

255

BNQ

# PARACHUTE

contemporain  
temporary art

NOUVELLES TECHNOLOGIES | NEW TECHNOLOGIES  
1. ENJEUX ET PERSPECTIVES | ISSUES AND PERSPECTIVES



octobre,  
novembre,  
décembre  
1996  
October,  
November,  
December  
8,25 \$

# 84



08400 26651 4

# PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

conseillère spéciale / special adviser  
**CHRISTINE VAN ASSCHE**

directrice de la publication / editor  
**CHANTAL PONTBRIAND**

directrice adjointe / managing editor  
**COLETTE TOUGAS**

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

rédacteur correspondant / contributing editor  
**JACINTO LAGEIRA**

collaborateurs / contributors  
**PATRIK ANDERSSON, ROXANE BERNIER, MARTIN CARRIER,  
CURTIS JOSEPH COLLINS, KEVIN (EI-ICHI) deFOREST, STEFANIE  
DIEKMANN, SUSAN DOUGLAS, JIM DROBNICK, GERRY KISIL,  
MARIE-JOSÉE LAFORTUNE, VINCENT LAVOIE, ROBERT W. G. LEE,  
ROBERT LÉVESQUE, ANDRÉ MARTIN, JEAN-CHARLES  
MASSÉRA, EARL MILLER, CATHERINE OSBORNE,  
ÉRIC RAYMOND, CHRISTINE ROSS, THÉRÈSE ST-GELAIS,  
NANCY SHAW, DAVID TOMAS, DOT TUER,  
CHRISTINE VAN ASSCHE, ABBIE WEINBERG**

abonnements / subscriptions  
**KATHLEEN GOGGIN**

documentation / documentation  
**VALÉRIE LAMONTAGNE**

traduction / translation  
**JEFFREY MOORE, COLETTE TOUGAS**

graphisme / design  
**DOMINIQUE MOUSSEAU**

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

conseil d'administration / board of directors:

**JEAN-PIERRE GRÉMY**

président du conseil / chairman

**CHANTAL PONTBRIAND**

présidente directrice générale / president

**COLETTE TOUGAS**

secrétaire-trésorière / secretary treasurer

**CHARLES LAPOINTE**

président sortant / outgoing chairman

**JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, ROBERT HACKETT**

membres / members

rédaction, administration, abonnements / editorial and administrative  
office, subscriptions:

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

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

UN AN / ONE YEAR - Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual 34\$ institu-  
tion 50 \$ - à l'étranger / abroad: individu / individual 44 \$ institution 60 \$  
DEUX ANS / TWO YEAR - Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual 57 \$

diffusion/distribution: QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand,  
Boisbriand (Québec) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 TORONTO: C.M.P.A.,  
130 Spadina Ave., Toronto (Ontario) Canada M5V 2L4, (416) 504-0274 CANADA: Gordon  
& Gotch, 110 Jardin Drive, Unit 11, Concord (Ontario) Canada L4K 4R4, (905) 669-2368  
FRANCE: Distique, 5, rue du Maréchal-Leclerc, 28600 Luisant, 37.30.57.00  
U.S.A.: Ubiquity Inc., 607 Degraw St., Brooklyn, NY 11217, (718) 875-5491. PARA-  
CHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas  
retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer  
l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la responsa-  
bilité de leurs auteur(e)s. / Manuscripts are not returned. Authors will be informed of the edi-  
tor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content of the  
published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction et de tra-  
duction réservés / All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE,  
revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography  
Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Repère, RILA.  
PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodiques  
culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence canadi-  
enne des arts. Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec,  
Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle  
publiée en janvier, avril, juin et octobre. / PARACHUTE is a quarterly published in January,  
April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes  
- N° de permis et / ou de convention: 4213. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc.,  
Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 4<sup>e</sup> trimestre 1996 / 4<sup>th</sup> trimester 1996.  
PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial support:  
Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, Conseil des arts et des lettres  
du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère  
des Affaires étrangères du Canada / Department of External Affairs of Canada,  
ministère du Patrimoine canadien / Ministry of Canadian Heritage.

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

octobre, novembre, décembre 1996 October, November, December 8,25 \$

ÉDITORIAL / EDITORIAL

par/by Christine Van Assche 4

ESSAIS / ESSAYS

SIX QUESTIONS À/TO TONY OURSLER

par/by Christine Van Assche 6

DE L'ARCHITECTURE AU PAYSAGE, EN DIFFÉRÉ

par Éric Raymond 11

SIX QUESTIONS TO DOUGLAS GORDON

by Christine Van Assche 16

INTERROGATING THE IDEOLOGIES OF TECHNOLOGY

An interview with Judith Barry by Jim Drobnick 20

LE NET: SITE ET NON-SITE

Un entretien avec Jean-Claude Guédon par Chantal Pontbriand 25

INVENTING THE VIRTUAL MUSEUM

Art and Interactivity by Nancy Shaw 30

LE CYBERART

Expérience et Création par Roxane Bernier 36

SIX QUESTIONS TO GARY HILL

by Christine Van Assche 42

WHAT IS A NEW TECHNOLOGY?

Machine Drawings, Sentience, Intercultural Contact by David Tomas 46

LE RYTHME DE L'INFORME

Un entretien avec Rosalind Krauss par Jean-Charles Masséra 52

COMMENTAIRES / REVIEWS

LYNNE COHEN par Vincent Lavoie 56

STAN DOUGLAS par Christine Ross 57

ANDRÉ MARTIN par Martin Carrier 58

LES ÂMES MORTES par Robert Lévesque 59

LOUISE BOURGEOIS / KIKI SMITH par Thérèse St-Gelais 60

VENUS FLY TRAP par Marie-Josée Lafortune 61

ANDRÉ CLÉMENT par André Martin 63

NATIONS IN URBAN LANDSCAPES by Curtis Joseph Collins 64

FABRICATIONS by Robert W. G. Lee 65

BETTY GOODWIN by Susan Douglas 66

THE AMERICAN TRIP by Abbie Weinberg 67

MAZE OF COMPLICITY by Dot Tuer 68

CATHY DALEY by Catherine Osborne 69

DAVID ROKEBY by Earl Miller 70

IT PAYS TO PLAY: BRITISH COLUMBIA IN POSTCARDS, 1950S-1980S by Patrik Andersson 71

LANI MAESTRO by Kevin (Ei-Ichi) deForest 72

NADINE NORMAN by Stefanie Diekmann 73

DÉBAT / ISSUE

TECHNOLOGIES OF ABUNDANCE

Consumer Culture, Government and the Media Arts by Gerry Kisil 74



COUVERTURE / COVER

TONY OURSLER,

FUCK HAPPY,

1994, INSTALLATION VIDÉO/

VIDEO INSTALLATION;

PHOTO: COURTESY

METRO PICTURES.

84

Les arts sont concernés par les technologies d'aujourd'hui. De nombreuses œuvres en témoignent d'une manière ou d'une autre, même si – et le plus souvent c'est le cas – les techniques et les machines sont loin d'être apparentes et n'ont un rôle quelconque que dans les processus.

Il est certain que ces nouvelles technologies et les problématiques qui y sont afférentes ne peuvent nous laisser indifférents. Elles nous obligent même à nous poser un certain nombre de questions tant à propos de l'art, de la société, de l'économie, que de l'environnement, de la communication, de notre vision du monde. Éric Raymond parlera d'un conditionnement de nos préoccupations par les machines dont nous nous servons.

QUELLES SONT CES TECHNOLOGIES QUI SERONT MENTIONNÉES DANS CE NUMÉRO ? En premier, nous pensons qu'il faut citer la vidéo car celle-ci peut être considérée comme la plus ancienne des technologies récentes. Ce médium en perpétuelle évolution technique demeure un support physique (la bande magnétique) qui reste lié aux premiers moyens de conquête d'images du monde que sont la photographie et le cinéma.

Ces moyens par la suite ne pourront plus être envisagés comme des supports au sens dix-neuvième siècle du terme. En effet, l'arrivée de l'ordinateur parmi les outils à la disposition des artistes amène une rupture dans certains modes d'appréhension du monde et de restitution de son image. Sa représentation se calcule désormais et se restitue selon un mode interactif. Les pratiques qui découlent de l'ordinateur sont entre autres : l'image et le son de synthèse, l'environnement virtuel et le réseau.

Il ne s'agit cependant pas d'ignorer toutes les formes hybrides et les phases intermédiaires mixant ordinateur et vidéo, image de synthèse et image réelle, par exemple, étapes qui demeurent toutefois très importantes.

Un médium tel que la vidéo a atteint l'âge de trente ans. Cette durée de vie peut paraître minime par rapport à celle du cinéma et de la photographie qui sont entrés dans leur centenaire, et maximale par rapport à l'éruption récente de nouvelles technologies.

Cette ancienneté a permis à la vidéo d'intégrer une donnée critique dans sa démarche autorisant ainsi une mise en perspective de certains concepts issus de la tradition esthétique moderne.

Par contre, des moyens qui sont avant tout liés à la communication, tels les réseaux, engendrent de nouvelles problématiques dont nous avons encore aujourd'hui trop peu de données pour développer un jugement en tant que générateurs de pratiques esthétiques. Nancy Shaw en parle en termes sociaux et économiques, en questionnant la notion d'interactivité et l'institution muséale. Certains sites sont toutefois déjà investis par des artistes qui en testent les modalités.

La réalité virtuelle, quant à elle, est expérimentée principalement dans les secteurs scientifiques ou militaires. Elle est réellement hors de portée des artistes. Dès lors seuls quelques chercheurs proches ou faisant partie de centres d'expérimentation scientifique peuvent avoir accès à ces outils et recevoir l'aide technique nécessaire. Par contre les hypermédias (CD-ROM, DVD) sont appropriés par certains artistes dès leur apparition. On pourrait analyser ce médium dans une certaine continuité. La cassette et l'installation vidéo n'ont fait que préfigurer son arrivée.

Nous remarquons que le spectateur est désormais plus que jamais au centre du débat. Certaines technologies exigent de celui-ci une relation intime au travail – l'hypermédia par exemple –, d'autres l'entraînent du côté d'un mode hybride l'obligeant à naviguer entre des attitudes extrêmes. L'interactivité mentionnée dans tous les textes sur ces pratiques est-elle née avec ces dernières ou est-elle une extension de la «place du spectateur»?

D'autre part, il a pu être constaté une prédominance de la théorie se rapportant aux nouvelles technologies sur leurs pratiques. Un nombre considérable de textes, de revues, d'ouvrages, ont été écrits et publiés, extrapolant des thèses les plus extravagantes, mais toujours basées sur les recherches de spécificité des différentes pratiques et les isolant de toute conjoncture et contextualisation. Ce phénomène a créé un climat d'utopie, parfois paranoïaque, parfois exalté, autour d'outils qui demandent principalement à être manipulés et métamorphosés, autour de pratiques qui attendent d'être analysées et conceptualisées.

Les textes théoriques en sont au stade incontournable de la défense des spécificités et de l'isolement du territoire loin de tout contexte culturel. Le deuxième numéro de *Parachute* consacré à ce même thème se situe plus précisément dans cette perspective.

David Tomas parle ici de la schizophrénie découlant de cette double attitude : critique de la quête du progrès, recherche de contextualisation d'une part; questionnement de la nouveauté, recherche d'identité spécifique d'autre part. Nous constaterons dans les entrevues des artistes plasticiens qu'ils font peu de cas des techniques et qu'ils sont plutôt opportunistes vis-à-vis de celles-ci, à savoir qu'ils les utilisent à un certain moment donné pour un projet déterminé et selon une pensée bien précise. Rarement affirmeront-ils participer à la recherche technologique ou contribuer au progrès technique. Le projet théorique, les idées et les concepts se perpétuent pour ces artistes, peu importe les moyens utilisés.

Les artistes plasticiens, contrairement à d'autres pratiques semblables, aiment travailler seuls dans leur studio ou ailleurs. Ils recherchent pour la plupart les technologies accessibles rapidement sans trop de complication. On remarque dès lors très souvent que les machines utilisées le sont dans leur phase de commercialisation grand public lorsqu'elles sont accessibles et maîtrisables par tous.

Quelques expositions ont tenté de cerner les rapprochements entre les arts plastiques et les technologies. Celle qui a laissé le plus de traces est sans conteste «Les Immatériaux» conçue par Jean-François Lyotard au Centre Georges Pompidou en 1985. Plus orientée sur les relations entre des œuvres reproductibles et les arts plastiques, «Passages de l'Image», conçu par Raymond Bellour, Catherine David et moi-même, présenta dix-huit œuvres photographiques, cinématographiques, vidéographiques et à base d'informatique, au Centre Georges Pompidou en 1990. «L'Ère binaire» conçue par Charles Hirsch, professeur de sciences, exposa au Musée d'Ixelles à Bruxelles en 1992 des œuvres plastiques conçues sur ordinateur ou gérées par des machines. «Press Enter (Between Seduction and Disbelief)», organisée par Louise Dompierre, Derrick de Kerckhove et Robert Riley pour le Power Plant de Toronto en 1995, met en évidence un certain nombre de concepts potentiels issus d'œuvres technologiques. En France, à Saint-Denis, la manifestation «Artifices» présente tous les deux ans une sélection d'œuvres technologiques à tendance artistique. À Montréal, depuis 1985, «Images du Futur» propose à chaque année une exposition internationale d'art et de nouvelles technologies. Enfin, le Guggenheim Museum SoHo, à New York, inaugurerait récemment avec «Mediascape» un programme consacré aux œuvres interactives et multimédia.

Des centres spécialisés produisant des travaux, les exposant régulièrement et développant une réflexion théorique, ont vu le jour cette dernière décennie : ZKM à Karlsruhe, ICC à Tokyo et le centre de production de Banff.

Le développement des technologies peut sembler lié à celui de la mémoire. De nombreux travaux d'artistes se penchent actuellement sur les archives et reconsidèrent des fragments d'histoire. Les nouvelles technologies permettent apparemment de conserver la mémoire du temps et de l'histoire.

Or, nous constatons qu'il n'en est rien et que le phénomène inverse a lieu. En effet, plus les médias se perfectionnent, moins ils résistent à l'épreuve du temps. Le support le plus fiable demeure encore le papyrus. Paradoxalement le papier inventé par la suite est moins stable que le célèbre papyrus de nos ancêtres. Il en est de même pour les supports technologiques : le CD-ROM est annoncé déjà comme étant moins endurant que la bande magnétique. Les ordinateurs ont une durée de vie annoncée de trois années, alors que le matériel vidéo avait une longévité de cinq ans.

Paradoxalement ces technologies qui sont supposées conserver notre mémoire de l'histoire, accélèrent en fait le processus amnésique.

La perte du côté de l'histoire semble correspondre à l'élargissement territorial. Les technologies des réseaux dont tous parlent aujourd'hui et que beaucoup d'entre nous commencent à expérimenter annoncent une modification profonde de notre sens de l'espace perçu, non plus d'un point de vue unique et homogène tel que la tradition de la Renaissance nous l'avait prédit. Notre vision du monde devient désormais anisotrope et impliquée dans un filet complexe interrelationnel.

LES ARTISTES VONT-ILS S'APPROPRIER TOUS CES MÉDIAS ?

Les idées qui peuvent découler de cette nouvelle vision du monde, de notre relation permanente aux autres, de notre nouvelle présence/absence au corps individuel, de notre rapport conscient à l'environnement, de l'état économique déséquilibré des pays et des continents ont-elles besoin de nouvelles pratiques artistiques ?

CHRISTINE VAN ASSCHE

Conservateur en chef, Chargée des Nouveaux Médias au Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne

The arts are very much concerned with today's technologies. Numerous works reflect this in one way or another, even if the techniques and machines are far from apparent in most cases, and have a role only in the processes of creation. Few are indifferent to these new technologies and the issues they raise, for they force us to reconsider certain questions about art, society, the economy, the environment, communication, and our view of the world. In this respect, Éric Raymond refers to a "conditioning" of our preoccupation with machines.

WHAT TECHNOLOGIES ARE EXAMINED IN THIS ISSUE?

Video should perhaps be mentioned first, as it is the oldest of the recent technologies. This constantly evolving medium is the physical support (magnetic tape) associated with the very first conquests of the image: photography and cinema.

The subsequent technologies cannot be regarded as supports in the 19th-century sense of the word. The arrival of the computer as an artistic tool represents a break with certain modes of apprehending the world and of reproducing its image. Henceforth, its representation would be calculated and rendered interactively. Practices derived from computer technology include digital images and sound, virtual reality and on-line artwork.

The hybrid forms and intermediate phases that combine computer and video, digital images and real images, for example, are also important steps that should not be overlooked.

The medium of video is now thirty years old. This span of time may seem short compared to cinema and photography, which have passed their centenary, but long compared to the spate of new technologies that have emerged in recent days.

This seniority, as it were, has allowed video to incorporate a critical dimension that puts into perspective certain concepts that have arisen from the modern aesthetic tradition.

The methods and means used primarily in fields of communication, such as the Internet, give rise to an entirely new set of aesthetic issues; as yet, we do not have enough data to judge whether or not these will generate new artistic practices. Nancy Shaw considers this question in social and economic terms, questioning the notion of interactivity and the museological institution.

Certain sites, however, have already been explored by artists who are testing the modes and applications.

As for virtual reality, experiments are being conducted primarily in the scientific and military sectors. For artists, virtual reality would seem beyond their reach. Only those researchers affiliated with scientific experimentation centres have access to these tools and the necessary technical support. The hypermedia (CD ROM, DVD), on the other hand, were appropriated by some artists as soon as they came out. The medium of virtual reality can be viewed in terms of a certain continuity, as it was prefigured by the cassette and video installation.

The viewer is now more than ever at the centre of things. Certain technologies require that the viewer be intimately connected with the work (hypermedia, for example), while others operate according to a hybrid mode which forces the viewer to navigate between extremes. Does the interactivity mentioned in each of the articles stem from the practices themselves or is it an extension of the "place of the viewer"?

So far, technological theory has predominated over technological practices. A considerable number of articles, reviews and books have advanced the most extravagant theses, but always based on research into the specificity of the various practices, isolating them from any type of contextualization. This phenomenon has generated utopian claims – sometimes paranoid, sometimes euphoric – about tools which require manipulation and transformation, and about practices which still await analysis and conceptualization.

The theoretical texts on the subject are at the inevitable stage of defending specificities and isolating the territory from any cultural context. *Parachute's* second issue on this theme looks at the problem from this perspective.

David Tomas speaks of the schizophrenia resulting from this dual attitude: a critique of the quest for progress and a search for contextualization on the one hand, and a questioning of newness and a search for specific identity on the

other. As the interviews indicate, most artists pay scant attention to these new techniques, and in fact show a certain opportunism: they use them for a pre-determined project with a fixed idea in mind. Rarely, these artists admit, do they engage in technological research or contribute to technical advances. It is the theoretical project, the ideas and concepts, that are of lasting significance, not the methods employed.

Visual artists like to work alone, whether in the studio or elsewhere. They are therefore generally on the lookout for technologies which are easily accessed, the less complicated the better. For this reason, the machines they use have most often reached a stage of wide commercialization, being easy to master and accessible to all.

A number of exhibitions have attempted to mark out the common ground between the visual arts and the new technologies. Without doubt, the exhibition which has had the most impact in this respect is "Les Immatériaux," conceived by Jean-François Lyotard and held at the Centre Georges Pompidou in 1985. More oriented towards the relationship between reproducible works and the visual arts, "Passages de l'Image" (conceived by Raymond Bellour, Catherine David and myself) presented eighteen photographic, cinematographic, videographic and computer-based works at the Centre Georges Pompidou in 1990. "L'Ère binaire," conceived by science professor Charles Hirsch and held at the Musée d'Ixelles in Brussels in 1992, exhibited a number of art works created by computer or generated by machines. "Press Enter (Between Seduction and Disbelief)," organized by Louise Dompierre, Derrick de Kerckhove and Robert Riley for the Power Plant in Toronto in 1995, unveiled a number of potential concepts stemming from technological works. "Artifices," an event held in Saint-Denis (France), presents every two years a selection of technological works of an artistic nature. In Montréal, "Images du Futur" has organized international exhibitions of art and new technologies on a yearly basis since 1985. The Guggenheim Museum SoHo, in New York, recently opened a program dedicated to multimedia art with the presentation of "Mediascape."

Certain specialized centres producing and exhibiting works and engaging in theoretical reflection have also arisen over the last decade: zkm in Karlsruhe, icc in Tokyo, and the production centre in Banff.

The development of technologies may appear to be linked with the development of memory. Today, numerous artists explore the archives and reassemble the fragments of history. New technologies would seem to help us preserve the memory of time and history.

Instead, the reverse has occurred. The more the various media have improved and advanced, the less they have withstood the ravages of time. Papyrus is still our most reliable support. Paper, paradoxically, which was invented years later, is less stable than the papyrus of our ancestors. The same is true of technological supports: CD ROM is already considered less durable than magnetic tape. Computers have an announced life span of three years; video material, five. Ironically, these technologies which were supposed to preserve our historical memory have instead accelerated the process of amnesia.

This historical loss would seem to coincide with a territorial expansion. Network technologies, which everyone speaks of today and which many of us are starting to experiment with, denote a profound change in our sense of perceived space, which is no longer seen from the single, homogenous point of view of the Renaissance tradition. Our world-view has become anisotropic and entangled in a complex, inter-relational web.

WILL ARTISTS EMBRACE THESE NEW MEDIA?

The ideas that may result from this new vision of the world, from our permanent relationship with others, from our new presence/absence with regard to the individual body, from our conscious relationship with the environment, from the unstable economies of countries and continents – will these ideas require new artistic practices?

CHRISTINE VAN ASSCHE

Chief Curator, Supervisor of New Media, Centre Georges Pompidou,  
Musée National d'Art Moderne

Translated from the French by Jeffrey Moore.

CHRISTINE VAN ASSCHE

# QUESTIONS TO TONY OURSLER SIX QUESTIONS À TONY OURSLER

C. V. A.: Produiriez-vous des œuvres sans avoir recours à des machines?

T. O.: Je ne crois pas qu'on puisse faire quoi que ce soit sans se servir directement ou indirectement d'une machine. La chaîne de production des matériaux est telle qu'il n'y a rien qui soit de première génération ou naturel – à peu près rien à l'exception de la conversation. Je pourrais imaginer certaines de mes œuvres ne devenir que de la performance – moi en train de parler plutôt qu'un personnage projeté. Mais encore là, l'air, une bonne partie de l'air, passe par tel ou tel processus. Et ensuite le texte que j'écris, peut-être fait-il partie d'une quelconque machine culturelle plus vaste qui s'infiltré dans mon espace. Christine, ceci me rend paranoïaque.

Ceci dit, *j'aime bien* cette question parce que j'ai toujours été intéressé par le moyen d'expression le plus simple, le plus direct. Je vois l'Artisanat et l'Art populaire comme des images miroirs de l'Abstraction et du Minimalisme. Et, comme votre question le suggère, les machines compliquent souvent les choses; les ordinateurs, par exemple, sont bons pour certaines choses, mais souvent, plus souvent que les gens ne veulent bien l'admettre, ils font perdre du temps. Comme vous le suggérez, c'est très important à ce moment-ci d'examiner ce qui nous motive à nous engager avec des dispositifs mécaniques. Existe-t-il une autre façon de faire? Selon moi, non. Il n'y en a pas à l'heure actuelle.

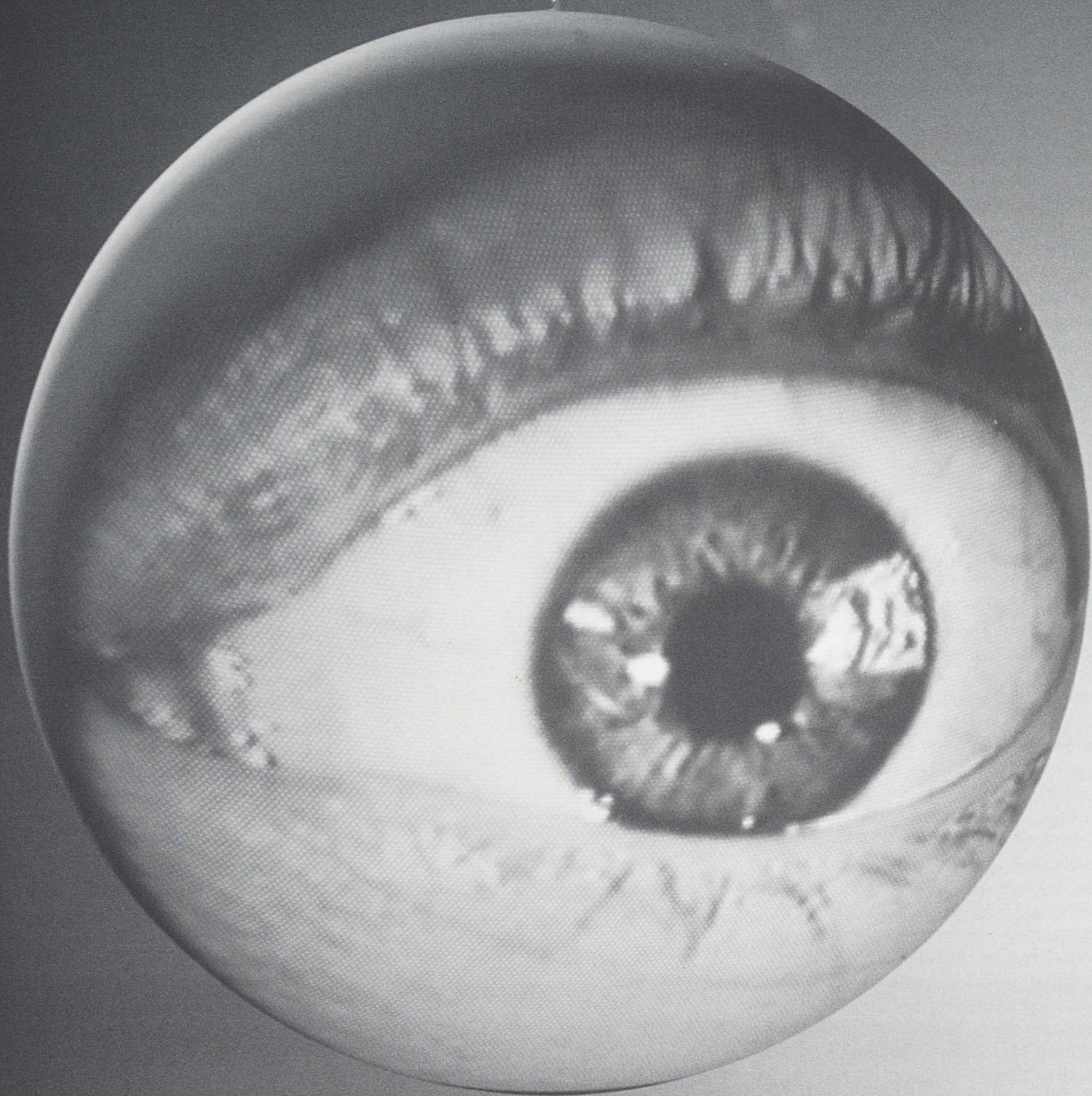
D'où vient le besoin d'utiliser une machine? Est-ce un signe des temps ou un besoin intrinsèque?

Technologies mimétiques. C'est un terme que j'emprunte à la pharmacologie, les « drogues psychomimétiques », des drogues qui imitent certaines parties de nos états mentaux. Ce terme me semble offrir une perspective apte à mesurer des ensembles complets d'inventions allant du phonographe et du té-

C. V. A.: Would you create work without the use of machines?

T. O.: I don't think we can make anything without a machine directly or indirectly. The production chain of materials is such that nothing is first generation, or natural – almost nothing except talk. I could see some of my work becoming only performance, me talking instead of a projected figure. But then the air, much of the air, has been through one process or another. And then the text which I write, maybe it's part of some larger cultural engine which permeates my space. Christine, this is getting me paranoid.

That said, I *do* like this question because I have always been interested in the simplest, most direct way toward expression. I see Craft and Folk art as a mirror image of Abstraction and Minimalism. And as suggested



THE THREE FACES OF ....., 1996, INSTALLATION VIDÉO/VIDEO INSTALLATION (PERFORMANCE: BEN BARZUNE); PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

l'écran jusqu'à la réalité virtuelle et à l'Internet : quelles facultés mentales ces technologies imitent-elles ? Bien sûr, de là découle : Comment les utilise-t-on ? Comment ces choses nous changent-elles ? Ça commence à devenir intéressant. Les technologies sont des amplificateurs d'instincts. Des mutations. Les technologies mimétiques sont au cœur de notre époque, et le plus accessible et pratique de ces mécanismes est la vidéo.

Les sujets qu'il m'intéresse d'explorer maintenant, par exemple la mutabilité et la multiplicité de l'individu, sont liés de façon inséparable à la technologie mimétique. En fait, je dirais que les machines se sont épanouies à cause de notre prédilection pour les jeux de changement d'identités qu'entraîne le regard, la vision.

Je serais d'accord avec vous pour dire que c'est un signe de nos temps – une caractéristique fondamentale qui, j'en suis certain, sera relevée par la postérité : on dira que nous étions la génération qui regardait.

Ma récente exposition à Metro Pictures faisait directement référence à ceci. J'ai présenté un groupe d'yeux agrandis, faisant neuf et dix-huit pouces de diamètre, suspendu dans l'air ou reposant au sol. Chaque œil est créé en enregistrant d'abord l'œil d'une personne sur bande vidéo et en la projetant ensuite sur une sphère. De cette manière, l'organe peut être examiné dans ses moindres détails. L'image vidéo s'enroule autour de la moitié de la sphère comme s'il s'agissait d'un écran de cinéma circulaire. Dans chaque œil, une très petite image, soit de télévision, de film ou autre, se reflète dans l'iris. La pupille se contracte et se dilate. On dirait presque qu'elle est en train de se nourrir.

Les yeux réfléchissent le médium invisible alors qu'ils s'observent mutuellement, mais pas vraiment, ils ne veulent pas entrer en communication, seulement observer. Le spectateur est positionné à l'intérieur des lignes de vision assignées au statut de voyeur. L'œil en tant qu'objet est le modèle de plusieurs systèmes et machines. Dans une salle de cinéma, la rétine peut être vue comme un écran : caméra ou projecteur. C'est une porte d'entrée polyvalente. La démarcation entre médium et réalité est en voie de dissolution en ce moment et j'ai voulu jouer avec ceci dans l'installation ; l'œil est la porte polyvalente, au cœur de ce drame.

La machine initie-t-elle l'idée ou celle-ci vient-elle avant ?

Souvent en tant qu'artiste et consommateur, il est important d'ignorer la technologie puisqu'elle est devenue d'une certaine manière un fétiche ou un substitut pour le sexe. Une carotte au bout d'un bâton, l'inaccessible avenir et toutes ses promesses, qui bien sûr gaspille votre temps dans le moment présent. Mais ceci étant dit, le techno-



ESCORT, 1996, INSTALLATION VIDÉO/VIDEO INSTALLATION (PERFORMANCE: TRACY LIEPOLD); PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

SUBMERGED, 1995/1996, INSTALLATION VIDÉO/VIDEO INSTALLATION (PERFORMANCE: TRACY LIEPOLD); PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.



by your question, machines often complicate things; computers for example are good at certain things, but often, more often than people are willing to admit, they are time-wasters. It is as you suggest very important now in this age to examine our motivation for involvement with mechanical devices. Is there another way? For me, no. There is no other way at the moment.

Is there an internal necessity to the use of machinery or is it just a sign of the times?

Mimetic technologies. It's a term I borrow from pharmacology, "psycho-mimetic drugs," drugs that mimic portions of our mental states. It seems an appropriate perspective to gauge whole groups of inventions such as the phonograph and telephone on through to virtual reality and the Internet: what mental facilities do these technologies mimic? Of course from there follows: How do we use them? How do these uses change us? This starts to become interesting. Technologies as amplifiers of instincts. Mutations. Mimetic technologies are at the heart of our moment and the most accessible and feasible of these devices is video.

The subject matter I'm interested in exploring now, for example the mutability and multiplicity of the individual, is inseparably connected to mimetic technology. In fact, I would say that the machines flourished due to our predilection for playing the game of identity shifting through viewing.

I'd say that you are right that it is a sign of our time – one of the defining characteristics which I'm sure will be noted in the future: we will be known as the generation who watched.

My recent exhibition at Metro Pictures directly relates to this. I presented a group of enlarged eyes, nine and eighteen inches in diameter, suspended in space and lying on the floor. Each eye is created by first videotaping a person's eye and then projecting it onto a sphere. This way we can inspect the organ in great detail. The video image wraps around half of the sphere as though it were a round movie screen. Within each eye a very small image of television or a movie, etc., is reflected within the iris. The pupil contracts and expands. It seems to be almost feeding.

The eyes reflect the unseen media as they observe each other, but not really, they don't want to communicate, just watch. The viewer is positioned within the lines of sight delegated to voyeur status. The eye as object is a model of a number of systems and machines. In a movie theater, the retina can be seen as a screen: camera or projector. It is a versatile port. The separation between media and reality is in the process of dissolving at this point in time and I wanted to play with this in the installation; the eye is the versatile port, central to this drama.

crate intelligent sait quand il est temps de retourner à l'école. Je pense que Gary Hill fait partie de ces rares artistes qui ont une maîtrise véritable de la façon d'intégrer la technologie actuelle; avec d'autres artistes vous pouvez voir que leur développement s'est arrêté par rapport aux outils – ce qui est *cool* si ça répond à leurs objectifs. Mais la question est: Comment se fixe-t-on des objectifs dans son travail si l'on ne sait pas ce qui est possible? Personnellement, j'en sais plus que j'aimerais, mais c'est mon boulot. Pour d'autres, il semble que la technologie soit un piège, un marécage.

Je suis toujours à l'affût. Qu'est-ce qui se passe de neuf? Comment puis-je l'utiliser? Je pense que les artistes sont psychocentriques. Montrez leur quelque chose de nouveau et ils vont trouver une façon de le faire correspondre à leur vision du monde. Un triste exemple: les musées qui utilisent le Net pour afficher des tableaux! Le fait est que les gens n'ont pas fini d'explorer les technologies sonores et visuelles qui existent, alors qu'est-ce qui est vraiment neuf? J'aime avoir de nouveaux appareils à fabriquer des images dans mon atelier, c'est important pour développer de nouvelles idées.

**Que pensez-vous des nouvelles technologies comme l'Internet, l'hypermédia, la réalité virtuelle, l'intelligence artificielle?**

J'ai étudié la réalité virtuelle pendant un bout de temps, il y a quelques années. L'artiste Ericka Beckman et moi-même voulions travailler ensemble et nous avons eu beaucoup de plaisir à écrire coup sur coup des scripts, des scénarios et des story-boards pour des projets de réalité virtuelle. Ils étaient ouverts, comme un jeu. Ce fut un exercice superbe pour explorer les possibilités de l'interactivité. Nous avons finalement compris que nous aurions besoin de millions de dollars et d'une équipe technique énorme, et que l'arrivée d'une unité de sortie n'était pas pour demain... Alors *fastforward* jusqu'à aujourd'hui, jusqu'à maintenant. Je travaille sur un projet de CD-ROM avec l'écrivaine/performeuse Constance DeJong et le musicien Stephen Vitiello, projet qui est produit par le Dia Center for the Arts. Nous avons tenté de pousser le médium jusqu'aux limites de ses possibilités. Maintenant les questions concernant une grande partie de ce projet sont: Peut-il être écrit (en code) et de quoi aura-t-il l'air? Les ordinateurs font des choses étranges aux images. C'est tellement de travail, beaucoup plus d'une certaine manière que de produire une bande vidéo ou une installation, et fait en collaboration avec des programmeurs (qui font tout l'argent). Mais c'est aussi très excitant et les résultats sont pas mal intéressants. J'ai fait des vidéos pendant tellement d'années puis j'ai arrêté en quelque sorte; maintenant, je sens cette énergie à nou-



FLOCK, 1996, INSTALLATION VIDÉO/VIDEO INSTALLATION (PERFORMANCE: TRACY LIEPOLD); PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

INSOMNIA, 1996, INSTALLATION VIDÉO/VIDEO INSTALLATION (PERFORMANCE: TRACY LIEPOLD); PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.



**Which comes first, the machinery or the idea?**

Often as an artist and consumer, it's important to ignore technology as it has become a fetish or substitute for sex in some way. A carrot on a stick, the unattainable future and all the promise it holds, which of course wastes all of your time in the here and now. But that said, the intelligent technocrat knows when it's time to go back to school. I think Gary Hill is one of the few artists who has a real grasp on how to integrate the current technology, with other artists you can see where their development stopped in relation to tools, which is cool if it suits their goals. But the question is how do you set goals within your work if you don't know what's possible? Personally, I know lots more than I like, but that's my job. For others it seems technology is a trap, a swamp.

I always keep my ear to the ground. What's happening? How can I use it? I think artists are psycho-centric. Show them something new and they will figure out how it fits into their worldview. A sad example: museums using the Net to post paintings! The fact is that people have not finished exploring the existing technologies of sound and image, so what's really new? I like to have new image making devices in my studio, that's important to developing new ideas.

**What do you think of the new technologies – the Internet, hypermedia, virtual reality, artificial intelligence?**

I studied VR for some time a few years ago. Artist Ericka Beckman and I wanted to collaborate and had a great time writing VR scripts, scenarios, story boards, one after the other. They were open, game-like. It was a great exercise in exploring the possibilities of interactivity. Finally we realized that we would need millions of dollars and a massive tech crew and then the output device for VR is years off . . . So fastforward to today, now. I'm working on a CD ROM project with writer/performer Constance DeJong and musician Stephen Vitiello, which is being produced by Dia Center for the Arts. We tried to push the medium to the edge of what we can do with it. Right now the questions for much of this project are: Can it be written (in code) and how will it look? Computers do strange things to pictures. It's so much work, much more, in some ways than making a videotape or installation, and collaborative with the code writers (they make all of the money). But, it's also very exciting and the results are quite interesting. I made videotapes for so many years then I sort of stopped; now I feel that energy again like I did in 1977 when I first started fooling around with a portapac, except it's anything but instant! Our CD ROM started as a performance

veau comme en 1977 quand j'ai commencé à m'amuser avec une portapac, sauf que c'est loin d'être instantané! Notre CD-ROM a commencé par une performance qui s'intitulait *Fantastic Prayers*, où nous trois artistes ainsi que Karen Kelley et Sara Tucker du Dia productions simultanément un site web qui était à la fois un story-board, une image-texte-carte d'idées. Après avoir fait un peu de tournée avec la performance, nous avons voulu développer nos idées pour en faire un CD-ROM. Et franchement, c'est mon interpolation préférée du projet. On s'attend à une date de sortie cet automne – si Dieu le veut. Pour rembobiner au problème de la réalité virtuelle – alors que nous travaillions sur le CD-ROM, nous avons été introduits à la Quick Time VR et à des objets QTVR, qui sont des pseudo-réalités virtuelles et qui peuvent fonctionner dans n'importe quel système standard d'ordinateur. C'est vraiment fantastique et le système le plus interactif que j'aie expérimenté jusqu'à maintenant. Alors, bien que ce ne soit pas de la vraie réalité virtuelle... c'est un bon modèle. En tout cas, pour finir mon histoire, j'ai assisté à un séminaire sur la QTVR, qui portait sur l'aspect technique de la chose et après je me suis vanté un peu à une amie d'y être allé et elle m'a dit: « Ah, j'ai de ces trucs sur mon portable » et j'étais en état de choc. Elle avait transféré du Net un modèle QTVR du Grand Canyon avec le logiciel pour l'opérer. C'est mon histoire de réalité virtuelle: passer de millions de dollars et de tonnes de technique au portable en trois ans.

**Avec quels artistes vous sentez-vous des affinités?**

Je me sens ouvert sur le monde parce que je vis dans la ville mondiale, New York. Je souffre aussi souvent de décalages horaires. Ceci dit, j'ai vécu en Californie et à Boston pendant plusieurs années et je comprends le problème et l'importance d'être à l'extérieur, régional, pas à New York. À une époque, je pouvais nommer plusieurs artistes dont je me sentais très près, un groupe d'artistes se déplaçant ensemble dans le temps, mais aujourd'hui j'apprécie des artistes, des écrivains, de la musique et du théâtre qui peuvent ne pas être proches de moi du tout sur le plan esthétique. J'aime travailler en collaboration et j'ai eu la chance de travailler avec des gens étonnants au fil des ans, mais on est seul quand on fabrique des choses. Ça fait partie du processus, juste vous et la chose – c'est tout. Maintenant quand je regarde le travail des autres, c'est plus une affaire de recherche que de lien.

**Quel genre de travail auriez-vous fait si vous aviez été un artiste au XIX<sup>e</sup> siècle?**

J'aurais peint des paysages romantiques.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas.



ME, MYSELF & I, 1995.  
INSTALLATION VIDÉO/VIDEO INSTALLATION  
(PERFORMANCE: TONY OURSLER); PHOTO: COURTESY  
METRO PICTURES.

called *Fantastic Prayers*, simultaneously we three artists and Karen Kelley and Sara Tucker at Dia produced a web-site which was storyboard, image-text-map of ideas. After we toured the performance around a little we wanted to grow the ideas into a CD ROM. And frankly, this is my favorite interpolation of the project. We expect a release date this fall – God willing. But to loop back to the VR problem – as we were working on the CD ROM we got introduced to Quick Time VR and QTVR objects, which are pseudo-VR and can work on any standard computer system. It's really wonderful stuff and the most interactive system which I've encountered to date. So even though it's not real VR it's a good model (HA HA HA). Anyway, to finish my story, I went to a seminar about QTVR, which focused on the tech side of things and later was sort of bragging to a friend about going to it and she said, "Oh, I have some of those on my laptop" and I was shocked. She had downloaded a QTVR mode of the Grand Canyon and the program to run it from the Net! That's my VR story: from millions of dollars and tons of tech to the laptop in three years.

**With whom do you feel closest to in the art world?**

I feel open to the world because I live in the world city, New York. Also, I have lots of jet lag. That said I have lived in California and Boston for many years and understand the problem and importance of being outside, regional, No New York. At one time I could name a large number of artists who I felt very near to, a group moving through time together, but now I appreciate artists, writers, music and theater that may not be aesthetically close to me at all. I love to collaborate and have had the good fortune to have worked with some amazing people over the years but everyone is alone when they make things. That's part of the process, just you and the thing – that's it. Now when I look at others' work it's more about seeking than bonding.

**If you lived in the nineteenth century, what kind of artwork would you have produced?**

I would have painted romantic landscapes.



## DE L'ARCHITECTURE AU PAYSAGE, EN DIFFÉRÉ

ÉRIC RAYMOND

Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance moderne. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps, ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. [...] Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe.

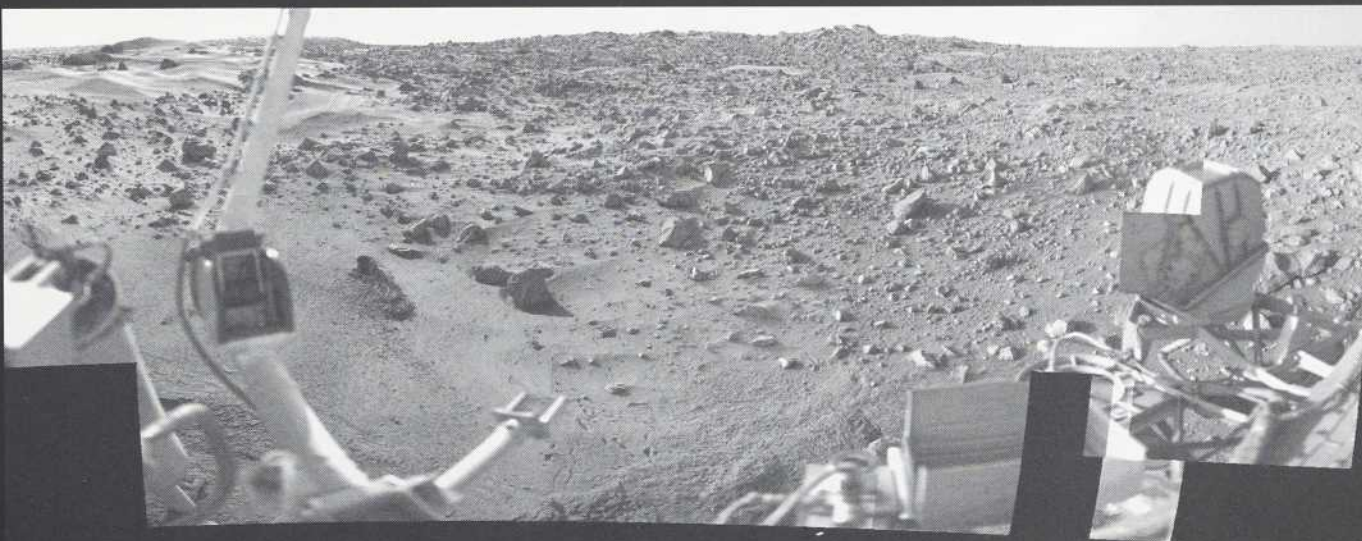
Paul Valéry, « La Conquête de l'ubiquité », 1929<sup>1</sup>

Ce texte a pour objet de mettre en perspective que la technique et les technologies de notre société post-industrielle ont poursuivi la déréalisation de notre rapport à la nature. En transformant notre expérience de l'espace et du temps, les médias ont induit une révision des catégories métaphysiques de totalité et d'unité entre l'homme et le monde.

Prenant racine dans l'écriture pour être prolongée par l'imprimerie, l'expérience différée de l'activité langagière se trouve exacerbée par les technologies électroniques de manipulation de l'information. À la suite de la télévision et des autres médias historiques (téléphonie, réseaux routiers et aériens), le

CI-DESSUS : JEFF WALL, A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI), 1993, TRANSPARENT, CAISSON LUMINEUX, 2,28 X 3,75 M. COLL. THE TRUSTEES OF THE TATE GALLERY, LONDON.

CI-CONTRE : VIKING ORBITER, PHOTO: NASA/MALIN SPACE SCIENCE SYSTEMS.



traitement électronique des images, la télématique et la « réalité virtuelle » nous conduisent à une réévaluation de notre vécu perceptif et phénoménal, de nos relations à l'architecture, à l'urbanité, à la communauté, donc à notre intégration à l'environnement. Elles questionnent la présence humaine dans le paysage contemporain et exigent par la voie même un renouvellement de l'articulation du rapport de l'art à la présence.

Le lien exalté entre l'art et la nature qu'a connu l'occident culmine au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dans l'esthétique romantique du sublime et trouve son expression par la circularité réflexive de la conscience du sujet dans l'unité de l'Être. Dans ce rapport réflexif de tradition idéaliste, l'humain se positionne dans un donné qu'il peut intégrer en sa conscience plutôt que sous une forme reconnaissable par les sens. Cette dialectique de l'esprit et du corps unifie l'homme et l'Être dans une synthèse supérieure évoquée douloureusement par le sentiment de plaisir et de peine propre à l'axiome kantien: « Est sublime ce qui du seul fait qu'on ne puisse que le penser révèle une faculté de l'esprit qui dépasse tout critère des sens. »<sup>2</sup>

Pour Hegel, cette réflexivité de l'œuvre d'art (par l'esthétique en tant que connaissance scientifique de l'art) est symptôme du déclin progressif de la valeur de vérité de l'expérience artistique (depuis l'antiquité grecque). L'objet de l'art moderne serait progressivement mis à distance de l'expérience de l'œuvre par son pacte avec le discours (logos). À un point tel que cette « science de l'art » semblera prendre le pas sur son objet: le commentaire empiétera sur ce qui le motive<sup>3</sup>.

La modernité a ainsi privilégié l'analyse sur la synthèse par le biais d'un savoir théorique alléguant le « dépassement de l'art ». C'est précisément ce « dépassement » qui fera l'objet des critiques de Nietzsche qui demandera à « [...] examiner la science dans l'optique de l'artiste mais l'art dans celle de la vie »<sup>4</sup>. À cette victoire de l'analyse tant décriée par Nietzsche succédera l'écho de la voix de Heidegger. C'est cette mise à distance qui le portera à nous demander de revenir auprès des choses pour refaire l'expérience de leur proximité essentielle. En effet, le langage de la technique moderne procède d'un oubli fondamental qui sépare l'expérience de son contexte phénoménologique. Une musique n'est jamais un agencement de fréquences. Un tableau n'est pas une combinaison de couleurs produisant un effet optique sur la rétine. Ils témoignent chacun de cet événement par lequel la vérité advient. Au regard de la technique moderne, la rougité du rouge échappe par *indiscrétion calculatrice*<sup>5</sup>.

Cette perspective du dépassement de l'art permet d'interroger le fait que cette mise à

distance laisse aussi derrière elle une autre question: la technique et le *logos* modernes nourrissent cette commune distanciation de l'œuvre à son contexte qui faisait s'intégrer si intimement l'art et la vie chez les anciens<sup>6</sup>. Depuis l'antiquité en passant par la renaissance, l'art a toujours été tributaire de la technique. La *technè* grecque, qui est à la fois art et technique, n'affranchit pas l'homme de la nature mais l'y place dans l'*ouvert*. Ainsi, l'homme crée un monde par cette position: la technique refaçonne le paysage, le modèle à l'image de celui qui l'habite. Les contingences matérielles de l'histoire nous laissent sous l'impression d'une nature indigène alors qu'elle est le fruit de l'industrie. La campagne, la nature ne nous sont jamais présentées comme pur donné<sup>7</sup>.

Si la modernité a pu privilégier la scission entre art et vérité par médiation de l'expérience, elle n'a tout de même pas donné naissance au lien historique privilégié qu'entretenaient les arts et la technique<sup>8</sup>.

Les XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ont progressivement vu le mécanique se substituer au manuel. Les procédés photomécaniques interviennent dans la sphère de la représentation et dans celle des arts visuels avec les conséquences que l'on connaît. Escalade des moyens de retranscription du réel (photo, cinéma) et passage d'une esthétique de la représentation à une esthétique de l'auto-définition dans le champ de l'art. Le ready-made nous fait connaître la suite...

Mais ce réel n'est jamais retranscrit dans son objectivité référentielle. Il appartient toujours au domaine de la représentation qui y apparaît alors comme contenu extrait ou comme construction du visible et produit de l'outil. La réalité se trouve ainsi médiatisée de part en part: on connaît la Chine sans y être allé. La surface de Mars est analysée par les sondes Viking avant même que l'homme n'y ait marché. Les photos de la surface de Jupiter, Neptune, Uranus, deviennent disponibles à demande sur Internet.

Les images des nébuleuses les plus lointaines nous parviennent avec des niveaux de sensibilité qui ne sont pas du domaine du spectre visible par l'œil humain. Une coupure épistémologique s'installe dorénavant entre la science et le monde sensible dans un rapport qui distancie et formalise toujours davantage la relation directe que l'observateur entretenait naguère avec son objet.

Plus que jamais, la forme de nos questions est déterminée par les moyens d'investigation que nous possédons. La technique n'est pas un *outil* innocent ou un simple prolongement des sens qui nous permet d'explorer un réel qu'elle objective. Elle conditionne directement les questions et les réponses en tant que dépassement de nos sens. L'aviation n'est pas seulement une industrie majeure

de l'économie mondiale ou ce qui me permet d'effectuer le trajet Montréal-Paris en sept heures. Comme ma voiture, Internet ou les sondes Viking et Voyager, elle est une partie intégrante des moyens qui me permettent de prendre conscience des phénomènes de mon environnement, de ses distances et de la vitesse (des corps, des ondes, etc.) en les rendant moins relatives à mon échelle individuelle. Plus encore, un télescope comme Hubble n'est pas qu'une simple extension de l'œil de l'astronome, c'est un automate possédant plusieurs niveaux d'autonomie dont certaines capacités d'interprétation de données relatives à des phénomènes qui ne « font sens » que pour une machine<sup>9</sup>.

La technique conditionne notre perception de l'environnement. Il s'agit donc de voir comment et dans quelle mesure ces outils façonnent notre mode d'appréhension du réel. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la rencontre de la technique et des arts ne s'est jamais produite sans heurts et soubresauts. Ce n'est pas que les deux termes soient opposés mais plutôt que la tradition artistique moderne a généralement préféré l'intégration de ces techniques dans une perspective qui assurait l'autonomie relative de l'art. Dans les faits, ces technologies ne procèdent pas d'une escalade des niveaux de représentation mais d'une condition essentielle au caractère désormais médiatisé de notre expérience et ce caractère est au fondement de nos rapports langagiers avec le monde.

## À LA MANIÈRE DES ROMANS

En tant qu'avatars des techniques historiques de diffusion ou de reproduction de l'information (de l'imprimerie à la télévision en passant par la téléphonie), les nouveaux médias transforment notre relation au langage, à l'écriture et à la narration.

Le manuscrit puis l'imprimé ont évidemment transformé le témoignage et le récit, ont figé leur caractère événementiel, leur unicité et en ont permis la transcription et la diffusion spatio-temporelle aboutissant à une expérience collective de la proximité et de l'historicité<sup>10</sup>. Cette expérience culmine avec l'arrivée des premiers journaux à grand tirage du XIX<sup>e</sup> pour se prolonger par la suite dans les médias modernes. Notre perception, par l'intermédiaire de la photographie et du cinéma, a été profondément conditionnée et préparée à la transposition électronique, vidéographique ou télévisuelle du réel et à sa diffusion massive.

Les médias nous ont donc habitués à une réévaluation de la réalité de notre réalité en la plaçant dans une perspective phénoménologique élargie. On se souvient ici de l'effet de panique causé par *Arrivée d'un train en gare à La Ciotat* des frères Lumière qui

trouve une contrepartie contemporaine dans les *Alternate World Syndrome* (AWS) hallucinatoires provoqués par les environnements de réalité virtuelle. Les technologies médiatiques nous permettent donc de mettre notre perception en perspective en la rendant plus relative dans le temps comme l'espace.

Ainsi la mémoire nous donne-t-elle l'impression d'être plus véridique lorsque des documents photographiques et cinématographiques lui permettent de témoigner de cet *ici/maintenant* historique figé et différé.

La captation de l'éphémère nous place à une intersection où la profondeur historique côtoie simultanément intimité et publicité. Cette position paradoxale est exemplifiée de façon emblématique par le film de famille ou le *home video*. En effet, si la photo et le cinéma atermoient la présentation du présent, la vidéo assure sa suppression potentielle par stratification et sédimentation de couches de présent. La vidéo est la technologie équivoque d'une pérennité temporaire. Tout en elle évoque le précaire: fragilité du support magnétique, superposition de couches temporelles, dégénérescence de la duplication. Analogue et fluide dans son essence, elle est mémoire en mouvement d'instant éphémères.

