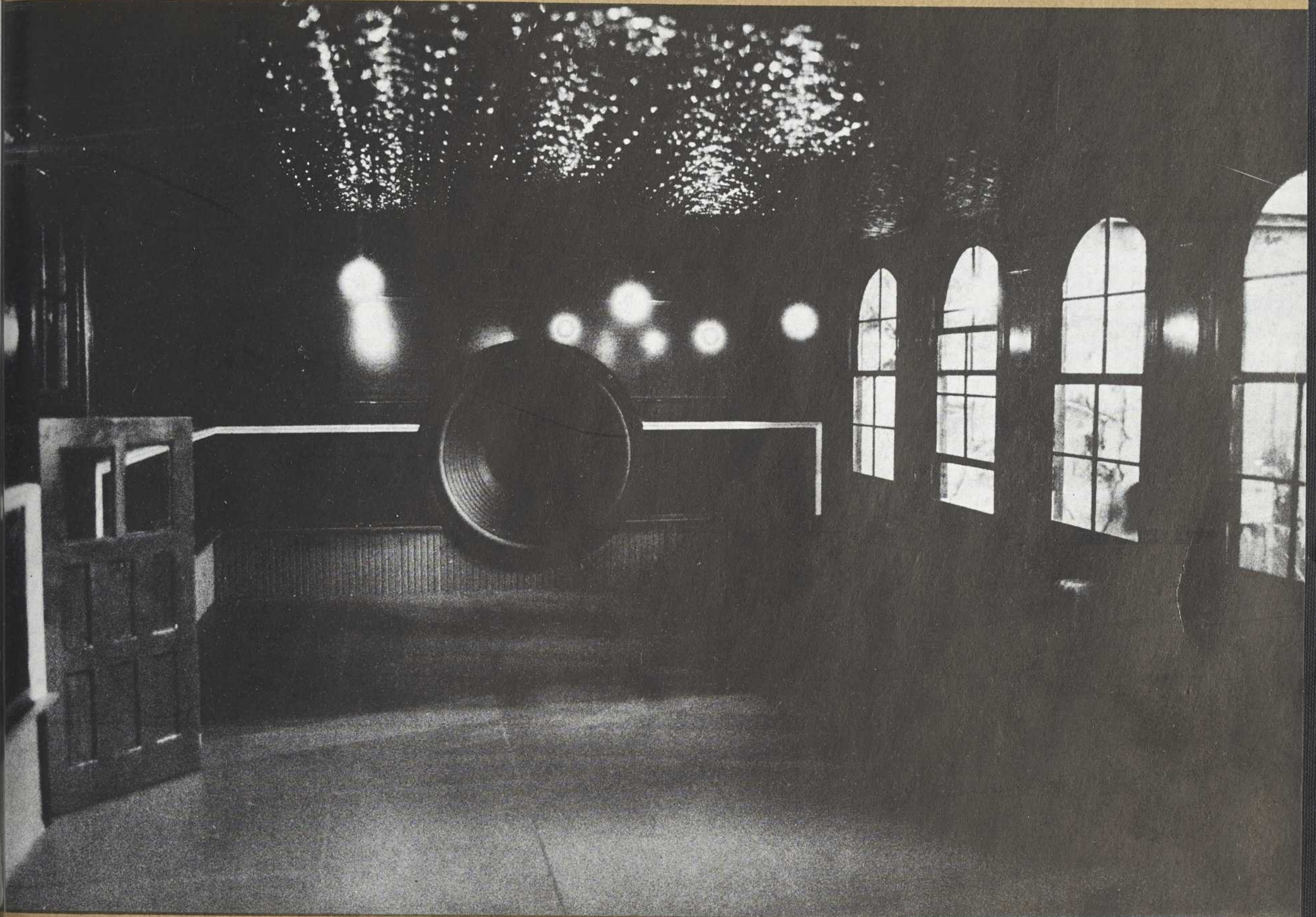


PER  
P-255  
S

# ARACHUTE

art contemporain / automne 1981 / contemporary art / fall 1981 / 24/5\$



# 24

# PARACHUTE

directrice de la publication  
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction  
PHILIP FRY, RAYMOND GERVAIS, JEAN PAPINEAU,  
RENÉ PAYANT

collaborateurs  
BRUCE BARBER, BENJAMIN H.D. BUCHLOH, MARTHA  
FLEMING, JAQUELINE FRY, PEGGY GALE, RAYMOND  
GERVAIS, TOM GRAFF, SERGE GUILBAUT, DEAN HOF-  
FART, MICHEL LAROCHE, DENIS LESSARD, GILLES  
MARSOLAIS, PHILIP MONK, BIRGIT PELZER, FRANCINE  
PÉRINET, RENÉ PAYANT, JOYAN SAUNDERS

adjointe à la rédaction  
ANNE RAMSDEN

traduction et correction  
NICOLE MORIN-McCALLUM

graphisme  
ANGELA GRAUERHOLZ

diffusion et publicité  
MARIE-FRANCE BRUYÈRE

administration et secrétariat  
COLETTE TOUGAS

**PARACHUTE, revue d'art contemporain inc./**  
**les éditions PARACHUTE**  
3e trimestre 1981 (publication trimestrielle)

PARACHUTE  
4060, rue Saint-Laurent  
suite 501  
Montréal, Québec, Canada      Tél.: (514) 522-9167  
H2W 1Y9                                      522-2611

vente au numéro  
Allemagne: 10 DM; Belgique 180 FB; Canada: 5\$; France: 25 FF;  
Grande-Bretagne: L 2.80; Hollande: 12 FL; Italie: 4800 L;  
Suisse: 10 FS; U.S.A.: 6\$ US

#### abonnement

un an		institution
Canada	18\$	25\$
Europe, U.S.A.	28\$	38\$
deux ans		
Canada	32\$	40\$
Europe, U.S.A.	48\$	60\$

DISTRIBUTION  
Québec: Diffusion parallèle, 1667 rue Amherst, Montréal, Qué. H2L 3L4,  
521-0335

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

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

France et Suisse: Argon Diffusion, 43 rue Hallé, 75014 Paris, 327.66.17

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

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont  
adressés ou non réclamés.

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

les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs

PARACHUTE est indexé dans RADAR

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

PARACHUTE est publié avec l'aide du Conseil des Arts du Canada et du  
Ministère des Affaires culturelles du Québec

#### dépôts légaux

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal  
Rive-Sud Typo-Service inc., Saint-Lambert

imprimé au Canada/Printed in Canada

#### COUVERTURE:

John Massey, Room 202 (A model for Johnny),  
P.S. 1, New York

## SOMMAIRE

### AUTOMNE/FALL 1981

- 4 JOHN MASSEY'S ESSENTIAL REALITIES  
text and interview  
by Peggy Gale
- 14 DU CRITÈRE  
par Birgit Pelzer
- 17 WESTKUNST (MODERNISM'S RESTKUNST?)  
by Benjamin H.D. Buchloh
- 21 PARIS-PARIS  
ou quand la recherche du temps mythique rend l'histoire amnésique  
par Serge Guilbaut
- 25 PERFORMANCE AS SOCIAL INTERVENTION  
interview with ADRIAN PIPER  
interview with MARTHA ROSLER  
by Bruce Barber and Serge Guilbaut
- 33 LE MUSÉE DANS QUELQUES OEUVRES RÉCENTES  
par Jaqueline Fry
- 46 OVAC
- 48 VOIR la critique d'art  
par Jean Leduc
- 50 COMMENTAIRES/REVIEWS  
Max Dean, Gary Dufour, Hurlbut/Martin/Massey/Singleton, *Pork Roasts*, *Satyagraha*,  
Holly King, Denyse Gérin, Pierre Blanchette, Cozic/Noël, Greg Curnoe, *Festival des  
Films du Monde de Montréal*, Al Razutis, Kenneth Anger.
- 62 INFORMATION  
livres et revues  
musiques au présent: LA VOIX AUJOURD'HUI

NDLR.: Les articles en anglais sont précédés d'un résumé en français.  
EDITOR'S NOTE: French articles are preceded by an abstract in English.



*That belonged to the farmer sowing his corn  
That kept the cock that crowed in the morn  
That waked the priest all shaven and shorn  
That married the man all tattered and torn  
That kissed the maiden all forlorn  
That milked the cow with the crumpled horn  
That tossed the dog  
That worried the cat  
That killed the rat  
That ate the malt  
That lay in the house that Jack built.*

JOH  
ESS  
Peggy G  
dans son art  
ble décrit.  
première pie  
relations de  
l'usage d  
enregistrés  
photograph  
modèles red  
ses principa  
e par exem  
et de l'esp  
contexte d'ex  
dans l'espac  
le rôle des  
photograph  
qui revienne  
sexualité, les  
se nature m  
"réalités" do  
Au cours de  
parle de son  
travail comm  
diologue int  
son oeuvre  
trose, dési  
toute même  
la réalisatio  
plique que  
une façon d  
rapport en  
penser. Il  
réaliser, en  
c'est le sent  
ture déjà e  
parle en  
relations à  
Art Gallery  
Since 1976,  
works. Joh  
rooms as  
perceptual  
vironments.  
was held ou  
partly-open  
or kept at th  
force or p  
theatrical  
ment, 1976  
the first  
impersonal

# JOHN MASSEY'S ESSENTIAL REALITIES

by Peggy Gale

Dans son article sur John Massey, Peggy Gale décrit, en commençant par la première pièce exposée en 1976, les installations de l'artiste torontois où celui-ci fait usage de nombreux média: textes enregistrés, musique, diapositives, photographies tirées de journaux et modèles réduits. L'auteur nous entretient des principales préoccupations de l'artiste, par exemple, la manipulation de l'échelle et de l'espace, la remise en question du contexte d'exposition, le rôle du spectateur dans l'espace, la signification de l'oeuvre, le rôle des images, l'utilisation de la photographie et elle souligne les thèmes qui reviennent souvent chez Massey: la sexualité, les références littéraires, souvent de nature mythique, et la suspension de "réalités" données.

Au cours de l'interview, John Massey nous parle de son utilisation du langage, de son travail comme extension possible de son dialogue intérieur et de son désir, à travers son oeuvre, de donner forme à quelque chose, désir exigeant l'"intérieurisation" de cette même chose qui le mène finalement à la réalisation matérielle. Massey nous explique que son utilisation de l'échelle est une façon d'étudier l'identité, le temps et le rapport entre regarder un objet et y penser. Il affirme que ce qu'il cherche à réaliser, entre autres, par ses installations, c'est le sentiment de présence d'une structure déjà existante. Pour terminer, il nous parle en détail de ses dernières installations à la Galerie France Morin et à la Art Gallery of Ontario.

Since 1976, with the first public exhibition of his works, John Massey has been constructing rooms as directive statements, evocations of perceptual states. They have been whole environments, but invariably without access; one was held outside, looking through a window or partly-open door (as with *The Fire Room*, 1976), or kept at the perimeter of the piece by the sheer force or presence of the whole, a kind of theatrical "fourth wall" (as with *The Embodiment*, 1976<sup>1</sup> or the more recent *A Directed View (the first two rooms)*<sup>2</sup>). Though apparently impersonal, the environments made direct de-

mands on the viewer through their mystery and vulnerability; mere "viewing" was scarcely reasonable, for these works were clearly not intended simply as sculptures. A larger, open question was posed in each case: Can we establish meaning through the evidence of these works? Each piece asked for an affirmation on the most basic level, and on all possible other levels.

The first rooms were full-size, and one tended to respond physically and emotionally to their implicit frontal demand. With Massey's shift in early 1980 to small, highly detailed scale models, one's response is altered to an intellectual, deductive one.

*Containment* is a constant in all the works, initiated by the form of the room itself as a given. Everything relevant seems enclosed by those walls, put in place by the artist, and such implied distillation of intent and emotion gives a subtle satisfaction to the act of viewing, for it is a rich world that is described. We are reassured that the artist has retained full control of each aspect of his presentation and, implicitly, of our response. A viewer is comforted by this very constraint on his fantasy, to dwell thoughtfully on each detail as presented. He finds himself acting as witness to the work — affirming its presence and its meaning through judgement — just as the work is witness to the artist's intentions.

With the recent model pieces, reduction of scale has the effect of distancing us as viewers from the structure, while simultaneously demanding that we scrutinize more carefully, and with increased attention to each small detail. This attention, then, draws us towards the piece, and accomplishes our merging with that space and through it, into the larger context envelopping the small environment. As the viewer penetrates the larger space through its perfect reduction, he is in turn committed to the experience he has undertaken: the fulfilment of the artist's own wish for communication and "embodiment".

Massey addressed the issue of his own generation of work in a text and slide presentation entitled *Running Deer*, at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax in the Spring of 1980:

It is ironic that through a sense of discontentment with living in a world of appearances that it is in fact through the ap-

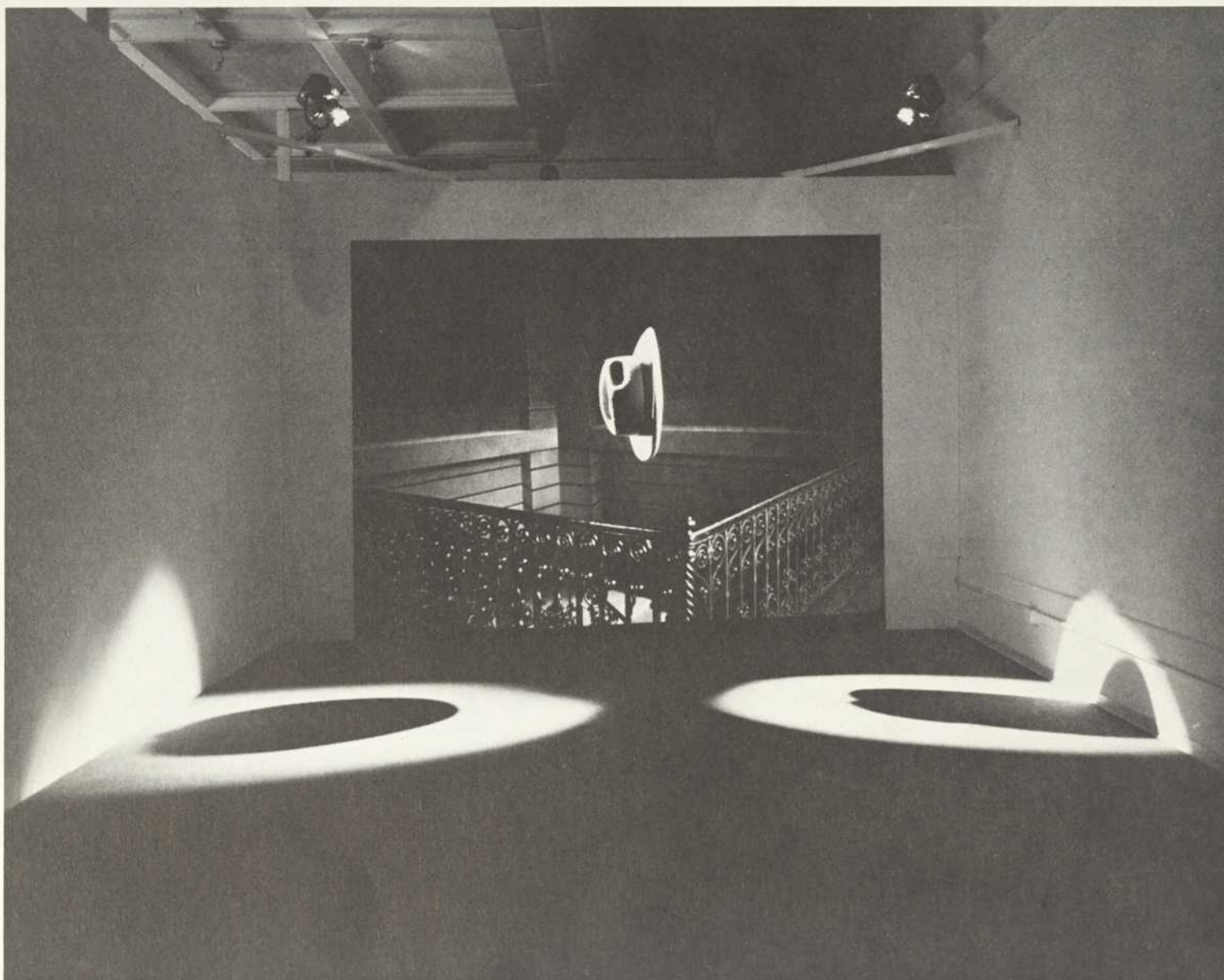
pearance itself that an initial sense of affect generates the first flirtatious attractions that are the beginning of a more penetrating and equivalent awareness. These first impressions create a sense that a view could be realized through that which affects. It is the desire to exist on the other side of the appearance which necessitates the further effort required to move beyond the allure of illusionism. An idea of melodrama thus emerges when a sense of the conditions have been apprehended and a general understanding achieved, the will then remains to enact the compulsions so that an affective commitment may be realized. There is a need to be extreme in the response.

Appearances are the starting point for a progression of awareness beyond mere objects and simple experience. A new intensity is demanded to overstep the boundaries of the everyday.

John Massey's series of works incorporating scale models offers specific instance of such rupture with the everyday, though they seem to have developed logically from the set of references he had previously been investigating.

The first model was a perfect scale rendition (one foot equals one and a half inches) of Massey's Queen Street studio, his living and working environment for a period of some seven years. The walls, floorboards, windows and stairs, the light fixtures, desk and stool, filing cabinet and rollaway bed, the colours and stains, were complete in miniature. Seeing the model there in the studio itself, before its installation in a museum context, gave first indication of the power of the conception. It was an exercise in omnipotence, omniscience: it seemed possible to know and "understand" the small environment in an essential manner, quite out of the question for the room in which one actually stood. Yet the knowing of the small space made knowledge of the large one both possible and the obvious next step.

The model was constructed originally for a film on which Massey had been working, to permit photographing the whole room at one glance, without the distortions of wide-angle lenses or multiple views. Thus the camera had to be outside the room itself. Now we as viewers experience an uncanny sense of all-seeing that is unnerving.



A *Directed View* (the first two rooms), 1979, detail, installation, Vancouver Art Gallery

photo: Jim Gorman, courtesy: Vancouver Art Gallery.

Perhaps this is a peculiar function of all models. Aside from the distance they create between you and what they seek to represent, good models seem to project a reality of their own.<sup>3</sup>

This model underwent a significant change in its completed form. As *A Directed View* (the third room) *Some Other Union* installed at Montreal's Musée des beaux-arts in *Hier et Après* (March/April 1980) and later that year at the *Biennale des Jeunes* in Paris, a full-size speaker was incorporated into a side wall of the model, grossly out of scale with the diminutive representation. The small room, self-lit, was placed at the end of a long darkened gallery; as a viewer entered, an electronic eyebeam switch triggered the tape loop of sounds and text emanating from that speaker.<sup>4</sup> One approached the model from a distance of some forty feet, as a female voice spoke:

"The Beginning"

A two-second pause, then a man's voice:  
"The personification of The Beginning is a female figure, standing in a rocky landscape. She holds out two blue globes in her hands, from which flames rise; a flame also rises from her head."

In each of the personifications, there were three distinct volume levels, beginning very loud, then a middle range, and only at the end of each section reducing to a comfortable level. In the half-minute that follows we hear a blow-torch being ignited and adjusted three times, then the female voice:

"Speed"

The tape loop altogether is about thirteen

minutes in duration, and we hear twelve allegorical descriptions with intervening sounds of footsteps, freight elevators, opening drawers, typewriters... The personifications and following sounds are evocative but unexplained; there is no evident connection between the Renaissance iconography (taken from Cesare Ripa's *Iconologia*, 1593) and juxtaposed sounds, and the details of the small studio interior. One can surmise metaphorical ties between the allegorical figures and the sounds of daily studio life, or between the character and emotions textually and such unusual sounds as African chants or tapdancing, though certainty remains elusive. It seems likely that the personifications themselves were suggested by a consideration of the implications of object/studio and context/museum and by the necessary interactions between the two environments, with the artist as fulcrum and mediating agent. The structure of definition-pause accompanying sound-pause offers a rhythmic and intangible (unseen) companion for the physical (visual) reality of the studio — but the issues or activities implied by both are equally distanced from the impersonal environment of a public museum. The multiplicity of demands on the senses, on memory and deduction, guarantee the engagement of attention. Viewers' response has been consistently strong, direct and open, as if there in the darkened gallery the small studio would finally become a complex portrait of the artist himself.

The issues addressed seemed fruitful and generative for Massey as well. For an installation at P.S.1 in New York (April/June 1980) he constructed *Room 202 (A Model for Johnny)* based on similar principles, but this time the model in the room was of the room itself so that one

would have the full force of juxtaposition and comparison of sight/site. A speaker in the side wall emitted sounds of an elderly and didactic male voice reading definitions of a series of ten natural substances, a thirteen-minute selection from a dictionary of elements: lead, nitrous oxide, sodium, coal, iron, rubber, carbon dioxide, tin, bromine and methanol. Following each definition is a sound suggested by the characteristics of the preceding element, extending its presence or character by association. Lead, for example, is paired with the sounds of a 22-calibre target pistol being loaded (with lead, of course) and then fired. Sodium's volatility and chaotic molecular activity is suggested by the noise of footsteps running helter-skelter in a large empty space.

These definitions were not intended to recall science class or some other too-obvious reference to P.S.1's former life as a schoolroom, though such historical clues are not inappropriate.<sup>5</sup> The statement/comment series was more concerned to provide a focus for the viewer's attention, from which to re-direct curiosity and consciousness back into the surrounding environment. The model of the room is a compacting intensification of the elements of the room in which the viewer stands, and the high-volume words and sound reverberate throughout the entire space, ricocheting, as it were, through the body of the viewer himself. There is no doubt that the concentrating effect of the model within its model is potent in its repercussions: one is forced to open all pores to the physicality and import of the surrounding space.

That fall work began on a new scale model of the recently-opened Galerie France Morin in Montreal. *I Smell the Blood of an Englishman* was Massey's first exhibition in a private gallery, and the model moved again towards its original role as a form permitting photographs of a particular space, and juxtaposition of scale and location. For the eventual exhibition, however, only the ceiling portion of the model, with its grid of tiny lights, was actually installed in situ. Otherwise, the exhibition (February/March 1981) comprised fourteen black/white photoworks showing portions of the gallery walls and windows, incorporating projected images and superimposed objects or scenes. Considering these images with care, and scrupulously comparing their configuration with the actual view of that segment of the room, as seen from the apparent location of the camera, makes it plain that the photographs could not have been taken from inside the actual gallery: the images are too distanced and correct in their proportions for an interior shot. The small ceiling, then, mounted aloft in one corner of the room, explains what has happened, and permits one to move beyond fascination with the method of the work to a consideration of the images themselves and their equally evocative content and structure.

The visual content of the work ranges over scenes of a bank robbery, truck crash, baseball players in motion, to a singer, a Greek temple, a ship at sea, and the skeleton of Fuller's burning geodesic dome at Expo. One of the rare single panels shows Massey's studio (model) superimposed on the Galerie Morin interior. Most of the images come in multiple panels, however, and perhaps the most striking are a double panel of

a white bull terrier, and a triplet of a falling airplane. Both exemplify the image layering and scale shifts characteristic of the next visual level of the installation. In one of the dog photographs, for example, a "natural" size dog is superimposed on a model-size image of the gallery. In its companion, a dog-size image is superimposed on the gallery image, but to the regular scale of small-dog-in-room. Both work with truth, but both are false: just as black/white photography itself is a presentation of illusions and similitudes, a fixing of light/shadow on paper in a trapped moment of time. Memories of things and places we have never seen are here for us in a gallery where, apparently, they once

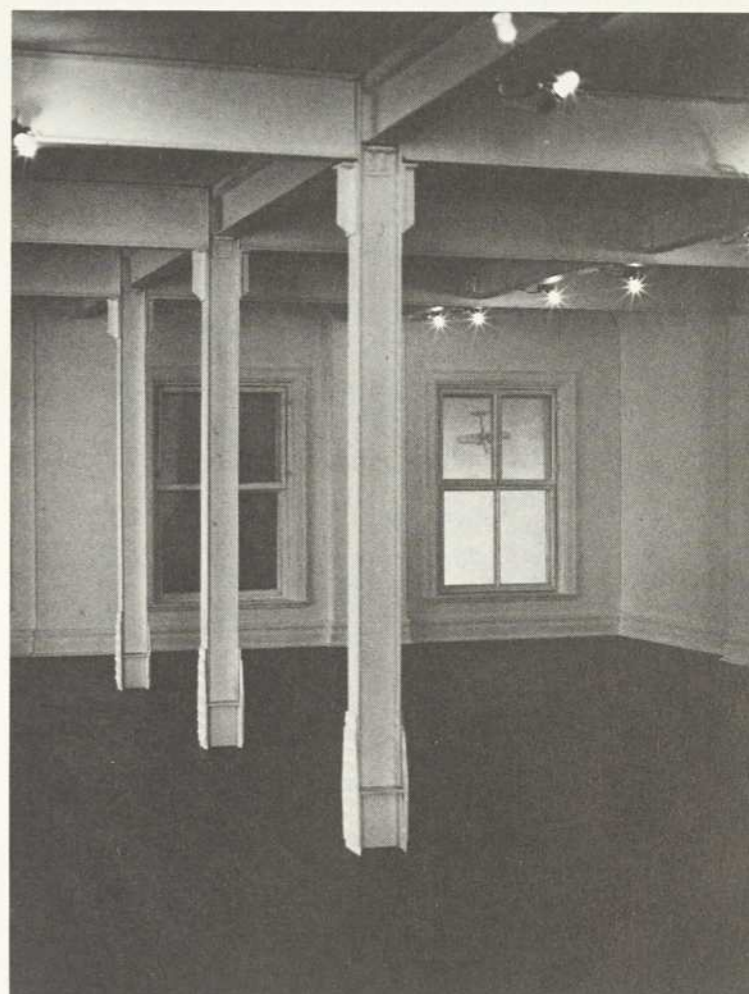
conscious lives every day, also in passing, but here we have them framed and differentiated by isolation and juxtaposition. And we ourselves are placed and re-placed inside these containers, this environment.

*Fee, Fie, Foe, Fumm* at the Art Gallery of Ontario (June/July 1981) completes the title of *I Smell the Blood of an Englishman* and offers the most complex and opulent of the model works. It is also intended to be the last in the series.

The four corners of an enormous gallery (45' x 60' x 19' high) have tiny sonic sensors installed unobtrusively;<sup>6</sup> the viewer turns each

lights are an inch and a half in diameter. As triggered by the proximity sensors two slide projectors each throw a series of eighty images of women's lips onto the adjoining walls of the model. The two walls are perfectly filled by the projected images; one series is of blown-up photographs of the lips, the other is newsprint-quality reproductions<sup>7</sup>. We thus have a sequence or hierarchy of quotation and mediatization in these representations of women's parted lips.

*Fie* gives us the gallery in medium shot, one whole wall and one partial wall both covered in linen, with carpeted floor and painted wood and



*I Smell the Blood of An Englishman*, 1981, detail, installation at Galerie France Morin, Montréal

photos: Peter MacCaillum

were. And yet the things themselves were never in the gallery, nor in the room depicted which is itself not the gallery either. The only "reality" in this case is that which is before the viewer in the present tense.

In the case of the airplanes, we seem to see a corner of the gallery with a nosedive image in each of three locations. One is *through* the window, a glimpse of a possible "present" disaster. The second is in an image projected *onto* the wall of the gallery, and the third is a shadow on a screen in *front* of the interior view. In all cases, however, the "gallery" in question is the tiny model, and the photographs are records of a double remove from apparent nature.

But this consideration of visual content is only part of the issue at hand. There is the question of relative scales, to be sure, but also an amplification of the space itself: volume, light, texture and mass as they relate to each other and to us in the photographed images. The sense of event and a passage of time (through multiple scenes) rises from these dramatic moments, taken without commentary from the most ordinary newspaper shots; distant activities and common disasters are superimposed on our

mechanism on by his presence within the narrow range of the beam. Three corners have models of the gallery's corners to different scales and in different kinds of detail. Three (not the same three) corners have speakers for sound projection and two have incorporated slides. Music is used extensively in two of the settings and text in a different two; one corner is silent, while one corner has music but no other sounds. When one visits the installation alone one has full responsibility for activating each corner in turn, but when the gallery is crowded the interplay, overlap, echo and commentary coming from all sides is brilliant, a nuanced crowd of impressions and memories.

*Fee, Fie, Foe, Fumm* is an elaborate reconstruction and re-presentation of a (present) environment, but the context given is one of highly-charged sexuality and sensual play, quoting various media, shifting times and locations, and implying dramatic or cinematic realities normally withheld from a museum environment.

*Fee* has no sound at all. The model environment is scaled larger than *Fie* or *Foe* but its detail is reduced. Walls, beams and floor are constructed of industrial blue styrofoam; the ceiling

styrofoam beams. The ceiling lights (the most specific visual gauge of comparative scale) are each about one-half inch in diameter. A three-note musical phrase, anticipation itself, repeats as the switch is activated, and a single carousel projector beams one of eighty blue slides<sup>8</sup> onto the model wall. The slides are light only, without images, but one's head is projected in giant silhouette onto the model/gallery wall, with chin on baseboard and crown approaching the ceiling beam. The placement of head and shadow are assured by the necessary maintenance of position in front of the trigger beam which maintains the music. When the beam is not broken the music does not play and the slide carousel is not in action. One watches, tests, takes note of how the corner functions.

With *Foe* one's reaction shifts from cool observation to furtive voyeurism. Structurally, we are shown two complete walls of the room rendered in the most exquisite detail. The basic wood and styrofoam structure miniaturizes everything, so the walls are sheathed in silk and the rug is a beige denim-like fabric; the ceiling lights are a tiny one-eighth inch in diameter and the doorway is correct right to its brass footing panel. There are no slides in this set, but in each of

the walls is a full-size speaker, and from the emanating sounds a whole new construct is perceived.

In a four-minute loop the same music fills the background, the languorous, insinuating melody punctuated with female voices excerpted from a pornographic movie.

Oh, I love the taste of it, I love the feel of it in my mouth. So hard...

Oh, I love you, I love you, I've waited for you so long... (sighing) I love you. Yes.

Like a tower, like a beautiful hot tower. The taste of you in my mouth.

The effect is devastatingly sensual and strongly cinematic, with fragments of tacky background music and ambient noises. Each phrase seems "quoted" by re-recording from some film of a few decades back, and the whole is parenthesized by the stark miniature environment surrounding the speakers — in the model — and then by the gallery containing the model, the museum containing the gallery. One slips back and forth between the unseen images of midnight lust, the possible visualisation of those fleeting scenes in a darkened movie theatre, the cold reality of the actual present. This is dreaming, or wishing: a reality of the senses.

*Fumm* gives us a final reality. The corner has its two speakers and sensors, but there is no small model. The structure here is life-size, the gallery itself, and we stand full-size inside an architecture that has become metaphor. The tape loop continues over thirteen minutes, in a pattern reminiscent of *Some Other Union*: a measured list of sounds punctuated at regular two-second intervals by hard heels walking deliberately across a floor. The sounds fall into six series of four or five phrases each:

the music from *Fie* and *Foe*, with abbreviated "film" quotes from *Foe* then amorous murmurs, breathing and scuffling

next sounds of distant whirring machines the sound of a 16mm projector running slide projectors changing and finally, frenetic tapdancing, repeated over and over and ending with the two heels, bang bang.

There is little to see either in the corner view or in the sounds themselves; one is brought abruptly to the present and an appraisal of one's situation in that space with its four environments. One has come full circle.

"Fee, Fie, Foe, Fumm" is a giant's incantation as he advances, thundering, through the landscape. The other half of his chant is "I smell the blood of an Englishman", completed by "Be he alive or be he dead, I'll grind his bones to make my bread". The words are taken from classic fairytales, *Jack and the Beanstalk* and *Jack the Giant-Killer*. Massey's use of these titles does not appear to have direct reference to the stories themselves, but is rather more immediate. Bluntly, *Fee, Fie, Foe, Fumm* is a four-part environment in one of Canada's largest museums, and in Massey's hometown; *I Smell the Blood of an Englishman* is an anglophone's first exhibition in a commercial gallery, in French Canada. Pitting the youth against man-eating giants, through metaphors of scale and image juxtapositions, is perhaps too simple

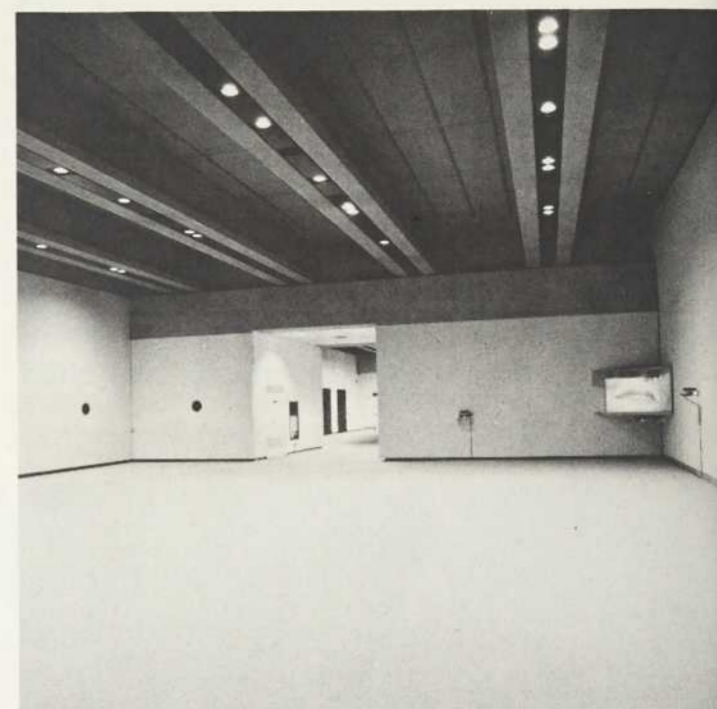
an analogy. The titles of these two most recent exhibitions are literary rather than literal, and there is plenty of room for maneuvering. But Jack is another "Everyman", not to put too fine a point on it, even in the fairytales. And there is a final Jack in this story, as Massey's catalogue piece for the installation at the Art Gallery of Ontario is a photo sequence — juxtapositions, superimpositions of images onto/into the model for *Some Other Union*, his Queen Street studio — corresponding to the text for *The House That Jack Built*:

This is the priest all shaven and shorn,  
That married the man all tattered and torn,  
That kissed the maiden all forlorn,  
That milked the cow with the crumpled horn,...

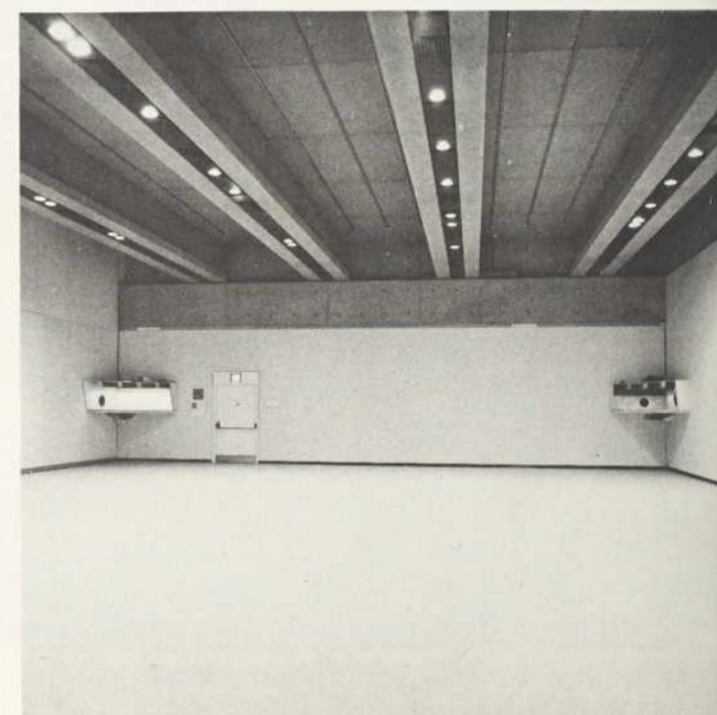
Massey denies allegory and metaphor, but the sequence of architectural models set within corresponding interiors, the series of giant-stories juxtaposing scales and images, resonating sounds and texts, and even the presence of Jack as linking diminutive for John, all build now to a summary image/text piece offering encyclopedic inclusion for the contents of the house that Jack built.

Massey's works over the past two years have specified architectural reference in their discussion and evaluation of space, scale, visual and expressive detail, through models with characteristic sound loops. But since the first exhibited structures, scale and presence have been at issue both within the works themselves and also with reference to the viewer. He has spoken consistently of a "directed view", the need to see clearly, and the issues are always larger-than-life.

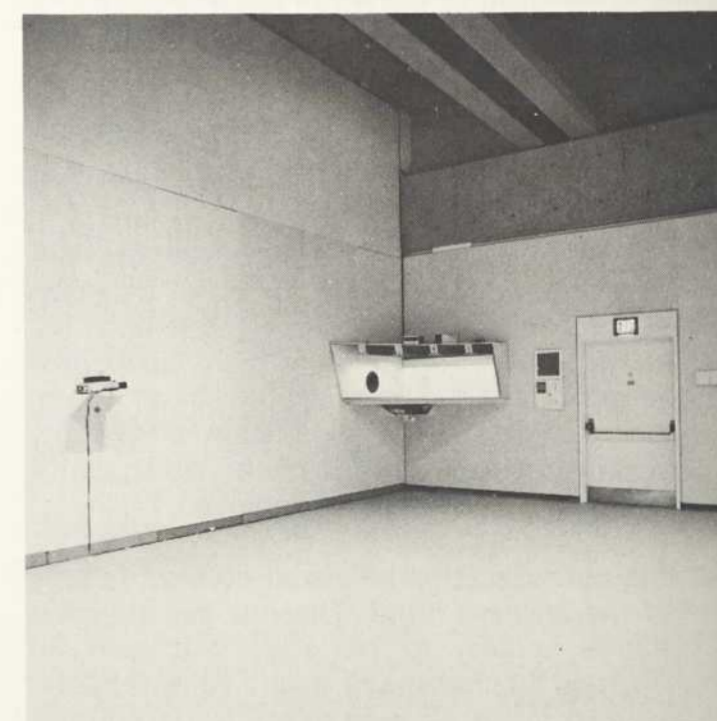
The means used in these works have been direct enough: references to elemental forces, to mythology, to sex, all carry inherent power as do their intensification of life forces from the banal. Massey has incorporated a number of media elements into his work as well, especially through various kinds of projections. These have included slides (in the unmoving rear-screen image of *The First Two Rooms* — or in a more complex manner in *Fee, Fie, Foe, Fumm*, as simple coloured light, or photographs of lips, or re-photographed lip images), and the projecting of light itself (reflected off a mirror in *The First Two Rooms*). There have been sound projections as well, in most of the recent works (including *Some Other Union*, *A Model For Johnny*, and *Fee, Fie, Foe, Fumm*) with the latter installation often re-recording music or superimposing multiple tracks into a particularly nuanced and evocative aural construct. Many of the works seem to project invisible images as well, through the enhancement of sensual aspects (as in *Fee, Fie, Foe, Fumm*). And the shifts in scale occasioned by enlargement or reduction in size are themselves a form of projection onto a regular reality. All these forms of projection function to isolate and concentrate attention, leading to the possibility of interiorization of both the form and implied content. The projections cause the viewer to enter into the work on its own terms, through a projection of his own consciousness or perception onto/into the terms presented before him by the artist. The dialogue can thus be reciprocal, and the directness of means is fragmented, multiplied, set into motion.



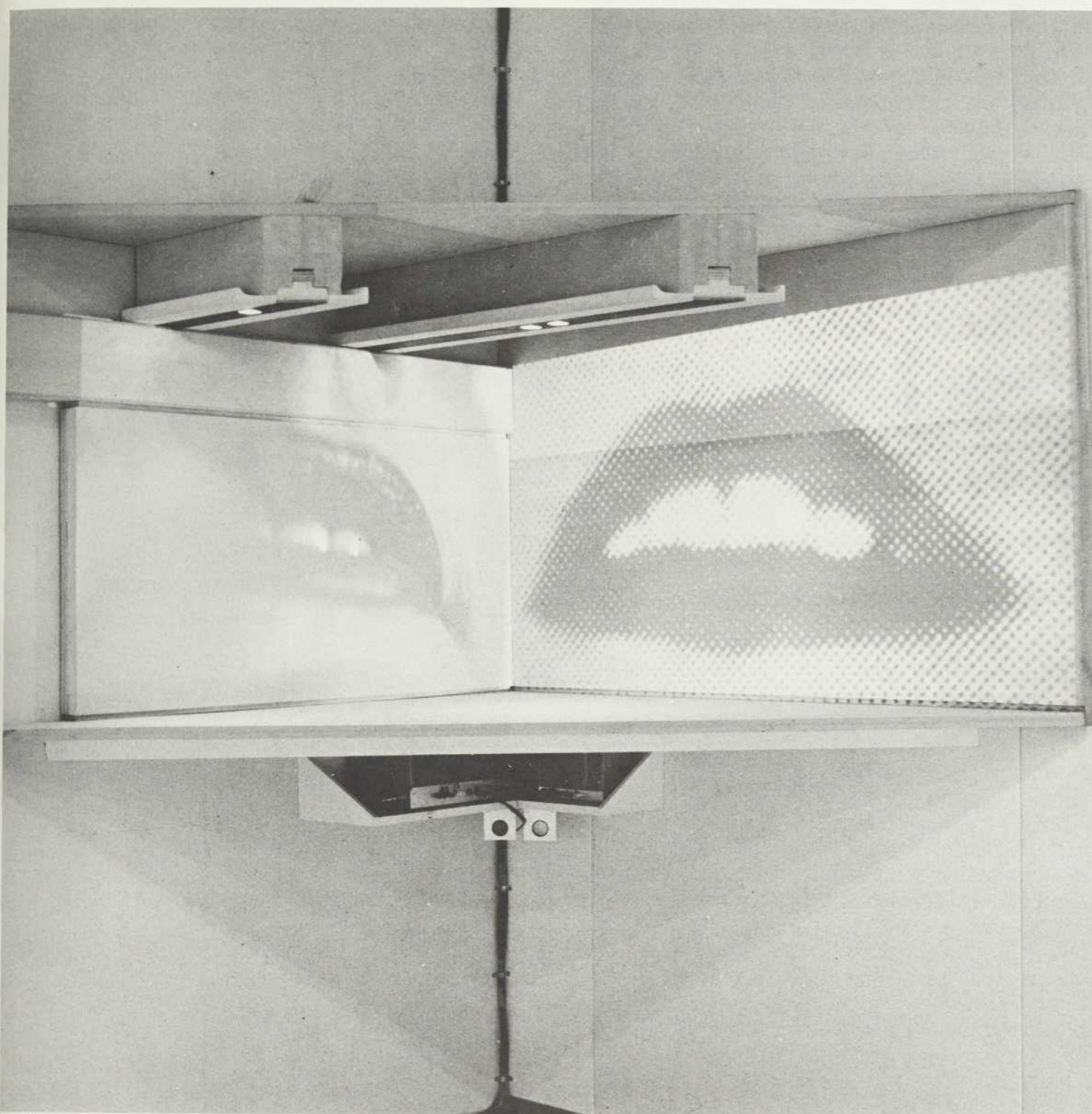
Zacks gallery facing north, including *Fee* and *Fumm*



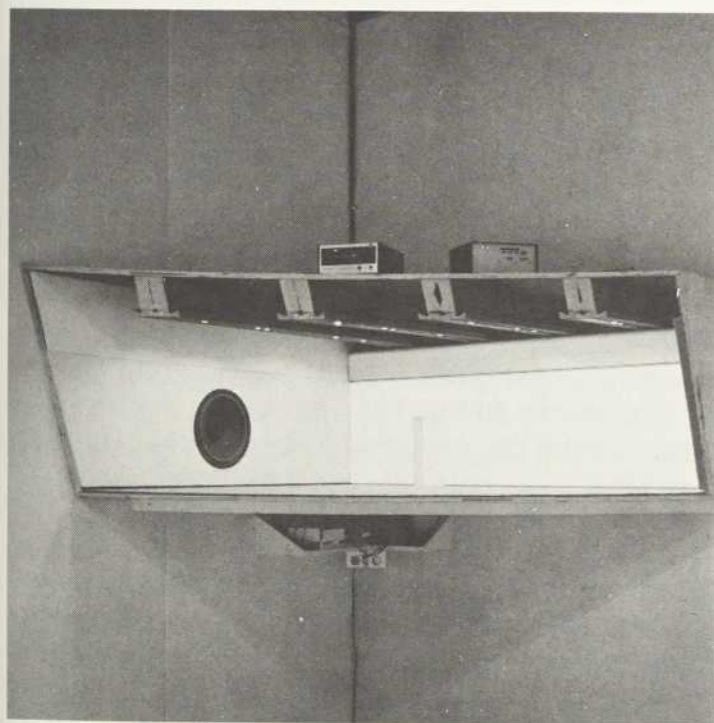
Zacks gallery facing south, including *Fie* and *Foe*



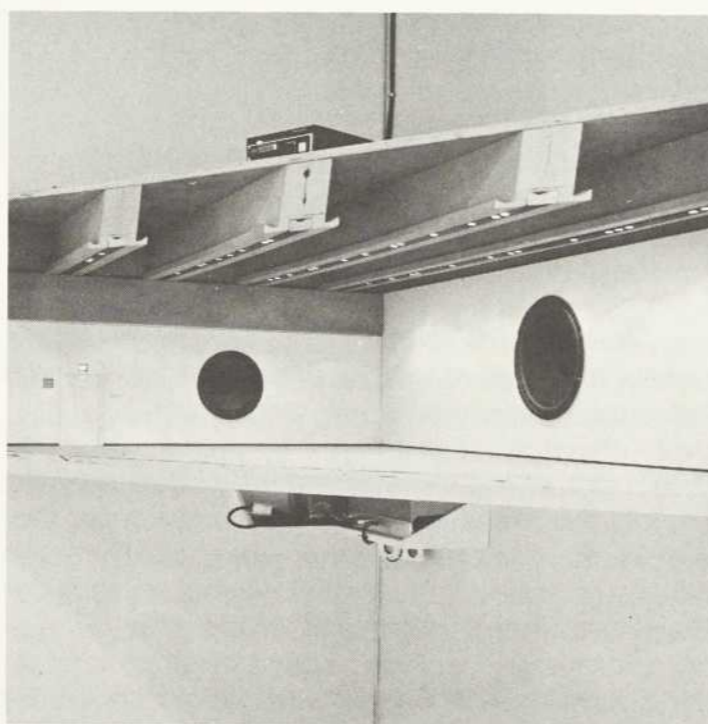
*Fie* in long shot



Fee in close-up



Fie in close-up



Foe in close-up

Fee, Fie, Foe, Fumm 1981, installation at the Art Gallery of Ontario, Toronto; photo courtesy: Art Gallery of Ontario.

Each of Massey's works is finally — for him — a self-assessment, and a demand upon self as well as viewer to break through obscuring visual and historical screens. Each work is an attempt at direct speech without words, a mind-to-mind communication of fundamental aspects of the universe. ■

#### NOTES

1. First shown in an industrial space at 720 King Street West, Toronto. Now in the collection of the National Gallery of Canada, Ottawa.
2. First shown at Mercer Union, Toronto, fall 1979. Now in the collection of the Art Gallery of Ontario, Toronto.
3. John Massey, quoted in *Confrontations*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1979 (n.p.)
4. For the complete script in French see *Parachute 20*, fall 1980, pp. 16-17. The original text is in English.
5. Massey has acknowledged, for example, that the subtitle "A Model for Johnny" can refer in general terms to the sequence of schoolboys who have passed through the space (Johnny in this case can be a junior Everyman or a younger version of the artist himself).
6. This is an adaptation of the ultrasonic ranging system that Polaroid uses in their one-step camera. As the viewer approaches, sound volume increases and the slides change.
7. The two sets of images are different. One set comprises enlargements of the mouth of one woman, rephotographed from a book; the others are real-life photos of another woman's mouth. The photographs were paired to be roughly similar.
8. These were graduated through twelve stages into blue and twelve out of blue.

## INTERVIEW WITH JOHN MASSEY

**Peggy Gale:** Did you write any text for the Art Gallery of Ontario catalogue?

**John Massey:** At first I had considered writing an essay based on how I experience my own imagination, with some thought of trying to illustrate the text. In the end I settled on an illustration of the nursery rhyme *The House That Jack Built*. I find that lately, when I try to write on a theoretical level my words appear much too moral as well as having a disjointed, arbitrary feeling to them. My own use of language has developed in a particular way; certain words have taken on special meanings. This has arisen out of my own hermetic discourse and I still don't know how much it has to do with a sense of a general discourse. I think too that I have a daily, growing abhorrence of my own morality.

**P.G.:** But your whole approach to your work and probably your life seems highly moral to me. If you find this morality abhorrent is it because of its narrowing nature or...

**J.M.:** It has a lot to do with currently feeling the restrictions, or rather the limitations, of my own moral circumstance, and this sense of confinement is radically emphasized when I come to talking about the conditions of my own existence. A tone of righteousness inevitably seems to creep in, a kind of moral aura seems to build itself around what I say. The conditions described become somehow sanctified as those that are right for my character and this I don't like. Also, aside from being very restrictive for

me, I think it creates unnecessary problems for others trying to perceive me and what I do. The existence of character creating circumstance for itself seems more a convenience than anything else. It's just a descriptive activity which inevitably reinforces the visibility of that character and sanctifies it in terms of its own movement. It seems more a form of reinforcement that lately has appeared to be creating a sense of oppressive moral restriction both on me and on what I come to be involved with.

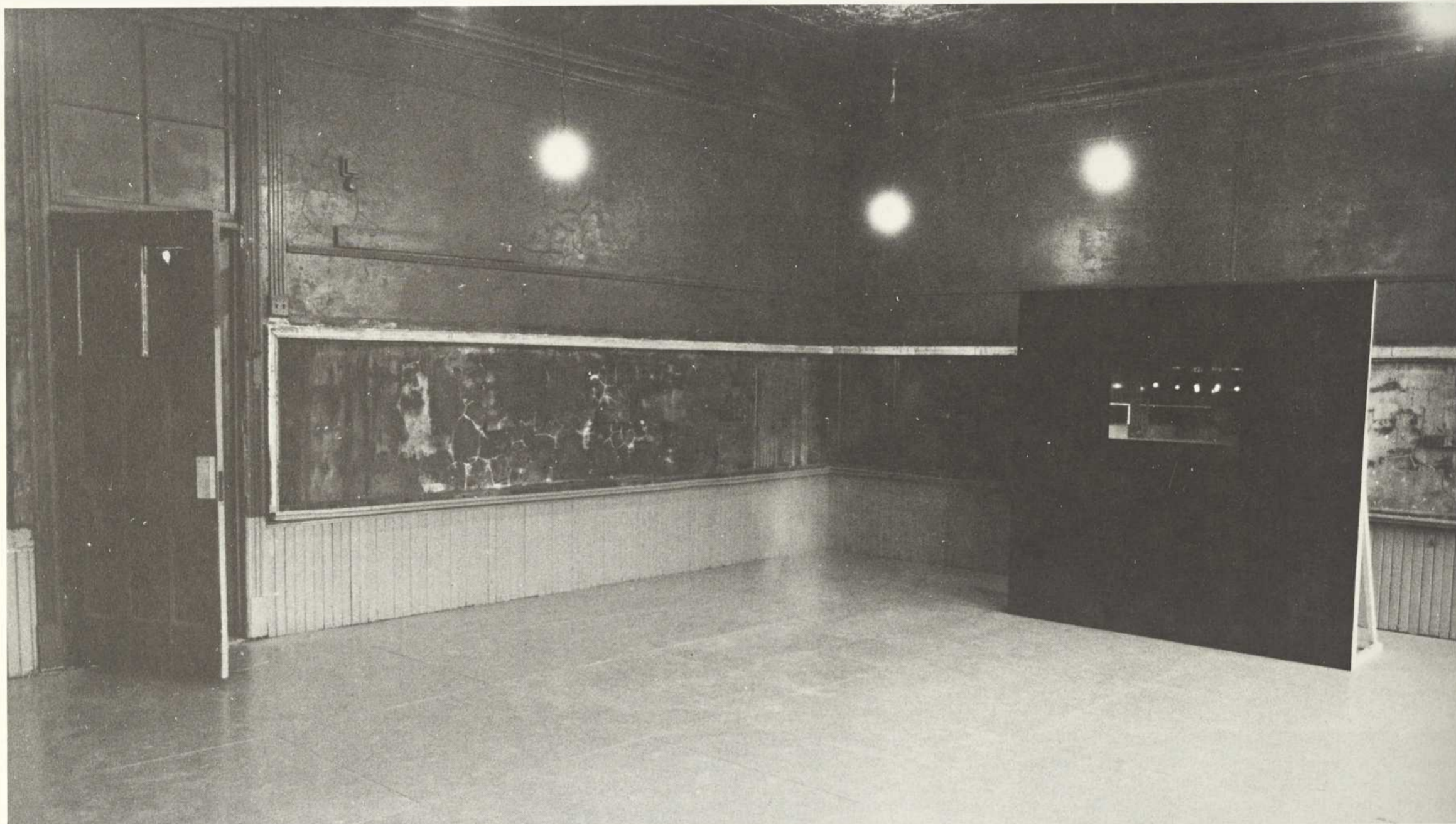
**P.G.:** This morality which you abhor — is the problem that you would like others to be more congruent with your own?

able to keep the two halves of the dialogue separate? After all, a dialogue needs two voices.

**J.M.:** My own dialogue always exists in terms of the future; it exists in terms of thinking something now and knowing that in a few seconds I'll be thinking another thing. It's not separated in terms of spheres or anything like that; it's just the fact that time moves. The movement in my own mind occurs in terms of everything that exists and everything that could potentially exist, everything that has existed and everything that is existing. It's not necessarily a conflict, it's just the fact that change must occur and keeping an eye on that, keeping a body on

**J.M.:** Oh no, not at all. Like any other person I have limited resources; my distinct impressions are few and far between. A lot of the things I think and do are just not interesting, they don't have any moral right to exist, they're not equivalent to what exists in the world. I have to work within my own critical context and this screens out quite a bit. Obviously this sense of good and bad is by no means foolproof but it does limit the amount I can show. But this doesn't have anything to do with my external fears.

**P.G.:** One of the phrases you used in the essay *Running Deer* which was so evocative for me



Room 202 (*A Model for Johnny*), 1980, detail, installation at P.S. 1, New York

photo: John Massey

**J.M.:** No, I don't believe that. And yet, my existing as I do, in a sense demands this of others. I think that's one of the reasons that, lately, I've become interested in trying to establish contact with a much more open situation that permits a greater freedom of the mind in general, as opposed to a particular mind on the move towards a particular goal. I've always had a sense of the specific in terms of what I wanted to say. Often it's not at all concrete as regards my conscious thought, but almost always there is a sense of saying something in a way that is equivalent with how I feel about that thing. This becomes quite obsessive at times, and if it is mixed with a kind of descriptive morality I think it clearly has the capacity to destroy any sense of a true dialogue.

**P.G.:** With your own internal dialogue, are you

that, keeping as attentive as you can to that seems to reveal the more important facts which inevitably determine actual movement.

**P.G.:** One of the things I find very strong in your work is the many layers or the many voices that are in it simultaneously. You say that the dialogue is simply a sequence, yet in fact the result is an entire fabric of interweavings.

**J.M.:** I think that if you're going to talk about anything you are obliged to talk about that thing as complexly as it exists for you, or at least try to. If I want to talk about what emerges from the dialogue that I have within my own persona, this is obviously a complex affair.

**P.G.:** Do you fear showing too much?

was the "turning desirous eyes" onto some situation. That seems to imply needing to exist — perhaps to fulfill or answer the desire — to explain what the desire was or is.

**J.M.:** Well, I think that desire is a function of an identity in pursuit of communion of some kind. It's the initial circumstance of looking at a thing, to want to internalize that thing, to know it through internalizing. It's looking to be a part of something, it's looking to be a part of what you're looking at.

**P.G.:** Then it really is part of the need for equivalents, or the possibility for it.

**J.M.:** I think that my use of the word desire characterizes the situation of wanting to look at

a thing in a way that is equivalent with how that thing appears to exist, to function in the realm of the language of that thing. If you approach looking in this way, then of course you have to exist in a highly transformable way, and if you have a fixed notion of your own identity, particularly in the moral circumstance of being in pursuit of it, it can often exclude the language of other things. For me to look at a thing and somehow see it in terms of what it is, is a kind of direct perception of form. To me this is purely a function of time. It is a sense of being able to optimally perceive the form or language of a thing. It is a sense of two modulating bodies somehow in spite of it all, synchronously looking at each other.

**P.G.:** Is it possible for an artist to speak directly to another individual through the work?

**J.M.:** Well, I think this has something to do with my own desire to make a thing where the feeling of looking at it is like looking directly into character. It's very simply explained. When you're at a distance from a thing, it's very definitely an object; when you get close enough to kiss it yet it still exists in a state where it's far enough away from you that it remains within the realm or scale or proximity of understanding, your contact with it is like looking into the eyes of character. I think this has something to do with trying to integrate the process of thinking about a thing while actually being in the midst of looking at it.

**P.G.:** My response to your studio in your studio was like a lightning bolt. It had to do with seeing, but was a very physical kind of experience.

**J.M.:** One very strong orientation I have to looking seriously at a thing is to want to embody it. In some of the works I have tried to create the circumstance where this is a kind of radical possibility... where this mode of orientation is radically available.

**P.G.:** That's an interesting juxtaposition of words. Available is so passive and radical is so pointed.

**J.M.:** Well, again, there's always this feeling of an extreme need for specificity and at the same time a sense of not wanting to destroy the whole by engaging too strenuously in this need for clarity. I think that it is out of this contradiction that the last three or four works have emerged.

**P.G.:** How conscious of the whole are you?

**J.M.:** I'm not conscious of it at all. It's just a feeling of a possibility, a circumstance, a desire, a need, to know as much as I can about something I am directed towards, and to create whatever circumstance is necessary for me to see that thing as clearly as possible.

**P.G.:** Perhaps this has something to do with the compacting of the experience into a tiny scale?

**J.M.:** There are many interesting things about scale and one of them has to do with the kind of contradiction I mentioned earlier, wanting to integrate the process of thinking about a thing with actually looking at it. To make a thing bigger or smaller obviously separates it from the context of existing in the world. If you choose a scale that is consistent with how you apprehend

your own thought in terms of what you are sizing, this new scale is very much a functioning scale. It is not just a separation. The removal permits you to see in a less cluttered way, but at the same time its functioning capacity has the possibility of actually amplifying the characteristics of the original identity. I think this aspect of a method of thought seems to have a lot to do with my own natural process of thinking. It is my own attempts to find a life-like scale for my own thought... to simply maintain some sense of animacy within the context of the construction of my own thought.

**P.G.:** Scale has been a primary issue in everything you've done. First of all your work was more or less man-size, although you couldn't get inside. And then the scale of the hat in *A Directed View (the first two rooms)*, which you described as an object of desire, was larger than life. Next the models were compacted down to a holdable size, with your studio here for *Some Other Union*. And finally, *Fee, Fie, Foe, Fumm* offers an option; there are four scales here, three of them smaller than reality and one of them the actual size of reality.

**J.M.:** One of the things I have been interested in is trying to create a sense of presence in terms of an existing structure. In the case of *Fee, Fie, Foe, Fumm* there was an attempt to create an equivalence between the body of the space — which is of course a space of very large proportions — and the body of the viewer. Then also somehow to substantiate through characterization the existence of thought as a kind of graphic functioning agent animating the dialogue between the space and whoever was in it, was important. I think in the last section of the work (*Fumm*) when you turn and face the space as a whole something very peculiar happens. One of the interesting things about that particular work was how you were constantly aware of a projected identity, what existed in terms of the institution's assumptions, what I put in the space, your own projections. I think this created an atmosphere of instability in the Art Gallery of Ontario which has all the hallmarks of an extremely stable and inert institution. The atmosphere in that building is like a screen. The building has been stabilized in every way, to create supposedly optimal conditions for viewing and preserving, but this has resulted in a thick, inert atmosphere that becomes a screen between you and what you have come to see. This characteristic of the space, the presence of this screen, became in a way the raw material of the work as a whole. The atmospheric physicality of the gallery interior lent itself perfectly to the conditions that hopefully existed in this work; in very simple terms, all I did with this space was to amplify the characteristics of the space itself, and of the situation of being in that space.

**P.G.:** So in terms of *Fee, Fie, Foe, Fumm* how did you choose the more particular space you permitted people to be in? They were in one space automatically having penetrated the room, but each of the four options was a very different kind of offering.

**J.M.:** In the first section, *Fee*, where you were walking towards the blue styrofoam model with the slides of the lips projected onto the walls and these changed every four feet as you approached or departed, I think this characterized

the possibility of some kind of synchronous modality. Walking towards the blue interior with the lips changing and the lips in relation to one another — one set of lips being very much a projected image and the other a more actual from-life image — the characterization was of the beginning of looking at a thing, where there was very little distinct detail in terms of your view, where there was a desire to apprehend some kind of identity in terms of where you were and what you were doing... *Fee* is a representation of the initial stages of looking at something where you have the possibility of modulating yourself in terms of some external identity, of taking on its characteristics by looking at it and that this changes radically as you approach. The thing you are looking at changes in time and cannot remain a fixed identity.

*Fie*, the second section, has more detail, and as you approach the music starts; the last note of each phrase is emphasized and the phrase itself lasts about as long as a single step in a slow walk. Because the music is a short loop and repeats over and over again, there is a somewhat closeted feeling. In this section the sense of a view forming occurs; your eye wanders, finding specific details to rest on. The slides changing, fading in and out of blue, are a reminder of the existence of a projected reality but this time it is very absurd, in contrast to *Fee*. This absurdity is increased by the existence of the rug on the model floor which is the same as the rug you are standing on, and the linen on the model walls, the same as that on the gallery walls; but even so there is a significant amount of detail *not* present. I think at this point you really begin to look at the actual space you're in on many different levels.

Then in the *Foe* section, with the pornographic soundtrack, set at a lower sound level than all the other sections...

**P.G.:** You have to stand very close...

**J.M.:** You have to stand quite close, yes. It's very much an appearance. This section has the most detail; it is very attractive as a model and characterizes the notion of looking at a thing in terms of physicality, very totally in terms of the physicality of attractions. When you walk through *Fumm*, the final section, the sound is actually entering your body because of the placement of the speakers and the work returns to the abstraction of actually being in that space which is its real function.

**P.G.:** You penetrate the space by entering the room, then you penetrate it again by going through the four sections and activating each device. Meanwhile, the sections are penetrating you, as a permeable membrane. The sexuality is about penetration too.

**J.M.:** I think one of the undercurrents of everything I've done is this sense of simply trying to look at things, of wanting to look at things in the clearest possible way. Often between me and what I want to look at there seem to be innumerable screens; these screens often embody a sense of my own myopia, of not being able to see at all. The appearance of a thing becomes a screen and in order to establish any kind of real relationship with that thing the appearance has to be broken down or internalized or destroyed. The appearance has to be ac-

tualized. In some sense this does have sexual overtones, but I don't really think of it this way other than in terms of attractions and repulsions. For me to be looking at a thing in its most absolute sense implies a desire to embody that thing. This means internalizing it completely. Somewhere hovering in the background is the slightly silly myth of absolutism but it does roughly describe the situation I find myself in when approaching something in terms of wanting to know about that thing. This sense of appearances never ends but the reconstructions can often be extremely revealing.

**P.G.:** This notion of actualization seems to have a physicality about it too. And maybe that's why you feel a very intuitive response to your work.

**J.M.:** My own sense of thinking, of how I get to some action, is generally not known at all to me. I speculate about it and every once in awhile I am able to isolate a particular problem that I experience. I perceive some change in my own perception that I have perhaps built a work around.

The realizations surrounding *Fee, Fie, Foe, Fumm* had a lot to do with the feeling that there must be this sense of an open-ended modulation in a dialogue between any two or more things. If you maintain a fixed position from a thing it becomes more and more accessible as an object, but to me this has become a false circumstance because it is not consistent with how I operate in the world nor is it consistent with how I perceive other things existing. The problem is to maintain a sense of true time in a work. I mean by this that it is important for me to make things that are consistent with how I think and see. Right now my sense of true time has speeded up considerably... appearances appear and disappear at a faster rate, the dialogue is noisier, and a fixed moment in time has become somewhat absurd.

**P.G.:** In a way, none of your pieces have a fixed moment in time.

**J.M.:** I think there is a sense in most of the works of a view accreting. Built in, is some kind of structure which has to do with how that view accretes. The situation of a view forming can create the possibility for some sense of an equivalence. This is really important for me, because this is how I gain a sense of how things are and this seems to resolve itself in terms of character.

**P.G.:** Say that again. It resolves itself in terms of character?

**J.M.:** This doesn't deny a more analytical view, it is simply an approach to the pursuit of identities that wants to exist in terms of character. As you slowly approach something your awareness of it accretes. There are moments in this movement when the appearance of what you are looking at seems to be consistent with your own intuitive apprehension of its inner structure. This is what I mean when I use the words "character resolving itself". There are simply moments, split seconds, when how a thing looks seems very consistent with what it is. The fictions fall away and for an instant you are actually seeing what you are looking at. This is very rare.

**P.G.:** The images that you selected for the show

at Galerie France Morin were often banal, and yet highly charged. I say banal in that they appeared to come mostly from newspapers.

**J.M.:** They are all from newspapers, with one exception. (John Massey is referring here to an image of his studio superimposed on an image of the gallery interior). They're accessible to everybody. To me the newspaper image is a perfect caricature. It's totally a separate identity; it doesn't have anything to do with what has actually happened. I have a large collection of newspaper photographs and out of these I selected imagery that for me had something to do, in terms of the character of the image, with the act of looking at a thing. I think that my selection of the imagery was quite banal. It's just very obvious. Take for instance the set of two photos of the bull terrier. This is an extremely structural dog. It actually looks as if somebody built it. Its association with the Galerie France Morin is very clear. It looks like the space is. This image articulates the character of the space through its own articulation.

**P.G.:** Did your title have to do with being anglophone in a francophone environment?

**J.M.:** I think in some ways the title *I Smell the Blood of an Englishman* is very literal. It had to do with a sense of the absurd that is contained in the story *Jack and the Beanstalk*. I knew that I was going to create a situation in the gallery that testified to certain kinds of fictional levels of looking at things, of questioning the whole notion of looking at a thing. I think this is clear in the title shots: the three images of the diving aircraft or fighter plane. In the first image the plane is superimposed on the gallery, both the gallery and the image are indistinct. The second photograph is a projection of the same image on the wall of the gallery, and has a very definite object quality to it. And the last photograph is of the plane through the window, and it is even more a distant reality than the second. The existence of my own English background was a secondary fact which conveniently built itself into the title.

**P.G.:** Obviously this show was set up on some level as linked with the AGO in Toronto.

**J.M.:** I had a rough idea of what I was going to do at the AGO before I made the work in Montreal. The same kinds of things were going on in both shows, except that I think that it was pushed to a more abstract level in the AGO. I think this had something to do with the specific nature of each space. The Morin space is highly articulate and has a very accessible kind of character. I am talking about what the interior looks like. This was to be the backdrop or screen where what I was going to do was to take place. Its size and character were perfectly suited to my intentions. At the AGO there was not the same kind of structural particularity that the Galerie France Morin has; it was much more amorphous, large, more suited to a giant's needs.

**P.G.:** Your choice of the title *Fee, Fie, Foe, Fumm*; how did that work?

**J.M.:** Aside from being the logical follow-up to the *I Smell the Blood of an Englishman* work, I think the selection of the title has to do with just the general circumstance of functioning in the

realm of desire, of recognizing desire as a mode of enquiry that is capable of creating any kind of proportion for itself, and that anybody has the capacity to involve him or herself in many levels of a functioning desire. James Joyce talks about the "ineluctable modality of the visible". Things, events, people, everything is changing all the time. Desire makes almost anything possible in terms of thought. Not to deny this ineluctable modulation and to look in terms of your own, leaves you in a very open situation; it simply seems very appropriate to say *Fee, Fie, Foe, Fumm* at this point.

**P.G.:** Do you think that people were ever confused about the object nature of the structures? Do you think that they looked at the models as little sculptures for their own sakes?

**J.M.:** It could well exist within the realm of possibilities, but I really don't think I'd have any interest in talking to these people. The models are accessible; all models are easy to look at. However, in both *Some Other Union* in Montreal and *Room 202 (A Model for Johnny)* at P.S.1, the volume of the sound was quite high. This I think broke down the access, making the models function as tools rather than cute objects. It was difficult to stand too close for any period of time. And I think the effect of this amplitude forced you back into the actual space of where these works took place.

**P.G.:** Did you see the models in *Fee, Fie, Foe, Fumm* as acting metaphorically?

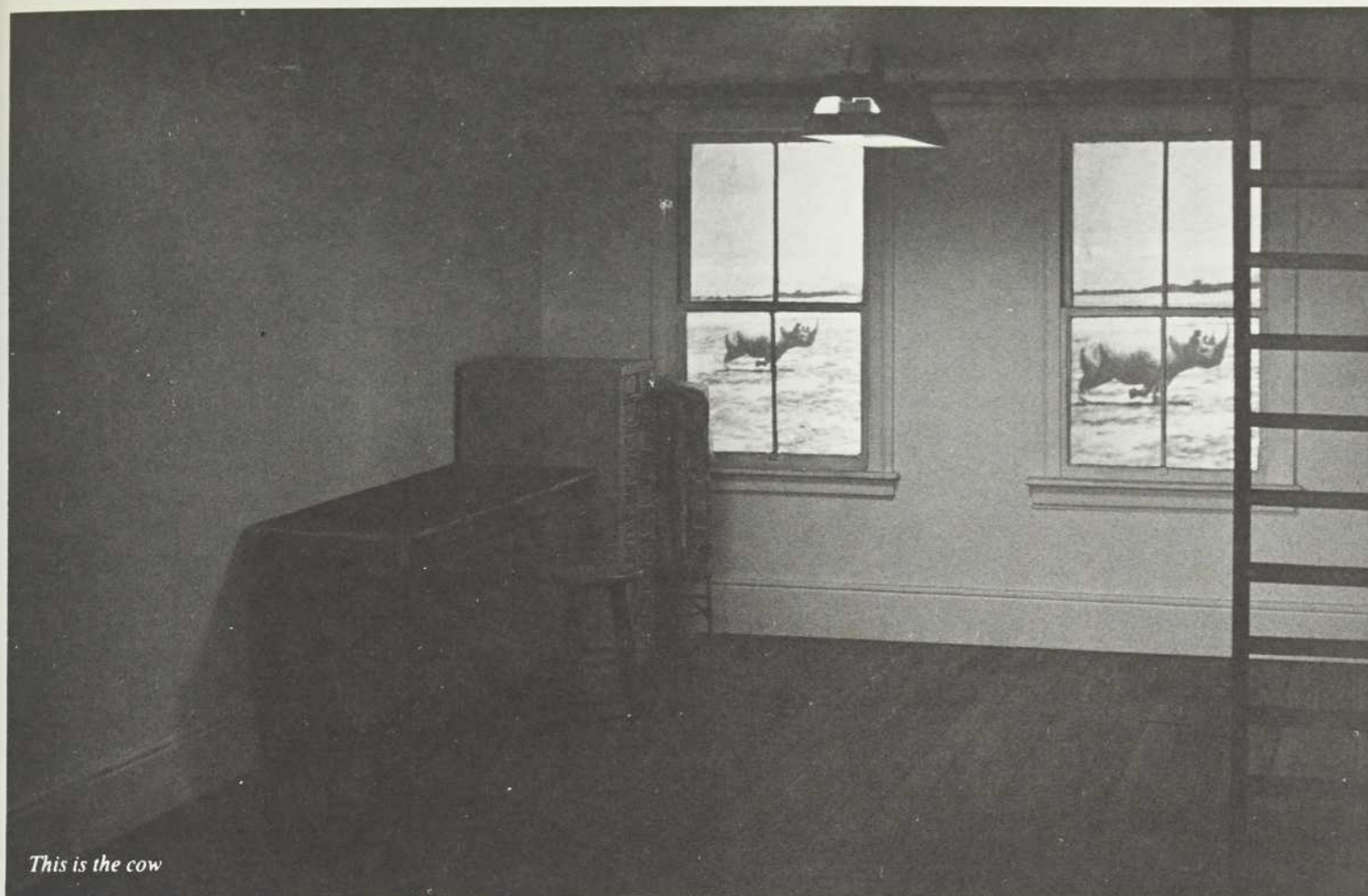
**J.M.:** No, not at all. I think the real fact that exists when you're in contact with each of the corners in the work is that you're standing in that space. That's no metaphor. Your presence there is not being compared to any other external presence. I would prefer to call the things that are going on in the four sections of the work "characterizations". These have to do with the immediate facts of the situation, which is the presence of whoever is there and the existence of that space. I don't think it is metaphoric because the work has too much to do with what is immediately at hand.

