

PER
P-255

PARACHUTE

MODE/FASHION

art contemporain/contemporary art
septembre, octobre, novembre/
September, October, November 1985

5,50\$



40

COUVERTURE/COVER

Laurie Simmons, *Woman/Castle*, 1984, C-Print, photo: gracieuseté Metro Pictures.

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
JOHANNE LAMOUREUX
JEAN PAPINEAU
RENÉ PAYANT

collaborateurs
GUY BELLAVANCE
SERGE BÉRARD
CHANTAL BOULANGER
KATE DAVY
NICOLE DUBREUIL-BLONDIN
JAQUELINE FRY
RAYMOND GERVAIS
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
ANDRÉ JODOIN
GARY KIBBINS
SILVIA KOLBOWSKI
ROBERT LABOSSIÈRE
LISE LAMARCHE
KATE LINKER
DONNA LYPCHUCK
GÉRARD MONNIER
RENÉ PAYANT
CHRISTINE ROSS
JACQUES SAMSON
JOHN SCOTT
PETRA RIGBY WATSON

graphisme
LUMBAGO

secrétariat à la rédaction,
administration
COLETTE TOUGAS

promotion, secrétariat
RACHEL MARTINEZ

correction d'épreuves
GIOVANNI CALABRESE
JEFFREY MOORE

publicité
JEAN BERNARD
BRUNO ÉMOND

documentation
ROBERTO PELLEGRINUZZI

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

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

3e trimestre 1985

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

conseillers honoraires
Colette Chabot, Yvan Corbeil, Lewis Dobrin, Elise Mercier

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

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

Toronto editor
Bruce Grenville, 631 Queen St.W., M5V 2B7
867-3986

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

vente au numéro
Allemagne: 13 DM; Belgique: 325 FB;
Canada: 5,50\$; France: 43 FF;
Grande-Bretagne: 3.60 £; Hollande: 15 FL;
Italie: 9300 L; Suisse: 11 FS.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
In-cinq communications, Montréal

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

Imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain/contemporary art
septembre, octobre, novembre/
September, October, November 1985

SOMMAIRE/CONTENTS

ÉDITORIAL

- 4 **La mode: démythifications/fascinations**
Fashion: Demythology/Fascination par/by Chantal Pontbriand

ESSAIS/ESSAYS

- 5 **La Manière et la Mesure** de Guy Bellavance
10 **Le Pantalon de Tintin** de Jacques Samson
15 **Ex-posing the Female Model**
or on the woman who poses
for money by Kate Linker
18 **Discordant Views** by Silvia Kolbowski
21 **Buying and Selling the Look** by Kate Davy
25 **Fashion, Envy & the Gift** by Robert Graham

COMMENTAIRES/REVIEWS

- 28 **Dominique Blain/René Désilets/**
Michel Gaboury par René Payant
32 **Angela Grauerholz** par Serge Bérard
30 **Léon Golub** par Nicole Dubreuil-Blondin
31 **Michel Goulet** par Lise Lamarche
34 **T.V. or Not T.V.** par Christine Ross
35 **Guy Pellerin** par Chantal Boulanger
36 **La Nouvelle Biennale de Paris** par Gérard Monnier
37 **Doug Walker** by John Scott
38 **The Republic** by Bruce Grenville
39 **Greg Snider** by Petra Rigby Watson
40 **Artists/Critics,**
YYZ Conference by André Jodoin
40 **Susan McEachern** by Robert Labossiere
41 **Carl Beam** by Jaqueline Fry
43 **Tony Brown** by Donna Lypchuk

DÉBATS/ISSUES

- 45 **Not Doing:**
Late Capitalist Mysticism by Gary Kibbins
48 **Peinture au Québec:**
une nouvelle génération/
Aurora Borealis/Interface II par René Payant

INFORMATIONS

- 50 **Livres et Revues** par Jean Papineau
53 **La Musique et le Temps** par Raymond Gervais

40

É D I T O R I A L

LA MODE: DÉMYSTIFICATIONS/FASCINATIONS

Chaque automne, PARACHUTE vous revient avec un numéro spécial. Celui-ci porte sur la mode et fait suite aux numéros consacrés récemment à l'architecture et à l'installation. Les articles ici regroupés touchent à divers aspects du phénomène mode si proche et si lointain à la fois de celui de l'art. Sur le plan de la création, il exige le même effort de renouvellement. Il est lié au temps et à la manière distinctive dont nous l'interprétons au vingtième siècle. Baudelaire, à son époque, n'avait-il pas senti, de façon quasi oraculaire, les rapports naissants entre la mode et l'art? L'avant-garde étant un phénomène analogue à celui de la mode, frappé de la même mouvance, l'éclatement de l'un et de l'autre est caractéristique de la décennie que nous traversons. L'heure est à la remise en question, au bilan historique, aux contresens coexistants. Le beau cohabite avec le laid, l'envers avec l'endroit, l'hypertechnologie avec l'esthétique du désordre et de la dépravation. Comme l'art, la mode exprime désirs et angoisses.

Le discours sur la mode, tout comme celui sur l'art, s'est modifié de façon notoire depuis que Roland Barthes a écrit *le Système de la mode*. On ne saurait plus aujourd'hui passer outre ce système complexe d'analyse, augmenté au fil des ans de l'apport de nombreux philosophes et écrivains. La sémiologie bâtit autour de la mode, entre autres mythes contemporains, un système élaboré à partir d'une volonté de savoir, d'une scientificité même. C'est un puissant outil d'analyse qui s'est raffiné à l'usage. Même Barthes a su se distancier de ce système, et de sa trop froide objectivité, et admettre la part de subjectivité et d'irrationalité qui guide notre rapport au monde.

Ainsi, les articles de ce numéro abordent-ils le thème de la mode par des biais divers: psychanalyse, sociologie et linguistique, outils de démystification, indices de fascination aussi. Ce sont des textes explorateurs qui sondent l'ambiguïté de la mode, ambiguïté qui secoue à l'heure actuelle le milieu de l'art, et qui se fonde sur l'apparente gratuité des formes. Quelle est cette «économie» particulière qui fait tourner l'un et l'autre? Les nombreux facteurs qui influent sur le développement de l'art comme de la mode, sur les notions de changement, d'invention ou de sclérose même qui les caractérisent, sont ici sondés, recueillis et interprétés, surtout dans leurs rapports à la culture visuelle, à la culture de l'image (sinon au culte de l'image) qui domine l'ensemble des systèmes de représentations au coeur de nos sociétés.

Aussi, ce numéro rejoint-il les objectifs que PARACHUTE s'était fixés il y a dix ans, lors de sa fondation. Être «révélateur d'idéologies contemporaines», «d'un cheminement historique», voilà ce à quoi nous visons encore aujourd'hui, alors que nous trouvons toujours à nos motivations premières une actualité très grande. Le regard critique et l'esprit de contextualisation, loin de la fermeture traditionaliste et du ghetto culturel, sont des valeurs que nous avons entretenues et qui ont porté leurs fruits dans notre milieu avec une plus grande ouverture au monde, le développement d'un intérêt pour la scène internationale dans les musées et les galeries, les changements au niveau de la critique d'art, largement dominée il y a dix ans encore par une critique impressionniste et littéraire.

Je me permettrai en terminant de citer quelques phrases de l'éditorial du premier numéro, tout en formulant le souhait que nous sachions en tirer autant pour les années à venir que nous l'avons fait pendant les dix premières...

Il est possible de produire une revue d'art contemporain, sans pour autant se rallier du coup au camp des modernistes qui entretiennent autant de préjugés, de parti-pris et de snobisme que leurs adversaires. Situer l'information artistique dans un cadre de référence qui ne s'articule pas qu'en fonction de sa propre historicité, tout en tenant compte du contexte politique, social et économique où elle est forcément impliquée. Arriver à un échange interdisciplinaire et international qui soit un décloisonnement culturel et une antithèse au régionalisme. De plus en plus, le débat du «rattrapage culturel» et de la «dépendance de l'étranger» s'estompe. Il faut maintenant apprendre à fonctionner à l'intérieur de schémas culturels en état de reformulation, explorant à la fois la voie du retour aux sources et celle des nouvelles réalités idéologiques, scientifiques et technologiques.

En cet anniversaire, j'aimerais remercier tous ceux qui nous ont appuyés et encouragés, gouvernements, corporations et amis, ici et à l'étranger, de même que ceux qui ont collaboré à la revue depuis ses débuts, soit quelques centaines d'artistes, de critiques, de graphistes, de galeries et de musées. Notre gratitude envers nos lecteurs trouve ici également son expression et nous les remercions de leur soutien accru. Enfin, nous faut-il, dans le cadre de ces remerciements, inclure nos plus proches collaborateurs, membres de l'équipe et du conseil de rédaction, dont certains nous sont associés depuis les débuts et à qui nous vouons une très grande reconnaissance et amitié.

CHANTAL PONTBRIAND

FASHION: DEMYTHOLOGY/FASCINATION

Every autumn, PARACHUTE comes out with a special issue. The current one's theme is fashion, following recent issues on architecture and installation. The articles grouped here touch on various aspects of the fashion phenomenon, at once so far from, and so near to art. With regard to creation, fashion requires the same effort for renewal. It is linked to time and to the distinctive way we interpret things in the twentieth century. Had not Baudelaire, in his time, presaged in almost oracular fashion, the nascent connections between fashion and art? The avant-garde is analogous to fashion, impelled by similar rhythms, and the explosion of each is characteristic of this present decade. We are now calling into question, from an historical perspective, the phenomenon of co-existing opposites. The beautiful coincides with the ugly, the up with the down, hypertechnology with the esthetic of disorder and depravation. As does art, fashion expresses desire and anguish.

Theory of fashion, as well as theory of art, has undergone a much-celebrated change since the publication of Roland Barthes' *le Système de la mode*. One cannot escape this complex system of analysis, built upon over the years by numerous philosophers and writers. Semiology constructs around fashion, not to mention other contemporary myths, an elaborate system stemming from a will to know, even from scientism. It has proved a useful tool, refined through use. Even Barthes, however, was able to distance himself from this system and its cold objectivity, admitting that portion of subjectivity and irrationality which guides our relationship with the world.

The articles of this issue thus approach fashion from various angles: psychoanalysis, sociology, linguistics — tools for demythologizing, ciphers of fascination. The texts are exploratory, probing the ambiguity of fashion, the same ambiguity which is currently rocking the world of art, and which is based on the apparent gratuitousness of forms. What is the particular "economy" behind each? The many factors influencing the development of art and fashion, and such characteristics as change, invention and even sclerosis are here probed, collected and interpreted, especially their connection with the visual culture, the culture — or cult — of the image which dominates all systems of representation throughout our various societies.

Thus, this issue meets the objectives PARACHUTE set for itself ten years ago, upon its inauguration. To "reveal contemporary ideologies," "an historical course," this remains our aim today as we continue to find great relevance in our primary motivations. A critical viewpoint and spirit of contextualization divorced from the traditional parochialism and the cultural ghetto are the values we have preserved; these values have led to a greater opening onto the world, to a fostering of interest within museums and galleries in the international scene, to changes in art criticism, still largely dominated ten years ago by impressionistic and literary critics.

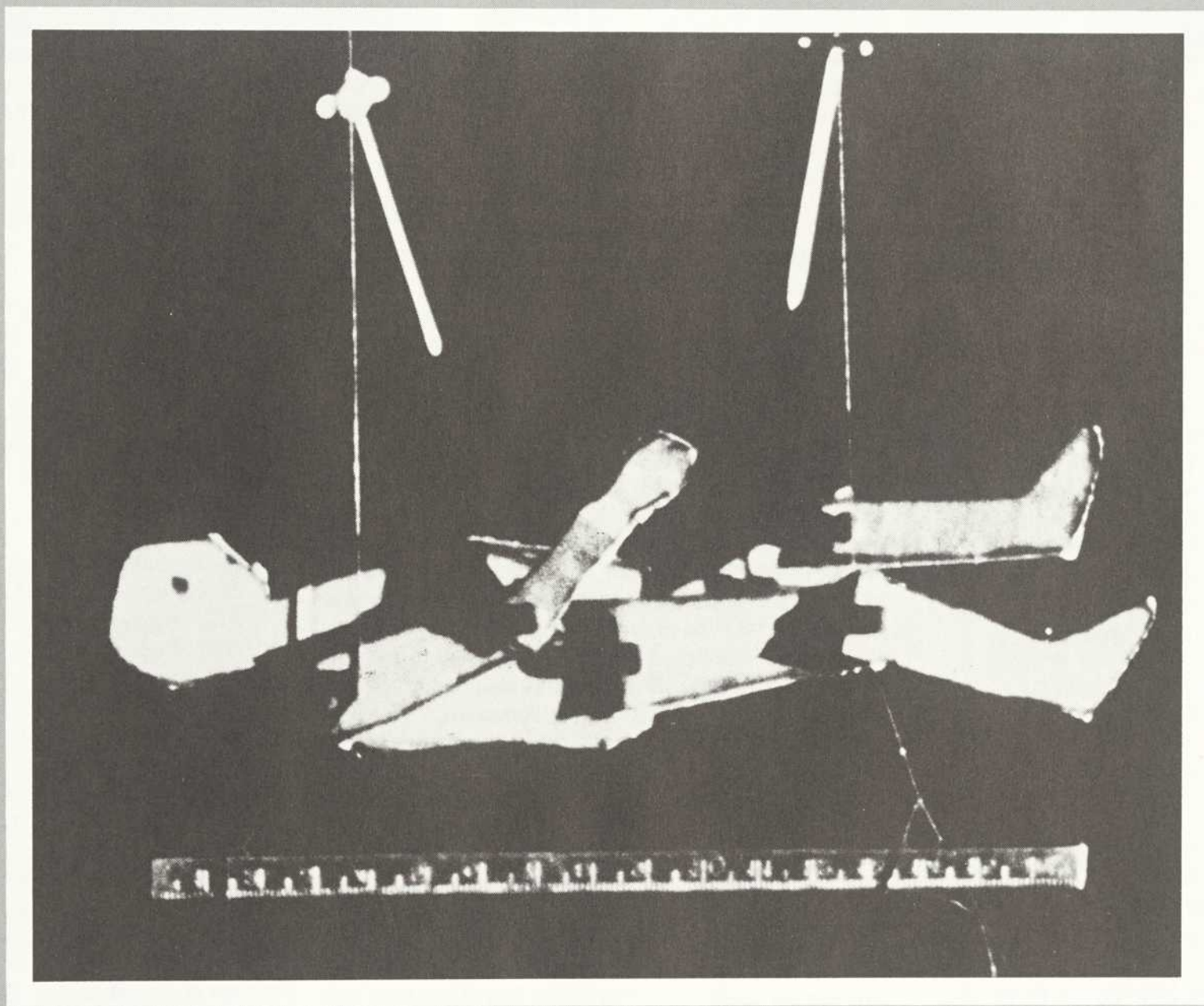
In closing, I shall take the liberty of quoting a passage from the editorial of the first issue, while hoping that we may benefit as much in the coming years as we have in the last ten...

It is possible to publish a contemporary art magazine, without joining the "modernist" camp which perpetuates as much prejudice, partisanship and snobism as adversaries. Information about art must be placed not only within its own historical frame of reference but the political, social and economic context must also be taken into account. We want to achieve an interdisciplinary and international exchange which will break down the cultural barriers and find an antithesis to regionalism. More and more, cultural catching-up and dependance on others is fading away. It now remains to learn to function within cultural patterns which are in a state of change, exploring at the same time the ways of the past and the new ideological, scientific and technological realities.

On this anniversary, I should like to thank all those who have supported and encouraged us — governments, corporations and friends here and abroad — as well as those who have contributed to the periodical since its inception, namely, the hundreds of artists, critics, graphic artists, galleries and museums. Our gratitude towards our readers must also be extended and we thank them for their ever-increasing support. Finally, to this list of acknowledgements we must add the names of our closest contributors, the editorial staff and board of editors, some of whom have been with us from the beginning. To them we express our deep-felt gratitude and friendship.

CHANTAL PONTBRIAND

LA MANIÈRE et LA MESURE



Christian Boltanski, *Composition classique*, 1982, 245 x 200 cm.

GUY BELLAVANCE

L'intimidé sous le regard de quelqu'un s'échappe à lui-même et tend à devenir maniable et malléable par autrui; il le sent et veut résister, mais il ne parvient qu'à s'immobiliser gauchement, assez fort encore pour neutraliser l'impulsion externe, mais non pour reconquérir son impulsion propre.

Gabriel Tarde, *les Lois de l'imitation*¹

Tarde est l'un des premiers sociologues à avoir proposé une analyse de la mode qu'il rattache, avec la coutume, à un même principe général de toute vie sociale, l'imitation. L'imitation dont il s'agit n'est pas purement répétitive, mais serait plutôt à rapprocher de la conception deleuzienne de la différence². L'imitation est pour Tarde la forme spécifiquement sociale de la Répétition universelle et occupe, dans sa sociologie, la même place que la génération des espèces en biologie et l'ondulation en physique au XIX^e siècle. Sa conception de la nature du lien social — par désorganisation créatrice en quelque sorte — le placera en conflit avec Durkheim, son contemporain, qui met l'accent sur l'organisation et la coercition:

Ce que veut la *chose sociale* avant tout, comme la *chose vitale*, c'est se propager et non s'organiser. L'organisation n'est qu'un moyen dont la propagation, dont la répétition *généralisatrice* ou *imitative*, est le but.³

D'où l'importance de la mode et de la coutume qui sont, chez Tarde, les deux modalités de propagation de l'imitativité sociale. La coutume est l'imitation de modèles anciens, la mode celle de modèles contemporains. La société est une association imitative et l'imitation une mémoire sociale.

L'imitation n'est donc pas une pure et simple singerie. Il serait plus juste de dégager, chez Tarde, à la manière de I. Joseph trois figures bien distinctes qui font état d'un éveil progressif de l'imitateur, de son individuation: l'homme des foules, le somnambule et le timide. Si le réveil n'est en général qu'un changement de source hypnotique, «plus les suggestions de l'exemple se multiplient et se diversifient (...) plus l'intensité de chacune d'elles est faible.» Ainsi, le progrès de la civilisation aurait comme effet «de rendre l'asservissement à l'imitation de plus en plus personnel et rationnel en même temps»⁴. Au contraire de l'homme des foules, grégaire, et du somnambule, qui n'a qu'une idée empruntée qu'il croit sienne, le timide nage à contre-courant. Ainsi, selon I. Joseph c'est

de cet équilibre précaire et gauche que peuvent surgir les véritables adaptations, celles qui tentent de conjuguer activement les interférences parce qu'elles se trouvent au point de rencontre de deux rayons d'exemples.

La timidité serait par là la figure même de la transition, et l'hésitation le trait caractéristique permettant de distinguer l'*imitation-mode* de l'*imitation-coutume*.

En effet, face à la mode — fondamentalement, impérativement — on *hésite*... à la suivre, comme à en parler. Dans la mesure où d'abord pour en parler il faut la suivre: s'y laisser entraîner à faire un faux mouvement. Dans la mesure ensuite où la suivre, c'est la faire parler et par là, non seulement lui donner une signification, un poids, un contenu, un fondement qu'elle n'a pas, mais surtout dont elle ne veut pas.

Le rapport à la mode se fonde sur l'hésitation, qui n'est pas l'incertitude relative à la réalité de l'objet, mais à la manière et à la mesure de toute

chose. Par son étymologie, «mode», masculin ou féminin, renvoie au seul latin *modus* qui signifiait à la fois «manière» et «mesure». L'histoire ou le sens commun se chargera de les distinguer réservant plus ou moins les manières (variables, changeantes) à la mode, la mesure (mieux fondée, plus sérieuse) au mode. Le contemporain — cette conjonction de temporalités disjointes — nous fait plus hésitants. La situation est plus complexe et la marge séparant le mode de la mode, la mesure de la manière, s'amenuise. On y rencontre des mesures «à la mode» (exemples, modèles, paradigmes qui passeront), des manières imprévisibles qui s'imposeront comme mesures (d'une série de modes peut fort bien se dégager un mouvement, la conjoncture qui persiste former structure), des manières mesurées aussi (adaptées à la chose qui se déplace) et des mesures maniérées (ayant perdu tout objet). On manque de recul pour trancher et on laisse aller. L'attention reste flottante, l'action hésitante.

Le fait de mode ne se limite donc pas à la seule pratique du vêtement, dont il n'est par ailleurs qu'une des modalités. Il touche cependant de façon plus générale à la présentation de soi, au jeu de l'être et du paraître, de la manière et de la mesure. Au point de devenir une métaphore commune de la société contemporaine, sinon du contemporain en soi: une métaphore insidieuse. Ici l'anglais est peut-être moins glissant que le français. Il offre trois mots bien distincts où le français n'en donne qu'un: *fad* (manie: «ce n'est qu'une mode», *i.e.* «ce n'est qu'une manie»), *fashion* (façon, manière de faire, coutumes surtout vestimentaires: «à la mode»), *craze* (l'engouement collectif, le mouvement de mode au sens large). En rassemblant ces diverses acceptions sous un même terme, le français fait état d'un malaise diffus: un engouement collectif pour des manières de faire (d'être, de paraître), qui pourraient n'être que des manies, qui serait lié à l'émergence de la société moderne, à un type d'hésitation caractéristique entre le respect conventionnel de la tradition (le caractère coutumier, mesuré de la mode) et le changement (le renouvellement périodique et accéléré des manières). Précisément, la mode apparaît lorsque la manière n'est plus déterminée en fonction de normes préétablies (à chacun selon son état et sa condition), mais selon un système analogue à celui du marché (selon ses désirs et ses moyens). Les manières seraient alors déterminées en fonction d'une évaluation comparative que chacun serait librement en mesure d'établir. Si le fait de mode coïncide avec le développement d'une certaine logique de l'économie politique, d'un type d'offre particulier, on aurait cependant tort d'en faire le simple produit de cette organisation particulière de la production. Au contraire l'effet de mode paraît ici plus profond que le fait ou que la cause. Il y aura dans le malaise exprimé à son sujet quelque chose qui touche à la formation du sens dans le type particulier de société où le fait de mode s'impose, une mise en cause latente du sens par le non-sens, de la mesure par la manière.

Cette tension constitue la mode en tant qu'hésitation collective ou singulière, en tant que mouvement hésitant, qui peut traverser alors tous les milieux et non plus seulement le milieu de la mode (*fad* et *fashion* en anglais): hésitation entre la coutume et le changement, entre le conformisme et la distinction, entre le besoin de se dissimuler et celui de s'exhiber, qui touche toute conduite expressive/significative, toute activité où il y a des *exemples à suivre*, des *modèles sociaux à repro-*

duire, des *cadres à respecter*. Le mouvement de mode (*craze*) s'applique alors non plus seulement au vêtement mais au corps tout entier (la démarche, l'allure, le style), au langage (vocabulaire, intonation), aux idées (artistiques, philosophiques, scientifiques). Considérée sous cet angle, elle serait une logique spécifique d'interaction et d'évolution sociale: interaction par imitation d'exemples, de modèles, de paradigmes contemporains plutôt que traditionnels, ce qui la distingue de la coutume, évolution par bifurcations et hésitations anthropologiques, plutôt que par opposition nette et précise, comme c'est le cas des mouvements parfaitement introduits, artistiques, politiques ou scientifiques. Mais comme on le voit, c'est une logique insidieuse, amalgamée, qui ne se stabilise qu'à tenter de conjuguer des tendances contradictoires, produite par ces hésitations, produisant de l'hésitation. Un moment donc plutôt qu'une chose: le moment d'hésitation avant le saut. Une alternance aussi plutôt qu'un geste irréversible: une alternance de curiosité et de timidité face à l'action même de sauter. Un geste quand même puisque l'hésitation de mode transforme inévitablement ce sur quoi elle s'applique: ces exemples, ces modèles, ces paradigmes, qu'elle rend eux-mêmes flottants, hésitants, qu'elle déstabilise, érode, irrigue ou corrompt. On y hésite à imiter mais on imite quand même, non seulement par intimidation face à ces exemples à suivre, mais aussi par curiosité. Il y a là, au fond de la mode, dans ce jeu des manières confrontées à une mesure, une sorte de relation d'apprentissage involontaire et inévitable, impérative.

On y est soumis aux flux et aux reflux, forcé d'apprendre inévitablement à nager. On peut bien songer à en sortir, se dire qu'il y a là une intimidation dont il faudrait retrouver la cause, tout en continuant à glisser sur les courants. Il s'avère plus nécessaire, profitable, inévitable, de trouver la bonne manière que de retrouver la mesure. Plus profitable d'apprendre à se déplacer à travers les *feed-back* que d'en saisir les principes, moins riches, plus techniques, moins esthétiques. La situation où l'on est jeté n'en reste pas moins soumise à un impératif: apprendre à nager, trouver la manière.

La mode n'est pas sectaire, c'est un impératif non catégorique: on peut en changer, on sait qu'on va en changer. L'attitude raisonnable à son égard, c'est l'adhésion hésitante, ou mieux encore, l'*adhérence* (à certaines de ses manières) *sans l'adhésion* (à sa mesure). C'est une injonction douce, une intimidation attirante (comme le sport, un défi physique), une logique disciplinaire souple. Et pourtant on hésite encore à en faire la mode par excellence. On hésite dans la mesure où elle nous provoque et nous dessaisit d'une identité constituée par ailleurs, qu'elle rend malléable, disponible à la rigueur non pas d'une Loi, d'un Dogme, d'une Raison, mais à la rigueur de leur absence ou de leur perte. On y est dans une position d'équilibre précaire à essayer. L'essai n'est pas volontaire mais fatal. Ce rapport à la mode est typique des moments de transition où les anciennes certitudes ne sont pas encore évanouies, mais demeurent au contraire en suspens dans un espace élargi. Elles s'entrecroisent et s'entrechoquent sur le mode du heurt, du frottement, de l'évitement et du croisement (l'amalgame, le syncrétisme) et non pas par affirmation, négation, opposition et polarisation — mode plus militaire, stratégique. C'est une situation à la fois inquiétante et féérique, une convergence vaguement conflictuelle, mollement consensuelle. Alternante et alter-

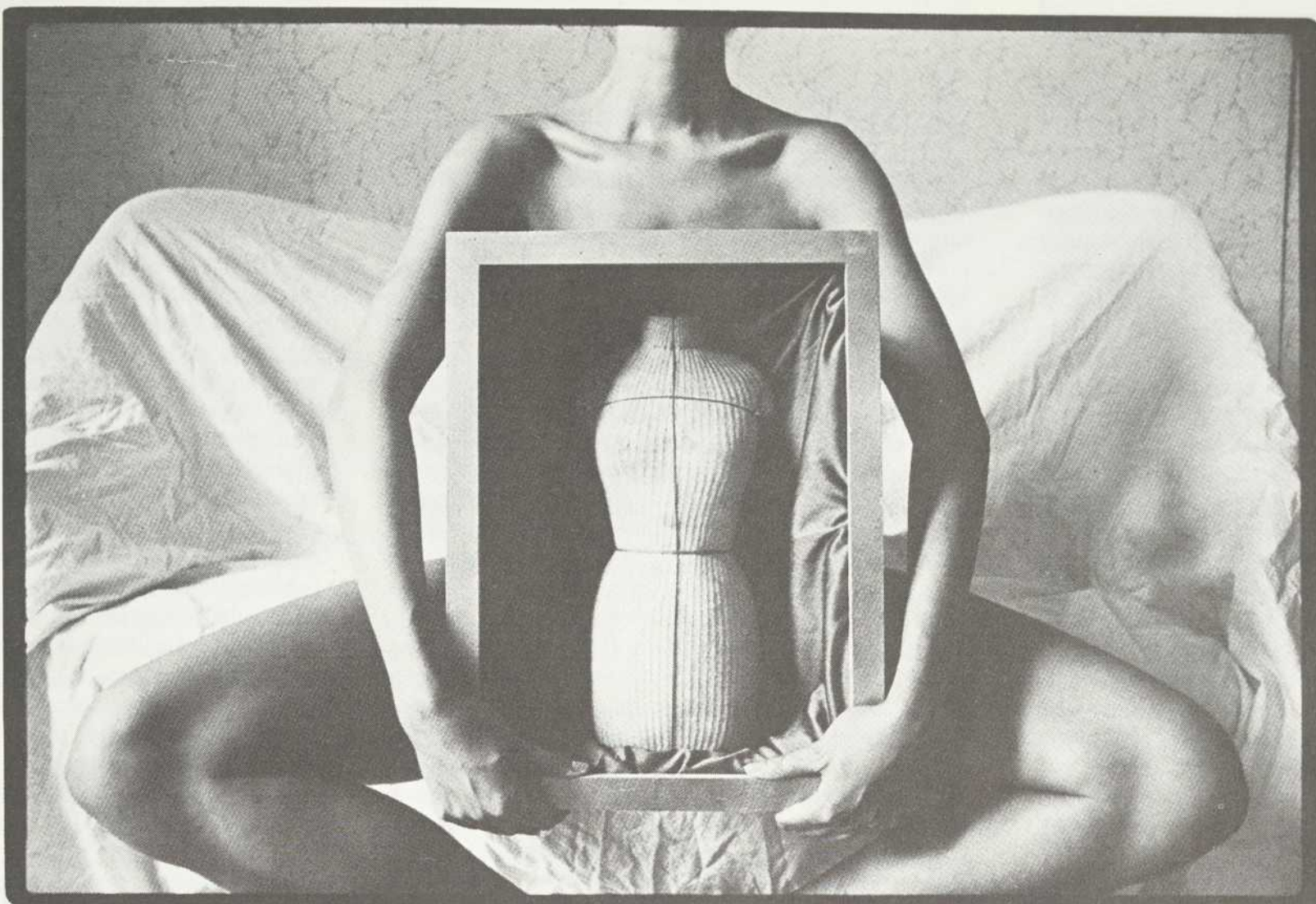


Photo de mode de Christian Vogt.

native, ambivalente et oscillante, mais provoquée par des exemples, des modèles, des paradigmes préexistants quand même — consistants — durs plutôt que forts: affaiblis. Il ne s'agit plus de les imiter, de les reproduire ou de les adopter, mais de les assimiler, de les accommoder, de les adapter, à notre désir, selon notre désir, notre bon vouloir, à notre manière. Mais comment se décider, pour celui-ci plutôt que pour celui-là? Il y a un flottement. On hésite, intimidé et curieux.

CURIOSITÉ ET TIMIDITÉ

L'hésitation en elle-même est intéressante: très plastique. Il s'y décrit un mouvement du sujet qui s'y déplace en faisant alterner sa curiosité et sa timidité, assimilant, accommodant, adaptant, transformant. Et pourtant les attitudes secondes (réfléchies) à la mode restent contrastées, contradictoires, d'individu en individu ou même pour le même individu: euphoriques (on y va) ou malheureuses (ressentiment), adroites ou maladroitement (on sait ou on ne sait pas nager, on sait déjà ou pas encore), séduit ou intimidé, surexcité ou amorphe. On glisse de l'une à l'autre attitude en se heurtant à ces exemples, à ces modèles, à ces paradigmes flottants, en les faisant bifurquer ou en se laissant entraîner par leurs dérives, sans trop parfois le remarquer. Comme la dérive des continents. Ou celle encore des signifiants. Normalement tout de même il s'agira d'être pour ou contre la mode. On cherchera à lui attribuer un lieu, un cadre, un milieu, sans remarquer que son principe tout au moins n'est pas de cet ordre. Normalement, c'est-à-dire normativement, on se doit de façon générale d'être contre. On ressent un malaise, on se hérisse. Il semble persister un décalage entre mode au premier degré et mode au second degré, entre la *manière* et la *mesure*. On n'aime pas que la manière devienne la mesure. Mais on reste tenté quand même. Il est peut-être préférable de vivre

à une époque où les manières, variables, mobiles, agitées, fugitives, créent la mesure qu'à l'époque où la mesure, l'institution, l'institution de la mesure, le Dogme, formait les manières. D'ailleurs, en particulier — entre nous ou pour soi-même — on est toujours pour cette mode-ci plutôt que pour celle-là: pour la manière adroite plutôt que pour la maladroitement, etc. On glisse. Il y a comme une liquéfaction de la mesure, puis subitement une résistance. Se pourrait-il que nous n'ayons de choix qu'entre l'arbitraire des traditions flottantes (toujours trop routinières ou dogmatiques, sérieuses et prétentieuses) et la mode, ou plus précisément la concurrence des modes en mouvement: la plus adroite, la plus juste, la plus précise, la mieux adaptée, etc. Comme si on n'avait de choix qu'entre une conservation (une mémoire psychique) nécessairement conservatrice (une réaction politique) d'une part, et une anticipation stratégique (le *timing*) d'autre part. Alors se briserait ce jeu, cette alternance faite de curiosité et de timidité, cette hésitation souple de la mémoire et de l'anticipation subjective, sportive ou créatrice. Une surexcitation dans le glissement, une agitation présomptueuse des tissus, des corps, des idées — des exemples, des modèles et des paradigmes. Mais on hésite encore.

LE TEMPS DES ADVERBES

Comment en parler? Soit un rayonnement, soit une échelle d'attitude. Soit la mode sauvage, irrépressible, esthétique, soit la mode présomptueuse ou énervée, soit encore la mode fatiguée, caduque, inerte. En effet, on n'a pas affaire toujours à la même mode. Sa physionomie est non seulement changeante, mobile, mouvante, mais aussi fractionnée, fragmentée, décuplée. Ce n'est pas une *chose*. C'est *quelque chose que l'on suit pour voir*. Mais on n'y suit pas toujours la même chose, ni même la même chose de la même manière. Il

y a des rapports différents à la même mode: des rapports plus ou moins vagues, brefs, alternants, ironiques. Il faudrait approfondir cette hésitation. Mais le peut-on? *Adhérer à la mode*: le verbe empêcherait ici de distinguer l'adhérence de l'adhésion. Lorsque *je suis* la mode, j'y adhère, adhérence et adhésion confondues. Peut-on y aller en hésitant? Une telle retenue dans l'action est-elle possible? L'attention doit rester flottante. *Hésiter* désigne un état qui suspend l'action, la détermination, donc le verbe. Peut-on hésiter *fortement*, *résolument*, *adverbialement* toujours, à la manière de quelqu'un qui a perdu la mesure de son action, de sa détermination, de sa mobilisation, ou d'une phrase qui a perdu son verbe pour ne garder que les adverbies (de manières, de circonstances, toujours) qui ajoutent une détermination à quelque chose d'imprécis, d'évanoui. Une sorte de production inflationniste de manières déterminant le lieu éventuel d'une mesure qui fuit. Peut-on éprouver (faire l'épreuve de) cette plasticité, cette physicalité de la mode? Et peut-on en parler? Du point de vue d'un «sujet» *personnel* à la *première personne du singulier*?

Soit, par exemple, «Je suis la mode». Un «je» qui la suit et qui en la suivant fusionne avec elle. Il reste un mouvement, un élan tout au moins, et c'est dans ce mouvement physique que «je la suis», que «je» se décale aussi. Dans ce mouvement de déséquilibre, le pronom personnel défini se donne des adverbes: il la suit *rigoureusement* ou *respectueusement*, *vigoureusement* ou *euphoriquement*, *compulsivement* ou *frénétiquement*, *lentement* ou *superficiellement*. On la suit d'une certaine manière et dans certaines circonstances. Cela suggère une pluie d'adverbes qui débordent au rythme où les modes s'accumulent. Il reste peu de verbes pour les soutenir, sauf un élan qui se poursuit. Les adverbes agissent comme des régulateurs de vitesse ou de secours, accélérant ou

ralentissant l'action démesurée, comme rappel d'une mesure plutôt que comme mesure.

Il est cependant manifeste que cette pluie d'adverbes reste soumise à un impératif, latent, que d'autres adverbes viendront rappeler. Ainsi on suivra *trop* ou *pas assez*; *pas assez* superficiellement ou *trop* euphoriquement; *trop* respectueusement, compulsivement, frénétiquement, rigoureusement mais *pas assez* rapidement, ironiquement, alternativement, innocemment, etc.

Cela pourrait s'exprimer comme un malaise ressenti physiquement, dans un mouvement où le biologique est entraîné par une loi physique, ponctuée de temps forts comme au cours d'une action qui hésite. Ainsi on pourrait diagnostiquer des phases, un cercle ou un cycle. On y passerait d'une intensité (le *flambant neuf*, le *vierge*, le *vivace*, le *bel aujourd'hui*) ou encore d'une prétention, d'une présomption (normative toujours) à une fatigue ressentie sur le mode cyclothymique de l'énerverment (la surexcitation, l'agitation, l'accélération des particules de modes, des corpuscules, des corps minuscules), supportée avec une ironie nécessaire, une sagesse, une lenteur, avec philosophie (et avec la philosophie dans certains cas).

Il y a une ambiance thérapeutique ici. On risque de figer le pronom personnel dans une posture caricaturale, de l'immobiliser dans sa course, de perdre de vue son mobile, ce quelque chose qu'il suit, cette mobilité même dont il cherche la

mesure. La mode elle-même se déplace en nous déplaçant. C'est un mobile. Que l'on suit.

LES MANIÈRES EXCESSIVES DE LA MODE

Tout se situe alors dans la manière de suivre la chose qui se déplace, la mesure qui fuit. Les adverbes servent alors à qualifier des manières démesurées de la mode qui, par manque ou par excès, intimident et font hésiter: la mode sera *prétentieuse*, *exhibitionniste*, *énervée*, *fatiguée*, faisant perdre la positivité de l'élan initial du *pour voir* (qui par exhibitionnisme devient un voir et être vu, ou à la manière narcissique un *se voir être vu voyant*), provoquant un faux mouvement de curiosité sans retenue (exhibitionniste ou énervée) qui intimide (la prétentieuse) ou qui indiffère (la fatiguée). Et pourtant à chaque fois, il y reste un surplus qui oscille, un mobile qui fait osciller.

Ainsi on saura qu'on a affaire à une mode *prétentieuse* lorsqu'elle est suivie *trop* ou *pas assez rigoureusement-respectueusement*: une manière supérieure, présomptueuse, qui, à tort ou à raison, intimide soit par son ostentation — qui affirmerait une mesure dont on doute —, soit par son caractère narcissique — où la mesure n'est qu'une manière de se déplacer dans l'espace solipsiste de la dépersonnalisation, à la manière d'une fausse omnipotence qui manquerait de respect à une mesure objective, qui manquerait de rigueur. La prétention ostentatoire intimide, la présomption

narcissique excite une curiosité maladroite, démesurée.

De même on recevra la mode exhibitionniste de manière *trop-pas assez innocente-euphorique*: par une sorte d'érotisation de l'actualité, à la manière imprévisible du choc d'un présent immémorial, le geste brusque, l'écart type, d'une actualité *inté- sement* vierge. En contact avec l'effet pré- ou post-historique de l'immédiat, on n'hésite pas. On exhibe, on déploie, on affiche. À ne pas confondre avec la manière *énervée*: celle que l'on suit *trop-pas assez frénétiquement-rapidement*, *trop* compulsivement, *pas assez* différentiellement. C'est le stress de mode où l'on s'enraie dans les changements de vitesse aux heures de pointe, où s'accélère le temps de signalisation des modes, où se fragmentent les diverses catégories d'exemples à suivre, où l'on ne peut plus s'empêcher de ne pas faire les différences, mais où on n'a plus le temps de les faire. Une sorte de compulsion où se heurtent sûr la même scène des mesures de registres différents: faire comme ci ou faire comme ça, s'exhiber ou se dissimuler, apparaître ou disparaître, imiter ou adapter, se distinguer ou se conformer, assimiler ou s'assimiler, adapter ou s'adapter, *trop* grand ou *trop* petit, *trop* long ou *trop* court, *trop* ou *pas assez*... Un manque de concentration qui ne sait plus faire le foyer, qui plutôt que de freiner accélère la fragmentation corpusculaire, décuple ses perspectives, se dématérialise dans ses points de fuite, jusqu'à l'inertie. Alors on aura affaire à quelque chose que l'on suit *trop-pas*

Ray K. Metzker, photo tirée de la série *Sand Creatures*, 1968-75.



assez superficiellement-ironiquement, à la manière nihiliste, crépusculaire. C'est la mode *fatiguée*, caduque ou indifférente, l'ancienne mode, amortie, assourdie. Une sorte de sommeil agité de l'objet mobile, encore investi, qu'il faudrait désinvestir, mais de quelle manière, selon quelle mesure? On a ralenti, il faudrait accélérer. On accélère, il faudrait ralentir. La curiosité en latence du demi-sommeil où le dormeur se retourne, cherchant et évitant à la fois le sommeil profond: revirements, retournements, frémissements. C'est la manière heurtée par les chocs imprécis entre les trois autres manières de la mode, intimidée dans sa caducité: pas assez affirmative comme la prétentieuse, pas assez vierge comme la nouvelle, pas assez rapide comme l'énergée.

On aurait là, sous les traits hypostasiés d'une même figure qui se déplace et nous déplace par excès, une sorte de système classificatoire intériorisé dont chacun dispose pour naviguer à vue. Un système un peu paranoïaque dans les cases duquel il ne fait pas bon loger, où la mesure n'est ni tout à fait extérieure, ni tout à fait intérieure, mais en quelque sorte rabattue sur les manières excessives. Pourtant ces manières de la mode paraissent se pondérer mutuellement comme par *interaction des intimidations réciproques*. L'énerverment déstabilise la prétention, limite les débordements narcissiques de l'omnipotence présomptueuse, empêchant que la mode ne s'éternise. Inversement, la prétention soumet l'énerverment à la rigueur de cadres préexistants, rappel d'une mesure, d'un «sur mesure», d'un «comme il faut», fournit des exemples au moins nominaux, trace des itinéraires, dispose des signaux qui limitent l'accélération des particules et la fragmentation corpusculaire. La manière *nouvelle* modère la manière *fatiguée*: l'actualité immémoriale de ce qui est neuf permet de ne pas «perdre la mémoire du présent» (Baudelaire). Inversement la manière amorphe fait bifurquer l'élan exhibitionniste de la nouveauté en soumettant l'imprévisibilité de l'actualité à l'ironie des systèmes d'évaluation comparative: ce n'est qu'une mode, que la mode, etc. L'actualité immémoriale n'est que le double inversé d'une inertie rayonnante, abondante, débordante. L'une est matinale, l'autre est nocturne, mais c'est la même chose qui se déplace du jour à la nuit, de l'innocence à l'ironie. De même c'est une prétention qui s'énerve ne sachant plus faire alterner les vitesses, les registres et les temps, qui se fatigue et recherche la manière vierge, donc nouvelle, qui y prétend, s'agite, s'accélère, s'énerve, s'exhibe et prétend encore sans hésiter.

On peut se laisser prendre au jeu de l'évaluation comparative, être tenté par cette combinatoire des manières irréversibles, des manières sans mesures qui se mesurent à d'autres manières qui n'hésitent plus et s'intimident mutuellement. On pourrait en faire des personnages fractionnés et figés en une série de poses plus ou moins caricaturales, un théâtre des effets pervers de la mode rattachés à une certaine pratique du vêtement socio-historiquement et psychologiquement marqué. On pourrait faire s'opposer sur une même scène par exemple le «sur-mesure» et le «prêt-à-porter», la mode *prétentieuse* et la mode *énergée*; la «petite couture» et la «Haute Couture», la couture artisanale et la confection industrielle, la production industrielle de l'ère mécanique et analytique à la production synthétique des tissus; le fléau barbare de l'*Humanité cousue* qui délogerait progressivement l'*Humanité drapée* (Grecs, Romains, Méditerranéens), lentement puis sûrement; l'époque cousue à l'époque décousue; la logique du «chic»

à la logique du «look»; le «comme il faut» au «comme il faudrait»; la logique disciplinaire du «costume» à celle plus souple de la mode; le changement sans enjeu de la mode — soumise à une loi de dynamique physique plutôt que sociologique — au mouvement socio-politique, plus lucide, plus éclairé, qui élucide ses enjeux; la nouvelle mode à l'ancienne mode, la mode *vierge* à la mode *fatiguée*, etc.

Il y aurait là effectivement un enjeu qui touche à la nature de l'imitation sociale. Mais il faudrait se méfier de confondre les diverses scènes sur lesquelles se joue le problème. Sous le thème général de la mode se jouent diverses logiques de l'imitation: on n'imité pas des exemples singuliers de la même manière que des modèles collectifs (organisationnels) ou des paradigmes abstraits. Des exemples singuliers sont proposés et doivent être assimilés. Les modèles organisationnels sont reproduits et accommodés. Des paradigmes ou des cadres normatifs de l'objectivation peuvent être respectés mais peuvent aussi être adaptés. Dans chaque cas une pression bien différente s'exerce qui met en cause la formation et la transformation de l'identité: formation par assimilation et transformation par dérive dans le premier cas, formation par reproduction et transformation par accommodation dans le second, formation par acceptation et transformation par mutation (sinon par crise) dans le dernier cas. Mais du point de vue du sujet personnel et singulier ces différentes scènes ont tendance à glisser les unes sur les autres, à se rabattre parfois durement, à se télescoper, à s'éviter comme aussi à se rencontrer, à coïncider.

INDÉFINI ET FUSIONNEL

On l'a vu, le mouvement de mode est une position trop précaire pour le petit «je», perpétuellement bousculé dans sa modestie, excité dans sa curiosité, figé dans sa caducité ou exhibé dans son immémorialité. Celui qui la suit ou en parle n'est pas quelqu'un de déterminé, ce n'est pas un pronom défini, toujours trop défini. Cette place où «je» se reconnaît en tant qu'autre, déchargé de toute originalité et responsabilité, est occupée par un pronom indéfini: on. *On* suit la mode. Ce sujet hésitant qui se déplace en oscillant peut être n'importe quoi, le mobile qui se déplace peut être n'importe quoi. Ce n'est ni tout à fait *moi*, ni tout à fait *toi* (le monde de l'*alter ego*), ni tout à fait *nous* ou *vous*, le monde de la concurrence instituée, des groupes rivaux, «nous qui suivons d'autres modes que vous». Ce n'est pas non plus une mesure nettement extériorisée, sous la forme d'une troisième personne bien définie, du tiers spectateur, arbitre ou enjeu des conflits individuels ou collectifs, interindividuels ou intercollectifs (ceux du toi et moi comme ceux du nous et vous). Ce n'est ni «il», ni «eux», ni «lui», objet de conversation, de mobilisation ou d'institutionnalisation.

«On» suit la mode plutôt sur un mode indéfini, neutre, paradoxalement personnalisant et impersonnel: un pronom *fusionnel*. Multiple, jamais unifié mais toujours sujet d'une phrase, ce pronom personnel indéfini effectue une mise en disponibilité de tous les *pronoms personnels définis* en vue d'éviter les cacophonies linguistiques (c'est sa fonction dans la phrase), en affirmant une communauté (l'humanité, etc.). Il veut faire état d'une adaptation douce, souple: une innovation fugace. Ce n'est pas la manipulation (le système dépersonnalisant, la stratégie, la terreur, le camp): une manipulabilité plutôt. *Availability* est le mot qui convient. Une solution technique et utopique à la fois,

une liberté indéfinie qui peut être statistique — la liberté de l'*écart type* — qui reste sans lieu précis (u-topie): une liberté sans feu ni lieu, sans foyer. Diffus, souple, sphérique, comme un environnement intériorisé, à la fois sur le mode d'un quotidien propice et d'un système classificatoire: immanent — «entendu» peut-être inaperçu: une confiance qui se méconnaît, la persistance d'une hésitation qui se *pour-suit*. De ce principe d'unification immanent, de ce rassemblement sans cause manifeste, de ce flux qui traverse tous les sujets qu'il rassemble linguistiquement, techniquement, naît la mode, cette imitation indécise d'exemples, de modèles et de paradigmes contemporains.

Les modes naissent de cette splendeur obèse du «on», un infini minuscule, irrépressible, présomptueux, agité, amorphe. Un effet de surface qui se veut profondément superficiel et qui par là mettrait en jeu la nature du *lien social*. Non plus un lien contractuel, freinant, orientant, modulant des pulsions individuelles, régissant les manières, mais un noeud imprévisible constitué de *pulsions déjà sociales*, se constituant par *liens anarchiques*, un lien qui se nouerait de façon immanente par convergence des hésitations corpusculaires: parfois par agitation présomptueuse des tissus, parfois par accélération des particules, par énerverment exhibitionniste des manières, par heurts amorphes et évitements, par coexistence plus ou moins pacifique des fragments d'actualité. Quelque chose que l'on suit pour voir et qui alors se prêterait moins à une ethno-sociologie qu'à une physique ondulatoire de la communication — de la transmission et du transport des énergies captives.

Comme une route que l'on suit: sur les bords, des avertissements, des signaux, qui incitent à des bifurcations. Séduction des signaux de modes (aller voir ailleurs), avertissement des signaux (rester sur la route). *L'hésitation comme vertu contemporaine et la mode comme oscillation frénétique des hésitations.* ■

N O T E S

1. Tarde, Gabriel, *les Lois de l'imitation*, Paris, Félix Alcan, 1907 (2^e éd.), p. 93.
2. Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 39, 104-105, 264, où il est question précisément de Tarde. Voir également l'article récent de Isaac Joseph, «Gabriel Tarde: le monde comme féerie», in *Critique*, no 445-446, juin-juillet 1984, qui prolonge la réflexion de Deleuze sur Tarde.
3. Tarde, G., *id.*, p. 80.
4. *Id.*, p. 92.

Fashion is not confined to the world of "Fad and Fashion." It is also a craze, collective but at the same time marginal vis-à-vis custom (and costume), which hesitates to become a well defined movement, perfectly intro-determined. Hesitation is a constituent part of the fashion movement; it is something one follows just to see, out of curiosity, but that intimidates because it brings into play contradictory tendencies (to show off or to hide?, to conform or to stand out?), in an alternating motion between curiosity and shyness. The ways of fashion in their submission to adverbs (of manner and circumstance) are examined here through four excessive figures: the pretentious fashion (rigorously/respectfully followed or not); the new fashion (ingenuously/euphorically followed or not); the frenzied fashion (quickly/frantically followed or not); the jaded fashion (superficially/ironically followed or not).

Guy Bellavance est sociologue et vit à Montréal.

LE

JACQUES SAMSON

Dans la mesure où elle appartient à l'ordre figuratif, la BD est tributaire d'une certaine façon de voir son époque — ou d'autres époques que la sienne — qui lui fait sélectionner et privilégier de nombreux signes distinctifs du réel susceptibles de mettre en évidence, dans son univers de représentation, une indispensable connexion au temps et à l'espace. Cette obligation de se «brancher», pourrait-on dire, sur le continuum spatio-temporel lui est dictée par l'impérieux besoin d'*actualisation* qui caractérise, à des degrés divers, tous les arts de la représentation. Il n'est pas de projets figuratifs, en effet, qui puissent d'une manière ou d'une autre se soustraire à cette exigence, puisqu'ils tirent de là une part essentielle de leur pouvoir assumatif. Les données relatives au temps et à l'espace peuvent être induites de multiples façons et trouver leur point de focalisation dans diverses manifestations culturelles ou sociales. Parmi celles-ci, la mode constitue l'une des plus immédiatement perceptibles et des plus connues. Il peut être intéressant d'examiner l'usage que la BD fait des signes complexes et polyvalents de la mode. C'est à cela que seront consacrées les quelques réflexions qui suivent.