C'est en ce sens que sa sœur numérique la prolonge, non pas tant par une durabilité supérieure que par la brève pause que lui fait subir sa captation binaire. Le numérique se révèle donc ici comme véhicule pour un « matériau » en attente de forme.

Ce support permet donc des constructions d'images qui se nourrissent du doute installé à leur propos en tant que témoins et nous portent plus que jamais à les considérer en tant que recadrages médiatiques de l'information qui tend souvent à les faire évoluer davantage sur le terrain de la simulation que sur celui de la représentation.

L'image se saisit d'une duplicabilité et d'une transformabilité sans précédent. La crédibilité de l'information s'estompe de façon directement proportionnelle à sa disponibilité. L'imagerie numérique nous confronte au problème de la véracité du récit dans la sphère de la représentation. Relançant le double défi du questionnement sur la pratique photographique comme pratique narrative et du documentaire comme fiction, elle pose ainsi le problème de sa validité comme témoignage et présente sa place d'incursion critique dans le domaine du spectaculaire.

Le travail de Jeff Wall exemplifie particulièrement bien cet aller-retour entre le documentaire et la mise en scène. Ils se porte ainsi au devant du problème de la représentation comme fiction. Non pas parce que l'aspect spectaculaire y serait évacué mais plutôt parce qu'il s'y déplace sous le genre du *tableau*. La banalité du sujet y sert de prétexte afin de créer une tension politique ques-



MARCEL DUCHAMP, ÉTANT DONNÉS: 1° LA CHUTE D'EAU, 2° LE GAZ D'ÉCLAIRAGE, 1946-1966, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: (GRAYDON WOOD) PHILADELPHIA MUSEUM OF ART.

NÉBULEUSE DE L'AIGLE PAR HUBBLE; PHOTO: NASA/AURA/STSC.



**Gaseous Pillars · M16**

**HST · WFPC**

PRC95-44a · ST ScI OPO · November 2, 1995  
J. Hester and P. Scowen (AZ State Univ.), NASA

tionnant le spectateur dans son rapport à l'objectivité de la caméra. La réalité s'y présente déréalisée avant sa transposition. La spontanéité apparente de la prise de vue nous place devant le grand spectacle d'un vide rendu invraisemblable dans sa haute résolution.

L'aspect indiciel des images photographiques ou vidéographiques se trouve exacerbé par cette transformabilité qui questionne leur nature de signe. Ainsi, ces médias nous habituent à la télédiffusion, à la manipulation et à la création de réalités fictives en mode «remote»<sup>11</sup>. Il est encore malaisé d'évaluer les effets et influences de technologies embryonnaires comme la télématique, la réalité virtuelle et les jeux vidéos sur les arts à venir. On sait cependant que les propositions esthétiques les plus intéressantes prennent souvent forme avec la sécularisation des moyens qui correspond généralement à leur accessibilité dans le champ de l'art.

Notre appétence à différer le présent est révélatrice de cette prédilection de la modernité occidentale pour l'actualité et le goût du jour articulant le couple mode/moderne qui faisait naguère valoir ses déboires avec *l'éternel dans le transitoire*. Elle témoigne d'une transformation de la conscience historique caractéristique de l'ère des médias de captation et de reproduction technique. Car ces médias agissent directement sur notre perception de l'espace/temps et nous placent dans une position historique paradoxale caractérisée par une sorte de «retard anticipé» sur le présent qui est récurrent.

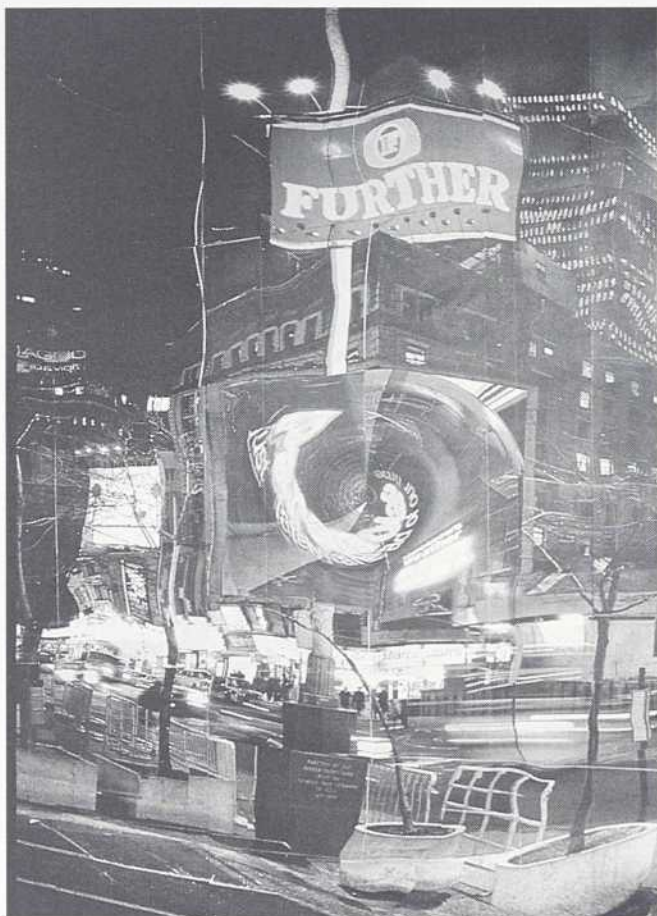
L'actualité exige désormais d'être vécue en temps réel. C'est du moins ce qu'évoquent les slogans du genre «*l'histoire s'écrit en direct*» que l'on peut trouver sur les chaînes d'actualités.

L'histoire de l'art n'aura probablement jamais été dans une position plus critique qu'à ce jour. Ce n'est pas dire qu'il n'y ait plus d'Histoire possible mais plutôt qu'elle ne constitue plus la forme privilégiée de référence objectivée sur laquelle on puisse fonder un consensus politique et social.

Peut-être assistons-nous à la naissance d'une sorte d'ère de l'oubli en temps réel où l'histoire aura été remplacée par la technique car chaque époque engendre ses mythologies et la nôtre privilégie celles de la vitesse et de l'actualité<sup>12</sup>.

On doit alors se questionner sur la transformation ou le déplacement éventuel des enjeux de pratiques essentiellement nourries d'un dialogue (souvent tumultueux) avec l'histoire et la mémoire telles que les pratiques artistiques du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. Puisque la modernité esthétique s'est édifiée en une confrontation dialectique constante au passé, la question de savoir si l'art perdra ou transformera son objet devient inévitable.

Notre fin de millénaire se distingue par un flux inouï d'échanges télématiques caractérisés par une propension incontrôlable à la distribution d'informations textuelles, visuelles et sonores. Si les réseaux informa-



ALAIN PAIEMENT, SOMETIMES SQUARE (DÉTAIL), 1994, INSTALLATION; PHOTO: DENIS FARLEY.

tiques doivent à la télévision ce que le cinéma s'est trouvé hériter de la photographie, l'ensemble des innovations dans la sphère des télécommunications semble annoncer des conséquences en tous points semblables à l'essor fulgurant des techniques de transport de personnes au XX<sup>e</sup> siècle. Un glissement se produit donc graduellement dans notre rapport à la transparence de l'espace, à la substitution du présent au profit de la notion de temps réel.

Cette dématérialisation dévoile ainsi la structure propre à toute représentation comprise comme *construction*. Le nouvel ordre symbolique ainsi créé pousse à une sécularisation de la technique qui porte une surexposition à cette même réalité pour corollaire immédiat. Nous habitons un paysage technologique. Parler du paysage n'est donc plus parler de quelque chose d'extérieur à l'homme mais de ce qui en émane.

L'avènement des technologies informatiques coiffe cette succession par l'escamotage graduel de la distance ou plutôt par sa déréalisation dans la forme du réseau. Plus encore que la substitution progressive de l'expérience temporelle, ceux-ci nous font réaliser à quel point nous «sommes dans la machine»<sup>13</sup>.

Ces technologies nouvelles se spécifient en moyens de communication interactifs et

rendent alors possible un déploiement bidimensionnel de l'espace urbain. La cité devient apte à se constituer comme une sorte de méta-architecture ordonnée sous la forme du réseau où la possibilité d'interaction est fondée sur une dématérialisation croissante des bases de notre réalité. Aucun commerce ne semble aussi bien caractériser cette abstraction graduelle de la place du marché que celui de la spéculation boursière qui tend à éliminer ses parquets de transaction. Sa dynamique se rapproche métaphoriquement de la valorisation marchande de l'œuvre d'art et révèle la nature symbolique de sa place au sein du capitalisme avancé.

On songe alors aux sculptures photographiques récentes d'Alain Paiement (*Bourse de Paris*, *Bourse de New-York* et *Sometimes Square*) qui évoquent cette dynamique spéculatoire de dématérialisation numérique de l'espace symbolique, social et urbain<sup>14</sup>.

Tout semble s'y passer comme si, incapable de réaliser la téléportation des corps physiques, l'industrie technique tentait de reproduire notre monde en un double numérique et télécommunicable.

Conséquemment, l'urbanisation se manifeste par sa face négative: conurbation croissante, exode du centre vers la périphérie conditionnelle à la possibilité de vivre les choses, de les contrôler à distance et parfois en temps réel. Les paradigmes actuels de ces technologies deviennent alors la télésurveillance ou la téléprésence qui nous permettent de transporter notre regard dans un espace devenant graduellement transparent.

Un des facteurs parmi les plus importants de ces transactions de regards est certainement leur bidirectionnalité. Si la télévision nous a habitués à un mode de consommation contemplatif de récepteur d'images formées pour orienter nos habitudes, les développements récents des outils de télécommunication inaugurent la route des échanges télématiques bidirectionnels intériorisant le processus d'échanges d'un sujet à son vis-à-vis.

Les frontières électroniques deviennent ainsi des lieux de passage et les serveurs d'informations des «portes logiques» par lesquelles l'information circule en transit; sans douanes ou Janus pour en restreindre l'accès. La distance s'y trouve télescopée comme par un trou ouvert dans le monde dimensionnel. De plus, par ubiquité, le témoignage, la réalité se révèlent poreux et perméables. Ce nouveau rapport à l'espace et au temps accroît simultanément le rapprochement et la mise à distance de notre environnement par la médiatisation de l'expérience. L'ordre numérique y succède à l'ordre littéral qui y présente plus que jamais le monde comme une fiction conurbaine énoncée dans la langue véhiculaire du nouveau Forum.

Dans ce paysage électronique, l'œuvre d'art témoigne de ce rapport paradoxal entre esthétique et médiation de l'expérience sensible. Mais l'art permet-il de mieux comprendre la relation de l'homme à un monde qui fuit toujours plus au devant? Appartient-il à l'artiste de faire croire au lien désormais brisé de l'homme et du monde alors que la nature ne donne plus de règles à l'art...?

Ce n'est pas que l'artiste ne puisse exhalter sa relation à ce qui l'entoure et le dépasse mais plutôt que « l'esthésie » pose désormais l'art dans une perspective où nature et technique évoquent une esthétique de la distance.

Mais quelle place occupe alors l'art contemporain dans ce paysage connurbain où circule un flot continu d'informations distribuées au rythme des promesses libérales d'une société ouverte sur la mondialisation des marchés?

Le mariage de l'art et des technologies de communication a-t-il pour fonction d'unifier l'expérience fragmentée du sujet moderne ainsi que le suggèrent plusieurs artistes et théoriciens des arts médiatiques<sup>15</sup>?

L'ubiquité et la globalité de l'expérience individuelle sous-tendues par le libéralisme néo-technologique amenuisent plutôt qu'elles n'autorisent l'idée de totalisation de l'expérience humaine. Plus que jamais, l'expérience de la subjectivité s'y trouve morcelée avant la possibilité de ses conditions d'émergence. Ni les nouvelles technologies de communication ni l'art ne peuvent reconstituer l'expérience de la communion avec le monde. La croyance en ce monde relève dorénavant d'un acte de foi que l'art ne peut que simuler<sup>16</sup>.

En réévaluant le mot de Kosuth suivant lequel *Tout l'art après Duchamp est conceptuel*<sup>17</sup>, nous dirons ici que l'art ne peut être, au-delà de l'idée de l'art, qu'un médiateur actif entre nous et ce monde. Un passage entre l'idée et le sensible qui inclut la distance du regard dans le processus de constitution de la réalité.

Ce passage procède à la fois de l'économie historique des signes et du « bruissement », de l'interférence qu'installent les médias dans leurs processus de déréalisation.

L'artiste pense par la figure et n'est pas un montreur d'évidences. Il ne nous appartient plus de témoigner de ce qui nous lie au monde et à la globalité de l'expérience. L'alliance des arts et de la technique devrait faire l'éloge de ce qui nous en sépare afin d'en réaménager le paysage.

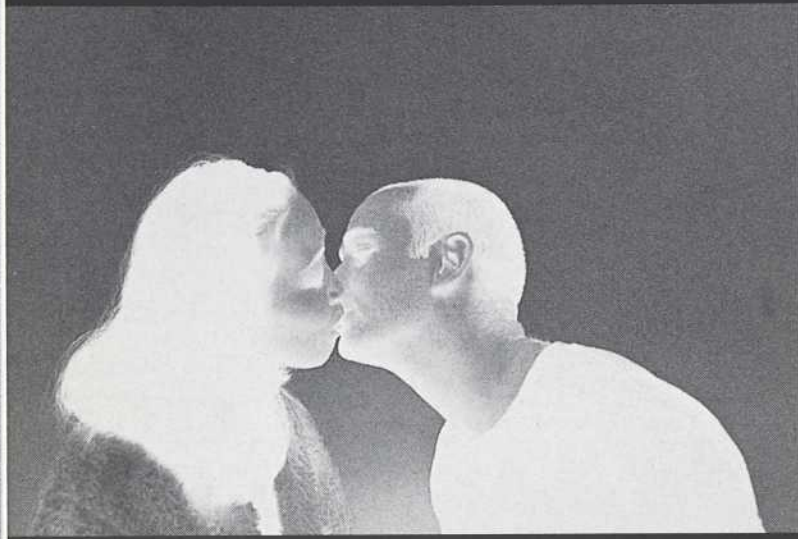
1. In *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1948 (c1934), p. 83-84.
2. Immanuel Kant, « Analytique du sublime », in *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard (coll. Folio/Essais), p. 190.
3. Garbis Kortian, « La Modernité et la prétention de l'art à la vérité », in *Critique*, n° 493-494 (1988), p. 487-506.
4. Friederich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard (coll. Folio/Essais), 1977, p. 13.
5. Martin Heidegger, « L'Origine de l'œuvre d'art » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 50.
6. Hans-Georg Gadamer, « Dégagement de la question de la vérité: l'expérience de l'art » in *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1976 (c1960), p. 62-67.
7. Marx Engels, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éd. Sociales, 1982, p. 82-83.
8. Fredrich Kittler, *Art et technique*, in *3<sup>e</sup> biennale d'art contemporain de Lyon*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 504-511.
9. Roger Malina, « La Rencontre de l'art et de la science », in *Esthétique des arts médiatiques* tome 2, (publié sous la direction de Louise Poissant), Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1995, p. 45-47.
10. Derrick de Kerckhove, « A New Perspective on the Alphabet », *Vice-Versa*, n° 46-47 (décembre 1994), p. 31-35. Voir aussi: Derrick de Kerckhove, Charles J. Lumsden (eds.), *The Alphabet and the Brain: the Lateralization of Writing*, Berlin, Springer, 1988.
11. À ce titre, le Café Électronique International de Galloway et Rabinowitz fait figure de première. On peut aussi consulter le site Web d'Adaweb pour y voir l'œuvre de télésurveillance de Julia Scher à <http://adaweb.com>, ou l'œuvre interactive *Télé-Garden* à <http://trapper.usc.edu/cgi-bin/gard-image/G>.
12. « Ainsi, à côté de la dilatation permanente d'un temps moins cyclique désormais que *sphérique* (dromosphérique), la profondeur du passé n'est plus seule à s'amplifier puisque nous assistons maintenant à celle du *présent*, mais d'un *présent continué, dilaté*, qui n'est autre que la soudaine mondialisation du temps réel des télécommunications; ce *temps superficiel* qui vient renouveler pour nous [...] la stupéfaction des hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle devant la découverte « géologique » d'un *temps profond* de plusieurs millions d'années [...] Avec la soudaine et discrète "dilatation du présent", d'un temps mondialisé par les télétechnologies, le temps présent occupe la place centrale, non seulement de l'histoire (entre passé et futur), mais surtout de la géographie du *globe*, au point où l'on vient d'initier un nouveau vocable, celui de la *glocalisation*, pour désigner cette toute dernière centralité du temps réel qui n'est autre que ce "milieu supraconducteur" n'offrant aucune résistance à l'électrodynamique des impulsions télématiques. » Paul Virilio, *La Vitesse de libération*, Paris, Galilée, Coll. L'espace critique, 1995, p. 162-165.
13. L'expression est un emprunt de troisième génération fait à McLuhan par l'intermédiaire de Donna Haraway citée par Louise Dompierre dans le catalogue de

l'exposition « Press Enter », Power Plant, Toronto, 1995, p. 22.

14. Voir mon commentaire sur *Sometimes Square* dans *Parachute*, n° 78 (printemps 1995), p. 46-47.
15. J'évoque ici les idées de réconciliation des arts et du tout social telles qu'elles sont notamment mises de l'avant par Fred Forest et Gianni Toti. Ces « visions » esthétiques reprennent le thème avant-gardiste du récit d'émancipation à travers certaines catégorisations mystico-globalisantes. Ces idées y sont adaptées au goût que porte notre époque pour ce qui relie les médias à la spiritualité taoïste. Elles témoignent du besoin d'unité d'une société connaissant une crise culturelle qui n'a que celle du début du siècle pour égal. Gene Youngblood et le Café Électronique International (Kit Galloway et Sherrie Rabinowitz) développent une expression technologique mondialisante fondée sur la libéralisation des échanges télématiques comme fondement d'une nouvelle pratique démocratique. Ce canevas sert aussi de toile de fond au libre entrepreneurship promu par la revue *Wired* qui est d'abord une nouvelle expression du progressisme libéral. À ce sujet, voir: Fred Forest, « Manifeste pour une esthétique de la communication », in *Esthétique des arts médiatiques* tome 1, *op.cit.*, p. 25, reproduit de la publication originale dans *+0*, n° 43 (1985), p. 7-16; Gianni Toti, « Le Projet d'art total à l'ère de l'électronique », in *Esthétique des arts médiatiques* tome 2, *op.cit.*, p. 311; Gene Youngblood, « Le Café électronique: le défi de créer au rythme où nous détruisons », in *Esthétique des arts médiatiques* tome 1, *op.cit.*, p. 386-407.
16. Cette foi n'est pas celle de la représentation. Elle procède d'une forme de simulation qui place « l'art comme haute puissance du faux » qui nous permet de « se tromper intelligemment au sujet du réel », comme disait le Nietzsche des *Vérités et mensonges*. Ce thème traverse aussi plusieurs chapitres de *L'Image Temps* de Gilles Deleuze (Paris, Éd. Minit, p. 191-223).
17. Joseph Kosuth, « Art after philosophy », in *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1990, p. 236-241.

Éric Raymond est artiste et professeur au département d'arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal.

The author reflects upon the effects of technology on our experience of time and space, in particular the metaphysical categories of totality and of unity between humankind and the world. Digitalization, telematics and virtual reality all contribute to a revision of our perceptive and phenomenological relationship to the environment. In view of these changes, he considers how and to which extent our understanding of reality is thus reconstructed.



KISSING WITH SODIUM  
PENTOTHAL NO. 15,  
1994, PHOTOGRAPH FROM  
PERFORMANCE; PHOTO:  
COURTESY LISSON GALLERY.

CHRISTINE VAN ASSCHE

# SIX

---

## QUESTIONS TO DOUGLAS GORDON

C. V. A.: Would you create work without the use of machines?

D. G.: I hate machines. They always break. They're a pain in the arse.

Yes, I do make work without machines. I've made work with sound, music, some "performance" related pieces and photographs and so on. But, as you know, I've been making work using only words for the last six or seven years; sometimes these are short texts sent to people by mail, sometimes they are spoken via the telephone, other times they might be an installation in a gallery or museum, or a tattoo, or sometimes you might come across a (very) short story in a catalogue or a magazine. It's all work.

I have been doing these things, especially the texts, without machines, prior to and during working with film and video. You know, someone asked me recently if I only worked *in* video. I said no, on two counts: firstly, I work with whatever is necessary and available; secondly, I'm not *in* the medium, I work *with* it, alongside it. Perhaps you could call this a parasitical relationship, I'm not sure, yet.

Is there an internal necessity to the use of machinery or is it just a sign of the times?

Oh no, I don't like the idea of an "internal necessity" at all. I don't feel bound to the machine on any level. I went to a school where there was not one computer to use. These machines were just not part of the vocabulary of daily life, never mind art-life, in the way that they seem to be today. Maybe my generation (born in the mid-sixties) just hasn't the same computer dependency as the generation born in the mid-eighties, who knows? Time may be able to tell us more on this idea of generational dependency, but it's too early to say.

I think, perhaps, what interests me is how we perceive "the machine" and technology. How do objects change, insofar as our perception of the various "machines" that I think you're talking about? If, as an example, we look at the distribution and marketing side of the music industry – for us, living today, we are all aware of CD's and samplers and some other people are *au fait* with DAT and minidiscs and what not. We tend not to even think of these things as machines anymore.



TWENTY FOUR HOUR PSYCHO, 1993, VIDEO INSTALLATION; PHOTO: HEIDI KOSANIUK, COURTESY LISSON GALLERY.

They are service facilities, or tools, or even toys, there to be used, or played with, by billions of people.

CD players were once the terrifying new machines from Japan that were going to kill off the vinyl music tradition. They were, and they did, and now everyone has got them. No one is frightened anymore and they are no longer perceived as machines so much as the "toys" I'm talking about here. I mean, if we think back further, to the end of the last century, to the invention of the 78 or 33 r.p.m. record player, no one thinks of this thing as a machine anymore. It's an antique. Advances in technology change the definition of an object.

Which comes first, the machinery or the idea?

Generally, for me, the idea comes first and then I'll use whatever means necessary to try and put the idea out. If I can't find the technical or financial means to do this, then I suppose I have to do the next best thing —

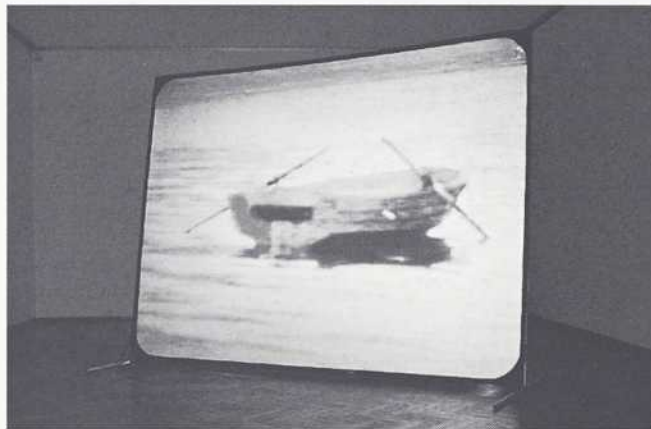
REMOTE VIEWING, 13.05.94, 1995, VIDEO INSTALLATION;  
PHOTO: COURTESY LISSON GALLERY.

OPPOSITE PAGE, TOP: ENTR'ACTE 3, 1995,  
VIDEO INSTALLATION; PHOTO: COURTESY LISSON GALLERY.  
BOTTOM: HYSTERICAL, 1994, VIDEO INSTALLATION; PHOTO:  
COURTESY LISSON GALLERY.

What do you think of the new technologies — the Internet, hypermedia, virtual reality, artificial intelligence?

The Internet, I think, can be a great place to distribute ideas and get information. I don't necessarily think it's a great "contemplative" space for art. If you want your art to be able to disrupt something, or cause people to think twice (or more) about assumptions, or just be "effective," then I reckon you need to provide a space for time. In many ways, I think that our culture has sacrificed "time" in order to gain speed. And the information superhighway is just that which it claims to be — it's a highway, a freeway, a fast-track. I think I'm more interested in side roads — routes that are off the beaten track.

Hypermedia and virtual reality? I think it's too early for someone like me to say anything. Their status is still that of *the untouchable* for most people. As you know, I like to work with things that are in culture, part of



and that's just to keep talking about it and telling people about it. So, the idea is primary, in some sense. However, I think all of this has to be considered in relation to these *definitions* of machines and technology like we've just spoken about.

If advances in technology can change the definition of an object, then the attitude of an individual can do much the same. Like I said, if I'm using video recorders to look at specific scenes or whole movies, and then use this to start *playing around* with those sequences, then it's a lot to do with my attitude towards the machine, my attitude towards technology. Now, if I have this attitude then, inevitably, there is no real acknowledgment of the way I live in the world, and if computers and videos and things are part of my world, then they will be part of the massive field of "stuff" that I get my ideas from. In this scenario, there's no sense of me being a "slave to the machine," or of the machine being a slave to me.

the common currency. This is not the case with these media, for the time being.

Artificial intelligence is something quite different. It's a theoretical issue, a philosophical issue. I'm much more interested in this because the research is driven by the principles of philosophical investigation rather than technological invention. The way in which university artificial intelligence departments are using technological advances is a great model for the way in which artists could use it too. They seem to be able to get their hands on the hardware and software and use it as a way of opening up and advancing philosophical and moral questions.

I say a good example of this as part of the "Traffic" exhibition in Bordeaux. One of the artists in the show, Carsten Höller, had invited an artificial intelligence scientist to talk to artists (and visitors) about the recent developments in robot communicative experiments. The scientist spoke about the "birth" of communities and societies and

how social hierarchies develop and intelligence patterns evolve in relation to one another. This was not simply a discussion about the capabilities of robots and microchips, this was raising moral and ethical questions about human beings and the world we live in.

It was the highlight of the exhibition for me, and a lot of other people. Most of the artists were totally engaged with this scientist, and he seemed open enough and interested in what we were doing. I think this field of artificial intelligence, or artificial *reality*, is incredibly interesting on two counts: in the way in which the scientists use the technology, and in the kinds of questions they try to introduce *through* that technology.

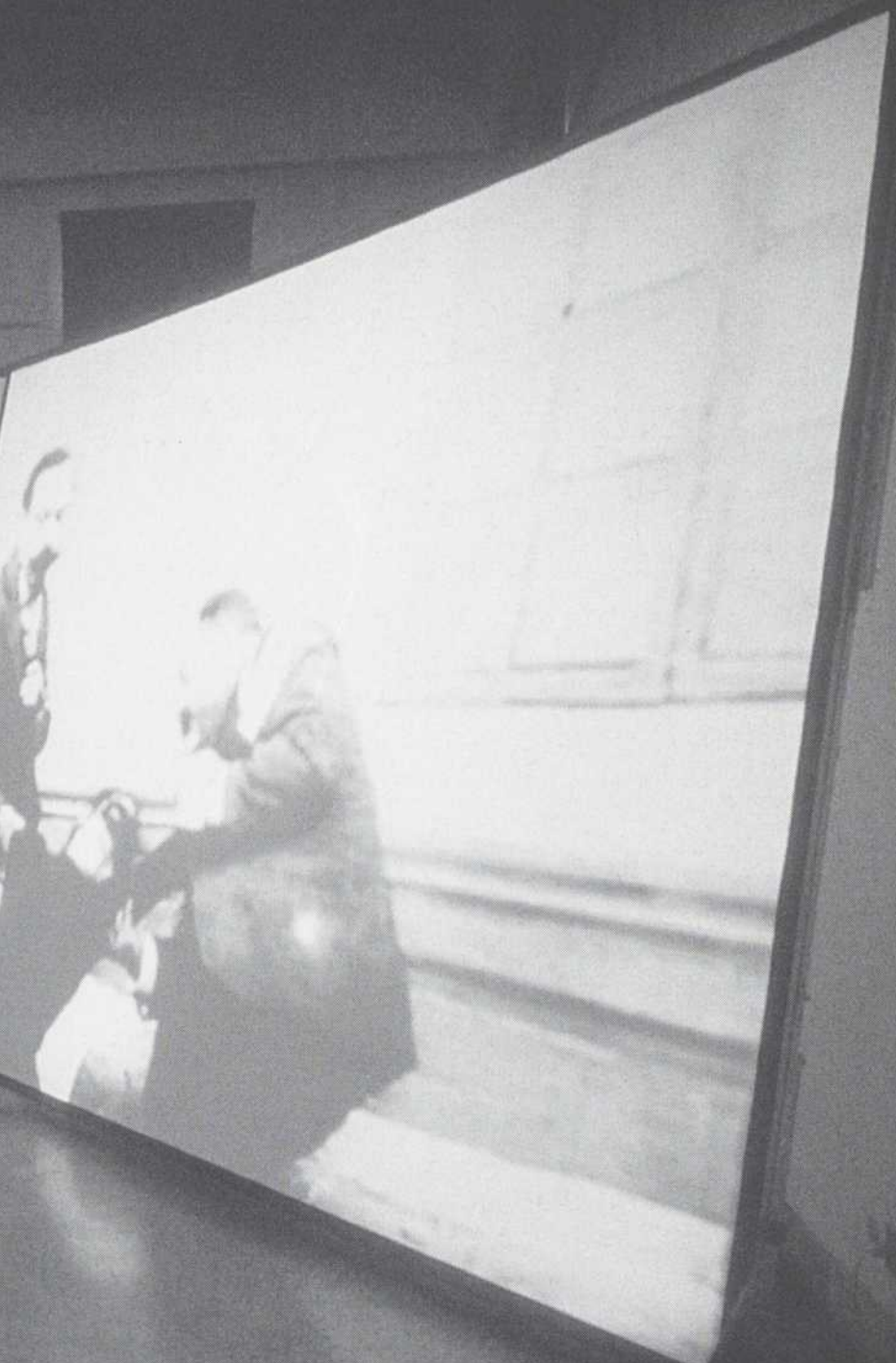
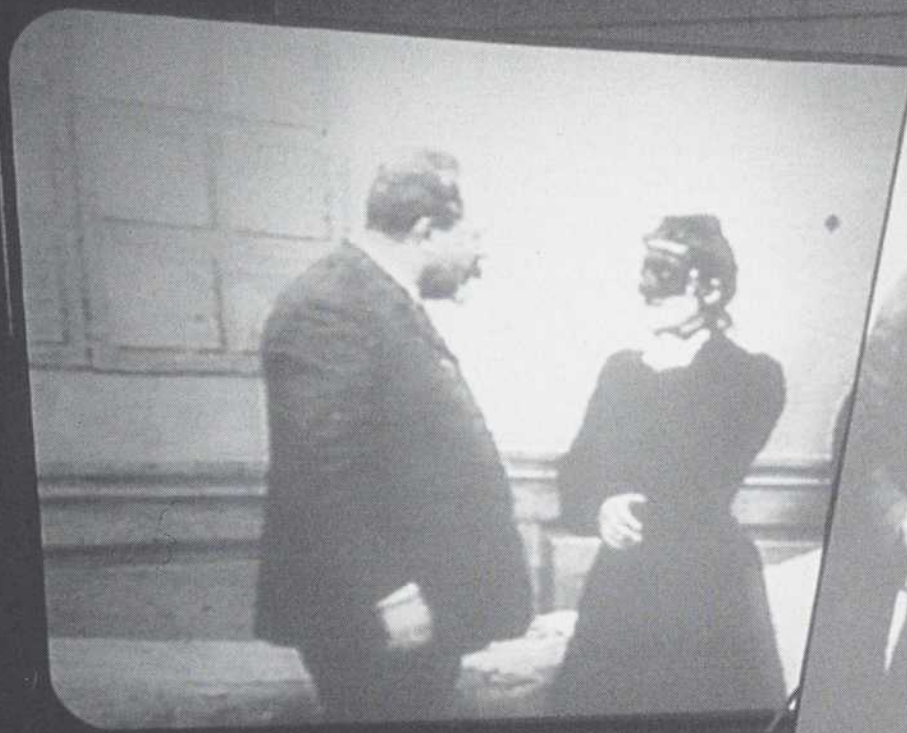
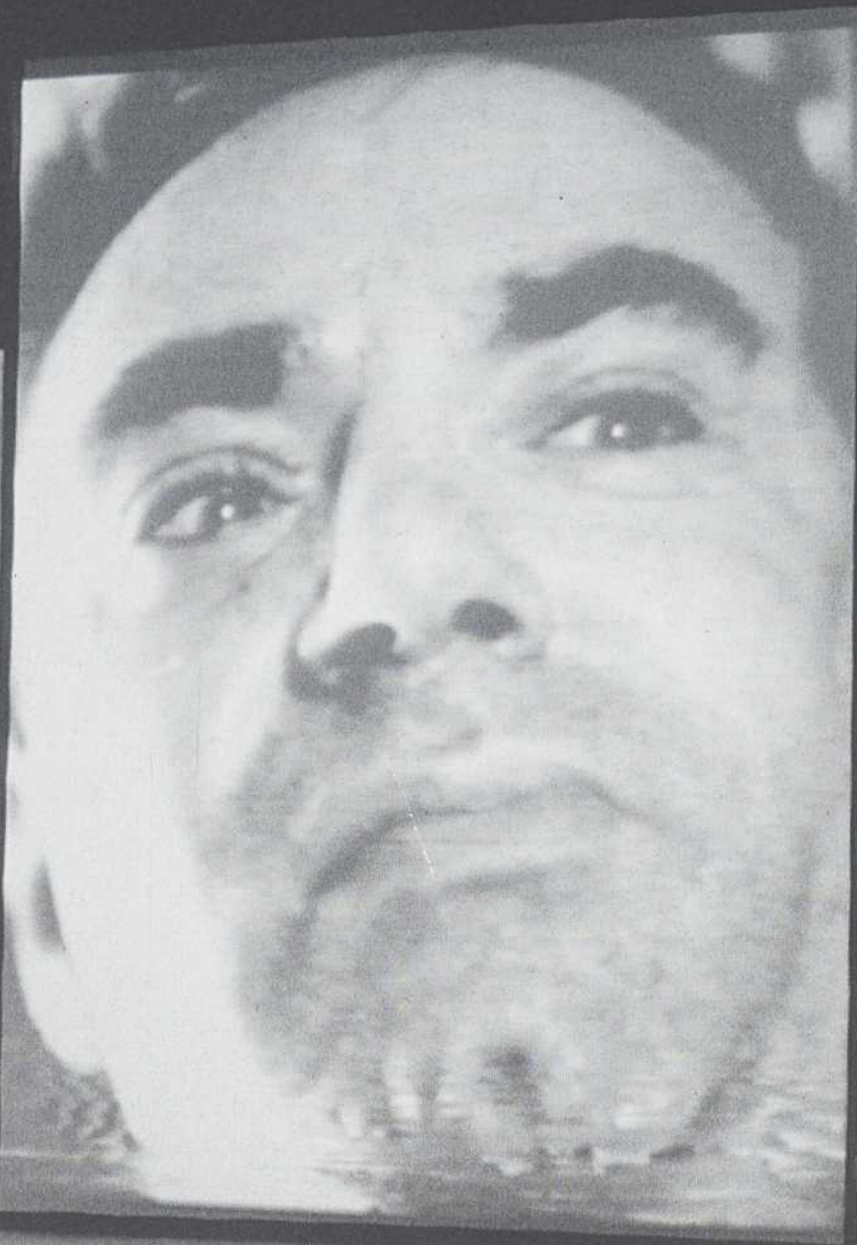
With whom do you feel closest to in the art world?

Lucas Cranach, Barnett Newman, Emily Brontë, J.G. Ballard, Sean Connery, Beastie Boys, Alfred Hitchcock, Sonic Youth, Hal Roach, John Zorn, Lawrence Weiner, Dan Graham, Christine Borland, Enrico Caruso, The Fall, Roland Barthes, Laurel & Hardy, John Baldessari, Rirkrit Tiraviniya, James Parrott, Jesus Christ, Led Zeppelin, Joseph Beuys, Liam Gillick, Kenny Dalglish, James Hogg, John Cassavettes, Bruce Nauman, George Best, Kenneth Anger, John Ford, The Devil, Bas Jan Ader, The Wooster Group, Gary Hume, William Shakespeare, Hieronymus Bosch, Leo McCarey, Alistair MacLennan, Damien Hirst, Andrei Tarkovsky, Paul Gascoigne, Norman MacCaig, Tommy Cooper, Nicholas Ray, Benjamin Spock, Roderick Buchanan, Leopold von Sacher Masoch, Francis McKee, Felix Gonzalez-Torres, Robert Burns, Ornette Coleman, Andy Warhol, Robert Louis Stevenson, Star Trek, R.D. Laing, Alexander McKendrick, Ad Reinhardt, Brett Easton Ellis, Laurence Sterne, The Velvet Underground, Georges Bataille, The Smiths, Glenn Gould, Posada, Diane Arbus, Kathryn Bigelow, Transmission Gallery, Matthew Barney, David Lynch, Charles Ray, John Coltrane . . . in no particular order, and with lots more besides.

If you lived in the nineteenth century, what kind of artwork would you have produced?

To be honest, if this were the nineteenth century, I would not be an artist. Coming from my country, and my background, at my age, I'd probably be dead.

Travaillant à Glasgow, l'artiste Douglas Gordon répond aux questions de Christine Van Assche sur les nouvelles technologies. Puisant dans l'imagerie populaire pour son travail, il se dit toutefois intéressé par l'évolution de notre perception des machines et, surtout, par l'aspect philosophique qu'entraîne le phénomène de l'intelligence artificielle.



# INTERROGATING THE IDEOLOGIES OF TECHNOLOGY

AN INTERVIEW WITH JUDITH BARRY BY JIM DROBNICK

JUDITH BARRY IS A NEW YORK-BASED ARTIST WHOSE PRACTICE INCLUDES PERFORMANCE, INSTALLATION, VIDEO AND CRITICAL WRITING. IN THIS INTERVIEW, SHE DISCUSSES THE EVOLUTION OF HER WORK, THE PROBLEMATICS OF INTERACTIVITY AND THE WAY IN WHICH ARTISTS' INVOLVEMENT WITH NEW MEDIA CAN CRITICALLY EXPLORE AND RECONFIGURE THE IMAGINARY RELATIONS WE HOLD WITH TECHNOLOGY.

**J. D.:** What aspects of technology utilized in your work do you intend to be "transparent" and what aspects are made visible?

**J. B.:** Technology is such a broad term that it is difficult to know how to define it for the purposes of our conversation or even how to categorize and distinguish among the various ways we could define it. Certainly, I have used technology, in the most general sense as a kind of instrumentality (as in transforming the natural world through some human intervention), in all of my projects. However, I have often sought to interrogate *technologies* both from the standpoint of their ideological implications and through an examination of the forms that they might take much more overtly within the specific subject matter of my work.

Certainly, nearly all of my installation projects use technology to render their manifest content in a visible way; quite often eschewing any built evidence. For example, when you turn on the lights and turn off the slide, film or video projectors in many of my pieces, from *In the Shadow of the City ... Vampire* (1982-85) to *Rouen: Intermittent Futures/Touring Machines* (1993) and *Whole Potatoes from Mashed* (1993), there is often nothing to see, nothing to experience as the pieces only come into being as the technology works. Whether or not this is a transparent use of technology I cannot say as I assume the viewer is aware in a commonsensical manner of the notion that it is technology in various forms that produce the experience of the work.

Yet, that is only one way that I deal with technology. In many pieces I have used an understanding of certain technological effects

of representation on various topics and the subject positions that they produce to illuminate aspects of how deeply imbricated technology is in our daily lives. For instance, *Maelstrom: Max Laughs* (1988) is an exploration of information technologies and the changes in daily life that we have experienced as our private and public sense of spaces, our experience of place and our ways of negotiating these spaces, are transformed by *technologies* that have to do with information communication, storage and retrieval. For that project I defined *technology* very broadly to trace language made visible (as a visual trope) that seems to reach its apotheosis as the computer interface replaces our need for any overt representations of narrativized subject positions. For part of that installation, the viewer is taken on a three-dimensional computer-animated/motion-control ride through new spatial paradigms, where the "I" and "eye" conjoin and where the physical body can only kinæsthetically be invoked. In reproducing the viewer in this space, it was my desire to show how fundamentally simulated, and yet simultaneously how convincingly real, our sense of these spaces might be, even as we are fully aware that our bodies cannot physically go to the places where our eyes have taken us. Further, what produces this ride and what is woven through the installation itself is a mini-history of graphics and graphic design as a spatial paradigm which is used to both undermine and illustrate how these *technologies* work on the viewer.

For instance, in one section which presents the paradoxical effects of abundant information not as knowledge but as a storage and access problem, the viewer falls through

a space into what seems to be a bottomless abyss, only to re-emerge as a data stream reproducible in a computerized form. If I were to describe all of the different *technologies* that were used in the production of just this section of the project – from live action animation to blue-screen to various forms of computer graphics to three-dimensional techniques – and attempted to show how they are used to reproduce various subject effects, it would be a long winded and perhaps ultimately self-defeating process. And why make this work visual if you are just going to explicate the process verbally? However, I think that in foregrounding all these *technologies* overtly and visually, the viewer comes to some realization and understanding of the complexity of technologies, their ideologies and the various subject positions that she or he might take up.

**How does your work resist or alter the instrumental, commercial or positivistic attitudes built into technology?**

The issues of the ideological impact of technology is a difficult one as in many instances the technology has a different effect depending upon how it is used and who is using it. The emancipatory properties of a word processor used by middle class intellectuals versus the ability of the same machine to enforce a system more invasive than Taylorism because it has the inherent ability to monitor keystrokes is just one example of how the same *technology* can be applied in different situations for a variety of ends. I think more than resisting or altering any of the attitudes around "the technological," I try to make technology in its many guises visibly part of a larger *ideological* context so that how it works and what it means in a

Y  
WRITING.  
ARTISTS'  
NOLOGY.  
bottomless  
stream re-  
If I were  
biologies  
just this  
action an-  
forms of  
ensional  
how how  
s subject  
and per-  
cess. And  
re just  
ly? How-  
all these  
ne viewer  
derstand-  
gies, their  
positions  
alter the  
sativistic  
impact of  
many in-  
rent effect  
nd who is  
erties of a  
lass intel-  
same ma-  
asive than  
erent abil-  
one exam-  
be applied  
ty of ends.  
tering any  
nological.  
any guises  
context so  
means in a



AU BOUT DES LÈVRES, 1996, INSTALLATION WITH VIDEO PROJECTION, PHOTO. COURTESY NICOLE KLAGSBRUN.

particular instance is inscribed directly in the work. In *Imagination, Dead Imagine* (1991) I use five video projections hidden in a ten-foot minimalist cube to describe the head that I have added to Robert Morris' famous mirror cube, in an attempt to return the body to minimal art. That these images are electronically produced and then defaced and then returned "clean" using a slow wipe leaves no uncertainty for the viewer that this head, while perhaps at first seeming human, is in fact electronically generated and hence both alterable and restorable through the use of a "wipe" that by definition works by seeming to clean the image away, restoring it to its original, pristine surface.

To what extent should artists aim to transform the technologies they use? In an earlier conversation, you mentioned that all interactivity was fake. Did you mean to imply that it was an illusion, a deliberate deception or just not possible in an artwork?

I think anyone who employs technologically derived programs (applications) has the possibility of potentially effecting how we use technology in terms of figuring out something new to do with it. I was at a conference recently where someone in the audience suggested that programs such as PHOTOSHOP and DIRECTOR were the two greatest art works of recent years and while I don't agree with that, I do see them as producing a great deal of interactivity that I think is truly interactive rather than being a simple branching technique where all the possibilities are already encoded in the array of choices so you can't really interact except along pre-ordained paths. In terms of my own work, I have done what I consider truly interactive works where the viewer has input into the choices that are made, but I have done this in the really old-fashioned way, as in *Ars Memoriae Carnegiensis* (1991) where the viewer was invited to turn him or herself into a museum using ancient mnemonic techniques of the memory theater. By practicing the memory exercises included in the set of cards that was my contribution to the Carnegie International, the spectator could input the museum as a memory theater and then house whatever s/he deemed worthy of exhibiting. Once stored properly using mnemonic techniques, this "museum" could be revisited whenever the viewer wished to recall it.

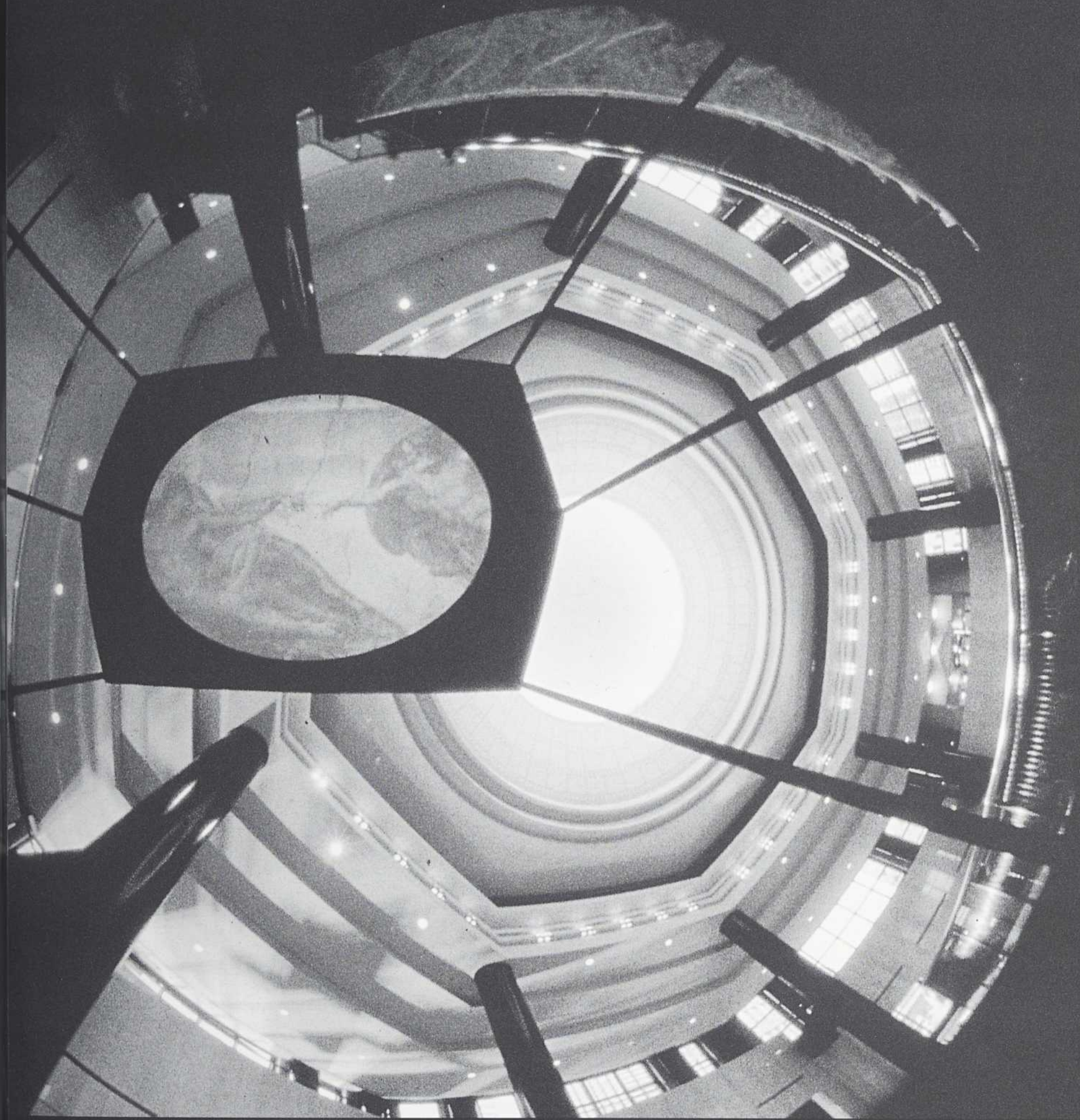
In terms of what I said about most interactivity being fake, I am referring to the fact that most interactivity is predetermined and not really interactive in the sense of allowing the viewer to make a contribution other than choosing among an array of choices. One of the issues to raise with interactivity is the notion of why an artist is

using it. In terms of my work I often use narrative codes and architectural displacement to effect an interactivity on the part of the participant which has the same effect but is perhaps less obvious than more computer-based interactivity. For example, *In the Shadow of the City ... Vampire* uses a double-screen projection surface that bisects a room thereby forcing the viewer to walk around it in order to make sense of it. This displacement is further underscored by the narrative fragments that comprise the story, producing the insatiable hunger for images that animates the viewer's quest around the screen. In *Whole Potatoes from Mashed*, a project that contains computerized interactivity, part of the hermeneutics of that work involves figuring out how various pre-recorded tracks of the piece are stored and then mixed with on-site recordings of people talking back to the fiber-optic sculpture that is the main visual element in the work.

How does your use of technology address the body? Is it a form of disembodiment or re-embodiment? What effects does it have for rethinking the senses?

My approach to issues of the body comes out of my background in sports, dance, architecture and film studies. I went to school in the late 1970s when questions of representation, gender and subject positions were being articulated across a multitude of disciplines. Although initially I thought that performance art was a way for me to combine all of this, by the early 1980s I had begun making installations. In many of these works I have tried to articulate a kind of *synaesthesia* for the participant, merging the body within the spaces constructed by the environment and allowing the viewer a variety of *subject positions*. As the viewer moves through the space, the work comes to life.

What is at stake when we invoke the idea of technology and the body and question its dis-embodiment or re-embodiment? Ideologies of technology speak of the imaginary relations that human subjects keep with various modes of production on continuum that is less and less tangible. I think we are undergoing a metamorphosis in terms of what constitutes the physical body and what we might include under its various regimes, particularly in terms of what you (however you think of a unified body and its parts) have to take responsibility for/negotiate for/live for, etc. There are many questions about what this new body is that remain unasked, let alone answered. I read again that great J.G. Ballard quote about how it used to be that the external world represented reality and the writer manufactured the fantasy: Now the mind constructs the real world and the external world is a fantasy. I think that same situation applies



ADAM'S WISH, 1988, INSTALLATION WITH VIDEO PROJECTION; PHOTO: COURTESY NICOLE KLAGSBRUN.



THE WORK OF THE FOREST, 1992, INSTALLATION WITH VIDEO PROJECTION;  
PHOTO: COURTESY NICOLE KLAGSBRUN.



JUDITH BARRY AND BRAD MISKELL, HARDCELL, 1994, INSTALLATION VIEW;  
PHOTO: COURTESY NICOLE KLAGSBRUN.

when we consider the body/mind – we still use it as a relative measure of ourselves in the world but, as many writers have noted, it is rather ego-smashing to realize that it can be located elsewhere.

The cyborg/human/nature and by association body issues – as Donna Haraway has described them, or as defined by Paul Virilio's or Frederick Kittler's thesis around issues of spatial/human boundaries or machine/human interface respectively – are finally representable as inhabitable spaces in the technologically refined world. It is arguable that this body is much more than the effects of the rhetoric surrounding these issues. When I began making installations I wondered what it would be like to render the image world inhabitable. I wondered how the body would make sense of these spaces. What would it be like for the body if it or its agents were suddenly thrust into a three-dimensional space? In an early transitional work done for the Coca-Cola corporation, I tried to use the structure of their advertising campaign – “Bob Hope sharing Coke in the developing world” – as the linchpin to animate the Disneyish eat-a-thon that was the *raison d'être* for this event. So instead of bland foodtown displays, I proposed showing how the developing world really lived at the time Coke gained world-wide hegemony. Not surprisingly, my designs for these dioramas were censored, but it led me to begin to scrutinize the image world as articulated *ideologies* about space.

Over the years I have approached this from a variety of perspectives. For *Adam's Wish* (1988), a one-minute continuous video loop initially designed to project into the sixty-foot dome of the World Financial Center, I examined the lack of an overt corporate iconography by allowing the dome projection to function as a *trompe l'œil* investigation of various historical spaces in relation to work and questions of public and private space. During the course of the escalator ride that provided the timing for the piece, the viewer was positioned in numerous

*trompe l'œil* spots where suddenly parts of the over-all image cohered, underlining how it is often the vantage point from which one sees space that determines how we take control and understand.

In *The Work of the Forest* (1992), I used the notion of the panorama as a whirling room to structure the sense of interiority that characterizes Art Nouveau space. By providing multiple viewpoints through and above the three screens that comprised the video panorama, the viewer's look negotiates the troubled history of Art Nouveau architecture, African objects and the Belgian Congo. In succumbing to the panorama, the body of the spectator dissolves into the spaces of the whirling room, much like Proust on his bed, in *Remembrance of Things Past*.

*Model for Stage and Screen* (1987) used simple light and fog devices in a kind of anatomy theater to turn the viewer into a project or by allowing retinal effects to occur as she or he exited the double disk chamber. As you went into the piece, you were effected by retinal excitation and as you left you had retinal after-effects, potentially demonstrating that vision is out of the control of the conscious mind and the body is an effect of what acts upon it.

*(Home)icide* (1993), a collaborative project with the architect Ken Saylor, took up issues of architecture and space directly within the re-design of a Le Corbusier *Unité* in Firminy, France. It asked the question in a “House of the Present” if our living environments adequately reflect the ways we live, particularly in allowing us to represent for ourselves the discourses that make up our daily lives. In this project the body was treated as a production of the discourses that marked and interrupted the configurations of the traditional home ever-changing as it was shaped by the competing information.

*Hardcell* (1994-95), a collaborative project with the artist Brad Miskell, treated the body as a site of recombinant computer debris, which over time seemed to cohere

into a living organism somewhere on the continuum between human and machine.

*au bout des lèvres* (1996), a group of five sculptures, translated many of these ideas about the body in architectural space to notions of the body and its haunting of ordinary objects in particular locating the body at that intersection between the limits of language and the insistence of the visual as the dominant trope of daily life.


What implications do the artistic uses of “new technologies” have for reconceiving notions of *æsthetic* experience?

The relationship between new technologies and reconceiving *æsthetic* experiences reminds me of what I think and have heard others say about the potential of *æsthetic* experiences in general . . . that art exists to make life more interesting than art. It also reminds me of Heidegger's notion about the essence of technology as having nothing to do with technology *per se*.

Technological applications certainly have produced new forms and hence new *æsthetic* experiences, but they have also reached much further than just the *æsthetic* realm (if you make those kinds of distinctions) to describe an altogether different way of being in the world. And perhaps it is most on the level of the ideological that it can be argued that technology allows human subjects to surpass real modes of production and inhabit and make sense of imaginary realms.

Jim Drobnick is an artist and writer.