**P.G.:** I feel that one always approaches your work in a physical as well as intellectual manner, but if we're talking about the characteristics of the space and it's a giant space in a cold museum, and what you're talking about is the gradual physicalization of the information, from female lips through... we're talking about content that is other or in addition to the architectural characteristics...

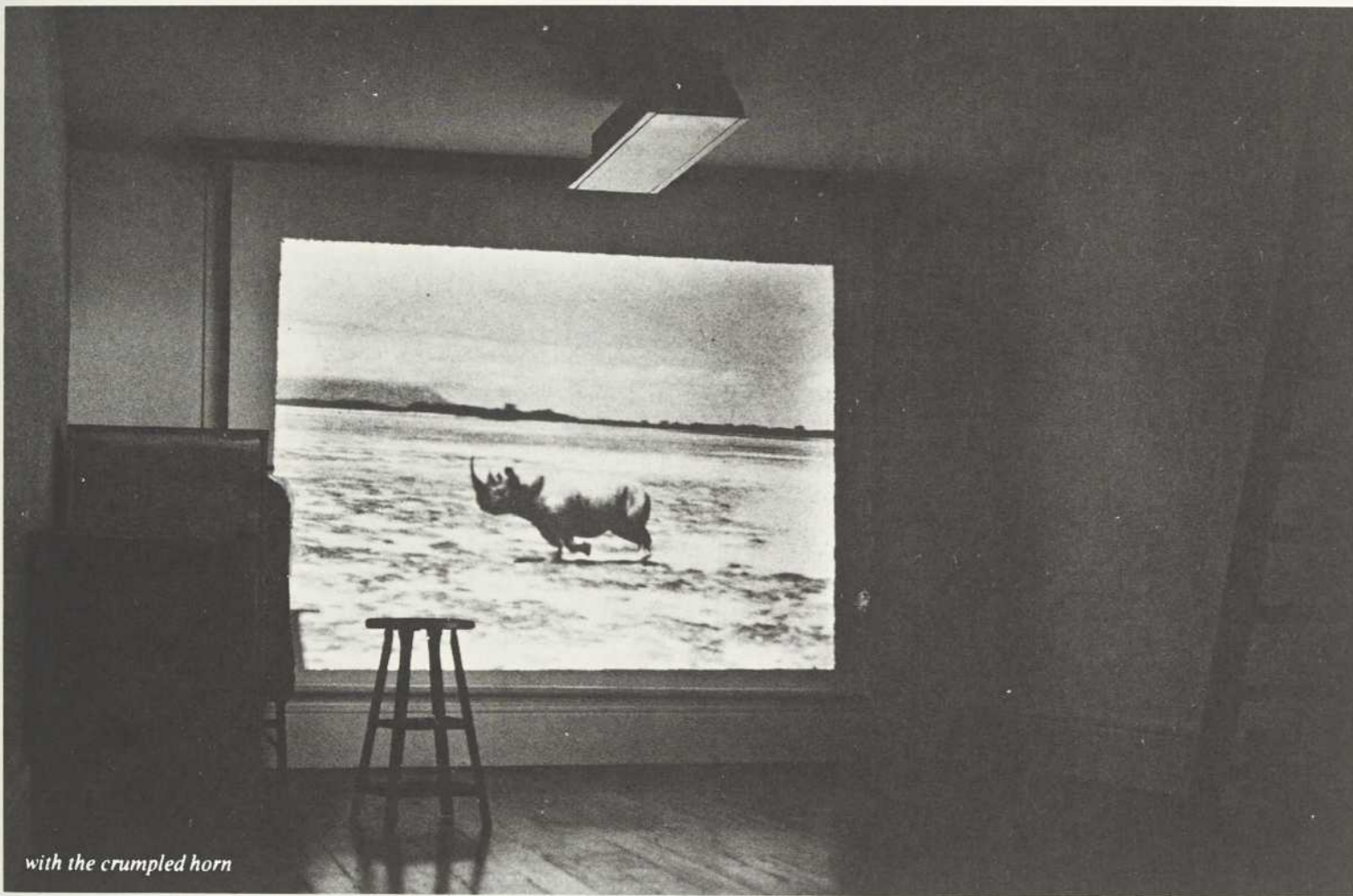
**J.M.:** I'm not saying look at that column up there, it has these attributes. ... I'm talking about the potential of any body to be in a particular space and that the interaction of those two bodies — the body of the viewer with the body of the space — is for me where a potentially high level of communication lies. In terms of *Fee, Fie, Foe, Fumm* I've amplified the characteristics of that space as I see it, to establish a dimension that creates physicality out of that space. I think the work to some degree incarnates the space in terms of the many things that are going on when someone actually enters it.

**P.G.:** This you saw as your last model?

**J.M.:** I don't know about that. In terms of the



This is the cow



with the crumpled horn

The House That Jack Built (An Illustration), 1981, excerpt, in the catalogue Hurlbut, Martin, Massey, Singleton, Art Gallery of Ontario

catalogue published in conjunction with the show at the Art Gallery of Ontario, all the images were shot inside of a model. The fact that I used a model to make these photographs is of no concern to me. It's just a device that I had to use in this context because I wouldn't have been able to make these photos using the actual space. I may make another model to use in another context, but I don't think I would ever do work where I used the models in situations that are similar to the last three or four works.

**P.G.:** You use a lot of references that imply time having passed, as for example *The Embodiment*, using or having constructed objects that imply a past tense. In most of the texts there are references implying another age, or including another age if you're dealing with Renaissance iconography or dictionary meanings or quotes from films and so on.

**J.M.:** The use of the *Iconologia* had nothing to do with a nostalgia for the Renaissance. It had more to do with the fact that the text was a kind of tableau, a kind of screen in itself with a foreground and a background, and that this was somehow analogous to the specific circumstance of looking at a thing that I wanted to create. This existed on very simple levels, say of being close and far away, of being in a position to look into a thing, of being repulsed or attracted, of being exposed to a very partial caricature in the context of another caricature which could only establish the circumstance of actualizing your own existence in space in the midst of this multi-layered scenario.

**P.G.:** What's going to happen with the film you started?

**J.M.:** I've begun to work on it again. I feel at the moment that the overall structure is still somewhat lacking, although I think I am beginning to have some inkling of how it may tie together. The work I have done over the past two years has helped me to begin to understand how I want to look through a camera. So this is beginning to happen...

**P.G.:** Do you have or did you have at one point a working title for the film?

**J.M.:** Yes. It's called *As the Hammer Strikes*. ■

Peggy Gale is the director of *A Space in Toronto*.

photo: Peter MacCallum

# DU CRITÈRE

par Birgit Pelzer

In this article, the author discusses the actual state of "theory" and its relation to contemporary art. She does not attempt to solve the problem but rather to restore to it some of its complexity. Several questions are raised: What is the power of theory and what place does it occupy in relation to the ideology of art? What really are the objectives pursued by the theorization of the artistic processes and what is its relevance and real scope? And what are we to think of a state of art so dependent upon commentary? Finally, what is the precise relation between this commentary (a commentary certain of its own processes) and its object?

The difficulty of answering these questions reflects upon the problems of contemporary art practice and theory: the difficulty of putting forward a concept of determination as well as producing a normative description and thus the difficulty of an epistemology of contemporary art. Contemporary art criticism relies strongly on the human sciences, but what, in fact, is their contribution? Structuralism has produced a decentering of the subject and has dismissed reality, and by doing so has created a lack of internal conflict in the theorizing processes. Human sciences have blurred the frontiers between discourses to a point where languages escape us. Theory functions through an abuse of its own terminology, especially the word 'science', furthermore, theory legislates but with the privilege of escaping the sanctions of verification. Also, authority to legislate cannot come from a "mastering of knowledge" nor from the sanction of rationality. There are no essential definitional criteria. If there are no such criteria, what is supposed not to be? The crucial question is precisely this: is it possible to set forth differential thresholds? This leads to the problem of ethics which, if it is to be non-normative, may well be unsayable.

*"I must explain again that we are floundering here. To feel the firm ground of prejudice slipping away is exhilarating, but brings its revenges."*

Austin: *How to do things with words.*

L'identité du présent est toujours incertaine. Mais il semble bien que quelques-unes des attitudes mentales, qui ont naturellement tendance à nous abuser et dont, depuis l'entreprise de divers maîtres du soupçon, nous nous sommes crus avantageusement désabusés, prennent en ce moment de sourdes et souterraines revanches.

On peut ainsi se poser quelques questions sur l'état actuel de la "théorie" et, par voie de conséquence, sur son rapport à l'art contemporain. Partie intégrante de l'organisation complexe du marché des biens symboliques, ce rapport semble en effet largement agissant et tout à la fois largement ininterrogé comme tel.

En quoi consiste au juste ce pouvoir de la théorie? Quelle place précise occupe-t-elle dans l'idéologie relative à l'art? Il ne s'agit pas ici d'en postuler la simplicité. Il est certes extrêmement difficile de placer correctement sur l'échiquier les pièces que sont les artistes, leur produit, le public, les institutions, l'administration, la critique, etc. Il est certes illusoire de traiter la situation comme un problème d'échecs susceptible d'être résolu avec rigueur et de façon univoque.

On peut néanmoins se demander quels sont les objectifs réellement poursuivis par l'abondante théorisation des démarches artistiques, quelle est leur pertinence et leur portée exacte? On peut encore se demander ce qu'il faut penser par ailleurs d'un état de l'art à ce point dépendant du commentaire? Et quelle relation précise, c'est-à-dire certaine de ses propres démarches, ce commentaire entretient-il avec ce dont il parle?

Cela ne signifie pas que nous puissions avoir le moins du monde la prétention de répondre à ces questions, ni la velléité de les évacuer. Mais il n'apparaît pas tout à fait vain de leur restituer, fût-ce fugitivement, un peu de la complexité qui leur revient et de leur rendre le sens de la difficulté qu'elles constituent.

Nous assistons en réalité au processus général d'une promotion simultanée de l'art et de la théorie dans un amoncellement culturel selon l'ordre du pur connaître. Une sorte de grande tautologie semble contenir en germe la culture du théorique comme fin en soi. Ce qui soulève bien entendu la question de son autorité. Comment la poser? En effet, l'art ne s'est-il pas toujours défini de par une certaine hétéronomie au savoir? Quel est dès lors au juste son rapport à ce savoir? Quelles en sont les limites? Ne se simplifie-t-il pas abusivement sous d'apparentes complications doctrinales dès que ces limites ne sont pas respectées? Autrement dit: que faut-il pour justifier la possibilité de l'interprétation? Et qu'est-ce qu'une interprétation réussie nous apprend et sur quoi?

La familiarité apparente avec laquelle nous passons outre à ces questions ne fait que déguiser le fait que nous ne disposons justement plus de principes pour nous guider — sinon de principes boiteux qui, tout en empêchant de tomber, font avancer comme à tâtons et pas très clairement. Il se pourrait bien que nous sachions de moins en moins, et si défaits soient-ils, ce qu'est l'art et ce qu'est une théorie.

Il n'y a rien d'étonnant à cela. La pente vers le remplissement progressif d'un concept de détermination semble particulièrement confuse. Nous nous éloignons plutôt de tout ce qui pourrait nous rapprocher d'une distribution décisive des notions en question — comme si on s'évertuait à saisir un objet en devenant, que naguère on a cru analyser avec cohérence, mais qu'on ne sait, peu à peu, plus reconnaître.<sup>1</sup>

La question qui se pose, touchant l'art contemporain, est en fin de compte celle de la possibilité même de son épistémologie. Étant donné une crise de confiance dans les instruments d'évaluation et de mesure, devant l'inexistence désormais de notions comme celle de modèle, comment définir son champ de vérité sans le percevoir vide du même coup? Parlant d'art, il est difficile après tout d'éviter que l'intention descriptive ne se double d'une intention normative. Mais quelle peut bien être son axiomatique? Si l'épistémologie est traditionnellement le lieu où se débat le problème philosophique de la vérité, il se trouve que dans l'état actuel des choses il est presque impossible de définir le type de vérité qu'elle promet. Personne ne voudra sans doute dis-

couter la mort de l'épistémologie idéaliste classique, bardée de priorités et attachée à l'analyse réflexive, c'est-à-dire à la perspective indéfiniment éloignée d'un fondement transcendantal dans le sujet — cette épistémologie dont la promesse de "conscience" précisément et par définition n'était jamais tenue.

Mais il semble bien que l'idée de finalité comme telle soit devenue problématique du même coup et qu'il a fallu abandonner l'intention normative et fondatrice qu'elle assumait pour ne garder que l'intention descriptive. Or il faut bien avouer que celle-ci nous situe à un niveau analytique indéfinissable et vague de la diffusion d'informations se préoccupant surtout de faire savoir et faire croire — mécanisme dont le pluralisme infini et l'impressionnisme régional bien souvent se distingue à peine de la vulgarisation opportuniste, sans position et sans contenu malgré sa prétention.

Aussi, si tout suggère que le normatif, pour ne pas dire le vrai, est derrière nous, faut-il dès lors nous contenter du n'importe quoi? Autrement dit qu'en est-il de la constitution d'une épistémologie de l'art qui examine la possibilité même de sa constitution en prenant acte de cet état de fait. Je suis bien consciente de poser ici la question désuète et parfaitement anachronique de ce qui ressemble fâcheusement à un *a priori*, mais comment l'éviter tout à fait.

Toute la difficulté tient à ce que l'art et la théorie ont subi depuis le 19<sup>e</sup> siècle des mutations idéologiques telles que leur définition, leur fonction et leur statut s'en sont trouvés fortement altérés. D'une manière jamais tout à fait situable et dans des espaces-temps décalés. Nous savons tout cela, bien sûr, mais c'est d'un savoir dont nous n'avons pas exactement d'idée claire. Il faut bien avouer qu'ici, de quelque manière, nous ignorons.

Ces mutations idéologiques — de modernisme en postmodernisme — nous laissent ainsi une sorte de marécage du non-dit où, mis en face d'instances mêlées, nous sommes sans cesse obligés à la fois de déclarer la mutation tout en déguisant partiellement ses conséquences, c'est-à-dire d'apporter des preuves qui la justifient et la nient secrètement.

C'est que de part et d'autre la mutation a consisté dans une entreprise de démythification dont il apparaît maintenant que le progrès évident n'empêche pas l'équivoque. Nous savons que des explications à première vue sacrilèges parce qu'elles détruisent des préjugés caractéristiques tendent à acquérir, par là même, un pouvoir et une évidence (de conclusion après tout rassurante) qui deviennent à leur tour dangereux. Il n'y a pas de besoin intellectuel plus puissant que celui de se placer hors-le-naïf. C'est pourquoi il n'y a pas de mythologie plus efficace que celle qui naît d'une entreprise de démythification. Elle est à suspecter malgré ses bons offices parce que la part de mythe en elle l'empêche précisément d'affronter la faillite qu'elle déclare. D'être démythification, sans plus, peut ainsi paradoxalement servir à colmater la faille d'une faillite. Il faut sans doute veiller à contrer là des effets de séduction, qui sont pour une bonne part dans la crise du modernisme. Aussi qu'avons-nous?

Du côté de l'art, la fausse radicalité en table rase

des avant-gardes historiques, les passages à l'acte des tentatives constructivistes-fonctionnalistes et ceux de Duchamp, leur double héritage, ont pris l'art dans un jeu de dénonciations et de revalorisations successives à travers la dénonciation, qui le font bénéficier, mais à faux poids, du prestige d'être une valeur culturelle incontestable d'être contestée. L'art reste de toute façon, et dans une complicité confuse, l'imaginaire soutien d'une autorité symbolique et réelle permettant à tout un système de fonctionner. Sa libération projetée ne s'étant jamais matérialisée, il profite et pâtit ainsi d'une contradiction qu'il assume et masque à la fois dans la totalité de ses conséquences. Car nous savons bien désormais qu'il est pareillement sans substance de se référer exclusivement aux contraintes inévitables du Système que de ne plus s'y référer du tout. De déclarer le système unique et englobant équivaut somme toute à se placer à son point de vue sous prétexte de lui résister — la résistance n'étant plus dès lors qu'un exercice d'évidence de tout ce qui pourrait donner consistance à une opposition, une dénonciation qui mimant la différenciation tout en la postulant irréalisable, revient en fait à saper toute résistance possible, alors que le combat est probablement déjà ailleurs.

Du côté de la théorie se déroule depuis le 19<sup>e</sup> siècle une vaste entreprise de fissuration de la symbolique occidentale, concrétisée surtout dans la pensée de Marx, Nietzsche et Freud, et reprise à partir de 1950, dans le désordre, par les Sciences Humaines. Ce sont elles qui constituent très largement la théorie à laquelle en art contemporain l'on se réfère. Qu'en est-il de leur apport en fait?

Dans un premier temps (correspondant plus ou moins au structuralisme) elles ont contribué à analyser — toujours dans l'ascendance des penseurs du soupçon cités — le dessaisissement de l'homme par rapport à ce dont il se croyait le maître. La plupart relèvent ainsi d'un décentrement du sujet et de la certitude de base qu'il y a un hiatus définitif entre ce que les hommes font et ce qu'ils disent qu'ils font: nous agissons pour des motifs que nous ignorons, aboutissons à des résultats que nous n'avons pas voulus et ne savons pas l'histoire que nous faisons.

Nous travaillons en somme à congédier la réalité et ce n'est pas même au nom du désir tant louangé, puisque ce désir nous passons toute une vie à tenter de l'ignorer. La mise à découvert de ce qu'il n'y a pas d'objet du désir et que l'homme seul est désirant semble nous mettre à l'abri de toute prophétie. Il correspond à la lettre à un retournement dans l'investissement du temps. L'absurde, qui après tout présupposait du sens, n'a plus cours. L'événement a eu lieu. Nous n'avons pas à entrevoir quelque chose qui arrivera peut-être. Nous avons à réfléchir quelque chose qui est déjà arrivé et dont l'essentiel est une dépossession.

Les Sciences Humaines figurent ainsi une nouvelle figure historique de la conscience, partant une nouvelle forme de rapport au monde. Aussi pourquoi s'en prendre à elles? Leur rôle somme toute a été bénéfique.

C'est que, dans un second temps, ce rôle est plus discutabile. L'ambiguïté s'installe dès le mo-

ment où il s'agit de gérer la faillite et cela sans plus recourir à nos truquages hiérarchiques si opportunément mis à bas. Quels peuvent dès lors être les enjeux?

Ce n'est pas exactement que l'on dresse de nouvelles idoles après s'être enfin débarrassé de tant de remèdes illusoire. C'est plutôt que tant de constats au degré zéro entraînent une sorte d'absence de conflit interne à la théorisation elle-même, absence entraînant à son tour une gratuité évidente dans la prise et la dépose des discours successifs. Encore n'est-il pas tout à fait exact de les dire successifs. Un des principaux effets des Sciences Humaines a précisément été de brouiller les frontières entre discours, dans un transfert du littéraire au philosophique et à la science prétendument exacte. Si le propre d'une théorie est de se définir par rapport à un champ donné, les Sciences Humaines pratiquent plutôt la soudure, l'interférence et l'amalgame. Dominées par le mont central de la psychanalyse, elles se caractérisent en somme par un empiètement de méthodes et de concepts propres à un champ donné sur des champs de savoir qui ne sont pas celui où ils se sont constitués et auquel se limite leur pertinence.

Cela a permis une invention et un décloisonnement certains — dont la souveraineté reste toutefois précaire puisque les langages nous échappent de plus en plus. Ces migrations entraînent en tout cas un phénomène de culturalisme psychanalytique et sociologisant devant lequel on aimerait comprendre qui demande au juste à être mystifié, par qui et pourquoi. Si l'on ajoute à cela pas mal de complaisance envers la mode et les médias (dont on sait bien qu'ils négligent les oeuvres au profit des présences), il apparaît que dans l'émancipation se love un déclin à peine destructeur fait d'une parade de commentaires. Là-dessus il faudrait tout de même rappeler que des "théories" qui se présentent de façon anodine comme autant de confidences étourdies constituent en réalité une agression répétée contre toute éthique du travail intellectuel: par leur irresponsabilité, par un jargon tissé d'expressions toutes faites encourageant donc la passivité et le conformisme, par la banalisation d'idées que l'on prétend faire comprendre sans exiger un effort qui soit en rapport avec leur difficulté, par l'habitude de se satisfaire d'une information approximative et incomplète, par l'annihilation enfin du sens même de ce qui fait une interrogation.

Mon propos toutefois n'est pas l'indignation devant un tel papillonnage parasite où un univers fait de données incertaines et de modèles discutables — ou encore de conjectures ni testées ni testables dont la valeur heuristique souvent inspire quelque doute — est néanmoins valorisé dans ses résultats parce qu'il émerge d'un appareil verbal imposant.<sup>2</sup> Le langage constituant l'activité symbolique par excellence, il paraît évident, inévitable et prévisible que rien n'est plus sujet que le langage aux abus et aux confusions. Il serait outré par conséquent de dramatiser la chose. De plus il semble bien que les mouvements de termes et de problèmes, de région à région, soient l'une des questions majeures d'une épistémologie moderne quelle qu'elle soit. Si donc une importation continue existe, il est plus fécond sans doute d'en réfléchir les conditions et les possibilités de réciprocité. Il

n'est, après tout, pas exclu que nous ayons affaire dans cet effacement général et vertigineux des vieilles distributions à une expansion positive d'où le langage sortira enrichi.

Il n'en reste pas moins utile de rappeler que les Sciences Humaines font des mots un usage particulier. Leur pertinence globale semble ainsi étrangement liée à l'abus du mot science. Elles participent en effet d'une aura idéologique véhiculant précisément une promesse autre que la science et dont l'ambition scientifique aurait dû les priver. Autrement dit il tombe de ces théories une sorte d'ombre portée permettant aux termes utilisés de prendre de façon incontrôlable des valeurs extensibles à volonté. Elles correspondent ainsi obscurément à quelque stade incantatoire où le terme est invoqué sans réflexion sur les limites de son pouvoir. Cette déformation élargissante, qui se cristallise autour d'un obstacle verbal, a été qualifiée par Bachelard comme une "anamorphose de l'outil". En vertu d'une telle anamorphose, les concepts utilisés ont un effet de blocage servant autant à conjurer le problème qu'à le résoudre. Tout l'effet autrement dit est de suggestion. La rhétorique, autant que le savoir, non seulement sert ici d'arme et de talisman, elle semble avoir une valeur égale.

Toute théorie est ainsi, dans une mesure non négligeable, un pouvoir imaginaire sur l'imaginaire. Or, chose curieuse, toute la pathologie de la théorie consiste à nier cet aspect. C'est qu'en somme elle ne peut fonctionner qu'avec des impuretés et le fait indéniabie qu'on y parle par abus. Mais, d'être théorie, il lui faut tendre forcément à une pureté catégorique.

Ce paradoxe soulève, de façon générale, la question du statut de l'intellectuel et celle de la légitimité de son discours. Tocqueville a montré que l'intellectuel naît de la liquéfaction historique des repères traditionnels d'une société structurée par classes dominantes. Il se définit par conséquent à partir d'une interrogation indéfiniment ouverte sur la nature de repères possibles. Excepté la référence aux conditions historiques communes, à l'horizon du temps qu'il partage avec ses contemporains, rien ne saurait par ailleurs dans cette interrogation garantir l'autorité de son regard. Son statut s'inscrit tout entier dans cette dualité: à savoir que la théorie, qui est toujours le reflet de dialectiques qui ne sont pas les siennes, pourtant légifère. Elle légifère avec le privilège d'échapper aux sanctions de sa vérification. Il va sans dire qu'il y a là une immunité problématique, dont il importe sans doute d'assumer l'hiatus et la gratuité.

Fiction efficace, et donc supposée vraie, la théorie oscille ainsi par définition entre la validation et son impossibilité. La pathologie surgit dès lors de lui prêter des effets qu'elle ne saurait avoir, par exemple de brandir, comme pièce à conviction, un vrai — ou un réel — dont elle ne saurait être que l'appareil.

La pathologie se déclare enfin à partir de tout jeu sur l'autorité déclinée selon une quelconque maîtrise. Nous savons désormais qu'il n'y a pas de maître du savoir et que la vérité n'appartient à personne — si même il n'y a pas de pensée, faut-il le rappeler, sans un travail d'intériorisation qui produise de la singularité non interchangeable et qui oppose une barrière

tangible à la comparaison. C'est même un tel processus de subjectivation qui — après que nous ayons renoncé à cette commodité qu'était la notion d'évidence et à force de savoir qu'il n'y a pas d'analyse satisfaisante de la notion d'approximation de la vérité — c'est un tel processus qui provoque sans doute en fin de compte notre assentiment, à savoir une sorte d'imperturbable présence du présent où les choses s'indiquent d'elles-mêmes sans être exactement de l'ordre du fait<sup>3</sup>. Or il faut bien conclure que le discours en tant que discours sert plutôt à cacher, ce qui explique que la philosophie, pour une grande part, n'a été qu'une immense bataille contre l'ensorcellement de notre intelligence par le moyen du langage.

Sur un plan plus sèchement analytique et dépassant celui des seules Sciences Humaines, ce constat revient à dire qu'une conception critérielle de la rationalité — c'est-à-dire une conception selon laquelle il y a des normes définissant ce qui est et ce qui n'est pas rationnellement acceptable — ne peut pas exister, sinon de façon autocontradictoire, puisque cette conception elle-même n'est pas susceptible de rationalité. Autrement dit, il n'y a pas de lieu neutre de la rationalité. La conception d'une rationalité neutre (qui est encore largement la conception scientifico-technologique) ne peut être que frauduleuse au regard de ses propres critères puisqu'elle invoque comme instance un terme de comparaison qui en réalité n'existe pas. Il est illusoire ainsi de vouloir mesurer sa propre conception du réel avec un quelconque principe de raison.

À la question de savoir comment tout de même rendre compte d'un tel principe, il faut bien dire qu'il n'y a pas moyen — ce qui est une manière de résultat. La conclusion c'est qu'il y a bien des lieux, mais pas de lieu privilégié d'où l'on pourrait juger du rationnel ou de l'irrationnel, du signifiant et de l'insignifiant, du vrai et du faux. Le lieu est au contraire un lieu situé qu'il s'agit à chaque fois de déclarer. En quoi il n'y a nul relativisme solipsiste. Le relativisme serait de prétendre pouvoir précisément s'extraire de tout contexte, de prétendre à un point de vue extérieur.

Ce long détour nous ramène à la question formulée au début: la question du critère. Il faut bien conclure de tout ceci qu'il n'y a pas, de toute façon et quel que soit l'objet, de critères définitoires essentiels. Quoi qu'il en soit de la rigueur d'un ensemble rigoureux, il laisse des propositions indécidables par principe. Wittgenstein a donc soutenu, non sans justesse, qu'il y a une faute de catégorie à supposer que différents jeux de langage doivent satisfaire aux critères d'un jeu de langage ayant autorité suprême, la science par exemple.

S'il n'y a pas de critères en ce sens, qu'est-ce qui est au juste supposé ne pas être? Mieux vaut le préciser, puisque faute de savoir nous le mettons peut-être constamment en oeuvre à notre insu. Abstraction faite des partisans de leur radicale dichotomie (Wittgenstein, Max Weber, etc.) et des partisans de l'effondrement de cette même dichotomie (Austin, Putman, etc.), il reste après tout le fait incontestable et fort embarrassant que la valeur autant que la logique imprègnent le monde, partant nos attitudes et nos jugements.

Or une des problématiques léguées par la critique, une fois de plus trop radicale, de la notion de valeur par Nietzsche peut s'énoncer comme suit: comment parler du différencié et de l'incomparable, dans un système de l'universelle comparaison, donc de la concurrence d'évaluations déclarées égalitaires dans le perspectivisme?

Le problème reste entier: il y a décidément maldonne à conclure du fait de la mise à bas de nos truquages hiérarchiques à l'absence de tout seuil de différenciation. La question cruciale est précisément celle de savoir ce qu'il peut en être de ces seuils et s'ils sont énonçables. Ceci soulève en somme, de façon lointaine, la question de l'éthique, qui quant à elle, dans la mesure où elle se veut non normative, risque en effet d'être informulable, décidément.

Ces mises au point — dont le seul propos est pour l'instant de retrouver la complexité d'une question sans prétendre l'élucider — demandent bien entendu à être précisées. Une articulation plus concrète du problème des critères en art contemporain fera l'objet d'un prochain article. ■

#### NOTES

1. Walter Benjamin, parlant dans une lettre à G. Scholem de Kafka (12-6-38) décrit cet état de chose comme une "maladie de la tradition". Cette maladie tient à ce que la consistance de la vérité s'est perdue et qu'il ne reste que ses déchets: la rumeur des choses vraies (une sorte de journal théologique confidentiel où l'on agit le discrédit et la caducité.) Suhrkamp, Frankfurt, 1978, p. 762-64.
2. À cette indignation, il y a tant d'antécédents célèbres et abusifs à leur tour qu'elle paraît sans objet. Karl Kraus, par exemple, irrité de voir le langage devenir un véhicule non de communication mais de fausseté et d'inadéquation, dénonçait à Vienne au début du siècle de façon prémonitrice l'"indécence" de la presse où l'esclave docile est promu au rang d'oracle. "Wieder ist uns das Instrument über den Kopf gewachsen. Wir haben den Menschen der die Feuerbrunst zu melden hat und der wohl die untergeordnetste Stelle im Staat spielen müsste, über die Weit gesetzt, über den Brand und über das Haus, über die Tatsache und über unsere Phantasie".
3. Il ne s'agit en effet nullement de rétablir un quelconque mythe de l'intériorité ou celui d'une "expression personnelle" — mais de souligner au passage que rien n'existe sans qu'il y ait singularité nommable et désignable d'une oeuvre — ce qui n'exclut d'ailleurs nullement l'anonymat.

Birgit Pelzer est professeur d'esthétique et d'art contemporain à l'Institut libre d'arts plastiques (ERG) de Bruxelles, en Belgique.

# WESTKUNST

## (Modernism's Restkunst?)

by Benjamin H.D. Buchloh

Benjamin Buchloh fait dans cet article la critique de l'exposition Westkunst. Il en souligne la prétention, le manque de perspective théorique et l'absence de méthodologie de son conservateur ainsi que l'idéologie moderniste périmée qu'elle perpétue. L'auteur s'attaque à la perspective historique de l'exposition qui exclut le dada et le constructivisme et la présomption sous-jacente que la sculpture et la peinture constituent les domaines les plus importants de la production artistique du XXe siècle. Il affirme que les conséquences de ce point de vue sont la représentation inexacte des artistes et des oeuvres d'art les plus importants de la période d'après-guerre, l'appui accablant accordé au marché cosmopolite de l'art et l'exclusion quasi totale de tout art engagé ou politique. Pour terminer, Buchloh condamne le choix et l'installation de la section contemporaine *Heute* et en particulier la place qu'elle accorde à la peinture, qui, d'après cette exposition, semble être la forme d'art d'avant-garde des années quatre-vingts.

*The following article is a review of the exhibition Westkunst-Contemporary Art Since 1939 held in Cologne, West Germany this summer (June — August 1981). The Exhibition was curated by Kasper Koenig and was divided into two sections: a large historical grouping of works dating from 1939 to the early seventies, and Heute, a section devoted to current art.*

First of all: this is most likely the best selection and installation of works of the post-war neo-avantgardes that one will encounter in the next decade and since it is a model exhibition of the first order, it deserves a particularly critical reading: *Westkunst — Contemporary Art since 1939*, curated by Kasper Koenig for the Museums of the City of Cologne (832 exhibits on 10,000 square meters until August 16). A seven million Deutschmark enterprise of considerable ambitions: a) to continue the tradition of the great Cologne exhibitions of the first half of this century (the famous *Sonderbund* in 1912, the *Werkbund* in 1914 and the *Pressa*-exhibition in 1928, all anticipating the future developments in art and design production of the decades to come, and all held in the same fairgrounds where *Westkunst* takes its retrospective place) b) to establish on German terrain a precedent case for historical exhibitions as populist spectacle on the scale of the Beaubourg cycle (the organisers of *Westkunst* expected half a million visitors and the 7000 guests that gathered for the opening under Daniel Buren's *Bouche Trou*, a gigantic work of ironic decoration, turned these hopes of socialdemocratic *Kulturpolitik* into a reality with slightly nightmarish features). It might have dawned even on the most convinced agents of modernist avantgarde art that their particular notion of modernism's painterly and sculptural forms of individuation — the contemplative spatial and perceptual modes of experience generated by them — and the actual

cultural conditions under late monopoly capital are definitely irreconcilable. Therefore these notions have to be historicized since their legitimization crisis has become so evident and they have to be revised as for their validity, if they do not have to be dismantled altogether. c) The third ambition of this show, however, aims precisely at the opposite: to reaffirm the continuing validity of that notion. As Laszlo Glozer, the author of the splendidly produced and casually written catalogue puts it in his introduction entitled "Unexhausted Modernism": "The exhibition *Westkunst* puts forward a thesis. It states apodictically (and offers itself for examination) that the art of the twentieth century is particularly alive: in its totality it is present day art for us."

In spite of these truisms appearing throughout the catalogue and the exhibition, the *Westkunst* enterprise as a whole is obviously motivated by an increasing, if unacknowledged doubt about the continued validity of this particular artistic and historiographic concept. In fact this exhibition situates itself smugly, as for its historical perspective and methodology as well as for its selection and installation of exhibits, (particularly in its frequent juxtapositions of figurative and nonrepresentational work) in a recent tendency of so-called post modernist art history writing and exhibition policy which opts for a historicist pluralism that denies the supremacy of avantgarde art. This is already indicated in the show's aggressive product campaign title and its nostalgically titillating focal point of historical departure: 1939 — the beginning of the second world war.

*Westkunst*, a poignant neologism for our new cold war climate, is as associative of Beuys' Suetterlin neologisms such as *Westmensch* as of the German Reich's aggressive defense system, the *Westwall*. Both title and date contain a programmatic hypothesis: that the history of contemporary European and North American art could at this point still be written from a

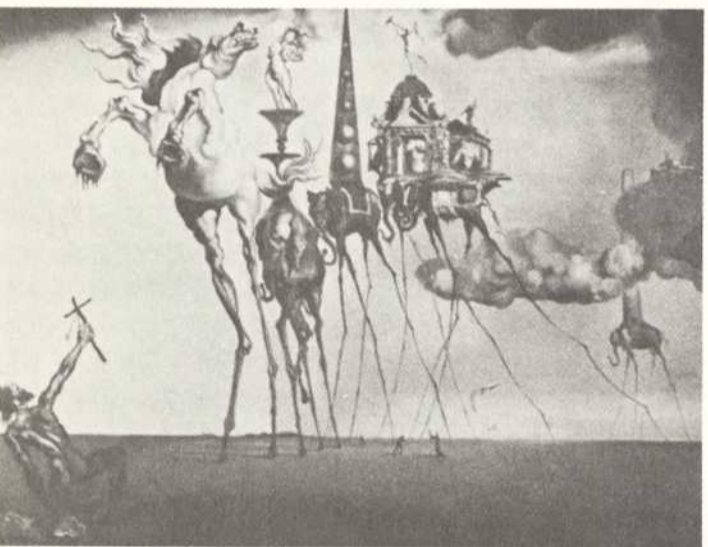
perspective that excludes geographically those contributions to twentieth century art originating in the Soviet Union and the Eastern European countries (even for the period under consideration one has to think only of the late works of El Lissitzky and Rodchenko or the work of Streminsky and Stazewsky). A perspective that excludes historically the extraordinary and lasting impact of post-cubist i.e. post-painting (Dada and Constructivism) avantgarde art and the various waves of its reception that determined art production in both Europe and North America around 1952 perhaps more than any other factor. A perspective that excludes more precisely the radical paradigmatic and procedural shifts in avantgarde practice during that period, for example the shift from Constructivism to Productivism that occurred around 1920 (the authors of exhibition and catalogue claim that 1939 "marks the end of Constructivism", which tells us about their embarrassingly vague notion of Constructivism). A shift that entailed not only a drastic change within the basic theoretical definitions of the functions of modernist art production under the conditions of an advanced industrialized society, but that also generated an irreversible change of production procedures, abandoning the traditional categories of painting and sculpture as the legitimate forms of meaning production: the Ready Made and the photograph, film and architectural design. Instead this exhibition claims that post-war modernist high art, as Clement Greenberg once upon a time defined it, emerges in the late thirties as the practice of painting and sculpture, originating in the School of Paris and is continued in New York after the ideals of Cubist and Surrealist painting have been successfully internalized. Instead of repeating these worn out misconceptions and perpetuating their false consequences, it would have been the historical chance and task of a major exhibition project at this point in time to critically revise the hidden assumptions that have been underlying three decades of art



Horace Pippin, *The Greatest Temptation of St. Anthony*, 1946



Ivan Le Lorraine Albright, *The Temptation of St. Anthony*, 1944/45



Salvador Dali, *la Tentation de Saint Antoine*, 1946



Paul Delvaux, *la Tentation de Saint Antoine*, 1945

production and art criticism, of art reception and art history writing.

More concretely, the assumptions underlying this exhibition are that in spite of the manifold evidence to the contrary, painting and sculpture are still considered to be the prime modes of artistic production in avantgarde art of the twentieth century. As it reads in Laszlo Glozer's credo of conservative cultural pessimism: "Even as an abused work of art painting still remains consistently the most reliable and complex testimony of contemporary creativity which itself may aim beyond the boundaries given with an autonomous plastic work. Painting is the measure which proves that there is no progress in art. The "New" is relativized by painting which performs a specific investigation and orientation within the larger continuum of modernism."

According to this perspective some of the key moments in twentieth century art history were not for example Duchamp and El Lissitzky and the work which developed out of their gradual reception in postwar art practice, but the compulsive continuity of those instances when avantgarde practice fell back on its flat painting surface and returned to its four-sided frame or when it fell into the hands of perpetual picture peddlers. The late Picassos and Kandinskys, the Poliakovs and the Bazaines, all those paintings that one would have liked to see kept forever on the walls of private collectors' homes are unearthed now and we encounter them in the first two sections of the exhibition, which are entitled "Worldwar and Modernism 1939-1945" and "Abstraction as a Universal Language" — paintings that can at best tell us to what extraordinary degree the cognitive and perceptual epistemes and the political and psychosexual strategies of Constructivist and Dada and Surrealist art production were aestheticized and academicized during that period by a host of Paris School artists who had not realized the historical and geographical changes of the avantgarde.

With a perverse sense for positivism the authors of this exhibition approach the phenomenon of interaction between art and socio-political life. They seem to perceive it evidenced in such marginal curiosities as Hollywood's competition for a painting *The Temptation of St. Anthony* and the typical post-war anecdotal event of the competition for the *Monument to the Unknown Political Prisoner* (Institute of Contemporary Arts, London 1953). The show does not document, however, the massive body of agit-prop photomontage work produced by El Lissitzky, Rodchenko and others in the Thirties for the magazine *USSR Under Construction*, nor do we find one single example of John Heartfield's antifascist photomontages from his Prague and London exile — two well known examples of art production that radically challenged if not changed the modernist paradigm.

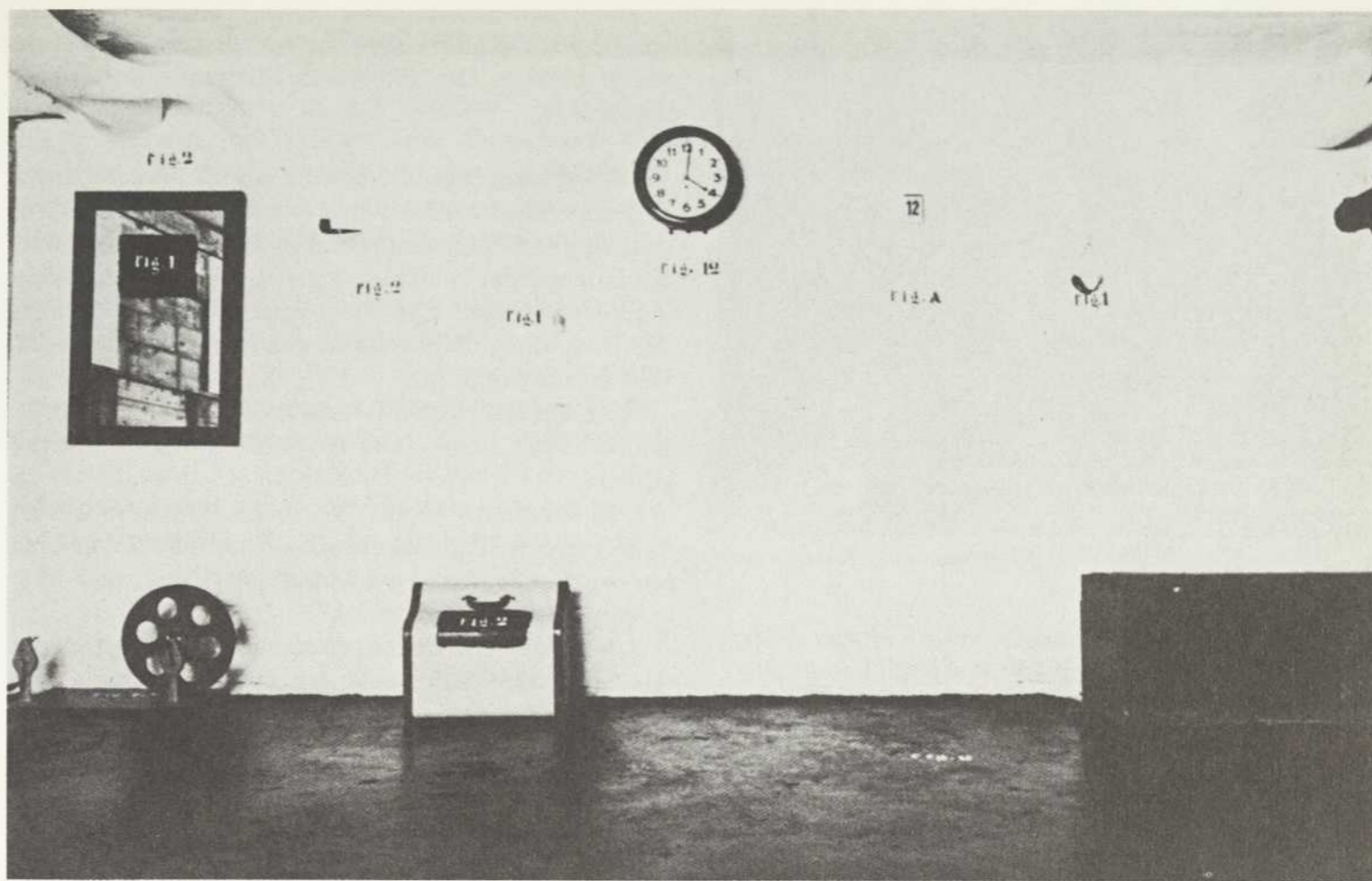
In curating exhibitions as in every other field of history, absence of a critical methodology and lack of theoretical reflection of one's approach to the data do not generate necessarily a more truthful picture. The facts, nothing but the facts or, as in the case of this exhibition, the paintings and nothing but the paintings, as a method of constructing a historical model, does not therefore result in a more authentic reading of a

particular period. Predilections and omissions that assemble a panorama of reception then as now, cannot simply be taken on face value but have to be critically examined for their own historic meaning. Curators and authors of this major exhibition enterprise would have certainly benefitted from an acknowledgement of the recent theoretical and methodological debate of the problems of modernism and the notion of avantgarde practice, particularly that of the post war neo-avantgardes, as it has been for example developed in the Buerger-debate in Germany, the writings of Victor Burgin in England or by authors such as Allan Sekula or T. J. Clark in the United States. Instead, they try to convince us of an unproblematic presence of the masterpieces of unexhausted modernism.

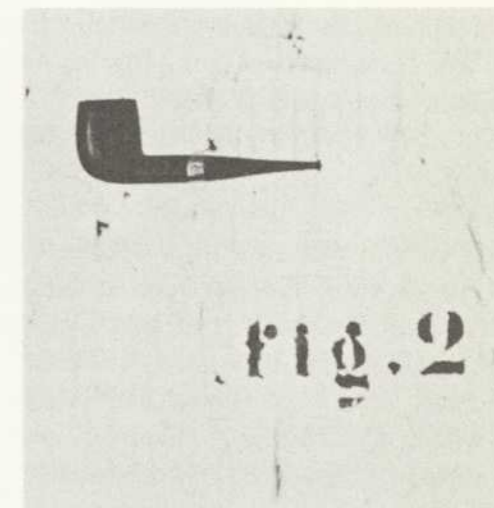
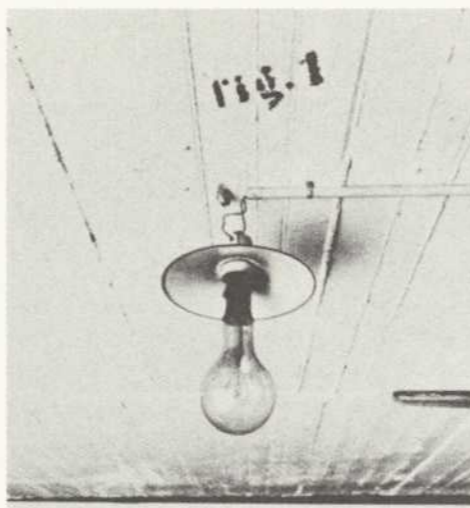
The writing of post WW II art history at this point in time is primarily a task of reception history, a term, however, which requires again more of a theoretical basis than the organisers of this exhibition seem to have been willing or able to develop and apply. In spite of Glozer's frequent reference to the problem of reception he does not once define how he understands these processes and the crucial questions are not asked (e.g. why were certain practices of art production obscured or ignored all through the forties in New York and Paris, or: what was the specific function of the post war neo-avantgarde at the time of social reconstruction?) This would have implied of course that the curators would have abandoned their pretense towards a strictly positivist reading of that particular period in favour of a more critical model of reading avantgarde history. That the development of post WW II neo-avantgardes is a phenomenon partly resulting from the — often contradictory — layers of reception of the original avantgardes is by now a commonplace. But it has never been adequately examined in a comparative analysis that would have proven the validity of this hypothesis or could have rejected the commonplace once and for all. This exactly could have been another historical task of the exhibition. Instead of creating faddish juxtapositions for a postmodern exhibition spectacle, such as the combination of the late fifties work of Joseph Albers and Edward Hopper, it would have been worthwhile to document Albers' influence on the American avantgarde artists Rauschenberg, Noland and Serra. Instead of creating a scene of the misery of abstraction by confronting the late and obviously exhausted work of Schwitters which he produced during his exile in England with the astonishing paintings that Beckmann painted in his Amsterdam exile at the same time, it would have been more productive to combine the early work of Schwitters with his early European and American followers: the Paris Décollage group (which is excellently presented) and the New York assemblage artists. Instead of fusing Newman's quasi monochrome *Who is Afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967) with the monochrome surface of Warhol's *Orange Car Crash*, an installation which reduces both paintings to agents in a luscious spectacle of high art connoisseurship, a more didactical installation that would have experimentally compared Newman's wall-size painting with Lissitzky's *Proun Roum* might have shed more light on the specific differences and various historical functions that seemingly identical pictorial strategies such as monochromy can assume at various moments in time.

This becomes particularly obvious in the case of Yves Klein. One more time this exhibition tries to reaffirm Klein's role as an innovator of extraordinary capacities by installing his *Triptych* (Pink, Gold, Blue, 1960) in such a majestic fashion that his work in fact seems to have exorbitant potentials. At this point, however, it is simply no longer possible to display Klein's famous monochrome paintings without historicizing them simultaneously by making reference to the fact that Rodchenko produced and exhibited three monochrome panels (Red, Yellow, Blue) in 1921 and that the investigations of monochrome painting have gone on continuously since then (the Polish monochrome painters, the early fifties work of Kelly in Paris which was omitted from the show, Rauschenberg etc). It is not a matter of a moralistic or pedantic question for authenticity and priority which requires nowadays more accuracy than aesthetics, but it is rather the only method to come to a more adequate understanding of the historic specificity of pictorial avantgarde procedures. In a similar way this exhibition repeats the myth of Pollock as the modernist master of classical grandeur by juxtaposing a group of outstanding paintings with Matisse's large scale paper cut-outs from the same time. Instead of inflating further and further the myth of the artist as hero one might have wanted to clarify the undoubted and lasting importance of Pollock's work in terms of its actual pictorial and "linguistic" achievements by focussing on the epistemological and procedural key issues: chance operation and gravity, highly mechanized production procedure, usage of quasi industrial materials, change of viewing axis etc. This approach would have required to tie his work historically to Duchamp's *Trois Stoppages Étalons* and Arp's chance operations, or to compare Pollock with his European counterparts Fontana and Manzoni (who, being one of the absolute key figures of the entire period is underrepresented in an uncomprehensible fashion). Or it could have meant to combine Pollock with the work that emanates from him and, while transforming our understanding of painting and sculpture in the way he did, maintains the same intelligence and passion: Lawrence Weiner's 1967 piece *A Spray Can of 400 Gram Industrial Enamel Emptied Directly On the Floor* or Richard Serra's *Splash Piece* — both works emerge from this show as epoch pieces.

Every major historical show offers itself for a feast of critical complaints about what artist and what work has been ignored or excluded. This exhibition seems to have made omissions a strategy of polemical policy. Instead of going through an endless list of petty complaints, a few spectacular cases however have to be mentioned, since they are symptomatic of the general concept of *Westkunst*. Anthony Caro's work is one such case: precisely because his work represents the epitome of academicization and falsification of Constructivist sculptural ideas, it should have been included to reveal the historical invalidity of Greenbergian (so-called formalist) aesthetics by confronting his sculptures with the models of the Stenberg brothers. Another case: the absence of the photographic work of Bernd and Hilla Becher. Instead of displaying Tinguely's romanticizing anti-technological junk-yard scurrilities by the dozen (less sometimes is really more), it would have been crucial to compare the Nouveau Réaliste's sculptural eccentricity with the clear reply to the



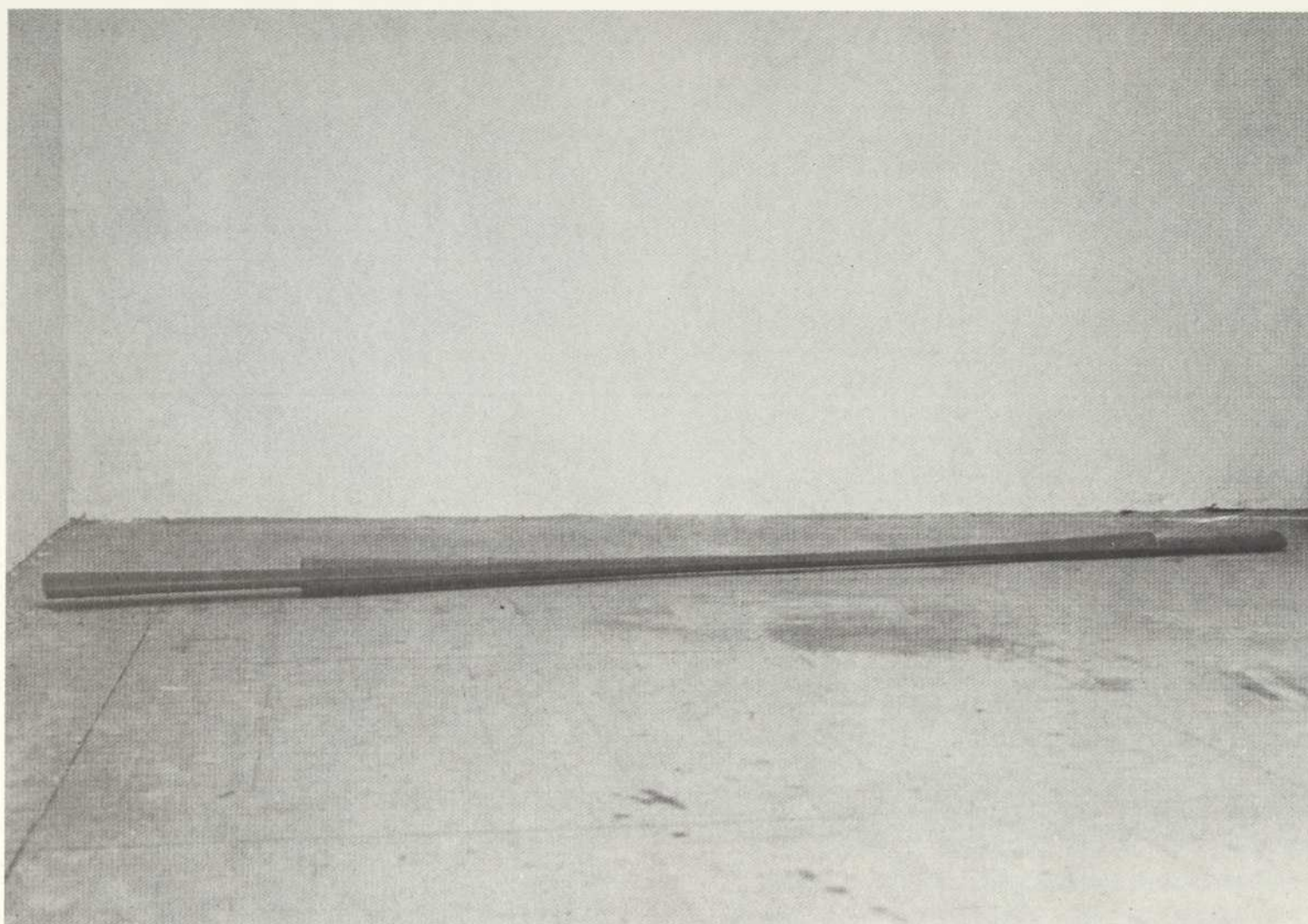
Marcel Broodthaers, *Théorie des figures*, 1970/71



question of contemporary sculptural practice that the Bechers have articulated since the late fifties in their systematic photographic documentation of industrial architecture. Further unacceptable exclusions: John Latham's *Art & Culture* piece. The work of Hans Haacke. The early work of Sol Lewitt. Edward Ruscha's single handed proto-conceptual book publications that would have certainly represented his work more appropriately than the arbitrary *Radio*-painting. The activities of Art & Language, etc. What therefore becomes once more apparent, now on the level of lacunae, is that an authentic history of contemporary avantgarde art (going back into the twenties) cannot be written from the perspective of the cosmopolitan market, if that point of view obscures all critical readings and all the investigations that have not materialized in marketable objects. The same holds true for the selection of documents and texts in the catalogue. We find Donald Judd's "Specific Objects" in full length, but not Karl Beveridge/Ian Burn's critique of Judd that constitutes a lasting document of post-minimal criticism. We find Beuys' autobiography for the hundredth time, but no word by George Maciunas or Henry Flynt.

And of course, Daniel Buren's text, "Limites Critiques," written in 1969 and first published in 1970 would have to conclude the document section of the catalogue as it concluded the aesthetics of the sixties.

The major omission, however, is that of a whole decade: the seventies are absent entirely, without comment or explanation. The show dribbles into 1972 and evaporates, leaving an uninformed viewer with the impression that no art of relevance was produced in that decade. The final section of contemporary presumably eighties' art, called *Heute*, makes matters worse as it comes on like the proof of the historical pudding: painting, after all, is what it is all about, always has been and will be. Since the budget was overspent into a 1.5 million Deutschmark deficit already, a group of dealers helped out (without, as Kasper König claimed, interfering with his curatorial decisions) sponsoring the installation and display of works by thirty-eight young artists. Only *eight* are not painters and their work would have to be discussed at greater length: Michael Asher (whose work brought onto a material formula the historical tenden-



Isa Genzken, *Green-Orange-Grey "Hyperbolo"*, 1980, painted wood, length 120 cm.



Francesco Clemente, *The Fighters*, 1980, gouache on paper, 200 x 620 cm.

cies of the exhibition) Barbara Bloom, Isa Genzken, Jenny Holzer and Peter Nadin, Thomas Schuette, Jeff Wall and Franz West.

The current vogue of antimodernism which articulates itself as a phobia against everything that seems to have ties with Minimal and Conceptual art, has evidently also swept away the critical apparatus and historical memory of the curators of this exhibition. One wonders whether they seriously believe that for example Dan Graham's work is adequately represented by his *Homes for America* (1966), admittedly a key document, but one that initiated a whole body of sculptural/environmental investigations that not only transformed Minimal aesthetics but our notions of sculpture altogether. Or whether Sol Lewitt's *Modular Cube* is sufficient evidence for a complex work of the first order that included wall drawings in the late sixties which should have been part of any serious attempt to document that period.

Finally, the theoretical problems of the exhibition become manifest on yet another level. While the preceding sections, way into sixties Pop-Art and Judd's early sculptures, are splendidly installed and presented in a manner that reveals the works' individuality and complexity, the work of the late sixties and early seventies is crammed into a relatively small area. It should be obvious that the work of that period functions in an essentially different manner. Concerned with the dismantling of the auratic nature of the art object it does not lend itself as easily to a museum presentation that stylizes every object into a unique masterpiece. Since these works also require a different mode of reading and perceptual approach, this would have to be taken into account for an adequate presentation. Jokes like dumping a Hockney painting in the middle of earth work documentations clearly won't do. Some of the works in this section are as clearly paradigmatic works as the masterpieces of painting in the earlier historical section. Penone's *Albero* (1970) and Paolini's *Et quid amabo...*, Broodthaers' *Théorie des Figures* (1970) as well as Ryman's and Richter's paintings. All of these, if properly installed and combined with other work, could have clarified the directions that modernist art has taken in the seventies. But eventually, that would have meant an altogether different exhibition. Its final, contemporary section, would have logically included artists whose work clearly grew out of the late sixties and seventies. Artists such as Dara Birnbaum and Sherry Levine, Martha Rosler and Allan Sekula, Mary Kelly and Stephen Willets, to name but a few of the most obvious contemporary activities that do not follow the restrictions of the fine art of painting, its ideological conceits and all that goes along with them. ■

Benjamin H.D. Buchloh teaches art history at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax, and is director of *The Press*.

# Paris/Paris

ou quand la recherche du temps mythique rend l'histoire amnésique

par Serge Guilbaut

Paris au mois de juin, c'est chouette, c'est rigolo, c'est parfumé à la rose. Paris en juin, ça vit car beaucoup de ses habitants vident leurs dernières cartouches d'énergie avant d'évacuer la capitale et aller s'agglutiner sur les plages souillées de la Méditerranée. En '36, "les congés payés" n'avaient pas prévu ça. En juin dernier, c'était la répétition générale, la cohue, le tohubohu au centre Beaubourg. Chacun voulait apercevoir coûte que coûte ce que l'exposition *Paris/Paris: création en France de 1937 à 1957*, mettait en scène, c'est-à-dire les lambeaux d'un passé qui, lorsqu'il était conjugué au présent n'avait pas toujours fait grand sens. À l'exposition au moins, tout était clarifié, classé, ordonné, voire même vidéogéré.

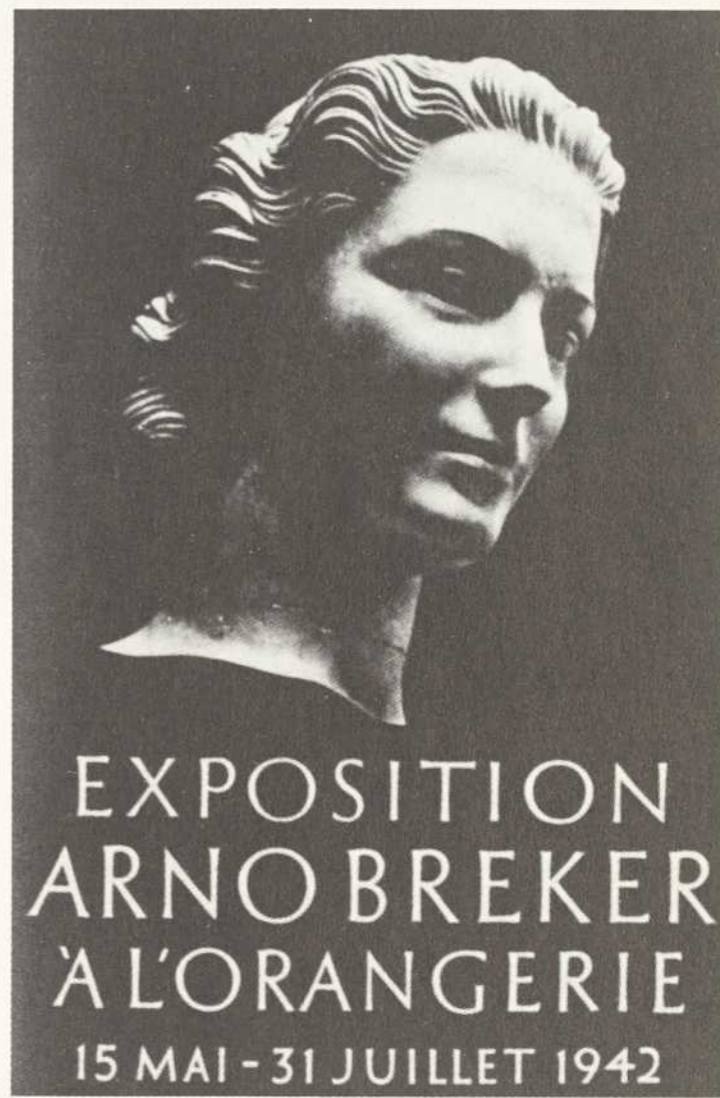
À Beaubourg en effet, on remettait ça, on ressortait les trompettes de la renommée. Après *Paris/New-York*, *Paris/Berlin*, et *Paris/Moscou*, *Paris/Paris* (jusqu'au 2 décembre), le dernier épisode d'une série d'incursions dans l'histoire culturelle moderne où Paris était le point nodal. Un aller-retour fascinant... et retour, et retour, et retour. On ne peut échapper à Paris, comme le témoigne l'affiche de l'exposition: deux tours Eiffel, s'emboutissant, s'engloutissant l'une dans l'autre, par la tête en une copulation à la Narcisse. Comme il fallait s'y attendre, ce retour ne fut pas retour critique mais fascination. C'est une exposition où l'on s'écoute pour le plaisir, coupé des réalités historiques et extérieures malgré la bonne volonté et l'impressionnant déploiement de technologie télévisuelle.

*Paris/Paris*, c'est un peu comme ces Parisiens qui déambulent partout ces jours-ci, en proie à la maladie du *walk-man*: jeunes filles de bonne famille à la mode, jeunes *punks*, Néo et Post Beat, joggers de tout poil, tous se baladent, le regard vitreux, les oreilles en prise sur on ne sait quel discours privé. En se connectant à leur plaisir, ces centaures modernes — mi-machine, mi-humain — se débranchent de la réalité

quotidienne et de ses complexités. Les Parisiens semblent être tombés, eux aussi, dans la fontaine de Narcisse, comme les Californiens à roulettes.

On s'y regarde le nombril, chacun dans sa bulle; on parade; on s'observe, certain de l'effet "Cool" provoqué: fascinant. Là-haut à Beaubourg — l'autre bulle — c'est la même chanson. Paris parade; Paris s'écoute, s'observe, se regarde le nombril. Mais là-bas, le sourire se fige parce que ce que le Parisien est amené à découvrir n'est pas beau. Il est horrifié: Mesdames et Messieurs, le nombril parisien est sale. Si sale semble-t-il que la presse tout entière se déchaîna pendant des semaines contre les déballages que l'approche "historique" de l'exposition mettait timidement en jeu: la non-neutralité de l'art. Attaques contre sa conception: "c'est une méthode "idéologique" totalitaire des technocrates de la culture, de sociologie matérialiste qui tend à privilégier l'histoire et non pas l'art... son inspiration est profondément totalitaire" clamait dans un article apocalyptique et amusant dans sa confusion et hystérie, le critique Pierre Restany dans *Arts Magazine*, alors que le journal *Libération* se félicitait lui, au contraire, que ce fut "la dernière exposition giscardienne parfumée (il est vrai) à la rose". La confusion et la quasi-hystérie de la presse française face à cette exposition (seul *France Soir*, je crois, y trouva son compte) montre combien il était difficile de saisir la cohérence de la présentation. Elle montre aussi combien avait raison Germain Viatte, le commissaire (sic) à l'exposition, d'essayer de se dégager des querelles d'ateliers, des disputes de chapelle ou de cellule, tant la période remue encore les tripes du grand corps d'intellectuels parisiens. L'entreprise devait capoter du fait même de ses contradictions internes, du fait du manque de rigueur théorique et du manque de cohésion de l'équipe au travail, dispersée dans les différents départements du musée. Ça tire dans tous les coins, sans que personne finale-

Paris/Paris, the last of the five large exhibitions programmed by Pontus Hulten for the Centre Beaubourg, four of which have been centered on Paris and its dialectics with other major centres in the course of twentieth century art, is here discussed by Serge Guilbaut. Guilbaut notes the lack of critical distance inherent to the exhibition and the fascination that seems to be prevalent. Coherence, theoretical rigor are absent from the final outcome of this enormous undertaking. The difficulties of dealing with this time span, 1937-1957, are exemplified by the Arno Breker case, a sculptor who collaborated with the Nazi regime and whose inclusion in the show created a small scandal in Paris. The historical context of the works is not made clear in the presentation of the works. History seems to be occulted by the installation, which is abortive in its attempt to make historical connections, or, in other instances, purely formalist. Finally, what seems to be missing in the profusion of elements gathered from all disciplines is the lack of interpretation, which is replaced by sheer accumulation.



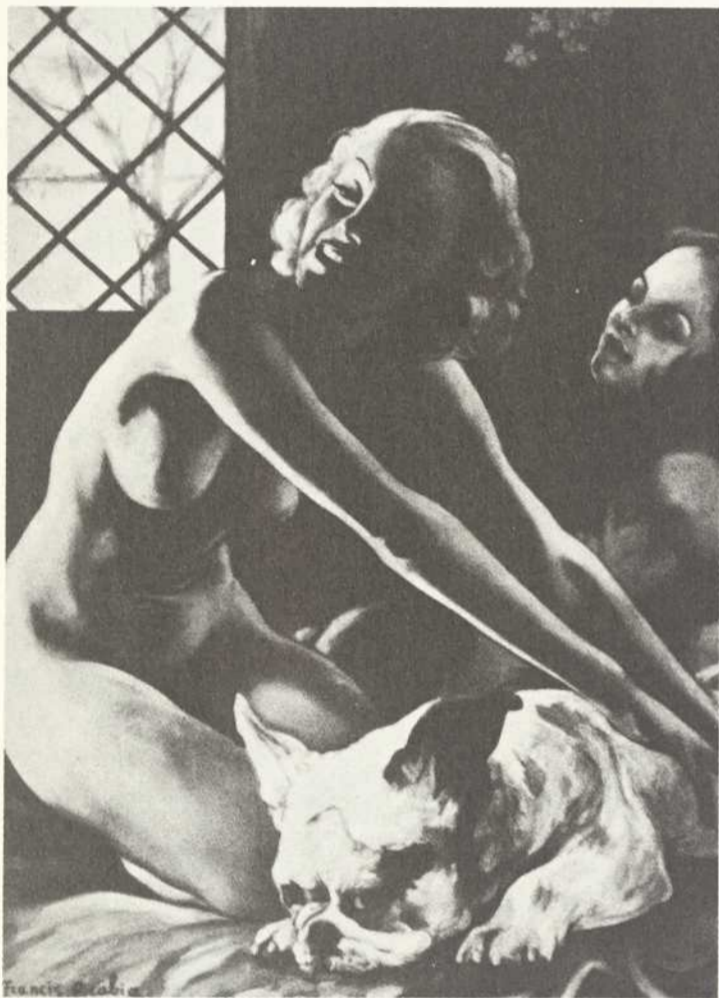
Arno Breker Ausstellung für die Wehrmacht, musée de l'Orangerie, 1942

ment ne soit vraiment touché. Mais Dieu quel beau feu d'artifice!

Avant même que l'exposition n'ouvrît, le musée avait déjà, Dieu soit loué, un scandale entre les mains. Un de ces scandales dont Paris a le secret, un de ces scandales qui fait la beauté parisienne depuis des lustres. Je veux parler du cas Arno Breker. Il est intéressant, car il démontre en fin de compte, d'une part la vitalité potentielle de telles expositions historiques et

d'autre part, l'incapacité française à exorciser les temps gris de la collaboration.

Arno Breker est un sculpteur allemand, réaliste qui avait grand succès à Paris pendant l'occupation et qui était soutenu par des artistes français comme le sculpteur Despiau. Il était donc normal de le présenter puisqu'il faisait partie intégrante de l'histoire de cette période. Et cela n'est pas la faute de Germain Viatte. Le catalogue (source extraordinaire de faits et de documents) discute son cas ainsi que celui des artistes collaborateurs qui firent le fameux voyage à Berlin en 1941 (Van Dongen, Derain, Vlaminck, Friesz, Despiau et autres). À l'exposition même, on y voit, sous le drapeau nazi qui couvre toute la salle, des objets et des peintures de cette époque. La foule se presse devant



Francis Picabia, Femmes au bull-dog, 1941

l'écran de télévision pour voir des milliers de Français acclamer les discours gâteaux du cher maréchal Pétain. Drôle de mémoire celle qui accepte Pétain sur écran et qui refuse Breker dans le marbre. C'est que justement comme le dit Georges Raillard dans la *Quinzaine littéraire*, présentée à Beaubourg, au musée, son "oeuvre" aurait été perçue comme oeuvre, c'est-à-dire sanctifiée. Cela était hors de question. Les artistes de tous bords s'allièrent pour que, de pétition en pression, l'on reconduise l'infâme à ses frontières, c'est-à-dire nulle part.