LES SIGNES DU TEMPS

D'abord, on peut aisément constater qu'il n'est pas — ou bien peu — de BD qui ne fassent référence, d'une façon ou d'une autre, à la mode. En effet, chaque fois qu'il s'agit de poser les bases d'un univers fictionnel qui satisfasse aux exigences de la crédibilité et de la vraisemblance, il n'est pas moyen de faire l'économie de ces fameux signes du réel que sont les *signes du temps*. Cette constatation implique qu'il est impossible de convoquer les signes du réel sans maintenir certains traits de leur substance qui les qualifient en tant que *signes*. Or, les signes de la mode sont justement dotés de



Encadré annonçant le retour de Tintin dans la revue Coeurs vaillants en juin 1942. «Une silhouette immédiatement reconnaissable!»

PANTALON DE TINTIN

cette sorte de traits substantiels capables d'assurer l'ancrage spatio-temporel *actualisant* dont la BD a tant besoin pour garantir l'assiette et le rendu de son univers métaphorique. Pourtant, il se trouve que le programme narrativo-figuratif de la BD traditionnelle fait un usage rien de moins que paradoxal de ces signes. À la différence de ce qui se passe dans certaines tendances «modernes» de la BD ou dans d'autres moyens d'expression picturaux figuratifs, la BD traditionnelle utilise effectivement ces signes, mais en les détournant de leur fonction propre. Avant d'aller plus loin, il peut être utile de préciser sommairement le sens que recouvre ici l'expression «signes de la mode».

Les signes proprement dits de la mode relèvent non pas de la dénotation mais de la connotation: ce sont des marques *stylistiques* reliées de façon contingente au continuum spatio-temporel — ou, plus exactement, historique — et, en tant que telle, la nature de ces signes renvoie aux phénomènes culturels et sociaux ainsi qu'à leur inscription dans le référent historique. D'une certaine manière, on peut dire d'eux qu'ils sont «exo-référentiels» puisqu'ils tirent leur signification du dehors, de l'extérieur de la matière signifiante, c'est-à-dire de signifiés socio-culturels qui leurs sont, au départ, non nécessaires et auxquels ils viennent accessoirement se joindre. Par exemple, tel vêtement ou tel accessoire vestimentaire peut fort bien, par-delà sa fonction utilitaire de base, refléter — en un temps et en un lieu définis — telle appartenance de classe ou renvoyer à tel groupe culturel particulier. À l'inverse, les signes dénotatifs sont «endo-référentiels», car ils procèdent de l'intérieur même de la matière signifiante, dans une relative indépendance — non-contingence — au regard de la dynamique culturelle et sociale. En schématisant, il est possible de se représenter les choses de la manière suivante: les signes de la mode ont cette

propriété d'accoler divers interprétants fortuits et accidentels aux iconogrammes dénotatifs — les analogons — qui leur servent de matière et de substance de l'expression. Toutefois, le lien qui unit les iconogrammes aux signes de la mode, dans le cadre de ce processus d'engendrement connotatif, a la particularité de n'être jamais stable ou permanent. Il en résulte que les productions iconiques qui prennent appui sur ces signes se placent forcément en position d'incertitude et de fragilité signifiantes lors même qu'elles franchissent les limites — par ailleurs, très aléatoires — de leur époque. On retiendra donc ici l'extrême labilité des signes de la mode.

LE TEMPS ET L'ESPACE SUSPENDUS

Dans la BD classique ou traditionnelle¹, le recours fréquent aux indices locatifs, temporels ou autres — et à ces vecteurs les plus immédiatement visibles que sont les motifs de la mode —, a pour conséquence de mettre en péril l'équilibre et la pérennité des univers fictionnels. On sait que ce genre de BD mise très fortement sur la stabilité et la permanence de son matériel signifiant pour se mériter le plus longtemps possible la faveur du public². Aussi, tout en feignant de se soutenir de l'apport essentiel de ces signes, cette production cherche-t-elle par tous les moyens à atténuer ou à masquer la référence historique ou temporelle dont elle devient malgré elle le véhicule privilégié, référence qui risquerait, en étant ainsi maintenue, de la rendre caduque aux yeux de ses lecteurs. C'est un peu comme si elle n'avait besoin de garder des signes de la mode que leur valeur dénotative ou référentielle, tout en évacuant le potentiel connotatif qu'ils détiennent. À cet égard, le statut de la plupart des héros de la BD d'aventures est très éclairant.

En effet, bien que ces héros soient définis par et à travers des signes de cette nature — les attributs vestimentaires et les accessoires de tous genres jouent ici à l'évidence un rôle de premier plan —, ils se montrent pourtant étrangement imperméables aux divers renvois culturels, sociologiques ou autres qu'ils charrient immanquablement avec eux. Qui donc se préoccupe du statut socio-économique de Tintin, du métier de Spirou ou encore de la profession de Philip Mortimer? Dans nombre de cas, ces personnages se comportent comme s'ils avaient été — une fois pour toutes — figés dans le moment indéfiniment suspendu de la narration, hors de tout contexte. L'oeuvre temporelle n'a sur eux que peu d'effets puisqu'ils agissent avec la plus grande indépendance à l'égard de ces traits d'époque ou de société qui leur collent bien malgré eux, pourraient-on dire, à la peau. Relativement à ce qui les définit et les circonscrit dans leur épaisseur même, ils sont, à tous égards, parfaitement *aliénés*: seuls paraissent influencer sur eux — mais qui les laissent toujours inaltérés et inaltérables — les lieux et temps indifférenciés de leur occurrence fictionnelle.

De fait, la trace éminemment visible de la mode — et, par conséquent, d'un certain *locus* spatio-temporel —, repérable à travers eux et à travers les objets qui façonnent leur univers, n'entretient que des rapports évasifs et lointains avec la dimension historique proprement dite, à l'inverse de ce à quoi l'on devrait, en toute logique, s'attendre. Dans la BD d'aventure, ce qui détermine au premier chef l'utilisation d'un ensemble de signes extrêmement lacunaires au regard de l'Histoire, c'est le besoin de procurer aux univers fictionnels un statut concret et tangible qui soit susceptible d'opérationnaliser les effets de représentation. Tout se passe comme si les univers héroïques gagnaient un supplément d'efficacité fictionnelle

dans le moment même où ils parviennent à se départir de ce trop-plein d'attestation factuelle inhérent aux signes de la mode.

On voit donc que, dans la BD traditionnelle, les signes de la mode sont appelés à jouer le rôle de *véridicteurs* d'univers fictionnels, même s'ils doivent y laisser une part essentielle de ce qui les constitue. C'est à ce prix seulement qu'ils contribuent à bonifier le «réalisme» des représentations iconiques. Mais, ce faisant, ils se dépouillent de leur statut connotatif, puisque ce n'est qu'à travers ce mécanisme d'éviction que la «référenciation» — c'est-à-dire le processus même de la désignation référentielle — trouve à s'accomplir, bénéficiant alors de l'oblitération des *effets de spécification durative* qui accompagnent habituellement les signes de la mode. Car à quoi serviraient-ils si ce n'était à toujours mettre en évidence leurs lieux et temps d'émergence comme garants ultimes de leur valeur et de leur spécificité?

UN EXEMPLE: L'UNIVERS DE TINTIN

Un univers comme celui de Tintin illustre exemplairement le processus dont il est question ici. Assurément, cet univers n'a pu être défini qu'en fonction des paramètres socio-culturels d'une époque (l'entre-deux-guerres), tout comme l'ensemble des personnages et accessoires qu'il a mis en place a dû inévitablement se conformer aux critères de la mode et de l'esthétique picturale alors en vigueur. L'exemple du fameux pantalon de golf de Tintin retiendra tout particulièrement notre attention puisqu'il a acquis, au fil du temps, une valeur quasi emblématique.

Il ne fait nul doute que ce vêtement a dû sembler parfaitement *actualisé* au moment de la création du personnage (en 1929) et durant les années qui ont suivi, avant de devenir — beaucoup plus tard et par l'effet d'un curieux renversement — le signe privilégié de l'intemporalité et de la permanence de Tintin. Si ce vêtement peut paraître aujourd'hui désuet, c'est que nous prenons conscience de son caractère anachronique: nous en ressentons la trop précise et concrète localisation dans l'espace et dans le temps réel. Cependant — et c'est là un paradoxe —, il se trouve que cet anachronisme joue aussi à l'avantage du personnage dans la mesure où il fait en sorte de le rendre, pour un grand nombre de lecteurs (jeunes ou âgés) de maintenant, comme indifférent aux modes et aux époques. De signe plein et complexe (à la fois dénotatif et connotatif) qu'il était au départ, il s'est bizarrement converti en signe *déprivatif*: en une sorte de signal quasi dénotatif. Loin d'évoquer explicitement la mode de son époque, le pantalon de Tintin revêt aujourd'hui une signification ambivalente et considérablement détachée du contexte des années trente. C'est comme si son exactitude temporelle avait perdu de son acuité avec le temps, au profit d'une sorte d'*immanence*, imputable — comme on le verra plus loin — à l'autonomie structurale de la série. Il faut toutefois convenir que cette sorte de déconnexion temporelle n'est pas absolue puisque Hergé a cru utile de réactualiser certains éléments de la garde-robe de son personnage au moment de la publication, en 1976, du vingt-sixième et dernier album de la série (*Tintin et les picaros*)³. Néanmoins, en dépit de cette modification somme toute mineure, la figure emblématique du personnage est demeurée absolument la même, de sorte que cela ne contredit nullement les arguments avancés ici.

Si donc le personnage de Tintin peut paraître à nos yeux quasiment éternel et s'il échappe à ce point à l'obsolescence, c'est qu'il a perdu en cours de route certaines traces de sa toute première actualisation temporelle, au profit d'une forme de réactualisation à la limite de la virtualité; il est devenu, en quelque sorte, *atemporel* tout en demeurant parfaitement *actuel*. Pour tout dire, Tintin apparaît aujourd'hui comme une espèce de *héros de la dénotation*, n'étant rien de plus qu'un index, qu'un vecteur linéaire pointant dans le ciel nu et vide de son univers.

Tout cela n'est, bien sûr, qu'un effet de la fiction puisque quand bien même Tintin serait parvenu à s'abstraire de tout ce qui l'a rattaché aux époques successives qu'il n'a eu de cesse de traverser, il n'en reste pas moins que les signes de son temps sont bel et bien toujours là, inscrits dans l'oeuvre, mais curieusement *désinvestis* par une sémiosis dénégative qui prive notre héros de sa propre synchronicité. On peut donner à cela diverses explications.

LA NATURE PRÉDICATIVE DE TINTIN

Le phénomène d'occultation historique repérable dans l'univers de Tintin est le fruit d'un *déplacement* de la matière signifiante de l'oeuvre vers les uniques effets de récit, en sorte que l'ensemble n'a plus d'autre finalité que pour le projet narratif⁴. Tout ce qui ne concerne pas directement cet aboutissement se voit ou bien assujéti à la seule instance fictionnelle — ainsi en est-il de l'aspect documentaire, par exemple — ou alors secondarisé au point d'échapper à la lecture qui en est faite. Du reste, ce qui a permis au microcosme tintinien de s'affranchir de si étonnante façon de son temps, ce sont moins les caractéristiques spécifiques de ses traits actualisants — au sens proprement temporel du terme —, que l'extraordinaire capacité d'action dont il a été, au départ, pourvu. Plus encore qu'un «héros de son



Ted Benoît, *Berceuse électrique*, 1981. «Étonnante rencontre entre Ray Banana et Tintin...»

époque», Tintin a été défini, au moment de sa création, comme un véhicule actantiel idéal et tout pétri d'idéalisme. Son véritable potentiel d'actualisation n'a donc consisté qu'en une fabuleuse *réserve d'actions*, constamment renouvelables dans le geste même de la lecture ou de la relecture, et n'ayant lieu que dans l'espace-temps de la seule fiction. Ce qu'il importe de comprendre ici, c'est que la nature foncièrement *prédicative* de ce personnage a fait de lui un support capable de neutraliser la filiation à l'endroit de son temps, et plus encore, à l'endroit même de l'idée d'un temps autre que celui induit par la stricte logique narrative. Or, dans la BD, il se trouve que l'expression du temps, si elle n'est pas explicitement relayée par l'instanciation discursive — comme c'est le cas dans les BD à thème historique, par exemple —, se voit prise en charge par les procédés de l'instanciation picturale. En sorte que, lorsque le récit n'a pas cure d'eux, les signes inducteurs de temporalité — et, au premier titre, ceux de la mode — se trouvent alors *réécrits* en termes spatiaux. Il en va exactement de même pour tout ce qui concerne l'aspect documentaire. Dans la mesure où les indices documentaires convoqués par le récit ne contribuent unilatéralement qu'au seul programme de l'action et de l'aventure, ils perdent leur potentiel d'actualisation temporelle pour ne devenir qu'une caution à la vraisemblance matérielle de l'univers de la fiction. Ils sont donc l'objet d'un transfert de substance qui annule la portée première des variables temporelles, en les écrasant sur la surface homogène et uniformisante de la page.

LE VÊTEMENT SIGNALÉTIQUE

Reprenant une idée de Pierre Fresnault-Deruelle — en précisant toutefois qu'elle ne s'applique qu'à la BD d'aventure *héroïque* —, on dira que «dans la BD, l'habit fait le moine»⁵. D'un point de vue général, cet énoncé implique une parfaite identité entre l'être et le paraître des personnages de la BD traditionnelle. Par ailleurs, sur le plan pictural, il signifie que ce type de personnages est défini par un ensemble de traits homogènes dont les motifs vestimentaires — et, par conséquent, de mode — font partie intégrante. Chaque protagoniste est donc enfermé dans une sorte de schème graphique statique duquel il tire une substance idéale qui le caractérise en permanence, même s'il peut lui arriver de subir diverses modifications partielles et temporaires dans le cours des récits. Ces modifications ne touchent d'ailleurs pas la substance mais uniquement la matière, puisqu'elles ont rapport avec l'expression de certaines exigences fonctionnelles ou utilitaires, comme l'obligation de se couvrir convenablement lorsqu'il fait froid ou encore la nécessité de porter une combinaison hermétique au cours d'un voyage dans l'espace. Mais dans tous les cas, le schème originel invariable prévaut sur les changements accessoires et occasionnels.

Ainsi, par exemple, le capitaine Haddock porte déjà, au moment de sa toute première apparition dans *Le Crabe aux pinces d'or*, le fameux chandail marine à col roulé et le pantalon noir qui l'identifieront, par la suite, aussi bien comme marin — si peu capitaine! — que comme personnage de convention — puisqu'il ne quittera plus, sauf à de rares occasions, cette tenue fétiche. Cette première occurrence vestimentaire remplit donc, à la fois, une fonction inaugurale et une fonction définitoire. Il en est de même pour le professeur Tour-



Croquis et esquisses d'Hergé.

nesol qui, apparaissant pour la première fois dans *le Trésor de Rackham le Rouge*, est déjà muni de l'inséparable faux col, du chapeau cabossé et du manteau vert mal ajusté, desquels il ne se départira presque jamais, sauf lors de circonstances franchement exceptionnelles. Des remarques identiques s'appliquent aux Dupont(d) — pérennisés dans leurs complets noirs assortis des inévitables chapeaux melons —, et à quantité d'autres personnages de la saga tintinienne (Nestor, Lampion, etc.) qui arborent une tenue vestimentaire idoine et quasi immuable.

Une réserve s'impose toutefois pour ce qui concerne le personnage de la Castafiore. À l'inverse des autres personnages de l'univers hergéen, les tenues vestimentaires de la Castafiore varient abondamment. Ainsi, dès sa première prestation dans *le Sceptre d'Ottokar*, elle fait trois courtes apparitions et change autant de fois de vêtements. Beaucoup plus tard, dans l'album qui la met en vedette sous le titre *les Bijoux de la Castafiore*, elle portera pas moins de douze robes ou ensembles différents, alors que Tintin, pour sa part, reste vêtu de manière absolument identique tout au long du même album⁶. À n'en pas douter, le vêtement et les préoccupations de la mode jouent chez elle un rôle de tout premier plan. Pourtant, à travers le comportement singulier de ce personnage, ce n'est pas vraiment la fiction qui laisse voir un intérêt marqué pour le phénomène de la mode, mais bien plutôt la Castafiore elle-même affichant une vaine et ridicule coquetterie. Si l'univers de Tintin déroge ainsi accidentellement à sa règle interne lorsque les feux de la rampe sont momentanément braqués sur la Castafiore, ce n'est toujours là qu'une façon de *surdéterminer* ironiquement la femme en lui prêtant cette préoccupation futile et oiseuse. Il est d'ailleurs intéressant de constater que plusieurs autres séries de la BD traditionnelle adoptent une semblable attitude lorsqu'elles mettent en scène, au vrai en de très rares occasions, des personnages féminins: c'est le cas, notam-

ment, des aventures de Spirou et Fantasio, de Lucky Luke, d'Astérix, etc. On peut voir là se greffer — et parfois même se surimposer — aux conventions du genre divers stéréotypes culturels ou sociaux, non spécifiques, est-il besoin de le dire, à la BD. Il est tout de même remarquable qu'une des rares interférences à l'autonomie et à l'homogénéité quasi parfaites du système fictionnel de la BD traditionnelle soit imputable à la présence féminine...!

On peut résumer ce qui précède en disant que, dans le cas de la grande majorité des personnages de la BD d'aventure, la définition vestimentaire ressortit à une véritable *signalisation picturale* interne à la fiction, de sorte qu'elle apparaît beaucoup moins conçue pour répondre aux besoins de la mode ou à certaines exigences fonctionnelles, que pour satisfaire à l'incorruptible nécessité de poser, de façon immanente, l'identité graphique — et structurale — des personnages. Au reste, ce ne sont pas des vêtements qui les habillent, mais plutôt des configurations structurelles isomorphiques à l'intérieur desquelles s'inscrivent les traits définitoires particuliers qui caractérisent chacun d'eux dans la plupart des situations et occurrences où ils apparaissent. De plus, ces schèmes archiconventionnels relèvent d'un ensemble homogène beaucoup plus vaste, incluant tout autant les traits vestimentaires et les traits de physionomie, que les caractéristiques comportementales, les attributions morales, etc. Le personnage de la BD traditionnelle n'a donc de définition picturale — et, bien sûr, diégétique — que pour ce qui concerne à peu près exclusivement le moment de sa réalisation actantielle dans le lieu autonome et fermé de la fiction. Aussi, n'est-il pas étonnant qu'il échappe ainsi à la désuétude.

TINTIN AUJOURD'HUI

S'il est permis d'imaginer qu'un jour un personnage aussi légendaire et mythique que Tintin

puisse devenir caduque, cela ne pourra advenir qu'à la suite d'une remise en question radicale des divers codes régissant le genre d'univers auquel il appartient, et qui aura eu pour effet de réorienter ou de réorganiser la lecture de l'oeuvre en accentuant alors tous les signes de mode et l'époque. Mais il en est beaucoup qui croient que l'univers de Tintin n'est pas susceptible de vieillissement puisqu'il serait, selon eux, impérissable. À l'appui de cette opinion, ces lecteurs, analystes ou critiques invoquent habituellement l'exceptionnelle faveur dont jouit actuellement la tendance picturale désignée sous le nom de «ligne claire», et qui apparaît, à leurs yeux, comme le meilleur signe d'une véritable postérité hergéenne. Pourtant, en mettant à ce point l'accent sur l'aspect *mode* de cette fameuse tendance, ils confondent les choses car, en tant que vogue, elle a peu à voir avec les fondements mêmes de l'univers hergéen.

De fait, s'il existe effectivement une «école d'Hergé» ou un véritable héritage esthétique s'exprimant à travers quelque chose comme un «style Hergé» — ce dont on ne saurait douter —, ce n'est certes pas dans le courant dit de la «ligne claire» qu'ils apparaissent avec le plus d'évidence. Au fond, la confusion à propos de la «ligne claire» provient essentiellement de ce que cette expression en est venue à désigner plusieurs tendances qui ont, en fait, bien peu en commun.

Là où la «ligne claire» se démarque le plus, aussi bien de l'esthétique hergéenne et des «vrais» épigones d'Hergé que du courant général de la BD traditionnelle, et là où elle dépasse largement la dimension mode, c'est sur la question précise de la référence temporelle dont nous avons parlé tout au long de ce texte. Alors que la BD traditionnelle fait tout ce qu'elle peut pour gommer de son univers les marques et indices temporels extérieurs à son programme narrativo-figuratif, la «ligne claire», de son côté, joue au maximum de ces diverses références et construit son projet esthé-

tique — et parfois narratif — là-dessus. Des créateurs comme Joost Swarte⁷ — à qui l'on doit l'expression «ligne claire» —, Jacques Tardi, Ted Benoît, Yves Chaland, et, à un moindre degré, Serge Clerc, Jean-Claude Floc'h, Alain Goffin, Daniel Torrès, Albert Lingot et bien d'autres se plaisent, en effet, à fabriquer des univers en trompe-l'oeil où l'évocation temporelle remplit une fonction aussi importante que le récit lui-même. Toutefois, comme l'a très bien démontré Bruno Lecigne dans son essai intitulé *les Héritiers d'Hergé*⁸, la «ligne claire» consiste, non pas en une continuation imitative du classicisme hergéen, mais bien plutôt en une «*récupération moderniste*» de certains traits ou éléments de son esthétique picturale. Il existe, bien sûr, certains continuateurs ou imitateurs du style d'Hergé, mais on aurait tort de confondre leur travail — une sorte de «néo-classicisme» — avec le courant foncièrement iconoclaste de la «ligne claire». Si l'on peut se permettre cette formulation, on dira que, dans le cas des épigones, la *simulation* hergéenne est, disons, «au premier degré» — ou, si l'on préfère, *en usage* —, tandis que, dans celui de la «ligne claire», elle est en fait «au second degré» — ou *en mention*. En d'autres termes, la référence vise, dans le premier cas, à respecter — et parfois même à sacraliser — le modèle, tandis que dans le second, elle a pour visée le détournement de ce qui est clairement identifié comme matériel signifiant. Le jeu sur la référence a ici une dimension véritablement sémiotique et la référence est donc beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, puisqu'elle porte autant sur les cordes internes au système hergéen que sur les codes socio-culturels relatifs aux diverses époques de notre siècle. On le voit, ces deux ordres de référence à l'esthétique hergéenne ne peuvent absolument pas être confondus, sous peine de passer radicalement à côté des enjeux et des mécanismes à l'oeuvre dans certains courants de la BD moderne.

Dans le cas de la production de Ted Benoît, par exemple, la référence précise à l'univers socio-

culturel des années cinquante est pleinement assumée, en particulier pour tout ce qui concerne la mode — vêtements et accessoires vestimentaires, automobiles, mobilier intérieur, architectures, etc. —, tout autant d'ailleurs que celle à l'univers pictural d'Hergé. Ainsi, l'univers qu'il propose est à la fois bâti sur des effets de *citation* et sur un principe de *réécriture*, étant donné qu'il met toujours étroitement en convergence les lieux et temps de la référence, aussi bien que ceux d'un projet moderne d'écriture fictionnelle. Ray Banana⁹, le protagoniste de l'univers de Ted Benoît, ne pourra donc jamais être tout à fait Tintin puisqu'il est une figure du désordre, s'agitant dans un univers de «déjà vu» où rien n'est vraiment conforme aux attentes. Cette mise en scène déstabilisante donne évidemment lieu à une fantastique perversion picturale, absolument aux antipodes de la logique et de l'ordre hergéens.

Des oeuvres comme celle-ci montrent, on ne peut plus clairement, que la BD a véritablement perdu aujourd'hui son *homogénéité* d'antan. Il est d'ores et déjà permis d'attendre de ce moyen artistique autant de diversité et de pluralité que ce à quoi nous ont habitués les autres arts picturaux de notre époque. Ces oeuvres modernes permettent également — et cela par l'entremise de la fiction — de jeter un regard nouveau et comme *détaché* sur l'oeuvre d'Hergé, tout en nous rendant témoins de l'inscription des signes du temps dans le coeur même de la fiction narrativo-figurative. Comment, dès lors, peut-il être possible de regarder de la même manière le pantalon de Tintin? ■

N O T E S

1. Il faut entendre par là le genre qui prédomine encore largement dans la production d'ensemble de la BD. Il s'agit, on l'aura compris, de cette sorte de récits que l'on désigne le plus souvent sous le nom de «BD d'aventures» et qui met en scène des personnages héroïques.
2. Certaines séries de BD traditionnelle peuvent compter jusqu'à plus d'une trentaine d'albums (Buck Dany, Lucky Luke...). Au

rythme d'une parution par année, on peut aisément mesurer leur ténacité... de même que leur rentabilité!

3. Peu avant la parution de cet album, Hergé s'exprimait ainsi au sujet de cette transformation: «Un détail pourtant aura changé dans Tintin: ses pantalons. Fini les culottes de golf! Il portera des jeans plus conformes au style de notre époque...» *In Entretiens avec Hergé*, Tournai, Numa Sadoul, Casterman, 1983, p. 134. Cet aveu d'Hergé montre qu'il était parfaitement conscient de l'exceptionnelle longévité du personnage et qu'il croyait nécessaire de le réactualiser un peu, même si tout le reste de la définition du personnage allait demeurer inchangé. On peut donc interpréter son geste comme une sorte de compromis entre l'idéal de la permanence et la nécessaire actualisation temporelle de son personnage, compromis qu'il a d'ailleurs souvent jugé nécessaire puisque, à partir des années quarante, il a cru bon de redessiner — partiellement ou entièrement — les albums d'avant-guerre, montrant par là une préoccupation certaine de tout ce qui concerne l'aspect documentaire de sa production, mais selon une perspective correspondant au point de vue présenté dans ce texte.
4. Pour être tout à fait équitable à l'égard de la production d'Hergé, il faudrait apporter quelques nuances à cette affirmation puisque son oeuvre a connu diverses époques au cours desquelles le projet esthétique global a pu compter d'autres intérêts et motivations que les seuls aspects narratifs — notamment dans des albums comme *Tintin au Tibet* et *les Bijoux de la Castafiore*. Néanmoins, il est clair que dans l'ensemble de cette oeuvre les préoccupations d'ordre strictement narratif ont acquis une importance et une priorité qui justifient largement le point de vue adopté ici.
5. *Dessins et bulles*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1972, p. 70.
6. Quant à Haddock, il changera ostensiblement de tenue, dans le même récit, après avoir été l'objet d'une remarque désobligeante de la part de la Castafiore concernant son habillement. Mais il s'agit là d'une tout autre affaire... Cf. sur ce point *les Bijoux ravis* de Benoît Peeters, Bruxelles, Magic Strip, 1984.
7. Avec Ever Meulen, Théo Van Den Boogaard et quelques autres, Joost Swarte est l'un des principaux initiateurs de «l'underground hollandais», courant qui a eu une influence considérable sur les tendances modernistes de la BD européenne — et même québécoise, comme on peut le constater en examinant attentivement les derniers épisodes des «Aventures de Michel Risque» réalisées par Réal Godbout et Pierre Fournier, chez Croc Album.
8. Bruxelles, Magic Strip, 1983.
9. Allusion par jeu de mots aux fameuses «Ray Ban» (lunettes de soleil) des *fifties*.

From the perspective of a spatio-temporal actualization, the author examines the relationships between comic strips and fashion. Best exemplified by the character of "Tintin," the traditional or classical comic strip constitutes his field of investigation. Analysis reveals that this particular type of production uses the signs of fashion in a paradoxical way: their historical and temporal references tend to vanish in favour of the fictional space. By comparing this use to that of productions from the movement known as the "ligne claire" (clear line), the mechanisms that allow the classical comic strip to remove itself from its original context and acquire a surprising permanence are better understood.

Jacques Samson est critique et enseignant de bande dessinée au collégial.



Joost Swarte, *les Aventure d'Hergé il y a cinquante ans*, 1979. «Où Hergé apparaît dans la «peau» de Tintin.»

EX- POSING THE FEMALE MODEL or, on the woman who poses for money

KATE LINKER



Laurie Simmons, *Rooftop*,
1984, 127 x 152 cm,
photo: courtesy Metro
Pictures.



Silvia Kolbowski, "Model Pleasure" V, 1984, seven black and white and one color photographs, 89 x 56 cm.

The tropes of fashion photography are redundant. Beneath the multiple models, whether golden goddess, lithe muscular woman or ethereal enigma, there is always one figure: the girl who's got it all. Even the victim of sado-masochistic scenarios who submits to extremes of masculine passion does so because of her exaggerated sexuality: she is the womanly woman, defined by her difference from man. *The Woman*, in fact. All of the sophisticated props and rhetorical devices of fashion cannot obscure its convergence on the same and singular figure, that of Woman, hypostatized and capitalized.

The fashion model, then, is a concept, an ideal type and a fantasy; above all, she is an image, or representation of femininity and, as such, partakes of the power of representations in shaping and perpetuating our realities. Indeed, the model presents an official image of feminine sexuality, testifying to the scope and modalities of our Western visual values. And if psychoanalysis, like recent art, has turned attention to her, it is so as to examine (and implicitly undermine) the mechanisms by which those values are laid in place. Yet this Woman is doubly capitalized, for if she poses the question of her femininity, it is for money. What is evident in the phenomenon of modelling, then, is an interchange between money and sexuality, as they dominate Western apparatuses of power.

Psychoanalysis works from the assumption, first formulated by Freud, that desire is always masculine; our libidinal economy is a phallic economy, in which the phallus is the privileged signifier and regulating term. Every subject, in other words, posits itself (poses)¹ in relation to the phallus, so as to secure its guarantee of coherence. And the attention of psychoanalysis to the model is motivated by the example she presents of the staging of this economy, of woman's willing acquiescence to the phallic term.

For fashion photography is a concise and fully developed instance of the objectification of woman, in which her construction as image involves her transformation into the object of the gaze. This look, as many have noted, is inherently masculine — controlling and mastering — and the "point of rightness"² of the resulting image is the fantasy structure of the man. Moreover, much as the camera's monocular perspective converges on this centered, masculine subject, so the photographer is one who is paid to look — to "fix" woman within a specular image. Modelling, then, confirms woman's negative identity through its implication of voyeurism and fetishism. And in this libidinal structure, the female viewer of fashion can receive pleasure only by identifying with the male position, an activity equivalent to masochism.

These images of her, then, are meant for him. And Lacan had much concerning woman's motivations for involving herself in masochistic activity. However, mention should be made, first, of the means by which this masculine standard becomes the pivot for the determination of feminine perfection. Freud located the cause in fetishism, which stems from anxiety, suggesting that woman's idealization is an enterprise tailored to masculine needs. In his text on Leonardo he wrote that once the boy has seen what it is to be a woman, he will "tremble for his masculinity henceforth": knowledge of woman's lack, and consequent difference from masculinity, brings with it the horror, or threat, of his own castration.³ Thus her idealization or elevation to womanliness is a means to arrest, to stabilize the mobility or sexuality in a fantasy of absolute difference: to avoid, through the fixed terms of Otherness, any masculine apprehension of lack.

Woman as spectacle, then, her femininity glossed through jewelry, furs, or elaborate airs, is an index of fetishism, serving to simultaneously veil, memorialize and compensate for a "natural" in-

feriority. As Jacqueline Rose has remarked, feminine purity implicates "less pure pleasures of looking"⁴: the pursuit of perfection, of the Woman capitalized, is a search for closure, for a means to clarify, and solidify, the defining terms of maleness. It is in this sense that we can speak, following Stephen Heath, of woman as the scene of masculine representation⁵, and of her various images as the writing of male desire. And it is within this complex of investments that we can note the "exchange value" of this Woman, "... fixed, the same, the ideal body; the One-woman..." The woman whose immobility motivates the action of mainstream cinema. And the one who, as a detached and distanced image, stares out from the pages of fashion magazines. The many conventional modes of looking that modelling reflects, then, are images of phallic supremacy.

Commenting on this feminine tendency to consent to objectification, Lacan inquired, in "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality," "...is it safe to conclude that the masochism of the woman is a fantasy of the desire of the man?"⁶ Woman's subjection to the masculine standard, he suggests, is impelled by her wish to *be* the phallus, the signifier of masculine desire; in supplanting "being" for "having" she becomes, in a sense, desirable. It is to this end, he writes, that woman will renounce the inherent attributes of her sex, assuming the mistaken identity of masquerade. Femininity, according to Lacan, is contrived — the assumption of a mask, a costume, a role, a *pose*. The result of such "virile display," projected toward the man, is that the activities of woman are "...entirely propelled into comedy."⁷

What we know as femininity is, therefore, always a representation of femininity, the assumption of an image mirroring the desire of the other. The psychic dimensions of such specular mimeticism were noted by Nietzsche ("...woman would not have the genius for finery if she did not have the

instinct for the secondary role⁸); the imagistic rhetoric of femininity works to supplement, and hence supplant, a "natural" insufficiency. Thus the fashion photograph, with its elaborate styling and excessive artifice, can be seen as the furthest stage of masquerade, of "virile display" and phallic spectacle. Yet the mannequin has further bearing on this subject in that her model role in posing is a way of *imposing* a standardized conception of femininity: the masquerade, Luce Irigaray remarks, is a "trap" by which women accommodate themselves to a norm.⁹ The model's masquerade serves to conventionalize, and hence legitimize, acquiescence to phallic values, naturalizing the ideology of Woman. It is a means to accomplish the task of femininity, described by Freud in the future tense of socialization, as that of *becoming* a woman.

Irigaray writes that women submit to a masculine economy "so as to keep themselves after all on the 'market'": masquerade belongs, one might say, to the tricks of the trade. But we must also question the motives of these women who pose both for the eyes of men and for money: in the context, that is, of libidinal and financial investment. For here there is clearly a nexus of crossing of economies, one which delineates the series of relations that Freud suggested in a famous metonymic chain (penis-feces-baby-money). The connection has, in fact, been developed by Jean-Joseph Goux, who argues for the links between capitalism and phallic ideology; in *Économie et symbolique*, he remarks that merchandise should not be viewed as a thing but rather as a social relation, that the relations between objects have, as their basis, those relations between living subjects¹⁰. Social legislation should be viewed as a total system, or signifying structure, with multiple and reticulated layers. And at the center of these relations is the paternal metaphor which contains, among its substitutable terms, those of phallus, money and language.

Goux describes a situation, parallel to that articulated by Lacan, in which the Father becomes the organizing force in ideal identifications; it becomes the "pivot" of symbolic law and, hence, of imaginary and libidinal values. At a certain point, he writes, in relations to the Other (and, in this manner, in all relations between subjects) the Father is chosen as the "universal equivalent" for exchange; it becomes the "*reflective and unique image* for all subjects in search of their price" (italics mine)¹¹. In this phallic system — an intrinsically specular system, in which value is determined through the mirror of another — woman's worth is derived in relation to man. The many avatars of the phallus — money, monarchy, language, power... — mark its currency, and insure the scope of its dominion. Thus, the woman who poses for money poses to attain the phallus; her activities are always referred to, her worth determined by, this capital concept of Western society. Moreover, she enacts the scenario of perfectibility as a commodity: as viewers, we are given to believe that this closure of self-image can be acquired; that it is a feasible perfection, within reach of financial expenditure.

Recent artistic practice has, as noted, worked to ex-*pose* the model's pose, revealing its role in imposing the ideology of Woman and unmasking the fraudulence of phallic acquiescence. Signal to this project is the work of Laurie Simmons, whose figures — whether stylized dolls or animate models



Cindy Sherman, *Untitled #98*, 1982.

— are always positioned in masculine terms. In Simmons's photographs, which play on fashion conventions, the architectures and interior environments are phallic in structure; woman appears immobile against them, fixed within an idealized fantasy world. Similarly, Silvia Kolbowski's recent photographs using images taken from fashion magazines address the artifice that is implicit in masquerade. The made-up and masked faces of *In Vogue* (1984) are juxtaposed to a necklace (or "precious" jeweled adornment) whose circular form reiterates the metaphor of containment. And Cindy Sherman's many self-portraits undercut the perfect image that we know as the model's. Beneath the ravaged surfaces of these purposefully "uglified" faces, a multiplicity of selves floats free, deriding the fixed and singular subject imposed by idealization. ■

N O T E S

1. For the relevant discussion of sexual positioning, see Craig Owens, "Posing," in Kate Linker, ed., *Difference: On Representation and Sexuality*, catalogue of exhibition organized by the New Museum of Contemporary Art, New York, 1984.
2. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, (London: Macmillan, 1981), p. 187.

3. Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision," *Difference*, p. 33. My discussion of the role of the perfect feminine image in terms of fetishism is largely drawn from Rose's.
4. *Ibid.*
5. Heath, *op. cit.*, passim. For the succeeding quotation, see p. 186.
6. Jacques Lacan, "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality," translated and published in Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, eds., *Feminine Sexuality* (New York and London: W.W. Norton and Pantheon, 1982), p. 92.
7. Lacan, "The Meanings of the Phallus," in Mitchell and Rose, p. 84-85.
8. Friedrich Nietzsche as quoted in Heath, p. 187.
9. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris: Minuit, 1977), p. 131-2.
10. Jean-Joseph Goux, *Économie et symbolique* (Paris: Seuil, 1973).
11. *Ibid.*, p. 61.

Abondant, dans une perspective psychologique, la figure du mannequin, Kate Linker y voit la projection de fantasmes masculins qui contribue à maintenir la cohérence psychique de l'homme. Quant à l'identification de la femme, lectrice de magazines, avec cette figure, elle relève plutôt du masochisme, dont cet article analyse les causes. L'étude repose sur la notion d'une économie phallicque, étroitement liée au capitalisme, que la pratique artistique récente s'attache à déconstruire.

Kate Linker is an art critic living in New York.

DISCORDANT



V I E W S

SILVIA KOLBOWSKI

Suspended action, excessive display, repetitious posturing: representations of women in the advertising print medium generate the most diffident of responses: flipping through the pages of a magazine or newspaper, each image/slogan registers no more than a pale imprint as it dissolves into the next. The woman viewer — finding identification or exclusion — is recruited into impassive complicity with the rendered positions. The male viewer routinely gazes with flippant acceptance of status quo assumptions, framed as though by a mirror.

As this myriad of images increases, an accretion through time of minor variations in style and motivation, it takes on the quality of a mass become immovable support, a purposeful prop.

In the past few years, photography critic Carol Squiers has addressed the reading of mass media imagery in the form of critical thematic exhibitions. Each exhibition is composed of several hundred magazine tearsheets, montaged in specific groupings — chains of images, as it were, on gallery walls.¹ In her statement for the exhibition *Design*

for Living, curated for the photography room at P.S. One and shown during the Spring of 1984, Squiers writes:

The recumbent woman, in particular, has become popular in the 80s, laid out across one magazine page after another, propped up on useless arms or merely sprawling in ungainly positions on couches, beaches, and studio floors, powerless and immobile.

A design for living: woman's frozen sprawl is the timeless, essential prop for man's contextual, temporal pose. His pose — whether polo-playing in

Carol Squiers, *Design for Living* (detail), 1984.

Ralph Lauren or cradling the tools of his trade on a *New York Times Magazine* cover — tells “a predictably different story,”² of an upright, subjective relation to power. Her suspended-action pose, a leap out of time, camouflages her static role as prop.

Magazine closed, “ungainly” sprawl hidden and gaze redirected, women go on with their lives. But is this balance so easily regained? Can *She* simply pick herself up at will and feign misrecognition: “This is not woman, this is mere representation?” Or would this detachment simply root her more firmly in her “invisible support for masculine representations?”³

Luce Irigaray, a French psychoanalytic theorist who has written much on the subject of woman’s reflective, specular qualities, believes that woman is never far from her position as mirror for the masculine. Woman is the producer of comfort and reassurance. Formed at the congruence of patriarchal — social, linguistic, and historical — lines, woman seems to be inextricably caught in this web. Yet Irigaray does locate a potentially critical space for the woman, a space which does not relegate her to the position of outsider searching in a vacuum for a new self, but which leaves room within the existing structure for difference:

Going back into the house of the philosopher... making hay [*faire la noce*] with the philosopher also presupposes maintaining what in the mirror cannot reflect itself: its tarnish, its brilliance, thus the dazzle, the ecstasies. Matter for reproduction, mirror for duplication, the wife of the philosopher will also have to ensure that guarantee of a narcissism often extrapolated in a transcendental dimension. Certainly without saying it, without knowing it.⁴

Women may unwittingly “maintain” or lend themselves to this insidiously invisible support. But the act of lending, as opposed to a *giving* nature, implies an exchange. And it is in the very suffocating proximity to this guarantee of masculine narcissism that the space for difference can be constructed. For women to enter into a cultural/political critique requires an immersion in a duplicitous system which purports to create a place for the woman, while making of her a reflecting pool of masculine modes. But with this immersion must come “the rejection and putting outside of what resists transparency,” what resists invisibility.

“Thus the woman critic,” writes Elizabeth Berg, “must continue to function as a support for man’s representation of himself, yet all the while maintaining what exceeds that masculine self-portrait: that is to say, *the trace of the material support itself.*”⁵ This requires looking through or to the side of the blinding light of the mirror, and focussing on its “tarnish” and “dazzle,” on that structure which, as Berg notes, both makes possible and disrupts representation.

Squiers’s curatorial format in *Design for Living* seems to mirror the above formulation. The exhibition is comprised of a compilation of hundreds of photographic media images and their accompanying copy texts, uncropped and unmarked, except for the succinct statement at the head of the show which explicitly points to general male/female stereotypes and their differing relations to power.

These unmarked images are marked by the effect of frozen montage. Squiers “curates”⁶ a chain of

images which is organized in such a way as to highlight the structure of each advertisement or article format. Layers of meaning within individual pages are cast in a different light by their proximity to disparate or similar representations on the same walls. While the curator does not alter the individual images/advertisements in any way — she could be said to act out a traditional femininity in her support of a presentation — she plays an active role in producing a different narrative or story. The images may speak for themselves, and therefore speak the language of “invisible” masculine hegemony, but by paring down the mass of images, marking out an area of focus, and making the reading of individual images and copy contingent on context, Squiers outlines the “traces of the material support” of phallogentrism. Consider one of the groupings:

In an opening image for a *New York Times Magazine* article entitled “Life with Leona,” a resplendent Leona Helmsley lies recumbent on a plush bed in hotel surroundings — her/his hotel — gaze and arms extended upward to meet the camera view angled overhead, while next to her a black chambermaid, with head and eyes lowered, leads away two plump pillows. To the right of this image is an advertisement for *Johnny Walker Black* whiskey, depicting four images: a woman in black fur, a (black) oil well field, a black Rolls Royce, and a *Johnny Walker Black* bottle label. The copy line for this advertisement reads “Success is often measured by how deeply you’re in the Black.” Next to this a *New York Times Magazine* cover image of author Alice Walker “Telling the Black Woman’s Story,” leads to an advertisement for the sunny Bahamas, where a couple of smiling white tourists stand against a brilliant blue sky, their arms encircling a native Bahamian woman, illustrating that “It’s Better in the Bahamas.” One might even consider another advertisement, located near these images, as related to this group: a very “extravagant” pair of black shoes displayed against a brilliant skyblue background, openings encircled by metal chains.⁷

A chain of meanings can be discerned here. For example, the servitude of Blacks tied to that of women, the happy bedding down of women with conservatism, the reduction of enchainment to decor and accessory — where stepping out means stepping on — and patronization with a smile, among other readings.

Or another arrangement: in a high-fashion layout a woman clothed in underpants kneels on a bed and displays her face on the screen of a television monitor facing the reader by looking directly into the video camera she holds in front of her face. By this action the camera lowers her gaze, which is ostensibly involved in an act of narcissism, and places it on the screen as the object of the viewer’s gaze. Near this image Squiers has placed an advertisement for a gold watch; the page frames a closely cropped image of a woman’s face looking down with parted lips at her hands as they tie a man’s shiny shoe. She does not look at what her hands are doing, but rather at the gift received in exchange for her services — the other gleam, of the gold watch encircling her wrist. An image of a woman selling a watch next to one of a woman watching her sale.

Also in this vignette is a fashion photograph of a woman wearing a diamond watch and bracelets on one wrist, while the other hand holds a torn

photograph of half of the model’s face in front of it to form a “complete” face with a tear down the middle. Here representation seems to be both equated with and separated from the “real” body, a revealing point of view in that the rent produced by the photograph marks the inaccessibility of a purely real body, or, for that matter, of an original image. While the lived experience of the male or female body undeniably differs, perhaps radically, the experience of the body is always interwoven with its representation in culture. There is no clear-cut distinction between the body in the bedroom or boudoir and its imag(in)ed version.

But all that glitters in this ad is gold — the glimmer of a radical construction of sexuality is overshadowed by the redundancy of the two objects posed — model and jewel form the more explicit equation.

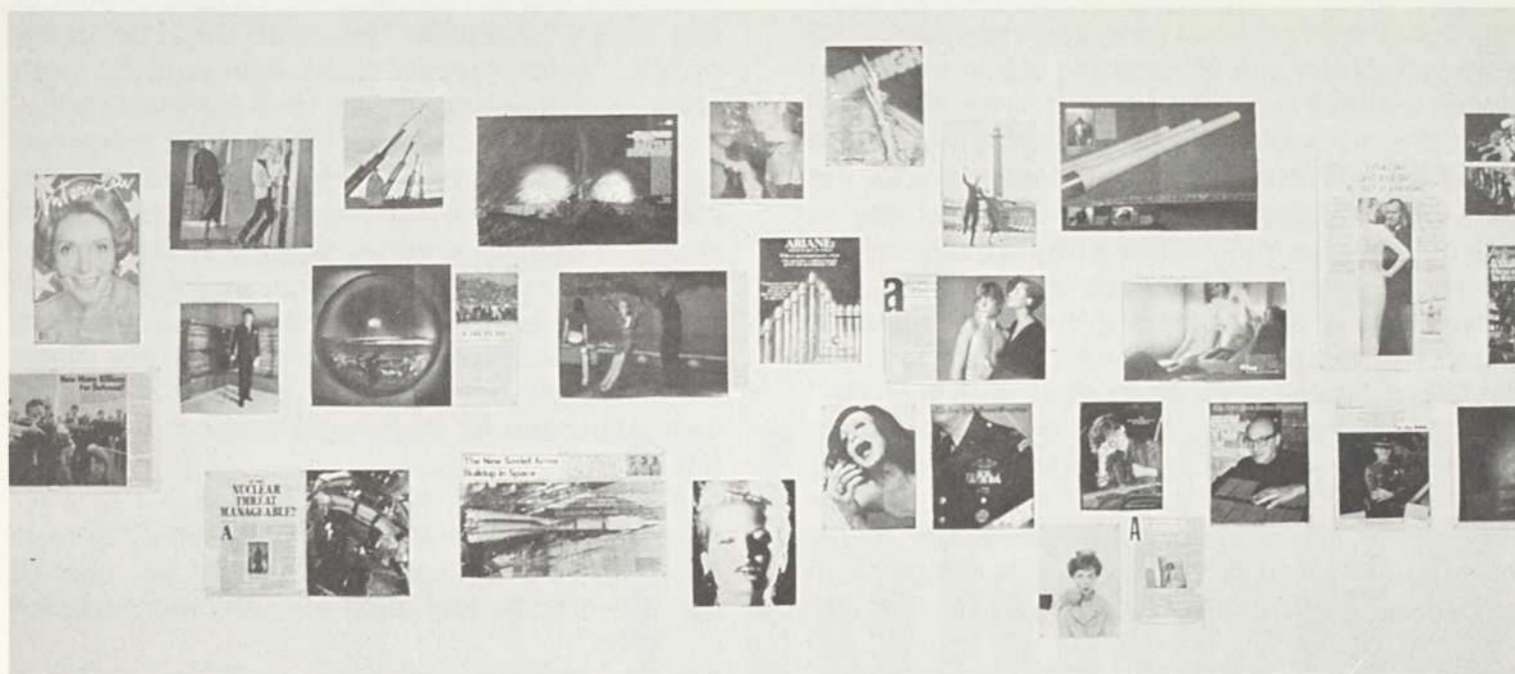
It would seem that these juxtapositions point to the price the woman pays for being well-kept: she is pinned down by a visualizing economy which runs the gamut from overt media scenarios of violence in which she plays the pampered object of a crime, to the most oblique constructions, equally implicit of violence. In fact, representation’s woman appears to thrive on violence.

The particular meanings inferred from these groupings have in a sense been orchestrated by Squiers. But although a very active position has been taken by the curator, this grouping would not be out of place in the ordinary pagination of a mainstream magazine. Squiers’s composition merely has the bad taste to point a finger.

Accusation is the resistant victim’s strategy. And rather than act as the guarantor of the masculine gaze, Squiers demands that we look differently. The language of serious business plays with the spaces between commonplaces and “high” art, between high fashion and the necessities of life, between “warfare” and “aesthetics,”⁸ and *Design for Living* plays the game of serious business on its terms — but from a distance. The close scrutiny of magazine-scale layouts often degenerates into passive absorption of isolated details — a kind of losing sight of where one stands. But the insistence of this exhibition on contextualized readings generates a larger view — not a view which projects a detached, floating figure looking down at broad configurations and obliterated detail, but rather, a point of view which is closer to a “listening with [the] body,”⁹ a different kind of “distraction,” terms which filmmaker/writer Marguerite Duras uses in describing the relation between the oral and visual scenarios of her film, *India Song*:

If the oral scenario stated, for example: “Anne-Marie Stretter enters the private drawing room, looks out at the garden,” then Delphine Seyrig in fact entered and looked at the garden. *But at the same time she was listening to what was said about what she did.* She therefore entered *less*, looked at the garden *less*, but by the same token listened *more*. What was lost of her entrance and her look was compensated by the words, which expressed it at the same time as she did. The words, the oral scenario, were to be eliminated in the editing and Delphine was to remain alone to effect the entrance and the look at the garden. But the result was there: Delphine’s distraction, due to her listening with her body, is part of the film.¹⁰

The female viewer of advertising and journalism’s representations must gaze as though without a



Carol Squiers, *Design for Living* (detail), 1984.

body. Not listening to "what is said about what she does," she mechanically performs in the narrow space afforded her. The pleasure marked out for her within the confines of consumption and the consumption of the image, delimits an acknowledgement of the body which pays the violent price of this enactment.

Duras' distracted looker sacrifices a certain attentiveness to seamless narration, to "realism," in order to hear the voice which described her actions before/as she performs them. The "look" which she loses is not so much her subjective gaze, as much as it is her "looked-at-ness." What remains is an attention to culture's unquestioned formulas and, as in *Design for Living*, a distinctly critical focus on the female body.

Squiers' curatorial "voice" in *Design for Living* resonates an "unspeakable" text throughout the exhibition. This voice does not let "truth" speak for itself, knowing that this truth will have a masculine, dominant voice. Rather, it leaves room for the female viewer/reader to find a possible voice which skirts these truths. Squiers fingers those in power through, as I noted above, a strategy of presentation, or "display." The act of display is one which is comfortingly familiar to women. But, strangely enough, Squiers uses the familiar to find the unfamiliar — a critical space for women within phallogocentric discourse.