Judith Barry vit à New York. Sa pratique inclut la performance, l'installation et la vidéo, et elle est également l'auteure de textes critiques. Dans cet entretien, elle discute de l'évolution de sa production, de questions liées à l'interactivité et des possibilités qui s'offrent aux artistes travaillant avec de nouveaux médias d'explorer de façon critique et de redessiner les relations imaginaires que nous entretenons avec la technologie.



"Language is a virus  
from Outer Space."

—William S. Burroughs

## LE NET: SITE ET NON-SITE

UN ENTRETIEN AVEC JEAN-CLAUDE GUÉDON PAR CHANTAL PONTBRIAND

JEAN-CLAUDE GUÉDON EST PROFESSEUR TITULAIRE EN LITTÉRATURE

COMPARÉE À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL. MEMBRE DU COLLÈGE

SCIENTIFIQUE DU REFER (RÉSEAU ÉLECTRONIQUE FRANCOPHONE POUR

L'ENSEIGNEMENT ET LA RECHERCHE) ET COPRÉSIDENT DU PROGRAMME

SCIENTIFIQUE D'INET '96, IL A PUBLIÉ CETTE ANNÉE *LA PLANÈTE CYBER*.

*INTERNET ET CYBERESPACE* CHEZ DÉCOUVERTES-GALLIMARD.

CHANTAL PONTBRIAND L'A RENCONTRÉ POUR DISCUTER DES RETOMBÉES

ARTISTIQUES ET SOCIALES DE LA « RÉVOLUTION CYBER ».

C. P.: Comment les images et les contenus médiatisés redéfinissent-ils la société actuelle et, en particulier, l'art?

J.-C. G.: À mon avis, ils redéfinissent l'art de beaucoup de manières. Un document numérisé n'a pas le même comportement qu'un document non numérisé. Il est très difficile de posséder un objet numérisé de façon exclusive dans la mesure où il est aisé d'en démultiplier les exemplaires, d'en faire une collection très vaste et de l'envoyer très vite n'importe où sur la planète. Le rapport du créateur à l'œuvre est immédiatement remis en question par la numérisation et on peut se demander, justement, s'il est possible de se limiter à un seul créateur dans le cas d'une œuvre numérisée.

Laurie Anderson, *United States: Part II*, 1981, performance (Montréal, 10 novembre); photo: Pierre Boogaerts.



GAME

Prenons le texte comme exemple. L'imprimé avait permis de le fixer – en fait, même, de lui donner une forme canonique et d'assurer du même coup l'existence d'un auteur. D'assurer aussi, incidemment, un circuit commercial pour ce texte car celui-ci, prenant la forme d'un objet, peut se vendre comme tel. Ainsi, grâce à l'imprimé, un dispositif socio-économique s'est mis en place qui a permis au texte de circuler. Avec la numérisation, par contraste, le texte peut « dériver » en passant d'un lecteur à l'autre si bien qu'à la fin, on ne sait plus qui en est l'auteur.

À mon avis, l'œuvre d'art en général subit un peu le même type de tension, le même type de redéfinition – non seulement du rapport du créateur à l'œuvre, de la dérive de l'objet d'un « créateur » à d'autres créateurs, mais aussi du lecteur qui devient un petit peu un créateur. Alors, à moins de trouver une façon de bloquer réellement la forme-contenu – si on peut l'appeler comme ça – de l'œuvre d'art, on peut s'attendre à ce que l'art redevienne, d'une certaine façon, ce qu'il était à l'origine: un artisanat, une construction factice, artificielle, une façon de créer des objets qui se ressemblent les uns les autres et qui maintiennent en même temps certaines règles de production. Il y a là une dérive insensible, d'un objet à l'autre, plutôt qu'une logique de la différenciation dure, une logique de la distinction dirait Bourdieu, qui caractérise, je crois, la production en régime imprimé.

Marcel Duchamp aurait préfiguré cette logique avec son *readymade*, non ?

Dans la démarche de Duchamp, je lis d'emblée une sorte de renversement d'une règle générale de la production de l'art. Renverser les règles de la distinction en prenant un objet parfaitement commun et en me l'appropriant en lui donnant une fonction, une sorte de regard – c'est ma distinction à moi, ma manière de m'établir. Même s'il est exactement comme il était avant, en l'investissant d'un regard, cet objet prendra tout à coup une autre valeur.

Dans le monde dont je parle, c'est la notion même de distinction qui tombe. Ce n'est plus une société où chacun essaie d'être le génie romantique ou l'individu qui se démarquera par son originalité. C'est plutôt chaque individu travaillant dans un collectif qui se développe sans cesse.

Dans le domaine du texte – que je connais mieux que celui de l'art –, il y a la notion d'hypertexte. Qu'est-ce qu'un hypertexte ? C'est une organisation d'éléments textuels qui diffère de l'organisation linéaire où l'on suit en gros l'ordre des pages, la forme libre classique. Dans l'hypertexte, il existe des liens permettant de se promener en boucles, de revenir, de sauter par-dessus certains textes,

d'aller ailleurs dans le corpus, d'effectuer des dérives qui sont de style métaphorique ou métonymique et non pas de style purement logique ou causal. Ces modes de navigation, incidemment, correspondent beaucoup plus étroitement à l'ensemble de nos différents processus intellectuels.

Ce qui est important dans l'hypertexte, c'est qu'il n'est jamais terminé. On peut imaginer, par exemple, l'*Encyclopédie* de Diderot comme un hypertexte – des rubriques alphabétiquement organisées et ensuite des renvois. On pourrait imaginer une encyclopédie où les gens, au fur et à mesure qu'ils la liraient, créeraient de nouveaux liens, ajouteraient des textes, et ainsi de suite. Un hypertexte se prête justement à ce genre d'opérations. Si bien que le corpus se mettrait à croître de manière presque naturelle – si je peux employer ce terme – avec, du même coup, une possibilité pour tout un chacun d'entrer dans le jeu de la production, sans qu'il soit considéré comme étant l'Auteur de la chose, mais simplement comme un collaborateur à l'ensemble. Et donc, le rapport entre l'énergie créatrice et l'objet lui-même, toujours en train de se constituer et de se transformer, est difficile à cerner puisque cet objet change constamment. Sa structuration se modifie, le corpus évolue et, en général, s'agrandit. Bref, on est dans une situation qui ressemble énormément à une situation de vie, comme le corps d'un enfant en train de croître.

Vous voyez l'hypertexte comme un processus très organique...

Très organique dans la manière de le penser, en tout cas. Je ne veux pas faire d'extrapolations sur l'organicité de la chose, mais le mode organique se prête très bien à la saisie de ce type de développement.

En art par exemple, cette notion pourrait s'apparenter aux procédures utilisées par les surréalistes pour le *cadavre exquis*. Cette procédure me semble être parfaitement adaptée à la numérisation en ce sens que des gens ajoutent des choses, se mettent en relation avec des éléments proches de leur environnement dans une espèce d'ensemble dont on ne connaît jamais les limites ni le centre. Il y a ni début ni fin, une fois que c'est lancé. Il y a un début et un commencement, mais il n'y a pas de début logique, ni de fin logique. On peut faire des régressions quasiment a posteriori – ce qui est un paradoxe.

On se retrouve dans une situation complètement différente de celle qu'on a vécue alors qu'il fallait créer des objets originaux, qui devaient d'ailleurs l'être à cause de la nécessité de les vendre en tant qu'objets. Cette notion socio-économique me semble fondamentale dans la compréhension de l'art actuel puisqu'elle risque d'être remise très forte-

ment en question par la numérisation.

En art, on assiste à un retour à des pratiques éphémères qu'on avait délaissées au moment même où le marché de l'art avait une grande emprise sur le milieu, soit au début des années quatre-vingt, jusqu'à ce qu'il s'effondre à la fin de la même décennie. On revient maintenant à des pratiques comme la performance.

En fait, on retourne un peu à ce que Eric Havelock dit des mondes de l'oralité avant l'écriture, où le barde rematérialise une tradition dans une performance, un peu différemment chaque fois. Il peut même à la limite, peut-être en fonction d'une inspiration subite, activer des dimensions qui dans la performance canonique sont beaucoup plus en retrait.

C'est la même chose avec le jazz. On peut reprendre le même thème, comme *So What*, et le jouer d'une manière parfaitement *so what* ou, au contraire, le rendre de façon totalement inspirée. J'ai l'impression que cette dimension a été elle-même à la fois saisie et neutralisée par le disque, car le disque agit un peu comme l'imprimé: il fige, il rend canonique quelque chose qui devrait être totalement éphémère. Un des grands paradoxes de notre époque, à mon avis, consiste en ces séances de jazz *live*, qui ont été fixées sur disque alors qu'elles n'ont jamais été conçues pour ça.

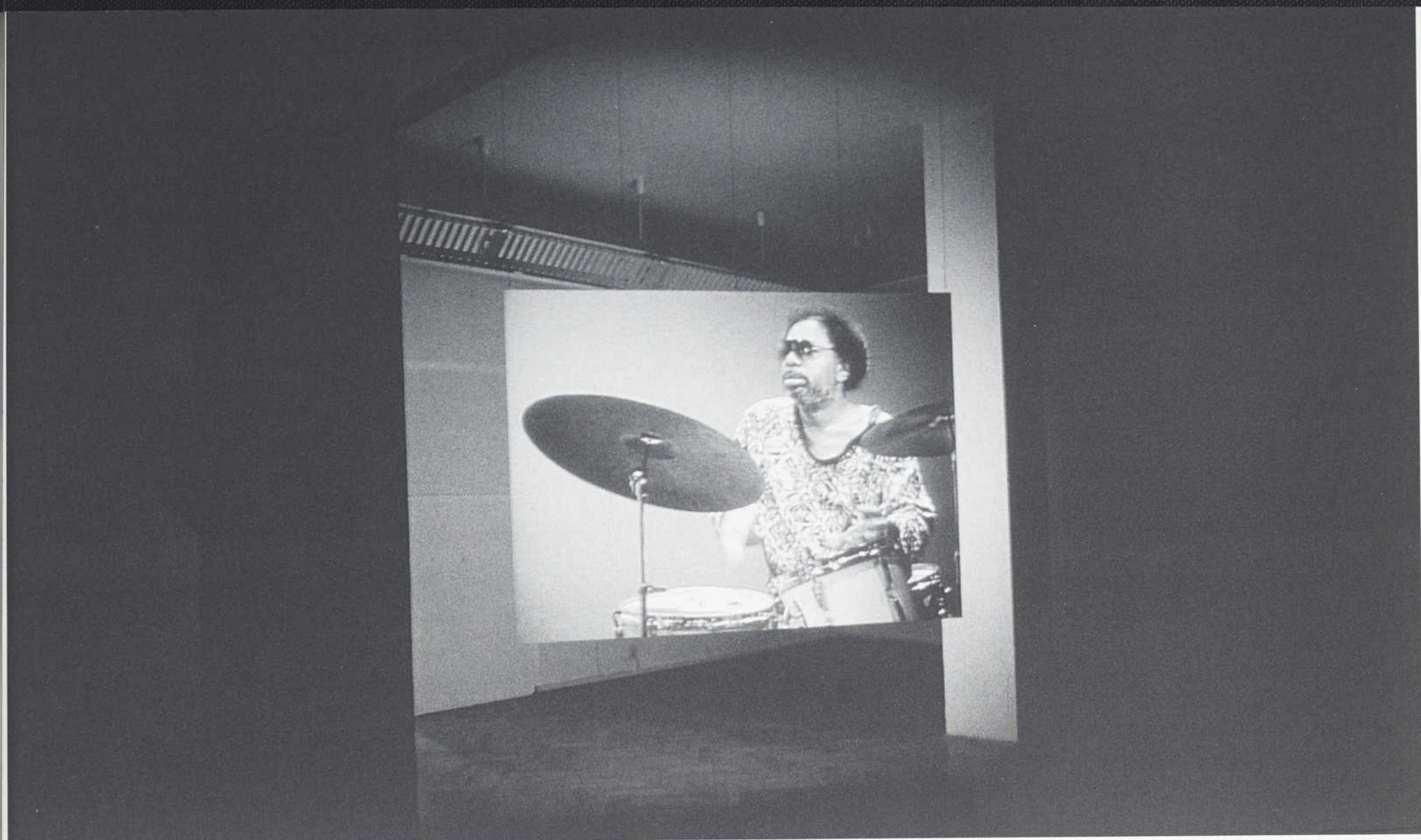
Avec la numérisation, il y aura une sorte d'appel renforcé pour cette dimension, proche du barde et du jazzman.

Quels liens particuliers voyez-vous entre les nouvelles technologies et le corps ?

Absolument pas ce qu'on prédit parfois. Ce ne sera pas du tout une situation où les gens seront chacun chez eux, en train de vivre purement dans le virtuel et de se décorporéaliser. Il y aura bien sûr des expériences de communication sans incorporation, si je peux employer ce terme, au sens étymologique.

Mais je pense que le phénomène Internet ou les communications par ordinateur, loin de se substituer aux communications entre êtres humains, les déclenchent. Les gens arrivent à se rencontrer par ce moyen alors que sans lui, ils ne l'auraient jamais fait. Pourquoi les *Nerds*, ces passionnés d'ordinateurs qui sont souvent des mésadaptés sociaux, aiment-ils tellement les *geeks* ? Parce que ça leur donne la possibilité d'effectuer un premier contact avec les autres, avec l'espoir évidemment que ça va les mener aux vrais contacts. Selon moi, l'Internet sera comme une réticulation mondiale de beaucoup de choses, mais cette réticulation n'exclut pas l'existence de points de densité où les gens seront vraiment ensemble.

On a vu le phénomène des cyber-café. C'est quand même un phénomène curieux.



STAN DOUGLAS, HORS-CHAMPS, 1992, INSTALLATION VIDÉO; PHOTO: (STAN DOUGLAS) MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

À la limite, on pourrait dire: « Ça n'a pas de sens. Les gens communiquent par leur ordinateur. Ils n'ont pas besoin d'avoir des gens à côté d'eux. » Or, au contraire, les gens veulent non seulement avoir des gens à côté d'eux, avoir une communication directe, physique, réelle, mais aussi une communication avec des gens ailleurs et, parfois, une communication par ordinateur avec des gens à côté d'eux, pour passer par toutes les modalités de la communication. La communication, en plus de se vivre, va se réinventer.

**Qu'est-ce qu'on communique avec l'Internet? Des contenus? Des références?**

De tout. Bachelard explique le mot dialectique d'une manière un peu particulière en s'appuyant sur les géométries non euclidiennes, en disant que pendant très longtemps, on a cru qu'on pouvait décrire notre univers avec la géométrie d'Euclide. Mais il y a toujours eu ce fameux lemme qui embêtait tout le monde, le cinquième, qui était le postulat disant que par un point extérieur à une droite, on peut passer une parallèle et une seule, et ainsi de suite. On a voulu démontrer que c'était un théorème et on a essayé, pour ce faire, de passer par l'absurde en disant: « Imaginons que par un point extérieur à une droite, on ne puisse pas faire passer de parallèle, ou qu'on puisse en faire passer plusieurs, etc. »

À chaque fois, on arrivait à des énoncés qui s'engrenaient et on créait des géométries complètement synthétiques. Si bien

qu'au bout d'un certain temps, on s'est rendu compte qu'on créait des familles de géométries parmi lesquelles se situait la géométrie euclidienne. Le mathématicien allemand Bernhardt Riemann [1826-1866] a développé ensuite une théorie générale montrant par la notion de courbure d'espace qu'on pouvait réintégrer toutes ces géométries dans une seule vision qui était beaucoup plus riche que la vision d'origine. Et c'est ce processus que Bachelard utilise pour redéfinir le mot « dialectique ». Avec l'Internet, la communication risque de subir le même sort.

On a l'impression qu'il existe un seul mode de communication: deux êtres humains en face à face qui utilisent leurs mains, le contact visuel, la bouche pour parler, pour entretenir un contact. On traite toutes les communications un peu sur ce mode homogène. Mais en fait, on se parle de bien des manières: déjà, entre vous et moi, il y a un bureau. Si on était à la banque, un à côté de l'autre, on se parlerait différemment. On a déjà beaucoup de modes de communication, mais on passe par-dessus en quelque sorte. L'Internet nous force non seulement à y porter attention, il nous donne des outils pour nous amuser à inventer de nouvelles modalités de communication. Ce que j'imagine qui arrivera, c'est une sorte d'invention « non euclidienne » de la communication. On trouvera des moyens de communiquer qui seront modulés par les outils que nous utiliserons, qui nous mèneront à créer des modes de com-

munication très curieux, peut-être avec des retards dans le temps, où plusieurs personnes interviennent tout à coup ou, au contraire, on se retrouve en intimité totale avec une personne.

**Dans la mesure où elles transforment notre perception du temps, que disent justement les nouvelles technologies sur notre manière de penser le temps?**

On passe d'un monde parménidéen à un monde héraclitéen, carrément. Depuis deux mille ans, on vit avec une dominante spatiale sur le temps qui est très claire. On s'ingénie à surmonter l'espace comme un obstacle. Maintenant avec l'Internet, la planète vient d'implorer. L'espace vient littéralement de se disloquer ou, plutôt, l'espace est devenu indéfiniment remodelable en fonction de ce que nous voulons faire et précisément parce que, maintenant, tout va dépendre du temps. On va retarder, accélérer, filtrer. Tout va passer par des processus, des algorithmes ou des mises à distance temporelle des individus, des groupes, des activités, ainsi de suite. C'est dire que la dominante deviendra processus et non plus localisation. Et ça, ça changera énormément les choses. Ça change déjà d'emblée, par exemple, toute l'organisation politique de l'humanité. On est dans un système où l'État-Nation lié à un territoire devient obsolète, presque du jour au lendemain. Cela pose quand même des problèmes graves. Les organisations qui sont fondées sur la communication vont se délocaliser par-

tout complètement et simplement fonctionner à partir de réseaux.

Pouvez-vous nous donner des exemples de délocalisation ?

Ça va de la multinationale aux systèmes mafieux – genre distribution de drogues – en passant par les banques internationales et, bien entendu, la nouvelle communication scientifique. Les gens sont de plus en plus conscients de cette délocalisation, c'est-à-dire que ce n'est plus très important l'endroit où je suis – ce qui est important, c'est la bande passante dont je dispose. Si j'ai un gros tuyau de communication avec le reste du monde – c'est-à-dire que le temps est complètement contrôlable et que je peux en jouer comme je veux – la distance, du même coup, est disparue.

Comment peut-on voir alors un rapport s'établir entre les pays les plus développés, où il y a une certaine tradition de l'art moderne et contemporain, et les pays qu'on dit « sous-développés » ? Comment combler cet immense hiatus ?

J'étais à Cotonou, l'année dernière, et j'ai vu bien sûr ce qu'on voit souvent en Afrique : ce merveilleux travail d'artisanat, tellement beau qu'on a envie de le nommer art. Et je disais aux artisans : « Vous vous rendez compte que si vous pouviez faire valoir vos objets dans le monde entier, votre statut comme producteurs et comme agents économiques serait complètement modifié. »

Je parlais tout à l'heure d'une œuvre qui est constamment, continuellement déformable. Et bien, l'artisanat fait ça. D'un masque à un autre, l'artisanat est maintenu mais avec des petites déformations. C'est comme si l'objet matériel archaïque était déjà tout prêt à se numériser et à se mettre à jouer dans le réseau. Je ne sais pas comment la jonction va se faire, mais il y a là une congruence intéressante. Il est possible qu'à travers les réseaux les différences soient largement atténuées par rapport à maintenant, que, curieusement, leurs modes d'expression esthétique, leurs modes d'exploration d'eux-mêmes et de leur environnement risquent d'être beaucoup plus proches de ces nouveaux supports que des systèmes liés à des objets figés qui sont encore dans la mentalité dominante de nos sociétés.

Vous parliez de délocalisation, or je vous amènerais à la dislocation, en particulier à celle de l'histoire. Est-ce qu'on amorce un temps disloqué, un temps non linéaire vraiment universalisé, et donc une nouvelle conception du temps ?

C'est clair. Un temps disloqué parce que re-configurable quasiment à volonté, d'où la nécessité de vivre plusieurs temps, en même temps. Peut-être que de la même façon que les Inuit ont quarante mots pour définir la neige, on risque de ne plus en avoir trois

comme les anciens Grecs, ou un comme maintenant, on risque d'en avoir aussi quarante d'ici peu pour exprimer le temps.

Donc, vous ne voyez pas la situation actuelle mener vers une plus grande neutralité ou standardisation ?

Non, pas du tout. Je crois qu'on a vécu le grand danger de la standardisation à l'époque des grands médias de masse. C'est pour ça que dans mon livre, *La Planète Cyber*, je parle de cette opposition entre information et communication. Je dis souvent qu'on sort de l'âge de l'information, au sens où imprimé, radio, cinéma et télévision nous ont constamment habitués à être, en fait, des consommateurs de choses qui nous sont données toutes prêtes. On a vécu dans ce que j'appelle « la grand-messe » depuis déjà deux mille ans. On a eu quelques petites éclaircies de communication avec le téléphone, avec le télégraphe, mais très petites. Il me semble que l'Internet est peut-être la première grande embellie de la communication, précisément parce qu'il s'oppose par toutes ses dimensions à l'homogénéisation.

Vous êtes une personne complexe comme je suis une personne complexe. Vous avez je ne sais combien d'intérêts. Imaginez que chacun de ces intérêts, on le représente par une facette, comme un diamant. Un diamant bien taillé aura beaucoup de facettes et en même temps, il vous reflétera des facettes analogues d'autres diamants, pour filer la métaphore. Vous faites ça, dans l'Internet. Vous vous intéressez aux timbres, vous vous groupez, vous vous affiliez. C'est pour ça qu'on parle quelques fois de l'Internet comme d'une société de l'affiliation et non pas de l'appartenance. Vous choisissez de rejoindre un groupe. C'est comme une société, un club, auxquels vous vous affiliez temporairement ou définitivement. Votre intérêt pour les timbres n'exclut pas la musique classique, le foie gras ou des choses plus ou moins avouables. Au bout du compte, vous êtes non seulement la somme de toutes ces affiliations, mais aussi celle des interférences plus latentes, plus cachées, au deuxième ou au troisième degré entre ces différentes affiliations. C'est une société où, au contraire, les gens font constamment l'expérience de la variété et, même, ils s'expérimentent différemment. Regardez cette fascination qu'on a découverte pour les messageries de toutes sortes où les gens, de façon anonyme, jouent différents rôles, par exemple ceux du sexe opposé. À mon avis, ce n'est pas du tout un exemple de schizophrénie. C'est plutôt une façon de s'expérimenter identitairement de plusieurs manières. Alors, au lieu d'avoir une sorte d'idéal très homogénéisant du style ego cartésien – ou alors, l'inverse, qui est pathologique, la schizophrénie –, on aura probablement une société où les gens vont s'amuser

à s'expérimenter de 17 000 manières différentes. Et pourquoi pas ?

Ce phénomène de s'expérimenter comme autre sexe, on le retrouve dans l'art moderne et contemporain. Je reviens à Duchamp et à cette fameuse photographie de Man Ray où il apparaît en femme, et qu'il a autographiée *Rose Sélavy*. Ensuite, il y a eu la performance, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, où beaucoup d'artistes ont changé de rôle sexuel.

Alors, imaginez une société où l'artiste deviendrait non plus l'envers souhaitable d'une société trop homogénéisée, mais simplement l'avant-garde d'un comportement généralisé.

Mais n'y a-t-il pas un risque, devant l'accès à cette prolifération complexe d'idées et de possibilités, que l'individu ressente une sorte de surcharge, de poids, qu'il ne sache pas quoi choisir, où aller, ni comment s'orienter ?

Il ne s'agit pas du tout d'une relation de consommateur à catalogue. C'est plutôt lié à des notions qui peuvent mener à des comportements variés et riches, et pas forcément à la surcharge. Je pense au désir. On fait ça parce qu'on le désire de telle et telle manière, et ce désir a une force et une richesse différentes chez chaque individu. Donc, les comportements varieront énormément d'un individu à l'autre. Et l'envie d'expérimenter aussi.

Si ce désir est bien désir venant de soi, ce n'est plus une surcharge. C'est plutôt un accomplissement de soi en quelque sorte : on va au bout de toutes ses possibilités, de tout ce qu'on veut être ou expérimenter. Il me semble que c'est plutôt positif.

Dans ce contexte, l'organisation spatiale est également remise en question.

L'espace est mis en jeu de beaucoup de façons. L'espace a du sens quand il entretient une communication, comme nous en avons une en ce moment. Au téléphone ou par écrit, ça ne donnerait pas les mêmes résultats. Il y a quelque chose dans le face à face entre deux êtres humains, qui ne peut pas être remplacé. D'où, à terme, l'importance renouvelée des villes. Les villes vont devenir naturellement nécessaires parce qu'elles seront le point d'ancrage de lieux intenses, de communications intenses. Mais les gens ne vont pas vouloir de communications intenses tout le temps. Ils vont vouloir justement se promener dans des gammes de communication qui vont aller du plus léger au plus intense. Ça ne veut pas dire que l'Internet, encore une fois, va se substituer aux communications intenses. Il va simplement permettre une gradation et va allumer en même temps le chemin vers la communication intense. Les gens vont vouloir se rencontrer parce qu'ils auront commencé à s'ex-

périmenter dans une communication plus faible, comme ceux qui commencent à communiquer par ordinateur. Les villes vont donc prendre de l'importance parce qu'elles seront le lieu où toute la gamme des communications possibles sera disponible d'un seul coup.

Vous avez une vision qui me semble très positive des choses. Il n'y a rien qui vous fait peur, qui vous rebute?

Devant un phénomène technique important, il est inutile de se demander s'il y a du bien ou du mal – il y a des deux. Si vous me donnez un couteau, vous savez très bien que je peux m'en servir d'une façon parfaitement légitime comme je peux blesser ou tuer quelqu'un avec ce couteau. L'Internet, c'est pareil. L'important, avec un phénomène technique, c'est de voir comment vous voulez vous en servir et où vous voulez aller.

La technique nous transforme, mais elle n'est pas déterministe au point de ne pas nous laisser la possibilité de juger. C'est nous qui décidons quel type de société nous voulons, ce que nous voulons dans l'avenir.

Je dis que si l'on s'approprie l'Internet, on risque d'avoir une société beaucoup plus amusante, riche, responsable, que la société à laquelle nous sommes habitués, où des pouvoirs se chargent, en quelque sorte, de nous gérer constamment, soi-disant pour notre plus grand bien.

La radio était à l'origine un phénomène qui pouvait être vu comme étant à la fois menaçant et positif. Elle est devenue finalement quelque chose d'un peu entre les deux avec de bonnes et de mauvaises choses. La télévision a plutôt mal viré. En dépit de ses promesses initiales et de son éthique qui potentiellement étaient d'une richesse fabuleuse, elle a été mobilisée pour le pire. L'intérêt de l'Internet, c'est que ce n'est pas mobilisable facilement par un seul grand intérêt étant donné la structuration du réseau où chaque personne branchée est en fait l'égal de n'importe quelle autre personne. On est donc dans un monde où il y a une espèce de ré-égalisation des chances des individus.

Il n'y a aucune barrière devant l'Internet. On ne peut pas bloquer les messages aux frontières. Donc, encore une fois, les États-Nations vont devoir vivre avec une érosion considérable de leurs pouvoirs traditionnels. Cela dit, un État de droit, ce n'est quand même pas si mal. Ça nous permet de marcher dans la rue sans être armé jusqu'aux dents et sans louer les services de quatre gardes du corps pour éviter de se faire attaquer. Donc, l'État de Droit a des avantages qu'il vaudrait mieux ne pas perdre. Là, je dirais que j'ai des inquiétudes.

En fait, ce que je cherche, c'est la marge de manœuvre maximale, une zone de liber-



MAN RAY, MARCEL DUCHAMP DRESSED AS RROSE SÉLAVY, 1924, 21,5 X 17,1 CM; ÉPREUVE ARGENTIQUE; PHOTO: (LYNN ROSENTHAL) PHILADELPHIA MUSEUM OF ART.

té la plus grande possible. Si, au nom de la liberté, je détruis les conditions de sécurité qui me donnent justement ma marge de manœuvre, je n'ai rien gagné au change, strictement rien. C'est là qu'il faut faire très attention. C'est là que les vrais problèmes à mon avis se posent par rapport à l'Internet. Étant donné que le social et le politique seront profondément remaniés, où voulons-nous aller et comment allons-nous penser cet avenir de façon à ce qu'il soit réalisable, réalisable et atteignable? La chose qui m'inquiète le plus quant à cela, c'est que nous ne sommes pas nombreux à réfléchir là-dessus.

Quel peut être le rôle, le statut de l'artiste, dans cette réflexion?

Très grand. Je pense qu'il faudrait engager un dialogue avec le monde artistique, de sorte qu'on puisse voir s'il n'y a pas moyen de

penser l'avenir d'une manière qui soit différente du présent, mais en même temps qui incarnerait autrement les valeurs actuelles qui nous paraissent importantes. D'ici peu, il y aura une politique, et une économie, du cyber.

Jean-Claude Guédon is professor of comparative literature at Université de Montréal. Member of the scientific college of REFER (Francophone Electronic Network for Teaching and Research) and co-chairman of the scientific program of Inet '96, he recently published *La Planète cyber. Internet et cyberspace* by Découvertes-Gallimard. Chantal Pontbriand met with him to discuss the artistic and social spin-offs of the "cyber revolution."

# INVENTING THE VIRTUAL MUSEUM ART AND INTERACTIVITY

NANCY SHAW

Building upon prior versions of the much imagined museum without walls associated with photography, video and conceptual art, the virtual museum promises to transform artistic and museological practice. The recent proliferation of World Wide Web pages by artists and museums on the Internet provocatively add to a trajectory of cultural production committed to making accessible the liberating potentials of art by using new media to challenge institutional boundaries and interrogate the privileged status of art objects.

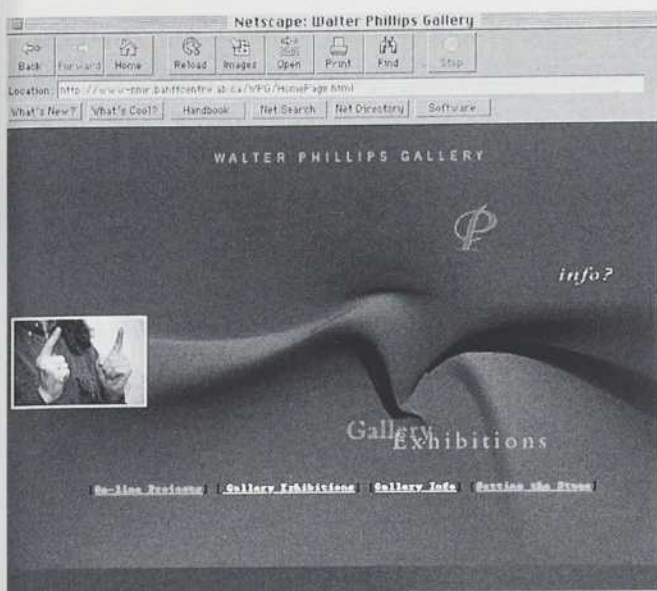
Although the utopian notions of social change associated with new media are so far unrealized, it is important to account for how emergent technologies affect existing social and cultural life. In order to avoid the rash and deterministic predictions endemic to the hype surrounding the Internet, my investigation of the virtual museum will consider the kinds of social change that occur in the interaction between new media, artistic practices and cultural institutions. This approach values the contributions of art that considers socially charged issues even though it has not, as often promised, instigated radical revolution. The study of revolutionary teleologies, then, is eclipsed in favour of understanding social change as reflexive, incremental, contradictory and full of unintended consequences. In the process, interactivity

ANTONIO MUNTADAS, THE FILE ROOM, 1994-96, INSTALLATION AT BIENNALE DE LYON  
(PRODUCED BY RANDOLPH STREET GALLERY, CHICAGO); PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

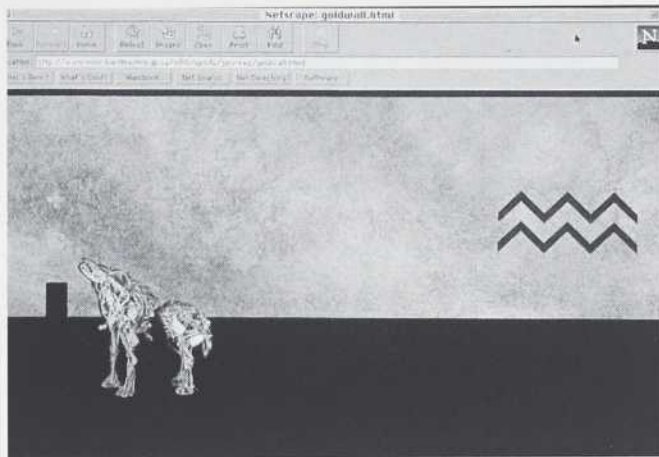








WALTER PHILLIPS GALLERY, HOME PAGE, DESIGNED BY CHRISTOPHER EAMON, 1996, STILL FROM MONITOR; PHOTO: DON LEE, COURTESY WALTER PHILLIPS GALLERY.



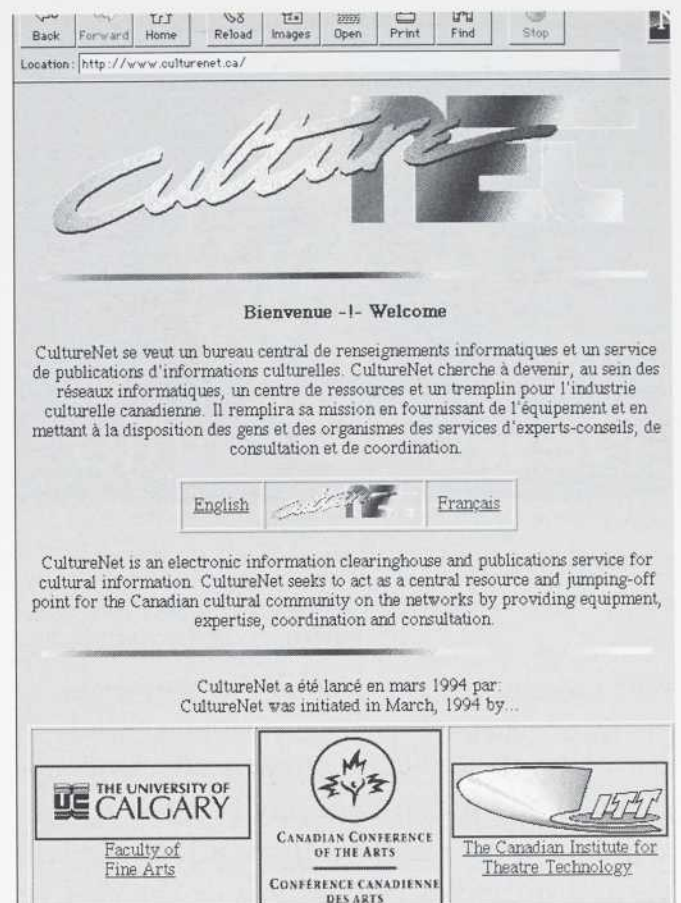
EDWARD POITRAS, JAW REZ, 1996, STILL FROM MONITOR; PHOTO: DON LEE, COURTESY WALTER PHILLIPS GALLERY.

ums put their work on-line, informed discussions must consider how new kinds of interactivity will affect the way knowledge will be organized, stored, disseminated and received. For example, will electronic and digital technologies associated with the virtual museum merely provide improved forms of expression and storage thus strengthening established socio-cultural relationships, or will fundamentally new forms of cultural practice emerge to eclipse the privileged status of visual artifacts and their related institutions? Is the global economic and political restructuring associated with interactive media proof that the information economy has arrived only to extend existing processes of industrialization and commodification to the formerly protected spheres of culture and social knowledge? Or, is this restructuring indicative of more fundamental societal change in which new technologies contribute to the overall transformation of existing forms of industry, culture, government and economy?

In terms of access, questions arise around whether digital and electronic technologies can create more encompassing and portable forms of storage, organization and distribution that will be available to everyone regardless of social and geographic location. As many sources suggest, access will be segmented and exclusionary if user fees, expensive software and hardware, and the necessity of acquiring highly specialized skills to negotiate new systems of organization are required for the use of the virtual museum. And, what does it mean for the museum's physical embodiment – its artifacts and architectural housing – if the museum goes on-line? Whether the virtual museum becomes globally accessible, or the property of an ever-shrinking few with the skills, time and resources depends on the social practices that are instituted to negotiate and utilize the electronic and digital mediation of social and cultural institutions.

If new modes of interactivity are to favour democratic expression over monopoly practices, attention must be paid to the ongoing negotiation of the social uses and governing regulations surrounding the formation of the virtual museum. Here, it is useful to consider the distinction political economist and communications scholar Harold Innis made in the early 1950s between balanced and monopolizing cultural biases.<sup>4</sup> For Innis, cultural balance occurred when innovative and dynamic social configurations existed alongside those that fostered continuity and encouraged belonging. Cultural democracy could occur when provisions for dialogue created diverse, plural expression, and spaces for reflection which helped individuals and their groups to make well-informed decisions. Such a culture was supported and strengthened through the proliferation of information and communication media. Innis' call for a multitude of communication practices fully acknowledged that the liberal rhetoric surrounding related issues of freedom of expression and universal access to knowledge obfuscated practices of exclusion and elitism. To counter liberal tendencies, he analyzed how monopolies formed when the organizational and perceptual biases of any one media predominated and operated to the advantage of existing administrative bodies. At the same time, Innis asserted that monopoly rule was cyclical. For example, those that were disadvantaged by monopolizing configurations utilized new technologies to bypass the restrictions of entrenched monopolies in an effort to establish their own predominance. Eventually, these stakeholders competed, clashed or could result in mutually reinforcing or destructive alliances.

The social and cultural disparities caused by monopolies and their relationship to technological change is, as Innis noted, a central and ongoing tension of imperial history. These tensions exist in our current context in the convergence of multimedia, telecommunications, computing and entertainment industries which both undermine and align



CULTURE NET, HOME PAGE, 1996; PHOTO: COURTESY CULTURE NET.

with established media monopolies. But despite the great cultural displacement and social disparity that surrounds technological change, unintended and sometimes positive consequences can emerge from the chaos.

In the formation of the virtual museum, it seems that unpredictable, socially motivated, widely accessible and diverse expression could emerge from the contest between supporters of the information highway for whom democratic potential is realized through market viability, and users of the Internet committed to extending its socio-cultural accessibility. If compelling instances of culturally democratic expression are to be registered, encouraged and developed, it is crucial to foster modes of knowledge able to consider the benefits, and constraints, of emerging technologies as they supplement or displace more established configurations. In these very dynamic and uncertain times, it is impossible to predict future consequences of new technology contrary to the ongoing attempts of publicity and reportage. Nevertheless, it would be irresponsible to ignore the challenges interactive technologies present to established artistic and museological practice by applying the concepts, forms of theoretical analysis, policy and legal frameworks designed to negotiate the older forms of mediation.<sup>5</sup>

In these early stages of development, the Internet's virtual museum can be defined as a set of social and cultural relationships being reflexively transformed by the interactive capabilities of electronic and digital media, surrounded by a plethora of unresolved, unforeseen and contentious issues, that elicit



STUDIO XX, GRAPHIC FROM WEB SITE, 1996;  
PHOTO: COURTESY STUDIO XX.

curiosity, speculation, anxiety and ambivalence. The fundamental challenge that interactive media present to established artistic and museological activity is the ability to easily, rapidly and cheaply copy, alter and transmit, for example, moving and still images, sounds, spoken language and written text. These forms of simultaneous exchange defy notions of artistic value based around originality, individual authorship and integrity of the art object. At the same time, the perceptual and organizational bias of new digital and electronic media allow for emerging forms of affiliation, subjectivity and knowledge that are contingent – shifting the boundaries between the public and private, and redefining forms of property, governance and morality.

On the Net, artistic and museological activities variously engage with the circumstances surrounding interactivity. In some cases, established configurations are strengthened and extended. For example, World Wide Web home pages offer new channels through which individual works, curated exhibitions, museum services, history and contents of collections can be promoted. Web pages can address existing and potential audiences as well as inform educators and researchers. Because it offers a more direct and efficient system of feedback, the Internet can supplement existing forms of art criticism, curatorial presentation and interpretation. Aesthetic judgment, once the purview of a few experts who advised of artistic worthiness, can be expanded to allow for new forms of response. For artists and their groups, the home page is a practical and accessible forum through which to gain recognition formerly reserved for those with the economic resources, cultural connections and publicity savvy. As an information space, home pages are infinitely revisable, and can be cheaply and extensively circulated. Hypertextual and multimedia arrangements allow for more complex and flexibly organized knowledge encouraging cross refer-



encing to other sites, networking and collaboration.

In addition to distributing and displaying work done off-line, some artists are using home pages to address issues related to the changing perceptual and organizational biases of interactive media. Artists and organizations predisposed to exploring the relationship between culture, new media and institutional conditions have made especially innovative use of the virtual museum, and may qualify as the rare and provocative instances of social and cultural agency that Innis valued. For example, Antonio Muntadas uses the Internet's expanded information gathering capacities in his project *The File Room* established in 1994 as an on-line archive for the ongoing collection and discussion of censorship cases. For Internet users and art-world participants, censorship looms as an unwelcome means through which irreverent and unpopular communication is contained and disciplined. Muntadas' archive provides an open and expanded library devoted to examining the techniques and terms used to suppress information and censor expression throughout history and across the globe. Because World Wide Web pages allow for the flexible categorization of knowledge, the easy retrieval of information, and can accommodate the contributions of anyone willing to participate, *The File Room* represents censorship as a multi-dimensional instrument of moral regulation that is historically and culturally contingent.

The network and information gathering potentials of the Internet frame Vitaly Komar and Alexander Melamid's exploration of the techniques used by pollsters to discern public taste and opinion. In *America's Most Wanted*, also initiated in 1994, the artists began surveying various publics about their preferences in painting. But rather than selling their results to marketers or politicians, Komar and Melamid used survey data to

paint pictures as an interpretation of majority opinion. Unlike their marketing and political counterparts who promote their results as fixed truths, the artists use their data to discuss how dominant channels of opinion gathering and taste making are adverse to more socially democratic models of public consensus building based around discussion. Extrapolating on Komar and Melamid's project, one can speculate about how increased data gathering capacities of computerized networks will further complicate the process of taste making and opinion gathering. Because of continuous feedback and forms of information collection and storage which are so expanded that they exceed human monitoring, it will be relatively impossible to construct certain and fixed notions of public desire and behavior. These capacities also raise questions about how personal information gathered in data banks will be regulated to balance the competing interests of individuals who will want some degree of control over how information about them will be used, and the lucrative needs of governments and marketers who will pay large sums for information about the tastes and opinions of their citizens and clients.

Perhaps the most contentious configuration of the virtual museum is emerging through the collaboration between public museums and private sector information and entertainment companies. One high profile example involves the Canadian Museum of Civilization, Digital Equipment Corporation, and the Québec and Federal governments who have established the New Media Institute to develop applications for interactive media that are both marketable and will enable the museum to make its services and collection available on the Internet. Because the Canadian Museum of Civilization is responsible for the collection, presentation and distribution of national culture whose social value is priceless, all parties supporting the New Media Institute must be careful to negotiate licensing agreements and policy arrangements that will reward and encourage creators, and maintain forms of universal accessibility compatible with interactive technology while being careful not to discourage new sources of financial support and technological experimentation.<sup>6</sup>

While public institutions enter into new and complex arrangements with the private sector, multinational corporations like Microsoft are planning for big business as usual acquiring the digital rights to as many well-known public and private cultural collections as possible. At present, Microsoft is modeling its virtual museum as a for-profit image distribution service along the lines of the Bettman Archive to which it recently

bought the digital rights. Consisting of the United Press International's holdings and the collections of its founder Otto Bettman, the picture service was the largest and most profitable of its time. Known for its indexing system, speedy delivery service and intensive marketing, the company was a favorite source for *The Book of the Month Club*, *Life* and *Look* magazines.<sup>7</sup> Gates hopes to extend Bettman's empire to cater not only to the needs of mass media professionals, but to the untapped potential of home computer users. Such attempts raise many critical concerns not only about universal accessibility, but also about the ethical repercussions of allowing multinational and private sector monopolies to reap huge profits from cultures whose meanings and value have been socially produced and publicly supported.

In the initial stages of virtual museums development, on-line activity has primarily consisted of extending and modifying established forms of artistic and museological networking, presentation and distribution. In a few cases, issues surrounding the changing relationships enabled by interactive technologies are being addressed and worked through. Driven by both utopian hopes for cultural democracy, and existing expectations and needs, artistic and museological activity on the Internet could more fully engage with, and be transformed by, interactive technology. But for such activity to occur and thrive, more practical provisions must develop. Computer networks should be designed, for example, to facilitate the rapid delivery of multimedia material, increase the capacity for information storage and processing, and develop compatible programs and standards. Resistance to on-line activity by artworld enthusiasts must also be examined. Many dismiss the virtual museum on the basis of principles stemming from high modernism and liberal humanism in which art is constituted as a repository for the good, the ethical and the creative in order to resist the technologically-driven ravages of modernity. Moreover, systems of cataloguing, search and retrieval need to be designed to navigate the relatively boundless quantities and forms of information available through computerized networks without reinforcing the limits of established disciplinary and institutional biases. Most importantly, there needs to be an ongoing examination of the virtual museum's socio-cultural implications. For example, how will emerging forms of interactivity affect issues surrounding access, identity, community, property, governance and the creation and organization of knowledge?

As the virtual museum emerges, it will no doubt deflect existing forms of museo-

logical and artistic practices whose primary locus is rooted in the discursive organization of objects in physical exhibition spaces. The Internet's communication and information gathering capacities, and the ability to bypass geographically determined boundaries could reconfigure our current conceptions of museum collections and artistic spaces previously shaped by the limits of strict disciplinary, institutional, organizational and perceptual categories.<sup>8</sup> In the virtual museum more flexible modes are emerging to facilitate intellectually diverse forms of knowledge that can consider the multi-dimensional complexity of socio-cultural, political and economic issues.

While these potentials are speculative, at present the Internet's virtual museum is emerging as an expanded, heterogeneous instance of the museum without walls. Interactivity, a primary organizing principle of the virtual museum, is constituted as a social relationship which shapes the reflexive ties between art, new media and cultural change. It is a mode of communication enhanced by technology, is used in rhetoric to legitimate the interests of corporations, and configures knowledge as a collection of dynamic and interrelated linkages. Moreover, interactivity is a political activity linking technological change to monopoly practices as well as a method through which to identify and create conditions for socially compelling expression and agency. And finally, in the interface between public and private sector institutions there is the controversial challenge of negotiating these ever-mutating boundaries to bias cultural access over monopolizing interests, and social responsibility over short-term profits.

#### NOTES

1. André Malraux, *Museum Without Walls*, New York: Doubleday, 1967.
2. Kevin Hetherington, "The Four Topics of Social Ordering: Stonehenge as a Museum Without Walls," in *Theorizing Museums*, eds. Sharon MacDonald, Gordon Fyfe, Oxford: Blackwell Publishing and *The Sociological Review*, 1996, p. 155.
3. See Anthony Smith, *From Books to Bytes: Knowledge and Information in the Postmodern Era*, London: BFI Publishing, 1993.
4. My use of Innis is informed by Jody Berland, "Space at the Margins: Critical Theory and Colonial Space after Innis," in *Harold Innis in the New Century: Reflections and Refractions*, eds. Charles Acland, William Buxton, Montréal: McGill-Queens Press, forthcoming; and David Crowley and David Mitchell, "Communications in Canada: Enduring Themes, Emerging Issues," in *Canada: Theoretical Discourse/Discours théoriques*, eds. Terry Goldie, Carmen Lambert, Roland Lorimer, Association for Canadian Studies, 1994.

5. For a discussion of legal and policy issues see Anne Wells Branscomb, *Who Owns Information? From Privacy to Public Access*, Basic Books, 1994; Barbara Hoffman, "Caught in the Legal Web," *Art News* (March 1996), pp. 100-1; and *Information Highway Advisory Council, Copyright and the Information Highway: A Preliminary Report of the Copyright Subcommittee*, January 1995.
6. Issues surrounding licensing agreements between museums and private sector corporations are discussed in Lon Dubinsky and Doug Leonard, "Museums: Designated Drivers on the Information Highway," *Muse* (Summer 1995), p. 8; and Heather Robertson, "Privatizing History," *Canadian Forum* (April 1996), pp. 11-14.
7. Steve Lohr, "Huge Photo Archive Bought by the Chairman of Microsoft," *New York Times*, October 11, 1995.
8. Glen Hoptman, "The Virtual Museum and Related Epistemological Concerns," *Sociomedia*, ed. E. Barrett, Cambridge: MIT, 1994.

#### WEB SITES CONSULTED

- Artspeak Gallery  
(<http://www.netsign.com/artspk>)
- Arts Wire (<http://gopher.tmn.com/1/Artswire>)
- The Canadian Museum of Civilization  
(<http://www.cmcc.muse.digital.ca>)
- The Culture Net WWW Directory  
(<http://WWW.CultureNet.UCalgary.CA/others/>)
- Vitaly Komar and Alexander Melamid, *America's Most Wanted* (<http://diacenter.org/hm/copyrigh.html>)
- Antonio Muntadas, *The File Room*  
(<http://fileroom.aaup.uic.edu/FILEROOM.html>)
- Studio XX (<http://www.odyssee.net/~studioxx>)
- Walter Phillips Gallery  
(<http://www-nmr.banffcentre.ab.ca/>)
- The Whitney Museum of American Art  
(<http://www.echonyc.com/~whitney>)

Nancy Shaw is an independent curator and Ph.D. student in Communications at McGill University in Montréal. She would like to thank Aurora Wallace for her editorial insights and acknowledge the contributions of Will Straw, Catriona Strang, Monika Kin Gagnon, Janine Marchessault and David Crowley.

Empruntant à Malraux son idée de «musée sans murs», l'auteure se penche sur les problèmes esthétiques et éthiques qui sont inhérents à la production d'art en réseau. Si elles servent de principes fondamentaux pour légitimer les artistes et les institutions qui s'engagent sur l'Internet, l'accessibilité à la culture et l'interactivité sont constamment menacées dans la mesure où elles sont compromises par des intérêts monopolistes et par la perspective de profits à court terme.



## LE CYBERART: EXPÉRIENCE ET CRÉATION

ROXANE BERNIER

Le XXI<sup>e</sup> siècle sera caractérisé par une rupture des standards artistiques<sup>1</sup> entraînée par l'avènement de nouvelles technologies. Installations interactives, réalité virtuelle, télévirtualité, arts en réseau – ce n'est plus la matière qui engendre la richesse de l'œuvre, mais l'imaginaire du spectateur. Grâce à ses capacités de manipulation, de simulation et de communication, l'art cybernétique transforme nos systèmes de représentation de l'univers.

Sur un plan plus ontologique, le Cyber-Art, en misant sur la suprématie du sensoriel, fait abstraction de la masse et de la solidité des supports techniques, offrant ainsi « une circulation fluide » dans un espace complètement fictif. Il y a donc lieu de souligner l'apport de quelques artistes qui, dans les années quatre-vingt-dix, ont innové dans ce domaine.

### NOUVEAUX ESPACES SYMBOLIQUES POUR L'ART

La réalité virtuelle prête temporairement au spectateur le statut d'artiste. *Videoplace* est la première œuvre du genre, développée il y a une vingtaine d'années par l'Américain Myron Krueger. Elle consiste en deux surfaces qui captent les contours du corps et permettent ainsi l'interaction avec des objets graphiques intégrés dans l'ordinateur. Le spectateur est invité à dessiner avec son doigt dans l'espace et même à découper sur l'écran les silhouettes numérisées d'autres spectateurs.

Des œuvres plus sophistiquées font leur apparition au début des années quatre-

vingt-dix, notamment, les pièces composées d'images de synthèse tridimensionnelles interactives sur ordinateur, des Français Edmond Couchot, Michel Pret et Marie-Hélène Tramus, intitulées *La Plume* et *Je sème à tout vent*<sup>2</sup> présentées dans l'exposition « Artifices » à Saint-Denis en 1990 et « Images du Futur » à Montréal en 1995. Ici, le souffle du spectateur est partie constitutive de l'œuvre puisqu'il anime les objets sur l'écran. La première œuvre montre une plume qui s'envole et, comme un papillon, descend en virevoltant, tandis que la seconde fait voir une multitude d'akènes qui se détachent d'un pissenlit pour se disperser au gré du vent. Les auteurs considèrent le souffle comme un essai poétique de la simulation.

De leur côté, les artistes canadiens de Vivid Group ont créé *Système Mandala*, œuvre présentée à « Images du Futur » en 1993. Ce système de réalité virtuelle digitalise notre image en donnant ainsi la possibilité d'interagir avec des images animées, qui sont déclenchées par des icônes visibles et invisibles alors que le spectateur bouge dans un univers fictif. Selon cette optique artistique, l'interface informatique instaure, paradoxalement, une dimension humaine en ce qu'elle permet une rencontre réelle avec les objets de synthèse, restituant toute l'importance de l'échange puisque cette rencontre n'est pas

réduite à une connexion purement fonctionnelle avec la technologie. On constate que les œuvres virtuelles exigent, pour exister, l'intervention du public.

Récemment, la télévirtualité a permis de dialoguer en temps réel avec les représentations virtuelles de personnes connectées en réseau. Cette technologie offre la possibilité de s'immerger dans un monde virtuel en 3D et fait table rase d'appareils encombrants. Zone Production avec son projet *Le Tunnel sous l'Atlantique*, révélé au public à l'automne 1995, s'est inspirée de ce principe pour reconstituer un tunnel virtuel entre le Centre Georges Pompidou et le Musée d'art contemporain de Montréal. Affranchie des contraintes physiques de déplacement, cette exploration entre deux individus francophones (l'un Français et l'autre Québécois) effectuait un parcours géographique entre Montréal et Paris qui visait à scruter la mémoire collective de deux peuples qui se découvrent une histoire commune<sup>3</sup>.

La télévirtualité trouve un second souffle avec le Virtual Reality Modeling Language – VRML – parce qu'il incorpore le Web et offre, en tant que cyberspace, un accès immédiat à neuf millions de connectés. Le VRML explore de nouveaux champs d'applications en trois dimensions, généralement des installations recréées virtuellement où l'on peut visiter des galeries d'art (<http://www.lightscap.com/models.html>), un site universitaire ou encore des ruines mayas<sup>4</sup>.