Problème numéro un: Que ferons-nous à l'avenir des Derain, Vlaminck et Segonzac, et de Picabia,<sup>1</sup> qui trônait majestueusement avec deux toiles réalistes de nus féminins aux croupes diablement germaniques?

Problème numéro deux: Que se serait-il passé si les peintres "bien-pensants" avaient refusé l'entrée de l'exposition aux peintres du réalisme socialiste communiste car représentant le totalitarisme, si les peintres communistes

avaient rejeté la validation par le musée de l'art abstrait décidément trop bourgeois, et si finalement tous avaient interdit l'art trop humaniste et trop ambigu des Picasso et Matisse? Nous aurions eu une belle exposition en vérité: la fin du musée, l'implosion radicale.

Si la collaboration reste une épine dans le coeur de chaque Français, leur culpabilité a dû être mise à rude épreuve dernièrement par une rengaine populaire du chanteur Renaud, petit air qui devrait faire réfléchir nombre de ceux qui interdissent l'exorcisme du mal.

Ils oublient qu'à l'abri des bombes  
Les Français criaient vive Pétain  
Qu'ils étaient bien planqués à Londres  
Qu'y avait pas beaucoup d'Jean Moulin  
Être né sous l'signe de l'hexagone  
C'est pas la gloire en vérité  
Et le roi des cons sur son trône,  
Ne me dites pas qu'il est Portuguais.

C'est dire si la tâche des organisateurs était difficile et si l'histoire qui sous-tend toute l'exposition sera malmenée, rabotée, coupée en tranches, glissée dans des sandwiches formels merveilleusement bien huilés (aucune mention de la guerre d'Indochine ni de celle d'Algérie, ni de la guerre froide.).

Revenons à l'exposition. L'entreprise est de taille, grandiose, difficile à articuler, d'une part parce qu'elle couvre trop de terrain et d'autre part, parce que c'est la première tentative sérieuse de faire un bilan des différents courants qui travaillaient la culture française d'après guerre. Les écrits des historiens d'art sur la période s'avérant impuissants ou mystifiants.<sup>2</sup> Il s'agissait donc d'articuler, sur un fond historique, vingt ans de création à Paris, dans la peinture, la sculpture, le design, l'architecture, la littérature, le théâtre, le cinéma, l'affiche, la photo, la télévision. Tout y semble être abordé, dans une profusion d'informations, qui cependant ne suffisent pas à faire sens. Il fallait autre chose, j'y reviendrai.

C'est une période pénétrée d'événements politiques déterminants et qui faisaient la matière, directement ou indirectement, de l'oeuvre d'art: Front populaire, guerre d'Espagne, guerre mondiale, collaboration, guerre d'Indochine, guerre d'Algérie, et surtout, peut-être plus important encore, la guerre froide entre les U.S.A. et l'URSS, avec, en arrière-plan, la menace atomique. Il fallait organiser tout cela, parler des relations entre art et politique/histoire. C'était le parti pris. On sait que depuis son ouverture, Beaubourg se veut différent des autres institutions et des autres manifestations de ce genre. Il se veut à la pointe. Le musée tente de mettre les oeuvres d'art en situation, les faire parler grâce à un dialogue avec l'histoire. Malheureusement, comme dans toutes les expositions de cette série, l'aventure avorte, car lorsque l'histoire sociale et politique n'est pas laissée à la porte (souvenez-vous des agrandissements photographiques de première page du *New York Times* placardés à l'entrée de *Paris/New-York* et qui faisaient office de "milieu historique"), elle y est carrément rejetée dans les coins, fixée sur des tourniquets comme autant de comiques carrousels enfantins. L'histoire du "milieu" devient finalement celle du "côté", résidu bien pitoyable des discussions sur la culture qui eurent lieu à Paris au cours de mai 1968, et qui forment la base de cette expérience muséographique.

L'exposition a cependant l'ambigu mérite de spectaculariser une vie oubliée. On savait certes bien que la création picturale n'avait pas cessé subitement avec la guerre, mais on en parlait à voix basse depuis que New York avait terrassé Paris dans les années soixante. En effet la peinture française fut mise en sourdine sur le plan international, écrasée par la nouvelle stature de Pollock et par l'ombre gigantesque et puissante l'école de New-York. Ce qu'il est fascinant de constater tout au long des cimaises, avec ses 700 toiles exposées, c'est la diversité, la richesse et les divisions de la scène artistique parisienne, en particulier après la guerre. C'est que l'après-guerre fut une période de reconstruction et que pour un temps, personne ne savait sur quelles bases la nouvelle société allait se faire. L'instabilité politique se réfléchissant dans la diversité picturale. De là l'extraordinaire bataille idéologique et stylistique qui secoue Paris. On ne pouvait être à l'époque qu'engagé, la neutralité elle-même était piégée et suspectée.

Lorsqu'on parle de peinture à cette époque, on ne peut pas oublier ce qui se passait alors à New York; l'exposition en parle maladroitement. Là-bas, dès 1948, alors que la bataille fait rage dans les salons parisiens, la critique libérale — celle qui gagne à l'élection de Truman et qui s'allie au *Vital Center* (espèce de troisième force) mise au point par l'historien et idéologue Arthur Schlesinger — est sereine et unifiée. Elle vient de trouver et de défendre une image à la mesure de leur idéologie de centre droit: l'expressionnisme abstrait, cet art à contenu humaniste qui parle de liberté. Pour cette critique qui regarde Paris se défaire et s'épuiser dans des querelles intestines, il est certain que l'art américain a dorénavant l'avantage. L'expressionnisme abstrait correspondait bien au nouveau libéralisme de droite qui maniait, sous MacCarthy, le concept de liberté comme la Russie maniait celui de démocratie.

Écoutons James Thrall Soby en 1949:

Today in Paris, the political atmosphere among artists is so tense that values have become raucous and distorted. I find it hard to believe that the new generation will not discover its own identifying style until the current political crisis has abated somewhat... After the complexities of the continental art scene, the conflicts of aim among American artists seem refreshingly pertinent to the creative problem.<sup>3</sup>

On avait aux U.S.A. une image de marque facilement *marketable*. Si c'était donc l'unité qui faisait la force de l'art américain, l'exposition *Paris/Paris* montre que si la division d'alors fut problématique, la richesse des expériences et la fécondité des rivalités politiques et esthétiques rendirent possibles une diversité et une qualité analytique qu'on ne trouve nulle part ailleurs.

Ce n'est pas seulement l'art américain qui avait éclipsé cette richesse, mais aussi les écrivains, les philosophes de cette époque. Sartre, Camus, Malraux, Merleau-Ponty et le nouveau-roman étaient les nouveaux héros internationalement reconnus, visibles. Paradoxalement, l'art que ces intellectuels défendaient, n'était lui, pas reconnu à l'étranger. S'il l'était, c'était souvent pour le dénigrer; on citait Soulages pour souligner sa faiblesse face à Kline, Mathieu, pour insister sur ses inconsé-

quences. L'exposition redresse cette vision en déployant sur ses murs la complexité des mouvements et la variété des expériences. Elle donne à voir ce foisonnement tout au long des corridors, des espaces cubiques qui rythment l'ensemble. Le tout est divisé en sections, historiquement définies au début guerre d'Espagne avec Miro, Picasso, Gonzales et Fougeron — la Deuxième Guerre mondiale avec Gruber, Picabia, Picasso et deux salles extraordinaires contenant, l'une la série des "otages" de Fautrier (empâtements colorés qui relient l'expérience picturale à celle des charniers), et l'autre les explosions psychiques de Wols.

Par intermittence, l'espace est scandé par des oeuvres fulgurantes de Bonnard (une importante influence sur les jeunes à l'époque comme le fut le Monet des *Nymphéas*), de Picasso, de Matisse, de Léger, de Villon, pour nous rappeler que cette histoire-là, la tradition de l'école de Paris était toujours étonnamment vivante et que les artistes des jeunes générations devaient en tenir compte, compter avec elle.

Dans le déferlement des mouvements, Roger Bissière reprend toute sa dimension. Son travail ressort dans toute la puissance d'évocation que les symboles archaïques alliés à la compréhension et à la séduction de l'abstraction de Klee apportent à une production qui fait pâlir l'oeuvre contemporaine de Gottlieb. C'est une oeuvre qui fait pont avec les préoccupations de l'art brut, avec l'art des fous, des enfants, toutes ces formes d'expression qui, récupérées par l'artiste, permettaient de balayer les valeurs traditionnelles en faillite après la guerre.

Par la suite, les choses se gâtent quand l'histoire se complique après 1945, quand les bons et les méchants ne sont plus aussi clairement définis que dans la première période, et quand à l'unité de vision, succèdent la désunion et la bataille théorique (réalisme contre abstraction par exemple). L'après-guerre est bien documenté certes, mais sans vie, comme chloroformé. Les salles se suivent au gré des mouvements formels — la matière (Fautrier, Buri, Tapies), le réalisme poétique (Balbus, Héliou, Giacometti, Fernandez), l'abstraction froide, l'abstraction lyrique, le surréalisme, etc...

La salle de l'abstraction lyrique, salle centrale, la plus visible et la plus prestigieuse, est chaotique. On met en regard Alechinsky, Sam Francis, Pollock, Riopelle, Mathieu, Soulages, Zao Wou-Ki, sans expliquer ce que cet amalgame signifie. Si Pollock est là, c'est pour montrer que Paris le recevait en 1952 chez Facchetti, pourquoi alors ne pas parler de l'exposition de 1947 chez Maeght qui présentait les poulains de la galerie Kootz de New York (Gottlieb, Motherwell, Baziotes). Si l'on montre Riopelle et Sam Francis afin de donner la dimension internationale de Paris, pourquoi ne pas mentionner Claire Falkenstein, Shirley Jaffe, Hughes Weisz, Tajini, la Galerie 8? C'était aussi le milieu parisien actif...

Ensuite, tout se termine très vite, tant bien que mal dans une hécatombe d'abstraction lyrique et géométrique (l'académisme dont parlait le fameux article de Charles Estienne en 1950: *L'Art abstrait est-il un Académisme?*) dont le moins que l'on puisse dire c'est que le choix aurait pu être plus strict.



Brassai, *Le Bois*, 1939

Tout se termine dans le doute. C'est voulu, telle était la situation alors. Tout se termine dans le vide, on n'y voit que du bleu. C'est Yves Klein, et c'est déjà une toute autre histoire. André Parinaud, d'*Arts Magazine*, parle au sujet de ce trajet, "d'un épicier qui se livre à un simple inventaire", il y a plus que cela, mais je dirai que le travail est celui d'un archéologue, de celui qui met à jour les couches historiques. Cependant, l'archéologue, s'il ne se double pas d'un historien qui interprète ces couches, n'y voit que cendre. Sans cette interprétation, tout est factice, à l'image de cette extraordinaire photographie de 1942 par Robert Doisneau d'un épicier qui n'a rien à vendre.

La culture d'une époque est constituée, et cela était fortement le cas pour le Paris d'après-guerre, d'une multitude de couches idéologiques qui se chevauchent, s'entrecroisent, se contredisent et fécondent l'art d'une période. Chaque groupe qui articule dans son art une vision du monde, cherche à l'imposer, articule

une différence, et se heurte ainsi à un autre groupe qui défend une autre vision.

Il fallait être moins timoré, oser des rapprochements, prendre des positions, faire oeuvre d'historien véritable et non pas jouer le grand entasseur, et surtout éviter de mélanger les genres d'optique.

Germain Viatte, afin d'intéresser le grand public, sans tomber dans la vulgarisation, navigue entre le Showbiz — photos, écrans clignotants de Maurice Chevalier, de Jean Gabin en casquette, de couvertures de magazines populaires, de vitrines à objets quotidiens — et l'érudition. Il navigue aussi, et cela est plus grave, entre une présentation formaliste et un déroulement historiciste.

D'une part il classe à partir de 1945, les carrés avec les carrés, les ouvriers avec les ouvriers, les religieux avec les religieux, et en même temps, utilise parfois la lecture en perspective,

celle que l'on fait depuis 1981 et qui fausse la réalité historique. Le cas le plus flagrant et qui a été noté par plusieurs critiques, est le fait que Hans Hartung et Bram Van Velde (pour intéressant que fût leur travail) ne surgirent pas avec leurs abstractions sur la scène parisienne en 1936 comme il est suggéré ici, mais bien plus tard, vers 1947. Par contre les véritables "héros" de l'époque, les Marchand, les Aujame, les Dunoyer, les Lequeult sont absents, même si ce sont eux qui représentaient l'art français vivant dans les expositions internationales.<sup>4</sup> Ça c'est l'histoire, et personne n'y peut rien.

Ce qui aurait dû être fait par contre, c'était de confronter les oeuvres, les mettre en relation afin de définir ce que les différents courants mettaient en jeu stylistiquement bien sûr, mais aussi, comme il est facile de le comprendre en lisant la littérature des tourniquets, comment ces batailles de style réfèrent à la dimension politique. Il fallait mettre les différents courants face à face dans leurs contradictions et conflits et non pas les mettre en cage, dans des cubes, ne se parlant plus qu'à eux-mêmes. Il fallait présenter ces histoires qui étaient simultanées, simultanément, en rapport étroit avec la littérature qui entretenait un dialogue constant avec la peinture et la sculpture (Malraux, Sartre, Aragon, Char, Paulhan).

En évitant l'histoire linéaire formaliste, l'exposition tombe dans la parcellisation où l'histoire spécifique de l'art comme l'histoire sociale ne sont plus que des reflets, brillants parfois, de ce grand miroir cassé où personne à la fin ne se reconnaît plus. Il ne faut pas demander l'ordre, celui qui fige, mais vouloir certains contacts, certaines étincelles des documents rassemblés. C'est de cette manière seulement que l'on pourra voir que ce n'est pas seulement le réalisme qui colle au temps, mais également l'abstraction dans les valeurs qu'elle articule. Il fallait mettre sur les cimaises ce qui était produit certes (Hartung, Van Velde, Atlan etc...) mais aussi ce qui était visible et acclamé (Marchand, Buffet, Lorjou (ces deux derniers prix de la critique en 1947). C'est de cet affrontement que l'on aurait pu saisir ce qu'une certaine peinture avait de "scandaleux" et pourquoi. Sans cela on remplace des héros muets par d'autres tout aussi silencieux et aussi bêtement encensés. C'est ainsi que les très beaux regroupements de toiles de Fautrier et de Wols, évacuent les faits historiques qui rendirent pour un temps leur peinture invisible. Dans ces salles comme dans celle consacrée au réalisme socialiste, où Pigeon tire son épingle du jeu, les combattants sont tristes, séparés qu'ils sont de leurs adversaires, ils ont l'air de boxeurs à qui on aurait coupé les mains, les gants vides.

Tout au long du parcours, articulant la structure modulaire de l'exposition, trois vitrines/stations consacrées à la littérature arrêtent le glissement visuel comme un rappel à l'ordre, comme pour reconnecter l'image avec la ligne. C'est que la littérature avait à voir avec la peinture, elles étaient en relation souvent directement, parfois indirectement (Aragon/Fougeron, Paulhan/Fautrier, Sartre/Giacometti). Philippe Arbaizar traduit ces relations au mieux, compte tenu du contexte bizarre dans lequel il doit travailler,<sup>5</sup> et élargit le débat pour remettre à jour certains écrivains qui comptaient et qui se sont depuis quelque peu dissous dans nos mémoires: Reverdy, Jouve, Gracq, Queneau, Bous-



Jean Paulhan et André Malraux chez Georges Braque

quet, Leiris, Blanchot, Char. Là aussi le matériel était immense et divers.

Cependant l'enfermement de la littérature dans une série de vitrines cadenassées n'est pas la solution à ce genre d'exposition, car les livres fermés, exposés, nous regardent de leurs titres ébahis, aussi surpris que nous de ne pas être feuilletés.<sup>6</sup> Malgré le sérieux de l'opération, en particulier le choix judicieux des auteurs et des textes présentés (manuscrits), du choix des moments forts de la période (collège de sociologie, Bataille, l'apport de Caillois, etc...) ainsi que l'importance du nouveau roman, les mêmes reproches que précédemment sont à faire. Malgré les précautions prises dans l'introduction, les conflits n'apparaissent pas dans le travail analytique proprement dit. Tout est évacué, et les grandes scissions intellectuelles de l'après-guerre sont passées sous silence, elles qui éclairaient justement ce que la guerre froide mettait en jeu. Écoutons Antonin Artaud en 1947 :

Il faudrait être bien naïf, à l'heure qu'il est pour ne pas comprendre que le capitalisme américain comme le communisme russe nous mènent tous deux à la guerre, alors par voix, tambours et xylophonies, j'alerte les individualités pour qu'elles fassent corps.<sup>7</sup>

Rien non plus sur la diatribe Camus/Sartre/Merleau-Ponty qui retentissait périodiquement dans les *Temps modernes* et *Combat*, rien sur les fracas d'Aragon, et rien sur les crises entre Bataille et Breton. On pouvait rattraper ces lacunes dans le catalogue, mais hélas c'est la mise en fiche scolaire, biographique qui est préférée aux dépens de l'analyse. C'est navrant, car les textes d'Arbaizar sont intelligents, incisifs. Ils sont aussi trop courts, ramassés, trop crispés. Des textes qui freinent, paradoxalement pour quelqu'un présentant l'écriture, la passion éclairée qui bouillonne sous la ligne. On aurait certainement plus appris des dérapages

de son stylo que du laisser-aller impressionniste d'André Berne-Joffroy. La machine à écrire de Beaubourg réserve toujours des surprises.

À la sortie, on voit "36 chandelles" à la télévision, une 2 cv et on s'en va avec l'impression que l'on a assisté à un dialogue de sourds en traversant ce merveilleux grenier. Comme disait Jean Baudrillard à propos justement du musée: "Beaubourg c'est une machine à faire le vide par le plein".<sup>8</sup> Il faut le regretter, car avec cet échec, il y a forte chance que ce style d'exposition disparaisse au profit d'extravagances comme l'exposition *Westkunst* de Cologne, dans laquelle les peintures sont enfilées comme des perles, les héros épinglés au mur comme autant d'oiseaux rares. Là, on ne demande rien du spectateur, sauf d'avoir un petit orgasme esthétique toutes les deux à trois minutes. C'est épuisant, sans intérêt; c'est vide, c'est arrogant, autoritaire, et c'est évidemment profondément idéologique et basement mercantile.

Donnez-nous dix échecs parisiens plutôt que cette réussite orgiaque programmée qui laisse l'esprit vide et l'intelligence sèche.

De retour à Paris, la vie reprend dès le parvis de Beaubourg; c'est la fête spectacularisée; les prostituées gainées de cuir arpentent la chaussée devant les galeries d'art blotties autour du centre. La vie reprend, on retrouve son *walkman*, c'est toujours la même chanson... Pompidou-bidou... ■

#### NOTES

1. Yve-Alain Bois avait écrit un petit livre sur Francis Picabia (éditions Flammarion 1975) qui fut retiré de la vente à la demande de la famille du fait que certains faits historiques, que certaines des positions prises par l'artiste durant l'occupation, étaient mentionnés. Voir Y.A. Bois, "Picabia: De Dada à Pétain," *Macula*, No 1, pp. 122-123.
2. Il faut mentionner le travail très intéressant bien qu'incomplet entrepris par Jean Laude "Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis, 1944-1951", et les textes réunis par l'université de St-Étienne publiés dans *Art et Idéologie*, CIEREC, 1978. Également à rappeler Jeannine Verdès-Leroux, "L'Art de Parti: le P.C.F. et ses peintres" (1947-1954), *Actes de la recherche scientifique* pp. 33-36.
3. Jame Thrall Soby, *Saturday Review*, 5 nov. 1949, p. 30.
4. C'est d'ailleurs, prenant excuse de la médiocrité de la production française présentée dans ces expositions, que Clement Greenberg, connaissant pourtant ce qui se produisait réellement à Paris, décréta en 1948 que New York avait définitivement coiffé Paris dans la course à l'hégémonie internationale. C'est dire si ces oubliés d'aujourd'hui sont importants pour la compréhension de cet instant crucial de l'histoire de l'art français.
5. Bizarre car la littérature est séparée, isolée, servant d'agent de la circulation dans les méandres du chemin pictural. Il y a trop de rigidité dans la structure de travail.
6. À ce sujet, Gérard Mordillat dans "la Machine à décerveler" dans le journal *Libération* (5 juin 1981), dévoilait on ne peut mieux les contradictions inhérentes à Beaubourg:

Il n'y a pas d'espace innocent et l'on se demande à qui servent les 96.000 colloques et expositions montés chaque année à Beaubourg sur le thème "le lieu, son organisation, sa signification", si les promoteurs de *Paris/Paris* n'ont pas encore compris que ces vitres entre le public et les livres sont meurtrières... C'est ainsi, sous couvert de respect pour la littérature sous les égards et les soins, que se constitue peu à peu une "culture de la vitrine", version moderne de l'antique "j'ai pas lu mais j'en ai entendu causer". Le décervelage c'est ça.

7. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* émission radiophonique du 28 novembre 1947.
8. Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg*, Galilée, Paris, 1977.

Serge Guilbault est professeur d'histoire de l'art à l'University of British Columbia.

# PERFORMANCE AS SOCIAL AND CULTURAL INTERVENTION

by Bruce Barber and Serge Guilbaut

## Interview with Adrian Piper

Adrian Piper nous parle de sa performance à Vancouver et de la façon dont son travail traite des problèmes de l'information politique dans les médias, de l'importance excessive que prennent les médias dans la vie quotidienne, de la situation politique en Amérique et dans le monde, de la subjectivité et de l'universalité. Ses performances, elle le dit elle-même, visent à provoquer. L'artiste raconte comment elle perçoit son public, comment celui-ci réagit à ses performances et elle nous parle du personnage qu'elle incarne depuis le début des années soixante-dix: le *Mythic Being*. Elle choisit de jouer un rôle politique par le biais de l'art plutôt que d'une façon plus directe.

**Bruce Barber:** In the first sequence of speech balloons... there are five or six?

**Adrian Piper:** There are fifteen of them.

**B.B.:** Yes I know, but the last one that I read... "we defend each other. (You certainly didn't come to an art performance to hear a lecture on current events)"; and then, "Against impinging political realities". In the first instance the balloons set up a kind of "here I am... there you are..." kind of confrontation. It's provocative in a sense. You are setting the stage for a "context of comfort and insularity and aesthetic enjoyment" which you are about to provoke the audience into disbelieving. The audience is not really there to confront the performer or an art performance. In fact what it becomes is a very critical attack on the position of performance art.

**A.P.:** Yes, well that is an interesting interpretation but that's not the way I saw it at all.

**B.B.:** O.K. maybe I should ask this question. What is the intention of the work and what do you expect your spectators *not* to get out of the

work?

**A.P.:** The intention is basically to transmit some information of a certain kind... which is fairly clear... politically... some information about the Cambodian situation. The second thing that I want to communicate in that piece is a description of a certain set of defense mechanisms that I think we all share to a certain extent... against assimilating political information, and I want to be able to identify that set of responses such that some particular audience can position itself relative to that set of responses... to say either that "Oh, that is exactly what I was thinking", or "No that is not what I was thinking at all... why is this being described?" And somehow the audience can orient itself relative to the responses that are being described.

**B.B.:** O.K. I won't get into any value judgements as to how successful I think that is but I would like to make a couple of points: one is that I feel the information that you are attempting to provide the audience comes too quickly for the audience to take up a position vis-à-vis the information before they even get into realizing their inability to confront that information; the difficulties you are attempting to examine and provide a criticism of. I know that there is a kind of dialectical sense that you have of what the work is doing but I feel that one has to be familiar with the Cambodian situation and what you point out is that... "You read the papers don't you" but it becomes a kind of ironical "...I know you that you *don't* really read the papers."

**A.P.:** No, no... not to misunderstand that. It's not meant as a way of saying... "I know you don't really read the papers" but rather let's see what it means to have read the papers and whether that's sufficient to have assimilated what the papers are conveying. And the implicit assumption there is that it's really not sufficient to have read the papers because we read the papers every day... It's easy to turn the page or change the channel... and in order to really comprehend what is being transmitted via those public media, I think that it is necessary to step back and to look at the sort of defenses and responses that we have *against* fully comprehending it, because we are confronted with sensory overload all the time... and it is just something we have to deal with and unless we can selectively look at our own responses and figure out when to consciously let down those defenses and when to consciously allow ourselves to grasp what we are being fed... there's just no way of handling all of that.

**B.B.:** This "something" that you are talking about — "media overload" — do you think that this becomes an ideological problem... that one isn't allowed to focus... that one cannot focus.. because all of this stuff is jammed in between advertisements and other information which necessarily conflicts... adds to and detracts from the comprehension, understanding of the media information which we are presented with... and not only that... also the information that one is given about Cambodia or whatever is also part of an ideological perspective. We are not hearing the Cambodians speaking directly. It is an indirect assimilation and the interpretations we arrive at are subjective to that extent and are further mediated by you the art performer..., you the interpreter, philosopher... you the person who is presenting the information and providing... your term... a "meta-critique" of not only your own position but also that of the audience.

**A.P.:** Yes, I think that it is an ideological problem to a certain extent. I do not think that it is possible to escape the problem of subjectivity. I think just in the act of representation and our interpretation or assimilation of what is being represented, certain changes occur which make it subjective and make it impossible to completely make contact with the *reality* of that situation. So, certainly part of the problem is the way the information is packaged, that is, sandwiched between ads and so on. I tend to think that even if those things were corrected there would still be a problem, because the situation is one which from the perspective of political philosophy represents a supposed ideal; that is... you think of a rational act or a rational observer of events as having or needing full information in order to act responsibly. You take as long as you need to sift through the information and reflect on it and only then on the basis of the sifting operation can you do something that is fully justified. Well here we have access to all sorts of public media and all sorts of public information... and what happens... we just can't handle it psychologically... so I tend to think that even if the problems of packaging were solved there would still be a problem in how we can possibly deal with knowledge of external catastrophes of all types that do not touch our lives directly. And to the extent that they do touch our lives directly, we suspend those interpretive mechanisms and we suspend disbelief and we react impulsively and we give those events priority; but unless we have that direct contact, it becomes almost impossible to weed through the defense system and

4.  
A VOCABULARY OF PHYSICAL  
ENERGY, GRACE, FEMALENESS,  
MALENESS, BLACKNESS, WHITENESS,  
SEXUALITY, ABSTRACT SEDUC-  
TION, NARCISSISM  
(SO FAR SO GOOD)

6.  
THE FAMILIARITY OF MY MOVE-  
MENTS, AND OF OUR RELATION AS  
PERFORMER AND AUDIENCE, IS  
REASSURING  
(YOU BEGIN TO LISTEN MORE  
CLOSELY TO THE SPOKEN  
MONOLOGUE)

Adrian Piper, *It's Just Art*, 1981, performance, Western Front, Vancouver

necessary survival responses to really understand our place in the world as sentient beings in order to act responsibly.

Those are some of the things I would like to see examined. I would like to see people examine the ways in which they manage to select out from a whole range of stuff.

**B.B.:** When you are presenting a performance such as this — and I use performance here advisedly because it is a presentation of sometimes conflicting information; and I use that to criticize my own position as audience member — I am wondering how effective can you make the paradigm before the misreadings are bypassed and you become more effective in your praxis.

**A.P.:** I don't think that there is ultimately any way of avoiding misreadings. I can only direct the packaging of the material to a certain audience in very very broad ways and there are going to be people bringing different sorts of assumptions and background doctrinal educations to the experience and I think there is no way of avoiding that.

**B.B.:** But ultimately you are retreating to a subjectivist position...

**A.P.:** I don't know about that...

**B.B.:** ... and yet the work itself to me... didn't say that that was what you were doing.

**A.P.:** Let's say this. It's subjectivist in the following way: whether there is some state of affairs that represents the facts that are being presented and the sort of analysis that's being presented I think is contingent on and perhaps not as important as the question of how people deal with that information. If there is a fact to the matter... it's determined by people's grasp of what is going on... because that is all we have to go on; that's the only thing we have... just by nature. But now... to me what that suggests... what's important is that people simply be self-conscious about how they are reacting to political information and I really cannot think of directing the consequences of the product further than that except to say... well it would be a good thing for me... a sign of success of the piece if people started out feeling slightly annoyed and hostile to the kind of presentation I was giving and then asked themselves why? And then work through false effects of my presentation and false assumptions that I made to this issue of how we deal with our own ethical responsibility for things because that is always the one that brings them down... when you get to the position of saying... I don't need you to tell me my political responsibilities... my moral lassitude... and stop preaching...!

**B.B.:** How do you deal with these things in your own life? How do you filter, engage with and analyse your own information when you can't be on the spot and when you cannot rely on your own training... as an academic? When you are confronted with information... via *Newsfront International* or whatever means... how do you pick up on that information and how do you grapple with it?

**A.P.:** I don't think I have a way of dealing with it successfully. I find it very hard to deal with. I do

not have a T.V. and when I watch it or hear things on the radio I tend to focus in on them perhaps more because I deliberately restrict my degree of sensory overload. I keep a file on different things like this that are going on. I have a file on Cambodia, China... one on South Africa... the Basques... and the process depending on other things that might be happening in my life, some particular issue springs into prominence and then I have to kind of confront my own deadened nerve endings and the kind of blindness and insensitivity I feel when dealing with this stuff. Confronting it helps because that has often issued in some kind of programme of action for me personally but right now things are impossible... because I just bought a house and I don't have any money... but up to that point I've been doing things financially by giving contributions to some groups. I'm not a political activist... so that's not the direction I'm going in personally but I think that there are all sorts of ways that one can validly respond to those situations. I don't feel happy with the way that I have dealt with that because if I think hard enough about it and obtain all the information I can and spend the time and energy and concentration on that I do maximally, I find it hard to justify continuing in my daily life which of course is part of the survival value of those defenses in the first place. It makes me wonder what that means and to think seriously about perhaps doing something else very soon.

**B.B.:** You say that you are not a political activist and yet you take the time, energy and you "worry over", I guess... outside events... outside your own country, those that often have very direct relationships with America.

**A.P.:** Well, what I mean by that is that I cannot act in both a satisfying and effective way if I simply try to organize or canvass votes and that sort of thing. Direct political activity does not seem to be the way that I can make myself most politically useful but it goes on in other ways... in more indirect ways like writing and in my work... and I teach also so I get some kind of outlet there and I guess art... that's the important one... I feel that I can get more done in that medium than other ones.

**B.B.:** It's always the position of the academic. They always retreat to their teaching function but how effective can you be as consciousness raiser in the classroom?

**A.P.:** I am not prepared at this moment to countenance really letting go of the kind of lifestyle that I have now and I think that that's something that can be objectively validated but I don't think that I am doing that right now. I have too much invested ideologically in going on the way I am going on... which is of course the problem. Quite aside from those problems of evaluation... it may in any case be true that people are drawn to certain areas by the natural talents that they have. I know that I am a good public speaker but I am not a good organizer... I'm just too bossy. I do more harm than good... so I'm not willing to abandon the kind of justification which says... look everyone has different talents and the question is how do you utilize what you have most effectively. If I could figure out a way of doing that within the kind of framework that I'm working in now... I would. Because it seems to me the alternative is renouncing the degree of power I have now and

doing something which is more politically direct but which is personally less effective... like say stuffing envelopes for an organization or something like that.

**B.B.:** How do you mean... "renouncing the degree of power I have now"? In terms of the art world or...

**A.P.:** I was thinking more in terms of the power I have economically and socially... over my students and over society at large to the extent that I can legislate certain things that I want to occur in the environment and produce certain effects... to bring my own resources to bear... to get those things done. I think that I have more power now... I think... than if I tried to be a political organizer and the question is how to use that.

**B.B.:** Let's get back to the piece again. What about the title... *It's Just Art*?

**A.P.:** That's sardonic... part of the series of responses that I want to target and that I want people to think about — and one of those responses consists in the aestheticizing attitudes... that is in withdrawing from the presentation of information and distancing oneself by saying... this is an art presentation. It's being given to me in a certain aesthetic form and rather than think about the content, let's evaluate the formal aspects of the piece and consider the juxtaposition of greys, whites and blacks and the sequencing... the formal analysis to the detriment of what's being said. That seems to be part and parcel of the general rationalization process that goes on I think for the art context and since my target audience is the art audience those kinds of considerations always enter my work, not just this piece but other pieces as well.

**B.B.:** Have you considered different "target audiences", as you refer to them, who might actually expect a lecture rather than a performance?

**A.P.:** Yes... but there are a couple of problems... number one being the problem of being too bossy and strident. I've also encountered this kind of response a couple of times... not in the art context but in connection with women's issues. I've watched other people do this... but I can't figure out what it is... of presenting information and saying in a more or less explicit way... look... this is what you should do about this... do it. I find that very difficult to do... I feel presumptuous doing it. And when I try to do it I am bound to lead people in the wrong direction because I think that everyone has to make their own decisions as to the actions they want to take, based on their understanding of their own situation. To me that is the ideal of moral responsibility. I find that beyond presenting the material and presenting a set of responses that I want people to be conscious about, I simply don't feel comfortable about taking the further step which is basically the organizational one. Now that may be for reasons of personal failing but also it is because I think the issues are complex enough so that it's preferable to get people to the point where they can make those decisions themselves. So that limits the sorts of contexts in which these ideas can be presented. As I say, I've seen people do it... I know that there is a way but I just do not have the tact and diplomacy

to do it properly.

**B.B.:** O.K. I'm curious about that last phrase in your piece "against impinging political realities". You presented in the beginning of the work the "Mythic Being"...

**A.P.:** Yes...

**B.B.:** ...the "person" who goes right throughout your work from the early seventies on... when you were riding subways in N.Y. and doing "strange" things... and it seems to me that the Mythic Being has for me at least become a political reality. I felt that with your early work you were almost reproducing what you were attempting to criticize and analyze merely by presenting this figure. In a sense it wasn't critical enough... it became like a *Mary Hartman, Mary Hartman* soap parody. That's maybe a bad way of describing it but it does seem that the Mythic Being does have less importance in your work than statements about responsibility, ethics and the construction of questioning... provocative statements that lead on to question oneself rather than the authenticity of your performance.

**A.P.:** Yes... I think that is true and that development represents a progressive understanding of my own political understanding. When I first began working with that image I tended to conceive of it in very psychological terms as an expression of my own sense of "other" and a sense of the qualities and characteristics that are part of my personality which are not overtly manifested and bring those out... riding a balance and producing an image which is like the other half of me. The more I worked with that image the more I thought about other reasons for putting it together and the way it expresses the kind of alienation I feel from the dominant white middle class culture at large and also how that image... an image of Third World hostility and alienation, might be affecting the audience that I was presenting it to. There were basically three audiences: there was the public audience... that is the audience in the public places where I performed, the art audience that had access to the image in very selective ways, that is through art magazines, books and so on. And there was also the audience that read the *Village Voice* which is somehow in between. I started thinking of that image more and more as some kind of objectification of certain social realities with which I very much identified but that had some social meaning whether I identified with them or not; so it then became possible to use the image in the service of certain social issues I was concerned with rather than hooking it up to the personal expression of "internal growth". The latter really characterizes the early uses of it whereas it becomes more of a symbol of social issues and certain kinds of responses to these in the later work. I find it useful not only because it has a history but also because it draws together a number of features which I think should be drawn together to give some kind of expression to the universality of the responses that it is receiving... it's male and it's female, it's black and it's white, it's middle class and working class and it has a certain kind of opacity that people have when you first meet them when you don't know them really well but when you know something... about their age, race or class. ■



photo: Richard Baron

Martha Rosler, *On the Cusp of the Eighties*, 1981, performance, New York

## Interview with Martha Rosler

Dans cette interview, Martha Rosler nous parle de sa performance *Watchwords of the Eighties* qui a eu lieu à Vancouver au printemps dernier. Elle explique son attitude vis-à-vis les références politiques et culturelles et les moyens qu'elle utilise pour les faire passer dans sa performance. Elle désire amener son public à un certain niveau de conscience en sapant la notion du temps enregistré par un barrage d'information. Elle raconte son expérience vécue à Cuba récemment et souligne son intérêt pour le Tiers monde et en particulier pour l'Amérique Centrale. Ses performances, elle le dit elle-même, visent à "troubler". Elle rejette le modernisme et même le postmodernisme comme des produits de consommation, des systèmes du monde de l'art essentiellement impuissants et insiste sur la nécessité d'un art politique et critique aux États-Unis.

**Bruce Barber:** How politically efficacious would you consider your most recent performance work, *Watchwords of the Eighties*, to be?

**Martha Rosler:** Is that a real question? (laughter) How politically efficacious? Must we

have instrumental judgments where we have to say things like "This work revolutionized four people?" No, I don't think one can judge a work on how "efficacious" it is in that respect — one has to be aware of the parameters of such a question: What do you mean by efficacious, and do you think that a single work can have such efficacy?

**Serge Guilbaut:** Are you still using the strategy of changing the form, the shapes, of the work, depending on where you are going to produce it? For example, you gave the performance we are discussing at a high school. Do you think that that might have allowed you to be a little cruder than you might be otherwise? In terms of, say, using slogans... It is very difficult to criticize such a work because one cannot say "Well, look, the political analysis you make in it is a little too crude," because you might respond, "Well, it's for a different public."

**M.R.:** I wouldn't say that, I'd say that the performance wasn't an *analysis* per se, it was a musical and performance work, in a sense a consciousness-raising and even a cheerleading device, not a reasoned argument. But I stand by its basic political analysis. It was my Reagan inaugural address: It says that the United States government is attempting to forge a new world order, to whip Latin America into line, smash the vestiges of State liberalism, and dismantle the gains of the sixties.

**B.B.:** So it was directly propagandistic? Would you say that?... But don't ask me to define propaganda!

**M.R.:** I'd have a problem calling the piece directly propagandistic. I will say that it was

beating a drum — it was agitational.

**S.G.:** Do you think that that is what American artists should begin doing?

**M.R.:** To some extent.

**S.G.:** More than two years ago, say?

**M.R.:** More than two *months* ago!

**B.B.:** But isn't the context very important when you are talking about agit-prop work?

**M.R.:** Yes, very important.

**B.B.:** And wasn't the venue for this piece an alternative space in Soho? And therefore within the Soho context?

**M.R.:** The work was performed at a high school in Soho... How you make a work depends on who you think will be in the audience and also on whether you consider the work to be in some sense exemplary.

**B.B.:** Who were the audience for the work?

**M.R.:** Art people, political people, high school students. People involved in political work, such as community organizing and, for example, the coalition against the movie *Fort Apache: The South Bronx*. In some ways the audience was of "cultural workers" in the early seventies sense, I guess, but in addition, there were the high school students.

**S.G.:** So you have tried different forms... we were talking before of strategies. Do you think performance is the only way?

**M.R.:** The only way? No! I think performance is a very restricted form.

**S.G.:** That's what I want to talk about.

**B.B.:** I think it's in the dysfunctional mode at the moment.

**M.R.:** The reason I agreed to participate in the performance series was that it was meant to be specifically political; and, as I discovered a few days before I did my performance, it was called "The First Political Performance Series." That's not a title I particularly like, but I understand why it was chosen: for the same reason that I agreed to do the performance. Performance currently signifies a kind of turning inward, a convolution of the psyche, if you like, and it's important to show that performance can be didactic. I think performance should have an ad hoc quality; it should be "thin" the way the characters in my video works and written works are thin. You should be conscious of the fact that someone is doing something in front of you that isn't meant to intimidate you (the way a great deal of male performance art seems meant to do) and in which you see the performer's humanity. I think most performance is too aggressive toward the audience and too involved in celebrity and mystification. I would like to do the opposite, to have the audience see the work as though someone were running some process or problem out in front of them in abridged form. I don't like polish; all my work rejects it and refuses any desire on the viewer's part to have it. Ultimately, any work may gain it, and then you

have to make a new one. In performance there is no opportunity for that process to take hold the way there is with recorded work. There's an urgency derived from being present in the same room with someone who looks at you, who breathes the same air, who's moving in the space you could move in if you got up. You see them making decisions, and you know that something's really occurring, rather than in a box or on a screen. In general, the performance work I've done has been more about tying the personal to social issues than about strictly internal, personal matters. You should recall that the tradition I come out of with respect to performance is a feminist one, in which performance is seen as a means to open a new discourse in relation to everyday life. That is different from other performance traditions, perhaps, in being consciously political. That is, it was at its inception in the early seventies — I'm not sure it is now.

**S.G.:** But the one you did was... propagandistic, as Bruce said?

**M.R.:** No, it was agitational.

**S.G.:** Perhaps... but don't you think that in producing it yourself, being in it, performing... don't you think it could have been performed by someone else or by puppets, for example? Why are you there, on stage? You are typed with the old style you said you didn't like.

**M.R.:** Of course it could have been performed by someone else. The style isn't old, though — in fact, it's newer. I do see performance as a kind of theatre, but not necessarily a "theatre of the self" of the artist, the way it has often functioned. And, yes, the work could have been done and would probably have been better done with other people doing the actual performing, but it was strictly economy that made me do it this way. I considered working with other people, but I realized I didn't have the time to get people together, let alone to rehearse with anyone else. Doing it the way I did, with myself as the "actor", meant I didn't have to train, direct, or work with anyone — I could just *do* it. I was very pressed for time — I'd just moved across country, I'd gone through a period that included a number of trips out of the States, and I had to leave again the very next day — to come here, to Vancouver. Nevertheless, I might have preferred to see other people do it. On the other hand, there's something gained with the rawness and immediacy that an artist's performance can provide.

**B.B.:** How did the work relate to your experience in Cuba? I know that you have recently returned from there. What was it like as an American artist in Cuba?

**M.R.:** I should point out that I wasn't just an artist from the States going to Cuba: I was part of a group of "politicized" U.S. artists, people doing work we see as political, going to visit a socialist society — in which, as it turns out, political art is of relatively little interest, because they are looking for something more affirmative. They feel they've spent twenty years "being political," and they want a more universalized approach to the contents of art. Nevertheless, that is an approach I am — and the group were — suspicious of, so in some ways the experience involved confrontation between points of view,

with some very knowledgeable, intelligent, and politically committed Cubans arguing *against* the ultimate value of politically invested work. On the other hand, I went to Cuba more to learn about what a country that calls itself socialist is like than just to see what their art is like. On the whole, my experience there was quite wonderful, and I learned a great deal, but I was also left with a lot of questions for further thought.

**S.G.:** How does *Watchwords of the Eighties* relate to that experience, if it is the opposite of what you saw there? Do you think that even with a different kind of society the problems are the same? The contradictions seem hopeless... Here, and in the States, they say that art should be universal, and so forth, and they say the same in Cuba. How should we react to that?



photo: Richard Baron

Martha Rosler, *On the Cusp of the Eighties*, 1981, performance, New York

**M.R.:** What people said depended in part on whom we spoke to. The poster makers, of course, were the most sympathetic to us. Others said, ultimately, that what we are doing might be important for our society but that in Cuba they are now beyond that. So for the moment, the way I deal with the contradictions with respect to my own work is to recognize that I am not Cuban, I don't have a perspective on what it might mean or does mean to do straightforwardly political art in Cuba — as many writers and singers and photographers, but no "fine artists", do — but that there is indeed a strong need for overtly political work in my own society — and yours. I don't have to make any judgments about what directly critical art might be in Cuba in order to decide what it is in my own, and

especially considering the abrupt turn to the right that the United States has taken, I think it is very important now to do directly political and critical work. One of the immediate effects of my trip to Cuba was to reinforce my decision to do work that expressed solidarity with the Third World, especially with the Spanish-speaking countries in our hemisphere... Latin America bears the brunt of the United States' militarism. I also used images of Cuban life in the performance to suggest a society that is more harmonious and united in purpose than ours — that is, in a way, ironic, because of all the people who left last year in the Mariel departures, but Cuba was obviously much more united and harmonious than any place I'd ever seen, and certainly much more so than the United States. We should recognize that if there was a society ninety miles off the coast of the United States in an analogous position with respect to the availability of material goods, that is, where the material life in that mythical country made life in the United States seem hopelessly backward and deprived, millions of Americans would rush to it. So the irony dissipates when we understand the position Cuba is in vis-à-vis the United States, and especially considering the severity of the blockade the U.S. has maintained against Cuba for twenty years.

**S.G.:** With respect to performance and postmodernism, do you feel that postmodernist strategies in cultural matters constitute one way to counteract the political swing to the right in the United States that you were speaking about?

**M.R.:** As opposed to what?

**S.G.:** As opposed to modernism.

**M.R.:** The only kind of modernist thinking that I am aware of that could possibly take a critical social position would be a kind of Hegelian modernism that follows from Adorno or Marcuse and presents a symbolic negation of the "Negation" represented by capitalist culture — but I think that idea is absurd. I cannot believe that it is of any meaning in our society.

**S.G.:** In postmodernist terms, then, how do you situate yourself in what is happening now?

**M.R.:** As far as I'm concerned, modernist art is a gallery art, *ipso facto*: removed. And modernism has been completely commodified and totalised in terms of gallery ownership. I understand the rubric "post-modernism" as referring to a system rather than to any particular approach to art making. It strikes me as almost contentless to ask an abstract question like do I think postmodernism is the way to counteract the swing to the right? On the other hand, if you were to ask me a more concrete question like do I reject modernism as a way to do it, I'd say yes, I do reject it.

**S.G.:** But that's not enough: Everyone is rejecting that now. We have an empty space. How do you see yourself in that?

**M.R.:** By questioning the terms of the discourse, if nothing else...

**S.G.:** But now, when one sees postmodernism and everything as open, eclectic, in which everything is okay; when before you had one

niche but now we have niches everywhere and you fit in one; how do you deal with that?

**M.R.:** But that description is from the point of view of someone looking at the system as a whole. That is the transcendence of postmodernism: that its message is pluralism, and with pluralism, everything is equivalent to everything else, and therefore the whole art world, all its contents, is totally commodified. On that level the description is true in that anything goes, but the way things work in real life is that real people actually go and listen to and look at — they see, hear, experience, and think about — what is actually happening, and there is a genuine content to their experience, and in my case (as in others), there is a genuine content to the work that is overt, explicit. Even when there are elements that are not so explicit, the audience is still being addressed. It's not simply being offered a form of entertainment with a price tag reading "choose this one from Column A, only \$19.95," as opposed to something from Column B, which costs \$20.72... Do you know what I mean?

**S.G.:** Yes, I know what you mean, but still, I have another question. There is a mixture of two things, is it subtle or not subtle? Or use a different word from "subtle", perhaps. It's a mixture of two things: this need, this new need, in a sense, to be heard or to react to the new political situation in the States.

**M.R.:** It's not a need to react so much as to try and assist in people's thinking about how to organize themselves to fight it; to assist in changing the climate of opinion to one of activism such as we had in the sixties.

**B.B.:** Do you think performance is the best way to do that?

**M.R.:** No, I think performance is a way to do that. It is the one that was offered to me in this particular instance. Still, performance, because it is theatrical and immediate, is potentially very valuable because the audience can't escape its presentness. I was also able to deal with material that had been in the papers literally that day and just a few days earlier. The immediacy contradicted the detachment from specific time that we expect from recorded material — it's amazing how firm is the audience's expectation that there will be a time lag in what is presented to it. You couldn't escape the connection between the *now* and what was happening in the magic space of the theatre. Rather than the performance being made up of sounds or images from the past only, and representing a past attempt to deal with a past problem, it was meant to implicate you, the viewer, in thinking about your relation to the material, and about your own choices. I think that that immediacy is very important — it's a folding of the system back on itself, because people tend to go to see art to be entertained or to have a contemplative experience of some kind, right?

**B.B.:** Or to forget...

**M.R.:** But in my piece they were looking at today's paper again, but through a different organization, a different framework.

**B.B.:** I was speaking to Adrian Piper about her

work last week, and it seems that her information is usually distanced — Vietnam or Cambodia, for instance, points in time that are usually past. But you can use them to understand the present...

**M.R.:** There is a phrase in my performance that goes "Vietnam, Vietnam, Vietnam, Vietnam... we are watching too. It's *not* 1952; we've *done* some overcoming, we've done *some* overcoming." I'm saying something about the past and the future at once, that there is a history to our resistance, there's a history to our culture. We aren't starting from scratch: we understand what's going on, we've seen it before. We aren't simply groaning and saying "They're revoking the sixties and all the hard-won advances." We are saying, rather, that we're not going to let them revoke the sixties — we've learned a lot of lessons; we see the connections between what happened in the past decades and what is happening now, and we are prepared to fight their tactics. One of the sound tracks of the performance was a collage of music and anti-war and street demonstrations. There are people speaking at rallies and marches, tear-gas explosions, reporters describing attacks by the police, and so on. It makes connections between the present economic and military aggressions and past ones.

**S.G.:** Do you think that work should be very explicit now?

**M.R.:** Right now I feel that, yes. I have very much of a guerrilla mentality: You have to be prepared to take advantage of openings as they appear, rather than coming up with an *a priori* theory of how best to address audiences. One can't take just anything that comes along, but if something seems as if it might be productive, some mode of address to the audience, use it.

**B.B.:** Can we deal with the form of the work a little more closely now? How, for example, did the music emphasize the language in the piece?

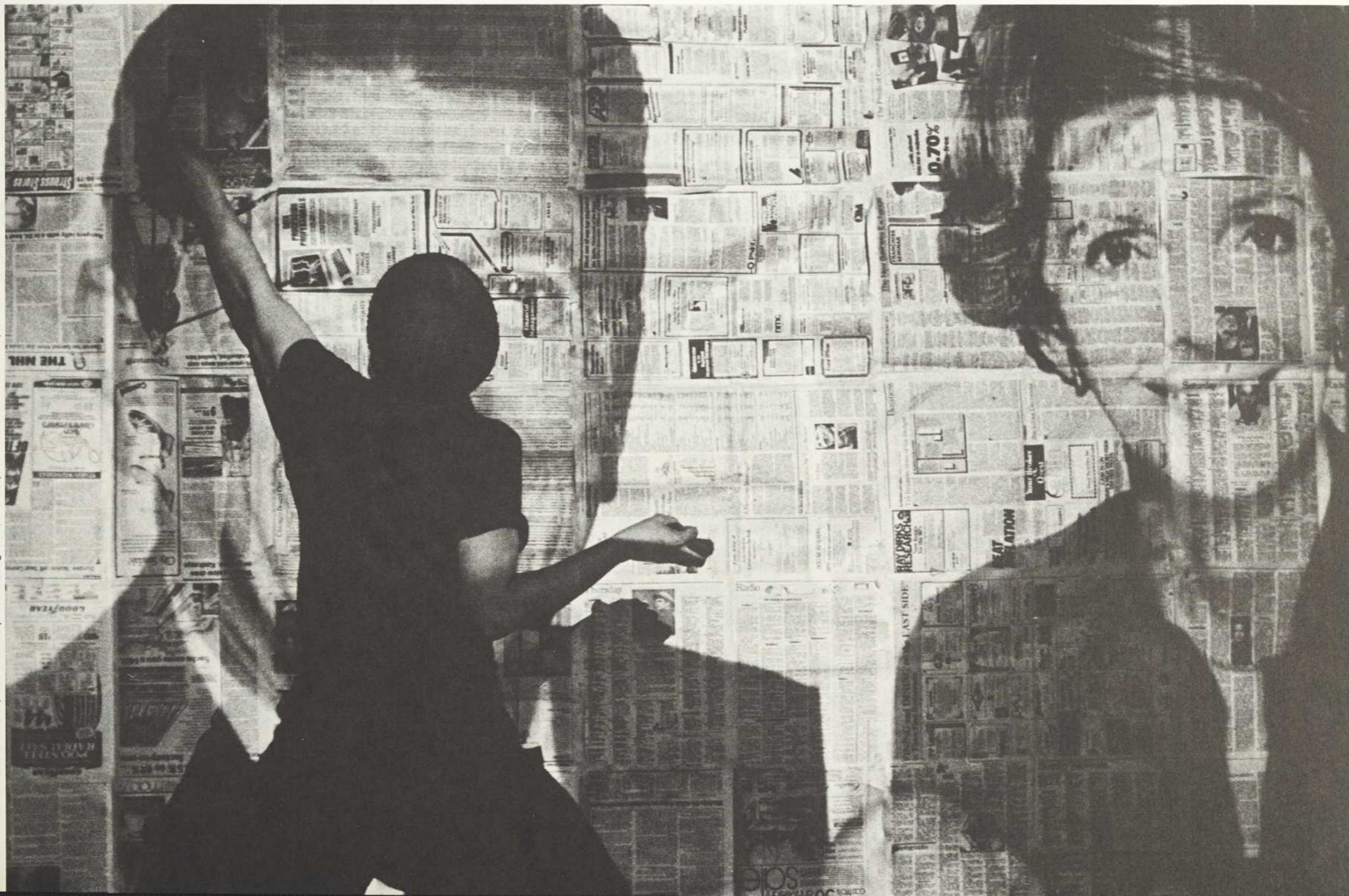
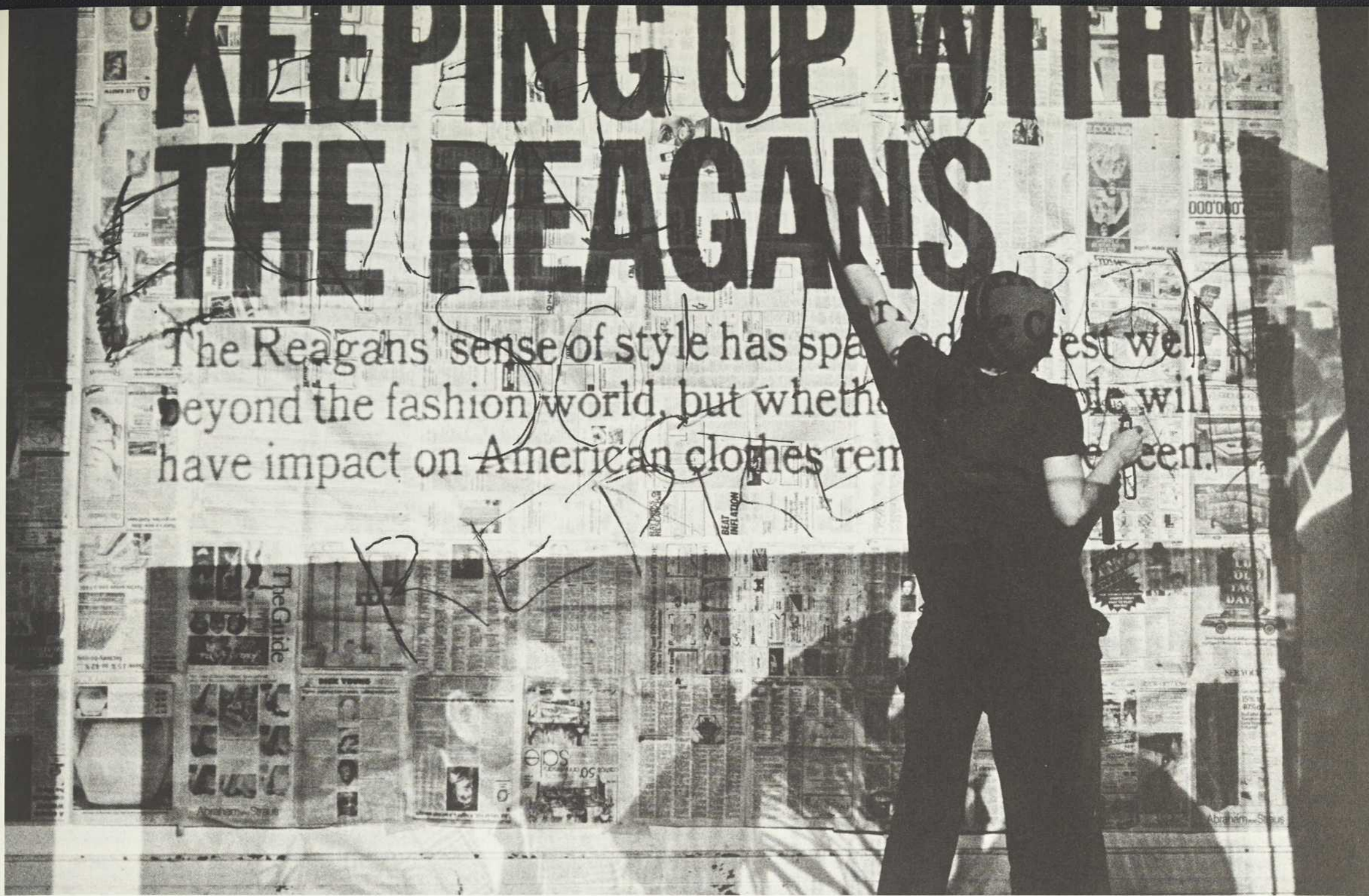
**M.R.:** The basic musical genre it played upon was the "rap song," a form used mostly by black singers in the States, a rapidly spoken disco monologue that is often a complaint about some common and frustrating situation. Kids blare these songs out of gigantic cassette players on the street — it's a form of adoptive spokespersonship: you have a relentless, aggressive voice coming from a valise-like machine you're carrying. During the performance I carried a giant fake one around. The rap song begins, "On the cusp of the eighties, sail along, sail along, you've got no one to sing to. No one to sing but the whole world hears you..." As I said, there are various different kinds of music on the other track as well as sounds of demonstrations...

**B.B.:** And images were being presented at the same time as this?

**M.R.:** Many images of large cassette players, different models... and slides of newspaper headlines, photos of dead Salvadorans and of the Reagans and ideological features from the *New York Times Sunday Magazine* celebrating the new "elegance" of ostentatious Reaganism, along with articles about the enormous budgetary shifts away from social-welfare and cultural programs to military programs.

# KEEPING UP WITH THE REAGANS

The Reagans' sense of style has spread west well beyond the fashion world, but whether it will have impact on American clothes remains to be seen.



Martha Rosler, *On the Cusp of the Eighties*, 1981, performance, New York photo: Richard Baron

**B.B.:** And you were dancing with the large tape player?

**M.R.:** Right, disco posturing — and also crawling, throwing the prop around, and scrawling graffiti on the wall as the slides appeared.

**B.B.:** Were you meant to seem like a Puerto Rican or a black person?

**M.R.:** Possibly and considering that I've just spent a dozen years in California, most recently in the Mission district in San Francisco, where most of the people are Mexican, Chicano, or Central American, it represented those kids more for me. Street people, and perhaps specifically Third-World people, in the United States is what I had in mind. It's primarily a matter of class...

**B.B.:** Then what if you'd had a Third-World person do that?

**M.R.:** That would have been fine, probably even better.

**B.B.:** But wouldn't that have looked like you were appropriating the condition of these people and thus reproducing in some ways their oppression?

**M.R.:** I don't think so — only if the person were some kind of dupe. But if there were a collaborative element, and the person considered himself or herself fully participating, I don't think it would represent an appropriation. I see this work very much as a solidarity work, with me or someone else playing the part. In fact, one of the words I wrote across the screen was "solidaridad," and then I changed or added letters to read "solidarity." At the end of the sound track there is a song we recorded in Cuba sung primarily for us North Americans in the audience by a famous *repentista*. The *repentista* form is an improvisational one popular in Latin America, and the performer, a seventy-year-old man, stood a few feet in front of us and sang (in Spanish, of course) about how the Cuban people are a working-class people, a proud people, and a dedicated people, about how his town, Santiago de Cuba, was the home of the attack on Batista's Fort Moncada, the first act of the Cuban revolution. He sang about how, on the eve of Reagan's inauguration, the Cuban people affirmed their continuing solidarity with the people of North America and Latin America, including El Salvador, in the face of the two-decade-long U.S. blockade and any impending U.S. aggression. In the performance, while he sings I continue to write across the slides,

across Reagan's face and over inflammatory corporate advertisements welcoming the Iranian hostages home and declaring America the home of freedom — I'm writing "libertad" and "liberty". The first words I wrote during the performance were "quality" and "elegance", which are the supposed watchwords of Reaganism in the eighties; by the end of the performance, "quality" has become "equality" and "elegance" is obliterated in favor of "solidarity-solidaridad" and "liberty-libertad" and "organize" and "repression-recession".

**S.G.:** You keep the music going, like disco?

**M.R.:** The spoken rap keeps going and the music reappears, but it changes — there is disco but also Beethoven and reggae and Latin music — "que viva la música criolla, la música del sentimiento sincero..."

**S.G.:** So those two things interchange?

**M.R.:** They change. The second track is a collage, including Latin *salsa* music and songs such as *Guantanamera* interspersed with the street battles, including not only war protests but also the '67 Democratic Party Convention in Chicago, with the police repeatedly attacking peaceful demonstrators, and the march of dispossessed Native Americans and Mexican-Americans on the Justice Department, with a reporter intoning "The doors of Justice are closed against them." There is also the extreme right-wing Southern senator Strom Thurmond speechifying, accusing people who oppose the war of "helping the communists." Bob Marley sings "You don't know what human life is really worth," and "Stand up for your rights," and so on. The sound level rises and falls while all the while my voice is delivering the rap song *viva voce*. There are gunshots and a woman's voice saying: "A society that spends millions to napalm children in Vietnam..." while I say: "Millions stand behind me... millions stand behind me... millions of dollars stand behind me" and images of the famous Heartfield collage "The Meaning of Hitler's Salute", in which Hitler is exclaiming "Millions stand behind me", appear. In it, Hitler is saluting while a giant capitalist behind him thrusts money into his hand; it's followed by pictures of Reagan clutching a large dollar bill and one of Reagan pointing at an unseen audience captioned "Ronald Reagan earning his money" that also looks like the Hitler gesture. There are a number of connections that move across the music and image tracks and move away from rap songs, which is a more resigned and cynical genre, toward music that is exuberant, liberatory, and spirited. The perfor-

mance energetically took on the rigid stratification that is resulting on the street level in great impoverishment, dislocation, and crime and reserving for those in a position to grab them an ever-larger percentage of social privilege: As it says in my videotape *Secrets from the Street*, there's a culture in the street and a culture behind closed doors; the rap song is part of street culture. At the same time, I was treating the cassette-player mania as an attempt to hide that leads toward defeat. The first move is to throw away the luggage and understand what's going on: before you can fight back you have to stop wearing headsets... The final music you hear, after the *repentista's* song, is some very clear Latin American guitar phrases and then an Andean flute...

**S.G.:** So you end up on a positive and optimistic note?

**M.R.:** Yes, actually! I might not use just those words, but certainly I'd say energetic and celebratory... toward organization and direction...

**S.G.:** Active direction?

**M.R.:** Yes, an active direction as opposed to dissipation of energy in a negativistic complaint, like "Oh, they're doing it to us again." I think it's very important to overcome the separation between Third World countries and the United States that now constitutes official policy and the separation between the people on the street and middle-class society — one of the most important strategies of the Reagan crew is to reinforce the separation of the middle class from people who are suffering; to cut off social services; to fragment society; and to dismiss and trivialize any idea of tolerance, humanity, justice, and social responsibility and all the other things that used to represent a good society and therefore were the watchwords of State liberalism. I think it's important to point out to the middle-class that not only are they wrong to think that they have more in common with the rich and the corporate class than with the poor and disadvantaged, but also that they are giving up their own chances to live a peaceful and satisfying life by accepting the policies and world view of economic, moral, and religious reaction. In the performance the rap song basically addresses a middle-class audience — I put myself in the street and argue for solidarity, for class alliance. In any case, it's clear that to oppose Reaganism and reaction successfully, there have to be broad coalitions, people have to mobilize, and certainly artists too have to be active in this campaign. ■

Bruce Barber is a performance artist teaching at the Nova Scotia College of Art and Design in Halifax.

Serge Guilbaut teaches art history at the University of British Columbia, Vancouver.



Daniel Buren, une sculpture publique ponctuée dans le premier arrondissement de Lyon. D'après la photo-couverture du catalogue *Punctuations, statue/sculpture*, 1980

# LE MUSÉE DANS QUELQUES OEUVRES RÉCENTES

par Jaqueline Fry

Ever since their early beginnings, museums — particularly art museums — have been put into question in numerous events and publications. This questioning must be dealt with in the light of a problematic of culture in general. The major aspects of this problematic are especially reflected in the condition of the contemporary art museum.

Instead of borrowing from art history or from the linear history of the development of museums and of its criticism, the author approaches the issue in the manner of a museum worker. It is posited that the study of contemporary works that deal, in their form and/or context with the museum as an institution, could possibly inform us of the situation of the museum of contemporary art in our society. Do these works witness the ideological and cultural configurations of the present and are they indicative of the future roles of the museum?

The first part of this article deals with the recent works of Daniel Buren, Hans Haacke, and l'Art sociologique (Jean-Paul Thénot, Fred Forest, Hervé Fischer), that enable us to put into perspective the problematic of the museum. In the second part, recent works by Canadian artists function as examples of different aspects of this problematic: Michael Snow's *Plus Tard*, General Idea's *Three Information Booths in the 1984 Miss General Idea Pavillion*, Don Proch's *Field*, Max Dean's *Made to Measure, A Work and Pass It On*, Garry N. Kennedy's *Allocation*, Paul Woodrow's *The Bureau of Imaginary Exchange* and some of Brian Dyson's activities. Betty Goodwin's *Passage in a Red Field* puts forth a methodological distinction between installation works that exploit the museum space and critical or theoretical works that deal with the museum itself and induce reflection.

The museum of contemporary art, as caught in the confusion between historical museums and art museums in general, very acutely poses the problem of their dependance upon the dominant political and cultural ideology.

Current works that refer to the museum as an institution clearly inform us of its situation in the contemporary world; and the emerging thoughts allow to develop a field of research and of possible practices inside or outside the power system.

La mise en question du musée, institution de service public, et plus précisément celle du musée d'art, a déjà fait couler beaucoup d'encre. Elle a suscité d'incalculables événements critiques d'ordre visuel, sans compter les rencontres, les manifestations, les séminaires, et la création d'associations diverses. Depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui le problème qui provoque tous ces débats et articule des positions idéologiques extrêmes, c'est celui d'une conception de la culture généralement vue encore de nos jours sous un angle monolithique ou très modérément relativiste. Cette mise en question de l'institution muséale atteint son paroxysme lorsqu'il s'agit du musée d'art contemporain. On pourrait même avancer que c'est la conception même du musée d'art contemporain qui se trouve au centre de toute problématique culturelle concernée par le mécanisme des institutions. Dans la mesure où il consacre les images représentatives d'un monde étranger à la plupart de ses visiteurs (ceux qui n'appartiennent pas au micro-milieu artistique), le musée d'art contemporain attire l'attention sur l'ensemble des fonctionnements idéologiques et professionnels du musée et des institutions culturelles en général.

Il n'est pas question de tenter une histoire ou une analyse de la critique muséale ou encore moins de ce qui est son double, son ombre, la critique de l'art et de sa fonction sociale.<sup>1</sup> Nous voudrions plutôt détacher de l'ensemble de ces questions une partie spécifique afin de l'étudier avec soin pour faciliter des observations ultérieures et éviter de vastes et dangereux brassages visant à des généralisations.

Des oeuvres dont la forme et/ou le contenu se réfèrent à l'institution muséale pourraient-elles nous renseigner sur le rôle du musée d'art contemporain (ou de la salle d'art contemporain comme fragment d'un tout muséal)? Ces oeuvres chacune approchée dans leur unicité matérielle, ont-elles témoigné d'attitudes très diverses vis-à-vis de l'institution et cette diversité va-t-elle nous aider à repérer les contradictions du tandem "art actuel — musée d'art"? Ces oeuvres, enfin, manifestations d'expériences imaginaires, sont-elles révélatrices d'idéologies dominantes ou dominées et préfigurent-elles des rôles futurs?

Trois types d'oeuvres exemplaires vont nous servir en quelque sorte de tremplin. Deux s'attaquent à la réalité muséale, le troisième s'en détourne. Il s'agit des travaux de Daniel Buren et de Hans Haacke et de ceux de l'art sociologique. Une fois cette approche effectuée à l'aide de quelques exemples nous serons mieux armés pour une approche nuancée des oeuvres canadiennes.

#### DANIEL BUREN

Voilà une dizaine d'années que les papiers ou toiles de Daniel Buren, surfaces à bandes verticales peintes séparées entre elles par une distance égale à leur largeur, questionnent l'espace muséal, ou hors de l'espace muséal, interrogent le regard porté sur l'oeuvre dite d'art. "La plus grande différence entre un certain Pollock accroché au MOMA et un Monet qui lui est proche est de 3 m, 50", écrit Daniel Buren attirant ainsi l'attention sur l'espace de vision de l'objet d'art.<sup>2</sup> L'objet de Daniel Buren, son X, peinture-signe, plastiquement constant, va in-

terroger tous ses espaces de présentation afin de mettre en évidence une autre constante, celle de la non-autonomie de l'oeuvre d'art due à sa dépendance vis-à-vis du musée. L'artiste consentant ou indifférent, voire collaborant, s'efface au profit du conservateur de musée. Ce dernier sert son musée, son espace, dans lequel il combinera la présentation de l'oeuvre. "En dehors du lieu, l'oeuvre n'a pas lieu", écrit encore Daniel Buren.<sup>3</sup> L'architecture de l'édifice, ses galeries spécialisées, les caractères spécifiques de chaque salle, murs, portes, encognures, colonnes, plinthes, minuteriers, emplacements d'accrochage, signaux divers, jouent avec l'activité d'exposition. La chose exposée (plus généralement la peinture pour D.B) n'est pas visible comme une chose en soi car le regard est conduit par l'équipement discret qui aujourd'hui raffine de plus en plus les conditions de visibilité prétendues innocentes. On a beaucoup écrit sur Daniel Buren et lui-même écrit beaucoup. Ses textes font partie intégrale d'une oeuvre qui doit être comprise comme un travail expérimental. Ce travail reste fidèle à une préoccupation essentielle, déjà mise en forme dès les années 1960 puis amplifiée dans le cours des années 1970, soit la mise en évidence des instruments visuels de la pratique idéologique muséale. Ce qui est en jeu sans doute pour Buren c'est plus l'expérience et la recherche d'un dégagement de la peinture (qui semble résumer l'art) de son carcan d'empêcheurs de visibilité qu'une bataille politique contre le système. Son souci de localiser l'effet peinture c'est le souci du plasticien philosophe et non du sociologue. Daniel Buren le précisait encore récemment: "Je traite du visible... mon travail n'est ni sociologique, ni critique. Ce qui m'intéresse c'est la façon dont le musée imprime sa forme sur les choses montrées... je ne suis jamais anti, anti-sculpture, anti-peinture... on fait fatalement de la peinture."<sup>4</sup>

*Artémisia*, l'exposition organisée il y a bientôt deux ans par la Galerie Yvon Lambert à Paris comprenait un livre-catalogue.<sup>5</sup> Ce livre peut être approché comme un objet parmi les oeuvres exposées, voire comme le double de la galerie elle-même car il expose des textes (celui d'Evan Manzia par exemple, dont le titre *Autoportrait en guise de peinture* est explicite), des fragments de textes, des notes, prolongeant des figurations diverses et une bande sonore. À partir du tableau d'Artémisia Gentileschi *Judith égorgeant Holopherne*, les participants à l'exposition étaient invités, chacun selon son expertise à élaborer une oeuvre.