Irigaray writes of "mimetism" as a way out for women from the unavoidability of masculine codes, "mimetism," the role historically assigned to women — that of reproduction, but deliberately assumed; an acting out or role-playing... which allows the woman... the better to know and hence to expose what it is she mimics."¹¹

To play with mimesis is, therefore, for a woman, to attempt to recover the place of her exploitation by discourse, without letting herself be simply reduced to it. It is to resubmit herself... to "ideas," notably about her, elaborated in/by a masculine logic, but in order to make "visible," by an effect of playful repetition, what should have remained hidden: the recovery of a possible operation of the feminine in language. It is also to "unveil" the fact that, if women mime so well, they do not simply reabsorb themselves in this function. They also remain elsewhere.¹²

Squiers repeats — in a gesture of display — an act already performed: the public has already been exposed to these photographs before, in a different context, one which does not allow for a response or, for that matter, a careful reading. She takes "what should have remained hidden," even within explicit photographic and textual scenarios, and makes it difficult to ignore.

Covering almost the whole of one of the four walls of the exhibition — and punctuated by a clipping entitled "Women at War" — is a combination of advertisements or fashion layouts depicting model women, and articles covering war, nuclear weaponry, politics. In one advertisement, a woman — literally in the hands of a man who fashions her look, designer Bill Blass — is admonished by two ordered lists, "What I like and don't like so much in a woman," in which woman's socialized predictability is chastised, re-ordered. In another layout a woman's face is posed in contemporary makeup: traditional makeup markings — already the hyper-emphasis of features so that they may take the place of an erroneous absence (of the penis) — are displaced on the face and re-colored so as to produce "bruises" and tasteful wounds, her face spotlighted, as though in the midst of interrogation. Nearby, a model's wrist is held in the grip of a doberman's teeth, and a man attempts to break into a fashion scenario. In this image the women are shown resisting — after a fashion. One woman leaves through the window, while the other one leans against the door, closing out the intruder. But the scene is clearly an enactment of a traditional pleasure, wherein the models are going nowhere, frozen into their positions.

The commonplaces of feminine victimization are placed next to their counterparts — overt discussions of violence, the world events of imperialism and warfare, waged and precipitated by those in power. An article in this section is entitled "Is the Nuclear Threat Manageable?" Implicit in the inclusion of such articles in this exhibition is not a search for answers to such questions, not simply a liberal strategy of highlighting the tragedy of their necessity. Rather, Squiers questions the positioning of power and powerlessness — our "proper" places. Busily living out their "pleasure," women are made "manageable," and thus lose their

defenses against repressive order. Squiers points to the question of pleasure and locates it within the unnatural, the social — a realm from which the biological never escapes. This feminine pleasure has a hollow resonance, as though ricocheting in a vacuum.

Having been taught to speak softly, critical femininity finds a strident whisper. In *Design for Living*, like a relentless murmur running throughout, another, different voice can be discerned. ■

N O T E S

1. This same format — a grouping of tearsheets methodically laid out on gallery walls — has been used by Squiers previously in five other exhibitions: *In and Out of Power* (1982), *Making News: Black Americans in the '60s* (1983), *Men* (1983), *Women of Distinction* (1983), and *All God's Creature's* (1983).
2. Exhibition statement, *Design for Living*.
3. Elizabeth Berg, "The Third Woman," *Diacritics*, vol. 12 (1982), p. 14. In this case, Berg is paraphrasing Luce Irigaray.
4. Luce Irigaray, "Questions," *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris: Minuit, 1977), p. 147, as quoted in "The Third Woman," p. 14. I use Berg's own translation of this quotation. Since this article was written, a translation of Irigaray's book has been published, in which a slightly different version of this paragraph can be found, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter (Cornell University Press, 1985), p. 151.
5. "The Third Woman," p. 15. My italics.
6. For specific discussions of how Squiers's curatorial strategies differ from more traditional approaches, see "Multiple Choice," by Kate Linker (review) in *Artforum* (September 1983), and "In and Out of Power," (review) by Abigail Solomon-Godeau in *Art in America* (March 1982).
7. The color relationships between advertisements are intentionally emphasized in this exhibition layout. As Squiers notes in her statement: "Color and form in photographs serve a crucial function in conveying the message of stereotype, throughout the exhibition photographs are 'matched' to show how the aesthetics of the photograph help create a sense of continuum — the continuum of stereotype — fashion into politics, politics into warfare, warfare into aesthetics."
8. See statement excerpt in footnote 7.
9. Marguerite Duras, "Notes on *India Song*," *Camera Obscura* 6, 1980, p. 43.
10. *Ibid.*
11. Mary Jacobus, "The Question of Language," in *Writing and Sexual Differences*, edited by Elizabeth Abel (University of Chicago Press, 1980), p. 40.
12. Luce Irigaray, "Pouvoir du discours/subordination du féminin," *Dialectiques* 8 (1975), as quoted in Mary Jacobus, "The Question of Language," p. 40. My italics. Irigaray's "elsewhere," a concept she uses in several of her essays, seems to have something in common with Duras's "distractions" or "listening with the body." I use Jacobus's translation here. A translation of this whole essay can be found in the recently published *This Sex Which Is Not One*, pp. 68-85.

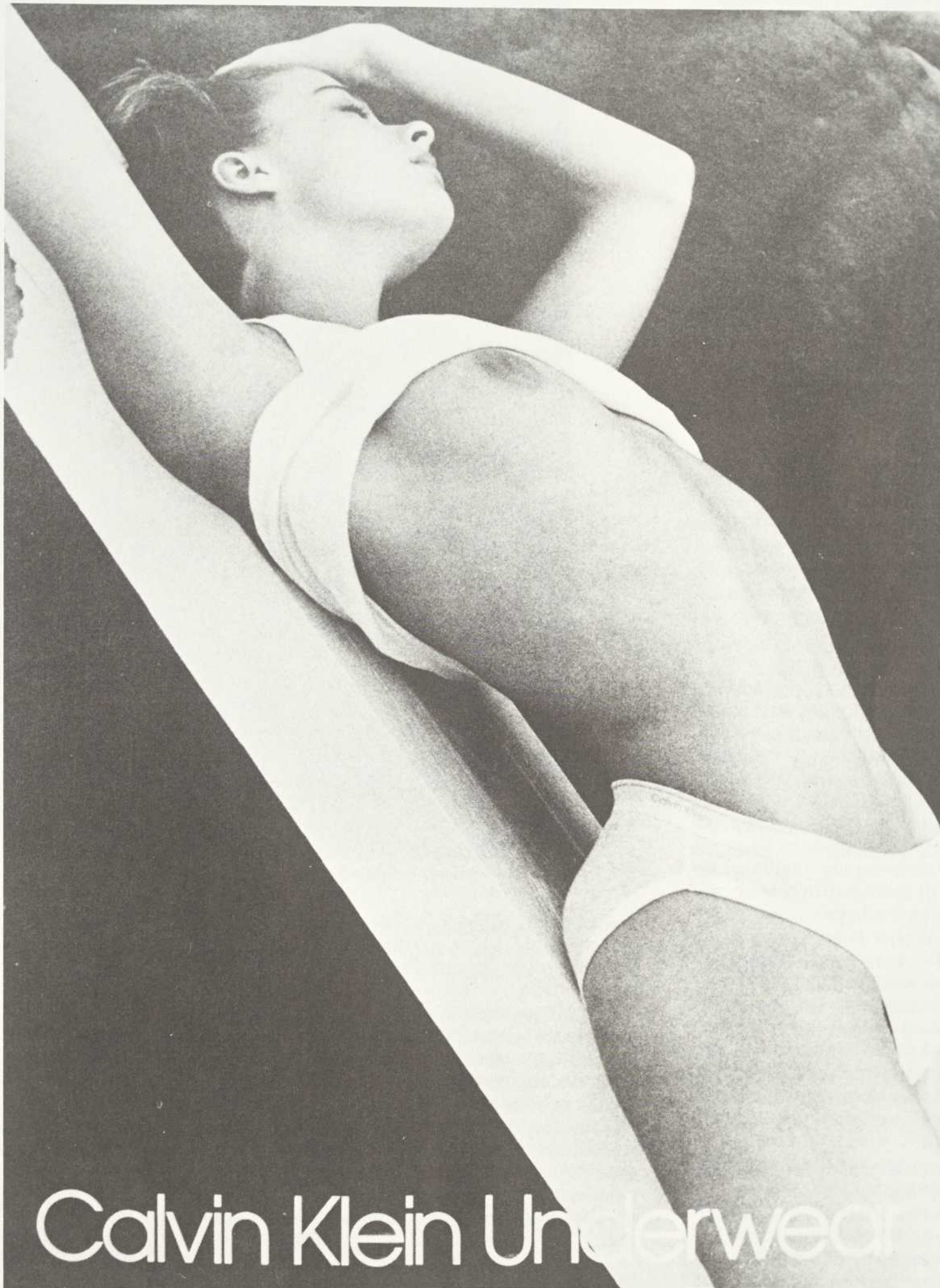
La représentation de la femme que propose la publicité illustrée — femmes étendues, inactives, a-temporelles, figées — cautionne la conception de la femme comme repoussoir de l'homme actif, historique, détenteur du pouvoir. Or, il ne s'agit pas d'écarter ces images sous prétexte qu'elles ne sont pas la réalité, ni de se fabriquer une identité qui ne tiendrait pas compte des déterminations historiques de ces images. La démarche qu'adopte Carol Squiers en exposant des centaines de ces reproductions publicitaires est justement de montrer ces images avec leurs déterminations socio-historiques.

Silvia Kolbowski is an artist living in New York.

B

UYING AND SELLING THE

KATE DAVY



Calvin Klein Underwear

Calvin Klein women's and men's "underwear" ad.

L O O K

Just as it is possible to read or decode a culture's art and representations to better understand that culture's traditions, mores, and laws, an analysis of how Western culture constructs images of the female body can be used to decipher and better understand its sex and gender laws. A deconstruction of the body's image reveals that the laws of the culture are inscribed on the bodies of women, and that representation can be understood as an arm of the law.

Body image can be defined both from the inside and outside. Body image reflects how individuals perceive their own bodies and how they feel about their bodies. Research reveals that body image is exceedingly changeable, moment-to-moment. How people perceive their bodies can change dramatically from one situation to the next. The experience of failure, for example, has been found to make people feel smaller, as does being in the presence of a person in authority. How people perceive their bodies at any given moment affects how they feel about themselves and sends messages that others can "read" — this is body language, or non-verbal communication.

Another dimension of body image involves the requirements for a desirable body in a given culture. One assumes that the images of the body that saturate a culture through painting, sculpture, or fashion advertising and the media, are accurate reflections of what people within that culture consider desirable in the human form. This, however, is not entirely the case. In a recent article in the *New York Times* titled "Dislike of Own Body Found Common Among Women," the author reports that while men see themselves as just about perfect, women have a distorted view of their own bodies. More significantly, the female body size that women think men like does not match what surveys show men in fact prefer¹. What a woman considers her ideal body size is thinner than that actually preferred by men.

This phenomenon can be analyzed in terms of what anthropologists call the "myth and reality" problem, in which myths are defined as cultural representations. In the introduction to their book *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Sherry Ortner and Harriet Whitehead state that when it comes to gender, the problem is that cultural representations frequently do not reflect accurately the contributions, activities, and relations of men and women in any given culture. Because of this, some anthropologists believe that a culture's myths or representations should be ignored and only its realities studied, when it would seem that the most compelling question is precisely why gender is distorted in representation. Ortner and Whitehead believe that the project to undertake is one that elucidates why a culture's myths distort reality and, concomitantly, how these distortions turn back upon and shape reality².

In terms of body image, today's myths or cultural representations are turning back upon and shaping the lives of women in concrete, measurable ways. According to the *New York Times* article, Dr. Thomas Cash has developed a treatment program for people who suffer from "intensely negative feelings about their bodies."³ All of his patients have been women. Over 90% of those who suffer from eating disorders — bulimia and anorexia — are women, and bulimia is recognized as an epidemic. Although eating disorders have been relegated to



Fashion photograph by Deborah Turbeville, 1975.

middle and upper class white women, body image disorders are rapidly beginning to cross race and class, but not gender, lines.

How do women get the body image message and what is the nature of this message? Dr. Cash reports that "women compare themselves only to models in magazines or the actresses they see on television and in the movies, rather than to the women they see in ordinary life."⁴ Furthermore, researchers note that among the factors contributing to women's skewed sense of the ideal woman's body is the fact that the models used in fashion magazines, for example, are extremely thin.

Why this emphasis on thinness and to what end? Research on anorexia and bulimia has revealed what Dr. Wayne Wooley has described as an attack on the central part of the female body — the torso. What women want to change most about their bodies is the abdomen, buttocks, hips, and

thighs⁵. This was found to be true not only of anorexics and bulimics but of women in the culture at large.

This finding has led to many theories that attempt to explain why bulimia has become an epidemic. Since Twiggy was the first manifestation of the skinny, flat-chested, hipless look, and since her popularity followed fast upon the resurgence of the women's movement, some theorists propose that women are trying to deny or reject their "womanliness" (in the matronly sense of large hips, abdomen, and thighs) and literally look more like men to better compete in a male world. Others have postulated that recognizing the powerless position of their mothers (and by extension other women) both in the family and society and not being able to imagine a way out of it for themselves, bulimics and anorexics try to avoid becoming women by attempting to retard female development.



from the voluptuous, rather chunky, hourglass figure to the current flat-chested, hipless look coincides with the rise of the contemporary women's movement. The National Organization of Women was founded the year before Twiggy made her debut.

Pressure to make the body smaller seems more an attempt by the dominant culture to turn women obsessively in on themselves, than some strategy on the part of women to compete with men. While there was a time when a look could be achieved primarily through clothes, hair, and makeup, today the body itself wears the look (like the 19th century consumptive body) and, therefore, must be altered through dieting, exercise, and surgery. Because there is no such thing as the perfect body, the process is endless. Marilyn Monroe may have spent a tremendous amount of time on her look, but once the clothes, makeup, and hair were in place, she was finished. Today's woman is never finished. Hence, at a time when the women's movement is especially strong, women have been turned in on themselves in an endless pursuit of body perfection that thwarts their potential for contributing constructively to the culture.

To achieve the thin, frail, consumptive look, the 19th century woman retired to her room and stayed in bed for weeks at a time. Women in the 1980s retire into themselves when they focus obsessively on food, calories, and the size and shape of their less-than-perfect bodies. Unlike the 19th century woman, today's woman exercises and frequents spas and gymnasiums. This does not mean, however, that she is necessarily more productive — she can retire into herself in the guise of activity. The requirements for both looks are insidious because they demand a retirement from the culture designed to subvert the bid for power that is central to the women's movement.

In terms of body image, the significant questions have yet to be asked. For example, if the images women are reading in the culture's representations distort reality, what is the reality that these distorted images reflect? What are a culture's sex and gender laws and how do they manifest themselves in a particular look? If women are taking their cues from the culture's performers — models, dancers, and actresses — who is constructing the look of these performers? Who sells and who buys the look?

The key to understanding how a look functions in the marketplace — who constructs it, for whom, and why — can be found in Gayle Rubin's essay "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex." Rubin examines Lévi-Strauss' book *The Elementary Structures of Kinship* and demonstrates that in it, he inadvertently constructs a theory of sex oppression when he locates the essence of kinship systems as existing in the exchange of women between men. Within the kinship system gift giving — the exchange of gifts — is a widespread and pervasive form of commerce. Lévi-Strauss maintains that in terms of this principle of reciprocal exchange, "marriages are a most basic form of gift exchange, in which it is women who are the most precious gifts."⁷ Since the significance of gift giving lies in the social link it creates and maintains between the partners of the exchange, and since the partners of the exchange are men, this activity, this system, this form of commerce is ultimately all about men. As Lévi-Strauss states, "The woman figures only as one of the ob-

These theories and others like them place the responsibility and blame for body image disorders and eating disorders squarely on the shoulders of women themselves, rather than on the culture that produces or constructs the definitions of what it is to be a woman in that culture. There is indeed a relationship between the rise of the women's movement and the shrinking size of women but it probably has nothing to do with women's desire to look like men or to retard female development.

There is a significant relationship between body size and the rise of the women's movement in both the 19th and 20th centuries. The increasing intensity of the suffrage movement in the 1800s parallels the development of what Barbara Ehrenreich and Deirdre English have described as the "cult of invalidism" — which includes the phenomenon known as "hysteria" — among upper class women. The look associated with this epidemic was that of the frail, thin, pale consumptive female.

According to Ehrenreich and English, "the look of the disease [tuberculosis] suited — and perhaps helped to create — the prevailing standards of female beauty. The female consumptive did not lose her feminine identity, she embodied it: the bright eyes, translucent skin, and red lips were only an extreme of traditional female beauty."⁶ Lower class women and prostitutes were described as short and stocky and this look was also linked with disease — they were built to "carry" disease, as epitomized in the case of Typhoid Mary. The stronger the suffrage movement became, the more thin and pale fashionable women became — women who had the potential (time and means) for social action.

After the vote was secured, the women's movement came to a virtual standstill and in the decades that followed women became increasingly large and voluptuous, culminating in the look of stars like Marilyn Monroe and Jayne Mansfield. The change

jects in the exchange, not as one of the partners..."⁸ In other words, women are transacted — they are the channel through which two men are linked in a special fellowship. Women are not partners to this relationship. The implication is that women do not own themselves, do not have rights to themselves, and cannot give themselves away.

This is, in essence, Rubin's notion of the "traffic in women." While we seem to have come a long way, Rubin points out that "if men have been sexual subjects — exchangers — and women sexual semi-objects — gifts — for much of human history, then many customs, clichés, and personality traits seem to make sense (among others, the curious custom by which a father gives away the bride)."⁹ Rubin suggests that the economic oppression of women is secondary in light of a system in which the exchange of women is a basic principle and the subordination of women its product. For instance, although a woman entering into a marriage contract today may in fact be a surgeon, in custom she may still be given away by her father and assume her husband's name.

At first the obvious answer to the question "Who sells and who buys the look?" seems to be that men sell it and women buy it. But while it is true that the look is transacted, it is men who are exchanging it. Women are merely the channel through which this exchange between men takes place in that they wear the look. Women are not partners to the exchange — the look is constructed by men and for men. Women "buy into" the look but that is not the same as being a partner to it. Like in the kinship system, women stand outside of the transaction — they are positioned outside of this commerce.

By its very nature a look has something to do with the condition of being essentially a gift: any look is constructed to transform its wearer into a more attractive object of desire, or gift. The look itself, then, is all about men — they construct it and they buy it.

If it is true that it is men who are buying as well as selling the look, then why are they buying images that are exceedingly unlike those they previously purchased? The look created for today's woman strikingly resembles that of an adolescent boy. The Calvin Klein woman modeling men's underwear is the antithesis of the Marilyn Monroe and Jayne Mansfield look of twenty-five years ago.

Perhaps the homoeroticism that is more and more evident in much male fashion modeling provides at least part of the answer. Is today's look for women all about men to the extent that it is really a glorification of the male? Is pleasure in looking at women who look like adolescent boys a form of homoeroticism with the homophobia dropped out?

The popular theory that gay male designers are responsible for the adolescent boy look is a cliché and a myth. When homoeroticism is explored in the homosocial as well as sexual sense, it clearly pervades work by heterosexual men. George Ballanchine, for instance, devised a nearly anorectic look for his ballerinas. (Indeed, bulimia has been all but institutionalized, certainly socialized, into the dance world.)

Perhaps other examples of this phenomenon can be found in films where women are dressed like



Marlene Dietrich in a tuxedo.

men. It might be said that in such films men are both the subject and the object of desire. In discussing Marlene Dietrich and her director Josef von Sternberg, for instance, Jack Babuscio states, "Not only did the act of creation derive from him, but he, Sternberg, was also the object created: 'Marlene is not Marlene,' he insisted, 'she is me.' He established [this] by disguising Dietrich in men's clothing."¹⁰ Dietrich is thereby rendered invisible. She becomes a stand-in for von Sternberg. He takes pleasure in looking at himself and, by extension, the men in his audience take pleasure in looking at another man.

This theory of subtextual homoeroticism in the culture's representations is not a critique of homosexuality. On the contrary, sexuality, like gender, is a cultural construct in which heterosexuality is a requirement or law, rather than a natural product. Not surprisingly, then, homoeroticism might be found to underly what homophobia ostensibly keeps in check.

Marilyn Monroe in *Love Nest*, 1951.



The issues surrounding body image and the construction of a particular look have largely been ignored. For scholars, body image seems lacking in ultimate seriousness, perhaps because appearance by its very nature denotes superficiality. Because body image is inextricably linked to eating disorders, feminists are also reluctant to engage in a rigorous investigation of the culture's standards for the ideal female body. Like the 19th century hysteric, the bulimic and anorectic are perceived as fostering an emotional disturbance that is stereotypically female. When the women's movement is strong, women who seemingly embody the culture's prescribed gender traits for the weak, emotional, diseased female, are somewhat of an embarrassment. The dominant culture latches onto them as proof that women are "naturally" weak, emotional, and ill.

But eating disorders are merely the symptoms of distortions in body image. When the problems and issues of body image are addressed and remedied, eating disorders will disappear. An eating disorder is not a medical disease, it is a manifestation of a social disease. This social disease represents a malady in the culture that produces it, not in the women who binge and vomit, or starve themselves. These women call attention to a larger issue. It is as if, through the extremity of their acts, they are protesting the position of all women in the culture. ■

N O T E S

1. Daniel Goleman, "Dislike of Own Body Found Common Among Women," *The New York Times*, March 19, 1985, p. C1.
2. Sherry Ortner and Harriet Whitehead, *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, (London, New York: Cambridge University Press, 1981), p. 10.
3. Goleman, "Dislike," *NYT*, p. C5.
4. *Ibid.*
5. See statistical analysis by Dr. Susan Wooley and Dr. Wayne Wooley in "Feeling Fat in a Thin Society: 33,000 Women Tell How They Feel About Their Bodies," *Glamour*, February, 1984.
6. Barbara Ehrenreich and Deirdre English, *Complaints and Disorders: The Sexual Politics of Sickness*, (New York: The Feminist Press, 1973), p. 21.
7. Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex," in *Toward an Anthropology of Women*, Rayna R. Reiter, ed., (New York: Monthly Review Press, 1975), p. 173.
8. *Ibid.*, p. 174.
9. *Ibid.*, p. 176.
10. Jack Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility," in *Gays and Film*, Richard Dyer, ed., (London: British Film Institute, 1980), p. 51.

Le corps de la femme porte l'empreinte des lois de la culture que formulent aussi bien les figures de l'art que les images des autres médias. C'est ainsi que, selon les époques et selon les classes, la femme doit être grande ou petite, charnue ou osseuse, robuste ou malade. Dans tous les cas, elle est toujours un objet que s'échangent les hommes. Et c'est peut-être contre ce commerce que, de nos jours, à l'écart de la surenchère du conditionnement physique qui maintient la femme dans son statut de marchandise, témoignent les anorexiques et les boulimiques.

Kate Davy is the Associate Chair of the Department of Performance Studies at New York University. She is currently writing a book titled *Body Image: Performing a Look*.

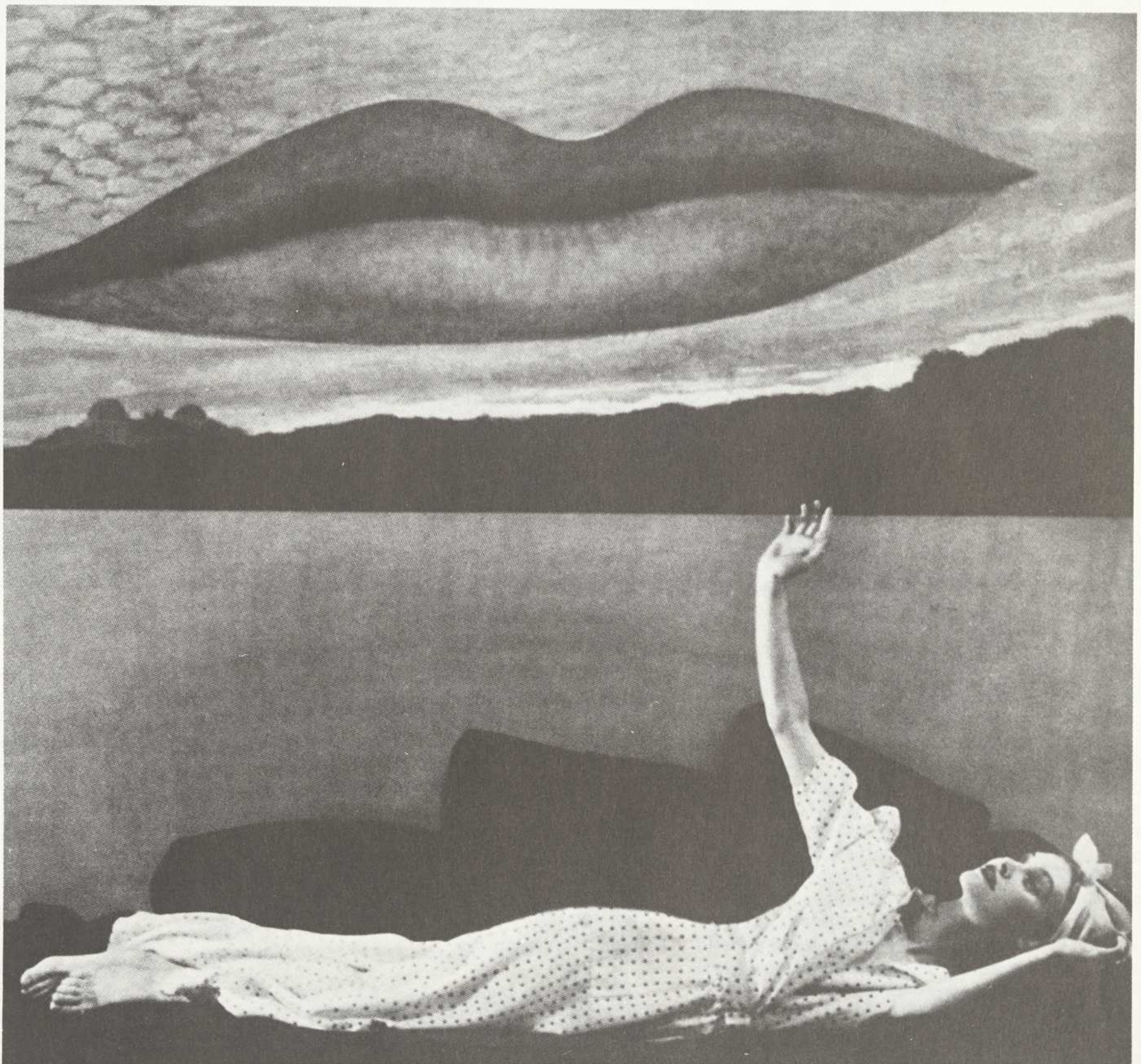
FASHION, ENVY & THE GIFT

ROBERT GRAHAM

The problem of the counterfeit (and of fashion) was born with the Renaissance, with the de-structuration of the feudal order and the emergence of open competition at the level of distinctive signs...

With the end of the bound sign, the reign of the emancipated sign begins, in which all classes eventually acquire the power to participate. Competitive democracy succeeds the endogamy of the sign proper to orders of status. With the transition of the sign-values of prestige from one class to another, we enter the world of the counterfeit in a stroke, passing from a limited order of signs, where taboos inhibit "free" production, to a proliferation of signs according to demand.

Jean Baudrillard



Fashion photograph by Man Ray, 1936.



General Idea, *Venetian Blind Gown*, Poolside, 1976.

While there is strong appeal to a sociology of art which acknowledges the "network of cooperation"² between "canonic" artistic activity and such para-artistic activities as design, advertising, media, crafts and fashion, the resultant broadening of perspective must present more than a mosaic vision of contiguous, delineated professions, "a sociology of occupations applied to artistic work."³ The congress between domains and the capacity for practitioners to pass from one to the other are not without interest or revealing significance. Yet while fashion is the name of an industry, it is also the invocation of an attitude — trivial, vain, competing, inventive without progress, a vice of prosperity and the antithesis of art⁴. Beyond the model of cloisonistic sociology — a picture of bordering spheres with occasional trade links — the present situation requires the recogni-

tion of the tightness between the realms, the manners of compounding and mutual transformation. Fashion and art are thick with each other, with fashion providing itself as one of the major engines to contemporary art. If, for Baudrillard, the accelerated and pervasive traffic in signs represents the triumph of the code over meaning, signification, the natural or real, then fashion (in both its everyday and complex senses) becomes metonym for the guiding and shaping pattern of our relationship with art. In facing up to fashion we confront the alluring formation (and deformation) of contemporary art exchange.

The force of fashion within art shapes art to the character of fashion. As a form of patronage, fashion embraces art in the application of selective misunderstandings. Fashion is quick to judge

favorably and, in a fierce parody of vanguardism, encourages competitive novelty in its rapid acceptance and abandonment. The fashionable personality seeks in art instruments of diversion and amusement in the struggle against boredom. Art fit for fashion provides a mix of the familiar and the strange to satisfy the double longings for both the comfort of comprehension and the prestige of esoteric knowledge. Socially consensual, fashion relies on the evaluative shortcut of reputation ("seeing with your ears").

The transformative power of fashion is glamour. As the novelist Robertson Davies has reminded us, glamour originally meant magic, enchantment and spell, especially in the sense of creating illusion, "casting glamour over the eyes." "Glamour," said General Idea, "is the interface between nature and

culture." And then, in their famous 1975 manifesto: "We wanted to be famous, glamorous and rich. That is to say we wanted to be artists and we knew that if we were famous and glamorous we could say we were artists and we would be ... We did and we are. We are famous, glamorous artists."⁵ As good students of structuralism, the boys of G.I. knew that, "Quesalid did not become a great shaman because he cured his patients; he cured his patients because he had become a great shaman."⁶ This playful insult to the logic of cause and effect is a mark of the wizard, a recognition that pretense is the ambitious larval stage of future verification and acceptance: their reputation preceded them. "Finality is no longer located at the conclusion; indeed, there is no end, and determination is out. The finalities are established in advance, inscribed in the code."⁷ Reversing cause and effect or having effects without causes is, in terms of value, considered fraudulent: selling what you do not possess. Embedded in the notion of fashion is the fear and suspicion that what is "all the rage" is a fit of delusion. The decision is to risk being out of tune now as against the possibility of being embarrassed in some future retrospect — you pick the shame of your choice. (But then, of course, fashion encourages short memories — there are no haunting pasts).

In its fluidity, fashion provides a tremendous arena for social mobility and its fickleness resists the establishment of durable power figures. Yet in making solidarity with the successful, fashion is supported by the synchronic equivalent of tradition — "received ideas" from the side (the fashionable have strong peripheral vision). The emphasis on public display melds with a primary form of contemporary enfranchisement — the getting of attention.

Publicity is about social relations, not objects. Its promise is not of pleasure, but of happiness: happiness as judged from the outside by others. The happiness of being envied is glamour.

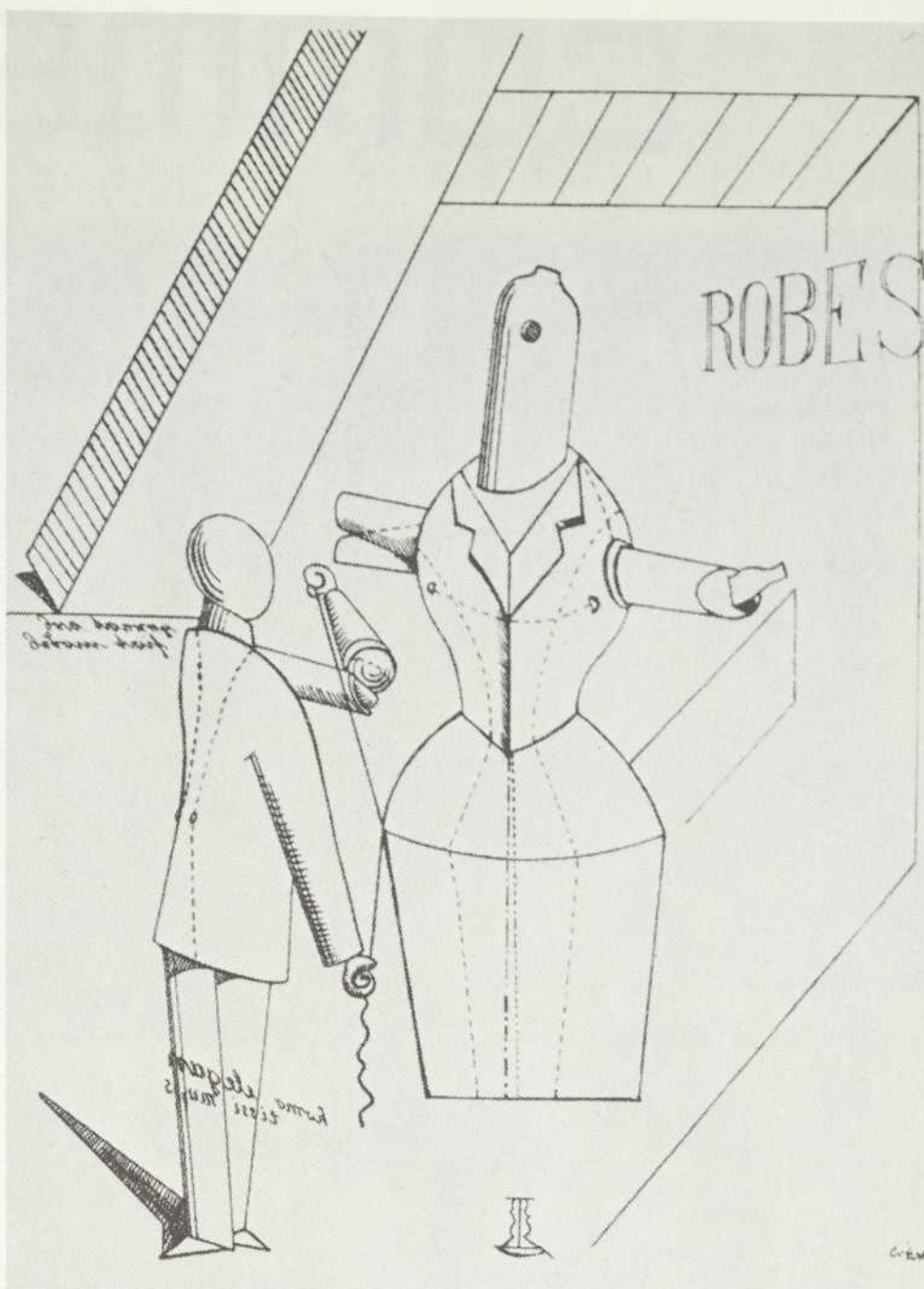
(...) Glamour cannot exist without personal social envy being a common and widespread emotion.

John Berger⁸

Berger's statement can be amplified: even objects are not just about objects, but about relationships. Melanie Klein, pioneer member of the "British" or "object-relations" school of psychoanalysis, developed a thesis concerning objects and envy which illumines the conditions of exchange operating under the influence of glamour⁹.

From infancy and the primary envy of the feeding breast, the envious person is inflicted with anxieties of persecution and guilt and transforms the good into the bad, spoils and devalues what is received by attacking the source, is destructive and rivalrous and demands with an insatiable appetite. Alternatively, Klein presents a model of gratitude, in which a good object relationship provides gratification and enjoyment under conditions of trust. Healthy terms of projection and introjection encourage preservation and generosity in response to received nourishment¹⁰.

Under the economy of the sign, the sub-economies of gift and market parallel the object-relation exchanges of art and fashion¹¹. The market of scarcity (fashionability cannot be universal) distributes unevenly what begins to depreciate as soon as it is received. Allure breaks down as the object extends beyond its originating coterie. In the



A plate from Max Ernst's set of eight Dada lithographs "fiat modes, pereat ars" of 1919.

plenitude of gift exchange, generosity (the fullness and freedom in which the work is produced, given) and gratitude (the fullness of its reception) increase abundance and satisfaction.

Even if it were possible, the spirit of fashion should not be banished from art. Playful and irresponsible curiosity opens up the possibility for new work, including the good and valid. There is little virtue in impoverishing the scene by trying to split off unseemly drives. We must begin, like Brecht, with the bad and the new.

Fashion and art meet in the image of the mannequin. From Max Ernst's *Fiat Modes — Pereat Ars* (1919) to Miss General Idea herself, the mannequin is the idealized object brought to life by our projections. She is as obedient as a corpse, empty, docile: a true plastic beauty. As a fantasy of absolute receptivity she sustains us with what we seek. ■

N O T E S

1. Jean Baudrillard, "The Structural Law of Value and the Order of the Simulacra," in *The Structural Allegory*, ed. by John Fekete (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984), pp. 61-2.
2. Howard S. Becker, *Art Worlds*, (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 1982), p. xi.
3. *Idem*.
4. "In entering bourgeois life, artistic and literary taste — like aesthetic doctrines, like philosophic and even scientific theories — falls under the tyranny of fashion: of despotic fashion, which does not admit personal judgements; of

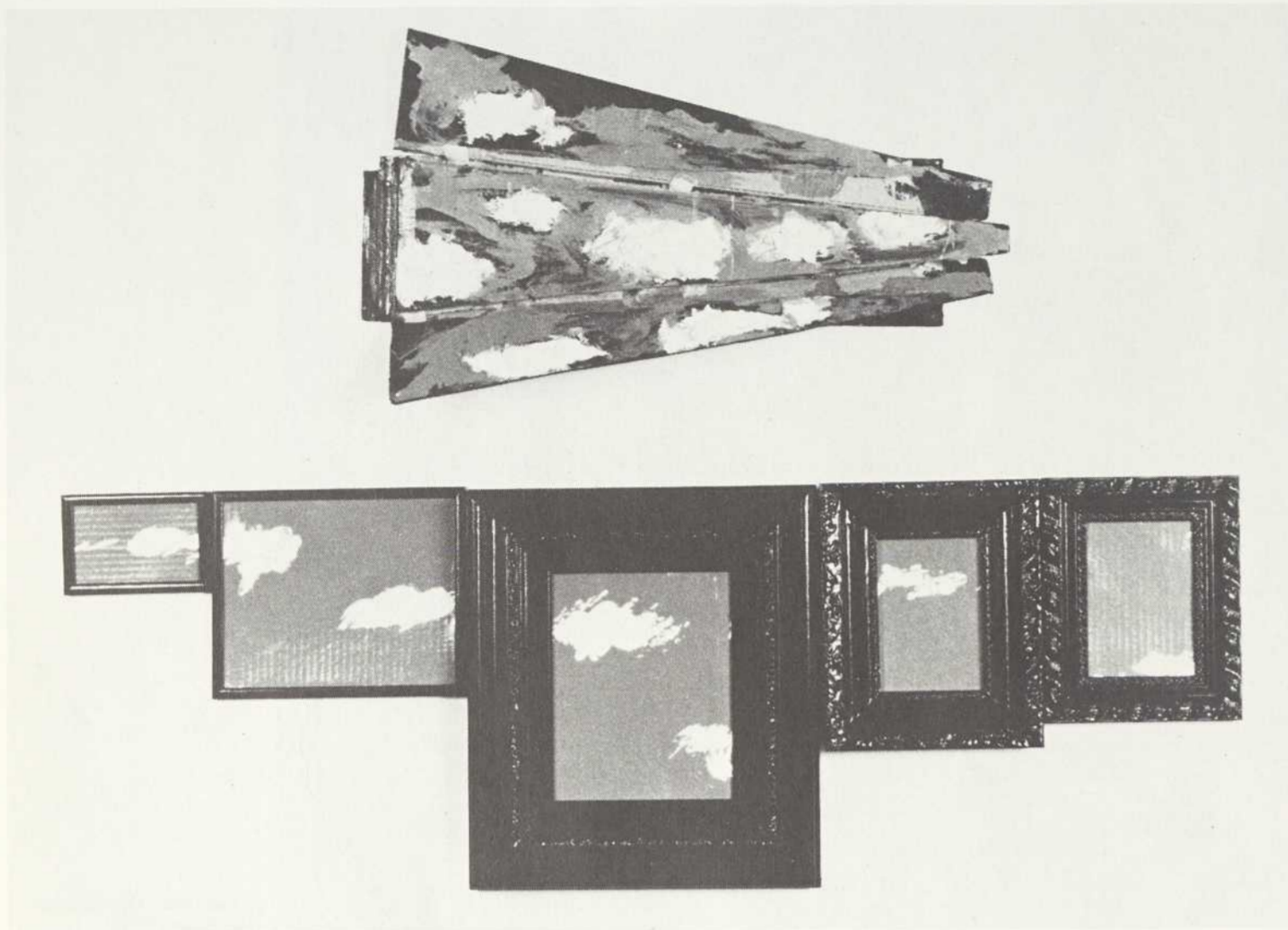
capricious fashion, which condemns today the style it imposed yesterday, precisely because it succeeded in imposing it; of bourgeois fashion, finally, which insists on being 'distinguished' or set apart in some way. (...) They would no longer be bourgeois, if they prized beauty more highly than 'distinction' and fashion." Edmond Goblot, *Cultural Education as a Middle-Class Enclave*, first published in 1925, excerpted in *Sociology of Literature and Drama*, ed. by Elizabeth and Tom Burns (Harmondsworth: Penguin, 1973), pp. 441-4.

5. Reprinted in *FILE*, Vol. 6, Nos. 1 & 2, 1984, p. 76.
6. Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, (Garden City: Anchor Books, 1967), p. 174.
7. Baudrillard, p. 66.
8. John Berger, *Ways of Seeing*, (Harmondsworth: Penguin, 1972), pp. 132 & 148.
9. For an essay which brings together both Baudrillard and Klein, see Charles Levin, "Baudrillard, Critical Theory and Psychoanalysis," in *Canadian Journal of Political and Social Theory*, Vol. 8, Nos. 1-2, (Winter-Spring, 1984).
10. Melanie Klein, *Envy and Gratitude & Other Works 1946-1963*, (New York: Delta, 1975), pp. 176-235.
11. See Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, (New York: Vintage, 1983).

La scène artistique contemporaine est façonnée et animée par l'esprit de la mode qui, par son côté glamour et par sa recherche de nouveauté, donne souffle à l'activité artistique. En même temps, cependant, ces conditions créent des règles d'échange à base d'exclusion et d'envie qui empêchent de faire, avec l'art, l'expérience du don. Il ne s'agit pas pour autant de condamner la mode, mais de bien voir qu'elle est une composante de notre situation.

Robert Graham is an art critic living in Montreal.

commentaires, RE



Michel Gaboury, *Nuages encadrés avec point de fuite*, 1985, cadres de bois, carton et acrylique, 91 x 122 cm, photo: Serge Clément.

DOMINIQUE BLAIN

Studio 701 (3981, boul. St-Laurent), Montréal

22 mai — 9 juin

RENÉ DÉSILETS

Oboro, Montréal

11 — 22 juin

MICHEL GABOURY

Dazibao, Montréal

19 — 30 juin

Les oeuvres récentes de Dominique Blain rompent avec les redondances et les ronrons environnants auxquels la vague de subjectivisme naïf nous accoutume lentement. Elles donnent en effet un peu de relief à la scène artistique en renouant avec une question maintenant négligée — malgré le tintamarre néo-expressionniste pseudo-politique — c'est-à-dire le rapport entre art et politique. Comment, aujourd'hui, «*rejouer le politique*»? Ce serait peut-être là la question la plus urgente de l'art actuel, pour sortir de l'enlèvement qu'occasionnent depuis déjà quelques années la diversité des retours nostalgiques et l'historicisme généralisé. Il ne s'agit pas de demander à l'art une «*théorie politique*», mais plutôt qu'il interroge, en *tant qu'art*, le politique; qu'il élabore un nouveau concept (un concept postmoderne?) du politique. Autrement dit: produire une interrogation artistique du politique. Les rapports entre art et politique ont été, il y a déjà maintenant près de vingt ans, au centre des principaux débats artistiques. Comme au moment des avant-gardes historiques, la question s'est épuisée car les rapports étaient trop directs, souvent du reste plus avec *la* politique qu'avec *le* politique, et programmatiques, la plupart du temps sous le mode de l'utopie. Mais l'art n'est pas une réponse à des problèmes, il ne trace pas de programme, *il riposte à des obstacles*. Ainsi, il fait être la question du politique; il *problématise* le politique. Il le fait en tant que pratique artistique. Mais, aujourd'hui, de manières indirectes... sans militantisme ni activisme.

À première vue, les oeuvres récentes de Dominique Blain, *Peaces*, peuvent paraître imposer un contenu politique explicite à cause de l'iconographie: soldats, avions... Mais ce n'est là qu'une partie de l'iconographie et, surtout, qu'une partie de ce que les oeuvres donnent à voir. L'iconographie déborde l'isotopie militaire: photos de mode, équilibristes, accessoires ménagers, sportifs, *pageant*... De plus, l'hétérogénéité iconographique s'articule étroitement à la nature des «objets» exposés. L'iconographie n'y est pas secondaire, mais elle n'y domine pas non plus les autres éléments. En fait, dans les images, il n'y a pas d'autres éléments, sinon à considérer tout ce qui ressortit à leur *fabrication*, à la *composition* des objets. Et l'on ne peut pas faire l'économie de cette dimension matérielle des oeuvres. C'est dans ce va-et-vient entre image et objet que réside leur force. Dans l'ambiguïté, qui permet d'éviter un ancrage de la signification dans la stricte iconographie militaire (exposée, pointée,... dénoncée).

D'ailleurs l'iconographie n'est ici qu'une matière première: le matériau que transforme l'artiste. Mais il faut comprendre que la transformation est aussi une analyse. Une analyse solidement appuyée sur une observation attentive des formes. Une transformation qui ne fait pas disparaître l'objet premier, mais en révèle quelque chose. En prenant des photos datées — datables par le style des coiffures, la coupe des vêtements —, Dominique Blain les réactualise, mais non pas sous le mode de la restauration. Ni de la simple présentation. L'ensemble



René Désilets, *la Liste d'objets volés* 1985, pièces environnementales.

REVIEWS

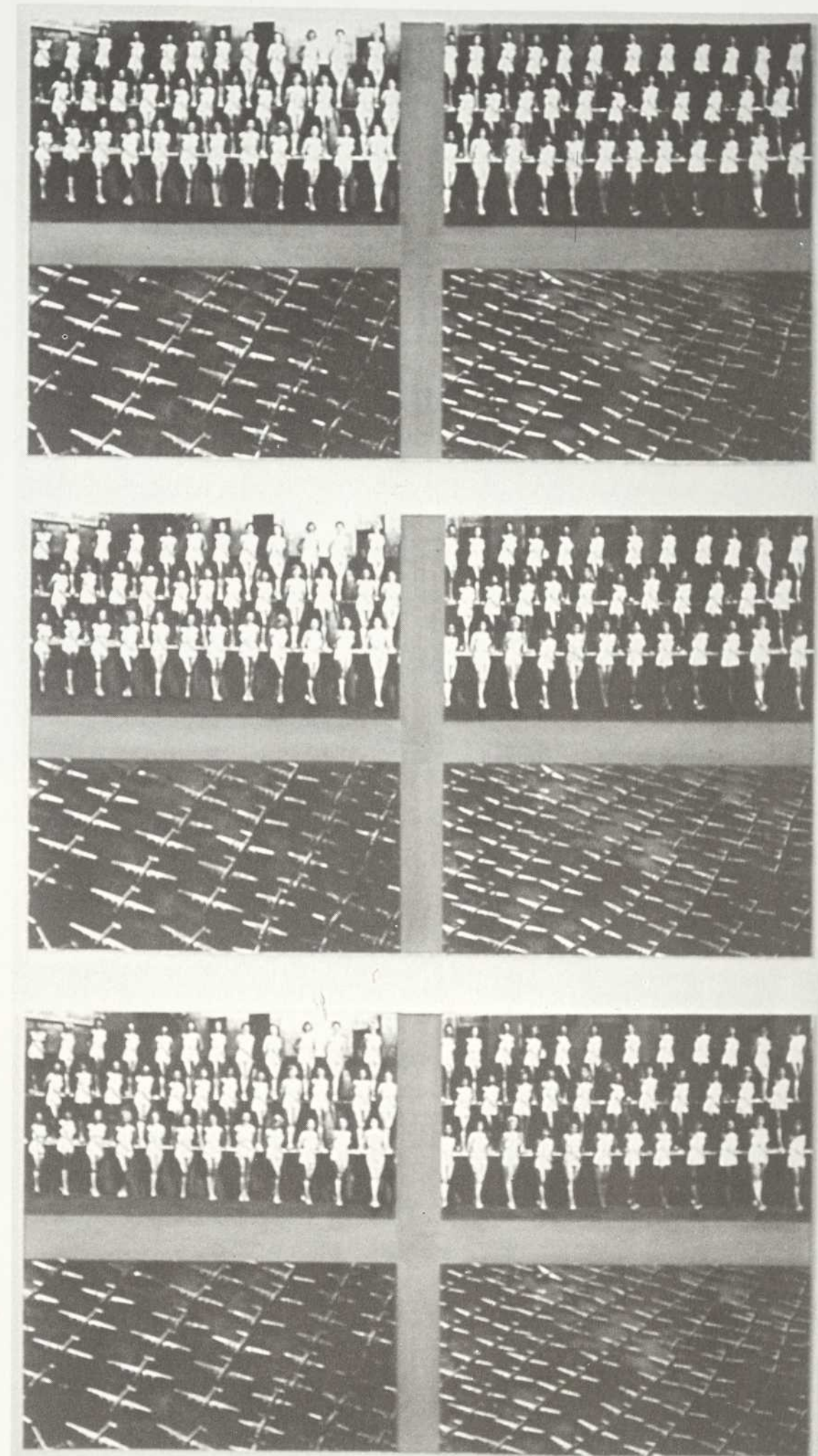
des images provient d'un stock de magazines d'actualités américains publiés durant les années quarante. Dans l'ensemble feuilleté au hasard, puis patiemment observé, certaines illustrations font relief, éveillent des comparaisons, se répondent en écho. Quelques stéréotypes de mise en scène deviennent tout à coup évidents qui explicitent des analogies inattendues. Par exemple, des dispositions de groupe (*pageant* de Miss Monde et alignement d'avions militaires), des gestes, des postures du corps.

Mais le travail de Dominique Blain ne se limite pas à la combinaison des illustrations sélectionnées. Et c'est par ce dépassement qu'elle évite de stagner dans une simple dénonciation, dans une exposition brute des règles et des régulations qui ordonnent les comportements sociaux et dont l'idéal serait d'inspiration militaire. Elle fabrique des *objets* qui ont des qualités propres et qui font image avec les illustrations qu'ils contiennent. Si quelque chose apparaît là, dans l'entre-deux des comparaisons, des confrontations, à cause d'analogies structurales, d'homologies distributionnelles, c'est à cause de la transformation des illustrations sélectionnées. Changement de format, découpage, cadrage déplacé, modification de l'angle de présentation, encadrement; autant de décisions compositionnelles qui s'ajoutent au choix des illustrations pour faire signifier les collages, les montages, et la disposition rigoureuse des ensembles aux murs de la galerie.