Avec le VRML, on ne fait que déambuler à l'intérieur de mondes virtuels car il ne nous renseigne aucunement sur la manière dont les utilisateurs peuvent communiquer entre



L'IMAGE DE LA GALERIE CI-DESSUS A ÉTÉ MODELISÉE PAR DESIGN VISUALIZATION PARTNERS (SANTA MONICA, CALIFORNIE) À L'AIDE D'AUTOCAD ET DE FORMZ, ET RÉALISÉE EN 1996 EN UTILISANT LE LOGICIEL LIGHTSCAPE VISUALIZATION SYSTEM.

eux, ni sur l'interaction des objets les uns par rapport aux autres. Par ailleurs, il instaure une place de choix dans le continuum de l'art cybernétique parce qu'il sous-tend une structure de diffusion des œuvres qui relève d'une médiation bénéficiant de la « navigation » dans un univers tridimensionnel.

Le VRML garantit une « personnalisation du lieu », parce qu'il est régi par le cadre d'action du spectateur. La visite est ainsi axée sur la référence de l'action humaine qui, elle, n'a pas besoin de s'adapter au parcours physique d'un vrai site. Le but d'une promenade à l'intérieur d'un lieu virtuel est de pouvoir informer sur le réel en s'efforçant de matérialiser l'imaginaire.

## UN ART À L'ÉCHELLE PLANÉTAIRE

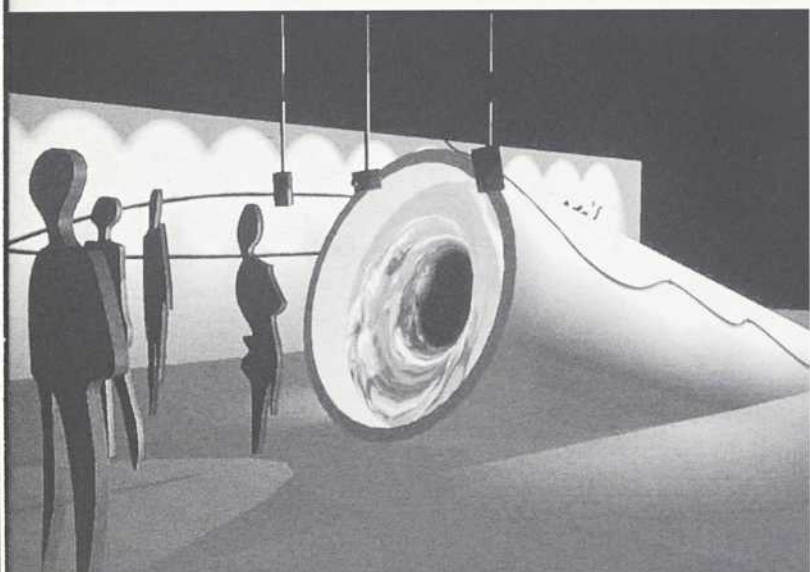
L'art en réseau (aussi appelé le Réseau) est la nouvelle vogue en matière de nouvelles technologies, même s'il existe depuis déjà quinze ans : il se situe à l'intersection de la biologie, de l'art, des sciences, de l'ingénierie, du mysticisme et de l'électronique, médiatisée par le Web. Les installations artistiques proposées par le Réseau et la télévirtualité ont en commun l'interaction des gens avec l'œuvre, à la différence que c'est l'objet du partage (le Web), son échelle (plusieurs personnes peuvent l'utiliser) et sa portée théorique (le questionnement associé au support technologique) qui changent.

Un nouvel espace de classification de l'art s'instaure avec les techniques d'applications en réseau ; il s'agit d'une « pratique délocalisée »<sup>5</sup>. L'utilisation du Web, en tant que « mise en circulation » de l'art, génère une nouvelle symbolique sociale qui a pour effet de construire des collectivités intelligentes par la création artistique. En effet, l'utilisateur des nouvelles technologies deviendrait artiste en élaborant, à partir de chez lui et en direct avec plusieurs usagers, une œuvre universelle. Il va sans dire que l'art en réseau recèle un gigantesque potentiel esthétique médiatisé par l'expérience.

Au regard des premières installations [du Réseau], on constate deux catégories d'artistes : ceux qui utilisent l'Internet pour compléter leur démarche, et ceux qui se voient promus artistes, avec le Réseau. [...] Parmi ces installations intra-réculaires, certaines peuvent être simplement méta-artistiques cherchant donc à « questionner l'art », d'autres à être « l'art de questionner » (le corps, la communication, la société technologique, etc.)<sup>6</sup>.

À titre d'exemples de sites d'artiste : la rétrospective de 1980 à 1986 des expositions d'Eduardo Kac avec des créations holographiques et multimédias (<http://www.uky.edu/FineArts/Art/kac/kachome.html>), un portfolio de plusieurs galeries d'art américaines (<http://artnetweb.com/artnetweb/gallery/galhome.html>) – de loin les plus intéressantes sont celles de New York (<http://www.allny.com/art-gal.html>) –, ou encore un pot-pourri de galeries virtuelles (<http://hudson.father.com/mall/artvergl.htm>), et la rencontre de l'Art et du Net communément appelé *Mail Art* (<http://www.art.net>) qui se veut un endroit où les artistes peuvent faire connaître leurs œuvres ou créer avec d'autres. Ces sites témoignent de la première tendance, méta-artistique.

La deuxième orientation de l'art en réseau est *Le Générateur poétique*, créé en 1986 par le Français Olivier Auber (<http://www.enst.fr/~auber>) ; c'est un réseau où plusieurs usagers peuvent, à des séances précises, participer à l'élaboration d'œuvres graphiques ; on mise sur une communication intersubjective.



MODÉLISATION TRIDIMENSIONNELLE DU TUNNEL SOUS L'ATLANTIQUE (DE MAURICE BENAYOUN) 1995. ÉVÈNEMENT DE TÉLÉVISUALITÉ TRANSCONTINENTALE. PHOTO: Z.A PRODUCTION/ZONE PRODUCTIONS.

L'Américain Carl Eugene Loeffler, avec la création de son musée (<http://www.univ-paris8.fr/~loic/people/loeffler.html>) à partir duquel on accède à différentes galeries, est un pionnier en matière de visite virtuelle. Plusieurs expositions sont déjà ouvertes, entre autres, le *Virtual Art Museum* où l'on « circule » à l'aide d'une soucoupe volante et le *Virtual Ancient Egypt*, et son temple de Horus, qui se présente telle une promenade à l'intérieur de temples anciens recréés sur la base de fresques : un monde multidimensionnel qui permet, au fil du temps, d'acquiescer des connaissances sur la culture égyptienne. Loeffler a aussi reconstitué une ville qui procure aux usagers la possibilité de communiquer facilement entre eux, par mouvements de bras, de mains et même par le toucher. Il y a aussi une ambiance sonore associée aux déplacements des objets « intelligents » déclenchée par des actions particulières lorsqu'on les touche. On retrouve, dans le programme de Loeffler, une « socialité virtuelle » offrant une convivialité qui n'existe pas dans le VRML. Cette analogie avec le monde réel est loin d'être anecdotique, elle est fondée sur l'objectivation du « soi ».

THE VIVID GROUP, SYSTEME MANDALA® VR, 1995, INSTALLATION INTERACTIVE, 25 M2; PHOTO: LA CITÉ DES ARTS ET DES NOUVELLES TECHNOLOGIES DE MONTRÉAL.



Le générateur est un objet culturel, une machine à réfléchir et à faire réfléchir. Le générateur invite à s'interroger sur la manière dont nous formons nos représentations sur le monde et sur nous-mêmes par rapport à l'univers. L'enjeu essentiel de l'art électronique est de rendre visible une réflexion collective en mettant en perspective les systèmes de représentations. Chaque utilisateur a la possibilité de créer son propre paysage tridimensionnel en y laissant sa trace ou l'image de son choix<sup>7</sup>.

Le Réseau peut parfois laisser perplexe quant à la possibilité d'en maîtriser les mécanismes internes; les yeux perdus dans une forêt inextricable de paramètres, on rêverait de pouvoir disposer d'un tout autre environnement artistique. Il en va de même pour sa vitesse (les pixels se dévoilent tranquillement) et sa qualité visuelle (le pigment est flocon-

neux et n'aide pas à la finesse de l'image) qui ne sont pas encore tout à fait au point. Néanmoins, l'effet désiré est prégnant, en ce qu'il est initiatique, dans le sens où le Réseau demande à être vu simultanément par des millions de gens; les consciences individuelles ne seront jamais ce qu'elles étaient, car l'art n'est plus uniquement le fruit des artistes. En fait, si l'art en réseau est le résultat concret du « savoir-faire » des spectateurs, il est aussi une volonté politique de la part du créateur qui donne forme à une nouvelle dimension culturelle de l'art<sup>8</sup>, en la situant à l'intérieur d'un espace symbolique référentiel qu'est le mondialisme. Le mondialisme vise le rapprochement concret entre les individus de différents pays<sup>9</sup>.

On ne distingue plus le professionnel de l'amateur, l'interaction homme-machine générée par le Web rendant chacun à la fois créateur et consommateur de nouvelles technologies, participant et spectateur, artiste et critique de son œuvre. On pourrait parler de « resocialisation » car ce mode de communication artistique présuppose une alternative au modèle pré-existant de l'art, j'entends par là une communication axée sur le pragmatisme et sur la dématérialisation du territoire de l'artiste.

Cet art se veut une métaphore de l'univers, puisqu'il est fondé sur la puissance symbolique du support technologique qu'est le Web. Dans le Réseau, la création du public se dévoile sous la forme d'empreintes

quasi intangibles qui résultent de la manipulation d'un programme. L'art en réseau, c'est le refus du statut d'auteur unique puisque les signatures sont déposées sans profondeur sur un support, contrairement à l'art traditionnel où la signature des artistes représente la valeur de l'œuvre. Cet art tout entier est négation du créateur: l'auteur abandonne son œuvre au public.

Avec le Web, c'est également le processus de création artistique qui est remis en cause, puisque l'œuvre se fait en temps réel et simultanément avec l'ensemble de la planète. De sorte que le CyberArt fond en un seul morceau la signature, le support et l'œuvre; un art hautement conceptuel qui révolutionne totalement l'esthétique même de l'art. Aussi ne doit-on pas s'intéresser aux œuvres virtuelles sans les juger bonnes ou mauvaises, car l'initiation de nos sens, c'est le point de départ de la démarche d'un jugement esthétique.

En définitive, d'un point de vue McLuhanien, le CyberArt est à la fois déterminé par le message (l'œuvre universelle) et par le mode de communication (la technologie utilisée), car il est impossible de dissocier une création de son support. Le « langage » de l'œuvre, c'est à la fois ce qui est dit (message) et la forme par laquelle il est dit (support). L'ordre du sensible du CyberArt, c'est la nature des techniques qui agit sur nos sens et non l'inverse.

### QUI MACHINE QUI ?

On remarque, paradoxalement, que les aspects fonctionnels des nouvelles technologies sont à la source même de l'inspiration des artistes et de ce qui les en éloigne; n'ayant plus de contact avec la matière, la technologie et le cyberartiste s'influencent mutuellement. En effet, ce dernier se projette maintenant dans le fonctionnement de la machine: il l'anime.

Man has created an intellectual and creative partner in the computer [...] The emotional state might be determined by computer processing of physical and electrical signals from the artist (for example, pulse rate and electrical activity of the brain). Then by changing the artist's environment through such external stimuli as sound, color and visual patterns, the computer would seek to optimize the aesthetic effect of all these stimuli upon the artist [...] <sup>10</sup>

On parle d'*état hybridation*<sup>11</sup>, puisqu'il y a inévitablement fusion entre la mémoire et le contrôle du programme (les éléments sont représentés en mémoire et soumis au contrôle de l'artiste). L'écran cathodique devient un espace de représentation privilégié qui permet une communication visuelle en temps réel avec l'espace de la mémoire. Si l'ancien geste effectuait, le nouveau sélectionne. L'ordinateur, en tant que « machine universelle »,

ne possède en soi ni signification, ni nature propre et encore moins une identité. Sa valeur se situe au plan de la programmation et de la mise en application de ces programmes. L'ordinateur simule les instruments, il n'en est pas un. En art, l'ordinateur est un outil de production. La machine ne pourra jamais remplacer la créativité de l'humain, c'est l'artiste qui lui donne vie.

C'est pourquoi l'artiste contemporain se trouve dans un univers de gestion optimale de son œuvre. On pourrait parler d'une gestion visuelle des données car, au niveau de l'arborescence, il joue un rôle fédérateur dans la mise en œuvre des différentes animations, en ce qu'il organise les modifications des paramètres, simule les formes naturelles (les halos par exemple) en plus d'agir sur les propriétés optiques, sonores et physiques des matériaux (couleur, transparence, opacité, brillance, rugosité, etc.) et sur les motifs qui produisent de la texture en général (plan, cube, sphère, etc.).

L'artiste est aussi opérateur d'édition (coller, copier, effacer), de même qu'il déplace, agrandit ou modifie à volonté les formes, tandis que ses erreurs peuvent être effacées sans laisser de traces. Ainsi, l'image au plan de la représentation n'est rien de plus qu'une allégorie (transport) de la forme du modèle en son image; elle est aussi métamorphose (passage entre deux formes qui ne sont ni origine, ni termes)<sup>12</sup>. La nouvelle expression artistique est la technologie en elle-même, le geste de l'artiste « traditionnel » ayant disparu pour faire place à une activité abstraite de programmation. On peut alors parler d'entité virtuelle de l'art et, par conséquent, de simulacre ou de « réalité synthétique ».

Le concept de simulacre entendu comme une construction artificielle dépourvue d'un modèle original est incapable de se constituer elle-même en modèle original et trouve dans les arts médiatiques d'aujourd'hui les conditions de sa pleine réalisation. Les arts médiatiques peuvent fournir une image beaucoup plus complexe et structurée que n'importe quelle réalité, sans acquérir, comme dans l'œuvre d'art, une valeur prototypique et une originalité intrinsèque<sup>13</sup>.

Sur ce point, deux courants de pensée s'opposent soit: la vision des humanistes versus celle des « technophiles » de la création. En effet, les humanistes perçoivent cet art comme un résidu de la technique. À l'opposé, les technophiles croient que la machine déclenche une production de sens qui se manifeste chez le spectateur par une utopie sociale liée au progressisme technologique. Les humanistes (notamment Jacques Ellul et Jean Baudrillard) mettent l'accent sur la dénaturation de l'art par le virtuel, parce que la machine en produisant un sens dispenserait l'homme de penser.

Le technophile Gene Youngblood<sup>14</sup> rapporte que pour les artistes qui aspirent à la

visualisation électronique en art, le fondement du problème n'est pas d'accéder à un univers artificiel, mais d'accroître le contrôle du spectateur et d'assurer une communication entre les collectivités. C'est pourquoi, dit-il: « In interactive art, *response itself is the medium*, not the audiovisual interface through which the response is manifest. » Aussi, dans la simulation, le spectateur est obligé de créer son propre point de vue, parce que l'ordinateur ne livre aucune signification. Il ne s'agit pas seulement de changer le type d'interaction du spectateur avec l'œuvre, mais d'augmenter sa part d'interactivité et de l'amener à réfléchir sur l'usage de telles technologies.

Contrairement aux humanistes, je crois, tout comme certains technophiles de la création (Vivid Group et Edmond Couchot, par exemple), que ni l'artiste ni le spectateur ne sont totalement désincarnés, car ce sont leurs manœuvres créatrices qui rendent les nouvelles technologies efficaces. Par ailleurs, ce sont les commandes et les instruments d'intervention de l'artiste qui sont les parties les plus tangibles de l'œuvre parce qu'ils déterminent les conditions d'accès au virtuel pour le spectateur.

Selon les humanistes, il n'y a pas d'esthétisme dans l'art cybernétique, parce que l'exploration ne reste qu'à un niveau primaire. Le public ne ferait qu'affronter une machine. L'art cybernétique relèverait d'un formalisme hyper-technique car la maîtrise physique de l'objet empêcherait de voir l'œuvre, tandis que l'aspect fonctionnel dévorerait toute la signification.

Certains artistes, travaillant avec les nouvelles technologies (notamment Jean-Louis Boissier), restent également perplexes face à l'art interactif soutenant que ce n'est pas l'utilisateur qui joue avec le programme mais l'inverse. « On croit toujours que l'interactivité, c'est la participation accrue du public à un spectacle. Or c'est avant tout une possibilité nouvelle de manipulation du spectateur par les auteurs. »<sup>15</sup> Au contraire, le CyberArt apparaît comme un espace de représentation privilégié parce qu'il se fait en temps réel, ce qui est une condition évidente de l'interactivité. L'interactivité reposant sur les modalités d'un transfert du potentiel au virtuel, le spectateur peut ainsi opérer immédiatement avec les possibilités qui lui sont offertes, et ainsi élargir la définition de l'œuvre à construire. Le public demeure toujours le médiateur entre sa création et la machine. De plus, il reste une part inachevée avec l'art en réseau, parce que le mode de production artistique confère à la création un statut collectif et à l'œuvre, un statut public. Néanmoins, le CyberArt ne peut pas s'imposer comme une pratique artistique commune, puisque la création finale échappe

à tout auteur. En effet, l'ordinateur fait de l'œuvre un lieu où la création parie toute sa présence sur le paradoxe de sa disparition.

L'art cybernétique fascine parce qu'il est associé à l'immatérialité. En effet, il se manifeste « magiquement » derrière la diversité des procédés utilisés; ce n'est donc pas tant la technologie que ce qu'elle évoque dans l'esprit des gens qui entraîne cette fascination.

## LES NOUVELLES TECHNOLOGIES AU CENTRE DU DISPOSITIF DISCURSIF

On s'aperçoit que la communication dans les œuvres interactives ne se limite pas seulement à un échange d'informations parce qu'elle établit entre l'émetteur (l'artiste) et le récepteur (le spectateur) un ensemble de liens développés par le processus d'interactivité que demandent les supports techniques<sup>16</sup>.

La création artistique ne se borne pas à transposer des modèles d'une culture instituée, elle participe à l'instauration d'un ordre sensible. L'œuvre est moins ce que nous percevons que ce par quoi nous sentons [...] ce qu'est pour moi le visage humain dans son mystère inépuisable et toujours questionnant [...]»<sup>17</sup>

La transfiguration de l'espace de création du spectateur mérite l'appellation « artistique », car c'est l'émancipation de la lecture d'une œuvre et l'éveil de l'intelligence de l'instant. Le spectateur serait devenu virtuellement auteur. Le CyberArt projette réellement les individus dans un processus dynamique de réception. Le support technique étant au centre du *dispositif discursif* proposé par l'artiste, l'art cybernétique devient un site propice pour un investissement psychique et social singulier. C'est ainsi que les nouvelles technologies (la télévirtualité, le VRML et les arts en réseau) trouvent enfin un espace significatif dans l'art (qu'il soit imaginaire, cognitif, émotif, etc.), parce qu'elles nous engagent dans un monde régi par la fantaisie, laissant place à un dialogue direct entre le spectateur et l'œuvre.

L'art cybernétique attribue une substance transitoire aux objets; la relation entre les signes de l'œuvre virtuelle et le public est désormais « hyperréelle ». On peut également croire que ce qui engendre le caractère symbolique de cet art, c'est l'individu se remettant sans cesse en question dans un univers technologique omniprésent; or, on ne sait toujours pas ce qu'un individu retire de ce type d'« expérience virtuelle ».

En résumé, le CyberArt serait l'extension radicale de la pratique artistique puisqu'il élargit le champ concret de la création à l'univers tout entier. Le cyberspace apporte un aspect fondamental à l'art en ce que c'est l'écriture de la condensation du temps et de l'espace engendrant, par ce fait même, un regard métaphysique sur la frontière du réel.

La participation des spectateurs n'est donc pas réduite au simple usage des supports techniques, car la dialectique paradoxale de communication avec la machine est de prendre le spectateur pour sujet central.

## NOTES

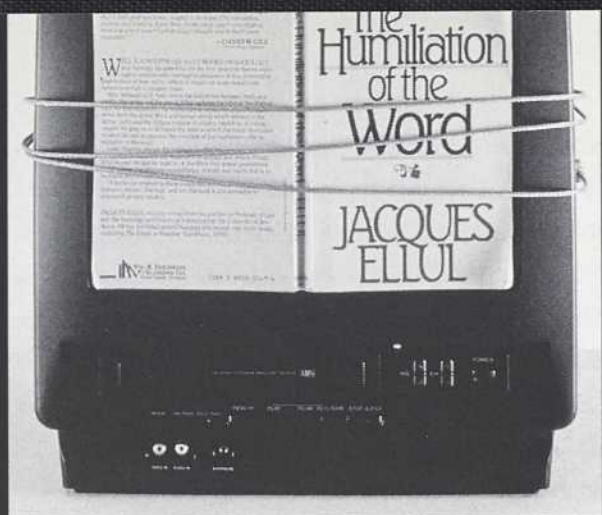
1. Selon Vera Zolberg (*Constructing a Sociology of Art*, New York, Cambridge University Press, 1990), l'art ne répond plus aux critères suivants: 1) l'acceptation universelle de l'élite, 2) la rareté, 3) l'accès limité, 4) la spiritualité et 5) la complexité (texture et coups de pinceau, etc.). De nos jours, l'art a deux considérations extra-esthétiques majeures qui sont l'intérêt que porte le public pour telle ou telle forme d'art et les politiques culturelles qui mènent le marché économique des sociétés contemporaines. Il y aurait donc deux orientations possibles qui ont concouru à l'émergence de l'art cybernétique, la première serait une extériorisation revendicatrice de l'art traditionnel, apanage de la bourgeoisie, empli de connotations sociales et de conventions esthétiques; l'autre est l'émergence d'un nouveau message exprimé par les nouvelles technologies utilisées dans les œuvres.
2. In Jean-Louis Boissier, « Machines à communiquer faites œuvres », *La Communication*, Lucien Sfez (éd.), Paris, Presses Universitaires de France et la Cité des sciences et de l'industrie, 1991, p. 218-235.
3. Voir le texte de Régis Durand, « L'Homme est dans le monde... », *Parachute*, n° 81 (hiver 1996), p. 20-23.
4. C'est Mark Pesce qui a permis de faire le saut de la page 2D à 3D. Voir ses propos recueillis par Jean Segura dans « Entrez dans la troisième dimension... », *Planète Internet*, n° 5 (janvier 1996), p. 31-32.
5. Jean-Paul Longavesne (Fondateur du Groupe de Recherches en Informatiques Picturales en 1987 – GRIP), « Machines à peindre et informatique picturale », *La Science et la métamorphose des arts*, Daudel et Lemaire d'Agaggio (éds.), Paris, Presses Universitaires de France (Coll. Encyclopédie Diderot), p. 53-74.
6. Ana Neves et Franck Beau, « Les Arts en réseau », *Planète Internet*, n° 5 (janvier 1996), p. 22-30.
7. *Ibid.*
8. L'anthropologie culturelle nous apprend qu'un art plus ouvert reconnaît l'universalité. D'où scission entre « l'art sacré » – l'art cybernétique – et « le monde de l'art sacré » qui représente l'élite. Pour l'élite, la multiplicité des signes et des sens rend l'art cybernétique incompréhensible parce qu'il prête une totale liberté au spectateur qui n'a pas lieu d'être. Il y aurait opposition entre le savoir et l'expérience, ce qui semble être à la source même de la désapprobation des humanistes envers ce style d'art.
9. Utilisant ce principe, *Télénoia* (Mind at Large), une initiative du GRIP en France, fut une première mondiale dans l'histoire de la création picturale. Le 31 octobre 1992, on a mis à la disposition d'artistes américains (Le Café électronique international de Galloway, Santa Monica), canadiens (le Mac Luhan Center, Toronto, le GRAM, Montréal et le Simon Fraser Institute, Vancouver), hollandais (V2 Organisation de Roy Ascott, Amsterdam) et autrichiens (Le Zeronet, Vienne) un système informatique interactif dans le

but de créer une toile géante pour célébrer l'Halloween.

10. Douglas M. Davis citant Michael Noll (ingénieur au laboratoire de Bell au New Jersey), in *Art and the Future: A History/Prophecy of the Collaboration Between Science, Technology and Art*, New York, Praeger, 1973, p. 104.
11. Edmond Couchot, *Images, de l'optique au numérique. Les arts virtuels et l'évolution des technologies*, Paris, Édition Hermès, 1988.
12. Longavesne, *op. cit.*
13. Longavesne, *op. cit.*, p. 71, citant Mario Perniola dans « Icônes, visions, simulacres », *Traverses*, n° 10 (1978), p. 39-49.
14. In « The New Renaissance: Art, Science and the Universal Machine », *The Computer Revolution and the Arts*, Tampa, Loveless Richard, 1989, p. 8-20.
15. Propos de Jean-Louis Boissier, auteur du CD-ROM de la 3<sup>e</sup> Biennale de Lyon, 1996.
16. Voir à ce sujet Jean Davallon, Gérald Grandmont et Bernard Schiele, *L'Environnement entre au musée*, Presses Universitaires de Lyon et Musée de la civilisation du Québec, 1992.
17. Pierre Lévy, « L'ordinateur, l'art et le monde », in *La Machine univers: création cognition et culture informatique*, Paris, Seuil (coll. Points-Sciences), 1989.

Roxane Bernier est étudiante au doctorat à l'Université de Montréal au Département de sociologie, elle est aussi chercheur au Centre d'Étude et de recherche sur les Expositions et les Musées – CÉREM – de l'Université Jean Monnet (Saint-Étienne).

The author analyzes the work of artists who have innovated in CyberArt – virtual reality, televirtuality or networking. In each case, she discusses how the traditional relationship between artist, artwork and viewer is transformed – be it in the production of Edmond Couchot from France, Vivid Group from Canada or American Carl Eugene Loeffler. Acknowledging that new technologies raise ethical questions among others, she counterposes arguments from “humanists” and “technophiles.”



BIND, 1995, VIDEO INSTALLATION; PHOTO: COURTESY DONALD YOUNG GALLERY.

CHRISTINE VAN ASSCHE

# SIX

---

## QUESTIONS TO GARY HILL

**C. V. A.:** Would you create work without the use of machines?

**G. H.:** Who knows and why not? On the other hand I've been using machines in my work for a long time. Perhaps the decision to not use a machine would only arise as a self-conscious gesture. I always work with the kept catastrophic threat to pull the plug – to pull the rug out from under the system. Part of it comes down to one's definition of machines in the larger lexicon of technology and I am presuming we are speaking about "thinking" machines, i.e., the cybernetic kind. Machines breed a systems approach and much of the time I'm looking elsewhere. Machines don't really think, they only humour you to think that they think. Machines pretend to think. Contrary to AI pundits I won't consider it a milestone when IBM's Big Blue beats all humans at chess. That all has to do with calculation and speed, albeit tremendous quantities of both, but when the mind is called into thinking something else altogether is taking place.

**Is there an internal necessity to the use of machinery or is it just a sign of the times?**

Machines are not only a sign of the times but they effect our relation to time directly. Speed has infiltrated everything. One's sense of place, physicality, the body, communication, economy and media are all changing at exponentially faster rates. And yet this speed/time doesn't have much to do with being(s) in relation to the ontological questions of time. Nevertheless, we are face to face with technology because we are technological. It's not something you choose to partake in or not; the question of necessity

is moot. Even a painter's relation to paint has been dramatically effected by the invention of acrylics. Not only are colour and viscosity different but even the painter's relation to (drying) time has substantially changed.

**Which comes first, the machinery or the idea?**

It all depends. Ideas come from many different and, for the most part, serendipitous occasions. I could be driving in a car and see something when I'm thinking about something completely different, and these images and thoughts collide and trigger something. Ideas are not units of thought isolatable from other ideas/thoughts. To map the actual birth of an idea would be like going back into a forest where you think you saw a specific plant and finding it. Working with electronic media becomes second nature like anything else. It's integrated into the tools at hand.

**What do you think of the new technologies – the Internet, hypermedia, virtual reality, artificial intelligence?**

In a sense I've already been using computers, hypermedia, virtual reality and artificial intelligence for a long time – just not in the way that it's packaged now. Wordplay is hypermedia, isn't it? As Gregory Bateson asks, "What are Meta fors anyway?"

**With whom do you feel closest to in the art world?**

I don't know. I suppose the closest person that's dead center in the art world I continue to look at is Bruce Nauman. His use of language has a particular attraction



LEARNING CURVE, 1993, VIDEO INSTALLATION; PHOTO: COURTESY DONALD YOUNG GALLERY.

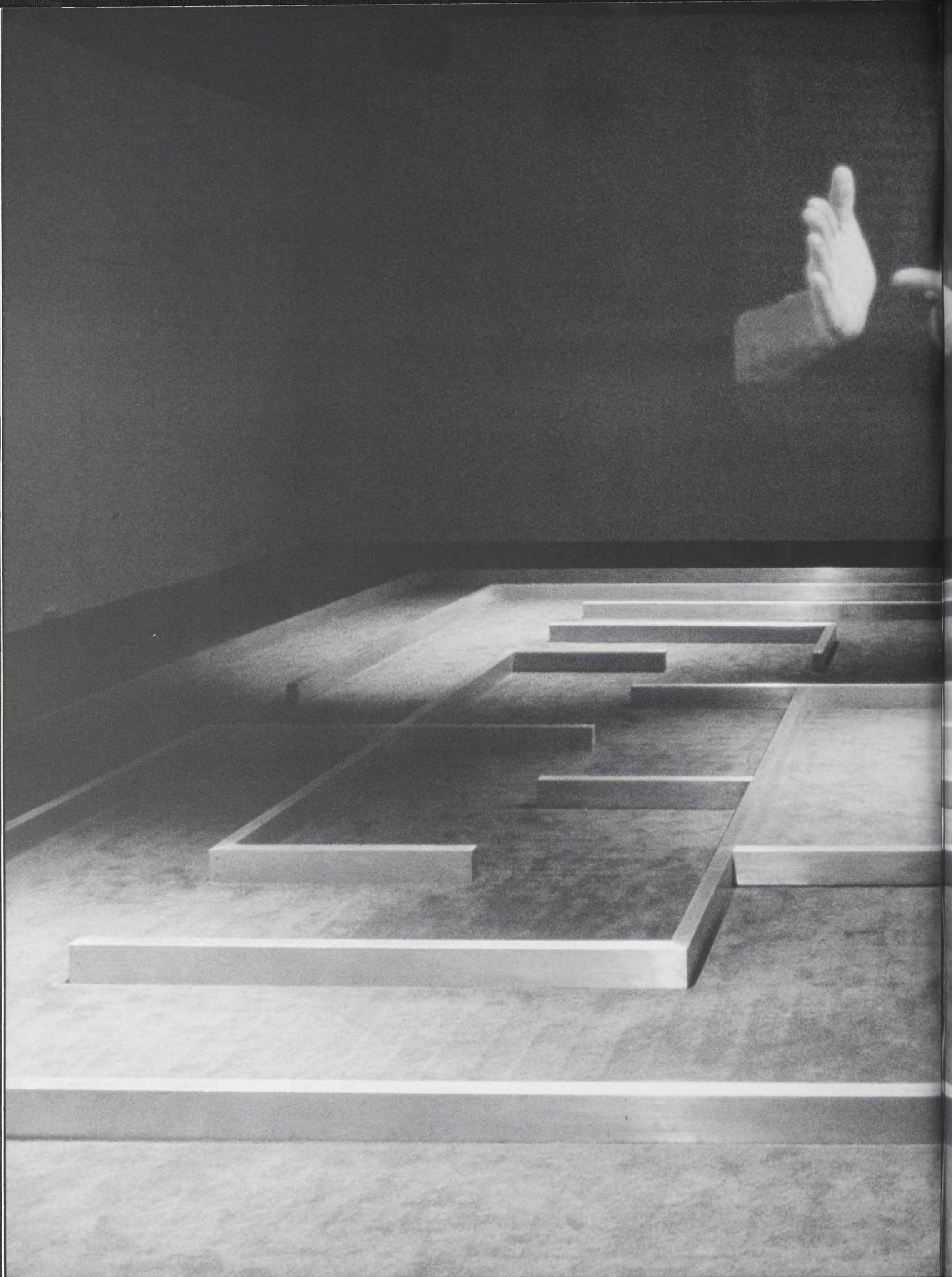
for me. Cindy Sherman, too. I've always been interested in the idiomatic use of images and she continues to make brilliant pictures. I will still go and see Robert Ashley, Laurie Anderson and La Monte Young when I can and hopefully I'll get a chance to see Stelarc again. Most recently I've seen interesting performances by the choreographer Meg Stuart of Damaged Goods and the sound poet Chris Mann from Australia. So I guess one could say that I am most near to "time-based art."

If you lived in the nineteenth century, what kind of artwork would you have produced?

Perhaps something that would reflect the conjoining of Eadweard Muybridge and Lewis Carroll – a kind of hybrid of thinking with machines with a helix of logic and nonsense usurping the system.

Gary Hill répond aux questions de Christine Van Assche concernant son rapport aux machines. Passé maître dans l'installation vidéo, l'artiste américain considère les nouvelles technologies comme des outils lui permettant de réaliser ses projets, au même titre qu'un simple jeu de mots ou d'esprit.

FOLLOWING PAGE: WITHERSHINS, 1995, INTERACTIVE SOUND INSTALLATION WITH VIDEO PROJECTIONS; PHOTO: COURTESY DONALD YOUNG GALLERY.





# WHAT IS A NEW TECHNOLOGY? MACHINE DRAWINGS, SENTIENCE, INTERCULTURAL CONTACT

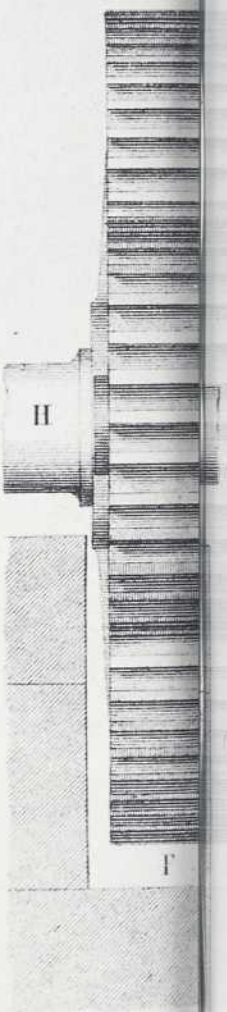
DAVID TOMAS

The traces of an intimate zone of imaginative activity and an obscure world of sentience await discovery in the archival sediments of the technological foundations of our modern industrial world. Like ancient fossils, their outlines are preserved in layers of documents that record the construction of machines, machine systems, large-scale machine ensembles, as well as the systems and intersystems of transportation and communication that have dominated our landscapes since the early nineteenth century. Some of their outlines are clear and polished,

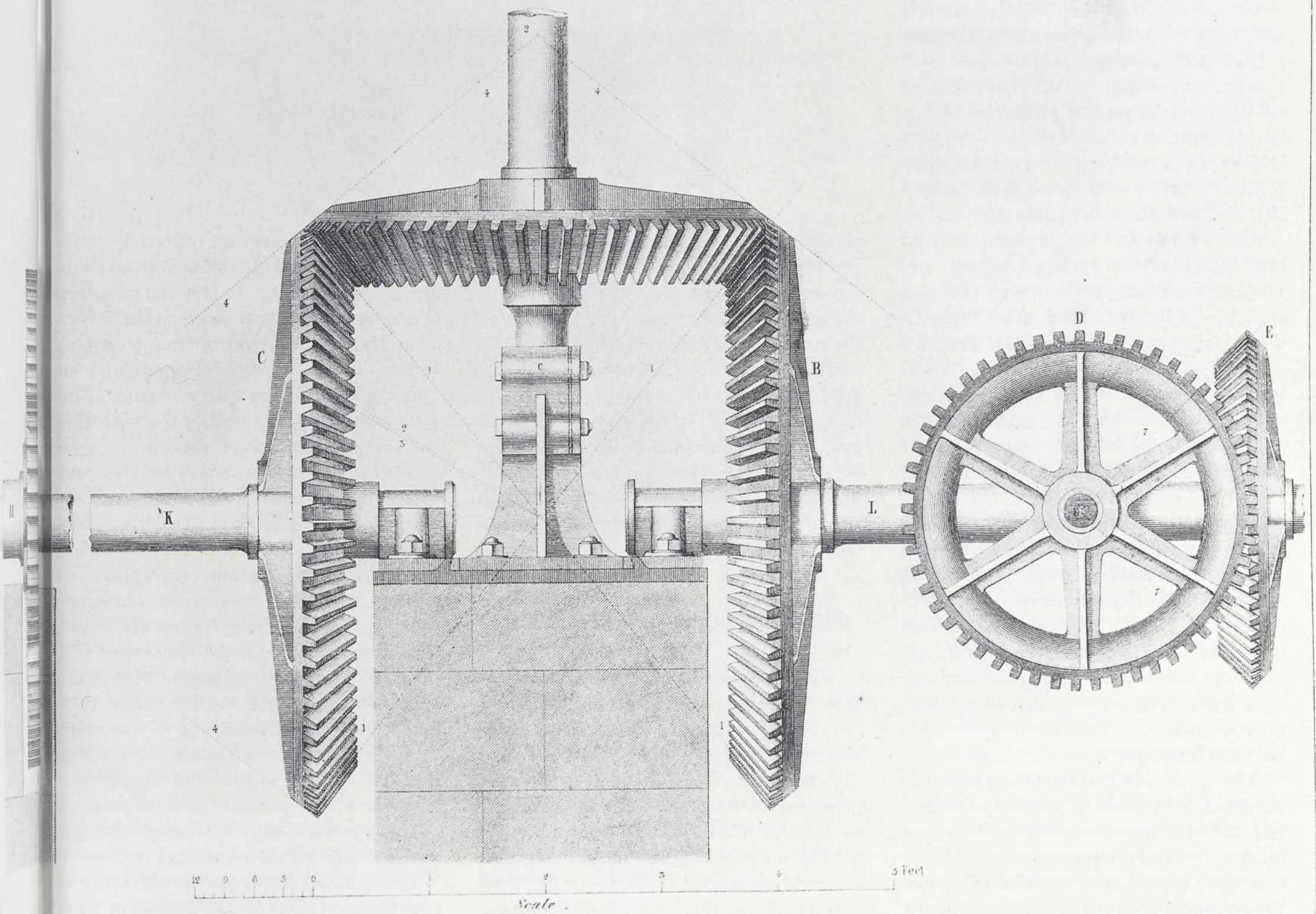
others are raw and barely recognizable. However, whether polished or raw, clear or obscure, they have one common characteristic: they take the form of graphic representations. These representations of machines or mechanized processes are commonly known as engineering drawings, and they include initial or preliminary sketches, designer's drawings, project drawings, production drawings, presentation drawings, maintenance drawings and technical illustrations.

The distinct novelty of these and similar kinds of representations is to be found in their relationships to the objects and processes they depict. Instead of functioning as illustrations of preexisting things and processes, these drawings represent a *zone of emergent possibilities*. It has been noted, for example, that engineering drawings "are about what might be," that they wrestle "with future possibilities," and that they attempt to "give form to uncertainties."<sup>1</sup> In addition to these characteristics, they function as extended perceptual frames in their capacities to shape a mechanism not only as

Plate VIII



BEVIL AND SPUR WHEELS.



BEVIL AND SPUR WHEELS. DAVID SCOTT, THE ENGINEER AND MACHINIST'S ASSISTANT, 1847.

a function of space and time, but also *through* space and time: from the first register of an idea, through production drawings, to technical illustration. Whether considered as a medium for design or an autonomous language, engineering drawing, produced by the human hand or by machine proxy, is still a primary mode of design today, insofar as it allows us to “foresee how things might perform, to imagine how they might appear, to control their production and to look after them when they have been made.” (p. 202).

Historians have argued that the Industrial Revolution promoted a distinctively modern form of engineering or mechanical drawing insofar as it evolved in tandem with “new forms of manufacture and organisation” and was dependent on their “success and consolidation.” (p. 11). Indeed, in their estimation, it was precisely the distinctive form of production associated with the new manufacturing processes and organizational forms – the division of labour – that rendered this type of drawing essential. It did so because it “made possible a new relationship between management and manufacture and separated the process of design from the process of construction.” (p. 11). These historians have pointed out, moreover, that this relationship set engineering drawing apart from earlier forms of technical representations that were also coupled to design and production, like those produced in the context of ship building and architectural construction, or other forms of technical illustration such as scientific illustrations. Inasmuch as these observations are correct, it can be said that this category of drawing is at the foundation of our modern industrial world. One might suggest, moreover, that machine drawings are privileged entry points to complex machine spaces and machine cultures, spaces with their own geographies, cultures with their own system of beliefs and language.<sup>2</sup>

The space and history of engineering drawings is intimately coupled to a space and history of the contact between the most unobtrusive and ubiquitous of marking instruments: the pencil. It is worth noting that the common Western pencil has a history that coincides with the history of Western modernity. This history’s significance, its pivotal role in the development of modernity, has been eclipsed by technology’s more spectacular history. The most visible history is that of machine artifacts, since this is the one that we are most familiar with. The other history exists in surrogate form in archives, and has seen the light of day only occasionally. The elements of this latter history – engineering drawings – are, in fact, for the most part, the products of the meetings of the

PHOTOGRAPH OF AN ACTUAL GRAPHITE OVEN USED IN EXPERIMENTS AT THE FOSTER RADIATION LABORATORY, MCGILL UNIVERSITY, CIRCA 1977.



pencil and another menial technology: paper. It is to the possibility of an anthropology and of an aesthetics of contact between these primitive technologies as displayed in the service of machines and similar artifacts that I now turn. For this contact, I will suggest, has generated something that exists in excess of a history of the representation of machines. It has spawned a shadow – a kind of graphite-based alter ego, or a form of consciousness – which is co-extensive with each engineering drawing or scientific representation.

#### WHAT IS A NEW TECHNOLOGY?

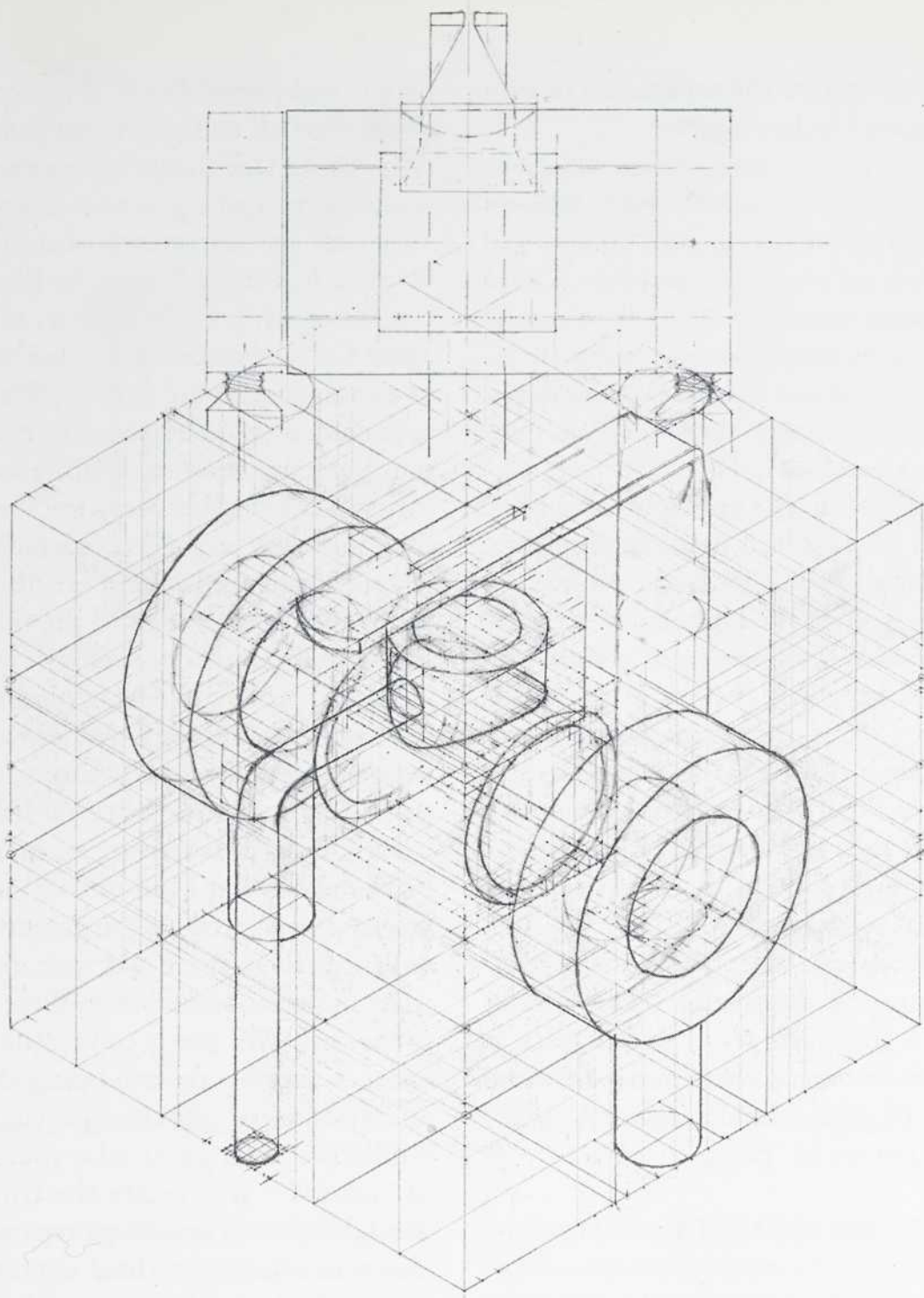
We are often tempted to talk about the representations produced by leading Western imaging systems such as photography and cinematography as if they were autonomous entities. We talk about a history of photographic images or a history of moving pictures as if they existed independently from their modes of production, or even their modes of apprehension. This is perhaps not surprising nor is it entirely illegitimate, since it is in the nature of these kinds of images, and of the culture in which they circulate, that they should be conceived to function as independent entities subject to their own physical and disciplinary attributes. Each photograph, each film, and, now, each computer image can be presented and treated as if it were a system unto itself.

The abyss that separates imaging technology and image seems to be as absolute and as magical as the abyss that appears to separate mind and body; we live in a culture

where representations are collected, classified and archived in isolation from their modes of production. The how and the where of production rarely enters into the debate about the nature of modern representations. Rarely, if ever, are we confronted with an imaging system’s inner spaces, *its culture*. And we are almost never confronted with this culture’s representational shadow.

There are, however, more evocative ways of apprehending these images and their unique cultural characteristics. Other types of insights about the nature of these imaging systems, their historical and perceptual impacts on the human imagination, can sometimes unlock surprising viewpoints, or unforeseen vistas. An opportunity to experience, in one’s lifetime, four impossibilities – “the ocean-steamer, the railway, the electric telegraph, and the Daguerreotype”<sup>3</sup> – can point to the existence of a relational viewpoint, a relational history, which could suggest that it might not be possible to separate such technologies and histories, except through an act of intellectual violence.

Other observations can open the way to new forms of history that begin not with the mind conceived as a synthetic or analytic tool, but with the body treated as a primary sensory organ, and with sensual histories that might cascade from particular organs. The proposition that there exists “a sort of umbilical cord” that “links the body of the photographed thing to my gaze: light, though impalpable is here a carnal medium, a skin I share with anyone who has been photographed”<sup>4</sup> highlights private histories of the senses and of particular sensibilities rooted in individual bodies. When conceived



PROJECTION VIEW OF A GRAPHITE OVEN USED FOR MEASURING THE YIELDS OF INDIUM AND GALLIUM IN THE PROTON INDUCED FISSION OF NATURAL URANIUM. THE OVEN (WHICH CONTAINS THE TARGET MATERIAL) IS SURROUNDED BY A TANTALUM HEAT SHIELD CONNECTED TO A "CHIMNEY" IN WHICH IONIZATION TAKES PLACE. THE CHIMNEY TERMINATES IN A SLIT FACING THE OPTICS OF A MASS SPECTROMETER. THE DRAWING WAS COMMISSIONED FOR A SCIENTIFIC PUBLICATION. DAVID TOMAS, 1977.

in these terms it is not hard to endorse viewpoints that begin with these other kinds of histories and other bodily sites, especially if they lead to strange ways of apprehending both old and new technologies and one's relationship to them. "Why mightn't there be, somehow, a new science for each object?" Roland Barthes asks in *Camera Lucida*, his remarkable meditation on photography's capacity to prompt a radically different History: a History of the Look. (p. 8). New histories of technology and novel ways of conceiving of these histories as the generative sites of new experiences can be conjured up in the wake of these and similar "eccentric" speculations on the nature of a technology and its products. The world of technology can suddenly mutate and take on interstitial characteristics as one's experience with them is refracted through the optic of unconventional observations like "cameras . . . were clocks for seeing." (p. 15). Remarks like this one, made in connection with sounds associated with the use of early cameras, trans-

form archaic mechanisms into fantastic hybrids that can even "infect" the most recent imaging technologies with the evocative power of their poetic spaces and imaginative potential.

A first contact with a new, but also with an old technology. This is the profound intuition contained in *Camera Lucida*. The lesson is simple, yet profound: Every encounter with a new and old technology holds the possibility of a first contact, if one's habitual frames of reference are for some reason or another shattered by the appearance of an anomalous, punctorial detail. Indeed, a precise balance between the old and new technologies, an individual consciousness and a collective existence, transforms *Camera Lucida* into a strange narrative of first contact:

The first photographs a man contemplated (Niepce in front of the *dinner table*, for instance) must have seemed to him to resemble exactly certain paintings (still the *camera obscura*); he *knew*, however, that he was nose-to-nose with a mutant (a Martian can resemble a man); his consciousness posited the object encountered

outside of any analogy, like the ectoplasm of "what-had-been": neither image nor reality, a new being, really: a reality one can no longer touch. (p. 87).

In contrast to a history which begins at the threshold of a look, we are sometimes prompted to think of new technologies as potent collective thresholds. Studies such as Wolfgang Schivelbusch's *The Railway Journey* are important references for further exploration of the aesthetic, social and political parameters of both old and new technologies and their familiar or extraordinary languages.<sup>5</sup> Indeed, the critical power of these studies, in contrast with those that treat images as autonomous entities, lies in their range of disclosures. Explorers are able to systemically sound out a technology's unknown perceptual spaces, its strange culture, mode of social organization, its political structure and economy.

Finally, there is the distinct if little known world of engineering drawings and the more remote and enigmatic world of preliminary sketches. These worlds point to a zone of ongoing activity that suggests that modern existence does not unfold according to a materialized logic whose cutting edge is a succession of "new" technologies (camera obscura, the railway ensemble, photography, cinematography, television or virtual reality), or new types of scientific and technological practices. On the contrary, this world *floats* on a sea of obscure, often esoteric representations that fan out in a complex array through different spaces and times.

One could choose to explore the spatial and representational characteristics of this array, and its possibilities (including its aesthetic possibilities), instead of investigating the characteristics of a given technology's primary communications channel. What impact would such a choice have on the conventional idea of a *new* technology? – on the fact that the evolution of new technological forms creates privileged sites for new kinds of previously unexperienced sensory activity? Where, for example, would any given new technology *begin* and where would it *end*?

Herbert Simon has suggested that "an artifact can be thought of as a meeting point – an "interface" in today's terms – between an "inner" environment, the substance and organization of the artifact itself, and an "outer" environment, the surroundings in which it operates."<sup>6</sup> According to this model, the "new" is an effect of the interface (pp. 131-2). However, insofar as each artifact can also be thought of as an intersystem of artifacts, a matrix of emergent possibilities, an array of engineering drawings, or the product of a series of tactile traces that spread out in space and time, there is a sense in which artifacts cannot be encapsulated by the vision of an ultimate and totalizing interface.

## EXTENDED INSTRUMENTAL CONTEXTS

Bruno Latour has warned, in the case of scientific representation, that

There are two ways in which . . . visualization processes . . . may be ignored; one is to grant to the scientific mind that which should be granted to the hands, to the eyes, and to the signs; the other is to focus exclusively on the signs *qua* signs, without considering the mobilization of which they are but the fine edge.<sup>7</sup>

For Latour, "realms of reality that seem far apart (mechanics, economics, marketing, scientific organization of work) are inches apart, once flattened out onto the same surface" (p. 54). However, Latour cautions: it is "possible to overestimate the inscription, but not the setting in which the cascade of ever more written and numbered inscriptions is produced;" and he suggests that "what we are really dealing with is the *staging* of a scenography in which attention is focused on one set of dramatized inscriptions. The setting works like a giant optical device that creates a new laboratory, a new type of vision, and a new phenomenon to look at" (p. 42, emphasis in original). Michael Lynch has proposed, in a similar vein, that a scientific image can be thought of as being "impressed and circulated" by way of "graphic and instrumental fields," and that the latter are equivalent to "externalized retinas."<sup>8</sup>

While sociologists of science like Latour or Lynch are sensitive to the complex procedures involved in the creation of scientific representations, they stop short of treating the generative sites of such representations as special kinds of technological and sensory interfaces. One can, however, adopt a point of view that transforms these sites into complex sensory transducers with interesting consequences not only for the way we habitually conceptualize scientific representations, new technologies, a mechanics of sentience, or what qualifies as an instance of intercultural contact, but also with regard to the possibility of generating new aesthetic practices.

Recent models of scientific visualization bring to mind Gregory Bateson's descriptions of a cybernetic ecology of "mind." One of the metaphors Bateson uses to synthesize previously distinct questions about the boundaries of the self, the nature of information, technology and "mind" is the image of a blind man. "Suppose," he asks, "I am a blind man, and I use a stick. I go tap, tap, tap. Where do I start? Is my mental system bounded at the handle of the stick? Is it bounded by my skin? Does it start halfway up the stick? Does it start at the tip of the stick?"<sup>9</sup> Bateson's answer dissolves the optic that brings such questions into focus by redefining the existential boundaries that

previously governed the separation of human bodies and technologies:

The stick is a pathway along which transforms of difference are being transmitted. The way to delineate the system is to draw the limiting line in such a way that you do not cut any of these pathways in ways which leave things inexplicable. If what you are trying to explain is a given piece of behaviour, such as the locomotion of the blind man, then, for this purpose, you will need the street, the stick, the man; the street, the stick, and so on, round and round. (p. 459)

The extraordinary simplicity and analytic power of the blind man metaphor resides in its ability to succinctly present an ecological model of the interaction between human organisms, technologies and the environments in which they operate at any given time. More important, however, is the way that it draws our attention to the *point of contact* that brings systems, circuits and "mind" into existence, a point of contact – or interface – that can be recognized by *the sounds it produces*.

The tap, tap, tap of the blind man's stick produces acoustic differences that travel in a circuit. A different set of parameters, a different environmental context, a different goal or set of goals would produce a different configuration of "mind."