Daniel Buren a bien profité de l'occasion; sa contribution à l'événement est représentative de sa polémique visuelle. Parallèlement exemplaire est la relation établie entre son intervention visuelle et son intervention textuelle. Ce que Buren nous offre c'est la découverte réelle du tableau. Nous accédons avec lui aux données de l'existence matérielle actuelle d'une peinture dont il remarque malicieusement qu'il est probablement un des seuls à l'avoir vue, afin de se livrer à un exercice à son sujet (quel historien ou critique d'art ne se sentirait ainsi visé!). Nous apprenons ce qu'il faut faire pour aller voir *Judith égorgeant Holopherne*. Après une démarche bureaucratique kafkaïenne à Florence, aux Offices, dans le Corridoio Vasari (interdit au public!) nous le découvrons: "...le dernier à droite sur le mur qui se trouve en face de l'entrée du salon des Caravagesque, suspendu

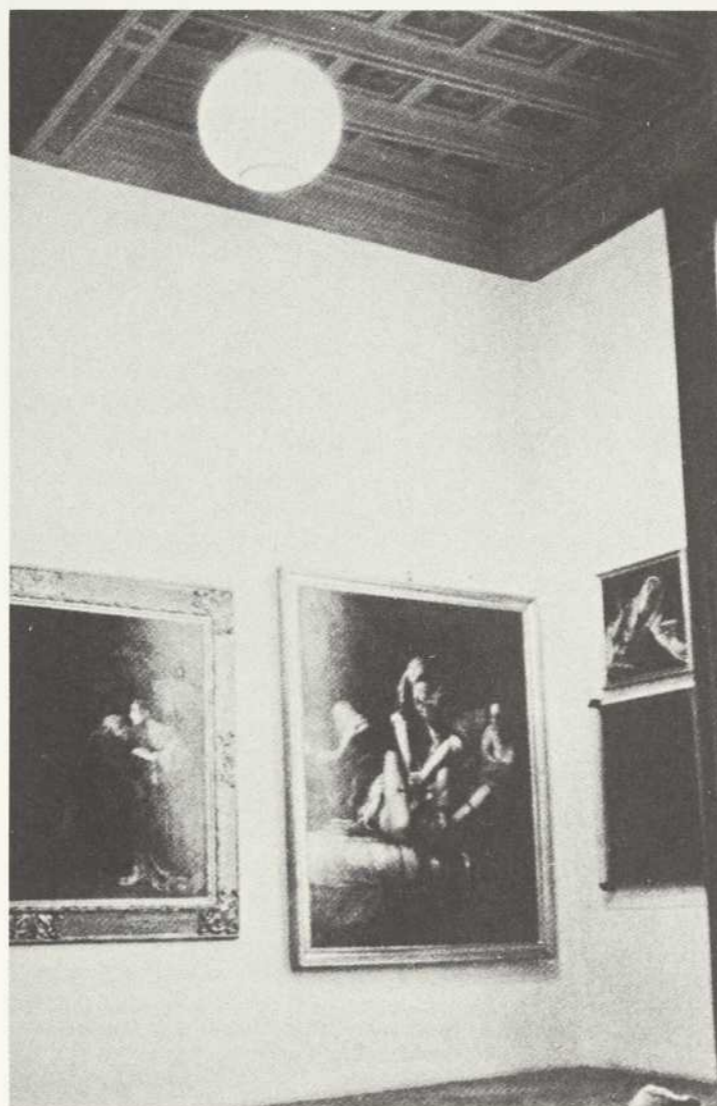
au mur par un gros anneau débordant le cadre supérieur du tableau...". Ce que le visiteur de la galerie parisienne découvrira sur un mur c'est l'espace blanc qui occupe la place du tableau manquant. Des espaces blancs "encadrés" indiquent la présence-absence des tableaux voisins. Le livre nous informe grâce à des photos-souvenirs<sup>6</sup> et des dessins sur le dispositif de présentation de la salle des Caravagesque; nous sommes dans la salle... L'objet ainsi produit par Buren souligne de façon implacable le manque de l'objet réel et suggère une analogie avec un autre manque, celui de la visibilité du tableau dont le travail de Daniel Buren révèle qu'il est discrètement redevable aux manipulations muséales.

Ce qui rend l'expérience *Ponctuations, Statue/Sculpture* (inaugurée en novembre 1980) pertinente à notre réflexion c'est d'abord son patronage par le Nouveau Musée de Lyon qui n'existe pas. En fait ce dernier existe, mais sous forme d'une équipe, d'un programme et d'un bureau. C'est ensuite son objet qui est de mettre en évidence l'oeuvre d'art la plus typique de la collection muséale: la statuaire, dans une situation hors musée et éminemment publique. C'est enfin la production du livre-guide de la statuaire lyonnaise. Les socles de toutes les statues "ponctuant les places, les avenues et les jardins publics de Lyon et Villeurbanne"<sup>7</sup> ont été entourés par le fameux tissu rayé, et comme le remarque toujours malicieusement Daniel Buren, "en travaillant à la base" on aborde bon nombre de problèmes. Ainsi visuellement marquée la statuaire des quartiers lyonnais questionne le passant. Elle ose questionner libérée en quelque sorte de l'écran placé dans le musée entre elle (socle-piédestal-statue/sculpture) et le visiteur volontaire. Engageant Daniel Buren dans une telle activité, le Nouveau Musée de Lyon signale les perspectives d'une institution sans collection, sans édifice, et au personnel réduit à quelques penseurs de programme. La production du livre-guide doit retenir notre attention. Il précède et annonce le livre-catalogue du Van Abbemuseum à Eindhoven que nous aborderons plus loin. La substitution de Daniel Buren au conservateur devient totale.

Si le travail de Buren a toujours consisté en un objet visuel relayé par un objet lisible,<sup>8</sup> l'objet lisible devient de plus en plus professionnel. *Ponctuations* est un véritable catalogue de la statuaire lyonnaise. On y trouve sur les pages de gauche, débordant généralement sur la droite la photographie de chaque statue, ses dimensions, la date de son inauguration, des informations sur le sculpteur et l'architecte et sur les éléments représentés (biographie des personnages figurés et description de la sculpture). Sur les pages de droite est dessiné un plan axonométrique du socle sur lequel a lieu l'intervention rayée; l'adresse du site y est également indiquée. Le travail documentaire s'efforce de répondre aux questions primaires, qui, quand, quoi? Le dessin de la page droite suggère un autre type de questionnement, celui qu'un texte de catalogue d'exposition devrait toujours comporter.

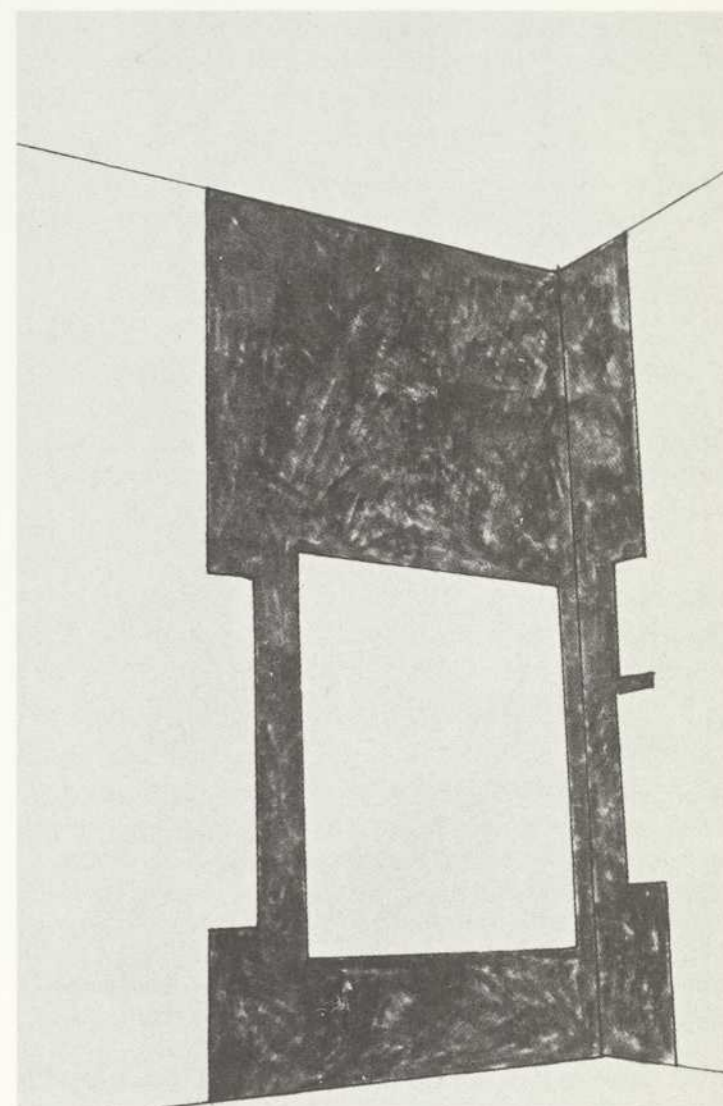
Le travail effectué au Van Abbemuseum à Eindhoven peut être considéré comme le couronnement d'une expérience concernée depuis tant d'années par le musée dit neutre.<sup>9</sup> Cette fois le signe — objet rayé va se placer sur une des surfaces les plus représentatives de la

fonction muséale, soit le corps du gardien de musée. Il s'agit d'une opération métonymique puisque seul le torse du gardien est revêtu. Il est revêtu d'un gilet spécialement confectionné "en taffetas de soie tissé en bandes alternées blanches et colorées, de 8,7 cm de largeur chacune". Il n'est pas exclu que les gardiens ainsi vêtus se promèneront dans les salles au-delà du temps de l'exposition-présentation de la nouvelle collection en soie de Daniel Buren. Le texte-essai-catalogue, *Essai hétéroclite*, contient en dehors d'une courte préface du



Daniel Buren, photo-souvenir, *Judith et Holoferne*, dans son installation actuelle. Corridoro Vasari, sept. 1979, tiré du catalogue *Artemisia*, p. 88. (À gauche)

entre l'exposition et la mise en scène.<sup>10</sup> Le mot FUCHSIA, "mot du latin botanique créé par Plumier en l'honneur de FUCHS," botaniste bavarois au XVI<sup>e</sup> siècle — nom finalement choisi pour indiquer la couleur du gilet en taffetas — nous conduit tout naturellement vers un autre FUCHS. Il s'agit de R.H. FUCHS, celui-là même qui signe la préface de l'*Essai hétéroclite*, le directeur du Van Abbemuseum à Eindhoven. Le très long texte qui accompagne le mot COULEUR (seul le texte du mot GARDIEN est aussi long) nous confronte discrètement à la



Daniel Buren, *Judith et Holoferne* dans son installation à la galerie Yvon Lambert, 1979. Tiré du catalogue *Artemisia*, p. 89. (À droite)

directeur, premièrement, un prologue constitué par une série de photos-souvenirs illustrant diverses interventions passées à bandes rayées, deuxièmement, un historique narrant le développement du projet et la description du gilet, troisièmement un extrait de l'édition d'un patron modèle de gilet comprenant "quelques conseils de coupe et de couture" et le mode d'emploi permettant la confection d'un gilet, et enfin, quatrièmement, un petit lexique à propos du travail.

C'est dans ce petit lexique que nous allons découvrir le véritable texte du projet au fil de la liste alphabétique. Nous retrouverons, comme dans le livre-guide sur la statuaire lyonnaise, des fiches descriptives muséales rigoureuses. Décalés des textes style muséographique par une fine ligne verticale, des textes subjectifs concentrent sous la même apparence documentaire la charge polémique. Des jeux avec les mots et des jeux de mots ponctuent les définitions qui jouent elles aussi avec la subjectivité et l'objectivité. L'ensemble permet des lectures multiples. Par exemple le mot THÉÂTRE permet à Daniel Buren d'établir des relations entre musée et théâtre et en particulier

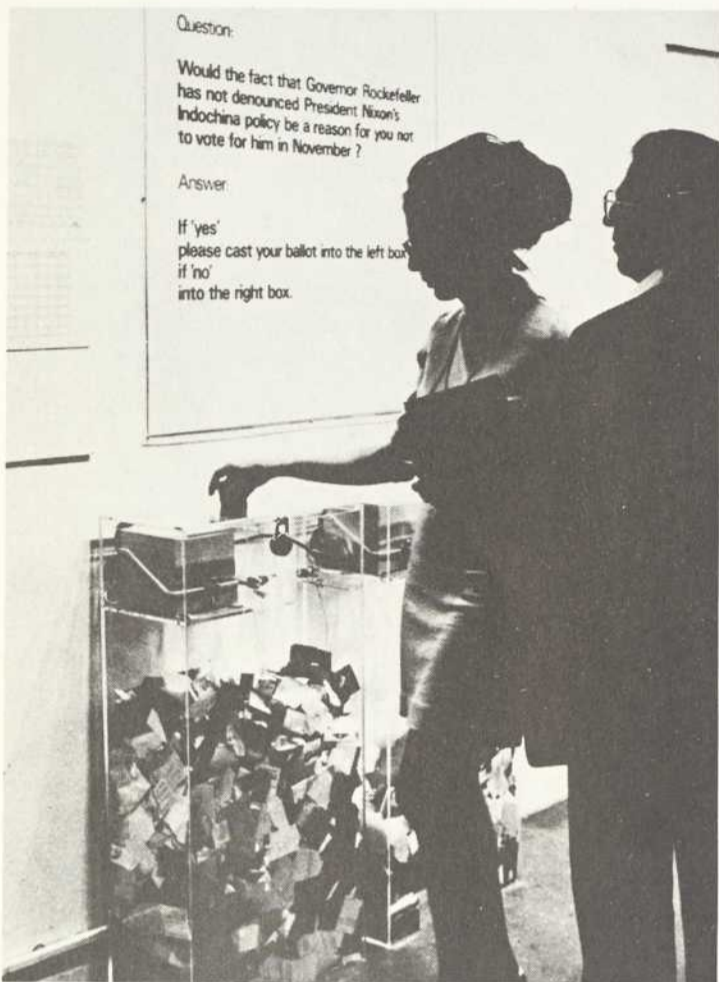
situation d'être peintre. Aux problèmes de la peinture se substituent ici les problèmes de mettre des mots sur des couleurs. On ne nous laisse pas oublier que Daniel Buren peint (ses bandes rayées sont parfois recouvertes de peinture acrylique blanche) et que l'objet de son travail concerne le visible.

Si Daniel Buren se préoccupe du visible en tant que tel et rend manifestes les profondes altérations que lui fait subir l'institution muséale, Hans Haacke se préoccupe du système qui contrôle le visible. Depuis 1970, l'oeuvre de Hans Haacke documente les étroites inter-relations entre le pouvoir politique et économique et le pouvoir culturel au centre duquel s'épanouit l'art. Cette démarche documentaire, rigoureusement menée, donne naturellement au pouvoir muséal une place de choix.

#### HANS HAACKE

"Temple de la culture", le musée est aussi un véhicule du système du pouvoir qui contrôle les moyens de production et protège les normes idéologiques des détenteurs de ces moyens. Que se cache-t-il derrière les collections

rassemblées et exposées dans cet espace prestigieux dédié à tous? Les travaux successifs de Hans Haacke répondent à cette question en montrant les informations recueillies sous forme visuelle et textuelle. Résultats de sondages publics, statistiques diverses, archives historiques, biographies, événements, jusqu'alors non associés, contribuent à déplacer brutalement l'art et le musée hors de leur aura d'innocence. Du vote effectué au Musée d'art moderne à New York en été 1970 jusqu'à sa récente exposition *Der Pralinenmeister* à la



Hans Haacke, *MOMA Poll*, 1970

Galerie Paul Maenz à Cologne en juin 1981, ce qui est présenté, ce sont les preuves de la connivence entre les instances de l'administration muséale et les instances d'une administration beaucoup plus large, celle qui finalement contrôle nos manières de vivre et de penser. Le donateur généreux, le grand collectionneur d'art moderne et contemporain, président ou membre du conseil d'administration, est replacé dans une situation autre que celle de bienfaiteur culturel. Il est reconnu comme le maître de corporations multinationales (comme on disait autrefois en France "maître des forges") dont les activités ne sont pas, par exemple, particulièrement concernées par les conditions de vie des travailleurs, la situation des peuples colonisés ou néo-colonisés ou la résolution des contradictions menaçantes pour la paix mondiale.

Citons parmi les oeuvres anciennes, à partir du projet refusé par le directeur du musée Guggenheim en 1971 (projet révélateur du système de propriété immobilière): une enquête sur la fréquentation du public d'une galerie d'art contemporain (John Weber Gallery *Profile 1* et *Profile 2*, en mai et septembre 1972); une documentation sur les membres du conseil d'administration du Musée Salomon Guggenheim signalant leurs filiations parentales,

leur appartenance aux grandes compagnies et leurs responsabilités culturelles (Stefanotty Gallery, N.Y., mars 1974); le projet *Manet 74*, refusé au Wallraf-Richartz Museum de Cologne et montré à la galerie Paul Maenz, illustrant le voyage de la *Nature morte aux asperges* de Manet chez ses propriétaires successifs dont les biographies sont retracées, le dernier en date, initiateur du don au musée et président de la Société des amis du musée n'ayant pas été, pendant une certaine période, particulièrement anti-nazi; *Social Grease*, enfin (John Weber



Hans Haacke, *Der Pralinenmeister*, 1981, panneau de gauche d'un des sept diptyques, (Comet, St-Hyacinthe), sérigraphie multicolore avec photo et emballage de chocolat, 100 x 70 cm.

Gallery, en 1975), dans laquelle étaient présentées, sur six plaques, en photolithographie, des phrases prononcées à propos de l'art par d'éminents responsables d'institutions culturelles, économiques, et politiques.<sup>11</sup> Du musée comme centre de fonctionnement du système artistique, et suivant la trace des mêmes personnages et structures, l'oeuvre de Hans Haacke s'est concentrée plus récemment sur les corporations proprement dites. Il s'agit bien du même système, mais on est passé d'un rouge à un autre ou d'un fragment de rouge à une partie moins réduite. *Nous croyons à la puissance de l'imagination* (Gand, Musée d'art contemporain, 1980) vise la manufacture d'armes Herstal et ses livraisons en Afrique du Sud.<sup>12</sup> *Upstairs at Mobil: Musing of a Shareholder* (John Weber Gallery, 7 février-4 mars 1981) vise les diverses manipulations de la Compagnie Mobil-Oil.<sup>13</sup>

*Der Pralinenmeister*, l'exposition la plus récente, doit être examinée de plus près.<sup>14</sup> Dans un mince catalogue-pamphlet, un texte divisé en quatorze sections narre les avatars politico-culturels et économiques de Peter Ludwig, maître du groupe multinational chocolatier Monheim.<sup>15</sup> Au-dessus et en dessous de chaque texte coiffé d'un titre, des illustrations présentent en haut de page gauche la

photographie du "maître", en haut de page droite une photographie de situation de travail (les chocolatières ressemblent à des infirmières, tout semble clair et propre). En bas de chaque page des boîtes de chocolats sont illustrées. Nous apprenons grâce aux textes, le développement national et international, telle une tache d'huile, de la compagnie. Nous découvrons les conditions de travail sévères des ouvriers dont la plupart sont des femmes non qualifiées et étrangères. Nous apprenons également le développement systématiquement parallèle à celui de la compagnie, de la collection d'art de Peter et Irene Ludwig, collection concentrée sur l'art moderne et contemporain à partir de 1966. Le système des dépôts à long terme et de donations permet au collectionneur de se voir attribuer des rôles majeurs dans les conseils d'administration et en particulier dans les comités d'acquisition. Le pouvoir artistique en extension progressive de Peter Ludwig atteint son paroxysme avec le projet du "Museum Ludwig" à Cologne prévu pour 1985 et celui de la "Ludwig Foundation for the Promotion of Visual Arts". Les responsabilités que s'allouent Monsieur et Madame Ludwig en ce qui concerne les décisions à prendre à propos de presque tous les aspects professionnels de la fondation sont très révélatrices de l'importance de leur autorité artistique aussi bien au niveau régional que national, voire international. Ce dont il s'agit pour Hans Haacke, c'est de rechercher et présenter les mécanismes des activités culturelles, mécanismes idéologiquement camouflés.<sup>16</sup> Dans ces perspectives, le musée est clairement visé.

Considérés comme révélateurs des manipulations muséales, les travaux de Daniel Buren et de Hans Haacke sont exemplaires. Pourtant un autre pas a été franchi qui nous conduit hors de l'exclusivité muséale. Cette démarche qui peut être comprise comme une intervention dans le champ artistique, consciemment libérée des pressions institutionnelles et en particulier de celles du musée, c'est celle de l'art sociologique.<sup>17</sup> Éclatée, la pratique artistique devrait s'échapper hors des circuits officiels incestueux, artiste/musée/marché/micro-milieu artistique, pour prendre la voie d'une éventuelle liberté imaginaire productive et partagée. "Pour ma part," nous écrit Fred Forest, "les musées ne sont plus nécessaires pour les artistes contemporains. Je m'explique: Je pense que n'importe quel lieu peut être investi en tant que lieu de création-action-diffusion pour un temps déterminé... je crois aussi beaucoup aux dispositifs d'interactions d'informations dans lequel le musée peut être un des éléments du dispositif."<sup>18</sup> *Institut international d'arthérapie* (Jean-Paul Thénot, 1972), *Hygiène de l'art* (Hervé Fischer, 1972-1974), *Bureau d'identité utopique* (Hervé Fischer, 1975), *École sociologique interrogative* (fondée par le Collectif d'art sociologique en mai 1976),<sup>19</sup> *Société civile immobilière du mètre carré artistique* (Fred Forest, 1977) à laquelle a succédé l'actuel *Territoire du M<sup>2</sup> artistique*, sont autant de termes, travaux et situations alternatives destinés à signaler le détournement du musée. Les mouvements ainsi créés avec des noms de préférence parodiques vont transformer le statut de l'artiste. Devenu "gérant", "concierge", animateur de relations humaines, meneur de jeu, catalyseur d'imaginaire individuel et collectif, l'artiste cède volontiers la place à un collectif d'auteurs. "À la toile succède le tissu social" écrit Jean-Paul

Thénot.<sup>20</sup> Ce ne sont pas les textes qui fondent la théorie de l'art sociologique en empruntant sa substance aux théories de la communication et de la sociologie qui doivent retenir notre attention, mais plutôt sa pratique même qui, tout en s'écartant délibérément du musée, ne cesse de le questionner.

#### JEAN-PAUL THÉNOT

En mai 1978, dans le cadre de la Foire Internationale du livre à Nice, Jean-Paul Thénot ainsi



Jean-Paul Thénot — J.P. Giovanelli, *Nous sommes tous des écrivains*, le stand, Nice, 1978

que Jean-Pierre Giovanelli, proposaient aux visiteurs des stands du Palais des Expositions "d'être les co-auteurs et les co-propriétaires d'un livre écrit, imprimé et dédié pendant la durée du Festival... "Le projet intitulé *Nous sommes tous des écrivains* suscitait une large audience et l'ouvrage tiré en autant d'exemplaires que de participants en une journée marquée également par la dédicace du livre terminé, manifeste par son existence le succès du stand, "qui est le seul endroit du Festival du livre où l'on écrit". Les processus critiques enclenchés sont nombreux pointant sur le mythe de la création, et sur celui des lieux de production et de diffusion. Le titre lui-même connote ces processus critiques. Outre la connotation la plus immédiate "Nous sommes tous des Juifs allemands", slogan entonné pendant des heures dans les grandes artères parisiennes en mai 1968, la connotation seconde semble bien être "Nous sommes tous des artistes". N'avons-nous pas, pensèrent les participants, produit de l'art (l'écriture) sous forme d'un objet (le livre) dans et pour un lieu ouvert à tous (La Foire et non le musée) et n'avons-nous pas fait tout cela ensemble? *Hommage aux artistes inconnus*, monument commémoratif et symbolique, réalisé à la Galerie de l'Université de Lund (27 mars — 21 avril 1981), prolonge les perspectives ouvertes par l'expérience précédente.<sup>21</sup> Pour réaliser ce monument dont la nature parodique met au défi l'histoire de l'art et le lieu muséal, des bureaux provisoires ont été ouverts dans des villes diverses pour recueillir les plans, dessins, photographies, projets, ou maquettes. Dans son projet *Art-Étalon* (novembre, 1980), Jean-Paul Thénot proposait en quelque sorte un hommage parodique inverse. Conçus après une série d'entretiens des "art-étalons" seront reproduits "dans un matériau spécialement étudié, puis seront ensuite "déposés dans les musées, dans des boîtes spécialement confectionnées, afin d'être

conservées dans les meilleures conditions de température et d'humidification", enfin "Pour ces mêmes raisons de conservation et pour éviter toute dégradation ou altération fâcheuse, ils ne pourront être vus que si cinquante personnes ou moins en font la demande au musée, qui s'engagera alors à montrer publiquement le ou les arts-étalons demandés. Éventuellement seule la projection de l'image de l'art-étalon pourra être rendue visible grâce à un appareil spécialement destiné à cet usage." Jean-Paul Thénot visant ici le style consommateur de la culture (les quelques secondes obligatoires passées pour voir la Joconde) devient aussi le prophète d'une certaine muséologie...

#### FRED FOREST

Fred Forest apparaît comme le stratège des moyens de communication de masse. Il les utilise systématiquement dans la mesure où ils s'opposent aux moyens de communication clos du musée et du micro-milieu artistique. "Prestataire de services", "médium qui met en place une configuration d'informations critiques",<sup>22</sup> c'est ainsi que Fred Forest voit l'artiste d'aujourd'hui.

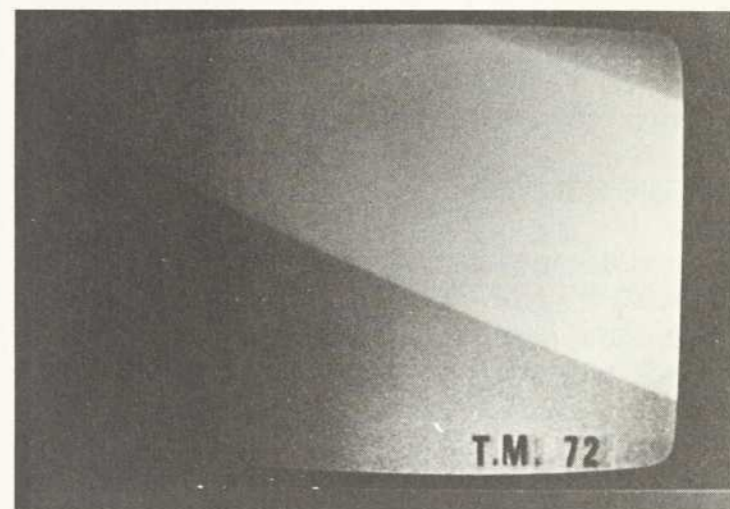
Depuis 1972, des actions de formes diverses ont marqué le développement de la démarche de Forest, qui, si elle privilégie l'emploi de la vidéo, n'en fait néanmoins pas une condition de l'événement.<sup>23</sup> D'une démarche qui s'est donné pour objet d'investiguer l'imaginaire social en le provoquant (provocation de cet imaginaire mais provocation des institutions qui l'enveloppent) il est passé aujourd'hui à une seconde étape. Fred Forest s'est trouvé un lieu fixe, un théâtre, une fondation, un micro-milieu, un espace simulacre des institutions et du système, un espace jeu, un espace symbolique et expérimental, un territoire, *le Territoire du M<sup>2</sup>*.

Il nous faut toutefois retenir quelques-unes des nombreuses expériences qui se sont échelonnées depuis près de dix ans avant celle du Territoire. Retenons la série des espaces vides: carrés blancs offerts aux lecteurs de journaux comme supports d'intervention visuelle (Paris, *Le Monde*, janvier 1972, Lausanne, *Tribune-Matin*, novembre 1972, par exemple), rectangles blanc-gris de la minute de silence à la télévision nationale française (janvier 1972), expérience au cours de laquelle après vingt secondes de rupture de son et d'image la voix de Fred Forest se fait entendre "Votre télévision n'est pas en panne, prenez ce temps pour vous-même...", espaces blancs des panneaux vides promenés dans les rues de São-Paulo à l'occasion de la XII<sup>ème</sup> Biennale (novembre 1973). Ces interventions dans la presse, la télévision et dans l'espace urbain, cherchent à provoquer des prises de conscience que le musée ne permet guère. "Le musée du moment est coupé, il n'investit pas... Je peux faire mon exposition dans le journal, dans l'émission de télé..."<sup>24</sup> Le Musée n'est pourtant pas exclu, il peut servir de relais comme, par exemple, à Lausanne où le Musée cantonal exposait les espaces blancs des journaux remplis par les lecteurs (novembre 1972 et novembre 1978). Retenons également parmi les très nombreuses actions vidéo de Fred Forest celle de *la Famille Vidéo*, à Cologne, en juin 1976.<sup>25</sup> La visite d'un appartement à louer dont chaque chambre est munie d'un équipement vidéo

autonome présentant un fragment de l'activité quotidienne de l'occupant (seulement dans le salon, grâce à un moniteur supplémentaire, peut-on voir le programme régulier de la première chaîne de télévision) provoque des questionnements en chaîne. L'appartement qui accueille l'événement prolonge l'espace des galeries alternatives, elles-mêmes substitués, à l'origine critiques, des musées d'art. Dans cet appartement la Famille Vidéo fait fonction de miroir et le miroir questionne; les problèmes d'art et de musée ont été discutés.



Fred Forest, le gérant devant le bâtiment administratif du Territoire du M<sup>2</sup>, Anserville, 1980



Fred Forest, une minute de silence à la télévision nationale française, janvier 1972

L'utilisation du musée comme relais caractérise l'expérience de la *Promenade sociologique* à partir du Musée d'art contemporain de São-Paulo (décembre 1973). Fred Forest embarque dans un autocar pour une promenade annoncée dans la presse comme "sociologique", vingt-cinq inscrits pour cette aventure. Témoins fonctionnels du musée, trente sièges dûment numérotés accompagneront les apprentis "sociologues" dans l'exploration d'un quartier. Ayant servi symboliquement ou pratiquement, les sièges franchiront la clôture du musée pour retrouver leur fonction de base: instrument de repos, support de contemplation individuelle ou élément de remplissage décoratif.

Dans le *Territoire du M<sup>2</sup> artistique* la provocation est devenue discrète. Il faut aller à Anserville, à 45 km de Paris, pour la découvrir sous forme d'un montage parodique. C'est le pavillon de chasse du château d'Anserville qui abrite l'entreprise solitaire avec son mur d'enceinte qui délimite le Territoire. Le bâtiment administratif comprend en particulier la salle de délibération (déjà quelque peu installée avec son trône qui suggère le siège du président du conseil



imaginaire dont l'art sociologique se préoccupe inversant la pédagogie muséale traditionnelle peu soucieuse d'interrogations.

Si nous avons accordé une si longue attention aux oeuvres de Daniel Buren et de Hans Haacke, ainsi qu'à celles de l'Art sociologique, ce n'est pas pour recommencer une petite histoire de l'art en question (musée inclus) mais pour essayer de mettre ensemble des philosophies et des pratiques qui, comme les trois portes du Palais du Louvre d'Hervé Fischer, ont tendance à être approchées hors de l'architecture unique qui les abrite. Les procédures de démythification d'un musée innocent sont d'autant plus efficaces qu'elles proviennent d'auteurs profondément attachés à la production d'un visible communicable. Dans un univers de productions matérielles dont le musée formerait le centre nous n'avons retenu que les travaux polémiques les plus exemplaires.

Nous allons maintenant essayer d'aborder quelques oeuvres canadiennes récentes qui semblent, elles aussi, se situer à l'intérieur d'une problématique du musée.

#### IRENE WHITTOME

*Le Musée blanc* d'Irene Whittome annonce déjà par son titre son univers référentiel.<sup>33</sup> L'artiste ne nous a pas laissé le choix de l'interprétation par la seule exploration de son travail. Il suffit de lire les diverses critiques publiées au sujet des deux oeuvres les plus connues de la série, *le Musée blanc I* et *le Musée blanc II*, ou de simplement écouter les commentaires des visiteurs confrontés à ces musées pour s'apercevoir que la référence muséale nécessite un savoir que le titre initie. Plutôt qu'un musée blanc, la connotation immédiate est exotique, vaguement anthropologique, on évoque un "rang de figures totémiques"; si elle n'est pas exotique, la connotation est psychanalytique et cette fois il est fait allusion à des "figures phalliques". Pourtant, pour celui qui obéit à la contrainte du titre, la référence de l'artiste deviendra de plus en plus claire. Irene Whittome expose les valeurs muséales. Elle les expose en composant des assemblages — frises de hautes tiges en ficelle et papier moulé — fondés sur des principes muséaux rendus visuellement manifestes: mise en ordre d'une série, résultat d'un classement, exposition de la série dans une vitrine protectrice qui isole et met en évidence l'objet à considérer. Chaque unité du musée blanc se présente non seulement comme une vitrine suggestive des vitrines verticales de musée mais joue comme une boîte à l'intérieur d'une boîte, soit comme un micro-musée. Irene Whittome nous offre son musée. C'est un lieu ordonné et blanc, pur et neutre, dans lequel la réunion des objets provoque une histoire.

Les cinq *Musées blancs* exposés en 1975 à Montréal ne nous donnent qu'un aperçu d'un ensemble beaucoup plus vaste, un immense musée blanc aux vitrines de format variable comportant des assemblages chaque fois modifiés.<sup>34</sup> Au musée blanc pourrait succéder un musée noir qu'Irene Whittome entrevoit comme une sorte de complément nécessaire. À la transparence succéderait un écran de noirceur qui rendra l'accès à l'ordre moins immédiat. L'artiste joue avec ses deux couleurs favorites dans une logique imaginaire qui est la sienne,

mais son hommage au musée reste constant. Irene Whittome rend hommage au musée, lieu-mémoire dans lequel son temps personnel se confond avec le temps qui passe et dont témoignent les objets. Le musée reste un emplacement culturel où l'artiste découvre les indices matériels esthétiques du monde. Les règles d'ordonnance et de visibilité muséales ont servi de modèles.

#### MICHAEL SNOW

La citation du musée chez Irene Whittome est en quelque sorte allégorique. Dans *Plus tard* (1977), série de vingt-cinq photographies en couleurs reproduisant chacune un paysage du Groupe des Sept, Michael Snow effectue une citation manifeste, celle d'une collection de la Galerie nationale du Canada exposée au troisième étage de l'institution. Les images, chacune dans son cadre de bois et montrée sous plexiglas insistent sur l'intervention de l'artiste-photographe. En ce qui concerne notre problématique, le caractère flou des images, captées comme en mouvement, nous avertit qu'il s'agit d'une citation complexe. Si la citation apparaît manifeste elle n'est pas moins manifestement ambiguë. À vrai dire dans cette approche de *Plus tard* nous sommes pris au piège du prélèvement d'une seule partie de l'oeuvre de Snow et nous sommes conscients de la difficulté. L'oeuvre complète, c'est ce qui fait la substance même de la démarche de Michael Snow dont *Plus tard* marque un aspect.<sup>35</sup>

Par l'écart entre les images de la série photographique et les images peintes de la galerie (paysages qui sont déjà des représentations de la vision du Groupe des Sept), nous pouvons déduire que l'auteur de l'oeuvre est préoccupé par la problématique de la représentation et par le problème d'une prise possible de l'espace/temps par un dispositif soigneusement préparé. Si nous restons fidèle à notre propre préoccupation de repérage de la citation muséale nous découvrons que nous pouvons presque reconstituer la salle d'exposition du Groupe des Sept à la Galerie nationale grâce à la présence des espaces muraux intercalaires précisant la situation et la succession des tableaux, du plafond, du sol, des passages en coin, des perspectives, des lumières, des cadres, des étiquettes... Nous pouvons également reconstituer le parcours d'une visite éventuelle. Le parcours photographique n'est pas destiné à figurer exactement le parcours pictural imposé dans la salle. Les spécifications décrites par l'artiste le précisent par ailleurs. L'idéal serait que les photographies soient montrées complètement autour d'une pièce mais est-il ajouté "si cela est nécessaire les cadres peuvent se toucher... *Plus tard* peut être montré sur trois murs, ou sur deux murs, ou dans une ligne, du numéro un au numéro vingt-cinq, ce n'est pas nécessaire de commencer avec le numéro un...". L'importance réside dans la reproduction du mouvement de la visite et dans le décalage visuel imposé à l'oeil et à l'esprit du visiteur par le mouvement de l'appareil photographique entre l'image photographiée et l'image peinte. Michael Snow met le spectateur dans la situation de se découvrir comme spectateur et d'en assumer les conséquences dans le domaine de la perception.<sup>36</sup> Le spectateur n'échappe pas par ailleurs à l'ironie de l'artiste, ironie suggérée, entre autres connotations, par le flou de l'image.<sup>37</sup> Le Musée, lieu naturel de la

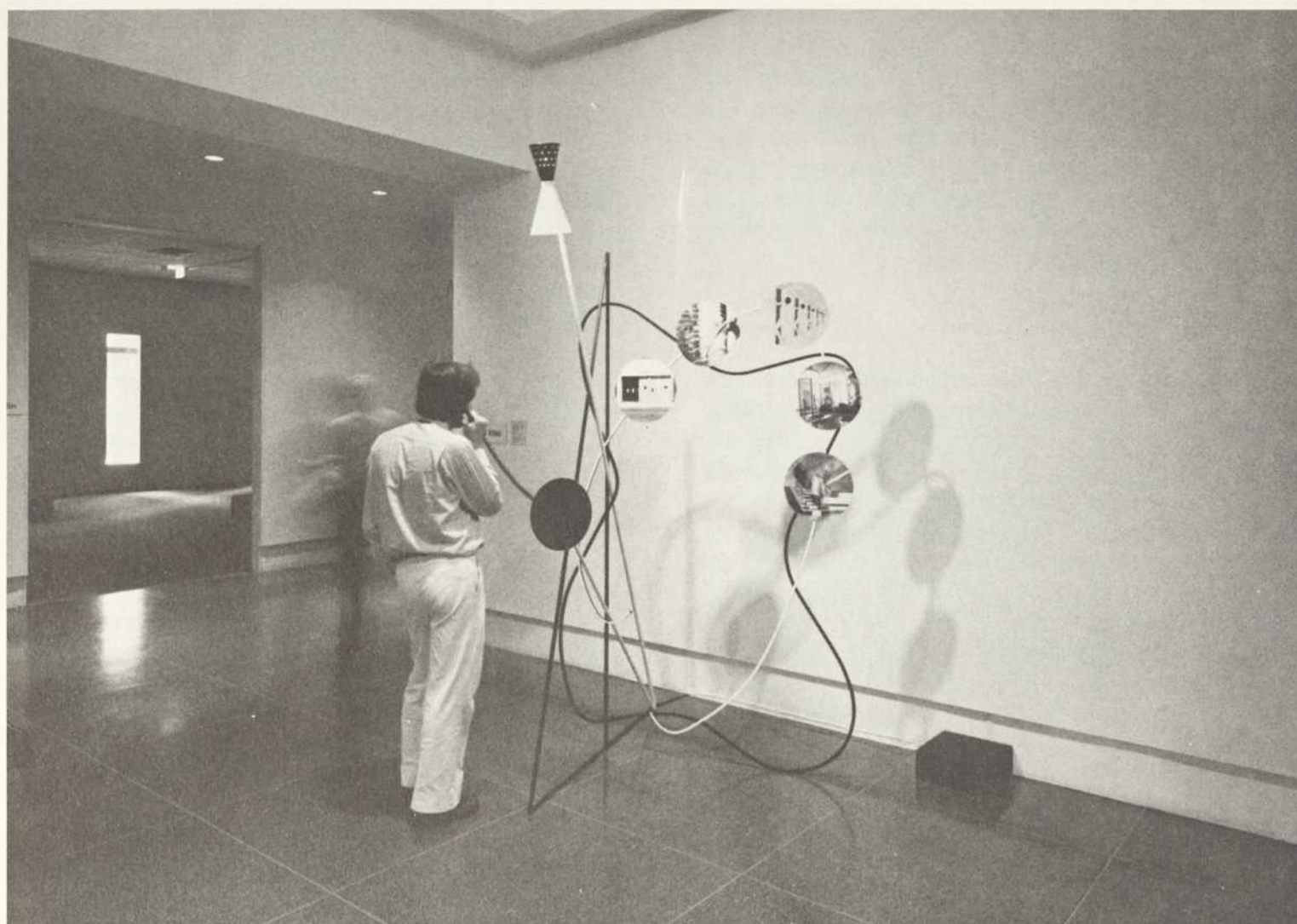
réflexion artistique et lieu réel de la conservation et de l'exposition du Groupe des Sept agit ici comme un aimant. Une fois sa référence découverte, il dirige la réflexion du visiteur à partir de la mise en question de la fixité picturale. Le champ de la citation laisse place à l'interprétation. S'agit-il d'une citation de style nationaliste? D'un hommage au Groupe des Sept considéré comme un groupe de sept jeunes peintres révolutionnaires? Ou comme des explorateurs des paysages sauvages du bouclier canadien? Ou encore comme des artistes passionnés de capter les transformations de la nature?<sup>38</sup> L'expérience de l'interprétation "in situ" qui est celle de la situation du visiteur de musée est littéralement provoquée dans *Plus Tard* grâce à l'aspect franchement ambigu de l'image qui cite.

"Their work and its exhibition in that one room at the National Gallery are culture, cultivation".<sup>39</sup> Nul doute que Michael Snow, s'exprimant ainsi à propos du Groupe des Sept, exprime également le sens de sa relation avec le musée considéré comme lieu de découverte et d'enrichissement. Les références muséales d'Irene Whittome et de Michael Snow dans des oeuvres et à l'aide de stratégies visuelles absolument non comparables ont ceci de commun qu'elles se situent à l'intérieur d'une idéologie traditionnelle du musée et de l'art.

#### GENERAL IDEA

En été 1980 l'exposition *Pluralités* à la Galerie nationale du Canada, à l'occasion du centenaire de cette institution, accueillait General Idea. General Idea groupe ses trois fondateurs dont les activités depuis 1968 essentiellement interdisciplinaires (performance, installations, vidéo, film, gravure, photographie, publication de *FILE* magazine, établissement de *Art Metropole*) se concentrent pour la plupart d'entre elles sur un seul projet, le Pavillon de Miss General Idea, qui fonctionne comme une mythologie parodique de la culture occidentale post-industrielle dont l'art en particulier, déploie les modèles.<sup>40</sup> Le projet consiste à préparer pour l'année 1984 le Pavillon grâce à de multiples objets et événements, certains répétitifs comme celui de l'élection de Miss General Idea. "The Search for the Spirit of Miss General Idea" rend possible l'actualisation de tous les rites de la mode comprise comme un culte qui absorbe toutes nos capacités intellectuelles et imaginaires. La méthodologie de General Idea doit beaucoup à certaines recherches de la pensée de la fin des années 60 et du début des années 70 (Lévi-Strauss, Foucault, Barthes...). En attendant 1984, la formule ouverte du Pavillon permet la réalisation de projets conformes à "l'idée générale" de chaque lieu d'accueil.

Ainsi la Galerie nationale du Canada devient, le temps d'une exposition, le Pavillon lui-même sous forme de *Trois kiosques d'information dans le Pavillon de Miss General Idea*. Les trois kiosques sont placés dans des lieux clefs: le hall d'entrée, espace d'introduction, le cinquième étage, galerie de l'art contemporain, et le dernier étage occupé par la cafétéria, lieu où l'on peut enfin manger, boire, et bavarder, étage auquel on peut par ailleurs accéder simplement pour le plaisir sans avoir à visiter les autres étages qui ont à faire avec une éventuelle épreuve du savoir. Les kiosques, constructions en métal d'apparence légère, portent des récep-



Conversation Piece: Three Booths for the Miss General Idea Pavillion, installation, photographies en couleur, construction métallique, téléphone, magnétophone à cassette, 1980, Galerie Nationale du Canada

photo: Brian Merrett

teurs téléphoniques qui transmettent des renseignements et exposent sur leurs parois des photographies appartenant à l'imagerie propre au projet du Pavillon. Au rez-de-chaussée ce qui nous est offert c'est à la fois la visite guidée et la lecture d'un dépliant imaginaire sur les caractéristiques matérielles de la Galerie-Pavillon. Le message du kiosque situé au cinquième étage joue avec le *Bedroom Ensemble* de Claes Oldenburg qui se trouve à proximité. Il s'agit là d'une véritable animation d'un objet de la collection permanente du musée. La voix sophistiquée de notre guide, suggestives de celle des stars de la belle époque ou de celle des vedettes de la publicité télévisée concernant les shampooings ou les produits de maquillage, nous arrête aux frontières "des appartements privés de Miss General Idea". La modernité snob de la chambre à coucher d'Oldenburg (1963) convient à l'intimité de Miss General Idea et abrite derrière ses portes fermées, excluant ainsi le public, "le mythe caché derrière l'image". Le kiosque de la cafétéria nous introduit à l'art de consommer. Dans le *Colour Bar Lounge* conçu comme un "laboratoire culturel", des "cocktails esthétiques" agissent comme de "nouveaux élixirs culturels". Le tour est joué. Dans la construction parodique des rituels de "l'establishment" artistique et intellectuel le musée d'art a trouvé tout naturellement sa place. Substitut du Pavillon, lui-même substitut de l'univers culturel fluctuant, la Galerie nationale est entraînée dans un jeu ironique qui se vise lui-même ("mirrors mirroring mirrors").<sup>41</sup> Le musée toutefois n'est pas différent des autres installations du Pavillon, il relève de la même idée générale et cette "idée générale" s'exprime à propos de l'art et à l'intérieur de son territoire.

Dans cette même exposition *Pluralités*<sup>42</sup>, trois autres oeuvres se sont imposées à notre atten-

tion. Deux d'entre elles, *Field* de Don Proch et *Made To Measure* de Max Dean, nous conduisent à partager une expérience dont la condition muséale fait partie. La troisième, *Allocations* de Garry Neill Kennedy, semble s'approcher des interventions polémiques sur l'institution muséale étudiées plus haut.

#### BETTY GOODWIN

Avant d'aborder le *champ* de Don Proch, il n'est peut être pas inutile, pour des raisons méthodologiques, de réfléchir un instant sur un deuxième "champ" qui se trouvait au même étage de la Galerie nationale dans *Pluralités*. *Passage in a Red Field* de Betty Goodwin crée une sorte de chambre à la fois intime et accessible, hautement esthétique et abstraite. La structure totale est complexe avec ses murs peints en rouge, ses surfaces d'acier, ses cloisons de cire épaisse et de graphite, ses passages, son jeu de trois corridors dont un, à gauche du corridor central forme un court cul-de-sac. Le corridor central étroit reçoit la lumière d'un tube de néon suspendu bas au-dessus du sol recouvert d'un pigment rouge violet "le pigment rouge c'est l'âme de la peinture" précise Betty Goodwin.<sup>43</sup> Le corridor extérieur perpendiculaire au corridor central borde la longue fenêtre du bâtiment, habituellement masquée. Betty Goodwin a ménagé une ouverture dans le faux mur et disposé un écran en voile sur les vitres si bien que le couloir devient un champ de lumière naturelle diffuse. Cette présence de la lumière peut être perçue de loin dans cette portion de la galerie. À l'extrémité de ce champ lumineux un miroir "casse le corridor mais fait imaginer la continuité de la lumière".<sup>44</sup> Des crépitements audibles provenant du voisinage de la chambre des générateurs électriques contribuent à caractériser le lieu et à l'isoler du reste de l'espace muséal.

Le champ dont il est question ici, c'est un lieu à la fois artistiquement réalisé et un lieu mental issu d'une pensée que Betty Goodwin qualifie "d'indéfinissable et privée".<sup>45</sup> Le fait que Betty Goodwin ait effectivement choisi cet emplacement dans la Galerie comme seul convenable pour risquer une installation (en raison de l'isolement et de l'autonomie apparente de l'espace, de la présence camouflée des fenêtres...) — seul emplacement possible par ailleurs car si elle ne l'avait découvert elle aurait renoncé au projet — prouve amplement l'étroite interaction de l'espace muséal et de l'artiste aujourd'hui. Mais dans ce cas le musée se présente simplement comme un espace parmi d'autres. D'autres lieux peuvent servir, par exemple, l'appartement privé ou le site naturel. Si le choix actuel des lieux d'exposition amoindrit l'exclusivité muséale, il ne met pas en question le prestige institutionnel et encore moins la politique culturelle en général.<sup>46</sup>

#### DON PROCH

Le champ de Don Proch vise la représentation littérale. Deux objets, une salle de la Galerie nationale (celle qui accueillera sa pièce) et un champ du Manitoba, vont se confondre dans la démarche de l'artiste. Proch reproduit la salle de musée dans un lieu de fabrication, le champ, qui se trouve être l'objet même à produire, puis retourne l'objet fabriqué dans la salle originelle. *Field* se présente comme un grand ovale presque plat auquel on fait face dès l'entrée; il semble occuper tout l'espace de la salle laissant à peine au visiteur la possibilité de tourner autour. Une masse blonde d'aspect végétal, épaisse et quelque peu désordonnée s'élève sur les trois quarts de la surface au-dessus d'un pourtour sombre et sillonné. À une extrémité de l'ovale, deux bouts de chaussures de travail ou bottes, comme coupées à la cambrure du pied (moulées à partir du pied d'un camarade et semblant inviter plus ou moins le visiteur à y mettre ses propres pieds...) pointent vers la chevelure blonde qui manifestement tend à représenter un champ, un morceau de prairie, enracinés, sur une parcelle de terre travaillée.<sup>47</sup> La terre sillonnée, incluant les extrémités des bottes, en fibre de verre moulée avec inclusions de résine simulant des flaques d'eau et entourant la masse de fibres blondes provenant d'un démêlage de ficelle brut d'emballage, constitue la vision centrale. Sur le mur situé à gauche de l'ouverture qui conduit au prochain espace d'exposition, six photographies présentent les indices qui fondent l'oeuvre. À gauche des photographies, le grillage de climatiseur est peint en ocre rosé (couleur des murs de l'exposition précédente). Les murs sont peints en noir et portent, régulièrement espacées, des minces tiges verticales en bois clair (elles rappellent l'armature construite dans le champ réel visible sur les photographies). Deux espaces sont donc simultanément présents et présentés.

Le premier espace c'est celui qui a stimulé l'invention de la pièce à partir d'un projet de moulage déjà préexistant chez l'artiste. C'est la salle de la Galerie nationale qui lui a été allouée pour *Pluralités*, et qu'il a visité avec soin. Les dimensions de la salle prises, la position des sources de lumière repérée, la couleur provisoire des murs retenue, Proch retournait au Manitoba emportant l'image de l'espace idéologique prestigieux dans lequel se déploient les oeuvres que l'histoire doit con-

sacrer. Pour Proch, artiste de l'Ouest et plus spécifiquement du Manitoba, la Galerie nationale semble être autre chose. C'est un espace qui devrait représenter le pays tout entier, dans la diversité de ses activités dont témoigneraient les objets qui y sont rassemblés.

Le deuxième espace c'est celui d'un champ choisi près du village d'Headingly à l'ouest de Winnipeg, champ choisi sur les lieux de la vie rurale dont Proch affirme qu'elle ne cessera de fournir la substance de son oeuvre. Les indices relevés par Proch à Ottawa seront transférés dans le champ. L'espace de la salle d'exposition est recréé par une armature de poteaux verticaux unis les uns aux autres à leur base par une épaisse bande de farine qui marque les limites du plancher, et à leur sommet par des poteaux horizontaux qui signalent les limites du

celui de la Galerie nationale. La structure construite par Proch n'était en effet guère éloignée d'une route principale attirant ainsi les fermiers du voisinage aussi bien que les amis. Ce champ<sup>49</sup> témoigne d'une inter-action particulière entre la Galerie nationale et un artiste "régionaliste". Pour Proch, le musée n'est pas la place forte stimulante et émouvante de la culture. Jamais visité avant l'âge de vingt ans, le musée est avant tout pour lui un lieu de travail (une parcelle de terre à labourer), un espace de présentation éventuel à explorer (présentation d'une chose sans rupture avec la vie). Ce qui frappe dans cette démarche c'est sa confiance qui, il nous semble, a été trahie. "I wanted to have the activities of the field as important as the object in Ottawa".<sup>50</sup> Le passage d'un espace social à un autre n'a pas été déchiffré.

derrière la petite porte et déclenche le moteur électrique qui met les voitures en marche, assez en avant pour ne laisser que peu de marge entre elles et le mur opposé. Mais le sentiment dominant pour le visiteur intéressé c'est celui d'une projection hors de l'édifice dans la rue, celui de l'établissement d'une communication inédite entre les deux lieux. Sans entrer dans les détails techniques,<sup>53</sup> disons qu'une première relation est établie entre l'environnement humain (le croisement de la rue Elgin et Albert) et l'édifice qui en fait partie grâce à l'accès par la petite porte à un corridor jusqu'alors interdit dont le mur extérieur est vitré. On voit dehors! La relation se précise si le visiteur observe l'écran vidéo mis à sa disposition car ce dernier est relayé à un écran vidéo dans la rue offert au promeneur virtuellement indifférent à la galerie.

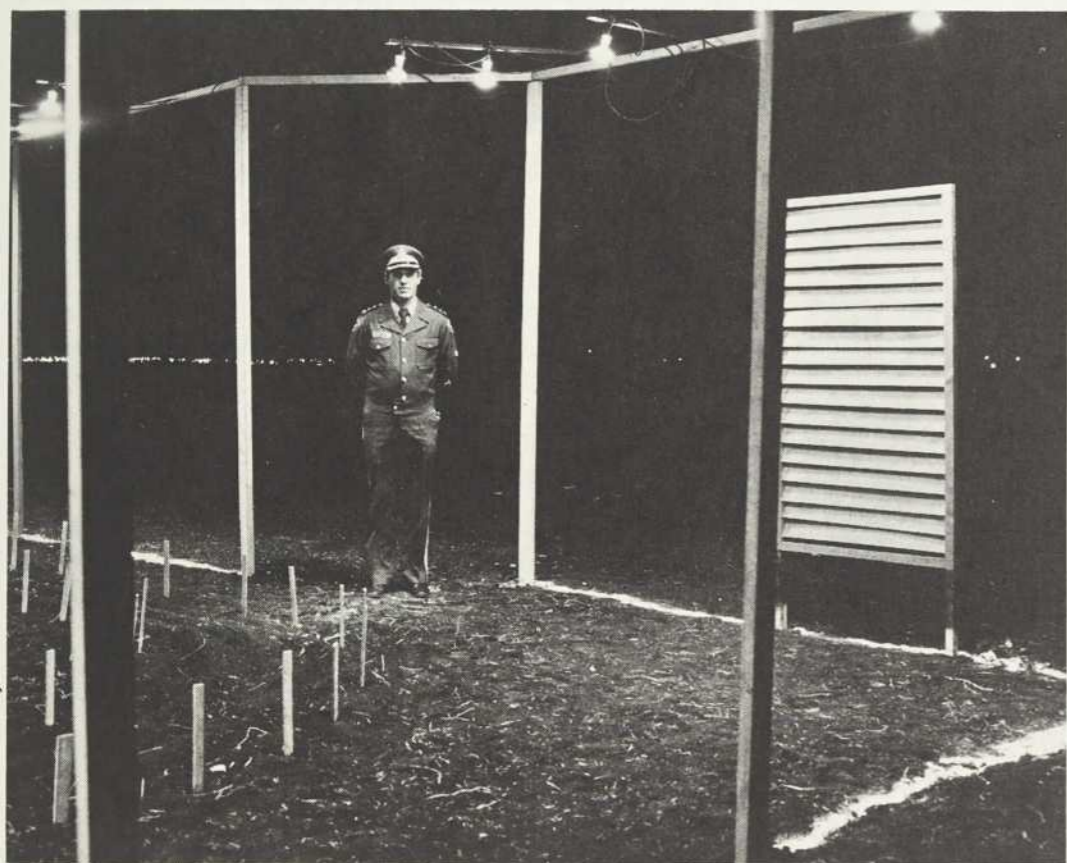
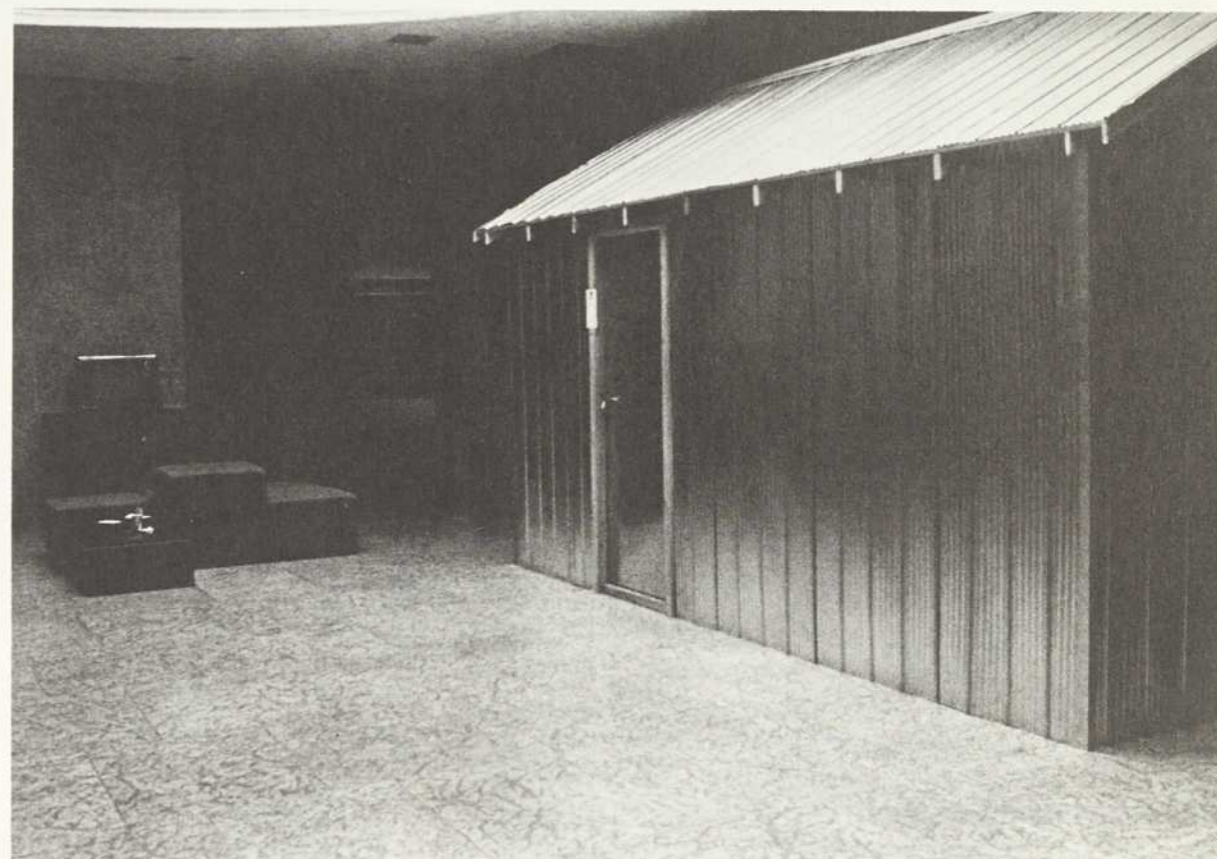


Photo: Ernest Mayer

Don Proch, *Field*, 1980. Le gardien de musée dans le musée-champ à Headingly.



Max Dean, *A Work*, 1977, Winnipeg Art Gallery. Une sorte de micro-musée sous la verrière du hall au premier étage. Sur les poutres recouvertes d'un épais tissu gris, on remarque du matériel qui a servi au service éducatif indépendamment du travail de Max Dean. Dans le fond, un tableau de la galerie 1.

plafond. L'emplacement des ouvertures est respecté ainsi que celui des lumières (spots) rendues possibles grâce à des générateurs électriques. Le volet du climatiseur refabriqués est présent et un gardien en uniforme est engagé spécialement pour les moments de documentation photographique.<sup>48</sup> Le champ lui-même, objet futur à exposer, est marqué par une double rangée en ovale de piquets de bois qui semblent piéger la terre vierge.

Ce qui arrive près d'Headingly et à la Galerie nationale, y compris un arrêt de fabrication à l'atelier de Winnipeg, ne produit pas une oeuvre contestataire ou philosophique mais une oeuvre en quelque sorte éthique. Non seulement l'oeuvre agit comme relais visuel d'un paysage humain (sa matérialité et ses valeurs) mais tout se passe comme si Proch avait voulu présenter un espace à l'autre, conduire l'un à respecter l'autre, tenter une reconnaissance impossible... Ce qui n'est pas documenté par la photographie et qui rend cette expérience encore plus pertinente pour nous c'est l'existence d'un public à Headingly, public qui préfigure

#### MAX DEAN

L'installation de Max Dean dans *Pluralités* agresse les visiteurs dès l'entrée. La vision offerte est celle de trois Ford Pintos 1971 à l'arrêt dans la moitié droite de la salle, la moitié vide lui faisant face, et d'une petite porte dans le fond à gauche qui laisse apercevoir un miroir portant un ruban adhésif fluorescent délimitant un carré orange.<sup>51</sup> Soit que l'on découvre une partie du système en regardant le visiteur qui vous précède traverser la salle puis franchir la petite porte qui mène à un corridor de service, soit que l'on regarde simplement la salle vide sous les yeux vigilants d'un gardien posté à l'entrée, l'évidence nous frappe d'une rupture avec la routine contemplative du parcours muséal, rupture par ailleurs déjà annoncée par d'autres pièces dans l'exposition.<sup>52</sup> Il s'agit ici de beaucoup plus qu'un engagement au dynamisme corporel et à une sensibilisation de l'espace. Nous sommes au-delà d'une simple convocation. Des sentiments contradictoires peuvent assaillir celui qui s'engage dans la salle à trois Pintos puis monte sur la petite plateforme

Le dispositif de réciprocité de l'expérience joue donc à l'intérieur et à l'extérieur (visiteur, avance et recul des Pintos, rue, promeneur, visiteur). Ce qui est tenté ici c'est la brisure d'un isolement.

Jusqu'à aujourd'hui le travail de Max Dean se fonde sur une préoccupation de l'autre. Sa réflexion sur la situation de l'artiste suggère une action qui réclame son engagement et celui du public dans le lieu de la présentation de l'oeuvre. Ce qui est en jeu c'est une invitation à la prise de décisions.<sup>54</sup> *A Work* (1977, The Winnipeg Art Gallery) indiquait pour la première fois une nette volonté de démasquer l'indifférence muséale dans laquelle baignent l'artiste et le public par la fabrication d'une sorte de micro-musée sans collection. Pendant six semaines, Max Dean, dans sa cabane en bois aggloméré et en tôle ondulée (construite sous la verrière du hall du premier étage, lieu d'introduction aux salles d'exposition) attendait le ou les visiteurs qui se risquaient à manoeuvrer le loquet d'ouverture de la porte. Certains aspects de cette expérience pourraient nous rappeler la phar-

macie d'Hervé Fischer si cette dernière avait eu pour but, à l'intérieur du musée, d'interroger à propos du travail artistique. Animateur, catalyseur, donnant aux visiteurs leur chance d'agir, Max Dean transformait l'intérieur de la cabane en lieu d'échange d'informations, et même, dans certains cas, en lieu de production car objets et projets se sont manifestés.

Sa dernière installation, *Pass It On* (28 mai — 6 juin 1981 à Montréal) aménagée dans un espace d'un édifice médical tendait, enfermant le visiteur dans une pièce au centre de laquelle trônait une baignoire — les instruments d'un bain possible étant à sa disposition — à exiger une prise de conscience de sa situation par le spectateur. Le déclenchement d'un appareil photographique instamatic piégeait son image qu'il pouvait ou non emporter avec lui. En effet, son image lui était offerte à l'extrémité d'un étroit plateau partie de la structure photographiante. Cette prise de conscience est bien ce que cherche Dean, visant, non pas une mise en question fondamentale du musée ou du système de vie sociale mais plutôt, utilisant des moyens dramatiques, cherchant à éprouver les acteurs de ce système. Dean s'intéresse aussi au musée en tant que lieu de présentation. Le public (réel ou potentiel) et l'artiste producteur et source d'échanges n'ont pas dans le musée une chance de progresser ensemble, "the institution tends to neutralize".<sup>55</sup> Non seulement le musée devient un lieu de réflexion pour Dean mais il est compris par lui comme un espace à organiser, à mettre en forme détail par détail, en fonction d'un thème ou d'une perspective mentale. Il n'est pas étonnant que Dean, qui a effectivement travaillé à plein temps comme technicien à la Vancouver Art Gallery de 1971 à 1974, puis plus sporadiquement à la Winnipeg Art Gallery, ait tiré des leçons de son expérience. Ces leçons ont stimulé sa réflexion sur la situation de l'artiste et de son oeuvre dans l'institution. Son travail s'est développé dans le sens d'un éclatement de l'acte artistique tel que le musée traditionnel l'expose. Si les limites idéologiques de l'acte créateur sont atteintes par son partage, par sa transformation en acte collectif, elles le sont toutefois à l'intérieur d'un conditionnement institutionnel dont la transformation dans l'oeuvre de Max Dean n'est pas directement visée.

#### GARRY NEILL KENNEDY

Cette transformation du conditionnement institutionnel n'est pas non plus visée dans l'oeuvre de Garry Kennedy. Dans la foulée de Daniel Buren, de nombreuses oeuvres de cet artiste semblent pointer vers la mise en évidence de l'espace d'exposition comme acteur (*Locating*, par exemple, qui situe les montants en bois de l'armature murale de la galerie).<sup>56</sup> Certains travaux semblent, fondant texte et image, organiser ironiquement le repérage du monde élitiste de l'art (*Page Fourteen, Page Seventy*)<sup>57</sup> ou bien, utilisant des haut-parleurs dans un lieu public comprenant une galerie d'art, attirent l'attention sur les messages publicitaires du marché de l'art.<sup>58</sup> Ou bien encore, comme cette pièce sans titre exposée à la Dalhousie University Gallery<sup>59</sup>, nous engage à suivre un va-et-vient établi entre l'atelier de l'artiste et la galerie comme la mise en place d'une communication, un projet d'ouverture entre les deux lieux. Enfin sa contribution à l'exposition *Pluralités, Allocations*, paraît tendre vers la critique des relations

entre l'administration muséale et l'artiste.<sup>60</sup>

*Allocations* rend disponible, dans une salle vide, les copies d'une page du catalogue d'exposition, partie du texte consacré à Garry Kennedy. Le contenu de cette page avise le visiteur du rejet du projet d'exposition de l'artiste par "les administrateurs de la galerie" et conduit le visiteur à comprendre que cet espace vide et la distribution des textes constituent une solution de rechange au projet refusé.

En regardant d'un peu plus près quelques-unes des oeuvres de Garry Kennedy nous nous apercevons que ce qui est en jeu relève plus de l'application d'une théorie de l'art de style conceptualiste (théorie avec laquelle, par ailleurs, Garry Kennedy tient à souligner ses affinités et qui marque la direction qu'il a donnée à la Nova Scotia College of Art and Design dont il est le président depuis 1967) que de l'expression d'une théorie politique.<sup>61</sup> Dans une de ses expositions, non titrée, à Lethbridge (10 septembre-1<sup>er</sup> octobre 1978), Garry Kennedy

## HORIZONS



LE DEUXIÈME ÉTAGE DE LA GALERIE NATIONALE ABRITE UNE INSTALLATION PLUS OU MOINS PERMANENTE DE TABLEAUX TIRÉS DE SA COLLECTION. L'ÉTAGE EN ENTIER REGROUPE PLUSIEURS PETITES GALERIES DONT CHACUNE PRÉSENTE DES TOILES D'UNE PÉRIODE HISTORIQUE DONNÉE.

MON ŒUVRE POUR L'EXPOSITION PLURALITÉS 1980, C'EST L'ACCROCHAGE DE TOUS LES PAYSAGES AU DEUXIÈME DE FAÇON À CE QUE LEUR LIGNE D'HORIZON SOIT AU NIVEAU DE MON ŒIL.

LES ADMINISTRATEURS DE LA GALERIE, APRÈS RÉFLEXION, REFUSÈRENT MON ŒUVRE PARCE QUE L'ESPACE REQUIS AU DEUXIÈME « DÉPASSAIT L'ESPACE ALLOUÉ À CETTE EXPOSITION ».

## ALLOUÉ

COMME SOLUTION DE RECHANGE À LA PROPOSITION REJETÉE, MON ŒUVRE POUR PLURALITÉS 1980 CONSISTE EN TOUT L'ESPACE RÉSERVÉ À L'EXPOSITION QUI, AU MOMENT DE L'INAUGURATION, N'AVAIT PAS ÉTÉ ALLOUÉ AUX AUTRES PARTICIPANTS. POUR RECONNAÎTRE L'ŒUVRE (S'IL RESTE DE L'ESPACE), DES COPIES DE CETTE PAGE TIRÉE DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION ONT ÉTÉ PLACÉES DANS LES AIRES QUI M'ONT ÉTÉ FINALEMENT ALLOUÉES.

