

PARACHUTE

art contemporain / contemporary art
mars, avril, mai /
March, April, May 1988
7,00\$

MARTINE ABALLÉA · KIM ADAMS · SHELAGH ALEXANDER
ROY ARDEN · BRIAN BOIGON · CHRISTIAN BOLTANSKI
EVA BRANDL · TONY BROWN · VICTOR BURGIN
CLEGG & GUTTMAN · THOMAS CORRIVEAU · LUDGER GERDES
RODNEY GRAHAM · JANICE GURNEY · NICOLE JOLICOEUR
HOLLY KING · ASTRID KLEIN · JOHN KNIGHT · CAROL LAING
ANDRÉ MARTIN · JOHN MASSEY · ROBERTO PELLEGRINUZZI
OLIVIER RICHON · TOM SHERMAN · BARBARA STEINMAN

portfolio

50

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe
COLETTE TOUGAS

conseil de rédaction
SERGE BÉRARD
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
MARTINE MEILLEUR

collaborateurs
MARTINE ABALLÉA
KIM ADAMS
SHELAGH ALEXANDER
ROY ARDEN
CATHERINE BÉDARD
BRIAN BOIGON
CHRISTIAN BOLTANSKI
EVE BRANDL
TONY BROWN
VICTOR BURGIN
CLEGG & GUTTMAN
THOMAS CORRIVEAU
GILBERT DAVID
CHRISTINE DUBOIS
JENNIFER FISHER
TOM FOLLAND
MONIKA GAGNON
PEGGY GALE
LUDGER GERDES
ROBERT GRAHAM
RODNEY GRAHAM
JANICE GURNEY
NICOLE JOLICOEUR
HOLLY KING
ASTRID KLEIN
JOHN KNIGHT
CAROL LAING
ISABELLE LARRIVÉE
ANDRÉ MARTIN
JOHN MASSEY
FRANCINE PAUL
ANDREW PAYNE
ROBERTO PELLEGRINUZZI
JEANNE RANDOLPH
OLIVIER RICHON
THÉRÈSE ST-GELAIS
STEPHEN SARRAZIN
ELIZABETH SEATON
TOM SHERMAN
BARBARA STEINMAN

graphisme
ROMAN-FLEUVE

promotion/secrétariat
ANNE-MARIE LANCTÔT

adjointes à la rédaction
JENNIFER FISHER
THÉRÈSE ST-GELAIS

recherche
ISABELLE LARRIVÉE

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

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

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

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

Toronto editor
Bruce Grenville

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

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

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

vente au numéro
Allemagne: 13 DM; Belgique: 325 FB;
Canada: 5,5\$; France: 43 FF;
Grande-Bretagne: 3,60 L; Hollande: 15 FL;
Italie: 9300L; Suisse: 8,50 FS.

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

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

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

France: Distributeur informatisé du livre, 16 av. de Chanzy, 94400 Vitry-Seine

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

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

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les
manuscrits ne sont pas retournés. Le Conseil de rédaction se réserve trois mois
après la réception de tout manuscrit pour avertir l'auteur(e) de sa décision quant
à la publication du texte.

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

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

PARACHUTE est indexé dans Art Bibliography Modern, Canadian Periodical
Index, International Directory of Arts, Points de repère et RILA.

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

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Zibra inc., Montréal

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

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

Imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain/contemporary art
mars, avril, mai/
March, April, May 1988

SOMMAIRE/CONTENTS

4 Avant-propos / Foreword par/by Chantal Pontbriand

PORTFOLIO

6	Le Jardin protecteur	Martine Aballéa
8	PRIVATE / PUBLIC	Kim Adams
10	Sans titre / Untitled	Shelagh Alexander
12	Pater Noster	Roy Arden
14	The London Philharmonic Sex Sculpture	Brian Boigon
16	La Noce tragique	Christian Boltanski
18	Lovely Blue	Eva Brandl
20	Killing Cats, Burning Myths / Mort aux chats, mythes incendiés	Tony Brown
22	Sans titre / Untitled	Victor Burgin
24	Sans titre / Untitled	Clegg & Guttman
26	Sans titre / Untitled	Thomas Corriveau
28	Model I—Model II	Ludger Gerdes
30	Freud Supplement (170A—170D)	Rodney Graham
32	The Taking of Photographs Is Strictly Prohibited	Janice Gurney
34	Sans titre / Untitled	Nicole Jolicoeur
36	Ascension, Pathway	Holly King
38	Sans titre / Untitled	Astrid Klein
40	PARACHUTE / KNIGHT NOMINATION OF WOMEN: For Lioubov Popova (1889-1924)	John Knight
42	Le mystère de la chambre jaune...	Carol Laing
44	Sans titre / Untitled	André Martin
46	Sans titre / Untitled	John Massey
48	Imprese	Roberto Pellegrinuzzi
50	Sans titre / Untitled	Olivier Richon
52	Sans titre / Untitled	Tom Sherman
		Barbara Steinman

COMMENTAIRES/REVIEWS

54	Jannis Kounellis	par Catherine Bédard
55	Dominique Blain	par Christine Dubois
56	Jean Mc Ewen	par Francine Paul
57	Festival international du nouveau cinéma	par Stephen Sarrazin
58	Alain Païement	by Jennifer Fisher
59	Astrid Klein	Tom Folland
60	Christine Davis	by Andrew Payne
61	Women's Work	by Monika Gagnon
62	Duchampics, Duchampistry Duchampology	by Peggy Gale
63	The Ruin of Representation...	by Carol Laing

ISSUES

64	Bill C-54	by Robert Graham
65	At the Threshold	by Jeanne Randolph

INFORMATIONS

66	Livres et revues	par Isabelle Larrivée
		Thérèse St-Gelais
		Stephen Sarrazin
68	Books and Magazines	by Jennifer Fisher
		Elizabeth Seaton

CORPS SCÉNIQUES

70	Mémoires du théâtre	par Gilbert David
----	---------------------	-------------------

50

AVANT-PROPOS

Ce cinquantième numéro nous a donné l'occasion d'ouvrir une cinquantaine de nos pages à vingt-cinq artistes et d'offrir à nos lecteurs un portfolio inédit de travaux d'artistes. Vingt-cinq choix à faire au Canada, aux États-Unis et en Europe. Vingt-cinq artistes qui travaillent dans des directions différentes les unes des autres et à qui nous avons donné carte blanche.

Au bout du compte, nous constatons que la gageure en a valu plus que la peine. Les artistes ont utilisé de manière souvent exemplaire le médium même de la revue, de la typographie et de la photographie au laser, tout en respectant l'impératif du noir et blanc et des moyens limités dont nous disposons. Ces travaux ouvrent de multiples avenues où se croisent les grands enjeux contemporains: féminisme, racisme, environnement social et physique, colonialisme, terrorisme, technocratie, sans oublier la pratique et le langage mêmes de l'art, ont été des sujets privilégiés. Comme cela nous a été donné, nous souhaitons que le lecteur en éprouvera le plaisir de la découverte, celui de laisser vagabonder librement son imaginaire.

Nous profitons de ce numéro pour remercier les trois cent cinquante collaborateurs, les mille artistes qui nous ont inspirés, tous ceux qui, tous les jours, contribuent à la pratique et à la diffusion de l'art, et notre équipe présente et passée, de l'incalculable contribution qu'ils ont apportée à la réalisation de ces cinquante numéros. Nous remercions également tous ceux qui nous ont apporté une aide financière: annonceurs, commanditaires, gouvernements et, bien sûr, nos fidèles lecteurs.

CHANTAL PONTBRIAND

NOTE: «Quand on parle d'art, j'ouvre mon Parachute.» Consultez l'enveloppe ci-jointe pour apprendre comment vous procurer un abonnement-design. John Knight, 1^{er} mars 1988.

FOREWORD

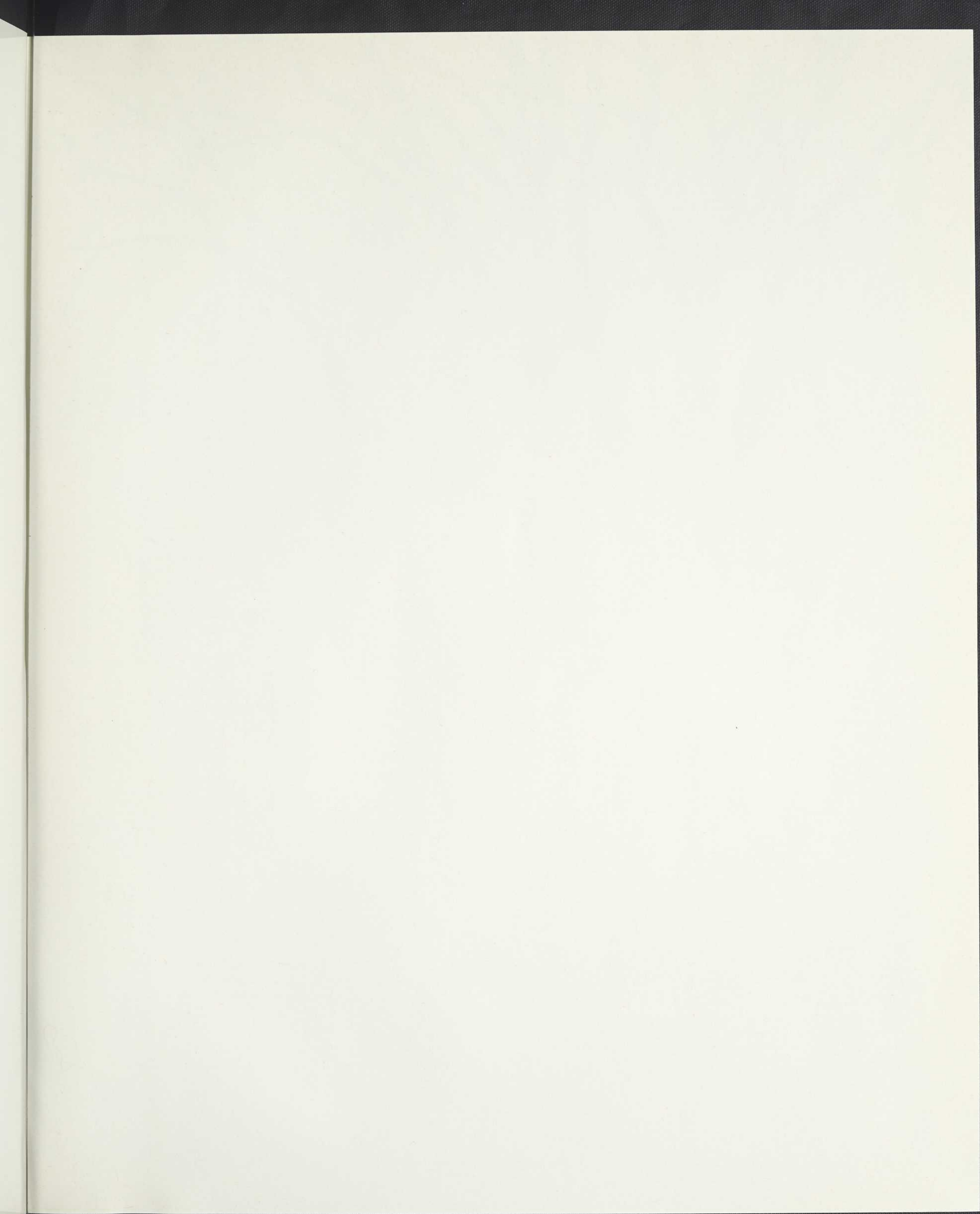
This fiftieth issue has given us the opportunity to open up fifty pages or so to twenty-five artists and to offer our readers a unique portfolio of projects by artists. Twenty-five choices were made in Canada, the United States and Europe. Twenty-five artists working in different directions were given carte blanche.

The final result is more than we hoped for. The artists used the magazine as a medium in an exemplary way, from typography and photography to laser, while managing to respect the constraints of black and white reproduction and our limited means. The resulting works open up avenues, crisscrossing contemporary issues: feminism, racism, social and physical environment, colonialism, terrorism, technocracy, together with the practice and language of art itself, constitute privileged subjects. As it was the case for us, we hope that the reader will discover these projects with pleasure, freely letting go of the workings of the mind.

This issue is the moment for us to thank our three hundred and fifty contributors, the thousand artists whose works have guided us, along with those who contribute to the practice and dissemination of art, including our staff, past and present, for their contribution to these fifty issues. We would also like to thank those who have brought us financial support: advertisers, patrons, governments and, of course, our faithful readers.