Ainsi, tout en révélant les codes et l'idéologie des documents historiques sélectionnés, ces oeuvres insistent sur leurs propres règles, sur leur système. Elles montrent alors que la force d'une oeuvre tient dans le respect des règles que l'artiste se fixe lui-même. L'oeuvre d'art n'est pas sans règles, mais confrontent l'arbitrarité et l'originalité des siennes à celles qui sont choisies et promues massivement par la société. Baudrillard (dès 1972, dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*) a judicieusement souligné l'idéologie en vigueur dans le reproduction des systèmes de signes, c'est-à-dire dans la répétition des formes. Aujourd'hui que l'accent est majoritairement mis sur les contenus (expressionnisme) et que la production témoigne d'une préférence généralisée pour la reprise (néo divers, citations sous différentes formes), il importe de renouer avec ces observations. Dominique Blain nous y invite pertinemment.

D'autre part, elle retourne les codes sur eux-mêmes en «dé-littéralisant» les illustrations qu'elle met en scène. Ces images appartiennent à l'ordre des mass-médias, puisqu'elles proviennent d'un magazine à très grand tirage. Cependant, elle singularise chaque image en amplifiant la médiation déjà à l'oeuvre dans la photographie dont elle fait alors dérapier les effets de réalisme et de vérité. En *traitant* les illustrations par rephotographie, photocopie, coloration monochrome, etc., elle redonne vie aux signifiants qui sont ses matériaux, dé-fonctionnalise ainsi les images d'origine et crée une ambiguïté de signification qui transforme les images en *figures* (aux sens rhétorique et psychanalytique).

C'est un même détournement d'énergie que proposait René Désilets à la galerie Oboro avec sa «*liste d'objets volés*». Avec sobriété, avec une économie de moyens bien calculés, il crée un environnement dont l'efficacité ne fait nul doute. Objets *volés*. Donc appropriation «frauduleuse». Plus ou moins, car ces objets sur lesquels l'artiste fait main basse, ils ne sont que *temporairement* pillés et, en plus, il ne le sont en quelque sorte que *fictivement* (tout se passe *comme si* cela était) et non effectivement. Ainsi, tout se passe sous la forme d'un jeu, d'un pacte entre le propriétaire et le voleur, d'une complicité expli-



Dominique Blain,
Stars and Stripes,
1985, sérigraphie.

cite. L'artiste maraudeur vole ainsi les objets de l'espace qui accueille une pratique *in situ* de l'oeuvre d'art.

Infraction douce, appropriation provisoire, où, dans l'usage des objets impliqués, pointe une touche d'ironie. Principalement à propos des colonnes qui font partie de l'architecture de l'immeuble où est situé Oboro. Une de ces colonnes se dresse, imposante, au centre de la galerie. Pour qui ne fait qu'accrocher des oeuvres aux murs, cette forme n'est pas trop encombrante, mais pour ceux qui, comme René Désilets, façonnent leur oeuvre

à partir de l'espace d'exposition elle devient un peu gênante. Plutôt que de tenter un camouflage ou une forme d'intégration, René Désilets a choisi de *dramatiser* cette présence. Les photographies retouchées qui accompagnent la proposition actualisée montrent diverses *mises en scène* de la colonne. L'artiste fait alors d'un obstacle un objet de jeu.

L'opération privilégiée est la multiplication. Des colonnes surgissent, ici et là, sous forme de fac-similé, ou d'ombre portée, ou schématiquement dessinées au mur.

Si le trompe l'oeil est quelquefois de la partie, comme dans le prolongement du sol sur un des murs de la galerie, le propos général reste du côté d'un «désillusionnisme» critique. La colonne est reprise dans l'ordre des signes, visibles comme tels, pour permettre une dynamique transformationnelle qui fait du réel, de la contrainte du réel, une matière première sur laquelle l'imaginaire fait la loi en retournant l'objet de la contrainte en objet de prédilection. Double processus, d'introjection et de projection, qui établit un rapport adouci avec une réalité perçue d'abord comme opposée, où la situation conflictuelle initiale se retourne en source de jouissance. Puissance de l'oeuvre, momentanément exercée, où l'architecture perd sa fonction simple, devient objet de regard par la conversion en motif d'un de ses éléments. La demande de l'oeuvre, qui est toujours demande de liberté, se présente ici sous la forme d'une négation. La colonne est objectivement donnée comme obstacle, comme présence — pression du réel — en même temps qu'elle se nie dans la fiction de ses représentations qui ouvrent dans la galerie un autre espace, fantasmé. (La symbolique phallique de la colonne n'est peut-être pas étrangère à ce jeu.) La colonne n'est pas ici transformée en fétiche; au contraire, le fétichisme éclate dans la multiplication ironique de l'objet, dans l'identification caricaturale à l'espace donné.

La portée critique d'un tel travail est à souligner. L'oeuvre se joue ici des objets (volés), en établissant sa propre scène, comme elle peut se jouer des réalités sociales, politiques, économiques et psychiques. Contrairement à ce que la psychanalyse enseigne, l'oeuvre n'organise pas un refoulement — la colonne comme résistance du principe de réalité —, mais ruse pour inscrire sur cette réalité les signes de l'impulsion désirante. Ainsi, dans cette *liste d'objets volés*, rien ne s'énonce véritablement, mais partout le désir laisse ses traces. La dérision du lieu où s'approvisionne l'artiste pour faire oeuvre est d'autant plus dramatique que l'existence de l'oeuvre comprend sa disparition prochaine et le retour du lieu à sa forme originelle. Un jour, un dieu a rêvé de voler le feu; il a été victime de son orgueil, de sa témérité, de son illusion en entreprenant réellement la réalisation de son projet. Au contraire, René Désilets réussit ses appropriations parce qu'elles restent lucidement des fictions, c'est-à-dire qu'elles se réalisent dans l'ordre symbolique.

C'est aussi dans la densité et la complexité de l'ordre symbolique que nous plonge Michel Gaboury avec ses *Traces fragiles*. Michel Gaboury est photographe, mais les *objets* qu'il a exposés ne sont pas d'emblée facilement identifiables comme «photographie». Les praticiens orthodoxes de la photographie s'y opposeront puisque ces objets sont *impurs* et semblent abandonner la photographie à une hybridation débridée. C'est là la ruse des apparences car, en fait, il ne s'agit ici que de photographie; *essentiellement*.

Ces *Traces fragiles* sont dites *Pour attraper les nuages*. Désir, défi; rêve historique aussi. Cette thématique, Michel Gaboury la développe à partir de deux références, d'une rencontre où s'articule à l'affect d'une relation préférentielle: les photos de nuages (*Equivalent*) faites par Stieglitz autour des années trente, une réflexion théorique inspirée d'un emprunt à l'histoire de la peinture: la lecture de *Théorie du nuage* de Hubert Damisch. Le nuage, lieu de la mouvance, de l'insaisissable, qui échappe à la représentation, à moins que ne se développe quelque ruse au sein du système: le miroir «attrape-réel» dans la boîte de Brunelleschi, les prouesses rhétoriques des coupoles du Corrège, etc. Michel Gaboury insiste sur le nuage comme lieu de métamorphoses. Il en fait aussi, en quelque sorte, la *métaphore de la photographie elle-même*.

Des parapluies se nouent en forme de nuages... ou d'oiseaux (vous savez, ceux qui sortent de l'appareil que l'on doit sagement fixer lorsque l'on pose) et s'ajoutent aux objets construits avec des matériaux de fortune: carton ondulé, treillis métalliques, encadrements anciens et modernes. Ces objets sont toujours peints en noir (la couleur traditionnelle de l'appareil photo), enchâssent quelquefois des petites photos ou s'ouvrent sur des ciels bleus tachetés de petits nuages blancs. Ils sont construits en référence à la boîte qu'est la caméra (dont un

exemplaire est accroché au mur dès l'entrée) mais en reformulant la forme close de cette boîte: elle est tantôt dépliée, tantôt transformée en monuments qui connotent des façades. Ainsi, une série de petites scènes exposent les constituants de la photographie, insistant sur les paradoxes de l'image *cadree*, *encadrée*.

Ce qui est important, et imposant, dans ce travail de déconstruction du système de la photographie, c'est la nouvelle relation qui s'établit entre peintre et photographie. Traditionnellement, peinture et photographie sont rapprochées comparativement pour — c'est la conception historique qui règne encore en maints endroits — indiquer comment la photographie relève, et accomplit, l'ambition de réalisme qui fut l'utopie de la représentation picturale. Ici la peinture, son histoire et ses matériaux, est utilisée comme médium pour parler de la photographie, pour tenir un discours théorique sur la photographie. Cette nouvelle relation est plus pertinente que les diverses combinaisons des genres de pratique qui occupent depuis quelques années la scène artistique. Ici la peinture agit comme un opérateur théorique quant à la photographie. L'entrecroisement de peinture et photographie ne délimite pas les territoires respectifs, mais fait de la photographie le sujet de la réflexion et de la peinture le moyen de le développer de façon inédite. Michel Gaboury éprouve ainsi la capacité critique de la peinture et expérimente l'interférence interdisciplinaire.

RENÉ PAYANT

ERRATUM

Dans la dernière livraison de PARACHUTE, la section «commentaires» comportait une malencontreuse erreur. En effet, le commentaire sur les expositions de Danielle Fillion et de Carole Wainio (p. 63-64) portait la signature de René Payant, alors qu'il a bel et bien été écrit par Hélène Taillefer. Toutes nos excuses aux auteurs, aux artistes et à nos lecteurs.

LEON GOLUB

Musée des beaux-arts, Montréal
18 avril — 2 juin

Visiter la rétrospective Léon Golub, au Musée des beaux-arts de Montréal, avec l'a priori que les rapports entre l'art et la politique demeurent encore problématiques... Avoir néanmoins l'intuition que le témoignage de Golub possède une sorte de valeur exemplaire dans le domaine... Soumettre une série d'hypothèses de règlement — comme dans une négociation —, mais sans espoir d'arriver à la solution définitive.

Hypothèse I. Pour éviter une polarisation de l'esthétique et du politique, considérer la situation sous un angle éthique: celui d'une continuité dans l'engagement. Observée sous cet éclairage, la figure de Golub a subi depuis peu d'importantes transformations. Pour l'avant-garde fraîchement politisée qui émerge des années soixante, Golub est un modèle d'intégrité grâce à sa capacité d'opérer sur deux fronts: celui de la lutte active et celui de la peinture. Au moment où ses tableaux abandonnent la référence au mythe pour spécifier la guerre moderne et américaine, Golub conteste dans la rue contre les visées impérialistes des États-Unis. Il joue un rôle de pre-

mier plan dans la conscientisation du milieu de l'art. Quant aux dimensions morales de sa peinture, c'est aussi en termes d'incitation à l'action qu'elles sont appréciées: austérité du traitement comme antidote à la tentation contemplative, censure d'un excès de complaisance dans l'évocation des rapports sado-masochistes entre victimes et bourreaux. Ces valeurs subsistent dans l'oeuvre de Golub qui n'a trahi aucun de ses engagements. Mais une plus jeune génération d'artistes recherche, dans l'exemple de Golub, une autre forme de continuité: une fidélité à la peinture et à la peinture figurative, comme le lieu d'une pratique sérieuse de l'art. Après avoir traversé des décennies en marginal du *mainstream*, Golub devient une sorte de caution morale pour les permissions que s'accorde la peinture actuelle avec la représentation. Le parallèle s'arrête pourtant au seuil de l'oeuvre, de ses visées, de sa forme, de son rapport à l'histoire de l'art.

Hypothèse II. Chercher plutôt du côté de l'expressionnisme de la première vague, évoquer Beckmann et Grosz, surtout, auxquels Golub semble porter un intérêt tout particulier. Ici le thème et ses variations (figures du Pouvoir) sont tout-puissants et suffisamment commentés par l'artiste et la critique pour que nous portions ailleurs notre attention. La présente hypothèse interroge la capacité, pour l'artiste, d'accéder à l'universel (la condition humaine) à travers le particulier (l'identité du sujet dans l'histoire). À partir d'une fascination pour la figure archétypale inspirée des arts primitifs et de l'Antiquité, Golub s'inscrit progressivement dans son époque en spécifiant les types raciaux, les costumes et les accessoires. S'il conjugue maintenant son humanisme au temps présent, il se garde néanmoins à l'abri de l'anecdote et du simple reportage. L'ampleur des formats et de l'échelle, le dépouillement des décors et une sorte de symbolisme latent (voir, entre autres, la référence phallique dans la position des mains et des armes, dans la silhouette des boucliers et des portraits comme renforcement au machisme du thème) élèvent le message au niveau des grandes questions philosophiques. Ce qu'on néglige, néanmoins, dans cette optique expressionniste, c'est la situation de la forme qui n'est convoquée que comme support au contenu (personnages décentrés, tronqués par le cadre, isolés par une brusque rupture du point de vue), le traitement de la couleur et de la ligne (palette livide et sans séduction, dessin incisif et saccadé, produit par une attaque abrupte de la toile) deviennent transparents à la manifestation de l'idée et de l'émotion. Ils n'ont pour leur part aucune histoire plastique à assumer. La facture, surtout, subit un processus constant de métaphorisation, toutes ses métamorphoses suggérant la corrosion et la désintégration. Le grattage du pigment au racloir et la découpe de la toile prennent des allures d'agression brutale.

Hypothèse III. Inscrire la démarche de Golub dans le développement d'un genre, la peinture d'histoire (catégorie scènes de bataille) dans l'espoir de conserver ainsi un double accès à l'art et au social. L'artiste ne s'est-il pas dit lui-même fasciné par les grands moments qu'a connus cette peinture au XIX^e siècle? On pourrait y suivre la lente disparition du héros qu'on exalte, au centre de l'image comme au coeur du récit, figure de contrôle sur son propre destin et sur le sort de la nation. Le rapport contemporain à la guerre nous entraîne plutôt vers l'extrême périphérie des mercenaires dont l'action semble avoir perdu sa finalité avec son panache. Dans l'évolution de sa propre peinture, Golub aurait lui-même projeté l'expérience d'un semblable déplacement. Les personnages isolés et frontaux de ses premières oeuvres se dressaient comme des doubles de l'artiste en quête d'identité. L'abandon subséquent de cette présentation hiératique pour une construction plus éclatée correspond à la prise de conscience, par l'artiste parvenu à maturité, d'une position irrémédiablement excentrique dans le réseau de l'art américain. Du champ de bataille à la salle d'interrogatoire, la représentation du Pouvoir est moins croquée sur le vif que médiatisée par une série d'images qui en infléchissent le sens. Le XIX^e siècle s'est ainsi trouvé ébranlé par un changement de modèle et d'idéologie, quand il a délaissé les académies pour s'inspirer des journaux, des revues et des gravures populaires. Même périple et même virage chez Golub qui passe des reliefs sculptés de Pergame aux reportages



Léon Golub, *Mercenaires II*, 1979, acrylique sur toile libre, collection: Musée des beaux-arts de Montréal, photo: gracieuseté du Musée des beaux-arts de Montréal.

photographiques sur le Vietnam et le Salvador. Il en retient une suite de petits gestes familiers (comme fumer une cigarette) qui exacerbent, par contraste, toute l'horreur des scènes d'oppression ainsi qu'un mode de composition par juxtaposition qui freine la reconstitution d'un récit cohérent. L'idée que Golub viendrait prolonger le genre historique en lui insufflant une sensibilité plus contemporaine finit encore par mettre la forme entre parenthèses, par ignorer la déconstruction moderniste de la représentation dont l'oeuvre de Golub tient elle-même compte, dans une certaine mesure.

Hypothèse IV. Reprendre la question de la picturalité par le biais de l'auto-référence moderniste et voir comment pourraient s'ajuster deux démarches critiques inscrites dans l'histoire: critique de l'art comme emprise sur le réel, critique du réel comme rapport de pouvoir. Pour manifester la vision du monde d'un sujet ému, l'art de Golub n'en est pas moins, simultanément, un travail sur une matière qui oppose une constante résistance à toute forme de projection spatiale idéalisée, au déroulement sans heurts de toute narration. Le support existe intensément, dans l'art de Golub, comme une étoffe qui se tend, se taille, se gondole et se suspend. Il s'impose aussi dans l'image, texture rugueuse qui sert d'interstice entre les figures, mais qui les traverse aussi, et que révèle l'opération de grattage des pigments. La tension maximale se vit aux bords des figures (encore la périphérie, comme lieu du drame) qui réclament une aire d'action mais que rappelle à la surface, comme à leur isolement psychique, le dessin appuyé du contour. Le grand format sert ici de révélateur aux opérations de la peinture, comme il le fait pour l'abstraction formaliste qu'on croirait aux antipodes de l'art de Golub. Avec moins de complaisance, peut-être? En choisissant d'insister davantage sur le corps mutilé et maculé de la peinture que sur les petites querelles intestines de la ligne et de la couleur? En concevant l'acte de peindre comme peine, reprises et gommages obsessifs, en escomptant des résultats

ingrats? A moins qu'à nouveau la pernicieuse influence du thème ne vienne métaphoriser la perception de la forme pour se la concilier? Ou bien imaginer, plus positivement, que la présence du thème maintient à la conscience les conditions historiques qui incitent l'art à se penser formellement? Difficile négociation...

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN

MICHEL GOULET

Galerie Jolliet, Montréal
30 mars - 27 avril

Si vous n'aviez qu'une exposition à voir ce printemps, c'est Goulet qu'il vous fallait. Depuis le 27 avril les sculptures sont disséminées, ici et là, au gré de l'atelier et des collections. Nous restent des photographies, des comptes rendus et, pour les visiteurs de la Galerie Jolliet, des «choses mentales», ce plus, cette valeur d'usage d'une cohabitation temporaire avec ce dont on parle. Inutile donc de refaire ici le parcours de cette *Maison des murs*, installation en cinq pièces de Michel Goulet, de faire circuler le lecteur de la porte de la galerie à la cimaise frontière. Beaux souvenirs, bons repères. Cinq pièces, cinq oeuvres à mettre en cartes, quitte à les ouvrir en désordre par rapport à leur lieu d'exposition.

Le travail exposé défie la peinture en lui volant son mur et même son «beau cadre» ainsi que le fait *Tour/tours* dont un des éléments est constitué de parties de moulures différentes qui forment un rectangle vide. L'encadrement découpe le mur et seul cet entour nous suggère la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde... Les peintres ont balayé (ou intégré) le cadre pendant un certain temps, mais la fréquentation des musées et le retour expansif de cette frontière dans l'art récent permettent de voir la sculpture de Goulet comme une usurpation toujours d'actualité.

Cette dernière exposition de Goulet et certaines oeuvres antérieures — *Complément axial* du Symposium de Chicoutimi et *Sans toit, sans toi* largement «couverte» lors du Symposium de Saint-Jean-Port-Joli l'été dernier — empruntent volontairement aux techniques des bâtisseurs. Je ne dis pas au raffinement de l'architecture fonctionnaliste ou postmoderne, mais bien à la science concrète de l'artisan et de l'ingénieur. Une expression de métier veut que certains menuisiers soient aussi bons «dans le rough que dans la finition». Ainsi de certains sculpteurs, ainsi de Goulet, qui fabrique dans l'espace et qui fige pour l'oeil.

La mise à l'écart de l'architecture et la complicité distante avec la peinture se doublent d'un éloignement de la «spécificité» de la sculpture. Nous en sommes venus, formalistes repentants ou déviants, à penser «sculpture égale espace». Le tour est joué: à la peinture, la planéité; à la sculpture, l'espace; au cinéma, la narrativité (et la mémoire); un peu de couleur, ici et là, qui fera problème. Pour tout le reste, pour le débordement, inventons un mot: performance? installation? Si la sculpture était aussi un objet fabriqué, un artefact? Et que l'espace, ma foi, arrivait de surcroît?

Ces chassés-croisés entre les divers arts obligent artistes et chroniqueurs à créer des néologismes: on verra

ainsi à la fine marge des beaux-arts se greffer les contre-reliefs de Tatline, les peintures-reliefs de Spoerri, les «combines» de Rauschenberg, les assemblages des sculptures, le «mock architecture», etc. Quelques têtes fortes (Serra, Goulet, les jeunes sculpteurs anglais) persistent à nommer un chat un chat et la sculpture sculpture.

Les objets synchrétiques de Goulet rasant les murs ou s'y appuyent, se font et se défont entre la paroi et un modèle (cf. *Ré(visions)*, *Modèles*). L'espace est retenu et le spectateur contraint. La déambulation exigée par le *land art* et par ce qui fut un jour appelé sculpture environnementale (autre néologisme aujourd'hui passé de mode) est limitée dans cette exposition d'œuvres récentes. L'oeil tourne du mur au sol, de gauche à droite et inversement, sans qu'on puisse dire des supports verticaux et horizontaux qu'ils sont des cimaises, mais sans que le spectateur puisse additionner des profils. Il nous manquera toujours de savoir ce qu'il y a devant lorsqu'on est derrière le mur.

Les passe-murailles, déçus peut-être, gagneront en temps ce qu'ils ont perdu en extension spatiale, et plutôt que de se référer à la proxémique ou à quelque Focillon des vies de la forme, il sera utile, le parcours dans la galerie fait, de penser à «comment (un sculpteur) écrit l'histoire». Nous emprunterons la route des *Annales*, de ce que l'on persiste encore à nommer «la nouvelle histoire» — la survie de l'expression des années cinquante indiquant bien que le consensus tarde, que la vieille histoire s'accroche.

De ce passé de la vieille histoire, ne faisons pas de suite table rase... d'autant que *Fac-similé* (Galerie Jolliet, 1983) et *Autour-Atours* (*l'Art pense*, été 1984) nous ont déjà montré que Goulet s'y connaît bien en tables et qu'un meuble traditionnel peut toujours servir. Comme l'événement, partie du «temps court» de Braudel, de ce temps «à la dimension de l'individu». Les trois parties de *Ré(visions)*, trois micro-objets (eh quoi! on dit bien micro-événements), se retournent l'une contre l'autre, de la boîte de carton devenue bronze, à la boîte en maison, en plan de maison/boîte déroulé à nos pieds.

(Loin de l'architecture, disions-nous, mais aussi à l'écart de cette architecture sur papier que présentaient les galeries new-yorkaises dans les années soixante-dix.) Un présentoir sur hautes pattes contenant deux maisons en modèles réduits devance légèrement une rangée de plin-

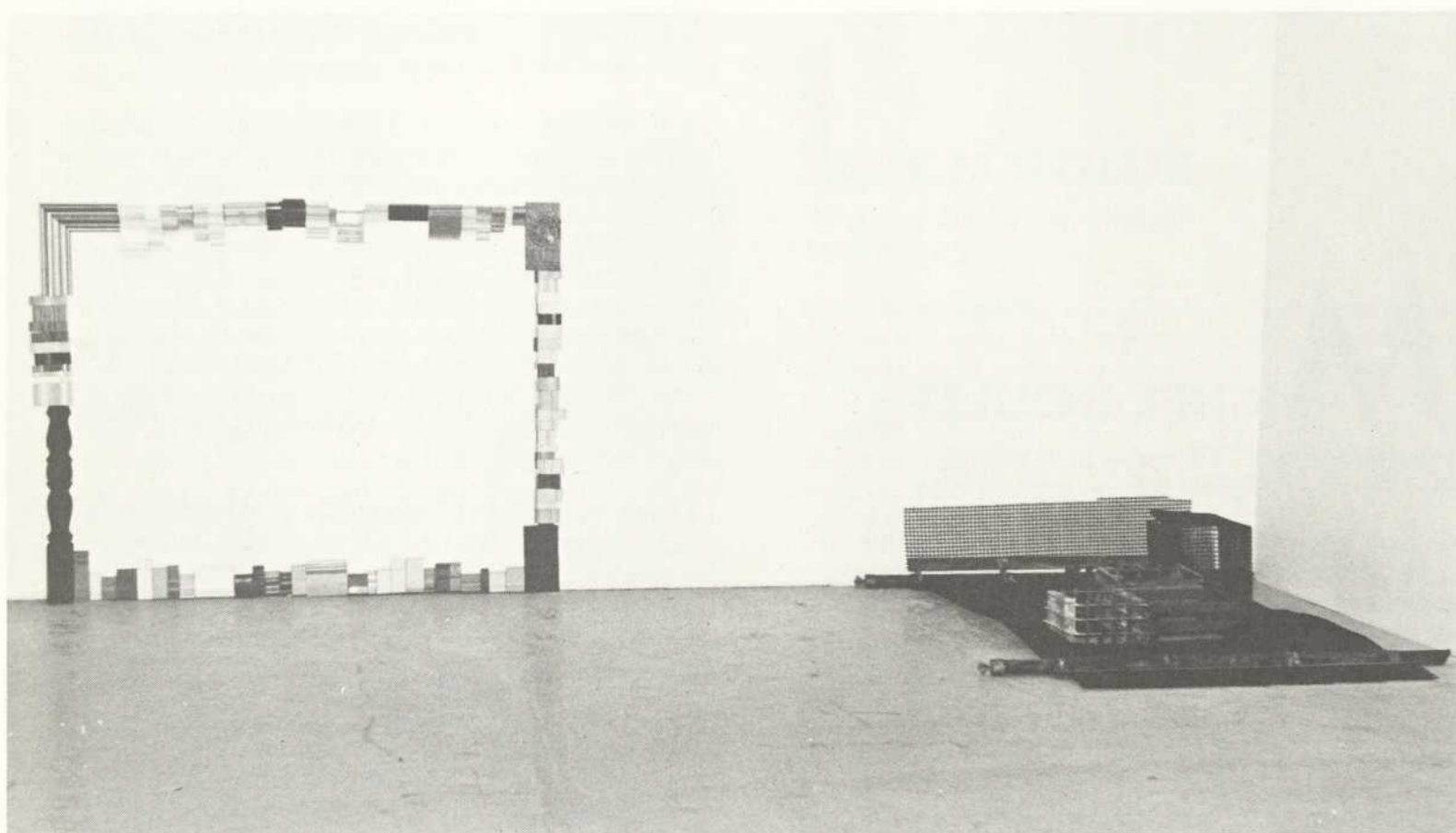
thes disparates placées de guingois qui supportent chacune des habitations miniatures. Ce *Modèles*, une des sculptures vedettes de l'exposition, aux parties analogiques, aurait pu ouvrir le circuit ou le fermer, être ouverture (seuil?) aussi bien que renvoi. Le temps court de ces cinq sculptures s'articule aussi sur la pratique de Michel Goulet qui depuis quelques années crée des œuvres inhabitables à partir d'éléments immobiliers et mobiliers, une architecture et un design moqueurs.

Les matériaux assemblés par Goulet marquent le temps médian, ce temps social où l'individu se dilue et devient molécule d'une structure complexe. Quelques rebuts industriels, papier journal, boîtes de conserve et coffrets sans fonction sont recyclés dans *Couvert/ouvert* et *Effets secrets*. Les matériaux propres à la sculpture — bronze, métal, bois — ne sont pas éliminés, mais repris à l'état brut ou transformés en pseudo-trompe-l'oeil. Les couleurs des plinthes et des moulures sortent toutes fraîches des catalogues des marchands de peinture et on reconnaît sans peine le vert-armoire-de-cuisine, le gris-balcon et le bleu-bébé de nos maisons urbaines ou campagnardes.

Le métier de Goulet s'informe de plus de techniques artisanales ancestrales, qui renvoient au temps long, à la longue mémoire des constructeurs et des bricoleurs, à une «activité industrielle» (cf. le communiqué de presse) qui précède l'ère industrielle sans renoncer à la côtoyer. Les industriels comme marginaux... Le système ancien de la corvée est repris par Goulet qui a demandé l'aide de jeunes cueilleurs de boîtes métalliques pour réaliser *Couvert/ouvert*. Ce mode d'entraide, implicite ici, était le fondement du travail de Saint-Jean-Port-Joli: *Sans toit, sans toi* (1984) ne serait pas si les spectateurs étaient demeurés un oeil, puisque chacun — ou presque — devait mettre une brique pour ériger un mur.

Les tours et détours dans le temps ne créent pourtant pas un effet rétro. Nous sommes bien en 1985, et quelques grains de nostalgie ne suffisent pas à faire de la présentation de Goulet un cabinet de curiosités. S'il y a un retour, c'est à la sculpture-objet, à la boîte autonome et complexe, à un «ABC art» (expression de Barbara Rose pour nommer ce que d'autres appelaient «art minimal») que l'installation aurait traversé et qu'une fine conscience de la présence de la jeune sculpture britannique effleure.

LISE LAMARCHE



Michel Goulet, *Tour/tours*, 1984-85, bois, acier, béton, moulures de bois, clôtures, etc., photo: galerie Jolliet.

ANGELA GRAUERHOLZ

Art 45, Montréal
25 mai - 22 juin

...penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit: Ta, Da, Ça! Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste; elle dit: ça, c'est ça, c'est tel! mais ne dit rien d'autre; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère.

Nos tautologues sont comme des maîtres qui tirent brusquement sur la laisse du chien: il ne faut pas que la pensée prenne trop de champ.

Roland Barthes

L'INSTANT PHOTOGRAPHIQUE

L'index ou le déictique est la trace, trait pour trait, d'une origine. L'identité est quasi absolue, mais elle ne pointe que ce couple de relation, elle ne porte aucune autre information. La trace ne renvoie qu'à l'origine, l'origine ne légitime que la trace. Le prédicat ne semble rien dire de plus que le sujet. L'index est en effet *un peu comme* une tautologie, la contingence absolue de la relation indexicale la différencie de la relation tautologique, mais sa vérité est la même puisque sa contingence n'empêche pas la reconnaissance universelle de la vérité de la relation. L'index est de l'ordre du fait, il est «tout entier lesté de la contingence», sa valeur de vérité doit être cherchée dans le *M(onde)*; alors que dans le tautologique «les célibataires ne sont pas mariés», on n'a pas besoin d'aller voir ailleurs (voire...). Or le photographique serait de nature indexicale, il exprimerait cette «vérité». Celle-ci aurait fasciné une partie de la pratique artistique contemporaine, Duchamp y serait encore précurseur, il offrirait un panorama du déictique dans *Tu M'*.

Dans une œuvre de nature indexicale, le représenté ne fait que se produire lui-même comme contenu, qu'il s'agisse de l'artiste, de l'objet ou du lieu (voir Rosalind Krauss, «Notes on the Index...», *October* 3 et 4). C'est une relation hors du temps, instantanée, elle est stable, elle n'évolue pas, mais ne renseigne sur rien d'autre qu'elle-même et est, en ce sens, parfaitement communicable. Mais ce contenu renferme sa propre aporie lorsqu'il est produit comme œuvre d'art: il ne faut parler que de soi, ou n'énoncer un savoir que sur le savoir, or soi-même est nécessairement lié *au reste*, c'est-à-dire à ce qui n'est par soi (je résume ainsi les pages 55 et 56 de *le Même et l'Autre* de Vincent Descombes).

Qu'il soit présentation d'un réel ou d'un sujet, ce déictique n'est qu'une fascination pour l'abyme, ce *même*

abîmé; en rivant son regard sur l'autre rive, en la faisant sienne, on ne dit rien de plus que la fascination que l'on ressent à plonger son regard dans l'abyme. En interprétant une relation indexicale comme oeuvre ayant un sens, il entre alors une confusion dans la relation, un complexe de Narcisse, l'empreinte et l'origine s'approchent trop et l'origine est alors en danger: «... il suffira d'une légère interprétation pour glisser de la contemplation narcissique proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même (...) Le Moi se confirme, mais sous les espèces de l'Autre: l'image spéculaire est un parfait symbole de l'aliénation» (Gérard Genette, «Complexe de Narcisse», *Figures I*). L'artiste se fait alors tautologue, il tire sur la laisse du chien au point que celui-ci ne mord plus. Plus l'image est eidétique, plus elle est hallucinante de vérité (dans tous ses détails), plus elle disparaît comme énoncé d'un sujet communiquant un savoir à un autre sujet.

L'origine, ici, dans cette photo, je la connais, c'est *M* justement, «les yeux et la bouche presque liquides de Martha Townsend» (Gilles Daigneault, *Le Devoir*, 1er juin 1985), mais si je m'arrête là, «cette photo d'*M* est *M*», je n'ai plus rien à dire, et je n'ai rien dit. Si je reste dans cet instant, ce hors-temps donc du déictique, je ne peux rien dire. C'est le temps qui me révèle la complexité des choses et qui me fait voir l'illusion d'une reconnaissance, d'une identité.

LE TEMPS PHOTOGRAPHIQUE

Si cette photo de *M* n'était pas *M*, et si c'était le temps compressé en elle qui me faisait échapper à ce déictique, à ce reflet, à cet abyme spéculaire? La chambre ne m'apparaît pas si claire, l'instant n'est pas si unique; la surface est troublée, si cette identité ne m'apprenait rien?

«...où le flou du sujet rend compte d'un certain mouvement et d'une certaine durée — tout le contraire d'un instant gelé! — où le temps prolongé permet d'enregistrer d'inévitables frémissements de la photographe et du modèle qui signalent...» (Gilles Daigneault). C'est le temps qui crée le flou, l'indéfini, c'est lui qui est le *punctum* de cette photo, ce *punctum* est irrepérable, cette aperception d'*M* demeure indéfinie. (Le *studium* ne m'aide pas, *M* n'est pas un type *sanderien*, mais elle ne flotte pas dans un flou *pictorialiste* non plus.) Ce flou n'est pas un effet de style, une signature de l'artiste, il marque sa propre présence, la présence de *M*, la présence de l'artiste, la mienne par contrecoup, et celle de l'appareil, et celle du temps, leur opacité créée par l'ondulation de la surface du temps. C'est le temps compressé qui en repoussant, en dénonçant les limites du cadre temporel du déictique, «l'instant», en insistant sur une continuité, en s'échappant de l'objet désigné et de celui qui s'exprime, me fait échapper à l'abyme spéculaire feint du déictique, à sa limpidité statique trompeuse. Le temps me pointe deux réalités: *M* comme chose que je perçois dans un vécu, et *M* comme être vivant lui-même, comme sujet *elle* aussi.

M COMME CHOSE

Moi le critique, Grauerholz la photographe, vous l'autre lecteur, l'autre spectateur, percevons *M* comme un objet, chose perçue et non codée, naturelle. Il y a une répétition d'empreintes, ce sont elles qui créent le flou, cette photo n'est que quasi instantanée, elle *porte* un peu de temps en elle. *Antlitz der M* plutôt que *Antlitz der Zeit* (ou alors ce dernier pris littéralement comme portrait d'un temps), mais en fait *Abschattungen* (esquisses) *der M*: cette hypostase de *M*, de sujet d'énonciation à sujet de l'énoncé, de substance vivante à matière inerte, la surface sensible l'a enregistrée (*M*)ondées successives. Dans cette succession de «*M* est ainsi», «*M* est comme ça», *M* fait ça, la chose. «La chose naturelle, par exemple cet arbre là-bas, m'est donnée dans et par un flot incessant d'esquisses, de silhouettes (*Abschattungen*). Ces silhouettes, à travers lesquelles cette chose se profile, sont des vécus se rapportant à la chose par leur sens d'appréhension. La chose est comme un «même» qui m'est donné à travers des modifications incessantes et ce qui fait qu'elle est chose pour moi (c'est-à-dire en soi



Angela Grauerholz, *Martha Townsend*, 1985.

et pour moi), c'est précisément l'inadéquation nécessaire de ma saisie de cette chose. Mais cette idée d'inadéquation est équivoque: en tant que la chose se profile à travers des silhouettes successives, je n'accède à la chose qu'unilatéralement, par l'une de ses faces, mais simultanément me sont «données» les autres faces de la chose, non pas «en personne», mais suggérées par la face donnée sensoriellement; en d'autres termes, la chose telle qu'elle m'est donnée par la perception est toujours ouverte sur des horizons d'indétermination, «elle indique à l'avance un divers de perceptions dont les phases, en passant continuellement l'une dans l'autre, se fondent dans l'unité d'une perception» (Lyotard expliquant Husserl, *La Phénoménologie*, p.22 et 23). *M* est bien, dans ce sens, ontologiquement une, formellement diverse. Cet *unaire* (Barthes) que la photographie suggère spontanément, n'est-il pas aussi (plus) vrai de le représenter flou, multiple?

M COMME SUJET

Il y a une répétition d'empreintes dans ce portrait d'*M*, c'est elle qui crée le flou. Elle *a été* pendant un moment entre ces impressions. C'est *M* floue, dans un flux, en fuite, et cet en-dehors ou ce débordement de l'empreinte montre que je ne peux saisir *M* dans un état: il y a eu un mouvement d'états, elle n'est pas restée «fixe». *M*, à ce moment-là, n'a pas posé, ne s'est pas arrêtée, elle a vécu, elle «vit encore» le moment de son impression. Elle ne reste pas la même, elle altère ses traits, elle s'altère et détériore l'identité indexicale. *M* se défait en s'imprimant sans retenue. Elle éclate, elle est disruptive en ce sens que des étincelles viennent continuellement dissiper l'énergie «accumulée», «contractée» dans le présent. Elle me signale avec insistance, tout en me lais-

sant voir que le sens de son expressivité ne peut s'énoncer entièrement puisqu'il s'énonce continuellement.

M me demeure contingente, hors-sens. Le temps qu'a mis *M* à s'imprimer sur la surface, cette durée l'a mise hors d'elle-même, et c'est dans cet hors-de-soi (Deleuze), dans cette multiplicité qu'amène la durée, dans cette mixité d'empreintes qu'elle se constitue paradoxalement comme un(e), comme sujet se consommant dans le présent. *M* se distingue de toutes les autres *M* constamment, et par conséquent se désigne elle-même. Ses «qualités» la désignent comme *M*. Si on me permet: «*M* est l'oeuvre de ses oeuvres». Dans le temps (dans l'Histoire) *M* travaille à ne pas être telle qu'elle est.

L'indéfini, le flou, ne connote rien par lui-même sinon qu'il se pointe comme temps, comme fuite, et que par là il me paraît restituer intact l'indéfini originaire de ce qu'*a été M*. Cela ouvre sur un second abyme que je ne peux combler et auquel je ne peux échapper, qui sépare maintenant plutôt qu'il ne lie: identité de *M* à elle-même en dehors du temps (l'instant photographique), différence constante de *M* à elle-même dans le temps (le continu de la durée, *M* comme grandeur continue). Cette photo n'offre pas une identité, mais une valeur ou une perspective de *M*, et l'adéquation du *a été* de *M* avec un sens est repoussée à l'infini. Pour qu'une adéquation entre *M* et un sens ne se détériore pas en apparence, il faudrait que je sois D... (voir le commentaire de Descombes dans *le Même et l'Autre*, p. 169: «Pour que l'identification de l'être et du sens n'entraîne pas la dégradation du phénomène en simple apparence, il faut que je sois Dieu»).

SERGE BÉRARD

T.V. OR NOT T.V.

Vidéographe, Montréal
16 avril - 21 mai

Ce qui étonne d'abord, c'est la justesse du titre. *T.V. or Not T.V.* souligne bien, en effet, la disjonction entre télévision et vidéographie, deux médias *génétiquement* similaires mais *idéologiquement* séparés.

Les vingt-huit vidéogrammes québécois et canadiens présentés au Vidéographe — le mardi, pendant six semaines — partagent le même objectif: perturber les conventions représentationnelles et narratives propres à la télévision. Pour ces vidéastes, il ne s'agit pas pourtant de nier le concept «télévision» mais de le renouveler. En effet, si l'art vidéo a hérité d'une certaine quinquillerie télévisuelle et s'il s'adresse à un public dont les croyances et l'imaginaire ont été largement marqués par la télévision, il évite de se confondre avec cette dernière et cherche constamment à indiquer l'écart qui l'en éloigne. Déplacement du signifié dans sa relation au signifiant, pratique oppositionnelle, d'où le «or» inéluctable qui lie télé et vidéo.

La pratique oppositionnelle vidéo-télé s'effectue davantage sur le plan des thèmes et des genres narratifs que sur celui des éléments formels. Ici, peu de jeux auda-

vidéographie actuelle: la critique des médias, les genres télévisuels, le féminisme, la pornographie et le visage.

Symptomatique de la rubrique «vidéo et genres télévisuels» par sa facture non mélodramatique, *Le voleur vit en enfer* (1984) de Robert Morin propose un portrait saisissant d'un voleur. La bande correspond à une sorte de vidéo-journal par lequel un mésadapté exprime sa difficulté à s'insérer dans la société. La trame sonore se compose de confidences faites à un service d'écoute téléphonique et les images présentent l'entourage immédiat filmé par le voleur: l'appartement, la rue, les voisins, l'ami vieillard. L'entreprise du personnage est donc, par essence, vidéographique puisqu'elle consiste à démêler fiction et réalité pour rendre compte d'une conception subjective de la réalité qui s'écarte des conceptions stéréotypées télévisuelles.

François Girard soumet une mise en scène différente du mésadapté. *Le Train* (1985) situe le personnage successivement à l'intérieur d'une chambre et dans un espace-temps imaginaire truffé de souvenirs ferroviaires concernant le déplacement, le minutage, l'industrie. Le champ de profondeur réduit des images suggère l'étouffement, et la focalisation de la caméra sur l'unique personnage renforce son isolement. Si la bande effectue l'écart réalité-fiction, ce n'est pas par le moyen du journal comme chez Morin, mais par une série d'oppositions mise en marche par une suspension continue du concret au profit du rêve. Temps présent/temps écoulé, immobilité/mobilité, intérieur/extérieur, silence/disso- nance: le mésadapté est à nouveau sis dans l'écart.

soit à travers le miroir, appuie visuellement le dédoublement mère-fille: il désigne et diminue à la fois l'écart entre l'actuel et le traditionnel; il dévoile la puissance de la mémoire sur le présent.

Dans *Twelve of Us* (1983) de la rubrique «le visage et l'art vidéo», Courchesne introduit le conte d'enfant. Ce conte nous est raconté par le montage de séquences où douze adultes tentent de se rappeler certains morceaux du récit. Le cadrage à mi-corps des narrateurs-trices met en évidence leurs intonations et leurs mimiques puériles et les situe dans un état de «transcendance infantile». L'activité mnémonique déclenche ici un chevauchement plutôt loufoque entre les stades adulte et infantin.

Les thématiques «vidéo et critique des médias» et «la pornographie et les artistes vidéo» ont porté sur un autre type d'écart, l'écart idéologique entre l'imagerie des mass-médias et la complexité du réel. La rubrique la plus *excessive* fut celle concernant la pornographie. Si, par définition, la pratique porno est nécessairement celle de l'excès, deux heures de visionnement de sa critique le sont également.

Love In (1982) de Marilyn Burgess et Peter Sandmark et *Desire Control* (1981) d'Elizabeth Chitty exploitent des stratégies qui répondent davantage au défi du questionnement de la pornographie et ce, pour deux raisons. D'abord, les images empêchent le regard voyeuriste. Ensuite, les vidéastes évitent les énoncés prescriptifs: leur démarche consiste exclusivement à indiquer l'écart entre les représentations sexuelles culturelles et personnelles.

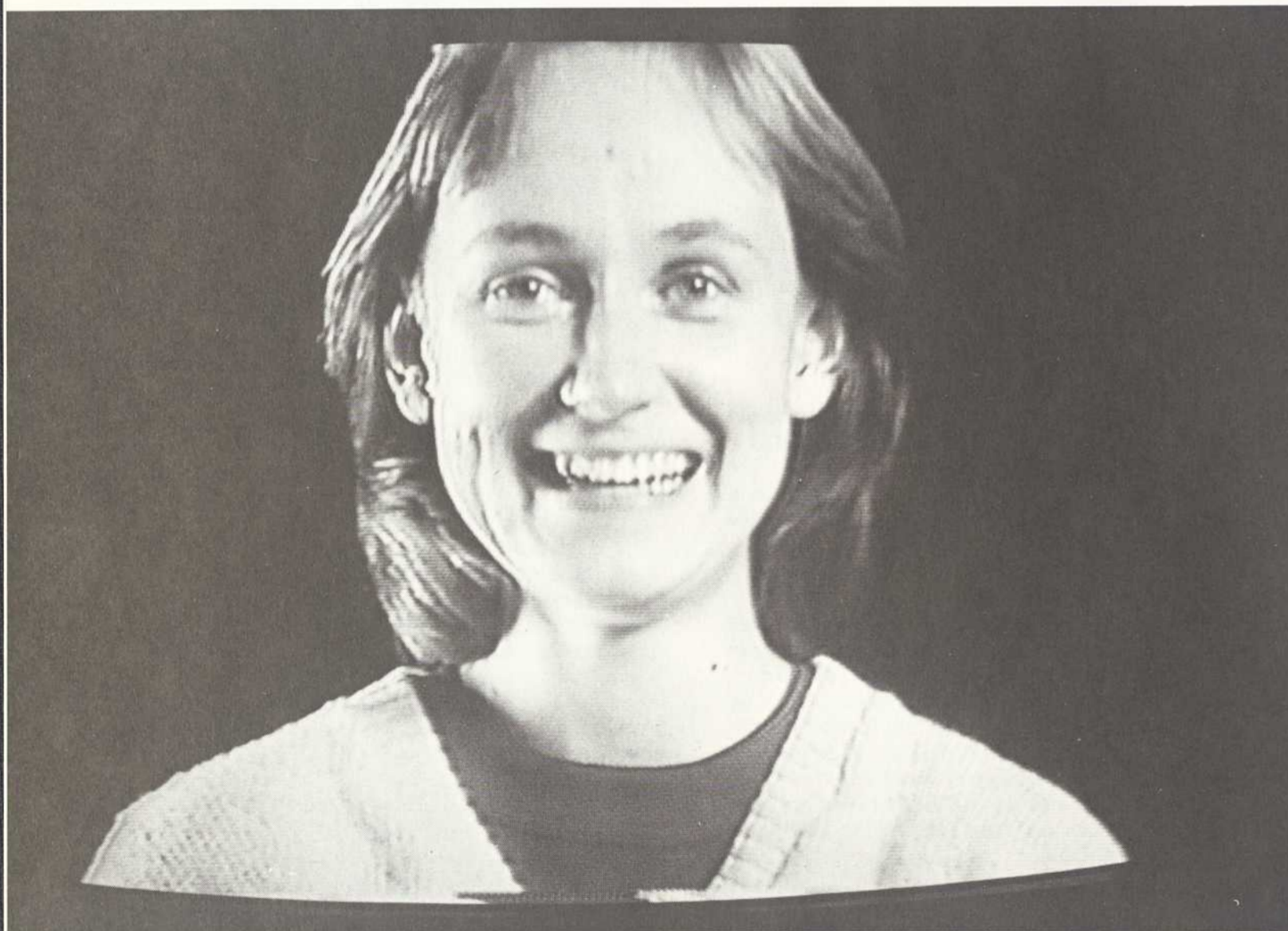
La première bande juxtapose deux versions opposées de la sexualité: la version «Harlequin» et la version «hard core». Ce qui fait la force du vidéogramme, c'est ce va-et-vient constant entre ces images sexuelles en apparence contradictoires mais dont on découvre graduellement la parenté. Le deuxième vidéogramme réunit plusieurs actions selon divers genres narratifs: scènes d'amour entre poupées commentées par des propos pornos, scènes de séduction jouées par des personnages réels enregistrés en gros plan, écriture par ordinateur traitant sociologiquement de la pratique. Ce traitement allégorique permet de rendre compte des différents aspects du champ pornographique et évite adroitement le piège de l'opposition simpliste du bon et du méchant.

Suite pornographique (1983) de Jean Gagnon donne lieu à plus d'ambiguïté. En superposant des scènes pornos à des images de paysage, le vidéogramme introduit certes la dialectique nature-culture, mais malgré la pertinence de cette dialectique sur laquelle repose toute la question de la sexualité, la présentation continue de scènes essentiellement dégradantes pour les femmes risque d'inciter non pas à la subversion mais à la consolidation de la réception pornocrate.

Quant aux deux autres bandes de la rubrique, *la Cage* (1983) de Marc Paradis et *Confused* (1984) de Paul Wong, elles ne proposent aucune critique de la porno. Alors que la première s'installe dans une pornographie homosexuelle mâle (il semble que les représentations de la sexualité n'offrent que deux possibilités aux femmes: leur dégradation ou leur absence!), la deuxième demeure prisonnière des années soixante et soixantedix avec son interminable démonstration de relations sexuelles inter-couples.

Un des écarts les plus séduisants fut celui opéré au niveau du langage par Bruce Robb et Les Levine. Dans *Y-R-U-A-B-C* (1984), Robb demande successivement à vingt-six personnes de prononcer une des lettres de l'alphabet. En entremêlant les inflexions vocaliques et en les présentant selon un ordre non conventionnel, le vidéaste agit en tant que performeur. À partir d'un enregistrement linéaire de différents visages articulant différentes lettres, Robb crée un langage inédit soutenu par des images diffusées si rapidement qu'elles deviennent en quelque sorte peinture abstraite.

Dans *Deep Gossip* (1980), Levine se penche sur la pratique du bavardage. Il utilise sa caméra de façon à enca-



Luc Courchesne, *Twelve of Us...*, 1982, vidéo couleur stéréo en anglais, 6 minutes.

cieux en ce qui concerne la lumière, la couleur, le son ou le temps électronique. Les vidéastes ont opté pour le récit figuratif qui déconstruit le mode mélodramatique des émissions télévisuelles ou qui tout simplement élabore de nouveaux modes narratifs.

L'initiative du conservateur Jean Gagnon de regrouper les bandes en rubriques est rafraîchissante puisqu'elle a permis une lecture contextuelle des vidéogrammes à la lumière de cinq thématiques caractéristiques de la

Toujours dans l'axe intimiste, Wendy Walker et Luc Courchesne explorent une pratique mnémonique qui provoque un chevauchement entre le présent et le passé. Dans *Ritual of a Wedding Dress* (1984) de Walker, dans la rubrique «variable(s) femme(s)», une jeune femme incarne l'archétype de la mariée. La majeure partie de l'action porte sur le personnage qui enfle une vieille robe de mariée devant un miroir. Par ces simples gestes, la protagoniste exerce un rituel qui l'inscrit dans l'histoire des mères. L'enregistrement de son corps, soit à l'avant,

drer de près et à cloisonner des bouches articulant divers potins. La banalité des propos et la proximité démesurée des organes dirigent graduellement notre intérêt vers la morphologie des visages et la structure sonore des commérages. Le cadrage a en quelque sorte évidé les bavardages pour les présenter comme des outils de désinformation et d'incommunicabilité.

Enfin, parce que seulement le tiers de la programmation était occupé par des femmes, un des écarts les plus déloyaux fut celui effectué par la thématique «variable(s) femme(s)» qui réunissait la moitié des réalisatrices de l'exposition. La rubrique a certes permis une lecture féministe des bandes, mais a également fonctionné comme alibi. Comment un conservateur qui souligne si allègrement la large contribution des femmes «à l'éclosion et à l'élaboration de la vidéo» peut-il se permettre de les «entasser» presque entièrement dans une seule thématique? La sous-représentation des femmes a clairement appauvri la qualité des autres rubriques.