GARRY NEILL KENNEDY — PLURALITÉS 1980 — GALERIE NATIONALE DU CANADA  
5 JUILLET AU 7 SEPTEMBRE 1980

présente son travail: *Using a brush and two coats of acrylic artists' colour red oxide paint, three walls of the small Gallery of the Southern Alberta Gallery were painted by a general paint contractor.* L'opposition entre peinture commerciale et peinture artistique est ici manifeste grâce à l'utilisation de la peinture à l'oxyde de fer à l'aide d'un pinceau par un ouvrier peintre. Les trois murs de la galerie sont ainsi recouverts, littéralement, non pas de tableaux signés, mais d'une application de peinture rougeâtre qui habituellement sert de couche de fond. Celle-ci est promue dès lors par Kennedy, peinture, peinture qui prend sa place dans le domaine de la peinture. Tout cela semble familier et nous pourrions croire, entre autres choses, que l'ouvrier peintre et "l'artiste" se rejoignent et que les murs se sont prêtés à la brisure des frontières dressées entre "beaux-arts" et ce qui n'est pas "beaux-arts". Dans l'exposition *Recent Paintings*<sup>62</sup> Garry Kennedy signale les emplacements de tableaux de l'exposition précédente en délimitant leur périmètre avant le décrochage. Encore une fois un ouvrier

peintre sera requis pour l'application de peinture (peinture acrylique à l'oxyde jaune — peinture d'artiste) sur la surface des emplacements repérés. Expérience également familière car elle rappelle à notre attention la matérialité contraignante de l'espace muséal et les systèmes d'intervention muséographique. Une réflexion sur les peintres (ouvriers) non considérés comme "artistes" semble suggérée.<sup>63</sup> Ces deux exemples montrent l'ambiguïté de l'oeuvre. Tout en reconnaissant des préoccupations qui semblent similaires en particulier à celles que Daniel Buren poursuit depuis la fin des années 1960, nous saisissons des constantes qui se situent ailleurs. Ce qui importe pour Kennedy dans l'expérience de la Southern Alberta Art Gallery et qui l'associe aux préoccupations générales de son travail, c'est d'exposer les conditions de la peinture.<sup>64</sup> Dans l'exposition *Recent Paintings*, outre le commentaire manifeste sur la galerie<sup>65</sup>, il s'agit également de la matérialité de la peinture, de son être même.<sup>66</sup> À la Dalhousie University Art Gallery, le va-et-vient des deux peintures nous confronte, littéralement, à la vie matérielle picturale puisque l'artiste utilise un système, un type de surface, qui permet d'exposer les formations de peinture produites avec le temps.<sup>67</sup> Ce qui frappe finalement dans l'oeuvre de Garry Neill Kennedy c'est sa fidélité à la tradition moderniste picturale, c'est la constance d'une préoccupation à propos de la Peinture et de l'histoire de l'art. Il s'agit là nous semble-t-il avant tout d'une affaire de famille à l'intérieur du monde de l'art qui tient compte à sa manière des réflexions récentes sur le musée. Une réflexion sur l'aura idéologique de la structure muséale et sur sa réalité politique (sa fonction de contrôle culturel indissociable du pouvoir politique) ne forment pas la substance de ce travail qui de ce fait ne crée pas des objets polémiques à contre-courant de l'autorité historique et ne cherche pas à sortir du micro-milieu artistique.

Lorsque se développe la préoccupation de préciser les responsabilités du milieu artistique vis-à-vis du milieu humain dont il n'est qu'un fragment, lorsque cette préoccupation se concrétise par l'invention de pratiques qui conduisent à se distancer à tel point du milieu artistique que le foyer de la réflexion et de l'action se déplace dans le milieu humain même, nous rejoignons le territoire couvert par les artistes de la tendance de l'art sociologique. Dans cette perspective, le musée, qui se présentait déjà pour les artistes que nous avons approchés comme un lieu d'exploration critique, sans toutefois voir son rôle institutionnel et culturel privilégié mis en question, s'efface, cède sa place, ou devient l'objectif d'interventions démythifiantes.

#### BRIAN DYSON ET PAUL WOODROW

Paul Woodrow dans son introduction au travail de Brian Dyson<sup>68</sup> remarque dans le développement artistique de la dernière décennie, "the tendency of many artists to become involved directly or indirectly with the social aspects of art either as an aspect of criticism, as a service, or as an educational tool directed toward themselves or the community", il ajoute "one of the most interesting events that has recently occurred is the concept of the individual as a group".<sup>69</sup> Cet état d'esprit marque l'étape au cours de laquelle le travail de l'artiste commence à se déplacer hors du champ institutionnel.<sup>70</sup>

Paul Woodrow et Brian Dyson ont choisi de vivre à Calgary, cité très américaine en plein développement économique qui préfigure un développement artistique dans la ligne des modèles indiqués par la critique d'art et les institutions officielles internationales et nationales. Leur option pour l'art sociologique les engage vers des actions locales efficaces à contre-courant des modèles en vigueur. Brian Dyson et Paul Woodrow sont formels: "I have no use for an art

exposition en 1977 à l'université de Calgary *Bureau of Imaginary Exchange* (qui rappelle un autre bureau, celui d'*Identité utopique* d'Hervé Fischer) que Paul Woodrow affirme de la façon la plus visible ses directions. L'installation prend forme d'un bureau mettant face à face deux individus à fin de questionnements. À demi isolé de ce bureau par de courtes cloisons, un espace dit de Théorie et de Propagande présente sur ses murs des cadres vides au centre desquels



Paul Woodrow, *Bureau of Imaginary Exchange*, February 3-16, 1977, Alberta College of Art Gallery, Calgary

gallery", "I am not interested in museums".<sup>71</sup> Pour Brian Dyson, la fabrication d'objets parodiques d'oeuvres de Marcel Duchamp et d'autres objets-commentaires pour sa *Canadian(s) Pacific Company*, la production d'informations pour sa *LE.LA*, société de prévoyance mutuelle et ses *Pharmacies des Marchepieds*, apparaissent comme des expériences lointaines. Une année et demie comme conservateur à la galerie du College of Art de l'université de l'Alberta (1978-1980) a activé son départ vers une vie vouée à l'action communautaire. Une association groupe deux quartiers de Calgary (Brian Dyson habite un de ces quartiers) qui rassemblent individus isolés et familles de milieux sociaux différents (classe moyenne, ouvrière, gens âgés); elle porte ses efforts sur l'amélioration des conditions de vie matérielle et culturelle. Dans ce contexte, animateur d'ateliers divers dont un de production graphique qui fonctionne à plusieurs niveaux (commercial — artistique — politique), Brian Dyson est en quelque sorte le responsable des projets culturels mais il est également délégué auprès de la ville pour l'étude du projet Rapid City Transport qui menace l'aménagement des lieux de vie de la communauté.

Paul Woodrow, qui suit cette expérience de très près, a dans le cadre de l'université de Calgary et dans celui du groupe *W.O.R.K.S.* produit quelques interventions qui visualisent sa relation avec le musée.<sup>72</sup> Toutefois, c'est dans son

une large étiquette blanche offre aux visiteurs quelques sentences offensives quant à la fonction de l'art ("Art discriminates" par exemple). En compagnie des cadres, des toiles non encadrées présentent un graphisme composé de rangées de points d'interrogation. Un questionnaire proposé par Paul Woodrow cherche à obtenir des visiteurs des informations concernant les couleurs qu'ils aiment ou n'aiment pas, les choses qu'ils considèrent comme les plus valables, les objets d'art qu'ils désireraient posséder; enfin, la dernière question demande quelle sorte de service social pourrait posséder une valeur équivalente à l'objet d'art choisi. Le procédé même du questionnement, la nature des questions, le caractère de l'installation et la présence même de cette exposition dans une galerie d'art (même universitaire) relève d'une pratique qui cherche à détourner la fonction de l'institution et à modifier son espace dans le sens d'une fonction utopique.

Toutes ces pratiques fondées sur le désir de stimuler les forces imaginaires, de mettre à nu les mécanismes idéologiques de la vie sociale et d'obtenir des effets de confrontation et de questionnement, sont initiées par des artistes. Ceux-ci utilisent d'une façon ou d'une autre des moyens qui relèvent d'une procédure esthétique. Tournant le dos aux lieux officiels d'exposition, musées et galeries — que parfois ils incluent dans des projets parodiques — ces artistes dirigent leur production vers des lieux

de fréquentation plus ou moins quotidiens. Une importante partie de la production vidéographique s'inscrit dans ces perspectives et il est probable qu'elle absorbe le travail de nombreux artistes qui, s'ils ne se consacraient à ce moyen de diffuser des images et des idées, se trouveraient engagés dans des interventions quelque peu similaires à certaines de celles que nous avons indiquées.<sup>73</sup>

À la fin de ce long parcours, il semble bien que la production artistique contemporaine lorsque sa démarche a pour objet, soit le musée en tant que tel, soit de renoncer au musée ou de le resituer dans le monde, pose pour nous les jalons d'une problématique du musée d'art. Il paraît probable que le vacillement des privilèges muséologiques, en particulier en ce qui concerne la représentation de l'histoire et de la culture, a ébranlé les positions des musées d'art et du dernier né d'entre eux, le musée d'art contemporain. Ce dernier n'a sans doute même pas eu le temps d'affermir des positions. Ce n'est pas seulement l'histoire ou l'histoire de l'art qui est questionnée mais la responsabilité même des institutions culturelles. Si l'histoire de l'art se fabrique à partir d'une sélection idéologique qui nie ou néglige les activités imaginaires de la majorité des groupes sociaux, le musée, ceux qui le financent, l'administrent, le conservent, et l'exposent, ne peuvent être compris que comme les rouages d'un système qui opère les choix pour nous sans nous connaître. Reconnaissons que l'art nous offre des représentations du monde. Si nous admettons que les choix effectués par les musées des représentations passées peuvent être révisés ou donner lieu à des réinterprétations grâce à la distance temporelle qui nous sépare de celles-ci et grâce au développement dans le temps des actes critiques, il n'en est pas de même pour la production artistique contemporaine; pour elle, toute distance semble supprimée. Louise Letocha qui dirige le seul musée d'art contemporain canadien est particulièrement sensible à cet effet de distance qui permet le refuge historique protecteur. Pour cette dernière, la fonction symbolique du musée se heurte paradoxalement à la réalité du musée d'art contemporain.<sup>74</sup> Celui-ci (nous interprétons), ne peut pas en présentant des oeuvres d'art actuelles jouer le rôle sacré des autres musées. "La critique n'a pas de bases" précise Louise Letocha.<sup>75</sup> En effet non seulement le musée d'art contemporain ne peut pas jouer un rôle similaire à celui des autres musées, mais chez lui, tout l'appareil interprétatif déployé tant bien que mal à l'intérieur de ces institutions, ne fonctionne plus. Le musée d'art contemporain finalement nous assaille de questions qui ne sont jamais posées aussi brutalement ailleurs.

Si le musée public d'art contemporain n'existait pas dans son aristocratique formule actuelle, et si un appareil de critique idéologique n'était pas relativement disponible par des moyens semi-officiels ou souterrains, la situation de la création artistique et de son public n'aurait vraiment rien de remarquable aujourd'hui et elle ne susciterait pas autant de réactions polémiques. Il y a toujours eu dans les sociétés occidentales pré-industrielles et industrielles, une coupure entre le "créateur artistique" et son environnement humain dans la mesure où celui-ci travaille sur des matériaux et des idées d'une accessibilité exclusive. Dans la situation actuelle, le musée d'art contemporain abrite des objets

produits par les artistes du temps présent qui profitent d'une confusion entretenue avec les musées d'histoire.

Le musée d'art contemporain tend à partager le statut prestigieux des musées du "Patrimoine" et les artistes dont les objets sont collectionnés par un groupe en contrôle économique et culturel croient entrer dans l'histoire. Pourtant, en même temps, leurs oeuvres se qualifient comme marchandises intéressantes pour un marché spécialisé et s'éloignent du coeur de la vie collective. Les confusions entretenues piègent le musée d'art contemporain.

Pour le travailleur de musée qui observe les oeuvres actuelles faisant référence à son institution, c'est l'image même de ces confusions qu'il reconnaît. Les travaux analysés plus haut, qu'il s'agisse de ceux de Daniel Buren, de Hans Haacke ou de ceux des "artistes sociologiques", ou encore de ceux si divers des artistes canadiens, nous apprennent qu'il y a deux façons d'envisager l'institution muséale. Comme les artistes qui situent leur démarche à l'intérieur de l'institution muséale ou se déplacent délibérément à l'extérieur, les gens de musée sont confrontés à l'alternative de la modification à l'intérieur du micro-milieu muséal et artistique ou du travail à l'extérieur, dans des projets libérés des traditions et pressions dominantes. Pour Louise Letocha par exemple, et en cela elle rejoint les orientations du "musée ouvert" de la fin des années 60 et du début des années 70,<sup>76</sup> le musée d'art contemporain devrait avant tout s'affirmer comme un espace expérimental et critique, éviter la rétrospective et l'exposition "solo" sacralisante, se montrer ferme face aux pressions du milieu artistique et opter pour un programme pluraliste. Plutôt qu'un musée, c'est d'un lieu d'interventions dont il s'agit.<sup>77</sup> Dans ces perspectives, on songe qu'il vaudrait mieux en effet, pour l'art actuel, rompre avec la formule muséale et se diriger vers la création d'espaces expérimentaux publics, flexibles ou non flexibles, contigus ou non aux musées historiques plus volontiers visités (musées qu'il faudrait également reconsidérer). Une réflexion sur des formules possibles semble souhaitable sans tomber dans le piège des nombreuses galeries parallèles qui reproduisent le musée.

La démarche qui nous conduit hors du milieu institutionnel rencontre celle de Pierre Gaudibert amorcée depuis déjà une quinzaine d'années. Ces dernières ont été constamment orientées par la volonté d'échapper aux forces idéologiques dominantes dans une action de type culturel qui se libérerait de tout pouvoir administratif central, s'intégrerait dans les milieux locaux, s'efforceraient d'abattre les cloisons qui séparent les "artistes", les "artisans", les "bricoleurs" et les amateurs, pour finalement travailler dans un contexte non muséal avec ceux que Gaudibert nomme "les fabricants d'images et d'objets".<sup>78</sup> On peut aller plus loin dans une démarche qui se chercherait elle-même dans le flux même des actions collectives quotidiennes.

Le milieu muséal s'interroge depuis plus d'une décennie sur le rôle et le fonctionnement des institutions dans le cadre d'une société dont les contradictions ne cessent de grandir. Certains s'orientent vers des pseudo-modifications, d'autres optent pour des modifications

sérieuses. D'autres enfin s'écartent loin du système idéologique en contrôle. Certains artistes effectuent une réflexion parallèle qu'ils manifestent par leurs oeuvres.

Questionner leurs oeuvres dans une démarche se distinguant de l'analyse propre à l'histoire et la critique des arts et de la muséologie officielle c'est chercher à comprendre ces oeuvres comme des témoignages à propos du musée du temps présent. C'est une façon d'essayer d'avancer, sur une voie indépendante, un travail à partager, travail dont les musées en général, et les musées d'art en particulier, seraient le centre d'une réflexion sur les comportements culturels et leurs conséquences. ■

#### NOTES

1. Une sociologie du développement des institutions muséales et des mouvements anti-muséaux n'a pas encore été véritablement élaborée. De nombreux textes néanmoins en reconstituent, à leur façon, les étapes les plus connues; citons: Marc Le Bot, *Peinture et Machinisme* ("Le temps qui est le temps des musées, p. 34-40), Paris 1973, 259 p. Jean Clair, "Erostrate ou le musée en question" in *L'art de masse n'existe pas*, 10/18, no 903, 1974, p. 185-206. Hervé Fischer dans *L'Histoire de l'art est terminée*, Balland, 1981, 215 p., trace en filigrane l'histoire des tendances critiques du musée en schématisant le développement de l'anti-art: anarchistes du XIXe siècle, futuristes, constructivistes, dadaïstes, Marcel Duchamp, Fluxus, la critique situationniste et les musées d'artistes (en particulier ceux de Marcel Broodthaers). Un numéro de l'art vivant est consacré au "musée en question" (no 35, décembre 1972 - janvier 1973); un article d'Irmeline Lebeer y rappelle quelques aventures de la "Galerie légitime" fondée par Robert Filliou (1961-1962).
2. Daniel Buren, "A partir de là," in *NDLR. écriture/peinture*, no 2, Automne 1976.
3. Daniel Buren, *Rebondissements*, Daled et Gevaert, 1977, p.14. Déjà cité par Georges Roque à propos de la récupération de la peinture par le musée dans son article "L'Avant-garde, récupération, Buren, etc... Quelques notes" in *Parachute* II, été 1970.
4. Entretien avec l'artiste le 28 mars 1981.
5. *Artémisia*, collection "mot pour mot", Vol. 2, Rome, Novembre 1979.
6. Les photographies sont dites "photo-souvenirs", s'opposant ainsi par une connotation subjective à l'idée de la réalité documentaire de la photographie.
7. Daniel Buren, introduction à "Ponctuations", in *Ponctuations, statue/sculpture*, Édition le Nouveau Musée, Lyon, 1980.
8. Sur la relation travail plastique et écriture voir: J-F. Lyotard, "The Works and Writings of Daniel Buren. An Introduction to the Philosophy of Contemporary Art", in *Artforum*, Feb. 1981, p. 57-64.
9. Nous n'avons malheureusement pas pu visiter l'"apartment number" de Daniel Buren (28 mars - 18 avril 1981). Il semble que cette "High Rise Installation", organisée dans le cadre des activités de A Space et présentant successivement les travaux de sept artistes, n'est qu'un exemple du déplacement logique (ou à la mode) de la galerie vers l'appartement. Il nous semble que pour la plupart de ces artistes la démarche ne relevait pas d'une réflexion théorique sur le musée.
10. "Exposition et mise en scène" a été le sujet d'un débat entre artistes — dont Daniel Buren — et conservateurs de musée (Centre G. Pompidou, 27 avril 1981). Nous n'avons assisté qu'à une partie de ce débat qui nous a semblé plutôt terne, Daniel Buren ne semblant guère être compris!
11. Voir l'article de Tony Brown "Artist as Corporate Critic. An Interview with Hans Haacke" dans lequel sont reproduites deux de ces plaques, in *Parachute* 23, été 1981, p. 14-15.
12. Voir l'article de David Craven "Hans Haacke and the Aesthetics of Legitimation", in *Parachute* 23, été 1981, p. 5-11.
13. Voir l'article de Tony Brown "Artist as Corporate Critic..." op. cit.
14. Traduit en anglais par "The Master of Assorted Chocolate", *Der Pralinenmeister* perd de son mordant. Maître des pralines constitue une allégorie rusée. Le sucre grillé qui enrobe l'amande suggère l'enveloppe séduisante des prétextes culturels qui enrobe le noyau amer de la réalité économique et sociale!

15. La confiserie Comète Ltée à Saint-Hyacinthe, Québec, appartient à la compagnie Monheim.
16. Dans un article publié dans *Artforum* (été 1981, p. 56-61) dont le titre "Working Conditions" est déjà évocateur, Hans Haacke précise les conditions de tout travail artistique polémique ou socio-politique à l'intérieur du milieu artistique, au sein d'une situation dans laquelle l'implication du grand patronat dans la constitution de collections et la présentation d'expositions d'art connaît de plus en plus de succès. L'art confère aux grandes compagnies une glorieuse et rentable auréole de désintéressement. La politique des musées est directement affectée par cette situation.
17. Le terme "art sociologique" a difficilement réussi à s'imposer. Il satisfaisait pleinement Vilem Flusser, car, écrit ce dernier, ce terme renvoie "à deux vérités qui se miroitent et s'annulent en se miroitant" (Fred Forest, *Art sociologique. Vidéo*, 10/18, no 1188, 1977, p. 387).
18. Lettre de Fred Forest, 16 janvier 1981.
19. Le Collectif d'art sociologique fondé en 1974 par Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot précisait dès 1976 ses liens avec certains groupes canadiens, par exemple à Toronto, avec, parmi d'autres, Karl Beveridge et Carol Conde, et à Calgary, avec Paul Woodrow et Brian Dyson.
20. J.-P. Thénot, "Trois expériences d'art sociologique", texte dactylographié, Paris, novembre 1980.
21. Il faut noter ici la définition que la Galerie St-Petri se donne et qui apparaît sur le carton d'invitation: "The Gallery, which exists since 1971, represents an unusual research experiment in contemporary art, stressing as it does borderline creative work of particular interest from the standpoint of the sociology, psychology, and history of art."
22. Entretien avec l'artiste le mardi 21 avril 1981.
23. Sur l'emploi de la vidéo par Fred Forest, voir: Vilem Flusser, p. 414-428, in Fred Forest, *Art sociologique. Vidéo*, op. cit.
24. Entretien avec l'artiste le mardi 21 avril 1981.
25. Voir: Fred Forest, "La Famille Vidéo" in *Communications et langages*, no 18, 2e trim. 1973, p. 85-102.
26. Chaque mètre carré artistique, une fois acheté après acceptation du projet d'aménagement par le gérant, donne droit à un titre de propriété artistique original "qui a valeur d'oeuvre d'art".
27. Le Département de sciences politiques de l'Université de Berkeley préparera un projet sur la manière de faire la révolution sur le territoire!
28. Consulter d'Hervé Fischer: *Théorie de l'Art Sociologique*, Collection "Synthèses contemporaines", Casterman, 1977, 200 p., et *l'Histoire de l'art est terminée*, op. cit. C'est la théorie critique situationniste qui semble la plus proche de celle d'Hervé Fischer dans la mesure où le musée apparaît comme un lieu de rupture entre la vie vécue et la vie représentée par l'histoire. Reprenant la comparaison du musée avec un bazar culturel (Guy Debord, *la Société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris, 1972), Hervé Fischer fait du "Musée Imaginaire" d'André Malraux, le bazar culturel par excellence. Bien que niant l'histoire, le "Musée Imaginaire" de Malraux nie également la vie.
29. Dans les dictionnaires, l'hygiène est définie comme une science de la santé qui indique les règles à suivre afin d'obtenir un meilleur fonctionnement des organes et éviter la maladie. La théorie évolutionniste de l'histoire ainsi que la théorie matérialiste étant malades, Hervé Fischer propose une intervention métaphorique.
30. La *Pharmacie idéologique* ainsi que le *Bureau d'identité utopique* qui marque la phase suivante, se sont installés à Vancouver, Calgary, et Toronto.
31. Voir: *Citoyens — Sculpteurs. Une expérience d'art sociologique au Québec*, Éditions SEGEDO, Paris, 1981, 195 p. Cette expérience, outre la publication d'un ouvrage collectif, a donné lieu à une exposition de documents au Centre culturel canadien, Paris, avril-mai 1981.
32. Voir l'article de Francine Périnet "Chicoutimi, Été 1980" in *Parachute* 20, automne 1980, p. 51-52.
33. Voir: Jacqueline Fry, *Irene Whittome, 1975-1980*, catalogue de l'exposition, Musée des beaux-arts, Montréal, 12 septembre - 26 octobre 1980 ("Le musée blanc", pp. 7-13) et René Payant "Irene Whittome. Le discours blanc. De l'invention du classement au classement de l'invention" in *Parachute* 7, été 1977, p. 10-15.
34. Dix *Musées blancs* étaient déjà terminés en 1977.
35. Voir à ce sujet *Michael Snow*, catalogue de l'exposition, Kunstmuseum Lucern, 1979, 175 p. Chantal Pontbriand, "Plus tard, plus tard... Michael Snow", in *Parachute* 17, hiver 1979, p. 49-55, et René Payant, "l'Art à propos de l'art", 2ème partie, "citation et intertextualité", in *Parachute* 18, printemps 1980 (le texte consacré à *Plus tard* p. 26).
36. Pour Michael Snow lui-même: "...Plus tard where the movement of the still-camera during the exposure made abstractions of images which were already abstractions of nature. It was partly a kind of painting with the camera...", "...It is a motion recorded, just as visible brush strokes are a recording of motions", "The title refers to the time gaps between the painting of the several landscape paintings (they are "realistic" recordings of subjects which existed) and their installation together in a room of the National Gallery of Canada and my personal photographic recording of them *in situ* and the spectator's personal present in seeing the final superimposition of these times". In Pierre Théberge, "Conversation with Michael Snow", catalogue de l'exposition, op. cit. p. 21.
37. "... I was conscious of the joke/implication that this is the way an average viewer looks at paintings...". Lettre de Michael Snow, 9 juin 1981.
38. Voir J. Russell Harper, *La Peinture au Canada des origines à nos jours* (4ème partie, "Le Nationalisme et le Groupe des Sept", p. 265-308), Les Presses de l'Université Laval, 1966.
39. Lettre de Michael Snow, 9 juin 1981.
40. Voir entre autres textes sur General Idea: Chantal Pontbriand, "General Idea" in catalogue de l'exposition *Pluralités*, Galerie nationale du Canada, 1980, p. 61-66. Michael Morris, "General Idea" in "The Artist as Curator of Imagination", *Artscanada*, Avril/Mai 1978, p. 41. *File Magazine* "1984 a Year in Pictures", 10th Anniversary Issue, Vol. 4, no 1, Summer 1978.
41. *FILE Magazine*, op. cit. p. 12.
42. Ce n'est pas par hasard que l'exposition *Pluralités 80* nous offre de nombreux exemples d'oeuvres concernées par l'institution muséale. Ce n'est sans doute pas non plus par hasard que cette exposition a été généralement condamnée par la critique qui n'a pas aimé ne pas y reconnaître ses modèles (un critique de Toronto n'a-t-il pas été jusqu'à reprocher à cette exposition son absence de direction, Philip Monk, "A Clearing House of Trends", in *Maclean*, July 28, 1980, p. 50-51. Des mésaventures de ce genre arrivent dans la courte histoire des expositions d'art actuel. *Québec 75* nous vient à l'esprit (*Québec 75/Arts*, Institut d'Art contemporain, Montréal, exposition itinérante, 1975-1976).
43. Entretien avec Betty Goodwin, le 9 juillet 1981.
44. Ibid.
45. Ibid.
46. *Passage in a Red Field* marque pour Betty Goodwin un retour au musée. Ce dernier est pour l'artiste un lieu moins temporaire que la rue Mentana, lieu du projet précédent (1978-1979), et que Art Park (1978), dans lequel son travail — une sculpture — se situait entre une falaise rocheuse et le "lit" d'une rivière, la sculpture suggérant l'idée de lit abandonnée dans le projet de la rue Mentana. Le projet de la rue Clark qui précède les deux autres (1977) était fermé au public. L'exemple de Betty Goodwin nous permet de noter les pratiques contemporaines d'installation et d'environnement. Le phénomène d'expansion hors musée via une géographie "naturelle" nous ramène encore une fois vers la fin des années soixante, mais nous ne le traitons pas car il nous éloigne de notre problématique.
47. Cette masse blonde, à notre avis, ne pouvait qu'entraîner le spectateur à une association avec un champ de blé. Dans le manuscrit original de son texte inédit *The Art of Don Proch* (Winnipeg 1981, Kenneth Hughes, remarquant avec juste raison que les commentaires presque tous négatifs de cette pièce brillaient par l'absence d'un regard sérieux porté sur elle, note: "...most important of all, he did not create a centre part of 'synthetic wheat'. Using unwound binder twine, Proch simulated *wild prairie bunch grass* in the centre... under circumstances, one would have thought, could the unwound binder twine tangled together as bunch grass be confused with wheat".
48. Les photographies représentant le gardien du champ et le gardien du musée ont été exposées et publiées. Voir le catalogue de l'exposition *Rituals. The Winnipeg Perspective 1981*, The Winnipeg Art Gallery, texte de Karyn Allen.
49. Il y aurait beaucoup à dire sur les comparaisons effectuées entre *Field* et les earthworks, en particulier avec les *Gallery Transplant* de Dennis Oppenheim. Comme toujours les comparaisons tendent à faire des oeuvres critiquées des objets dérivatifs et le travail de remise en contexte des constantes et des variables repérées n'est pas tenté.
50. Entretien avec l'artiste, 8 juin 1981.
51. La pièce est soigneusement décrite par Max Dean lui-même et des photographies illustrent son texte. Voir *Parachute* 20, automne 1980, pp. 10-11, et la version anglaise in *Impressions* 27, Spring 1981, p. 18-19.
52. *Ottawa Room* de Mowry Baden par exemple qui convie le spectateur à avancer dans une structure angulaire en bois occupant un espace qui relie le quatrième et le cinquième étage de la galerie.
53. Voir le texte de Max Dean, op. cit.
54. Voir à propos des oeuvres de Max Dean: Philip Fry, "Max Dean. Three Projects and the Theory of Open Art", in *Parachute* 14, printemps 1979, pp. 16-23, et Willard Holmes, "Max Dean", catalogue de l'exposition *Pluralités* op. cit. p. 51-54.
55. Entretien avec l'artiste le 23 juillet 1981.
56. Eye-Level Gallery, Halifax, 15 mai - 2 juin 1979.
57. A Space Gallery, Toronto, 6-20 juillet 1979, sous forme de deux publications.
58. Harbourfront Gallery, Toronto, 19-31 octobre 1979.
59. *Untitled*, à Halifax, Janvier 1978.
60. À propos des oeuvres citées consulter en particulier: "Garry Kennedy", interview par Alan Barkley, in *Parachute* 13, hiver 1978, pp. 14-17, et "Garry Neill Kennedy" par Allan MacKay, dans le catalogue de l'exposition *Pluralités*, op. cit. p. 73-78.
61. "My arriving at painting came out of conceptual art pieces...", in *Parachute* 13, op. cit. p. 14.
62. Galerie Optica, Montréal, 30 octobre-15 novembre 1978.
63. À propos de *Recent Paintings* et de sa possible ironie: "I am very careful the work does not tip over to humour and I am very sensitive to that and I don't want it to be seen that way...", in *Parachute* 13, op. cit. p. 17.
64. À propos de cette exposition: "... that's consistent with my object painting, with the way I apply paint. The clearest use of the material — paint as material — is the way it is used commercially. In all my work I use that feature, that is the paint consistency...", dans l'interview d'Alan Barkley, op. cit. p. 17.
65. "... Only it is going into a space and commenting the space — the space of a gallery, the activity of rotating show, the size of paintings to day, etc.", in *Parachute* 13, op. cit. p. 17.
66. "It's the oxidiness that I want, not necessarily the yellow. But it's a change from the red...", in *Parachute* 13, op. cit. p. 17.
67. L'oeuvre est décrite et illustrée. Voir *Parachute* 13, op. cit. pp. 16-17.
68. Paul Woodrow, "Looking Both Ways at Once", in *Parachute* 11, été 1978, p. 43-45.
69. Ibid. p. 43.
70. Le temps qui s'écoule entre 1965 et la fin des années 1970 est marqué par de nombreuses actions artistiques de style écologiste, social, ou politique. Le paysage "naturel" ou humain et la communauté deviennent les lieux de pratiques esthétiques. Notons parmi ces nombreuses sources d'actions: "The N.E. Thing Co. Ltd." fondée par Iain et Ingrid Baxter en 1966, "The Image Bank" (1968) gérée par Michael Morris (fondateur de la Western Front Society à Vancouver) et Vincent Trasov, Le "Creative Playground Workshop" (1972, projet de terrain de jeux — sculptures au village de Siltou près de Regina) stimulé par Russ Yuristy, et enfin, la présentation d'un candidat du parti "Peanuts" avec sa participation à la campagne électorale du maire de Vancouver en Novembre 1974 (John Mitchell et Vincent Trasov).
71. Entretien avec Paul Woodrow et Brian Dyson le 16 juin 1981.
72. Dans le cadre des activités de W.O.R.K.S. présentées dans une publication qui fait fonction de rapport (W.O.R.K.S.C.O.P.O.R.T., Beau Geste Press, Cullompton, Devon, U.K., 1974-1975) on a relevé quelques interventions impliquant l'espace muséal en tant que tel. Par exemple, "Gallery Isolation" (University of Calgary Art Gallery, October 16th - October 18th, 1973) organisée par Clive Robertson. "... this event uses the gallery as a 'non living space'...". Clive Robertson s'imposait pendant près de deux jours "a restriction on food, drink, freedom of choice, amusement and many other life ingredients that we enjoy outside the room". Cette sorte d'aliénation de soi exprimée par l'auteur de cette intervention provenait de la nature même de la galerie d'art.
73. Pierre Falardeau et Julien Poulin par exemple.
74. Entretien avec Louise Letocha le 9 juillet 1981.
75. Ibid.
76. Voir par exemple: "Le Musée Ouvert." Entretien avec F. Althaus, in *l'Art Vivant*, no 24, octobre 1971, p. 8-10, et l'entretien de Yann Pavic avec Pontus Hulten "Vers le musée du futur", in *Opus International*, no 24-25, Mai 1971, p. 56-63.
77. Entretien avec Louise Letocha le 9 juillet 1981. Ce terme d'intervention est également, et systématiquement utilisé par Normand Thériault (conservateur d'art contemporain au Musée des beaux-arts de Montréal), pour lequel "Le musée polit tout". (entretien avec N. Thériault, le 8 juillet 1981).
78. Voir la postface écrite par Pierre Gaudibert en fin 1976 pour son ouvrage "Action culturelle: intégration et/ou subversion", Casterman, collection "synthèses contemporaines", 3ème éd. 1977, p. 143-176.

Jaqueline Fry est anthropologue et enseigne la muséologie à l'Université de Montréal et à l'Université d'Ottawa.

# AESTHETICS OF THE LIVING.

## No. I: THE PIGEON.



It is highly  
domestic p  
wild Rock  
the proces  
naturally o

OVAC  
ottawa va

It is highly probable that the numerous breeds of domestic pigeons have been developed from the wild Rock Pigeon ( *Columba livia* ) through the process of selection and combination based on naturally occurring variations.

### **OBSERVATION**

*what's there?*

- suspend personal preference
- choose displaced viewpoints
- frame situations
- isolate events
- trace behavioural patterns

### **DESCRIPTION**

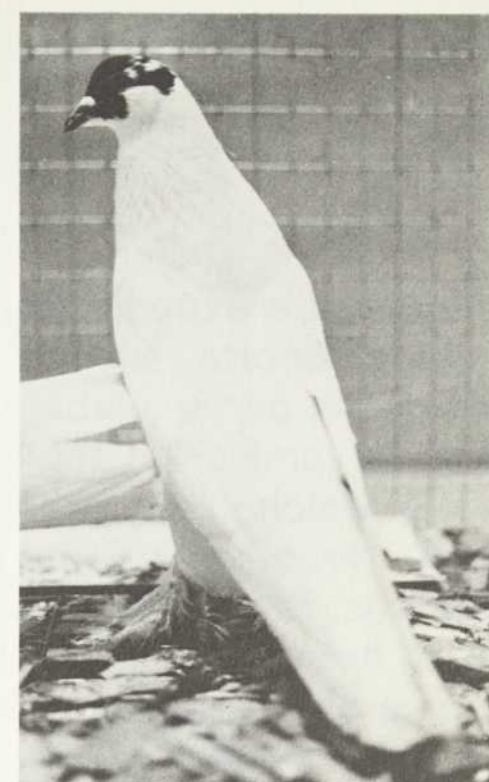
*what's going on?*

- estimate possibilities
- devise a system of notation
- determine elements, relations, functions
- construct models
- reproduce the evidence

### **EVALUATION**

*what are you doing?*

- recover personal preference
- doubt the procedure
- cast dice
- interpret results
- accept, reject, remain indifferent



# VOIR LA CRITIQUE D'ART

par Jean Leduc

Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision. Nous entendons parler des oeuvres, nous lisons de la critique d'art, notre regard est tout entouré, tout préparé par un halo de commentaires, même pour la production la plus récente.

MICHEL BUTOR

“ ”1 “ ”2 “ta”3  
 “ ”5 “ ”4  
 “critique”10 “ ”7 “ ”8 “ ”6 “ ”9  
 “ ”11 “ ”12 “ ”13 “ ”14  
 “ ”15 “d”16 “ ”17  
 “ ”18 “art”20 “ ”19 “ ”21  
 “ ”22

- Greenberg, C. *Oeuvres complètes*, Shangri-la, Éditions de l'Unisme, 1970-1971, vol. XXXVII, p. 1837.
- ibid.*, vol. XXII, p. 49. Il importe de noter ici le caractère intraduisible du mot, ce qui rend difficile, pour ne pas dire impossible, l'interprétation de ce passage.
- Toupin, G. *La Presse*, 29 avril 1978, p. C17. Aussi dans *La Presse*, 8 mars 1979, p. C14. Une critique psychanalytique pourrait étudier cette récurrence abusive de l'article féminin sous la plume du critique d'art du plus grand quotidien français d'Amérique. Voir sur cette récurrence, mais à partir d'un tout autre corpus, l'excellent texte de M. Klein "L'Article comme indice de fragmentation du stade du miroir chez certains pitécanthropes dyslexiques" dans *La Revue Internationale de Psychanalyse*, vol. CXXXVIII, pp. 99-107.
- La Bible. Ancien Testament*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 1.
- L'auteur cité simplifié à outrance.
- "Il est remarquable que Ryman, (...),

- évitte tous les pièges de la citation." *Parachute* 20, p. 27 note 17.
- Luttes ouvrières*, vol. 49, p. 2.
- Kundera, M. *La Plaisanterie*, Paris, Gallimard, collection Folio, p. 528.
- Conversation avec l'artiste du 19 décembre 1947.
- Morin, F. "Betty Goodwin, an interview, *Parachute* 14, p. 33.
- Après la publication de cet article, l'artiste a produit quelques oeuvres qui viennent contredire cette citation.
- "Encore une fois, ce n'est pas si simple." Lyotard, J.-F., *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 232.
- Référence perdue.
- Pourquoi?
- ibid.*, p. 408.
- Réfère spécifiquement au "d" du titre *Fragments d'un discours amoureux*, de Barthes.
- "Je pense que l'art est ce qui pense le paradoxe et la contradiction grâce à l'analogie. "Conversation entre Michel Denée et Pierre Boogaerts" *Parachute* 19, p. 29.
- Madame au foyer*, juillet 1978, p. 45.
- Référence tenue secrète par crainte de représailles.

- Viau, R. *Le Devoir*, 22 mars 1975, p. 32.
- Cette citation contredit notre habitude de considérer le pictural comme un à priori.
- Mais y a-t-il lieu de s'en plaindre?
- anywhere.
- Hergé, *Jouons avec Tintin*, Paris, Casterman, 1974, p. 15.
- Peut-on vraiment parler dans ce cas de surexploitation de l'artiste?
- ah! ah! ah!
- Vie des arts*, no 97, page-couverture.
- Ionesco, E. *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1969, tome II, p. 27.
- nowhere.
- Allô-Police*, le 5 décembre 1973, p. 24.
- Il est clair, je crois, qu'une telle conscience de la tactique du regard ne doit pas être confondue avec une simple stratégie de (re)production car il y aurait alors adéquation entre ces deux termes qui désignent, dans leur propre fuite parallèle, leur point de rupture.
- 
- voir note 22.
- Beckett, S. *Mercier et Camier*, Paris, Minuit, 1970, p. 33.
- Benjamin, W. *Das Kunstwerk im*

”

”23

“ou”24

”26

”25

“comment”27

“z”28

”29

“en”30

“débarrasser”33

”31

”34

“sous”35

“le”36

”37

“sas”38

”41

“du”42

“topologique”40

“commentaire”43

*Zeitalter seiner Technischen Reproduzier*, Frankfurt um Main, Suhrkamp Verlag, 1966, p. 105.

36. voir note 3.

37. *Le Messager du Sacré-Coeur*, vol. XLV, p. 308.

38. Tourangeau, J. “Dix Ans de sculpture au Québec” *Ateliers*, vol. 8, no 5, p. 1.

39. ?

40. non, non, ce mot n'est pas “emprunté” à Fernande Saint-Martin.

41. “L'Art aujourd'hui”, émission du 18 décembre 1979, 18 heures, 6 minutes, 37-41 secondes.

42. Millet, C. “L'art conceptuel comme sémiotique de l'art”, *VM101*, automne 1970, p. 16.

43. Voir exergue de cet article.

Sans noter tous les textes pillés non mis entre guillemets parmi lesquels nous avons reconnu, entre autres larcins, des extraits du *Capital* de Marx, de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade et quelques notes infrapaginales (notes 7, 15 et 24) de *Bill Vazan*, catalogue préparé en 1981 par Lise Lamarche pour le Musée d'Art Contemporain du Québec.



## MAX DEAN

### Pass It On

Drummond Medical Building, Montréal  
May 28 — June 6, 1981

A multitude of extraneous and peripheral factors impinge upon interpretation of any phenomenon — particularly an ambiguous one. This point is sometimes illustrated in psychology via the Rorschach ink blot test. However, interpretations arising from some current art activity may be equally numerous and varied. Max Dean's recent installation generated a spectrum of responses ranging from the frankly paranoid to the simply delighted; I settled on a measure of uneasiness having flirted with both extremes at some point in the experience.

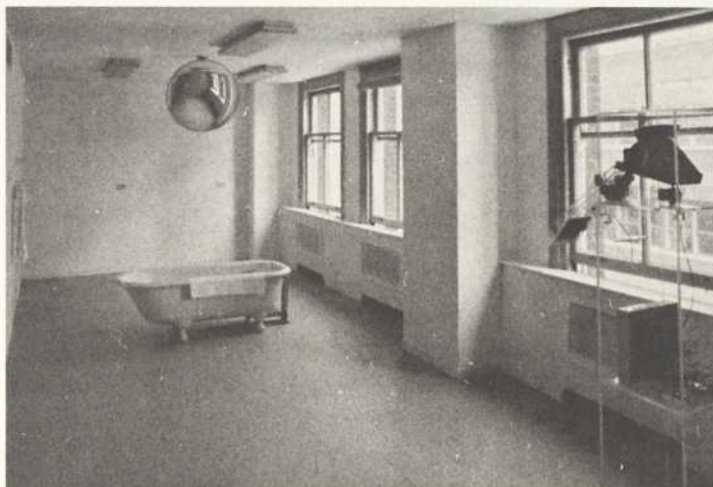
The work was installed in a vacant office suite on the fourth floor of the Drummond Medical Building. Visitors first encountered a small waiting room — like any other except for a blue light bulb and a sign giving instructions on entry through the next door: "One person at a time. Wait and enter when blue light is on by first pulling the door towards you then pushing." There was a tiny vestibule, another door to push/pull, then sudden access into a large rectangular room which was empty except for a bathtub with towels and an overhead mirror. At the other end of the space was a plexiglass column housing a clock and an automated SX 70 camera which took pictures at timed intervals.

The entire scenario was not quite reconcilable to anything known in reality; the space itself bore simultaneous reference to a vacant lot and a physician's examination room, while the camera and convex security mirror honed the impression of being exposed and under surveillance. In this context the quaint old free-standing bathtub loomed as an element of startling incongruity.

According to my own experience, approximately five minutes elapsed before the SX 70 produced the first photograph, which apparently showed every inch of the room and all its contents, including the viewer. The lens was directed towards the rear of the room at the bathtub, and the mirror which reflected the camera and the area behind/around it; evidently it was impossible to avoid being photographed if one was anywhere in the space.

It seems obvious that the installation sought to provoke a confrontation with the self — with one's perceptions and adaptive responses in a peculiar, threatening situation. However, in subsequent discussions, I found that some individuals experienced the work as a purely visual entity while others saw it as an intellectually and physically interactive system. It was suggested that taking a bath was a means of resolving the work — of privatizing the situation and subverting the surveillance, i.e., by lying inside the bathtub one eluded the camera. Dean hadn't anticipated the elaborate structural analysis but he confirmed that "The idea was to have a bath if you wanted". In fact after each visitor left, he entered the room via an interior passage, tidied up, put out fresh linen, checked the film supply etc., thereby every viewer encountered an untouched setting.

The difference of opinion surrounding this project is perhaps attributable to a number of extraneous factors and certain ambiguities, miscalculations and variable elements within the work itself. To start with,



Max Dean, *Pass It On*, 1981, installation, Drummond Medical Building, Montréal

photos: Tim Clark

fore-knowledge of Dean's other activities may have created expectations which were projected onto this one. For instance, the element of threat is fairly well established as a major concern in Max Dean's *oeuvre*: the informed viewer might therefore have approached this work with some sense of dread (and, of course, a thrill of anticipation since it is understood, that like the House of Horrors, the situation presents no real danger to life or limb.) On the other hand, the uninitiated viewer had no such preconceptions and might have remained oblivious to a subtly inferred or even overt threat.

Timing also had some bearing on the total effect of the work. On a weekday, the Medical Building is swarming with doctors and nurses but on Saturday, it is not unlike any other non-descript office complex. Nevertheless, the claustrophobic waiting room bore reference to its context both in its form and in its function of generating apprehension. Those particular characteristics became more or less salient with the amount of time spent therein: on Saturday some people waited for an hour, and then felt obliged to rush through the installation in consideration of others; whereas on a weekday it was often possible to walk straight in.

This whole process of gaining access into the central installation area was somewhat counter-productive in that it established a sense of oneself as Skinnerian rat, as a being without volition who is following instructions, waiting for the light, the buzzer, pushing, pulling, standing in the constrictive foyer between the two doors, etc. In these preliminary steps, the structure dictated the viewer's role and thereby preconditioned a passive tendency: choices weren't anticipated at the final stage and the subject was ill-prepared to perceive or act on them.

Unlike the foregoing episodes, the main installation imposed no directives, and gave precious few interactive signals or interpretative clues. However, creative involvement was repressed by the overall sense of threat, while the immaculate appearance and meticulous ordering of the environment inferred a certain untouchability. The viewer had no real indication that the various elements (towels, soap, etc.) could be freely tampered with — that afterwards they would be immediately restored to order. Had this been somehow apparent, it would have functioned as a liberating factor within the essentially intimidating milieu.

Ultimately the camera emerged as the most clearly interactive, most accessible element. In this regard, it somewhat negated and overshadowed the bathtub, which was in some respects a problematic vehicle for audience participation. It became a stylized object in a remote tableau; its contextual incongruity rendering it virtually unthinkable in terms of its normal function — the intimate leisurely act of bathing. Nevertheless some individuals considered the tub in a utilitarian sense and acted on that understanding. Others must have perceived and declined the option thinking a bath was, under the circumstances, an inconvenient, unnecessary and redundant gesture. In all likelihood, many were decidedly adverse to being wet and naked in that situation — I know, as a woman, I would have felt especially like a sitting duck.

Perhaps there was no entirely gratifying response to this particular challenge. One could have declined, for whatever reason, and have been left with some sense of having backed down. Or, one could have submitted to the preordained course of events and taken the plunge in hopes of emerging self-affirmed — self-affirmation in this case being contingent upon an act of acquiescence.

At the outset, equal attention was apportioned to all installation components; however, the camera and related issues came to the forefront when the first photograph materialized. The photo was thrust outward on a small plexiglass slide which had an opening at the bottom and a finger-sized slot to facilitate removal of the contents. Although there was no explicit directive, the manner of presentation emphatically implied that it was appropriate to reach out and take it. It also seemed appropriate to keep the print since we acknowledge a right of ownership to our own portrait/image, and we are reluctant to see it fall into other hands. Furthermore, keeping the photograph subverted the surveillance by insuring that our activities in the space remained private.

The SX 70 gift was received as a 'piece of art', integral to the installation, and a striking image in its own right. However, it was almost immediately perceived in terms of various non-aesthetic functions which characterize other photographic genres. Like a travel photo it documented an event/place and proved one's participation therein; it had a similar potential for replacing real experience, in that the lesser details of the actual environment could have been ignored and clarified at some later point via the photograph. Snapshots tend to emerge in social situations, and these were likely to be as well. Visitors to the exhibition were eager to compare photos and trade stories, not unlike visitors to the Eiffel Tower. In anticipation of this, some people created deliberately posed self-portraits, arranging themselves in a chosen spot and waiting for the shutter release. Such self-conscious, apprehensive tendencies are, of course, culturally conditioned responses to the camera, and to the photograph, which is considered an accurate record.

As such it directly affects our public image, and our self-image which is still at stake even if the photo is never seen by another person.

In the context of the installation, the photograph functioned most significantly as a quasi-scientific illustration. Like time lapse film or strobe photography, it demonstrated a phenomenon which we were otherwise incapable of perceiving; in this case the total surveillance capacity of the camera as it was situated in the room, and our roles as unwitting subjects. The photographic evidence could be scrutinized for loopholes in an effort to beat the system, or the premise of insurmountable surveillance could be accepted de facto.

The latter course seemed more probable given the largely passive nature of our role and the underlying assumption of photographic verity. However, the photograph did disclose ways of evading the camera: for instance, lying in the tub or standing on one side of a column which was out of range to both lens and mirror. These were viable escape zones but there was no way of knowing whether they were specifically designed for that purpose or whether they were misinterpreted oversights. It was therefore difficult to determine if the surveillance was intended to be inescapable or somewhat benevolent. Although the issue may not have been a primary concern in the original game plan it emerged as a preoccupation nevertheless.

"Pass It On" was indisputably effective in terms of its aim to generate discussion after the fact; the SX 70 prints were a fail-proof catalyst, providing a document of the whole within an essential fragment. Problematic aspects within the work were ultimately more thought provoking than frustrating, and debate was especially compelling, perhaps because the work was, in some respects, open to question.

JOYAN SAUNDERS

## GARY DUFOUR

Norman Mackenzie Art Gallery, Regina  
June 19 — July 31, 1981

Art is "granted life" only while it is suspended in an interpretive debate by the audience. This dialectical criticism cannot continue indefinitely however, because judgement according to subjective taste is inevitable. Only the self-conscious interpreter can require that a judgement be lifted and replaced at times when the meaning of art changes. An allegorical art insists that the edge of creativity is a mutation of stylistic conventions within a historical continuum. The claim to originality is given up in favour of a responsibility to the audience which necessitates an immersion into borrowed imagery.

The recent rigour of postmodernist criticism has the effect of claiming allegory as the sole property of photography.<sup>1</sup> This argument is seriously weak because if photography cannot help but be allegorical, then there can be no photographic allegories. This postmodernist argument is a projection from the theory that the invention of photography had taken the narrative away from painting in the 19th century. Today it can more accurately be said that sculpture is the least opportunistic medium for the purposes of allegory next to painting and especially photography because it carries no assumptions of this kind concerning its representational capabilities.

Gary Dufour's use of domestic imagery supplies him with a vernacular logic that, when coupled with a consciousness of style, is used toward the design of allegorical relationships with style. Fragments of this imagery are juxtaposed into layered assemblages that symbolize the historical models: Jasper Johns and

Constantine Brancusi, whose pieces of sculpture depict fragments of human form and gesture as part of a larger stylistic consciousness of the technological innovations of this century that have also dismantled the human image.<sup>2</sup>

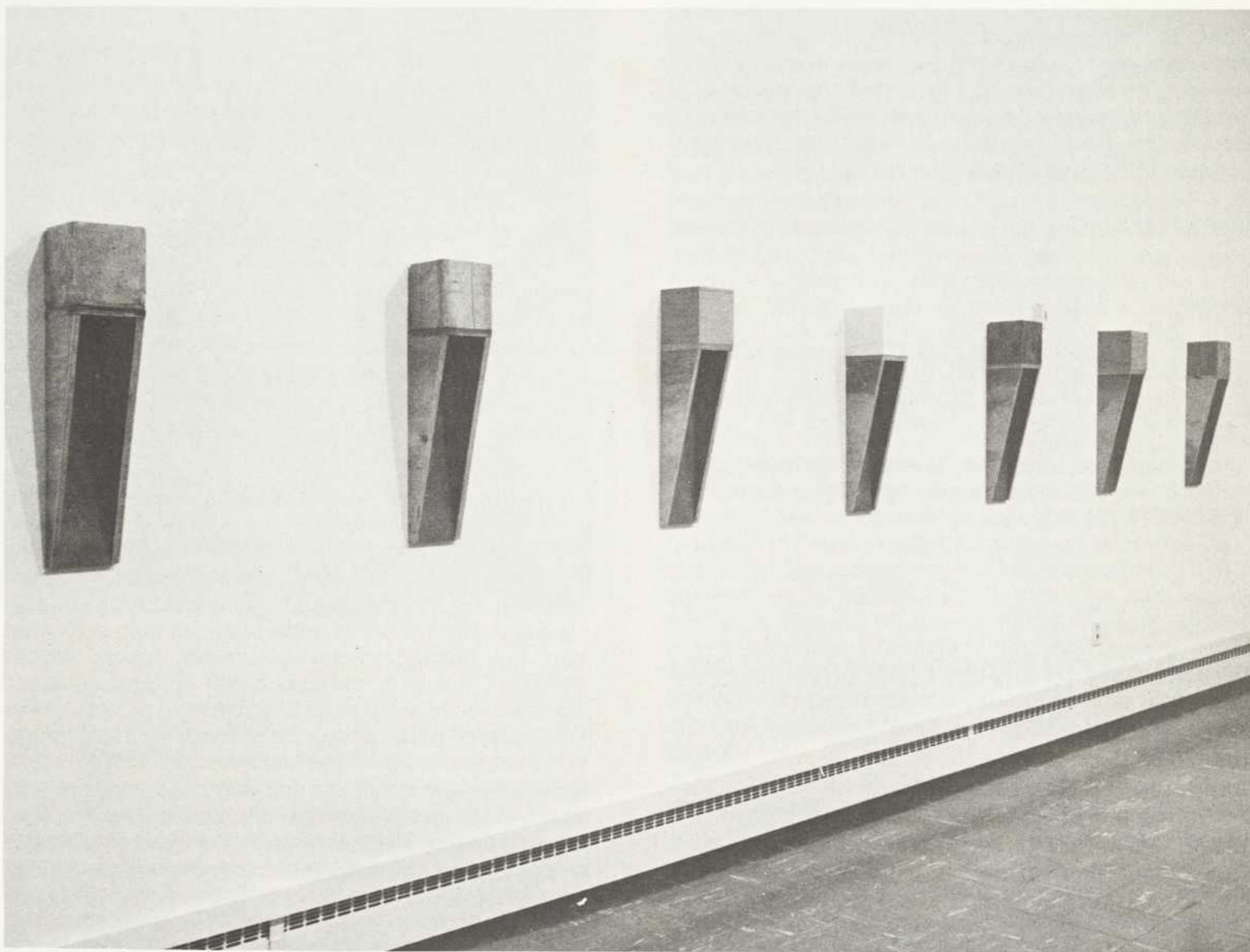
Dufour deems important the requisites of model making "Because their aim is not an end result... but the actual operation, combination, and construction of dependencies".<sup>3</sup> The audience is persuaded to move beyond the oblique hints that the individual images make toward one another, into an area of family resemblance between images. The interpretive leap necessary to claim that one image represents another is "belief". It is to be remembered that in any representational art belief in representationalism negates the need for factual or fictional verification. Hence the title of this exhibition splits into the dilemma BELIE/BELIEF.

The most successful allegory in BELIE/F is entitled *Calculated Comparisons*. It takes its place on the wall as a series of plinth-like shelves. These shelves, constructed to the same dimensions, at equidistant inter-

blocks are parts from an abstract body, that of sculpture, from which these materials are exponents. The stack of linoleum is analogous to Johns' blue box in that it depicts a signature material used by Dufour in *130.56 m<sup>2</sup>/9*, another of the pieces included in *BELIE/F*.

*130.56 m<sup>2</sup>/9* is the number on the survey document designating Dufour's house. Several different kinds of linoleum tile have been cut to fit nine rooms of this house and then accumulated into neat stacks with the progressively smaller pieces bearing descriptive edges at the top of each stack. These are placed in proximity to their respective blue snapped-outlines (an industrial line-making technique); those of the ground floor on one wall, and those of the second storey on another. The area of each wall is smaller than that of the house so the outlines overlap. Comparison between the decalced edges of the tile and the idiosyncracies of the lines allow one to imaginatively reassemble the multi-coloured stacks into a plane much like the skin of a "colour field painting".

The "place" concerns of Carl Andre's "rugs" are in-



Gary Dufour, *Calculated Comparisons*, 1981, cement, cedar, vinyl tile, marble, lead, paper, wax on plywood shelves, each unit 54 x 15.2 x 15.8 cm, Norman MacKenzie Art Gallery, Regina

vals, resemble wedge-shaped containers. They are fabricated from treated plywood used industrially for cement casting. One could conceivably extract a slender wedge if these shelves were used as moulds. Surmounted by blocks, the shelves are positioned at eye level. The blocks, of similar dimension, include: cast cement, cedar, stacked linoleum, marble, cast lead, stacked paper, and cast wax respectively.

Johns' *Target With Plaster Casts* of 1955, pre-empts Dufour's negative/positive, shelf/block tautology of Minimalist icons, just as Brancusi's *Adam and Eve* of 1921 prefigures Johns. As representative of Johns, the constant of the serialized shelves is the constant of the singular target. The casts within boxes on top of the canvas on which the target is painted, are fragments of the human anatomy with one box occupied only by the blue colouration of Johns' painted mark. Dufour's

terpreted as a "displacement" from Dufour's house into the gallery room. A good pun but once the tiles are stripped of their function as flooring they become imbued with preciousness, the curse of painting, while Andre's "rugs" remain walkably unprecious even when fabricated out of exotic metals. The seductive flirtation with the surface appearance of painting weakens Dufour's domestic cynicism concerning Andre's arbitrary sense of "placement". Interpreting Andre as colour field painting, perhaps a reverse logic to Andre's own, has resulted in a precious deflation of this sculpture.

The horizontal structure of *Calculated Comparisons* takes the absolute flatness of Andre's "rugs" to their source in Brancusi's *Endless Column* at Turgu Jiu in which the base is systematically inverted and multiplied vertically with implications of infinite extension.

Erected in 1937, the *Endless Column* is part of a series of columns of varying proportions and materials that commenced in 1918. *Calculated Comparisons* interprets infinite extension to mean an interlacing narrative frieze constructed from the resemblances between the material properties of each of the blocks in a criss-crossing horizontal line of intervals.

*Calculated Comparisons* compels one to ponder ambiguities peculiar to the perception and mental recollection of material properties rather than to recreate the phenomenon of process as was the case with *130.56 m<sup>2</sup>/9*. Dufour's serialism, when detached from these theatrical overtones which echo the Process phase of late 60's Minimalism, is able to signal a larger embodiment of Classicism. This is not to say that Dufour is a Neo-Classical artist, rather it is to pin point the persistence with which an allegory can symbolically refer to similar instances of labor intensive logic as they have been classified as a "family resemblance" with the term "Classicism" in an antiquarian past.

Is Dufour's logical/pseudo-mechanical/pseudo-photographic dependency on stylistic sources intelligently progressive or stultifying? The cynicism within this paradox is the essential "life" of Dufour's work. A domestic vernacular and his self-consciousness within stylistic conventions combine to uphold and at the same time to satirize the necessary dependency of art upon its own history. *Calculated Comparisons* is an allegory of this kind. It is redeemed from being an intoxicated hero worship through its genuinely negative critique of art's secular appeal.

#### DEAN HOFFART

#### NOTES

1. Refer to Douglas Crimp: "The Photographic Activity of Postmodernism" *October* No. 15 Winter 1980.
2. The logical breakdown of this attitude is examined by Jack Burnham in *Beyond Modern Sculpture*, New York: George Braziller, Inc., 1968.
3. El Lissitzky, "Prouns", 1921 in *El Lissitzky* (Koln: Galerie Gmurzynska, 1976) as referred to by Dufour and cited in the exhibition catalogue.

## HURLBUT/MARTIN/MASSEY/SINGLETON

Art Gallery of Ontario  
June 5 - July 19, 1981

The formal system of a work does not stop at the work's physical boundaries; its meaning is integrated into a larger formal structure of theory, art history and the museum/gallery, a system for the production of value, in which criticism plays a part. Criticism must bring that structure to articulation; and through this process of meaning, criticism undermines the larger formal system as well as itself. Without this bringing to consciousness by criticism, the system will continue to "interpret" meaning, ultimately by creating it, and in the end producing future work whose internal structure and resulting experience mirror that of the institution. Criticism's violence attempts to break that structure; its destructiveness sides with that of the excluded viewer: the viewer is absent from this formal structure, while still playing a function for the work within it.

In approaching this exhibition, we must bear in mind three different claims: that of the catalogue; that of the exhibition; and that of the works of art themselves, although each mutually reflects, supports and confirms the others.

The catalogue is in no way an articulation of the totaliz-

ing unconscious apparatus of the museum; its stated intention, in this case, was to follow a proposal put forward by the painter Ron Martin to the Art Gallery of Ontario: "Martin's rationale for the show," writes Roald Nasgaard in the catalogue, "however was based on criteria different from the usual curatorial ones of shared styles or themes or historical contexts. For, if the group holds concerns in common, it is on rather more fundamental terms. Though the other artists were younger than himself, Martin felt it important to show together because 'the spirit of their work is in agreement with my own.' The basis for their agreement, Martin explained, was that 'their work refers to the subject and the conditions the subject exists in, and only secondarily to the existence of art objects'. That points to the two central issues around which the exhibition revolves. First, the problem of subjectivity or the quality of the self as it relates to the production and appreciation of a work of art. Second, the problem of how, if the importance of the art object *per se* is minimized, the work must manifest the experience of subjectivity so that it can be felt to be true, both for spectator and artist." Whether their work escapes the determining conditions of the art gallery is another question. Or perhaps the question is rather how the artists direct that operation and are responsible for it, as the curator Nasgaard complies with the artist Martin.

Outside this representation of the art, there are the specific claims made in Martin's statement and reiterated by the catalogue: subjectivity; the disappearance of the value of the art object. How has subjectivity become possible in contemporary art in the museum, or rather, how has it been sustained? Subjectivity can only be taken as a value within the conditions of the art gallery: its problem is that it is taken as a value rather than as a crisis of the subject. As for the lessening of the importance of the art object *per se*, there are no objects more obdurate than these, and no exhibition that has conferred as much value on contemporary art as the AGO's in its presentation, in which the artists are complicit. But there is some truth: in its disappearance, the object becomes the institution.

If we consider the determination of this subjectivity, we enter upon the claims of the exhibition: only the museum presumes not to present itself, but the artworks in their immediacy. And the history of the museum is a history of the maintenance of that immediacy. The history of subjectivity, in fact, coincides with the history of the bourgeois epoch, which, ironically, is exactly the epoch that the catalogue essay chooses to recount as the historical ground of the art displayed here: bourgeois subjectivity's last refuge is the museum. When the Marxist critic Georg Lukács asked "How far is commodity exchange together with its structural consequences able to influence the *total* outer and inner life of society?", the museum claimed exemption for its maintenance of a qualitative, organic temporality. Since capitalism's "rational objectification conceals above all the immediate — qualitative and material — character of things as things" (Lukács), the work of art was thought to restore the subject — artist and spectator — fragmented by capitalism's destruction of the traditional work process.

With this assurance, the museum feels, that having passed through modernist transparency and post-minimalist contextual assault on that transparency, it finally has achieved a position of authority. (No less is the conferral of authority evident than in the very title of the exhibition, in the names that designate the presence of art: Hurlbut/Martin/Massey/Singleton. Paraphrasing an earlier exhibition at the AGO — *Structures for Behaviour* — we could call this exhibition "Structures of Authority.") Because the spectator is a mere moment in the work, excluded through the operation of the work, subject to it in subjectivity, he or she is like the capitalist worker — a mere source of error. The total is always a way of bringing the spectator — that heterogeneous other — into identity with the whole through the representative of the work. The museum reproduces the commodity model as its own system.

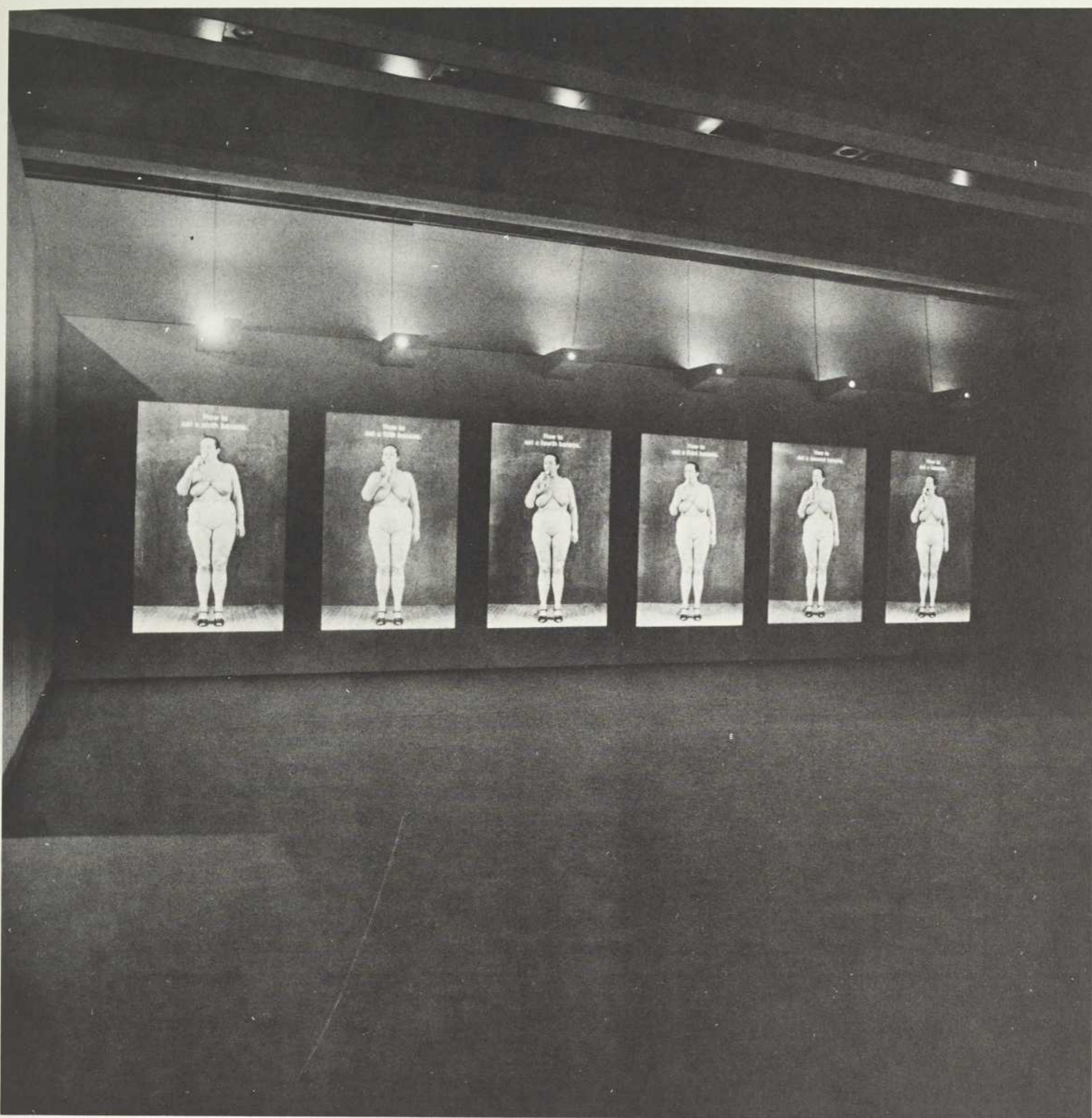
Nowhere is this commodity fetishism more apparent than in the works' presentation through the function of lighting. Not only does it turn the object of presentation — the work — into the subject of a theatrical aura, it is the apparatus, the transparent screen, through which something is seen: in this institutionalization of the look, the spectator is the reverse point of perspective, subjected to the look. On every level, identity is achieved through eliding concept into concept, concept into structure and structure into context through the ideal instrument of light.

This apparatus of presentation and the language of presence and immediacy that surrounds this art produce the "frame" of a work. The fact that Spring Hurlbut's large-scale plaster construction is illuminated by raking spotlights does not call the work itself into question. Titled *The Wall*, the work has none of the functional value of its name as it is laid over a linen wall of the gallery, although it plays on a wall's connotation as an existential thing, approached in the authenticity of experience that produced the surface and gestural markings by the artist. What is sustained over that dimension of surface and what is communicated the catalogue says is "a quality of movement that differentiates the activity from the merely functional.... physical expressions of internal feelings." What it communicates is its scale, partly created and contradicted by a broad cornice that sets it as an object in the space and gives it a further reference to a wall and perhaps to the context of the old gallery. But the activity enunciated by the language of ethical seriousness and existential authenticity is contradicted by the very conventionality of that cornice which posits the gallery as a convention in which these activities are symbolically engaged. What is communicated finally by this work is a language of belief of the "truth" of these works. This language, substantiated by the gallery and common enough by now to have lost its truth, has been promoted by Ron Martin: "Martin speaks fully conscious of the meaning of his words. The other artists would concur with his convictions, and it is the basis of their mutual respect." (Roald Nasgaard)

Ron Martin's black paintings of the past six to seven years are substantial masses of hand-worked paint that oppose themselves as bodies to the viewer. Martin's ambition, which is modernist, has been to create paintings that are autonomous masses that call for autonomous acts: the artist in making and the viewer in seeing. From the material base of the painting object, through the "material" act of looking, Martin has tried to generate a philosophy of looking and an ethics of action — observed from the limits of this process. The wholeness of the experience must originate within the limits of the experience to be effective, for the artist and viewer alike: such is the work's modernism. Today with our faith in immediacy and presence shaken, it is not certain within the conventions of the art gallery that this engagement can lead to an ethic, and whether the representational and consequential can so simply be opposed. "The implication of spontaneous action is that everything external to the action itself is irrelevant," Martin writes in the catalogue; but this exclusion effaces the very structure of support that brings that work to meaning within the gallery.

The language of Martin that surrounds this work and brings it to a certain being (the language that brought the exhibition into being) has been refined over the making of the different groups of black paintings while the work itself has grown more contrary to the language. The artist's restrictive strategy recently has produced work that at times appear both narrative and decorative, characteristics that call Martin's modernist ambitions into question; or the work simply and disjunctively contradicts that language. Freed from these intentions, the paintings positively fulfil the sensual conditions set for their existence outside the metaphysics of the artist's exemplary act. But our reduced expectations for the work obviously is not shared by the artist.

The paintings in this exhibition oppose two types of



Becky Singleton, *How to Eat Heinz Spaghetti with Tomato Sauce*, 1981, detail, 4 sets of 6 b/w 35 mm. slides each, Art Gallery of Ontario

photo courtesy: Art Gallery of Ontario

mass, based on the opposition of subtraction and addition of paint: in the first, black paint was allowed to set and was then torn from the canvas; in the other, the worked and kneaded acrylic massed in clumps. Within each painting, distinctions of look are caused by the change in the opaqueness or sheen in the black surface and light; that is, they are open to the movement of the viewer. Distinctions are made between the paintings in each series, but none of the paintings can be judged in relation to another painting — that is judged by quality — or analysed in terms of technique or formal comparison of part to part or part to whole. Ultimately, for Martin, they cannot be approached outside the wholeness of their experience, through history, language or intention.

The set-up of these oppositions, the strategy of making, the difference in sameness of a series of paintings displayed in the gallery make us question the lack of a directing intention and whether the work is an "organic" growth independent of formal act, especially when the "gap" between these two series was filled in Martin's last exhibition at the Carmen Lamanna Gallery by a build up of paint from canvas to canvas that turned the display into a narrative ensemble. The specificity of the material — which we are to read as the trace and presence of the artist's material act — tends toward an illustrative and decorative organicism — metaphorically embodying a representation that is deeper than this organic look. In the end we are driven, through the language of the artist, to associations of chaos brought to form and origin in the act of the artist, all of which we recognize, against the

artist's desire and intention, as a formal act: the origin is also an institution.

According to Roald Nasgaard, Becky Singleton "is very little attracted to the use of materials; much more important is the structure of language and thought. She is attracted to film images and to photographs because they present the identity of things without reiterating their physical existence. The problem is to create in a work a structure or series of relationships that are equivalent to the way we think." For the AGO this work took the form of a double series of six projected images in one room and a series of six 16mm film projections in another. A film or slide projection is the pure structure of the perspectival cone of vision and the institutionalization of the look by industrial reproduction. When an artist attempts to mimic the "structure" of thought in art through these devices, or any other, the result is an empty structure. False identity with thought is created by this empty structure of projection: material is absent, and if the image loses its substance in this identity, its only function is to distinguish difference in number and name as in *How to Eat Heinz Spaghetti with Tomato Sauce*. This simple positivism is modified by the "semiotics" of identity and identification in these so-called "differences" of name products; but in the end the work only reproduces itself in presentation and commands the reproduction of the viewer in turn.

