dans un mouvement circulaire entre connaissance et reconnaissance.

Le travail de Mathieu Gaudet procède de cette impression d'inquiétante étrangeté qui provoque un glissement associé à une intrusion du domestique et du familier qui se superposent dans un assemblage précaire relocalisé. Près de l'entrée se trouvent deux œuvres distinctes. La première consiste en une chaise dont le rembourrage est recouvert de vinyle rouge derrière laquelle se trouve accroché un faux-cadre sur lequel est monté un tissu presque identique. La deuxième, un long meuble d'acajou placé au centre de la pièce, rappelle un foyer derrière lequel, à bonne distance et sur le mur, est peint un carré d'un jaune rompu aux mêmes dimensions, suggérant l'ombre portée de cette structure. Au fond de la salle, sur le sol, se trouve un montage constitué d'une chaise berçante en position instable placée sur une calotte de bois aggloméré. À regarder de près, on remarque que des moulages de plâtre blanc tiennent rôle de substitut au rembourrage des appuis originaux. Au mur, un cadre de format horizontal, courbé à l'une de ses extrémités, est recouvert d'un vinyle tendu de couleur verte au motif nervuré dont la texture semble suggérer une immense



MATHIEU GAUDET, TABLEAU III, 1993, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: MATHIEU GAUDET.

étendue d'eau vue à vol d'oiseau. Ce plan/tableau avoisine une table de bois dont la surface sinueuse et recouverte de feuilles de plomb évoque des vagues. Cette impression est surenchérie par le fait que les deux pieds de cette table sont taillés en forme de berceaux renforçant l'allusion au mouvement de roulis d'un bateau. Ces divers lieux métaphoriques nous renvoient à un ensemble d'occurrences visuelles auxquelles n'est pas réductible le groupement des éléments. On a en quelque sorte affaire à un assemblage hétérogène qui redouble ou intervertit les références support/forme/fonction pour créer des identités à la fois aliénées et dépendantes mais possédant une dimension objectale alors exacerbée. Comme les deux œuvres de l'entrée, la triade chaise/table/tableau suggère une scène d'intérieur provoquant presque un sentiment de solitude; un aménagement arbitraire, silencieux et doublement menacé car ces pièces sont prévues pour être réinstallées différemment à chaque exposition future. Leur mise en place remplit ici une fonction semblable à celle des éléments d'un décor dont le réassemblage vient redoubler la figure du tableau scénique.

Dans un souci d'épurement, les tableaux de Gervais Deschênes tentent de pousser leurs éléments picturaux à la limite de l'abstraction par la juxtaposition de plans-surfaces peints à l'acrylique ou laminés de bois (et en d'autres occasions de stratifié). Ces plans sont traités à la manière de cadrages parce que travaillés de façon indépendante. Ces « prises de vues » possèdent une caractéristique que je qualifierais librement de « photographique » en ce qu'elles visent à saisir quelque chose qui ne peut l'être que par une découpe arbitraire et qui les précède (le grain du bois ou du stratifié). Certaines parties réfèrent autant à la tradition de la scène d'intérieur qu'à celle du paysage. Le choix et le traitement des matériaux renvoient au meuble; à ses techniques, sa fabrication modulaire, méticuleuse, à son origine (le bois, la forêt). Le travail pictural des surfaces suggère une figuration paysagiste poétique à la fois suspendue et floue (brouillard, champs de neige, avalanche) et un mimétisme matériologique évoquant parfois puissamment certaines surfaces tel l'acier rouillé. Quoique indéniablement présentes, ces simulations n'y sont pas exploitées prioritairement en leur qualité de signe mais en tant que prolongement du traitement pictural (méta-représentation). Ce dernier aspect vient renchérir la tension entre abstraction et représentation qui déborde et s'y dédouble même en singeant la photo par l'utilisation de l'image infographique du tabouret qui semble presque éclairé par la forme blanchâtre et lunaire qu'on dirait flotter au-dessus de lui. Il n'est pas inutile de mentionner que l'emploi de stratifié (dont le fini est constitué de la photographie du grain d'une essence de bois) induisait une lecture similaire dans ses travaux antérieurs.

Les pièces présentées à « Tableaux implicites » adopteraient donc cette attitude double de l'œuvre dans son historicité. D'une part, elle se nourrit de ce qui constitue sa distanciation à la tradition et la fonde comme différence, la confirmant dans sa fonction critique, puis, en un deuxième temps, allègue l'historicité comme implicite et complice de ce déssaisissement, traduisant l'œuvre en différé, la confirmant comme objet de langage et de savoir dont les effets sont communicables dans le temps.

Cependant, le jugement esthétique ne procède évidemment pas d'une théorie de la connaissance mais d'une théorie du sujet; son principe déterminant est subjectif et non objectif. Il n'est toutefois pas l'expression d'une individualité pure car il prétend à l'assentiment et à la vérité. Son universalité réside en ce qu'il aspire au partage par communauté idéale d'opinions sans pour autant se référer à des règles préétablies applicables à chaque cas particulier; ce qui serait la définition de l'académisme.

C'est bien là le problème de la fonction critique de l'œuvre qui exige de l'art qu'il s'écorche à changer de forme pour sauver sa peau. C'est ce qui définit sa fuite au devant et c'est sur cette fonction que reposent les choix esthétiques qui sont le produit du jugement que l'artiste porte sur l'art de son temps. En tant qu'assertion pragmatique, l'acte artistique est historique et en tire sa valeur de connaissance. Les diverses pratiques artistiques ne sont peut-être ainsi que le tribunal d'une pensée esthétique qui pose le présent comme futur antérieur où le temps aura révélé une continuité enfouie sous la surface fissurée de la rupture, rappelant par là que la question de la communicabilité liée aux arts contemporains est une question historique que comprend l'œuvre comme réplique au contexte qui l'a produite, démontrant aussi qu'elle est la réponse la plus complète aux questions qu'elle pose...

– ÉRIC RAYMOND

DONIGAN CUMMING

Centre international d'art contemporain de Montréal, 1er août – 1er novembre

Il ne faut pas ciller. Ce n'est qu'une image. Mais ce n'est pas qu'une image. Vous pouvez ciller. Et ça recommence, ainsi de suite, à répétition ou à l'infini. La récente exposition de Donigan Cumming place ainsi le spectateur dans cette position inconfortable, soumis au double feu d'une contradiction qui ne sera jamais résolue. Toutes les images ne sont pas aussi... terribles?... grotesques?..., comme vous voudrez, que celle-ci. Mais toutes participent d'un même ensemble provocateur et traumatique, une sorte de piège photo-esthético-moral, à teneur juridique. Vrai ou faux, bien ou mal, beau ou laid? Expressif en tout cas, et documentaire malgré tout. La puissance expressive de ces images est indéniable. Mais celle-ci a-t-elle été acquise aux dépens du sujet réel? A-t-on affaire à des acteurs ou à des protagonistes involontaires? A-t-on affaire à un objet purement photographique, sur la voie de l'autoréférentialité intégrale, ou au contraire à une action tout à fait irresponsable, une agression pure et simple, une obscénité de plus, un objet pornographique et anomique? D'un côté, il y a une sorte de marche à vide des conventions documentaires, une surcodification savante et souvent parodique. De l'autre, l'action de l'image de soi, ou l'atteinte à l'image d'autrui, et peut-être plus précisément la relation improbable du sujet à son image: partie prenante du réel ou pure fiction? Un effet de surface (la pose) sur un effet de profondeur (le vécu). On reconnaît derrière tout cela le travail d'un professionnel, la maîtrise technique, l'érudition photographique. Mais il n'est pas certain que Cumming domine parfaitement la situation. Les modèles ne sont pas passifs. Ils tiennent un rôle, posent, acceptent l'autorité du photographe, y croient. Ils font une profession de

foi. Ils en rajoutent même, comme lorsque Nettie enlève son dentier: un abandon émouvant, ou obscène, au choix.

La provocation tient pour une part à ce double courant, et à l'ébranlement qu'il implique d'un noyau dur de convictions et de conventions entourant l'image et l'acte photographique, phénomène de croyance et de confiance tout à la fois. Ce genre d'image n'est sans doute possible, et justifiable, qu'en raison du scepticisme plus ou moins généralisé qui entoure aujourd'hui le statut des images, mélange de facticité et de vérité. C'est la condition postmoderne diront certains. Mais son impact vient aussi de la matière – corporelle, humaine, vivante – qui soutient le propos, et qui le dirige aussi souvent. Ces gens, ces corps, ou ces êtres vivants ne peuvent pas être dissociés de l'opération. À titre d'effet spectaculaire tout autant qu'à titre d'acteurs, ils participent brutalement de la question. Qu'on le veuille ou non, l'image de soi, même s'il semble s'agir comme ici de l'image d'autrui, reste partie prenante du réel.



DONIGAN CUMMING, **PRETTY RIBBONS** (3 MAI 1989), 1993, ÉPREUVE ARGENTIQUE, 47 X 33 CM; PHOTO: CIAC.

Un bon nombre des sujets privilégiés de Cumming sont déjà dans le réel des objets de discours, fortement codés: exploités, dominés, aliénés, handicapés, exclus, pauvres, vieux. Ces étiquettes leur collent en quelque sorte à la peau. On a ainsi souvent l'impression de les voir chercher ici à se déprendre, à se démêler, à chuter aussi entre ces deux pôles de leur identité, ou au centre des jeux d'identification, négatifs ou positifs, auxquels on soumet leur identité, sujet réel d'un côté, objet de discours de l'autre. Cumming paraît leur offrir alors une déprise par la fiction: le nu comme dénuement, le portrait comme affrontement, le vivant comme document. Mais peut-on toucher à ces étiquettes, ces conventions, ces codifications, sans ébranler autant de convictions et sans rompre le contrat? A-t-on le droit de faire, de montrer et finalement de regarder ces images? Ces questions précèdent l'aperception esthétique, si celle-ci est d'ailleurs possible. Il n'est pas évident en effet qu'il s'agisse d'art, au sens où il y aurait derrière tout cela une intention esthétique. L'enjeu, c'est plutôt la relation du sujet vivant au discours social: les sujets vivants résisteront-ils, en tant qu'objets réels à leur prise en compte en tant qu'objets de discours? La question est alors peut-être moins d'ordre moral ou politique, au sens classique, que d'ordre techno-juridique. Tout ceci nécessite en effet une évaluation déontologique. On touche des dimensions socio-affectives, socio-biologiques même, ce qui suscite une défense qui n'est pas totalement de l'ordre du langage, mais d'ordre immunitaire. Le même genre de questions se pose ainsi aux scientifiques dont les recherches doivent porter sur des êtres vivants. Les sujets de ces images ont-ils été consentants? Ont-ils été l'objet d'une manipulation? Les modèles savent-ils qu'ils tiennent un rôle, ont-ils été avertis de l'usage qui sera fait de leur image? Cet usage peut-il leur porter préjudice? On peut frémir ici face à l'éventuel recours collectif que pourrait engager un juriste au nom de tous les modèles, et de leurs ayant-droits, qu'il serait parvenu à convaincre qu'il y a bel et bien eu préjudice. Mais ceci ne débouche alors que sur une fiction de plus, juridique en l'occurrence. La condamnation ne parviendrait d'ailleurs pas à rassurer totalement. Ce n'est pas simplement le droit des individus ou leur identité sociologique qui est en cause mais notre sécurité ontologique, notre insécurité identitaire.

Les photographies de Donigan Cumming se situent expressément à la limite de la tradition documentaire, photographie post-documentaire en un sens, dans la foulée d'un ensemble de virages amorcés vers la fiction de l'intérieur même du champ photographique, à partir de Diane Arbus notamment. On peut cependant leur trouver aussi un tout autre point de départ du côté des photographes du *directorial mode* (Leslie Krims, Arthur Tress, Ralph Eugene Meatyard, Duane Michals). Cumming se situe certainement dans cette béance. Le travail évoque bien Arbus, par une même sorte d'aventure auprès du même genre de personnages, ethnographie sauvage aux limites de la normativité sociale, appuyée sur un certain nombre de stratégies communes de nivellement entre les gens normaux et les gens moins normaux. Il y a aussi, comme chez cette dernière, une radicalisation du projet documentaire: aller vers le «vrai monde» pour déboucher sur l'«autre monde», le risque est semblable. La dimension dramaturgique en revanche rappelle plutôt certaines images de Tress ou de Krims, ces derniers aujourd'hui au purgatoire de la critique: l'improvisation collective bon enfant, l'intention parodique ou narrative, le goût ou l'amour du kitsch. Il faut donc s'interroger sur la possibilité d'occuper cette place vacante, entre le documentaire dramatique de l'une et les satires des autres. On ne peut apprécier le travail de Cumming sans être alors amené à réévaluer le travail de ces deux derniers photographes, à les prendre au sérieux, et à démystifier d'autant l'apport d'Arbus, pour la prendre peut-être moins au sérieux: les vertus dramatiques de la parodie et les vérités de la fiction, la légitimité aussi de la photographie pour la photographie (comme il y a de l'art pour l'art), et qui soit en même temps à propos de photographie, et donc le réel, puisque avec la photographie il y aura toujours, pour ainsi dire, du référent dans l'air.

La différence principale qu'introduit Cumming tient surtout au fait qu'ici les personnages par excellence de la tradition documentaire deviennent ni plus ni moins acteurs d'un récit, à moins qu'ils ne soient donnés une fois pour toutes pour ce qu'ils sont, des acteurs et des personnages d'un récit, partie prenante des conventions du genre. Il s'appuie de la sorte sur un noyau très dur de conventions et de convictions, qu'il ébranle par le seul fait d'y prendre appui. Les emprunts, les citations, les allusions à la tradition documentaire y prolifèrent donc, sur un mode souvent parodique, jamais didactique, qui n'est pas celui de la déconstruction, mais plutôt celui de l'intensification et de la dramatisation. Et s'ajoutent aussi des interférences dues à l'intrusion d'autres genres, comme le portrait et le nu, particulièrement dans la dernière partie consacrée à Nettie Harris. Cette exposition accentue particulièrement les aspects dramaturgiques, narratifs, délibérément fictionnels, esquissés dans «La réalité et le dessein dans la photographie documentaire» (1986),

dont elle reprend d'ailleurs l'une des parties, la plus narrative. La provocation narrative est pour ainsi dire ici plus explicite. En témoignent notamment l'intervention de hors-champs sonores, sortes de contrepoint à l'entour des images, les stratégies d'accrochage (comme la mosaïque), l'intrusion de la couleur et le rôle nettement plus actif qu'y tiennent des modèles jusque là épisodiques, notamment Nettie Harris que le dernier volet de l'exposition consacre ni plus ni moins actrice ou vedette à part entière: *Pretty Ribbons* ou le triomphe de Nettie. Les trois volets qui composent cette exposition ne sont pas un simple étalage empirique d'idiosyncrasies traumatiques. Ils mettent en jeu une émotion plus complexe, qui tient au processus de convictions spontanées, barbare ou païen, liées à la photo, un mélange de croyance antéreligieuse et de confiance plus empirique, conventionnelle ou contractuelle. Il peut s'agir de la croyance en la vertu rédemptrice de l'icône, comme dans le cas de cette mise en scène organisée autour du décès d'Elvis Presley, cérémonial autour d'un deuil ou d'un refus du deuil, élaborée à partir de missives adressées à la vedette après sa mort par une admiratrice inconsolable. Il peut s'agir de cette relation de confiance difficile, entre Moïse et son Dieu, comme dans *The Stage*, ou plus généralement entre le modèle et son photographe. On oscille de cette manière entre l'incantation profanatoire et la rupture de contrat.

– GUY BELLAVANCE

ANTONY GORMLEY

Montréal Museum of Fine Arts, May 13 – September 19

The effect of *Field*, Antony Gormley's monumental installation, was undeniably stunning. Forty thousand hand-sculpted figurines, crammed side-by-side, filled the expanse of two museum galleries in an ankle-deep sea of terracotta. At once cute, kitschy, noble, menacing, and pathetic, the unglazed lumps manifested only a rudimentary sense of humanness: no appendages, mouth, or gender, only a head-like nob and poked-in eyes, raptly facing the viewer in unison. Awe may have been induced for any number of reasons – because of the sheer number of objects, the complicated logistics of their production and installation, or the diversity of hands apparent in the similar but unique pieces.

To see the Museum opening its door to contemporary art was especially gratifying. Its sponsorship of such a large-scale, labour intensive piece (taking one hundred people fivè days to install) demonstrated a commitment that should be encouraged. Beyond the Museum's responsibility, however, was an unavoidable incongruity hindering Gormley's vision: that its haunting, poetic nature harboured disturbing political implications.

The figurines of *Field* evidenced marked changes in Gormley's work and practice. Clay displaced his trademark lead, a move whereby, given the two medium's affective connotations, the "natural" or life-affirming supplanted the toxic. The shift in scale, from lifesize to miniature, significantly altered the audience-to-artwork relationship – instead of identifying with a life-sized figure, one towered above. Contrary to the dark mood of kneeling or crouched figures bound in existential states of despair and alienation, the multitude of figurines evoked a sense of community and solidarity. And in terms of crafting, the patient virtuosity of British metalworkers yielded to the rough, quickly produced, handmade procedures of Mexican brickmakers.