CHRISTINE ROSS

GUY PELLERIN

Galerie René Bertrand, Québec
6 — 30 mars

Les composantes de *Notes et fragments: de l'ours aux icônes* de Guy Pellerin se déploient sur trois murs adjacents et fonctionnent comme les indices dispersés d'une narration qui dépend des liens qu'on découvre entre eux et de ceux qu'ils éveillent en nous. Ces objets/figures (plus ou moins géométriques, plus ou moins figuratifs) sont stratégiquement agencés les uns par rapport aux autres; leur signification provient des signaux qu'ils s'échangent. Pourquoi l'ours avec le porte-voix est-il à côté de l'aimant? le plongeur à côté de l'échelle? Le regard voyage et conjugue; le sens flotte, en attente, il reste à construire. On se pose la question du genre, puis on retourne à la production antérieure de l'artiste, comme si la construction actuelle avait besoin de vieux fondements.

Sommes-nous encore dans la peinture? Depuis 1979, Pellerin a toujours travaillé la matière picturale, son essence même, en relation avec la sculpture, en interaction avec elle. Ce désir de peindre, qui se manifestait dans l'accumulation de couches successives de matière, accordait aux supports une importance égale à la surface. Le caractère d'objet de ces supports, en forme de boîtes ou de tablettes, ne court-circuitait cependant pas les effets de la peinture, la fascination pour la matérialité de ces surfaces lustrées. Malgré cela, les oeuvres de cette époque n'adhéraient pas totalement à la réduction moderniste de l'image picturale à l'espace du tableau. Déjà un décalage s'effectuait entre support et surface. Quelque chose s'immisçait entre la délectation de voir et le besoin de *dire sur* la peinture. Avec la série *Journal* (1983), l'artiste fait part d'un désir de *raconter à partir de* la peinture. Les éléments iconographiques émergent du fond jusqu'à vouloir se détacher de la matière pour s'affirmer comme donnée signifiante à part entière. Les ressources du dessin sont utilisées pour la première fois avec une intention narrative. Le discours à tenir n'est plus sur un médium mais sur soi, à travers l'objet peint.

Avec *Notes et fragments*, l'effet n'a plus autant à voir avec la délectation des substances picturales, mais plutôt avec des raccords à effectuer, de la lecture obligée. Les figures ont quitté le canevas pour l'espace de la galerie et l'oeuvre y perd de son pouvoir de stupéfaction: on ne peut plus parler d'effet de réel mais bien de visions du réel à construire. Le factice d'une représentation illusionniste a cédé la place à la réalité de formes en relief, qui



Guy Pellerin, *Notes et fragments: de l'ours aux icônes* (détail), 1984, bois, toile, acrylique, huile, crayon à l'huile, pastel, photo: Guy Couture.

font ressortir les interstices entre chacune d'elles et le mur en tant que champ propice à l'élaboration d'une histoire. Le dessin qui jadis appartenait *au fond* (J. Lamoureux) s'en est petit à petit détaché, de l'*Atelier* (1982) aux *Notes et fragments*. Devenu matériau autonome, il marque l'espace de traits qui s'apparentent à des annotations sur une feuille blanche avec, entre elles, le temps et la projection de nos imaginaires propres. Dans *Journal*, les figures fortement marquées émotionnellement ne se détachaient qu'à moitié du fond, comme si l'artiste maintenait encore intimement liés la quête autobiographique et le désir de peindre. Or dans la pièce qui nous occupe, dessin et peinture ont deux fonctions bien distinctes.

Le dessin cerne des données subjectives et en fixe les contours pour leur donner une forme; il les concrétise en objets symboles (les cônes et les spirales) ou en fétiches (l'ours sur roulettes). En quelque sorte, il structure entièrement la pièce de par ses propriétés mêmes: il dissocie parfaitement les composantes du fond et le support n'est pas altéré, ni évincé par les marques que chacune d'elles constitue. Les formes concourent au con-

traire à révéler l'espace non clôturé qui les entoure et à en souligner le potentiel actif. On peut même parler d'un effet dessin qui sous-entend que l'on perçoit les étapes de fabrication, chaque intervention laissant une empreinte décodable séparément: le tracé sur le bois, sa taille, sa fixation sur le mur. Dans certains cas, le dessin joue du trompe-l'oeil, ainsi en est-il de l'échelle et d'une forme rhombique à l'intérieur de laquelle se déroule une spirale sans fin. La matière picturale, quant à elle, est présente dans des brossages et des balayages de surfaces qui nous empêchent d'oublier que, dans l'oeuvre de Guy Pellerin, elle a toujours été un *fait*, plus précisément une mise à vue de manipulations destinées à capturer le regard. Cependant, cette attraction va ici au-delà du plan. L'oeil perçoit la surface colorée comme étant à la jonction du dehors et du dedans, frontière qui nous fait passer des apparences et de l'illusion de la peinture à son épaisseur, à sa structuration interne.

Les travaux antérieurs (1980-81) excluaient le sujet, l'annulaient au profit d'une vérité de la peinture. *Notes et fragments* renoue avec l'énigme de l'oeuvre, avec son substrat: le sujet de l'inscription. Celui-ci énonce ses

intentions, il parsème l'espace d'indices, de parcelles, de notes. Il lance l'amorce d'une histoire. Si l'on renonce à la contemplation silencieuse, à l'envoûtement, on part à la recherche des sources, des modèles de la peinture. Passage du sujet, objet dont on parle, au sujet/personne. Une sorte de retour au non-systématique, à une parole privée à travers l'oeuvre. Selon Benveniste, nous sommes dans l'énonciation, dans le discours qui laisse voir ses procédés et ses voies, tout autant que dans l'acte qui le produit. Et c'est à cet égard que l'oeuvre nous inclut, notre voir suit le même mouvement qu'avait emprunté le faire de l'artiste: une oscillation entre la brisure et l'addition. Un mouvement qui va des lignes et des couleurs facilement identifiables de certains éléments de l'oeuvre, au symbolisme des formes coniques: du connu au sens caché.

Les interstices revêtent une importance primordiale en ce qu'elles permettent de mieux évaluer l'épaisseur des notations qu'elles isolent. Chaque course d'un blanc à l'autre impose une circulation à l'intérieur de l'histoire des genres, des procédés de représentation, tout autant que des savoirs théoriques. Les effets dessin, notamment la possibilité d'inscription sur une page blanche et la découpe du vécu à grands traits, ajoutés aux moyens de la peinture, composition et matérialité, ont entraîné un cheminement: de la réduction formaliste à un art qui privilégie les langages privés. Prêter sa voix au tableau pour renverser la stupéfaction de l'effet de représentation et savoir enfin raconter.

CHANTAL BOULANGER

LA NOUVELLE BIENNALE DE PARIS

Parc de la Villette, Paris
21 mars - 21 mai

La Biennale de Paris, créée en 1959, avait vieilli. Ces dernières années, elle était obligée de se disperser aux quatre coins de la ville pour accueillir les expositions d'architecture et les manifestations du cinéma et du son. Son statut, qui la réservait aux artistes de moins trente-cinq ans, et qui donnait la responsabilité de la sélection à des commissaires nationaux, la pénalisait beaucoup face à ce qui était perçu comme une urgence, la nécessité de défendre avec de gros moyens les nouveaux artistes français dans la confrontation internationale, de «soutenir à fond les meilleurs [Français]» (Georges Boudaille). Suspendue en 1984, la Biennale ressurgit dans un nouveau lieu et avec une nouvelle organisation.

Le lieu est grandiose: premier édifice à être mis en service dans le futur parc de la Villette, l'ancienne Halle métallique du Marché aux Boeufs, construite au XIX^e siècle, a été restaurée et réaménagée par les architectes Reichen et Robert. Au centre d'un espace de 240 m de long sur près de 90 de large, une nef principale accueille des «oeuvres monumentales» (comprenez de grande taille, n'est pas monumental qui veut); sur les côtés, des salles plus petites sont réparties sur deux niveaux. Les dimensions disponibles ont deux effets: le public présent est peu dense, avec des effets temporaires de «désertification» locale peu sympathiques; les oeuvres peuvent, sur commande pour plusieurs d'entre elles, développer un gigantisme tel que quelques-unes s'imposent moins par la signification que par la dimension matérielle et l'encombrement visuel. Plusieurs envois dépassent ainsi dix mètres dans leur plus grande dimension.

L'organisation et les moyens sont nouveaux; pour les arts plastiques, la sélection des artistes est effectuée par une commission internationale de cinq personnes, présidée par Georges Boudaille, le seul rescapé de l'organisation précédente: Achille Bonito-Oliva (Italie), Gérald Gassiot-Talabot (France), Alanna Heiss (États-Unis), Kasper König (R.F.A.). La commission a invité 120 artistes,

représentant vingt-trois pays, sur la base d'un projet un peu confus, qui veut mettre en évidence d'une part le retour à des «images identifiables» (étrange et approximatif concept), à un «art figuratif, direction dominante de l'art d'aujourd'hui, après les excès de théorisation des avant-gardes des années 1960 et 1970», et d'autre part les «oeuvres dans l'espace, sculptures et installations, pour la plupart issues de l'Art Conceptuel et de l'Art pauvre», tout en se donnant «la possibilité d'établir des filiations entre la jeune création et celle de quelques prestigieux aînés». Ces critères, on le voit, manquent de rigueur puisqu'ils permettent à peu près tout et son contraire, puisqu'ils autorisent la sélection de Buren et de sa pyramide inversée de tissu rayé, mais aussi celle de Tapiès, celle des peintures de Baselitz mais aussi d'Adami, de Matta mais aussi de Erro, de Keith Haring mais aussi de Hélon.

dont les vedettes sont assimilées à des joueurs de tennis, sur des «confrontations» où «s'affirment les nationalités» (les États-Unis, l'Allemagne, l'Italie, mais aussi la France). On nous suggère crûment de participer, et à défaut, au moins de faire semblant de croire à une Biennale qui, «à l'image des grands tournois de tennis, offre la possibilité à tous les artistes de se confronter». Sous ces périphrases, paradoxalement, se cache la définition la plus authentique de la Nouvelle Biennale, celle d'une compétition commerciale, dont les modalités sont celles d'un art/spectacle, où la nouveauté des produits, leur renouvellement, et donc leur consommation, sont des effets indissociables de la structure.

Passons sur la section architecture, gérée par un comité spécifique, qui propose, dans les conditions d'un reportage vidéo et des projections, la découverte visuelle d'une



Installations de Keith Haring et, au fond, de Daniel Buren à la Biennale de Paris.

La ligne directrice est à chercher sur d'autres bases, sans doute du côté de l'appui massif donné à la promotion des différents courants de l'ultime avant-garde, figurative et expressionniste, qui dominent largement la sélection française, avec Combas, Di Rosa, Garouste et Blais, et internationale, avec Chia, Clemente et Cucchi, pour l'Italie, Baselitz et Kiefer pour l'Allemagne, Haring, Salle et Schnabel pour les États-Unis. S'y ajoutent quelques transfuges du Pop Art (Rosenquist, Raysse), des abstraits qui ne sont pas tous des conceptuels, et des vedettes de l'ironie, comme Hockney et Tinguely, au mieux de sa forme. La documentation d'ailleurs tient un double langage assez réjouissant. Celle qui est distribuée aux professionnels insiste sur le «projet méthodique», sur des critères de classement et de regroupement, sur l'étiquetage des produits en groupes identifiés, «Figuration libre», «Transavantgarde», «Figuration narrative». Par contre dans les feuillets d'un pseudo-journal, *Ici Biennale*, on met l'accent sur les stratégies des «stars très professionnelles» de la figuration, sur la «compétition»

sélection d'édifices récents pris dans le monde entier. La saturation des informations, la juxtaposition pénible des écrans produisent une lassante confusion, à laquelle peu de visiteurs résistent. Bien entendu, l'objectif, proclamé, d'une «rencontre», d'un «dialogue» de l'architecture avec les autres arts reste dans ces conditions hors de portée.

Les moyens mis en oeuvre sont considérables; les chiffres officiels font état d'une participation du ministère de la Culture de 10 000 000 F, soit 1 500 000 \$ canadiens; elle est dix fois supérieure à la subvention de la Biennale de 1982. À ce chiffre s'ajoutent la participation de la Ville de Paris et le concours de partenaires privés (des galeries?). La nouvelle dimension budgétaire de l'entreprise fait passer ici l'intervention de l'État au niveau d'une participation à une industrie culturelle. Mais, si ce dernier concept est à la mode, et à juste titre, pour d'autres secteurs, on peut se demander quelle est sa pertinence pour une activité spéculative comme celle du marché des

tableaux contemporains. S'agit-il d'aider les artistes, les créateurs, ou d'appuyer les agents d'un marché, qui, à la différence des compétitions sportives, n'est pas prêt à trouver ailleurs que dans l'appareil de l'Etat ses sponsors?

La critique française accueille assez fraîchement l'opération. S'agit-il d'une réaction contre le fait que des professionnels étrangers sont majoritaires en fait dans la commission de la Nouvelle Biennale? Pierre Daix, qui cherche dans la «panique» de l'art contemporain un remède contre «l'académisme ambiant», évoque le Salon du XIX^e siècle, que contrôlait l'autorité académique. Veut-il identifier le petit monde international des promoteurs de l'art contemporain à un nouveau club académique fermé, jouant ses propres intérêts corporatifs à travers les institutions en vigueur? D'autres comparent la Nouvelle Biennale à la dernière manifestation parisienne de cette ampleur, celle qui montrait en 1972 *Douze ans d'art contemporain en France*. Les choix étaient plus clairs, l'inventaire plus complet, et l'absurde idée d'une compétition entre artistes écartée; mais la sélection avait été confiée à une personnalité unique, rigoureusement indépendante du marché de l'art, François Mathey, à un moment où il était encore admis d'avoir des compétences sur l'art contemporain même si on n'appartenait pas au milieu de ses promoteurs. L'engagement d'un ministre socialiste de la Culture dans la manifestation actuelle, dont l'éclat se limite à celui du monde des affaires de l'art, reste une énigme.

GÉRARD MONNIER

DOUG WALKER

YYZ Gallery, Toronto
May 20 — June 8

There are a number of immediately seductive aspects to Doug Walker's work. Initially we might point to its highly eccentric imagery. An imagery reminiscent of Heavy Metal album covers, tattoos, or ball-point pen drawings done on the back of high-school notebooks by teenaged boys. However, the possibility of these works being dismissed as mere homages to teen fantasy is undermined by their large-scale format and the exquisite care exercised in their packaging and presentation. The shock of seeing this kind of imagery present in a high art context is considerable.

Equally important is the fact that Walker's technique, a combination of drawing (*cliché verré*) and photography, and the use of a black and white graphic style, are intended to create a mechanical distance between himself and the image and to avoid the possibility of expressive over-indulgence.

Walker's real success however, lies not in the execution, but in the manner in which he almost visually enters the psyche of another. In the fall of 1983, Walker (who works part-time at an art gallery) curated an exhibition of prison art, work done by prisoners in Canadian institutions. Profoundly affected by the work, Walker chose to not only isolate and appropriate a certain naive style, but to adopt the psychological stance of the prisoner, to explore the images of that mythology which constructs contemporary male consciousness, or perhaps more precisely, contemporary adolescent male consciousness.



Douglas Walker, *untitled*, 1984, photoprint, 170 X 127 cm, photo: Isaac Appelbaum.

Significantly, although the imagery repeats the "macho" male stereotype, the underlying theme, the desire to recover or construct a viable personal and collective mythology, seems almost feminist/feminine. What Walker has apparently grasped is that in this extreme and highly distanced position, this process can be conducted most efficiently, i.e. that one can use the comic book or parable to illustrate that which cannot be said directly.

Each work functions as a snapshot in which some aspect of Walker's alternative world is revealed. It is a world which is fantastic because it is imaginary, and imaginary because of the enforced distance between the artist and the image. The most repeated image in the show is that of a woman presented in the pose of a traditional head and shoulders portrait. Each of these figures is embellished with personal demarcations by the artist. These embellishments indicate a form of fetishization, but it is

a fetishization of woman done in her total absence. The branding of a public memory with the identity of its author.

However, a close examination of these portraits reveals a certain sexual ambiguity, a gender blurring that suggests a movement toward self-portraiture. We witness then a sense of the returning gaze of the woman.

Walker's "feminine" portraits are countered by his masculine narratives — a series of drawings populated by fantastic characters and situations, comic representations of male dread and longing. In the work *Snurble in Hell*¹, for example, a "cute as the dickens," furry little phallus-like creature is surrounded, trapped by a circle of flames. His horrified expression can easily be interpreted as the sleeping male's sudden awareness of a growing feminine presence. In *Shotgun Baby*, an infant, clutching a long and dangerous weapon, is driven

into an almost religious ecstasy by the tickling of the semi-animate vegetation that surrounds him.

In each of these narratives we see a centralized, comic male figure surrounded by a fecund backdrop suggestive of pleasure and biological reproduction.

The most revealing work is probably also the one with the darkest subtext. In *Punching Out of Paradise*, a horrified Woody Woodpecker sits stranded in a jet pilot ejector seat emblazoned with a flying death's head. Strapped (imprisoned) into an artifact of death-dealing technology while surrounded by a sea of biological fecundity, Woody seems about to choose death rather than experience the pleasure of a polymorphously perverse sensuality. Walker has here succeeded in constructing a comic book illustration of polarized sexual difference.

These fantastic amalgamations of *Hot Rod*, *Zap Comix*, and naive vegetative landscapes, have given Walker a vehicle to deal with one of the most distressing of issues, i.e. the terrible gulf between biological forms (men and women), and the dreaded mysteries, sadness and ecstasies that fill that gap. His adoption of the psyche of the prisoner has allowed him to address the social and sexual role of the contemporary male, while neither falling into the trap of public self-flagellation nor white knight feminism. His images are no doubt adolescent, but it is an enforced adolescence, one of isolation, where the real, often unpleasant, aspects of our consciousness may be examined.

JOHN SCOTT

NOTE

1. The titles given here are working titles for the purposes of review. All works in the show were untitled.

THE REPUBLIC

Gallery 620, Toronto
February 4 - February 23
41 Dovercourt Rd., Toronto
April 20 - May 11

Two recent exhibitions organized by the Toronto collective Republic have presented an exciting, but problematic, body of work.¹ *The Power of the Cross* was the group's first exhibition and included the work of Brian Boigon, Pierre Dorion, Fast Würms, Gerard Pas, Ben Walmsley (curator), and Kate Wilson. Its theme, as the title suggests, dealt with the power of the cross in contemporary society. The second group exhibition was entitled *Radiant Vista: The Significant Landscape* and included the work of Magdalen Celestino (curator), Peter Cosco, Melanie Earle, Renée Van Halm, Douglas Kirton, Simon Muscat, Adrienne Trent, and Lorne Wagman. Here the theme revolved around the role of landscape painting and sculpture as a symbolic construct in contemporary society.

At present the Republic appears to have no centre, no organizing memory; instead it functions as a line of movement from which its members diverge and return. This strategy allows them to flow freely through the Toronto art community engaging in procedures that are decentered and schizophrenic (in the Deleuzian sense); yet, as we will see, there is also a strong conservative and retrogressive tendency within these same strategies.

In both of their exhibitions the Republic have presented the work under the rubric of a strong model, i.e. "the cross" or "the landscape." It is this model which gives the work its weight and corporeality, its depth of meaning and authority. Significantly, the best work in these exhibitions is that which is decentered in relation to the

Model, and in which we are witness to a form of perversion where the art gives way to a play of surfaces. Thus the metaphysical presence of the model is to be perverted, rather than subverted, by engaging the subject at its periphery.

Pierre Dorion's contribution to *The Power of the Cross* was a large painting on paper entitled *Portrait des Échevins de Paris*, 1985. As an appropriation of a group portrait by the seventeenth-century French painter George Lallemand, Dorion's work presented a subtle perversion of the subject, rather than an ironic subversion of its original meaning. The original subject of the painting, a group portrait of the city fathers of Paris in the early 1600's, was intended to act as a display of civic power. Not only was their governing power to be understood as a natural state of being (hence the naturalistic/realistic style of painting; representation as truth), but that the populace (as civic entities) were to be constructed under their gaze. In removing their heads and replacing them with crosses, Dorion substitutes the power of the cross for the power of the gaze — this substitution marks a perversion of the original intent of the work.² Where previously the subject matter had existed by virtue of its ideological weight and depth, now it exists only because of its incorporeality and play of surfaces. For Dorion the power of the cross is not intrinsic to the cross itself; instead its power emanates from that metaphysical construct which traces a presence for it in our culture.

More problematic is Ben Walmsley's *The Bride Stripped Bare... Even*. In this painting Walmsley points to the presence of the cross in western culture, not only as a symbol of faith, but as a mathematical (and hence rational) sign, as a universal symbol, and as a poetic/mystic essence. In suggesting a pervasive presence for the cross Walmsley only reaffirms and condones its centralized position. While admittedly we cannot dismiss the cross as a principal symbol in our culture, nor can we begin to discuss it while its position at the centre is maintained. Questioning, like perversion, can only take place at the periphery.

The exhibition *Radiant Vista* was similar in its use of a model (i.e. the landscape), though the artist's adherence to that model was more relaxed than that seen in *The*

Power of the Cross. Nevertheless, the reaction to that model was generally more conservative, for more often than not the traditional mystic/spiritual notion of the landscape (e.g. Group of Seven, Hudson River School, nineteenth-century German Romanticism) was simply inverted and replaced with an urban landscape embodied with the same mysticism and spirituality (e.g. Renée Van Halm's *One: In the Face of Authority*, 1985, or Magdalen Celestino's *Continuous Relation*, 1985); or its loss, as a mirror of the soul, was lamented (e.g. Peter Cosco's *The Garden Died*, 1985).

Two works in the exhibition stand out as valid attempts to critically approach the question of landscape in contemporary art; Adrienne Trent's multi-media sculptural installation offers a perversion of the subject from its periphery. This perversion begins with the title, *Painting Myself Into a Corner*; a humorous comment perhaps, on both the problematic nature of the theme and the fact that landscape is generally depicted through the medium of painting. More specifically however, by combining the simplified shapes of houses, trees, mountains, dogs, and spheres in regimented lines, Trent offers us a landscape that is controlled and obviously fabricated. By placing a colour xerox image of herself in the corner, overseeing the work, Trent names herself as that fabricator. In revealing the landscape as a construct defined by her presence, Trent draws the viewer's attention to the fact that "landscape" is not synonymous with nature, but is rather always fabricated, always artifice.

Equally interesting is Doug Kirton's small installation entitled *Intoxication*, which includes two medium-sized paintings, one of a canyon and the other of a waterfall, surmounted by a small painting of a glass of whiskey. What is interesting about the installation is not so much the fact that Kirton's work speaks of the intoxicating effects of exotic landscapes, but that it speaks to the question of *painting* landscapes, for it is there, in the act of painting, that the intoxication takes place. It is literally within the play of surfaces that we find the meaning of his landscape painting. Any spiritual quality ascribed to the landscape is here revealed as a perversion, an attaching of depth where none exists.

These first two exhibitions by the Republic have offered a challenging and evocative body of work. And while the

The Republic, *The Power of the Cross: Installation View*, 1985. Left to right: Kate Wilson, *Life Without End and Transfiguration*; Pierre Dorion, *Portrait des échevins de Paris*; Fast Würms, untitled installation.



themes for the shows tend to be conservative, emerging from the centre rather than the periphery, they do indicate a seriousness and directedness which few other artists' groups can match. There can be no doubt that the Republic will continue to present thought-provoking exhibitions in the coming months, though it remains to be seen how they will handle those themes.

BRUCE GRENVILLE

NOTES

1. The Republic is a Toronto based collective funded solely by its membership and supporters. The Republic's members are Brian Boigon, Magdalen Celestino, Peter Cosco, Peter Dykhuis, Paul Housego, Donna Mehalko, Simon Muscat, Adrienne Trent, Ben Walmsley.
2. Had Dorion chosen a religious painting and replaced the heads of the figures with crosses this would have constituted a subversion of the work in that the position of power is subverted through an ironic inversion, a breaking of the surface. In substituting one form of power for another Dorion maintains the surface tension.

GREG SNIDER

Fine Arts Gallery, U.B.C., Vancouver
February 19 – March 16

Hypostyle-Support for Culture, an installation by Greg Snider, is located in the Fine Arts Gallery, a small windowless room in the basement of the Main Library of the University of British Columbia. Steel jacks, used for temporary structural support in construction, are placed parallel to the already existant building supports which transect the gallery. The walls and floor of the gallery are painted an industrial grey; in contrast, the permanent structural supports remain white serving as markers to solicit a normative response. The gallery receives no natural light and is dimly lit by low watt bulbs placed symmetrically throughout the room. The noise of an industrial fan completes the infrastructure, the frame determining both structure and function.

Within this "art of circumstance," as it is identified by Greg Snider, the positioning of the object elicits the meaning, but a meaning not about the object. In fact, this exchange recognizes the implications of the structures of signification as it also distinguishes objects from appearances, i.e. the positioning of the non-art object in the gallery. Paralleled to this recognition is the production of epic theatre: "The supreme task of an epic production is to give expression to the relationship between the action being staged and everything that is involved in the act of staging per se."¹ And in response to the placement of the non-art object in the gallery (their status and materiality), the standard use and function of the steel jacks are metaphorically maintained to define the strategy: "The meaning is the use" (Wittgenstein).

Using this strategy first formulated by the Readymade, now a pervasive genre in various appropriated forms, Snider engages "our experience in culture." The architectonic form of the installation reinforces a qualitative connection between each structure and the content of what is perceived: "This room is no different from the bookstacks in the rest of the building..." (both literally and metaphorically), Snider writes in a statement of intent, "like other objects of our consumption and possession which we normally construe as containers of culture, this room now contains information that is similarly transmitted through our custodianship and conservation." In a typographic culture (here the gallery and library are paralleled) the standardization and compartmen-



Greg Snider, *Hypostyle*, 1985, mixed media installation at the U.B.C. Fine Arts Gallery, photo: Robin Peck.

talization of knowledge, the way it is organized and framed, shifts emphasis entirely to content, ignoring actual "affiliations" (Said) — the historical and social context in which these things take place.

Incorporating steel jacks into the gallery as a metaphorical support for culture, Greg Snider asks the viewer to reconsider the act of perception as a reflexive connection between the perceiver and the experienced world bounded by institutions of culture. The concept of use is relevant when placed in this context, i.e. the "art idea" or the "social idea of the use of things" (Greg Snider).

This repositioning of the jacks in the gallery exemplifies a series of exchanges between subjectivity and situation. The question of reception — or how we reconstruct the communicative aspect of the work of art — is of central importance. But the viewer must also reconsider the material and social forces which constitute a social hierarchy of cultural values.

By defining the work in architectural terms — "Hypostyle," a structure having roof supported on pillars — the metaphor is a collective experience identified within perceptual connections, rather than a perspective specific to an individual. But also the work translates as a pun with political intent, as a structure or foundation that supports (in this case temporarily), gives strength to, assists, or represents culture. Because Snider teaches at the Centre for the Arts at Simon Fraser University an arts and education program which last year lost 30% of its funding, the work can also be termed autobiographical. Speaking in support for culture in British Columbia always returns to an analysis of ideologies and their function. In this province with a government that tends to forget democratic process and negotiation, cultural and educational programs are increasingly directed (read cut back) by the government/bureaucracy, a political image and business (a profit motive).

Of course, it is equally appropriate that Snider selects this little basement gallery as a notable example of support for culture. It is these levels of reference, an attempt

to defamiliarize conventions of meaning for the purpose of initiating new forms of participation that saves *Hypostyle* from just recycling the analysis of the spatial and support structure of the museum/gallery and the implications of such a context, already made apparent in the work of artists such as Michael Asher, Hans Haacke, and Daniel Buren.

Snider's juxtaposition of title to the work makes reference to the specification of these relations rather than a reduction of the experience of the work through description or interpretation. This starting point to approach the work takes place in the body as much as the mind, to paraphrase Snider, it is as much about perception as it is about ideas. This heuristic mode is also exemplified in Snider's most recent sculpture; this work, *A Representation of the Great Lakes in Inch and a Half Galvanized Steel Arranged in a Space Like This*, was painted on the gallery wall by a professional sign painter.² By placing emphasis on an embodied consciousness the viewer perceives the object within the requirement that it be read as a spatial/temporal situation as well as representation. Consequently the work exists as a modality of our experience in culture; we cannot use culture without inhabiting it. Not to include this concept of lived experience or a concern with perceptual connections within institutional relations in the social context would devalue this analysis of the reception process. The work of art is then not reduced to an object to be contemplated by reducing the variety of relations to be examined but rather forms a juncture in which the conventions of meaning and experience reverse themselves without subordination: "For here the work has turned back on us to decide for ourselves whether contemplation of a condition that speaks to us about use and acknowledgement of fact is any different from the art of the object" (Greg Snider).

PETRA RIGBY WATSON

NOTES

1. Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, (London: New Left Books, 1973), p.11.
2. Reviewed in *Vanguard*, March 1984.

ARTISTS/CRITICS YYZ CONFERENCE

Ontario College of Art Auditorium, Toronto
May 12

The theme of the conference appeared to be "interdisciplinarity": artists and critics approached the subject of art criticism as a project for effecting changes in their own mutual perspectives and comprehension of the field. The conference design suggested the influence of French post-structuralist methodology; so the topics of the two panels, "Under the Gaze of Criticism" and "Representations of the ~~New~~ Now," located themselves by their use of a terminology shared by — among others — Lacan, Barthes and Lyotard.¹ In this review I will briefly introduce the topic of each session and comment on three junctures in the discussion periods which followed the panelists' presentations. No attempt will be made to deal with each panelist's position or with every issue raised in discussion.

The most interesting aspect of the conference was the emphasis it placed on critical theory and the interpretation of art. Moderator Jeanne Randolph's approach to the topic "Under the Gaze of Criticism" was to assert that there is a structural affinity between critical theory and her psychoanalytical theory of the "gaze."² The methodological implications of her theory for the art critic are that the artwork is, upon reception, already an interpretation of the real and that the critic's interpretation is not authoritative but "interested." The *gaze of the artwork*, for instance, reveals the incompleteness of psychoanalytical theory to the critic who also happens to practise it. In "Representations of the ~~New~~ Now," moderator Bruce Grenville proposed a critical theory of artistic representation based on the destruction of Kantian aesthetics. Aesthetics asks *after* representation "what is art?", in this way privileging the form of representation over the subject matter. Grenville's strategy was, rather, to ask "when is art?" While most critical discussions of modernist and postmodernist art focus on representation and formal innovation, the sense of Grenville's inquiry is that form is never fully present in "representation" or that the real as interpreted by the artwork is not necessarily present (but could be absent).

Artists and critics both produce representations. Is the critic's representation of the artwork the same as, or different than, that of the artist? The object of representation is thus a structural issue for art criticism. My commentary on the discussions of *Artists/Critics* will concern the references made to French poststructuralist critical theory in this context.

In the discussion following "Under the Gaze of Criticism," artist Andy Patton questioned Ian Carr-Harris on his position(s) as an artist and as a critic. In his presentation, Carr-Harris stated that he was not a critic but rather an artist who wrote criticism. He associated the artist with *jouissance*; subjectivity defined as event, rupture or "lack." The critic, on the other hand, has the role of analyst, whose function is to reveal the artist-subject through interpretations that invoke closure. Carr-Harris stated that "in 'being critical' I have a choice — I have to choose: closure or *jouissance*; and I prefer the second." However, Patton observed that the artist's ethical position is sometimes to invoke closure when the *jouissance* of the Other appears as a threat. This observation underlines the theory that an ethical position is one of the relations structured by the *gaze* and revealed by *jouissance*. In other words, *jouissance* is an event, it is not something one can choose. Carr-Harris has apparently misused the term; he translates it into English as "presence," meaning I suppose, "self-presence." In short, he conflates a phenomenological description of the "subject" with poststructuralist deconstruction. The real problem however, as I see it, was that this translation was tacitly accepted by the discussants.

Brian Boigon focussed attention on the artistic strategy of appropriation. Addressing Stan Denniston's paper for the panel "Representation of the ~~New~~ Now," Boigon asked how the strategy of appropriation in visual art can be justified as a critical operation given its problematic relation to the spread of "universal civilization." Boigon referred to Kenneth Frampton's essay "Towards a Critical Regionalism" in which Frampton discusses the process of modernization throughout the world in terms of an increasing reliance on universal techniques to implement social change.³ Myth-ethical societies, our own in the West as well as those of developing nations, are threatened with simultaneous homogenization and eradication by the production of a single world civilization. In this discourse, the strategy of appropriation in visual art can be interpreted as a universal technique.

The work *Common Knowledge* (1980-81) by Jamelie Hassan, briefly discussed by Denniston in his presentation, would be a case in point: it is composed of water-colour depictions and ceramic recreations of "things from other cultures." Is it possible to interpret these appropriations as an uncritical artistic representation of "universal civilization"? In the discussion of the issue that followed, the appropriations of Hassan were described as "authentic" by a number of the people present. But "appropriation" is a term, of a theory of the "subject," that is critical of the sense of "authenticity." It does little good to refer to Hassan's personal history as a critical factor in her strategy. It was apparently possible for this problematic mixing of terms to occur in spite of the position Bruce Grenville took in his presentation which explicitly rejected the phenomenological "depth analysis" implied by the concept of "authenticity."

Tim Guest's presentation for "Under the Gaze of Criticism" gave perhaps the only position not poststructuralist in its outlook (for that panel). He adopted a position against the primacy of theory in critical writing, arguing that the emergence of gay liberation and feminism, as significant movements for social and political change, did not come about on the basis of theoretical investigation but through a confluence of similar life experiences among people of various cultural and class backgrounds.

Oddly enough, the position was not challenged by the other panelists. A member of the audience, apparently thinking along the same lines, asked the panelists about what they thought of "intersubjectivity." All of the panelists, including Guest, failed to recognize the term. It is true that the questioner did not explain the term well, but it is equally true that "intersubjectivity," along with the terms "presence" and "authenticity," formed part of the orthodox critical rhetoric that supported the Toronto exhibitions *Structures for Behavior* and *Guido Molinari* just a few years ago. It is to be expected that theorists may dismiss the dimension of "intersubjectivity," the phenomenological approach to sexuality/sociality. But what is striking is that, instead, this approach has simply been forgotten. Intellectual history is short-lived in Toronto. In five years from now, will anyone recognize the sense of "intertextuality"?

The attraction of French theory may be that it attributes great importance to political events. In this regard, it is worth remarking that the *Artists/Critics* conference happened in Toronto at a time when the social and political implications of cultural funding and censorship affected, and engaged in active protest, a large number of the arts community. Cultural cut-backs and censorship are products of the prevailing ideology (capitalist and patriarchal) of our system of cultural representation. That is to say, currently artmaking and art criticism are comprehensively described by the term "representation," i.e. as cultural productions which demonstrate certain social and political contradictions within the ruling ideological structures. Thus in response to cut-backs the arts community challenges representations of state authority and power; and in response to censorship, it defers these representations by demonstrating that sexist/consumerist images are *interpretations* of the real and so constitute a political reality.

Artists/Critics focussed on the deconstruction of cultural representations in critical theory. Dot Tuer's presenta-

tion, for example, shifted the site of critical inquiry from a critique of orthodox cultural authority towards a critique of authority paradoxically invested in the figure of the male critic. Vera Frenkel discussed the logic of pornography and state censorship. But if French theory lends a certain force to such discussions, it must also be said that its rhetoric produces ambiguous results. It enjoins the critic to take up its style bereft of its cultural history, precisely as a universal technique.

ANDRÉ JODOIN

NOTES

1. The members for the panel "Under the Gaze of Criticism" included Ian Carr-Harris, Tim Guest, Dot Tuer and Jeanne Randolph; for "Representations of the ~~New~~ Now," Brian Boigon, Stan Denniston, Vera Frenkel and Bruce Grenville. The transcripts of the papers that were given are available for purchase through YYZ, Toronto.
2. A brief summary of the terminology of poststructuralist criticism will help locate the issues discussed below. Practitioners define "structure" as a mathematical concept. A mathematical structure is not something that is experienced by a "subject," in contrast to a Gestalt structure. The "subject" does not exist prior to structure but is "produced" in the event of "appropriation" (accession to language). The "lived experience" of the subject is of a mathematical order. The "gaze" is a manifestation of this order. One can understand from Lacan's formula of the "gaze" — you never see me in the place from which I see you — that the "subject" does not possess a perspective but is a perspective constructed in relation to the Other. Reality thus has no "depth"; it is a "fictional plane." Reality is not to be confused with the "real," which is factual and the object of representation. For a discussion of "structure" see Vincent Descombes' *Modern French Philosophy* (New York: Cambridge University Press, 1982), pp. 75-103. For a discussion of the "gaze" see Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (New York: Penguin, 1979), pp. 67-119.
3. This essay is reprinted in *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, Hal Foster ed. (San Francisco: The Bay Press, 1983).

SUSAN McEACHERN

Art Gallery of Hamilton
January 18 – February 17

Susan McEachern's exhibition, *The Family in the Context of Childrearing*, works against the limits of stereotypical notions of family life, the representational idealism of the single, uncaptioned photograph and the symbolic closure from which the authority of the work of art regularly derives. It is a complex installation in which conventions of documentary photography pivot upon a theoretical analysis which serves to invite the viewer to participate in the collection of data (observation) and reflect upon its meaning (analysis).

Three sets of photographs and one set of selected quotations present the viewer with documentation of a day in the life of each of three families and a survey of theoretical, historical, practical and autobiographic writing on the subject of family in general and childrearing in



Susan McEachern, *The Family in the Context of Childrearing*, 1985, photographic installation.

particular. Displayed toward the end of the exhibition, the texts invite the viewer to become a reader, to compare notes as it were, and to return to the photographs with a view to interpreting them. Raising issues such as the role that women play in the home as domestic workers, the function of nurturing in child development and who can perform that function, or the effect that social pressures ranging from geography to personal habits may have on children in their development, the texts direct interpretation critically.

Displayed in a grid formation, each set of about fifty photographs follows one family through its daily routine. Edited down to a few photographs of common events such as waking, bathing, eating, cleaning, leaving for school, playing etc., the images recurrently emphasize caring for, looking after and seeing to the needs of the child(ren). The work of childrearing is presented as a foundation upon which other relations (of play and work, pleasure and pain, love and learning) rest. Avoiding isolation of particular kinds of experience or exceptional moments through her use of the serial, documentary form, the artist delivers an overall picture of the ups and downs of actual family life. In and of itself, this view works against romantic stereotypes of family life. Precious moments of innocence or playfulness take their place next to the difficult, awkward and often more banal realities of the family's daily routine. This evokes a sense of the needs which are common to all children and of the function which the family performs in satisfying these needs.

Altogether, three kinds of families are shown: a single mother with one child, a couple with two children and two parents and their daughter living with other adults who share childrearing responsibilities. While differences between these families tend to be reduced by the artist's focus on the child(ren) and childrearing activity, the fact that three alternative family arrangements are shown works actively against the common assumption that the two-parent family is the only successful arrangement possible. Indeed, families are identified less by their Cabbagepatch lifestyles than by their ability, through whatever arrangement, to provide the support the child needs.

Parents and other adults are regularly cut off by the frame of photographs in which the child is the center of attention. This device, which has the curious effect of making the adults appear too large, too tall or too high for the photograph, does not simply reproduce the attention which children demand, but also emphasizes the marginal status ascribed to domestic work. Inescapably necessary to the child(ren), childrearing is yet rarely considered to merit an adult's full attention, nor do adults receive full credit for this essential work.

In the statement published in the catalogue which accompanies the exhibition, the artist reveals her concern for "the extent to which the structure of society is dependent on the recognition of childrearing as *unpaid labour*," (emphasis mine). To her argument for concrete support of those who perform essential family work, through real payment, sharing of responsibilities, daycare or pensions for example, the photographs add evidence of the real work which family life entails.

For the families shown here, the absence of one or the other parent or of extra-family support, or differences in income become secondary to the welfare of the child(ren). In the text portion of the exhibit, statements that describe how children were separated from parents in the medieval family, or how children are capable of forming attachments with any adult who shows a willingness to care for them, further reinforce the idea that the family is elastic, that many forms can be found to provide for the child's basic needs. Autobiographical notes from the artist's own family experience put differences in families from generation to generation or changes even within one generation into a personal and more immediate light.

Taken together, the photographs of similar work performed by differing family groups, historical evidence of different family arrangements, and the artist's own description of her experience of family change add a dimension of critical urgency to the work. It is not only that the status and reward of domestic work need to be reappraised but that the credibility of raising children needs to be restored to realistic terms in which change and alternatives are also recognized and supported.

The pleasure which the viewer may take in any one of the over 140 colour photographs presented, is generally subsumed under this consciousness of the historical situation of the contemporary family. In a display that seems almost as exhaustive as children are themselves inexhaustible, it is tempting to try and find a single piece or part to which the whole could be reduced. But one exceptional photograph of unusually photogenic children next to another underlit and thoroughly conventional one steadily resists this reduction.

Similarly, the serial presentation of the photographs suggests a film-like narrative that the artist's objective and fragmentary treatment of the subject constantly undermines. Individual pictures cannot be read as "frames" or stills, nor do they add up like a story with characters, a plot, a conclusion. In other words, the work fails to effect that kind of closure which is common to both fine art and much documentary work. The use of excerpts of text as a caption for the photographic documentation as a whole lets the photographer's labour stand on its own, while inviting the viewer to join the artist in the act of interpretation.

ROBERT LABOSSIERE

CARL BEAM

Organized and circulated by the Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art 1984-1985.

What strikes one first of all when viewing this retrospective (fifty-five works, spanning the period from 1977 to 1984), is an extreme figurative intensity enhanced by the combination of various techniques and materials.¹ Although some of the works have an unquestionable volumetric presence — montages such as *Horse Owl Medicine* (1980) on wood, and *Antlers/Fish* (1983) on plywood, for example — it is immediately apparent that flatness is of prime importance in this exhibition. A door and window frame are used as devices to structure graphic surfaces, confirming the choice of two-dimensionality embodied by the leaf of paper, the piece of canvas, the sheet of plexiglas. Even in the pottery produced during Beam's stay in New Mexico from 1980 to 1982 (work which adopted the refined aesthetics of prehistoric Pueblo potters, the Mimbres, the Mogollon and the Anasazi), the lower interior surface of the large bowl is treated almost as a canvas to paint and to animate. The bottom interior surfaces of pieces like *Sadat Assassination I* (1982), and *Auto-biographical Note* (1984), thus resemble paintings or images on a screen, rather than decoration inside a vessel. Almost everywhere in this show the expressive possibilities of surfaces are exploited aggressively, almost to the limits of tolerance.

Before exploring the exhibition systematically, I took a quick overview of its installation in the three rooms in the Woodland Indian Cultural Educational Centre in Brantford, Ontario, devoted to contemporary art. From this, I received two strong impressions: a complex figurative impact and mixed feelings of urgency and of logic.

My first impressions were reinforced. I was compelled to penetrate a coherent, insistent system of representation which banished the temporary obstacles to reception only too often imposed by the history and the criticism of recent art. It was quite clear that caution would be required if I were to see in Carl Beam's work a similarity to Rauschenberg's graphics or to certain pieces by Jasper Johns without veiling its reality.

Carl Beam's dense surfaces should be investigated seriously on their own terms.

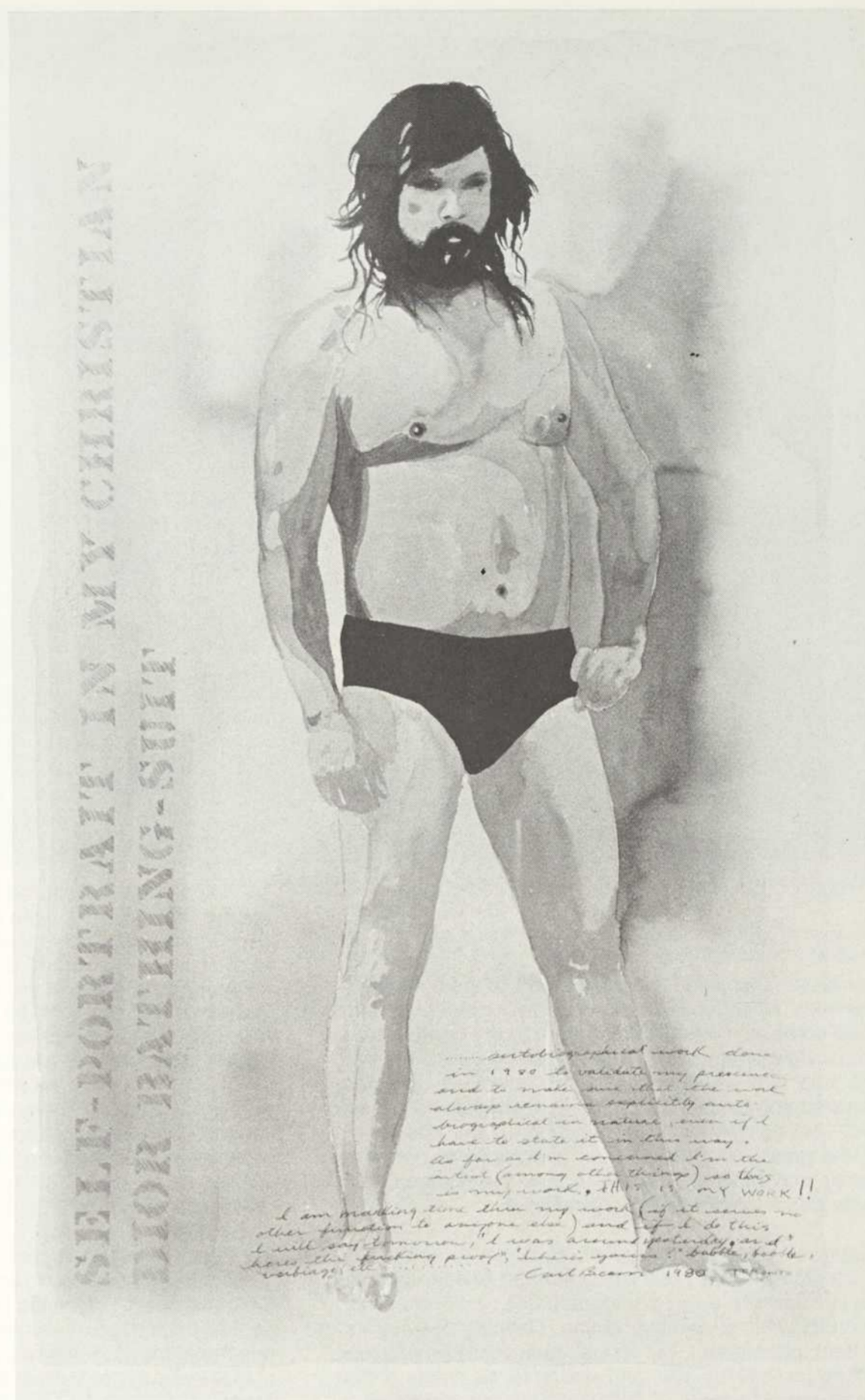
Easily identifiable representational elements recur. Examples are painted and photographic self-portraits, repeated, fragmented, modified; representations of the bison, the horse, and the eagle in particular, the latter in its entirety or depicted only as a head, seen frontally or in profile, in motion or in repose, dark or light, alone or multiplied; the reproduction of stereotyped portraits of North American Indians of the Wild West, the image of the "Noble Savage," as rendered in nineteenth-century paintings and photographs²; the skeletal structure of the skull (bison, horse, man); the juxtaposition of certain images from times past and present; figures in profile from ancient Egypt, either in a repetitive frieze or in isolation; and images of rockets, tanks, and military helicopters. The familiar photograph of Sitting Bull (the only photograph of him taken in Canada by a "North-West Mounted Policeman stationed in Fort Walsh"), reappears from time to time facing us, hair divided into two flat masses falling down on either side as braids, a proud eagle feather erect on his head. "That implacable foe of encroaching civilization" is how Sitting Bull is defined by Edward Curtis, pioneer of this historic, somewhat exoticizing photograph with which Carl Beam works. But for Carl Beam, Sitting Bull is a model, or as Elizabeth McLuhan suggests in her catalogue, an alter ego: "For the artist, Sitting Bull wasn't bound by his own culture but was a willing participant in human affairs."³

By using motifs such as skeletons, the bison - horse - eagle trilogy, or the hand motif, fingers spread open as in *7 Owl Feathers* (acrylic, owl feathers on canvas, 1980), Carl Beam does not wish to create a prehistoric or traditional aura⁴. Rather, he rejects nostalgic feelings for the past. What unfolds before us is a visual system which deals with past and present by virtue of a forceful, voluntary discipline of memory and an acute awareness of being.

The use of writing and of the freeze frame (in which painting sometimes imitates the film strip) act as graphic and visual constants, making the straight-forward expression of a message possible within the context of a very complex surface. The writing works on several levels. It must be scrutinized when the letters are very small and, when it is deliberately careless, almost effaced, sometimes covered with lines and marks or even reversed, it must be analyzed.

For example, in a watercolour from 1982 entitled *E = MC²*, it is not easy to read a quotation from Heidegger: "To orient the analysis of Dasein towards the life of the primitive peoples can have positive significance as a method because primitive phenomena are often less concealed and less complicated by extensive self interpretation on the part of the Dasein in question," a remark not without a certain humorous asperity. But in contrast to this, there is writing in other works which arrests the beholder's eye, revealing its meaning as a sentence fragment, a note, or a title in capital letters with highly visible definition. For example, the stencilled title for a watercolour on paper, *Self-Portrait in my Christian Dior Bathing-Suit* (1980), asserts itself aggressively, perpendicularly from the bottom of the painting. The large hatched capital letters are a counterpoint to the portrait of Carl Beam in a black bathing-suit, pink-white body on bluish ground, long black hair and beard in disarray, moustache cascading down. The frontal presence is insistent, one hand on hip, legs apart, body solid. Across the legs runs a text, in very fine writing here, heroically affirming the existence of the artist, in the face of the derisory force of a memory attempting to understand the times and its protagonists. "I was around yesterday and here's the fucking proof," hammers home the point of the text. In the title, Carl Beam naturally plays on the "Christian" in Christian Dior!

Often, the vertical or horizontal use of numbers appears in texts or in an image. They tend to personalize and regulate the highly complex representational surface, often formally and metaphorically worked with grids, lines, hatching, points, circles, lozenges, squares, graffiti. The application of paint is "expressionistic": spots, splashes, blurs, drips. Brushstrokes, embodying the artist's gesture, deny depth and order, but the expansion of colour unifies the whole. Passages from pink to red



Carl Beam, *Self-Portrait in my Christian Dior Bathing Suit*, 1983, watercolour on paper, 160 X 68,5 cm, private collection.

and orange, and grey tones (light, bluish, dark), actively contribute to the establishment of the contradictory realms which the images suggest.