At least John Massey seems more aware of the conditions of the exhibition and the determining figures of the institution. In *Fee, Fie, Foe, Fumm* he made an at-

tempt to structure the experience of awareness of the viewer through the body in that space, as well as to provide an excess of content or experience beyond that tautology.

Unlike the structure of presence of Martin's paintings or Singleton's empty structure of projection, Massey is concerned with what is made visible, at what level of appearance, between subject and object. For this reason, the models of the gallery space Massey situates in its space are also models of appearance. None of the three models are identical at once in detail or texture to the space; and each are receivers of projections or sources of amplification from the mainly visible (and metaphorical) slide projectors or tape players that are triggered by sonars. Passing from corner model to model, and triggering the slides or tapes, the viewer is returned to the full scale of the gallery in the fourth corner where there is no model, only two large speakers implanted in the wall. Conscious of that position (and aided by the track of the tape at this point), the viewer's attention is thrown back to the space of the gallery and to a review of the successive positions and self-projections within the space: the body is the reception of the piece.

The body is the reception of the piece, and yet the viewer is continually undercut in movement by the sonars: from a position in the empty space of the centre of the room where the viewer could possibly control the work, the piece does not function. The manipulation of the body in such successive stationing does not release the body from mere reception, even with the introduction of the heterogeneous material of images and sound of differing intensities and emotional resonance. The work exhausts itself in this succession, but maintains its hold on the viewer through its structure. What is presented by the work beyond this structure of itself and the institution (besides the model-space relation) that the artist found preliminary to expression, and does it ever escape, or does it merely fetishize the gallery through the models (the slide projection has as its subject fetishized women's lips)? For in terms of its content, Massey has chosen the most connotated way beyond societal conventions — the fear, sexuality and threat of the images and soundtracks (signified in the title of the piece). This projection onto the viewer in the convention of the art gallery, without fully offering these conventions to the viewer, maintains the authority of the piece. There is no subject-object relation, rather a subject-intention (the artist's intention) relation: the originator — the artist — knows and speaks the truth of the work. Detained in these conditions, the viewer can only abandon the work or destroy it for himself or herself.

PHILIP MONK

## PORK ROASTS: 250 Feminist Cartoons

University of British Columbia Fine Arts Gallery  
April 1981

Ever since May 4, 1972, when Grace MacInnis suggested during a status of women debate in the House of Commons that rude male MPs "might be called MCPs" she knew that humour was on her side. As sole female MP she saw that her tart words for a recalcitrant government were not being heard. Then the taunt: The male members paused, recognized what the new initials meant, then laughed and applauded. Nine years later, *PORK ROASTS: 250 Feminist Cartoons* is receiving this same kind of applause. It is an important exhibition of recent feminist cartoons, curated by Vancouver independent art critic and art historian Avis Lang Rosenberg. The Canada Council can be quite proud of its sponsorship. The curatorial task represents a large challenge imaginatively met by Ms. Rosenberg. Over one

hundred cartoonist-artists from Europe, England, India, New Zealand, Canada and the United States are represented. Rosenberg ordered the two hundred and fifty selections by wisely striking eight categories for the collection: "Life in the Phallocracy", "Motherhood and Homework", "Workout in the Work World", "Picturing the Situation", "Body/Beauty /Womanhood", "Coupling (In Bed or Thereabouts)", "Changing the Script", and "We're Not Perfect Yet". "Calling a cartoon 'feminist' means that it seems to begin from an understanding of women's circumstances as *women*, that the situation depicted is largely shaped by the gender of the characters, and that either some basic women's truths get exposure, or male-female norms



J.N. (U.S.A.), Women's Press/LNS, 1975

are thrown up for grabs, or women get a noticeably better deal than usual, or the rawness of the deal we so often get is made very clear", clarifies the curator in the excellent introduction to the catalogue.

Humour, traditionally both the defense and the driving force of many an oppressed group, is one of the richest resources of feminists right now. But visual art has in recent years ignored the potential of wit, equating it with the merely funny or frivolous. *Tisk, tisk, we all know that art is not supposed to be fun.* Too bad for art. In the meantime a few curators are laughing all the way to the art gallery, depositing treasures for a wide public which catches on, like those 1974 MCPs. Some quite subtle thinking emerges. In *PORK ROASTS* Rosenberg offers an excellent eye opener, populist yet something for the art-wise and sociological among us. The show is an exciting survey of drawing today, but it is more than that. The humour has slapstick, clout, even grace. The drawings and captions combine to arrest the spirit. Even the inveterate chauvinist male or female art historians are seeing connections in this collection. Most of the cartoons are by women, about seven-eighths. This alone is news.

Feminists can often speak more effectively with wit to women and men who are neophyte feminists. To enemies as well. Often during *PORK ROASTS'* stay at its original U.B.C. Fine Arts Gallery home, young male students were seen looking and reading in a manner akin to concentration, something of which the university has little enough these days.

A brave U.B.C. Fine Arts Gallery directorate (Glenn Allison), amidst a not-so-brave university setting, produced a Peoples' Show, an overtly feminist one at that. In the introduction to the catalogue Rosenberg affirms individuals while resolutely exposing to critical and esthetic view the patriarchally destructive:

What is being roasted are the habits, expectations, demands, and beliefs which are borne of presumptions of male dominance, male privilege, male power, and a male version of humanity. Certainly there is revenge, hate, and fury in some of these cartoons; to have omitted that dimension would have been a falsification of evidence. But taken as a whole, the exhibition puts the skewer through societal values, postures, and institutions, NOT in-

dividuals. It becomes a critique of patriarchal patterns rather than an accusation of male persons.

The accompanying anthology-comic book is a bargain and a joy with never a dull moment, a solid introduction by Rosenberg, a comic-strip introduction in French by the Québécoise cartoonist Mira Falardeau, her incisive, lyrical wit setting the mature tone for the sixty-two pages of cartoons that follow. The book makes a statement on its own. It is becoming a hot item in book stores in several countries months after the exhibition opened. It is now in its second edition. Few catalogues reach this far.

An art critic might say that the simplest works are the strongest ones, and that for some viewers in literally picturing some of these situations in black and white the messages become personal, while for others there may be the temptation to distance oneself. All true enough. But a sampling of the comments in writing left at the exhibition by female and male visitors to *PORK ROASTS* says just about all that need be said:

"I laughed my way to liberation."

"If I didn't laugh I'd be crying... the truth hurts."

"Cartoons — more access to art."

"Women hold up 51.2% of the sky!"

**TOM GRAFF**

## SATYAGRAHA Opera by Phillip Glass

Art Park, Lewiston N.Y.  
July 1981

*Satyagraha* (M.K. Gandhi in South Africa 1893-1914) is an opera in three acts and seven scenes written by Vyasa, an Indian poet of antiquity. The texts were chosen from his Bhagavad-Gita by Constance de Jong, the music written by Phillip Glass and the costumes and sets designed by Robert Israel. Numerous others were involved in the four-year process that finally brought the project to the stage in Rotterdam, Holland, in the fall of 1980. Its North American premiere occurred at Art Park in Lewiston, New York, in July of 1981.

Set in the years surrounding and including the Boer War, the opera, with Gandhi as protagonist, covers the twenty years of his activities as a leader of the Satyagraha movement in South Africa. Satyagraha means, to quote Gandhi, "the Force which is born of Truth and Love, or non-violence." The term and the ideas behind it grew out of the struggle of disenfranchised Indian labourers to obtain rights as citizens of the unstable colonies for which their cheap labour was economically both a necessity and a potential menace. Choosing from this period dramatic moments in both Gandhi's personal life and in the life of the movement, the opera attempts to represent the whole of the conflict. The libretto is sung in the original Sanskrit in a phoenetic transliteration of the Bhagavad-Gita.

The Gita is in fact, a long dialogue. Dialogue is the essence of the theatre, a counterpoint of cause and effect built to advance the action of a narrative in its passage through time. But to quote from a dialogue — as de Jong has done here with the Gita — is to tell only one half of the story, though it is perhaps, of little consequence to a Western audience to the work, few of whom could possibly comprehend Sanskrit. This incomprehensibility of the sung text renders it as abstract as the music itself, and the lugubrious staging is not fast enough to carry the narrative weight brought to bear by the conventions of opera.

Self conscious as most things slightly out of place are, *Satyagraha* sticks as closely as possible to the rules of the operatic mode. Perhaps not wanting to spill out of those perimeters, the 'action' itself takes place behind a scrim. Boxing in the territorial boundary of the stage, this scrim makes us truly 'audience', powerless and removed from the already disengaged and highly formalized *mise en scene*. Both the music and the stage business seem trapped behind the scrim — at times even on it. Reducing the depth of field to nothing, the scrim places everything in the hypothesis of filmic space, moving back and forth against the propositional shimmer of a screen.

The initial and continuing reality of the struggle that gave constant and continuing birth to the Satyagraha movement is brushed under the rug of the suffocatingly melodic music meant to embody the equilibrium of Satyagraha ideals. (One notable exception was a counterpoint of syncopated cries from the chorus in the final New Castle March scene. This is the point in the opera when musical utterance makes the most sense. As an ululation it is released from the specifics of language and its notes enter both the body of the music and the train of the narrative simultaneously). The astounding thing about Satyagraha life was the patience in the face of extreme deprivation and hardship. Yet all the stage events are formalizations of climactic scenes dislodged from their immediate socio-political ground. The chorus mills around for ten minutes and then all raise their right hand in the third scene. What does this mean? We learn from the synopsis that they are swearing before God to die for their rights. There is no precedent in the scenes which came before for this drastic action; the first was a dream-like discussion between Gods and the second the building of Tolstoy Farm, which was rather like watching a bunch of Oz elves build a tree fort on their lunch break.

There are no scenes of Indian miners crawling in the guts of Africa's diamond mines. There are no scenes of the prison conditions endured by Satyagrahis when the British and Dutch proxy governments caught on to their jail-filling tactics. Perhaps these ugly truths don't lend themselves so well to the spare fluidity of modern operatic staging. In Act II, Scene I, Gandhi is beaten by a bunch of lackeys and it's rather like watching a Tai Chi Chuan exhibition. The metaphoric blow to the movement through a blow to its 'leader' is a disturbing leitmotif throughout the opera. Each of the three acts, as well as rather confusedly representing twenty years, morning/noon/night, past/present/future of human rights, and other trimvirate paradoxes is also presided over by a figure of prominence. Act I has Tolstoy perched atop a monumental pyramid; Act II Rabindranath Tagore. Both were great believers in human rights and had a direct impact on Gandhi's life and thought.

The third act, in which the staging really devolves into melodramatic mayhem, is presided over by Martin Luther King, standing with his back to us at a podium. In keeping with Gandhi's beating scene, King is 'assassinated' on stage with the stylized slow motion of theatrical reconstruction that cheerily deflates the impacted violence and political implication of any such event.

Reduced to ikons of greatness at the expense of the many for whom and with whom they struggled, Tolstoy, Tagore and King are bartered for the rapt audience attention that only a tug at liberal guilt can bring. The Wellesian perspective from which we see these figures — pinnacled, forboding, casting the first stone — tactfully obliterates the collective and individual self-doubts and anxieties they must have suffered, and shadows the bloodshed of literal battles for belief. With a marked absence of stage conflicts to prove himself through rising above, the Gandhi character must have a context to reinforce him. The misuse of Tolstoy, Tagore and King is a sorry and expensive substitute.

The hypocritical split between the work's professed concern with the liberation of an economically

marginalized and exploited labour force and the inherent qualities of the form and presentation of opera are too great to bear. At the root of opera is severe physical strain which must appear effortless in order to create an artificial beauty for which the palate must equally be trained. From its origin as a bourgeois entertainment to its western morality which is the baggage of narrative resolution, opera couldn't be a worse container for the Satyagraha content.

Who was *Satyagraha* produced for? There were three expensive performances only at Artpark — a dumpsite converted into an elephantine American monument to an affluent early seventies flirtation with cultural philanthropy — in a quiet, white, upstate New York town accessible only to those who own cars or have both the bus fare and the day off. Who else but the white shoe crowd would rather have a revolution recounted in romanticized highlights tacked to a thin sequential thread unravelled on a stage that trusts itself so little that it boxes itself off?

MARTHA FLEMING

## QUATRE EN VRAC

La fin de la saison a été particulièrement riche en oeuvres inattendues. Il y eut bien sûr des noms déjà prestigieux, locaux ou internationaux, mais vous en aurez beaucoup entendu parler. Je préfère présenter ici quatre expositions qui ont retenu mon attention, c'est-à-dire qui tout au long de l'été m'ont un peu tracassé, m'ont trotté en tête parce qu'elles touchent des points chauds de l'art actuel. Je vous les donne sans liaison de thématique ou de problématique. Des recoupements pourraient sans doute être faits; ils ne seront que suggérés par les ébauches de commentaire aux styles hétérogènes que voici :

## HOLLY KING

Galerie Hasart, Québec  
6 mai — 6 juin 1981

La ville de Québec s'est vue enrichie, en cette fin de saison, d'une nouvelle galerie: la Galerie Hasart située au 35 St-Cyrille ouest. L'espace n'est pas très grand mais la division permet de présenter aisément trois petites expositions sans nuire à leur indépendance. La galerie n'a pas encore affirmé ses orientations esthétiques, mais à partir des premières présentations on peut déjà croire qu'elles seront diverses. Dans le contexte spécifique de la ville, la galerie se tiendrait en complément à la Galerie Jolliet et à la Chambre Blanche puisqu'elle se propose d'exposer ce qui ne trouve pas lieu d'être vu à ces deux endroits. D'autre part, des échanges avec des galeries hors du Québec sont prévues pour la saison qui vient et qui s'ouvrira avec les dessins de Michel Asselin.

La présentation de mai juxtaposait des oeuvres de Monique Mongeau, Lise Bégin et Holly King. De l'installation de Monique Mongeau je n'ai à peu près rien à dire sinon que j'en ai eu une sensation de déjà vu qui persista malgré l'intérêt que pouvait éveiller le système de composition. Le côté ingénieux de ces assemblages de bambou, cordes et pierres place leur équilibre à la frange équivoque d'un pur exercice de virtuosité. Quant à Lise Bégin, ses photographies retouchées librement à l'acrylique deviennent des assemblages paradoxaux qui soulèvent la problématique fort actuelle du statut de la figuration en photo et en peinture. Il faudra surveiller l'avenir de ce travail et en souligner la pertinence critique.

Le temps fort de cette exposition était la série de photographies de Holly King. Sept photos en noir et blanc, de format moyen, disposées à distance sur un même mur composant en bande horizontale un regroupement de cinq flanqué à gauche et à droite d'une photo isolée. La *séquence* crée en quelque sorte une *performance*. Mais il ne s'agit pas de mettre

en représentation, d'exposer ici — au lieu même de la séquence photographique — une performance qui aurait eu lieu là-bas et qui se trouverait par les photos reproduite. Au contraire, c'est la séquence elle-même qui fait la performance, par la spécificité de sa disposition. De gauche à droite, outre l'accrochage par condensation, la séquence n'est pas ordonnée selon la chronologie des clichés. Cela donne au groupe de photos une autonomie et les détache effectivement de leur référent en représentant d'une manière syncopée la chorégraphie de David Wood. La séquence transforme et fixe l'objet reproduit en une suite d'*images*.



Holly King, *Man's Soul in a Bird's Flight*, 1981, détail, photo 40 x 50 cm

Ce sont les images, néanmoins des reproductions puisque la reproduction spécifie la photographie (on n'échappe pas à l'impact de *l'avoir été là* qui transperce toute photo), qui fondent l'autonomie de la séquence. Recomposant différemment la succession temporelle, la découpant pour *marquer* la discontinuité, ces sept images figent David Wood en autant de figures et, du même coup, clôturent l'espace de chaque photo. L'enchaînement, dans la séquence, se compose par un jeu de confrontation du même et du différent plutôt que par glissement souple comme cela se produirait dans une séquence qui chercherait à (fidèlement) reproduire une performance. Ainsi, ces photos de King ne sont pas documentaires. Autrement dit, elles valent pour elles-mêmes.

Les images produites jouent avec les mêmes éléments, ou presque. Le personnage reste la figure centrale et son référent temporel demeure ambigu. En fait, on ne distingue pas s'il *pose* lui-même devant la caméra ou s'il a été *posé*, c'est-à-dire arrêté en cette position, par la photo elle-même. D'autre part, comme figure dans l'image, il est présenté sous un mouchetage aéré composé de plumes, naturelles dans certains cas et découpées dans une matière métallique dans d'autres (attachées à des ficelles verticales visibles dans quelques images). L'immobilité de l'ensemble de cette pluie de plumes, sa composition sensiblement *all over*, ainsi que le fond noir uni délocalisent la figure humaine de sa géographie réaliste. Les repères perspectivistes abolis, le corps se déploie librement, composant dans chaque image une *forme* autonome que la séquence performe.

## PIERRE BLANCHETTE

Galerie Gilles Corbeil, Montréal  
16 avril — 5 mai 1981

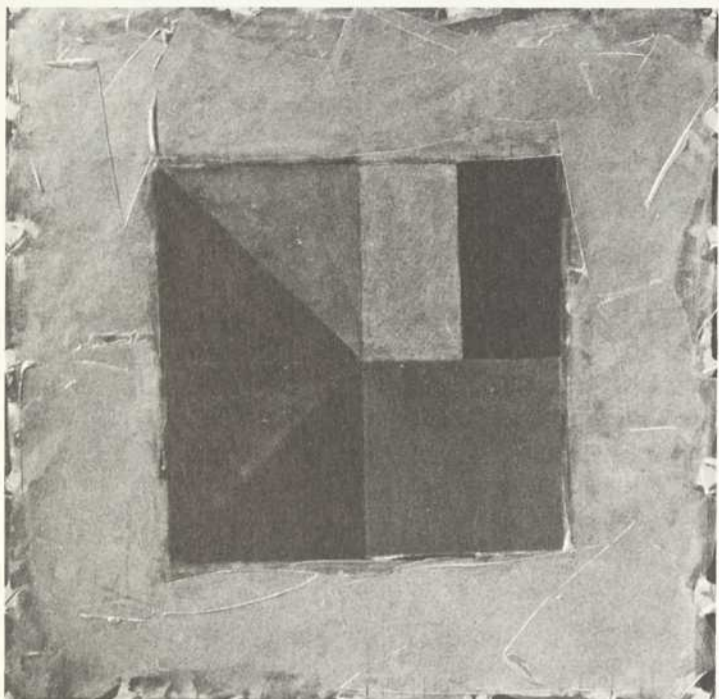
Les tableaux exposés à la Galerie Gilles Corbeil font partie de ce que Pierre Blanchette nomme son *cycle Ispahan*. Ce titre, à lui seul, éveille mille connotations par la porte qu'il ouvre sur le monde musulman. Ces dérives ne sont cependant pas impertinentes car il n'y a pas que les effets de la sonorité du mot pour les supporter. Il ne s'agit pas, comme par exemple chez Frank Stella, d'un titre placé arbitrairement, ou artificiellement (ce qui de toute façon n'est pas critiquable), sur une série de tableaux. Mais s'il y a ici motivation, elle n'est pas d'ordre descriptif. Il n'y a donc pas que le titre pour nous emporter, du reste dans des espaces imaginaires plus qu'empiriques, c'est-à-dire dans un monde d'images. Les tableaux — et ça c'est plus important — produisent cet effet et, surtout, ils le produisent d'eux-mêmes.

Dans le contexte actuel de la peinture québécoise les tableaux de Blanchette font figure d'étrangeté. On pourrait difficilement leur trouver des sources. Cela est important car, comme oeuvres, ils stoppent une approche classique de l'histoire ou de la critique d'art qui est de procéder par un repérage d'influences (surtout lorsqu'il s'agit d'un jeune artiste, comme c'est ici le cas), ou encore par comparaison pour constituer sinon des styles fermes du moins des tendances à étiqueter. Ce n'est donc pas rien que des oeuvres mettent en échec ces procédures. Ce ne serait pas un des moindres effets de ces tableaux que d'obliger l'histoire ou la critique d'art à se repenser car on oublie souvent en ces lieux (de parfois trop grande assurance) que les oeuvres sont plutôt *confrontation* que message, qu'elles questionnent plus qu'elles ne communiquent. Il faudrait alors peut-être penser, à leur propos, à une *esthétique de la polémique*, non pour remplacer l'esthétique maintes fois défendues du plaisir ou de la jouissance mais pour la travailler différemment.

Les récents tableaux de Blanchette rompent en quelque sorte l'uniformité du champ pictural québécois. Je ne dis pas que ce champ est unifié ou homogène; il est assurément diversifié, et compartimenté par des oppositions qui ne sont pas que formelles, mais il reste dans l'ensemble assez immobile depuis un certain temps. Les quelques peintres de pointe qui l'animent davantage sont maintenant repérés et leurs productions sont jusqu'à un certain point sinon prévisibles du moins attendues. Dans ce contexte, les tableaux de Blanchette surprennent car ils viennent inopinément. L'effet qu'ils produisent est probablement dû au fait qu'ils décrochent de l'historicité québécoise. Je veux dire par là que la *production* de ces tableaux, c'est-à-dire leur genèse, est confrontée à d'autres choses qu'aux produits locaux et à leurs traits spécifiques. Cette confrontation n'est pas la même que celle qu'implique la diffusion (l'après-coup de l'oeuvre). Blanchette commence son *Cycle Ispahan* à la fin de 1979. Il vit depuis plus d'un an à Paris où il a produit les tableaux maintenant exposés. Le *Cycle Ispahan* a commencé après un premier séjour à Paris, un voyage à Venise et un précédent voyage au Maroc. Je relève ces faits non pour sombrer dans la biographie anecdotique mais pour souligner les "références" qui traversent la peinture de Blanchette. Si la notion de transculture a du sens, elle vient dans ce cas à propos. Toute la couleur de ses tableaux en est marquée.

Cette oeuvre est donc actuellement animée d'écart et d'imprégnations. Blanchette ne renie pas sa formation culturelle québécoise (d'ailleurs pourrait-il réellement en effacer les effets?) mais se préoccupe peu d'insister sur cette spécificité, de même qu'il n'ignore pas l'orthodoxie picturale moderniste mais préfère la retenir dans sa révision postmoderniste. Ainsi, par des tableaux de dimensions moyennes, il nous offre des surfaces qui ne perdent pas leur effet de planéité et de frontalité mais où la plage unifiée du formalisme est accidentée de taches et de motifs. Le contraste ne

réside pas seulement dans l'opposition entre le motif "géométrique" et le réseau des taches mais à l'intérieur même de chacun de ces éléments car la composition de la surface mouchetée forme souvent un motif en écho ou en tension avec la forme du tableau et le motif géométrique est le plus souvent lâche, asymétrique et plutôt en tension avec le reste de la construction. Les couleurs sont abondantes, visibles, en rapports subtils comme dans le chatoiement



Pierre Blanchette, P-5-80, 1980, acrylique sur toile, 150 x 150 cm

des plages mouchetées ou plus violents comme dans les juxtapositions radicales de motifs géométriques. Il faudrait sur ce point commenter chaque tableau pour en souligner le déséquilibre de la composition qui s'allie à la vibration chromatique pour garder sur toute la surface les effets de contrastes irréconciliables mais toujours opérateurs de confluences et un décentrement permanent.

J'ai ici peu parlé de ces oeuvres car je voulais surtout vous inviter, vous stimuler à chercher à les voir. À les voir pour éprouver le dépaysement qu'elles engendrent et l'emportement qui les rend séduisantes. En contexte québécois, leur effet est assurément décisif mais je crois qu'ailleurs elles seront aussi remarquables parce qu'elles sont uniques.

## COZIC ET JEAN NOËL

Musée du Québec, Québec  
6 mai — 21 juin 1981

Parallèlement à la présentation du Musée du Québec se tenait une exposition à l'Anse-aux-Barques (6 mai — 31 mai 1981). Je n'ai pas vu cette deuxième exposition. Mais à voir l'intérêt qu'offrait celle du musée, nul doute que l'autre se révéla aussi à remarquer. Cozic et Jean Noël se partageaient la même salle. La disposition des oeuvres pouvait même, pour l'oeil novice qui s'avancit dans cette salle (mais pour d'autres aussi sans doute), faire confondre les attributions respectives. On a sûrement rarement vu une conjonction si réussie dans la présentation de peintures et de sculptures. L'ensemble de la salle créait une atmosphère de gaieté, d'humour, et invitait d'emblée à une visite enthousiaste. L'unité réussie de la présente ne réside pas exclusivement dans la dynamique chromatique qui parcourt toute la salle mais aussi dans la dérive et l'extravagance où se trouvaient entraînées la peinture et la sculpture elles-mêmes. C'est sur cela qu'il faut surtout insister car par cette exposition la distinction des genres devient presque caduque. Autrement dit, la peinture et la sculpture se trouvent ici si rajeunies que, en soeurs jumelles comme on le disait à la Renaissance, elles vont si bien ensemble qu'elles nous font regretter l'histoire de

leur spécificité acharnée. Le dialogue des oeuvres de Cozic et Jean Noël — il faudrait sans doute parler plutôt d'un *chant joyeux* pour signifier par la métaphore l'effet réel de leur coprésence — s'opère avec succès parce que, en fait, pour le dire trop brièvement, la "peinture" de Cozic se développe aussi au sol et la "sculpture" de Jean Noël, si colorée, fait quelque fois étrangement tableau. Il faudrait pouvoir décrire toute l'exposition à la fois pour rendre compte de l'effet de l'installation. On ne le pourra pas, jamais. Je voudrais cependant pointer, c'est-à-dire mettre en lumière à distance, découper quelques éléments qui composent le dispositif général de cette salle. Il faudra réimbriquer le tout, et surtout gommer la division monographique qui se glissera inévitablement dans les suggestions analytiques qui suivent.

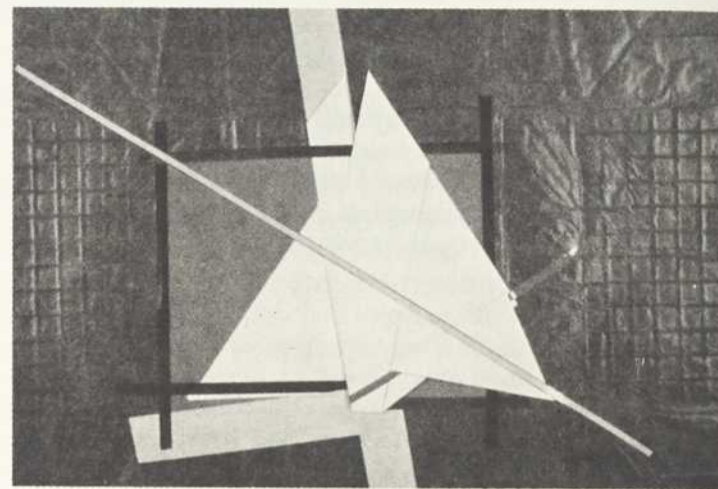
Les grandes compositions de Cozic, *pliage* et *repliage*, résultent d'un travail préalablement élaboré à partir des variations sur la *Cocotte de papier*. Cette *Cocotte*, petit objet-critique, consistait en un pliage de papier accidentellement rencontré chaque jour. L'acte de pliage est répétitif, parodique de l'oisiveté bureaucratique. À travers l'activité obsessionnellement répétitive un déplacement s'opère cependant: la banalité de l'opération et le matériau utilisé se trouvent *individualisés*. L'opération signifie le temps, en le décrivant comme suite discontinue de points que représente chaque *Cocotte*, mais par retournement signifie aussi un contrôle des actes quotidiens.

Les actuels pliages, de très grandes dimensions, reprennent les principes de la *Cocotte* mais investissent l'espace physique du musée. Ceux des murs sont éphémères et réalisés directement au musée. Leurs compositions, extrêmement dynamiques par la quantité et la diversité des angles qui s'y accumulent et par les grands vecteurs que constituent les bandes de ruban-cache, s'animent en plus des contrastes de la riche gamme chromatique des matériaux. On pense à d'autres expériences québécoises de papier plié, aux *shaped canvases* de Stella, aux constructivistes russes, mais sans pouvoir franchement pouvoir assimiler ces pliages à aucune de ces démarches. Les pliages les plus novateurs sont cependant ceux présentés au sol. Ces *ground pliages* sont durables et composés de tissus synthétiques (vynile, pelon) et atteignent des proportions gigantesques (365 x 365 cm). Au sol, les pliages perdent leur frontalité picturale (que restituent toutefois les reproductions du catalogue par un point de vue aérien) et ne se limitent pas à paraître de pures compositions formelles. S'y révèle davantage le processus de fabrication-composition: chaque opération de pliage et de fixation au ruban-cache reste marquée dans l'oeuvre et y inscrit par le fait même un commentaire sur le temps, sur l'enchaînement de moments d'action. Autrement dit, chaque oeuvre est la narration de sa constitution. Je ne crois pas que le coloris soit agressif, ni les matériaux industrialisés et standardisés; au contraire, l'emploi détourné de ces éléments puisés au réel sociologique présente le coloris comme euphorique.

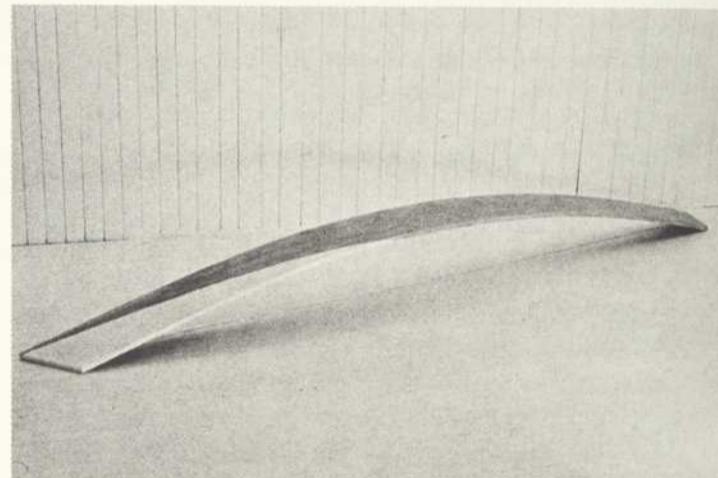
Comparés aux pliages de Cozic, qui affichent une préoccupation pour l'inscription temporelle, les assemblages de Jean Noël chercheraient plutôt à dénier le temps en créant des effets qui insistent sur l'instant, la précarité du moment, l'instabilité de l'équilibre ponctuel. Les assemblages sont simples: contre-plaqué et verre ou plexiglass, bois laminé et acier ou corde. Ces assemblages sont accrochés au mur, ou appuyés au mur et au sol, ou encore seulement déposés au sol. La majorité des compositions stables donne l'impression d'équilibre instable, comme par exemple *Boomerang rose et aurore*, ou *Pyramide bleue et marine*. D'autres, comme le grand berceau que constitue *Mare frigoris*, sont non seulement mobiles mais mouvantes. La série composée d'arc semble placer dans l'espace de pures trajectoires. Bref, toutes les oeuvres figurent sous diverses manières une énergie en pleine action, non stabilisée dans une composition où les formes feraient noeud pour focaliser, et, partant, en quelque sorte neutraliser les forces et les tensions.

Une grande part de la dynamique de ces assem-

blages ressortit au jeu de la couleur. Le bois, laminé ou non, est recouvert d'acrylique ou de polyuréthane et le plexiglas ou le verre sont souvent aussi colorés comme de petits tableaux de telle sorte que les matériaux perdent un peu de leur réalité, de leur poids, pour devenir des pures "formes" colorées dans l'espace. Les angles aigus sont favorisés, associant les pointes aux trajectoires et aux autres éléments filiformes, donnant l'impression que chaque cons-



Cozic, le Triangle bleu, ruban-cache et pliage sur papier goudronné, 1980, 61 x 81 cm



Jean Noël, Arc et Verre, acrylique sur bois laminé, fils d'acier et verre, 1981, 43 x 23 x 360 cm

truction est saisie dans l'instant d'un passage. Je terminerai par cette comparaison: tout se passe comme si un Kandinsky avait éclaté et que l'énergie qu'il contrôlait s'était répandue dans toute la salle à travers les éléments accrochés ici et là.

On pourrait encore souligner les rapports qu'entretiennent entre elles les oeuvres de Cozic et Jean Noël en les commentant sous l'opposition binaire de l'opaque et du transparent. Je conclurai en disant seulement que leur salle avait la qualité d'un grand jardin onirique et révélait la banalité du quotidien qu'ils reformulent pour le critiquer.

(Faut dire enfin, en guise d'information, que sous le nom *Cozic* il y a Yvon et Monic Cozic qui signent leur collaboration. Si étroite soit-elle, je me demande cependant si la collaboration consiste à laisser à Monic la réalisation matérielle des oeuvres puisqu'il n'y a qu'un "je" qui énonce le texte du catalogue!

Et, bien sûr, j'ai feint de prendre les *sculptures* de Cozic pour de la peinture!

## DENYSE GÉRIN

Galerie l'Aquatinte, Montréal  
1er avril — 3 mai 1981

*Photo-graphisme*. Presque un mot-valise que Denyse Gérin s'invente pour décrire la composition matérielle de ses récents "dessins". Rencontre singulière de la photographie et du dessin qui se fondent sans totalement se confondre. Le dessin (*graphisme* à la lettre),

comme une signature dans le trait, couvre la photo et toute la surface sur laquelle elle est collée (flottante ou accrochée à la bordure de la feuille). On remarquera que l'objet représenté a été réservé.

La richesse visuelle (textures, nuances, etc.) et la virtuosité de ces dessins ne peuvent passer inaperçues; elles témoignent d'un savoir technique certain et accumulé de longue date. Toutefois, de telles qualités ne sauraient à elles seules *faire oeuvre*. Cela se produit ailleurs que dans la simple matérialité — nécessairement avec elle mais sans s'y réduire — et plutôt dans le mouvement des questions qui traversent cette matérialité. Entre autres ici, et non des moindres, celle de l'image et de l'autobiographie.

Question de *revenance*, de souvenance. Telles qu'utilisées dans ces photo-graphismes les photos perdent leur valeur d'usage car elles ne servent plus (ou presque) à représenter, à faire encore *être-là* (ici). Il se produit donc un éloignement de l'objet photographié et une présence de l'objet photographique dont Gérin a exploité les qualités picturales. Photos détournées: embrayage à un jeu de lignes (ligatures du photo-graphisme), à une dynamique de la surface (indépendamment de la profondeur importée dans l'image par certaines photos), aux échos des textures (dont l'élan est donné par l'attention portée à rapprocher les grains des papiers à photo et à dessin). En s'appropriant les photos de Claire Meunier, Gérin abandonne leurs sujets à leur passé. Son graphisme les marque, les signe, comme un nouveau territoire. Ça a été de la photographie; c'est du photo-graphisme.

Ces photos demeurent toutefois liées à leurs référents par l'objet isolé, solitaire et décroché de son site, ancré dans l'espace graphique: dé-situé, restant. Images où l'objet affiche son inutilité, se donne à voir dans sa nudité formelle: s'ouvre ainsi à la projection, se gonfle de souvenirs et de connotations et se met à signifier.

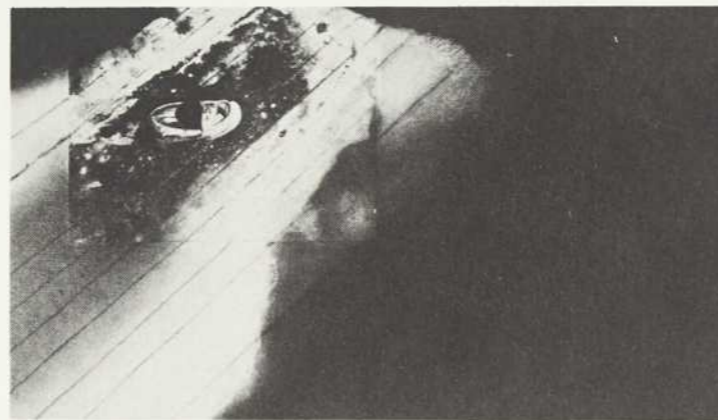
En même temps que ses dessins, Gérin a exposé les photos-sources de Claire Meunier sur des cimaises indépendantes au centre de la galerie et les objets qui ont été photographiés dans son atelier: un soulier présenté sous un cube de plexiglas et, dans la vitrine de la galerie, un assemblage composé d'une réplique du sol de l'atelier, d'un escabeau et d'une corde suspendue et terminée par un noeud. Rien de plus, malgré les exigences de la logique du projet dans son ensemble. Le dialogue entre les objets, les photos et les dessins est éloquent là où il se manque. L'unité de l'exposition s'en bouleverse et l'incohérence — non plastique mais conceptuelle — s'installe dans le projet. S'annoncent là néanmoins des avenues de recherche diverses qu'il conviendrait de poursuivre, patiemment, une à une, jusqu'au bout (s'il s'en trouvait un).

Deux groupes de dessins, et les photos correspondantes, ne sont pas accompagnés de leur référent dans l'exposition-installation. Ceux faits à partir du plancher de l'atelier et d'un doigt de l'artiste. Les oeuvres exposées soulignent l'*indétachabilité* de ces deux objets. Les autres objets sont intermédiaires, ni trop étrangers ni trop propres à l'artiste. Les photos du plancher semblent avoir donné quelques difficultés de composition par les formes fermées qu'elles portaient. Pour s'en sortir le graphisme s'impose d'abord un jeu de dédoublement de l'image.

Quant au doigt, le ridicule aurait été d'en présenter un fac-similé! Valait mieux, comme cela a été fait, laisser les dessins perdre appui et avouer leur faiblesse quant au projet (et non en eux-mêmes). Un doigt, un soulier, un escabeau. Trois ordres de référents que les dessins, à travers la photographie, s'approprient différemment. Faudrait réfléchir longuement à ce rapport au corps propre, au vêtement, à l'ustensile. Les dessins avec le doigt rappellent le coup d'épée de la bordure, du cadre, du cadrage photographique. Fragments (corps morcelé). L'assemblage avec l'escabeau est plus autonome. Cependant il a importé

dans les dessins l'espace tridimensionnel qu'il occupe: le graphisme n'a pas pu y être libre, mais seulement fidèle, docile à prolonger hors de la photo l'espace qui s'infiltrait entre les objets. L'assemblage constituait déjà une scène dont la photo n'a fait qu'accrocher la théâtralité. Le graphisme s'en fait à son tour l'écho (à perte). L'oeil s'y plaira inévitablement.

Un soulier, c'est donc tout autre chose.



Denyse Gérin, *Auto-portrait ou l'ambiguïté de Je*, n° 1, 1981, photo, crayons et encre sur papier. 55 x 72 cm

Solitaire, il nous regarde, érigé comme un monument. Vide aussi, dépouillé, détaché du corps (de l'artiste). Il n'est pas étonnant que les dessins au soulier s'intitulent "Autoportrait ou l'ambiguïté du Je". Forme vide, Je, que chacun peut s'approprier (cf. Benveniste), à l'origine de l'identité du sujet qui se perçoit au miroir comme forme autonome, détachée du fond (de la mère). Soulier, ici isolé sur fond de graphisme qui se développe tout autour de lui, à partir de lui. Soulier: forme vide, tache figurative au sein du dessin. La forme figurative se détache et pourtant le graphisme recouvre la photo. Inversion, illusion. Soulier-Je. Fantôme. Fantôme. Je-souliers: contenant, vêtement. Qu'en est-il d'un soulier qui reste, en image. Qu'en est-il de son ambiguïté, de son repos (au plancher de l'atelier, sur fond de graphisme)? Mémoire au ras du sol. Mémoire du sol: ce dont le plancher marqué se souvient, ce que le plancher éveillé de souvenirs (la marche, à quatre pattes, avant le soulier: avant le corps debout et l'assomption jubilatoire du regard qui (se) rencontre (comme) l'autre dans le miroir). Mémoire du détachement. Soulier-je présence de la perte du corps propre. Et beaucoup d'autres questions, encore... (cf. Derrida, *la Vérité en peinture*).

RENÉ PAYANT

## GREG CURNOE

### Rétrospective

Musée des beaux-arts de Montréal  
17 avril — 31 mai 1981

Galerie Nationale du Canada  
27 juin — 6 septembre 1981

Une exposition, deux versions: le Musée des beaux-arts de Montréal et la Galerie Nationale du Canada à Ottawa. Mais d'abord une première affirmation, il était important et fort intéressant de voir dans son ensemble l'oeuvre de Greg Curnoe, l'impact en était étonnant. Une suite cumulative d'idées maintes fois reprises et, pour le spectateur, un casse-tête à ériger en système. On oscille entre la mise en ordre d'un désordre visuel ou la mise en ordre d'une narration spécifique. La solution se trouve dans une lecture où les paramètres et les *a priori* sont clairement identifiés afin d'en arriver à formuler une hypothèse: le discours du vrai, de l'authentique, dans un contexte culturel précis.

L'exposition de Curnoe telle que présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, posait un problème; il était peut-être évident que ce problème était étroitement lié à l'espace disponible à l'intérieur du musée, mais le spectateur en subissait quand même les conséquences. En fait, par l'installation spécifique des oeuvres de Curnoe dans l'aire d'exposition, le spectateur était confronté au discours de l'historien d'art. L'oeuvre de Curnoe était présentée dans quatre salles bien distinctes: la salle I, salle d'introduction, les travaux de jeunesse, là où s'élabore le système pictural de l'artiste; un labyrinthe serré qui nous amène progressivement à la salle II.

La salle II, les peintures-machines et enfilade, la salle III, les peintures-écritures. Ces deux salles marquent l'éclatement, les salles d'oeuvres majeures, les lieux où l'on découvre l'oeuvre de Curnoe dans toute sa splendeur. Puis, la salle IV, la salle conclusive, la salle des aquarelles et la salle des bicyclettes, la salle des hommages de Curnoe à..., la salle des hommages de... à Curnoe. Non, la salle IV ne fonctionne pas comme tel: la salle IV laisse le spectateur en suspens du discours de l'historien, la salle IV ne sait plus que dire de l'approche de Curnoe à la couleur, aux bicyclettes, la salle IV retourne aux sources d'une récupération qui n'est pas due au hasard, aux sources de l'argument: d'abord le petit format, puis les différents mediums, puis les influences, puis la mise en suspens du discours sur la série des bicyclettes et finalement l'échappée, la fin ou le début d'une histoire, mais surtout un spectateur en déroute face à l'argument de l'historien d'art ainsi amené.

Repartons à zéro. L'exposition rétrospective de Greg Curnoe à la Galerie Nationale du Canada à Ottawa nous offrait un discours tout différent, dans un espace tout aussi différent. On ne peut en parler de façon aussi systématique. Mais le système y était quand même présent, moins évident, oui; il avait peut-être moins d'impact, oui; mais il était plus juste pour l'artiste et son oeuvre, oui, je crois que oui; mais encore, l'installation était moins impressionnante que celle des salles II et III du Musée des beaux-arts de Montréal, je crois que oui.

L'ordre de présentation de l'oeuvre de Curnoe à la Galerie Nationale du Canada était basé sur une structure chronologique. Cette structure permettait de reconnaître les constantes, elle établissait de façon déterminante les bases du travail de Curnoe pendant ses cinq premières années de production et elle laissait au spectateur le soin d'en établir la pertinence — le prétexte de la pertinence est-il suffisant pour justifier l'oeuvre ou l'installation? Les oeuvres en exposition démontraient par elles-mêmes la transformation des méthodes de travail de l'artiste et l'élaboration de son système spécifique de représentation.

On a beaucoup parlé de l'oeuvre de Curnoe à London et à Toronto, on en a peu parlé à Montréal ou ailleurs. On n'est d'ailleurs pas très bien situé pour évaluer les chances de réussite d'une démarche qui aurait été entreprise dans les mêmes termes, mais dans une ville autre que London, Ontario. Tout le monde connaît par contre la situation économique privilégiée de London; est-ce la présence d'un mécénat autre que gouvernemental qui en a permis la réussite? Le débat est ouvert... et central à la description du projet Curnoe, de son désir d'autonomie économique et culturelle.<sup>1</sup>

De l'exposition, je retiens deux caractères essentiels à l'oeuvre: l'humour et les liens qu'il entretient avec sa spécificité narrative. Un humour omniprésent qui sous-tend et dirige les principes narratifs de son oeuvre. Il me semble que, dans l'ensemble des oeuvres de Greg Curnoe, la rupture de la linéarité du récit — image, son, mot — vient définir la spécificité narrative propre à la problématique élaborée par l'artiste. Il s'agit d'un travail de non-fiction, où l'événement vient créer un désordre anecdotique et enfin s'inscrire dans une réalité spécifique, même privée, et où l'universel ne trouve sa place que dans la recon-



Greg Curnoe, vue de l'exposition au Musée des beaux-arts de Montréal

naissance du principe de fragmentation comme principe de spécificité culturelle. C'est précisément dans cette rupture que s'inscrit l'humour de Curnoe, la rupture-événement, structure de base de ses récits picturaux. L'oeuvre de Curnoe nous situe dans cet espace privé où des commentaires — vitre cassée, passage temporel ou spatial, énumération — provoquent la rencontre d'axes de récits qui constitue l'événement. Est-il politique, sociologique ou autre, la série des bicyclettes pourrait répondre à cette question.

Ainsi, mais je ne veux pas conclure, car c'est bien une histoire à suivre<sup>2</sup>, il reste aussi le catalogue à lire, à regarder et à évaluer. Mais la question du catalogue est plus générale, il faudrait en définir le rôle face à la perception de l'oeuvre, face à la critique ou encore face à l'histoire. S'agit-il d'une hagiographie, s'agit-il d'un document qui nous permettrait de faire une relecture de l'oeuvre, particulièrement dans le cas d'une rétrospective, s'agit-il tout simplement d'un double de l'événement-exposition, ou doit-on dépasser, dans l'espace du catalogue, la description des événements qui en constituent le contexte de fabrication ?

Y aura-t-il un ou plusieurs autres arguments développés dans ces différentes installations, ou l'oeuvre spécifique de Curnoe ne reproduit-elle pas le même discours d'une génération privilégiée par un milieu en formation ?

FRANCINE PÉRINET

#### NOTES

1. D'après la liste des oeuvres de G. Curnoe incluses dans le catalogue, il y a exactement onze oeuvres situées dans des collections en dehors de l'Ontario.
2. La rétrospective Greg Curnoe sera présentée subséquentement dans les musées suivants: Glenbow Museum, Calgary, du 26 septembre au 1er novembre 1981. London Regional Art Gallery, du 15 novembre au 30 décembre 1981. Beaverbrook Art Gallery, du 20 janvier au 5 mars 1982. Art Gallery of Ontario, du 20 mars au 2 mai 1982.

## LE FESTIVAL DES FILMS DU MONDE/THE WORLD FILM FESTIVAL

Montréal, août 1981

À défaut d'en être un grand, le Festival des films du monde est un «gros» festival. Plus que tout autre, il se conforme à cette image: imaginons un musée qui exposerait dans le désordre des estampes, des sculptures, des tapis persans et des moquettes à bon marché en nombre considérable. Un bazar de la pellicule où le cinéophile risque d'avoir la nausée, où le profane risque de se laisser séduire par le chatoyement de la moquette en acrylique/nylon, par le tracé impeccable de son quadrillé, par la qualité antidérapante de son dessous caoutchouté. Pratiquement, il faut être expert dans ce type de manifestations pour en éliminer rapidement la quincaillerie et aller à l'essentiel, pour découvrir l'arbre derrière la forêt.

Une centaine de films de long métrage furent projetés dans le cadre de ce Festival des films du monde, à Montréal, du 20 au 30 août, répartis dans diverses sections: Compétition officielle (21), Hors concours (16), Cinéma allemand d'aujourd'hui (10), Cinéma d'Amérique latine (5), Cinéma d'aujourd'hui et de demain (27), Oeuvres récentes de la télévision (15), Hommages (9)...

Comme à chaque année depuis que cette manifestation existe, la Compétition officielle y fut d'une éfarfante médiocrité: seuls quelques films ont contribué à en relever le niveau. Cet état de fait s'explique par la nature compétitive de cette section, la privant d'office des films de qualité déjà présentés en compétition dans d'autres festivals (comme à Cannes, en mai), et plus encore de ceux qu'on s'appête à présenter ailleurs (comme à Venise, en septembre). Pour constituer sa compétition officielle, le Festival de Montréal en est réduit à recueillir les restants de la production

annuelle, i.e. à récupérer des films refusés dans d'autres manifestations officielles, à caractère compétitif ou non, ou à se rabattre sur des films déjà présentés dans des sections non compétitives ailleurs (notamment à Cannes). D'ailleurs, cette notion de compétition va à contre-courant de l'évolution récente des manifestations cinématographiques et elle ne leurre que les badauds... Les meilleurs films ayant été présentés hors compétition, il apparaît évident que les créateurs authentiques ne viennent pas à Montréal pour remporter un prix: ce Festival aurait intérêt à se débarrasser de cette gangue d'ambiguïté.

Toutes sections confondues, le Festival fut d'un niveau assez faible: quelques oeuvres accomplies, un nombre important de films passables (i.e. intéressants, porteurs de promesses, mais loin de vous laisser pantois), et trop, beaucoup trop de films quelconques n'ayant rien à voir avec une manifestation de ce genre. (Bon nombre d'entre eux auraient dû être largués dans le «Marché du film» qu'on s'évertue à maintenir contre vents et marées.) À l'évidence, l'intérêt d'un Festival ne se mesure pas au nombre de films présentés ni à la multiplication de ses sections. À l'avenir, le Festival des Films du monde aurait intérêt à miser davantage sur la qualité plutôt que sur la quantité.

Généralement d'un air convenu, on dit de plus en plus que le cinéma est en crise, que les bons films se font de plus en plus rares. De fait, on assiste à une accentuation du clivage entre des films qui visent au divertissement, souvent facile, à la consommation immédiate, et des oeuvres qui visent, sinon à changer la vie, du moins à changer notre rapport au monde. Ce but est exigeant et rares sont les cinéastes, il est vrai, qui trouvent d'emblée le ton juste — et qui le maintiennent sans fausse note — pour établir ce dialogue. Néanmoins, dans le cinéma actuel, nombreux sont les signes qui autorisent tous les espoirs. Plusieurs films présentés dans le cadre du Festival des films du monde en étaient porteurs: ne boudons pas notre plaisir.

D'emblée, on aura remarqué le nombre important de films ayant trait à l'histoire, relevant aussi bien d'une démarche propre au cinéma direct que d'une démarche propre à la fiction, ou favorisant même leur heureuse pollinisation (*L'Homme de fer* d'Andrzej Wajda): que ce soit à partir d'événements actuels, sous la forme du reportage ou de l'analyse plus fouillée (*Pour la défense du peuple* de Rafiq Pooya/Iran, *El Salvador, le peuple vaincra* de Diego de la Texera/El Salvador, ou même *le Vautour* de Yaky Yosha/Israël; que ce soit sous la forme du film à thèse (*Vivre libre ou mourir* de Christian Lara/Guadeloupe), ou d'un regard résolument tourné vers le passé, concernant un événement précis (*En plein jour* de Edward Zebrowski/Pologne, *le Crime de Cuenca* de Pilar Miro/Espagne), mais se situant le plus souvent à hauteur d'homme (les grands événements ou les héros inaccessibles n'étant évoqués que de loin), dans une volonté manifeste d'atteindre à l'inconscient collectif par le biais de la mémoire individuelle. *Allemagne, mère blatarde* de Helma Sanders-Brahms, *les Anges de fer* de Thomas Brasch, *Malou* de Jeanine Meerapfel, *Lili Marlene* et *Lola* de Rainer Werner Fassbinder, tous des films de la RFA, renvoient à cette dernière démarche et leur ambiguïté même est révélatrice: le dit et le non-dit de ces oeuvres témoignent des rapports de fascination/répulsion à l'égard d'un passé encore proche et toujours vivace dans les consciences (même si on s'est efforcé de le mettre officiellement entre parenthèses au cours des trente dernières années).

De tous ces films, *L'Homme de fer* est certainement celui qui mérite le plus qu'on s'y arrête. «Aucun mensonge ne peut durer éternellement», est-il dit en exergue, et le film de Wajda s'emploie avec courage à le débusquer. Amorcée avec *L'Homme de marbre* (1976) sur le mode de l'allusion, *L'Homme de fer* (1981), qui en constitue la suite logique, propose sans détour une remise en question radicale de l'histoire officielle: les morts et les événements sanglants refont surface, et avec eux la vérité reprend ses droits. Dans

le cadre des événements récents de Pologne qui ont mené à la constitution et à l'action du Mouvement Solidarité, le film développe son propos sous la forme d'une enquête menée par un reporter de la télévision chargé de discréditer un gréviste de Gdansk, de détruire sa légende et le symbole qu'il représente, et partant, de discréditer le Mouvement Solidarité lui-même.

De fait, *L'Homme de fer* reprend les personnages de *L'Homme de marbre* là où il les avait laissés, au bout d'un long couloir de la Télévision polonaise (muselée par la censure et complice du pouvoir), et il nous montre leur évolution (à travers le processus historique qui secoue la Pologne depuis dix ans: censure, grèves ouvrières, répression, luttes syndicales, rapprochement des ouvriers et des étudiants, apparition au grand jour du Mouvement Solidarité, etc.) jusqu'au moment de la signature des accords d'août 1980! Cependant, qu'on ne s'y méprenne pas: il ne s'agit aucunement d'un film à thèse, pesant comme un char d'assaut, ni d'un reportage hâtif et brouillon, ni même d'un documentaire articulé, mais d'un film de fiction, mais d'une fiction "documentée" (i.e. ancrée dans le réel concret) et qui a su emprunter une écriture du risque (fondée sur l'urgence d'une situation en marche vers son devenir). Aussi, son scénario y est manifestement maîtrisé de part en part, même s'il colle à l'actualité la plus brûlante. Et cette actualité (évoquée à l'aide de documents authentiques) est habilement intégrée au propos de "fiction" (elle-même fort bien "documentée"), au point où s'y rejoignent le rêve et la réalité: par exemple, Lech Walesa est témoin au mariage des deux principaux personnages du film (Agnieszka, empêchée d'exercer son métier à la télévision, et Tomczyk, le meneur de grève, le fils du "héros" Birkut au sujet de qui elle menait une enquête)...

*L'Homme de fer* est une oeuvre accomplie, subtile, qui possède des qualités d'écriture remarquables, et qui rend futile une bonne partie du cinéma qui se «fabrique» aujourd'hui. Jonction du cinéma et de la vie, où le cinéma contribue à changer la vie, ce film s'inscrit dans le contexte d'une évolution socio-politique qu'on souhaite irréversible.

#### LE RAPPORT À LA SOCIOLOGIE

On aura aussi remarqué un certain nombre de films ayant une incidence sociologique, se présentant comme une enquête (*Being Different* de Harry Rasky/Canada — tentative honnête pour humaniser notre perception de l'exceptionnel et de l'infirmité «spectaculaire»), ou comme une démarche de fiction, illustrant quelques-unes de ses nombreuses modalités: *Chakra* de Rabindra Dharmaraj/Inde, *Un taxi pour les W.C.* de Frank Ripplloh (relatant les déboires d'un professeur gai qui décide de vivre sa vie), *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée* de Ulrich Edel (film honnête mais superficiel et dont le titre dit tout), *Desperado City* de Vadim Glowna (centré sur les marginaux d'une grande ville (Hambourg ici), et qui, par le traitement particulier de l'image et le climat qui s'en dégage, se situe à mi-chemin entre *L'Ami américain* et *Extérieur Nuit*), *Terminus Liberté* (*Slow Attack*) de Reinhard Hauff, tous de la RFA, *Sally* de Gunnel Lindblom/Suède...

Unique long métrage d'un réalisateur décédé cette année, à l'âge de 34 ans, *Chakra* est un film étonnant dans la production indienne enlisée dans la filière mélodramatique. Il étonne par son propos et par la modernité de son écriture. Par le biais d'une fiction pollinisée par les vertus du direct, le film nous montre la vie quotidienne du sous-prolétariat qui se débat dans l'un des nombreux bidonvilles de Bombay. Cette «fiction» a la force du témoignage documentaire le plus brutal. Point de «message» politique explicite ici, ni de mysticisme; il n'y est même fait aucune allusion à la dimension religieuse à laquelle on associe volontiers la vie en Inde. Rien d'autre que la lutte quotidienne pour la survie et la dignité, loin des barrières de castes et de religions. L'acuité du regard est telle qu'il est de nature à provoquer une prise de conscience articulée... Et c'est un peu à cela que contribuent les

films allemands, à travers leur «fiction», qui traduisent un désenchantement généralisé de la jeunesse.

En cernant l'itinéraire d'une jeune femme en rupture de mari et de conjoint, la réalisatrice Gunnel Lindblom (elle-même actrice de talent et ancienne collaboratrice de Bergman) en arrive à prendre le contrepied des généralisations hâtives qui visent trop souvent à imputer tous les torts dans la vie de couple à l'élément mâle: l'immaturité et l'égoïsme de la jeune femme est ici patent, fermant la porte à tout dialogue et à toute forme de partage. *Sally ou la Liberté*, un film lucide et courageux, bien maîtrisé, fait par une femme qui en a vu d'autres, et qui déplaira aux féministes.

#### LE RAPPORT AU LANGAGE

Un autre film, mais se situant à un tout autre registre, risque de déplaire à la fois à certains cinéphiles et aux militantes: *la Femme de l'aviateur* d'Eric Rohmer. Les cinéphiles le rejeteront parce qu'il s'agit d'un film tout entier axé sur les dialogues, et les féministes parce que Rohmer montre une jeune fille mal dégourdie, mal dans sa peau, mêlée dans ses sentiments et difficile à vivre... Or, c'est précisément par ces «failles» qu'il devient intéressant. Apparenté au théâtre de poche ou à la musique de chambre, ce film, qui s'inscrit dans la série «Comédies et proverbes» du réalisateur, illustre l'idée voulant qu'«on ne saurait penser à rien». Un film sur la parole, pour en découvrir les vertus et les vices. Ici, tout est nuances et finesse et le «drame» se joue à la frontière entre le dit et le non-dit, entre le désir de dire et la retenue, entre ce qui pourrait être dit et ce qui ne saurait l'être, sur la façon aussi et le moment d'exprimer sa pensée et ses sentiments, pour provoquer, ou pour ne pas blesser, pour préserver l'amitié... L'authenticité des personnages dans leur recherche du bonheur, la justesse de ton et des situations de ce film «made in France» n'échapperont qu'aux esprits totalement dépourvus d'humour. Il n'est pas facile de présenter des écrivains par le moyen du cinéma, de nous les rendre plausibles, voire de nous faire pénétrer dans leur monde intérieur. Jacques Demy a échoué avec *Colette*, engoncée dans la joliesse (*Naissance du jour*), alors que Proust a été admirablement servi par Percy Adlon (RFA). Celui-ci a eu la main heureuse en nous introduisant dans l'univers de l'écrivain, durant les derniers mois de sa vie vers 1920, par le biais de sa fidèle servante *Céleste*: un rare moment de bonheur cinématographique sur un sujet aride, qui amalgame avec finesse présent et passé, confidences, réflexions et souvenirs, et qui illustre admirablement les liens de tendresse et de dépendance qui se sont tissés entre les deux êtres. Un film qui conduit à l'oeuvre au lieu de l'en détourner.

Il n'est pas facile, non plus, de s'attaquer à des oeuvres déjà conçues pour la scène. Carlos Saura réussit pourtant, et d'une façon magistrale, à tirer son épingle du jeu avec *Noces de sang*: un ballet mis en scène par Antonio Gades, à partir de l'oeuvre de F.G. Lorca, filmé par un cinéaste inspiré. Un dépouillement extrême (un studio nu, avec trois fenêtres d'un côté et un miroir couvrant tout le mur de l'autre), une caméra agile et rigoureuse (qui pénètre progressivement le drame pour en cerner l'essentiel), une bande sonore équilibrée et épurée, une chorégraphie modernisant le propos de Lorca et une mise en scène inventive nous conduisent à la confrontation finale des deux hommes à la navaja, dans un superbe mouvement de ralenti, d'une intensité rare et combien révélatrice de la dignité et de la fierté de l'âme espagnole, et partant, du machisme qui lui est inhérent, avec toute son ambiguïté sexuelle. Un état de grâce rare!

Inspiré du roman de Sade, *Salo ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini est un film terrible. Le propos y est clair: au lieu de se situer dans la France du XVIIIe siècle, l'action a lieu dans la République de Salo, vers 1944, et, sur le mode métaphorique, le film vise à dénoncer les crimes contre l'humanité perpétrés par le nazisme et le fascisme à cette époque où l'homme fut ravalé au rang de bête et d'objet. Cependant, le problème concernant les rapports du

cinéma au langage ne semble pas étranger au fait que le film de Pasolini ait déconcerté de nombreux spectateurs. Pasolini dit avoir été fidèle au roman, à l'architecture de sa narration, à la psychologie des personnages et à leurs actions... Cela est possible, mais on remarque dans le film un glissement progressif d'un niveau à un autre, de la parole (où les gestes scabreux ne sont que suggérés par l'image — comme cela se produit pour le texte écrit —) à l'image explicite qui vient priver de sa propre imagination le spectateur, lequel se sent dès lors doublement frustré et voyeur, victime et bourreau... Un film inachevé qui constitue le testament de Pasolini et qui vise à nous prémunir contre le néo-nazisme et le néo-fascisme qui sommeillent dans nos sociétés. *Salo* c'est donc plus que le retournement de la pornographie, voire de l'érotisme, contre elle-même; et il n'est pas plus «insupportable» que le spectacle révoltant de l'intelligence et de la vie humaines fauchées par les barbares au pouvoir au El Salvador avec la complicité active du gouvernement américain.



Eva Mattes dans *Céleste* de Percy Adlon

*Les années lumière* du Suisse Alain Tanner se présente comme une proposition «philosophique» à une jeunesse sans désirs et qui estime n'avoir aucun défi à relever. D'ailleurs, l'action *pourrait* se passer en l'an 2000, i.e. au moment où Jonas aurait vingt-cinq ans. L'apprentissage que fait ici Jonas auprès de Yoshka Poliakoff n'est rien de moins qu'une initiation à la sagesse et à la connaissance, à contre-courant de la pente facile de la surconsommation. Lui qui se sentait «libre comme un oiseau», en vivotant de mille petits métiers, se verra progressivement confronté à la force de l'aigle, à la puissance de son regard, à la recherche de l'absolu... S'inspirant d'un roman de Daniel Odier, *la Voie sauvage*, ce film de Tanner n'invite pas à la paresse, il incite qu'on aille à sa rencontre, à la découverte de son propos développé sur le mode de la parabole. Un nouveau départ pour Tanner en dehors d'une Suisse maintes fois arpentée. Une coproduction exemplaire!

Ce rapide survol ne prétend pas rendre compte du Festival dans sa totalité (il aurait fallu parler aussi des films de divertissement honnêtes, comme *Atlantic City* de Louis Malle), ni repérer tous les signes d'un cinéma «autre», mais il en dégage les lignes de force. On peut regretter que le Festival ait retenu des films qui étaient déjà assurés d'une sortie commerciale au Québec, négligeant ainsi sa vocation de prospection, de même qu'on est en droit de s'inquiéter du nombre anormalement élevé de films présentés en version anglaise ou accompagnés de sous-titres anglais.

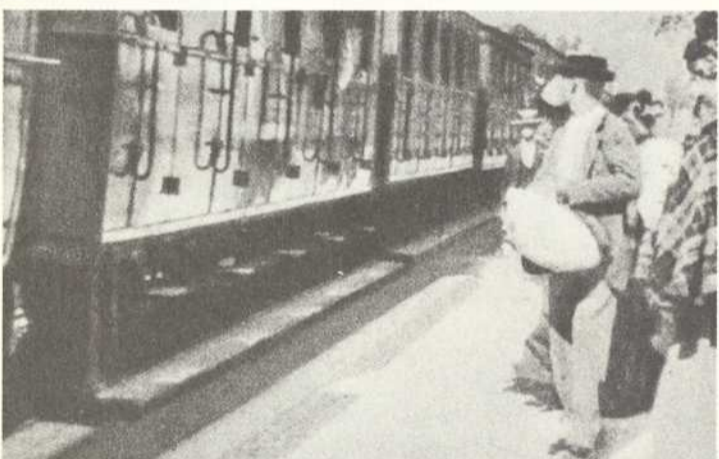
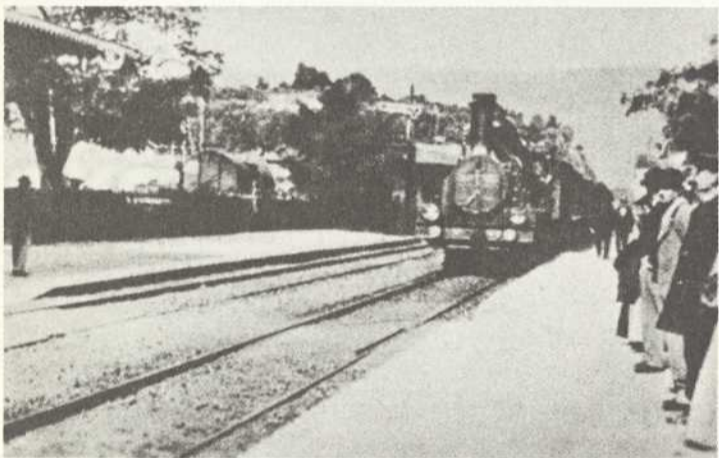
GILLES MARSOLAIS

## AL RAZUTIS

Cinéma Parallèle  
Montréal, mars 1981

La réputation internationale du Canada, en ce qui concerne le cinéma, dépend davantage des Mc Laren, Snow, Grenier, Gagnon, Jack Chambers, Al Razutis, etc., que de ses productions commerciales, mais ce fait ne semble pas avoir encore été reconnu. Un film clé, *Lumière's Train*, d'Al Razutis, est passé presque inaperçu au Cinéma Parallèle en mars dernier malgré la présence du réalisateur, de même qu'à la Cinémathèque québécoise en mai.

Venu de Californie en 1968, Al Razutis est vite devenu un des cinéastes indépendants les plus prolifiques de la Côte-Ouest. Une grande partie de son oeuvre se veut consciemment cosmique, reposant sur la force des signes mythiques: notons, parmi les films les plus connus, *Aaeon* (1968-70), *Visual Alchemy* (1973) et *Egypte* (1977), produit par l'ONF. Al Razutis s'est aussi orienté vers une forme de cinéma qu'il qualifie de «poèmes lyriques-structurels»: films à sketches, qui



*L'Arrivée d'un train en gare*, Louis Lumière (1895), source fondamentale d'Al Razutis.

remettent en question l'imagerie et le contenu de mythes reliés à la famille, les voyages, etc. *A Message From Our Sponsor* (1980) demeure certes un film qui a contribué à faire connaître son auteur, à cause de son interdiction dans plusieurs provinces canadiennes (Ontario, Saskatchewan, Alberta): Al Razutis avait inséré au sein de commerciaux, des scènes d'activités sexuelles. De nombreux films se présentent comme des «essais visuels», dans lesquels il utilise une iconographie choisie au sein de l'histoire du cinéma comme matériau de base: ainsi en est-il de *Méliès Catalogue* (1973), *Sequels in Transfigured Time* (1977) et *Lumière's Train*. Beaucoup plus qu'une information historique racontée, ce dernier film présente, en neuf minutes, la théorie fondamentale du cinéma

La référence au film *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* de Lumière, film qui faisait partie de la dizaine de bandes de deux minutes de la première séance publique du Cinématographe Lumière le 28 décembre 1895, est donnée d'emblée. Si le cinématographe n'était qu'une machine à enregistrer et à reproduire le mouvement, que Lumière enregistrerait la vie «saisie au sein de la vie même» et non un spectacle composé

pour l'agrément des foules, Lumière faisait inconsciemment dans *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*, de ce miroir de la réalité qu'était le cinéma, le tremplin de l'illusion: en bon photographe, soucieux du cadrage expressif, il utilisait des images allant du plan d'ensemble au gros plan, à cause de la profondeur de champ: le train fonçait droit vers l'objectif (vers les spectateurs) qui le saisissait depuis son apparition à l'arrière-plan. Par cette référence, Al Razutis illustre ainsi l'ambiguïté fondamentale du cinéma comme document, récit et spectacle. Il détruit/reconstruit à la fois le plan-séquence de Lumière et le montage narratif classique, afin de suggérer le fait que l'image qui représente certes des caractéristiques du monde matériel, n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde.

Quatre séquences nettement ponctuées par des fondus au noir et des intertitres composent le film, produisant ainsi la structure suivante:

- *Lumière's Train*.
- *Lumière's Train Arriving*.
- *Lumière's Train Arriving (At the Station)*.
- *At the Station*.

Dans la première séquence, nous assistons à l'arrivée du train. Al Razutis pervertit la progression logique du plan d'ensemble au gros plan dans le film de Lumière, en multipliant les angles de prise de vue et en faisant alterner le plan d'ensemble du train qui s'avance vers l'objectif, avec des gros plans de roues, de rails.

La seconde séquence reprend en raccourci le même modèle narratif que la première, mais en ajoutant une action: la collision avec une automobile. L'«effet de réel» que pourrait provoquer cette vision se voit cependant lui aussi perverti par l'organisation suivante des éléments de narrativité: 1-l'arrivée du train. 2-l'accident selon le point de vue du train qui doit freiner sa course. 3-l'arrivée du train. 4-la collision en plan d'ensemble, spectaculaire cette fois. En refusant la continuité spatio-temporelle et les lois fondamentales du suspens fondé sur la surprise et l'ellipse, Al Razutis insiste sur le caractère trompeur de la représentation d'une action au cinéma, qui n'est plus que l'image incomplète et fragmentaire de la chose réelle.

La troisième séquence reprend le point de vue de Lumière: le train apparaît à l'arrière-plan pour s'avancer progressivement vers l'objectif. Mais cette arrivée du train est reprise six fois d'affilée, en réduisant toujours davantage le mouvement. Il utilise de façon systématique une technique apparue dès la première séquence dans certains plans: le déplacement image-par-image. En reproduisant à intervalles réguliers certaines images choisies en station fixe, il augmente ainsi la durée du mouvement, et ce, progressivement d'un plan à l'autre. La naissance du cinéma, c'est la mise au point par Louis Lumière du premier appareil simple et pratique permettant la synthèse du mouvement, c'est-à-dire la convergence de la stroboscopie, de l'instantané photographique et de la projection d'images animées. Au moyen de la technique de l'animation, Al Razutis insiste sur le fondement même du mouvement, de l'illusion espace-temps au cinéma.

Sur le plan de la narrativité, la quatrième séquence se situe dans le prolongement de la seconde, en introduisant un élément nouveau: la panique au sein des gens qui attendent le train, à la vue de la collision. Pour la première fois dans le film, il y a présence d'une bande sonore: on entend les cris des gens. Mais le «réalisme» de cette violence devient ironie: l'auteur, en soulignant dans les précédentes séquences la matérialité du medium, a en quelque sorte vidé l'action de sa charge émotive potentielle. Sa facticité apparaît d'autant plus grande que le déroulement «normal» semble maintenant accéléré pour le spectateur, habitué à un mouvement de plus en plus lent par la précédente séquence. Et Al Razutis s'identifie à la vision du spectateur dans ce processus de reconstruction à partir d'une image, en introduisant au sein de la séquence un plan constitué des perforations du film,

insistant sur la réalité minimale du cinéma.