CHANTAL PONTBRIAND

NOTE: When the conversation turns to art, open Parachute. See attached envelope for instructions on how to receive your designer subscription. John Knight, March 1st, 1988.





Martine Aballéa

Autour du terrain à protéger, il sera bon, en guise d'avertissement, de laisser pousser du *poison ivy* aux feuilles irritantes bien connues de tous. Il est aussi recommandé d'y disposer des pancartes de type «Attention, Plantes Dangereuses» pour être couvert, vis-à-vis de la loi, en cas d'incident grave.

Si l'intrus n'a pas été convaincu par ces premiers éléments de dissuasion, il traversera une zone touffue de *chardons*, d'*orties*, de *houx*, et de *poison sumac*, végétaux qui lui donneront de multiples égratignures, dermatoses, et lésions diverses.

S'il décide de poursuivre son avance, il tombera malgré lui dans une fosse remplie de *ronces*, cachée par les abondantes plantations. Si l'intrus réussit à se dégager des épines, et s'il persiste à vouloir s'introduire sur le terrain, il ne pourra s'extraire de la fosse que d'une seule manière. Il devra s'agripper aux arbustes situés en hauteur, sauter contre la paroi pour se donner de l'élan, et se hisser hors de la fosse avec ses bras. Mais l'écorce du *bois-joli*, que ses mains auront serré si fortement, lui causera d'intenses brûlures.

Jardin Protecteur

Ces arbustes étant plantés sur la crête d'un talus, l'élan qui lui aura permis de sortir de la fosse le précipitera immédiatement dans une autre, plus profonde, foisonnante de végétaux à odeurs fétides.

Il subira les émanations écœurantes de l'*aristoloche*, ainsi que celles de la *jusquiame noire* dont les feuilles molles et gluantes produisent de repoussantes exhalaisons. En froissant les rameaux fleuris de *bois puant*, il en fera dégager leurs effluves nauséabonds. La forte senteur poivrée des *cabarets* piquera ses narines et ses poumons, et les relents des *lauriers-cerises* florissants le prendront à la gorge.

Si l'intrus explore cette fosse, il sera peut-être réconforté en découvrant de denses parterres de *muguets* et de *tubéreuses*. Mais le parfum des premiers, respiré en grande quantité, provoquera un début d'asphyxie ; celui des secondes, des étourdissements.

Pour s'échapper de cette fosse suffoquante, les longues tiges rampant sur ses côtés, ornées d'ombelles de pétales colorés, lui sembleront son seul espoir. Mais, ces souples tiges de *rosage* sont parfaitement lisses et n'offrent aucune prise. S'il les casse, ou s'il les déchire, une sève corrosive en coulera.

La fatigue, la faim, et la soif gagneront peu à peu l'intrus.

Mais s'il est tenté par l'apparente douceur d'un massif de *primevères obconiques*, et s'il s'allonge dessus, il sera rapidement couvert d'eczéma.

Son expérience lui aura peut-être appris à se méfier des baies, des feuilles et des racines environnantes. Il aura raison de les éviter : elles sont toutes vénéneuses. La nourriture la moins toxique qu'il pourra trouver sera l'*amanite tue-mouches*, un champignon dont les substances psychotropes lui donneront délires et hallucinations.

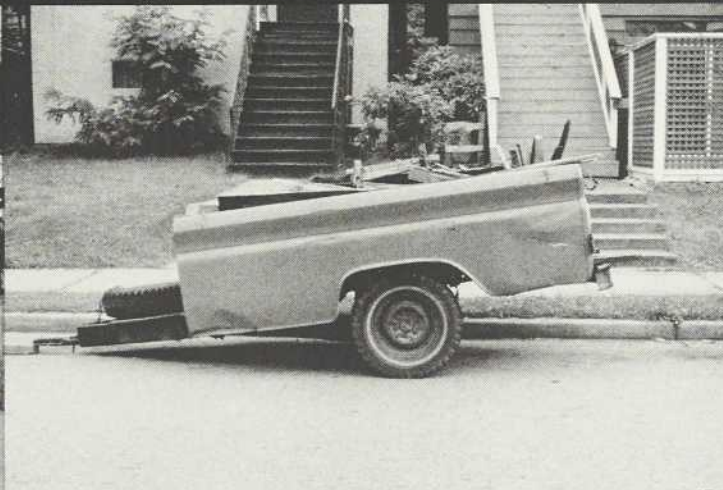
Si un ruisseau parcourt la fosse, la soif poussera l'intrus à vouloir y boire. La présence de divers *champignons visqueux* augmentera les chances de le faire tomber dedans. Enfin, une concentration de *cyclamens* sur les bords rendra l'eau mortelle.

PUBLIC



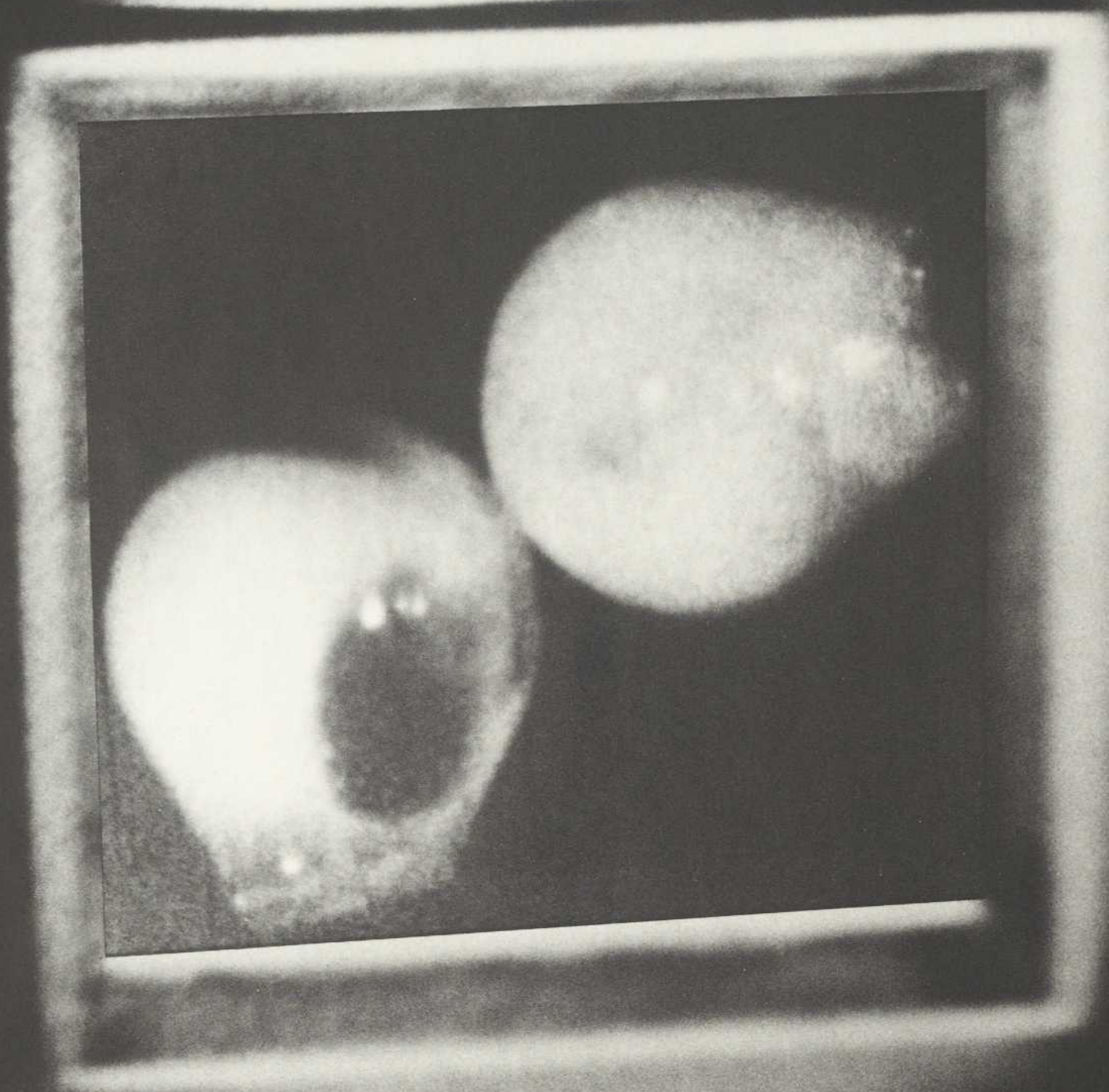
Railway Commission 1987 (Various Automobiles)