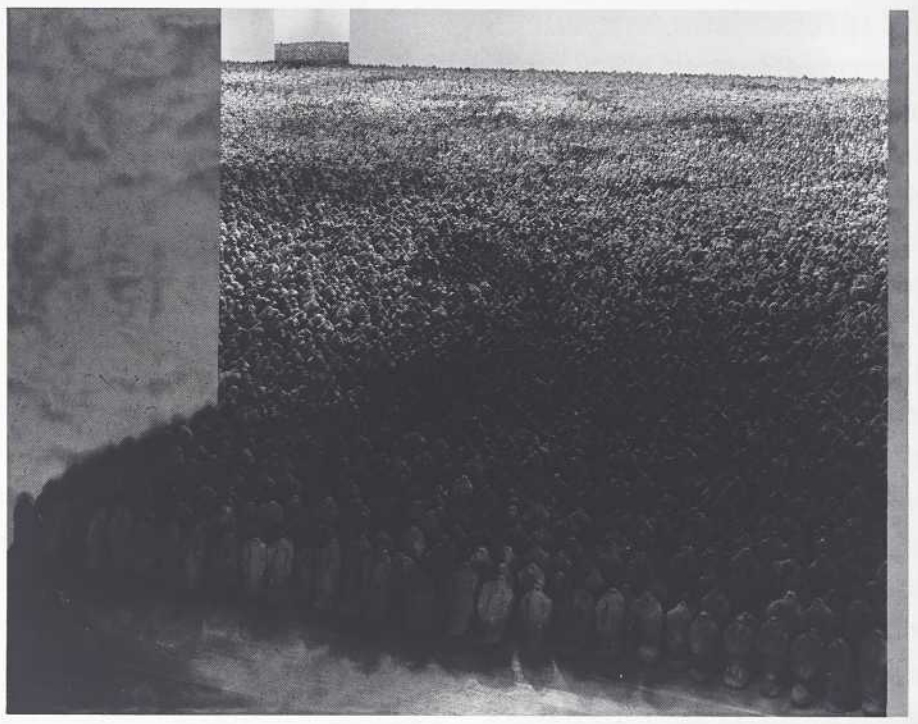
This shift was crucial. Gormley acknowledged that *Field* sprung from a romantic desire to return to the earth. Traveling to Cholula, Mexico "with a great wad of dollars" in his pocket, he set out to "find people who would work in clay in a natural way." (Artist's statements are from the catalogue.) The necessity of traveling so far from his studio in England not only reiterated the modernist tropes of adventure and æsthetic rejuvenation through the "primitive," going to Mexico also fulfilled something of an œdipal family drama. Gormley's father had previously navigated the globe, setting up factories in the Third World; in Mexico, he manufactured penicillin pills.

Field, then, produced a series of challenging conflicts: To what extent should the conditions of production inform or influence the reading of this artwork? Does the end of sublime experience justify any means necessary to achieve it? Can one admire the artist's savvy ability to cross borders without questioning the ethics of his working practice? Was he collaborating with a group of rural artisans or developing an æsthetic analog of an inequitable North-South economic exchange? Does the installation herald or usurp the entrance of the postcolonial into the museum?

Gormley cavalierly dismissed concerns about "exploitation" by cryptically arguing that it was "part of the work art had to do." Thus through mystificatory personification (and personal disavowal of responsibility), art became, along with the conceit of a son striving to know his father, yet another humanistic rationale by which to justify a transnational economics based on extractive neo-colonialism. The "new world order," emerging furtively in *Field*, here served as both a model and an enabling structure for artistic activity: where the artist-as-global-entrepreneur converted Third World raw material into the surplus value of æsthetic experience.

Given the vulnerability of the figurines, the guards' role in the installation became a highly pronounced – and by default performative – element. Standing at each of the doorways opening onto the piece, two uniformed figures faced one another, poised to detect and prevent encroachments of overly curious museumgoers. And the museum guards were frequently invoked to intervene. Their intensified presence, notably distinguishable from elsewhere in the museum, was due to the fact that their usual strolling manner had been stilled, their gazes, by necessity, fixed. The distance between audience and artwork casually assumed to be part of museum etiquette hardened into a closely monitored, quasi-tangible entity – a regulated and uncrossable boundary. Museum personnel, as the functional equivalents of border guards, enforced a distinction between us (the viewers) and them (the figurines) that replicated an all too apparent differentiation between Northern privilege and Southern disadvantage: We were freely moving, they were static.

The figurines, while almost trivial individually, acquired menacing overtones *en masse*. Gormley claimed inspiration from the Shrine for the Buddha of Compassion in Kamakura, Japan, where caves under the shrine housed thousands of inch-high wooden effigies. The effigies represented fetuses that had died in the womb or had been aborted; to Gormley, *Field*'s figurines represented the more general "unborn."



ANTONY GORMLEY, **CHAMP/FIELD**, 1990-1993, TERRACOTTA; PHOTO: (BRIAN MERRETT) THE MONTRÉAL MUSEUM OF FINE ARTS.

For a First World artist working in a Third World context to be concerned about the unborn brings up a number of unfortunate complications which tend to sour even a genuinely sincere motivation. One ambiguity the piece seemed to raise but failed to confront was that of race and the First World's fear of Third World overpopulation. *Field*'s edge was based on an individual standing to face – to be inundated by – an infinite, incalculable horde of clay homunculi. This strategy seemed bent on inducing a kind of claustrophobia, a terror by numbers, which unfortunately has since the turn of the century tended to create the "problem" of burgeoning, non-white peoples and has been instrumental to the unleashing of such xenophobic "solutions" as immigration laws, quotas, border patrols and zero-growth reproductive aid policies.

Employing over sixty people of the Texca family (only three of whom are named in the catalogue) for three weeks, *Field* extensively foregrounded issues of labor. Despite Gormley's assurances of an interest in the transcendental encounter of hand with earth ("not touch, but touch itself"), it was difficult to disengage the work from the simple fact that he traveled across the Atlantic Ocean in order to hire cheap labour. *Field*'s display during the months of heated debates concerning the merits of the North American Free Trade Agreement made its use of Mexican labourers a point that could hardly go unmentioned. In such a politicized climate, the negative implications of that labour – condemned as job-stealing by unions and the unemployed, courted as a competitive edge by financial interests – were disarmed by the diminutive figurines and their child-like, folksy, outsider art-like crafting. Threatening aspects of that labour had been reduced by exchanging industrial competence for æsthetic pleasure. As such, *Field* subtly, however unwittingly, played into NAFTA's endorsement. Gormley, working the gap between the rich and the poor, the developed and the developing, drew upon and humanized, even poeticized, the modus operandi of multi-national corporate interests. Ironically, the artist's quest for authenticity in labourers who could work in "a natural way" fell victim to its own naive assumptions. Not satisfied with the way the heads were made (too large), Gormley had to *train* the workers to manufacture the figurines "as they should be."

When looking at the manifold figurines blurring into a wavy, mottled expanse, the overriding connotation of "field" evident here was not as a noun (an open tract of land) but as a verb (the act of catching or stopping). Gormley may have considered the work to be "an organic infection into crystalline space" (*Art + Text* #35), yet what triumphed was not the work but its containment by the white walls. However transgressive or innumerable the figurines, the architecture neatly accommodated them all. Despite the visual poetics suffusing this beautiful work, the enveloping maw of "whiteness" – banal, unacknowledged, so "normal" – prevailed in the end. Ultimately, *Field* exemplified less of an irruption of the postcolonial uncanny into the rarified domain of the æsthetic than yet another confirmation of its absence.

– JIM DROBNICK

SUTAPA BISWAS

Galerie Oboro, Montréal, September 10 – October 10

"Synapse" is the dedicatory inscription, and clue, to an exhibition of works by Sutapa Biswas. It combines *Synapse I* shown last year at Vancouver's Or Gallery, with *Synapse II* shown earlier this year at the Photographers' Gallery in London, U.K. *Synapse* is an ongoing series of works which will travel to Winnipeg before going on to Calcutta. The word "synapse" refers to the connection that allows transmission of essential coded information from one cell, or body, to another. In biomedical terms, synapses are the condensation of the



SUTAPA BISWAS, SYNAPSE I NO 3, 1992, BLACK-AND-WHITE PHOTOGRAPH, 100 X 82 CM.; PHOTO: (THE ARTIST) GALERIE OBORO.

nuclear filament, fusions of the chromatin, to one side of the nucleus previous to heterotypic mitosis, a stage in the development of a fertilized cell. The works in "Synapse" are a continuation of Biswas' critical exploration of the constructions of cultural "difference" in the post-colonial debates that rage at the end of the twentieth century.

In *Synapse I*, the anatomical relation of one nerve cell to another is explored metaphorically in large-scale, double-imaged, black-and-white photographs of a female torso, perhaps that of the artist, with a photo-projection of a scene from the artist's homeland, India, falling on the naked surface of the body. Because it is obvious that the superimposition is exactly that, we experience the photograph in its fullness, as a complex dialogue between "real" and "imagined" space.

Frieze, consisting of over seventy, four-by-twelve inch, photographic "test-strip" panels, forms a long, interconnected, chromosome-like, undulating frieze. An image from the artist's Bengali childhood of three small children playing in a bathing pond is projected onto the stomach of an adult female body. The variations of photographic density along with slight shifts in image cropping reveal the subjective process of photographic manipulation which parallels the process of memory and information transmission. Each panel is hung at slightly different heights forming a long wave pattern. Biswas achieves in *Frieze* an experience, in real time and space, of carrying a memory, a landscape or a culture, from one place to another. The non-linear formation of the work evokes Biswas' research into cartography as well as photography, translating time and space into two-dimensional representations, while questioning the aspirations of objective accuracy

over the subjective experience transformed through cultural perspective and memory.

"Synapse" reveals Biswas' study of early Indian hand-drawn village maps which indicate community shrines, wells, sacred trees, resident personages past and present, benevolent spirits, deities, animals, pools of fish and Naga, serpent protectors, all of which reflect an ontological view of a world that is immanent. In India, immanence is basic to the mythic imagination where the meaning of life is revealed in the experience of the phenomenal world rather than through a projected rationality or objectivity. "Synapse" initiates the conditions for an exchange between European and Indian cultural perspectives. In an Indian worldview the human image is in an intricate interdependence with the vast continuum of nature, forming a close-fitting gestalt. The relationship is reciprocal: the forms of nature are anthropomorphic, the human image is subject to the phenomenal world, and nature is shaped by the thoughts, emotions and desires of human perception. Biswas' memory-layered self-portraits allow access to several perspectives, immanently.

"Synapse" establishes conditions for a language free of fixed definitions about notions of cultural or personal space, definitions that are implicit in the so-called "historical" approach to art history and critical theory. The questions of whose history or under what philosophical, political, economic, religious, social or æsthetic attitudes a particular perspective is formed are necessarily considered but left open. "Synapse" is a metaphor for the conditions necessary to begin the process of transmission of subtly coded information from one æsthetic-cultural-political image body to another.

The work of Biswas takes a significant stance in postcolonial dialogues, rather than defining and defending positions of the "other," the work explores the processes that allow interaction and exchange. In her own case it is the relationships of Anglo-centric language/culture in relation to memories of the post-independent, tantric, Bengali cults of her Indian childhood. By utilizing the body as a site of cultural identity, Biswas locates the territory of identity within the body and its experience of history, memory, and identity in terms of ideas, projections associated within one's own body of experience.

In our present state of global interdependence identity no longer specifically belongs to a particular place or even time, but is dependent on the experience of both the subject and the viewer or experiencer of the subject. Both positions are transitory, subjective, and dependent on the particular relationships to a complex set of coded symbols, signs and signifiers. The territories of identity in Biswas' works reject a static notion of the self, which has been the goal of Western logical positivism and its anemic revival, "analytical" philosophy, for centuries. The process of "Synapse" explores the relationship between that which exists materially, for instance the body made up of its parts, atoms, chromatic patterning, and that which exists nominally as ideas, notions, meanings. The nature of this relationship is determined largely through an intricate set of culturally projected notions, traditions or ideas that are themselves constantly in an advanced state of transformation.

The innovative aspect of "Synapse" is the emphasis on the mind – of the artist, of the viewer, of the culture – from which perception emerges. These works challenge any particular mind-set or territory from which a final reading can be determined. Ultimately it is the mind of the perceiver which allows the synapse between the related bodies, groups or nations of identity. "Mentation" would be a more accurate term to define the environment of feedback and feedforward process than the vague term "mind" which has a markedly static connotation. Identity is brought into view, as a territory of mental cognition, solidified into a "thing-likeness" type of thinking.

Biswas' artistic practice is an important opening in the dialogue, revealing the conditions necessary for intercultural critical exploration of the constructs of cultural difference or identity. The process of "Synapse" is a foreshadowing statement in a postcolonial global dialogue. Biswas has viewed opposite ends of the Empire, from India to Canada, to discover that territories of identity are largely dependent on individual notions of culture, race, gender, religious and personal experience or expectation. "Synapse" maps complex terrain, perhaps some *terra incognita*, on a path towards an open-ended discourse beyond the limitations of territorial defense mechanisms.

– BRYAN MULVIHILL

NOBUO KUBOTA
BRENDA JOY LEM

Galerie SAW Video, Ottawa, June 25 – July 24

The exhibition, "Asia-Antics," featured two artists of Asian descent – Nobuo Kubota and Brenda Joy Lem. Curated by Caroline Langill and Susan Feindel, the show aimed to explore issues of identity and the nature of being Asian-Canadian.

The Compact is a film by Brenda Joy Lem, a young, third-generation Chinese-Canadian raised in Toronto, in which an Asiatic woman and a Euro-Canadian man are lovers. She tries to come to terms with the impossibility of a lasting union, given the divergent value systems of their respective cultural/racial enclaves and the incapacity of individuals to overcome them. Her other film, *Open Letter: Grasp the Bird's Tail*, deals with the predicament of women as objects of abuse by men. The film is a letter by a young woman of Asiatic descent writing to her lover in Canada. She is petrified by the violence perpetrated against people of colour in Holland and Canada, particularly women of colour. In the rhythmic jostling of conflicting imagery – a magician's act is cleverly contrasted with scenes of lovemaking and rape – Lem makes us aware of the perplexity in distinguishing between love and violence, between being "scared" and existential angst.

Nobuo Kubota was born in Vancouver of Japanese parents, graduated from the University of Toronto with a degree in architecture, a profession he practiced until 1968 when he devoted himself to sculpture and later to music, installations, mime and video. "Asia-Antics" included his installation *Waves*, three large lithographs and a performance. *Waves* presents us with a visual dichotomy. What æsthetic relationship is there between a stunning, dynamic abstract mural and a familiar three-dimensional rock garden of Japanese origin? In order to relate to the work one must resist the obvious. In this case, the inference of causal connections is a hindrance in coming to terms with the emotional powers of what one sees.

Waves challenges one's perceptual acuity. The size and shape of the installation resembles that of a small, somewhat elongated room. A bench is placed on one side and on the opposing short wall is a mural painted by pure light in crisp and energetically moving lines. Dark shapes glide about, apparently free and unencumbered over the scintillating expanse. They seem alive and in soft pulsing motions they approach each other, kiss and merge into new shapes until out of that union new entities are born to set out again on unpredictable paths towards new encounters. As they collide orderly rings of light emerge, superimposed on the chaotic background, as if order and meaning can only be born by these encounters creating some centre in the universe, soon again to perish. This amœbic dance goes on simultaneously in various places changing partners continuously and it is impossible to tell who remains in place and who moves, for all things seem to move over this background of untrammeled energy.

The cause of this complex imagery is a strong light above the bench. The light is directed towards a layer of water contained in a black frame with a grey liner, which occupies most of the front half of the room. Three rocks are place in the water and three shining metal bowls of varying sizes float about, impelled by the air streams of four scanning electric fans placed at the four corners of the pond. The fans are carefully adjusted so that the motion of these "boats" are predominantly clockwise, but are also utterly un-

predictable; sometimes they collide with the wall (the frame) with one of the rocks or with each other. Occasionally, they huddle for a while until suddenly one rafts across the water at amazing speed. This familiar world, akin to a Japanese garden with its particular refinements, is but a painter's brush. The mural is its projected image. It is a process of abstraction. The protagonist of this work is the wave and waves are hardly visible in the pond. Created by random air currents, their reality becomes evident through the power of optics, which bundles the light into glyptic tokens in the mural seeking to express the universal grammar of the waves and the energetic base of all living things.



NOBUO KUBOTA, WAVES, 1993, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST.

Is Kubota's familiar three-dimensional world now derelict in favour of a precise appreciation of the wave and its traveling guests on the mural? It seems to me that the dichotomous character of this work is not and can not be justified merely by mechanistic causality. Kubota could have hidden his "brush" behind the screen as artists of the past have done. The "familiar" remains an antagonistic partner. Its discomfort is deliberately planted in the mind of the observer on the bench. Only when the disparate elements are respected as such will this work lodge itself in our memory as a reflection on the real world with its potential of surprising revelations.

Kubota studied with Nanrei S. Kobori, the abbot of Rinzai Zen in Japan. In the monasterial gardens, objects are imbued with esoteric meaning: rocks represent the vertical power of mountains and gravel has to make due for rippling water. But in this work things are demythologized. The objects are what they are. Not that things are divested of meaning, the underlying meaning can now be searched for in this case through the artifice of a shadow play. For many years I have observed Kubota playing with the C.C.M.C. [Canadian Creative Music Collective] at the Music Gallery in Toronto. He can be willful and irreverent. I remember one particular instant when the other players were in high gear exploring their just created again sound space. "Nobi," at that time in his cubical, wound an alarm clock to let it go off at the most unexpected moment and yet with perfect timing. There was a gasp loaded with the humour of the moment and then a powerful silence.

For his performance, Kubota took great care in arranging the microphone, amplifier and loudspeakers so that his voice would amplify with minimal distortion. Contorting his face, he hissed and played his vocal cords as if they were drums (with all the undertones) and then split suddenly into a nasal staccato. Energized by the gaze of the audience, he reached into his own depth of unlimited possibilities to mime all the personalities he *could* be. Face and voice work in perfect obedience to their own unpredictability, constantly disposed to leap into unknown crevices of the self. As Kubota says,

> I love to perform often because every time I discover something new of my own chaotic inner makeup. It is an uncovering, a setting free of the inner complexity and I hope that the audience will participate in that process of uncovering.

Feindel's curatorial statement rings true when she states, "We are able to exercise and partake in the transformative aspect of Kubota's borderless dialogue, which is our 'body-speak' and eternal legacy as human beings." Of course the latter part of this quote will be questioned by many, as it assumes that such an "eternal legacy" actually does exist, but I have no doubt that be it naive or visionary it is the search for it that drives him. The outer and the inner chaos meet at some point: the *wave* and the *voice*. It is difficult to remain in that no-man's-land of unfounded identities. Only the genuine tightrope artist knows how to.