Que l'image cinématographique soit simplement un signe du monde réel, une sorte de carte, de «hiéroglyphe», Al Razutis nous le montre de diverses façons, en multipliant les codes d'expression: grâce au travail d'impression optique, il élimine les tons intermédiaires, grossit le grain, réduisant ainsi l'image à sa forme schématique; dans l'utilisation qu'il fait de l'animation, il exagère le mouvement saccadé, montrant ainsi que le mouvement du film n'est pas enregistré dans sa totalité, mais en moments précis; il y a aussi passage continu du positif au négatif, de même que l'application fréquente de la technique du clignotement — la scansion de l'image au rythme d'ouverture et de fermeture de l'obturateur — provoquant ainsi la perception de la couleur là où il n'y a que du noir, du blanc et du gris.

Un carton, à la fin du film, présente les sources suivantes:

- Arrivée d'un train à la Ciotat* (Lumière)
- La Roue* (Abel Gance)
- Spills for Thrills* (Warner Bros)

La source fondamentale demeure le film de Lumière, auquel il a rajouté d'autres plans. Les gros plans des roues et des rails proviennent du film *La Roue* d'Abel Gance (1921-24): véritable «symphonie mécanique», ce dernier film eut une influence considérable et contribua à donner son essor à l'avant-garde française. Fernand Léger déclarait alors: «Abel Gance, avec *La Roue*, a haussé l'art cinématographique au plan des arts plastiques.» Les plans reliés à la collision proviennent de *Spills for Thrills*, de Warner Bros (1940). En repiquant ces images, Al Razutis porte à notre attention la richesse qui s'y trouve cachée, il fait l'éloge des créateurs. Il montre aussi l'importance des divers mouvements esthétiques qui se sont succédé, en prenant des oeuvres réparties au sein de l'histoire. Ces oeuvres se situent, soit pour des raisons historiques, soit pour des raisons de fabrication (*Spills for Thrills* ne dure que 19 min), en dehors du réseau industriel: il conteste ainsi la marchandise répandue par la société capitaliste, livre une «guerre culturelle» au cinéma dominant, et fait un véritable «éloge du cinéma expérimental» pour reprendre les mots de Dominique Noguez.

Al Razutis renoue avec la tradition des indépendants et rappelle au spectateur l'esprit de recherche dans lequel ont été fabriquées les grandes oeuvres, plagiées et oubliées par la suite, remplacées par des modes d'expression orientés vers le chantage de l'émotion. Il apprend au spectateur à «lire» un film. *Lumière's Train* est un parfait exemple de la façon dont nos réponses émotionnelles à un film sont liées à sa kinesthésie, il demeure une démonstration de la «magie» du medium, qui après quatre-vingt-cinq ans réside essentiellement dans son pouvoir sur le temps et l'espace. À ce titre, le film comporte d'étonnantes propriétés lyriques et poétiques.

Bien sûr, la démarche de l'auteur s'inscrit partiellement dans des avenues déjà visitées: le cinéma structurel américain, le film à clignotement (film flicker), le cinéma anglais «new narrative». Mais l'originalité de son oeuvre réside dans l'exploration de ce qu'il appelle un cinéma «ciné-linguistique», ce qui suppose un contrôle absolu des éléments graphiques à chaque étape de la fabrication de l'image. Et *Lumière's Train* demeure un exemple éloquent de ce travail.

MICHEL LAROUCHE

## LES FILMS DE KENNETH ANGER

«Magick Lantern Cycle» au Cinéma Parallèle,  
Montréal, du 20 au 26 avril 1981

Kenneth Anger revient, se trouve redécouvert depuis quelques années. Son dernier film, *Lucifer Rising* (version de 1980), faisait même partie de la «New American Filmmakers Series» donnée à l'occasion de la Biennale d'art américain du Whitney Museum de New York, l'hiver dernier. On semble en ce moment porter un intérêt accru à son importante production à titre de cinéaste indépendant depuis la fin des années trente, partiellement rassemblée ici sous le titre de «Magick Lantern Cycle». Il faut dire pour expliquer cet engouement que de nombreux projets laissés en plan n'ont été finalisés par Anger que récemment. Il importe également de songer aux problèmes posés par la diffusion d'une telle oeuvre, de même qu'à l'aventure assez héroïque de plusieurs des films de Kenneth Anger.

Avec la difficulté de commenter un ensemble cinématographique où la richesse des fictions anéantit toute volonté d'analyse en détail, un problème théorique plus profond est soulevé: à travers les images débridées transparaissent des éléments qui suggèrent des jalons rigoureusement construits, étayés par des références précises. Que choisir entre les interprétations sensuelles (les dérives) et/ou rationnelles (les déductions): un noeud gordien auquel celui qui prend la parole se trouve confronté depuis toujours, évidemment, mais plus encore en face d'un grand nombre de productions actuelles qui se distinguent — heureusement — par leur caractère fuyant et mobile.

Cette difficulté (le défi) du discours survient notamment avec la question de l'ésotérisme dans les films de Kenneth Anger. Cette thématique pourrait être comprise de la même manière que les images symboliques (zodiales, oushebtis...) apparaissent souvent dans ses films comme transparentes à l'image principale, par exemple dans *Inauguration of the Pleasure Dome* (version de 1978), *Invocation of My Demon Brother* (1969) et *Lucifer Rising*. Les fictions proposées par Kenneth Anger représentent cette nouvelle «réalité» — dans beaucoup de cas totalement étrangère à notre vie courante — par rapport à laquelle l'élément ésotérique se place littéralement comme en surimpression. Ce serait en quelque sorte la métaphore filmée de la relation de l'ésotérisme avec le monde quotidien: une grille de décodage à superposer aux événements de tous les jours — mais sans que les niveaux se mélangent tout à fait, d'autant plus qu'il faut être initié — en même temps qu'un antidote contre la banalité, une dynamisation subversive du vécu.

Certains titres donnent des clefs primordiales: ainsi l'idée directrice du *rising* (soulèvement, insurrection, germination) qui parcourt plusieurs oeuvres, soit de façon globale: la structure narrative se dirige alors vers un *climax*, comme dans *Fireworks* (1947), *Inauguration of the Pleasure Dome*, *Scorpio Rising* (1963), *Kustom Kar Kommandos* (1964), *Invocation of My Demon Brother...*; soit encore par des contenus illustrant des notions de jouissance, de plaisir diffus, éclaté. En ce sens, on pourrait remarquer l'utilisation poétique des éléments naturels: feu, lave et eau (le motif principal de *Eaux d'artifice*, qui date de 1953) en coulées, gerbes et flambées... Cette voie se prêterait par induction à d'autres réflexions sur quelques thèmes très présents dans plusieurs films du «Cycle»: sensualité, violence et sexualité...

Un commentaire de Kenneth Anger, lors de la présentation de ses films au Cinéma Parallèle, traduisait paradoxalement une certaine volonté de simplicité ou de simplification, un désir d'introduire des dualités, des structures manichéennes dans la trame complexe de beaucoup de ses films: à propos de *Lucifer Rising* (spécifions ici qu'il ne s'agit pas du Satan chrétien,

mais de «l'Ange de lumière»), le cinéaste racontait à quel point les deux acteurs interprétant Isis et Osiris personnifiaient respectivement la vie et la mort jusque dans leur état psychique et leurs agissements privés en cours de tournage. Anger paraissait fasciné par ces «incarnations» (il parlait de *type characters*) et par la force de certaines personnalités: il s'agissait là de facteurs importants pour le choix des acteurs et des collaborateurs, mais qui ont parfois donné lieu à divers déboires...

Kenneth Anger est visiblement un héritier de l'époque psychédélique, vécue par lui, et directement transposée dans sa production d'images. Par surcroît, la musique pop est utilisée dans plusieurs films comme trame sonore (celle de *Inauguration of the Pleasure Dome* fut réalisée par Electric Light Orchestra).

Et dans cette perspective, il serait difficile de ne pas songer à quelques formes du cinéma plus «commercial», comme les «biographies» de Ken Russell et le *Phantom of the Paradise* de Brian de Palma.

On retrouve chez Anger une sensibilité qui touche par endroits à celles de Cocteau (qui connaissait d'ailleurs une part du travail de Kenneth Anger) et de Jean Genet. Illustration classique: penser aux coups de théâtre du *Sang d'un poète* et aux désirs mis en représentation dans le *Chant d'amour*, cela surtout pour *Fireworks* d'abord, et pour les films faisant référence à l'ésotérisme et à la magie.

Il serait important de mentionner une source littéraire à laquelle Kenneth Anger est très attaché: l'oeuvre de l'écrivain ésotérique anglais Aleister Crowley (1875-1947). *Lucifer Rising*, entre autres, fut en partie inspiré par son *Hymn to Lucifer*.

Toujours en filigrane, transparait l'héroïsme qu'a demandé la fabrication des films — ce qui primait encore dans le commentaire verbal fait par Kenneth Anger: la réalisation des défis (tourner en Égypte, dans un sanctuaire celtique ou près d'un volcan), les séries de modifications apportées aux projets originaux, les difficultés économiques bien sûr, et toutes sortes de péripéties (des films furent volés, perdus, confisqués, d'autres détruits... par les laboratoires de développement!).

Le soin accordé à la réalisation graphique de l'image se manifeste de façon constante chez Anger: la présentation matérielle des titres et génériques est particulièrement bien étudiée, du fait qu'elle offre un renouvellement constant des jeux typographiques et formels. La force de la couleur (et de la lumière) est fascinante — il a été question des rapports au psychédéisme; c'est naturellement ici qu'ils se manifestent le plus explicitement. Les connotations culturelles et photographiques abondent; dans *Lucifer Rising* notamment, les architectures des grands temples égyptiens sont traitées comme dans les premiers reportages illustrés de photographies colorisées, avec des contours soulignés d'un trait noir qui les fait se détacher sur des ciels turquoises presque surréels.

Ces préoccupations liées à l'image suggèrent une attitude indirectement formaliste: car il y a tout de même chez Kenneth Anger une conscience assez fine des mécanismes et illusions cinématographiques. La pellicule agit souvent comme support graphique, comme matériau à travailler directement, bien au-delà de tous les signes qu'elle peut enregistrer sans effort, signes déjà existants dans la sphère du visible.

DENIS LESSARD

## LETTERS TO THE EDITOR

Dear Editor:

As glad as I was to see Howard Fried's work reviewed in Issue 23, I was amazed at the lack of insight and the surplus of naiveté in Ms. Sterbak's writing. Besides the fact that facts went unchecked (especially those relating to the relative treatment of men and women in the taping of "Condom"), Sterbak's assumptions about Fried's motivation and methods seem to completely miss the point. Regardless of the obviously loaded content of the conversation, the pre-determined structure that guided the conversation — a structure that serves as the central metaphor of the work, as opposed to the "issues" of sex and economics — was the subject of the work. This structure was enhanced through rigorous editing, and like much work of the sort, the work was not finished work immediately viewable. Your implications are both insulting to the artist and indicative of some misdirected anger which has no place in thoughtful criticism.

Sincerely,  
David A. Ross  
Chief Curator  
University Art Museum  
U.C.L.A., Berkeley.

Dear Editor:

Mr. Fried had honored me with a phone call from California soon after the review of his tapes appeared. He told me he liked my writing but objected to the description of the production procedure of "Condom", namely that the order of the taping was the order in which he had presented the tapes and *not* the reverse and that both the men and women had received *equal* amount of beer prior to the taping.

He wanted to know where I obtained the information and I explained that when he failed to return my calls I contacted two members of his production team. Mr. Fried doubted the sincerity rather than the memory of my two sources.

While I admire Mr. Ross' ardent rush to rescue I must point out that in light of my review (I state my admiration of Mr. Fried's results and say that how he obtained them is not to my merely personal liking), and in the light of the subsequent conversation I've had with him, Mr. Fried really does not need it. Mr. Ross should have consulted more closely with the subject of his Quixotic rescue attempts.

Sincerely,  
Yana Sterbak

livres et revues

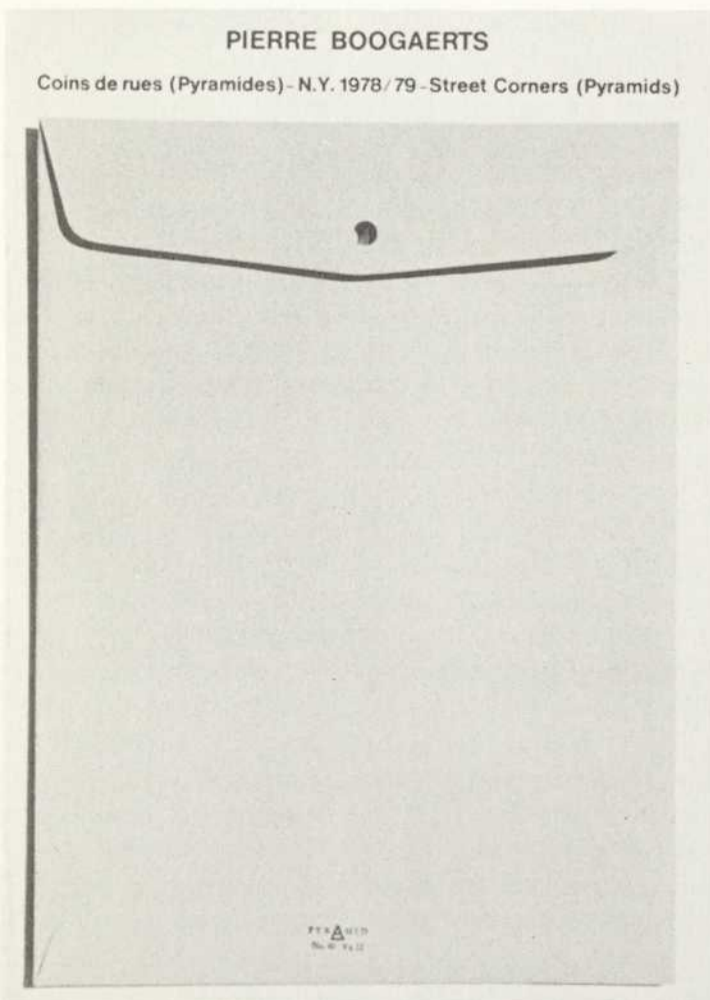
MONOGRAPHIES ET OUVRAGES  
THÉORIQUES DIVERS

Beudet, André, **La désespérante expérience Borduas**, Les Herbes Rouges no 92-93, Montréal, 1981, 76 p.

Une autre étude sur Borduas mais qui a l'avantage de rafraîchir la question par la nouvelle perspective adoptée. Fortement inspiré des recherches *telquel-liennes*, dans l'écriture et dans ses thèmes, cet essai veut donner de Borduas une autre image que celle transportée par le "mythe Borduas". L'approche se fait du point de vue de la littérature et Beudet annonce dès le début qu'il s'intéresse surtout aux écrits de Borduas. Il ne résiste cependant pas à la tentation de commenter certaines oeuvres. On ne peut que regretter le ton polémique et correcteur qui brouille les souvent pertinentes observations que l'on peut glaner dans ce texte sophistiqué.

Boogaerts, Pierre, **Coin de rues (Pyramides) — N.Y. 1978/79 — Street Corners (Pyramids)**, éd.: Pierre Boogaerts et Musée d'art contemporain, Montréal, 1980, s.p. (env. 100), ill. n. et b.; textes français et anglais.

Ce livre a été préparé lors d'une exposition au Musée d'art contemporain de Montréal (29 nov. 1980 — 25 jan. 1981). La même exposition a aussi été présentée à la Vancouver Art Gallery (28 fév. — 5 avril 1981). Dans une introduction succincte Michel Denée commente les assemblages photographiques de Boogaerts. De même que l'exposition qu'il accom-



PIERRE BOOGAERTS

Coin de rues (Pyramides) - N.Y. 1978/79 - Street Corners (Pyramids)

pagnait, le livre ne présente qu'une partie des oeuvres qui compose le projet total des *Coins de rues*. Comme le souligne l'artiste lui-même, ce livre ne peut reprendre les propriétés spécifiques de l'installation photographique, mais il devient un objet autonome en adaptant le travail à chaque page imprimée. À la suite des dix parties présentées, sont ajoutées quelques notes de l'artiste sur les motivations de son travail. Ces notes sont finalement plus éclairantes et intéressantes que l'introduction de M. Denée.

Bonito Oliva, Achille, **The Italian Trans-avantgarde (La Transavanguardia Italiana)**, Giancarlo Politi Editore, 1980, 128 p., ill. c. et n. et b.; textes italien, anglais et français.

"L'idée de l'art des années 70 est de retrouver au-dedans de soi le plaisir et le risque de mettre la main à la pâte, rigoureusement, dans la matière de l'imaginaire, faite de dérives et de jeux de coudes, d'approximations mais jamais d'abords définitifs." A. Bonito Oliva développe cette idée dans le texte qui donne le titre au recueil que "la *trans-avantgarde* signifie apertures vers l'intentionnel échec du logocentrisme de la culture occidentale, vers un pragmatisme qui restitue un espace à l'instinct de l'oeuvre, ce qui ne signifie pas attitude préscientifique, mais plutôt maturation d'une position post-scientifique qui surmonte l'adaptation fétichiste de l'art contemporain à la science moderne." Trois autres textes, "Les mutations de l'art", "Le tragique et le comique" et "Nouvelle subjectivité", complètent cet essai sur Chia, Clemente, Cucchi, De Maria et Paladino qui répondent à la fin du livre, brièvement, à quelques questions.

**Citoyens-sculpteurs**, Éditions S.E.G.E.D.O., 1981, 195 p., nombr. ill n. et b.

Ce livre a été conçu et réalisé collectivement par P. Fertray, H. Fischer, F. Garcia-Mochales, S. Hirigoyen, C. Rostini, A. Snyers et B. Venet. Il a été publié à l'occasion de l'exposition "Citoyens-Sculpteurs" au Centre Culturel Canadien à Paris (2 avril — 31 mai 1981) qui relatait l'expérience d'art sociologique tentée au Québec durant le Symposium international de sculpture tenu durant l'été 1980.

Chalumeau, Jean-Luc, **Lectures de l'art**, Chêne/Hachette, Paris, 1981, 240 p., ill. c.

Ce livre a comme sous-titre "Réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui". À part sa présentation chauvine, ce livre est une intéressante introduction aux grands courants de l'histoire et de la critique d'art: phénoménologie, psychologie, sociologie, sémiologie et néo-formalisme, structuralisme, marxisme, psychanalyse. Ces diverses approches sont exposées avec un exemple d'application pour chacune dans la première partie du livre; la deuxième partie est composée d'une schématique histoire de l'art récent en France, des avatars de l'abstraction lyrique aux expériences nouvelles. Cette dernière est plus faible et mériterait d'être révisée et étoffée.

**Collaboration (Artists & Architects)**, Whitney Library of Design, New York, 1981, 175 p., nombr. ill. c. et n. et b.

Ce projet de l'Architectural League posait les termes d'un rapprochement entre les questions de sculpture et les questions d'architecture ou, de manière plus générale, de la participation des artistes à l'architecture. Les deux premières parties du livre font l'historique de ces rapprochements: 1ère partie, le passé: "Architecture, Sculpture, and Painting: Environment,



Une expérience d'art sociologique au Québec

Act, and Illusion", V. Scully; 2e partie, le présent: "Toward Different Ends", P. Goldberger, et "The Government as Patron", S. Prokopoff. La dernière section est consacrée à des projets faits par des artistes et des architectes. On y retrouve les couples suivants: Richard Meier et Frank Stella, Charles Moore et Alice Wingwall, Robert A. M. Stern et Robert Graham, Cesar Pelli et William Bailey, Michael Graves et Lenart Anderson, Emilio Ambasz et Michael Meritet, Stanley Tigerman et Richard Haas, Susana Torre et Charles Simonds, James Freed et Alice Aycock, Frank O'Gehry et Richard Serra. Plus un texte de J. Barnett sur le Bauhaus et une postface de J. Livingston.

**Cinémas de la modernité: films, théories**, Colloque de Cerisy, Klincksieck, Paris, 1981, 220 p.

Ce colloque organisé en 1977 par Dominique

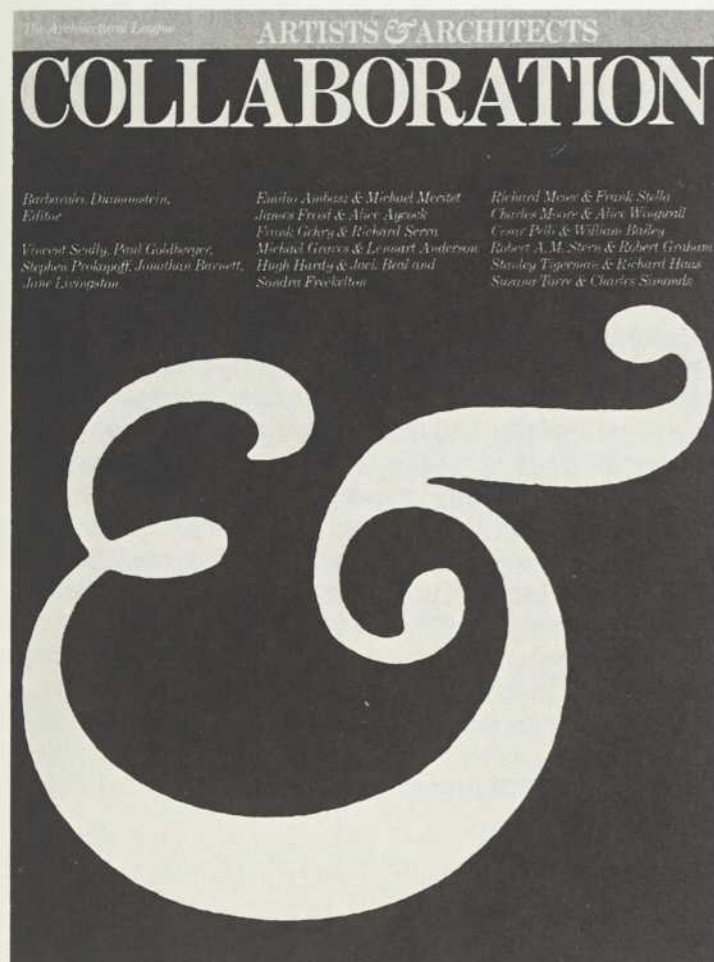
COLLOQUE DE CERISY

CINÉMAS  
DE LA  
MODERNITÉ  
films, théories

sous la direction de  
D. CHATEAU, A. GARDIES, F. JOST

KLINCKSIECK

Chateau, André Gardies et François Jost comprenait, en plus des communications des organisateurs, la participation de Dominique Noguez, "Théorie(s) du (ou des) cinéma(s)", Jean-Paul Simon, "Remarques sur la temporalité filmique dans les films diégétiques", Alain Robbe-Grillet, "Des stéréotypes aux structures: le sens en question", Michel Fano, "Le son et le sens", Michel Hanoun, "L'acte cinématographique (Pour un nouveau cinéma)", Olivier Veillon, "Sur le statut idéologique des valeurs de la représentation au cinéma. Étude de *L'Hiver* de M. Hanoun", Roger Odin, "Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son. À propos de *La Jetée* de Chris Marker, Jacques Aumont, "Eisenstein: segmentation et montage", Michel Marie, "Le Rasoir et la lune. Sur le prologue d'*Un chien andalou*", Nick Browne, "*Persona* de Bergman: dispositif/inconscient/spectateur", et Christian Descaps, "Pornographie, narration et représentation".



Delord, Jean, **Roland Barthes et la photographie**, coll. L'encre et la lumière éd. Creatis, Paris, 1981, 150 p.

Livre d'analyse et de réflexion qui aborde différents textes de Roland Barthes où il est question de photographie (*La chambre claire*, *Fragments d'un discours amoureux*, *Critique et vérité*, *Mythologie*, *Le degré zéro de l'écriture*, etc.).

Duguet, Anne-Marie, **Vidéo, la mémoire au point**, Ed. l'Échappée belle/Hachette littérature, Paris, 1981, 253 p.

L'auteur "interroge l'évolution actuelle de la vidéo légère. Grâce à elle, des luttes, des désirs ont engendré des productions récalcitrantes et irrespectueuses. Des écritures se sont inventées et s'inventent encore. Avec quelles difficultés économiques, pour quel ghetto, souvent au sein de quel projet politique?". Il est question de vidéo d'intervention sociale et politique, vidéo d'observation, mais aussi de vidéo d'artistes. La bibliographie couvre exclusivement les publications en français et reste très sommaire, mais l'ensemble du livre reste une bonne référence sur le sujet.

General Idea, **The Getting onto the Spirits Cocktail**

**Book**, 1981, 64 p., ill. c. (disponible à Art Metropole, 217 Richmond St. W., Toronto (Ontario)).

Recettes de cocktails sémantiques provenant du Colour Bar Lounge du Pavillon Miss General Idea 1984. Complément au vidéo fait pour la télévision: *Test Tube*. Dans le pur style d'ironie parodique du groupe, autour des thèmes suivants: Youth, Pot O'Gold, The Ad-Hoc-tail, Nazi Milk, Liquid Assets, The Solution. Ce petit livre d'artiste est signé et numéroté de 1 à 900 et se vend \$18.

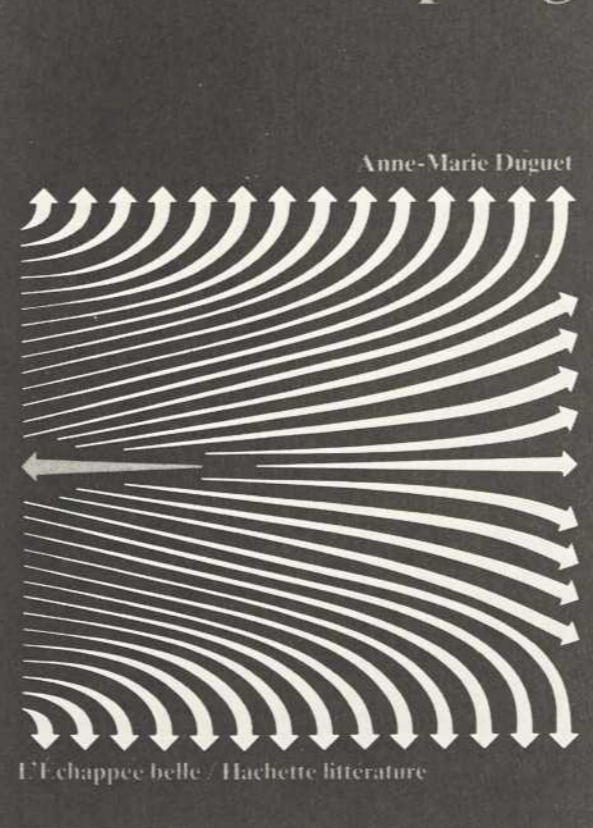
**L'enseignement des arts au Québec**, Presses de l'UQAM, Montréal, 1980, 262 p.

Il s'agit d'un ouvrage collectif qui constitue une première étape d'une réflexion qu'un groupe de professeurs et d'étudiants ont menée: l'analyse institutionnelle de l'enseignement des arts. S'ajoutent à ce premier volet une analyse iconographique et formelle des dessins d'enfants et des publications qui s'adressent aux jeunes. Y participent, Francine Couture et Suzanne Lemerise, "Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal: 1923-1969", Claire Lussier, "L'évolution de l'enseignement des arts plastiques dans le système public francophone", Bruno Joyal, "Étude iconographique de la pratique religieuse dans la collection Irène Senécal", et Lise Landry et Jacques-Albert Wallot, "Analyse formelle et idéologique des cahiers à colorier".

**La nouvelle communication**, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Seuil, Paris, 1981, 375 p.

Introduction au courant américain que l'on appelle "Nouvelle communication" (Bateson, Hall, Goffman, Watzlawick et l'École de Paolo Alto). Dans une première partie du livre Yves Winkin montre comment ces chercheurs ont formé avec d'autres (Birdwhistell, Schefflen) une sorte de "collège invisible". Il décrit le réseau des amitiés et des conversations où pouvaient librement circuler leurs idées nouvelles, où se formèrent par exemple les théories de la *Double contrainte* (schizophrénie et communication), de la *kinésique* (gestualité et communication), de la *proxémique* (espace interpersonnel et communication), de la *proxémique* (espace interpersonnel et communication). La deuxième partie du livre regroupe un choix de textes difficiles d'accès en français et une série d'entretiens avec les auteurs qui y explicitent leur démarche. Dans le même perspective on pourra consulter le livre de P. Watzlawick et J. H. Weakland, **Sur l'interaction. Paolo Alto 1965-1974**, Seuil, Paris, 1981.

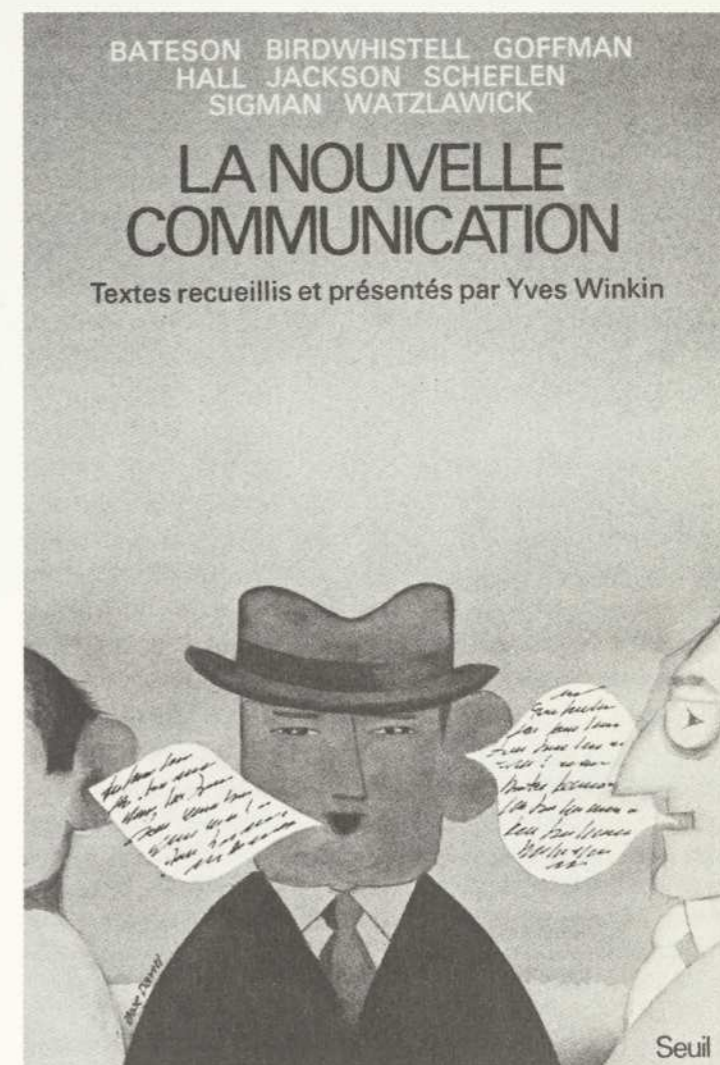
## Vidéo, la mémoire au poing



**Penser l'art contemporain**, Rapports et Documents no 3, 1980, Office Franco-Allemand pour la Jeunesse, Paris, 281 p. (Disponible chez Artex à Montréal).

Sont regroupées dans cette publication les communications données au colloque organisé par Jean-Marc Poinot lors de la Biennale de Paris en septembre 1980. Je rappelle les rubriques sous lesquelles sont classés les participants: la pratique artistique au musée, les expériences nouvelles dans la présentation de l'art actuel au public, fonctions du musée d'art contemporain, art et société, art et philosophie, lectures alternatives. Pour plus d'informations sur le contenu cf. le compte rendu du colloque dans *Parachute* no 21, hiver 1980.

Rozon, René, **Répertoire des documents audiovisuels sur les arts et les artistes québécois**, ministère des Affaires culturelles/ministère des Communications, Montréal, 1980, 320 p.



Comme on le souligne dans l'introduction, c'est au sens large que le domaine de l'art et des artistes québécois a été envisagé dans cet ouvrage: on y trouve des documents étrangers sur le Québec ainsi que des documents autochtones sur des sujets étrangers. Le répertoire renferme cinq sortes de documents: films, films fixes, diapositives, diaporamas et bandes vidéo. Tous les arts, excepté le théâtre et la littérature, sont classés sous les rubriques suivantes: Généralités, Architecture (et ses dérivés: urbanisme, patrimoine, restauration), Artisanat, Cinéma, Danse, Design, Documents d'artistes (en arts plastiques), Photographie et Sculpture. Des index de titres, artistes et réalisateurs facilitent aussi un autre mode d'entrée dans le répertoire.

### CATALOGUES D'EXPOSITION

**Fernand Léger, la poésie de l'objet 1928-1934**, C.N.A.C. Georges Pompidou, Paris, 1981, 80 p., 70 ill. n. et b.

Autour d'une importante documentation photographique, quarante-et-une oeuvres réalisées entre 1928 et 1934 et que ce catalogue place dans leur contexte social, politique et culturel. Accompagnées de textes critiques, d'entretiens inédits avec l'artiste.

Pour compléter la documentation récente sur Léger: **Fernand Léger**, Collections du Musée National d'Art Moderne, Paris, 160 p., 200 ill. n. et b. et 34 ill. c., 1981.

**Paris-Paris** (*La création en France 1937-1957*), C.N.A.C. Georges Pompidou, Paris, 1981, 528 p., 680 ill. n. et b. et 130 ill. c.

Exposition controversée, critiquée et criticable à plusieurs égards, *Paris-Paris* fait suite aux grandes expositions qui jumelaient des capitales artistiques internationales. Dans ce cas, Paris se replie sur lui-même et expose 20 ans de sa vie quotidienne, intellectuelle et artistique. Le catalogue permet sans doute de mettre un peu d'ordre (et sans aucun doute plus d'idéologie) dans l'étourdissante exposition, mais il reste malgré tout un savant mélange préparé à des fins politiques. Il faut lire attentivement ce panorama qui s'étend de la veille de la guerre à la naissance du Nouveau Réalisme. On y trouvera, à travers la participation de nombreux critiques et historiens, des commentaires sur Picasso, Braque, Matisse, Bonnard, sur la fin des courants des années 30 (abstraction, surréalisme, réalisme), sur l'apparition de l'abstraction lyrique, de l'abstraction géométrique, de Cobra, l'entrée en scène de Dubuffet, Balthus, Hélon, Wols, Fautrier, plus des commentaires sur le design, l'architecture, la mode, les arts graphiques, la littérature et la philosophie, et sur plusieurs aspects variés de la vie quotidienne contemporaine.

**Rauschenberg photographe**, C.N.A.C., Georges Pompidou, Paris, 1981, 144 p., 128 ill. n. et b. (co-édition avec les Éditions Herscher).

Ce catalogue présente l'ensemble des photographies que l'artiste a prises avant qu'il ne soit plutôt absorbé dans une oeuvre de "peinture". En plus de révéler des oeuvres à peu près méconnues, ce catalogue offre une banque d'images, prises dans de nombreux domaines, qui témoigne de l'imagerie qui fait retour dans les "peintes" si singulières de l'artiste. Le catalogue contient de plus un entretien inédit avec l'artiste.

#### REVUES ET PÉRIODIQUES

**Alternatives théâtrales** no 6-7, janvier 1981, 128 p., ill. n. et b.; abonn. 4 numéros par an 600FB en Belgique (France 85FF, autres pays 1,000FB) à Alternatives théâtrales, rue de l'Hospice communal, 72, Bruxelles 1170.

Revue où éclatent les traditionnelles frontières théâtrales en des textes d'une grande pertinence théorique et en des reproductions photographiques dont il faut souligner la qualité. En plus d'articles sur des spectacles (*Les bons offices*, *Parcours*, *Ella*, *Ik wist niet dat Engeland zo mooi was*, et sur le danseur Kazuo Oono), un dossier sur *Bovary*, présenté par le Théâtre élémentaire, auquel participe Françoise Collin et les membres de l'équipe de production, et des articles sur la performance: Thierry de Duve, "Performance ici et maintenant", sur la musique: David Butler, "Joan la Barbara", Irène Jarsky, "La voix réprimée", en entretien entre John Cage et Jean-Yves Bosseur (1979), plus un texte de H. Van Lier sur le cinéma et un texte de Frank Coppieters sur Eugenio Barba et son École Internationale d'Anthropologie Théâtrale.

**Cahiers des arts visuels au Québec**, vol. 3 no 10, été 1981, 40 p., ill. n. et b.; abonn. 4 numéros par an \$8 (Europe 2 ans \$24) à Cahiers, C.P. 1715, Succ. St-Laurent, Montréal (Québec) H4L 4Z3.

D'abord implicitement l'organe de diffusion d'une galerie montréalaise, cette petite revue s'est ensuite diversifiée suffisamment pour offrir un intérêt général. Son titre devrait toutefois être plus modeste puisqu'il ne s'agit pas d'informations sur les "arts visuels au Québec" mais plus précisément sur quelques tendances de l'art graphique et de la gravure au Québec (et quelques fois ailleurs). Cette réduction pourrait paraître excessive mais il faut souligner qu'elle permet



une généreuse distribution de l'information sur ces pratiques. En plus d'un dossier sur le dessin auquel collaborent Laurier Lacroix, Yvonne Duruz et Andrée Beaulieu-Green par des textes et Denis Demers, Louise Robert, Serge Lemoyne, Sylvie Guimond, Serge Tousignant, entre autres, par des oeuvres, ce numéro comprend aussi des articles de S. Grenier Stini sur la politique du Musée des beaux-arts et de Jean Tourangeau sur des performances. On trouvera enfin dans ce même numéro un index des numéros 1 à 10.

**CAIRN**, no 7, décembre 1980, 24 p., ill. n. et b.; abonn. à 4 numéros par an 40FF (autres pays 60F) à Société Coopérative CAIRN, 151 rue du Faubourg Saint Antoine, 75011 Paris.

"Outil de réflexion, de création et de communication à partir des expériences artistiques du groupe/Moyen d'information pour toutes formes indépendantes de production et de diffusion de l'art actuel". Le no 7 contient un dossier sur l'Italie (Milan/Florence/Turin/Prato/Savone/Caserta/Ferrare) et un dossier sur l'Allemagne (Berlin/Munich/Hambourg/Würzburg) et des articles de Jean Dupanier, "Du néant au groupe — et de la loi au libre choix", Gwylène Gallimard, "L'enseignement artistique", "Après soixante pages de Paris-Bluff...", Christian Vanderborcht, "La plage", Jean-Claude Marquette, "Dépenses mondiales d'armement: 1 000 000 dollars/minute", entre autres.

Le no 8, avril 1981, contient un dossier Canada-Québec: à part l'article de Clive Robertson, "Dans les coulisses de l'art organisé" (repris de *Fuse* mais augmenté de notes), l'ensemble est presque essentiellement consacré à Montréal. On y trouve des informations sur Article, Optica, Motivation V, le Groupe d'Intervention Vidéo, Prime Vidéo, Coop Vidéo, Powerhouse et des textes de J. Tourangeau, Michèle Waquant, Louise Guay, Louise Daigle, etc.

**Circuits** (video/art magazine), vol. 1 no 1, hiver 1981, 28 p., ill. n. et b.; abonn. 4 numéros par an \$5 à Prime Vidéo, 307 rue Ste-Catherine ouest, Montréal (Québec).

Publiée par Prime Vidéo, cette nouvelle revue se propose de diffuser les informations concernant les activités montréalaises en vidéo. De plus elle

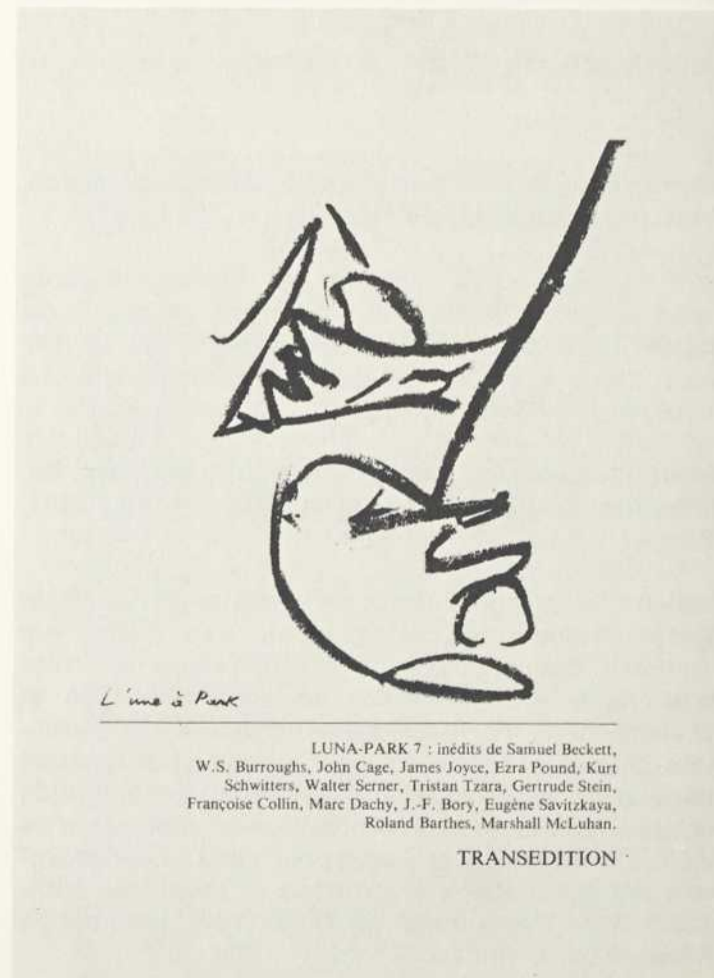
cherchera à discuter des problèmes fondamentaux (historiques et théoriques) de la production vidéographique comme nouveau genre artistique. Dans ce premier numéro, des articles de Pierre Rovere, "Cinematographie/Kinema Graphique/Écriture du mouvement", de Tom Konyves, "Video Poetry", Louise Gendron, "À qui appartient l'image", Philippe Poloni, "Pour une défoncée vidéo", entre autres. Les textes sont assez courts, mais quelque fois percutants.

**Intervention**, no 12, juin 1981, 54 p., ill. n. et b.; abonn. 4 numéros par an \$10 (autres pays \$20) à La revue Intervention, C.P. 277, Haute Ville, Québec (Québec) G1R 4P8.

Ce numéro s'anime et s'étoffe des activités qui auront lieu à Québec en octobre 1981 groupées sous le titre prometteur "Événement/Art et Politique" (projet de colloque, exposition, événements de parc, performances, etc.). On y trouve entre autres des articles de Guy Durand, "De la guérilla culturelle aux actions de guérilla artistiques", Francine Couture, "Le marché des chromos: une industrie culturelle", Rose-Marie Arbour, "Les arts ont-ils un sexe?", Andrée Fortin, "La création apprivoisée", B. Tisselard et J.-C. Gagnon, "Lard et Satiété", Richard Martel, "L'activisme artistique", D.-J. Côté, "Une lecture critique, une lecture qui traque", J. Paquin et Reine Charbonneau, "Art engagé et question nationale", Suzanne Lemerise, "L'enseignement des arts: les conséquences sociales".

**Luna-Park** no 7, mars 1981, 110 p., ill. n. et b.; abonn. à trois numéros 850FB ou 110FF à Transédition.

Dans ce numéro, des inédits de S. Beckett, W. Burroughs, J. Cage, J. Joyce, E. Pound, K. Schwitters, un manifeste de Walter Serner, "Dernière Décontraction", des notes de Tristan Tzara, un entretien avec Gertrude Stein, des textes de F. Collin, E. Savitzkaya, R. Barthes, M. McLuhan, des notes de M. Dachy (Marcel Duchamp), P. Poussele (Vantongerloo), M. Giroud (Raoul Hausmann sort de l'ombre), G. Scarpetta (Sophie Podolski: Ground Speed). Plus neuf très belles photos de Joyce, Pound, Stein Burroughs, Cage (avec Dachy), Duchamp, Hausmann, Schwitters (photogramme par Lissitzky) et Vantongerloo.



L'Innie à Paris

LUNA-PARK 7 : inédits de Samuel Beckett, W.S. Burroughs, John Cage, James Joyce, Ezra Pound, Kurt Schwitters, Walter Serner, Tristan Tzara, Gertrude Stein, Françoise Collin, Marc Dachy, J.-F. Bory, Eugène Savitzkaya, Roland Barthes, Marshall McLuhan.

TRANSEDITION

**La Nouvelle Barre du Jour: l'Infratexte**, no 133, mai 1981, 106 p., ill. n. et b.

Avec la participation visuelle de Jean-Pierre Séguin, trois auteurs introduisent le concept d'*infratexte* dans la ligne des concepts connus d'intratexte et d'intertexte: "... conjoignant texte et préfixe infra- en sa double acceptation petitrobertienne de "en dessous" (ici: en dessous du texte) et de "inférieur" (ici, entre autres: figé, fossilisé, reçu), propose *infratexte*. Ce faisant (s') offre précisément la possibilité de construire, dans le champ théorique de la texturalité, la "face cachée" du texte et de nommer du même coup, simplement, un mécanisme complexe que d'aucuns ont diversement étiqueté — sinon carrément évacué — selon les besoins du moment". Le concept s'élabore à partir de trois références principales, trois définitions: celles du *rapport tu* (A. Breton), de la *métaphore enfouie* (M. Spada à propos de F. Ponge) et du *jeu de mots implicite* (J.-L. Steinmetz). Trois textes: Jean-Pierre Vidal (auteur du concept), "l'Infratexte, mode du génétex-te ou fantasme de lecture", André Gervais, "de l'anglais Duchamp de l'infratexte", Ghislain Bourque, "L'Économie infratextuelle".

**Photo Sélection**, vol. 1 no 1, mars-avril 1981, 52 p., ill. c. et n. et b.; abonn. 6 numéros par an \$14 (USA \$19, autres pays \$22) à Photo Sélection, Éditions Carni Ltée, 2026 rue Persico, C.P. 383, Sillery (Québec) G1T 2R5.

Revue essentiellement consacrée à la photographie, qui n'a pas encore pris dans cette première livraison une orientation définie (même diversifiée ou hétérogène), mais qui annonce plusieurs rubriques: nouvelles, reportage-photo, photo-presse, la Galerie, technologie, plus d'autres sections d'informations et des monographies succinctes. Dans ce numéro, des articles sur Jean-Paul Lemieux, et la présentation des oeuvres de Holly King, Lise Bégin, Claude Carle, Joël Emond. Comme plusieurs revues de ce genre (*Photo-reportage*, *Photo-magazine*), celle-ci comprend plusieurs pages de publicités sur des produits photographiques.

RENÉ PAYANT

## musiques au présent

### LA VOIX AUJOURD'HUI DEUXIÈME PARTIE

#### LES PREMIERS ENREGISTREMENTS

En 1902, Enrico Caruso, alors un jeune débutant, enregistre ses premiers disques. L'année suivante, le célèbre ténor Francesco Tamagno, créateur à la scène du rôle-titre d'*Othello* de Verdi et alors à la fin de sa carrière (il devait mourir deux ans plus tard en 1905) enregistre également ses premiers disques. C'est un peu pour l'opéra l'équivalent de King Oliver pour le jazz par exemple.

"Francesco Tamagno was convinced to record his voice when more than fifty years old, and when the first signs of the near end had already touched the giant's mythical strength and the unnatural wealth of his vocal means. Like all bright and clear voices, the voice of Tamagno is a little affected by the first technical imperfections of recording methods; (...) while listening to these records, the old photographs of the tenor seem to revive, the anecdotes of the chandeliers that would vibrate with his "C", and of the broken crystals due to his very high vibrations, seem



Enrico Caruso



to become true; as well as the myth of the titan from the San Giacchino district. (...) We can assert without exaggeration that this record (...) is the basic stone for bel canto and recording history."

Guido Tartoni, notes de pochette pour l'album *Francesco Tamagno*, EMI, Historical Archives 3, CO53-00658-M.

Par la suite, Nellie Melba en 1904 et la légendaire Adelina Patti en 1905 enregistrent à leur tour. Les premiers pas sont faits. Désormais, les voix ne mourront plus tout à fait, ne disparaîtront plus à jamais, conférant à l'opéra, lieu par excellence de la mort mise en scène, une aura accrue de tragique, de mystérieux, de sacré, d'inéluctable.

Un livre: *Opéra et Mise à mort*, de A. Satgé et J. Lavelli, Fayard éd., Paris, 1979.

Enrico Caruso/*First Recordings*, Everest 3382.

Adelina Patti/*The Art of A. Patti*, Seraphim 60322.

#### OPÉRA VERSUS PERFORMANCE

Lorsque le baryton américain Leonard Warren meurt sur la scène du Metropolitan Opera le 4 mars 1960, frappé d'une crise cardiaque pendant le deuxième acte de *la Forza del Destino* de Verdi, à ce moment précis l'opéra bascule dans la performance, la représentation devient présentation, la fiction, réalité et l'imaginaire, quotidienneté. La voix participe alors et simultanément de deux niveaux non plus distincts mais brouillés et ambigus de réalité.

Cf.: Leonard Warren/*Great Hits*, RCA-Vic-1595.

#### LA MER/LA MORT: LA VOIX AQUATIQUE

La Mer (fleuves, rivières...) est présente dans plusieurs opéras: *le Roi d'Ys*, *Sadko*, *l'Africaine*, *le*

*Vaisseau Fantôme*, *Simon Boccanegra*, *le Crépuscule des dieux*, *Peter Grimes*, *Mort à Venise*, *Othello*, *Tristan et Isolde*, *les Pêcheurs de perles*, *Roussalka*, etc... Dans ce dernier opéra de Dvorak, la nymphe Rusalka doit céder sa voix pour obtenir la forme humaine qui lui permettra de conquérir le Prince de son choix. Elle la retrouve cependant au deuxième acte pour exprimer son désarroi... Auparavant, le compositeur russe Alexandre Dargomyjski avait traité d'un sujet plus ou moins semblable dans son opéra *la Roussalka* d'après un livret de Pouchkine créé au théâtre-cirque de Moscou le 16 mai 1856. (Dargomyjski est également l'auteur du *Convive de Pierre*, une oeuvre capitale dans l'histoire de l'opéra russe anticipant quant à la déclamation le Boris Godounov de Moussorgski. L'opéra en trois actes d'après un poème de Pouchkine inspiré de la légende de Don Juan fut laissé inachevé par le compositeur à sa mort



en janvier 1869 et complété par César Cui et Rimsky-Korsakov.)

Enfin, il est peut-être intéressant de signaler un opéra où le personnage principal n'a pas de voix, soit *la Muette de Portici* d'Auber, créé à l'Opéra de Paris le 29 février 1828. Dans cet opéra, le rôle de Fénella, la muette en question, est confié à une danseuse.

#### L'OPÉRA MINIATURE

Les Marionnettes de Salzbourg constituent le seul théâtre du genre au monde représentant des opéras. Leur répertoire est avant tout centré sur Mozart. Le théâtre comme tel est né en février 1917 et des chanteurs aussi célèbres que Birgit Nilsson, Teresa Berganza ou Dietrich Fishcher-Dieskau "prêtent" leur voix à l'entreprise. Ici non seulement la voix ne meurt pas mais également le corps, son lieu d'élection par définition. En effet, lorsqu'une marionnette ne sert plus, elle est aussitôt mise à la retraite au Musée du Théâtre de Salzbourg.

Nous procédons un peu de la même façon avec la voix. Lorsque nous avons fini d'écouter un opéra sur disque par exemple, nous rangeons toutes les voix dans une pochette appropriée: le tombeau de la voix. Jusqu'à la prochaine audition: leur perpétuelle renaissance.

Deux opéras à ma connaissance ont été composés spécifiquement pour marionnettes, soit:

**La Buona Famiglia** de Manuel Garcia (père de la Malibran), créé à Londres en 1825.

**Geneviève de Brabant** d'Erik Satie (1899).

(Il faudrait également mentionner ici les noms de Joseph Haydn et de Manuel de Falla/*El Retablo de Maese Pedro*.)

#### DE L'INUSITÉ EN ART VOCAL

Florence Foster Jenkins/**The Glory (???) of the Human Voice**, RCA-Victrola VIC-1496.

Few artists ever gave such unalloyed pleasure as Florence Foster Jenkins, yet this extraordinary soprano had the wisdom not to overdo a good thing.

She emphatically declined to appear in New York oftener than once a year and rarely anywhere else except such favored centers as Washington and Newport. For years her annual recital at the Ritz-Carlton was a private ceremonial for the select few-her stubbornly loyal circle of clubwomen and the adventurous cognoscenti. If the latter at times displayed an unmannerly lack of restraint, they were nonetheless faithful.

Then the word began to get around. Tickets became harder to come by than for a World Series. Finally, on the evening of October 25, 1944, Madame Jenkins took the big step. Forsaking the brocade atmosphere of a fashionable hotel ballroom, she braved Carnegie Hall.

Neither her parents nor her husband gave any encouragement whatever to her musical ambitions, but with her divorce and the money inherited from her father, a Wilkes-Barre banker and lawyer who had served in the Pennsylvania legislature, she was free to turn her sights on New York. She broke into print in 1912 as chairman of the Euterpe Club's tableaux vivants. She was also glad to foot the bill for the annual spree of her Verdi Club. The lavishness of this entertainment may be guessed from the name under which it went — "The Ball of the Silver Skylarks."

All this gave free rein to her flair for costume design, a faculty which was to prove almost as startling as her vocal flights. No Jenkins recital was accompanied by less than three changes. In "Angel of Inspiration" a very substantial and matronly apparition, all wings and tinsel and tulle, made its way through potted palms to the curve of the grand piano. Small wonder the late Helen Hokinson was an ardent Jenkins fan.

It is too bad she did not record her favorite encore, Clavelitos, a number she invariably had to repeat. A contemporary account describes Madame Jenkins as appearing in a Spanish shawl, with a jeweled comb and, like Carmen, a red bloom in her hair. She punctuated the rhythmic cadences of the song by tossing tiny red flowers from her pretty basket to her delighted hearers. On one occasion the basket, in a moment of confusion, followed the little blossoms into the audience. It, too, was received with spirit.

Before she would do the repeat, her already overworked accompanist had to pass among the jubilant groundlings and retrieve the prop buds and basket. The enthusiasm of the audience at this point reached a peak that beggars description.

Francis Robinson, notes de pochette.

Ici le tragique et le comique sont dans la voix même, dans sa constitution, sa nature propre, et non pas en dehors d'elle, joués ou mimés de l'extérieur. C'est la voix-performance, présentée en tant que telle et ne représentant rien d'autre qu'elle-même.

#### LES À-CÔTÉS DE LA VOIX

Un livre récent: **Great Operatic Disasters**, "a collection of hilarious performance accidents from the opera houses around the world", de Hugh Vickers avec introduction de Peter Ustinov.

#### L'OPÉRA À PROPOS DE LA VOIX

**La voix humaine** de Francis Poulenc d'après un livret de Jean Cocteau. De fait, la voix n'est pas véritablement le sujet principal de cet opéra, elle représente le texte, le narratif, l'intrigue, elle vient donc après, en second lieu. Ce n'est qu'avec le post-modernisme actuel que la voix tend à redevenir son propre sujet, à parler pour elle-même, et d'elle-même: la voix-libretto.

#### L'OPÉRA EN QUÊTE DE VOIX

Benjamin Britten: **Faisons un opéra!** opéra didactique pour enfants d'après un livret d'Eric Crozier avec participation du public. Ici les spectateurs deviennent le chœur de l'opéra, donc une voix parmi d'autres, complémentaire, indispensable. La voix se promène de la scène à l'estrade en rétroaction occasionnelle. Elle circule.

#### LA VOIX-DÉLIRE

Maria Callas/**Mad Scenes**, Angel 35764

Beverly Sills/**Mad Scenes**, MCA — 20019

Joan Sutherland/**Mad Scenes**, London 26436

L'opéra où l'on chante intensément et sans interruption pendant des heures constitue le lieu par excellence du délire individuel et collectif, sa mise en forme. À l'opéra, la voix divague souvent, dérape ou hallucine. Et lorsqu'elle doit exprimer la folie, elle manifeste une telle exaltation, une telle agitation que traversant tous les registres d'expression, elle se retrouve parfois au seuil de la voix post-moderne: le cri, le corps.

#### UN OPÉRA FÉMINISTE

*The Mother of us all* de Virgil Thompson d'après un livret de Gertrude Stein, New World records, NW — 288/89 avec le Santa Fe Opera Company et l'orchestre sous la direction de Raymond Leppard.

#### QUELQUES LIVRES

Les parutions récentes au sujet de l'opéra sont légion. Voici quelques titres d'un intérêt particulier.

**The Great Singers** d'Henry Pleasent, Simon and Schuster.

**Maria Malibran** (la Diva romantique) par Carmen de Reparaz, éditions Perrin, 1979, 277 p.

**Great Opera Stars in Historic Photographs**, édité par James Cramer, 343 photos couvrant la période 1850-1950, 199 pp. Dover Books.

**L'opéra ou la défaite des femmes** de Catherine Clément, Grasset, Paris, 1979, (La "Voix de son maître" en procès).

**Musique sorcière** de Meri Franco Lao, éd. des femmes, Paris, 1978. (La voix clandestine).

**Idéologies de l'opéra** de P. J. Salazar, PUF, Paris, 1980 (La voix au pied du mur).

#### LA VOIX DES ANIMAUX À L'OPÉRA: LA VOIX FICTIVE

cf: Igor Stravinsky/*Renard*,

Leos Janacek/*Le Petit renard rusé*

Igor Stravinsky/*Le Rossignol*

Maurice Ravel/*L'enfant et les sortilèges* etc...

#### LE ZOO SUR CASSETTE

On peut assez facilement trouver des enregistrements d'animaux sauvages ou domestiques, d'oiseaux, d'insectes, d'environnements variés, sinon les réaliser soi-même i.e. collectionner les voix du monde animal/végétal/minéral.

#### QUELQUES DISQUES

**The Language and Music of the Wolves**, Columbia C — 30769

**Songs of the Humpback Whale**, Capitol St-620

**Bruits de la nature, Vol. 3**, Vega 19031 (Animaux sauvages et d'appartement).

Vol. 1: Insectes et batraciens, etc...

Vol. 2: basse cour, oiseaux, etc...

Paul Winter/**Common Ground**, A & M-SP-4698 (1978).

Dans ce disque, Paul Winter dialogue au saxophone alto avec une baleine ("Ocean Dream") et un loup ("Wolf Eyes") de même que Paul McCandless avec un aigle à l'aide de son hautbois ("Eagle").

De nos jours, on écoute et on imite de plus en plus les animaux, leurs gestes, leurs sons. On s'assimile petit à petit leurs voix respectives et ces voix transparaissent à nouveau bien que transformées dans notre voix post-moderne, (post-humaine?). Dans ce disque-ci cependant, le résultat est avant tout plaisant et commercial. La nature s'y manifeste à voix basse (au second degré) et la culture à voix haute ou prédominante.

#### PHONOLIT(H)E, LA VOIX DES PIERRES

À en croire des théories récentes, certains alignements de mégalithes seraient des symboles visibles et concrets de danses ou de rites sacrés. Ils auraient été des moyens d'objectiver les éléments essentiels du culte afin d'en accroître le pouvoir. Ces monuments seraient de la musique "pétrifiée". Les données astronomiques incluses dans leur disposition et leur orientation marqueraient le lien étroit qui continue d'unir l'univers cosmique à l'univers sonore. Des notions comme celle de *musique des sphères*, que nous trouverons en Grèce, pourraient remonter aux croyances des sociétés mégalithiques.

Il serait dès lors également possible d'établir une filiation entre les mégalithes et les "pierres chantantes" (lithophones) de l'ancienne civilisation chinoise, ou de l'étrange phénomène de la statue géante égyptienne de Memnon résonnant sous l'attouchement des premiers rayons du soleil. Elle faisait partie d'un temple thébain, construit sous Amenhotep III (XVIIIe dynastie), probablement l'un des plus grandioses qui ait jamais été édifié en Égypte (selon l'égyptologue Breasted). Seules les ruines de deux statues appelées par les Grecs "colosses de Memnon" subsistent. Quand le soleil montait à l'horizon, il était salué par la voix de son fils Memnon.

Romain Goldron, éd. Rencontre, 1965, p. 20-21.

On porte bien une conque marine à son oreille pour entendre la voix de la mer. Pourquoi ne pourrait-on pas porter une pierre ou une plante à son oreille et entendre la voix. On peut imaginer que tout ce qui vit possède en propre une voix, un chant, et ce même s'il ne nous est pas perceptible.

#### LA VOIX MODERNE: CHRONOLOGIE SOMMAIRE 1900-1960

**1897:** Scheerbart/Kikakoku, phonopoème. Avec la poésie sonore nous glissons du Mot/Texte au Son, nous redécouvrons la voix.

**1900:** Debussy/Sirènes (pour chœur féminin sans

parole).

1905: Morgenstern/**Galgenlieder**.

1909: Schoenberg/**Erwartung**.

1911: Schoenberg/**Pierrot Lunaire**.

Scriabine/**Prométhée** (Poème du feu)

The title-page tells us that the 'Poem of Fire' is 'for large orchestra and piano, with organ, choirs and *clavier à lumières*'. The orchestra is certainly large — with quadruple woodwind, eight horns, five trumpets. The chorus, which should be white-robed and ritualistic, vocalizes with closed lips or to various vowels,

cf.: Gerald Abraham, notes de pochette, album London Cs 6732.

1913: Manifeste de "**la Parole pour elle-même**": Krucenych, Burluk, Kamenskū, Mayakovsky et Chlebnikov.

1913: Marcel Duchamp/**Erratum musical**: les voix du hasard.

*Erratum Musical*, pièce écrite pour trois voix, (les deux sœurs de Duchamp, Yvonne et Magdelaine et lui-même) est fondée sur le procédé de composition suivant: Duchamp a écrit chaque note sur une carte, les a mêlées dans un chapeau puis, les retirant une à une, les a copiées sur la partition. Le texte est la définition d'un dictionnaire du verbe "imprimer": "Faire une empreinte, marquer de traits une figure sur une surface, imprimer un sceau sur cire."

cf.: Peter Kotik.

Une version de cette pièce a été réalisée sur disque par le S.E.M. ensemble pour Multhipla Records à Milan en 1977.

1915: Arthur Petronio/**Poésie phonétique**.

1916: Russolo/**Les Bruits du Langage** Huelsenbeck/**Poésie phonétique**.

1917: Hugo Ball/**Sound Poem**.

1918: Raoul Hausmann/**BBBB, fmsbw, K'Perium, Offeah**.

1919: Kurt Schwitters/**An Anna Blume**.

1926: Burian/**Voice Band**

En 1926, le Tchèque Emil F. Burian présentait au festival de l'ISCM à Sienne son *Voiceband*, qui mettait en oeuvre toutes les variantes imaginables du son parlé ou chanté, de bruits soumis à une organisation rythmique, ainsi que d'imitations de cris d'animaux, et procurait ainsi à l'auditeur de fortes impressions artistiques. Ces ressources nouvelles, Burian les a mises plus tard au service du théâtre, du théâtre politique en particulier depuis 1937.

H.H. Stuckenschmidt

Hachette, 1969, p. 223.

1927: Kurt Schwitters/**Sonate in Urlauten**.

1928: Naissance de la phonologie.

1931: Schoenberg/**Moïse et Aaron**.

1933: Marinetti/**Manifeste "Radia"**.

1939: James Joyce/**Finnegan's Wake**.

1942: W. Vogel/**Thyl Claes**.

1953: Blacher/**Abstract Opera**.

Schaeffer-Henry/**Orphée**

1955: Boulez/**Marteau sans Maître**.

1956: Stockhausen/**Gesang der Jünglinge**.

1958: John Cage/**Aria et Solo for Voice 1**.

L. Berio/**Homage to Joyce**.

Varèse/**Poème électronique**.

1959-60: Schnebel/**Glossolalie**.

1960: Nono/**Intolleranza**.

La voix cubiste/dadaïste/futuriste/constructiviste/surréaliste...: la parole en rupture.

cf: Catalogue: **The record as artwork** de Germano Celant, Musée d'art contemporain, Montréal, 1978.

## LA VOIX EXPRESSIONNISTE

Associer la voix parlée au chant était une pratique courante depuis des siècles dans l'opéra. Et cette forme particulière que constitue le mélodrame, c'est-à-dire une récitation de textes parlés se détachant sur un arrière-fond de musique instrumentale, était aussi familière à la musique classique qu'elle le fut ensuite à la romantique. Dans l'opéra, toutefois, aussi bien que dans le mélodrame, l'expression parlée se conformait exclusivement à la loi du texte, qu'il s'agisse de prose ou de poésie. Les mélodrames de Jean-Jacques Rousseau (*Pygmalion*, 1762), ou de Georges Benda (*Ariane*, 1775), les scènes parlées dans la *Zaire* de Mozart, le *Fidello* de Beethoven et le *Freischütz* de Weber, toutes ces oeuvres se contentent d'un lien fort lâche entre le texte et la musique. Elles font jouer la parole à l'intérieur d'un cadre rythmique approximatif.

Vers la fin du XIXe siècle, on s'évertua de divers côtés en Allemagne à fixer la voix parlée avec plus de rigueur. On cherchait, tant sur le plan rythmique que dans la mélodie parlée, une liaison plus étroite avec la musique et la précision de son écriture. C'est

ainsi qu'apparut, dans le mélodrame d'Engelbert Humperdinck *Königskinder* (*Enfants de Roi*) (1897), cette notation des voix parlées à laquelle Schönberg se réfère dans ses travaux postérieurs.

La partition du *Pierrot lunaire* vint révéler en 1912 le nombre élevé de possibilités qui s'offrent d'intégrer la voix parlée dans des ensembles musicaux. Le rythme de la diction mélodramatique s'y trouve fixé par la transcription musicale traditionnelle. De surcroît, le ductus de la mélodie parlée est indiqué par un système de croix chevauchant les hampes des notes, destiné à guider la récitante dans son exécution. Une difficulté vient toutefois compliquer le problème. Le son parlé ne se laisse pas définir avec exactitude dans sa fréquence, et c'est là une différence radicale qui le sépare du son produit par un instrument. De plus, les dispositions individuelles ne vont pas sans jouer un rôle dans l'affaire. Il existe des voix qui présentent une intonation relativement précise, tandis que d'autres se situent, au gré de l'acoustique, plus près du bruit que du son. Avec sa notation des voix parlées, Schönberg n'a fait qu'indiquer empiriquement comment il concevait ce nouveau type de mélodrame. L'aspect acoustique du problème lui a échappé. Tout en se servant des têtes de notes et des signes rythmiques, cette écriture ne peut, ni ne prétend même fixer rigoureusement chaque son verbal; son caractère alusif n'a pas manqué de soulever de grandes difficultés, lorsqu'il s'est agi de passer à une interprétation réelle. Rien de plus ardu, que d'atteindre la zone moyenne ainsi visée entre les possibilités de la parole, d'une part, et le respect des prescriptions imposées par les notes, de l'autre.

Par la suite, on a enregistré sur bandes magnétiques, et mesuré en hauteurs vocales, diverses interprétations du *Pierrot lunaire*. Il apparut alors que la nette préférence de Schönberg allait, par exemple, à l'exécution de l'actrice et chanteuse Erika Wagner; or celle-ci s'écartait beaucoup plus des hauteurs vocales imposées que l'actrice et récitante Wilma Mönckeberg; cela n'empêcha pas l'interprétation de cette dernière de paraître moins fidèle à Schönberg. Force est d'en conclure que la voix parlée, en raison de sa nature même, ne se prête à aucune espèce de notation, selon l'idée du moins que s'en fait la musique traditionnelle. Ce problème, on ne saurait le résoudre qu'en inventant un autre mode de transcription, phonétique celui-là.

(...)

La technique de la voix parlée conçue par Schönberg devait occuper la vedette dans son oeuvre propre, comme celle de ses élèves. *Die Glückliche Hand* (*La Main heureuse*), drame musical dont Schönberg acheva la composition en 1913, comprend déjà des chœurs de voix parlées associés à des chœurs chantés. Voici donc exploitée dès lors la force de ce contraste qui oppose la parole au chant, et qui devait constituer une révélation plus tard, avec *Moïse et Aaron* surtout.

(...)

Issu, comme Alban Berg, de l'entourage étroit de Schönberg, Hanns Eisler s'est fort intéressé, lui aussi, à l'exploitation musicale de la voix parlée. Parmi les tentatives de cet auteur, la première place revient à ses *Palmstroemlieder* pour voix parlée, flûte, clarinette, violon (ou alto) et violoncelle. Ce moyen apparaît aussi dans les *Lieder* socialisants d'Eisler. Toutefois, l'étude méthodique des rapports entre la parole et la musique ne devait pas devenir possible avant des dizaines d'années. Sous l'action combinée de l'analyse et de la synthèse, l'on vit éclore après 1950 une série d'essais, dont certains devaient être également utiles à l'opéra. Mais nous aurons lieu d'y revenir.

C'est Darius Milhaud qui a tenté le premier, en 1915, d'associer des chœurs parlés à une musique purement bruitique. Dans l'adaptation musicale qu'il a donnée de *L'Orestie* d'Eschyle, d'après la traduction de Paul Claudel, ce sont assurément *Les Choéphores* qui représentent le plus d'originalité et d'intérêt. Milhaud fait appel ici à des chœurs parlés mixtes, accompagnés de quinze joueurs de percussion. Les quatrièmes, cinquièmes et septième parties de l'oeuvre admettent cette unique combinaison sonore, à l'exclusion de toute autre. Quant au reste de l'ouvrage, il utilise des voix féminines en solo et quatre saxophones et quatre saxhorns adjoints à l'orchestre traditionnel.

H.H. Stuckenschmidt, *La Musique du 20e siècle*, Hachette, 1969, pp. 63-67.

"De même entre 1922 et 1927, Darius Milhaud chercha-t-il à transformer le son de la voix en jouant sur la vitesse de rotation des disques." — Dominique et Jean Yves Bosseur, *Révolutions Musicales*, éditions Le Sycomore, Paris, 1979, p. 30.

Enfin d'après H. H. Stuckenschmidt, c'est Wladimir Vogel qui dans les années 1938-45 avec son oratorio "Thyl Claes" poursuivit le plus loin à cette époque l'investigation de la voix parlée dans un contexte musical. "Inspiré par le "Till Eulenspiegel" de Charles de Coster, l'oeuvre a été composée pour soprano, deux voix parlées, chœur parlé et grand orchestre. La première partie évoque des destins individuels, tandis que la seconde présente un caractère collectif. (...) La voix parlée enfin se voit attribuer par Vogel, dans "Thyl Claes", des fonctions tout à la fois nouvelles et décisives, qui vont bien au-delà de ce qu'avait fait Schoenberg".