### HYPERPHYSICALITY

The domain of engineering drawings can be treated in a similar fashion. Let us imagine that these drawings are the products of a linked, yet often interrupted and sometimes recontextualized, movement of an interface: an engineer uses a pencil (to pick the simplest and most convenient of drawing tools) to trace the outlines of an idea, of a machine, on a piece of paper. Let us imagine that this process continues on other pieces of paper, as this or other pencils engage or are disengaged from the task of transforming this idea into an artifact, a machine.

The obscure "magic" of a point of contact – the meeting of two technologies cast in terms of an eccentric erotics of touch – an interface where "mind" first becomes tangible as trace. The circuit of mind and image that is closed through the actions of the hand, a probe (whether pencil, pen or computer keyboard) at the service of an idea, and paper (or screen in the case of a computer based imaging system) that registers this idea, is best described in terms of a *tactilo-ecological logic* because of the way that this logic foregrounds the relationship between touch, an inscriptive ecology, representation and consciousness.<sup>10</sup>

Let us note that this point of contact is also a breeding ground for inconspicuous sounds, acoustic slithers, the latent sonic images of the friction of contact between

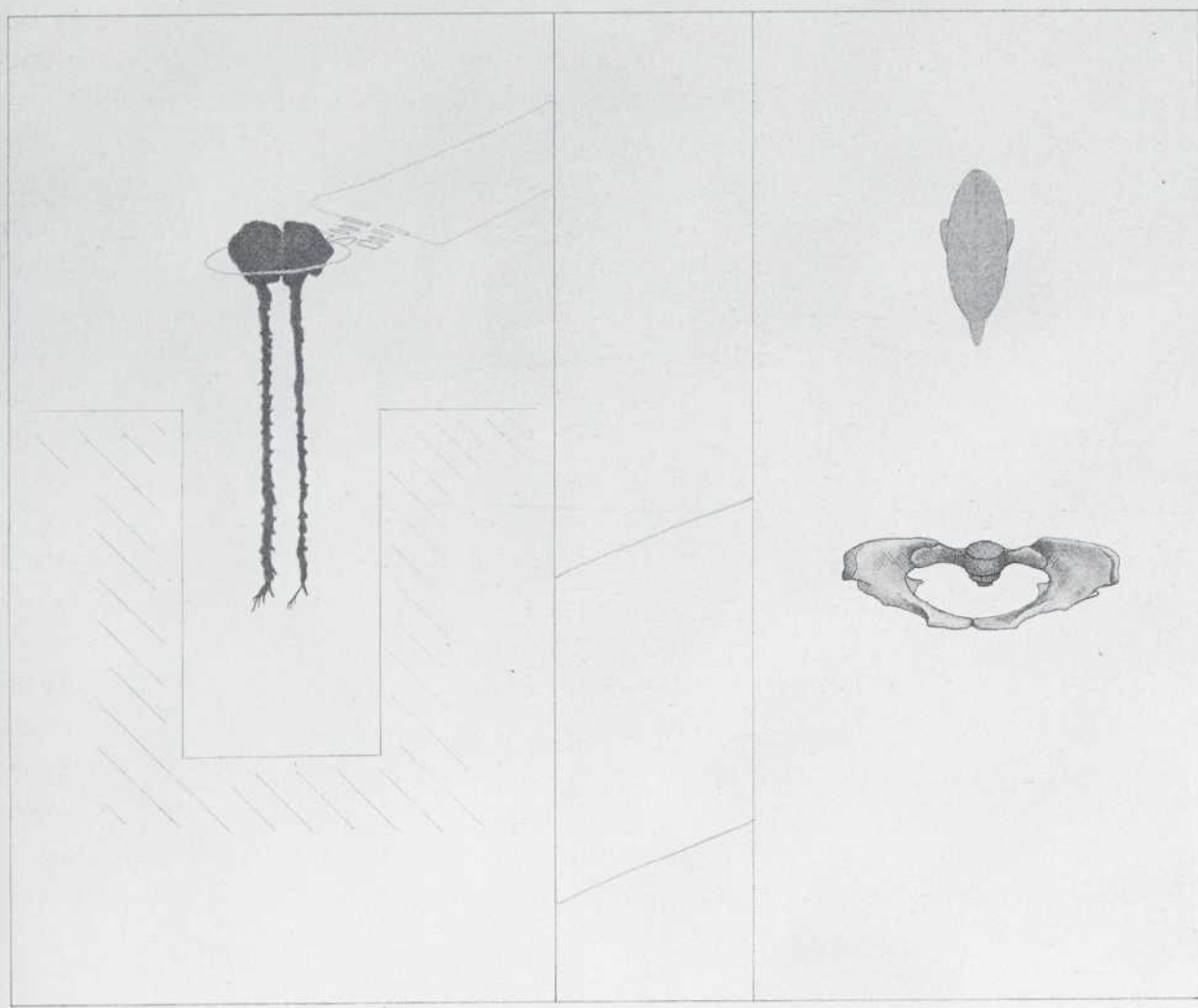
pencil and paper. For it is the contact between a pencil and paper that produces friction and a mark that is accompanied by the unobtrusive acoustic echoes of this contact. What are the first sounds of an idea? What would a history of "ideas" be like if it were registered in terms of an array of sonic images? Can the traces of an idea be mirrored as a cascade of sonic debris? What kind of apparatus would be needed to transform latent sonic images into tangible acoustic signifiers? What other ways are there of conceiving of new technologies which might lie beyond this parallel sonic world but which are nevertheless linked to the meeting of a pencil and piece of paper?

Let us return to a nest of questions. What is a "new" technology? Where are its conceptual, sensual or erotic limits, as opposed to its more obvious material limits, to be found? Indeed, where are its boundaries to be *drawn*? What kind of complex sensory world is generated by the genesis of an idea as it unfolds in space and time, from two to three dimensions, and from three to four dimensions? Where is or are the points of contact that bring into being the circuits and systems of information that generate "machine" as a particular manifestation of "mind?" Where are the limits of the draughtsperson or draughtspersons to the *drawn* in relation to these circuits and systems? Are there other vistas to be discovered that might harbour unforeseen peculiarities inhering in the obscure confines of a technology's extended instrumental context?

What about the existence of earlier engineering drawings: Can they be treated as if they harboured traces of a type of sentience? Are they perhaps in some *hyperphysical* sense "alive" insofar as they too are the products of similar tactilo-ecological activity and exist in a state of suspended animation? Can one detect a sort of "mind" that is hibernating in the stillness of their archival sites? If so, how does one go about reanimating and communicating with it? Can we speak of an extended instrumental context, of an externalized retina, or of "the *staging* of a scenography" that "works like a giant optical device that creates a new laboratory, a new type of vision, and a new phenomenon to look at" in relation to its *process* of reanimation?

A "new" technology can no longer solely be defined in terms of the new perceptual spaces that it might inaugurate. Its "newness" must be treated as a function of its evolution as an idea and is thus amplified over space and time.

In the context of an extended instrumental context, the imagination will engage with a series of perceptual thresholds as it is caught in between past and future, but outside of the present. Multiple entrances will be re-



DAVID TOMAS, UNTITLED, 1995, LEAD AND COLORED PENCIL, 25,4 X 30,5 CM. A HYBRID SKETCH/PRESENTATION-TYPE DRAWING FOR AN EXPERIMENTAL SITUATION THAT UNFOLDS IN A VIRTUAL ENVIRONMENT. THE DRAWING FUNCTIONS AS AN INVESTIGATIVE TOOL FOR EXPLORING THE ANTHROPOLOGICAL AND AESTHETIC POSSIBILITIES THAT ARE GENERATED IN THE INTERFACES BETWEEN IMAGING SYSTEMS AND BETWEEN THESE SYSTEMS AND DIFFERENT KINDS OF SCIENTIFIC AND TECHNICAL REPRESENTATIONS.

vealed at the various sites of this dislocation. These entrances lead into a subterranean world where the imagination might make contact with hyperphysical configurations of information, with strange cybernetic patterns of sentience that have been fossilized at a zero degree of existence.

The mirage of the new, its ability to marshal thresholds of perception, under the sign of progress, tends to evaporate when one treats machine systems as matrices of different spaces and times, as agents in one's personal sensory and sensual articulation, or as immanent, hyperphysical traces of previous tactilo-ecological activity.

While acknowledging the necessity of formulating questions about the composition of newness and cultural function of original and unfamiliar boundaries, one must also cultivate approaches to machine systems that acknowledge their identity-generating capacities, or their abilities to serve as laboratories for conceiving of different configurations or patterns of human consciousness. Other ways of blurring and even erasing the boundaries between machine systems and the human body must be explored, than those that have already been proposed in connection with the future of the human/machine interface.<sup>11</sup>

Engineering drawings point to a world that exists independently of machine systems and independently of their representational products. And yet, of course, these drawings are of the machines themselves. Thus, insofar as an engineering drawing or initial sketch is at the foundation of each prototype, or each final product, that might eventually enter into mass production, the representations that I am talking about are more than the simple products of the initial meeting(s) of two technologies: a pencil and piece of paper. For it is the contingent contact between these technologies, an initial point of contiguity, that closes a circuit and creates a living image of a "mind." In addition to serving as a point of genesis, contact marks a vanishing point for the kind of world we live in. In order to access this vanishing point, we need more subtle instruments, tools that are not necessarily crafted or drafted for service under the sovereignty of progress. These tools could be used to construct new types of imaging technologies and aesthetic practices. Finally, what we need today is a new type of anthropology to deal with this zone of human/machine activity. This anthropology must not only be directed towards a given machine culture, or the senses that are erotically engaged in its genesis, but it must also address the traces of different forms of *sentience* that have been and are continuing to be recorded as echoes of "mind."

## NOTES

1. Ken Baynes and Francis Pugh, *The Art of the Engineer*, Guildford: Lutterworth Press, 1981, p. 13. Further references are noted in the text.
2. Besides *The Art of the Engineer*, the other principal English language book dealing specifically with engineering drawing is Peter J. Booker, *A History of Engineering Drawing*, London: Chatto & Windus, 1963.
3. Henry Adams, "A Law of Acceleration (1904)," in *The Education of Henry Adams: An Autobiography*, Boston and New York: Houghton Mifflin, 1927, p. 494.
4. Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard, London: Flamingo, 1984, p. 81. Further references are noted in the text.
5. Wolfgang Schivelbusch, *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century*, trans. Anselm Hollo, New York: Urizen Books, 1980.
6. Herbert A. Simon, *The Sciences of the Artificial*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1981, p. 9. Further references are noted in the text.
7. Bruno Latour, "Drawing Things Together," in Michael Lynch and Steve Woolgar eds., *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1990, p. 52. Further references are noted in the text.
8. Michael Lynch, "The Externalized Retina: Selection and Mathematization in the Visual Documentation of Objects in the Life Sciences," in *Representation in Scientific Practice*, *op cit.*, p. 154.
9. Gregory Bateson, "Form, Substance, and Difference," in *Steps to an Ecology of Mind*, New York: Ballantine Books, 1972, p. 459. Further references are noted in the text.
10. For a more detailed discussion of this tactilo-ecological logic see David Tomas, "Echoes of Touch and the Temptations of Scientific Representations," *Public* #13 (1996), pp. 104-117.
11. See, for example, Donna Haraway's classic cyborg text "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991, pp. 149-181.

David Tomas is an artist and anthropologist who teaches at the University of Ottawa. He is the author of *Transcultural Space and Transcultural Beings*, published by Westview Press.

L'auteur explore ici une zone d'interaction très peu théorisée qui existe entre les humains, la technologie et un certain mode de traduction graphique : le dessin d'ingénierie. S'agissant non seulement de représentations visuelles, ces dessins constituent des accès privilégiés à des cultures de machines émergentes et à d'étranges modèles cybernétiques de perception. L'auteur décrit cette pratique comme impliquant une *logique tactilo-écologique*, laquelle met à l'avant-plan les relations entre le toucher, la représentation et la conscience.

## LE RYTHME DE L'INFORME

UN ENTRETIEN AVEC ROSALIND KRAUSS PAR JEAN-CHARLES MASSÉRA

C'EST DANS LE CADRE DE SON EXPOSITION INTITULÉE « L'INFORME » QUE JEAN-CHARLES MASSÉRA A RENCONTRÉ ROSALIND KRAUSS. L'HISTORIENNE DE L'ART AMÉRICAINE ABORDE ICI L'INTERACTIVITÉ, LA PRATIQUE DE LA VIDÉO ET LES CRITÈRES QUI L'ONT MENÉE À MONTER CETTE EXPOSITION, AVEC YVE-ALAIN BOIS, AU CENTRE GEORGES POMPIDOU À PARIS.

J.-C. M.: En 1976, vous écriviez que « le médium de la vidéo est narcissique », écriviez-vous encore cela aujourd'hui, au sujet des installations qui utilisent la vidéo ?

R. K.: D'abord, quand j'ai écrit *Video: The Aesthetics of Narcissism*, l'installation vidéo n'existait pas encore. Les artistes commençaient à peine à utiliser la vidéo et les résultats étaient très primitifs au plan de l'image et de l'exploration technique. Je m'intéressais à l'utilisation du feed-back acoustique et à la spirale rétrospective qui découle du fait de superposer plusieurs générations d'enregistrement l'une sur l'autre ou l'une par rapport à l'autre. C'est cette sensation d'intériorité croissante liée à l'expérience vidéo qui m'a menée à parler d'une sorte de structure narcissique que les artistes semblaient non pas explorer, mais dans laquelle ils semblaient plutôt être pris au piège au moment où ils commençaient à travailler ce médium. J'ai ainsi pensé au narcissisme, à une relation dyadique au miroir, comme étant caractéristique de la vidéo. Il y a de cela à peu près vingt ans et depuis, évidemment, beaucoup de choses ont changé; je me demande maintenant si j'avais tort et s'il n'existe pas en effet d'autres possibilités pour la vidéo qui n'ont rien à voir avec ce dont je discutais; ou si j'avais raison et que la vidéo continue d'explorer cet espace narcissique, mais plutôt que d'être dépourvu d'intérêt, comme je le pensais au début, cet espace soit devenu, en fait, très intéressant dans son narcissisme même. À l'heure actuelle, je crois que je choisirais la deuxième

hypothèse. En d'autres termes, je pense toujours que l'expérience générée par des installations vidéo beaucoup plus sophistiquées sur le plan esthétique – par exemple, celles de Bill Viola ou de Gary Hill – continue d'être extrêmement narcissique, extrêmement engagée dans une espèce de sentiment d'intériorité réduplicatif, le sens de l'espace de sa propre conscience, redupliqué dans une structure en miroir, en abyme, qui rejoue sans fin des versions d'elle-même. Je dirais que les œuvres de Gary Hill et de Bill Viola de même que certaines de James Coleman, bien qu'il n'utilise pas la vidéo, s'inscrivent dans cette lignée. Alors je présume, quoique je n'ai pas vraiment travaillé là-dessus, que si je devais faire un retour sur ce texte, j'en répudierais certaines parties et pas d'autres. Je répudierais les parties qui portaient un jugement négatif sur cette structure, mais je ne crois pas que je répudierais la nature de la structure que je croyais implicite à la vidéo.

Mais certains travaux, ceux de Bruce Nauman par exemple, ne s'inscrivent-ils pas plus dans un champ politique ? Je pense aux *Corridor Pieces* ou aux installations plus récentes comme *Anthro-Socio* présentée au MoMA à New York, dans le cadre de l'exposition « *Dislocations* ».

Je crois que les couloirs vidéo font partie de ce dont je parle, dans leur approche chorégraphique du moi, laquelle est aussi une interminable mise à distance du moi mais qui ne s'en échappe jamais. Dans ses premières œuvres, Bruce Nauman me semble

aussi engagé dans une sorte de délectation de ses propres organes physiques, où la répétition de l'image de soi apparaît comme une permutation de parties du corps à jamais satisfaisante. Et même l'effort de Bruce Nauman pour trouver une issue hors de cet espace, en empruntant la personnalité d'un clown, constitue peut-être une façon d'annoncer la défaite qui attend quiconque essaie de sortir de cet espace totalement auto-confiné et autocentré... mais je n'en suis pas certaine. Peut-être Bruce Nauman est-il une exception que je ne pourrais pas intégrer dans cette structure.

D'une manière générale, les dispositifs utilisant la vidéo ne correspondent-ils pas à la multicanalité de notre réception, de notre perception de l'environnement contemporain. À un moment où l'individu est sollicité par différentes sources d'informations, différentes injonctions, souvent hétérogènes, dans un même temps – informations, mots d'ordre qui s'entrechoquent –, un moment où il est amené à juxtaposer plusieurs activités, plusieurs vitesses, etc. Ces nouvelles conditions d'expérience n'appellent-elles pas des modes de réception sonores et visuels (des canaux de lectures) fragmentés, juxtaposés... ?

Je pense qu'à ce moment-ci l'art est artisanal si on le compare aux corporations qui dépensent de grandes sommes d'argent pour mettre sur pied des présentations multimédia pour lesquelles elles embauchent des agences de publicité: ces présentations, qui comprennent des diaporamas, des projections, etc., sont générées par des ordinateurs. De sorte que, même si James Coleman est sophistiqué, ce qu'il fait c'est du bricolage comparé à ce que les gens de Sony peuvent monter quand ils veulent présenter un show multimédia. Je crois que ce qui

HARDY  
AND CATCH  
AD. 1971  
FTB. 10  
M. 10  
ETRE GONG  
P. 10

élection  
ues, où la  
ait comme  
corps à ja  
rt de Bruce  
hors de ce  
malité d'un  
on d'annon  
ue essai de  
uto-confir  
os certaine  
ue excep  
r dans cet  
  
dispositif  
ent-ils pa  
ception, de  
ement con  
l'individu  
urces d'in  
ions, sou  
ne temps-  
ui s'entre-  
st amené à  
plusieurs  
itions d'ex  
des mode  
ls (des ca  
xtaposes...  
art est arti  
orations qu  
argent pour  
s multime  
uchent de  
ations, qu  
des projec  
des ordina  
ames Cole  
fait c'est de  
ens de Som  
nt présentes  
s que ce qui



m'intéresse chez Coleman, contrairement à ce que sera, j'imagine, cette production Sony, c'est qu'il faut vraiment resté assis dans le noir, qu'on ne sait pas vraiment sur quoi se concentrer, qu'on ne sait pas vraiment à quoi ça rime. L'œuvre n'est pas divisée en petits compartiments de choses apparemment résolues et en inventaires complets d'expérience sensorielle. Ce n'est pas comme les capsules d'information à la télévision : ce n'est pas comme ce type de temps fragmenté que les corporations, j'imagine, cherchent à exploiter dans leurs présentations multimédia. Dans la pièce de James Coleman intitulée *Living and Presumed Dead*, il y a une trame sonore bizarre qui sort directement d'une représentation de music-hall irlandais et dont la qualité sonore est terriblement rétro... avec ce type qui n'arrête pas de raconter une histoire que vous n'arrivez pas à suivre. Et en même temps qu'il y a une certaine dispersion narrative, il y a aussi une dispersion parallèle dans le champ visuel, en ce sens que le point focal se situe le long du champ de personnages, évasé à l'horizontale. Le type de logique permutationnelle qui est intégrée à la pièce ainsi que sa qualité visuelle travaillent en relation avec le médium que James Coleman est en train d'inventer et de raffiner en tant que médium artistique noble, mais néanmoins ils pointent comment ce médium (le diaporama) est redevable à ce qu'il y a de plus dévalorisé et vulgaire dans la culture contemporaine. De sorte que James Coleman reconnaît cette dévalorisation en même temps qu'il cherche à la transcender en quelque sorte... Mais je dirais que, si Coleman (et je dirais que ceci est également vrai du travail de Bill Viola) reconnaît ce champ multisensoriel dont vous parlez, il en critique en même temps les aspects séduisants qui pourraient être exploités sur le plan commercial.

Lenjeu d'un travail tel que celui-ci n'est-il pas de se réappropriier ces formes aliénantes de la culture contemporaine ?

Benjamin Buchloh a avancé que James Coleman essaie, sans revenir sur les prémisses du modernisme, de trouver une façon d'incorporer une expérience du temps et de l'histoire dans l'œuvre d'art. Ainsi, la temporalité spécifique du travail de Coleman, c'est sa tentative de nous ramener à un champ de mémoire qui pourrait comprendre la dimension historique de notre expérience – une dimension historique dont nous a séparés le type d'expérience fragmentée, « technologisée », dans laquelle nous vivons. Si l'art peut faire quelque chose pour réparer, ou du moins pour faire prendre conscience de ce tissu déchiré qu'est notre relation à l'histoire, je crois que c'est d'une importance incroyable.

N'y a-t-il pas une séduction de l'outil qui pousse à rejouer l'exploration des possibilités du médium ? Une séduction qui, pour reprendre les mots de Brecht au sujet de la radio en 1927, prend la forme d'une « surestimation de toutes les choses qui recèlent des "possibilités". Personne ne se soucie des résultats effectifs. On s'en tient simplement aux possibilités [...] [où il s'agit de] trouver quelque chose qui puisse excuser *a posteriori* que l'on ait fait, sans réfléchir à leur destination, [par exemple] la salle et le mégaphone ».

Je suis très hostile à une grande partie de l'excitation qui entoure chaque nouvelle possibilité technologique et sa relation à l'art. Je suis particulièrement hostile au CD-ROM, à l'ordinateur ou à la vidéo interactive... Je les trouve en général douteux et stupides, parce que le problème, c'est que tout ce dispositif ne fait que distraire le sujet contemporain des questions qui ont à voir avec l'histoire et l'expérience en ce qu'elles sont inscrites dans le temps et l'espace réels.

Mais d'une certaine manière le modernisme a également contribué à couper le sujet de l'histoire...

Oui, l'argument de l'École de Francfort est que le modernisme a élaboré une sorte de blâme à l'encontre de la culture du spectacle, de l'instrumentalisation de l'expérience que la culture industrielle essaie d'imposer; et que sa stratégie pour libérer le spectateur de cette instrumentalisation a été de créer des œuvres d'art autonomes de sorte que le champ de l'expérience esthétique serait organisé d'une manière non imposée et donc libre. Cependant, ironiquement, on voit maintenant qu'à cause de cette autonomie même, l'œuvre a coupé le spectateur de toute notion historique. De sorte qu'aujourd'hui, à la fin du présent siècle, nous réalisons que l'autonomie de l'art moderne est une sorte de prison, qui participe à cela même qu'elle voulait éviter, semblant être ligüée avec la culture du spectacle pour détacher le sujet du champ historique.

Que pensez-vous de cette « participation du spectateur » qui, d'une certaine manière, est devenue un lieu commun de l'art ?

Ce que j'aime de l'œuvre de Coleman intitulée *Box*, c'est qu'elle inclut l'image rémanente du spectateur. C'est quelque chose qui se produit automatiquement quand vous faites un film où de brèves explosions d'images alternent avec de courtes périodes de noir, parce que sur le champ de l'amorce noire sera brièvement projetée l'image rémanente de l'objet photographique que vous venez de voir, ceci veut dire que le corps du spectateur est lui-même projeté par devant vers cet espace, cette brèche, procuré à cet effet par le film. Ainsi, le spectateur est dans

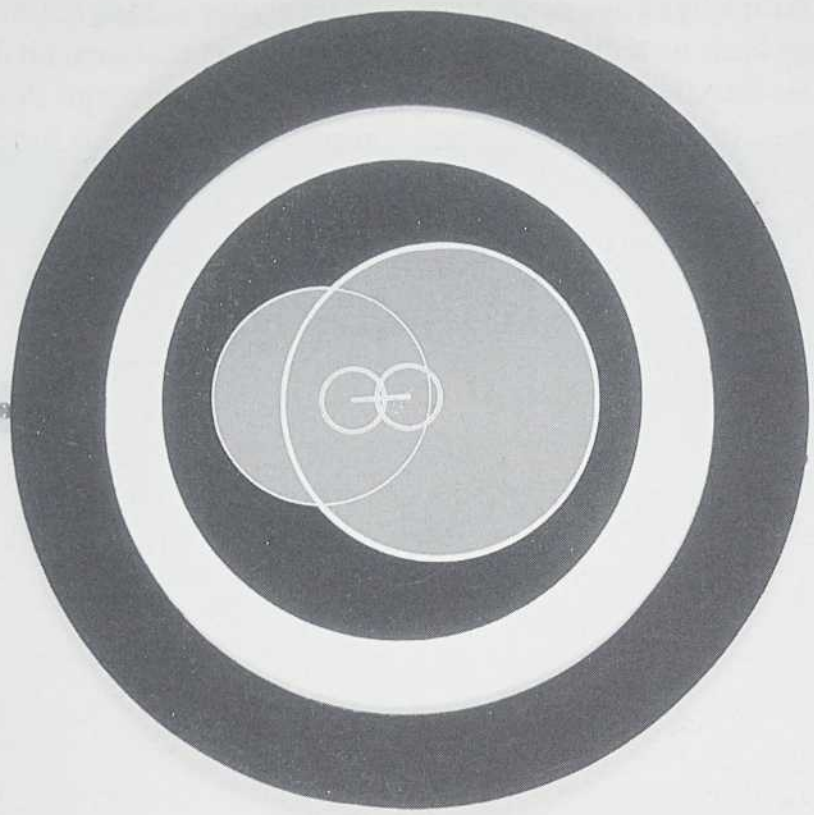
une sorte de relation « interactive », pourrions-nous dire, avec l'œuvre, mais dans une relation très contrôlante. Il ne s'agit pas d'une relation qui a rapport avec le volontarisme et le jeu... ici, le corps du spectateur est constamment, et plutôt violemment, absorbé dans l'œuvre. Je crois qu'une pareille sensation de violence existe dans des œuvres récentes de Bruce Nauman, comme *Mmmm* – qui est terrifiante et qui concerne une capture –, qu'il s'agisse du corps du spectateur ou d'un aspect phénoménologique de l'existence du sujet voyant engagé dans une opération qu'il ou elle ne contrôle pratiquement pas.

Mais autrement, je suis très méfiante par rapport à toute cette stratégie d'interactivité qui implique que c'est le spectateur qui déclenche l'œuvre. Dans le travail de Nauman, c'est complètement différent, vous faites le travail mais d'une manière qui vous permet soit d'accepter, soit de refuser, mais pas de choisir.

Dans l'un des « chapitres » de votre exposition, « L'Informe », vous avez choisi des films de James Coleman, Paul Sharits, Richard Serra et Bruce Nauman...

Toute la question du pouls ou du rythme qui ouvre une brèche dans la cohérence de la forme m'intéresse en tant que modalité opérationnelle de l'informe. Ce pouls me semble faire partie de l'infrastructure du travail de Coleman – ses œuvres/diaporamas – parce qu'à chaque fois que la diapo change, il y a un pouls (que ce soit sur le mode du fondu enchaîné ou sur le mode du simple enchaînement), vous sentez encore ce genre de bris rythmique dans la chaîne d'images. Mais c'est bien sûr beaucoup plus violent dans un film comme *Box* (*abhareturnabout*) où il a introduit des amorces noires entre les petits battements d'images. La trame sonore est également très rythmique. C'était donc une œuvre qui semblait faite sur mesure pour ce que j'essayais de faire, c'est-à-dire montrer le développement qui a suivi l'expérience rythmique que Duchamp a générée avec ses machines optiques. *Box* semble en être un point culminant intéressant.

Les films de Paul Sharits et de Bruce Nauman sont d'autres exemples de cette idée de destruction rythmique de la cohérence formelle du champ visuel, montrant que, lorsque ce rythme interrompt cette cohérence, ça a tendance à diviser le corps en organes individuels, à démonter le corps en parties. Vous voyez ça dans la façon dont Nauman traite son propre corps dans *Bouncing in the Corner* ou encore dans ce que Paul Sharits incarne dans un film comme *T,O,U,C,H,I,N,G.* Ce qui m'intéresse aussi, c'est la façon dont la flexion de la main semble devenir un organe sexuel rythmique dans le film de Richard Serra intitulé *Hand Catching Leads*.



MARCEL DUCHAMP, ROTORELIEF, 1935, DISQUE EN CARTON IMPRIMÉ EN LITHOGRAPHIE OFFSET RECTO VERSO, 20 CM; PHOTO : (D. R.) CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, MUSÉE DU CINÉMA.

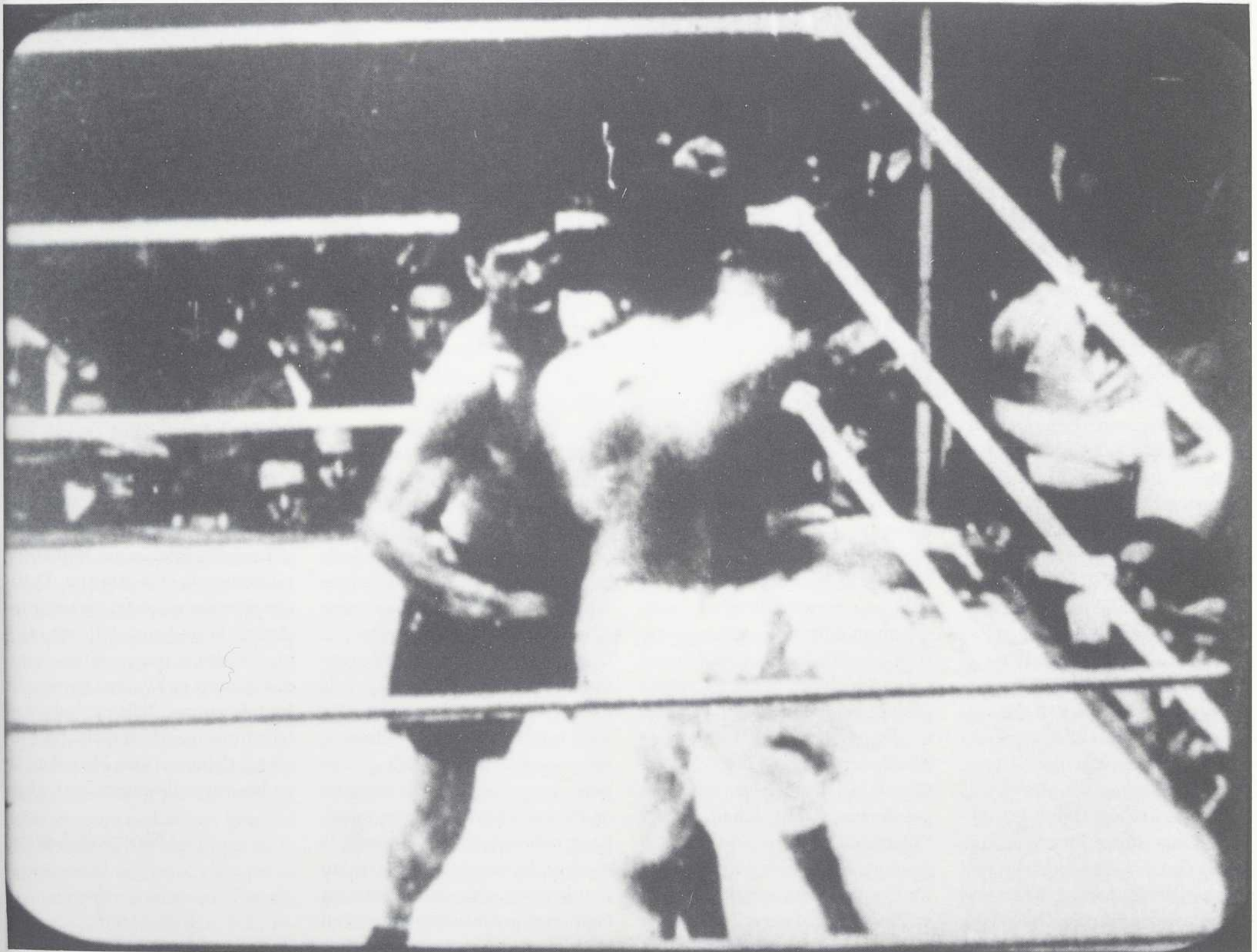
Alors, en ce que le pouls est quelque chose qui démembrer le corps humain en entier, c'est une modalité qui opère contre le visuel et le formel.

Jean-Charles Masséra conducted this interview with Rosalind Krauss in the context of «L'Informe», an exhibition she co-curated with Yve-Alain Bois. The American art historian discusses interactivity, video and also her choices for the exhibition that was held at the Centre Georges Pompidou in Paris.

Jean-Charles Masséra est critique d'art et auteur. Il vit à Paris.

Traduit de l'anglais par Colette Tougas.

JAMES COLEMAN, BOX (AHHARETURNABOUT), 1977, FILM N. ET B., 16 MM EN BOUCLE, VOIX OFF SYNCHRONISÉE; PHOTO : D. R.



## LYNNE COHEN

Galerie des Archives, Paris, 6 janvier - 17 février

Cette exposition, où sont réunis des travaux récents mais également quelques pièces plus anciennes, apporte un éclairage neuf sur l'un des aspects déterminants de l'œuvre photographique de Lynne Cohen : la sujétion de l'individu à la technique. Depuis les années soixante-dix, Cohen explore le conflit entre les cultures humaniste et postindustrielle, à travers notamment la représentation de lieux tels que les chambres d'observation, les salles d'apprentissage et de formation, les espaces de travail ou encore les laboratoires de psychologie expérimentale. Les séries « Observation Room », « Class Room » ou encore « Laboratory » montrent des sites, souvent munis d'imposantes infrastructures techniques, mais dépourvus de toute humanité. Seuls des substituts de présences humaines (mannequins, silhouettes découpées, squelettes) habitent ces espaces franchement morbides. Manifestement, l'individu est non avenu dans ces endroits dédiés à la perfection machinique. Il est vrai que les instruments, les fils, et les divers équipements destinés à examiner le corps ou à décrypter le comportement humain sont plutôt rébarbatifs, voire inquiétants. Ainsi par exemple de ces salles de psychothérapies pourvues de fenêtres-miroirs, de caméras vidéos, de micros et de mobilier à l'épreuve des chocs. Ou encore ces laboratoires dont l'objet de la recherche constitue une véritable énigme. On ne peut qu'être dubitatif devant la cohabitation dans un même espace d'expérimentation d'une baignoire, d'un ordinateur et d'un écorché. L'association de ces éléments hétérogènes pourrait participer d'un onirisme surréaliste si elle ne relevait pas plutôt du cauchemar.

Les photographies récentes de Cohen, particulièrement celles consacrées aux « Spa », ces lieux spécialisés dans les soins corporels, sont plus explicites quant à la fonction des espaces représentés. Cependant, la finalité curative du lieu demeure

suspecte. De même que dans ses séries antérieures, la série « Spa » ne comporte aucun personnage. Que des présences humaines négatives, en creux, étendues sur des transats en résine de synthèse ou des lits ultra design. Mais à la différence du



LYNNE COHEN, SPA, 1996, TIRAGE ARGENTIQUE, CADRE FORMICA, 110 X 128 CM; PHOTO: GALERIE DES ARCHIVES.

fonctionnalisme ascétique des intérieurs de laboratoires, l'ergonomie, symbole de la parfaite alliance entre l'homme et la machine, est ici de rigueur. Il importe que le patient fasse corps avec les équipements thérapeutiques. Le mobilier, l'aménagement intérieur et les accessoires sont conçus de manière à éviter toute possibilité de traumatismes physiques autant que visuels. Des études psychophysiologiques ont manifestement présidé à l'élaboration de ces installations cliniques pseudo-conviviales. Un lit invite à s'allonger, un bassin d'eau à se baigner, un appareil de porcelaine à y insérer un bras ou peut-être une jambe. Minimaliste et High Tech : ainsi pourrait-on qualifier l'esthé-

tique du « Spa ». De plus, une propreté exemplaire émane de ces lieux qu'aucun bruit ne semble troubler : l'eau des bassins est d'huile, les draps immaculés, le carrelage étrangement sec.

C'est la même économie formelle qui caractérise les images de Cohen. Les tirages sont irréprochables, les cadrages savants, les points de vue éloquentes, la facture de l'image dépourvue de tout effet plastique ou pictural. Les marques de l'énonciation photographique, c'est-à-dire les traces de la genèse matérielle de l'œuvre, ces signes qui témoignent

du savoir-faire de l'artiste, de sa compétence en matière de problèmes proprement esthétiques, sont pour ainsi dire occultés au profit d'une appréhension optimale de la scène. Le retranchement de l'auteur participe ici d'une certaine éthique de l'acte photographique. Conformément au protocole figuratif de l'archive, le « travail » de la photographe se veut discret : « Ma seule intervention est le cadrage », assure-t-elle. Mais un cadrage ironiquement magnifié par un cadre de Formica pastichant les matériaux nobles que sont le granit, le marbre, le travertin. Plus qu'un simple leurre, cette fausse pierre est l'expression emblématique d'un scepticisme qui traverse son œuvre

en général, et plus particulièrement la série « Spa ». Malgré les considérations ergonomiques, on doute de la finalité thérapeutique de ces équipements cliniques aux formes somme toute hostiles et de ces images foncièrement inquisitrices. Voyez par exemple ce lit recouvert d'un drap blanc au-dessus duquel est suspendue une longue tige de métal luisant. À son extrémité, une pointe menaçante est orientée en direction de la tête. Que dire de ce récipient et de cette bouche d'aération sinon qu'ils semblent destinés à recueillir les fluides et les vapeurs résultant de quelque opération occulte. Une autre image montre encore un lit, recouvert cette fois d'une feuille métallique, du genre de celles employées pour couvrir les victimes d'hypothermie, escorté d'un engin invraisemblable muni de valves, de tuyaux et de jauges. Cet instrument, à l'instar de la tige de métal, a certainement été conçu pour drainer les lymphes, expurger les toxines indésirables, ou simplement assouplir une peau tendue. Pourtant, l'aspect menaçant de cet objet évoque les instruments du médecin légiste, voire du tortionnaire.

Il y a en effet quelque chose de cauchemardesque dans ces images. Et cela est bien sûr à mettre en rapport avec la fonction curative du lieu. Déjà que l'absence de toute personne, de toute vie, est symptôme de mort. Mais surtout, ce qui inculque le soupçon d'une mort éminente ou d'un danger latent, c'est l'analogie entre la morgue et le Spa. Les lits que l'on assimile bien sûr à des tables de dissection, mais également le carrelage, les drains et les conduites d'aération, semblables aux dispositifs mis en place dans les morgues pour assurer une gestion efficace des émanations humaines, renforcent la comparaison. Difficile de croire qu'on puisse sortir indemne de ces lieux. Telle est l'ambiguïté de ces images où se conjuguent mort et hygiène corporelle haut de gamme. Telle est également leur force que de transformer un espace thérapeutique New Age en un lieu particulièrement anxiogène.

— VINCENT LAVOIE

## STAN DOUGLAS

Musée d'art contemporain de Montréal,  
2 février - 7 avril



STAN DOUGLAS, DER SANDMANN, 1995, FILM 16 MM N. ET B. (INSTALLATION); PHOTO: (RICHARD-MAX TREMBLAY) MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

L'exposition de Stan Douglas au Musée d'art contemporain comprenait quatre installations regroupées pour la première fois: *Hors-champs* (1992), *Pursuit*, *Fear*, *Catastrophe: Ruskin, B.C.* (1993), *Evening* (1994) et *Der Sandmann* (1995). Beaucoup a été écrit sur ces œuvres, autant par la critique (voir particulièrement *Parachute* n° 74 et 79) que par l'artiste lui-même qui rédige des textes accompagnateurs chargés de fournir les données historiques relatives aux œuvres. Il est donc difficile d'en ajouter plus. Mais pas impossible. Car la rencontre des quatre installations permet de dégager des éléments nouveaux qui enrichissent la réception et la complexité d'un travail qui a toujours été préoccupé par l'histoire, mais qui s'affirme ici davantage dans sa dimension mnémonique.

Le parcours vient établir une œuvre traversée non pas tant par le passé, que par la nécessité et surtout la difficulté de le produire. Elle est une quête constamment réarticulée des conditions de possibilité d'une histoire effective, dont une est sans conteste le questionnement des technologies de l'image. Car si les installations mettent le *passé en image*, elles le font par une mise en scène du passé de l'image, insistant sur la matérialité historique de la représentation. Ainsi, c'est par le biais du cinéma muet que *Pursuit*, *Fear*, *Catastrophe: Ruskin, B.C.* représente la discrimination exercée

à l'égard des Canadiens d'origine japonaise de l'entre-deux-guerres, tout comme c'est par le biais de l'image vidéo que *Hors-champs* et *Evening* relatent le discours télévisuel des années soixante et son processus de banalisation des mouvements contestataires de l'époque. Ajoutons ceci néanmoins: si l'histoire chez Stan Douglas est une mise en scène du processus représentationnel et de sa technologie, cette historicité ne semble pouvoir se concevoir que par des installations qui construisent le passé *dans* et *à même* le présent de la réception.

Les installations ont ceci en commun qu'elles sont des *reconstructions* du passé. Bien qu'elles soient réalisées à partir d'une consultation intensive d'archives, les images sont des narrations ou performances jouées, écrites, dirigées et filmées par l'artiste. C'est précisément par ce doute, par ce *pas-tout-à-fait-image-d'archives* expérimenté par le spectateur au moment de la réception que se déclenche la réflexion historique. Lorsqu'on observe, par exemple, l'écran géant suspendu de *Hors-champs* et sa diffusion recto-verso de performances free-jazz de musiciens afro-américains, la valeur fictive ou originale des images demeure incertaine. Cette incertitude est productive car si l'installation arrive à montrer un passé significatif (le free-jazz des *sixties*) pour l'observateur des années quatre-vingt-dix, c'est avant tout

parce qu'elle *trouble* nos habitudes d'écoute; c'est parce qu'elle est à la fois un document *et* une fiction qui inscrit un décalage entre le côté recto, une émission tournée selon les méthodes de montage de la télévision française des années soixante, et le côté verso, une représentation de ce que ces méthodes télévisuelles ont pour effet d'exclure – l'interaction entre musiciens, l'attente, la préparation, l'hésitation. La révélation historique du passé est donc loin d'être pure, puisqu'elle est une reconstruction qui doit nous amener à percevoir tout en doutant de la véracité et de la complétude de toute image, elle doit favoriser une perception *à même le doute*. Une des conditions importantes de possibilité de la pensée historique est la perception critique. Notons toutefois que celle-ci ne semble pas aller de soi chez Stan Douglas, surtout lorsqu'on considère la surproduction de textes explicatifs produits pour contextualiser les œuvres. La brèche mnémonique ouverte par *Der Sandmann*, la plus récente installation de l'exposition, doit être saisie comme une tentative de développer cette possibilité.

*Der Sandmann* a été réalisée pour la Biennale du Whitney Museum de New York de 1995 et tournée aux studios Dokfilm de Potsdam-Babelsberg. L'installation est composée d'un écran géant posé le long d'un mur sur lequel sont projetées, à l'aide de deux projecteurs 16 mm, deux moitiés d'un même film en noir et blanc présentées de part et d'autre d'une suture verticale. Lorsque les objets filmés de la première moitié atteignent la suture de l'écran, ils disparaissent pour faire apparaître les objets de la deuxième. L'effet de suture résulte d'une double caractéristique: les deux copies sont décalées de la moitié de la durée totale du film (les images occupent un même espace mais elles sont temporellement distinctes), alors que la partie de gauche d'une des projections et la partie de droite de l'autre sont masquées et alignées au centre de l'écran.

Le récit débute par une prise de vue d'un narrateur arabe nommé Nathanael (joué par Frank Odjidja) filmé dans un studio de cinéma, lisant un texte basé sur l'échange épistolaire qui ouvre le conte *Der Sandmann* (*Le Marchand de sable*,

1817) de E.T.A. Hoffmann dont certains passages ont été repris en tant qu'exemples de répression par Sigmund Freud dans son essai *L'Inquiétante Étrangeté* (1919). Alors que le narrateur lit et que, plus loin, deux autres voix (celles de Lothar et de Klara) lui répondent, l'image fait place à un *Schrebergärten* de Potsdam d'il y a vingt ans (petit jardin loué et exploité par les pauvres, aujourd'hui en voie de disparition en raison du développement résidentiel et industriel allemand), tandis que l'autre moitié montre le jardin sous une forme plus aménagée, tel qu'il existe aujourd'hui. On y voit un vieillard jardinier, un *Marchand de sable*, expérimentant des techniques de plantation de légumes.

L'espace ne me permet pas d'aller dans les infimes détails de cette installation qui met en jeu une quantité incroyable de données historiques qui font entrecroiser Hoffmann, Freud, Ernst Hausschildt concepteur du *Schrebergärten*, l'éducateur Moritz Schreber et ses méthodes tortionnaires d'enseignement, son fils Paul et sa minutieuse confession des effets pervers de cette éducation dans ses *Mémoires d'un névrosé* (1903), Freud à nouveau qui a développé sa théorie de la paranoïa à partir du livre en question, l'Allemagne avant et après la chute du Mur. Précisons toutefois que cette version complexe du *Marchand de sable* met en scène un narrateur qui, de retour à Potsdam, est troublé par la vue d'un vieillard aperçu dans un *Schrebergärten*. S'ensuit une relation épistolaire avec un ami d'enfance et une sœur, tous deux bouleversés que Nathanael ait « pu oublier » les événements (œdipiens) de son enfance qui sous-tendent ce trouble du présent.

Ce qu'on retient surtout de cet échange épistolaire, c'est la fragilité des voix, le grain, l'émotion qui racontent une histoire d'enfance à laquelle s'identifie rapidement le spectateur. *Der Sandmann* est une œuvre sur la mémoire de l'enfance, mais pratiquée dans un contexte historique précis: celui de l'Allemagne post-*Wende*. L'appel à la mémoire permet ainsi de considérer l'Allemagne dans ce qu'elle fait aujourd'hui apparaître (le développement immobilier) et disparaître (le *Schrebergärten*), à l'instar du film suturé que nous regardons; il permet de

penser l'Allemagne dans ce qu'elle a d'étrange, pays habité par un passé jamais pleinement réprimé, tout comme Nathanael (qui est d'ailleurs une manifestation « visible » de l'étrange-r) est troublé par son enfance.

Cette œuvre fait voir comment l'ensemble des installations de l'exposition mise non pas tant sur la capacité de ressusciter ce qui a été réprimé, que sur la faculté du spectateur d'être troublé par un présent travaillé par et travaillant pour la répression du passé. Car comment se rappeler ce qui n'a jamais été perçu, l'idéologie du *Happy Talk News* par exemple, telle que mise en scène par *Evening*? Ce qui n'a jamais été

représenté, les Nippo-Canadiens en tant que sujets historiques? Ou ce qui a été représenté selon un processus de banalisation télévisuelle du subversif, comme il en a été pour le free-jazz? Comment écrire une histoire effective de fantômes, autant celle de l'enfance que celle de Hiro, le disparu « inexplicable » de *Pursuit*? *Der Sandmann* offre des pistes à cet égard: l'histoire ne peut être une simple mise à nu de faits oubliés, mais un processus de reconstruction mnémorique à la fois labile, aléatoire et réticulaire du passé sous la *pression* du présent.

— CHRISTINE ROSS

## ANDRÉ MARTIN

372 Ste-Catherine Ouest, espace 424, Montréal,  
30 mars – 28 avril

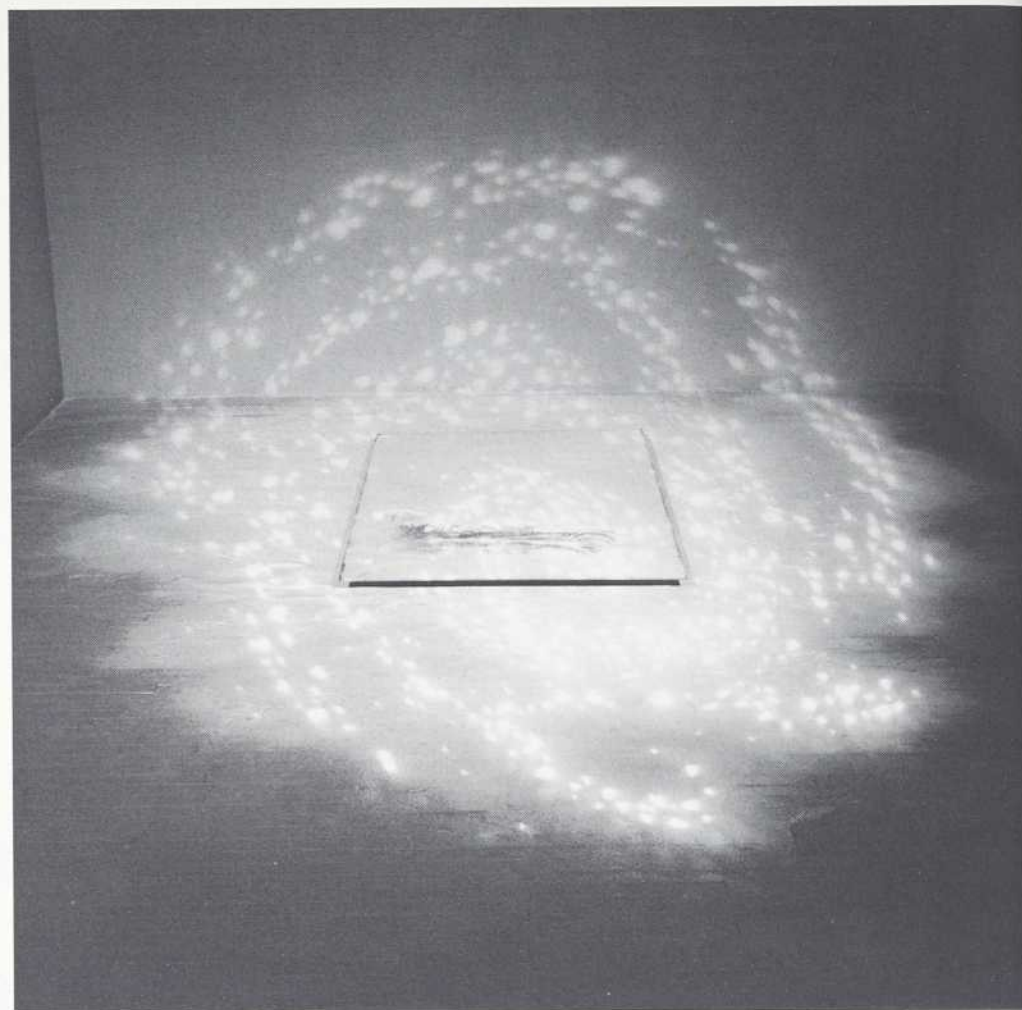
Dans la foulée de l'exposition « Crimes passionnels: cinq faits divers photographiques » qu'il présentait à Montréal en 1992, le photographe et écrivain André Martin nous offre, avec « Darlington Heroes », une nouvelle série d'œuvres ayant comme toile de fond désir et mort. Dans cette mise en scène où le meurtrier a déjà été identifié, nous quittons toutefois le rôle d'enquêteur pour devenir le *témoin visuel* d'une mort annoncée.

L'artiste arrime, depuis ses tout débuts, l'univers de l'écriture à celui de la photographie. Par de nombreux chassés-croisés entre les deux disciplines, il questionne à la fois leur écart et leur rapprochement, créant une *zone hybride* où les deux entrent en dépendance. Cela dit, si la production artistique de Martin est indissociable de la littérature — que ce soit par la présence de texte, de fiction, de narration ou même d'énigme —, elle ne s'affirme et ne se développe véritablement que par la photographie et par le photographique.

La présente exposition s'annonce comme la « version photographique » du plus récent roman de Martin. La lecture de celui-ci n'est pas un préalable à l'appréciation de l'exposition tant le langage photographique y parle de lui-même; elle

aide néanmoins à mieux saisir le propos général. Le récit raconte l'histoire d'un photographe québécois partant pour l'Australie dans le but de parfaire son art, mais aussi pour revoir un amant médecin qu'il y avait quitté six ans plus tôt. Pour ce qui est du titre du roman et de l'exposition, il renvoie plus précisément à un quartier malfamé de Sydney, Darlington, où ce même médecin œuvre auprès de groupes marginaux qui fréquentent de si près la mort qu'ils « marchent à la verticale »: sidéens, junkies, prostitués.

La première salle propose une série de dix photographies présentées sous forme de diptyques. Chacune des paires fonctionne ici comme un miroir déformant où l'image photographique de gauche, d'un traitement et d'une teinte qui évoquent un univers tégumentaire ou tellurique, se répète mais de façon tramée et en noir et blanc dans celle de droite. L'objet photographié restant difficile à identifier, on peut s'imaginer soit devant un tatouage, une irruption cutanée ou une topographie quelconque, soit devant une vue microscopique ou télescopique. Grâce au titre des œuvres mais surtout avec l'aide du roman, on apprend qu'il s'agit en réalité de gros plans sur un rivage sablonneux,



ANDRÉ MARTIN, DARLINGTON HEROES, 1996, DÉTAIL, DIAZO SÉPIA, SEL, LUMIÈRE;  
PHOTO : JEAN BERNIER.

dans lesquels les points noirs représentent les trous creusés par des crabes et les granules tout autour des portions de sable excavées.

Reprenant la même formule dyadique, on retrouve entre autres dans la deuxième salle deux diptyques construits à partir d'un motif de forme curviligne présent dans une des œuvres de la salle précédente. Le premier, intitulé *L'Enveloppe (version papier)*, répète dans sa partie droite la photographie de gauche mais en transformant les grains par des pages pliées en boulettes du roman *Darlington Heroes*. Il faut noter les yeux imprimés qui émergent de celles-ci, comme pour nous rappeler notre rôle de témoin et de voyeur dans le récit. Cette référence à l'acte de voir semble d'autant plus importante qu'elle se répète dans *L'Enveloppe (version métal)*. Ici, toutefois, la partie gauche du diptyque se trouve substituée dans sa partie attenante par un système optique composé de courts cylindres de métal. Scrutant l'intérieur de ces objets, le visiteur découvre des photographies de logements vides et anonymes, comme si son regard trop froid et trop mécanique avait fait fuir, ou pis encore, tuer les habitants.

On peut sans doute voir l'importance du double dans « Darlington Heroes » comme un écho de l'ap-

proche de l'artiste, qui fusionne deux disciplines. Vu le support utilisé, il est cependant difficile de ne pas aussi lier cette présence au rôle de la photographie qui a longtemps été de *servir* (« la très humble servante », disait à son sujet Baudelaire) de preuve ou de double du réel. Dans la présente production comme dans les précédentes, la position d'André Martin est certes de rejeter cette vision mythique et passive du reflet, pour plutôt mettre l'accent sur le photographique et sur le décalage (ou la fente) entre la photographie et le réel.