Carl Beam's decision to work full-time as an artist came rather late in his life, around 1977, when he was in his thirties. His decision was made with an increasingly clear appreciation of the commitment he was making, a commitment to communicate his vision of the suicidal contradictions of the contemporary world and his concern with memory, his own disputatious memory.

Confronted with this work, we are challenged by the intensity and specificity of its creator's mental attitude, and persuaded by the choice of media with which this attitude is made visual. The appropriateness of this choice transcends limits imposed by value judgement based on current fashion or novelty. But perhaps one of the many "postmodern" ways of making two-dimensional art would be in fact to attempt the expression of distance and reconciliation typical of Carl Beam's work. His preoccupation with the arresting of events past and present leads him to the development of a system of imagery which mimics the collages made by memory "like some ...

navigator on some ancient shore-line by an ancient sea that I still remember at times" (*Meltdown*, acrylic, pen and ink on canvas, 1984).

Apart from writing, the second visual constant previously alluded to — a band consisting of a series of distinct photographs of the same subject in movement (sometimes however, as in an Egyptian frieze, the same pose is repeated) — recalls Eadweard Muybridge's photographs while often being reminiscent of sensational television reporting. Examples would be the horizontal succession of images representing the assassination of President Sadat, the attempted assassination of the current Pope, and the vertical image of a rocket being launched. These magic squares enclosing the event in its pure state are fraught with political connotations and reflections on violence. They also express the overwhelming confusion of past and present which Carl Beam monitors and punctuates with various aggressive physical interventions. His own portrait, in repetition or modification, often constitutes one of these filmic frames. The self-portrait, which serves as a reference point within his work, appears for example in profile as a border at the bottom

of *Dying in Time* (monoprint: etching on paper, 1978), and in *Ain't It Fully How Time Slips Away* (serigraph on paper, 1978). In the latter work, a vertical series of four images includes a frontal photograph of Carl Beam, a frontal self-portrait disfigured so that it resembles a death's-head, and two clichéd images of "Indianness." Pursuing this leitmotiv of time passing, of aging and of death, the skull is used as a border or component in complex representations, in *Pathetic Shit* (monoprint: etching, mixed media, 1978), *International Validation Day — I* (acrylic on canvas, 1980), *Skulls and Helicopter* (water-colour on rag paper, 1983), and *Dying in Time*, already referred to. "Natural things decay; this civilization is decaying. That's what I mean by 'Dying in Time'. It's just a process. Your life is a process and once you view it as a process, nothing can hurt you ..."5

From one extreme to another, from the artist's self-portrait to the bones of an anonymous skull, from the time of the Indian in feather head-dress as pictorial and photographic curiosity to the time of Carl Beam, creator of "modern" art, from the time of the bison, mainstay of a life cycle, to the time of its brutal near-extinction, and the time of the assassination of political and religious leaders as depicted by film clips, up to the time of the nuclear cold war, there is only one time: the fragments fiercely fixed by Carl Beam's memory. He refuses to see some of these fragments in a sort of ethnic isolation, severed from the World. This World, his own person, his own body of work, is perceived as being a puzzle, the disparate pieces of which may be found; "the puzzle will eventually come together."6

"Carl Beam's altered egos" are the fractured pieces of a bruised and evolving subjective unity. In pursuing the pieces of this puzzle, he is led to assume his responsibilities. Suspicious of a certain militant "Indianness," it is rather a critical "Indianness" which informs his imagery.

In *Contain That Force* (acrylic and collage materials on canvas, 1977), a work from the beginning of the period of full-time artistic production, a printed page from a naturalist's book is incorporated into the representation. The text deals with the disappearance of the Bald Eagle, and denounces the negative effects of human and technological intervention in natural cycles. "I realized that I had caused great harm to some of the nests. Over a year I have banded a number of nesting eagles. I discovered that my presence in the nest, just like the close association of the helicopter near the eagle's nest had a detrimental effect on how many young were raised ... Nobody before had suspected that close observation of nests would cause delayed and detrimental effects on the number of young in the following years..."

Rather than being a sort of ecological militancy, this is an allegorical demystification of ethnological observation, and perhaps of mandatory acculturation as well. Carl Beam does not espouse any ecological thesis, nor any futuristic eco-aesthetic view of the universe. His vision is realistic, urgent, human. "Those are my landscapes," he says, alluding to motifs repeated in his work. "This is landscape without horizon, but it deals with partition, it deals with fences"7; and he adds further: "There's so many distances between people, that between man and nature, or landscape, forget it. Man at one with nature is a romantic notion. There's no more Walden you know. If Thoreau was around now, he'd get sued, or blown away."8

Two watercolours, *Transubstantiation* (1982) and *A Side View* (1982), while following the logic of Carl Beam's work, demand particular attention. They depict the violent image of a bloody animal, headless, stomach gashed open, hung by the legs; the first image is frontal, the second a side view. The animal has become butcher's meat and awaits further slicing. Reddish splashes cover a pink ground. The titles are serigraphed in large white capital letters: TRANSUBSTANTIATION, written vertically, parallels the hanging body of the deer; A SIDE VIEW 82, at the bottom of the image, underlines the hanging body. The documentary neutrality of the titles might seem to de-dramatize the violent act to which the animal has been subjected; in fact the opposite effect is achieved, and

the act seems to be even more cruel. "Whereby deer becomes venison," written in black in *A Side View*, defines the act made visual. One cannot but think of Francis Bacon's Crucifixions; for him there exists between the crucified form and the butcher's meat an "intimate conjunction."9 In both cases, the passage from life to death is made visual and there is an analogy with an object of faith as well as the cruel expression of the concept of recycling, since "everything derives life from another."10 Carl Beam invokes the Eucharistic rite, not the Crucifixion. This reference is particularly fraught with spiritual meaning. And the deer, which we see elsewhere running in the Muybridge-like friezes (*Neoglyphs 1*, etching on paper, 1983) is imbued with its own connotations.

The exhibition catalogue, written by Elizabeth McLuhan, who curated the exhibition, achieves the very rare state of not falling into any of the usual traps: none of the paternalism, sometimes subtle, of the art historian who wanders into the production of artists of another culture subjected to an intensive colonial experience, none of the "culturizing" digressions of anthropologists. The catalogue's analysis is especially valid, revealing long acquaintance with the work and an understanding of the artist. The warm, poetic style always takes into account, in a well-balanced way, both the technical, formal aspects of the work, and its meaning. The catalogue is a resource respectful of the work. At the end of its tour, the exhibition may be seen in Toronto at the Art Gallery, York University, from 1 September to 4 October 1985.

JAQUELINE FRY

NOTES

1. The exhibition and its catalogue present the work mainly according to chronology and to the main techniques employed: acrylic on canvas with or without collage of various sorts (physical, photographic and serigraphic interventions); water-colour on paper, handmade or commercial; monoprints, prints (serigraphs, litographs, etchings); constructions (wood, paint, real objects chosen not found, phototransfers); and painted and photocopied images on plexiglas.
2. It must be mentioned here, and this is not unrelated to much work by Amerindian artists including Carl Beam, that to the Catholic clergy Noble Savage meant simply Savage. The sociologist and ethnologist Jean Bazin, criticizing both ethnocentrism and an ethnology which promotes a stateless, paradisaical universe (the paradise lost of "primitive wilderness") writes: "The savage cannot be found, as such, 'in the field', in the forests of America anymore than anywhere else. No one is innately savage, or perceives himself to be. It is a relative condition, assumed by the perception of another." "Le Bal des sauvages" in *Le Sauvage et La Mode*, texts compiled and edited by Jean-Loup Amselle (Paris: Éditions le Sycomore, 1979), p. 182 (translated).
3. Exhibition catalogue, p. 8.
4. The skeletal image may be associated with the phenomenon, widespread but not universal, of Shamanism. The bison and horse are dominant subjects in Paleolithic cave art. The eagle is one of the spiritual beings which people the Celestial World of Great Lakes and Plains Indians. Each Golden Eagle feather in Plains Indian war bonnets represented an exploit of a member of the tribe; it carries a heavy symbolic weight. The motif of a hand outlined in red was frequently used by Paleolithic man, but we cannot be sure of its significance. To return to the eagle, one must try better to understand what its image, and the image of its feathers, represent for Carl Beam. Extending beyond the limits of pre-colonial time, sacred connotations are still present, but in transformation. These same feathers constitute for Lothar Baumgarten the symbolic base of his works *Land of the Spotted Eagle* and *Hommage à Marcel Broodthaers* (the latter a great exploiter of the eagle as symbol), exhibited in *The European Iceberg* at the A.G.O. in Toronto (8 February — 7 April 1985). Of course, these two works by Baumgarten can be seen to infer an anticolonialist ideology, but this is not enough. The modifications of the symbolic sign (the eagle, its feathers), both in the context of "traditional" pre-industrial cultures, and in the context of modern and/or post-modern work of Amerindian and European artists must be reflected on.
5. "Fragments: an Artist in Time," interview with Elizabeth McLuhan in *The Native Perspective*, Volume 3, No 2, Ottawa, 1978, p. 49.
6. "Carl Beam: No More Walden," interview with T.M. Collins in *ARTlines*, New Mexico, January 1982. In the preamble to his last novel, *La vie mode d'emploi* (Paris: Hachette, 1978), Georges Perec introduces the reader to the structure of his book and to the idea of the puzzle: "At first, the art of the puzzle seems to be a quick art, a light art, completely con-

tained within the meagre teaching of gestalt theory (...) the component does not exist before the whole, it neither precedes nor follows, it is not the components which determine the whole but rather the whole which determines the components (...) but scarcely has one managed, after several minutes of trial and error, in a split second of prodigious inspiration to connect the piece to an adjoining one than the piece disappears, ceases to exist as a piece..." (translated).

7. Cf. note 6.
8. Cf. note 6. Also quoted by Elizabeth McLuhan in her exhibition catalogue. A quotation from Thoreau seems helpful here: "I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I wanted to live deep (...) to drive life into a corner and reduce it to its lowest terms..." Henry David Thoreau, *Walden or Life in the Woods* (New York: Harper Classics, 1963), p. 5.
9. "We are all potential carcasses. When I go to the butcher, I am surprised at not being in the animal's place." Francis Bacon, interviewed by David Sylvester in *Francis Bacon, l'Art de l'impossible, Entretiens avec David Sylvester*. Preface by Michel Leiris, (Geneva: Les Sentiers de la Création, Éditions Skira, 1976), p. 92 (translated).
10. *Ibid.*, p. 94.

T ONY BROWN

The Ydessa Gallery, Toronto
April 27 — May 25

EMPATHY

Two Machines for Feeling, an ultra-slick, high-tech, multimedia installation — the latest presentation by Tony Brown (who is something like the "Steven Spielberg" of young Canadian artists) — provokes a subjective response by virtue of the whimsical questions put forth by the piece. Are these "Two Machines for feeling empathy with machines"? Do examples of technology evoke feeling? The mythic HAL 2000 certainly did, in Kubrick's *2001: A Space Odyssey*, when he short-circuited into self-pity with a maudlin rendition of *Daisy*, and so did the plaintive buzzing and whirrings of R2D2 of *Star Wars* fame. Who could not fear and respect the ruthless antics of the bionic monster in *The Terminator*, or identify with the bitterness of the Nexus Replicant 6 with built-in obsolescence in *Blade Runner*? Never before in history, has the machine been endowed with so much "personality," at least not since F.T. Marinetti expounded upon the joys of mechanical force in his famous "Manifesto of Futurism" (1909), who referred to his jalopy as "my good shark," and who also proclaimed in the same manifesto that "no masterpiece is without an aggressive character (...) Time and Space died yesterday. We live already in the absolute, since we have already created the eternal omnipresent speed."1 The elaborate displays of Tony Brown are also omnipresent; the spectator has that feeling of being shoved into the Absolute (Here and Now!) by the overwhelming magnanimity of his "special effects" for which our society holds the same fascination (particularly in film) that "speed" did for the Futurists.

Marinetti launched the movement of Futurism because he wanted to deliver Italy from its "gangrene of professors, of archaeologists, of guides and of antiquarians," and D.H. Lawrence called him "stupid as an artist"2 at one point for contrasting the heat of the iron and the laugh of a woman when Marinetti wrote, "It is the solidity of a blade of steel that is interesting by itself, that is, the incomprehending and inhuman alliance of its molecules in resistance to, let us say, a bullet. The heat of a piece of wood or iron is in fact more passionate for us than the laughter or tears of a woman."

I make reference to Marinetti, when discussing the work of Tony Brown, because first of all, I find his pieces to be a "reaction" to the Museum (Marinetti's cemetery), which requires that the artist function within the gallery like some kind of "special curator of the Found Artifact," and secondly because the "passion" in his work lies within the framework of an awe-inspiring technology that has the immediate, sensational appeal of a "novel" invention, which like the American science-fiction feature film requires a temporary suspension of disbelief, and provides a vehicle for "escapism." In his artist's statement (from the *Space Invaders* catalogue published by the Norman Mackenzie Art Gallery, 1985), Tony Brown states: "Beyond the level of fascination, it is difficult to be optimistic about many aspects of Western Culture. I try to use objects in motion to point to a state of psychological submission or fascination that simultaneously distorts an individual's perception and elicits a sense of a thing's potential to fly apart or simply collapse in on themselves. I think the most recent work deals less with cultural collapse and more with fascination as psychosis." Marinetti's psychotic fascination with

"speed" could be equated to something like the preoccupation of Cultures (both Western and Eastern) with "nifty tricks": science fiction, animatronics (life-like replicas of Marilyn Monroe singing *Rive of No Return*), simulated space shuttle trips to the moon, and the thrills and chills of well — Disneyland. These are also *Two Machines for Feeling* —

EXCITEMENT, AWE, CONFUSION AND DISORIENTATION

Basically, the installation consists of two major components. The first is a colour slide projection of a ballerina "on point," spinning around on its axis at an incredible speed, apparently buffeting the sides of its huge plexi-glass confinement with an ecto-plasm flattening G-force. The "threat" here is that this elusive beauty will be released from her cyclone of air and light due to the mechanical limitations of physical stress. The speed with which she rotates in one direction also provides the spectator with a perceptual puzzle to decode. The installation plays on the idea that, if you look long enough at something spin-

ning in one direction, it will eventually revert to its opposite direction; this has the "creepy" effect of distorting and flattening the image of the ballerina much the same way a mocking FunHouse mirror would. It is very disorienting, particularly because there is a static slide of the ballerina image, looming on the wall behind her so that it is evident how her image has been distorted by the artist; how the delicate identity of the ballerina has been distorted by the power of "speed."

The second major component of the installation is the two-dimensional representation of a male figure (highly stylized like one of Michael Snow's *Walking Women*), about eight feet-tall and constructed out of honey-comb aluminium; programmed by a computer to cast its ominous shadow in a timed display of various defensive and offensive positions that mimic the self-control and "inhuman" will of some Master of Tai Chi.

Both of these images are images of "power": one is manic, and the other has to do with "inner strength," and self-control. Both of them betray the artist's love of pulp culture; this is a very subtle treatment of two clichés. But after the sheer dynamics of this entertainment wears off, and the techno-peasant grows weary of the fascination of the phenomena that is the Fine Art of Tony Brown, one *might* get the idea that these are *Two Machines for Feeling* —

RESENTMENT

Is this just another artist racking up beads on either side of the HE/SHE abacus by representing a masculine figure as very strong and controlled and a woman as a delicate brittle ballerina? I would have to dismiss this statement as being too presumptuous. In the words of D.H. Lawrence (again referring to Marinetti), "I only care what the woman is — what she is — internally, physiologically, materially — what she is as a phenomenon. That is where the Futurists are stupid. Instead of looking for the new human phenomena, they will only look for the phenomena of the science of physics to be found in human beings." In this way, Tony Brown's piece also refers to North America's recent preoccupation with physical fitness, but it is with the whimsy of science fiction that he has realized his two ideals. Tony Brown's ballerina is a deification of the human being who wants to defy physics through the discipline of her body; his "robot" makes reference to a similar discipline (such as that of the weight-lifter who wants to defy physics with his strength). The two machines function as "temples" for two souls: temples that have been constructed ideas that refer to pulp culture that are literally "under stress." The representation of the desire to supercede the limits of our earthly forms is a famous spiritual concern of art, philosophy, and religion. Tony Brown's piece demonstrates the idea that, seventy-five years after D.H. Lawrence wrote his response to the Futurists, the "new human phenomenon" has become a fascination with the science of physics as it is found in human beings to the point of psychosis.

Instead of looking at this show in terms of some kind of HE/SHE dichotomy, I would prefer to see it as a working model that demonstrates a cultural dichotomy: Fine Art (*Swan Lake*) versus Pulp Art (*The Terminator*), Beauty and the Beast... The Ballerina and the Robot.

DONNA LYPCHUK

NOTES

1. F.T. Marinetti, *Manifesto of Futurism*, 1909, translated from the French by Eugen Weber.
2. From a letter to Edward Garnett, June 5, 1914, *Collected Letters of D.H. Lawrence*, by Harry T. Moore, New York, 1962.

Tony Brown, *Two Machines for Feeling* (detail), 1984, multi-media installation, photo: courtesy The Ydessa Gallery.



NOT DOING: LATE CAPITALIST MYSTICISM

a response to the curatorial concepts of the
Late Capitalism exhibition, Harbourfront Gallery
Toronto, Jan. 11 – Feb. 18.

On the face of it, the title of the show appears to be so bland that it might have been titled "Untitled." What, after all, could be so undemanding of the viewer as to imply that the work exhibited is both a product and evidence of its own historical environment? It might not have been thought possible, but "late capitalism" is even more generalizing a term than "postmodernism," the critical and aesthetic tradition to which the exhibition and catalogue essay actually refer without ever saying so. The exhibition's introduction, excerpted from the catalogue essay and displayed at the entrance, would be a shoo-in for a standard art-dictionary definition of postmodernism ("We live in a world of commodities..." and so on), making the exhibition's given title look like a peculiar kind of *ersatz*. Yet rather than using "postmodernism" (a term which no longer guarantees good art press copy the way it once did) in a more concise way, it only succeeds in thinning it out even more.

What is more provocative in the exhibition's concept is the polemic the curator, Tim Guest, calls up against "political art" (sic), which is characterized as "didactic or literary," "obvious," and "reductive," and, Guest says dryly and without further elucidation, "unfortunate" (p. 28). Just as well, perhaps. The framework of the argument against "political art" is an old and familiar one. Nonetheless, it might have been useful to know the political direction of the dissatisfaction with "political art," as salvos are launched from both the left (Adorno) as well as the right (Hilton Kramer).

Guest's catalogue essay states that the artworks in the exhibition reveal "...areas... of pleasure, and potentially a personal transcendence of aspects of the socialization process" (p. 19). Since Barthes had the term "pleasure" reaffirmed in the lexicon of contemporary cultural theory with his book *The Pleasure of the Text*, it has become (to borrow a Raymond Williams) a very complex word. It pops up in diverse, sometimes contorted, sometimes indirect ways not only in critical writing, but in artworks themselves: a painting exhibition is called *Pleasure*, a parody called *The Pressures of the Text* is made on videotape, a cut in a new wave record is called "The Zero of the Signified." But politically, pleasure has no inherent affiliations; as Fredric Jameson has pointed out, there is pleasure to be had in fascism. Therefore, calling pleasure up in order to press it into the service of a particular political use requires a careful attention to its context — something rather more specific than "late capitalism." Guest sticks close to the seminal text here: Barthes, while not being particularly interested in context, at least was explicit about what Guest called a "personal transcendence of the socialization process":

There is only one way left to escape the alienation of present-day society: to retreat ahead of it ... at certain points it is possible to support the exception of the Mystics.¹

SAY IT AIN'T SO, CHUANG TZU

It might be useful to sketch a simplified version of the view of language and the accompanying aesthetic concepts in which Barthes has been central in formulating and popularizing. The traditional view of language is content-based; it assumes that a word has a fixed contract on a single meaning, and that, strung together into discourse, words add up quite smoothly to a more or less fixed content, with which one may then agree or disagree. This is the model that "didactic" or "propagandistic" art is alleged to employ, and is also said to have little pleasure to offer. This view also limits the capacity for ideological criticism, for it denies that the formal make-up of language has a significant bearing on meaning. An alternate view claims that meaning is never fixed, but, quite the opposite, is a continual process which can never be stopped. One word only leads to another which then leads to another, and so on in a vertiginous spiral to in-

finity (poststructuralist writing is always at its most eloquent when describing this process). Some forms of writing conspire to arrest this process, and commit "closure" on the production of meaning; traditional realist narrative is the common target of this criticism although any "didactic" work would be equally vulnerable. Closure has an authoritarian dimension, for it seeks to exclude the reader or viewer from the production of meaning. At its best (that is to say, according to Barthes' theory) artworks can perform a dual service here: the authoritarian aspects as well as the usually hidden ideological underpinnings can be critically exposed, while at the same time the artwork can exemplify a domain free from ideology altogether. This is undertaken in part by resisting fixed meanings and producing "indeterminate" ones instead ("What we need are strong, straightforward, precise works which will be forever misunderstood" — Tristan Tzara), and by making an investment, for political reasons, in the pleasure that can only be had in indeterminate meanings ("The Dada artists took their arch-enemy laughter seriously" — Hans Richter). The arch-enemy of this "text" is propaganda.

This approach to language and social reform goes way way back. It is worth risking a bit of postmodern ahistoricism in order to cite the work of Chuang Tzu, a 4th c. B.C. Taoist mystic.

Words exist because of meaning; once you've gotten the meaning, you can forget the words. Where can I find a man who has forgotten words so I can have a word with him?²

When cited out of context like this, the reading of the passage tends to reverse itself. For Chuang Tzu, conventional forms of meaning and communication had no value. Consequently, the only value he attached to language was in its ability to parody its own false image and thereby undermine meaning, in order to clear a space for mystical experience to exist. "Forgetting words" here is forgetting that words possess singular and fixed meanings and values, for this in turn binds them to meaningless and oppressive social values. An (unforgivable) paraphrase might read: "... where can I find someone who has forgotten signifieds so that I can pass signifiers with him?" For perspective, consider as well this second lengthy but deserving passage:

Words are not just wind. Words have something to say. But if what they have to say is not fixed, then do they really say something? Or do they say nothing? People suppose that words are different from the peeps of baby birds, but is there any difference, or isn't there? What does the Way rely upon, that we have true and false? What do words rely upon, that we have right and wrong? How can the Way go away and not exist? How can words exist and not be acceptable? When the Way relies on little accomplishments and words rely on vain show, then we have the rights and wrongs of the Confucians and the Mo-ists. What one calls right the other calls wrong; what one calls wrong the other calls right. But if we want to right their wrongs and wrong their rights, then the best thing to use is clarity.

Everything has its "this," everything has its "that." From the point of view of "that" you cannot see it, but through understanding you can know it. So I say, "that" comes out of "this" and "this" depends on "that" — which is to say that "this" and "that" give birth to each other. But where there is birth there must be death; where there is death there must be birth. Where there is acceptability there must be unacceptability; where there is unacceptability there must be acceptability. Where there is recognition of right there must be recognition of wrong; where there is recognition of wrong, there must be recognition of right. Therefore the sage does not proceed in such a way, but illuminates all in the light of Heaven. He too recognizes a "this," but a "this" which is also a "that," a "that" which is also a "this." His "that" has both a right and a wrong in it. So, in fact, does he still have a "this" and a "that"? Or does he in fact no longer have a "this" and a "that"? A state in which "this" and "that" no longer find their opposites is called the hinge of the Way. When the hinge is fitted into the socket, it can respond endlessly. Its right then is a single endlessness and its wrong-too is a single endlessness. So I say, the best thing to use is clarity.³

This is clarity befitting Magritte's *Ceci n'est pas une pipe* — a lie which is not a lie. This passage is typical of a form of mystical writing that is not content to merely apologize for the inadequacy of language to convey

mystical experience (only then, like Plotinus, for example, proceeding to try anyway) but chooses to ridicule language by using it against itself. Chuang Tzu's quietist mysticism was his response to the sufferings of daily life, for which he held the values of human understanding and their transmission through language chiefly responsible. Suffering and its being identified as such were one and the same problem. In this early example of "language revolution," one did not undertake to directly change reality, but simply to resist its fixedness in representation.

Hui Tzu said to Chuang Tzu, "Your words are useless!" Chuang-Tzu said, "A man has to understand the useless before you can talk to him about the useful. The earth is certainly vast and broad, though a man uses no more of it than the area he puts his feet on. If, however, you were to dig away all the earth from around his feet until you reached the Yellow Springs [the underworld], then would the man still be able to make use of it?" "No, it would be useless," said Hui Tzu. "It is obvious, then," said Chuang Tzu, "that the useless has its use."⁴

As it has for Barthes: "It is the text's very uselessness which is useful."⁵

Chuang Tzu is often considered a social reformer of sorts — a travesty to most self-respecting mystics. Generally, mystics are known for their eagerness to leave social reality in the lurch, opting instead for personal salvation (an approach differing with Capitalist mores only on points of emphasis). The Taoist version of social change through mysticism (an arresting slogan) was, accompanying the subversion of language, through the doctrine of *wu wei* or "not doing." This meant, according to Holmes Welch, that

...the sage never tries to do good, because this requires having a concept of good, which leads to having a concept of evil, which leads to combatting evil, which only makes evil stronger.⁶

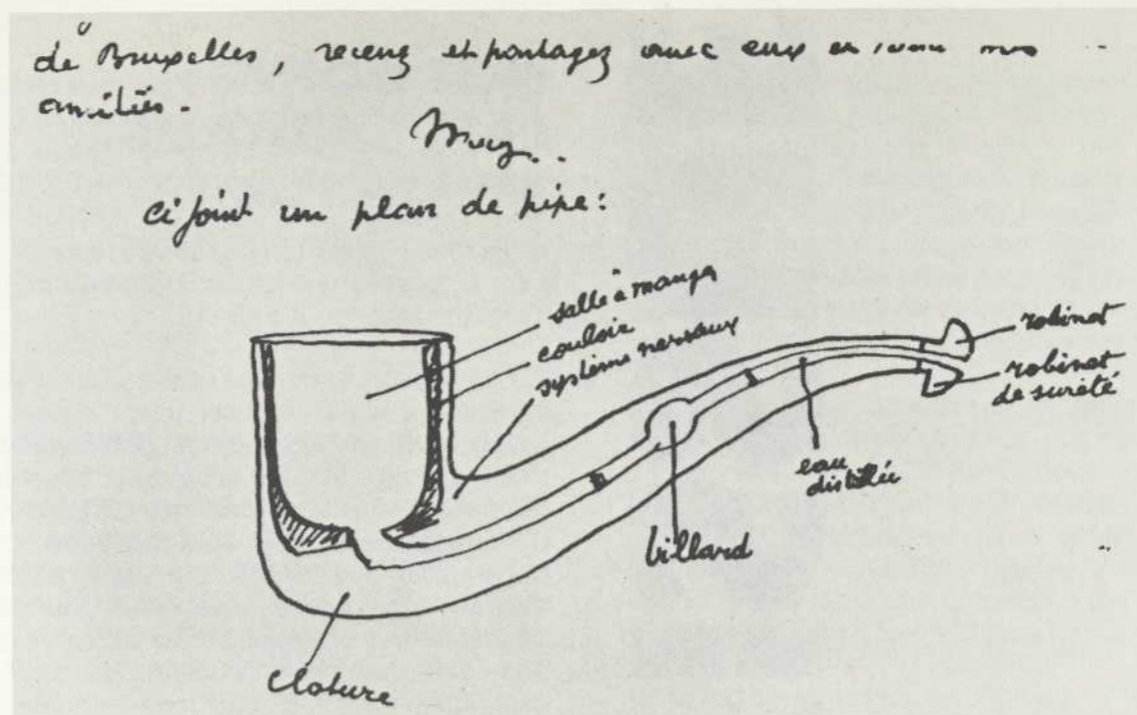
These principles are never explained by the Taoists, of course. They are transmitted to others by providing a model for others to follow, by convincing others through example. (In this Welch has likened Chuang Tzu to Dale Carnegie).

During a period which saw a strong conservatizing trend, Barthes' theoretical shift was welcomed with great relief, despite its problematic political implications. And his immense reputation for politically committed cultural analysis, built primarily on his important *Mythologies*, made acceptance of *The Pleasure of the Text* all the easier. This latter text is now probably the firmest polemic against explicitly political artworks since Adorno's essay "Commitment" — although it is important to note here that not all who made use of Barthes' work for the development of their own analysis or art practice were content to draw his conclusions. Having retreated from the ideological arena, Barthes was finally free to envision more optimistic circumstances for the cultural critic or producer, something he could not do when developing his earlier theory of mythology. He found the prospects for the mythologist, stuck in the social world, in fact to be rather miserable, while failing to see it as only a particular type of the same social alienation afflicting everyone else:

Utopia is an almost impossible luxury for him... The mythologist is not even in a Moses-like situation: he can not see the Promised Land. For him, tomorrow's positivity is entirely hidden by today's negativity.⁷

Compare this reference to Moses (keeping in mind his privileged access to the source of Truth) with that from *The Pleasure of the Text*:

It is characteristic of our historical condition that signifi-
(bliss) has taken refuge in an excessive alternative: either in a Mandarin praxis (result of an extenuation of bourgeois society), or else in a Utopian idea (the idea of a future culture, resulting from a radical, unheard of, unpredictable revolution, about which anyone writing today knows only one thing: that, like Moses, he will not cross over into it).⁸



Dessin de René Magritte.

This, Barthes would claim, constitutes a modest advance — and the final one — toward the Promised Land. If, after the failed events of May '68, it seems that one will not cross over into it, now presumably, one can at least see it — provided that one is first privy to the conventions of textual bliss. It is in the seeing of it, the experiencing of it through representation, "retreating ahead" of the social, going around contradictions rather than working through them, which replaces active social and political change. But this is clearly not an agenda for the collective; it is for initiates, it is Privatized experience, and is available only to those few with the mandarin subjectivity of a Barthes. (This is not surprising, however. Mystics were often less interested in doing away with the self or ego than in doing away with the social.) It marks the utter separation of the political and aesthetic avant-garde, something Barthes himself in a footnote in *Mythologies* has quite brilliantly characterized as perhaps the central error in oppositional work:

It is remarkable that the adversaries of the bourgeoisie on matters of ethics or aesthetics remain for the most part indifferent, or even attached, to its political determinations. Conversely, its political adversaries neglect to issue a basic condemnation of its representations: they often go so far as to share them. This diversity of attacks benefits the bourgeoisie...⁹

"THIS" AND "THAT" OR THE PRINCIPLE OF CONFUSION OF THE SOURCES OF PLEASURE AND MEANING

Of all the general forms of signification — didactic, "fixed" meanings, myth, or indeterminate messages (where no specific reading is prescribed), or any permutation of these — none could be guaranteed to have a predictable effect on any given receiver. Readings intended to be fixed or didactic might wind up being indeterminate, indeterminate readings fixed, and any of these forms could be employed for propagandistic purposes.

Propaganda and myth, for example, orbit around each other like twin stars, sometimes acting in unison (myth is always propaganda), other times in opposition (propaganda need not be myth — propaganda can be used critically to unmask myth). Where do indeterminate messages fit in? Some of these issues are illustrated by a work Linda Harvey and Blair Robins, who spray-painted the phrase "Uniters of the World, Work" on a construction fence in Halifax in 1981. It survived a remarkably long time, roughly one and a half years, without being erased, which only occurred when the fence was dismantled for practical purposes. This might testify to its innocuousness in a city noted for its efficiency in removing unsolicited public statements. Without cataloguing possible readings, it is at least clear that "uniters," "workers," "unite," and "work" were terms whose meanings were thrown up for grabs. This was made temporarily more complicated by the Halifax Police strike, as the phrase seemed to suggest to some that the police (the uniters) should get back to work.

In its original state, the famous phrase "Workers of the

World, Unite" was an exemplary instance of non-mythical language, speaking to real social change rather than its image or representation. Yet over the years it has crystallized into a slogan, burdened with all manner of relevant and irrelevant associations. It has, to use Barthes' formula for neologisms, become a signifier for "communism-icity." Barthes described this process in *Mythologies*: "When the meaning is too full for myth to be able to invade it, myth goes around it, and carries it away bodily."¹⁰

This is true even when the articulation "has taken all possible precautions against interpretation." The example he provides is of a certain mathematical formula ($E = MC^2$) of which myth makes a "pure signifier of mathematicity." A celebrated instance of this vulnerability is the fate of the New York School painting, defiantly "apolitical," carried away bodily by the U.S. government and paraded around Marshall-planned Europe as signifiers of the triumph of American liberalism — a uselessness for which a resourceful State Department had indeed found a use.

In the same sense, Harvey and Robins' work, aided in part by its indeterminacy, was dismissed by many as "vandal/anarchist-icity," while even within the art community itself the reading seemed to vary according to the attention one had paid to previous investigations of that type. Barthes alluded obliquely to this problem when discussing Eisenstein film stills. Eisenstein, he said, was not interested in producing indeterminate meanings; he instead "hammers home the meaning," and "devastates ambiguity." "The obvious meaning is always, in Eisenstein, the revolution." Eisenstein achieved this specificity of message by virtue of an "aesthetic value" Barthes called simply "emphasis." Barthes, the postmodern artist, then demonstrates emphasis himself by choosing to glean indeterminate readings from those film stills by virtue of his own "emphasis."¹¹

Contradictory results are to be found in theoretical investigations as well. One pertinent to the present issue is Baudrillard's critique of Freud's *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, for they reveal opposite views of the relation between meaning and pleasure.¹²

Freud observed that children derived great pleasure from "wordplay," which occurs when words are "liberated from their meaning." Adults, he thought, are in the contradictory position of desiring that same pleasure while at the same time requiring the use of a rational and very adult-like "censor," whose task is to condemn such wordplay as absurd and useless. That pleasure is only permissible when wordplay finds a way to have content, or perform a service — which contradicts the conditions for pleasure. This paradox is overcome in jokes, where the wordplay is actually in the business of smuggling through illicit signifieds, which are otherwise repressed. "Jests" are differentiated from "jokes" in that jests have only a "disinterested" meaning (little or no psychic investment) while jokes on the other hand have a "purpose." The "tendentious" joke (a sly vehicle of mean-

ing) is able to liberate sources of pleasure which the jest cannot, for the jest has made too small an investment in "meaning," and can expect to provoke little more than a "slight smile."

Thus, as Freud has it, up the content or meaning, and you up the pleasure. Not so says Baudrillard; quite the opposite is true. Citing one of Freud's examples, the *Eifersucht Witz*,¹³ the reason for its meagre yield of pleasure is precisely its "wealth of meaning," not, as Freud would claim, that it has too little. In the tendentious joke, says Baudrillard, the signifier may well have been freed from the signified, but it is only to be later recaptured by the desires of the unconscious; it is rather like being a prisoner out on parole. And while for Freud this is a condition of pleasure, for Baudrillard it only serves to quash pleasure. In addition, signifiers which are ambiguous but fail to become entirely "indeterminate" not only are quite incapable of providing pleasure, but are in fact "sources of anguish"; when "the signified erupts and circulates meaning in all direction, the result is hallucination and madness."¹⁴

This disagreement over pleasure notwithstanding, the distinction between ambiguous and indeterminate meanings is useful, for it points to the close proximity between the ambiguous meanings of jokes, for example, and myth, which is also an ambiguous meaning. This arises when Freud describes the "principle of confusion of sources of pleasure":

...the thought seeks to wrap itself in a joke because in that way it recommends itself to our attention... and bribes our powers of criticism and confuses them. We are inclined to give the *thought* the benefit of what has pleased us in the form of the joke.¹⁵

The "secondary role" of the joke, after having provided us with pleasure, is to "advance the thought." Interestingly enough, what Freud is describing here is the construction of a form of myth. Even though this joke-myth variety may not require that its content be made "natural," its end result is the same: it exploits ambiguity in order to guard the thought against criticism by confusing the thought with its form. One person's propaganda is another's pleasure. If anything at all is "clear," it is that neither linguistic nor psychoanalytic soothsayers are up to the task of committing closure on something as vast as the sources of human pleasure.¹⁶

SOME PROPAGANDA FOR PROPAGANDISTIC PLEASURE

Ambiguous or indeterminate works are capable of being "fixed," artificial myths, which are designed to deconstruct myths, are in turn mythified, works designed to "hammer home the meaning" can be read as indeterminate — and, like propaganda or pleasure, they can all be used for any number of ideological purposes. But these issues are best linked to our mainstream political scene, for artists, mystics, and poststructuralists are not alone in their investigations into the limits and conventions of meaning.

Seymour Hersch has described how lying has come to be included in a politician's mandate to represent and rule. The goal of power in a voting democracy is persuasion, and lying is simply another in a catalogue of legitimate rhetorical devices used to achieve it. The greater performances in this field — claiming that old age pensioners support the de-indexing of their own pensions, or identifying the Nicaraguan contras as "freedom fighters," etc. — are all the more remarkable when one considers that official political language, unlike other usages of language with clear poetic intentions, immediately evokes its referent, or that thing or event which it purports to be representing in reality. One of the tasks of the voter is to see how the political statement compares to the reality it claims to stand for in order to judge the credibility of the politician. We all have a stake in the referent, and know that a politician's figurative language is not to be enjoyed for its formal qualities alone.

Nor does it guarantee a deeper understanding or a richer comprehension. A metaphor can be as easily used to nar-

row meaning, trivialize an issue, or simply dress up a lie ("Government is not the solution to our problems; government is the problem"). Or other strategies are used to call up unstated associations. When, for example, "American Interests" are at stake, any measures taken to ensure that those interests are secured become justifiable. What makes this so is an invariable association that has come to exist between those interests and Goodness itself, which in turn derives its substance from moral opposition to "evil" ("the evil empire"). Justification slides metonymically to the Great Struggle. (Here Reagan and Chuang Tzu part ways, Reagan being more than pleased that fighting evil makes evil stronger. After all, a robust evil legitimizes the imperial ambitions of "goodness" while simultaneously justifying a nicely profitable arms race.)

Propaganda rarely receives good press. It is considered from most perspectives in the West as a kind of ideological night creature, breeding manipulation and authoritarianism. It is usually thought to be justifiable in our own political system only in cases of national crisis such as war, and then not for ideological reasons (for we are all confident in our beliefs) but merely to make mobilization for national causes more expedient. Until recently, the word was not used a lot. It was held in reserve for those special occasions when its potential as slander could be used to best effect — for example, the U.S. State Department's notorious accusations against the N.F.B. films which questioned U.S. policy. Generally speaking, the Right simply attacks propaganda for the content it carries, when it is found to be disagreeable, demanding an end to liberalism; liberal forces attack its form and its alleged restrictions on free, open discussion, paying tribute to liberalism's fading memory.

In a sense, the rhetoric or techniques used by propaganda exaggerate our sense of historical change — or stagnation — reaffirming our need to monitor it and expose it whenever it attempts to function covertly, which it usually does. "Integrating" propaganda is omnipresent in late capitalism, and, unlike the "agitational" variety, is extremely good at concealing itself. Because of propaganda's explicitly ideological nature and its intimacy with fast changing technological forms, it is impossible to attach a structural or formal definition to it. Perhaps that is an indication of its increasing significance in contemporary culture. If it seems that, in the Age of Reagan, propaganda is spilling over its former enclosures into all forms of social life, it is because the current ideological war — the cold war with all its sorry domestic consequences — provokes seemingly extreme positions at the same time that it throws propagandistic messages into relief.

Does countering the oppressive, propagandistic messages of corporate culture by constructing alternative, "didactic" messages and practices also constitute propaganda? Indeed it does; although many on the democratic left have a rather different take on propaganda than the liberal or rightist view — and, to be sure, different than those puritanical views which dominate the radical centre. And if the point hasn't already been hammered home by implication, perhaps at no time has counter-propaganda by alternative voices been so necessary as in the period called late capitalism, for most certainly at no other time has the co-ordinated, official dissemination of corporate and militarist ideology been so relentless and *sophisticated*.

As for pleasure, thankfully it isn't owned by corporate or theoretical interests, for this makes the task of learning how to use it politically more pleasurable:

...the proper use of pleasure must always be *allegorical* ...the thematizing of a particular 'pleasure' as a political issue (to fight for example on the terrain of the aesthetics of the city; or for certain forms of sexual liberation; or for access to certain kinds of cultural activities; or for an aesthetic transformation of social relations or a politics of the body) must always involve a dual focus, in which the local issue is meaningful and desirable in and of itself, but is also *at one and the same time* taken as the figure for Utopia in general, and for the systematic revolutionary transformation of society as a whole.¹⁷

Strange, then, that a videotape like Lisa Steele and Kim Tomczak's *Working the Double Shift* — which seemed to fill out nicely Jameson's criteria — could be heard being called "propagandistic" and "didactic" after the opening screening, as if a prepackaged critique was conjured up, a critique both clear and understood.

Nor has pleasure any allegiances to what an individual might define as "truth," despite Guest thinking that "...it must be asserted that there are elements of truth in our enjoyment of pleasure...." Metaphysical musings of this type give rise to truly bizarre comments such as that of the *Globe and Mail's* staff art reporter claiming (in Guest's name, even though I could see no evidence of this particular twist in the catalogue) that the work in the exhibition is there because "it is true."¹⁸ Not even the most devoted artist/propagandist, who understood their place in the cultural and political process, would say that.

GARY KIBBINS

* In all fairness, however, the highest citation in the field for efforts in the development of neo-mysticism must fall not to Barthes, but to Jean Baudrillard. Baudrillard finds oppressive codes lurking even in efforts to construct a materialist theory of language. The materialist theory of language, says Baudrillard, advocates that the representational dimension of language be abandoned in order to "turn words into things" just like other things ("elemental material comparable to stones, fire, and earth"). But liberating signifiers from signifieds is not enough; instead, the signifiers themselves have to go. This is achieved through an "anti-matter" operation: signifiers become "particles" and "anti-particles" which explode in a "fabulous energy," whereupon nothing remains except Pleasure." He quotes Kristeva: "...it is a negativity that annihilates (Buddhism - Sunyavada)". (See Jean Baudrillard, "Beyond the Unconscious: the Symbolic" in *Discourse* 3, spring 1981. Also for more on the matter/anti-matter scene, see Fritz Capra's *The Tao of Physics* (London: Fontana/Collins, 1979).)

NOTES

1. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (New York: Hill and Wang, 1975), pp. 40-41.
2. Chuang Tzu, *Basic Writings* (New York: Columbia University Press, 1964), p. 140.
3. *Ibid*, pp. 34-35.
4. *Ibid*, pp. 136-137.
5. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 24.
6. Holmes Welch, *Tao, the Parting of the Way* (Boston: Beacon Press, 1956), p. 23.
7. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 157.
8. *Ibid*, pp. 38-39.
9. Roland Barthes, *Mythologies* (Frogmore: Paladin, 1976), p. 157.
10. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 132.
11. Roland Barthes, "The Third Meaning," in *Image-Music-Text* (New York: Hill and Wang, 1977), p. 56.
12. Jean Baudrillard, "Beyond the Unconscious: the Symbolic," in *Discourse* 3, spring 1981, and Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, (Middlesex: Penguin, 1981).
13. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 132.
14. *Ibid*, p. 76.
15. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 182.
16. Another example of opposed theories of the production of meaning: Benjamin Buchloh's explanation of allegory enlists Barthes' notion of "artificial myth," which runs myth through the mythifying process a second time in order to critically expose the process of myth construction itself. In order to dismember the myth, the signifier must be seen to be *full*, that is, as both meaning and form, in order to see the distortions that result to both. Craig Owens founds a theory of allegory on Barthes' later work — on an *empty* signifier, which evades fixed meanings; it "subverts not content but the whole practice of meaning." Neither, of course, can account for the wide range of viewer reception which actually occurs. There is no evidence that we all ache for emptied signifiers, and desire to have them come pre-filled, or, if empty, to fill them up first-thing may account in part for a wide disinterest in avant-garde experimentation. Nor can the carefully packaged signifier of "artificial myth" guarantee a critical reading, explaining perhaps why some artworks revert back to myth.
17. Fredric Jameson, "Pleasure: a Political Issue," in *Formations of Pleasure* (London: Routledge and Kegan Paul, 1983), p. 13.
18. John Bentley Mays, "Guest Sets Busy Pace While Surveying Books and Late Capitalism," in *The Globe and Mail*, Toronto, Jan. 12, 1985, p. E11.

PEINTURE AU QUÉBEC: UNE NOUVELLE GÉNÉRATION

Musée d'art contemporain, Montréal
5 mai — 23 juin

AURORA BOREALIS

(Les Cent jours d'art contemporain)
CIAC, Place du Parc, Montréal
15 juin — 30 septembre

INTERFACE II

9, rue Ste-Catherine est, Montréal
25 avril — 12 mai

Commenter des expositions de groupe est toujours difficile. Pour ne blesser aucun artiste, ménager la susceptibilité de chacun, on s'efforce, mais en vain, de consacrer à chaque oeuvre un peu d'attention. Les observations se réduisent souvent à quelques généralités et les jugements sont parfois produits à l'emporte-pièce. C'est pourquoi je trouve ici plus important de commenter le projet qui préside, ou semble présider, au regroupement des artistes.

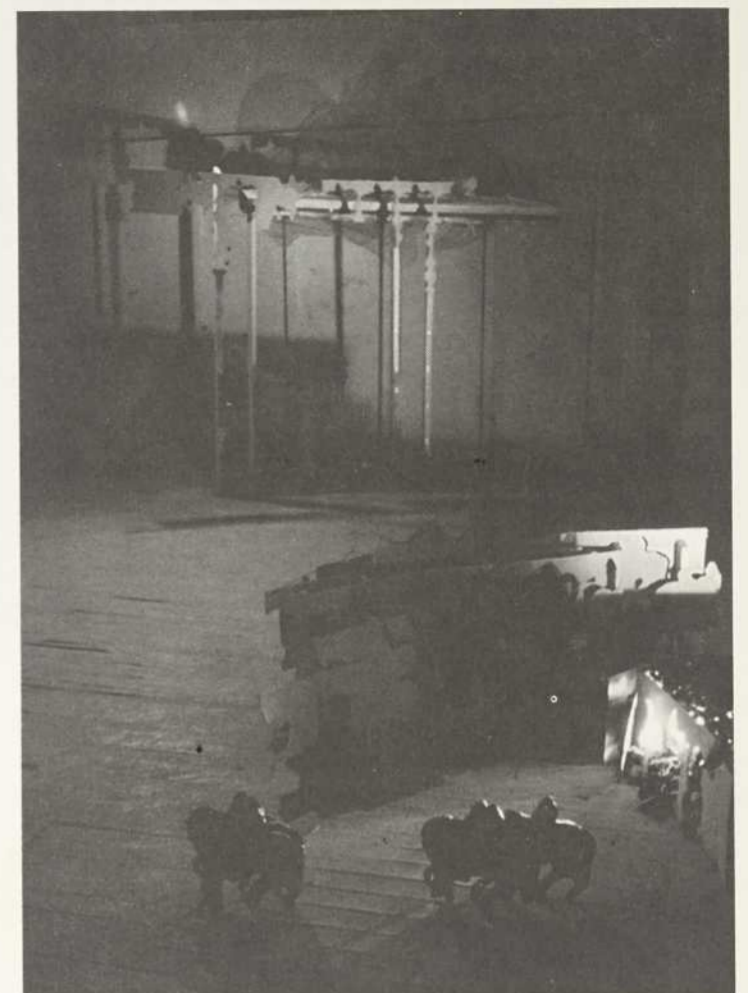
De ce point de vue, donc indépendamment des oeuvres exposées, l'exposition du Musée d'art contemporain est très discutable. Pour le dire brièvement, et un peu brutalement, je regrette la pauvreté conceptuelle de cette exposition. Son peu d'envergure est d'emblée inscrit dans son titre, *Peinture au Québec: une nouvelle génération*, où résonnent les clichés et l'obsolescence du propos. S'il s'avérait important, et sans aucun doute urgent, de témoigner du dynamisme et des tendances variées de la peinture actuelle au Québec, on aurait cependant pu songer à une formule moins datée, moins liée à l'histoire moderniste (c'est-à-dire à l'idéologie de l'avant-garde: jeunesse, génération, nouveauté) où la différence est tributaire de la succession, de la linéarité. En répétant le stéréotype, on va totalement à l'encontre du sens des oeuvres elles-mêmes car elles me semblent juste-

ment vouloir rompre avec les diktats et les limites du modernisme en peinture.

En insistant sur la «nouvelle génération», la sélection présentée devient trop exclusive. Il est plus facile de comprendre pourquoi un tel ou une telle n'ont pas été choisis lorsque l'exposition témoigne d'un concept où l'on sent les critères privilégiés par les organisateurs. D'autre part, présenter ce groupe de treize artistes comme la «peinture au Québec», c'est faire bien vite l'économie de la grandeur du Québec car la très grande majorité des participants sont montréalais. En arriver à cette sélection, après avoir visité beaucoup d'ateliers, c'est ne pas avoir risqué beaucoup car la plupart de ces artistes, malgré leur jeune «carrière», font déjà partie de la scène artistique montréalaise. Encore une fois, le musée aura pris un train en marche, aura été à la remorque de ceux qui ont osé, de ceux qui ont l'intuition... Il eut été intéressant qu'au moins le tiers des participants soit inédit. Ce manque de personnalité dans la sélection fait de l'exposition un simple constat.

Même de ce point de vue prudent, on aurait pu donner au projet un peu de vigueur si on l'avait présenté d'une manière plus actuelle. Le catalogue est un véritable échec. De format carré, avec une couverture monochrome verte dont le seul motif est un léger filet blanc, qui longe à quelques centimètres la bordure jusqu'au titre en lettrage aussi slick, ce catalogue appartient à l'esprit des années soixante. Le look de l'affiche était à l'avenant, comme s'il s'agissait d'une exposition d'art minimal. Alors que cette exposition débordait de couleurs et de motifs variés (N.B. ce sont les marques, les traits pertinents, distinctifs de cette génération). Peut-on supputer que les organisateurs, grands rhétoriciens, auraient joué l'antiphrase? J'en doute¹.

Quant au contenu... Matériellement, certaines pages (les dossiers d'artiste) semblent directement sortis du service de photocopie. On me trouvera tâillon... je n'ai pas fini. Pour sauver le projet, l'argument du catalogue aurait pu être décisif. Autrement dit, le constat aurait pu permettre de placer les oeuvres sous un nouvel éclairage. Pierre Landry joue la carte de la discrétion: «*laissant notamment à l'autre le soin d'analyser en profondeur...*». Je ne suis, par ailleurs, pas du tout convaincu par la thèse de son propos qui suggère que ces formes nouvelles de peinture indiquent «*quels peuvent être les différents modes d'émergence du travail peint, et donc aussi quels sont ou ont été les différents contextes de cette émergence*». Il ose ajouter: «*On pourrait même dire d'un tel regroupement qu'il bouscule le musée, et ce bien davantage qu'il ne s'y expose*». Quant à la présentation de Gil-



Andrée Baillargeon, *Parcours migratoire 3ième étape é-i? migration* (vue partielle de l'installation), 1985, photo: Martin L'Abbé.

les Godmer, elle cherche à donner à chacun sa petite part autour du thème de la théâtralité, du rôle actif du spectateur. On trouvera là à peu près tous les éléments qui sont devenus les lieux communs de la critique depuis quelques années. Quant à la notion de *débordement de la peinture...* ouf! c'est assez!