– JUAN GEUER

KIM ADAMS

Genereux Grunwald Gallery, Toronto, August 24 – September 25
Galerie Christiane Chassay, Montréal, October 2 – October 30

On Lake Huron, nestled in an idyllic landscape of sandy beaches, woods, marshes, farms and cottages, sits the daunting spectre of the Bruce Nuclear Power Plant. It is a vast complex that can swallow up the unsuspecting motorist. One comes upon a military zone of double fences and warning signs. The road leads to a visitor's center situated on a grassy hill overlooking the plant. Modeled after a science museum, the visitor's center houses a small theatre, electronic games testing one's knowledge of safe levels of radiation, and a number of extremely elaborate models. From an observation deck, one looks out over a wooded area that separates the center from the plant. I later learned that Ontario Hydro "trucked in trees, meadows, ponds, deer, and fish," so as to construct a "natural" setting. "This sealed preserve functions as a place for workers to relax, and its animals provide both a laboratory for researchers to study the effects of low-level emissions on living tissue and a warning of radiation releases (like canaries in mines)." (Alexander Wilson, *The Culture of Nature*) The distance between the observation deck and the plant is so great that even with binoculars the features of the different buildings are hard to make out. The models are done on such a scale that they present an enlarged version of the image viewed from the deck. In this way, the models simultaneously serve two opposing functions. They present a reduced version of the various buildings, but one in which our viewpoint is enhanced; thus they make the big small and the small big. This is part of the visual bewilderment that one experiences at this site.

Models are a means of understanding through visualization. They can depict such things as the planets of our solar system and the structure of an atom on the scale of a tabletop, thereby giving us a sense of absolute control. Each of the models at the visitor's center represents an aspect of the plant's operations (the various stages in the production of electricity and heavy water, and the containerization and burying of radioactive waste). By miniaturizing and isolating these operations, the models work to neutralize them. Each display case is seen as a separate landscape or vignette complete within itself. In this way, the plant's waste is severed from its source. Disconnected, the operations take on an impression of innocence, being purely examples of human achievement, feats of science and engineering.

Using railroad models, Kim Adams has created a number of elaborate environments. They depict imaginary sites that subvert the mechanics of models as outlined above. In 1992 Adams exhibited *Earth Wagons*, an installation consisting of a surreal mountainous landscape mounted on two utility trailers and two children's



KIM ADAMS, DODE'S KA-DEN, 1991-93, MIXED MEDIA; PHOTO: (MARLA HLADY) GALERIE CHRISTIANE CHASSAY.

wagons. The piece is tumultuous, overflowing in all directions. It depicts a rural, recreational terrain bursting at the seams due to overuse. The site clamours with people, trains, amusement rides, traffic jams, construction, livestock, and fast food outlets. Everything appears to be in flight although, other than the motorized Ferris wheel, the piece is still. The models form a series of tableaux, recreations of snapshots from a chimerical family vacation.

Adams also creates full-scale pieces with pre-fabricated objects culled from Canadian Tire catalogues. Using such things as garden sheds, utility trailers, lawn chairs, paneling and outdoor carpeting, Adams has made a range of customized mobile shelters that resemble small enclosed porches or recreation rooms. Their size and sense of comfort gives them the appearance of customized wombs.

Adams' most recent piece, entitled *Dodes' ka-den* (1991-93), successfully combines his two forms of production. It dominates the gallery space, consisting of a customized pickup truck with two trailers in tow. A black, plastic septic tank is mounted on the first trailer and a green, plastic water tank is mounted on the other. A section of the truck has been removed, making it thinner. Inside the cab there is only enough room for a single bucket seat. The truck has been completely refinished; there are no marks or seams. This is a form of what is referred to in literary theory as defamiliarization. Adams has altered the truck, but not to the extent that it has been transformed into something different. In other words, the truck is made strange, but not completely strange. In this deviated form, the truck temporarily short-circuits our automatic perception. On the whole, Adams' work operates on this level of the strangely familiar.

The truck and trailers form a train. Like a caboose, the latter of the two trailers has a small platform mounted to it. From this platform the viewer peers through different windows cut into the side of the water tank. Inside is a modeled landscape, in which trains pass back and forth on three tiers. After this initial surprise, the viewer is quick to investigate the septic tank which has a number of brightly coloured plastic funnels sprouting from its back end. Peering through the funnels, one catches a glimpse of a dark, foreboding landscape. Each of the funnels provides a different vantage point, revealing a subterranean cosmos. The septic tank serves as a cavern housing an elaborate terrain which is half amusement park and half industrial park. The site includes a rampaging dinosaur, a vast construction, and a Kentucky Fried Chicken outlet situated precariously on the edge of a cliff. Like the models at the power plant, it is the attention given to detail in Adams' pieces that makes them thoroughly seductive. They display the kind of belaboured, fetishistic tinkering associated with a hard-core hobbyist. Together the models and the pickup truck denote a boyish æsthetic, and allude to a masculine envisioned utopia of leisure.

Adams' carnivalesque landscapes give voice to a range of opposing themes. Each is a labourious yet playful text full of humour and wonderment; at the same time each expresses an urgent sense of the real. They can be seen as intensified representations of contemporary culture, postmodern landscapes fractured into a boundless number of events. Underlying all these frenetic activities however, is the impression of harmony. Although there is great disparity between some of the events, they are visually integrated. In *Earth Wagons*, for example,

> the sheep grazing in the landscape are as integral to the scene of people playing tennis as the auto graveyard is "within" the tableau of cottage life. In other words, while remaining distinct, the tableau cannot be considered in isolation from on another. (Louise Dompierre in *Kim Adams Earth Wagons*, Power Plant/Oakvill Galleries)

The scenes shift in and out o each other. This is part of a principle of conversion and adaptability that dominates Adams' work In contrast to the models at the Bruce Nuclear Power Plant, Adams models have no sense of closure. They form landscapes that are in a constant state of becoming, schizophrenic sites where opposites dissolve into one another. Adams represents action as a series of snapshots in which vehicles become homes, refuse becomes part of the countryside, rural space is urbanized and nature becomes culture. His models do not provide the viewer with a feeling of control, as the ground is constantly shifting under one's feet.

– PETER HOBBS

VERA FRENKEL

Art Gallery of York University, North York, September 29 – October 31

Insofar as it remains newsworthy, the condition of exile keeps an overtly political character. When remote from the moment of crisis which engenders it, that character is more lingering, existential. It becomes a feature of psychic life. The journey, the path of exile, the many contingencies and unknowns – these are met over and over again, uniquely, in the minds of those who have endured them.

Vera Frenkel's complex exhibition, "Raincoats, Suitcases, Palms," explored this inner terrain. This was an installation occupying two rooms. In the larger room, the visitor found an orchestrated arrangement of two- and three-dimensional objects. *Journey*, a thirty-foot photomural disposed across portions of two walls, consisted of overlapping and abutting images. Across this spread, certain images recurred – an amusement ride, for instance, or an archæological dig, a palm tree. Their overall relation was not a transparent given but may be inferred as that between a selection of tokens or emblems of personal experience such as snapshots – but snapshots with an associative overlay beyond immediate conveyance. Adding poignancy to this work were a number of suitcases, laid in groups against the wall. Tied with rope, some of them suggested hurried flight. Overcoats hung from hooks had been sprayed white across the shoulders and sleeves to suggest, perhaps, inclemencies of weather and the frigid patination of "Canadianness."

The Meeting Place (Voices of the Living and the Dead), a series of translucent texts overlaying different stages of a silkscreen print (appearing in finished form elsewhere in the gallery), drew from pages of *The Bar Report*, a book Frenkel produced for this exhibition. This book grew out of her installation, *From the Transit Bar*, (Documenta IX, 1992). In Kassel she installed a bar where patrons could watch subtitled videos of Canadian immigrants telling their stories in Polish and Yiddish. Frenkel's choices of representative languages was very deliberately on the marginalized side. *The Bar Re-*

port itself is very much about listening to stories, about memories, about anonymity and the frankness which the condition of anonymity sometimes supports. The persona of the barman is evoked as both repository and retailer of these anecdotes and stories. Dedicated to the artist's deceased father and to several dear friends (also deceased), it builds up a multi-voiced texture of casual, everyday, shared observations and comments which is now and then punctured with painful and heartfelt confessions and revelations. For example, here is the voice of an immigrant talk-



VERA FRENKEL, RECOVERING MEMORY II (PARTIAL INSTALLATION VIEW), 1993, AUDIO INSTALLATION; PHOTO: (ISAAC APPLEBAUM) ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY.

ing about his or her children, telling of the distance which separates generations: "The world is theirs. They are free. We speak different languages. I am a shell. My sadness sits in their lives like a stone." These texts are also annotated with quite a range of attributed quotes (all relatively tiny in setting and often set off at about twenty-five degrees) which reflect, either directly or obliquely, on the stories and anecdotes.

On the south wall of the main room four poster-sized reproductions of contents pages (from *The Bar Report*) comprised *Inventory*. Of this series, only one (*Voices of the Living and the Dead: A Report*) really reports literally the contents of the book. This did not prevent the fraudulent three from cultivating poetic, dramatic and narrational impressions in the mind of the viewer and from setting these loose within an experience of the other elements of the show. If this seemed mere mischief, consider the possibilities for enlargement it offered. "The story is always partial, partial to whatever you say": this textual element, repeated throughout the installation, affirmed the incompleteness and bias of storytelling, the trial nature of its disclosure. Further to this, the viewer was invited to play detective across the work. In this effort, I found a quote towards the end of *The Bar Report* which gives precedent and license: it tells us that "In *La Divina Mimesis*, hurried into publication after Pasolini's death, there is a faux 'Publisher's Note' (Pasolini wrote it himself) reporting of the author: 'He is dead, beaten to death with a stick.'"

In the smaller room Frenkel housed an installation called *Recovering Memory*. In the centre of this space, a player piano, nearly completely draped with tarpaulin, poured out slow melodies. This was but one element of a central stack, loosely pyramidal, extended by upturned chairs and stools. In addition to potted plants, a few painted wooden cut-outs of palm trees lent the faint illusion of an exotic locale. One of the trees could be seen still harnessed to the frame in which they had been shipped, as if the effort of creating illusion had been halted or forestalled, the suspension of disbelief suspended itself. Just inside the door sat an opened suitcase overfilled with immigrant newspapers in foreign languages. More newspapers, on storage rods, lay about, offering a glancing and (at the least) typographical dimension of otherness. The small room contained a feeling of transient refuge, with none of the fussed tweaking and fretting that might be expended in managing the ambiance of a more settled place. (The ceiling, a close, busy jumble of venting and other utility networks, only strengthened this feeling of contingency.) And the above-mentioned stack of furniture and occluding tarpaulin easily suggested a room enshrouded for the off-season, a place brought back to life only occasionally by the travel patterns of holiday-goers. Such an impression supported an irony of juxtaposed conditions – those figured in the eventual histories of the dispersed personal effects of the exile/immigrant and in the props (both functional and ceremonial) which support the leisure of the holiday-goer at his/her chosen destination.

In this exhibition, the myth of Paradise – that sanctuary of innocence which could not be sustained and which collapsed into History – devolved into the temporary refuge of a bar. ("Paradise: an asylum" is a recurring phrase within this work.) Therein, all the tales, woeful or humourous, elegiac or gossipy, were outlined and filled in with the condition of mortality. Looked at from this side of mortality (the only view we have), exile from an Edenic home became exile from a more modest home – one compounded of soil and speech and even weather of a certain kind, of the modest and perishable (yet comforting) features of the known. While exile is one of the cardinal experiences of the twentieth century, Frenkel never lost sight of its inherently personal character. Instead of attempting to amplify it with numbers (to give it a journalistic visibility), she concentrated on its psychological complexity, on its residual presence in the more solitary features of a life.

– JERRY MCGRATH

PIERRE MOLINIER

University of British Columbia Fine Arts Gallery, Vancouver, April 22 – May 28

Drawing from an archive – the depository of a past, privileged region of documentation – has increasingly become a practice of the art world. Curated by Wayne Baerwaldt of Winnipeg's Plug In Inc., this travelling exhibition [seen at the CIAC in Montréal as part of the 1993 edition of Les Cent Jours d'art contemporain] of the personal, experimental photographs of Pierre Molinier, dated from the 1960s, provide a reading of the male body – although one that is transformed into representations of the androgyne – through references to Surrealism, body art and fetishism as a cultural discourse of sexual difference.

The majority of the prints are from the archive of the collector and publisher of experimental and avant-garde art, Francesco Conz of Verona-Milan. The images – experiential investigations of the body and erotic desire, scopophilia (a love of looking) and fetishistic material objects – are primarily self-portraits

of Molinier (in his sixties), often with his "ideal" model Hanel Koeck, as well as the artist Thierry Agullo.

An interpretation of the highly personal photographs of Molinier – it was his paintings that he chiefly identified as his art – must be a historically traced project located within physical, social, artistic, psychological and unconscious constructs of human subjectivity. As subjectivity, and consequently sexuality, is no longer specifically gendered, the photographs serve as a "documentary" reference to an increasing commonality within mass culture that positions what is "normal"/"abnormal" and female/male in sexual mores as being up for grabs.

The recent interest in Molinier's work began in 1973 (he died in 1976) and is likely linked – albeit subversively because of the transvestism – to discourses of gender identity and sexual difference (primarily outlined by feminist theory) that include a range of ideologies incorporating biological sex, social gender and sexual preference. Molinier's crossdressing, when viewed as a deconstructive interplay between clothes and body, foregrounds this socially constructed nature of sexual difference; it is subjected to interpretation, then reappears as artifice.

In Molinier's photographs, when relating the body fragment to the whole, or vice versa, the desire is for a union of a fetishistic sexuality. Molinier extends his androgynous desire (the sexually ambiguous body) through to the representation of the hermaphrodite (both sexes at once), as a suggestive image which appears as the partial covering/uncovering of the body. The hermaphrodite, socially and biologically (scientifically) confrontational in its depiction of a binary sexuality, is endowed with breasts and penis; the female genitals remain invisible upholding cultural norms.

The accompanying bilingual exhibition catalogue includes an introduction by Baerwaldt, and essays by Peter Gorsen, Professor at the Hochscule für angewandte Kunst in Vienna, and Scott Watson, Director of the University of British Columbia Fine Arts Gallery. These essays investigate the photographic archive of Molinier's work in relation to the Surrealist movement, France's social history, early body artists and the erotic symbolism of Molinier's fetishistic items: the *godemiche* (dildo) made of braided strips of leather and stretched with compacted silk then covered with latex condoms, masks, spiked heel shoes, black lace, falsies, net silk stockings, garter belts, Dior lipstick and mannequins.

Gorsen's essay, "The Artist's Desiring Gaze on Objects of Fetishism," provides biographical information on Molinier's transvestite bisexual life, his relationship with Breton and the Surrealists and his preferred isolation in Bordeaux. The exploration of the imaginary dissolution of unitary sexuality and gender-role identity is discussed by Gorsen as an investigation of image-making dependent on fetish, fantasy and the symbolic. It is chiefly the leg fetish, a "feminine" coded display of masquerade that interprets the site of erotic arousal, not the sex of the respective partner. The double-gendering, such as the male leg dressed in women's stockings and high-heeled shoes, is the displacement of value from the penis to another part of the body or onto an inanimate object. According to Gorsen, the leg-fetish represents both a penis object and a hollow space ready to receive: "The significance of the transvestite's fetish object lies, precisely, in this reversible relation to female container and male content." Thus the fetish both affirms and denies castration.

Watson's essay, "Pierre Molinier: Natural Historian," explores Molinier's photographs within both the radical and bourgeois elements of post-World War II France. He sees the silk stockings bound to a radical economy – crossdressing and fetishistic objects – as well as the symbolic and historical significance of another – the bourgeois, postwar politics and capitalism.

Using photomontage and retouching, Molinier's androgynous desires of the body are positioned as a questioning of visual perception between appearance and artifice. Molinier constructs, as Oscar Wilde once noted, illusion as the best of all pleasure. The illusionistic qualities of the photographs are emphasized in the process of production that begins with an often puzzle-like interplay of bodily forms, the use of reflecting light and the retouching of areas particularly emphatic to the expression of the shoe and leg fetish. Pornographic qualities of the photographs are described by Gorsen as diminished; illusion is "tipped over into the 'priestly charm' of hermaphrodite ambiguity."

The hermaphrodite, which incorporates the other sex while not denying his own, is *exposed* in the photographs as a metamorphosis of gender difference, but also, and most importantly as Molinier ages, as a highly narcissistic self-reflection.



PIERRE MOLINIER, **PANTOMIME CÉLESTE**, 1967, PHOTOGRAPHIC MONTAGE, 15,8 X 11,3 CM; PHOTO: FRANÇOISE MOLINIER AND URBI ET ORBI GALERIE, PARIS. COURTESY CIAC.

The no longer youthful face of Molinier transformed in the male/femaleness of the transvestite is central to the projection of his own body into an external love object. To capture this metamorphosis it is relevant to investigate the ways in which the feminine elements are constituted as an elaborate construction of pose, gesture, dress or undress. Thus the photograph is used not chiefly to stop time (i.e., the captured moment), but to limit its effects, with the result that sexual identity, is located in the image more so than in the body.

This pushes Molinier's strategic image-making away from body art towards a reified narcissism, that includes an increasingly ritualized form of scopic consumption in order to camouflage the male body and increasingly register its desire within the designated space of the feminine. The ironic translation of much of this masquerade is the travesty that has historically been laid on the body of women to ward off the appearance of a no longer youthful, hence desirable, body.

The actual and fabricated characteristics of the transvestite including the wide use of fetish accoutrements raise further questions about the psychic, sexual determinates of patriarchy and the scopic measures of desire as they are abstracted and begin to transform flesh into an æsthetic, eroticized sublimation held within the photographic image. Positioned both within and external to the symbolic area of patriarchy, the narcissistic image of the transvestite gives way to an alienation that collapses the distinction (as emphasized in the re-

liance on fetish objects) between subjecthood and objecthood.

As the exhibition repositions Molinier's photographs, it asks viewers to reconsider, with broad implications, the notion of "deviation" in the sexual object (bisexuality) and in the sexual aim (transvestism, voyeurism, exhibitionism). While the three catalogue essays begin from contemporary interpretations of "queer theory," that is, they challenge established categories of sexuality, Molinier's photographic compilation – this puzzle of masculinity and femininity – subjects the viewer, especially the female viewer, to ask how and why the feminine is so privileged in male narcissism and why sexual fetishism functions, almost solely, as a male perversion.

– Petra Rigby Watson

ROBERT DAVIDSON

Vancouver Art Gallery, June 26 – September 26
Museum of Civilization, Hull, December 13 – September 11



ROBERT DAVIDSON, KUGINN JAD (MOUSE WOMAN) DRUM, 1991, ACRYLIC, DEERSKIN, WOOD, 60,9 CM DIA.; PHOTO: (TREVOR MILLS) VANCOUVER ART GALLERY.