Cette approche critique de la photographie, intéressante en soi, même si elle tend dans plusieurs productions contemporaines à s'esouffler, a ici l'intérêt d'être liée à un procédé métaphorique où le photographique se mélange de façon singulière et originale à l'érotique, voire à l'*homoérotique*. Sans mettre en scène des corps entièrement nus, les œuvres mettent cependant l'accent — et ce, de façon on ne peut plus suggestive et érotisante — sur la rousseur de la pilosité (et sans doute aussi de l'épiderme) du médecin. Cette couleur rousse est aussi présente dans la plupart des œuvres de l'exposition, allant jusqu'à couvrir les murs et le plancher de la troisième et dernière salle. Celle-ci n'est cependant pas la seule à

rappeler un peu partout le corps de l'homme désiré, il y a aussi la forte présence du *grain* – tantôt évoqué par le traitement photographique (le « grain photographique »), tantôt présent sous la forme plus palpable (et mangeable) de sucre et de sel. Tout cet univers granuleux, s'il rappelle parfois la fameuse « poudre blanche » dont semble raffoler les habitants de Darlington, nous renvoie une fois de plus à la surface tégumentaire – au grain de la peau – de cet homme scruté et désiré, à telle enseigne que l'exposition ressemble finalement à une *mise à nu*, ou plutôt à une *mise à peau* du rouquin.

Mais le désir, comme on l'a annoncé plus haut, est dans « Darlington Heroes » indissociable de la mort. Si on peut sentir la présence de celle-ci dans la vacuité des logements de l'œuvre *L'Enveloppe (version métal)* et dans tous ces paysages sablonneux qui rappellent à la limite certains problèmes cutanés entraînés par le sida, elle semble tenir le dé dans la salle qui clôt l'exposition. C'est en fait dans cette « salle tombale » qu'on nous présente la fin tragique du médecin, lequel aura lâché ou perdu prise devant le syndrome immunodéficient acquis qui lui avait dérobé un après l'autre ses patients. Le malheureux incident est ici évoqué par l'exposition de sa lettre de suicide, photographiée et magnifiée. Dans un geste qui semble marquer l'espoir et transcender la mort, cette lettre renonce toutefois ici à la forme du diptyque, pour former un Tout avec une couche granuleuse qui la recouvre sans jamais la faire disparaître.

En terminant, tout porte à croire que si toutes ces œuvres oscillant entre le désir et la mort renvoient à la réalité des marginaux de Darlington, elles parlent aussi, voire peut-être surtout, de tous ces « héros » qui, de plus en plus près de nous, luttent contre l'horrible maladie qu'est le sida. Pour cette raison, une des forces de l'exposition serait sans doute de nous rappeler le rôle de témoin passif et de voyeur blasé que l'on adopte trop souvent devant cette maladie dérangeante que l'on persiste à croire être celle des autres. Le sida ne concerne pourtant pas seulement les personnes atteintes, surtout pas quand on sait que c'est notre ignorance et notre

intolérance qui leur sont les plus douloureuses et dévastatrices.

« L'art peut-il sauver des vies? », demandait récemment Douglas Crimp. Non, semble répondre André Martin, mais il peut nous faire réfléchir à la fragilité de la condition humaine et nous rappeler l'importance de l'empathie, de la compassion et de la solidarité. Voilà

pourquoi « Darlington Heroes » tient finalement un discours social et politique, bien qu'elle ne crie pas son message, comme le font souvent les expositions qui abordent la même thématique, à en perdre la voix.

– MARTIN CARRIER

## LES ÂMES MORTES

**une création de Gilles Maheu, scénographie de Stéphane Roy, éclairages d'Alain Lortie, musique de Claude Lamothe, production de Carbone 14, créée à Toronto le 11 avril 1996, présentée à l'Usine C à Montréal du 23 avril au 18 mai. En reprise à Québec le 3 décembre à la Salle Albert Rousseau et à l'Usine C du 4 au 21 décembre 1996.**



GILLES MAHEU, LES ÂMES MORTES. (SUR LA PHOTO: JOHANNE MADORE, RODRIGUE PROTEAU, KATIA GAGNÉ); PHOTO: (YVES DUBÉ) CARBONE 14.

Les âmes mortes? Maheu nous renvoie-t-il à Gogol? Dans le « poème » que le romancier russe laissa volontairement inachevé (il détruisit la dernière partie), ces « âmes mortes » sont celles de paysans-serfs décédés et demeurés sur la liste des vivants au regard du fisc; Tchitchikov, aristocrate gredin, en fait le commerce; il les achète de propriétaires-terriens agacés de payer impôt sur cadavres et, avec sa liste, espère se faire prêter de l'argent par les banques d'État!

Dans la création de Gilles Maheu qui répond du même titre, les « âmes mortes » ne font l'objet que d'un commerce d'ombres: c'est un trafic de silhouettes dans une maison hantée par ceux qui l'occupèrent au long d'un siècle. Profilés dans des lumières oniriques, aperçus dans des

mouvements interrompus et se succédant hors chronologie, ces personnages à peine apparus et déjà disparus surgissent du noir et retournent au noir dans un mode kaléidoscopique. Ils sont soustraits à toute histoire, à toute « exploitation »; ce sont des « âmes mortes » dont les enveloppes humaines viennent luire brièvement dans les reflets furtifs d'un anonymat éphémère..., celui du théâtre, celui du rêve.

On pense aux « errants éternels » que sont (qu'étaient) les personnages de Tadeusz Kantor dans *La Classe morte*. Avec ce spectacle créé en 1975 (on a pu le voir au Festival de Théâtre des Amériques en 1991, quelques mois après la mort de Kantor), l'homme de théâtre polonais élaborait en aval du « théâtre

de la cruauté » d'Artaud une notion de « théâtre de la mort » [*Le Théâtre de la mort*, recueil de textes de Tadeusz Kantor réunis par Denis Bablet et publié en 1977 à Lausanne aux éditions l'Âge d'homme (complétés et réédités en 1985)], deux concepts qui, concernant la « nécessité » du théâtre, influencent Maheu. Le metteur en scène engage sa responsabilité entière dans le sens d'un spectacle qui est un acte unique, courageux et dangereux. Le corps de l'acteur est la matière avec laquelle il dessine des signes dans l'espace; le texte n'est qu'un élément car la signification des mots est parallèle, utilisée à contre-sens ou réduite à néant; les apparences de logique détruites, les sentiments convoqués (de la nostalgie à la panique) s'allient au seul pouvoir des images, les manœuvres gestuelles étant productrices et libératrices à la fois de beauté et d'angoisse.

Circulent des personnages (chez Kantor des vieillards revenus s'asseoir sur les bancs d'une école) qui ne sont que passeurs de sens, refaisant et exhaltant les gestes banals et essentiels de la vie dans un état de déstabilisation, de rupture, de violence, le spectacle allant vers une apothéose de l'urgence – distancée et magnifiée – pour dire la perte même du souvenir, et la mortalité de l'âme: « L'immortalité de l'âme a été inventée par la peur de mourir », note Flaubert dans ses carnets.

Maheu crée un théâtre poétique et formel qui joue aux frontières, entre la vie et la mort, entre urgence et nostalgie, entre théâtre et danse, créant avec les spectres qui hantent cette maison (comme les pensionnaires du *Dortoir* et les promeneurs de *La Forêt*) un présent spectral, un temps du conte dé-réalisé et sur-réalisé, sublimé dans l'agression esthétique d'une écriture. Maheu retourne dans sa mémoire, dans la « chambre de l'imagination » disait Kantor, pour établir avec des bribes de passé – les brisures de l'enfance – un théâtre de la désillusion et de la désolation, la scène étant considérée ici comme la morgue des désirs.

De ce « théâtre de la mort », qui est un théâtre de la mémoire, ressort une poésie dramatique violemment puissante, hallucinante, écrite par des corps libérés à la fois des entraves limitatives et des illusions

du personnage. Kantor était peintre, Maheu mime, ces artistes du geste dans l'espace et de la trace dans le temps franchissent les disciplines pour atteindre à ce théâtre total et impur, féroce, libre, où une forme d'art traverse l'autre, où une loi transfigure l'autre...

Au contraire des « six personnages » de Pirandello qui s'affirment « en quête d'auteur » pour sortir du chaos (se sachant porteurs d'une histoire devant être jouée – mariage, adultère, misère, prostitution, mort et suicide), les personnages de Maheu restent au chaos, somnambules dans l'état amniotique du souvenir, dans une catalepsie dramatique. Ils sont – comme le linguiste le dit des consonnes imprononçables – de l'ordre de l'ineffable... Maheu ne raconte pas leur histoire, il esquisse à travers eux les tensions subliminaires du seul drame : la mort.

Ces personnages-là sont de purs lambeaux, le *dramatis personae* est – comme la mémoire – d'ordre approximatif et spectral. Des vies ont eu lieu, une partie ou l'entièreté se sont déroulées dans cette maison à différentes époques, sous différentes lois, mais personne n'a pu les connaître tous. Rien ne les relie sinon les murs, les planchers, les poutres et les portes de cette maison, les tracés intemporels de la lumière et des ombres où se sont succédés, espace et temps, des noyaux d'émotion et d'inquiétude, des nœuds de joie et d'angoisse, le tout-vivant des mortels dont Maheu orchestre l'errance posthume sans dénouer le chaos...

Dans ce théâtre volontairement inachevé (comme on le dit des bronzes de Giacometti), il s'agit pour Maheu, depuis *L'Homme rouge*, *Le Dortoir* et *La Forêt*, d'établir dans l'éphémérité d'une écriture scénique et le défi d'une littérature de – et dans – l'espace, une œuvre porteuse des angoisses de son siècle. Cette maison est le lieu du refuge autant que de la peur; de la tranquillité autant que de la solitude; de la sécurité autant que de la folie; c'est cela qu'il écrit, la fuite est une impuissance, c'est de la mort en marche...

Cet écrivain scénique (ou ce poète de l'espace) répond avec *Les Âmes mortes* du désir de révéler l'homme tel qu'il en appréhende le sort (compréhension et désespoir, compassion et horreur), écrivant son théâtre de

manière désarticulée et sombre, cherchant à montrer par à-coups lyriques et violents la rotation des peurs, des stupeurs et des torpeurs, la ronde des habitudes et des hébétudes, le cirque des désirs et des déchets, dans la pérennité morbide des passages. Dans *L'Homme rouge* c'était la ressemblance tragique avec le corps du père, dans *Le Dortoir* la sinuosité violente de la mémoire, dans *La Forêt* la sexualité brutale du fantasme. Maheu est un dramaturge de la véhémence du souvenir.

Dans une maison vide, « à vendre », une trompette sonne le rappel des morts; une ampoule s'allume; un enfant circule à l'étage; un homme et une femme traversent une pièce avec des lampes à l'huile; un vieillard lape sa soupe; une fille court qui appelle désespérément un garçon qui fuit; des portes claquent; des couples dansent qui sont bousculés; des couples trinquent un soir de bal; un enfant donne un massage cardiaque à un vieil homme; une femme lave le corps d'un homme; un garçon s'injecte de l'héroïne, la lumière le traque qui surgit des fissures du plancher; le bruit du pain qu'on rompt, le craquement du bois, la voix appliquée d'une fillette qui lit, le viol sonore de la guerre; des hommes font corps avec les portes, la lumière traverse violemment les judas; le temps passé passe encore, un couple s'engueule, on hurle en silence sous des ampoules éblouissantes...

Dans ces séquences orchestrées par Maheu, où l'image vient du noir et y retourne, le spectateur est à chaque fois sollicité pour une découverte intime, une sensation vierge car il s'agit de voir subrepticement des silhouettes dans un lieu (un spéléologue découvrant une grotte) où l'on n'a jamais pénétré, instants intacts, visions fugitives de personnages inconnus. Turner demandait aux visiteurs, à son atelier, de passer par une salle sans lumière, un sas (la purification optique), avant qu'ils puissent voir ses toiles, ses grands coups de lumière. Maheu, qui utilise cet effet de « sas » depuis *La Forêt*, noirceur encadrante (l'efficacité de la ponctuation chez l'écrivain), exige du spectateur une disposition totale. Dans sa maison vide, il met en scène les reliquats fragiles et les mouvements brouillés de mille morts...

On sent que chez Maheu la grammaire de la danse et celle du théâtre, au lieu de cohabiter ou s'affronter, n'en font plus qu'une seule. Lui qui se rebiffait à établir au théâtre un rapport avec le texte (seuls les textes libres de Heiner Müller tenaient dans sa main, et encore), il est en train de devenir l'écrivain d'un théâtre muet... De ce refus (ou de cette peur), il a fait une manière. Il dessine un théâtre au-delà des concepts, du comique et du tragique, du joué et du non-joué, du discours et du message, un théâtre pur et étrange comme le rêve, dans lequel des événements sublimes ou monstrueux se révèlent dans une lumière qui les phagocyte.

Par une algèbre corporelle Gilles Maheu – dont c'est le spectacle le plus exigeant et le plus abouti – construit un univers théâtral farouche, et signe avec *Les Âmes mortes* un puzzle métaphysique d'états de grâce et de désarroi, de douceur et d'effroi, d'ivresse et de tristesse, autant d'instantanés recréés dans le temps d'une représentation où apparaissent sous nos yeux – confrontés au pouvoir engouffrant du noir – des personnages ineffables illustrant de leurs gestes banals et essentiels un cauchemar intemporel et constant, celui d'une condition humaine sans espoir. Ce que disait Gogol au milieu du siècle dernier.

– ROBERT LÉVESQUE

## LOUISE BOURGEOIS

Musée d'art contemporain de Montréal, 28 avril – 22 septembre

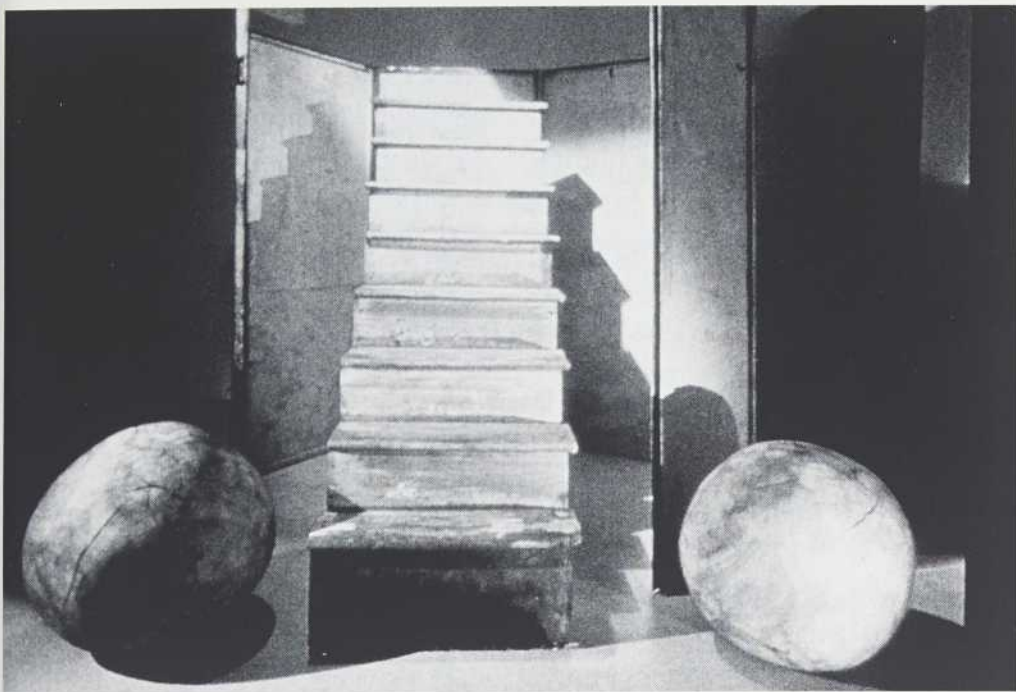
### KIKI SMITH

Musée des beaux-arts de Montréal, 13 juin – 22 septembre

Avec Louise Bourgeois, au Musée d'art contemporain de Montréal, on entre de plain-pied dans une œuvre aux prises avec l'expérience intime. Les documents vidéographiques, autant que les œuvres sélectionnées comme telles, semblent participer de ce même effort de sensibilisation du spectateur au transfert affectif effectué par l'artiste sur sa production. De l'enfance de Louise Bourgeois jusqu'au moment où elle deviendra l'artiste que l'on connaît, il y aura eu des épreuves et des soulagements, mais aussi beaucoup de temps écoulé. Bientôt quatre-vingt-six ans en fait qui auront paradoxalement ancré l'artiste au cœur de l'ambivalence. Entre deux continents et deux cultures (elle est née en France en 1911 et vit depuis 1938 aux États-Unis), Louise Bourgeois explore l'écart entre l'identité et l'altérité, laissant entendre une réflexion sur la disparité, le partage voire le déchirement. À l'avenant, semble-t-il, de ce qui forme ses souvenirs de petite fille.

Ainsi, partant du fait que le corps constitue l'un des supports privilégiés de la mémoire, il deviendra, dans ce cas-ci, le symbole choisi de l'affranchissement. Dans

l'exposition du Musée d'art contemporain, on le voit de manière assez explicite dans les plus récentes œuvres de Bourgeois, les *Cells* par exemple, que le musée montre en relatif grand nombre. Telles donc des cellules, ces petits espaces sont juste assez ouverts pour nous laisser voir leur intérieur, d'ailleurs plutôt « chargé » dans la plupart des cas. Ce qui se trouve dans ces lieux et qui provoque un effet d'enfermement, d'étouffement ou de malaise psychologique : un grabat et des fioles vides mais vraisemblablement usagées, un corps sans tête et cambré entouré de miroirs amovibles ou encore d'immenses sphères de bois occupant une bonne partie de l'espace... Dans plusieurs cas, des portes récupérées, vitrées ou non et laissées comme telles, circonscrivent ces espaces, tous dépendants d'une mise en scène. Bien qu'il soit possible de soutenir que ces espaces agissent comme manifestations autobiographiques – l'artiste elle-même le dit en autant de mots – nous pouvons, à partir du contact physique avec l'œuvre et l'effet qu'elle produit, y voir un travail usant d'une grande théâtralité voire d'une dimension tragique. L'affect y est non seule-



LOUISE BOURGEOIS, NO EXIT, 1989, BOIS, MÉTAL PEINT ET CAOUTCHOUC, 209,5 X 213,3 X 243,8 CM; PHOTO: MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL. COLL. DE LA GINNY WILLIAMS FAMILY FOUNDATION, DENVERS.



KIKI SMITH,  
LIEN DU SANG,  
1994, VERRE, 100  
ÉLÉMENTS  
DE 21 X 19,1 X  
8,9 CM APPROX.;  
PHOTO: (ELLEN  
PAGE WILSON)  
PACEWILDEN-  
STEIN ET MUSÉE  
DES BEAUX-  
ARTS DE  
MONTRÉAL.

ment présent, il domine. Autant il y a de petits « espaces-maisons », autant il y a d'expressions d'appareils refoulés dont la manifestation surgirait avec une certaine violence. Que l'on pense, par exemple, à *La Destruction du père* (1974) où un festin cannibale nous attend dans le creux d'une grotte, tel que le souligne Peter Weiermair dans le catalogue de l'exposition qui a été consacrée à Bourgeois à Lyon en 1990.

Dans les objets ou les œuvres, dirons-nous « ouvertes », l'oppression se fait moins explicite, mais

c'est alors la confrontation exacerbée des polarités qui se montre dans toute sa prégnance. C'est le cas de *Janus Fleuri* (1968) qui joint sexualité féminine et détumescence, masse dure et forme molle, mais aussi de *No Exit* (1989) qui, tel un escalier aux côtés duquel campent deux sphères de bois imposantes, indique une ascension nous amenant nulle part puisque à son extrémité, il n'y a rien sinon la fin de l'objet comme tel; au revers de l'escalier, une ouverture donne sur de l'indéchiffrable parce que trop obscur.

L'évidente érection côtoie ici l'intériorité mystérieuse parce qu'invisible.

Chez Kiki Smith, dont quelques œuvres sont présentées au Musée des beaux-arts de Montréal, le corps n'est pas moins manifeste, mais alors c'est par fragment, ou par le biais de ses composantes liquides que nous le reconnaissons. Or, ce qui peut être perçu comme l'expression d'une intimité chez Bourgeois, que d'aucuns garderaient secrète, nous apparaîtra se canaliser dans d'autres créneaux chez Smith. Dans les deux cas, par ailleurs, l'œuvre post-minimaliste d'Eva Hesse nous vient en mémoire; dans le premier pour sa dimension physique, dans l'autre pour la réflexion existentielle que l'œuvre de Hesse suscite. Louise Bourgeois est définitivement plus « sculpteur » que ne l'est Kiki Smith; elle exploite les propriétés du matériau choisi.

Chez Smith, que le « fragment » corporel appartienne aux organes vitaux, aux sécrétions ou encore au système sanguin, il se trouve extirpé de son contenant et, en quelque sorte, délocalisé. Comme le fait la médecine, par exemple, lorsqu'elle isole membres et organes. Ou même encore l'art lorsqu'il cherche à reproduire musculature et ossements dans les dessins d'anatomie. Le corps est froid chez Smith, en même temps qu'il exhale l'inéluctable. Comme si à la suite de sa délocalisation, le corps devenu fragment exerçait véritablement un détachement. À l'image de celui de l'artiste devenu alors médecin légiste ou anatomiste.

Quelques fois les objets de Smith s'apparentent à des artefacts ou à des accessoires de rituel ou encore, et c'est plus souvent le cas, à des constructions métaphorisant le fonctionnement ou même le dysfonctionnement du corps en soi et en

société. Nous avons un rapport obligé au corps et à tout ce qui le constitue qui s'exprime par le désir, l'aversion, l'indifférence et une multitude d'états encore dont certains peut-être nous demeurent toujours sans nom. Smith joue de ces états qui, bien qu'ils puissent déclencher des réactions sensibles, agréables ou non, chez le spectateur, demeurent matière à expérimentation esthétique chez l'artiste. *Veines et artères* (1993) deviennent suites de grains bleus et de grains rouges qui, partant du mur, s'étalent en spirale au sol; les globules rouges, telles de petites masses d'apparence molle, exécutent un long tracé au sol dans *Lien du sang* (1994); les cheveux font trame et fils dans *Tissu-dot* (1990); alors qu'un cœur d'argent, un utérus de bronze, ou encore le bras greffé d'une oreille, entre autres, occupent l'espace muséal et « distant » du cabinet de curiosités.

Kiki Smith dissèque et dépiaute le corps avec sang-froid. En apparence à tout le moins. Comme si le corps montré se retrouvait sous observation pour l'artiste, tout comme pour le spectateur d'ailleurs, les deux entrevoyant avec pertinence que, telle une mécanique appelée à défaillir, il ne laisserait d'autre choix que de le confronter dans toute sa vulnérabilité.

Alors que chez Louise Bourgeois, nous sommes amenés à réagir de façon plus intriquée devant l'œuvre parce qu'on y perçoit la représentation métaphorique, et parfois étouffante, du déchirement, chez Kiki Smith, l'investigation du corps se fait, entre autres, plus clinique et nous positionne autrement. Entre le témoin et l'appelé, nous passons des limites du détachement à celles de l'arrachement.

— THÉRÈSE ST-GELAIS

## VENUS FLY TRAP

4581 rue Garnier, Montréal, 25 mai - 23 juin

De la rue, l'immeuble de briques ne se distingue guère de l'enfilade de maisons à laquelle il est rattaché. À l'entrée, l'inscription « Bienvenue Welcome », peinte à l'emplacement du paillason, vous

accueille. Membres du collectif féministe Venus Fly Trap, Barbara McGill Balfour, Gail Bourgeois, Lorraine Oades, Lorraine Simms et la critique et historienne d'art Susan Douglas sont temporairement les

«Occupantes» du 4581 rue Garnier, un appartement modeste sis au cœur du Plateau Mont-Royal. À la recherche de lieux d'exposition autres, elles ont valorisé une infiltration dans un milieu résidentiel urbain en organisant, notamment

écrits de la période classique, notamment le *Timaeus* de Platon qui «évoque un pont mythologique entre l'intelligible et le sensible, la raison et le corps» nommé *chora*. N'ayant aucune qualité ou propriété précise, *chora* représente un ré-

laquelle se combinent objets d'art, associations familiales et sens rattachés au site». Ainsi, les interventions proposent diverses façons d'occuper ou de repenser historiquement, conceptuellement et métaphoriquement l'espace d'habitation. Cependant, il convient de dire que les œuvres *in situ* produites ne se limitent pas à l'historique de la maison de quartier comme agent. Chacune des occupantes a choisi la pièce d'habitation en raison de qualités spécifiques permettant un glissement intimiste dans la prise de possession des lieux. À l'exemple de Grosz, nous pourrions envisager cette re-localisation comme une façon de se réassigner une spatialité, une corporalité et une identité génératrices de nouvelles perspectives d'occuper, d'habiter, de demeurer.

Il est significatif que la cuisine de Gail Bourgeois et le salon de Lorraine Simms, deux espaces codés socialement comme des lieux réservés ou empreints d'une présence féminine (aussi témoins de son exclusion et de son effacement), diffèrent du traitement des lieux neutres, investis par Barbara McGill Balfour et Lorraine Oades. Dans l'aire de séjour, foyer central, Susan Douglas construit une économie différente en utilisant le courrier électronique dont les modalités structurantes proposent des incursions «(in)discrètes» dans le privé. Il est par contre regrettable que les visiteurs n'aient pu intervenir ou engager un dialogue à partir de l'appartement.

Écran d'une mémoire personnelle, la cuisine de Gail Bourgeois ne désigne plus un lieu assujéti à des tâches habituellement attribuées aux femmes. Réparties sur les tablettes des placards, des armoires ou cachées au fond des tiroirs, archives familiales se confondent avec diverses collections glanées au quotidien: étoffes, pots d'épices remplis de fleurs séchées, d'herbes, de pierres, etc. L'altérité du site nous place au croisement d'écritures, de sonorités, de discours tantôt répressif dans le recouvrement des voix de la dissidence ou alors altruiste suggérant un va-et-vient entre l'individuel et le collectif où se retrouve Bourgeois.

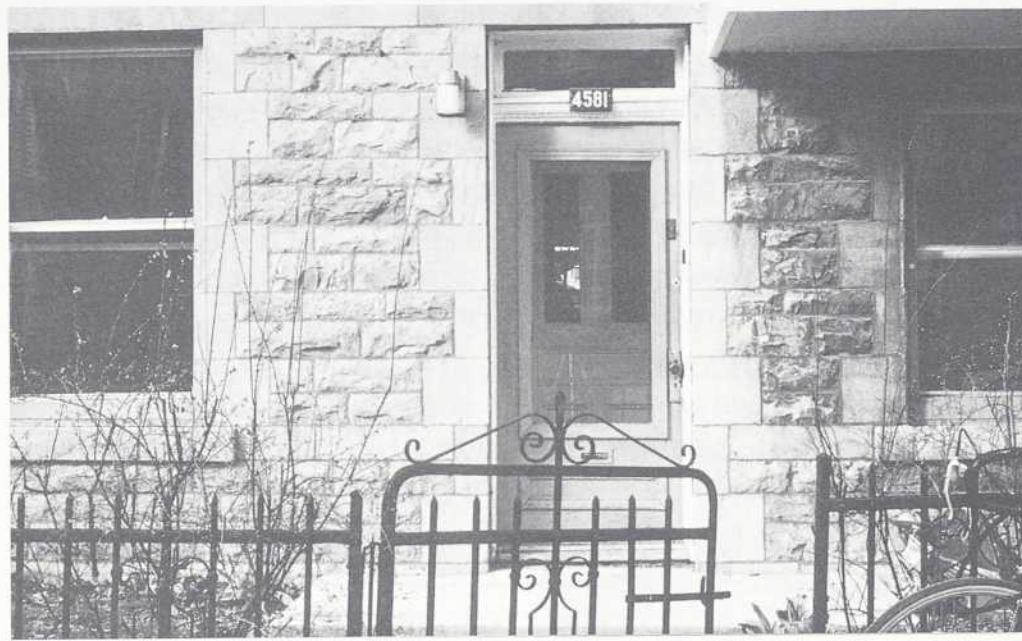
La construction du privé, traversée par la conscience du corps, est aussi culturelle et politique chez Lorraine Simms. Un des murs du

salon est recouvert de roses rouges séchées et leurs copies conformes, peintes à l'aquarelle. La finesse d'exécution de ce trompe-l'œil dénote un souci de perfection dans la représentation, semblable aux ouvrages minutieux de broderie ou de peinture sur porcelaine du début du siècle. Ce travail sur le motif contraste avec l'ambiguïté photographique de la reproduction d'un bras nu musclé, producteur des roses, dont on ne peut éluder la nature des attributs considérés tour à tour féminin et masculin: le poil de l'aisselle, le début du galbe de l'épaule, la main légèrement entrouverte. Ce bras déplié en accordéon, disposé dans une série de cadres réservés aux portraits de famille, repose sur un linteau de cheminée. Dans cette pièce carminée, Simms s'approprie comme sujet le droit à la séduction, à la volupté et au désir.

Voyage, prévisions atmosphériques, catastrophes et fléaux naturels, passion inassouvie, absence et éloignement de l'être aimé, s'enchèventrent dans l'habacle poétique et onirique conçu par Lorraine Oades. Cette pratique installative discursive défie une logique cartésienne en fonctionnant davantage avec l'intelligible, l'invisible, l'impalpable: «certaines choses ne sont pas comme elles apparaissent» réplique une femme condamnée d'avoir assassiné son mari, en 1894, et que l'artiste retranscrit et laisse sur le pupitre pour la consultation du public. Épousant diverses causes et donnant libre cours à un imaginaire débridé, Oades ouvre une brèche dans un discours dominant en tentant d'agir sur la perception historique des événements.

Il en est de même avec la reconstitution partielle du cabinet de Freud, qui recevait ses patient-es à la maison, par Barbara McGill Balfour, laquelle convie le spectateur à une entreprise langagière, à une déconstruction/construction d'un contexte de production à la fois public et privé. Au cours des séances de psychanalyse, il nous est donné à voir l'autoportrait vidéo-graphique de l'artiste qui se plie au jeu de l'analyse faisant renaître de ses souvenirs une identité parcellaire qui se construit sous nos yeux dans la semi-pénombre de cette chambre.

Somme toute, l'interdisciplinarité de Venus Fly Trap participe à



FAÇADE DU 4581, RUE GARNIER OÙ S'EST TENUE L'EXPOSITION «LES OCCUPANTES».

comme activités sur le site, un café-rencontre et un concert de musique de chambre. Le choix de cette localisation soulève pertinemment la question du contexte social de production de l'œuvre et de son destinataire dans un lieu qui peut être perçu comme un prolongement de l'atelier. Comme l'indique Susan Douglas dans la publication: «La notion de collectif précède l'exposition. Le collectif, avec ses identifications psychiques et culturelles, a toujours été un milieu d'expérience, un lieu de résidence.» Ainsi, la primauté est également d'organiser et de négocier différemment un espace commun de production et de diffusion.

L'architecture d'un logis, distincte de la configuration d'une galerie ou d'un musée, consiste en la distribution spatiale des lieux d'habitation en fonction des activités domestiques, culturelles et sociales de ses habitants: la cuisine, le salon, la chambre à coucher, le bureau, etc. Or, cette division dans l'espace et le temps a historiquement oblitéré toutes traces de la représentation autonome des femmes et de leur féminité. Dans *Space, Time, and Perversion* (1995), la féministe Elizabeth Grosz s'intéresse aux origines culturelles des notions de spatialité dans les

ceptacle sans identité qui cessera d'avoir ce statut intermédiaire aussitôt qu'on lui attribuera une quelconque spécificité. Absent de genre et de statut, le terme se désigne par sa fonction – «porter, nourrir, mettre au monde» – qui renvoie à des propriétés biologiques de gestation sexuellement codées. L'analyse fascinante de Grosz fait valoir cette dimension féminine inavouée et effacée mais implicite comme rôle fondateur du concept de spatialité, reflet des principes de la philosophie occidentale, dans les écrits de Platon et de Derrida. Elle étudie ce déplacement sémiotique en contrepartie avec la pensée féministe de Luce Irigaray. Grosz soutient, en référant à la re-conceptualisation et à «l'établissement dans le temps d'un espace viable pour que les femmes puissent habiter comme femmes» d'Irigaray, que seule une lecture féministe de *chora* permet de se «ré-approprier la dimension maternelle comprise dans le terme de manière à réorienter la façon avec laquelle la spatialité doit être conçue, vécue et utilisée».

Suggérant une spatialité et une économie autres, Venus Fly Trap considère «les possibilités de lire l'espace domestique comme une membrane semi-perméable dans

une révision de l'histoire de l'art occidentale, où la tradition orale a été exclue comme donnée scientifique, en proposant une nouvelle « économie de l'architecture » qui consiste en la distribution de fictions et faits, discours et écritures, mé-

moires intuitives et collectives, individuelles et médiatiques, lesquels informent et agissent sur la structure des lieux.

— MARIE-JOSÉE LAFORTUNE

## ANDRÉ CLÉMENT

Galerie Vox Populi, Montréal, 30 mai – 30 juin

Faisant écho au titre de l'exposition, « Vues en abîmes et autres paysages corrodés », la proposition d'André Clément s'articule autour de deux corpus s'interpellant en complémentarité. Ainsi, lorsqu'on pénètre dans l'espace d'exposition de Vox Populi, le regard est immédiatement happé par une immense photographie d'un mur de pierres accrochée tout au fond de la salle. Après quelques secondes, on se rend compte qu'il s'agit en fait d'une mise en abîme à la Michel Snow : une photographie noir et blanc de la salle a préalablement été prise et agrandie façon murale recouvrant entièrement le mur. Elle prolonge le plancher, les murs, le plafond ainsi que le système d'éclairage. Elle permet de voir un autre temps de la salle, après qu'André Clément y ait installé une première photographie d'un mur de pierres qui recouvre également tout le mur. Comme le plancher de l'espace Vox est peint en noir et que les murs y sont blancs, l'illusion est parfaite, le trompe-l'œil parfaitement réussi. Un banc, installé presque dans le même axe que celui de la prise de vue, nous invite à nous asseoir pour contempler la scène.

Alors que sur la photographie de l'espace d'exposition les autres murs sont laissés vierges, on a accroché dans la salle réelle quatre photos oblongues plus ou moins abstraites. On découvre ensuite une petite caméra vidéo dont le viseur diffuse la même scène, cette fois habitée par un nouveau spectateur assis sur le banc. Il s'agit ici aussi d'une photographie.

Regardons tout d'abord les œuvres découpées qui flottent à quelques centimètres des murs. À la limite de l'abstraction totale, ces champs colorés atmosphériques, se



ANDRÉ CLÉMENT, VUES EN ABÎMES ET AUTRES PAYSAGES CORRODÉS, 1996, VUE D'ENSEMBLE, PHOTOGRAPHIES ET PHOTOMONTAGES NOIR ET BLANC SUR MASONITE; PHOTO: ANDRÉ CLÉMENT.

rapprochant d'une certaine manière d'un Olitski, ne donnent à voir que des traces plus ou moins floues, amalgames granuleux comme des lavis terreux, surfaces de particules splendides où le référent mondain se trouve complètement dissout dans une surenchère somptueuse de matières photographiques et où seul le travail sur le cadre, lui aussi investi de ce marquage tachiste, s'affiche avec évidence. Ces inscriptions n'en figurent pas moins un lexique du médium, à savoir le piqué, le flou, le bougé, la lumière, le grain, le pouvoir absolu du cadre. Malgré l'absence de référent, on a une impression de paysage, ou plutôt de lumière dans un paysage. Le format d'ailleurs rappelle le panoramique. Sur l'une des œuvres, une inscription dans le coin supérieur gauche (détournement de la légende par le glissement de sa position traditionnelle?) nous permet de lire quelques mots et chiffres : « The Salute, C.1840 5 » et, en dessous, « Canvas 24 1/2 X 39 1/2 (62 X 92..5). Acq. no. 5487 ». On dé-

duira que l'on a affaire à une photo trafiquée, extraite d'un catalogue, d'un tableau représentant Santa Maria della Salute, église vénitienne pittoresque peinte (de mémoire?) en 1840 par un Turner âgé et ébloui. Qu'un photographe choisisse Turner rien de plus naturel puisque tous les deux sont fascinés par la lumière. La photographie de paysage que Clément en tire dicte cependant un autre récit. Celui de l'histoire comme géographie, celui du technique comme élément générateur

d'images (ces *vues* de Turner d'abord reproduites, ensuite projetées, rephotographiées, numérisées, anamorphosées et recadrées deviennent en fait, par tout ce travail, les accidents de terrain du photographique entendus comme paysage et donnés à voir comme tel), celui, plus ample, de la profondeur existentielle des surfaces et celui d'une attitude au monde où l'acte photographique porterait la charge sensible d'un certain désespoir de voir par sa concentration privilégiée sur les transcriptions photogéniques plutôt que sur le réel.

La photographie de la salle est elle aussi une sorte de photographie de paysage mais, contrairement à celles des tableaux, d'un extrême réalisme. Par sa structure même, ce double de la pièce dans laquelle nous nous trouvons transforme la nature de l'espace en le prolongeant de telle sorte que, de chambre (camera), le lieu d'exposition se transforme en *galerie*. Le sol devient une allée rigoureuse qui transperce le paysage comme dans les jardins à

*la française* de Le Nôtre. Le rapport au jardin est renforcé par la présence d'un banc qui renvoie à celui de Monet, ce Turner français, à Giverny. Mais, alors qu'on s'attendrait à voir au bout de cette construction, par une seconde surenchère de l'espace cette fois illusionniste, un beau point de vue, une scène où le regard pourrait se perdre, voilà que l'artiste nous propose une surface de pierre, un fragment d'un mur d'enceinte d'un cimetière sis au pied de la forteresse d'Édimbourg prise alors que Clément participait au Fotofeis 95. Les deux ouvertures pratiquées dans la paroi ont été murées et il ne nous reste à voir qu'une surface pétrifiée avec deux trous bouchés, deux formes hexagonales qui miment le diaphragme de l'appareil, deux yeux aveugles. Clément refuse d'utiliser le mimétisme photographique pour jouer la percée illimitée, la perspective à la profondeur de champ infinie. Sa position est fondamentalement différente de toute une pratique contemporaine monumentale qui exacerbe cet aspect de la photographie. Avec la même monumentalité, il propose le contraire, un horizon bouché, une seule vision de la surface où le regard même serait mis en jeu. Il renoncerait à la séduction du point de vue pour privilégier un pan de visible.

Dans le viseur de la caméra on retrouve la salle à un moment différent, antérieur, alors qu'un spectateur-acteur regardait la proposition du mur aux ouvertures obturées, assis sur le banc de parc. Son absence dans l'espace réel de la perception n'est-elle pas le signe douloureux de la disparition du sujet au cœur d'un dispositif qui met en scène une double impossibilité de voir.

La proposition d'André Clément a ceci de rare qu'en plus d'une réflexion sur la photographie de paysage elle est le témoignage singulier d'un être sensible, le photographe comme figure éponymique de l'être humain, fasciné et critique, pris dans un monde de surfaces splendides et d'horizons bouchés mais conscient des enjeux de cette fascination. Ces vues en abîmes en constituent la trace assumée.

— ANDRÉ MARTIN

## NATIONS IN URBAN LANDSCAPES

Contemporary Art Gallery, Vancouver, October 28 – December 9  
Galerie Oboro, Montréal, March 2 – April 6

"Nations in Urban Landscapes" included art by Faye HeavyShield, Eric Robertson and Shelly Niro. Marcia Crosby, the exhibition's curator, selected these three artists because their work represents a *cultural hybridity*, that in her opinion is directly linked to the experiences of these three individuals as "Indians" in urban settings across Canada. HeavyShield's *tightrope walker*, Robertson's *Untitled*, and Niro's *Indian by Design* subvert hegemonic models of cultural superiority using conceptual and narrative means that are informed by their respective experiences in cities and on reserves across Canada.

HeavyShield has been exhibiting her installation-based pieces at artist-run and public venues since the mid-1980s. Much of this artist's recent work is informed by events from her childhood on the Stand Off Reserve in southern Alberta and adult life due north of Calgary, which are conceptualized through arrangements of simple, human-scale objects on the floor and wall. HeavyShield's combination of image and text for *tightrope walker* succinctly communicates feelings of alienation brought about by a metropolitan existence. The metaphoric tightrope constructed of ochre clay modeled overtop a ten centimeter wide steel mesh shaft extending vertically from the floor to the ceiling, divides the Oboro's northernmost wall into two equal parts. To the right of this architectural detail is a brief poem stenciled directly on the wall surface in twelve point black letters at eye level. Multiple fingerprints embedded in the malleable ochre surface establish a corporeal bond between the artist and viewer, enhanced by the highwire's exaggerated positioning. Her choice of clay also makes reference to the abundant deposits of this material on the Kainai nation's land. And as each person peers into both sides of the white abyss below she/he can pause to read HeavyShield's intimate thoughts: *inching along the tightrope/across this grand old canyon/I slipped I sliced myself in two/in momentary afterthought/my halves both-*

*ered themselves/with vague notions of reunion . . . .* To me, this narrative spoke about the social pressures experienced by its author, a single mother in an urban environment, at times unable to balance commitments to both the city and the reserve.

Robertson's *Untitled* wall piece, in the middle of Oboro's massive display area, is a similar conceptual provocation of urban detachment, complemented by a narrative textual element. This artist of Gitksan ancestry moved from Vancouver to



SHELLY NIRO, INDIAN BY DESIGN, 1995, PHOTO: DENIS FARLEY, COURTESY GALERIE OBORO.

Montréal in the late 1980s, and has had exhibitions at numerous venues here over the past five years. Many of his sculpture-based works underline persistent cultural gaps created by the imposition of Western urban economies upon aboriginal North American communities since the sixteenth century. *Untitled*, consisting of two pairs of bronze-cast, ear-shaped shells, mounted directly across from each other at eye level on the gallery's eastern- and westernmost walls, makes reference to the history of Native/White relations on the Northwest coast. Each shell's twenty centimeter wide outer concave surface features a word inlaid with abalone in the following combinations: "ANCESTRAL" and "HONORS," "GREEN" and "WITH." These materials, forms and text allude to two hundred years of territorial disputes between tribes in British Columbia and various municipal, provincial and federal governments. The abalone shell's blue-green iridescent inner surface has been used as a precious substance

by Native artists for centuries in the creation of masks, chests and jewelry. Thus the artist employs the mollusk's substance and shape as a symbol for communities such as the Gitksan, who have been the custodians of northern coastal territories since time immemorial. However, their longstanding aboriginal title to tracts of land and water, reiterated by each shell's patina surface, has yet to be legally recognized by Western authorities coveting the industrial potential of such areas. Perhaps the vacuous thirteen metre expanse occupied by myself and viewers between the pairs of bronze sculptures echoes this ideological rift, as well as Robertson's precarious social position as a non-

status "Indian" in an urban setting far from the Gitksan nation.

An interplay of urban and reserve environments is evident in Niro's series of fourteen photographs and paintings, all framed and mounted under glass in a 10" x 5.5' format. Entitled *Indian by Design*, these horizontal works are carefully ordered along the entire length of the gallery's southern wall. Niro, a Mohawk from the Six Nations reserve in southeastern Ontario who resides in nearby Brantford, has been exhibiting her photographic-based art across Canada since the mid-1980s. The artist's imagery often focuses on members of the local Iriquoian community within a narrative context, and four panels in the center of this arrangement feature eighteen black-and-white portraits of a young Native woman. To the left of the central grouping are three panels of hand-coloured photographs featuring more portraits of friends and family interspersed with shots of flora and fauna from the reserve, while on the right

similar human studies are mixed with pictures of Brantford street-scapes. Panoramic acrylic on paper paintings of clouds, land, water and fire complete each end of this multi-referential wall piece. The recurring horizontal format of these panels is reminiscent of beaded wampum belts used by Iroquoian peoples during colonial times to mark agreements between aboriginal North American and Western European nations. However, urban symbols such as the image of the Eaton's department store in Brantford mark the despotic results of late twentieth century capitalism, thus conflicting with the coloured photograph of a turtle which according to Mohawk mythology bears the tree of life on its back. Nevertheless, these social incongruities best describe the trials and tribulations of a vibrant aboriginal North American community, that currently adheres to the values of both locations. Niro's ironic perspective on this situation may be indicative of her circumstance as an "Indian" city dweller, who experiences a pronounced level of cultural tension.

Therefore, the most consistent link between the works of HeavyShield, Robertson and Niro is to be found in their respective explorations of urban anxieties, through a fusion of conceptual and narrative techniques. Unfortunately, the tireless application of racial divisions and compositions forwarded by the curator in her catalogue essay, which at the time of this article had yet to be published, restricts their telling creations to a prejudicial territory. However, I would not suggest that these works are not connected because they evoke the complex geopolitical relationships between the First Nations and Euro-Canadian governments in post-colonial times. The fact that all of them are of aboriginal North American ancestry most definitely determines each artist's subjectivity, but they do not constitute a superior breed of social commentators as the curator incessantly expounds. Such a collective evocation may be more aptly characterized as an art of urban contradiction in the late twentieth century – when the sovereignty of Western doctrines has failed a land shared by many nations.

– CURTIS JOSEPH COLLINS

## FABRICATIONS

Dazibao, Montréal, April 6 – May 5

For the exhibition "Fabrications," curator Kim Fullerton brought together the work of queer photographers Catherine Opie of Los Angeles and David Rasmus and Hamish Buchanan of Toronto. Fullerton's catalog essay locates their work firmly within the performative school of gender studies, a discourse that has focused on the process by which sexual identities are enacted, performed, fabricated. In different ways, and with different degrees of success, all three photographers attempt to challenge normative categories of gender, sexuality and sexual identity through their work. Their shared interest in locating the terrain of the corporeal as a site of social inscription and cultural meaning, opens new territory for the active, productive and decidedly "queer" subject.

All the works in "Fabrications" foreground the body as a terrain of competing meanings, and none moreso than Opie's diptych *Dyke* and *Self Portrait* (1993). The first of these two photographs presents the nude back of a woman with a tattoo of the word "dyke" on her neck. The second is Opie herself, with a stick-figure drawing of two women in a scene of lesbian domesticity scratched into the flesh on her back. Here, Opie transforms the corporeal into the textual, underscoring Elizabeth Grosz' assertion that the embodied subject is always "marked, scarred, transformed, and written upon or constructed by the various regimes of institutional, discursive, and non-discursive power" (*Space, Time, and Perversion*, 1995). While marked by and within culture, these subjects have foregrounded their own agency through signs of their own making. Such strategies of self-definition offer the possibility of subversion, contestation and reconstruction of the meanings ascribed to one's own body.

Opie's work problematizes pre-conceived assumptions of lesbian identity, opting for representations of lesbian experience that are honest, direct and provocative. For the series *Being and Having* (1991), Opie photographed several of her dyke friends and cropped the portraits

close enough to see the mesh of the conspicuously false mustaches. At a distance, the faces read as male, but with closer examination they can be seen to be female. These works go beyond simply exposing constructed expectations of what constitutes femininity and masculinity. These photos offer glimpses into modes of self-identification that are fluid, shifting and mutable.

Instead of marking or revealing the body, Hamish Buchanan's *Veiled Men* series (1995) enmeshes the figure behind the translucent fabric of the veil, a trope traditionally asso-



HAMISH BUCHANAN, UNTITLED (FROM THE SERIES VEILED MEN), 1996, 30 X 40" COLOUR PHOTOGRAPH; PHOTO: COURTESY TORONTO PHOTOGRAPHERS WORKSHOP.

ciated with the "feminine." By posing his subjects with the "unmasculine" symbol of the veil, Buchanan codes his subjects as queer, disallowing recuperation of the images into a heterosexual economy of looking. The constructions of Opie and Buchanan are ambiguous, but in destabilizing expectations of sexual identification, their works privilege queer readings.

Buchanan's work also acts as an expression of grief and loss. The artist uses the veil for its multiple associations with allure of the hidden, the promise of discovery, the potential for transformation, and the shadow of mourning. These associations are used to create a space for mourning in the midst of AIDS

while simultaneously rendering the male nude as sexual and desirable. Buchanan's deliberately sexualized representations of gay men are meant to counter the anxiety associated with sex experienced by an entire generation since the arrival of AIDS.

The series entitled *Legacy* (1993) by David Rasmus is both playful and confrontational. Replete with smeared lipstick and unkempt wigs, the women and men in Rasmus' photos gaze directly out at the viewer. The humour at play here is heightened by the deadpan, serious expression on the face of each subject. The hairy chests of the males further emphasizes the ironic tone of the work. The series attempts to

play havoc with stable conceptions of gendered identification. However, in failing to articulate any difference between the positions occupied by its male and female subjects, *Legacy* stops short of transgressing the normative hierarchies it attempts to critique.

Scholars Molly Anne Rothenberg and Joseph Valente have argued that such parodic deconstructive approaches run the risk of reinscribing the hegemonic discursive systems they attempt to undo by their very dependence on those "operative structures" against which they define themselves. "[I]n formally freeing postmodern theory of its residual essentialism, this new trend risks consolidating that essential-

ism in less visible but more substantive terms." (*Critical Inquiry*, Winter 1996). In other words, do the performative strategies in "Fabrications" go beyond polarized notions of masculine vs. feminine, or do they actually further entrench binary opposite categories of gender? Can one go about describing what queer is without falling into essentialist traps?

All three photographers in "Fabrications" are overt in staging their work, in creating, fabricating realities. They play off of the veracity and (once held) belief in the "transparency" of the photographic medium. Far from revealing some underlying truth about the constructed "nature" of sexuality and gender, these works add to the uncertainty, complexity and richness of (queer) subjectivity. The works of Opie and Buchanan serve to explore located identities that are consciously constructed and self-determined. While all three artists poke fun at normative gender constructs, Buchanan goes the farthest in creating his own queer vocabulary.

"Fabrications" is one of several recent exhibitions by lesbians and gay artists whose shared practices form the basis of their collective work. Leaving behind identity politics, much of this work focuses on representations of the self based on the performed, the enacted, on what one *does* instead of simply what one *is*. The growing amount of recent queer scholarship concerning the performed points to a shift in interest defining a queer praxis. In the catalog for the 1995 exhibition "In A Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice," artist and curator Lawrence Rinder has argued that queerness "is a term which subverts or confuses group identification rather than fostering it," suggesting that it is precisely the current "crisis" in lesbian and gay identity which may be the driving force behind the wealth and richness of art being produced by queers today.

The works in "Fabrications" posit queer subjectivity in ways that are political and transgressive. Elizabeth Grosz has argued that we are always bound up and implicated within the systems of privilege and regimes of power that we contest. This does not imply that we are

complicit with or supportive of those same oppressive structures. What "Fabrications" succeeds in doing is foregrounding queer practices that assume agency in the face of a patriarchal, homophobic and heterocentric society. If these works

cannot dispense with "masculine" and "feminine" signifiers, then at least they rewrite the script of gendered identification on their own terms and with their own lexicon.

— ROBERT W. G. LEE

## BETTY GOODWIN

National Gallery of Canada, Ottawa, February 23 – May 12

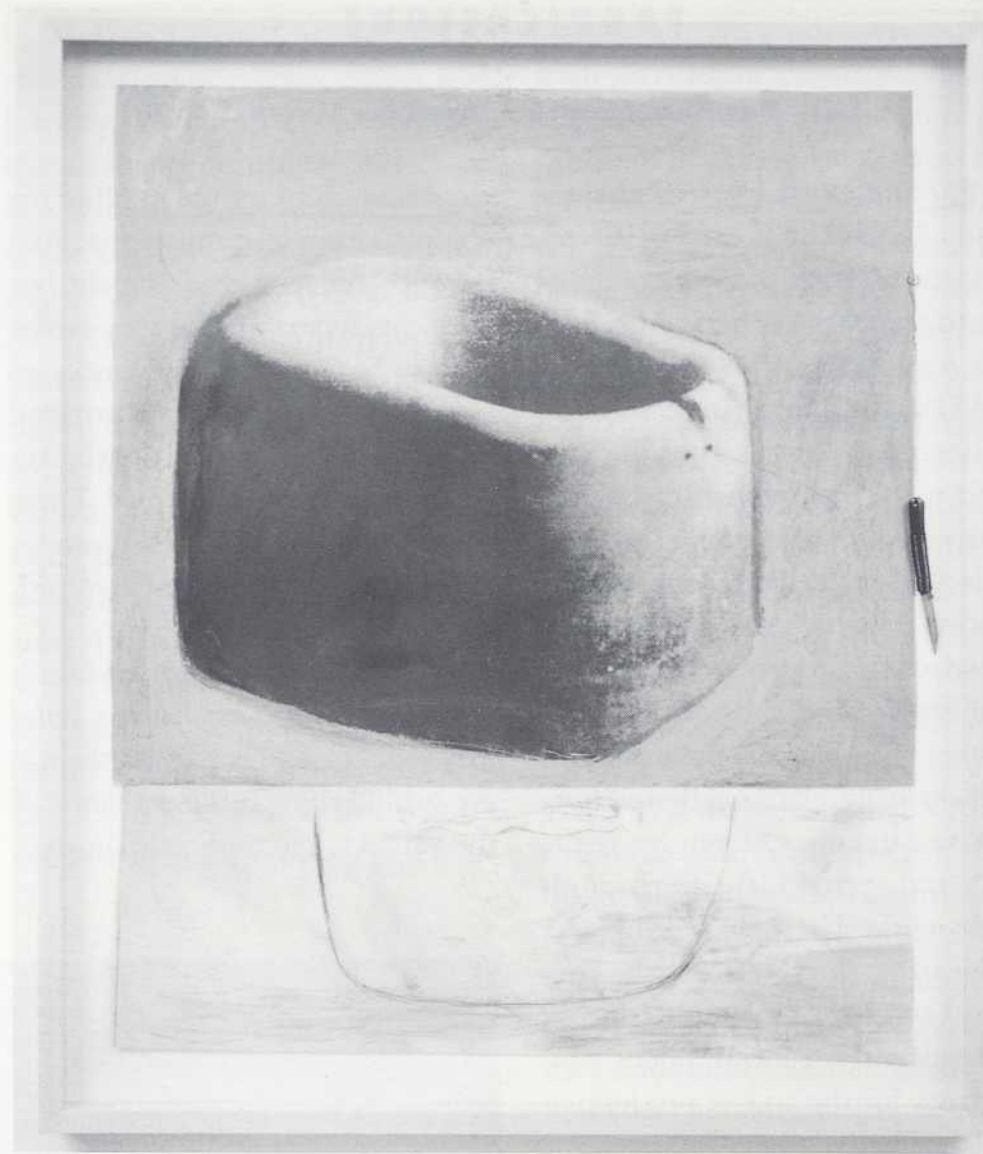
It is the red of these images that most directly alludes to the interiority of the body, a landscape made up of tendons, veins, nerves. Goodwin's retrospective "Signs of Life," featuring mixed-media works, sculptures, drawings and an installation, is an extended and eloquent meditation on that dense layer of discourse uniting consciousness and the passions that the artist uses to define humanity.