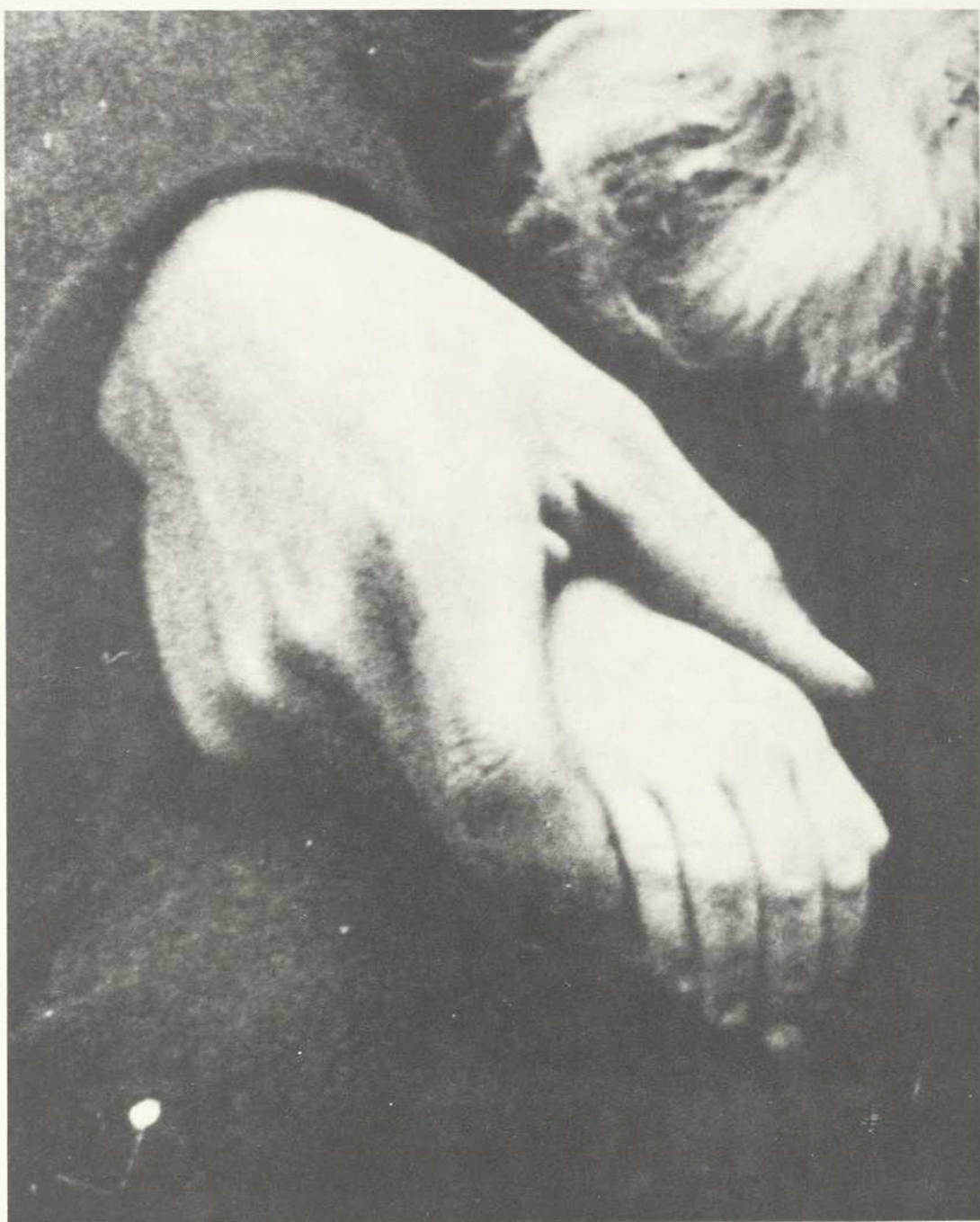
PRIVATE



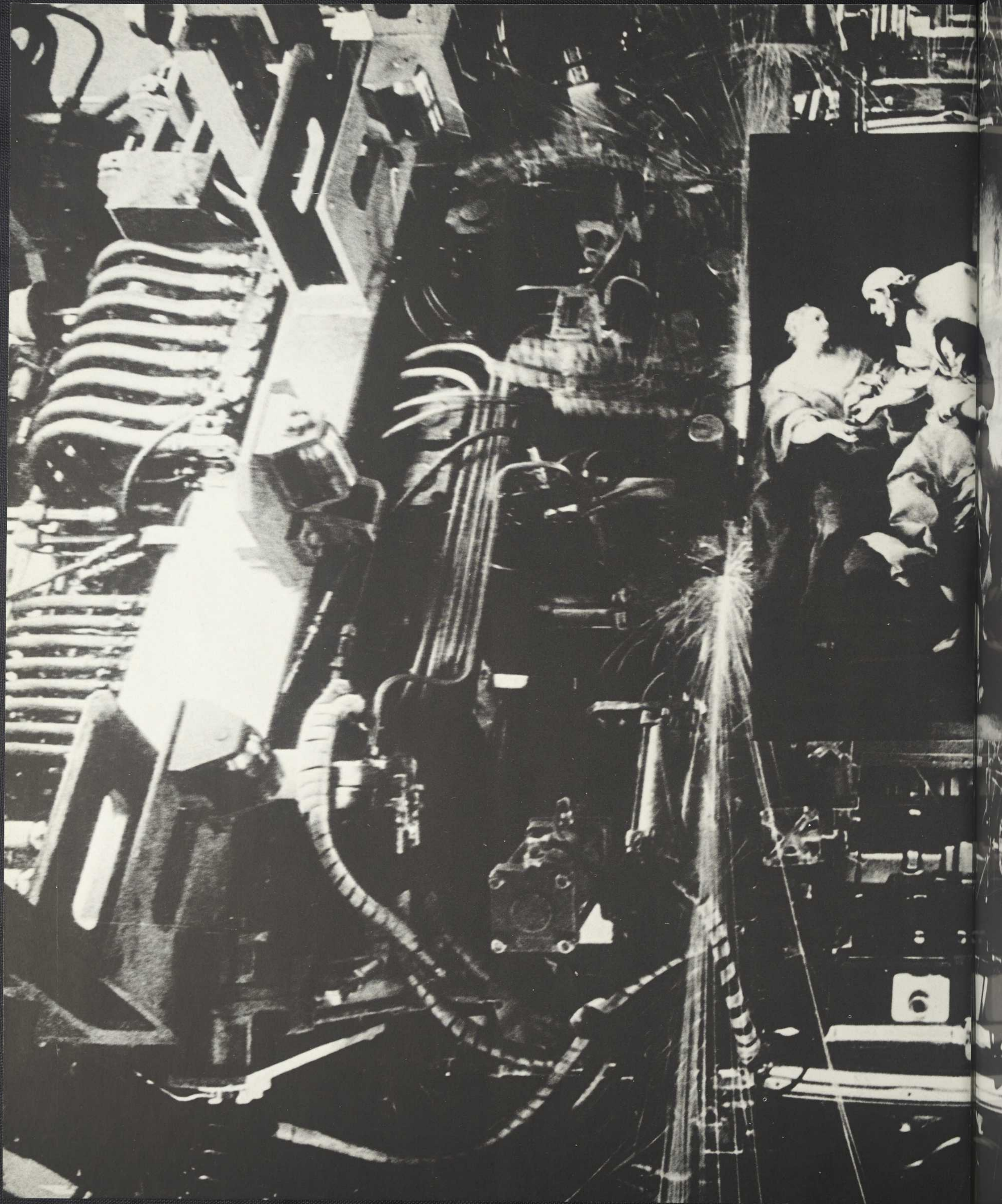
Street Remakes

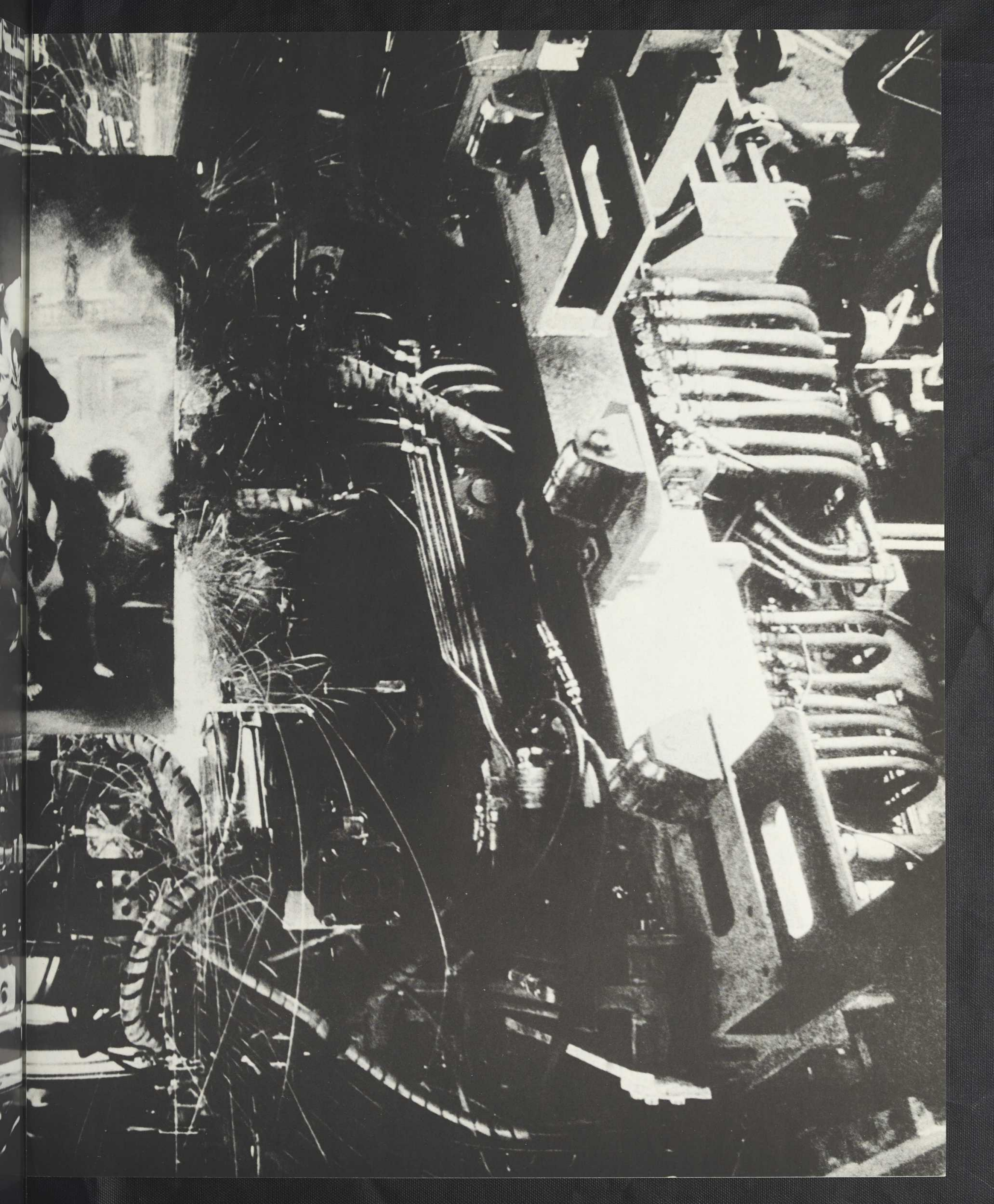
Cars and Trailers









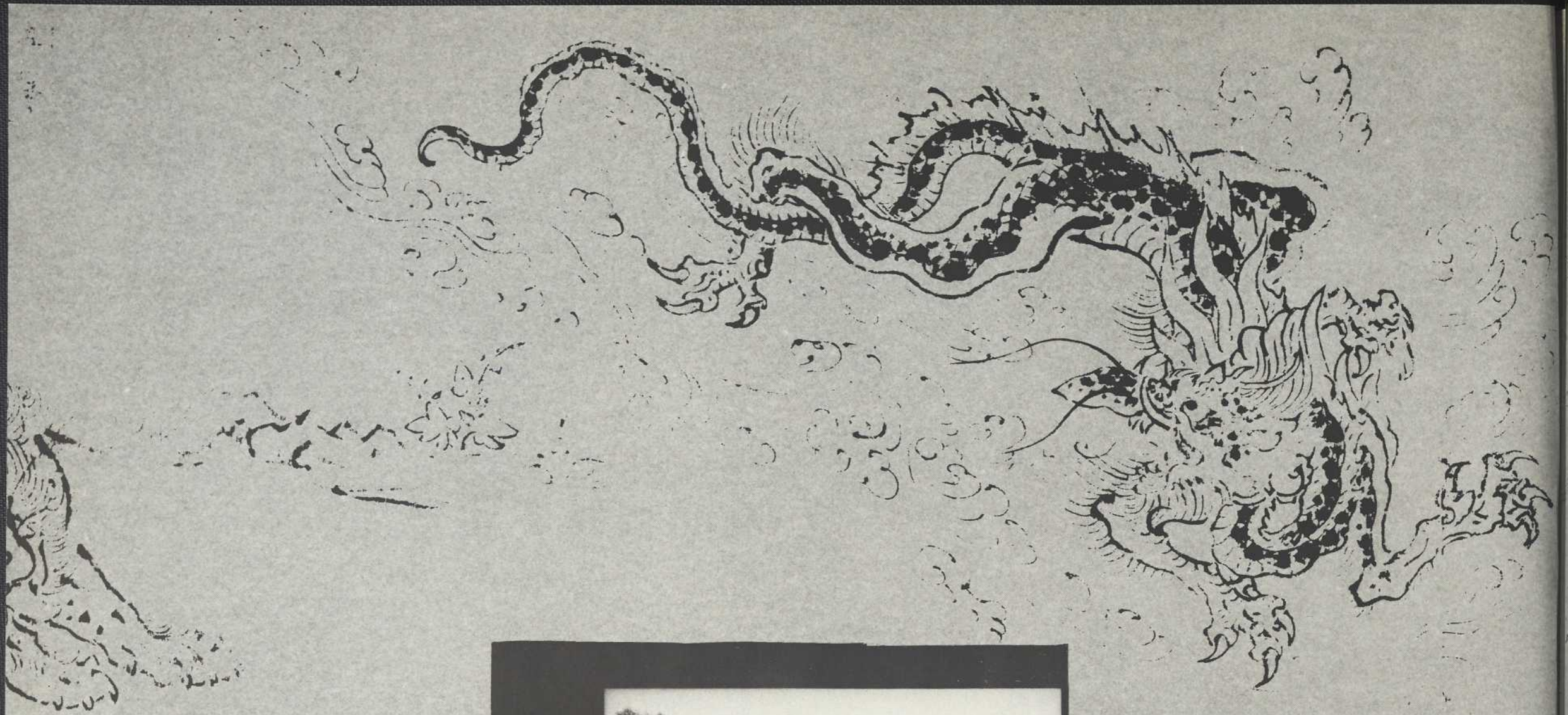




Quelques instants
photographie. parues dans le
Défensive. le plan de
la noce s'était réuni et le
furent précipités
aujourd'hui. que
cet accident.



prise de vue de cette
dans le journal
la salle de bal où
ndra et les invités
de. Je me souviens
re eux périrent dans