Robert Davidson has devoted himself to an understanding and restitution of the terms, formal and cultural, on which Haida art is built. Early in his career he showed how a grasp of what he calls its language means inventiveness not stultification. In his most recent paintings he has transformed its two-dimensional possibilities. Davidson also invents, and responds to, new purposes for this art which is helping to redefine those cumbersome terms, apparent opposites, "tradition" and "innovation."

The exhibition "Eagle of the Dawn" brings together for the first time the range of Davidson's work, much of it from private collections. (Works of art commonly carry with them the traces of their own use and abuse. Here a panel, a suspicious soupy brown, turns out to have been given a coat of varnish – that West Coast cedar look – along with the other furnishings of the CBC's reception area. A small pole, the only one that could be borrowed for this exhibition, that ended up in Dublin's zoological gardens, carries a patina of Irish lichen.) The development and diversity of his work is well represented – from the delicate miniatures of gold and silver jewelry to massive works in bronze and cedar. Although, for practical reasons, his monumental sculpture cannot be here, there is some compensation in a valuable supplement to the exhibition provided by a selection of Ulli Steltzer's photographs. Amongst other things, they document work, in 1969 when Davidson was twenty-three, on the first pole to be carved in his home community of Massett in nearly fifty years, and the housefront carved as a memorial to his great-grandfather Tahaygen (Charles Edenshaw), which was dedicated in 1977 and since destroyed by fire.

"Eagle of the Dawn" appears to answer the widely expressed demands for more solo exhibitions by First Nations artists where their work can be seen "as art" free of groupings, themes, interpretative contexts, "ethnologizing" or other distractions. The labeling of the exhibition carefully avoids any reference to extrinsic knowledge, with the inference that anything you need to know about it is intrinsic and can be pried out by the viewer who is paying attention. In the current climate this will be recognized as being, to say the least, problematic.

"Eagle of the Dawn" is based on the assumption that æsthetics is a cross-cultural category. Part of its value lies in the opportunity it provides to test that assumption. So what might be some of the consequences of holding to this position, of trying to look at Davidson in this way?

The defining characteristic of Davidson's imaginative reconstruction of Haida cosmology would seem to be not that it is rule-bound so much as very precisely controlled. For those not privy to the cosmology, their appreciation of the frogness of frogs or the eagleness of eagles will surely be enhanced. A flawless elegance attenuates the creature, as in *Frog*, a soapberry spoon in yew of 1980, or, contrariwise, condenses it, as in the different versions of the circular *Raven Bringing Light to the World* of 1983 and 1984. There is the range of his response, in several media, to a specific figure – frog, for example, or Gagiit. There are the awe-inspiring double, and treble, takes, as the formal "problems" set by Haida style are "solved." In an art that delights in setting puzzles, the silver spoon in which the formlines conform effortlessly to the shape of the spoon, and then disrupt them, is eloquent proof of the intellectual games that Davidson plays with symmetry, which include undoing it. The jewelry provides a conundrum of its own – is it two- or three-dimensional?

Davidson's prints and paintings settle this in their own way. To this eye, paintings in watercolour and gouache since 1982 when Davidson made his first painting on a drum, like *Eagles* (1991) and *Sea Wolf and Killer Whales* (1992), fruitfully provoke yet another reconsideration of the picture plane, translating from one medium to another, and from three dimensions to two. He continues to demonstrate that the forms themselves, where line controls space and space solidifies to produce line, where proportion, scale and relationships work together, are capable of infinite, labile inventiveness. Ian Thom, in his catalogue essay, emphasizes a Haida history, while Marianne Jones' essay gives a Haida view of Davidson's contribution to the restitution of Haida identity. It would not detract from this project if more work were to be done on Davidson's relationship with Western art – for here indeed is the modernist picture plane, here, perhaps, are surrealist biomorphs, and the sinuous, flattened out bilateral symmetry of Art Nouveau organic forms. The latter also recall similar characteristics in the art of Shang and Zhou dynasty China, but this is often mentioned in speculations on the origin of Northwest Coast styles. In the meantime such visual cross-referencing can only add to the pleasures as well as admiration at the ingenuity with which similar issues are treated.

The kind of evaluative vocabulary used by Thom, as he attempts

to order Davidson's development, by Aldona Jonaitis, who also contributes an essay to the catalogue, and others before them, is international and formalist. Not necessarily inappropriate, it is not clear either what is Haida about such a vocabulary. But then again there are those who argue that, far from being æsthetic imperialism, this is method and vocabulary as good as we have got, a hedge against the chaos of multicultural, pluralist permissions. For this viewer, this argument does not allay the suspicion that the chronological walk, through what is set up as an essentially æsthetic field, probably homogenizes and sanitizes the range of purposes in Davidson's production. It positions his work as extravagantly beautiful, clever, but secularized design, with the diversification – the chocolates and the miniature copper pins – driven by market frivolity. There is a lot of evidence to the contrary.

Davidson himself is not un-ambivalent. In the audio tape which includes the music and songs of his group, the Rainbow Creek Dancers, he talks about the accessibility of his work, that you do not need a degree in anything to get it. At the same time he talks about knowledge – the cultural knowledge central to the meaning and purpose of his work – that he has learnt and continues to learn from his own studies, from his Haida mentors and the Haida language. He also talks about the inseparability of the artifacts from a whole range of social and æsthetic intangibles – status, family, dance, myth – without which they cannot be fully meaningful. Davidson emphasizes the integration of art with other aspects of society, the range of his production makes this clear – the memorial poles, the bracelets made to be given away at potlatches, ceremonial dishes, dance blankets, masks made to be danced, prints that began life as marriage or birth announcements, the painted drums which gave rise to much larger paintings – that knowledge, cultural knowledge, is essential.

The history of showing, and not showing, native art, the discourse marked by exhibitions, hinges, to put it in crudely simple terms, on the issue of cultural knowledge: who owns it, who should have access to it, how it can be translated. The decision to act as if it did not exist, to avoid "problematizing," seems strangely perverse, an opportunity missed.

– CHARLOTTE TOWNSEND-GAULT

MARY KELLY

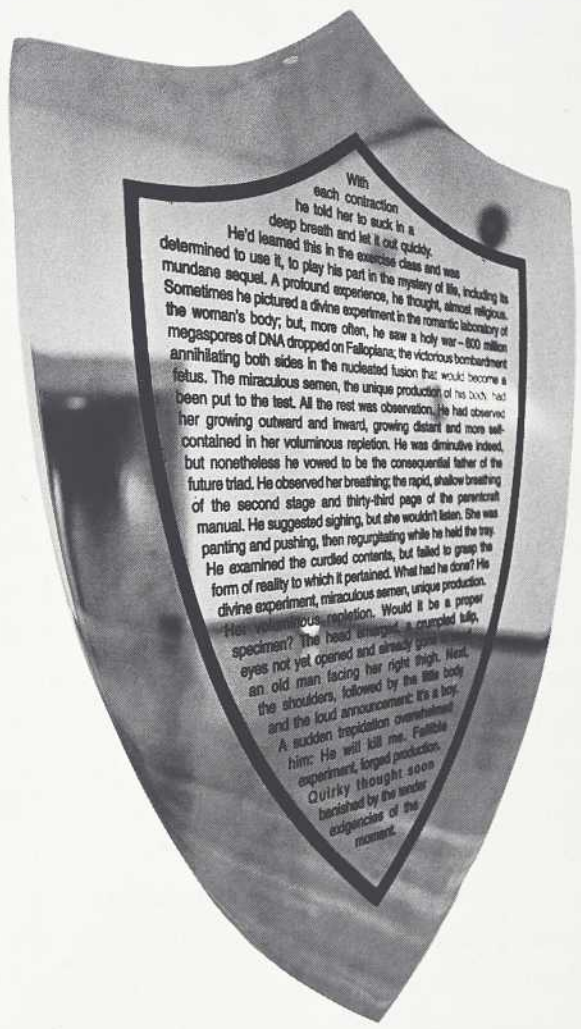
Contemporary Art Gallery, Vancouver, September 11 – October 16

Mary Kelly's recent installation, *Gloria Patri*, is a hot and cold exercise in social critism. As in her previous work, *Post Partum Document* and *Interim*, Kelly explores femininity and masculinity through her now familiar conceptual/compositional structures reliant on Lacanian devices. In this exhibition, these strategies – encumbered by an overemphatic collection of polished aluminum plate objects – result in a belaboured illustration of militarism and the discourse of mastery as male hysteria. However, the strength of the longer textual elements extricate *Gloria Patri* from its Lacanian diagrammatic nature and infuse it with less prescribed meanings.

There are thirty-one aluminum plate discs, trophies and shields that run along the gallery walls in three friezes. The showy and rigid façade of these polished and mirror-like objects convey an obsessive/fetishistic sensibility. In addition, they allude to the litany of Lacan's theories and terms that are taken straight out of *Écrits*: "armour," "the fragmented body-image," "spectacle," "the mirror stage," and "display."

Closest to the gallery ceiling is a tier of twenty aluminum discs, screen-printed in stark black with split images of military insignias and badges. For example, one disc is a montage of an insignia – from some military unit or school – displaying the motto, "Leadership," a sword blade and a lantern joined to a dual image of an eagle and torch. Below the row of discs is a frieze of six trophies. The trophy cups are flat silhouettes crowned by small athletic figures, which, in contrast, are three-dimensional. The little athletes usually indicate the sport, but here each bears a single letter on its back. Collectively, they spell "Gloria," like a miniature cheerleading squad. But as the bowls are incapable of holding liquid, displaying instead the figures' paradoxical burden, the trophies participate as dysfunctional props in a pantomime.

The notion of dysfunction is reinforced in the use of text on the base of the trophies. The plaques are screen-printed with macho sound bites/bytes described by Kelly as "ethnographic material." Culled



MARY KELLY, **SHIELD** (DETAIL), 1993, ETCHED AND POLISHED ALUMINUM, 73,6 X 60,9 X 5,7 CM.; PHOTO: CONTEMPORARY ART GALLERY.

from the mouths of members of the United States Armed Forces during news reports of the Gulf War, one boasts, "CUT IT OFF AND KILL IT," and another promises, "KICK ASS." Their bravado and belligerency when isolated from their normal context are indicators of a faltering masculine identity.

These text elements are supported by longer, more involved pieces of prose written by Kelly. These are ironic narratives etched onto the bottom frieze of the five shields; each describes a different protagonist seeking mastery in banal activities. A fisherman makes war with trout. An aging recreational baseball player relives childhood defeats on the diamond. An alienated father in the delivery room vainly attempts to involve his own body into the birthing experience through science. A teenager resists his mother's will by pumping the volume on his CD player. A woman working-out on an exercise machine sculpts herself into a masculine persona in order to succeed in a man's world.

Deftness and clarity may be mistaken for a heavy-handed application of trusty devices, and *Gloria Patri* for a great part has its share of the latter. When it is overdetermined, the installation reads as a psychoanalytic/algebraic equation. The plate represents the armour of masculine identities that protect a vulnerable interior. The split-images symbolize the "fragmented body-image." The trophies represent the socialization of bellipotence and the discourse of mastery. The quotes display, as histor-

ically specific data, the pathological obsession of North American culture with war, and suggest that the masculine façade is maintained in vain – the underlying impotence comes through.

The narratives are able to break out of this closed system of signifiers and introduce a more engaging level of problematization. Each story has a protagonist locked in an œdipal struggle for control – but the drama does not take place in the media or technological arena of the Gulf War. Instead, it is displaced into experience localized within a mundane world, creating a juxtaposition that is sinister, tragic and pathetic. This is aided by a prose that is spare, precise, evocative and psychological – without Lacanian whistles and bells. For example, in the narrative about the trout fisherman, the subjectivity of the work seamlessly shifts from the fisherman to a nearby heron:

> Instinct poised, he prepared to meet the challenge before him, or after him as the case might be. His crested rival, moving closer, eyed the tuftless dibbler who, looking at himself in a watery reflection, saw the body of a beast and the head of a man at the mercy of his own imagination; then it shuddered and let out a raucous "grak."

Another shield describes, with an œdipal turn of humour, a father in a delivery room:

> Next, the shoulders, followed by the little body and the loud announcement: It's a boy. A sudden trepidation overwhelmed him: He will kill me. Fallible experiment, forged production. Quirky thought soon banished by the tender exigencies of the moment.

The protagonists all experience moments of crises. Their self-images are at best precarious and the failure of their modes of mastery/masculinity seem imminent (the discourses of sport and science). They blandly continue to engage in their real-life contests, for to recognize a dilemma is a forfeiting of control, hence a repudiation of their entire value system. So, the male protagonists are left in unresolved situations, and it is the narrative of the only female voice which brings home the magnitude of the empty promises and hopelessness:

> Hardhearted? Not at all, she told herself: It was a hard life. What she had was hard-earned and, if anyone objected, well, that was, she spat on the floor, hard luck.

Ironically, the materiality and theoretical foundation of the installation denies the viewer access to the drama of the work and sets up a polemical critique of militarism. While theory becomes a display – an armour – the strength and visceral style of the narrative brings readers to identify with the protagonists. Furthermore, they implicate viewers as participants in their own tragedies. Intentionally or not, beneath the hermetic *logos* of *Gloria Patri* lies a percolating *pathos*.

– James-Jason Lee

DÉBAT / ISSUE

EXHIBITING AIDS

In the introduction to *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Douglas Crimp posed the question "Does art have the power to save lives?"[1] This collection of texts was one of the first to examine the critical role of the æsthetic in the political struggle against AIDS. As members of a community intimately affected by the epidemic, Crimp argued that artists must go beyond raising money for research through art auctions and use their work to prompt a critical engagement – on the part of the artist as well as the viewer – with the specificities of the AIDS crisis. In stating that art could in fact save lives, Crimp dismissed the illustrative role of art in politics, and foregrounded the role of the artist as a powerful agent of change.

The relation between art and politics and the possibility of a politically committed art practice has preoccupied artists and philosophers for centuries, making, in the age of AIDS, the question "Does art have the power to save lives?" a doubly important one. On the one hand, it continues to argue against a high modernist position that would deny the social in favour of formal æsthetic value. At the same time, the question underscores the particular stakes of the AIDS crisis, and the life and death issues that any political or activist artwork about AIDS must address. Activist artists working within the crisis produced work whose primary function was to communicate information to a diverse public, while at the same time providing the activist community with a rallying point around which strategies for political action could be organized. In situating these works in the community rather than in the museum, activist artists refused the privilege of the institution to determine both the nature of the art object and the way in which art circulates within the social realm. More significantly, however, within the context of the AIDS crisis, they demonstrated the importance of seeking out locally based practices which respond to and address the needs of particular communities over larger æsthetic and political questions.

In proposing an activist æsthetics that foregrounds issues of production and exhibition, these artists are advocating a practice that implicitly questions the centrality and legitimizing function of the art institution, and more generally the role (if any) it can play in the crisis. In "The Museum without Walls Reconsidered, or How to Have Art in an Epidemic," Crimp has argued that art loses its specificity in the museum, its message neutralized and co-opted by the institutional frame, and moreover that only with the disintegration of the museum or art gallery will activist art have any import.[2] Thus for Crimp, art's containment within the white walls of the institution prevents it from having any connection with the social, and the only way for the museum to ensure itself a role in exhibiting activist art is to situate such cultural practices in the communities within which they will have the most relevance. In other words, art about AIDS will only have resonance if it emerges out of and addresses a specific, local, audience. Given this endorsement of activist cultural production against the modernist art practices of the museum, is the exhibition of art about AIDS in the museum even possible?

In the Fall of 1992, two exhibitions of art about AIDS opened in Montréal and Toronto. The first, "From Media to Metaphor: Art About AIDS" at the Musée d'art contemporain in Montréal, was the only Canadian stop of a touring exhibition curated by Robert Atkins and Thomas Sokolowski under the ægis of Independent Curators Incorporated of New York. The exhibition presented a broad selection of work about AIDS produced in the United States between 1985 and 1990. A more intimate show, "Gathering: The Memorial Project," curated by the independent Toronto curatorial collective Clamorous Intentions (consisting of Frederick Peters, Sharon Switzer and Claire Sykes) at A Space, brought together twenty-six Toronto artists whose work addressed more personal issues of loss, memory and memorial within the AIDS crisis. Although taking place within disparate institutions, with different conceptions of audience – the museum and the artist-run center – these exhibitions provide the possibility for a shift beyond the discussion of the politics of representation, towards a critical examination of the art exhibition as public site for the presentation of art about AIDS.

"From Media to Metaphor" grouped together a broad spectrum of artworks that addressed AIDS. Included in the exhibit were the politically articulate works of Keith Haring, Gran Fury, Diane Neumaier – images that emerged out of the interventions of AIDS activist groups such as ACT UP contesting media representations of AIDS and PWAs. These works tackled not only issues around the epidemic itself, but the discrimination and ignorance of government, media and medical establishment that accompanied it. In addition, these works were central to the articulation of an AIDS activist movement, most visibly through their use as posters in demonstrations and other public events, and the distribution of information throughout a community. Also included in the exhibition were more lyrical works addressing personal elements of

suffering and loss, as well as exploring aspects of sexuality and identity. Finally, the exhibition included the photograph and text pieces of Nicholas and Bebe Nixon, and the photographs of Rosalind Solomon, works that were widely criticized by AIDS activists for perpetuating stereotypical representations of PWAs as victims whose identity lay solely in their serostatus. In the Montréal configuration of "From Media to Metaphor," the work of three local artists were featured in the exhibition: Anne Golden's video *Les Autres* (1991) which chronicled women's unique experiences of AIDS, Esther Valiquette's lyrical video narrative of a PWA in San Francisco, *Le Récit d'A* (1990), and Montréal photographer Mark Leslie's powerful photo and text work *Dying with AIDS/Living with AIDS* (1991-92). Also included as part of the exhibition was a screening of the important video series organized by John Greyson and Bill Horrigan, *Video Against AIDS*, and a dance performance by Massimo Agostinelli and Jose Navas.