Two series created over the past five years are presented, *La mémoire du corps* and *Nerves*. Goodwin employs a critical vocabulary of forms whose shapes frequently derive from baths, beds and clothing — elements intimating that the body is a place of existence. The attraction of these images lies, precisely, in their relation to the corporeal/viewing subject. Like the writings of Franz Kafka, Primo Levi, Elie Wiesel and Antonin Artaud that serve as its literary inspiration, with the practices of Joseph Beuys and Bruce Nauman, the human scale of the representation elicits issues of response. Goodwin's *La mémoire du corps XX* (1994), with its dense layering of tree-roots (or perhaps veins) on a sanguine ground, for example, invites participation as a contract of total attentiveness. In its engulfment of the field of vision, and with the overlap of concrete materiality denoted by the work's saturated pigmentation contrasting with its translucent mylar support, what is disclosed is a public gesture of vulnerability and a private landscape of affections.

Certain drawings even more evidently take on the quality of skin. Like corporeal archives, these works make visible the imprint of a series of relations with/in the world. By the process of smudging, tracing-

over and erasing marks, *La mémoire du corps VI* (1991-2) relates to the dermis as a corporeal surface formed and transformed by the incidents of cultural and social enactment. The image given is one of a bathtub, its red outline traced on a black ground. It is this graphic trace, so readily apparent, that admits the body's history, both in its external aspect as the memory of the body's attachment to historic time, and at the level of presenting its sensations. In this entwining, the sensuous transference of a presence (of an absent body) that paradoxically situates subjectivity as an open space, intimates that, as neither exteriority or interiority, neither part nor totality, neither full nor empty, Goodwin's body-scapes are visible conduits for emotional ties.

Affect, in its Freudian formulation, refers to the passions and to impulse, defining a pre-Œdipal state. More simply, it admits an interconnectedness with others that still recognizes difference. This relational and fundamental quality is multiply configured in Goodwin's work. The exquisite elliptical form of the plaster sculpture *Sargasso Sea* (1992) plays on the elasticity of signification. This sitz bath pushed together suggests the restorative comforts of water, its curative properties, its pleasures. Water containers and bodily fluids share the quality of letting things wash over us. But, at the same time, according to the legend privileged in the work's title, anything that goes into the *Sargasso Sea*, an actual bed of seaweed, will become hopelessly entangled and disappear. Moving from one (cultural, physical) body to another, the apprehended metaphor for this vessel is ambivalent. In the disjunction between the two rep-



BETTY GOODWIN, GRIEVING KNIFE, 1991, PASTEL AND GRAPHITE ON TRANSLUCENT MYLAR FILM; PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY, COURTESY THE NATIONAL GALLERY OF CANADA.

resentations the viewer's position is set up such that the body-vessel traces a phantom passage within and among two orders of interpretation. Part-flotation device, part-sarcophagus, it operates in analogy to the self, that is, as an enigma, as the trace of an organic, biological and animate existence, and as the mystery of a constituent subjectivity unrecollectible, untellable, indissoluble.

At specific places the work is more than a transient structure. *Descent* (*La mémoire du corps VII*) (1992), for instance, locates a humanistic geography written in the articulation of a large-scale rose-toned drawing and a suspended steel sculpture. Both images are simultaneously frail and powerful. The subtlety and richness of their exchange expresses something of an infusion of energies, since the drawing maps the making of a bodily junction, and the sculpture resembles a skeletal construction.

But it is also possible to interpret these works as the examination of the possibilities of relational (re-)alignment. Certainly *La mémoire du corps I* (1991-2), a mixed-media piece combining a sculpted pendulum

with a drawing of a corporeal joint, would suggest this reading. And in like manner, the sculpture *Spine* (1993), a cast and plaster vertical of enormous semiotic strength and great formal simplicity, allows for the conceptualization of progressive linking between the dynamic of self-sufficiency and a more generalized cultural sensibility.

Goodwin's theme, and curator Jessica Bradley's by extension, is the tenuous confrontation between life and death. Bradley envisions it as life energy, referring to the fluid state of development to which biological entities are attached, and by which they are formed in the culture. Goodwin's vision might itself be more cutting, and hence more poignant. *Grieving Knife* (1991), a mixed-media piece to which a real knife is attached, and the memorial tablet/sculpture *Distorted Events* (1995), that combines the sometimes partial impression of serial numbers with a shovel, for example, disquietingly call to mind the alienation (self-imposed or otherwise) of existence. As a representational paradigm, this crisis is particularly resonant. Are these works an attempt to screen out emotion,

or to come to terms with it? In either case, they confront the viewer by raising the question of what is acceptable as public display. Such a personal and political decision is only possible, Goodwin intimates,

through the absolute honesty of our address and an acceptance of the incomprehensible.

— SUSAN DOUGLAS

## THE AMERICAN TRIP

The Power Plant, Toronto, February 2 – April 8

As a critic and historian I feel a burden as I try to weigh and stamp “The American Trip”’s cultural significance. This exhibition presents “the outlaw,” a theme representative of a long-standing seduction of both artists and viewers by social rebellion. The show’s premise rests upon a dichotomization of culture: mainstream versus margins, a polarization necessary to uphold the mystique of the outlaw. And yet, by virtue of his assembly of this exhibition, curator Philip Monk has brought to the fore the ambiguous nature of social constructs such as outlaw status.

Including works by Richard Prince, Nan Goldin, Larry Clark and Cady Noland, “The American Trip” has visual and aesthetic affinities with popular culture: Clark’s photographs of young boys from the seventies and Calvin Klein’s recent advertising campaign (pulled for inferences of child pornography); Nan Goldin’s images of drag queens and movies such as *Priscilla Queen of the Desert* and *To Wong Foo*; and Richard Prince’s blowups of biker women and contemporary fashion spreads such as a recent article in *Interview* in which bikers (male and female) modeled designer sportswear on Florida streets.

“The American Trip” can be split into two sections: photography and Cady Noland. Clark, Prince and Goldin all work with photography as a nostalgic medium, playing on their abilities to capture identities for posterity, identities that exist only through their reification by the camera lens. Placed within this exhibition, they become signifiers of cultural trends, not of individual experience. Noland’s recycling of press images, on the other hand, offers viewers an opportunity to reflect upon the acts which moved

certain individuals from anonymity to infamy.

Clark’s early series, shot in Tulsa in 1971, portrays drug addicts and petty criminals. Most of the images involve shooting: a pregnant woman injecting drugs, one man aiming a gun under the stars of the fifty states, and another writhing from a bullet-wound in his thigh. These were Clark’s comrades. His pictures record their daily life. Within the context of “The American Trip,” Clark’s social documentary, which grew out of his ordinary experiences, becomes social commentary highlighting the incongruity of those experiences with the American Dream.

His other two series, *Forty Second Street* (1978-85) and *Untitled* (1991), are sexually charged images of youths – mainly boys. The untitled images appear staged (which they were, with parents’ consent), whereas those from the street have a more honest and sensual appeal (albeit tending toward pedophilia). The portraits embody youthful self-absorption, revealing a tendency toward narcissism on the part of the photographer or, at the very least, a yearning for his own lapsed adolescence. A picture of a naked boy with a skull and cross bones tattoo on his right thigh suggests the elusive nature of youth, innocence and beauty that is yet the obsession of American culture.

Richard Prince re-photographs and enlarges biker magazine images of women, posed on motorcycles, hanging off their “old men,” or partying and, for the most part, in various states of undress. The undercurrent of these grainy slices of life is that these could be the girls next door and, in fact, likely are. This realization pales when compared to the construction of masculinity in these images. The few

men actually portrayed in this series on biker culture seem to be held up – both literally and figuratively – by their props, be they tattoos, bikes or women. Their identities, in contrast to those of the larger-than-life barely clad women, seem somehow fragile and sustained only by masquerade.

Such irony, the strength of Prince’s work, is emphasized again in one of the smaller pieces. An image of a corpse-like woman on the grass, with a beer can nearby, is called *Party*. Here Prince manages in one small picture to accentuate the absurdity of what North Americans consider a good time, while parodying an age-old artistic trope: that of femininity and death.

Like Prince’s bikers, the subjects of Nan Goldin’s photographs, Boston and New York drag queens, construct their identities with props. The black-and-white Boston pictures, taken in the seventies, display fashions reminiscent of recent runway styles and have a certain poignant quality which recalls Diane Arbus’ anonymous portraiture. Unlike Arbus, Goldin photographed beautiful subjects who were her

friends. They appear to have engaged her, just as they engage the viewer now. The New York scenes, larger than the Boston ones, and in full colour, encapsulate the glamour and vitality of drag performance, while reflecting a fatigue perhaps implicit in lives lived “on the frontiers of gender transformation.”

*David at Grove Street, Boston* (1972), marks the epitome of Goldin’s attempt to honour what she has called “a third gender that made more sense than the other two.” Without makeup, clad in a halter top, David signifies a decision to live out sexual alternatives. This ultimate act of autonomy, according to Monk, identifies him as an outlaw.

In contrast to David, the outlaws in Cady Noland’s work are known to many people. Noland silkscreens wire-service photographs of notorious cultural icons (such as Charles Manson, Patty Hearst and Lee Harvey Oswald) onto aluminum and stainless steel plates, producing effects of both transparency and reflection. These objects stand like cardboard cutouts, scattered within the gallery space.



CADY NOLAND, OOZEWALD, 1989-90, INSTALLATION VIEW; PHOTO: CHERYL O'BRIAN, COURTESY THE POWER PLANT.

The flatness of her sculptures is a metaphor for the two-dimensionality of Western culture's iconography. Like Clark's, her art signifies the dissolution of the American Dream, but on a much larger scale. The breadth of her commentary is a function of the shift from anonymity to fame: that an occasional Oklahoman got shot is of far less consequence than that a president did, or that the girl next door became a biker is less frightening than another's voluntary membership in the Manson Family.

Collected together in "The American Trip," these disparate outlaws – some sexual, some criminal – are united as a signifier of *America as outlaw*. Whether they

are a symptom of America's obsession with a "frontier metaphor" (most notably manifested in space exploration as *the final frontier*) or a shadow for the continuing mythology of the American Dream, one is led to wonder if pushing the boundaries is not in fact one of America's most salient defining characteristics. Moreover, as *eras* from other times and other places are unwrapped and put out to thaw through their embodiment in the characters on display here, "The American Trip" underscores capitalism's role in shifting identities such as these outlaws from the realm of artistic representation to popular, commercial culture.

— ABBIE WEINBERG

## MAZE OF COMPLICITY

YYZ Artists' Outlet, Toronto, March 20 – April 13

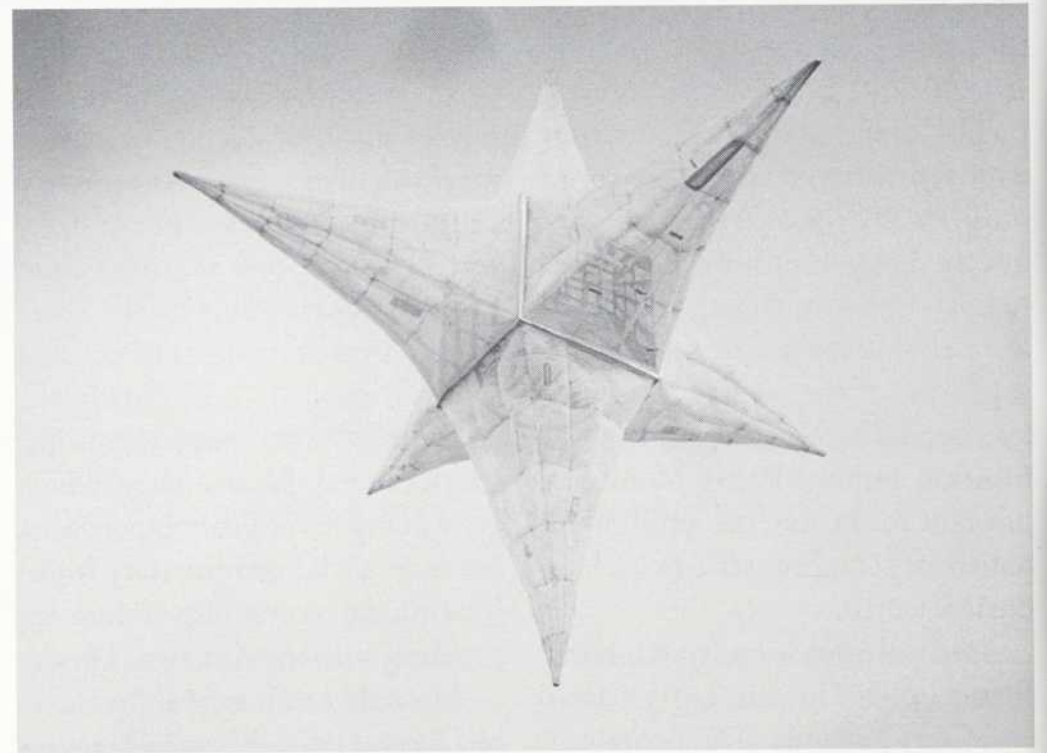
In "Maze of Complicity," featuring three New York-based artists Luca Buvoli, Dianna Frid and Anton Vidokle, what unites their works, small and unassuming, is a pervasive sense of impermanence. What is most striking in their installation is the way in which the works do not claim the territory of the gallery, but function as fragile traces of artistic production. Clinging tenuously to the edges of the walls, Buvoli's handmade comic books and slight wire sculptures, Frid's wall works and artist books composed of embroidered linen and muslin, and Vidokle's precariously perched transparent polyester sculptures and hand-sewn fabric wall pieces, conspire towards a casual informality: as if a sudden gust of wind had arranged them, and might as easily blow them away into another configuration. Through the stitching and weaving together of images and fabrics, narratives and icons, these artists imbue their objects with a conceptual framework that highlights the instability and chaotic underpinnings of a material world. Minimalism's hard-edged fusion of form and content and photo-conceptualism's penchant for mass media signage give way here to a disingenuous and humorous approach to the intersections of art and

ideology, subjectivity and positionality, in a post-Cold War context.

Of Italian, Mexican and Russian origins, each of these artists arrived in New York with a suitcase of perceptions informed by a politics of place and displacement. Correspondingly, each of these artists arrived in Toronto with their works in a suitcase, and unpacked a number of objects informed by the unraveling of paradigms and the meeting of cultures at the crossroads of the New York art scene. Buvoli, moving from Italy to New York six years ago, carried with him the comic book images of American super-heroes that infused his childhood with fantasies of chauvinistic potency and masculinity that were clearly not his but America's. At the height of Cold War tensions, Roy Lichtenstein translated the omnipotence of popular culture into large-scale pop-art paintings that reflected the ideological divisions between the freedom of the West and tyranny of the East, between the accumulated wealth of the individual consumer and the perceived impoverishment of state collectivization. For Buvoli, on the other hand, it is the fall from grace of the superhero that informs the genesis and ongoing fragmentation of his comic book narratives. In his

work, large-scale paintings give way to zine-like books that circulate in a marginal economy of production and reception. Instead of a steadfast diet of stock evil characters, Buvoli's creation of Not-a-Superhero struggles with the implosion of self and ideology in the form of Dr. Logos, who appears in the guise of a crossword puzzle, and Patternman, whose origins lie in the memories of the artist's childhood wallpaper. Visually, images and words devolve into faint swirling

brown linen cloth animal carcasses merge into the traces of a human torso and hand. The effect is a transmutability of anatomy, in which the carving up of the body into parts charts the dissolution of classification into fragmentation. In *boLim*, an opposite logic is played out, in which the centrifugal force of bodies in space rents apart the subtle merging of parts. Sewn onto a muslin sheet with cotton batting spilling out around the edges, astronauts hover around concentric



ANTON VIDOKLE, ORDER & THINGS . . . , 1996, INSTALLATION VIEW; PHOTO: PETER MACCALLUM, COURTESY YYZ ARTISTS' OUTLET.

gestures, while the transmutation of industrial strength materials such as steel and kryptonite into the cast-off debris of candy foil wrappers and rags of used clothing, marks the dissolution of the American Dream, and his childhood projections.

While Buvoli has chosen to work in the vernacular of American pop culture, Frid's fabric works reveal an affinity with the edible icons of her Mexican roots. In earlier works, a flotilla of small boats fashioned from tortillas and carefully wrought embroidery pieces made from bay leaves and sea kelp functioned as cartographies of bodily labour and place. Her work has moved away from the reworking of flora and fauna, but a labour-intensive aesthetic remains a constant. In *Meat*, charts used by butchers to divide carcasses into cuts of meat are ordered and embroidered across a linen and muslin sheet. Seamstress' marks are stitched across legs of ham, while at the far left of the

circles, as if they are caught in a paradoxical pull between gravity and free-fall. The effect is at once ethereal and whimsical: in which a billowing pillow suspends the ancient hubris of Icarus halfway between a space race quest for immortality and the finite materiality of the body.

In contrast to the playful weaving of bodies and space in Frid's work, Vidokle's translucent sculptural objects and embroidered fabric wall works stitch together a disorientation of perception from the application of cool images of scientific precision upon a textile-based field of cognition. Of all the three artists, Vidokle offers the viewer the most tactile, and elusive, metaphor for the undecidability of cultural constants. While in Buvoli's work it is the surface icon of the superman that falls from grace, and in Frid's work it is the surface icon of the astronaut that is free-falling in space, in Vidokle's work the deep

structures of a mechanistic universe clash with the alchemical mutability of quantum curves. A large umbrella structure and a star, constructed from translucent synthetic materials, are suspended in limbo between the walls, the floor and the ceiling. Evoking the taunt fragility of stretched human skin, these works are marked by the imprint of faint images of measuring instruments (such as the microscope, the magnet and the thermometer). Mined from Russian encyclopedias of the 1950s, these subtle tattoos of vision conjoin the discrete parts of a scientific quest of certainty with the spatial indeterminacy of the whole.

In one of Vidokle's small fabric wall pieces, his hypertext refashioning of encyclopedic imagery offers the viewer a cipher for the pervasive instability of matter that permeates his sculptures, and the collective ethos of the exhibition. On a square piece of linen, a seventeenth century chart of life-forms, in which a repeating image of a shed houses all the different animals of Noah's ark, is juxtaposed with an image of the periodic table. Over these two conflicting mappings of organic ordering, one referencing God as the perfect engineer, and the other the secular patterns of atomic structures, Vidokle has painstakingly embroidered perspective diagrams that fix objects in a line of sight. In so doing, he alludes to the interweaving of rational mathematics and mystical harmonies, visibility and invisibility, that contaminates the borders of a scientific positivism and contemporary consciousness.

For example, Vidokle's representation of the Periodic Table isolates a scientific moment of intuition in which Dmitry Mendeleev, a Russian chemist, devised a chart of chemical elements in 1869 that anticipated by decades the mathematical proof of periodicity through quantum mechanics. What was remarkable about Mendeleev's matrix was its capacity to predict the existence of elements that had not yet been empirically discovered, while paralleling an ancient Pythagorean deduction of periodicity from the nodal patterns of string instrument vibrations. Simultaneously confirming a visible order of

things and a harmony of undetectable patterns, Mendeleev called into question the seemingly incompatible inheritance of organic, magical and mechanical paradigms of nature. Correspondingly, the textile-based sensibility and playful spatiality of "Maze of Complicity"

calls into question old habits of ordering the materials and images of artistic expression, reflects upon the fusion of the organic and the synthetic, predictability and randomness, cultural specificity and globalization, in the world around us.

— DOT TUER

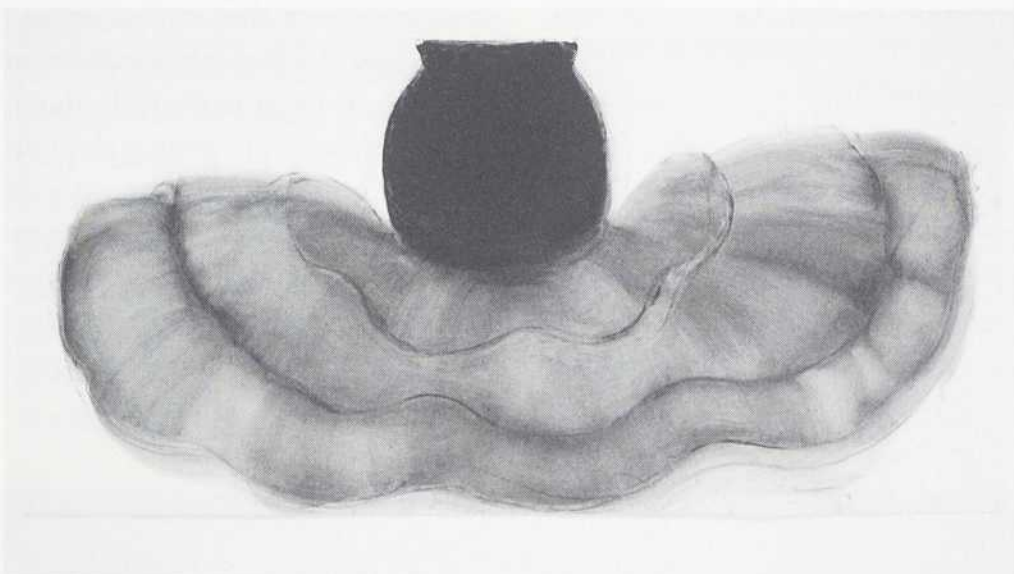
## CATHY DALEY

Lonsdale Gallery, Toronto, April 11 – May 11

Cathy Daley's exhibition of recent drawings addresses issues of body politics but without the body. Save for a small painting in Klein blue at one end of the gallery that depicts the profile of a trim and naked hip, the fifty drawings of party dresses are fully inflated with busts, nipped-in waists, accentuated hips and thighs but, otherwise, without limbs.

smudges, remnants of erased lines, awkward and unresolved areas, and scribbles that go right off the margins – a bit of dancing between the artist and her pastels.

Her earlier dresses are voluptuous in a Jane Mansfield sort of way, or, in Mansfield's more recent incarnation, Pamela Anderson Lee and her plastic surgery cinched waist, streamline nose job, liposuc-



CATHY DALEY, UNTITLED, 1995, PASTEL ON VELLUM; PHOTO: CHERYL O'BRIEN, COURTESY PAUL PETRO CONTEMPORARY ART.

There is a fantasy quality in all of Daley's drawings, of some grand party going on right in the gallery with ball gowns in mid-twirl and crinoline floating about like enormous black cumulus clouds. In one amusing work there is a solitary pair of feathered stiletto slippers on the page as if placed there for a midnight soirée.

Daley works intuitively and from memory. Her drawings and paintings have always had the appearance of the being deceptively simple but with a mix of recycled nostalgia and invention that is admirably decisive. The instant appeal of the work is in its poetic awkwardness and complete lack of pretension. She leaves

tion thighs, and silicone pumped breasts. Daley uses heart-shaped necklines to pronounce missing cleavages, slits to outline absent legs, and boas that define invisible necks and shoulders.

The newer work is figurative exaggeration to the other extreme. Her scale has shrunk to at least a quarter of their predecessors' life-size dimensions, and strapless gowns are stretched like rubber bands to the point where nothing other than Kate Moss or a pencil could slip inside. As drawings, they are perfectly executed vertical lines floating in space that suggest form only through slight convex swellings that nip inward at the mid-drift and

turn outward, like a tulip, at the chest.

The feminist/feminine subtext in Daley's work does not override the sheer beauty of her line, her compositional arrangements of empty space and filling in, and the contrast she plays up with her limited materials of heavy black pastel on tissuey skin-like geofilm. The work, in fact, looks best when frameless and tacked to the wall, like an open invitation to stroke out a few rumpled bits of flounce.

But it would not be accurate to finish reading the fantasy atmosphere of her work without determining where it all comes from, and what it means. Fashion magazines and Calvin Klein billboards, of course, are the immediate source. Collective and personal perception rarely filters out what is real and what is media in terms of defining a beautiful female form, Anderson or Moss – both Hollywood hyped, media pumped, and in equal measure, quite acceptable, for both men and women, as desired role models.

There is, in my view, an inescapable wit Daley uses to subvert the more overt media image versus reality message. Even down to her loopy signature found scrolled on some of the drawings at the bottom right corner – slightly girlish and oversized compared to the diminutive scale of the works themselves – there is a subtle tug that questions what and who defines the perfect female form. Her dresses are beautifully rendered passive containers, but they are also tinged with a bit of camp.

Daley's veiling of body politics in the guise of humour – and I don't mean rapid fire punch lines – comes as gentle persuasion. A kind of self-effacement, similarly found in other female artists work. Cindy Sherman, for instance. Or, Jana Sterbak's *Vanitas*, which takes the idea of a woman as a "piece of meat" to the extreme. It is powerful because, in a smarmy, self-acknowledging sort of way, Sterbak turns the stereotype into the literal and absurd. I can't help but also think of American photographer Jeanne Dunne's self-portrait of her sticking out an enormous red tongue that hangs down to her chin – a parody of various clichéd female traits, including women's "gift for gab," as well as

a vulgar emulation of the predominantly female diseases of bulimia and anorexia nervosa. That Dunne uses herself suggests she is victim, observer, condoner and antagonist all at once.

In a similar way to Dunne, Daley does not exonerate nor denounce anything with her party gowns; one idea invariably rules out the other. She simply presents the enrapturing beauty of a dress and the promise of a good time it presents. In fact she embraces the dream qualities as icons of fun, love, dancing till dawn. That the body limbs are missing – head included – only adds to the fantasy element of an accepted fictional reality.

It is entirely different to the messages that came out of a recent group exhibition held at the Winnipeg Art Gallery earlier this year, called "A-Dress: States of Being,"

where the garment was explored by various artists who loaded it up with specific themes surrounding body politics, including AIDS and class and race distinction. The dress has become a currently vogue tool that seems not yet run its course (think of Kiki Smith's paper angels, Jan Fabre's dress made of green beetles, Annette Messager's embalmed wedding gowns, or Taro Chiezo's mutant baby dresses on motorized wheels, as just some examples). In each, the dress is treated as a figurative container with a specific message. Daley is far less direct in comparison. It is never quite clear whether Daley herself is enraptured by her subject. There is a patina of doubt in every square inch of her drawings. Exoneration or denouncement? The answer is never quite within reach.

— CATHERINE OSBORNE

## DAVID ROKEBY

Inter/@ccess, Toronto, April 4-30

The gallery space housing David Rokeby's installation, *Watch* (1995-6), is isolated and nocturnal: all of the windows and doors are covered in black and the lights have been shut off. Only the two video projections comprising the visual part of the exhibition remain as the sole source of light. The sense of enclosure is also enhanced by the sounds of a watch, a clock, a heartbeat and light breathing playing quietly in the gallery space, all of which are suggestive of the loneliness of the passage of time.

The two projections are initiated by an infrared sensor that is set off by the viewer's movements. The video, outside of occasional switches to images of the gallery space, is composed of footage of the street below the gallery, which is shot by a hidden camera placed in a window beside the installation space. Since the self-image of the audience is incorporated into the work during the real-time gallery scenes, the sense of interactivity initiated by the triggering of the motion detector is further emphasized.

Given the hidden camera perched above the street, Rokeby's in-

stallation resembles a surveillance or security system. But if this really were the case, his would be a completely dysfunctional one. The subjects captured on camera have been



DAVID ROKEBY, *WATCH*, 1995-6, STILLS FROM LIVE PROCESSED VIDEO FEED; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

digitally manipulated enough to obscure identity; it is impossible to guess their age, race or sex.

While the one street scene is mirrored on the two screens, the way each is electronically enhanced differs vastly. On the left screen, people are depicted as animated, kinesthetic outlines dancing over a black, void-like background. The pixels of light delineating these fig-

ures create an abstracted virtual urban landscape far removed from the original subject, which, of course, is just outside the gallery window. What is actually being shown in this sequence, in a technical sense, is the difference in brightness between consecutive frames, or a change in light level over 1/30 of a second. Rokeby, therefore, has screened the once hidden out-takes, the underlying cyberspace of light that falls between video stills. He has taken the detritus of digital technology, transformed it and placed it in an art context.

Occasionally, on the left screen, people on the street are depicted frozen in a gesture from an earlier frame, but in the same frames where real-time motion occurs. As well, during the times when viewers see themselves on camera, one is locked in a pose he/she made a moment earlier. For this writer, this frozen image of myself, representative of a merging of two moments in time, marked the point where I became most cognizant that my natural expectations of a linear representation of time, in documentary footage, were deliberately being thrown askew. Conversely, other relatively subtle time delays, such as the way in which the light-etched figures are constructed (by comparing computer reference frames captured

earlier in time to the present frame), are not immediately recognizable. Rokeby therefore is equally able to play subliminally with the representation of time.

On the right screen, anything moving rapidly appears extremely out of focus: ordinary pedestrians take on an ethereal appearance. This blurred effect is akin to long-exposure photography, so an intrinsic

contrast is formed between such a reference to early photography and the advanced technology used to suggest it. Occasionally the same pedestrians and vehicles that were once blurred reappear with startling clarity. For the most part, however, the right screen tends to emphasize those likely to remain still for a long period of time; the homeless and street vendors, for example.

Given that passersby aid in determining the outcome of the images to be screened and that the motion of audience members set the video running, there is an apparent sense of participatory openness to this installation. However, the audience's and the pedestrian/actors' involvement in the piece's completion ultimately becomes disclosed as tangential. After all, this apparent interactivity is achieved by means of a surveillance system. Also, the footage photographed is not raw, it undergoes digital surgery in accordance to the whims of the artist, who is therefore responsible for the completion as well as the orchestration of this work of art.

Rokeby's feigning of true, or non-hierarchical, audience collaboration sharply critiques the currently popular tenet that interactive software has constructed a populist techno-utopia to replace the passive technologies of the Modern age such

as television. Any democratic potential for interactive art is quashed here, but it must be remembered that because the use of surveillance systems is central to this installation, objectivity is impossible.

Rokeby's emphasis on voyeurism and surveillance questions the legitimacy of clearly defining public and private space as domains which never intrude upon one an-

other. While the closed-off gallery space appears like an isolated sanctum, such privacy must be questioned when images from the public milieu are screened on its walls. Consequently, just how public are those images of the street when the public, as this exhibition's title implies, are being watched by gallerygoers? In raising such issues, Rokeby points to how technological advance amplifies the risk of the public domain being dominated by a variety of onerous interests. Such Orwellian techno-panic has certainly been a common theme, well, since Orwell. However, Rokeby has presented such issues so cogently and integrally that his concern with civil liberties in this information age, requires serious consideration.

Transparent technological control is actually taking place in Rokeby's installation; it may be witnessed in the often subtle juggling of time and in his construction of faux-interactivity. The piece embodies the very authoritarianism Rokeby is warning us of; *Watch* turns on itself to raise such fears. His installation acts as a trap in that it draws the viewer in with the promise of ideal democracy, but ultimately questions the very possibility of such a paradisiacal state.

Rokeby's exhibition also raises the question of how digital technology has increased the seamlessness, or transparency, of the representation of the Real. Electronic

art calls for a different consideration of such issues of representation than other art forms do. Computers carry the ever-increasing capability to forge the Real, more so than straight photography, for instance, and certainly more than painting or sculpture. But the gap between the object and the subject has not been collapsed in digital art; there is no joining of the Virtual and the Real. However, the political implications of the technological object are unique. If it is possible to create a pathological state of confusion between the Virtual and the Real (witness Rokeby's frozen "ghosts" inhabiting apparent real-time space) the autocratic possibilities are of more concern than they would be in more traditional media whose objectness is relatively opaque. Therefore, a warning of the propagandistic possibilities of technological imagery should not go unheeded.

Rather than promising technoutopianism, Rokeby has opened up the hidden manipulative mechanisms of technology. However, by rendering his surveillance system functionless, he makes it absolutely clear that he is not exactly replicating authoritarianism; rather, he is presenting it in a critical frame. By placing technology in an art context and vice versa, Rokeby effectively provokes the consideration of some of the darker aspects of technology.

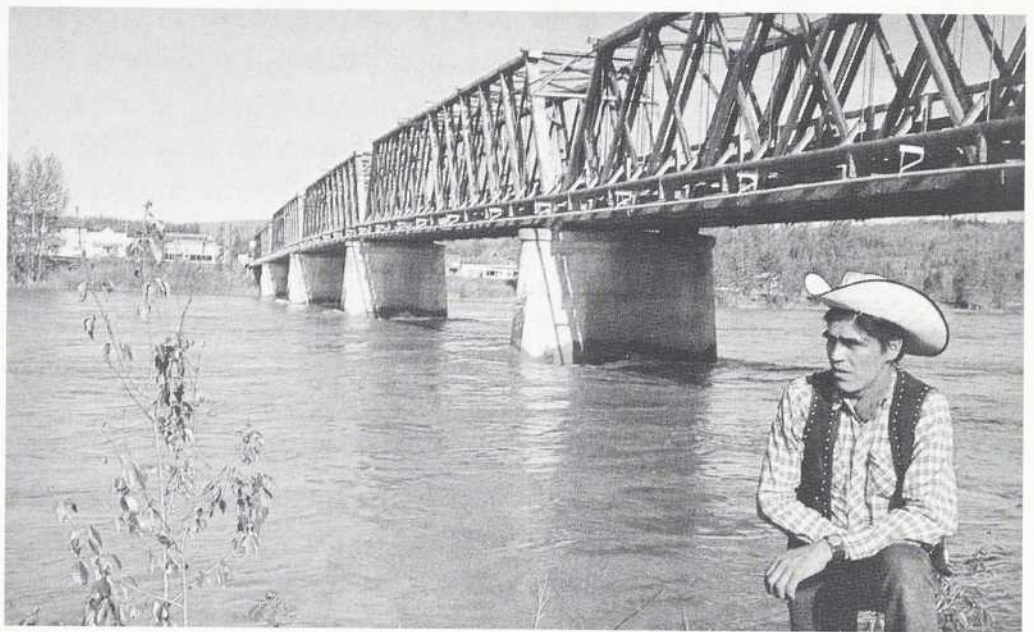
— EARL MILLER

the Landscape," "Cars in the Landscape," "People in the Landscape," "Winter" and "Trail B.C.," these postcards at first appear to be part of an obsessively objective attempt to create an encyclopaedic archive. However, looking closer we find that this inventory also provides a conceptually interesting examination of the advent of relatively inexpensive, but technologically sophisticated forms of colour reproductions. In these "chromes," deeply entrenched formal conventions and new aesthetic devices come into play with an emerging world of industrial development, commerce and new urban communities, revealing both banal and idealized images of leisure and tourism.

Reintroduced in the present as collected evidence for an investigation into a nearby past, these post-

cards appear on one level as either sadly naive, comically kitsch or highly nostalgic. On another level they also give insight into a stage in the formation of a touristic gaze that helped to define prosperity and progress in Canada's most western province. As markers of an expansive tourist industry, these postcards are part of a larger scopic regime that helps to ensure that the field of vision governing land and leisure supports this economy alongside notions of industrial growth. While this ideological structure is formally referred to in the exhibition's layout and the seemingly objective picturing of B.C., it is when the individual categories and the postcards are analyzed more closely

as smelters pierce the landscape in front of them. Surveying the exhibition, we find dozens of other similar scenes where a landscape, otherwise defined as "empty," is rendered productive by the incursion of industry and technology. Among the most dramatic of these must be Cominco's *Warfield Fertilizer Operation at Trail* or *Bennett Dam* whose architectural vocabulary and utopian pictorial space resembles the technological dreamscapes of Moon-Base Alpha. Interestingly enough, there is the odd postcard that (incidentally or not) reveals the tensions accompanying this economical expansion. For example, in *Bridge to West Quesnel in British Columbia's Famous Cariboo*



"IT PAYS TO PLAY: BRITISH COLUMBIA IN POSTCARDS, 1950S-1980S," DETAIL, BRIDGE TO WEST QUESNEL IN BRITISH COLUMBIA'S FAMOUS CARIBOO COUNTRY; PHOTO: COURTESY PRESENTATION HOUSE GALLERY.

## IT PAYS TO PLAY: BRITISH COLUMBIA IN POSTCARDS, 1950S-1980S

Presentation House Gallery, North Vancouver,  
February 24 - March 31

From its initial conception to its forthcoming catalogue/book, Peter White's curatorial project "It Pays to Play: British Columbia in Postcards, 1950s-1980s" has generated great interest as it brings together a selection of over two thousand postcard views of B.C. in both a visually stimulating, conceptually inquisitive, and nostalgically rich exhibit. Presented on the gallery walls and in vitrines under a strictly gridded layout, the internal logic and dynamics of these mass-repro-

duced objects are underlined and point toward an archeological priority. This indexical frame provides a rare opportunity to critically survey an extensive field of visual representation that has helped to define British Columbia's landscape in relation to constructions of nature, progress and industry.

Organized along approximately thirty categorical headings as broad as "Leisure," "Architecture," "Landscapes," "Industry" and "Urban Views," and as specific as "Roads in

cards appear on one level as either sadly naive, comically kitsch or highly nostalgic. On another level they also give insight into a stage in the formation of a touristic gaze that helped to define prosperity and progress in Canada's most western province. As markers of an expansive tourist industry, these postcards are part of a larger scopic regime that helps to ensure that the field of vision governing land and leisure supports this economy alongside notions of industrial growth. While this ideological structure is formally referred to in the exhibition's layout and the seemingly objective picturing of B.C., it is when the individual categories and the postcards are analyzed more closely

as smelters pierce the landscape in front of them. Surveying the exhibition, we find dozens of other similar scenes where a landscape, otherwise defined as "empty," is rendered productive by the incursion of industry and technology. Among the most dramatic of these must be Cominco's *Warfield Fertilizer Operation at Trail* or *Bennett Dam* whose architectural vocabulary and utopian pictorial space resembles the technological dreamscapes of Moon-Base Alpha.

Interestingly enough, there is the odd postcard that (incidentally or not) reveals the tensions accompanying this economical expansion. For example, in *Bridge to West Quesnel in British Columbia's Famous Cariboo*

*boo Country*, a railway bridge traverses the Fraser River linking Quesnel's growing community in the distance to our immediate foreground where a young native man dressed as a rancher poses contemplatively in front of a small and scraggly tree. With an analogously strange sense of narrative, a postcard in the "Rogers Pass" section of the exhibit features a pre-adolescent girl dressed in red standing alone overlooking a brand new highway that cuts through a mountain range otherwise untouched by modernity.

Back-projected onto one of the gallery walls, the postcards are magnified to provide yet another space for critical inquiry. While enlarged to the size of traditional history paintings, they are simultaneously referencing family vacation slide presentations and information/advertising strategies found at park offices across the province. Repetitiously changing the images at five second intervals, enough time has been allotted for us to get a closer glimpse at the cards while also directing our attention to their mechanically reproduced nature.

As a strategy, repetition is utilized in other ways as well. In a particular section, a set of identical postcards are displayed under their own separate heading. In another, we find botanical postcards repeated and organized in patterns that abstractly resemble landscape garden design. Dislodged from the exhibition's otherwise consistently systematized layout, this section's overt "playfulness" stands out as

an odd curatorial decision slightly out of touch with the presentation's general conception. More subtly, and arguably more interestingly, the postcards are often repeated in different categories. For example, a card showing a pink motel appears under the headings "Motels," "Pink" and "Architecture," drawing attention to an inevitable failure within indexical structures such as this archive to "contain" information.

While these self-reflexive curatorial interventions do offer very important critical insight into the visual history of British Columbia, one can not help to speculate how the exhibition could have been structured differently to provide a more historically specific analysis. Wondering what subjective reminders might exist on the flip-side of these cards (the flip-side is never revealed), this particular visitor would also have been interested in a closer historical reading of individual sites as well as the specific contexts which informed the production of individual cards. Recognizing the parameters and limitations of White's project, one hopes that the forthcoming publication will push the socio-political tensions closer to the surface by providing a more direct discussion of the displacement caused by the economic and technological optimism represented in these byproducts of capitalism's ever-expanding tourist industry.

— PATRIK ANDERSSON

## LANI MAESTRO

**Art in General, New York City, February 3 – April 13**

As artists have negotiated through a revisionary paradigm of cultural and personal identity, adamant, critical voicings have been raised to defend and represent socially excluded groups. The soft-spoken murmur of Lani Maestro's art work may seem to be in opposition to this critical tone, yet it provides something equally insistent and valuable – an emancipatory space of healing. Beneath her work's minimal simplicity unfolds a com-

plex series of reflections on the construction of difference through poetic and experiential means.

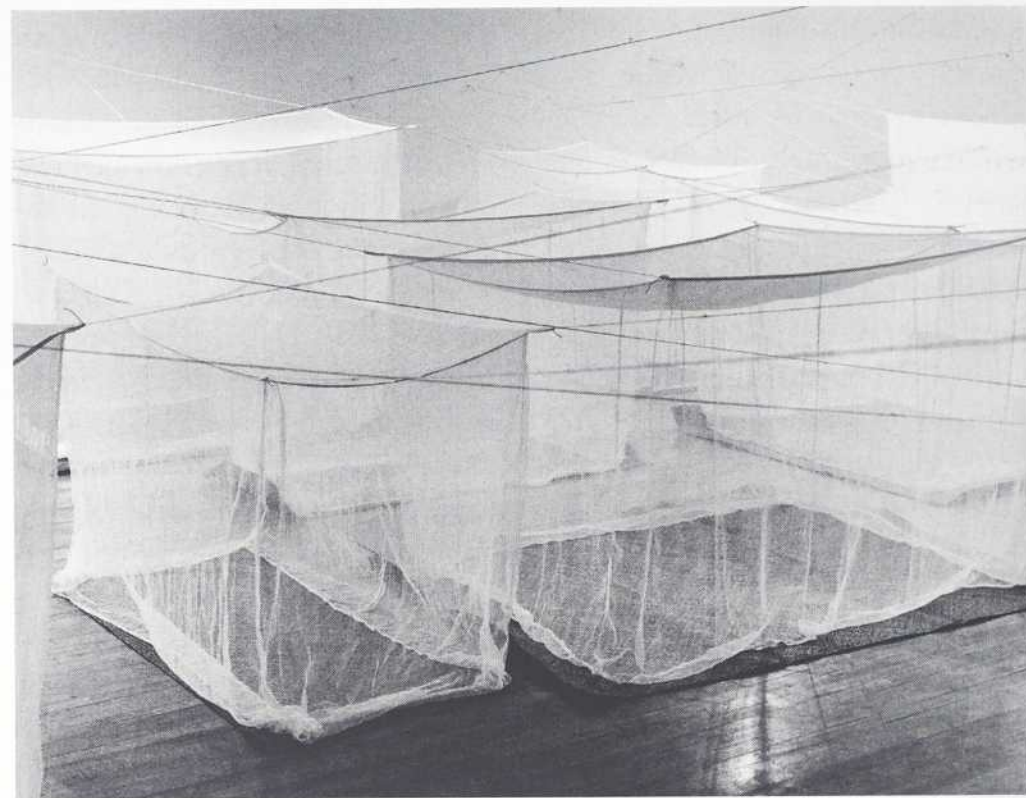
Not that Maestro's voicings haven't operated under a more explicitly politicized agenda. Born and raised in the Philippines under the Marcos regime, she is no stranger to real-life confrontation between political agendas and the immediacy of survival under oppression and violence. Moving to Canada, she has maintained a symbiotic exchange

between theoretical agendas and living practice. This has taken many forms including teaching, running an in-house gallery as well as a small press (the latter including the now-defunct artist journal *Harbour*).

In relation to this more active social engagement, Maestro's installation work can be regarded as a more internalized interrogation of identity, one whose silence encourages a self-reflexive listening. It explores a theoretical model of differentiating self from other, one that is comprehended from the presence of immediate experience. This could be seen as an oppositional

sleep. The use of materials indigenous to the Philippines recalls Maestro's childhood home. Its soothing respite evoked the healing powers of Nanay, her family's live-in nanny, to whom the show was dedicated. A personal intimacy resonated within this structuring of space, not through autobiographical means but through an intuitive abstraction of that experience, carefully reconstructed with the simple materials of netting and bamboo.

In cross-cultural terms the work reflects what theorist Kurokawa Kisho refers to as intercultural symbiosis. Seen in the light of Japan



LANI MAESTRO, CRADLE. UGOY., 1996. INSTALLATION VIEW; PHOTO: LINCOLN MULCAHY, COURTESY THE ARTIST.

camp to that of a post-colonial interrogation of social construction. Through a non-prescriptive ambiguity Maestro's work resonates an interplay between body and space, representation and physical presence as factors in the realm of the everyday.

The first half of the gallery was devoted to *Cradle. Ugoy.* (1996), a clustering of irregular cubic volumes made of diaphanous mosquito netting, each suspended over a woven bamboo mat by guy wires. Metaphorically this tent-like architectural grouping resembled a model nomadic city, its organic growth arrived at within the confines of the gallery walls. However by their anthropomorphic scale, these gestalt cubes of white light could also serve functionally as shelter, as a resting place to kneel, sit or

as nomadic intervener of the West, Kurokawa proposes that a cultural identity must assimilate with its "opponent" and simultaneously criticize the very construction of its binomial opposition. Maestro's work takes on a similar approach through her provision of an intermediary space. This location can be traced to a Buddhist sense of consciousness that does not assimilate flesh with spirit, but instead understands its fluid and fluctuating interrelationship.

A more Eastern, and specifically Japanese, sensibility of continuous interpenetrating interior/exterior space is evoked as the corridors formed between these translucent containers provide a space between a space. This integration between inside and outside could extend itself to a similar model of differen-

tiation and co-dependence between self and other. A dialogue between Eastern belief systems and Western conceptual art seems to reiterate the workings of the Fluxus movement, which was actively engaged in an exchange between artists from the West and East. Although there is a totalizing danger in collapsing cultural difference into a transcendental whole, these artists shared an unrooted state of mutation and flux, acknowledging a global transfer of values as affecting their respective cultures.

From a Western art historical perspective, *Cradle. Ugoy.* can be seen as post-minimal in approach. Like the work of Eva Hesse, it responds to the high formalist impersonality of minimalism with the presence of a more private, humble, self-exploratory subjectivity in pursuit of a sublime state of otherness. The heightened sense of perceptual and tactile experience of these nearly immaterial containers of their own void also recalls the spatial interventions of Robert Irwin's scrim projects. Like that work, which takes on a phenomenological reflectivity, Maestro's work asked the viewer to reconsider their own levels of mental construct in relation to an initial perceptual encounter. This is not to privilege a pre-language state, but instead to acknowledge the interrelation between known and unknown. Maestro's work is a reflection of the mental processes that deduce a social and institutional organization, and in that sense it is political, proposing a radical rethinking of the construction of social meaning.

A reconsideration of the structures involved with cognitive meaning could again be found in a book *thick of ocean* (1994). Resting on a low-lying wooden table in the more dimly lit back of the gallery was an oversize book. Each of its some five hundred pages bore the same full-frame reproduction of an ocean surface. The turning of the book's pages in turn reproduced the wave action caught in photographic representation. This experience of "reading" expands the field of language to the physical realm, its comprehension engaged with the body through a repetitive motion of the turning of pages, as being integral to its comprehension. The ocean,

as metaphor to the abyss of the unknown, is ironically reproduced as static and contained, falling short of the infinite.

Sharing the back room was *Akoy Ikaw. Ang Desyerto. (I am You. The Desert.)* (1994). Consisting of a coil of braided hair placed on a shallow base, it "climbed" upward like an inverted tornado, funnelling and connecting to the adjacent wall. At this juncture, a swarm of handwritten charcoal text, the Tagalog phrases of its title obsessively repeated, hovered around the linear cord of hair. By likening the text to hair, or hair to text, it suggested a physical embodiment of language, whose meaning is arrived at not merely by the comprehension of an abstract sign system. The trace of Maestro's bodily presence activated the other works, acknowledging their seriality on more intimate, less mathematical terms.

What becomes an issue in Maestro's work is its potential to appear culturally transcendental. The very nature of a reductive approach can pare itself down into an essentialist idealism. The iconography used in these works infer a feminine sense of place. For example the womb-like envelope of the cradles, the ocean as fluid medium, the coil of hair as female signifiers share a history as gendered metaphors of woman as nature. In a state of self-reflection it would be relevant to question the construction of this role instead of accepting it in a circular fashion as

a given. What is significant in these icons is their evocation of a non-rational force that, whether gendered or not, acknowledge the presence of an unknown to consider in relation to a state of consciousness. Instead of reinstating an essentialist polemic, Maestro's project seems to involve the simultaneous breakdown and maintenance of differential borders through a simple confrontation with the physically immediate that provides a more profound understanding of lived experience.

*Cradle. Ugoy.* considered immediate bodily experience and the physical presence of the unknown as neglected factors involved in the exploration of a notion of cultural and personal identity. Instead of proposing a textually privileged strategy that remains no more than a prescriptive polemic, Maestro's work reveals a symbiotic interchange between form and content, theory and practice. Through this reflexivity it provides the means to consider a new configuration of the aesthetic in relation to cultural practice. It creates a presence of compassion, of wonder, to approach a knowledge of the world through the trusting of intuition. Unconditionally, a sense of care resonates outward to the everyday, living a sense of difference and identity through a state of reflection on the immediacy of living in the complexity of cultural diaspora.

— KEVIN (EI-ICHI) DEFOREST

## NADINE NORMAN

Galerie Pfefferberg, Berlin, April 14 - May 19

Nadine Norman's recent exhibition, "Re collections," comprised three multi-media installations. One could be described as a wall-paper-like pattern drawn with ash and various stencils which covered an entire wall in the back room of the gallery. When observed for some time, the graphic texture of the pattern would dissolve into many small swastikas which seemed to be emerging from the surface. In the adjacent room, seven cakes of soap baked with ash and cast from common soaps were mounted on small

dishes at about the same height one would expect to find a soap dish in a bathroom. Displayed on the walls of the third room (which is, in fact, the one entered into first on visiting the gallery) was a series of thirty digitally enlarged polaroids divided into five- and two-foot squares, and one single picture; each depicting a *couronne funéraire*, i.e., one of those small porcelain wreaths often found in French cemeteries.

Unfortunately, this exhibition has been subjected to a very linear and literal-minded reading. Focus-

ing on the one installation where a swastika actually appeared as the means or, to be more precise, as the material of representation as well as its object, many viewers and critics could only discuss the exhibition in terms of "for" or "against." (That is, they were commenting on it in about the same way any swastika drawn on a wall in a public space — or part of a space open to the public — would be commented on.) As it is indeed hard to imagine any contemporary work that speaks "for it" and demands at the same time to be taken seriously as a *work of art*, it should not be too surprising that Norman's work has been immediately acknowledged for being "against it."

The questionable way of privileging one work out of three is notable. What matters more, however, is that by trying to translate this exhibition into a direct political statement, we forfeit the opportunity to consider its formal and conceptual peculiarities and to see these works for what they are: a partly ironic and decidedly blasphemous discourse on certain modes of representation which figure quite prominently in the contemporary culture of Holocaust-Memorials. Regarded as a commentary that refers to a specific "art of memory," they have a lot of esprit and an impact which is at least partly political.

As an introduction to the topic of mourning and memory, the polaroids functioned on at least two levels. On the one hand, they alluded to a practice which, if unfolded on the political platform, has become one of the most ostentatious and effective performances of mourning we know. To lay down a wreath at a memorial, be it for an unknown soldier or for the Jews of the Warsaw Ghetto, has become an inseparable part of the ritual of many state visits. There is something essentially theatrical about every act of mourning once it directs itself outwards and becomes manifest — not as a ritual but rather as a kind of *mise-en-scène* that requires a specific range of props and poses.

More importantly, the very arrangement of these pictures helps to draw a line between memory and remembrance, or at least, to get a little closer to the latter. Be-

cause, literally, remembrance is remembrance, an artifact built from scattered fragments which have been (re-)collected to constitute a simulacrum of intactness. And, of course, this describes a process which produces its own margins and leftovers – as expressed in the tripartite piece. What presents itself as a testimony to memory is often nothing but a work of re-

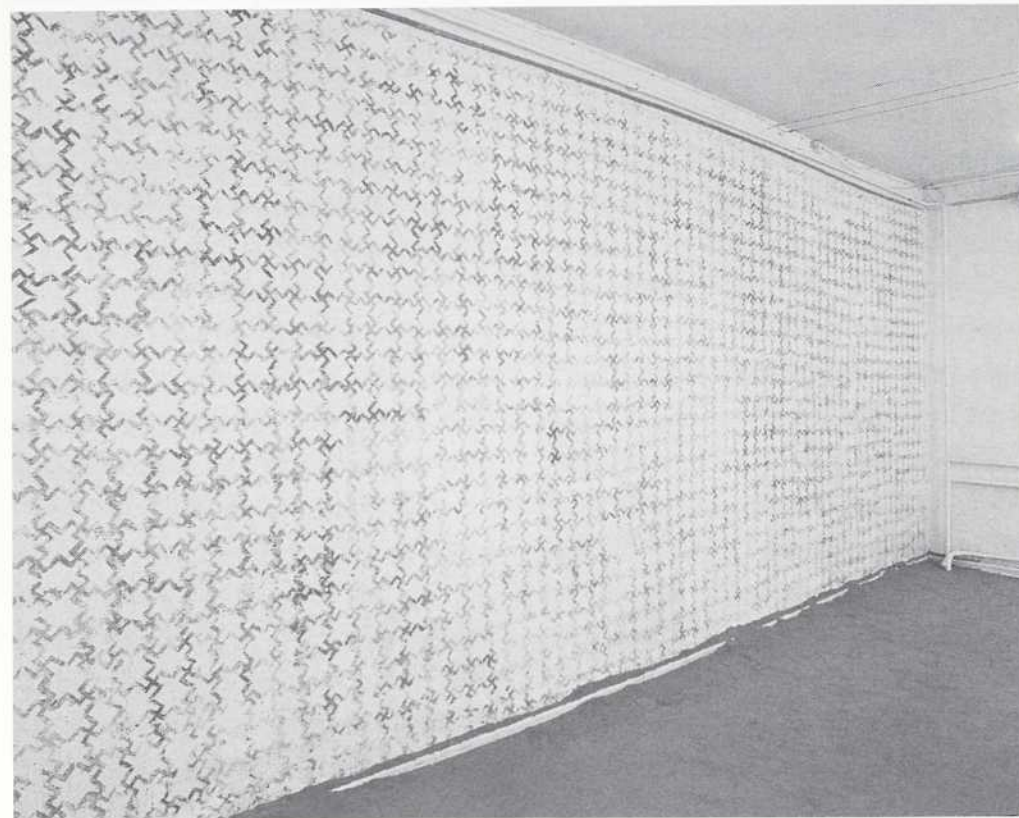
porality inscribe itself into each of the small objects she has produced. The soaps and the wall-pattern are falling apart under our very eyes, although this is a process which covers a period of time that is much longer than the time usually spent in contemplation of the exhibits. Not only does this comment on the futility of any attempt to construct a lasting representation of what

thing closer (“making it life-size,” so to speak) turns into a trivialization of the very thing it strives to represent. Norman is well aware of this, but that does not make things any more bearable once the full implications of this installation have been recognized.