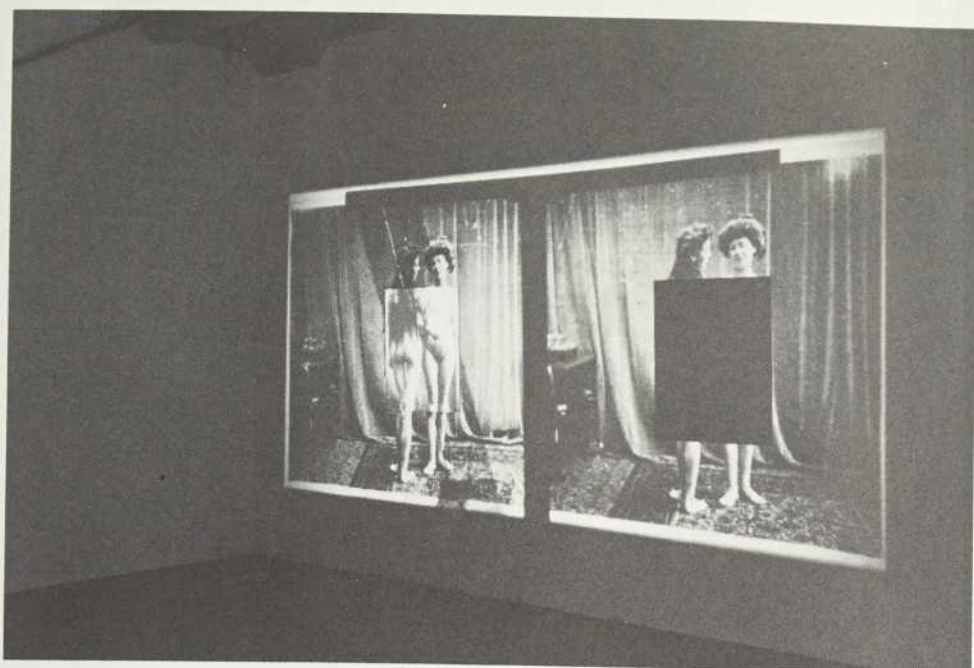
On souhaite cette exposition itinérante... À mon avis, le catalogue n'aidera en rien à sa compréhension, c'est-à-dire à l'explication des traits qui font de ces oeuvres un témoignage de l'art québécois actuel. Ne craignez rien, ce n'est pas le goût du nationalisme qui me prend tout à coup. Mais je suis convaincu que l'art québécois est différent (attention: je ne dis pas meilleur, je dis *différent*) de l'art du Canada anglais. Cette différence est à montrer, expliquer, car il n'est pas aisé de la comprendre sans retomber dans une simpliste psychologie des peuples. Sinon les mésinterprétations continueront; comme celle de John Bentley Mays² qui ne retient que Lynn Hughes (la plus torontoise des artistes de cette exposition) et Pierre Dorion (l'étoile filante, le chou-chou chéri à qui Toronto a déjà ouvert ses portes) alors que les travaux de Céline Baril, Joseph Branco, Thomas Corriveau, Alain Laframboise, Guy Pellerin et Michel Saulnier sont certes sans équivalents au Canada anglais.

Cette différence de sensibilité est aussi visible dans *Aurora Borealis*, l'exposition montée par le Centre international d'art contemporain de Montréal et pour laquelle Claude Gosselin a invité deux conservateurs: René Blouin et Normand Thériault, mais je n'insisterai pas ici sur ce point³. Composante principale des *Cent jours d'art contemporain*, organisée pour donner droit de cité à l'art contemporain au moment même où Montréal reçoit la somptueuse exposition *Le grand pharaon Ramsès II et son temps* (à l'Île Notre-Dame) et la prétentieuse exposition *Picasso. Rencontre à Montréal* (au Musée des beaux-arts), cette plus modeste exposition aura été l'événement majeur en art contemporain cette année à Montréal. Il faut souligner et applaudir la générosité et l'encouragement de la Société immobilière de la Place du Parc qui a offert gratuitement le site de l'exposition et ainsi permis que l'art contemporain soit sur la place publique.

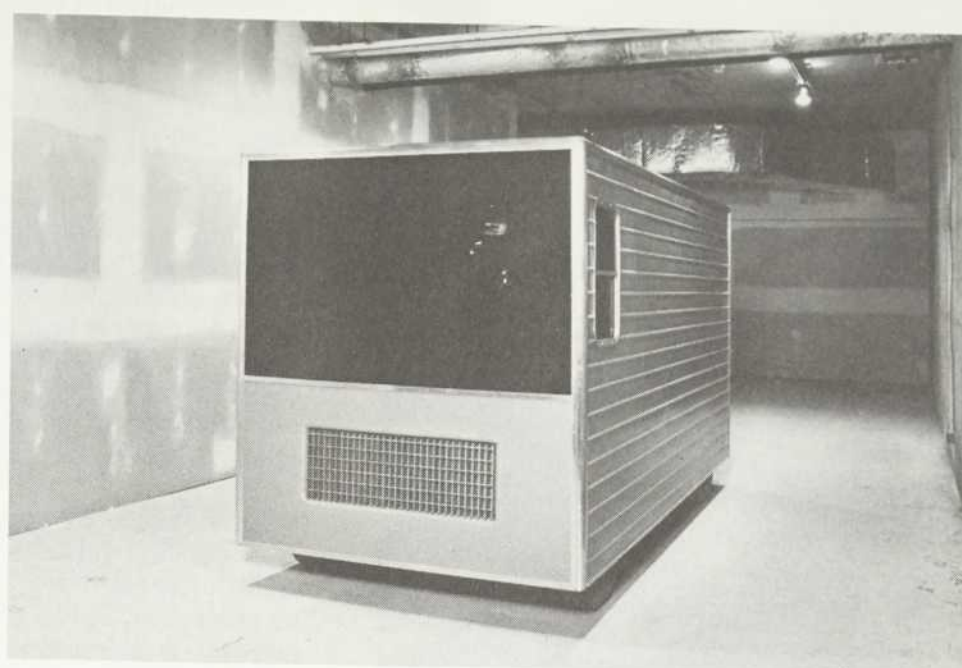
Même si elle atteint son objectif (une vingtaine de mille visiteurs), cette exposition sera toutefois loin derrière l'éblouissant succès de box-office qu'auront été *Ram-*



Peinture au Québec: une nouvelle génération, 1985, vue partielle de l'exposition au Musée d'art contemporain; de gauche à droite: oeuvres d'Illana Isehayek, Lynn Hughes, Thomas Corriveau, photo: Ronald Diamond.



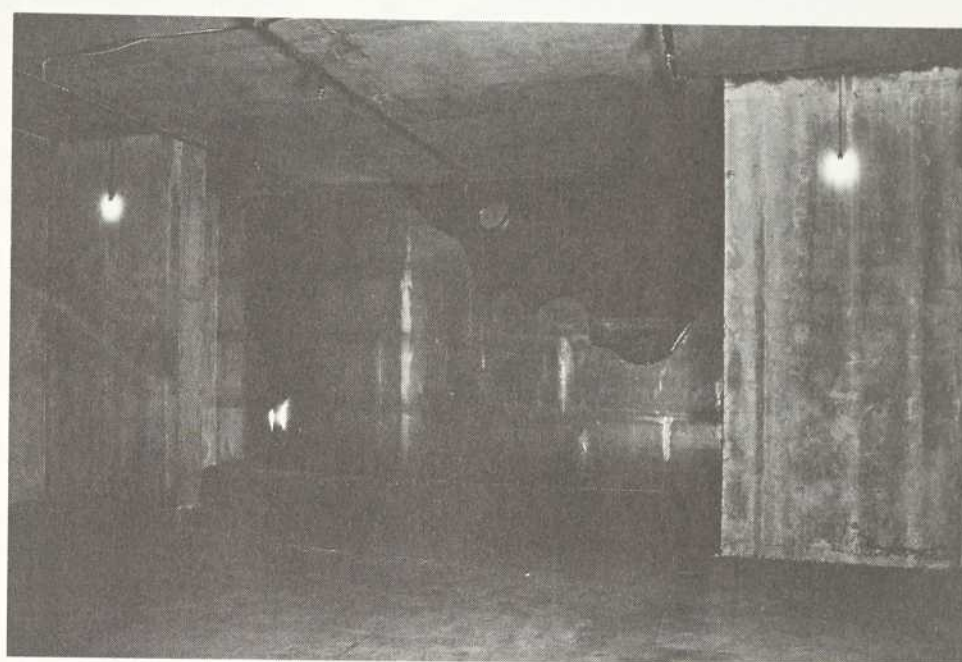
Geneviève Cadieux, *Ravissement*, 1985.



Robin Collyer, *The Zulu (European version)*, 1985.



Tom Dean, *Excerpts from a Description of the Universe*, 1985.



Al McWilliams, *Untitled*, 1985.

sès II et Picasso, car l'art contemporain ne touche pas encore un vaste public. Seul un battage publicitaire massif et constant aurait pu assurer un impact réellement plus considérable. Mais il faut alors beaucoup d'argent. Beaucoup plus que ce dont disposent les *Cent jours* qui, malgré les sommes imposantes de subvention, doivent fonctionner avec un budget dérisoire. (Si on le compare à ceux des deux autres expositions, il disparaît!).

Aurora Borealis regroupe une trentaine d'artistes canadiens (avec une massive participation torontoise et malheureusement trop peu de Québécois) sous le thème d'*installation*. Avouons-le d'emblée, pour le public qui compose le milieu de l'art, le thème a déjà fait son temps et ne peut créer un réel effet d'actualité. Encore là on joue avec des valeurs sûres. Et la liste des participants brille de «stars», de ceux qui ont été des figures de pointe de l'art canadien des quinze dernières années. Ne soyons pas de mauvaise foi, car l'exposition ne vise pas le micro-milieu de l'art mais le grand public qui est convoqué cet été à de grandes manifestations artistiques. Comme telle, l'exposition est assez spectaculaire pour tenir le coup. L'éventail des oeuvres est impressionnant: il constitue non seulement un panorama historique pertinent mais aussi une somme d'expériences diversifiées et riches pour le spectateur. Néanmoins, le ton général de l'exposition reste celui des *Septuantes* et la notion d'installation y éclate en définitions si nombreuses que le spectateur novice n'en sortira pas nécessairement mieux éclairé.

Je ne crois pas que les qualités de cette exposition résident dans son actualité. À l'exception de Pierre Dorion, de Betty Goodwin, de Pierre Granche..., de Geneviève Cadieux, de Robin Collyer, de David Thomas et de Vera Frankel (surtout à cause du sujet), la majorité des artis-

tes poursuivent une pratique qui a fait ses preuves et n'étonne plus beaucoup. Certains sont mêmes essouffés (Renée Van Halm, Melvin Charney, Gathie Falk, Claude Mongrain...). L'importance de cette exposition reste dans le rassemblement — et dans sa volonté d'atteindre un nouveau public — qui permet le panorama, les comparaisons, le constat. Du point de vue de l'art actuel l'ensemble se révèle lui aussi un peu timide, prudent⁴.

Avec à peu près le même thème, un budget qui montre qu'on n'a pas toujours besoin de grosses sommes pour rendre l'art contemporain visible, *Interface II* a été beaucoup plus dynamique. Organisation modeste, site improvisé dans des ateliers, beaucoup d'enthousiasme, de candeur aussi, et un événement réussi. Ce qui ne veut pas dire que toutes les oeuvres résisteraient à l'analyse et à la critique. Mais le projet a réussi comme ensemble. Une trentaine de jeunes artistes, étudiants en arts plastiques aux universités Concordia, de Montréal et du Québec à Montréal, se sont partagé un espace pour des interventions *in situ*. L'aspect général était étonnant car le matériau principal, favorisé par la majorité, semblait être la noirceur (eh oui!) de sorte que la géographie du lieu devenait peu visible, que le parcours se transformait en une véritable aventure ponctuée du scintillement des lampions et des bougies.

Qui plus est, dans cette rencontre entre les trois universités, les participants ont accepté l'exiguïté des lieux, la contiguïté des oeuvres, jusqu'à souvent rendre fragiles et poreuses leurs limites. Donnant ainsi à la notion d'interface toute sa puissance. Pacte, complicité, défi, qui entraînent une atmosphère singulière. Non pas isolés dans leur espace respectif et à peu près clos comme les artistes de *Aurora Borealis*, les artistes d'*Interface*

II ont travaillé dans la proximité quotidienne, le voisinage entraînant divers comportements: se stimuler, s'encourager, se comparer, s'épier... se piller quelquefois, mais au profit de l'imagination en effervescence. Contrairement au côté épuré et réservé de l'art des années passées (cf. *Aurora Borealis*), on plongeait ici dans l'abondance, la surcharge dans certains cas, dans la diversité des matériaux, des textures, des couleurs, des iconographies, des thèmes, des formats...

Un tel contexte n'est peut-être pas idéal, les conditions matérielles des artistes limitent certes les projets, la proximité occasionne sans doute quelques jeux de coudes et un excès dans le but d'être remarqué... mais il reste néanmoins que l'exposition révèle les préoccupations actuelles des jeunes artistes. Il est encore trop tôt pour juger de ces productions, mais force nous est d'admettre qu'elles nous interrogent déjà.

RENÉ PAYANT

NOTES

1. Qu'on n'allègue pas ici des raisons internes de production: impuissance des organisateurs, caprices du graphiste, courts délais de production, limites de budget, ou que sais-je encore... Moi, je juge le produit qu'on reçoit en tant que public, c'est-à-dire l'état des choses qui resteront comme signes pour faire (l')histoire.
2. «Québec artists heed the call of imitation/New generation reaffirms old-fashioned formalism», *The Globe and Mail*, 18 juin 1985.
3. Il me semble que le travail conceptuel des Québécois passe par un intérêt prononcé pour le coloris, les matières-textures, une certaine forme de lyrisme onirique... alors qu'ailleurs on privilégie directement l'image. Je reviendrai sur cette distinction dans un prochain texte.
4. La publication qui accompagne l'exposition est à paraître.

OUVRAGES THÉORIQUES

Christine Buci-Glucksman: *la Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée («Débats»), 1984, 248 p.

On n'a pas encore eu droit à une traduction française de *l'Origine du drame baroque allemand* de Walter Benjamin. Et *les Passages (Das Passagen-Werk)* sont seulement accessibles dans une forme fragmentaire, c'est-à-dire à travers le livre (inachevé) consacré à Baudelaire (*in Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, tr. fr. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982). Je le note, puisque Christine Buci-Glucksman emprunte largement à ces deux textes fondamentaux de Benjamin.

Mais *la Raison baroque* n'est pas pour autant l'étude d'un concept historique, dont on pourrait facilement reconstituer l'articulation, de Baudelaire à Benjamin. Plutôt une suite d'essais sur ce qui, dans le moderne, laisse entrevoir le postmoderne: allégorie, paradoxe, fragment, ruine, désenchantement et mort.

À lire *la Raison baroque* on en vient à penser que le postmoderne est peut-être le produit direct d'une expérience de l'altérité qui, de Baudelaire à Benjamin, mais aussi chez Barthes et Lacan, s'est fixée dans la figure de la femme (prostituée, lesbienne, Méduse, etc.).

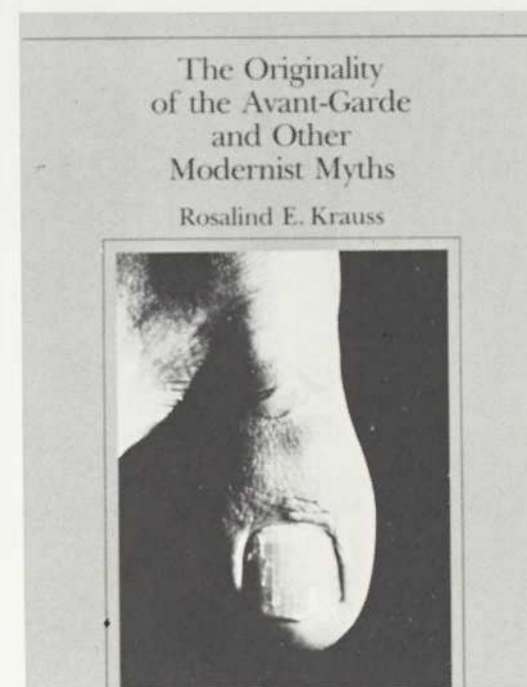
Georges Didi-Huberman: *la Peinture incarnée*, Paris, Minuit («Critique»), 1985, 170 p.

Le problème central de *la Peinture incarnée* est celui de la peau en peinture, d'un *entre-deux* qui n'est ni la surface ni la profondeur. L'*incarnat* (d'où l'*incarnée* du titre) est ce qui nomme ici la chair des peintres de la tradition, mais ce qui justement la nomme sans trop qu'on sache si elle est dedans ou dessus, ou encore si elle n'est pas plutôt une transparence (vernis). L'*incarnat* est donc, en peinture au moins, un problème de «vérité-en-couleur», son «parangon» (p. 26 — les guillemets et la page sont là pour indiquer que l'allusion à Derrida, *la Vérité en peinture*, est de Didi-Huberman).

Le prétexte à *la Peinture incarnée* n'est pas un tableau, mais un récit: *le Chef-d'oeuvre inconnu* de Balzac, dont la version de 1837, revue et augmentée par Balzac, est reproduite intégralement à la suite du texte de Didi-Huberman (p. 133 sq. — voir aussi, de Hubert Damisch: «Les dessous de la peinture», *in Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984, p. 9-46). Fernhofer, un vieux peintre, soutient devant Porbus et Poussin qui le pressent de dévoiler son dernier tableau, que «la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer». Fernhofer avait produit un tableau (le dit chef-d'oeuvre) où les deux visiteurs n'ont d'abord vu «que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture». La suite, vous la connaissez sûrement: «en s'approchant, ils [Porbus et Poussin] aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction.» La destruction viendra plus tard, à la fin du récit: «Le lendemain, Porbus, inquiet, revint voir Fernhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles.» Fernhofer avait échoué, trompé par ce bout de pied nu, lui et ses tableaux complètement détruits par le fantasme (ou le désir pervers) d'arriver à peindre (et à posséder) un véritable *tableau vivant*.

Mais tout ça est un mauvais pastiche. Pour le reste, il vaut mieux lire le commentaire de Didi-Huberman: «La beauté de l'«introuvable Vénus» *inexiste* en ce pied: elle n'existe pas, parce qu'elle est trop loin, ruinée, ensevelie (toute la recherche du peintre aura consisté à la désensevelir, mais en recouvrant le tableau, couches sur couches). Puis elle existe dans la rencontre traumatique du détail. Mais disparaît dans le même temps sous la «muraille de peinture», qui est muraille de la peinture. Tel est l'effet, sublime et désespérant, du détail (le pied) et du pan, effet double que marque bien par ailleurs la richesse du mot *éclat*» (p. 67)

Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1985, 307 p., ill. n. et b.



Depuis la parution de *Other Criteria* de Leo Steinberg (Oxford University Press) et des *Selected Papers* de Meyer Schapiro (George Braziller; Gallimard pour la tr. fr. partielle), aucun autre recueil d'essais d'un critique d'art anglo-saxon ne saurait être avantageusement comparé à celui de Rosalind Krauss. *Art and Culture* de Clement Greenberg (Beacon Press) pourrait peut-être encore supporter la comparaison en raison de l'influence qu'il a exercée sur toute une génération (celle de Krauss justement), mais son jugement est le plus souvent *mesquin*. L'*engagement* de Rosenberg, une reprise un peu terne des *philosophies* des années trente à cinquante, se classerait loin derrière. Resterait Michael Fried, mais encore faudrait-il qu'un éditeur réunisse les essais qu'il a publiés dans les années soixante et soixante-dix. Je le dis d'emblée, compte non tenu des positions divergentes des critiques cités, seulement en fonction de la contribution effective de chacun de ces critiques à une *discussion* qui, au moins théoriquement, a toujours lieu sur l'art et son statut.

Évidemment, rien de bien nouveau dans *The Originality of the Avant-Garde*, sinon que tous ces textes sont réunis en volume. Car tous ces textes ont effectivement déjà été publiés séparément dans des revues, en particulier dans *October* (dont Krauss est co-éditrice), ou dans des catalogues d'exposition. Au total, quatorze essais, le plus ancien remontant à 1977 («Notes on the Index»), le plus récent à l'exposition *Primitivism in 20th Century Art* («No More Play» in catalogue du MOMA, 1984), donc près de vingt ans de travail *critique* dont la direction et les intérêts peuvent être maintenant plus justement évalués.

J'insiste, puisque les remarques qui précèdent n'ont peut-être pas l'évidence que je leur prête. Je demande seulement, par exemple, qu'on s'arrête à la thèse d'un «supplément de réalité» («The Photographic Conditions of Surrealism»), ou encore à la théorie de l'aporie qui passe dans le rapprochement entre LeWitt et Beckett («LeWitt in Progress» invalide les interprétations cartésiennes, voire rationalistes, du travail de LeWitt). Mais Rosalind Krauss a presque toujours eu raison contre ses détracteurs (voir «Sincerely Yours»), qui sont souvent aussi les détracteurs du post-structuralisme (voir «Post-structuralism and the Paraliterary»). À preuve, encore une fois, qu'une solide position théorique n'entre pas nécessairement en conflit avec le travail d'historiographe et que, tout bien considéré, le second est inutile sans la première.

Évidemment, *The Originality of the Avant-Garde* n'arrive pas toujours à convaincre de l'utilité réelle du structuralisme. Et si les catégories mises en place avec l'intention de résorber les difficultés présentées par la désintégration du champ unifié de la sculpture sont un bel exercice, on doute qu'elles arrivent à produire autre

chose qu'une abondance de listes auxquelles il manquerait encore une théorie des rapports entre la nature et la culture (voir «Sculpture in the Expanded Field»). Mais c'est là une critique bien faible qui, à comparer aux avantages, ne devrait pas dissuader le lecteur de l'absolue nécessité d'une lecture attentive de *The Originality of the Avant-Garde*.

Harold Rosenberg: *Art and Other Serious Matters*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985, 332 p.

Les essais (trente-et-un) réunis dans *Art and Other Serious Matters* ont presque tous d'abord été publiés dans *The New Yorker* et, à elle seule, cette indication devrait suffire à donner une idée du genre. Ceux qui ne l'ont pas été dans *The New Yorker* l'ont été dans *Vogue*, *Art News*, *Partisan Review* et *Critical Inquiry*. Deux textes, parmi les plus longs, ont été repris d'une introduction à une monographie sur de Kooning et d'un commentaire de l'oeuvre de Saul Steinberg. Quatre seulement sont inédits: «Bull by the Horns», «Art and Political Consciousness», «Tradition — or Starting from Scratch» et «Art is a Special Way of Thinking».

Malgré le genre, le recueil comblera les étudiants qui avaient à travailler sur microfilm. Pour les autres, les textes de *la Tradition du nouveau* (tr. fr. aux éditions de Minuit, épuisée) nous semblent exposer l'essentiel de la théorie de Rosenberg.

MONOGRAPHIES ET CATALOGUES

Marianne Barzilay et al.: *l'Invention du Parc. Parc de la Villette, Paris, Concours international 1982-1983*, Paris, Graphite/EPPV, 1984, 258 p., ill. n. et b. et c.

Vous connaissez peut-être Bernard Tschumi, puisque Bernard Tschumi a déjà écrit dans *Artforum* et dans quelques autres revues très artistiques. Mais Bernard Tschumi est d'abord architecte, un architecte dont on disait qu'il était *seulement* théoricien de l'architecture. Et on l'a répété jusqu'à ce que le projet qu'il avait soumis pour le Parc de la Villette (Paris) soit choisi parmi ceux proposés par pas moins de 472 candidats. Bernard Tschumi est maintenant Maître d'oeuvre général du Parc de la Villette.

l'Invention du Parc documente le concours: les trente projets primés par le jury, soixante-douze propositions globales et des extraits de près de cent autres y sont réunis. Évidemment, *le Parc des Folies (les folies de la Villette)* de Tschumi y figure en bonne place, compte tenu de l'espace réservé à une interview, à des dessins et à des plans (p. 18-32) qui, à tout prendre, complètent les informations qui nous sont fournies par la présentation du projet lui-même (p. 34-40). Je note au passage que les textes, y compris les légendes, sont reproduits en français et en anglais (*take note that every single piece of writing has been printed in full in both English and French*). Voilà pour Tschumi et l'idée qu'on pourra se faire de Tschumi en comparant son projet à ceux d'une centaine d'architectes qui, de toute évidence, étaient bien loin d'être *seulement* des théoriciens de l'architecture.

À preuve que les discussions sur les rapports de la théorie à la pratique ne sont pas toujours aussi insatisfaisantes et stériles qu'on le prétend généralement. Encore qu'il ne s'agirait pas de faire *comme si* on ne s'était jamais interrogé, en architecture comme ailleurs, sur les rapports de la théorie à la pratique. Tout bien considéré, Tschumi est un bon exemple du contraire et, pour cette raison (et d'autres qui n'ont rien à voir avec cette remarque), on aurait peut-être avantage à lire le théoricien de l'architecture (cf. le choix bibliographique in *l'Invention du Parc*, p. 18). Pour le résultat, il faudra encore attendre l'achèvement des travaux. On verra.

Eric Fischl: *Paintings*, Mendel Art Gallery, Saskatoon (Canada), 8 février – 17 mars 1985, 56 p., ill. n. et b. et c.

L'exposition organisée par Bruce Ferguson pour la Mendel Art Gallery regroupe vingt-et-un tableaux de Fischl, tous peints entre 1979 et 1984. Certains de ces tableaux

ont déjà une *histoire*, ce qui explique peut-être qu'ils font presque tous partie de collections privées, en particulier américaines et canadiennes. On se souviendra que Bruce Ferguson avait contribué à *Eric Fischl: Dessins/Drawings* (Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1983) et, par conséquent, on pouvait s'attendre à ce que l'essai qu'il a écrit pour le catalogue prenne les dessins comme point d'ancrage d'un argument où le travail de Fischl est compris comme une sorte de corruption du réalisme (voir «Corrupting Realism», p. 18-30).

Les deux autres essais du catalogue, ceux de Jean-Christophe Ammann («Eric Fischl's View: To Whom Does It Belong?», p. 6-8) et de Donald B. Kuspit («Voyeurism, American Style: Eric Fischl's Vision Of The Perverse», p. 9-17), m'inspirent des réserves: celui d'Ammann, parce qu'Ammann ne semble pas avoir regardé les tableaux, en particulier *Inside Out* (1983, Fig. 3), où il y a aussi une caméra vidéo; celui de Kuspit, parce que son concept de perversion me rend convulsif.

Le catalogue est complété par une bio-bibliographie et, par ailleurs, il est à noter que l'exposition voyage: Toronto à la fin septembre, Chicago à la fin novembre et New York à la fin de février 1986 (il est maintenant trop tard pour Eindhoven, Bâle et Londres, où elle a aussi été montée).

Valerie J. Fletcher: *Dreams and Nightmares. Utopian Visions in Modern Art*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 8 décembre 1983 – 12 février 1984, Washington (D.C.), Smithsonian Institution Press, 1983, 201 p., ill. n. et b. et c.

L'exposition est à ajouter à la liste déjà longue des manifestations 1984. La référence à Orwell est évidemment circonstancielle, puisque le texte du catalogue n'ignore pas la circulation et les transformations du concept de l'utopie dans la première moitié du siècle. Mais il y a ici peu de philosophie (ou d'histoire des idées) et, par conséquent, on devra s'attendre seulement à l'*illustration* d'un concept qui a été élargi jusqu'à pouvoir recouvrir presque tous les usages auxquels il s'est prêté, de George Orwell à Ernst Bloch et Karl Mannheim.

L'illustration procède de manière simple et, généralement, privilégie l'opposition entre les utopies positives («Dreams») et les utopies négatives («Nightmares»). Pour le reste, Valerie J. Fletcher utilise les regroupements par écoles et par mouvements: futurisme italien, avant-garde russe, expressionnisme allemand, Bauhaus, De Stijl, purisme français et Léger, précisionnisme américain et architecture. La section la plus faible (et aussi la moins importante) est celle des utopies négatives («Nightmares»). Là, les écoles et les mouvements cèdent leur place aux *avant-courriers*, comme si la catastrophe n'avait été prévue que par quelques illuminés. Les deux chapitres consacrés à l'après-guerre («Post-World War II») indiquent des directions possibles, mais elles n'arrivent pas à convaincre de l'actualité du sujet.

Les Immatériaux, Centre Georges Pompidou, Paris, 28 mars – 15 juillet 1985, 2 vol., 3 t., 366 p. et 70 planches détachées, ill. n. et b. et c.

Sur *les Immatériaux*, *Parachute* a publié les notes préparatoires de Jean-François Lyotard, l'un des deux commissaires à la manifestation (cf. *Parachute* 36, automne 1984, p. 43 sq.). Le catalogue, écrivait Lyotard, sera en deux parties: l'une expérimentale, l'autre mnémotechnique.

Les «Épreuves d'écriture» (l'expérimentale) sont le résultat d'une expérience d'écriture sur ordinateur (traitement de texte, réseau, etc.). On a donc demandé à une trentaine d'auteurs (philosophes, artistes, anthropologues, etc.) de Buren à Derrida, de Daniel Charles à Dan Sperber et René Major, de «commenter à leur guise» une cinquantaine de mots («petit lexique des immatériaux»). La seule limite imposée étant quantitative, chacun aura voulu (même si tous n'y arrivent pas toujours) aller à l'essentiel. À *Désir*, par exemple, Derrida écrit: «Ne s'oppose pas, comme veut le faire croire la tradition moderne, au besoin (différence à repenser). Quand je dis que je te désire, quand nous définissons le désir, c'est le désir



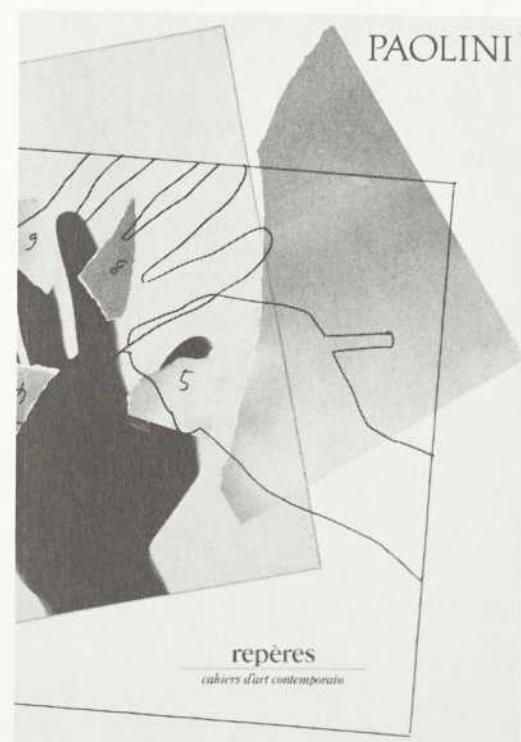
qui me situe, nous définit, nous donne une *place* (telle place, telle date, telle heure). Désir, ce dont aucun langage moderne sur la séduction, la simulation, la répétition originaire, etc., n'essoufflera la sauvage affirmation. Plus vieux que le commencement. Ne manque de rien.» Et c'est comme ça pour corps, geste, langage, maternité, séduire, temps, voix, etc., comme ça pour les cinquante-neuf mots, mais à la différence qu'il y a parfois des interactions entre les auteurs. Le reste, on ne peut pas penser le résumer. Vous aurez donc à lire.

Mais il y a aussi l'«Album» et l'«Inventaire», l'autre volume du catalogue. L'«Inventaire» détaille les «Sites» à travers lesquels doit circuler le visiteur. La première planche fournit le plan de l'exposition et la localisation précise de chacun des «Sites». Quant à l'«Album», il réunit, comme l'écrivait aussi Lyotard, «les documents de travail et textes préparatoires de l'exposition».

Giulio Paolini, le Nouveau Musée, Villeurbanne (France), 20 janvier – 18 mars 1984, 2 vol., 93 p. et 158 p., ill. n. et b. (texte italien et traduction française)

Paolini, in Repères 21, Paris, Galerie Maeght Lelong, 14 mai – 19 juin 1985, 32 p., ill. n. et b. et c.

Les deux volumes du catalogue produit par le Nouveau Musée à l'occasion d'une *rétrospective*. Je les note, puisque l'exposition est présentée au Musée d'art contemporain (Montréal) jusqu'au 8 septembre et que, pour le travail de Paolini au moins, ces deux volumes (*Fig-*



res/Intentions et Images/Index) sont indispensables. L'exposition et le catalogue sont une initiative de Jean-Louis Maubant.

Le catalogue de la Galerie Maeght Lelong, où Jean-Louis Maubant et Daniel Soutif ont écrit chacun un court texte de présentation, illustre quelques oeuvres plus récentes (la rétrospective s'arrêtait à 1983).

Tout ça est à suivre, et de près, même si tout ça donnera presque certainement lieu à des pratiques artistiques esthétisantes. Je n'arrive d'ailleurs pas encore à décider si l'esthétisation est chez Paolini ou, plutôt, chez les critiques. Le paradoxe n'est pas nécessairement post-moderne — et le post-moderne pas toujours paradoxal.

Peinture au Québec: une nouvelle génération, Musée d'art contemporain, Montréal, 5 mai — 23 juin 1985, 47 p. ill. couleurs

Seize (plus ou moins) jeunes artistes, dont le travail relève (plus ou moins) de la peinture, ont été réunis pour cette exposition.

Chaque peintre a donc eu droit à une illustration, toutes couleurs, et à une courte note bio-bibliographique. Le catalogue présente également deux courts essais: l'un de Gilles Godmer: «Les affinités électives de la peinture», l'autre de Pierre Landry: «Peinture au Québec, les entours». L'un et l'autre s'étaient donné pour tâche d'expliquer le regroupement.

La conclusion s'impose. Les oeuvres exposées ne relèvent pas toutes de la catégorie peinture et, par ailleurs, tous les artistes n'appartiennent pas à la même génération. On se demande donc si le choix d'un autre titre n'aurait pas réussi, à lui seul, à éviter les ambiguïtés. Je ne parle pas de la problématique.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Cahiers du Musée national d'art moderne 14 (1984): «Vienne: Fin-de-Siècle et Modernité», Paris, Centre Georges Pompidou, 120 p., ill. n. et b.

Les actes du colloque qui s'est tenu au Centre Pompidou à l'automne 1984 reproduisent les textes des communications de Robert Waissenberger («Vienne, art et réalité»), Werner Hofmann («Laboratoire pour un apocalypse»), Jean Clair («De la Gründerzeit à l'untergründgründerzeit»), André Chaster («Schlosser et la Kunstliteratur»), Dieter Bogner («Alois Riegl et l'école viennoise d'histoire de l'art»), Yves Kobry («Klimt derrière le décor»), Carl E. Schorske («Mahler et Klimt»), Wieland Schmied («Aspects de la peinture autrichienne entre les deux guerres») et Monika Faber («La photographie à Vienne de 1980 à 1920»).

À ces actes s'ajoute une section consacrée à Ernst Mach qui, pour la première fois en traduction française, présente les «Remarques préliminaires antimétaphysiques» de Mach, suivies des «Effets d'éloignement, autoportrait sans miroir», le commentaire que le texte de Mach a inspiré à Ernst Bloch.

Daidalos 13 (15 septembre 1984): «Zwischen innen und aussen/Between inside and outside», Berlin, 144 p., ill. n. et b. et c. (texte allemand/anglais).

Daidalos 14 (15 décembre 1984): «Bühnen-Architektur/Stage architecture», Berlin, 144 p., ill. n. et b. et c. (texte allemand/anglais).

Il y aurait beaucoup à écrire sur les deux numéros de *Daidalos*. Beaucoup trop pour que le cadre étroit de cette chronique me permette d'en rendre compte adéquatement.

Vous devriez donc vous contenter de peu. Par exemple, que Werner Oechslin a écrit un article dont le titre désigne une question qui n'est pas étrangère à certaines problématiques actuelles en peinture: «Between Painting and Architecture. The Artificiality and Autonomy of Scenography» (14; p. 21 sq.) et que, de façon plus générale, le numéro sur l'architecture scénique interroge aussi

bien l'expressionnisme que le constructivisme, sans pour autant négliger les adaptations de Achim Freyer d'*Ekh-naton* de Philip Glass.

«Between Inside and Outside» (*Daidalos* 13) dépasse les problématiques connues et rebattues de la fenêtre en architecture et, plus généralement, en art. Bien sûr, les fenêtres et les portes sont nombreuses (l'iconographie mériterait à elle seule que la revue soit consultée), mais il s'agit surtout de comprendre les espaces qui ont des fonctions analogues à celles des opérateurs en logique.

October 30 (Fall 1984), New York/Cambridge, Institute for Architecture and Urban Studies/MIT Press, 134 p., ill. n. et b.

Un numéro politique dont le tiers au moins est consacré à Hans Haacke, à commencer par un texte de Haacke lui-même: «Broadness and Diversity of the Ludwig Brigade» (p. 9-16). Suit un texte de Walter Grasskamp: «An Unpublished Text for an Unpainted Picture», refusé par l'éditeur de l'exposition *Von Hier Aus* (Düsseldorf, automne 1984). «A Conversation with Hans Haacke», à laquelle ont participé Yve-Alain Bois, Douglas Crimp et Rosalind Krauss, complète ce dossier Haacke.

Toujours au sommaire du même numéro de *October*, des textes de Douglas Crimp («The Art of Exhibition»), Benjamin H.D. Buchloh («From Faktura to Factography») et Yve-Alain Bois («Francis Picabia: From Dada to Pétain»). Le numéro a une consistance — et une portée — qu'il est rare de rencontrer dans les revues.

JEAN PAPINEAU

musiques au présent

LA MUSIQUE ET LE TEMPS

Première partie

Ce qui suit est la version remaniée d'un texte rédigé en 1984 pour le catalogue d'une exposition sur le temps organisée au Palais des beaux-arts de Bruxelles.

«Ne pensez-vous pas que la musique peut ensorceler le temps et en interrompre le battement?»

Alexandre Scriabine, Note concernant *Prométhée, le poème du feu*

«Qu'est-ce que la folie?

C'est une horloge ou un métronome qui oublie de s'épuiser, de s'arrêter.»

Man Ray, Paris, 1er avril 1971, tiré de *Clin d'oeil*

INTRODUCTION

Toute musique constitue un mode particulier, personnel, de fréquentation du temps; toute musique entretient un rapport spécifique au temps car elle est faite de ce temps tout autant que de sons et d'idées. De nos jours, on tend de plus en plus à privilégier l'élément temps comme musique à part entière, non pas comme une évocation ou une illustration quelconque du temps, mais comme son esprit intrinsèque, une méditation, une prière sur le temps. (Je pense à *Inori* de Stockhausen où un mime dirige l'orchestre avec des gestes de prière, à *Tehillim* de Steve Reich, etc.)

MODERATO CANTABILE (en succession)

Vingt-deux petits commentaires sur la musique et le temps pour l'année 1 + 9 + 8 + 4.

DU SON (EN PENSANT À LUIGI RUSSOLO ET MURRAY SCHAFFER)

La création du monde n'a sans doute rien à voir avec les versions musicales que nous en ont laissées Darius Milhaud ou Joseph Haydn par exemple (l'apocalypse non plus par ailleurs et en contrepartie). Ce qu'on nomme habituellement le «big bang» initial (le début du «bruitisme») nous indique que l'univers s'est manifesté à l'origine par un phénomène acoustique l'inscrivant aussitôt dans le temps et dans l'histoire. Cet univers peut être compris ou perçu comme étant une oeuvre totale, la plus gigantesque et la plus complexe qui soit, un *Gesamtkunstwerk* dont Dieu («a love supreme» dans l'appellation de John Coltrane) serait en quelque sorte l'auteur, le compositeur. Ses composantes, les quatre éléments, la lumière, le son, le bruit, la couleur, l'énergie, la matière, le temps, ont toutes été citées ou interprétées en musique ou en art.

Quant au son comme tel, avant qu'il ne soit interprété ou intégré à une musique, il possède déjà sa forme et son temps propres; il constitue déjà, en soi, une musique à part entière. C'est ce que nous confie Anna Lockwood dans le texte accompagnant son disque de musique pour verre, *Glass World of Anna Lockwood*, Tangent tgs 104:

I have treated each sound as if it were a piece of music in itself. For me, every sound has its own minute form — is composed of small flashing rhythms, shifting tones, has momentum, comes, vanishes, lives out its own structure, and since we are used to hearing sounds together, either juxtaposed or compared, one sound alone seems simple — but so are the round scuffed stones lying about everywhere, until you crack one apart and all its intricate beauty takes you by surprise.

DES SENS

I try to make definitions that won't exclude. I would simply say that theatre is something which engages both the eye and the ear. The two public senses are seeing and hearing; the senses of taste, touch and odor are more proper to intimate, non-public situations. The reason I want to make my definition of theatre that simple is so one could view everyday life itself as theatre.

John Cage, *TDR*, Vol. 10, No. 2, 1965, p.50.

Chaque sens nous permet d'appréhender le temps de manière différente. Toute l'histoire de la performance ou de l'installation (qui sont des arts de mise en situation du temps dans l'espace) doit aujourd'hui s'intéresser tout autant à l'odorat, au goût et au toucher qu'à la vue ou à l'ouïe, discutant l'histoire des parfums par exemple, des aliments, de la mode, des tissus, des fourrures, des substances, etc. Alexandre Scriabine s'était déjà bien sûr penché sur la question avec son projet inachevé de *Mystérium* et une oeuvre plus récente comme le *Cercueil* du Québécois Richard Martin participe du même esprit.

Falling Starts de Michael Snow est un bel exemple du rapport qu'entretiennent le tactile et la musique. En voici deux autres:

L'écrivain Helen Keller, sourde et aveugle depuis l'âge de deux ans, put néanmoins «entendre» la voix du grand ténor Enrico Caruso lorsque celui-ci chanta pour elle, le 24 avril 1916 à Atlanta, un extrait de l'opéra *Samson et Dalila*, en plaçant ses doigts sur la gorge et les lèvres du chanteur pour en saisir la voix.

Plus près de nous, dans la pièce *Hear What I Feel*, la chanteuse Joan La Barbara réagit à des substances diverses qu'elle touche les yeux bandés en émettant les sons que celles-ci lui inspirent.

Dans les deux cas, ces femmes captent le temps du bout des doigts pour ainsi dire, elles entendent avec leurs doigts. Pour entendre (qu'il s'agisse de sons successifs ou simultanés, de palindrome musical, d'harmoniques subtiles, de phénomènes acoustiques particuliers...), il faut savoir plier son oreille au temps. Le corps tout entier peut servir d'oreille, de porte ouverte sur le temps. (La table d'écoute de Laurie Anderson, Pauline Oliveros jouant du clavier électronique avec ses pieds nus ou Giuseppe Chiari improvisant au piano avec sa tête sont autant d'exemples éloquents de ce type d'approche.)

DU TEMPS PRÉSENT

«Souviens-toi de toi-même partout et en tout temps.» Ces paroles du mage et philosophe Gurdjieff résument en partie sa pensée. Il faut s'éveiller à soi-même et à tout ce qui nous entoure, vivre au temps présent. Le musicien chargé de transcrire musicalement cette philosophie fut Thomas de Hartmann, disciple de Gurdjieff.

Gurdjieff, lui-même musicien, jouait de l'harmonium de temps à autre. De Hartmann, pianiste et compositeur (il a signé la musique pour la composition scénique *la Sonorité jaune* de Kandinsky au début du siècle) nota et transposa pour le piano toute une série de compositions que Gurdjieff avait ramenées de ses longs voyages en Asie et dont une partie devait servir aux gymnastiques sacrées (ces exercices avaient pour but de rendre le disciple présent à soi-même et au monde, de le maintenir dans le temps présent par opposition au temps des fantômes ou des associations, le temps de la maya).

Cette musique sacrée est enfin disponible aujourd'hui telle que jouée par Keith Jarrett (disque ECM), Herbert Henck (deux disques Wergo), et Alain Krimski (deux disques Auvidis, les plus concluants à mon sens). Un coffret ECM regroupant les meilleures interprétations de Thomas de Hartmann devrait être disponible sous peu. Par ailleurs, le livre autobiographique de Thomas et Olga de Hartmann, *Our Life with Gurdjieff* vient tout juste d'être réédité aux États-Unis par Harper & Row (une édition revue et complétée d'informations inédites tirées des mémoires d'Olga de Hartmann, incluant également plusieurs photographies). Afin de ne pas oublier.

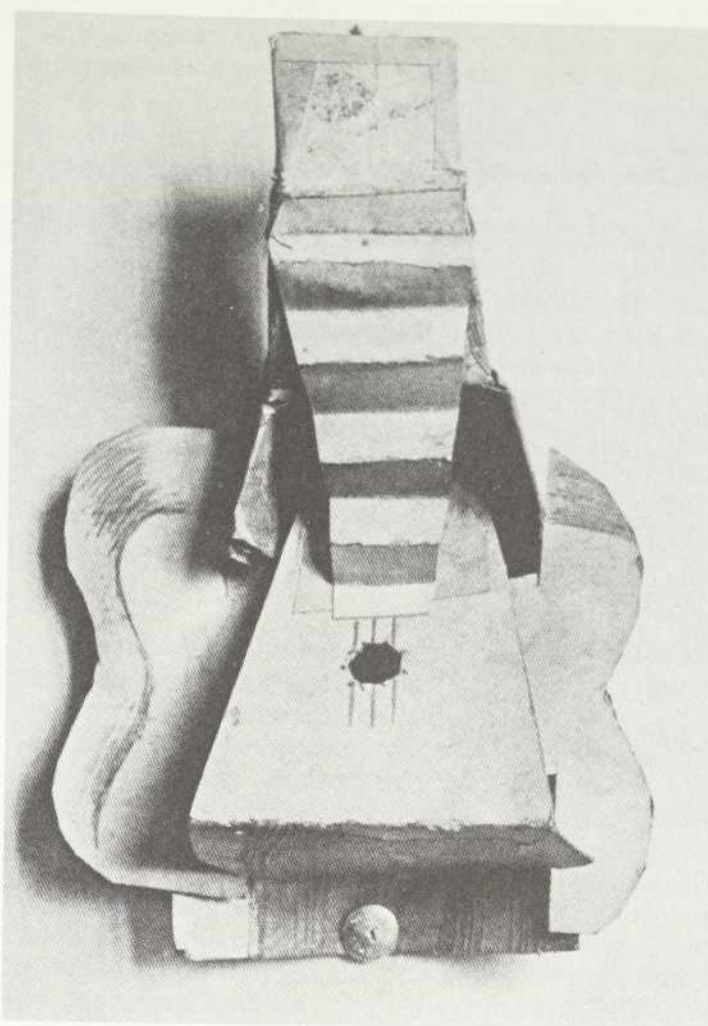
DE LA MÉMOIRE (EN PENSANT À ROSEMARY BROWN ET ROBERT LEPAGE)

Certaines musiques soulignent le temps présent, d'autres évoquent le passé, d'autres annoncent peut-être le futur. La musique étant l'art du fugitif, de l'éphémère par définition, elle ne laisse jamais de traces visibles derrière elle, bien qu'elle s'imprime dans notre mémoire à sa manière et qu'il en reste toujours après coup quelque chose d'assez flou ou d'indescriptible, une idée de sa structure, une sensation indéfinie.

L'avènement du disque vint en partie changer tout cela. De nos jours, le disque, ou le ruban magnétique, préserve cette musique. Il nous tient lieu, en quelque sorte, de mémoire concrète. Le disque est un objet de temps. Toute sa fascination tient en effet dans l'idée que cet objet contient l'envers de lui-même, son contraire, ou son double complémentaire, c'est-à-dire une activité, un processus, un mouvement dans le temps. Son intérêt augmente proportionnellement à sa capacité d'éloignement dans le temps. C'est une sorte de machine à voyager dans le temps (dans l'histoire de la musique), la contrepartie sonore de ce qu'avait imaginé H. G. Wells. Il nous permet d'imaginer par exemple Guillaume de Machaut chantant dans son château ou plus près de nous, d'entendre Ravel lui-même, sans intermédiaire, jouant du piano, sinon Debussy, Mahler, Saint-Saëns, Busoni, voire Brahms (bien que ce cylindre historique renvoie peut-être plus à la musique concrète à venir qu'à ce pauvre Brahms enfoui ou enterré sous les bruits de fond!).

Auparavant, la notation musicale, la partition et l'enregistrement sur papier permettaient de préserver une idée de la musique seulement, une idée du temps.

Quant à la pochette de disque, elle a également un rôle à jouer ici. Visuellement, elle doit rendre compte d'une manière ou d'une autre de la musique qu'elle contient, agir comme son double délégué, son équivalent. De la confrontation de son temps en apparence figé au mouvement de la musique qui s'y rattache surgit le propre de toute expérience d'écoute d'un disque la pochette à la main: une aventure existentielle où la vie interroge la mort et inversement (ceci dans les meilleures conditions possibles bien sûr, avec des productions discographiques parmi les plus soignées, où la pochette d'une iconographie sensible se confond parfois avec le livre, par exemple... Ce qui nous amènerait ici à discuter des mérites de la photographie noir et blanc sur la photo



Pablo Picasso, *Guitare*, 1912, papiers colorés, 24 x 14 cm.

couleur dans ce contexte et d'une foule d'autres détails qu'on ne peut ni esquisser maintenant ni interroger en profondeur).

Une musique peut-elle s'user? Ce dont on est sûr, en tout cas, c'est qu'elle peut s'effacer et le fait que tout le monde ou presque aujourd'hui possède un magnétophone à cassette encourage la pratique régulière du palimpseste sonore. Ce faisant, on s'habitue à voir ou à faire disparaître une chose en apparence vivante, en mouvement, une musique, pour la remplacer aussitôt par une autre, bref on s'habitue à l'éphémère, à jouer avec le temps, avec l'idée de la mort. La musique n'a plus le temps de vieillir tout à fait, de s'user avec nous. Elle aussi change beaucoup, éclatée, hybride, en quête de. Tout va de plus en plus vite. Et le temps pèse peu dans la balance désormais. Perte de poids (éclatement), la musique tend-elle de plus en plus vers la lumière? Or, à la vitesse de la lumière le temps s'arrête. Quelle musique trouve-t-on au-delà, si musique il y a? Peut-il exister une musique en dehors du temps? Laquelle? Le véritable silence? Qui sait? On imagine malgré tout dans cette autre dimension qui nous échappe et que les mots ne peuvent rendre ou décrire adéquatement, Claude Debussy et Lester Young jouant ensemble pour le plaisir, sinon tous les autres, l'«oiseau», le «lapin», Mingus, Bach et compagnie, tous ces musiciens qui ne sauraient mourir pour nous, que l'on dit essentiels et qui sont immortels à nos yeux, Tristano, Varèse, Monk, Brahms, Bud, Tadd, Hawk et tous les autres, nous les rêvons vivants, actifs. Les reverrons-nous? Si la recherche du temps perdu a un sens, c'est dans la mesure où le cœur se refuse à oublier, à effacer à tout jamais, car «Sans la musique, la vie serait une erreur», comme disait Nietzsche qu'on ne saurait contredire ici.