The artworks presented in "From Media to Metaphor" can largely be characterized as work from the first decade of cultural production about AIDS. As such, the exhibition reflected the concerns of a particular period in the continuing history of the epidemic – a period characterized by anger, media and public ignorance and lack of access to research and treatment information. The exhibition also spoke from a particular location – the United States/New York City. In effect, the assumed status of New York as the central (and most important) site of artistic production about AIDS remained unquestioned in the exhibition, despite a provision in the catalogue essay for the presence of local production. The hegemonic position taken up by New York City in particular and the United States in general has proven problematic not only for artistic production, but for activism generally, as models originating in the US such as ACT UP and Queer Nation have failed to respond to the specificities of the crisis in Québec and Canada. The positioning of the work of the Montréal artists (in particular the photographs of Mark Leslie) in separate rooms at the end of the central exhibit established a physical hierarchy of works, implicitly devaluing experience originating from outside the center, while reinforcing the narrative hegemony of the New York show. This situation, however, is not only germane to Montréal; as Jan Zita Grover has pointed out with regards to the 1989 Art Against AIDS public art project "On the Road," New York's "imperial localism" within the artworld means that works from that city are believed to speak to an international audience, while local production which addresses specific community concerns is virtually ignored.[3]

In contrast, the exhibition "Gathering: the Memorial Project" centred on the specific æsthetic and activist experiences of artists in Toronto. Without rejecting the activist component in the fight against AIDS, this exhibition focused on the element of mourning intrinsic to the epidemic but which has remained absent from much of the activist art produced in the United States. The focus on mourning and memorial in this exhibition was as much a reflection of the particularity of the epidemic in Canada, where universal healthcare is already in place, as an emerging characteristic of second decade cultural production around AIDS. Much of the work on display in "Gathering: The Memorial Project" was created specifically for the exhibition as personal testaments to the life of particular individuals, and unlike monumental memorials which both heroicize and impersonalize, these smaller works made evident the political import of every individual struggle with AIDS. On a more fundamental level, by emphasizing the imbrication of what the curators call "the subjective statement with the activist stance," the exhibition underscored the situatedness of the works within a particular historical and community formation, and the importance of engaging with AIDS on a local level.[4] Consistent with this emphasis on a local activist æsthetic, the project also included "In Absentia: The Memorial Project," two evenings of performance and video by Toronto artists to mark A Day Without Art (December 1st).

Thus the strength of "Gathering: The Memorial Project" lay in its attention to the specific nature of its audience. Although this is an easier task in an artist-run centre such as A Space than in a metropolitan museum such as the Musée d'art contemporain, the Toronto exhibition's insistence on the local provided an important model for those interested in displaying politically committed art. This model suggests that inscribing universalizing discourses on such artworks is detrimental, while attention to local production and audiences can be more effective in maintaining the political nature of activist art. In this light, Crimp's critique of the museum and the impossibility of exhibiting political art needs to be re-examined.

Crimp's discussion circulates around two positions: the first involves the more general question of the viability of the museum or art gallery as a site for the exhibition of politically committed art. Crimp views the idealist frame of the institution as necessarily neutralizing the power of the art object, rendering the maintenance of activist art's political message, or the establishment of links between such art and the community it proposes to serve and speak from, impossible. In a 1989 essay Crimp writes:

> Forget about what can be done within the museum's walls. Develop the means to facilitate and support cultural practices where they are urgently needed, where they will have an effect, where they will save lives.[5]

The other prong of Crimp's argument relates to the question of representation generally, and of photography in particular. Reiterating the arguments of Allan Sekula and Martha Rosler on documentary photography, Crimp questions the intentions of artists such as Solomon and the Nixons whose work seems to revolve around their own experience and process as artists rather than that of their subjects. When these images are positioned favourably vis-à-vis "bad" media representations of PWAs – as the curators have done in "From Media to Metaphor" – it is imperative for the critic to unpack the myth that these photographs are "about" individuals within an epidemic (the "giving AIDS a face" rationale) and to question the mechanisms of power through which this work purports to speak for an entire community. That this work was being critically acclaimed and exhibited in major mainstream institutions – including The Museum of Modern Art and the Grey Art Gallery in New York – while activist art was not, explains in part Crimp's assertion that art about AIDS can have no place in the institution and further underscores the necessity to examine the curators' assumptions about the work they are exhibiting.

In this regard, a renewed consideration of Crimp's question "Does art have the power to save lives?" may help to elucidate the tensions inherent in the exhibition of art about AIDS. Crimp answers his question by stating that art can save lives, but only by getting off the walls of the museum and entering into the social realm, into the community, and becoming part of the affective experience of PWAs; in other words, that art about AIDS be inherently political. Atkins and Sokolowski reprise the question at the end of the catalogue essay for "From Media to Metaphor": to "Can art save lives?" they answer "Not directly. But it can help the rest of us live." In contrast to Crimp's unfailing belief in art's political responsibility in this time of crisis, Atkins and Sokolowski continue to foreground the æsthetic, seeing the work of art not as a potential agent for social change or as a means of empowerment for PWAs, but as a panacea for the living.

Although the exhibition as a whole suggested that the intent of the curators in presenting such a diversity of styles of artworks was the legitimate claim of seeking to widen the audience for art around AIDS and to make available information about the epidemic – and the Musée should be commended for bringing this work to Montréal – the tensions and contradictions of artistic responses to the crisis were subsumed under the universalizing framework of the æsthetic. Both Atkins and Sokolowski have written enthusiastically about the work of Solomon and the Nixons, and in the face of criticism from the activist community, they seemed in this exhibition to be wanting to assert the legitimacy of this work to speak about AIDS. This was accomplished by exhibiting this more traditionally modernist photographic work

together with the more avant-garde work of David Wojnarowicz and what might be characterized as the witty activism of Keith Haring. At the same time, however, the decontextualizing mechanism of the art museum ensured that all work was contained within the depoliticized framework of modernist æsthetics. Thus the ability of the activist work to speak to and from a particular political position was neutralized, not only by institutional walls, but by an exhibition that chose to foreground æsthetics over politics.

With particular reference to the exhibits in Montréal and Toronto, it would seem that Crimp's concerns are not invalid. More generally, however, his belief that art about AIDS has no place in the institution is limiting and necessitates an unerring belief in the impenetrability of the museum space and its complete separation from the social realm. Although by taking place in an artist-run center biases it inherently towards having greater connection with the community, "Gathering: The Memorial Project" showed that work about AIDS does not lose its meaning or political import by being contained within "the white cube." Despite one contributor to the guest book claiming it was "not angry enough," the exhibition brought together work that powerfully expressed the pain and loss of a community living with AIDS, while at the same time providing hope in the shape of a community of concerned and active individuals working towards ending the crisis.

"From Media to Metaphor" on the other hand was a much less powerful exhibition and despite the presence of some of the most important and ground-breaking "activist art" from New York, was less strong in its message for change or its plea for participation. This was not an exhibition about AIDS, it was an exhibition about art, a shift most palpably felt in the activist art on display. Works which had had tremendous force when wheatpasted onto walls and silkscreened onto t-shirts became virtually silent when seen within the institution. Rather than encouraging viewers to action, they functioned as markers of a particular place and time – New York during the late 1980s – in the struggle against AIDS.

The inability of this work to function within the museum sets up a contradiction for those who would wish the art institution to break out of the rarefied realm of the æsthetic and have a more central role in the life of a society. Atkins and Sokolowski's containment of activist art in "From Media to Metaphor" within a modernist art tradition prevented it from articulating the concerns of a community and being an effective political means of address. To quote a leaflet distributed by members of ACT UP at MoMA in 1988, we need to "take political activism off the walls of the museum and into the realm of everyday life."[6]

Perhaps this is ultimately what differentiates "From Media to Metaphor" from "Gathering: The Memorial Project." In the articulation of a local politics that speaks to the experience of specific communities, "Gathering: The Memorial Project" made possible the exhibition of art about AIDS without circumscribing the works' political significance. On the other hand, "From Media to Metaphor" virtually ignored local cultural production and the specificity of the epidemic in Canada and in Québec, and assumed that responses to AIDS, like responses to art, are universal.

– ANNE WHITELAW

NOTES

1. Douglas Crimp, ed., *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Cambridge, MA: MIT Press, 1988.
2. Douglas Crimp, "The Museum Without Walls Reconsidered, or How to Have Art in an Epidemic," in *L'Exposition Imaginaire: The Art of Exhibiting in the Eighties*, Evelyn Beer and Riet de Leeuw, eds., Gravenhage: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989.
3. Jan Zita Grover, "Public Art on AIDS: On the Road with Art Against AIDS" in *A Leap in the Dark: AIDS, Art and Contemporary Cultures*, Allan Klusacek and Ken Morrison, eds., Montreal: Vehicule Press, 1992, p. 61.
4. See Christopher Eamon's review in *Fuse*, Spring 1993, for a more detailed description of the works in this exhibition.
5. Crimp, "The Museum Without Walls Reconsidered," *op cit.*, p. 286.
6. Quoted by Crimp in "AIDS Demo-Graphics," in *A Leap in the Dark*, *op. cit.*, p. 50.

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Dominique Baqué,
Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939,
Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, Coll. Rayon Photo, 1993, 599 p.

Cet ouvrage, recueil de textes choisis en regard des vecteurs intertextuels et des paramètres intellectuels autour desquels se forme un ensemble de questions sur la photographie, est à verser au rang des outils indispensables pour penser le rapport entre la photographie en France et le modernisme. Une section consacrée aux repères chronologiques l'accompagne, dont les entrées principales déclinent auteurs, livres, revues, groupements, expositions et agences. Ajoutons un chapitre employé à dégager des « Éléments de bibliographie », dont la responsabilité incombe à François Denoyelle, et le livre devient une description des plus complètes de la fortune critique que connut la photographie pendant l'entre-deux-guerres.

Il serait ici assez fastidieux de faire le relevé des textes inédits ou peu connus, ou encore très connus mais peu accessibles, qu'on retrouve reproduits intégralement ou par extraits dans cet ouvrage. Aux « morceaux choisis » dans les revues plus renommées telles que *Minotaure*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, *La Révolution surréaliste*, *Documents*, viennent s'adjoindre des réflexions issues des *Arts et métiers graphiques*, de *L'Art vivant* et des *Cahiers d'art*, périodiques moins connus et moins sollicités par les chercheurs.

L'auteur fait précéder le tout d'une courte introduction où l'on nous instruit des thématiques, lieux d'opposition et de polémiques qui façonnent l'acceptabilité, le lieu doxologique de ce qu'est la photographie, aux yeux des contemporains des Breton, Éluard, Soupault, Moholy-Nagy et autres. Le port d'attache de ces réflexions est tout d'abord Paris qui devient, sous l'influence grandissante des arrivants d'Allemagne, de Russie et d'autres pays de l'Est, une plaque tournante où circulent maint et maint discours sur la photographie. Les précurseurs d'une pensée avant-gardiste de la photographie proviennent de ces pays où l'histoire semble en marche vers un destin sans précédent, accompagnée d'une sensibilité nouvelle qui reste à explorer et à développer. La vitalité est moindre en France, davantage repliée sur sa victoire récente, sur les vestiges d'un grand siècle, le XIX^e^, toujours présent.

Une polarisation s'en dégage, entre les tenants d'une photographie d'art, le pictorialisme dont le modèle de référence demeure la peinture, et ceux du document nouveau que constitue la photographie, expérience renouvelée de ce que peuvent nos yeux, pris en relais par les capacités optiques de l'objectif. Et, au sein des modernistes, une hésitation n'en existe pas moins entre la reproduction pure qu'offre le document et le supplément créatif, place laissée à l'auteur, dont il peut néanmoins s'agrémenter.

On retrouve là les conditions de possibilités et d'intelligibilités de la photographie moderniste de ces années, telles qu'elles sont apparues du relevé des textes accompli minutieusement par Dominique Baqué. *S. C.*

Jeanne Randolph, ed., *The City Within*, Banff: The Banff Centre for the Arts, 1992, ill. b. & w., 106 pp.

A publication resulting from the "Technology, Rhetoric and Utopia" artists' residency program held at The Banff Centre, *The City Within* brings together critical writings and artists' page works which engage issues related to the program's three themes as interdependent concerns. Though Jeanne Randolph asserts that no consensus was found on either a definition of technology or on the bearing of utopia or rhetoric in contemporary cultural practices, a triangulated relationship between these themes is steadfastly – and brilliantly – maintained throughout the chapters.

Linking Raymond Williams' concept of a "structure of feeling" with a post-structuralist appreciation of the relations of ideology and utopia, Tom Moylan articulates the complex operations of the utopian impulse – in both its macroscopic (technological) and microscopic (everyday life) modes. He finds a correspondance in Randolph's own object-relations based work, where the political "medium" of the preconscious – a fluid space where ideology does its work – provides a place where the imperatives of the utopic and "the technological ethos" negotiate. Analogous spaces of ideological interactions are echoed in Bernie Miller's essay, critically investigated by Deborah Esch and enacted in Lorne Falk's sci-fi styled critical fiction.

However, Moylan reminds us of utopia's critical limits by recalling the determining forces of Thomas More's instantiating work: that its "critical and oppositional energy" can be/was "instantly framed and countered by the dominating discourses of the . . . colonial travelogue." Other contributions admonish likewise, addressing more recent, though similarly compromised, utopic projects. Robert Adrian, Kati Campbell, Neil S. MacInnis, and Ruby Arngna'naaq and Jack Butler make evident the need to proceed carefully and self-reflexively, negatively or non-identically, with utopia as a productive concept. As Moylan notes and Jocelyn Robert and Colette Urban affirm, "the positive in utopian discourse must (*pace* Derrida) always be the positive *under erasure* . . . must be positive uttered in such a way that it immediately starts to interrogate itself as soon as it is spoken." This is what *The City Within* most elegantly achieves. *C. S.*

CATALOGUES/CATALOGUES

Didier Ottinger, *et al.*, *Haptisch. La Caresse de l'œil*, (Cahiers de l'Abbaye de Sainte-Croix, n° 75), Les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix, 1993, 188 p., ill. n. et b. et coul.

Qu'ont en commun des œuvres créées entre 1911 et 1993 par des artistes aussi célèbres que Picasso, Duchamp, Klein, Spoerri, Vialat et Aristide Maillol et d'autres moins connus (ou dont la production est plus récente) comme Paul-Armand Gette, Pierre Klossowski, Eugène Leroy, Jean-Luc Parant et Jean Sabrier? Un potentiel de sensualité et, par extension, d'évoquation érotique produit par l'*haptisch*. Concept emprunté à Riegl, l'haptique désigne la valeur tactile perçue par le visuel, notamment dans la peinture, et possédant la faculté de susciter le plaisir. C'est l'illusion de la texture et de la volumétrie par le dessin ou les effets de matières sur la surface qui procure à l'esprit le désir de toucher, via le regard, qui se distingue de la vision (neutre) par ses qualités subjectives.

Le catalogue prend la forme d'un recueil de textes rédigés par plusieurs auteurs traitant, pour la plupart, de la dimension théorique du tactile selon différentes avenues. C'est ainsi qu'on retrouve une double contribution de Didier Ottinger, responsable du projet global. La première, « Haptisch. Enquête sur la bonne distance qu'il convient de mettre entre soi et les œuvres d'art », concerne la confrontation entre l'haptique et l'optique (le conflit linéaire/pictural chez Wölfflin) et la seconde, « Prière de toucher », s'emploie à démontrer l'évidence érotique dans les *Roto-reliefs* de Duchamp. Gérard Simon nous offre un parcours rétrospectif sur « L'apparition des valeurs tactiles en optique géométrique » tandis que Daniel Bougnoux apporte un point de vue éloquent sur l'émergence de nouvelles formes de tactilité dans l'art du XX^e^ siècle. Son commentaire, « Points de contact (pour une esthétique de l'indice)», explique, entre autres, comment on est passé de la représentation (art de la mise à distance sémiotique) à la « démonstration » (art de la trace, du contact où le signe devient la chose). L'ouvrage contient également un texte de Stéphane Guégan, « De la concupiscence oculaire : inactualité de Théophile Gautier », qui réévalue les considérations esthétiques de l'écrivain et critique d'art; une analyse sur l'œuvre d'Agnes Martin par Rosalind Krauss, intitulée « Le Nuage », qui ranime le vieux débat formaliste entre objectivité picturale et impureté tactile ainsi qu'un hommage dédié à Daniel Spoerri par Bernard Lamarche-Vadel. Un autre article, « La matière se met à table » d'Itzhak Goldberg, porte sur la dichotomie entre la vue (sens noble parce que conceptuel, proche de l'esprit) et le toucher (sens primaire impliquant la communion avec l'objet, ce qui lui vaut d'être associé à la corruption) et sur leur manifestation en peinture à travers l'histoire. Le dernier texte signé par Philippe Le Stum, « À Saint-Mirli on se frotte le nombril », bifurque vers les récits folkloriques et décrit le pouvoir des saintes statues de provoquer des relations tactiles explicites, quasi sexuelles dans certains cas, afin d'obtenir la guérison ou une faveur (la fertilité par exemple).

En somme, il s'agit d'un très beau livre dont la couverture *haptisch* invite non seulement à la lecture, mais aussi au plaisir de l'attouchement puisque la main représentée sur la surface possède une réelle texture, celle du papier d'émeri. *K. G.*

Pontus Hulten, éd., *Marcel Duchamp. Work and Life*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1993, n. p., ill. n. et b. et coul.

Le catalogue réalisé pour l'exposition présentée au Palazzo Grassi de Venise compte environ six cents pages et contient plus de 1,300 illustrations. Il s'agit sans aucun doute de la publication la plus documentée à ce jour sur le phénomène artistique que représente Marcel Duchamp. Toutefois, la bibliographie et les informations recueillies sont concentrées sur les soixante-dix années d'existence du personnage et ne vont pas au-delà de 1968.