Finally, each of the three works can be seen as a perceptive paraphrase of a mode of representation that can be found in various Holocaust museums such as the Auschwitz museum. By re-collecting the property (shoes, glasses, photographs, etc.) of Holocaust victims and arranging them in large heaps, the curators have certainly intended to give an impression of multitude. But multitude is transformed into

mass, and the single object vanishes within a shapeless bulk of things that have lost all their significance except that of being added to something that is already too large to be grasped. When Norman was adapting her work to the conditions of the space, she was working to create a sense of having, at the same time, too much and too little to see. The pervading feeling is one of lacking; still it needs all the work Norman has done to make this lacking present – to memorize it – this time not as the lack of representability but as the lack which arises from the representing activity.

– STEFANIE DIEKMANN



NADINE NORMAN, VIVACE/PERENNIAL SERIES III: SWASTICA, SAUVIASTICA MOTIFS, 1996. INSTALLATION VIEW; PHOTO: JULIA KRAUSE, COURTESY THE ARTIST.

membrance – a product so thoroughly processed that both its origin and references have been obliterated. What is more, the process of re-membrance, as a re-working of material(s), always involves a certain disfigurement. This was evident in the soap series where the different stages of production became visible upon scrutiny, revealing that what at first sight seemed so solid was actually highly fragile (“to be handled with care,” and certainly not to be used as a touchstone).

It has frequently been suggested that in the age of virtual images a monument might offer the one alternative of solidity and permanence, both guaranteed by the very materiality of the object; and when it comes to Holocaust Memorials, these suggestions will, for their own self-legitimation, draw on the necessity of constantly maintaining the memory of what happened. Norman, on the contrary, lets tem-

porality inscribe itself into each of the small objects she has produced. The soaps and the wall-pattern are falling apart under our very eyes, although this is a process which covers a period of time that is much longer than the time usually spent in contemplation of the exhibits. Not only does this comment on the futility of any attempt to construct a lasting representation of what

was there to be remembered, it also points out that temporality might be the decisive quality that describes every true act of memory; that more than anything else, memory is subjected to temporality, but in this it can be trusted. There is something else to be said about the form Norman has chosen to present her soap series. In a way, she has re-enacted the whole process of mounting and exposing which has taken place every time a statue or monument has been erected before the eyes of the public (one could just as well say that this also applies to the set-up of many exhibitions and museums); but she has re-enacted it on a much smaller, life-size, scale. With regard to public monuments, this can probably be read as some kind of travesty, an ironization of a practice which definitely has a pompous and ridiculous side to it. What may be more interesting is that we learn how the effort of bringing some-

## DEBAT / ISSUE

### TECHNOLOGIES OF ABUNDANCE: CONSUMER CULTURE, GOVERNMENT AND THE MEDIA ARTS

Capitalism perpetually strives . . . to create a social and physical landscape in its own image and requisite to its own needs at a particular point in time, only just as certainly to undermine, disrupt and even destroy that landscape at a latter point in time. The inner contradictions of capitalism are expressed through the restless formation and reformation of geographical landscapes. – David Harvey<sup>1</sup>

Unless artists are in direct contact with research labs, their access to new technology is through the commodities of consumer capitalism, and their product, as a product of those tools, fall within the context of that system. Media artists are also influenced by the liberating and democratizing rhetorics surrounding the introduction of these consumer technologies. They hear, like everyone else, that video puts the power of television in the hands of the people; that virtual reality is the manifestation of your wildest dreams; or that one must reach out and touch someone. One of the classic techno-utopian myths about the computer is that access to informa-

tion will be liberating, and its results will be, by definition, democratizing. The reality of this technology, however, is that it has further facilitated the centralizing of corporate and government control.

When the portable video camera became commercially available in the 1970s, there was a great deal of excitement among artists and social activists: the tools of production were finally in the hands of people who could make non-commercial, community-based programming. But two problems immediately arose. First, while production tools were available, the technologies of processing and distribution remained inaccessible. Terms like “broadcast quality” were used by the industry to keep the “amateurs” out. Secondly, radical video practice was nearly impossible because those who attempted it had already absorbed the codes of commercial media production on television and in the cinema. So, although the means of production were in new hands, the codes of pro-

duction and reading were already instilled in people's consciousness. It was apparent that independent video producers could not engage with technology without simultaneously engaging with consumer ideology.

There are four features of capitalism that are important contexts for the rise of information technologies. They are, the extension of corporate capital throughout and between societies; the increased involvement of the state in social and economic activities; the post-World War II economic boom which led to consumer capitalism; and then the recession, that led to a search for escape by means of the "free market." Underlying these trends is what James Beniger calls the "Control Revolution." A complex of rapid changes in the technological and economic arrangements by which information is collected, stored, processed and communicated and through which formal or programmed decisions can effect societal control. The need for greater system control increased correspondingly to the development of the bureaucratic structures required to monitor the production, distribution and consumption of consumer goods. Society has become a cybernetic machine, a programmed and programmable processing system. Beniger argues:

Because both the activities of information processing and communication are inseparable components of the control function, a society's ability to maintain control [is] directly proportional to the development of its information technologies.<sup>2</sup>

The science of cybernetics has had a totalitarian effect on our society. It has colonized both physical and psychic space. John Broughton has written:

The systems approach simultaneously dismantles self and culture, assisting precisely that collapse into biology on the one hand and bureaucracy and technology on the other that is so desirable from the point of view of authority. . . . The stress on functional organization has a doubly-homogenizing effect: Both psychological and cultural specificity are occluded.<sup>3</sup>

Authority operates by becoming internalized – not only in technological systems, but also in the self-discipline of each human entrusted

with operating them. The mechanization of self is intensified through an ontology which assigns a common basis to biology and cybernetics. As the mind is conceived of as a computer program, as something estranged, modeled on mechanical virtues, so the remainder of human subjectivity become further amenable to discipline.

The state's part in this social/economic equation is complex and ambiguous because it responds to, functions for, and was developed by numerous, often contentious, forces. Originating and operating in an unequal society, government has never acted in the interest of fairness. It has consistently favoured the more powerful because an overriding aim of the state is to achieve and maintain order and stability. The state's supervision and monitoring of social relations – which has been an important stimulant for the development of information technologies – has entailed both an intrusion into the everyday lives of people and a centralization of power. This is the root of the modern "panopticon" – a society in which people are seen and observed but are unable to communicate with each other – the monitoring, processing, plotting to control people so that industry will thrive.

Since the mid-1970s industry in the Western world has been restructuring with new technologies while market forces have been given increasing free rein. To facilitate these developments it has been necessary for governments, "to adopt a policy of 'cut and control' whereby public funding in key areas was reduced while being expanded in disciplinary spheres such as the police."<sup>4</sup> Another aspect of this capitalization of the public sector is a chronic shortage of public funds and the insistence that commercial practices are more efficient.

Capital is mediating more social relations than ever. It intrudes further into our everyday lives in the name of "choice" and "freedom" with subtle advertising and high-tech products for consumers whom it observes, analyses, and schemes about. Behind and in front of this centralized corporate capital is arrayed the disciplinary state, equipped with the latest surveillance technologies, able and willing

to contain dissent from those unwilling to accede to capital's controls, or unable through unemployment or poverty to participate in its technologies of abundance.

Technological progress, the relentless arrival of new and better models, is not necessarily fueled by social need, but, rather, by corporate need for profit. Media artists who utilize these technologies also simultaneously engage with commodity economics. They are continually being induced to upgrade. This situation creates both a financial burden and pressure to retrain, to learn new versions of soft- and hardware. The need to upgrade is not necessarily a product of aesthetic development, and a consequence is that artists become trapped in a cycle of unrequited technological consumption. Beneath this situation also lies the possibility that although the tools change, the underlying value systems do not. We are confronted with a paradox where we are challenged to keep up with changing technology whose philosophical agenda is stagnant or retrogressive. That these new technologies, moreover, reify a value system that precludes the art practice.

Artists' use of consumer electronics complicates both the aesthetics and politics of art production by implicating the artist as consumer, and the consumer as artist. The counter-cultural notion embodied in the modernist view that life is a work of art is thus accorded wider currency. With this expansion of the role of art, and with the resulting disintegration of artistic cliques, a blurring of genres occurs which reveals a tendency towards the deconstruction of symbolic hierarchies. This aestheticization of reality foregrounds the importance of style, which is also encouraged by capitalism's market dynamic, with its constant search for new fashions, fads, sensations and experiences. Therefore, within consumer ideology there is the tendency to push culture towards the centre of social life, albeit a fragmented and continually reprocessed culture.

This fragmented condition reflects a pluralist stance towards the notion of taste, a stylistic promiscuity, and a mixing of codes which undermines the basis of the high-

low cultural split. Digital technology, with its ability to access and animate, augment and amalgamate any number of individual components from our vast cultural storehouse of texts and images, is instrumental in articulating this post-modern reflection on contemporary art production. This kind of manipulation, especially with the medium of video, where technological innovations help mask a return to older sets of ideas, suggests a kind of kindred spirit with other art movements like Surrealism, Pop and Dada.

The current convergence of the television, home computer and telephone promises new cultural territories for consumer capitalism. The information superhighway seems poised to become a virtual shopping mall, with commodity capitalism as its guiding philosophy. This electronic alliance generates all sorts of unique social arrangements which contribute directly to the formation of new human subjects. With its virtual worlds, simulated environments and telesocial communities, expanded computer networking has led to the realization of functioning virtual communities that occupy only telematic space. Once again, consumer technology (in this instance hardwired access to electronic communication networks) is brought to the marketplace amid utopian rhetorics of democracy and liberty. These techno-revolutionary beliefs are based on the premise that global connectivity will result in democratic communication and peaceful co-existence by virtue of an all-encompassing "global" forum.

These new social contexts, technological, commercial and telesocial, require a reconsideration of methodologies of cultural production and conventions of consumption. The new forms of production and consumption will inevitably generate new cultural institutions. With these potential realities in mind it would seem appropriate to anticipate what kind of art we are going to make in these new social spaces, what kind of audience we will have, and what kind of interaction will occur – ultimately, to consider what art will become in this context. The era of on-line digital interactivity and virtual com-

munities will evolve a genre that may be unrecognizable in a traditional sense.

Attempting to make art with these technologies may require a redefinition of precisely what we imagine art to be. Mike Featherstone argues that "we need to inquire into the specific ways in which beliefs, especially those produced by specialists in symbolic production such as priests, intellectuals, and artists, play a central role in holding together everyday life."<sup>5</sup>

While looking through the lens of locale it becomes possible for media artists to address crucial questions concerning the relationship between political and cultural aspects of these transformations. The convergence of the critical tradition with new technologies seems to be a dialectic with potential to raise both to a new level of cultural and political salience. I have written that media artists must "negotiate between tradition, institutionalized aesthetic discourses, and organic emergent forms of social communication. The media arts are an experimental laboratory, not so much for new technologies as for new social relations of communication."<sup>6</sup>

The process of adopting new ways of seeing that consequently propose new forms of social organization continues today as artists benefit from interfaces with artificial intelligence. We might ask in what ways our "sense of reality" is being adjusted to, and by, new means of electronic computation and digital communication? Do these changes introduce new forms of culture into the relations of production at the same time that technology helps to emancipate us from acceptance of social relations and cultural forms as natural, obvious, or timeless? Have cybernetic systems brought about changes in our perception of the world that hold liberating potential? And, might cybernetic tools themselves be used to break open "closed" systems?

Michel Foucault offers important methodological insights into how state institutions can be understood in and through their particular histories, orders and productivities. His concern for the specific practices and discursive formations which constitute a policy field also highlights the proac-

tive role of the state. Not only is cultural policy a continual process of producing meanings for culture but these meanings also emerge in a network of power relations between government and those who are funded or regulated.

Arts funding provides one of the clearest examples available of the cybernetic metaphor, that is, the role of cultural policy in hierarchically ranking cultural forms and their publics. Justification for the hierarchical control of the cybernetic apparatus in the national cultural interest takes on a rhetorical form because it is, in essence, an ideological argument, reflecting the dominant social beliefs and interests which underpin political action. The objective of arts funding policy is cultural survival in global capitalism through government subsidy and top-down prescription of appropriate social practices. This emphasis on the creative dimension offers not only images of what is, but also those of what might be – alternatives to the status quo.

In Canada, the majority of limited financial resources for the arts go to well-established – "mainstream" – western European cultural activities. This practice jeopardizes experimental and unconventional forms of artistic expression, and the interests and influence of non-dominant groups. As a result, women and cultural or racial minorities are excluded from the definition of national cultural identity. According to Joy Cohnstaedt:

Proponents of a populist cultural policy in Canada argue that it is only through the aggressive application of human rights laws or the radical restructuring of our federal institutions that arts and cultural policies, and their results, will be democratic. The systems which prevent people from finding their own expressive forms are to be dismantled. What is sought is justice as equality, not just as uniformity.<sup>7</sup>

In this sense the cultural sphere is seen less as a privatized realm of personal enrichment and more as a place where social reality is organized and rendered intelligible. This populist approach allows for new constituencies, methods and purposes for art.

Cultural democracy has a great deal of appeal for individuals and groups who see themselves as involved in the empowering of mar-

ginalized communities. It is a term which implies the opportunity for further cultural development and suggests the redistribution of scarce financial resources. The classic liberalist position – the focus on individual accomplishment as the basis for cultural production rather than on collective expression and aspirations – subverts community-based art activity because it narrows the concept of artistic pursuits and denies various communities the ability to define the essence of their "culture." As Alan Petersen points out:

It simply takes as given and unchangeable the dominant definitions that equate culture with the content of intellectual and artistic life [leaving] unexamined the structures which constrain individual opportunity in the first place; for example, those based on class, ethnicity, and gender.<sup>8</sup>

Contesting the special status of the arts in cultural policy must therefore be one of the key objectives of any democratic reform.

The recognition of community-based practices which are supported by consumerism produce an ongoing tension around what could be considered art, and who can produce and appreciate it. In opposition to aesthetic discourses structured around the notion of "excellence," the community arts promotes "access and participation." It is a cultural practice rather than a cultural form. It is the process of production rather than the outcome that is valued.

Consumer culture is accompanied by a greater leveling-off of balances of power (between the classes, men, women, parents and children), as the less powerful are able to emulate, within the limits of mass production, the consumption practices and styles of the more powerful. Featherstone writes:

The tendencies towards emulation, equalization and imitation on the one hand and differentiation, individuality and distinction on the other are central to the dynamic of fashion, which is seen as a compromise between adherence and absorption into the social group and individual differentiation and distinction from other group members.<sup>9</sup>

Nationalism, the tendency towards centralization, in which attempts are made to eliminate differences in order to create a unified integrated culture, has given way

to decentralization and the acknowledgment of local, regional and sub-cultural differences. Whatever art is to become in the realm of consumer electronic culture and data networks, it is clear that the privatization of pleasure – driven by basic economics – has become a fundamental issue, while traditions of civic, municipal and public cultures are being swept away. In their place, fragmented cultures are being formed by the market.

Media artists like others who are involved in meaningful social intervention, need to be sensitive to how attitudes, values and practices are influenced by the economic, political and social arrangements of late capitalism. They must seek to articulate how middle class values influence their own professional practices and their attitudes towards social inequality, justice and power. This involves theorizing their bottom-up strategies which challenge existing social and economic barriers and encourages participation. These principles of inclusion are based on democratic values, in both the socialist and liberalist traditions, which runs counter to the top-down command prescribed by government sponsorship.

While the media arts can map and display an image of the new cultural space of vectoral relations, it cannot theorize it. Without the development of theoretically informed practices, one can never be sure that one is effecting positive social change. If this is so, then practitioners need to forge a close link between their theories and their day-to-day practices. It is not possible to assess the impact and effectiveness of a program of action without the development of such a link.

While it is generally recognized that technologies have substantially transformed life in the twentieth century, it is less widely acknowledged that experiences of an increasingly instrumentalized world have also radically transformed art. Both art and theory need to look into the experiences of everyday life for the practical foundations of a critique of this new terrain. Community-based cultural practice can be a positive force in its attempt to elaborate a creative local response to the invasive influence of global

capital. If localities are increasingly nodes in emerging global networks, then local consciousness and action may throw up new possibilities for more efficacious, and self-conscious, participation in world affairs.

— GERRY KISIL

#### NOTES

1. David Harvey, "The Geopolitics of Capitalism," in *Social Relations and Spatial Structures*, ed. Derek Gregory and John Urry, London: MacMillan, 1985, p. 150.
2. James R. Beniger, *The Control Revolution: Technology and Economic Origins of the Information Society*, Cambridge: Harvard University Press, 1986, pp. 8-9.
3. John Broughton, "Machine Dreams: Computers in the Fantasies of Young Adults," in *Individual, Society and Communication*, ed. Robert Relber, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 229.
4. Kevin Robins and Frank Webster, "The Revolution of the Fixed Wheel":

Information, Technology and Social Taylorism," in *Television in Transition*, ed. Phillip Drummond and Richard Paterson, London: British Film Institute, 1985, pp. 57-8.

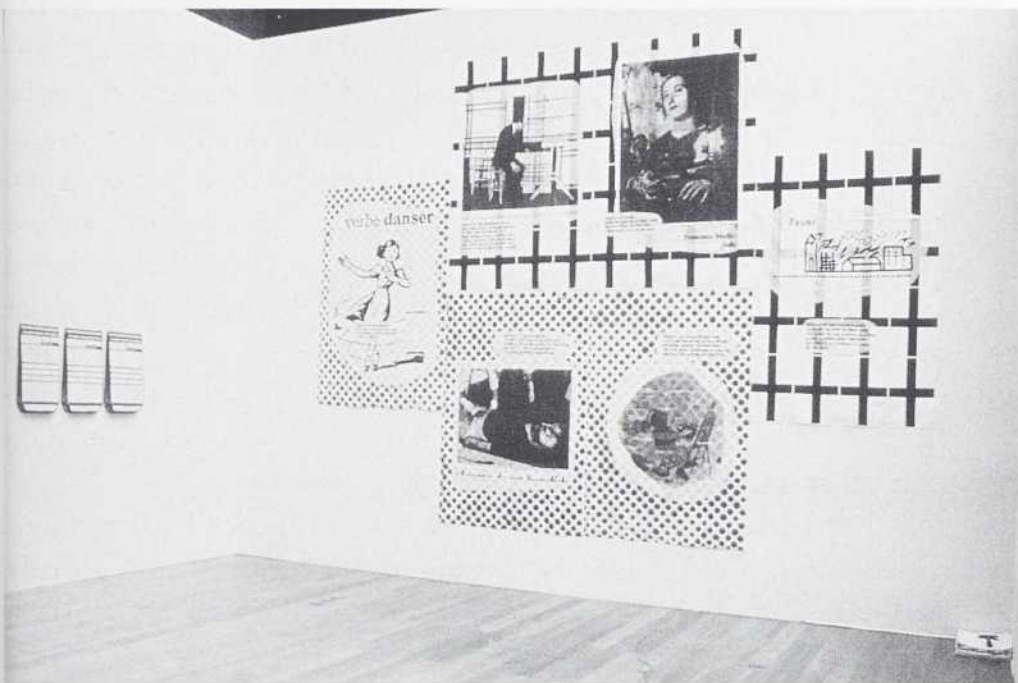
5. Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage Publications, 1991, p. 117.
6. Gerry Kisil, "Undiscovery," *Parachute* No. 81 (January/February/March 1996), p. 62.
7. Joy Cohnstaedt, "Shoulder to Fingertip: Arm's Length and Points Between in Canadian Cultural Policy," in *Culture and Democracy: Social and Ethical Issues in Public Support for the Arts and Humanities*, ed. Andrew Buchwalter, Boulder: Westview Press, 1992, p. 177.
8. Alan Petersen, "Community Arts and Cultural Democracy," *Culture and Policy*, Vol. 3, No. 2, 1991, p. 28.
9. Featherstone, *op cit.*, p. 115.

Gerry Kisil is a video artist currently living in Calgary. His video productions, curatorial projects and written articles have been exhibited and published internationally.

#### ERRATUM

Dans le numéro 83, à la page 18, la reproduction de *The City in Flames* d'Eugenio Dittborn aurait dû être publiée telle qu'elle apparaît ici. Nous nous excusons sincèrement auprès de l'artiste.

In issue No. 83, on page 18, Eugenio Dittborn's *The City in Flames* should have been reproduced as it appears here. Our sincere apologies to the artist.



Le travail de Dittborn sera présenté au Centre Georges Pompidou, à Paris, dans l'exposition collective « Face à l'histoire » du 19 décembre 1996 au 7 avril 1997, ainsi que dans « Remota », exposition personnelle que lui consacre le New Museum of Contemporary Art à New York, du 12 février au 20 avril 1997.

Dittborn's work will be shown at Centre Georges Pompidou, in Paris, from December 19, 1996 to April 7, 1997, in "Face à l'histoire," a group exhibition. The artist will also have a solo exhibition at the New Museum of Contemporary Art in New York, from February 12 to April 20, 1997.



#### TRANSPORT/ ENTREPOSAGE

Local/longue distance  
Camion isothermique  
Suspension pneumatique  
Expédition internationale  
Douanes  
Entreposage, transit

#### EMBALLAGE

Emballage léger  
Caisses standard  
Caisses isothermes  
Expositions itinérantes

#### INSTALLATION

Exposition permanente  
Exposition temporaire  
Exposition itinérante  
Collections privées

Différents services également  
offerts sur demande.

330 Boul. Montpellier, Ville St-Laurent (Québec) H4N 2G7  
Tél.: (514) 748-5441 • Fax: (514) 748-5795



**Betty Goodwin**  
"Pieces Of Time" 1996

27 septembre - 9 novembre, 1996

**Galerie René Blouin**

---

372, rue Ste-Catherine Ouest, ch.501

Montréal, Canada H3B 1A2

tél:(514) 393-9969 / fax: 393-4571

E-Mail: [grb@total.net](mailto:grb@total.net)

avec l'aide du Ministère de la Culture et des communications du Québec

CENTRO GALEGO  
DE ARTE  
CONTEMPORÁNEA

**ANA MENDIETA**  
July / October 96

**PERE JAUME**  
October / November 96

**ARNULF RAINER**  
October 96 / January 97

**MEDARDO ROSSO**  
October 96 / January 97

**PERMANENT COLLECTION**  
Deposit of the ARCO Foundation Collection

Rúa Valle Inclán, s/n

15704 Santiago de Compostela

SPAIN

Tel. + 34 (81) 546629

Fax + 34 (81) 546605/25



En septembre dernier, une grande première nord-américaine dans le domaine du livre et de la reliure d'art marquait la rentrée culturelle : le V<sup>e</sup> Forum International de la Reliure d'Art.

À cette occasion, l'ARA Canada tient à offrir des remerciements tout particuliers aux paliers de gouvernement et aux entreprises qui ont généreusement soutenu la réalisation du V<sup>e</sup> FIRA.

- Patrimoine canadien
- Ministère de la Culture et des Communications du Québec
- Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal
- Conseil des Arts du Canada
- Service de la culture de la Ville de Montréal
- Groupe Transcontinental G.T.C.
- Métro-Richelieu
- Québec Loisirs
- Télélobe Canada
- Cossette Communication-Marketing
- Domtar
- Groupe Politel (France)
- Xéro Canada
- Bell Canada
- Byers Casgrain
- Technologies BABN
- Banque de Montréal
- Jalinar
- Lévesque Beaubien Geoffrion
- Crédit Lyonnais Canada
- Banque Scotia
- Madame Claire Beaudoin
- M. et Mme Aurèle Lamothe
- Rebecca et Yves Simard, Mac-Bec inc.
- Axor Ingenierie Construction.

L'ARA Canada remercie également ceux qui ont accueilli le colloque et ses éminents conférenciers et conférencières ainsi que les expositions où ont été présentées les oeuvres de plus de deux cents reliures représentant dix-sept pays, et qui ont ainsi contribué au succès de l'événement :

- la Bibliothèque nationale du Québec,
- la Maison de la culture Frontenac
- et la Maison de la culture Mont-Royal.

Les Amis de la Reliure d'Art - ARA Canada  
5251, boulevard Saint-Laurent,  
Montréal (Québec) Canada H2T 1S4  
téléphone : (514) 270-9313  
télécopieur : (514) 278-0942

**CINQUIEME FORUM INTERNATIONAL DE LA RELIURE D'ART**  
Sandra Aftalion, Diane André, Jacques Berthelot, Nicole Billard, Evangelina Bortolotto, Jean-Claude Cipriani, Geneviève Cognault, Desmarchais, Suzanne Destrois-Maisel, Etherington, Christine Fabiani, Marc Fagnano, Madeline Gervais, René Gilbert, Anne Mathilde Houle, Marie-Thérèse Huet, Michèle Labrie, Catherine Lang, Michel André Larouze, Marouze, Christian Gouvard, Pierre Ouyran, Néonny, Quercel, Imma Ramampy, Doré Bashi, Maarsen, Umberto Santinelli, Peter Lucette, Thomas, Sondra Thomas, An Vaquier, Naudi, José Vazquez, Alpa...



# SKOL

5 septembre - 12 octobre 1996

**Alan Dunning**

Rapture - Scattered Bodies

Salle multidisciplinaire:

**Mindy Yan Miller**

Leningrad

## Optica

31 octobre - 7 décembre 1996

**Jayce Salloum**

Kan ya ma Kan / There Was  
and There Was Not

Salle multidisciplinaire:

**Karilee Fuglem**

3981 boulevard Saint - Laurent, espace 501, Montréal, Québec, Canada, H2W-1Y5  
tél:(514) 287-1574 • fax:(514) 287-1535

21 septembre au 13 octobre

*Night Stories*

**John Giorno**

**Stephen Horne**

**Tom Sherman**

conservateur : W.J. Stanley  
conférence des artistes : 22 septembre

19 octobre au 17 novembre

**Michael Buckland**

conférence de l'artiste : 20 octobre

23 novembre au 15 décembre

**Shelly Low**

**Kelly Mark**

conservatrices : Valerie Lamontagne et  
Vida Simon

**Michelle Gay**

salle médiatique

articule

4001, rue Berri #105, Montréal, Qc. H2L 4H2 (514) 842-9686

## HÉRITAGE INHERITANCE EXPOSITION DU 26 septembre au 27 octobre 1996

CAROLE BEAULIEU  
ALISON BRANNEN  
ELIZABETH DIXON  
ANGELA DORRER  
GAP.

ISABELLE JALBERT  
RUTH KAPLAN  
SANNE MEIJER  
GENEVIEVE MORIN  
BACO OHAMA  
LINDA OHAMA  
MOLLY SHINHAT  
PATSY VAN ROOST  
HARRIET WICHIN  
HEATHER MIDORI YAMADA

Co-commissaires: Michael Molter et  
Heather Midori Yamada

Centre interculturel Strathearn  
3680, rue Jeanne-Mance  
Montréal (Québec) H2X 2K5  
(514) 982-1812

Lundi: 10h à 18h  
Du mardi au vendredi: 10h à 20h  
Samedi et dimanche: 12h à 17h

CETTE EXPOSITION A BÉNÉFICÉ DU CONCOURS  
DE PATRIMOINE CANADIEN/HERITAGE CANADA

Photo: Ruth Kaplan

Peinture

**MARC VATNSDAL**

19 octobre - 16 novembre 1996

Sculpture

**LÉON PERREAULT**

23 novembre - 21 décembre 1996

Installation multimédia

**MANON LEVESQUE**

11 janvier - 8 février 1997

**Appel de dossier**

1 février 1997



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

Remerciements à tous nos membres et donateurs,  
au Conseil des arts et des lettres du Québec,

au Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal et au Conseil des Arts du Canada.

EDMUND  
**ALLEYN**

SLOW DANCE

PEINTURES RÉCENTES

DU 19 OCTOBRE AU 16 NOVEMBRE

GALERIE  
CHRISTIANE  
CHASSAY



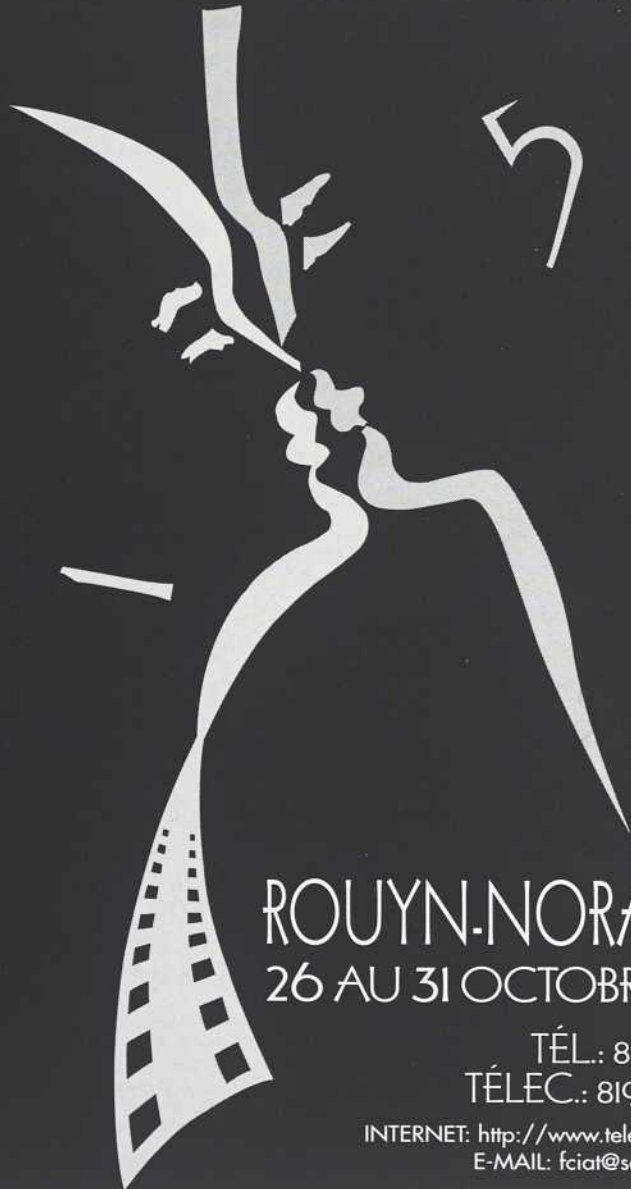
*Avec la participation  
du Ministère de la Culture  
et des Communications  
du Québec*

372, rue Sainte-Catherine Ouest, salle 418

Montréal (Québec) H3B 1A2

Téléphone + télécopieur: (514) 875-0071

FESTIVAL DU CINÉMA  
INTERNATIONAL EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE



**ROUYN-NORANDA**  
26 AU 31 OCTOBRE 1996

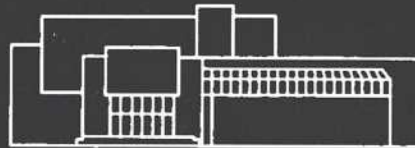
TÉL.: 819-762-6212  
TÉLEC.: 819-762-6762

INTERNET: <http://www.telebec.qc.ca/fciat>  
E-MAIL: [fciat@sac.telebec.qc.ca](mailto:fciat@sac.telebec.qc.ca)

**Edmund Alleyn**

Les horizons d'attente | 1955-1995

22 septembre 1996  
au 12 janvier 1997



**MUSÉE D'ART DE JOLIETTE**

145, rue Wilfrid-Corbeil, Joliette  
(514) 758-0311

Un catalogue accompagne l'exposition.

Le Musée d'art de Joliette remercie le Conseil des Arts du Canada par son Programme d'appui aux musées, le ministère de la Culture et des Communications du Québec, la Ville de Joliette pour leur appui financier ainsi que les prêteurs qui ont rendu possible cette exposition.



# AGW

ART GALLERY OF WINDSOR

Michael Hannay: Provincial Modern

August 24 - November 24

Organized by the London Regional Art and Historical Museums

Bernice Vincent: All Around Me...All Around You

August 31 - January 12

Ian Wallace: Clayoquot Protest 1993-1995

September 21 - January 5

Colette Whiten: Seducing the Receiver

September 21 - November 17

Organized by Oakville Galleries

Karl Blossfeldt: Art Forms in Nature

September 26 - December 29

Organized by Malinda Wayt and Presentation House Gallery

The AGW is generously supported by the Ontario Arts Council,  
The Canada Council, the City of Windsor, and  
Volunteers, Members and Donors

3100 Howard Avenue Windsor, Ontario, Canada N8X 3Y8

Tel: (519) 969-4494 Fax: (519) 969-3732

## MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

### CENTRE CANADIEN DES ARTS VISUELS

#### 4 BOURSES DE RECHERCHE 1997-1998

Le Centre canadien des arts visuels (CCAV) du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) offre annuellement quatre bourses de recherche en histoire de l'art. Ce programme de Bourses veut promouvoir l'étude critique et historique de l'art canadien ancien, de l'art canadien contemporain, de la photographie (la bourse Lisette Model-Joseph G. Blum) et de l'interaction de l'art et de la science (la bourse Claudia De Hueck). Les recherches sont effectuées au MBAC dont les collections, les archives et la bibliothèque constituent les outils de base. Les candidats sont des chercheurs provenant d'universités et de musées, ou des chercheurs indépendants, les uns et les autres possédant une maîtrise (ou l'équivalent) ou poursuivant des études doctorales. Les recherches s'étendent sur une période variant de trois à neuf mois. Le montant de chaque bourse dépend du projet de recherche et peut s'élever à 15 000 \$CAN. La bourse Claudia De Hueck en art et science est le fruit du transfert du legs Claudia De Hueck, en 1992, de l'ancien Conseil des sciences du Canada au MBAC. La bourse de photographie Lisette Model-Joseph G. Blum est accordée par la Fondation Lisette Model et par l'association American Friends of Canada. Les bourses en art canadien et en art et science sont offertes aux citoyens et aux résidents permanents du Canada; la bourse de recherche Lisette Model-Joseph G. Blum en photographie s'adresse aux chercheurs canadiens et étrangers.

LA DATE LIMITE POUR SOUMETTRE UNE DEMANDE DE BOURSE EST LE 7 MARS 1997.

Pour tout renseignement supplémentaire, veuillez vous adresser au : Centre canadien des arts visuels, als Madame Audrey Doyle, Chef de cabinet de la directrice, Musée des beaux-arts du Canada, 380, promenade Sussex, C.P. 427, succursale A, Ottawa (Ontario) K1N 9N4



Musée des beaux-arts  
du Canada

National Gallery  
of Canada

tél. (613) 990-1930; téléc. (613) 990-9810

### TATSUO MIYAJIMA

Time House and Thousand Road

September 7 to November 3, 1996

Gairloch Gallery and Centennial Gallery

Opening: Friday, September 6, 7 - 8 p.m.

Time House was curated by Marnie Fleming.

Thousand Road was organized and circulated by the National Gallery of Canada.

Time House and Thousand Road are sponsored by Erin Park Lexus Toyota.



### MILLIE CHEN

November 16, 1996 to January 12, 1997, Gairloch Gallery

Opening: Sunday, November 24, 3 - 5 p.m.

Curated by Marnie Fleming.

### BLUE REPUBLIC

November 23, 1996 to January 19, 1997, Centennial Gallery

Opening: Sunday, November 24, 3 - 5 p.m.

Curated by Richard Rhodes.

CENTENNIAL GALLERY  
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY  
1306 Lakeshore Road East

**oakville galleries**

OFFICES  
1306 Lakeshore Road East  
Oakville, Ontario  
Canada. L6J 1L6

Tel (905) 844-4402  
Fax (905) 844-7968

AUTUMN/AUTOMNE 1996



Anne Nogge, Shirley Conduit de Gonzales, From the series For God, Country and the Thrill of It, Women Airforce Service Pilots, World War II / Extrait de la série Pour Dieu, la patrie et la passion de voler: Femmes pilotes de l'armée de l'air, seconde Guerre mondiale, 1986

### Warworks:

#### Women, Photography and the Art of War

An exploration of the many ways in which eleven women have used photography to explore major issues in contemporary art and society. It is being shown at CMCP with assistance from The British Council.

#### Œuvres de guerre: Les femmes, la photographie et l'art de la guerre

Une exploration des divers moyens utilisés par onze femmes pour réinterpréter les mythes et les souvenirs associés aux zones de combat. L'exposition est présentée au CMCP grâce au concours du British Council.

September 20 to December 15, 1996

Du 20 septembre au 15 décembre 1996

FREE ADMISSION 1 Rideau Canal, Ottawa (615) 990-8257

ENTRÉE LIBRE 1, Canal Rideau, Ottawa (615) 990-8257

CMCP  
MCPC

Canada

Canadian Museum  
of Contemporary  
Photography

Musée canadien  
de la photographie  
contemporaine

The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.

**Kevin Madill**  
*Swinger*  
September 11 - October 5

**Phillip Barker**  
*A Temporary Arrangement*  
September 11 - October 5

*In the Realm of Freedom*  
curated by **Teresa Heffernan**  
October 16 - November 9

*East of Here: (re) Imagining the Orient*  
curated by **Jennifer Kawaja**  
& **Jayce Salloum**  
November 20 - December 14

**AVAILABLE THIS FALL!**

a boxed edition of 55 original artists' multiples,  
including work by:

**PETER BOWYER, MICHAEL BUCKLAND,  
STAN DENNISTON, JOHN DICKSON, FASTWÜRMS,  
VERA FRENKEL, MICHELLE GAY, SUSAN KEALEY,  
ROBERT LEE, MICAH LEXIER, BERNIE MILLER,  
JAN PEACOCK, ED PIEN and others.**

**On Sale for \$385 (\$350 for members)**  
call YYZ for details

**YYZ Artists' Outlet**  
1087 Queen St. West  
Toronto, Canada. M6J 1H3

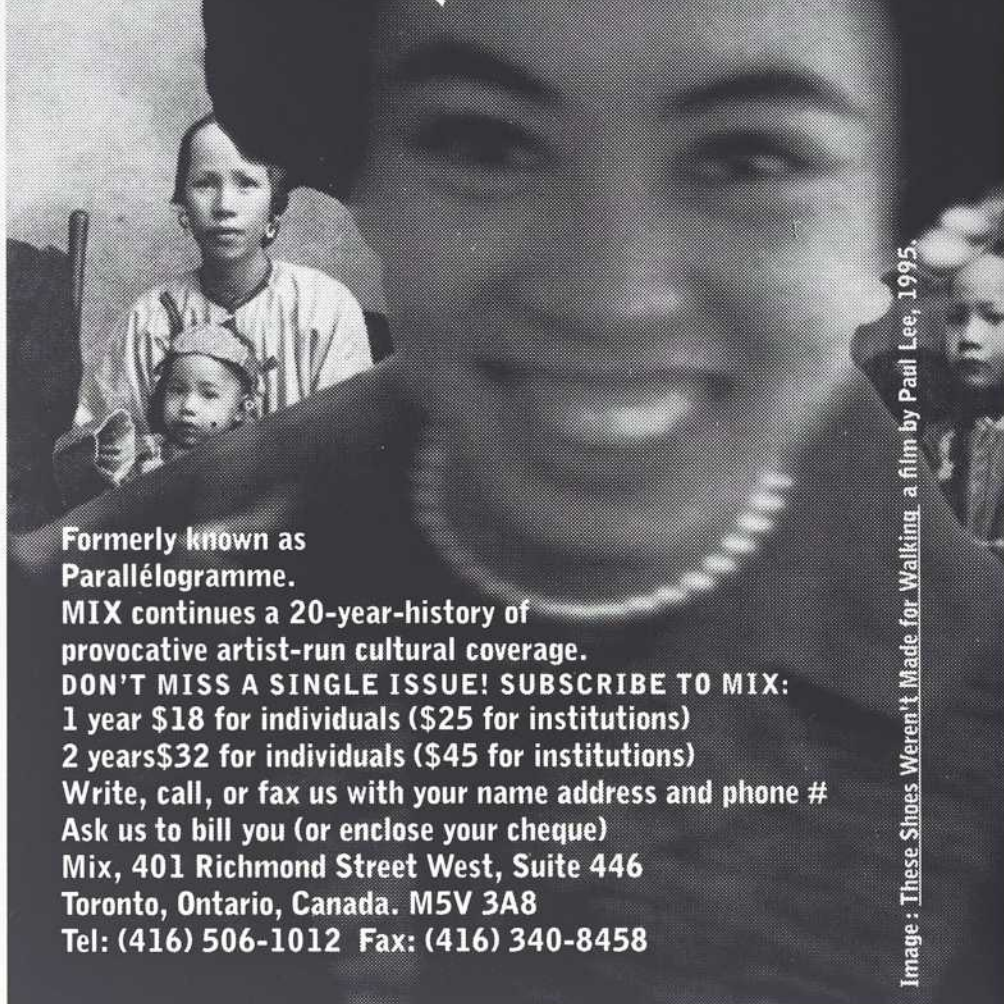
tel. 416-531-7869 | fax 416-531-6839

**YYZ**

YYZ acknowledges the support of The Canada Council; the Ontario Arts Council; the Province of Ontario, through the Ministry of Citizenship, Culture and Recreation; the City of Toronto, through the Toronto Arts Council; and the Municipality of Metropolitan Toronto.

the magazine of  
artist-run culture

**MIX**



Formerly known as  
**Parallélogramme.**

**MIX continues a 20-year-history of  
provocative artist-run cultural coverage.**

**DON'T MISS A SINGLE ISSUE! SUBSCRIBE TO MIX:**

**1 year \$18 for individuals (\$25 for institutions)**

**2 years \$32 for individuals (\$45 for institutions)**

**Write, call, or fax us with your name address and phone #**

**Ask us to bill you (or enclose your cheque)**

**Mix, 401 Richmond Street West, Suite 446**

**Toronto, Ontario, Canada. M5V 3A8**

**Tel: (416) 506-1012 Fax: (416) 340-8458**

Image: *These Shoes Were Made for Walking*, a film by Paul Lee, 1995.

In Montreal:

**PAUL PETRO @ 372 ST. CATHERINE ST. WEST**  
Suite No. 502

**Cathy  
Daley**

**NEW WORK**

Opens Saturday November 16, 2-5 pm  
continues to December 14, 1996

Contemporary Art

**PAUL  
PETRO**

265A Queen Street West, Toronto, Ontario, Canada. M5V 1Z4  
tel: 416 979-7874 fax: 416 925-0332 Petro@intacc.web.net

main gallery

Jean-Marie Martin September 12–November 2

Yasufumi Takahashi November 7–December 21

project room

**Ghostwriter 1** curated by Jamelie Hassan

Shirin Neshat September 12–November 2

**Ghostwriter 2** curated by Mary Anne Barkhouse

John Abrams, Faye Heavysield

and Veronica Verkley November 7–December 21

window

Barb Webb September 12–November 2

Jack Niven November 7–December 21

special event #1

**coolwhip cabaret** Friday, September 20, 8 pm

performance by Barb Webb

music by The Sadies, Swamperella, The Nihilist Spasm Band and DJ Didi 7

at The Mockingbird, 580 King Street West

for ticket information call Mercer Union

439 King St. West

Toronto, Ontario

Canada M5V 1K4

tel 416-977-1412

fax 416-977-1786

**Mercer Union**



# The Power Plant

27 September - 22 December, 1996

## Digital Gardens

A World in Mutation

Doug Buis  
Janine Cirincione  
& Michael Ferraro  
Mat Collishaw  
Gregory Crewdson  
Rosemary Laing

Sponsored by AT&T Canada Inc.

Gallery Hours  
Noon - 6 p.m.  
Wednesday: Noon - 8 p.m.  
Monday: Closed

For more information call  
416-973-4949

Contemporary Art Gallery  
at Harbourfront Centre  
231 Queens Quay West  
Toronto, Ontario



*Once upon a time...*  
contemporary tales

October 19 - November 27

Michelle Gay  
Gunilla Josephson  
Max Streicher

*Southern Alberta Art Gallery*  
601-3rd Avenue South, Lethbridge, AB T1J 0H4  
tel. (403) 327-8770, fax 328-3913  
Gratefully acknowledged is the funding assistance  
of The Canada Council and the Alberta Foundation  
for the Arts

## ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY

### NARELLE JUBELIN

SEPTEMBER 26 - OCTOBER 27, 1996

OPENING RECEPTION THURSDAY OCTOBER 26, 6-8 PM

### CONCURRENT EXHIBITION

ART GALLERY OF ONTARIO

SEPTEMBER 25, 1996 - FEBRUARY 2, 1997

This exhibition is presented with the assistance of the Canada Council,  
the Australian High Commission and the Australian Consulate General  
and Trade Commission

### JAMELIE HASSAN

NOVEMBER 14 - DECEMBER 22, 1996

OPENING RECEPTION THURSDAY, NOVEMBER 14, 6-8 PM

This exhibition is presented with the assistance of the Canada Council

N145 ROSS BUILDING, 4700 KEELE STREET,  
NORTH YORK, ONTARIO M3J 1P3 (416) 736-5169

## Same Time, Same Channel Producing Nations Around the World

September 21 - November 3, 1996

Guest Curator Dr. Sheila Petty

This exhibition will explore the television  
serial as a cultural agent and as a generator  
and circulator of meaning in everyday  
living by probing how a serial that is made  
for one specific cultural group can  
transcend national boundaries to provide  
meaning to audiences around the world.

Presented with the financial assistance of the  
Saskatchewan Arts Board.

## DUNLOP

Art Gallery

Regina Public Library, P.O. Box 2311, 2311 12th Avenue  
Regina, Saskatchewan S4P 3Z5 (306) 777-6040 Fax 777-6221

Organized by Dunlop Art Gallery



**Illingworth Kerr Gallery**  
 ALBERTA COLLEGE OF ART & DESIGN 1407 - 14TH AVENUE N.W.  
 CALGARY, CANADA T2N 4R3 403 284 7532 FAX: 403 289 6682

**Don Mabie/Chuck Stake**

**Aspects of Practice: 1969 - 1996**

August 27 - September 21, 1996

**Alberta College of Art & Design  
 Faculty Show**

October 3 - October 24, 1996

**Transformers**

November 4 - November 28, 1996

(Organised and circulated by Independent Curators Inc. NY) Jimmie Durham,

Bob Flanagan and Sheree Rose, Guillermo Gómez-Peña, Jenny Holzer, Mike Kelley and Paul McCarthy, Komar & Melamid, Charles LeDray, Glenn Ligon, Christian Marclay, Paul McCarthy, Yasumasa Morimura, Catherine Opie, Adrian Piper, Cindy Sherman, Anna Deavere Smith, Meyer Vaisman, Kukuli Velarde, Fred Wilson.

FINANCIAL SUPPORT FOR THE ILLINGWORTH KERR GALLERY IS PROVIDED BY THE ALBERTA FOUNDATION FOR THE ARTS AND THE CANADA COUNCIL EXHIBITION ASSISTANCE PROGRAM.

**ACAD**  
 ALBERTA COLLEGE OF ART & DESIGN

September 14 - October 27

**ACTION / PERFORMANCE AND THE PHOTOGRAPH**

Curated by Craig Krull & circulated by Curatorial Assistance, L.A.

**TRANSIENT MOMENTS**

Vancouver and the Performance Photograph

Guest Curated by Ann Pollock

Supported by the Canada Council Exhibition Assistance Program with assistance from the Western Front

November 3 - December 15

**VIKKY ALEXANDER**

Between Dreaming and Living

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

**Gallery Hours**

Wednesday-Sunday

12-5 pm

Thursday

12-9 pm

P R E S E N T A T I O N   H O U S E  
**Gallery**

**CONTEMPORARY Art Gallery**

**CLAUDIA HART**  
 Dr. Faustie's Guide  
 to Real Estate Development

sept 7 - oct 19

**VIVAN SUNDARAM**  
 House/Boat  
 circulated by OBORO, Montreal

oct 26 - dec 7

**CAROL SAWYER**  
 Ophelia

dec 14 - feb 1

555 Hamilton St. Vancouver BC V6B 2R1  
 Phone 604 681-2700 Fax 604 683-2710  
 e-mail: cag@axionet.com

The Contemporary Art Gallery wishes to acknowledge the financial support of the Canada Council, the City of Vancouver, the Government of B.C. through the Ministry of Small Business, Tourism and Culture, the Vancouver Foundation, the Department of Canadian Heritage, and our members.

**COLLAPSE**  
 the view from here

**Rates**

**Newstand**  
 \$25.00 / issue

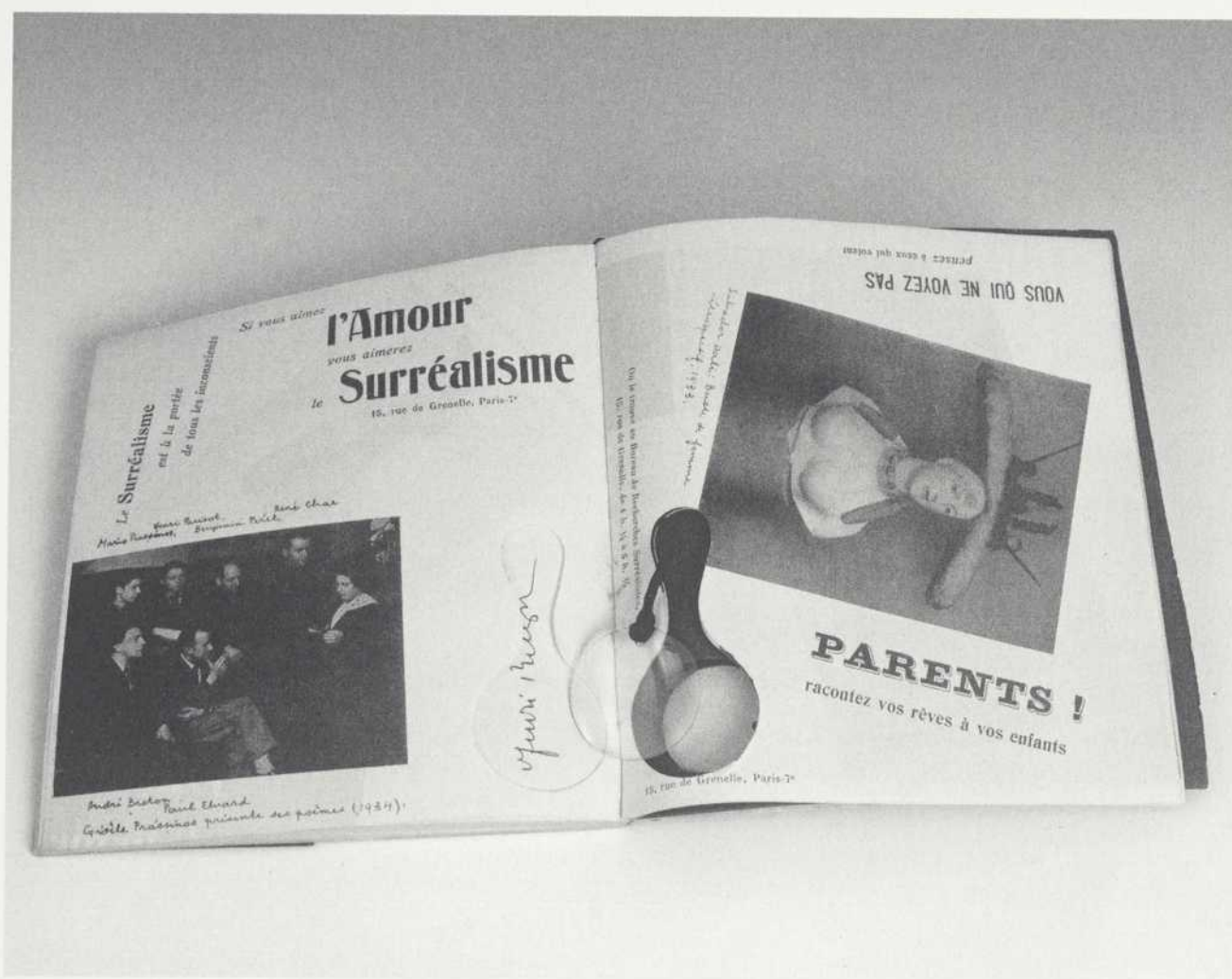
**Subscription**  
 \$22.50 1 issue  
 \$40.00 2 issues  
 \$55.00 3 issues

**Institutions**  
 \$30.00 / issue

A new publication of the Vancouver Art Forum Society, featuring articles and discussion about historical and contemporary visual arts and culture

1276 26th AVENUE WEST, VANCOUVER, BC, CANADA, V6H 2A9, FAX (604) 732 8697 Email: jrnastai@wimsey.com

# ANDRÉ BRETON



EDITION JOHN A. SCHWEITZER

A L'OCCASION DE «MAGRITTE» · JUSQU'AU 27 OCTOBRE 1996  
MUSEE DES BEAUX-ARTS · 1380, RUE SHERBROOKE OUEST, MONTREAL

«Les Manifestes du Surréalisme» 1955, Paris: Le Sagittaire, signé, édition 222|300

SUR RENDEZ-VOUS|BY APPOINTMENT·TELEPHONE|FAX 514-939-9855  
C.P. 336, WESTMOUNT, MONTREAL [QUEBEC] CANADA H3Z 2T5

# Nouvelles technologies

## new technologies

Dans ce numéro | in this issue

### 1. ENJEUX ET PERSPECTIVES | ISSUES AND PERSPECTIVES

conseillère spéciale | special adviser **Christine Van Assche**

#### INTERVIEWS

**Tony Oursler**

**Douglas Gordon**

**Judith Barry**

**Jean-Claude Guédon**

**Gary Hill**

**Rosalind Krauss**

#### ARTICLES

**Éric Raymond**

**Nancy Shaw**

**Roxane Bernier**

**David Tomas**

**Gerry Kisil**

à paraître | upcoming **#85 hiver | winter 1997**

### 2. RÉSEAUX | NETWORKS

directeur invité | guest editor **Timothy Druckrey**

conservateur indépendant et critique de New York |  
independent curator and critic living in New York

codirecteur de | co-editor of

**CULTURE ON THE BRINK: IDEOLOGIES OF TECHNOLOGY**