Plutôt que d'effacer, on peut également accumuler des musiques, des cassettes, des disques, du temps en boîte. On peut aussi songer à utiliser son magnétophone comme un instrument de musique, à en jouer comme tel. Mais ce sont là des questions que le temps (l'espace) nous interdit ici d'aborder.

DE LA CHRONOLOGIE

Tout récemment, j'avais le plaisir de consulter un ouvrage passionnant de Klaus Wagenbach: *Kafka*, l'iconographie complète parue chez Belfond, en traduction française,

en 1983. (De l'iconographie comme musique? Debussy, Chabrier...)

Lisant la chronologie d'introduction, j'ai pensé dès le début: «tiens, il est né l'année de la mort de Wagner (1883) et de l'ouverture du Metropolitan Opera de New York.»

Dans cette optique, si l'on choisissait de lire la vie de quelqu'un en fonction de l'histoire de la musique et que l'on mettait toutes ces musiques qu'elle évoque spontanément en nous en situation les unes par rapport aux autres, on obtiendrait une version musicale ou un portrait sonore via la vie de cet individu, mais relativement différent suivant les «lecteurs/compositeurs». Une «symphonie Kafka» en quelque sorte, le temps de la métamorphose.

Le temps biographique se changerait ainsi en partition, la lecture étant différente suivant les connaissances et les intérêts de chacun, le temps de l'un se mêlant au temps de l'autre et à celui plus impersonnel de l'histoire, les chiffres se transmutant en son, en musique, en temps-synthèse. Une idée.

DE LA MER

La mer est présente partout aujourd'hui dans la musique. Nous nous accordons, nous nous réglons sur elle. C'est l'autre horloge, l'autre montre, celle qu'on porte en dedans, sans aiguille, sans visage, sans bruit.

Alors qu'aujourd'hui tout semble aller de plus en plus vite, la mer accélère-t-elle pour autant? «Old wave», «New Wave», la mer les contient toutes, toutes les musiques, tous les temps.

Erik Satie ressemble à la mer. Dans notre culture, il est un peu l'ancêtre des musiques lentes ou répétitives, avec ses *Gymnopédies*, ses *Gnossiennes*, ses *Vexations*, ses *musiques d'ameublement* (meubler le temps), etc. Il préfigure donc à sa manière John Cage, Phil Glass, Steve Reich, Harold Budd, le rock cosmique, Jon Gibson, Terry Riley, et autres.

Ses premières compositions pour piano (les *Gymnopédies* par exemple) semblent abolir le temps et son lieu par ricochet. Nous ne savons plus où nous sommes, dans quel temps. Cette musique sereine, paisible, ne semble pas avoir d'âge. Elle ne peut donc vieillir. À la limite, elle ne saurait mourir puisqu'elle se refuse à naître... Elle est sans plus. Du temps qu'on écoute. Du temps. Car Satie ressemble à la mer.

PRÉLUDE

Pour certains, la musique contemporaine commence en 1913 avec le scandale du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Mais que signifie l'année 1913 pour un moine tibétain dont le chant défie toute avant-garde quelle qu'elle soit, et ce en toute sérénité? Tout est relatif, le temps comme son objet.

L'impact de l'oeuvre de Stravinsky, que certains qualifiaient de barbare ou de primitive à l'époque, fut amplifié par le scandale qui l'entoura, transformant le tout en une performance dadaïste très réussie. C'est un peu au sacre de la performance et du théâtre musical que l'on assiste ici. À cet égard, l'incident Stravinsky constitue ce moment privilégié où de la rencontre de la musique, de la danse et du scandale à participation collective, émerge un spectacle en apparence nouveau, bien que de fait plusieurs créations multidisciplinaires expérimentales s'y apparentant l'aient précédé, mais confinées plus ou moins à la clandestinité. Le *Sacre du Printemps* dans cette version éclatée, cristallise en lui ce qui, dans l'art de la performance depuis le début du siècle (1909?), annonçait déjà. Par ricochet, il confère une crédibilité soudaine et un poids historique certain à ces oeuvres en rupture des futuristes d'antan aux performeurs actuels. Il en devient le porte-parole attitré, le représentant, le manifeste officiel. C'est l'étalon scandale. Il fait lien. Pourquoi 1913 et pourquoi cette oeuvre en particulier? Présence du 13? Le temps ne révèle pas toujours toutes ses motivations...

Ceci dit, ce précieux scandale de 1913 est devenu aujourd'hui une oeuvre de musée. On l'entretient; on le conserve précieusement; on se le remémore avec émotion ou amusement. Objet de culte, de fantasme, oeuvre fétiche. Du temps en cage. En conséquence, le scandale de nos jours n'existe plus vraiment. C'est une notion historique classée, une date, une anecdote, du patrimoine universel.

Une vingtaine d'années auparavant, Debussy avait composé son désormais célèbre *Prélude à l'après-midi d'un faune*, une oeuvre également associée à Nijinsky (le temps d'Éros) et au scandale, annonçant plus que tout autre, au moment de sa création en 1894, la musique à venir, le 20e siècle imminent. Dès le tout début, la partie de flûte solo nous signale déjà un temps nouveau, plus souple ou aérien et qui ne cesse de fasciner et d'envoûter quiconque l'entend depuis la première, il y a plus de quatre-vingt-dix ans maintenant (le temps des sortilèges).

LA QUESTION SANS RÉPONSE

The Unanswered Question de Charles Ives fut composée en 1908. Cette oeuvre novatrice, audacieuse pour l'époque, pose la question de l'existence et suggère un temps nouveau, celui de l'énigme, du métaphysique en suspension dans l'espace... (anticipant à cet égard et dans un autre registre tout à fait, le grand-prêtre du bop, Thelonious Monk, que l'on a lui-même comparé très souvent à deux autres spécialistes de l'étrange et de l'inusité: le Douanier Rousseau et Giorgio de Chirico).

Ici, d'après Ives, les cordes hors scène représentent le silence, la trompette pose la question de l'existence à laquelle les vents tentent de répondre sans ne jamais y parvenir cependant. Le temps reste donc en suspens, insondable, opaque, dans l'attente de... Qui sommes-nous, où allons-nous, d'où venons-nous? La question du temps. Le temps en question.

1908

L'année 1908 est remarquable dans l'histoire de la musique. Plusieurs compositions importantes y voient le jour. Citons à titre d'exemple: *le Poème de l'extase* d'Alexandre Scriabine; *le Chant de la Terre* de Gustav Mahler; *le 1er concerto de violon* de Bela Bartok (également *14 baguettes op.6, 10 pièces faciles...*); *Gaspard de la nuit* et *Ma mère l'Oye* de Maurice Ravel; *Sonate pour piano op.1* d'Alban Berg; *The Unanswered Question* de Charles Ives; *Savitri* de Gustav Holst; *Iberia* de Claude Debussy (également *le Coin des enfants...*); *In a Summer Garden* de Frederick Delius; et ainsi de suite avec des oeuvres de Webern, Busoni, Janacek, Korngold, Schreker, Nielsen, Sibelius, Falla, Satie, Prokofiev, Schoenberg (*2e quatuor à corde op.10*)...

Cette année-là voit donc en résumé l'émergence de l'atonalité et l'apparition de l'école de Vienne (Berg et Webern publiant leurs premiers opus); on y observe dé-

jà un jeune Stravinsky au seuil de l'émancipation, les derniers sursauts d'une musique post-romantique exacerbée (Mahler, Scriabine), un Charles Ives visionnaire interrogeant l'existence, un Bartok amoureux (premier concerto de violon), un Ravel et un Debussy attiré par l'enfance comme ils sont préoccupés par la mort, etc...

D'une certaine manière, la plupart de ces aspects sont réunis dans une oeuvre-clé de Gustav Holst, *Savitri*, petit opéra de chambre d'une grande économie de moyens dont le livret s'appuie sur un incident tiré de l'épopée brahmanique, le «Mahabharata». Il comporte essentiellement trois personnages principaux: la Mort (une voix distante), Savitri (l'amour qui intercède) et Satyavan (la vie menacée, éphémère). Bref, une année ramenée à une seule oeuvre-phare, une oeuvre-bilan (qu'il est impossible de discuter ici en détails, sous toutes ses facettes originales: chœur phonétique, instrumentation inusitée...).

L'année 1908 pourrait bien marquer un tournant majeur dans l'histoire de la musique. Pourquoi? Bien sûr 1909 ne manque pas d'intérêt, 1907 non plus, mais c'est en 1908 qu'on relève une concentration peut-être exceptionnelle de facteurs déterminants, de données qui devaient exercer une influence considérable sur l'évolution de la musique en Europe et en Amérique. À ces contributions, il faudrait cependant ajouter ici celle du jazz en devenir, mal connue en cette année 1908 parce que non documentée par le disque, néanmoins nouvelle et fabuleuse. Les musiciens du ragtime et ceux de la Nouvelle-Orléans offraient alors au même moment, en 1908, des créations expérimentales toutes aussi stupéfiantes et inouïes (au plein sens du terme) que celles de leurs confrères européens (le temps du 9).

LES GUITARES CUBISTES (EN PENSANT À RENÉ THOMAS ET RENÉ LUSSIER)

La musique est soit vocale, soit instrumentale, soit un mélange des deux, mais la voix constitue à elle seule un univers, un empire. Le temps de la voix (du cri à la parole et au chant) est toujours différent du temps instrumental car son instrument, le corps, est un être vivant (la séparation interprète/instrument n'existant pas ici). C'est donc le plus personnel et le plus intimiste de tous les instruments, le plus révélateur de soi. Qu'il s'agisse du répertoire classique ou contemporain, la voix reste le médium le plus émouvant, le plus vrai à la limite car on sait, entre autres, qu'elle meurt toujours et disparaît avec celui/celle qui en «joue» (contrairement à tout autre instrument). C'est pourquoi, peut-être, la plupart des instrumentistes tendent naturellement vers la voix, vers une sonorité et un jeu qui s'y apparentent, tel un idéal sacré; on dit de Pablo Casals, par exemple, qu'il chante au violoncelle. Parfois, l'instrumentiste lui-même chante tout en jouant (Glen Gould, Oscar Peterson...). La voix peut également chercher à imiter un instrument, bien sûr, mais c'est là une autre histoire...

Avec la voix, c'est donc la question de l'existence qui est à nouveau posée, une question de vie ou de mort. (Le temps mis à nu, le temps-vérité, celui du corps...) La voix humaine ne peut jamais être électronique, malgré toutes les transformations que la technologie peut lui faire légitimement subir. Elle est fondamentalement acoustique/organique par définition. La voix qu'on invente est un instrument. Ce n'est plus la voix. Avec Demetrio Stratos, la voix assimile le temps de l'électronique, des machines, tout en restant une voix à part entière. Elle participe des deux univers. La voix devient un pont à traverser par l'écoute, un lien avec son double instrumental, du temps en transit, travesti. (Ceci dit, l'électronique permet aussi de «fabriquer» de toutes pièces, en laboratoire, des temps inusités.) ..

Quant à l'instrument de musique, c'est un outil, une sorte de filet pour capturer du temps. Le musicien est un chasseur de temps. De nos jours, on trafique beaucoup les instruments traditionnels, les détournant de leur archétype sonore pour leur faire exprimer l'inédit, l'inouï, le temps caché.

Jean Cocteau aurait dit: «Je rêve d'entendre un jour la musique des guitares de Picasso.» S'il vivait aujourd'hui, peut-être la reconnaîtrait-il dans le jeu de Derek Bailey, ce pionnier et maître à penser de tous les guitaristes cubistes de la post-modernité? Et qui sait, peut-être l'entend-il malgré tout là où il se trouve maintenant, de l'autre côté du miroir, au royaume d'Orphée, là où l'éveil et le sommeil, le rêve et la réalité se confondent peut-être, deviennent un seul et même temps. (Le privilège des poètes...)

Pourrait-on dire ici que la musique «retardait» sur la peinture ou que celle-ci était «en avance sur son temps»? Qu'est-ce que tout ça signifie? D'une certaine manière, les guitares de Picasso jouent en nous depuis toujours, bien avant donc qu'on puisse les entendre concrètement résonner de l'extérieur dans la musique de notre temps. Car c'est le propre de l'objet d'art (ici la peinture ou la sculpture) de susciter une activité en soi, à l'intérieur, une musique du dedans, silencieuse pour autrui et qui prolonge notre expérience de perception de l'objet en apparence statique. L'objet suscite toujours le temps (la musique). Il met en branle notre sablier intérieur, la mémoire et ses ressources... D'où l'art de la dédicace, de l'hommage au temps (par exemple, Picasso inspirant à Coleman Hawkins l'un de ses plus beaux solos...)

RAYMOND GERVAIS

optica

3981, BOUL. ST-LAURENT, #501, MONTRÉAL, QUÉBEC, H2W 1Y5 (514) 287-1574

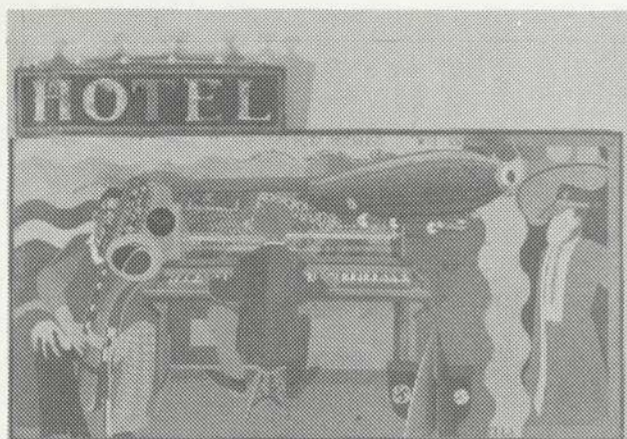
OUVERTURE / OVERTURE - EXPOSITION COLLECTIVE D'ARTISTES LOCAUX / DU 14 SEPTEMBRE AU 12 OCTOBRE / MAGNIFICENT OBSESSION / EXPOSITION COLLECTIVE PHOTO / DU 19 OCTOBRE AU 16 NOVEMBRE / DENIS ROUSSEAU / INSTALLATION / DU 23 NOVEMBRE AU 21 DECEMBRE / CHRISTINE KOENIGS / CINEASTE HOLLANDAISE / SERA L'INVITEE DE LA GALERIE POUR LE MOIS D'OCTOBRE / PROGRAMME A PARAITRE

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

Collections nationales

Le pop art et la photographie en vedette

Alors même que le Musée des beaux-arts du Canada s'apprête à déménager, les Canadiens eux, peuvent admirer dans l'enceinte du Musée les œuvres de la collection nationale en plusieurs installations consécutives jusqu'à l'ouverture du nouvel édifice en 1988



Le piano comoullé ou cocardes françaises. Greg Curnoe
Collection : Musée des beaux-arts du Canada


Cette peinture de l'artiste canadien Greg Curnoe est une des œuvres de la collection de 'pop art' du Musée et fait partie de l'installation **Pop art** qui sera exposée au 5^e étage de l'immeuble jusqu'au 16 mars 1986



Vote à égalité des voix, maire actuel et sa famille, 1969. Richard Pierre
Collection : Musée canadien de la photographie contemporaine

Cette œuvre du photographe Richard Pierre fait partie de l'exposition **La photographie canadienne contemporaine** qui est présentée au Musée du 1^{er} novembre au 29 décembre et est organisée par le Musée canadien de la photographie contemporaine. Ce Musée, anciennement le Service de la photographie de l'Office national du film du Canada, est affilié au Musée des beaux-arts du Canada depuis sa création en janvier 1985

Musée des beaux-arts du Canada
Elgin & Slater, Ottawa (613) 990-1985

 **Musées nationaux** **National Museums**
du Canada of Canada

Canada

THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED

ERIC FISCHL

September 21 – October 12

BETTY GOODWIN

October 19 – November 9

APRIL GORNIK

November 16-30

33 Hazelton Avenue, Toronto, Ontario M5R 2E3. Telephone: (416) 961-0011

MONDRIAN STUDIES
KERMIT SWILER CHAMPA

In this ground-breaking work, Champa eschews the social, political, and psychological interpretations that have dominated previous studies of Mondrian, focusing instead on detailed discussions of the paintings themselves. Those paintings — from the early landscapes, through the De Stijl phase, to *Broadway Boogie Woogie* — are beautifully represented in twenty-four color plates and in numerous black-and-white reproductions. The result is a full-scale critical analysis of the achievement of one of the first great abstract painters.

Cloth \$29.95 184 pages
24 color plates, 51 halftones

THE UNIVERSITY
OF CHICAGO PRESS
5801 South Ellis Avenue,
Chicago, IL 60637

**THE JOURNAL OF
CANADIAN ART HISTORY**

**ANNALES D'HISTOIRE
DE L'ART CANADIEN**

Studies in Canadian Art, Architecture and the Decorative Arts
Études en arts, architecture et arts décoratifs canadiens

Concordia University/Université Concordia
VA 432
1395 ouest, boul. Dorchester
Montréal, Québec, Canada
H3G 2M5

\$14.00 per year/annuel
\$8.00 per single copy/le numéro
Published twice yearly / Publiées deux fois l'an

LA B.D.D.U. OUVRE SES PORTES
À TOUS LES UTOPISTES ET À TOUTES
LES UTOPIENNES QUI VEULENT FAIRE
CONNAÎTRE L'IMAGINAIRE QUI LES
HABITE ET QUI VOUDRAIENT ANTICIPER
LE FUTUR.

B.D.D.U.

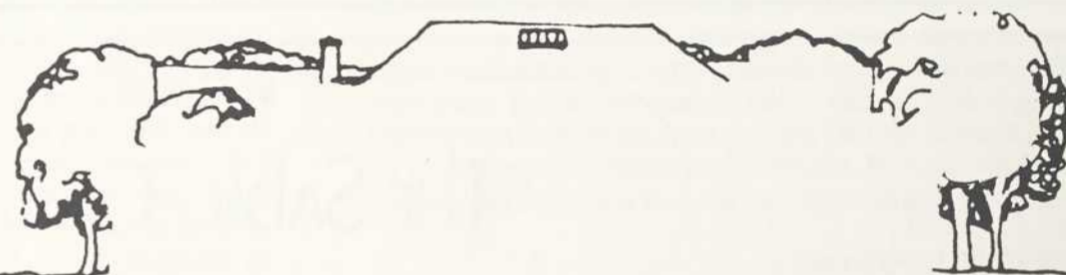
ARE YOU A UTOPIAN?
HAVE YOU ELABORATED
PROJECT WHICH FALLS
IN/THE REALM OF IMAGINATIVE
SPECULATION?

Pour de plus amples informations, écrivez à
For informations write to:

Bank your project or idea
at the B.D.D.U.
(Banque de données utopiques)
c/o F-X Lopez
616 St-Rédempteur
Matane (Québec) - G4W 3P7

Date limite: 30 novembre 1985

Send project by november 30, 1985



VINCENT TANGREDI
THE ST. FRANCIS CYCLE

28 September - 17 November
1985



MACDONALD STEWART ART CENTRE
358 Gordon Street, Guelph, Ontario, Canada, N1G 1Y1. (519) 837-0010

RON BENNER

SEPTEMBER 3 - SEPTEMBER 21

YYZ INTERNATIONAL SERIES: DENMARK

BERIT JENSEN

SEPTEMBER 23 - OCTOBER 12

URBAN CIRCUIT

(NON) COMMERCIAL GALLERY, VANCOUVER

OCTOBER 5 - NOVEMBER 5

Y Y Z, T O R O N T O

OCTOBER 14 - NOVEMBER 2

TERRITORIES, AN EYE LEVEL / YYZ EXCHANGE

NOVEMBER 4 - 23 AT YYZ

NOVEMBER 1 - 30 AT EYE LEVEL

BLAKE FITZPATRICK

RESEARCH PHOTOGRAPHS

NOVEMBER 25 - DECEMBER 14

Y Y Z

116 SPADINA AVE, SECOND FLOOR, TORONTO, M5V 2K6 (416) 367-0601
SUPPORT BY THE CANADA COUNCIL, ONTARIO ARTS COUNCIL, & THE TORONTO ARTS COUNCIL

MICHEL TETREAU

4260 RUE ST-DENIS MONTRÉAL, H2J 2K8 (514) 843-5487

20 SEPT. 85
20 OCT. 85

FRANÇOIS VINCENT

Oeuvres récentes

PAUL MATHIEU

Bronzes et céramiques

23 OCT. 85
24 NOV. 85

TIN YUM LAU

Oeuvres récentes

JEAN-PIÈRE MORIN

Sculptures récentes

27 NOV. 85
12 JANV. 86

DANIEL COUVREUR

Marbres récents

ARTISTES DE LA GALERIE

Exposition thématique

LA GALERIE EST OUVERTE DU MERCREDI AU DIMANCHE ET SUR RENDEZ-VOUS

ART CONTEMPORAIN

PLUG IN REDUX

GORDON LEBREDT July 17-28

SUZANNE FUNNELL July 31-11

SUSAN BRITTON August 1-11

WILL GORLITZ August 14-25

RITA McKEOUGH August 28-September 8

Curated by SUZANNE GILLIES & DOUG SIGURDSON

PLUG IN INC. 175 McDermot Avenue, Winnipeg

We gratefully acknowledge the assistance of The Canada Council and The Manitoba Arts Council.

FRACTURE ■
NARRATIVE ■
SELF ■

A SELECTION OF CANADIAN ART AT THE 18TH SAO PAULO BIENNIAL

OCTOBER 4 - DECEMBER 15

- SHELAGH ALEXANDER
- DAVID CLARKSON
- OLIVER GIRLING
- WILL GORLITZ
- DYAN MARIE

▲ Curated by Richard Rhodes

Projet conçu et subventionné par le Ministère des affaires extérieures du Canada, Direction de la promotion artistique

LA CHAISE:

UN OBJET DE DESIGN
OU D'ARCHITECTURE?

DU 19 SEPTEMBRE AU 27 OCTOBRE 1985
DU MERCREDI AU DIMANCHE DE 12 À 18 HEURES,
JEUDI JUSQU'À 20 HEURES

CENTRE DE CRÉATION ET DE DIFFUSION EN DESIGN
200 OUEST, SHERBROOKE, MONTRÉAL



Université du Québec à Montréal



PRÉSENTE

Roger H. Vautour

Peinture

22 sept — 18 oct

Pierre Auger

Oeuvres récentes

27 oct — 22 nov

Sylvie Guimond

Peinture

1^{er} déc — 22 déc

225, Côte de la Montagne Québec,
G1K 4E6 Tél: (418) 694-9111

LA TROISIÈME GALERIE



GALERIE
NOCTUELLE

du 7 au 9 septembre
salle 1

Aline Beaudoin

salle 2

Yves Lahey

salle 3

Artistes de la galerie

du 5 au 27 octobre
salle 1

Paul Lussier

salle 2

Denis Pellerin

salle 3

Artistes de la galerie

du 2 au 24 novembre
salle 1

Christian Tisari

salle 2

Michel Côté

salle 3

Artistes de la galerie

307, RUE STE-CATHERINE OUEST
SUITE 555
MONTRÉAL (QUÉBEC) H2X 2A3
TÉL.: (514) 845-5555

Les encadrements

Marcel Pelletier

Encadrements muséologiques
sur rendez-vous

5948, 1^{re} Ave
Rosemont, Montréal, P.Q.
H1Y 3A6
Tél. (514) 725-1049

Galerie d'art sans but lucratif
commanditée par l'Alliance mutuelle-vie



Galerie Alliance

680, rue Sherbrooke ouest
Montréal (Québec) H3A 2S6
(514) 284-3768

Du lundi au samedi de 11 h à 17 h.

3-31 OCTOBRE
«GRAPHIMAGE III»
THE PRINT AND BEYOND

6-29 NOVEMBRE
«THE COMPELLING IMAGE»
L'AFFICHE JAPONAIS CONTEMPORAIN
ORGANISÉ ET CIRCULÉ PAR
LA GALERIE / STRATFORD

3 DÉCEMBRE - 7 JANVIER
BRUCE PARSONS
«UNITED TECHNOLOGIES»
PEINTURES GRAND FORMAT

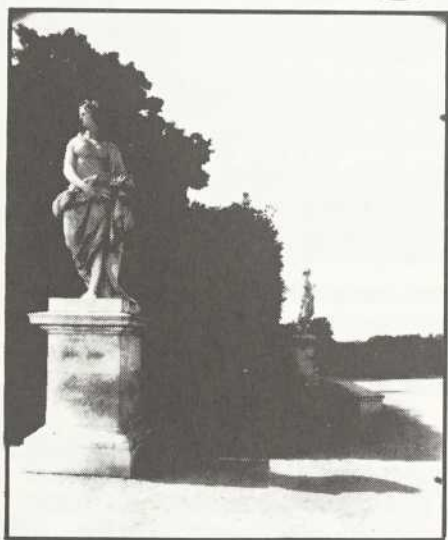


CENTRE SAIDYE BRONFMAN

YM-YWHA & NHS • 5170 CÔTE STE-CATHERINE • MONTRÉAL, QC, H3W 1M7
(MÉTRO CÔTE STE-CATHERINE) (514) 739-2301

HEURES: LUNDI À JEUDI, 9H À 21H • VENDREDI, 9H À 16H • DIMANCHE, 10H À 17H

L'Oeuvre d'ATGET l'Ancien Régime



Versailles, parc, Le Printemps par Magnier. (1901).

Du 30 août au 27 octobre 1985

L'exposition montre la vision qu'avait le célèbre
photographe français de trois admirables jardins
classiques: les jardins de Versailles, de Saint-Cloud
et de Sceaux.

Musée des beaux-arts de Montréal

3410, avenue du Musée, Montréal 285-1600

PUBLIC ACCESS

call for proposals

Public Access is a project being set up to extend the public display and dissemination of artists' and writers' works. Public Access is inviting artists and writers to submit proposals for original image and/or text works that will be displayed on the Electromedia electronic sign on Yonge street in Toronto. Each selected work will be displayed for a period of a week to ten days and Public Access will pay each artist or writer an artist's fee. Public Access will also take responsibility for the documentation of each work.

Artists and writers are asked to consider the specificity of both medium and site before they prepare any submission, and are therefore encouraged to contact Public Access in the first instance. All proposals should be post-dated by the 15th of October.

Public Access, 462 Wellesley Street East, Toronto, Ontario M4X 1H9. (416) 928-1918.

Public Access acknowledges the generous support of The Canada Council and Electromedia Ltd.

LOUISE PAILLÉ-COSSETTE

4-29 sept.

«LA POÉSIE MAINTENANT»
en collaboration avec
ESTUAIRE & LÈVRES URBAINES
5 oct.

DANIÈLE HARDY / SILVANO BOZZOLINI
2-25 oct.

LIVRES D'ARTISTES DU NOROÛT
27 oct. - 3 nov.

«L'IMPURETÉ» Exposition collective
8 nov. - 8 déc.

AUBES 3935

ART CONTEMPORAIN & LIVRES D'ARTISTES
3935 ST-DENIS MONTRÉAL Tél. 845-5078
MERCREDI À DIMANCHE 13 à 18h. & sur R.-Vs

Montreal's first archival framer—established 1968
la première galerie de Montréal spécialisée en encadrement
musée (type "archive")—établie depuis 1968

ATELIER

GALLERIE III

363 PLACE d'YOUVILLE, MONTRÉAL, QUÉBEC H2Y 2B7
(514) 845-0111

**CUSTOM FRAMES TO ORDER
ENCADREMENTS SUR COMMANDE**

frames in wood,
metal; plexi-boxes,
plexi display cases;
specialization:
archival framing
exclusively using
acid-free materials;
stretchers for artists;
gallery space.

encadrements de bois,
métal; boîtes et vitrines
en plexiglas;
spécialisation:
l'encadrement musée
type "archive", exécuté
exclusivement avec du
matériel anti-acide;
faux-cadres pour artistes;
espace pour exposition.

special discount for artists and galleries
réductions spéciales pour les artistes et les galeries

MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES (M.A.)

L'option «création» de ce programme, extensionné de l'Université du Québec à Montréal, est axée sur la recherche et les pratiques en arts plastiques. Elle vise à stimuler la recherche et à susciter une réflexion sur l'acte de création, la nature de l'oeuvre, la problématique de la diffusion et sur la fonction exercée par l'artiste dans la société.

Le programme comporte 24 crédits de scolarité et 21 crédits de recherche en vue d'une oeuvre artistique.

Les demandes d'admission doivent parvenir avant le 1er juin lorsqu'on désire s'inscrire à la session d'automne, et le 1er novembre si on veut s'inscrire à la session d'hiver. Pour tout autre renseignement, on s'adresse à:

M. le Directeur de la Maîtrise en Arts Plastiques
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI,
555, boulevard de l'Université, Chicoutimi (Québec) G7H 2B1
Téléphone: (418) 545-5583



Université du Québec à Chicoutimi



CONCOURS DE SCULPTURE

Imperial Tobacco Limitée apportera son soutien financier à la réalisation d'une sculpture d'une valeur de 20 000\$. Cette oeuvre sera exposée en permanence au Donald Forster Park du Centre d'art Macdonald Stewart de Guelph, en Ontario. La banque d'oeuvres d'art du Conseil des arts du Canada contribuera également au projet — de façon moins substantielle toutefois — par son programme d'aide à l'acquisition d'oeuvres d'art.

Le concours s'adresse aux artistes du Québec qui sont citoyens canadiens ou immigrants reçus depuis au moins cinq ans.

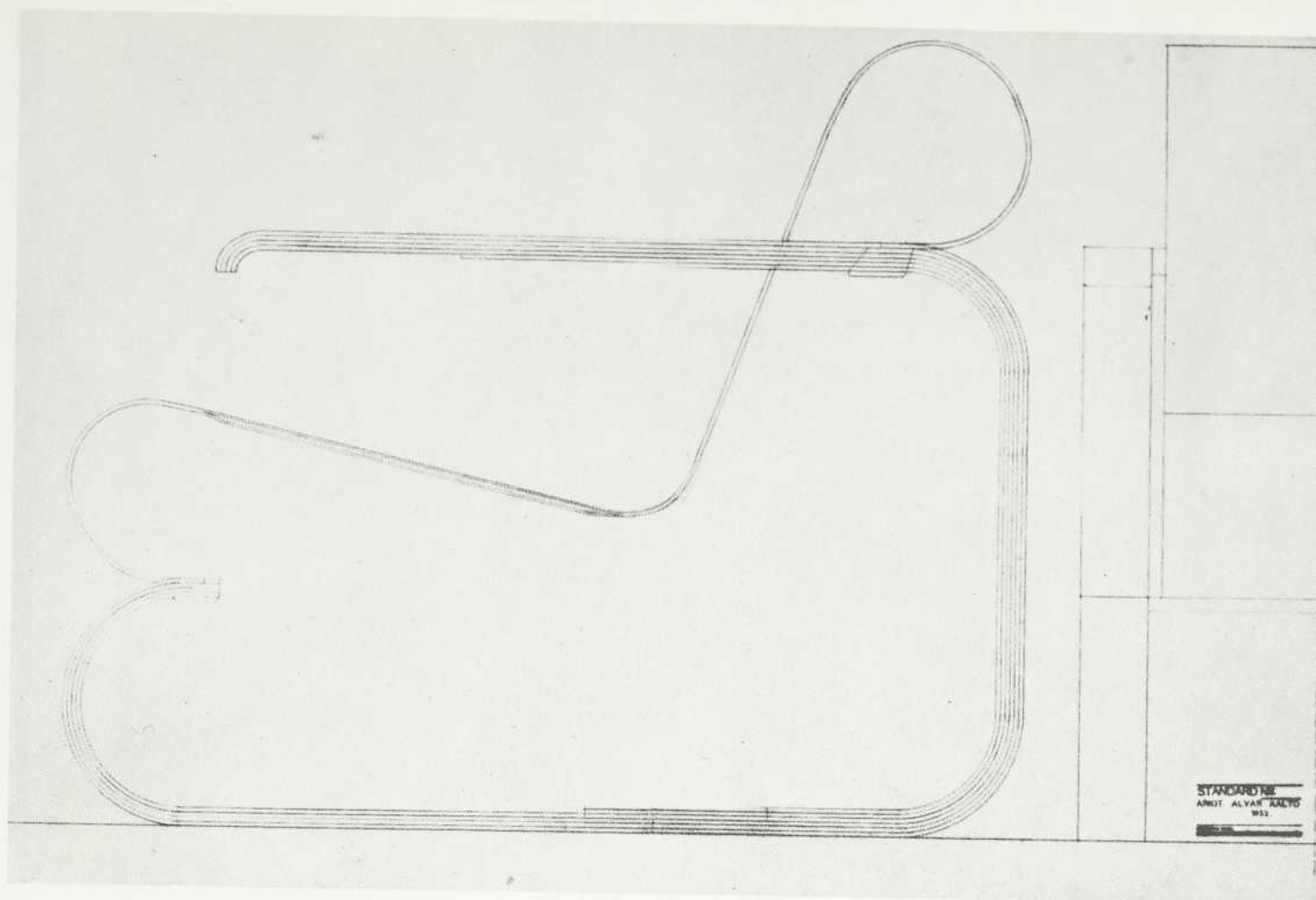
Les intéressés sont invités à soumettre leur curriculum vitae accompagné de leur dossier de réalisations d'ici au 1er décembre 1985, afin que soit effectuée une sélection préliminaire.

Les candidats choisis lors de cette sélection recevront les renseignements nécessaires ainsi que des plans et des photos afin de passer à l'étape suivante.

Les inscriptions doivent être envoyées au:

**Coordonnateur du concours
Centre d'art Macdonald Stewart
358, rue Gordon
Guelph (ONTARIO)
N1G 1Y1**

MACDONALD STEWART ART CENTRE
358 Gordon Street, Guelph, Ontario, Canada. N1G 1Y1. (519) 837-0010



Château Dufresne
Musée des arts
décoratifs de Montréal

Pie IX et Sherbrooke
informations: 259-2575

alvar aalto

du 14 novembre au 5 janvier 86

**Alliance
Culturelle
St-Laurent**

**RENTABILITE
EFFICACITE**
au service de la
communauté culturelle

849-9055

Notre regroupement offre à tous
les individus et organismes des
services techniques et professionnels
de qualité à des prix incroyables

**AFFICHAGE - ENVOIS POSTAUX
REDACTION/CORRECTION/TRADUCTION
PROMOTION - RELATIONS PUBLIQUES**

3981 ST-LAURENT #503, MONTREAL H2W1Y5



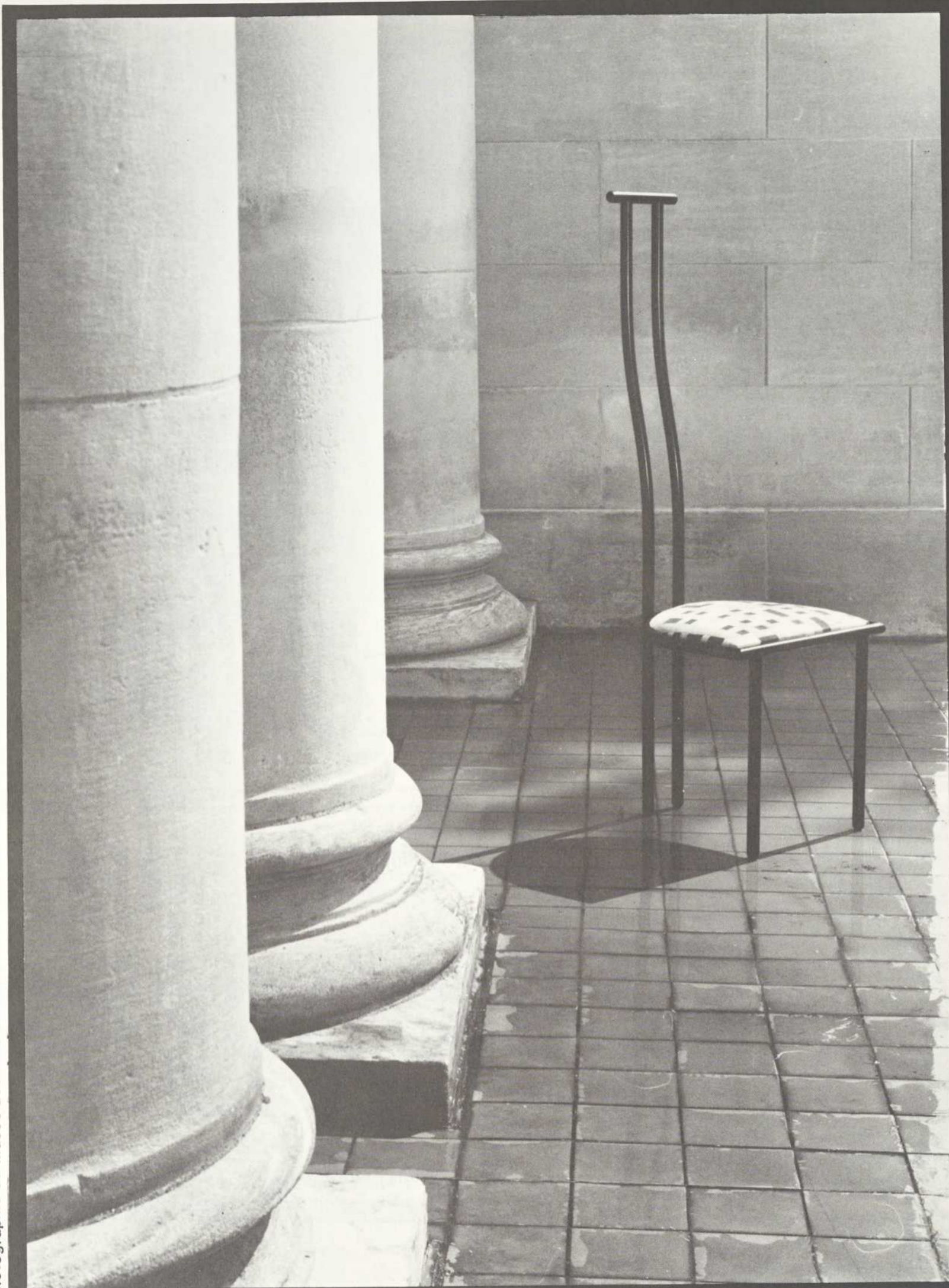
**Centre spécialisé
de la mode du Québec**

2015, rue Drummond
Montréal (Québec)
H3G 1W7
tél.: (514) 281-1616

collège marie-victorin

7000, rue Marie-Victorin Montréal H1G 2J6 325-0150

Photo Bruce Mcneil
Photographié au Musée des arts décoratifs de Montréal



RR
INTERNATIONAL

DESIGN INTERNATIONAL RENAUD RICHARD INC.

POUR L'AMOUR DE L'ART.

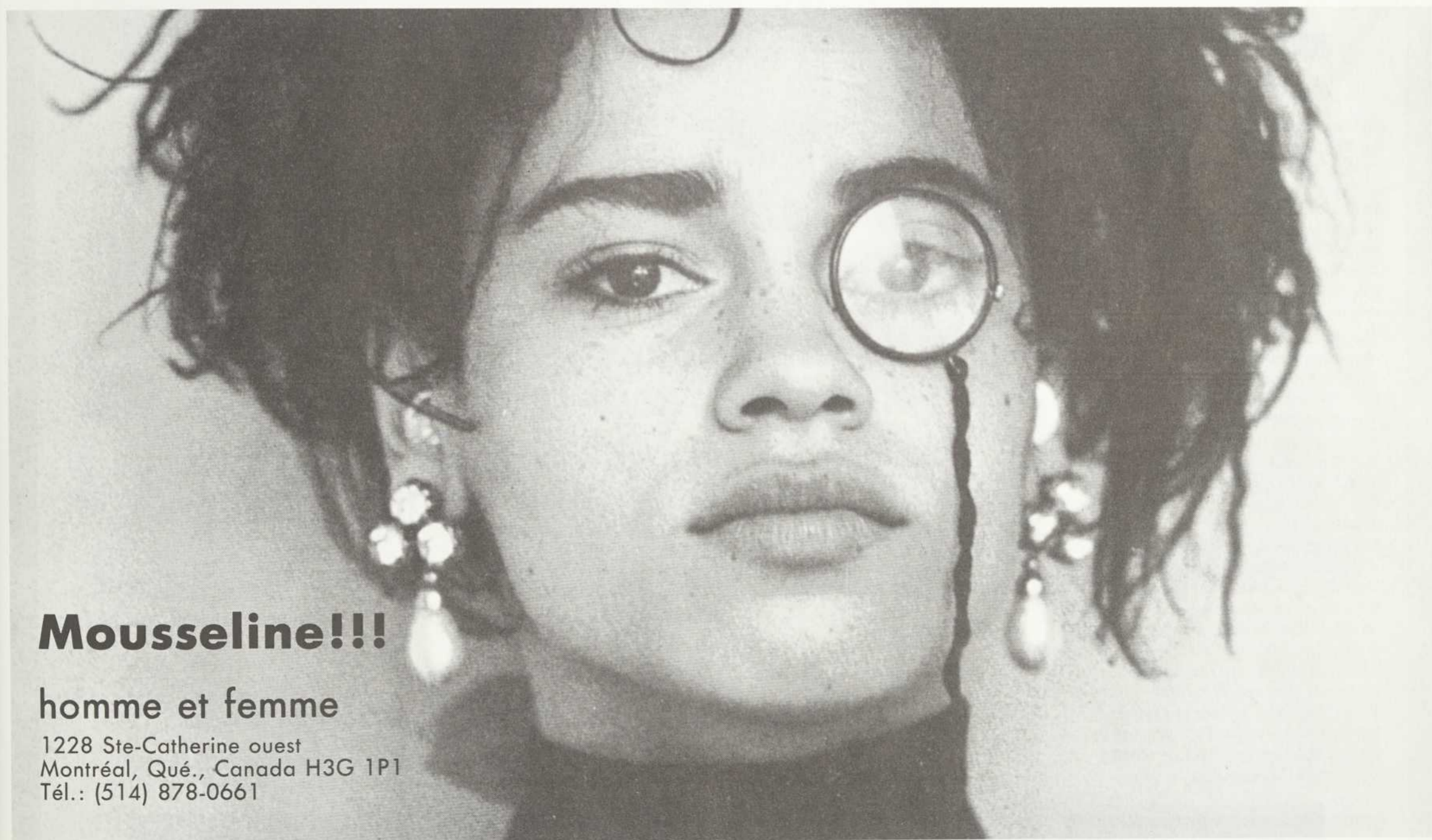
C.P. 355, Succ. H, Montréal, H3G 2L1, Québec, Canada.
Distribution internationale par HAMARCO (CANADA), TLX 055-61944 HAMARCO, CABLE ADDRESS: HAMARCORP MONTREAL, C.P. 92,
Succ. Station Victoria, Westmount, H3Z 2V4, Québec, Canada.

MONTREAL PARIS USA MEXICO MILAN



LA MODE EST UN ART

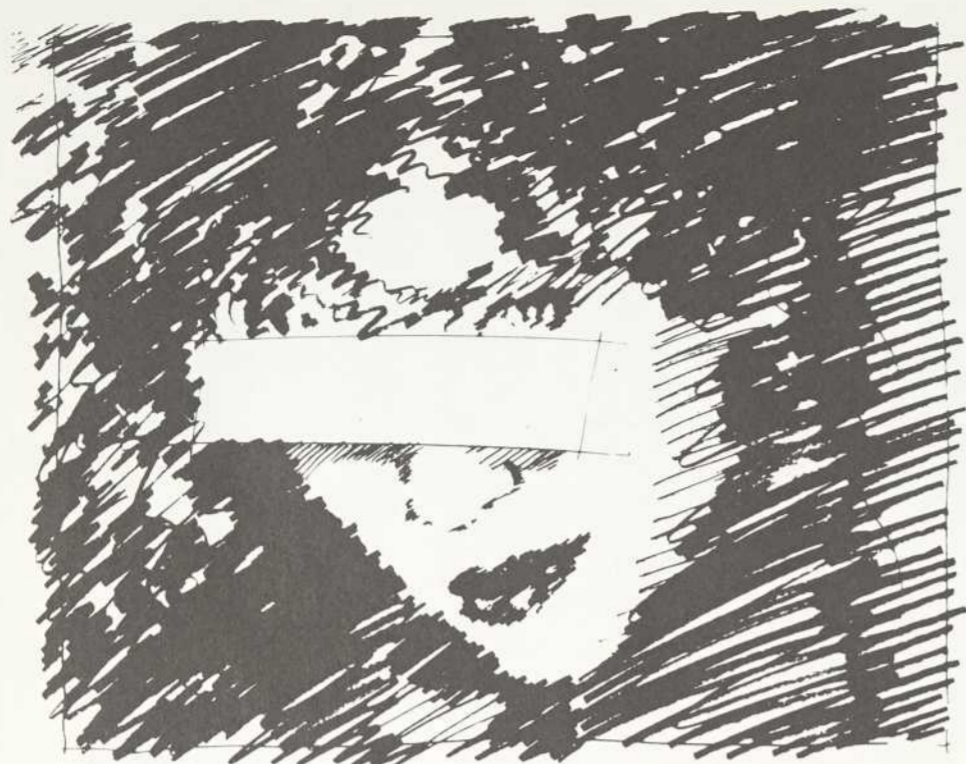
4200 BOUL. ST-LAURENT, MONTREAL, QUE., H2W 2R2, TEL.: (514) 285-6422, TLX: 05 24765



Mousseline!!!

homme et femme

1228 Ste-Catherine ouest
Montréal, Qué., Canada H3G 1P1
Tél.: (514) 878-0661



**THE LEADING
INTERNATIONAL
FASHION
FORECAST
GROUP**
PROMOSTYLE

pour le canada,
c'est
CHANTAL TITTELY MOREAULT
tél.: 514 481-3302
telex: 055-61811 mgm sec

P R M L
S T **Ψ**

LIBRAIRIE ITALIENNE — ITALIAN BOOKSTORE

MONTREAL, Qué. H3A 1Y7
TUTTO LIBRI inc.
tél.: (514) 843-3263
2075 Mansfield (coin/corner Sherbrooke)

 MÉTRO PEEL, MÉTRO MCGILL

LIBRI D'ARTE E ARCHITETTURA. NOVITA' DI
LETTERATURA E SAGGISTICA. RIVISTE DI MODA,
ARREDAMENTO, DESIGN. GIORNALI E RIVISTE
ITALIANI E INTERNAZIONALI.

LIVRES D'ART ET D'ARCHITECTURE. NOUVEAUTÉS
LITTÉRAIRES ET D'ESSAIS. REVUES DE MODE,
AMEUBLEMENT ET DESIGN. JOURNAUX ET
REVUES ITALIENS ET INTERNATIONAUX

ART AND ARCHITECTURE BOOKS. NEW TITLES IN
LITERATURE AND ESSAY. FASHION, FURNITURE
AND DESIGN MAGAZINES. ITALIAN AND
INTERNATIONAL NEWSPAPERS AND MAGAZINES.

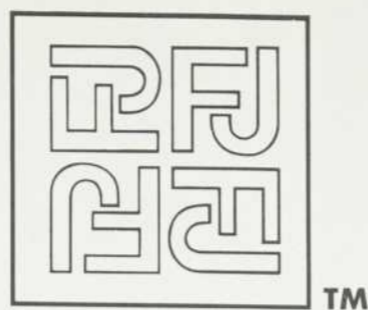
Mode

MONTREAL

est une ressource technique
d'information et de promotion
au service de l'industrie de la mode
sur le marché national et international

 CENTRE
DE PROMOTION
DE LA MODE
DE MONTREAL

2175, DE LA MONTAGNE
MONTREAL, QUE.
H3G 1Z7
(514) 844-7873



FRANÇOIS JONCAS

COLLECTION AUTOMNE 85



PHOTO: MARIE JOSEPHE PODREZ

4530 RUE CLARK, SUITE 306, MONTRÉAL. 845-9357

ATELIER JEAN BERNARD

CONCEPTS ET PROTOTYPES

RECHERCHE EN MODE MASCULINE

CONSEILS TECHNIQUES ET PROFESSIONNELS

DÉVELOPPEMENT RELIÉ AU DÉSIGN VESTIMENTAIRE

JEAN BERNARD

NORMAND MORIN

752 RUE VERSAILLES, MONTRÉAL, P.Q. H3C 1Z4 (514) 932-3017



barsetti - perron

COUPE

E C L E C T I C

5133 ST-LAURENT MONTREAL 270-9144



PARACHUTE

performance

musique

arts visuels

vidéo

architecture

cinéma

nouvelle danse

Avec la parution de ce quarantième numéro, PARACHUTE célèbre son dixième anniversaire. Pour souligner ces dix années de publication, de colloques et de festivals, PARACHUTE organise, le 11 octobre, une soirée-bénéfice au cours de laquelle sera lancé le **Parachuthon**, une vente inusitée au profit de la revue: votre chance de faire l'acquisition d'à peu près tout ce qui peut s'acheter (visite guidée au Musée de cire, pinceaux d'artistes célèbres, confitures de luxe...). Nos maîtres de cérémonie, Colette Tougas et René Payant, recueilleront les commentaires d'invités de marque alors que diverses performances sur le thème de la mode se dérouleront. Réservez vos billets (10\$, 25\$, 40\$) dès maintenant en nous téléphonant au (514) 842-9805.

Les 31 octobre, 1er et 2 novembre, un colloque, **Points de vue, points de fuite**, réunira à Montréal artistes, critiques, conservateurs, directeurs de galeries, dans une série de débats ouverts sur la situation du milieu de l'art aujourd'hui, sous toutes ses facettes et dans toutes ses relations. Le coût des billets pour les trois jours est de 60\$ (prix régulier) et 30\$ (prix étudiant). Pour renseignements: (514) 842-9805.



With this 40th issue, PARACHUTE is celebrating its tenth anniversary. To mark ten years of publication, conferences and festivals, PARACHUTE is organizing, on October 11th, a gala evening during which the **Parachuthon** will be launched. This unusual sale for the benefit PARACHUTE will offer you the possibility of purchasing just about anything from a guided tour of the Montréal Wax Museum, to famous painters' brushes to de luxe marmalade... And while our emcees, Colette Tougas and René Payant, will be busy picking up comments from our distinguished guests, various fashion-related performances will be happening on stage. Reserve now (tickets are 10\$, 25\$, 40\$) at (514) 842-9805.

On October 31st, November 1st and 2nd, a conference, **Points de vue, points de fuite**, where artists, critics, curators and gallery directors will meet in a series of discussions on various aspects of the artworld and its intricate relationships, will be held in Montréal. 3-day passes are 60\$ (regular) and 30\$ (student). For further information, phone (514) 842-9805.