Album à double face, et apparemment sans début ni fin, on y accède dans un sens comme dans l'autre. Du côté « Work », se trouve la partie consacrée aux œuvres. Précédée d'un texte signé par le conservateur Pontus Hulten et d'un bref commentaire du compositeur Luciano Berio, la somme s'étend sur près de 150 pages et comprend au moins le même nombre de reproductions en couleur. Du côté « Life », lorsqu'on aborde le livre par la face opposée, Jennifer Gough-Cooper et Jacques Caumont, spécialistes éclairés, présentent les « Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rrose Sélavy, 1887-1968». Très inusitée, cette chronologie mensuelle, basée sur le calendrier astrologique, occupe les deux tiers du volume. À chaque journée est compilée une sélection de faits (voyages, expositions, rencontres, tournois d'échecs, etc.) survenus à différentes années, mais non successives. Marquée par l'arbitraire, les annales commencent au mois de mai, en date du 18, sur une phrase déjà amorcée dont le début se trouve, en réalité, à la fin. Le journal, ainsi constitué, couvre donc les douze mois de l'année et effectue une boucle. Abondamment illustrée et fondée sur une multitude de documents, pour la plupart inédits, cette formule s'avère cependant problématique. Il devient hasardeux de s'y retrouver lorsqu'on ne connaît que l'année d'un événement puisque le repérage se fait par jour et par mois. Par contre, à la fin de ces éphémérides, les auteurs ont conçu un *synchronopticum*, tableau formant une synthèse visuelle des diverses activités évoquées. Entre « l'œuvre » et « la vie », une troisième section vient compléter le catalogue. Elle regroupe l'index de la totalité des œuvres, un tableau chronologique de toutes les expositions entre 1907 et 1968, une bibliographie exhaustive (textes et lettres de Duchamp/Sélavy, en-

tretiens avec l'artiste, livres, extraits et articles parus avant 1968, etc.) et une courte filmographie.

Dans ce livre culte, d'adulation, pour fanatiques surtout, on mise évidemment sur la valeur quantitative (le plus complet, le plus imposant). Mais, avec son caractère exclusivement biographique, voire anecdotique, ce document, quoique intéressant, demeure une référence partielle puisqu'il n'apporte aucune lumière (si ce n'est par la bande) sur la compréhension de l'œuvre complexe de Duchamp. Ouvrage avant tout de consécration, le catalogue contribue à élever l'artiste au rang de maître du XX^e siècle. *K. G.*

***Glenn Lewis: Utopiary, Metaphorest & Bewilderness,* Burnaby: Burnaby Art Gallery, 1993, 80 pp., ill. b. & w. & col.**

Not a definitive biography of Glenn Lewis' art and life, this catalogue is as close as any publication is likely to get. Essays by co-curator Karen Henry and Lucy Lippard and an annotated chronology by co-curator Brice MacNeil set the scene for Lewis' long and wildly eclectic art practice.

Lewis began painting in the early fifties and then studied pottery with Bernard Leach in St. Ives, England. During the sixties and seventies, Lewis worked in performance, film, video, photography, ceramic sculpture and more recently has researched garden mythology to produce environmental works. Working under the pseudonym Flakey Rose Hip, Lewis' personal style and sense of play is characteristic of much of the art of the 1960s and 70s in Vancouver that is associated with the artist-run centre, the Western Front, of which Lewis was a founder and primary player.

Published on the occasion of an exhibition and performance event at the Burnaby Art Gallery, this retrospective culminated in new environmental works. Constructed in the large park-like garden, they strive for something as suggestively sensuous as paradise. It is the garden – the Eden of mythic union and melancholy, but also the site of the managed modification of habitation and pleasure – that shapes the pictorial reading of the catalogue. Here lies the nostalgia for an unrealized community and uncompromised era, that finds its roots in the current anachronistic concept of that which is *utopian* – or not to be realized. *P. R.W.*

Mary-Anne Moser, ed., *As Public As Race,* Banff: Walter Phillips Gallery, 1993, three catalogues, 26 pp. each, ill. b. & w. & col.

Beautifully designed little books that can easily be taken up in one hand or slipped into a pocket or bag come with the idea that they are worth carrying around, worth keeping. Three such books, companion volumes, form the catalogue for the performances by Margo Kane, James Luna and Paul Wong that grew out of the summer residency, "Race and the Body Politic," organized by Chris Creighton-Kelly for the Art Studio Programme at the Banff Centre. Each includes photographs of these and earlier works accompanied by a meditative essay by a writer also involved in the residency. Performances and ideas are compressed and bounded by a uniform series, for sure, but once it is accepted that everything is "framed" somehow, the intensity produced by restrictions and regularities of a format can, like a sonnet, also be accepted and relished.

Kane's extended performance, *Memories Springing, Waters Singing*, with its echoes of the seasonal moves of the Stoney people, moves between inside and outside, between histories, between cultures, between technologies, with Joane Cardinal-Schubert as one of the participant observers. Luna, in *Indian Legends – I*, confronts the stereotypes of the Indian, and his audience, by revealing himself with all the discomfort, the visceral destabilization, for which his work is known and which Kerri Sakamoto evidently feels. Larissa Lai, responding to Wong's *Chinaman's Peak: Walking the Mountain*, incorporates her own racial memories, aspects of other videos by Wong and especially his memory-infused interplay between installation, performance and video, and articulates how his piece works towards a multi-faceted atonement for the suffering endured by Chinese miners and labourers, barely remembered by naming one of the mountains near Canmore "Chinaman's Peak."

The success of this venture is that while each essay combines an account of a personal experience of the performance with reflections on the "issues," they contrive to do more than repeat the correct line in the correct speak. There is some of that, but then part of the intention is to document the discourse. Each book in the triad of *As Public as Race* has a feel of its own. The relationship between writer and artist, the photographic record, the subjectivities of reception and interpretation, are worked through differently in each case, setting up their own resonances for those who were not there, for whom the book must be the medium. *C. T.-G.*

MONOGRAPHIES/MONOGRAPHS

Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904),* Chicago: The University of Chicago Press, 1992, 450 pp., ill. b. & w.

Étienne-Jules Marey is best known as the inventor of chronophotography – a single-camera system that records motion as sequential phases on a single photographic plate. Chronophotography and Marey's other unique photographic inventions were developed during his life-long research into the science of physiology.

Marta Braun's extensive, meticulous research includes Marey's original manuscripts, photographic inventions, prints and recently discovered negatives, and all are lavishly illustrated. This long awaited analysis of Marey's important contribution to photographic and media studies also suggests a direction to further explore nineteenth century relationships between science and art.

Marey's research focused on spatial and temporal relations – movements in and of the body – that are invisible. Knowledge was viewed within a causality of making visible, and photography was employed as the primary analytical graphic process of measurement. Working tirelessly for over two decades during the late nineteenth century, Marey produced extraordinarily detailed research that influenced the development of motion pictures, aviation, physical education, military training and labour efficiency. But the influences of Marey's innovations extend far beyond applied science. Braun outlines how visual artists – Duchamp, the Italian futurists and others – and philosophers such as Henri Bergson drew on Marey's innovations to explore the modern experience of time as an urbanized sensation of merging and overlapping forms perceived simultaneously.

Marey never commercially exploited his scientific research, like the entrepreneurial Lumière brothers or Eadweard Muybridge, and thus his work has remained in relative obscurity. *Picturing Time* finally gives recognition to Marey's innovations within both the histories of photography and cinematography. *P. R.W.*

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

Deborah Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists*, New York & London: Routledge, 1993, 276 pp., ill. b. & w.

Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, 424 p., ill. n. et b. et coul.

Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg, *Sound & Vision: The Music Video Reader*, New York/London: Routledge, 1993, 216 pp.

Marjorie Garber, Jann Matlock, Rebecca Walkowitz, eds., *Media Spectacles*, New York/London: Routledge, 1993, 282 pp., ill. b. & w.

Henry A. Giroux, Peter McLaren, eds., *Between Borders: Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*, New York/London: Routledge, 1994, 286 pp.

Daniel Herwitz, *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1993, 360 pp., ill. b. & w.

Agnes Martin, *La Perfection inhérente à la vie*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, 112 p.

Geoffrey Reeves, *Communications and the "Third World,"* New York/London: Routledge, 1993, 280 pp.

Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1993, 230 pp.

Catalogues/Catalogues

As Long As It Lasts, texts by Hermann Pitz, *et al.*, Rotterdam: Witte de With center for contemporary art (textes aussi en français, néerlandais et allemand).

Les Ateliers s'exposent 1993, textes de Richard Théroux, Isabelle Lelarge, Thérèse Dion, Montréal, Centre de diffusion en arts visuels Cobalt, 1993, 114 p., ill. n. et b. (texts also in English).

Barbara Todd: Security Blankets, texts by Marni Jackson and Bruce Grenville, Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1993, 32 pp., ill. b. & w. & col.

Fareed Armaly. BREA-KD-0WN, Brussels, Palais des Beaux-Arts, Paleis voor Schone Kunsten, 1993, n.p., ill. n. et b. et coul. (texts in French, English and Dutch).

Florence Paradeis, textes de Ramon Tio Bellido, Michael Blum, Limousin, Fonds Régional d'Art Contemporain, 1993, 48 p., ill. coul. (texts also in English).

Janice Gurney: Sum Over Histories, texts by Shirley Madill, *et al.*, Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993, 76 pp., ill. b. & w. & col.

Jean Le Gac. Le Peintre qui s'éloigne, texte de François Cheval, Saint-Denis de la Réunion, Musée Léon Dierx, n.d., n.p., ill. coul.

Kevin Kelly: We Are Standing in Infinity, texts by Leslie Allan Dawn and David Wagner, Lethbridge: Southern Alberta Art Gallery, 1993, n.p., ill. b. & w. & col.

Kunst um Kunst, textes de Hans-Michael Herzog, *et al.*, Kunsthalle Bielefeld, 1993, 100 p., ill. n. et b. et coul. (textes en allemand/texts in German).

Le Principe de Réalité, Nice, Villa Arson, 1993, neuf brochures, ill. n. et b. et coul.

Mark Tansey, texts by Judi Freeman, Alain Robbe-Grillet, Los Angeles/San Francisco: Los Angeles County Museum of Art/Chronicle Books, 1993, 116 pp., ill. b. & w. & col.

Micah Lexier: Book Sculptures, texts by Nancy Tousley, Marnie Fleming, Oakville: Oakville Galleries, 1993, 500 pp., ill. b. & w.

Le Milieu du Monde, texte de Remo Guidieri, Languedoc-Roussillon, Comité Régional de la Culture, Actes Sud, 1993, 238 p., ill. n. et b. et coul.

Mistaken Identities, text by Abigail Solomon-Godeau, Santa Barbara: University Art Museum, University of California, 1993, 80 pp., ill. b. & w. & col.

New Histories: The Manitoba Studio Series 1989-1992, texts by Shirley Madill, *et al.*, Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993, 116 pp., ill. b. & w.

New Sculptures, texts by Michael Tarantino, *et al.*, Middelheim: Open Air Museum of Sculpture, 1993, 104 pp., ill. b. & w. & col.

"On taking a normal situation ...," texts by Bart Cassiman, *et al.*, Antwerp: Museum van hedendaagse Kunst, 1993, 304 pp., ill. b. & w. & col. (textes en néerlandais et anglais).

Public and Private: Secrets Must Circulate, Stills, Institut Français d'Écosse, Alain Reinaudo, texts by Christine Buci-Glucksman, *et al.*, 1993, 80 pp., ill. b. & w. & col.

Richard Wilson, text by James Roberts, Berlin: DAAD, 1993, n.p., ill. b. & w. & col. (texte en allemand et anglais).

Social Centres: Eleanor Bond, texts by Shirley Madill, *et al.*, Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1993, 64 pp., ill. b. & w. & col.

The Sublime Void: On the Memory of the Imagination, texts by Rainer Maria Rilke, *et al.*, Antwerp: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993, 280 pp., ill. b. & w. & col.

Surrounding Time, Langlands & Bell, textes de Marie-Ange Brayer, Brian Hatton, Orléans, Fonds Régional d'Art Contemporain du Centre, 1993, n.p., ill. n. et b. et coul.

Thierry Kuntzel, textes de Anne-Marie Duguet, *et al.*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1993, 144 p., ill. n. et b. et coul.

Monographies/Monographs

Imogen Cunningham: Ideas without End, text by Richard Lorenz, San Francisco: Chronicle Books, 1993, 180 pp., ill. b. & w.

Lee Friedlander: Letters from the People, New York: Distributed Art Publishers, 1993, n.p., ill. b. & w.

Livres d'artistes/Artists' Books

Catalogue des Images de Gérard Collin-Thiébaut, Vuillafans, Clara Wood édition-diffusion, 1993, 51 p., ill. n. et b. et coul.

John Greyson, *Urinal and Other Stories*, Toronto: Art Metropole/The Power Plant, 1993, 304 pp., ill. b. & w.

Devora Neumark, *Fragmentary Evidence*, Montréal, 1993, 11 pp., ill. b. & w. & col.

ERRATA

Dans le dernier numéro, nous avons malheureusement omis d'indiquer le nom de l'auteur André Lamarre à la fin de son commentaire sur l'exposition de Geneviève Cadieux (p.52). Dans la section «ouvrages reçus» (p. 68), voici comment aurait dû se lire l'entrée concernant le catalogue intitulé *The space between/L'entrespace*: «textes de Régine Basha (rédactrice), Sylvain Campeau, Jennifer Couëlle et Brian Foss, Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1993, 48 p., ill. n. et b. (texts also in English)».

In the last issue, a sentence from the second paragraph of Marie-Paule Macdonald's review of Dan Graham's book, *Rock My Religion*, should have read (p. 66): "The many-layered meanings here evade any single disciplinary categorization and it is to the editor's credit (despite errors in his reference to me) that the polyvalence of Graham's 'interventions' and the fluctuating, evolving quality of his work have been expressed."



GALERIE

Brenda Wallace

Claude-Philippe Benoit

Ron Benner

Shari Hatt

Lucie Lefebvre

Ginette Legaré

Roberto Pellegrinuzzi

Jerry Pethick

Barbara Todd

Ouverture:
Du jeudi au samedi
De 13 heures à 18 heures
et sur rendez-vous

372 ouest, rue Ste-Catherine
suite 522
Montréal Canada H3B 1A2

tél: (514) 938-4058
fax: (514) 938-8932

CLAUDE-PHILIPPE BENOIT

Intérieur, jour

1989 - 1991

7 octobre - 7 novembre, 1993
Rodman Hall Art Gallery
Ste-Catherines, Ontario

24 février - 27 mars, 1994
Laurentian University Art Gallery
Sudbury, Ontario

5 mai - 4 juin 1994
WKP Kennedy Gallery
North Bay, Ontario

Cette exposition itinérante a été rendue possible grâce à la Galerie **BRENDA WALLACE** et au support de la Comission Ontario-Québec pour la coopération

MONA HATOUM
8 JANVIER – 19 FÉVRIER

GEOFFREY JAMES
CHARLES GAGNON
26 FÉVRIER – 2 AVRIL

GALERIE RENÉ BLOUIN

372, RUE STE-CATHERINE O., CH. 501, MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 TÉL.: (514) 393-9969 FAX: (514) 393-4571

galerie
ROCHEFORT

RAYMONDE APRIL
18 décembre 1993 — 19 février 1994

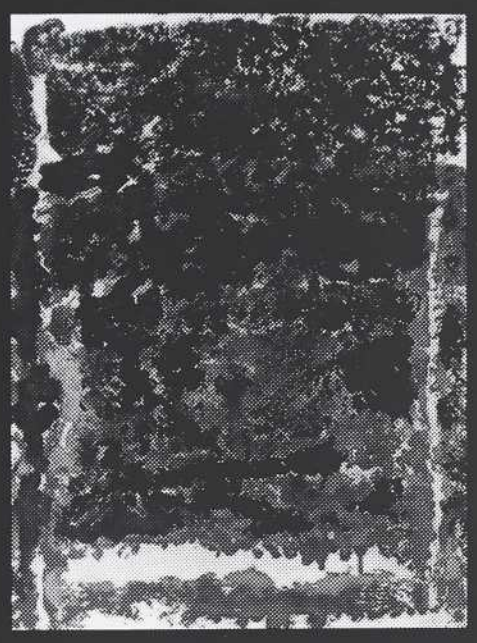
F. LACASSE
M. VATNSDAL
26 février — 27 mars 1994

C. WAINIO
S. WIITASALO
2 avril — 8 mai 1994

350, SAINT-PAUL OUEST, MONTRÉAL (QUÉBEC) H2Y 2A6 **TÉLÉPHONE: 514.284.1774** TÉLÉCOPIEUR: 514.284.1781

JEAN McEWEN

Trois Eaux-Fortes



édition 60 23 3/4 x 31 1/2

Studio P.M.

270, rue Queen, Montréal (Québec)

Tél : (514) 878-9222 Téléc : (514) 878-1373

AYOT◦BAECHLER◦BALDESSARI◦BARTLETT◦BASELITZ◦
BLAIS◦BOUGIE◦BOURGEOIS◦BROWN◦CAGE◦CLEMENTE
◦CRAGG◦CUCCHI◦DEAN◦DEROUIN◦FAVIER◦FISCHL◦
GAUCHER◦GENERAL IDEA◦GOODWIN◦HALLEY◦KRUGER
◦LAVOIE◦LEVINE◦MASSEY◦MÜLLER◦NAUMAN◦PENCK◦
PALADINO◦RABINOWITCH◦RAINER◦RAUSCHENBERG
◦ROTHEN IMPRIMATUR ◦SIMONIN◦
SMITH◦ S◦WOLFE
AYOT◦BA BASELITZ◦
BLAIS◦B CLEMENTE
◦CRAGG◦CUCCHI◦DEAN◦DEROUIN◦FAVIER◦FISCHL◦
GAUCHER◦GENERAL IDEA◦GOODWIN◦HALLEY◦KRUGER
◦LAVOIE◦LEVINE◦MASSEY◦MÜLLER◦NAUMAN◦PENCK◦
PALADINO◦RABINOWITCH◦RAINER◦RAUSCHENBERG
◦ROTHENBERG◦SCHNABEL◦SERRA◦SICILIA◦SIMONIN◦
SMITH◦STELLA◦STEIR◦TURREL◦WINTERS◦WOLFE

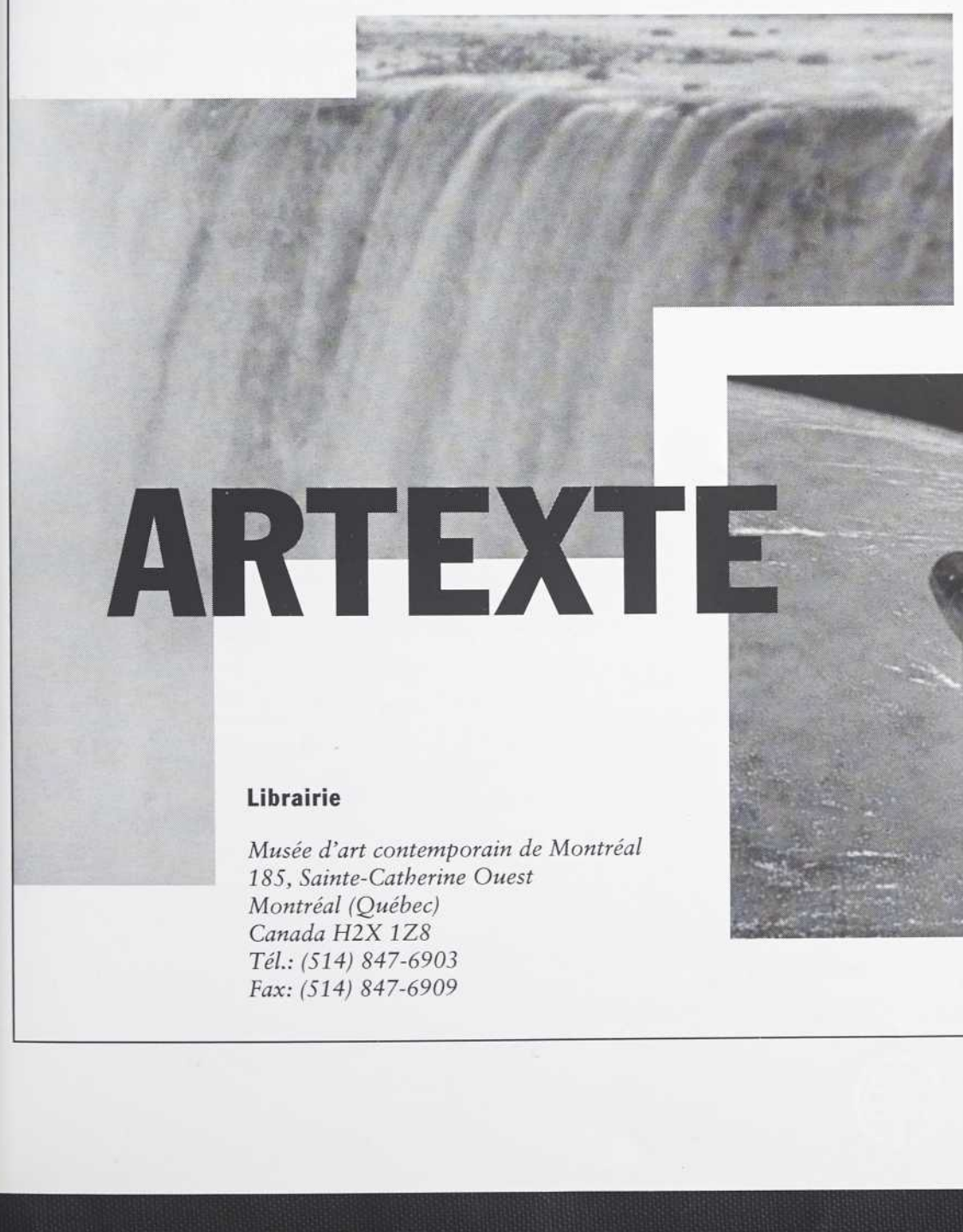
GALERIE GRAFF
963 RACHEL E.
MONTRÉAL H2J 2J4
[514] 526-2616

GALERIE de l'UQAM
1400 BERRI JR-120
MONTRÉAL
[514] 987-6150

1er mars - 2 avril 1994

CENTRE DES ARTS SAIDYE BRONFMAN
5170 CHEMIN DE LA CÔTE SAINTE-CATHERINE
MONTRÉAL H3W 1M7
[514] 739-2301

Conservateurs : Gilles Daigneault • Madeleine Forcier



ARTEXTE

Librairie

Musée d'art contemporain de Montréal
185, Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec)
Canada H2X 1Z8
Tél.: (514) 847-6903
Fax: (514) 847-6909

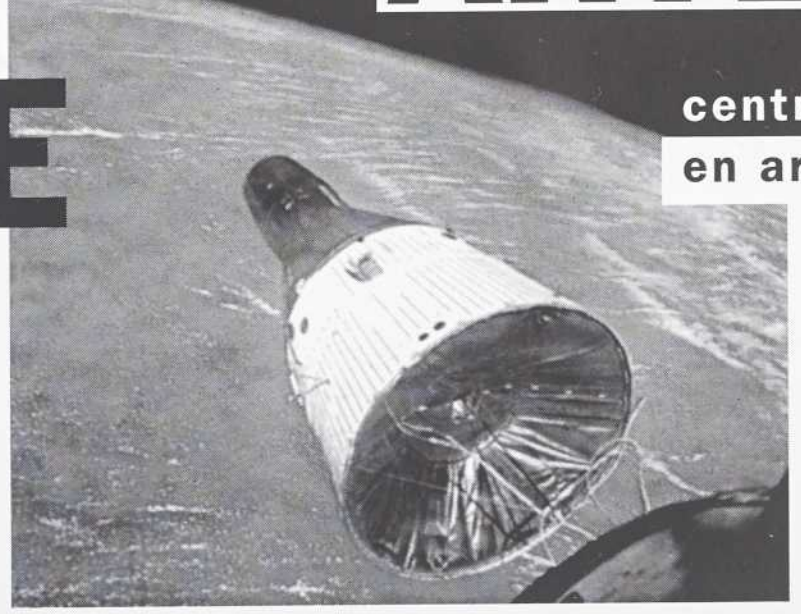
Centre de documentation

Service de distribution de catalogues d'exposition

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

ARTEXTE

centre d'information en art contemporain



OPTICA

PROGRAMMATION
HIVER – PRINTEMPS 1994

Ian Carr-Harris
Installation sculpture
Claire Savoie
Installation sonore / salle multidisciplinaire
13 janvier – 12 février 1994

Robert McFadden
Installation sculpture
Joanna Kotkowska
Installation vidéo / salle multidisciplinaire
17 février – 19 mars 1994

Roger Palmer
Photographie
Michael Buchanan et Jennifer Hamilton
Sculpture / salle multidisciplinaire
24 mars – 23 avril 1994

Ginette Legaré
Sculpture
Exposition – Encan
Œuvres des membres de la galerie
Salle multidisciplinaire
28 avril – 28 mai 1994

TIRAGE

Tirage d'une œuvre de Roberto Pellegrinuzzi,
exposée à la galerie.
Billets en vente à la galerie
Optica tient à remercier Roberto Pellegrinuzzi et la galerie Brenda Wallace.

APPEL D'OFFRE

Aux artistes et / ou conservateurs et conservatrices
Date limite : 31 janvier 1994

Optica invite les artistes et / ou les conservateurs et conservatrices à soumettre leurs dossiers pour sa programmation de 1994–1995. Nous attendons vos propositions d'exposition.

Depuis 1 an, la galerie s'est annexée un nouvel espace d'exposition. La configuration et les qualités physiques de la salle multidisciplinaire (exiguïté de l'espace, lumière naturelle et artificielle) en font une salle projet à l'intérieur de la galerie. Optica destine cet espace aux projets in situ, vidéos, installations sonores et à toutes autres interventions sur les lieux d'exposition.

La galerie bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du ministère de la Culture du Québec, du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal.

Optica UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN / A CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
3981, boulevard St-Laurent, espace 501, Montréal (Québec), H2W 1Y5. Téléphone : (514) 287-1574.
Télécopieur : (514) 289-9680. Ouvert du mardi au samedi de 12 h à 17 h, le jeudi de 12 h à 18 h 30

e x p o s i t i o n s

Nicholas Wade
20 novembre - 19 décembre

Ceci n'est pas un chapeau
encan muet
20 novembre - 19 décembre

Ruth Libermann
Allan Switzer
commisaires d'exposition:
Mindy Yan Miller et Marcus Miller
15 janvier - 13 février *1994*

Angelika Festa
Reading Sacrifice(s)
performance en résidence
7 - 21 janvier
commisaire d'exposition: D. Werden

James Brown
19 février - 20 mars

Lily Markiewicz
19 février - 20 mars

p u b l i c a t i o n s

Michael Fernandes
Sensible
catalogue d'exposition
$12.

Robert Houle
Hochelaga
catalogue d'exposition
$6.

Nicole Jolicoeur
Aura Hysterica/Les exercices de la passion
livre d'artiste
$15.

Ces publications sont disponibles à la galerie et au centre de documentation Artexte ($3. pour frais d'envoi)

Livres d'esprit
APPEL DE SOUMISSIONS
Date limite: 1er mars, 1994
Appelez la galerie pour informations

15, Mont-Royal Ouest, 105
Montréal, Québec H2T 2R9 (514) 842 9686

attitude d'artistes

PORTRAITS ET PROPOS DE COLLECTIONNEURS

accompagnés du

TABLEAU D'UNE COLLECTION

6 janvier – 6 février 1994

GALERIE
VERTICALE
ART CONTEMPORAIN
1897, BOUL. DAGENAIS O.
LAVAL, QUÉBEC
H 7 L • 5 A 3
514-628-8684

Un catalogue sera disponible au printemps 1994. Y seront inclus les propos des collectionneurs et des textes de Normand Thériault, de Manon Regimbald et d'*attitude d'artistes*.

5 juin – 26 juin 1994

AXE NÉO-7
ART CONTEMPORAIN
205, RUE MONTCALM, HULL (QUÉBEC)
J8Y 3B7
(819) 771-2122



PHOTOS : ÉLÈNE TREMBLAY

attitude d'artistes **et la Galerie Verticale remercient le Conseil des Arts du Canada**



DON WRIGHT
1931 - 1988
une rétrospective

La nature est
complexe,
terrifiante
et fragile,
selon l'un des plus
éminents artistes
de Terre-Neuve.

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

5 novembre 1993
30 janvier 1994

Exposition organisée et
mise en tournée par
The Art Gallery, Memorial
University, Terre-Neuve

Don Wright, *Capelans*, 1982

Musée des beaux-arts du Canada | National Gallery of Canada

Canada

DE CAUSIS ET TRACTATIBUS

ENCYCLOPÉDIE EN 47 LIVRES D'ARTISTES
EXPOSITION LEVÉE DE FONDS

avec

KIM ADAMS
STEPHEN ANDREWS
MARC AUDETTE
MIGUEL BERLANGA
SYLVIE BLOCHER
RÉAL CALDER
DANIEL CORBEIL
TOM DEAN
JOSÉE DUBEAU
JEFF DYSON
ANDY FABO
SUSAN FEINDEL
DIANE GÉNIER
BETTY GOODWIN
TREVOR GOULD
ROSE-MARIE GOULET
MICHEL GOULET
PIERRE GRANCHE
JOHN HEWARD
SPRING HURLBUT
DENIS JUNEAU
SHELAGH KEELEY
DENIS LESSARD
DANIEL LOHNES
MARTHA FLEMING
LYNE LAPOINTE
ARNAUD MAGGS
LIZ MAGOR
ANDRÉ MARTIN
GILLES MIHALCEAN
MARIE-JEANNE MUSIOL
RICHARD PURDY
ROBER RACINE
LOUISE ROBERT
SYLVIA SAFDIE
BARBARA STEINMAN
ANNIE THIBAULT
DENNIS TOURBIN
JEAN-YVES VIGNEAU
ET D'AUTRES...

DU 27 MARS AU 24 AVRIL 1994

AXE NÉO-7
ART CONTEMPORAIN

205, RUE MONTCALM
HULL (QUÉBEC) J8Y 3B7
(819) 771-2122

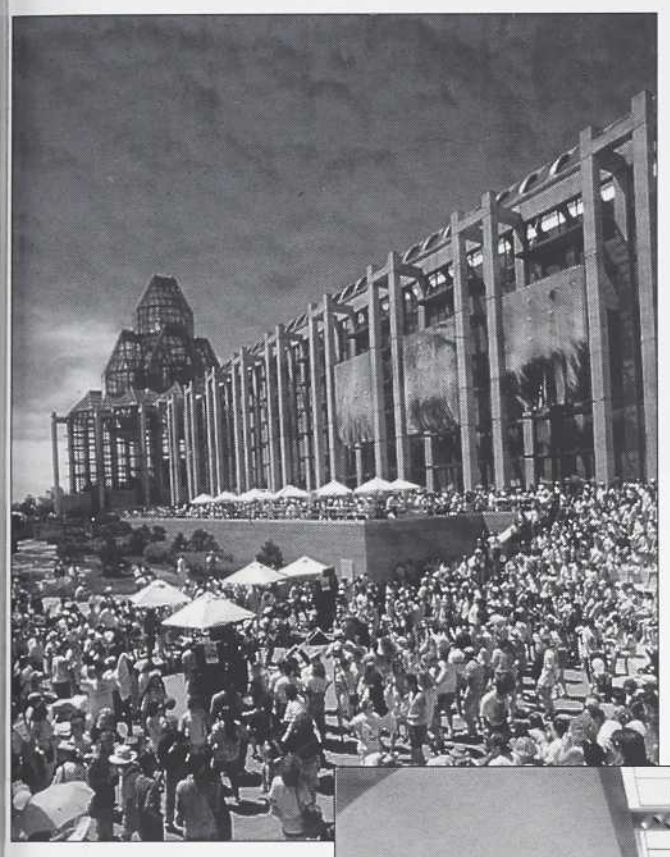
UN LIEU POUR L'ART

Witold Rybczynski

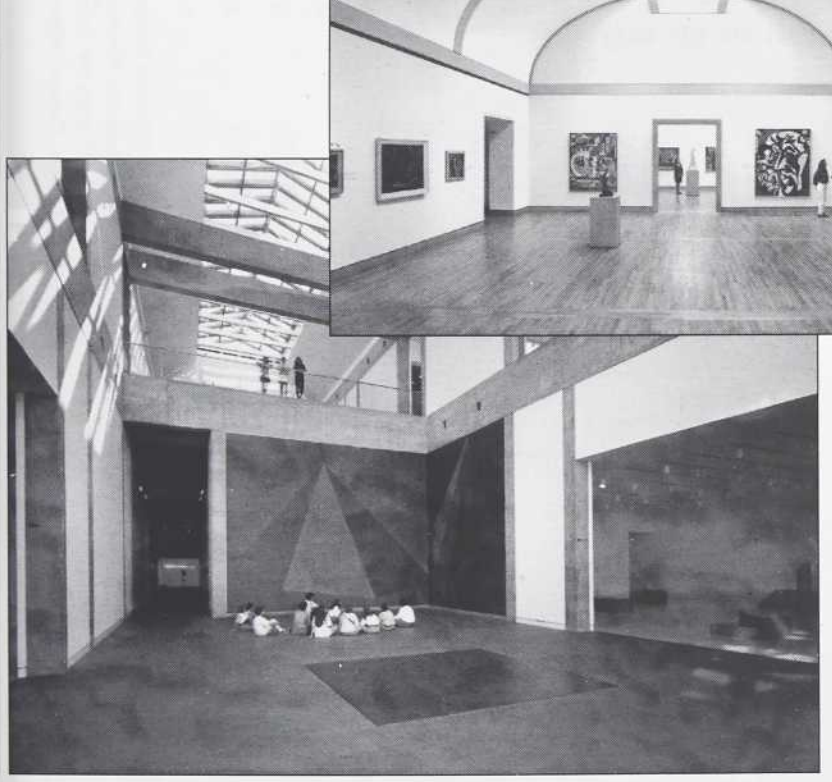
Un regard fascinant sur l'édifice du Musée des beaux-arts du Canada, œuvre de Moshe Safdie, dans le contexte de deux siècles d'architecture européenne et nord-américaine de musées.

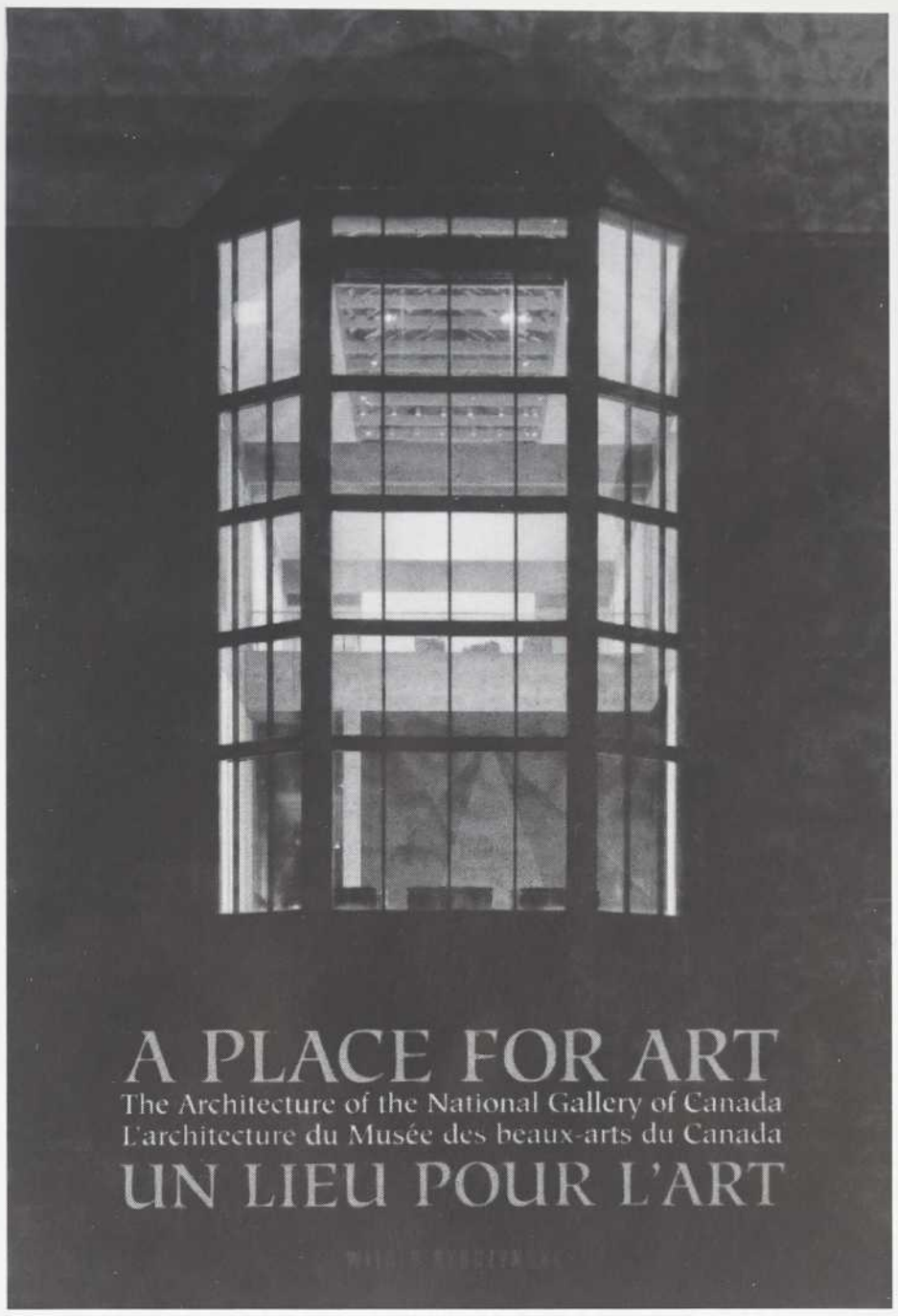
1993 Broché Bilingue ISBN 0-88884-620-7
108 pages, 51 ill. coul. et 92 n/b 29,95 $

En vente chez votre libraire.
Distributeur : Diffusion Prologue inc., 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7H 1N7









A PLACE FOR ART

Witold Rybczynski

A thought-provoking look at Moshe Safdie's National Gallery of Canada building, placed in the context of two centuries of European and North American museum architecture.

1993 Paper Bilingual ISBN 0-88884-620-7
108 pages, 51 colour, 92 b/w illus. $29.95

Available through your local bookstore.
Distributor: Stanton & MacDougall, 602 Richmond Street West, Toronto, Ontario, M5V 1Y9

National Gallery of Canada **Musée des beaux-arts du Canada**

Canada

FROM THE NATIONAL FILM BOARD OF CANADA

LONG TIME COMIN'

Directed by **Dionne Brand**
Produced by **Nicole Hubert**
52 MIN. ORDER N° C 9193 045 $26.95
CLOSED CAPTIONED. A DECODER IS REQUIRED.

A film about two African-Canadian women artists looks at their work, their politics, their lesbian sexuality, their insistence that their art sustain a relevant political edge. Painter Grace Channer's large sensuous canvasses and musician Faith Nolan's gritty and joyous blues propel this film into the spheres of poetry and dance.

ONF NFB STUDIO D

Call Toll-Free

ATLANTIC CANADA | 800 561 7104 **QUEBEC** | 800 363 0328
ONTARIO | 800 267 7710 **WESTERN & NORTHERN CANADA** | 800 661 9867

Johan Grimonprez
Kobarweng or Where is Your Helicopter?
November 24 – December 18

Patrice Carré
Marseille * Toronto
November 24 – December 18

Gitanjali
New View, New Eyes
January 5 – February 5

Danny Tisdale
The Last of the African-American(s)
January 12 – February 5

Reid Diamond
Three Addresses
February 16 – March 12

YYZ Artists' Outlet
1087 Queen St. West
Toronto, Canada. M6J 1H3
tel. 416-531-7869 | fax 416-531-6839

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

YYZ

Susan Schelle

The Power Plant Toronto
January 14 – February 20, 1994

Shirley Wiitasalo

Museum Haus Lange Krefeld, Germany
February 6 – April 10, 1994

Susan Hobbs

Hours:
Thursday – Saturdays 1:00 p.m. – 5:00 p.m.
or by appointment

Susan Hobbs Gallery Inc.
137 Tecumseth Street, Toronto, Canada M6J 2H2
Telephone 416 363 3699
Facsimile 416 363 8064

C O L D C I T Y G A L L E R Y

686 Richmond Street West Toronto Ontario Canada M6J 1C3 Telephone (416)363-6681

M A R K G O M E S

January

S H I R L E Y Y A N O V E R

February

C A T H Y D A L E Y

March

Peter Bowyer Peter Cosco Cathy Daley Tom Dean Mark Gomes David Hlynsky Garry Neill Kennedy
Ginette Legaré Mark Lewis Dyan Marie Al McWilliams Louise Noguchi Brian Scott Ian Wallace Shirley Yanover

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

MACKENZIE
ART GALLERY

19 November 1993 - 20 February 1994

MOLLY LAMB BOBAK:
A RETROSPECTIVE

Organized and circulated by the MacKenzie Art Gallery with the support of the Museums Assistance Program of the Department of Communications, The Canada Council and the Saskatchewan Arts Board.

20 January - 20 March 1994

CALCUTTA
Stephen Livick

Organized by the Canadian Museum of Contemporary Photography, an affiliate of the National Gallery of Canada.

26 January - 20 March 1994

MORRICE, A GIFT TO THE NATION:
THE G. BLAIR LAING COLLECTION

Organized and circulated by the National Gallery of Canada. Insurance for this exhibition has been provided by the "Designated" Department of Canadian Heritage through the Insurance Program for Travelling Exhibitions.

3475 ALBERT STREET
REGINA
PHONE 522-4242

MENDEL ART GALLERY

WILLIAM PEREHUDOFF

A critical survey of the work of one of the most influential senior abstract painters working in Canada today.
Exhibition organized and circulated by the Mendel Art Gallery.
Guest curator: Nancy Tousley

Itinerary:

Mendel Art Gallery, Saskatoon
To 2 January 1994

The Edmonton Art Gallery
5 March to 1 May 1994

Glenbow Museum, Calgary
4 June to 5 September 1994

KAIJA SANELMA HARRIS

7 January to 27 February 1994

Twelve tapestries from 1990 to the present that explore the complex structures created by this Saskatoon-based artist.
Exhibition organized by the Mendel Art Gallery.
Curator: George Moppett

BARBARA TODD

7 January to 27 February 1994

This exhibition presents work by Montreal artist Barbara Todd who combines traditional quilting techniques and unconventional imagery.
Organized and circulated by the Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge.

The MENDEL
SASKATOON'S ART GALLERY

950 Spadina Crescent East, P.O. Box 569, Saskatoon,
Saskatchewan S7K 3L6
PH. (306) 975-7610 FAX (306) 975-7670

Graphics of the 80's
Federal Republic of Germany

Organized by The Institute for International Cultural Relations, Stuttgart.
Circulated by the Goethe Institute Vancouver.

Including Baumgarten, Dokoupil, Förg, Immendorff, Lüpertz, Oehlen, Ruff and Sieverding

December 2 to December 23

JUDITH SCHWARZ / ARLENE STAMP

FICTIVE SPACE*

January 10 to January 27, 1994

*Wyn Geleynse**

FEBRUARY 3 TO FEBRUARY 24

Illingworth Kerr Gallery

alberta college of art, 1407 - 14th ave. n.w.
calgary, canada t2n 4r3 403 284 7632

Financial support for the Illingworth Kerr Gallery is provided by the Alberta Foundation for the Arts, a beneficiary of the Lottery Fund of the Government of Alberta.

The Alberta Foundation for the Arts

*Also funded by the Exhibition Assistance Program of the Canada Council

Dec 10-Jan 23

HANNAH HÖCH
1889-1978 Collages

Organized by the Institute for Foreign Cultural Relations, Stuttgart; toured by the Goethe Institute. Supported in Vancouver by the Canada Council.

The gallery will be closed from Dec. 24 to January 4.

Feb 2-Mar 13

THE COMPOSITE IMAGE
New Work by Jerry Pethick

Supported by the Canada Council.

New Gallery Publication

HOTEL. Arnaud Maggs

With an essay by Bruce Ferguson; co-published with Art Metropole, Toronto. 52 pages; 165 duotones.

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

BOOK ENDS & ODD BOOKS
publications refuting conventional form
from the Banff Centre Library collection
28 October 1993 to 30 January 1994

NOMAD WEB:
SLEEPING BEAUTY AWAKES
an interactive network installation
28 October 1993 to 30 January 1994

MONOLOGUE→DIALOGUE
live art by poets, writers, artists,
storytellers and performers
February and March 1994

WALTER PHILLIPS GALLERY
Box 1020–14 Banff Alberta Canada T0L 0C0
For further information, phone (403) 762-6281
Financial support provided by the Canada Council and Alberta Foundation for the Arts, a beneficiary of the Lottery Fund of Alberta

The Banff Centre for the Arts

The Free Boar Printing Cave
announces the publication of

The Two Martyrs

A TRUE-DEATH STORY BY
THE INTERNATIONAL SUS SCROFA
LITERARY PRIZE WINNER L. SUSU

Read how in Spring 1993 two young free boars, not yet full-grown, were imprisoned without cause by representatives of the Human species outside of Moscow, Russia. Read how they were held in secret cages under extreme mental torture, how after a long wait they were finally freed into the forest only to be shot arbitrarily at close range by two huge assassins, the President of the Russian Federation, Boris Yeltsin, and the Prime Minister of Canada, Brian Mulroney. L. Susu analyzes the un-scrofian behavior of the Human species and includes photographs of the two assassins, triumphant, with the victims at their feet, cut down in their youth. Find out how the Sus Scrofa Nation and other species reacted to this outrage.

There is a bilingual edition in English and Russian. A commemorative edition in Proto-Gruntian, the ancestral language of the Sus Scrofa Nation, is also available.

For information: Int. Tele-code XL-772.



BIJOUX *de* FANTAISIE

Marcel Boucher
Hattie Carnegie
Coppola e Toppo
Eisenberg
Miriam Haskell
Hobé
Kenneth Jay Lane
Joseph J. Mazer
Koloman Moser
Elsa Peretti
Paco Rabanne
Zandra Rhodes
Elsa Schiaparelli
Trifari
Wiener Werkstätte

POIRIER · SCHWEITZER

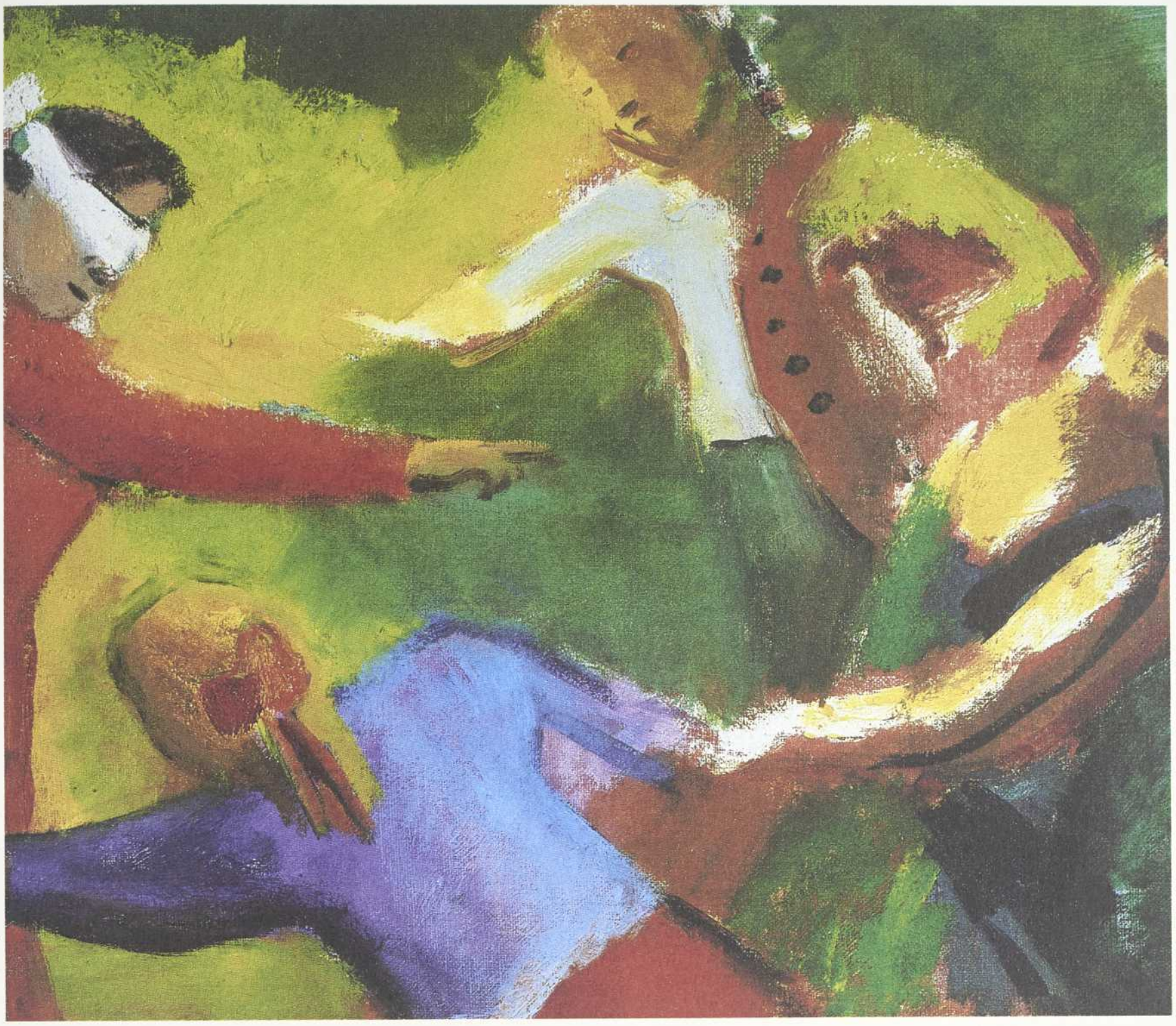
ART INTERNATIONAL *du* XX[e] SIÈCLE

ROBERT POIRIER
Arts décoratifs

JOHN A. SCHWEITZER
Beaux-arts

1350, avenue Greene
Montréal, Québec
Canada H3Z 2B1

téléphone | télécopieur 514·939·9855
sur rendez-vous | by appointment



Susan G. Scott, *Étude #89-D-91,* 1989, Huile sur toile, 41 x 51 cm, © VIS*ART Droit D'auteur Inc. Photo : Richard-Max Tremblay

Une collection d'émotions est une richesse collective.

Le regard des artistes élargit notre vision du monde. Avec ses quatre mille œuvres originales, la collection de la Banque Nationale fait partie de notre patrimoine et témoigne de la vitalité de notre culture.

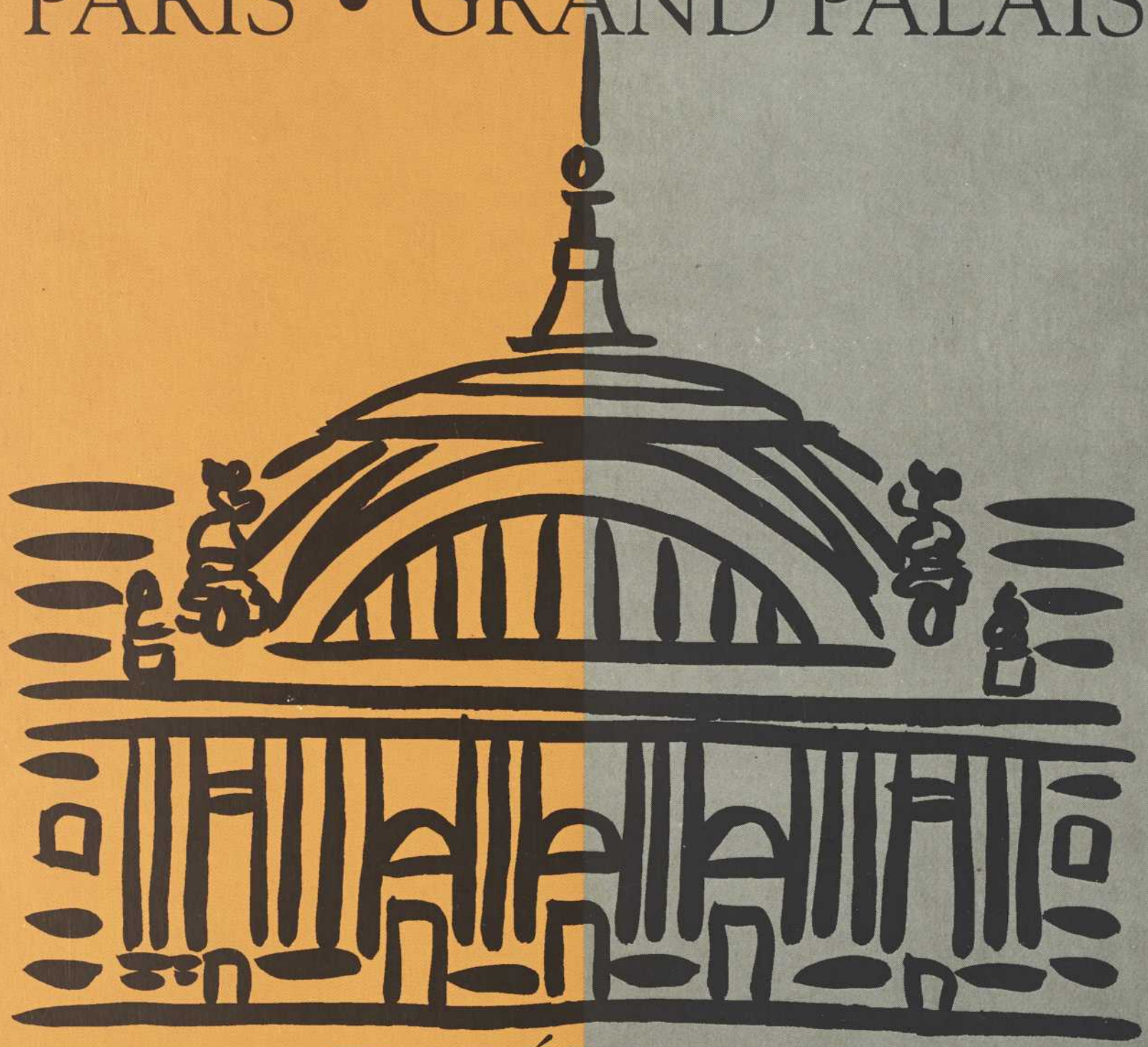
BANQUE NATIONALE

Notre banque nationale

SAGA

2-7 MARS 94

PARIS • GRAND PALAIS



FIAC ÉDITION

SALON DE L'ÉDITION D'ART À TIRAGE LIMITÉ
ESTAMPES ANCIENNES ET CONTEMPORAINES

TOUS LES JOURS 12H - 22H - SAMEDI ET DIMANCHE 10H - 19H30
LUNDI 7 MARS 12H - 19H30

ORGANISATION : OIP 62, RUE DE MIROMESNIL - 75008 PARIS - TEL : (1) 49 53 27 00
RENSEIGNEMENTS MINITEL 3616 CODE SALONS