## LA VOIX DANS LA MUSIQUE CONTEMPORAINE: LA VOIX-TRAUMATISME

Avec Arnold Schoenberg et des oeuvres comme *Erwartung* (1909), *Pierrot Lunaire* (1912) ou *Moïse et Aaron* (1932), la voix exprime une inquiétude, un traumatisme profond en ce début de 20e siècle. Elle témoigne de la fin d'une époque, d'une société décadente, malade, et anticipe également au plan émotionnel les difficultés et les horreurs à venir. Musique de la peur, de la tourmente, de l'instabilité, elle trouve son équivalent au plan visuel dans ces tableaux-mêmes que Schoenberg peignait à l'époque, entre autres, ce "Regard rouge" de 1910 où se lit l'angoisse et la panique d'un personnage, Arnold Schoenberg, habité par le cauchemar, pétrifié de frayeur, les yeux grand ouverts, fixes et quasi contemplatifs de cette terreur même qu'ils laissent deviner. Avec Luigi Nono, la voix témoigne de ce que Schoenberg avait anticipé, le génocide, la torture, l'oppression sous toutes ses formes, tels que vécus par plusieurs et constatés après coup. Elle fait entendre et subir à l'auditeur cette violence même dont elle rend compte explicitement. À cet égard, les titres chez Luigi Nono ne sont jamais équivoques: "Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz" (1965), "Sul Ponté di Hiroshima" (1962), "La fabbrica illuminata" (1964), etc.

C'est dans la perspective d'une émancipation inévitable et nécessaire des contraintes exclusives du plaisir, du divertissement, du beau chant (bel canto) que s'inscrivent également les oeuvres vocales de Berio, Stockhausen, Ligeti, Penderecki, Schnebel, Kagel et plusieurs autres. Ici, la voix devient analytique. Elle ne se contente plus de chanter seulement; elle commente, elle dissèque l'histoire et l'actualité et pour ce faire adéquatement, elle devient multiple, plurivalente, éclatée: elle pleure, elle crie, elle chante, elle hurle, elle vocifère, elle murmure, elle interchète, elle siffle/halète/interroge/grogne/rit/menace/gémit/soupire/sanglote, etc. Les voix occultées du passé ressurgissent à nouveau et dressent l'inventaire, le bilan de la voix historique. Ce faisant, elles entament le procès de la société occidentale des origines à aujourd'hui.

Si pour Schoenberg la musique était une sorte de psychanalyse et la voix un outil idéal d'investigation clinique devant permettre en cours d'exécution une incarnation sans précédent et quasi viscérale du drame ou malaise suggéré, la voix contemporaine a poursuivi son évolution dans le même sens faisant de l'analyse son sujet principal. Désormais la voix n'incarne plus un drame extérieur à elle-même, elle se joue. De la voix-psychose (distanciée, i.e. l'opéra classique) à la voix-névrose (Schoenberg, Berg) à la voix moderne dont il est ici question (la voix-archivé, la voix-scalpel, la voix-plaidoyer), la voix tend de plus en plus à s'émanciper de son passé culturel pour s'affirmer en tant que voix à part entière, ne représentant plus désormais rien d'autre qu'elle-même, sa propre voix.

## DISCOGRAPHIE SOMMAIRE.

Luigi Nono: **Ricorda Cosa ti Hanno Fatto in Auschwitz, La Fabbrica Illuminata, Ha Venido, Canciones para Silvia**.

Wergo Heliodor 2549012

(Autres enregistrements sur Deutsche Grammophon).

Luciano Berio: **The Many Voices of Luciano Berio**, RCA — ARLI — 0037, incluant six compositions pour voix: "Agnus, Air, O King, El Mar la Mar, Melodrama et Evo."

## CITATION

Berio has never believed in the traditional syllabic method of setting a poetic text to music, because he feels that entails an inevitable dividing line between the meaning of the text and the sound of the music. Instead he has always preferred a more analytical process in which sound and meaning are fused through the use of the actual sound properties of the text as acoustical material permeating all layers of the musical structure. (...) Another important facet of Berio's vocal art (is) the breaking down of the conventional barriers between vocally and instrumentally

produced sounds. For Berio the human voice is itself an instrument of almost limitless possibilities, and an exploration of the common ground between vocal and instrumental lines forms the basis of several of his works (...).

Misha Donat, notes de pochette.

(nombreux autres enregistrements pour Wergo, London, Philips, Candide, Columbia...)

Dieter Schnebel/**Choral Music**, Wergo 60075; **Für Stimmen**, Deutsche Grammophon 643544.

Dieter Schnebel: für stimmen (... missa est) (1956-68). L'oeuvre, qui a changé de titre, était connue autrefois sous le nom de für stimmen für. Il faut l'entendre comme une "messe allemande", bien que le concept ne se rattache pas ici à la tradition bien connue des oeuvres de ce nom mais vise radicalement le problème même dont Luther a traité. Le plan en trois parties de la composition est la transcription immanablement musicale des idées d'annonciation, de prière et de louange.

dt 31<sup>e</sup> (1956-58) "annonce" un texte de la Thora. Sans le crier sur les toits, par sa seule gesticulation musicale singulière. Le texte, décomposé en bribes d'origine luthérienne, hébraïque, française, anglaise, russe, latine et grecque, devient littéralement textus absconditus, comme si la parole de Dieu ne devait plus être prononcée. Ce qui d'ailleurs n'est pas une perte.

Deux espèces d'éléments dans AMN (1958-67) ("Amen"): les interjections sécularisées, donc purement profanes, gemissements, pleurs, soupirs, sanglots, par où la détresse hurlante se fait musique immédiate; puis les fragments sacrés, citations rabâchées, fragments absurdes de prières traditionnelles. L'exécution parfois monotone, psalmodique, les soumet à une critique musicale et théologique intense.

:(1964-68). Indicible titre, à remplacer lorsque l'on veut le mentionner oralement par madrasa II, comme le judaïsme lit "Adonai" au lieu du nom de Dieu JHWH. La visée est de glorification. Mais le monde en offre-t-il moindre motif? Aussi l'exubérance enivrée de la composition n'est-elle nullement affirmative, sonnante plutôt comme un anathème (exécration) gnostique du démiurge. Pour réaliser techniquement la louange de Dieu, — "puisque la parole n'y suffit pas", la solution technique de Schnebel est l'émancipation des voix. Aussi des voix de toutes les bêtes.

Heinz-Klaus Metzger, notes de pochette.

**Glossolalie**, Deutsche Grammophon 643543.

Le titre est un terme théologique qui signifie le don des langues des apôtres, phénomène mystique de la première tradition chrétienne qui fut sans doute compris comme une effusion de l'Esprit Saint. Toute la Glossolalie repose sur un artifice: prendre le parler comme musique et la musique comme parole. Le dilemme de toute musique spirituelle, comme de toute musique politiquement engagée, n'est-il pas de ne pouvoir exprimer le contenu voulu que par le choix d'un titre ou d'un texte mis en musique, jamais par la musique elle-même, car les notes, elles, ne sont ni catholiques ni communistes? Ce dilemme a pourtant trouvé sa solution dans le cas singulier de la Glossolalie de Schnebel, et cela littéralement, par le parler lingual, la glossolalie, utilisé comme principe de composition, c'est-à-dire comme principe musical.

Heinz-Klaus Metzger, notes de pochette.

Pierre Schaeffer-Pierre Henry/**Symphonie pour un homme seul**.

Mauricio Kagel/**Hallelujah**, Deutsche Grammophon 643544.

Iannis Xenakis/**Nuit**, Erato.

Maurice Ohana/**Cantigas, Cris**, Erato.

Karlheinz Stockhausen/**Momente**, Deutsche Grammophon; **Stimmung**, Deutsche Grammophon.

György Ligeti/**Requiem**, Wergo.

#### ANTHOLOGIES

**Neue Chormusik**, vol. 1, Wergo 60026

(oeuvres de Busotti, Ligeti, Nono, Otte, Pousseur, Schnebel et Webern, Schola Cantorum, Stuttgart, direction Clytus Gottwald)

**Neue Chormusik**, vol. 2, Wergo 60070

(oeuvres de Holliger, Schnebel, Penderecki et Cerha)

(D'autres compositeurs/oeuvres seraient également à mentionner dont Lutoslawski, Jolas, Orff, etc...)

#### UNE REVUE (NUMÉRO SPÉCIAL)

*La Quinzaine littéraire* (no 284): **la Musique, le Mot, la Voix**, (articles et entretiens de G. Amy, Berio, Berberian, Boulez, Globokar, Kagel, Jolas... 43, rue du Temple, Paris 75004.

#### LA VOIX-TÉMOIGNAGE UN DISQUE RÉCENT

Allan Pettersson/**Vox Humana**, Bix LP-55

Solistes, orchestre symphonique et chœur de la Radio Suédoise sous la direction de Stig Westerberg (d'après des textes de poètes amérindiens, cubains, péruviens, brésiliens et chiliens traitant de la souffrance et de l'oppression des pauvres dans ces pays).

#### LA VOIX-DOCUMENT

**Vox Humana**, de Wolfsohn, Folkways 6123.

#### LA VOIX ET L'ÉLECTRONIQUE QUELQUES DISQUES/QUELQUES OEUVRES

**Extended Voices**, Odyssey 32160156

"New pieces for chorus and for voices altered electronically by sound synthesizers and vocoder, the Brandeis University Chamber Chorus, Alvin Lucier Director." Ce disque comprend des oeuvres de Pauline Oliveros, Alvin Lucier, John Cage, Robert Ashley, Toshi Ichianagi et Morton Feldman.

Alvin Lucier/**I Am Sitting in a Room**

Pour voix et bande magnétique (disque Source ou Lovely Music)

Alvin Lucier/**The Duke of York**, Cramps Records CRSLP-6111

Steve Reich/**It's Gonna Rain**, Columbia MS 7265

Steve Reich/**Come Out**, Odyssey 32160160

Luciano Berio/**Visage**, Turnabout TV34046

En terminant, il faudrait également mentionner Edgar Varèse (*Poème électronique*), Toru Takemitsu (*Vocalism AI*), Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Junglinge*), Mauricio Kagel, Pierre Henry, Joan La Barbara, Pauline Oliveros, Tzvi Avni, E. Krenek, etc.

Un article intéressant: "The Voice and Electronic Music" de Gene Carl, publié dans *Key Notes*, Amsterdam, Hollande, 1978, no 8.

Aujourd'hui, la voix post-moderne récupère à l'occasion l'acquis de la musique électronique pour le reformuler à sa façon, en solo, de manière à la fois originale, autonome et acoustique. Comme le disait Steve Lacy dans une entrevue publiée dans le journal *Actuel* en novembre 1971: "J'ai joué six mois avec "Musica Elettronica Viva". Ils m'ont beaucoup appris. J'ai volé leur bruit électronique, leurs sonorités, parce que tu sais, je suis un voleur de bruits! Maintenant je peux jouer de l'électronique avec mon sax, c'est plus simple, pas de trucs à emporter; j'aime être libre, mon instrument c'est commode, le matériel électronique, ce serait un déménagement superflu..."

#### LA VOIX DANS L'HISTOIRE DU JAZZ

Avant le jazz, il y avait déjà le blues, les shouts, les worksongs, les spirituals — en un mot tout le trésor de la musique vocale populaire du Sud des États-Unis, musique noire et musique blanche aussi. C'est d'elle que le jazz est né. En somme les sources du jazz — du moins les sources immédiates — sont vocales. Bien des traits de la musique de jazz telle qu'elle s'est développée ultérieurement peuvent s'expliquer par ces origines vocales — ne serait-ce que la fréquente imitation du "sound" de la voix humaine par les instruments à vent (que l'on songe par exemple au "growl" des trompettes et trombones ellingtoniens).

Et pourtant, le jazz actuel est si largement une musique instrumentale que toutes ses "formules" musicales sont, dans leur principe, des formules instrumentales — même dans le domaine du jazz vocal. Le vocaliste de jazz traite sa propre voix dans un "esprit" instrumental — inspiré principalement de la trompette, du trombone ou du saxophone selon les cas. C'est pourquoi les critères au nom desquels la critique européenne juge les chanteurs — pureté et étendue du registre — sont inapplicables au jazz. Quelques-uns des plus grands chanteurs de jazz ont une voix quasiment *laïde*. Beaucoup ont un registre vocal si limité qu'un simple lied de Schubert dépasserait leurs possibilités.

Cette situation paradoxale du jazz pourrait être résumée de la façon suivante: le jazz tout entier a des origines vocales mais le jazz vocal tout entier a des origines instrumentales. Il est significatif que quelques-uns des meilleurs chanteurs de jazz — en particulier Louis Armstrong et Jack Teagarden — soient en même temps de grands instrumentistes.

Dans la littérature jazziste, les critiques de toute tendance estiment qu'ils ont décerné à un instrumentiste un très grand éloge lorsqu'ils ont comparé son "sound" à celui de la voix humaine. Ce fut le cas, par exemple, pour le saxophoniste alto Johnny Hodges. Inversement, rien n'est plus flatteur pour un vocaliste que de voir

son style comparé à celui de tel ou tel instrument.

J.E. Berendt, *le Jazz*, Payot, 1963, P. 264-5.

Parmi les techniques vocales fréquemment utilisées en jazz et qui s'apparentent au jeu instrumental, j'ai noté les suivantes:

**La vocalise** la voix comme instrument. Ici **Duke Ellington** fait figure de précurseur avec *Creole Love Call* enregistré le 26 octobre 1927 par Adelaïde Hall et *Transblucency* interprété plus tard par Kay Davis (1946). Leur équivalent dans le domaine de la musique classique serait *Vocalise* de Rachmaninoff par exemple ou la *Bachianas Brasileiras no 5* pour soprano et huit violoncelles de Villa-Lobos.

Sur cette question de la voix utilisée comme instrument, **Jean-Paul Sartre** dans un entretien avec Jean-Yves Bosseur publié dans *le Magazine littéraire* (no 149, juin 1978), émet des réserves:

J.P.S.: Évidemment, si on songe à la manière dont Nono et Berio ont utilisé la voix, on peut penser que c'est le début d'une modification qui deviendra usuelle, un appel à quelque chose qui est venu après. C'est un autre sens que prend la voix: c'est la voix *analysée* et non plus moyen ou vecteur. Souvent d'ailleurs, on la prend aujourd'hui comme instrument: j'entendais hier un morceau de jazz où la voix humaine était prise ainsi, doublait les instruments, s'entrechoisait avec d'autres, exactement comme eux. Selon moi, ce n'était pas tout à fait réussi: ça n'était pas *croyable*.

J.Y.B.: Pensez-vous que la voix puisse être utilisée comme instrument?

J.P.S.: Justement non. Elle a toujours quelque chose d'autre, même quand elle ne ferait que *aa aa*, comme dans ce disque où



elle essayait d'imiter le son d'un instrument. Même ainsi, la voix a quelque chose de par-dessus l'instrument, de supplémentaire; de sorte qu'on se demande qu'est-ce qu'elle fait, pourquoi on l'a en quelque sorte *aveuglée* pour la faire jouer comme instrument, lui faisant perdre ses qualités propres qui malgré tout supportaient une signification. Je ne peux imaginer, sauf dans de courts passages d'une oeuvre, la voix perdant son sens et se bornant à être un instrument au même titre que le violon. Elle n'est pas cela. Berio d'ailleurs ne l'utilise pas ainsi, mais au contraire, d'une manière assez équivoque d'ailleurs, en lui faisant donner à peu près tout ce que peut une voix humaine dans la vie courante: y compris des bruits de voix, qui ont encore un sens (par exemple dans l'acte érotique, dans une colère...). Mais *le sens* de la voix n'est pas forcément un mot! Et, en même temps qu'il lui donne tous ses sens, il a une certaine façon malgré tout de replonger la "voix" dans l'ensemble instrumental comme étant elle-même un instrument, qui donne l'*ambiguïté* de l'oeuvre de Berio — que pour ma part je ne déteste pas.

**Le scat**: ici les paroles sont remplacées par des onomatopées chantées. C'est une façon pour l'interprète de scander son origine, de renouer avec un passé mythique, un ailleurs enfoui: l'autre voix. Louis Armstrong en serait le précurseur et Betty Roche, Dizzy Gillespie, Betty Carter, Ella Fitzgerald, King Pleasure et plusieurs autres, les continuateurs. Signalons enfin Lynn Anderson, une disciple de Len-



Betty Carter



photo: Peter Denson

nie Tristano qui substitue aux notes d'un solo improvisé par Charlie Parker ou L. Tristano, des onomatopées de son choix (cf.: Coffret **Tristano**, Jazz Records).

Un disque récent: Betty Carter/**The Audience with Betty Carter**, Bet Car Records, MK-1003

Album double, quinze chansons enregistrées en décembre 1979 dont une version scat de *Sounds Movin On*, d'une durée de plus de vingt-cinq minutes (une face d'album).

**La récitation:** The Jazz Poets, Charles Mingus (*Freedom*), etc...

**Le cri:** Abbey Lincoln, Linda Sharrock, etc...

**L'envers du scat:** ici les paroles remplacent chacune des notes d'une improvisation choisie. L'ensemble vocal Lambert, Hendricks and Ross fut le premier à procéder de cette façon dans l'histoire du jazz. Par la suite, Mimi Perrin organisa en France un groupe vocal apparenté, les merveilleux Double-Six dont les enregistrements ne sont malheureusement plus disponibles aujourd'hui (cf.: *Jazz Hot*, numéro spécial sur la voix, février 1978, incluant une entrevue avec Mimi Perrin et une discographie des Double-Six.)

#### L'ENVERS DE LA VOIX/MUSIQUE: L'ENTREVUE

Billie Holiday, Duke Ellington, Louis Armstrong, Charlie Parker et Coleman Hawkins comptent parmi ceux dont la voix parlée a été préservée sur disque lors d'entretiens plus ou moins réussis ou satisfaisants mais non moins fascinants pour autant.

#### LA VOIX EN SITUATION: BILLIE HOLIDAY

**First Recordings**, Columbia (Story Vol. 1)

**Last Recordings**, MGM-2304-392

Plus de vingt-cinq ans séparent les premiers enregistrements de Lady Day en compagnie de Benny Goodman (1933) des derniers réalisés avec l'orchestre de Ray Ellis en mars 1959. La comparaison de ces deux voix extrêmes est révélatrice du personnage et de son cheminement. Billie Holiday chantait juste, sans ar-

tifice aucun et livrant tout d'elle-même, du plus intime au plus tragique de son existence tourmentée. Elle était l'être de sa voix, le corps de son chant. Et jusqu'à la fin, de sa première à sa dernière voix, elle fut et restera égale à elle-même, la plus grande sans doute parce que la plus vraie, la plus entière. Sa vie est désormais indissociable de son chant: la voix autobiographique. (Peut-être, toutes proportions gardées, pourrait-on dire aujourd'hui la même chose de Chet Baker.)

#### 1952

En 1942, John Cage compose "The Wonderful Widow of Eighteen Springs" pour voix et piano fermé. Par la suite, il lui faudra dix ans pour, en 1952, avec sa pièce silencieuse 4'33", faire taire le piano et la voix et retrouver le point zéro de toute musique (y inclus la voix). En 1959, Yves Klein composa une pièce semblable, *Concert of Vacuum*, enregistrée sur disque. 4'33" est également disponible sur disque Cramps, Italie.) Enfin libérée de la musique et des mots, la voix peut à nouveau redevenir son propre sujet d'observation, d'expérimentation et d'exposition, bref trouver sa propre voie. Ici le silence et la voix se confondent dans un même temps.

#### CITATION

"R.K.: You're calculating for the early fifties, I can tell, which you regard as the extreme nadir of experiment in art in this country. Is '53 your calculation?"

John Cage: No, '52."

Dialogue John Cage/Richard Kostelanetz, *New York Arts Journal*, no 19, p. 22.

Un disque "Obscure", consacré en partie à la voix et publié en Angleterre en 1975 contient entre autres trois pièces pour voix avec ou sans accompagnement de John Cage, soit *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* pour voix et piano fermé utilisé en tant qu'instrument de percussion, *Forever and Sunsmell*, pour voix et piano percussif et enfin, une pièce vocale interprétée en solo intégral par Robert Wyatt: *Experiences No. 2*. Le reste de l'album est consacré au compositeur Jan Steele. Cf.: *Voices and Instruments*, Obscure No. 5.

#### PERFORMANCE DE LA VOIX

La voix post-moderne ne représente plus rien d'autre qu'elle-même, i.e. la voix en tant que voix, autonome, auto-référentielle, dans le moment présent comme dans le temps indifférencié. À distance de la musique et de l'histoire, elle devient simultanément sa propre voix et sa propre musique, son propre théâtre et son propre chant.

#### QUELQUES RÉFÉRENCES

John Cage (*Empty Words/Wergo*), Michael Snow (**W in the D/Chatham Square**, le sifflement en tant que voix), Harry Partch (**Nine Pieces for Intoning Voice/New World**), John Cage (**She Is Asleep/Tomato**, avec Jay Clayton), Phil Glass (**Einstein on the Beach**), Julia Heyward, Connie Beckley, Charlie Morrow, Robert Ashley, Alvin Lucier (**I Am Sitting in a Room: "I'm thinking of doing some poetic pieces where I would talk. You see, when you have a speech problem like I do, and you're going to stutter... You know that word?"** A. Lucier, *Desert Plants*, p. 143), Tom Phillips (**Irma/Opera**, Obscure 9), Gavin Bryars, Philip Corner, Laurie Anderson, Jana Haimsohn, Joan La Barbara, Demetrio Stratos, Meredith Monk, Raoul Duguay, Charles Amirkhanian (**Lexical Music/1750 Arch Records**), Cathy Berberian (disque Wergo), etc...

Un article: "Voix folles" (cf.: Annick Nozati et Ghédalia Tazartès, **le Monde de la Musique**, novembre 1979, p. 84-85.

Une revue: "la Voix, l'Écoute", **Traverses** no 20, avec des contributions de Daniel Charles, Michel de Certeau, Marc Le Bot, Michel Bernard, Catherine Clément, Louis Marin, Martin Davorin Jagodic, Demetrio Stratos, Ivanka Stoianova, etc..., Paris, éditions de Minuit, novembre 1980, 152 p.

Un livre: John Cage/**Empty Words (Writings 1973-78)**, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 06457.

#### LA VOIX PEINTE

Morton Feldman/**Rothko Chapel**, Odyssey 34138

Pour chœur, violon alto et percussion, 1972. Du

Rothko sonore.

#### LA VOIX DÉRIVE: VOIX/VOILE

Harold Budd/**The Pavilion of Dreams**, Obscure OBS-10

Les oeuvres vocales sur ce disque ont pour titre: *Madrigals of the Rose Angel* (1972), *Juno* (1975) et *Two Songs* (1973-74). Est-ce bien la voix qui dérive ici ou n'accompagne-t-elle pas plutôt la dérive de celui/celle qui l'écoute: la voix en tant que cinéma.

#### LA VOIX SOLO: DEUX DISQUES RÉCENTS

Toshi Tsuchitori/**First Solo**, DYM 001

Voix et percussion.

Toshi Tsuchitori/**Breath**, DYM-002

En solo intégral sur une pièce seulement, quant à la voix.

Parmi les oeuvres composées pour une voix solo, il ne faudrait pas oublier de mentionner *Sequenza no 3* de Luciano Berio, *Hô* de Giacinto Scelsi, *Vortag Uber Hu* de Karlheinz Stockhausen, et *Sixty Two Mesostics Re Merce Cunningham* de John Cage dans la version qu'en donne Demetrio Stratos sur disque Cramps (CRSLP-6101).

#### DEUX VOIX SOLOS

Gayle Young/**According to the Moon**, WRCL-1265

Pour deux voix a cappella. Cette composition d'une durée de vingt et une minutes occupe une face de l'album et renvoie selon son auteur aux différentes phases de la lune. Il s'agit en fait d'une oeuvre fascinante, envoûtante, d'une grande simplicité d'expression et d'une grande intériorité de propos. Gayle Young a également composé d'autres pièces pour voix et diverses combinaisons instrumentales, dont certains instruments de sa propre fabrication. L'album comme tel est disponible de J.W.D. Music, 58 Stewart Street, Toronto, Ontario, M5V 1H6 (\$12.00).

#### LA VOIX DANS LA NOUVELLE MUSIQUE D'IMPROVISATION

#### QUELQUES RÉFÉRENCES

**Tamia** (un disque sous son nom pour T. Records. On peut également l'entendre aux côtés de Michel Portal en concert à Châteauvallon/Disque Chant du Monde), **Voices Together** (un groupe vocal comprenant Maggie Nicols, Julie Tippetts, Phil Minton et Brian Eley (Ogun 110), **Leon Thomas** (Flying Dutchman), **Jay Clayton**, **Patty Waters** (Esp), **Asha Puthli** (avec Ornet-

te Coleman/Columbia), **Norma Winstone** (ECM), **Julie Driscoll** (*Birds of a Feather*), **Maggie Nicols** (avec le "Spontaneous Music Ensemble"), **Annette Peacock**, **Joan La Barbara** (avec Bruce Ditmas/disques Wizard ou Chiaroscuro), **Irène Aebi**, **Ing Rid** (avec Karl Berger), **Amy Sheffer**, **Dee Dee Bridgewater** (*Love in the Middle of the Air/Labor LRS-7002*), **Christine Jeffrey** (cf.: Music Improvisation Company, 1970), etc.

Parution récente: Jay Clayton/**All Out**, Anima Records

Avec Jane Bloom, Larry Karush (p), Harvie Schwartz (b) et Frank Clayton (dr).



#### LA VOIX QUI BOUGE

La voix est un processus. De la naissance à la mort, elle se métamorphose sans cesse: du cri à la parole, du balbutiement au mot, au chant, de l'enfance à l'adolescence (la mue, la voix mature), à la vieillesse, à la mort. Elle disparaît alors avec son lieu d'élection: le corps, l'espace de la voix.

La première voix: le cri

**Cry Baby-Cry-Language of Infants**, disque Folkways 6275

La seconde voix: la parole

**Learning to Talk, Infant Speech Development**, disque Folkways 6271

Une seule voix?

**One Language for the World**, Folkways 9151

#### LA VOIX COMME EMPREINTE

La voix de chaque être humain est incomparable

VICTORIA (UPC) — La voix humaine est exactement comme les empreintes digitales. Il n'y en a pas deux de pareilles.

Deux experts affirment que si les équipements nécessaires pouvaient être utilisés couramment, les enregistrements de voix pourraient servir de preuve au même titre que les empreintes digitales.

Deux spécialistes, un linguiste de Colombie-Britannique, M. Henry Warkentyne, et Craig Dickson, un gradué de l'Université de Victoria, ont passé, à leurs frais, trois années, au coût de \$45,000 pour prouver cette théorie. Ils cherchent maintenant une aide financière.

Ils veulent mettre sur ordinateur les caractéristiques individuelles des voix, et arriver à mettre sur pied un catalogue de différences de sons afin de pouvoir les isoler. La partie la plus importante de cette étude préliminaire portera sur les consonnes nasales, difficilement changeables dans une voix.

La Presse, Montréal, mars 1980.

#### UNE VOIX DANS LE NOIR: VOIX/VOIR

Samuel Beckett/**Compagnie**, éditions de Minuit, 1980.

"Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer. Une voix parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir." S. Beckett.

Dans le noir, le focus ne se fait plus avec les yeux mais avec les oreilles. On perçoit mieux alors toutes les caractéristiques de la voix ainsi renforcée, une distance s'établissant entre la voix et son texte, le son et son mot, l'organe phonateur et son double usurpé: la parole. Dans le noir, la voix tend naturellement vers la voix, vers elle-même.

#### CONCLUSION: QUELLE VOIE?

L'époque actuelle est aux bilans dans tous les domaines, y compris la musique. Une oeuvre nouvelle fait toujours un peu le bilan de quelque chose, tant au plan individuel que collectif. Si la performance post-moderne fait le bilan des arts du spectacle, dont l'opéra (Laurie Anderson composant un opéra, Philip Glass travaillant dans le même sens, etc.), la voix dresse elle aussi son propre bilan. Pour ce faire, elle doit renouer contact avec le passé, avec l'origine. Ceci dit, elle ne répète pas pour autant l'histoire; elle l'interroge, elle l'énumère, elle la commente, et elle l'expose, d'où les citations de toutes sortes, d'où l'impression aussi de retour en arrière. La voix mise en situation dans le temps et dans l'espace devient performance, présence en/à soi. Elle ne dit plus rien. Elle n'indique plus la voie. Quelle(s) voie(s)? Quelle (s) voix?

ent comme les  
es.

nécessaire  
ement de voir  
les emprunts

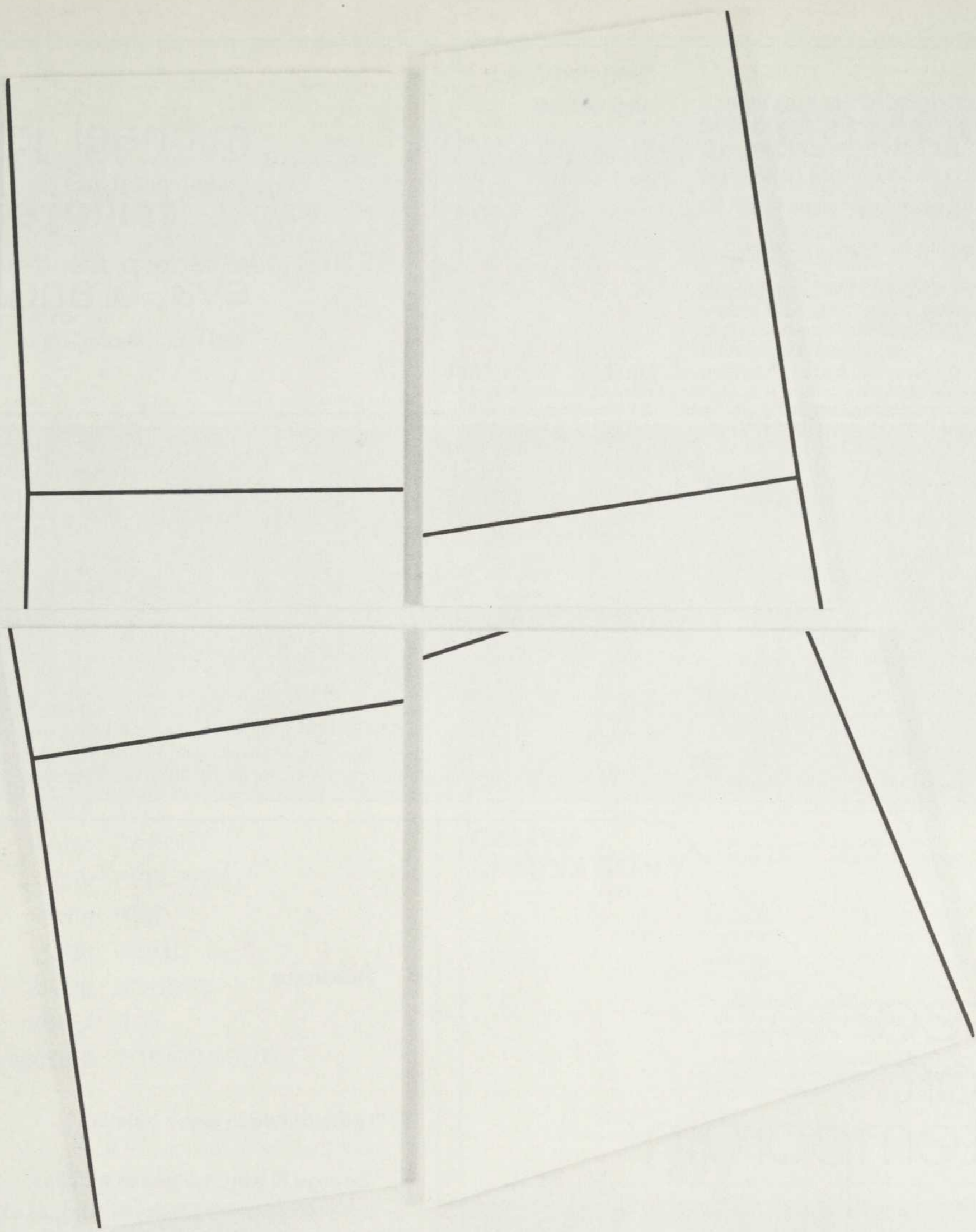
individuelle  
de différences  
importante de  
nasales, di-

ruit, 1900

"Imaginer  
ns le noir"

yeux mais  
toutes les  
une dis-  
le son et  
usurpé la  
ent vers la

trous les  
e nouvelle  
se, tant au  
ance post-  
acle, dont  
era, Philip  
), le voir  
faire, elle  
gine. Ceci  
elle l'inter-  
t elle l'ex-  
d'ou l'im-  
x mise en  
vient per-  
s rien. Elle  
Quelle is



*optica*

october 1981

1029 beaver hall, Montreal, Quebec. (514) 866-5178

michael jolliffe

recent paintings

eva brandl

wall constructions

## ROBERT WOLFE

peintures récentes

du 8 octobre au 4 novembre 1981

Galerie Graff, 963 est Rachel, Montréal, P.Q. (514) 526-2616

La galerie est ouverte du mardi au vendredi, de 10 à 17 heures et le samedi de 12 à 17 heures.

musée  
d'art  
contemporain

montréal  
873-2878

### Automne

- "Le Dessin de la jeune peinture"  
jusqu'au 1er novembre 1981
- "George Rickey, sculptures mobiles"  
jusqu'au 1er novembre 1981
- "Jacques Hurtubise, Rétrospective"  
jusqu'au 8 novembre 1981
- "Françoise Sullivan, Rétrospective"  
du 19 novembre 1981 au 3 janvier 1982
- "La photographie depuis 1940"  
du 12 novembre 1981 au 3 janvier 1982
- "Hervé Fisher, Qui penses-tu être? Qui voudrais-tu être?"  
du 12 novembre 1981 au 3 janvier 1982
- "Festival International du film sur l'art"  
du 8 au 12 octobre 1981
- "P.-É. Borduas, oeuvres de la collection"  
du 14 janvier au 21 février 1982

## **galerie jolliet**

24 st-cyrille ouest, québec, qué. G1R 2A4

(418) 529-3308

james BISHOP  
david BOLDUC  
marcelo BONEVARDI  
louis COMTOIS  
michel GOULET  
jacques HURTUBISE  
katja JACOBS  
paul LACROIX  
lauréat MAROIS  
jean McEWEN  
richard MILL  
omer PARENT  
guy PELLERIN  
leslie REID  
judit REIGL  
louise ROBERT  
michel ROY  
françoise TOUNISSOUX

**ouverture de la galerie jolliet à montréal  
le 26 septembre 1981**

## **galerie jolliet**

279, rue sherbrooke ouest, suite 211,  
montréal, qué. H2X 1Y2

(514) 842-8883

### **LA CHAMBRE BLANCHE**

a ses nouveaux locaux au :  
549, boul. Charest est, 3ème étage,  
Québec, Qué. G1K 3J2  
tél.: (418) 529-2715

du mardi au dimanche, de 13h. à 17h.

#### **MANIFESTATIONS:**

expositions, rencontres, performances,  
vidéos, documentation, bulletins,  
projection mensuelle de films, atelier  
d'artiste en résidence.

Pour de plus amples renseignements, communiquer à l'adresse ci-haut mentionnée.

## **10e FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA DE MONTRÉAL**

22 octobre — 1er novembre 1981  
Cinéma Parallèle  
Conservatoire d'Art  
Cinématographique  
INFO: 843-4725

### **GALERIE MOTIVATION V**

1447, de Bleury, Montréal, Québec tél: 845-5962  
du mercredi au dimanche: 12h. à 18h.

30 septembre — 18 octobre  
Claude-Marie Caron (Lasside)  
"Gauss Prodox"

Serge Otis — peinture  
Série/Espace

21 octobre — 8 novembre  
Jean-Pierre Legros — sculpture  
Jean-Pierre Morin — sculpture

11 novembre — 29 novembre  
Exposition internationale de Copy Art: ateliers, conférences, lancement...

Centre xérogaphique couleur 6500  
Centre xérogaphique couleur 6500  
Agrandissement de diapositives — reproduction couleur — atelier de  
recherche (sur réservation)

**PROCHAINE PARUTION  
DÉCEMBRE/DECEMBER  
NEXT ISSUE 1981**

# YAJIMA/GALERIE

GREG CURNOE  
CHARLES GAGNON  
GUIDO MOLINARI  
LEOPOLD PLOTEK  
SERGE TOUSIGNANT  
IRENE WHITTOME

307 STE CATHERINE OUEST SUITE 515  
MONTREAL QUEBEC H2X 2A3 (514) 842 2676

12 sept.  
10 oct.  
7 nov.  
5 déc.  
9 jan.  
6 fév.  
6 mar.  
5 avr.  
1 mai

# GALERIE HASART

35, st-cyrille, o. québec. G1R-2A3

micHEL asselin  
nicole jolicoeur  
georges bogardi  
serge murphey  
micHEL parent  
danielle roy  
lise bÉgin  
monique mongeau  
louise viger

jeu. ven.  
13 à 21 hrs

sam.  
13 à 17 hrs

# ARTEXTE

1485 rue de Bleury, local 101, Montréal, Québec H3A 2H9  
Tél.: (514) 845-2759

## LIBRAIRIE / BOOKSTORE

Catalogues, revues et magazines canadiens, américains et européens en art contemporain.

Maintenant disponible à Artexte: le catalogue des catalogues canadiens en art contemporain. \$2.00

Catalogues and magazines on contemporary art from Canada, the U.S.A. and Europe.

Now available: catalogue of Canadian catalogues on contemporary art published by Artexte. \$2.00

## CENTRE DE DOCUMENTATION DOCUMENTATION CENTRE

Documentation en art contemporain mise à votre disposition pour consultation. Vous y trouverez de l'information sur les artistes, musées, galeries, critiques, magazines, institutions et autres.

Documentation on contemporary art available for free consultation. Includes information on artists, museums, galleries, magazines, critics, institutions and much more.

Please submit all material to/

Veillez nous faire parvenir toutes informations à:

Artexté, c.p. 434, succursale N, Montréal, Québec, Canada H2X 3N3

## Galerie TREIZE13

1er octobre — 20 octobre

Robert Savoie

20 octobre — 15 novembre

Denis Juneau

15 novembre — 5 décembre

Salle 1: Roland Giguère

"Dessins inédits, 1951-1981"

Publication d'un ouvrage reproduisant la totalité des dessins de l'artiste Roland Giguère accompagnés d'un texte de Gilles Hénault.

Salle 2: Raymonde Godin

"Travaux sur papier"

Directeur: Antoine Blanchette

4015, rue Drolet, Montréal, Québec H2W 2L3  
tél.: (514) 288-5903

Heures d'ouverture:  
du mardi au dimanche, de 12 à 18 heures

# OCTOBER

## 17

The New Talkies:  
A Special Issue

Philip Rosen

*The Politics of the Sign and Film Theory*

Mary Ann Doane

*Woman's Stake: Filming the Female Body*

Joan Copjec

*India Song/Son nom de Venise dans Calcutta désert: The Compulsion to Repeat*

Peter Wollen

*The Field of Language in Film*

Hollis Frampton

*Film in the House of the Word*

Yvonne Rainer

*Looking Myself in the Mouth*

Jane Weinstock

*Interview with Martha Rosler*

Fredric Jameson

*"In the Destructive Element Immerse": Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution*

\$5.00/Summer 1981

Published by the MIT Press  
for the Institute for Architecture and Urban Studies

NOW AVAILABLE FROM ART METROPOLE  
DISPONIBLE DÈS MAINTENANT CHEZ ART METROPOLE



## BOOKS BY ARTISTS

ESSAYS • TIM GUEST & GERMANO CELANT • ESSAIS  
DOCUMENTATION OF BOOKS BY OVER FIFTY ARTISTS  
DOCUMENTANT PLUS DE CINQUANTE LIVRES D'ARTISTES  
ABRAMOVIC/ULAY, ACCONCI, ANDERSON, APPLEBROOG, ART-  
LANGUAGE, BALDESSARI, BARTOLINI, BEUYS, BOETTI, BROODTHAERS,  
BROWN, BURDEN, BURGIN, CARRION, CLEMENTE, DARBOVEN, DE  
JONG, DUCHAMP, ENGLISH/POTTER/LANSLEY, FULTON, GENERAL  
IDEA, GILBERT & GEORGE, GREYSON, HILLER, KNOWLES, LEWITT, EL  
LISSITZKY, MACIUNAS, MERZ, MURRAY, NANNUCCI, NAUMAN, ONTANI,  
OPPENHEIM, PAOLINI, ROSLER, ROT, RUSCHA, SCHNEEMANN,  
SCHWARZKOGLER, SNOW, TOT, VOSTELL/HIGGINS, WARHOL, WIELAND.

150 pages, 20.4 x 26.5 cm., 1981.

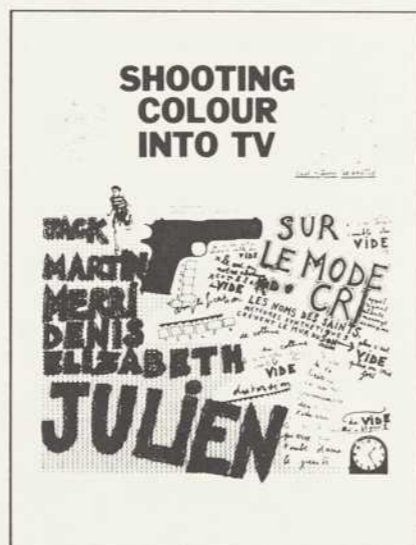
● Paper \$12.00

All texts in French & English

en français et en anglais

Art Metropole, 217 Richmond St. W., Toronto, Canada tel. 977-1685

## VIENT DE PARAÎTRE MANU script



à la frontière

du collage, de la bd, de la calligraphie et de la photo  
les textes du Montfaucon Research center  
une fête inouïe pour l'oeil

MANU SCRIPT  
un album inoubliable

de Joëlle de la Casinière, Olimpia Hruska, Jacques  
Lederlin, Sophie Podolski et Alberto Tavares

112 PAGES GRAND FORMAT ET UN POSTER  
POUR SEULEMENT \$15.00

chez votre libraire

ou

à Dérives: C.P. 398 succ. M Montréal H1V 3M5

## AVANT-GUERRE sur l'art, etc.

sommaire n° 2

André Chastel	La sphère et le cube
Carl Einstein	Braque le poète
Eric Darragon	Manet et la mort foudroyante
Harold Rosenberg	Joan Mitchell
Philippe Lacoue-Labarthe	Biennale de Venise
Jean-Claude Lebensztejn	Lettres de Michel-Ange et Pontormo à Varchi
Yve-Alain Bois	El Lissitzky: didactiques de lecture
Pascal Bonafoux	Miroir, mort, métamorphose. (sur l'autoportrait)
autour d'Hölderlin:	L'Antigone de Sophocle
Jacques Derrida, Roger Laporte, J.-Luc Nancy, Alain Rimoux	

Notes de lecture:  
E. Michaud: Proudhon et Courbet, F. Metz: Ombrelles (sur S. Kofman),  
P. Bocéran: Le dernier secrétaire, (sur J.-N. Vuarnet), C. Chagneau: Histoire d'un art: le dessin.

112 pages - 98 ill. n. & bl. et couleur

le numéro 40 Francs

Abonnement (4 numéros): France 120 Francs, Etranger 150 Francs  
Avant-Guerre 26 rue Balaý 42000 Saint-Etienne France

# Kim Adams

September 12 - October 3

# Christian Kiopini

October 10 - 31

# Kim Kozzi

November 7 - 28



The Ydessa Gallery 144 Front Street West Toronto

## DOWNSTAIRS

August 28 — Sept. 23 — Brian Groombridge  
Sept. 25 — Oct. 21 — Ron Benner  
Oct. 23 — Nov. 18 — Michael Fernandes  
Nov. 20 — Dec. 16 — Greg Curnoe  
Dec. 18 — Jan. 13 — to be announced  
Jan. 15 — Feb. 10 — to be announced  
Feb. 12 — Mar. 10 — Joyce Wieland  
Mar. 12 — April 7 — Ed Zelenak  
April 9 — May 5 — Video Exhibition  
May 7 — June 2 — Murray Favro  
June 4 — June 30 — Michael Hannay  
Oct. 15 — Oct. 17 — Rae Davis — performance

## UPSTAIRS

August 28 — Sept. 23 — Lotus Why  
Sept. 25 — Oct. 21 — Ron Benner  
Oct. 23 — Nov. 18 — Wyn Geleynse  
Nov. 20 — Dec. 16 — Michael Durham  
Dec. 18 — Jan. 13 — Steve Godin  
Jan. 15 — Feb. 10 — John Borg  
Feb. 12 — Mar. 10 — Gregg Simpson  
Mar. 12 — April 7 — to be announced  
April 9 — May 5 — to be announced  
May 7 — June 2 — to be announced  
June 4 — June 30 — to be announced

Poetry, Music, Performance/Dance, Film and Video events  
will be announced throughout the year.

FOREST CITY GALLERY  
213 KING STREET  
LONDON, ONT. N6A 1C9

## Mendel Art Gallery

October 1 —  
November 8

● **William Perehudoff:  
Ten Years 1970 — 1980**

● **Permanent Collection:  
Recent Acquisitions**

November 13 —  
December 20

● **Agnes Martin Paintings.**

● **Navajo Blankets from the  
Collection of Anthony Berlant**



Mendel Art Gallery  
950 Spadina Crescent East  
Saskatoon, Canada  
S7K 3L6 (306) 664-9610

No admission charge  
Gallery open daily 10:00 a.m. to  
10:00 p.m. except Christmas Day  
and Good Friday

# MONTRÉAL

OCTOBER 15 to NOVEMBER 18

## Alberta College of Art Gallery

1301 - 16TH AVENUE N.W. CALGARY, ALBERTA T2M 0L4

Gallery Hours: 12 Noon to 8 pm Monday to Friday 2 pm to 5 pm Saturday

**CORRESPONDENCES**

This exhibition is a special project originated by the Walter Phillips Gallery, which examines "new image" art in Canada.

TONY BROWN  
JOHN MCEWEN  
GEORGE LEGRADY  
CHRISTOPHER PRATT  
TIM ZUCK

'Although the artists pursue independent goals, they also share some 'correspondences' in intent.'

— Bruce Ferguson, Curator

**PART I**

August 5 — September 7, 1981  
Opens Wednesday, August 5, 8:00 p.m.

**PART II**

September 14 — October 4, 1981  
Opens Tuesday, September 15, 8:00 p.m.

**ISSUES IN CLAY:  
WESTERN  
CANADIAN SCULPTURE**

**BRITISH COLUMBIA**  
Lorne Beug, Gathie Falk,  
Sally Michener, James Thornsbury

**ALBERTA**  
Sally Barbier, John Chalke,  
Annemarie Schmid Esler,  
Mary Shannon Will, Charles Wissinger

**SASKATCHEWAN**  
Luc Beauparlant, Victor Cicansky,  
Joe Fafard, Franklyn Heisler

October 8 — November 1, 1981  
Opens October 8, 4:30 p.m.

**VOCATION/VACATION**

Text by Jan Pottie/Tom Sherman  
Installations by Michael Asher,  
Garry Kennedy and Hans Haacke

November 5 — December 13, 1981

for exhibition/presentation/production  
of contemporary art.

Gallery Hours: 1:00 — 5:00 p.m. daily

THE BANFF CENTRE SCHOOL OF FINE ARTS  
P.O. Box 1020, Banff, Alberta, Canada  
T0L 0C0 (403) 762-6281

*Offrez en cadeau  
un abonnement  
à PARACHUTE*

*Offer a gift  
subscription  
to PARACHUTE*

Veillez faire parvenir un abonnement de  un an  2 ans à:  
Please send a  one year  two-year subscription to:

nom/name

adresse/address

ville/city

province

code

Chèque ou mandat-poste au montant de  18\$ (un an)

32\$ (2 ans) inclus

Cheque or money-order for  18\$ (one year)

32\$ (two years) included

Cadeau de/gift from:

nom/name

adresse/address

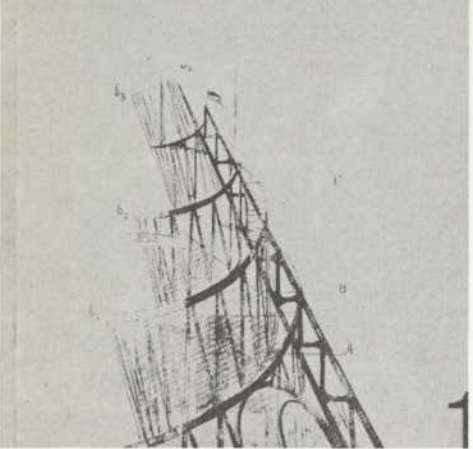
ville/city

province

code

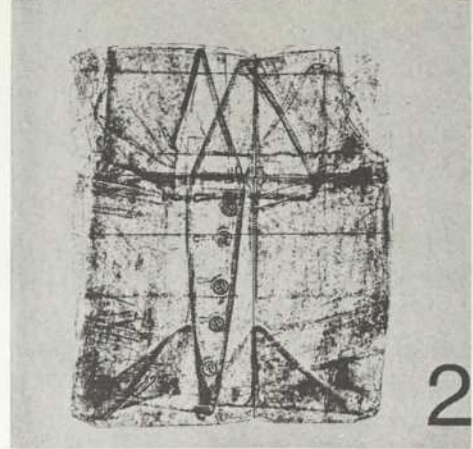
PARACHUTE, revue d'art contemporain  
c.p. 730, succursale "N"  
Montréal, QC  
H2X 3N4

PARACHUTE



1

PARACHUTE



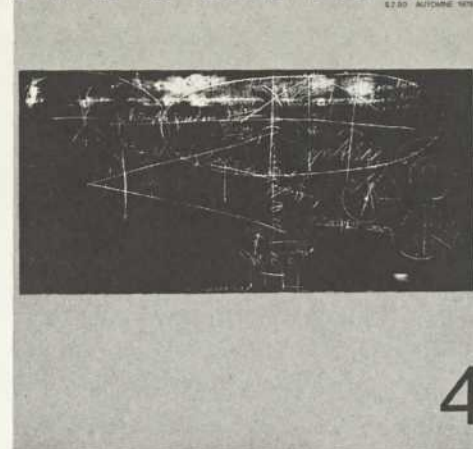
2

PARACHUTE



3

PARACHUTE



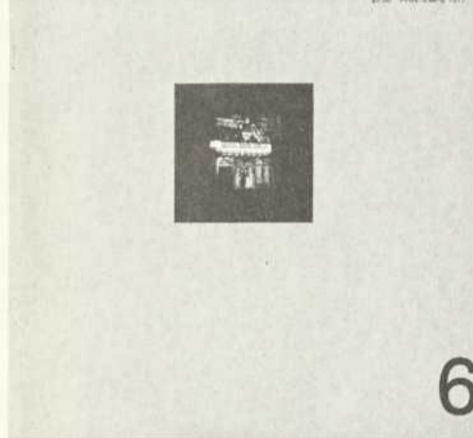
4

PARACHUTE



5

PARACHUTE



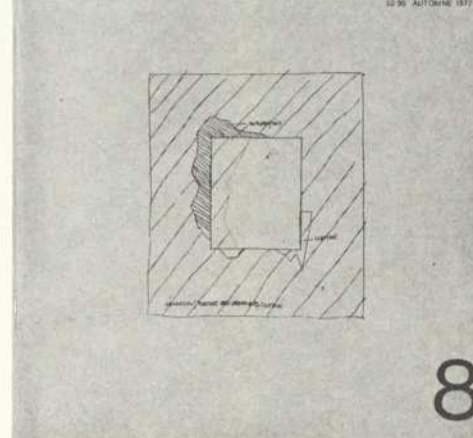
6

PARACHUTE



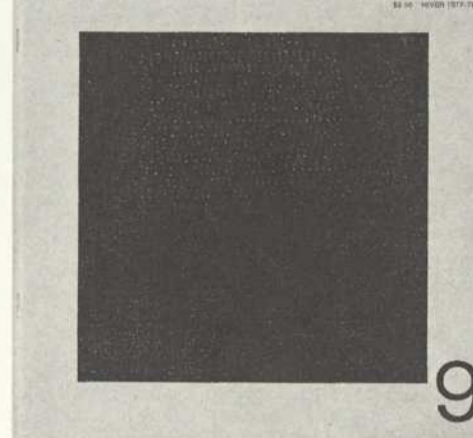
7

PARACHUTE



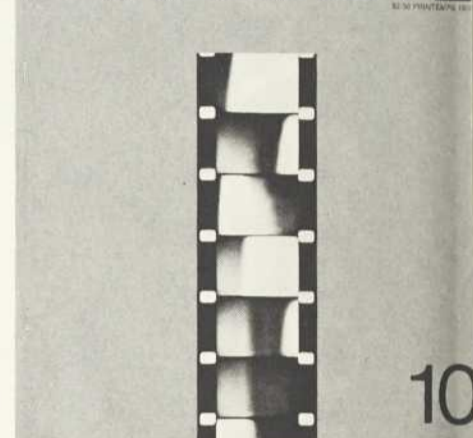
8

PARACHUTE



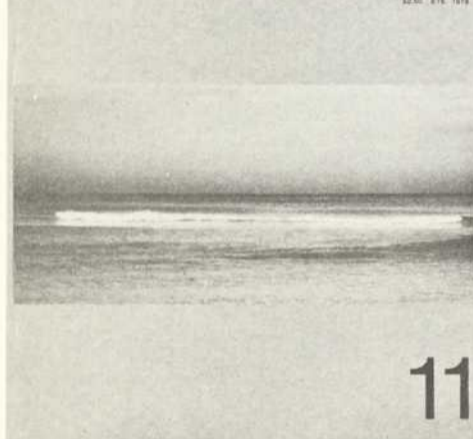
9

PARACHUTE



10

PARACHUTE



11

PARACHUTE



12

PARACHUTE



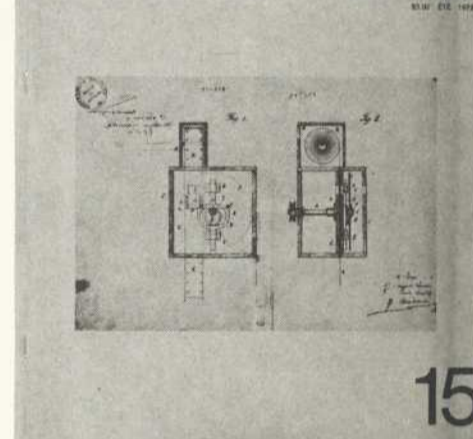
13

PARACHUTE



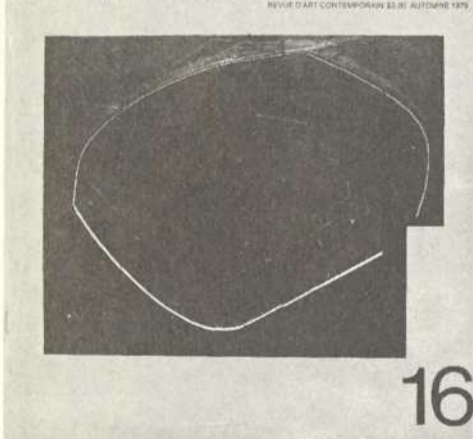
14

PARACHUTE



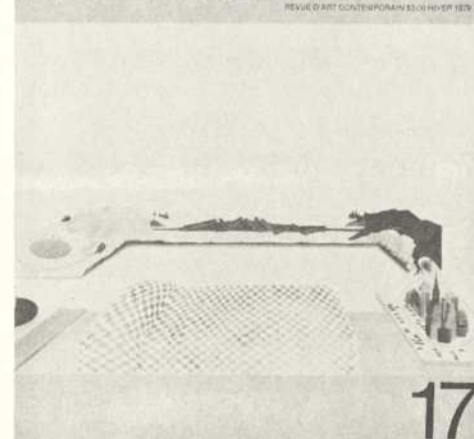
15

PARACHUTE



16

PARACHUTE



17

PARACHUTE



18

PARACHUTE



19

PARACHUTE



20

PARACHUTE



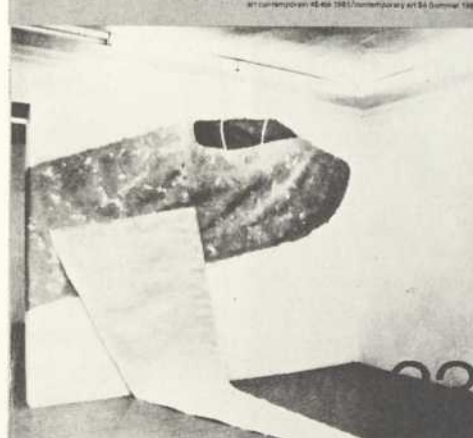
21

PARACHUTE



22

PARACHUTE



23

Les numéros 1-2-3-11 et 15 sont épuisés  
Numbers 1-2-3-11 and 15 are out-of-print

Penny Co...  
Photograp...  
Bertoncin...  
Cruise, Jo...  
Steve Lac...  
Molinari

Richard N...  
Boogaerts...  
Catherine...  
Sherman...  
que, Edda...  
Dennis O...  
Robert W...  
Tilbury

16  
L'Art à pr...  
Chantal A...  
David Cra...  
Elizabeth...  
Monk, St...  
Jean-Jac...  
Nattiez/C

21  
Bruce Be...  
Architect...  
Daniel C...  
Kuspit, R...  
Foreman...  
Joseph E...  
Goulet, L...  
Irene W...

# PARACHUTE

4

Penny Cousineau/  
Photography, Mario  
Bertoncini, Stephen  
Cruise, Joseph Beuys,  
Steve Lacy, Guido  
Molinari

5

Charlemagne  
Palestine, Miljenko  
Horvat, Alison  
Knowles, Dick Higgins,  
Roberto Masotti, Hervé  
Fischer, Anthony  
McCall

6

Lynda Benglis, Tina  
Girouard, Richard  
Landry, Robert  
Rauschenberg, Keith  
Sonnier, Dorothea  
Rockburne, Yves  
Gaucher

7

Irene Whittome, Peggy  
Gale/video, Thierry de  
Duve/Readymade, Art  
Ensemble of Chicago,  
Yves Bouliane

8

Charles Gagnon,  
Documenta 6, Vidéo en  
Europe, Robert  
Grosvenor, Alvin  
Lucier, Trisha Brown,  
Artpark, "Skulptur" a  
Munster

9

Richard Nonas, Pierre  
Boogaerts, Strata,  
Catherine Millet, Tom  
Sherman, Georges Ro-  
que, Edda Renouf,  
Dennis Oppenheim,  
Robert Walker, John  
Tilbury

10

François Morellet, Suzy  
Lake, Eric Cameron,  
Noël Harding, Claude  
Chamberland, Jonas  
Mekas, John W.  
Locke/film, Vincent  
Grenier, J.J. Murphy,  
Cinéma québécois,  
Pierre Théberge/  
Michael Snow, Yvonne  
Rainer

12

Performance, Jean-  
Marc Poinot/Sculp-  
ture/nature, Philip  
Monk, George Trakas,  
Alan Sondheim/Lucier,  
John Van Der Keuken,  
Jochen Gerz, Terry  
Riley

13

Fifth Network, Télé-  
Performances, Garry  
Kennedy, Raymond  
Gervais/La Musique et  
l'histoire, Melvin  
Charney, Gerhard  
Richter, Steranko, Mia  
Westerlund, Tim Clark,  
Rober Racine, Brenda  
Wallace, Musiciens  
improvisateurs d'ici

14

Clive Robertson, Laurie  
Anderson, René  
Payant/performance,  
Fabio Mauri, Max  
Dean, Autobiography,  
Betty Goodwin

16

L'Art à propos de l'art,  
Chantal Akerman,  
David Craven,  
Elizabeth Chitty, Philip  
Monk, Steve Reich,  
Jean-Jacques  
Nattiez/Chereau

17

Raymond Gervais/  
musique et histoire,  
Serge Guilbaut/  
L'Avant-garde  
en Amérique,  
Jackie Winsor,  
Shirley Wiitasalo, Jean-  
Luc Parent, Michel  
Butor, RoseLee  
Goldberg, Chantal  
Pontbriand/Snow

18

Raili Mikkanen, John  
Hall, Giuseppe  
Penone, Stanley  
Brown, Régis Durand,  
Robert Ashley, Vidéo  
féministe, Suzy Lake,  
Rober Racine

19

La Monte Young, Roy  
Lichtenstein, Bill  
Beckley, Roland  
Barthes, Elizabeth  
Ewart, Peter Pitseolak,  
Regina Cornwell, Judy  
Chicago

20

Biennale de Paris,  
Bruce Ferguson/  
Goodwin, Lemyre,  
Thierry de Duve/Robert  
Ryman, Roland Poulin,  
Robin Collyer,  
Jan Dibbets,  
Georges Roque

21

Bruce Barber/  
Architecture,  
Daniel Charles, Donald  
Kuspit, Richard  
Foreman, Sorel Cohen,  
Joseph Beuys, Michel  
Goulet, Louise Robert,  
Irene Whittome

22

Irving Penn, Diane  
Arbus, Richard  
Avedon, Hilla & Bernd  
Becher, Tom Gibson,  
Raymonde April,  
Douglas Crimp,  
George Legrady

23

David Craven/Hans  
Haacke, Tony  
Brown/Hans Haacke,  
Richard Martin, David  
Tomas, René Payant,  
Sylvain Cousineau,  
Carl Andre-Hollis  
Frampton, Les  
Réalismes,  
La Voix aujourd'hui

Offre spéciale  
PARACHUTE  
Special Offer

19 numéros/issues - 55\$  
10 numéros/issues - 30\$  
5 numéros/issues - 16\$

PARACHUTE  
revue d'art contemporain

C.P. 730, Succursale N,  
Montréal, Québec  
H2X 3N4

# PERFORMANCE



## TEXT(E)S & DOCUMENTS

“Performance et multidisciplinarité:  
Postmodernisme”

sous la direction de Chantal Pontbriand

un livre réunissant les actes du  
colloque et une documentation  
sur les performances et  
les installations complé-  
mentaires, organisés  
par la revue  
PARACHUTE.

236 pages, 100 illus.,  
21,5 x 25,5 cm,  
\$20.00 + frais  
d'envoi hors Canada

### TEXTES:

Barber, Buchloh,  
Celant, Charles, Cornwell,  
Crimp, de Duve, Durand,  
Gale, Howell, Monk, Owens,  
Payant, Pelzer, Pontbriand,  
Roque, Scarpetta.

### ARTISTES:

Asher, Buren, Dean, Graham,  
Anderson, Brisley, Campbell,  
Chaimowicz, Chitty, Foreman,  
Haimsohn, La Barbara, Sherman,  
Rainer, Wilson.

Disponible aux Éditions Parachute, 4060 Saint-Laurent, suite 501, Montréal H2W 1Y9

# PERFORMANCE

## TEXT(E)S & DOCUMENTS

"Multidisciplinary Aspects of  
Performance: Postmodernism"

Edited by Chantal Pontbriand

a book gathering the  
proceedings of the  
conference, as well as  
the documentation on  
the performances  
and installations,  
organized by  
PARACHUTE magazine.

236 pages, 100 illus.,  
21,5 x 25,5 cm,  
\$20.00 + shipping  
outside Canada

### AUTHORS:

Barber, Buchloh,  
Celant, Charles,  
Cornwell, Crimp,  
de Duve, Durand, Gale,  
Howell, Monk, Owens,  
Payant, Pelzer, Pontbriand,  
Roque, Scarpetta.

### ARTISTS:

Asher, Buren, Dean, Graham,  
Anderson, Brisley, Campbell,  
Chaimowicz, Chitty, Foreman, Haimsohn  
La Barbara, Sherman, Rainer, Wilson.

Available at Editions Parachute, 4060 Saint-Laurent, suite 501, Montreal H2W 1Y9

## CANADA

Vous trouverez la revue PARACHUTE dans les librairies et kiosques de Montréal, ou dans les galeries, librairies et musées suivants à travers le Canada:

- ARTEXTE — Montréal  
CONSEIL DE LA SCULPTURE — Montréal  
GALERIE GANDALF — Montréal  
GALERIE YVON LAVOIE — Montréal  
GALERIE L'IMAGE — Montréal  
GALERIE OPTICA — Montréal  
GALERIE DON STEWART — Montréal  
GALERIE TREIZE — Montréal  
MOTIVATION V — Montréal  
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN — Montréal  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS — Montréal  
VÉHICULE ART — Montréal  
YAJIMA/GALERIE — Montréal
- LIBRAIRIE POPULAIRE — Alma  
CEGEP ÉDOUARD MONTPETIT — Chambly  
LIBRAIRIE LES BOUQUINISTES — Chicoutimi  
MAISON DE L'ARCHE — Chicoutimi  
ASS. COOP. ÉTUDIANTE DU CAMPUS — Drummondville  
LIBRAIRIE FRANÇAISE — Drummondville  
LIBRAIRIE CARTIER-MIGNAULT (2) — Hull  
LIBRAIRIE CLASSIQUE — Hull  
LIBRAIRIE MODERNE — Hull  
TABAGIE DU TERMINUS — Hull  
TABAGIE HULLOISE — Hull  
VARIÉTÉS L'ACCUEIL — Hull  
CENTRE NATIONAL D'EXPOSITION — Jonquière  
LIBRAIRIE MELONCEL — Longueuil  
TABAGIE ST-CHARLES — Longueuil  
ATELIERS DE RÉALISATIONS GRAPHIQUES — Québec  
BOUQUINERIE DE QUARTIER — Québec  
COOP. DE L'UNIVERSITÉ LAVAL — Québec  
GALERIE JOLLIET — Québec  
GALERIE L'IMAGINAIRE — Québec  
JAC ET GIL — Québec  
LIBRAIRIE GARNEAU — Québec  
LIBRAIRIE PANTOUTE — Québec  
MILLE-FEUILLES INC. — Québec  
MUSÉE DU QUÉBEC — Québec  
TABAGIE DU DRUGSTORE — Québec  
TABAGIE GIGUÈRE — Québec  
TABAGIE JOS HUNT — Québec  
TABAGIE MAGUIRE — Québec  
TABAGIE NADUC — Québec  
TABAGIE QUARTIER LATIN — Québec  
TABAGIE SAINT-JEAN — Québec  
TABAGIE THIBODEAU — Québec  
CITY NEWS — Rimouski  
LIBRAIRIE SOCIALISTE — Rimouski  
PUBLICATION SERVICE ENR. — Rimouski
- TABAGIE DU CARREFOUR — Rimouski  
TABAGIE HOTEL-DE-VILLE — Rimouski  
TABAGIE TREMBLAY — Rimouski  
LIBRAIRIE AU GRIBOUILLAGE — St-Jean  
LIBRAIRIE LE FURETEUR — St-Lambert  
CAFÉ AUX LIVRES — Sherbrooke  
COOP. DE L'UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE  
LIBRAIRIE BOULE DE NEIGE — Sherbrooke  
LIBRAIRIE DUSSAULT, Sherbrooke  
LIBRAIRIE GGC — Sherbrooke  
LIBRAIRIE PAYETTE — Sherbrooke  
LIBRAIRIE UNIVERSITAIRE — Sherbrooke  
PRESSES ÉTUDIANTES DU COLLÈGE DE SHERBROOKE  
TABAGIE PLAZA — Sherbrooke  
TABAGIE WELLINGTON — Sherbrooke  
GALERIE ART 8 — Trois-Rivières  
LIBRAIRIE DUSSAULT — Trois-Rivières
- THE COLLEGE BOOK MERCHANT, QUEEN'S UNIVERSITY — Kingston  
FOREST CITY GALLERY — London  
GALERIE NATIONALE DU CANADA — Ottawa  
LIBRAIRIE DE LA CAPITALE — Ottawa  
ART GALLERY OF ONTARIO — Toronto  
ART METROPOLE — Toronto  
BOOK CELLAR (2) — Toronto  
CINE BOOKS — Toronto  
EDWARD'S BOOKS AND ART — Toronto  
INTERNATIONAL NEWS — Toronto  
THE ISAACS GALLERY — Toronto  
CARMEN LAMANNA GALLERY — Toronto  
LICHTMAN'S NEWS AGENCY — Toronto  
D. MIRVISH BOOKS ON ART — Toronto  
OTHER BOOKS — Toronto  
PAGES, BOOKS & MAGAZINES — Toronto  
SCM BOOK ROOM — Toronto  
THIS AIN'T THE ROSEDALE LIBRARY — Toronto
- A PAIR OF TRINDLES BOOK SHOP — Halifax  
ATLANTIC NEWS — Halifax  
NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART & DESIGN — Halifax
- BOOK SHOP, WINNIPEG ART GALLERY — Winnipeg
- GLENBOW MUSEUM — Calgary
- LE BOUQUINEUR — Vancouver  
NOVA GALLERY — Vancouver  
OCTOPUS BOOKS LTD. — Vancouver  
OCTOPUS EAST — Vancouver

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU QUEBEC  
RECU LE  
JAN 5

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU QUEBEC  
RECU LE  
JAN 5 1982

**Vous trouverez PARACHUTE:**

**ALLEMAGNE**

WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

**ANGLETERRE**

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1  
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, 12 Carlton House Terrace, London SW1  
IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

**BELGIQUE**

COPYRIGHT, Gewad 23, 89000 Gent  
GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plainevaux (Liège)  
I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen  
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

**ÉTATS-UNIS**

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222  
ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603  
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110  
ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291  
BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021  
BOOKSPACE, 3262 N. Clark St., Chicago, 111 60657  
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704  
GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles CA 90069  
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213  
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012  
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St. Chicago, Ill. 60611  
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012  
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019  
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago Ill. 60611  
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408  
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003  
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013  
THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103  
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607  
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street N.W., Washington, DC 20005  
WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

**FRANCE**

ALINEA Librairie, 24, rue Félix Pyat, 83000 Toulon  
ASSOCIATION GALERIE ARLOGOS, 1, rue Santeuil, 44000 Nantes  
JEAN FOURNIER, 22, rue du Bac, 75007 Paris  
GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris  
ICARE, Librairie et Galerie, 31, ave des Vosges, 67000 Strasbourg  
LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris  
LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux  
LIBRAIRIE ARTCURIAL, 9, ave Matignon, 75008 Paris  
LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris  
LIBRAIRIE LES IDÉES ET LES ARTS, Place Brant, 67000 Strasbourg  
L'OLLAVE-Galerie/Librairie/Édition, 58, rue Tramassac, 69005 Vieux-Lyon  
OMBRE BLANCHE, 48, rue Gambetta, 31000 Toulouse  
VITRINE, 51, rue Quincampoix, 75004 Paris

**HOLLANDE**

ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag  
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam  
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam  
OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 259, Amsterdam  
ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestraat 78, Amsterdam

**ITALIE**

CENTRO DI, Piazza de Mozzi 1, 50125 Firenze  
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano  
UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma  
OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino  
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze  
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna  
ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze  
PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA, Galleria Arte Moderna, Via Palestro 16, 20121 Milano

**PORTUGAL**

LIVRARIA BERTRAND, Apartado 37, Amadora

**SUISSE**

ECART, 16, rue d'Italie, c.p. 253, CH-1211 Genève  
GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg  
KRAUTHAMMER BUCHHANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfasch, 8025 Zürich  
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel