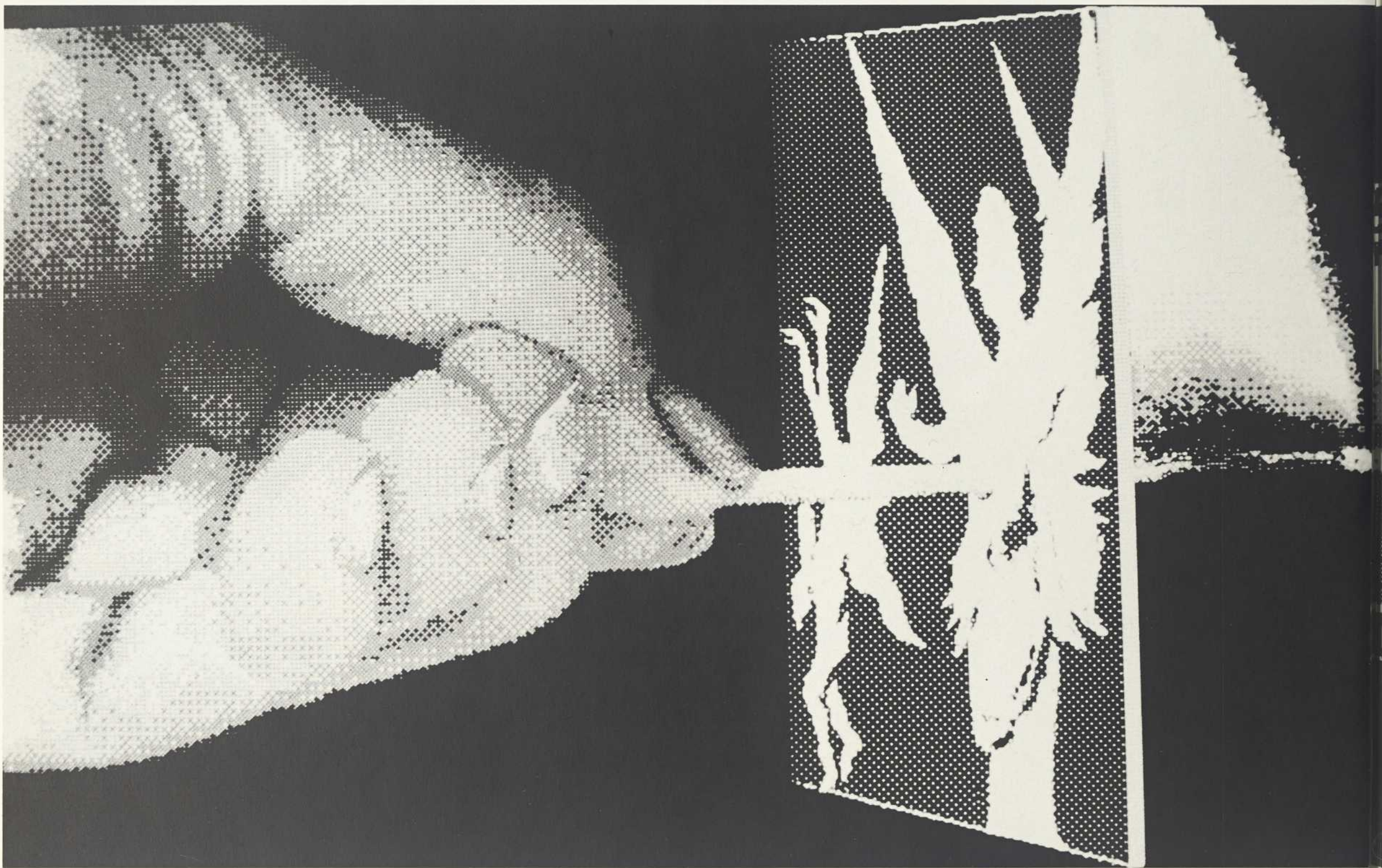


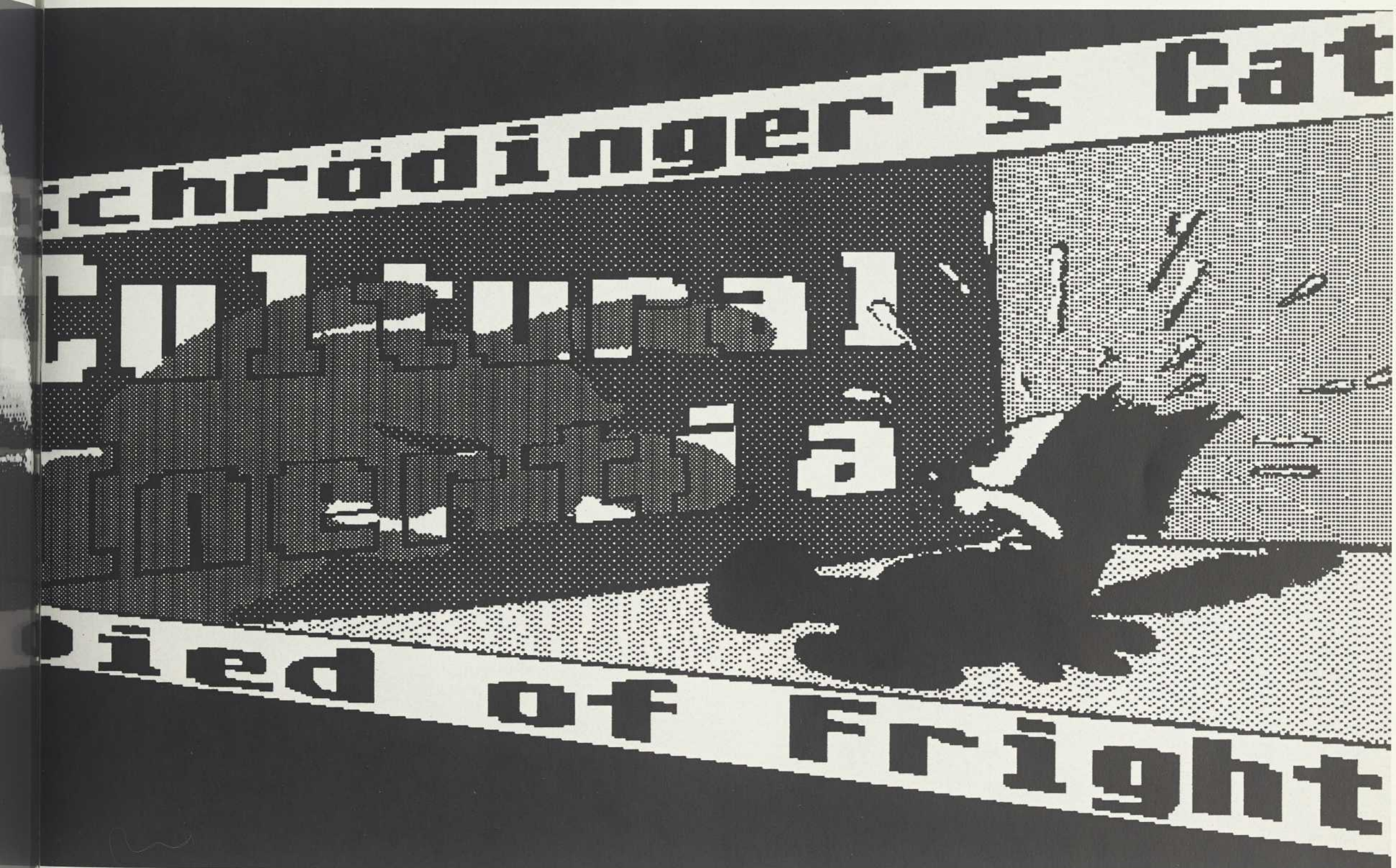
IN LOVELY B

*Like brooks, I am carried away by the end of something
That expands like Asia*

YBLUE...









1788



1988

The sublimity of a simple tale is not that of an epic. The good family father, the return of the nurse, the village bride, all make charming scenes. But should you transform these humble actors into Consuls or Roman matrons, or in place of the invalid grandfather suppose a dying Emperor, you will see that the malady of a hero and that of a man of the people are in no way the same, anymore than are their healthy constitutions. The majesty of a Caesar demands a character which should make itself felt in every form and movement of the body and soul.⁴⁶

Anonymous 1773

The sacred, the profane, the pathetic, the grotesque; the pictures offer every subject of history and myth all in a jumble; the sight is confusion itself, and the spectators form no less motley a crowd than the objects they contemplate. A typical idler takes the characters of myth to be heavenly saints, Typhoeus to be Gargantua, Charon to be St. Peter, a satyr to be a demon, and Noah's Ark to be the Auxerre coach.

All the same, this populace, which has no sophisticated understanding of painting, moves unerringly and by instinct to the most striking pictures, the most true. That is to say, it is the judge of the truth of natural appearances, and all pictures, in the final analysis, are made to be judged by the eyes of the people.

Barclay 1774

of classic democratic theory: the exhibition, he states, is

a vast theater where neither rank, favor, nor wealth can reserve a place for bad taste. . . . Paris comes alive, all classes of citizens come to pack the Salon. The public, natural judge of the fine arts, already renders its verdict on the merits of pictures which two years of labor have brought forth. Its opinions, at first unsteady and tentative, quickly gain stability. The experience of some, the enlightenment of others, the extreme *sensibilité* of one segment, and above all the good faith of the majority, arrive finally to produced a judgement all the more equitable in that the greatest liberty has presided there.⁴⁹

Carmontelle 1783

Let us preserve ourselves from the belief that servitude is the natural condition of man; let us be fully persuaded that he must freely exercise all his faculties. Between

the treacherous sociability of civilized men, who are slaves, and the fierce hostility of the savage who fears to become so, I conceive a sentiment worthy of unifying the human species; this is the passionate love for the fine arts.⁵¹

Carmontelle 1779

The Salon opens and the crowd presses through the entrance; how its diversity and turbulence disturbs the spectator! This person here, moved by vanity, wants only to be the first to give his opinion; that one there, moved by boredom, searches only for a new spectacle. Here is one who treats pictures as simple items of commerce and concerns himself only to estimate the prices they will fetch; another hopes only that they will provide material for his idle chat. The *amateur* examines them with a passionate but troubled eye; the painter's eye is penetrating but jealous; the vulgarian's is comical but stupid. The inferior class of people, accustomed to adjusting its tastes to those of its masters, waits to hear a titled person before rendering its opinion. And wherever one looks, countless young clerks, merchants, and shop assistants in whom unchanging, tedious daily labor has inevitably extinguished all feeling for beauty: here nevertheless are the men whom every artist has endeavoured to please.³²

Carroussel 1385

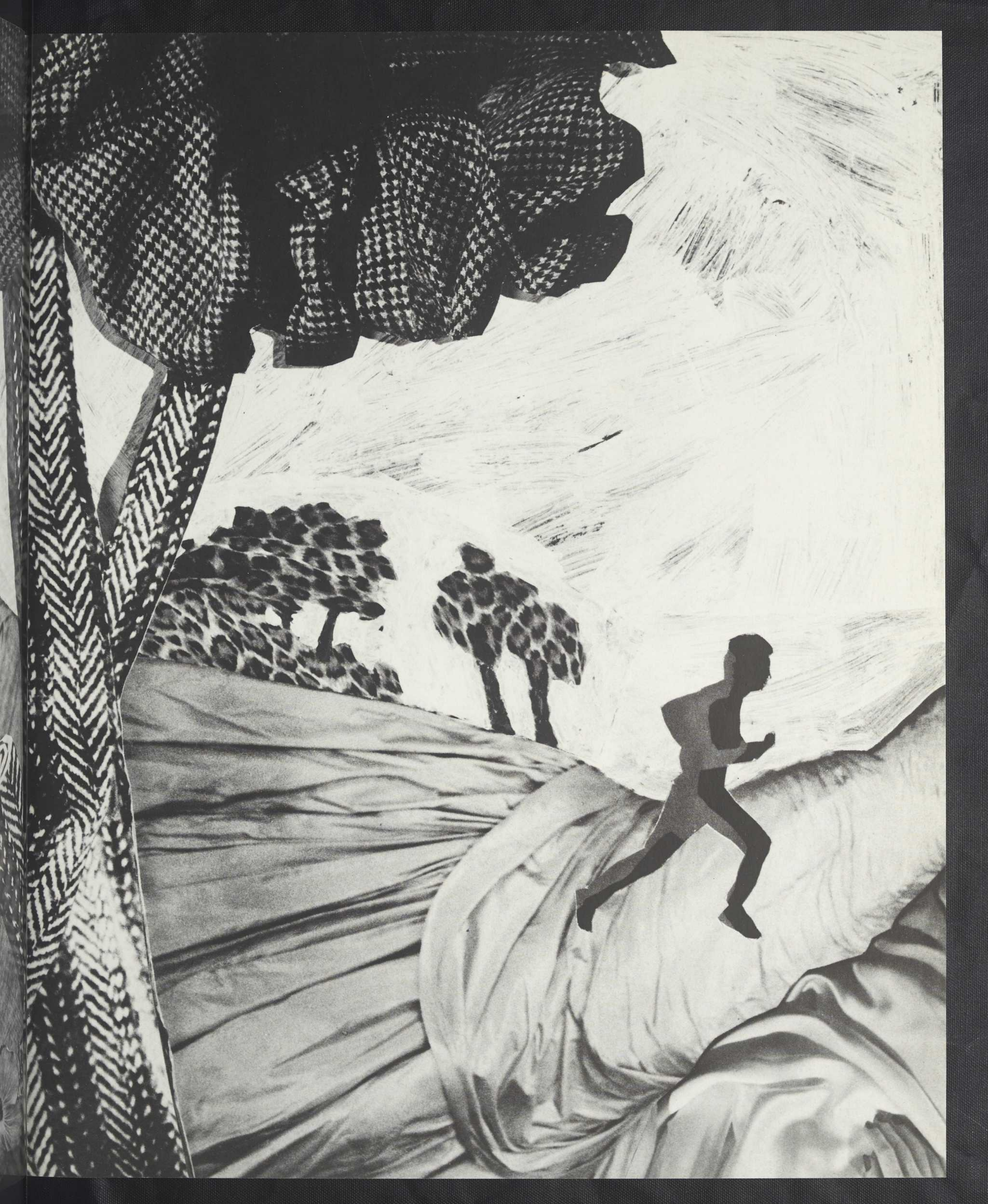
What is wearying and at times revolting is to find a crowd of busts and painted portraits of nameless people, and more often those engaged in anti-popular pursuits. What are we to make of these financiers, these middle-men, these unknown countesses, these indolent marquises . . . as long as the brush sells itself to idle opulence, to mincing *coquetterie*, to snobbish fatuousness, the portrait should remain in the boudoir; but it should never affront the vision of the public in the place where the nation hastens to visit!

Martin 1383



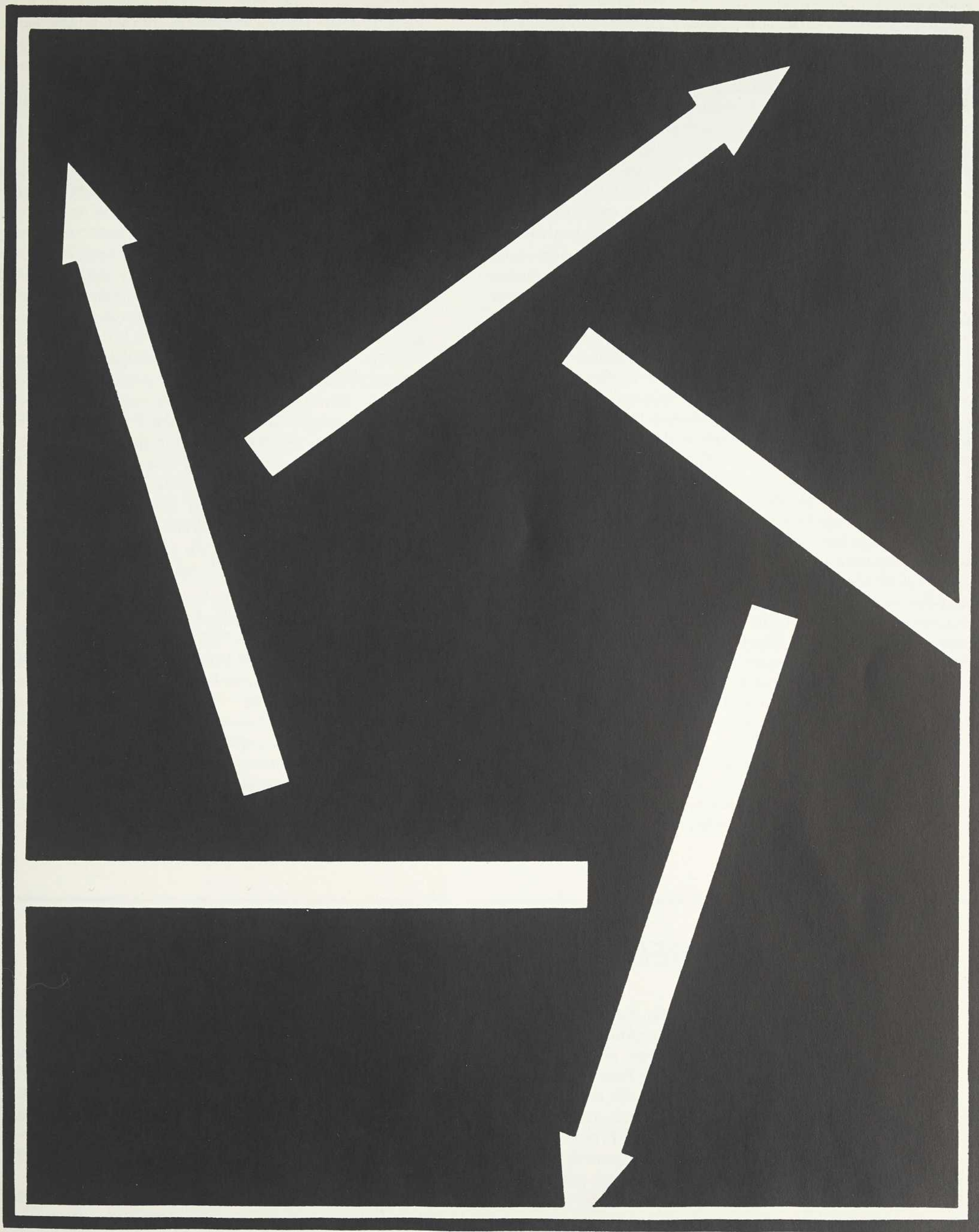
The New York Times/Alan Zale







MODEL I



MODEL II

another event that the significance of this 'question of the fee' became apparent to me. I had only recently begun to repay a rather ancient debt, accrued during the course of my student years and comprising a sum of money which had been largely spent on the books and monographs from which I loved to study. My benefactor, Dr. A., whose generosity, to my detriment, remained *one-sided*, had never pressed me on this debt, which at the time of the dream had reached a total of 2300 florins. My recollection now laid a special stress on the idea of one-sidedness, for indeed this man, who was later to become a close colleague, had at one time addressed me with such an accusation in another, theoretical regard, criticizing what he considered to be my monomaniacal emphasis on the sexual origin of the neuroses. The reproach of monomania touched on a principal component of the dream-image (the *monograph* of the botanical monograph) and called up a picture of a kind of monocularity—a one-sided blindness. In this respect I remembered that my father's blindness, indeed his glaucoma—which I had evidently inherited in the dream—was unilateral, or one-sided. I may say that my own reputedly one-sided theoretical claims contributed to strained relations between my colleague and myself and eventually resulted in an open rift which made personal communication between us a painful affair. Having resolved to sever once and for all the remaining connection between us I had recently forwarded to my estranged friend a postal money-order for a portion—500 florins—of my outstanding debt, as a first installment. Now it was with some surprise that my wife received several days later a note from Dr. A. containing a receipt for 500 florins and the sum of 350 florins, with the request that the money be turned over to me. His logic was apparently as follows: a niece of his, Fraul. C., had once come to me for treatment. For my own part, having estimated the cost of her treatment to be 500 florins, and being apprised of my patient's less than favourable financial circumstances, I accepted 150 florins in advance, with the understanding that the remainder would be paid when the girl inherited—for her mother was still alive. Dr. A. it seems had taken the opportunity of my payment to assume responsibility for his relative's still outstanding debt to me, and indeed it was for this reason, as he outlined it in his letter to my wife, that he was returning the

350 florins. I was now compelled to send my colleague a second letter which, enclosing the same 350 florin draft, strenuously argued for the separation of the two debts. Fraul. C., I observed, had herself asked that she be given no special consideration on account of her relation to Dr. A., and had expressed her desire to "pay like anyone else." This line of reasoning, which was indeed the patient's own, had little effect on my friend who, while finally keeping the twice-delivered 350 florins, promptly dispatched to me a receipt for the sum of 850 florins! It was with considerable frustration that I now realized that the settlement of my own debt, tied up as it was with deep-rooted feelings concerning my personal and intellectual independence, was to be a practical impossibility as long as Fraul. C., my former patient, remained my debtor; and unhappily the closing of this account awaited the lugubrious eventuality of the death of the girl's mother—again, a relative of Dr. A.'s.

While reflecting on this problem, the theme of which may be described as 'complications of payment' attending to professional fees, the phrase used by my patient struck me with special intensity: "to pay like anyone else." In this connection I recalled a letter I had written to my Berlin friend—the eyewitness of the daydream—only several days before the dream, a letter in which I had put forward my theory that just as dreams are based on things seen, so phantasies owe their origin to things heard. It occurred to me that my own daydream was based on just such an auditory memory, precisely on Fraul. C.'s expression—for indeed in the phantasy, by remaining unrecognized by the operating surgeon, before whom I, a doctor myself, appeared only in the guise of a patient, I too should be able to "pay like anyone else". By settling my account on the premises I should obviate any further complications of payment arising from that difficulty from which the medical fraternity is not immune—the problem of reciprocal professional amenities. By virtue of the success of my disguise as a patient—and here it seems I took the side of Fraul. C.—in passing unrecognized by my colleague, I need myself no longer recognize him by any future considerations. Thus it was clear that behind the operating surgeon lay the figure of Dr. A., and that the daydream in part served the

FREUD SUPPLEMENT (170A-170D)

Consider the above text to be interposed between pages 170 and 171 of *The Interpretation of Dreams* (vol. IV of the *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*) according to the Imposition/Binding Schema in the box to the right. The four page supplement proceeds from: the given imposition/binding structure of the S.E. (hence the two blank leaves indicated); the given page and typographical format (Baskerville 11/12, 41 lines per page, 23 ems per measure); and the subject of the original text

itself (Freud's analysis—incomplete—of his own so-called Botanical Monograph Dream of March 1898). In substance, the supplement comprises further possible associative material derived from a reading of Freud's letters of the period, particularly those to Wilhelm Fliess (the "Berlin friend" of the dream) and Joseph Breuer (arguably the "eye surgeon" of the dream/fantasy)—letters dated Jan. 16, 1898 and Jan. 7, 1898, respectively.

Rodney Graham, 1988

wish that I should settle my symbolic and emotion-laden account with him.

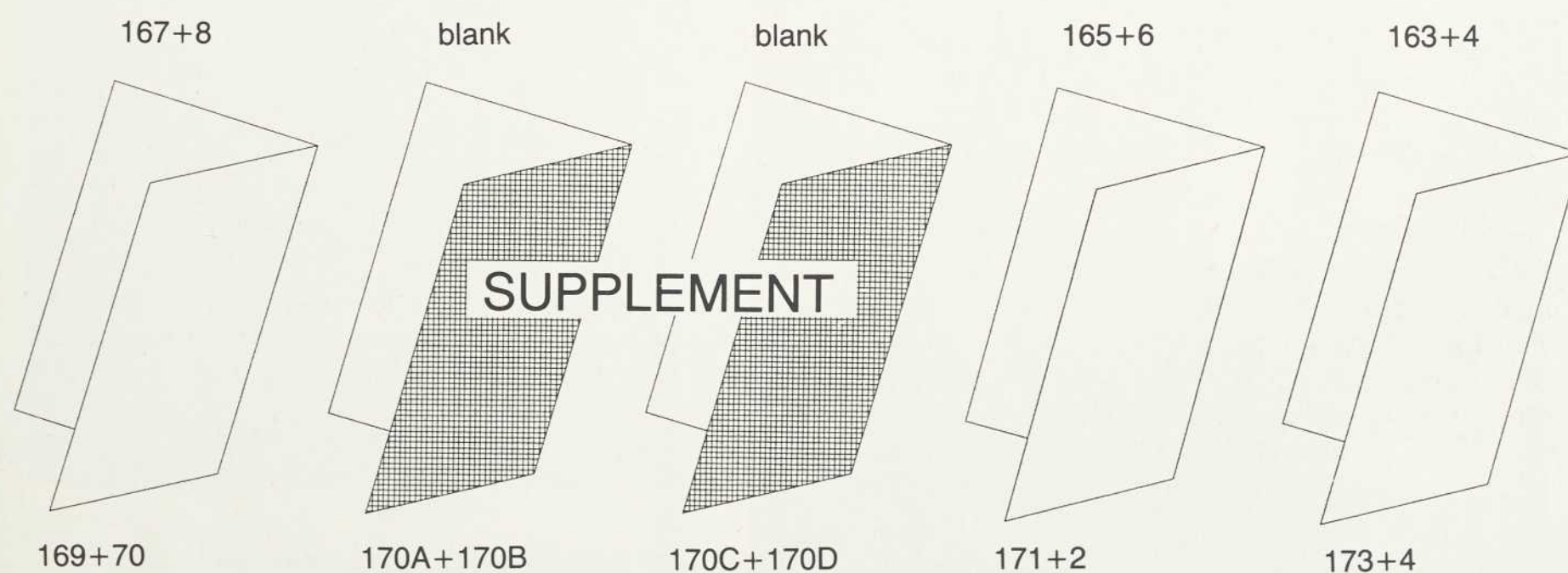
I pressed on further. If the theme of 'lost florins' suggested the 'forgotten flowers' of the Frau L. episode, attaching itself finally to the dream-element 'botanical' of the 'botanical monograph', I found that the element 'monograph' persistently vied for my attention with respect to the daydream, and here I was led to the following reflection. My Berlin friend, who appeared in the daydream, and who had as a close colleague and confidante in many ways replaced Dr. A. in my affections, had himself only recently voiced to me reproaches again bearing on what could be called my 'monocularity' or theoretical one-sidedness. The accusation was directed towards the book I was writing at the time (hence the dream-element graph) which, as a purely psychological study of dreams, evidenced what my critic regarded as my undue neglect of the biological factor. Now my friend, who was and is a biologist of considerable achievement, had theories of his own on the subject, and he considered my neglect of this area to be a matter of some urgency. It seemed to me that my friend took it as a matter of my responsibility that I should address this problem so close to him. It might be said that he regarded this as a kind of debt owed to him. For my own part I found myself promising my friend that I would soon return to this fundamental question and give my theory the firm biological grounding he demanded—but the far-reaching results of my investigations into the psychology of the dream-processes caused this project to be continually deferred. Here too was a debt I was unable to pay. And again the question of my neglect of biology led back through another strand of the dream thoughts—I recalled that plant biology, that is botany, had been the object of my neglect as a student—to the dream-element 'botanical'.

It appears that in casting my friend as an eyewitness to the successful iridectomy the phantasy served as counter-demonstration to the reproach of one-sidedness voiced in connection to my 'turning a blind eye' to the biological factor. The operation, which successfully employed cocaine along the lines that I had indicated in my own botanical monograph, functioned as the decisive and irrefutable *demonstrandum ante oculos* of my achievement in the field of

biological/botanical enquiry. The Berlin eye-man's enthusiastic testimonial to the efficacy of cocaine anaesthesia served a strictly rhetorical function, simply underscoring the essentially silent proof constituted by the cure itself—by means of which my full vision was restored.

The proof of the cure: if such was the lesson of the phantasy, here the daydream opened out on to a number of emotionally-charged questions bearing on my own effectiveness as a doctor, and on the ultimate end served by the work with which I was at this time so single-mindedly absorbed—the writing of a monograph on dreams. For what purpose was this book to serve if not to lead to the illumination of those fundamental questions bearing on the pathogenesis of neurotic illness such as would lead to the certainty of cure? The book however, while guided by this ambition, had yet to sustain its proof: the manuscript still lay before me, in fragments. It was the dream which offered up to me the complete image of the book. The dream was the dream of an avid collector, a book-lover; but just as the bibliophile dreams of the book, one may reason, so the theory dreams of a proof. Yet indeed, I had not far to go to see such a proof enacted through the work of the wish-fulfillment—for again, as Frau L. C. had taken my side in the daydream, so another former patient came at once to my assistance: Frau L.

I have already mentioned the story of Frau L.'s forgotten flowers as something I cite in support of my theory that acts of forgetting, like dreams, often disguise hidden motives or feelings, and I have described how this perceptive woman, in refusing to be consoled, evidenced an awareness of the symptomatic character of such oversights. But in fact I must modify my claim. Frau L.'s refusal hardly functioned as a proof of my theory—she had simply come over to my side, repeating the truth of my own theoretical assertion. Therefore I was incorrect where I only cited, as proof of my own theory, another theory with which it was identical, and in fact the *experimentum crucis*, the real proof, lay elsewhere. And here what was only implicit I may state more explicitly by repeating a piece of intelligence conveyed to me through the agency of my wife: Frau L., *a former patient of mine, was now well*. Turning again to the manifest content of the 'glaucoma' phantasy, it was only when I had recalled





#7 Self Portrait 1887



683 Multiple exposure photograph by Edgar Degas

10



102

43

Don't George Ingus

W.D.

Good

Aug Dela Cruz

Don't

Good

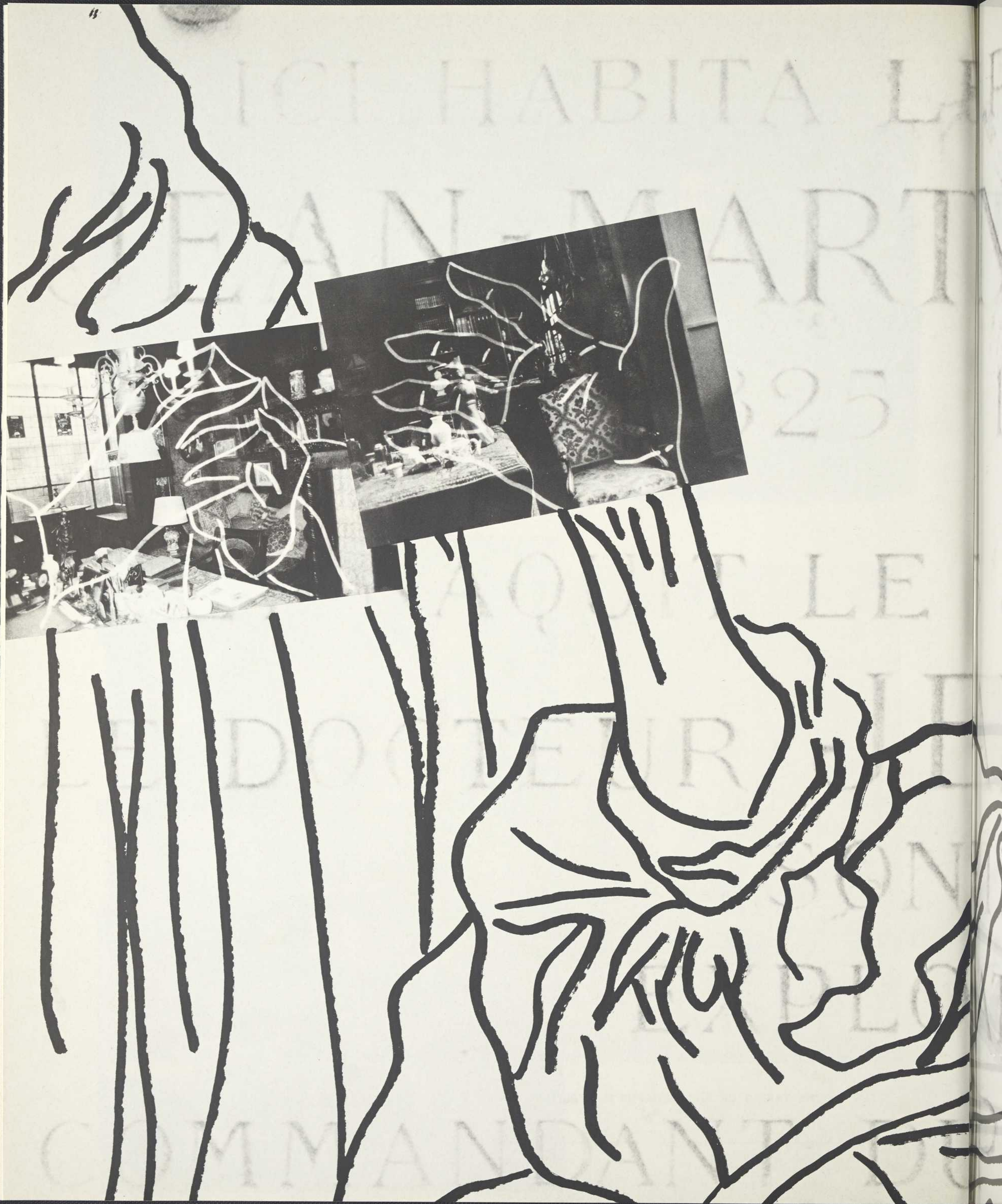
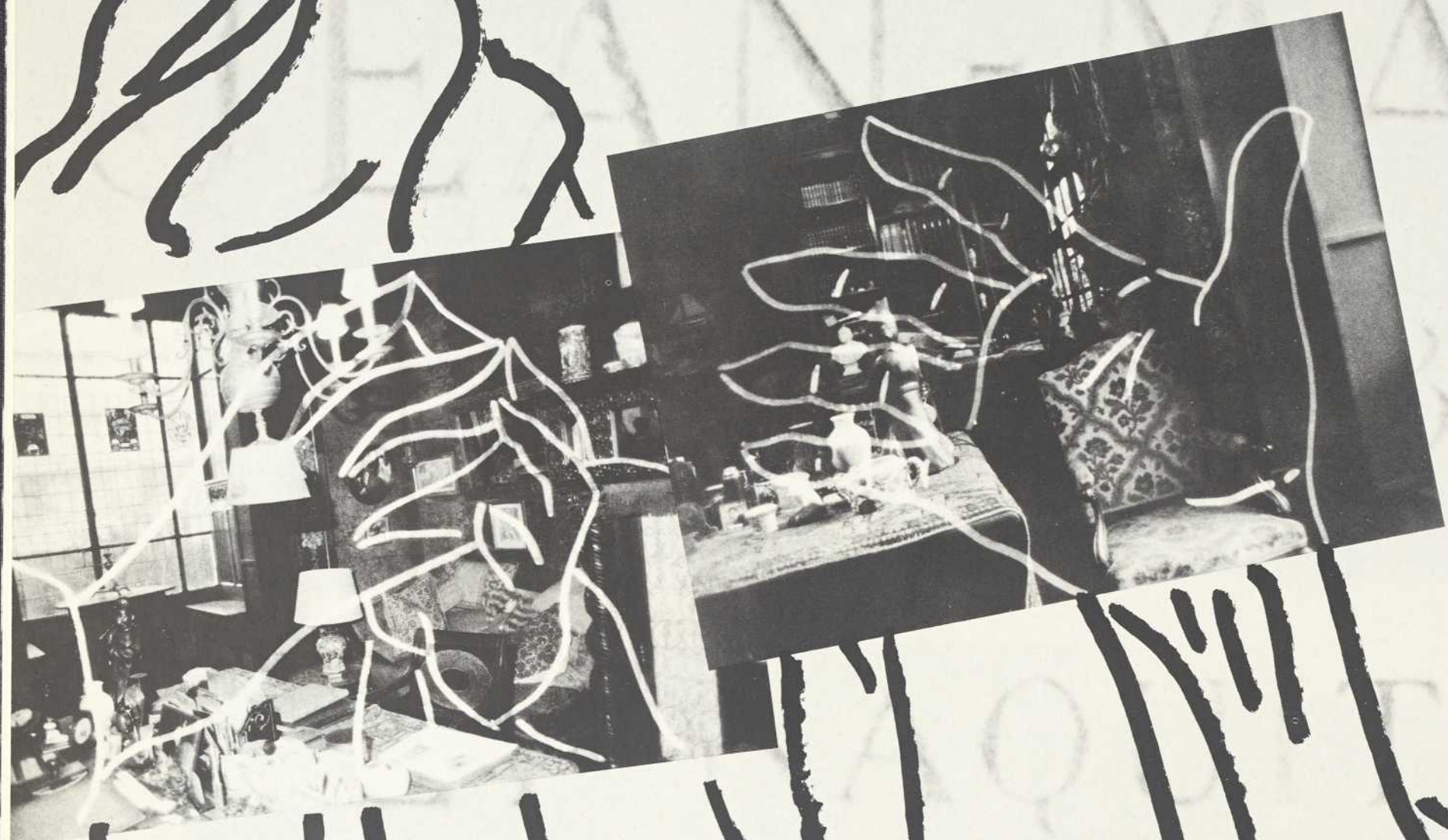
Ernest Meyer

E

Degas

THE TAKING OF PHOTOGRAPHS IS STRICTLY PROHIBITED.

Lurney





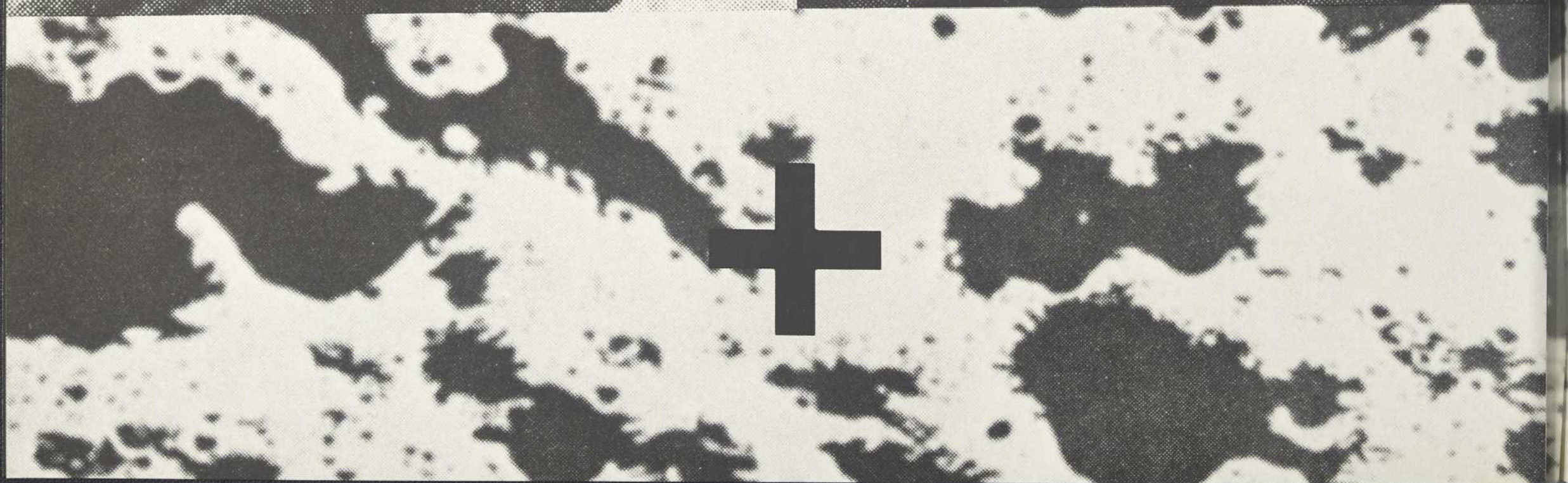
Holly King "Ascension" 1988 in memorium Samuel V. King 1898-1987
black and white photograph 184cm. x 122cm.

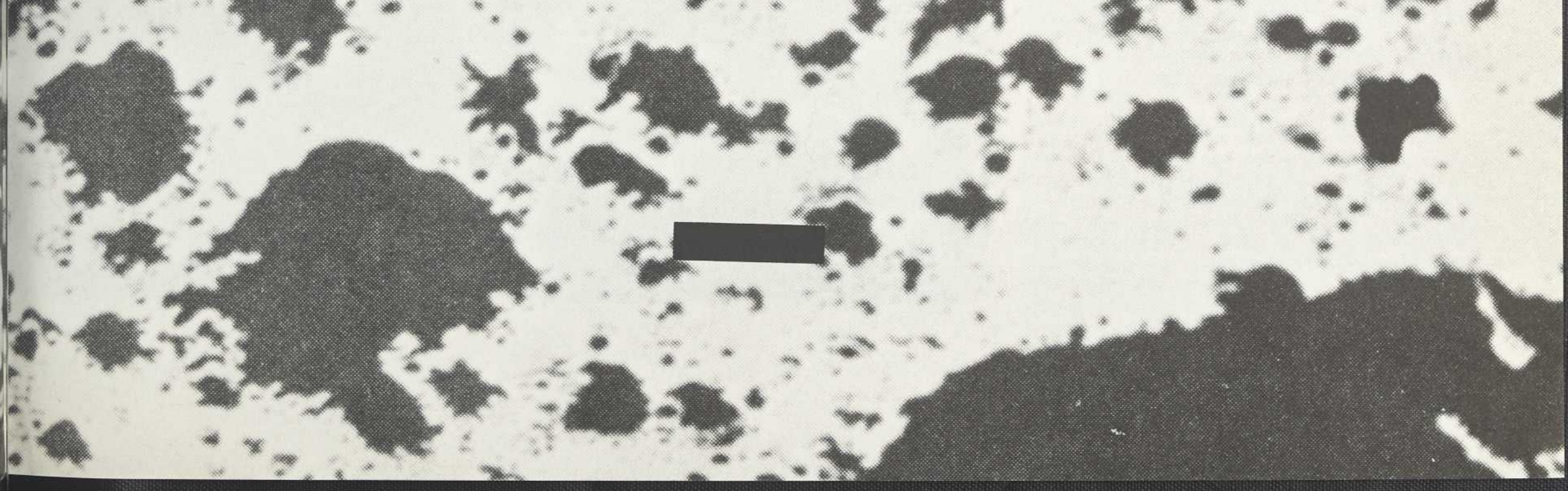


Holly King "Pathway" 1988 black and white photograph 184cm. x 122cm.









LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE

suivi du

PARFUM DE LA DAME EN NOIR

projet

Une publication comme Parachute est un lieu où la pensée sur l'art s'élabore, parfois avec virtuosité et éclats, parfois encore plus volontairement vulnérable, esquissant des plans, biffant, raturant, recomposant, reproposant. Toujours je lis cela comme des tentatives. Le mouvement de la pensée s'y lisant en son ouverture constituante envisagée comme principe. Tranquillement on lève un voile ici, on en repose un là-bas. Les théoriciens qui y collaborent, comme des maçons, érigent peu à peu l'édifice de leur pensée, leur «vedute».

Aujourd'hui, Parachute propose ses pages à des artistes et comme un écho, je choisis donc ce moment où l'idée n'est pas encore fixée tout à fait pour vous proposer, à mon tour, une esquisse de mon prochain projet de photographie. Peut-être aura-t-il, lors de sa venue au monde, une toute autre allure, peut-être même un tout autre enjeu, et peut-être n'existera-t-il jamais ce projet du mystère de la chambre jaune, du parfum de la Dame en noir.

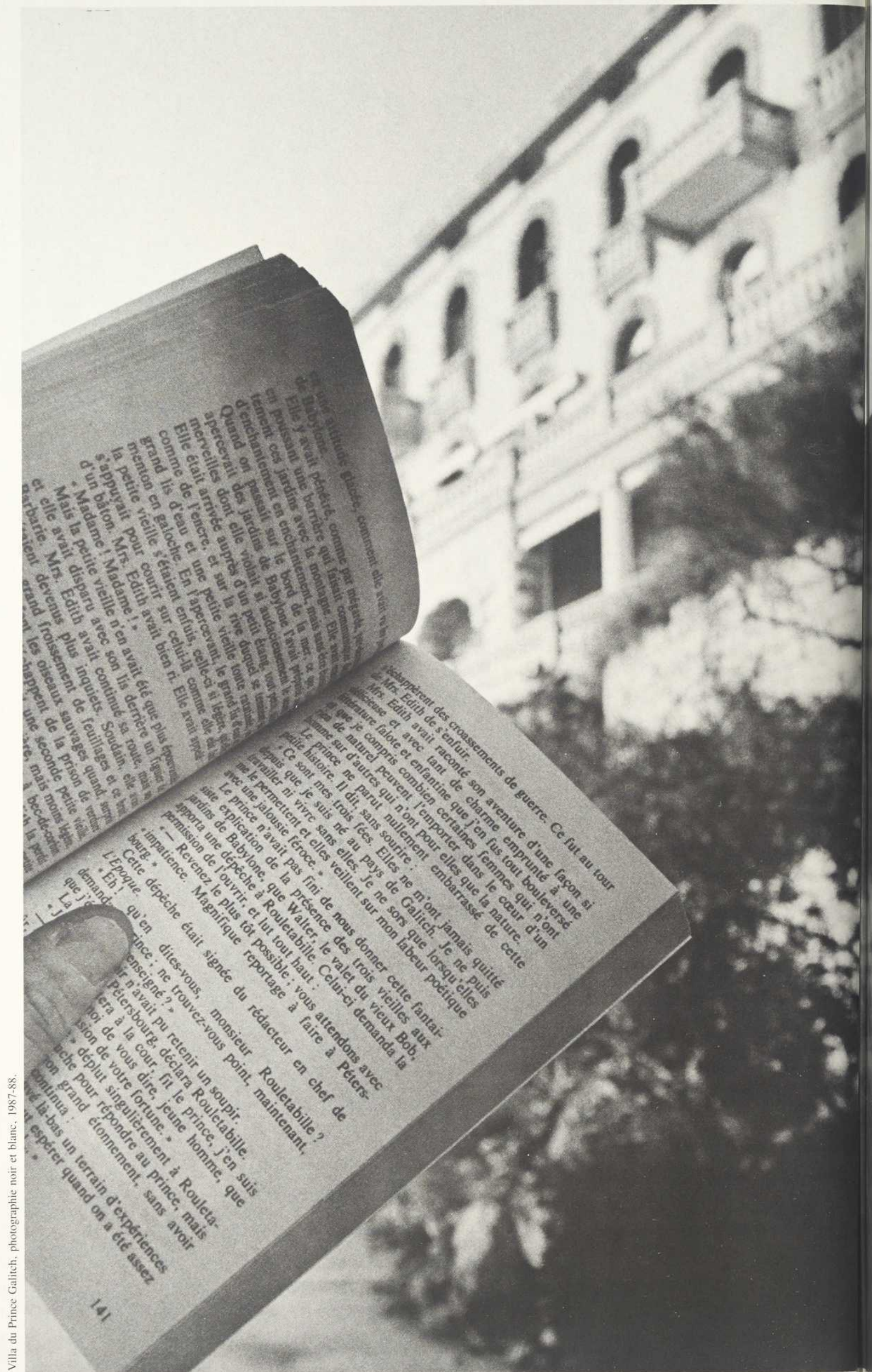
Disons tout d'abord que cela part encore de la littérature. Je sais très bien que faire de la photographie, de la peinture, en partant ainsi, c'est partir sur une fausse piste. Je ne suis ni photographe, ni peintre et encore moins écrivain. Je place cette fausse piste comme principe, comme agent moteur de ma production, hétéroclite, de ma pensée, exactement comme une métaphore de la vie et parfois cela donne de la peinture, parfois même de la photographie. La photographie, c'est aussi partir sur un leurre.

Ces ouvrages de Gaston Leroux sont les premiers vrais livres que j'ai lus, enfant, et que je relis sans cesse depuis. Ces récits de passion meurtrière et de fantômes, tout entiers tournés autour du parfum de la Dame en noir; l'ineffable parfum de la Dame en noir par lequel on aime, pour lequel on tue.

Après la FIAC de cette année, je prends le train vers Nice et j'achète à la gare une autre copie du *Parfum*. Je le lis d'un trait rapidement car j'en connais de nombreux passages par coeur... «Et ils étaient seuls, dans cette pièce, à s'étreindre... Et puis ils se dirent des choses entrecoupées, des phrases sans suite... des stupidités divines... Ah! ce qu'ils devaient s'embrasser, rattraper le temps perdu! Ce qu'il devait le respirer le parfum de la Dame en noir!» ou bien: «Mais nous entendions très bien la Dame en noir prononcer cette phrase à voix basse: *Allons du courage Robert, il le faut!* Plus tard, nous avions discuté avec Rouletabille pour savoir si elle avait dit: *il le faut* ou *il en faut*, mais nous ne pûmes point conclure.» Ou encore: «Car Rouletabille, dans le moment, toussait et ne parvenait point à se réchauffer. *Oh!* fit-il, *je vais vous le dire. Nous sommes venus chercher le Parfum de la Dame en noir.*»

Comme Bernard passait ses journées à la fac de psycho, je décidai d'aller moi aussi chercher le parfum de la Dame en noir là où, carte à l'appui, le dernier crime s'était produit, à la frontière franco-italienne, aux Rochers-Rouges, dans l'enceinte même de ce fort d'Hercule construit en 1140 par les Seigneurs de la Mortola sur un plan de Charles le Téméraire lui-même. Je partis donc un matin avec mon appareil-photo, mon livre, un miroir ancien, rond — avec deux poignées rappelant les petits contenants noirs de plastique qui protègent les bobines de film sauf qu'ici les cylindres noirs sont d'ébène — quelques figures dont j'apprécie particulièrement le cra-moisi de la chair. À la gare de Garavan, c'était la même lumière opalescente, le même parfum mi-sel, mi-fleur décrits par Gaston Leroux.

Je ne retrouvai pas cependant la forteresse là où elle aurait dû être. C'est ici que commence la *photographie*. Dans cette absence, puis dans ce déplacement. En effet, il y avait bien la petite presqu'île, mais à la place des ruines du château-fort, on pouvait voir les ruines d'un bunker italien, poste d'observation pendant la dernière guerre. L'horreur intime laissait place à l'horreur générale, historique. À quelques mètres de là: un musée. Un bien petit musée conçu pour abriter le plus vieux crâne de l'humanité, découvert jadis au fond de quelque grotte aux vagues profondeurs des Balzi Rossi. Il n'y avait jamais eu de fort d'Hercule. Pure invention. Qu'à cela ne tienne, je photographierais le lieu réel avec, devant, comme une cache partielle, les pages du livre ouvert décrivant ce qui aurait dû être là! C'était cela aussi la photographie; enfin, la



Villa du Prince Galich, photographie noir et blanc, 1987-88.



Villa du Prince Voronov, photographie noir et blanc avec retouche au correcteur, 1987-88.

photographie qui m'intéresse. Mais si le fort d'Hercule n'existait pas, peut-être qu'existait la villa du Prince Galitch! Et oui! tout là-haut, sur la falaise, une somptueuse villa blanche aux encorbellements de marbre rose. On m'informe, rendu là, que cette villa avait été construite par le prince Voronov, un savant en exil qui faisait, à l'abri des pins parasols, des bougainvilliers, des grands aloès et des citrus divers de sa propriété, des recherches sur les chimpanzés. Il avait établi son laboratoire dans une ancienne forteresse médiévale devenue *le fort d'Hercule* sous la plume de monsieur Gaston Leroux une fois qu'il l'eût fait glisser le long de la falaise jusqu'à la petite presqu'île. Toutes ces prises sur le réel, ces extractions et ces coutures, n'est-ce pas cela aussi la photographie?

Le projet devrait se constituer en trois temps:

1. Les pièces à conviction
2. Le parfum de la Dame en noir
3. Le mystère de la chambre jaune

LA CHAMBRE JAUNE

Ce sera la reconstitution du lieu du crime, celui où pour la première fois l'assassin, le terrible Ballmeyer, attenta à la vie de la si secrète Mathilde Stangerson. La photographie. La chambre sera l'intérieur de l'appareil, le laboratoire, la galerie ou le musée, le papier-photo, la lumière sur la chimie révélatrice. Nous ferons là de la photographie, nous la ferons apparaître dans la nuit de la chambre. Nous verrons le corps meurtri de Mathilde, étendu sur le sol, agonisant à côté de sa couche défectueuse, nous verrons Rouletabille cherchant les traces de l'assassin, nous l'aiderons à trouver l'ignoble qui, cette fois, ne s'échappera pas. Hélas, il disparaîtra bientôt, le phosphore ne pouvant l'emprisonner bien longtemps. Déjà, en cette chambre où l'on commence à ne pas comprendre, flottera le doux, le suave, le mystérieux parfum de la Dame en noir. Cela ne devrait pas changer. Tout est précis, dessiné, établi. L'or sur le texte de G.L. recouvrant les murs extérieurs de la chambre, le phosphore sur les murs, sur les photographies découpées grandeur nature, à l'intérieur de la chambre. Il ne manque que le lieu où je pourrai réaliser ce premier volet.

LE PARFUM DE LA DAME EN NOIR

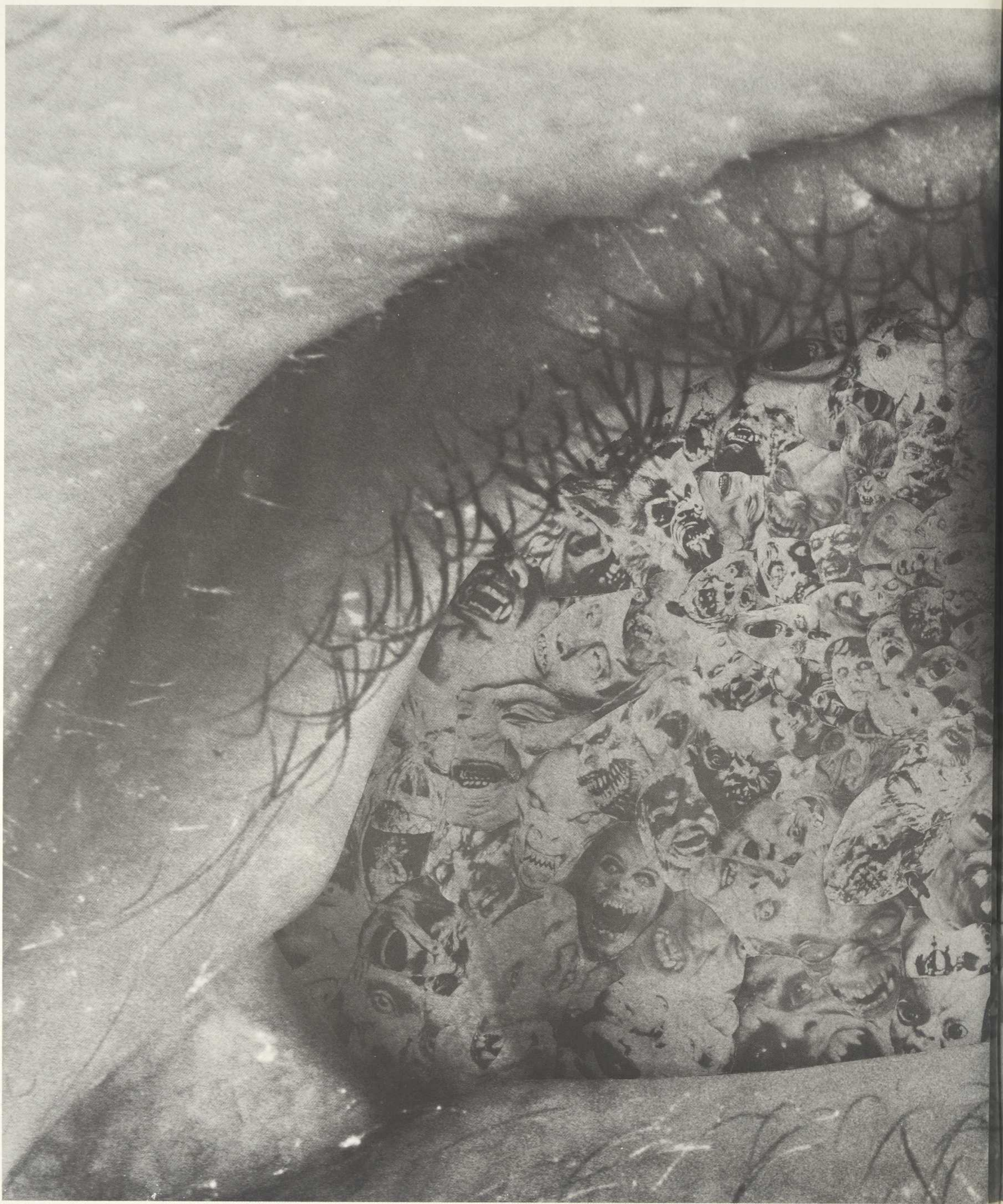
Cela aussi est clair. Légère et subtile, d'émeraude et de pervenche, drapée tel un phagocytose humain, elle mimera les positions rhétoriques des mains, positions codifiées pendant la Renaissance pour les ballets et reprises ensuite par la peinture, ces figures de la douleur, de l'accueil, de la joie aussi. Bien qu'elle n'ait pas souri souvent tout au long de cette incroyable aventure qui devait l'amener à plusieurs reprises jusqu'au seuil sanglant de la mort, elle réussissait parfois à esquisser un sourire à Rouletabille et son visage en était alors tout illuminé. Son si pâle et si grave visage, d'un ovale parfait, alors devenait humain. Malheureusement, la peur de la folie revenait; n'était-elle pas pourchassée par un fantôme, par la photographie même...

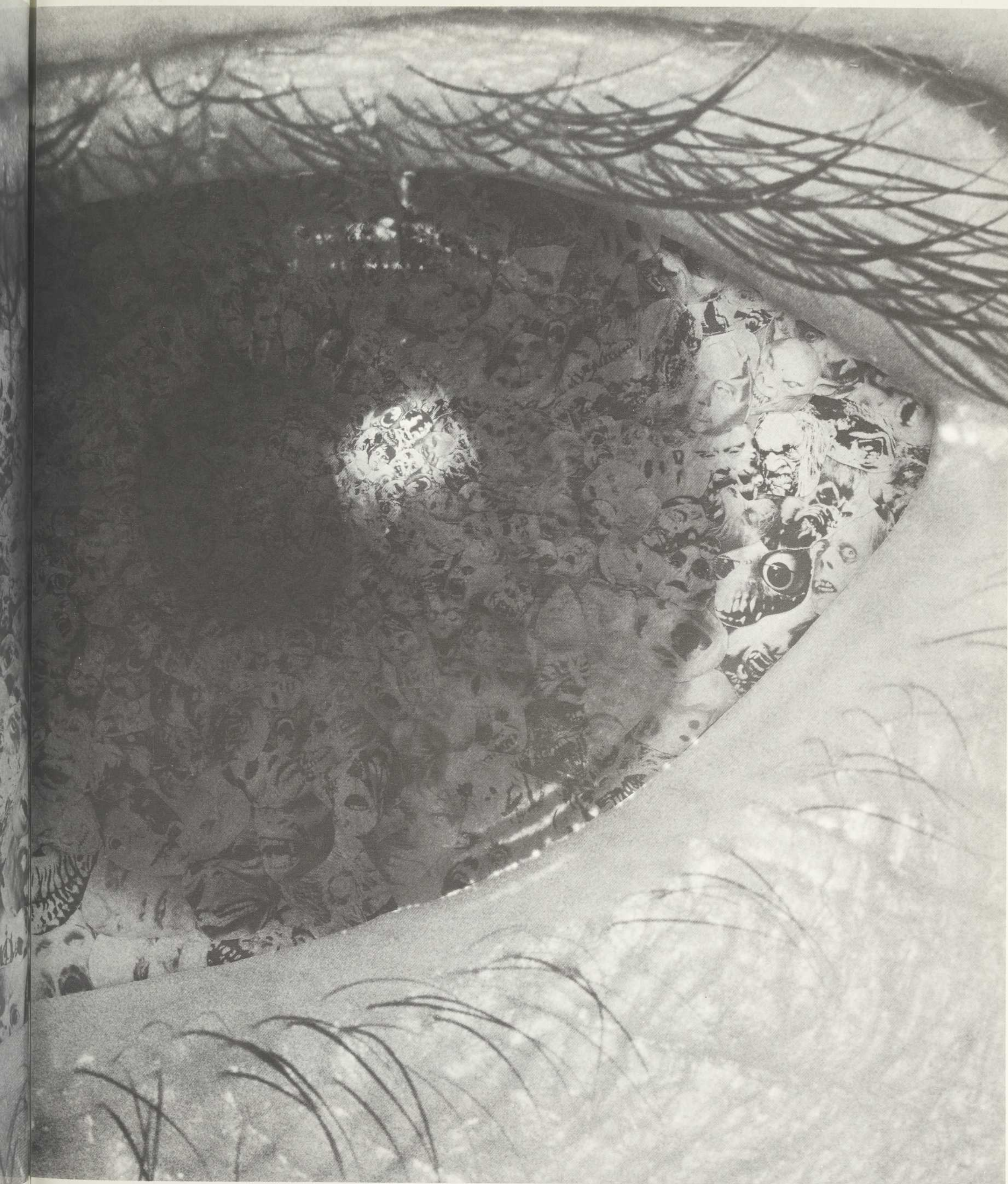
LES PIÈCES À CONVICTION

C'est le volet le plus flou. Je voudrais des objets plats, réalisés à partir de photographies. Je n'ai aucune idée du format, mais je sais que ce sera la récolte photographique des lieux, le reportage de *ce qui aurait dû être là*. Pour l'instant, je n'ai été que sur les rives des Balzi Rossi, mais je crois que toujours la littérature mentait et je sais que la photographie participe de ce même mensonge. Leroux a maquillé le réel afin de s'en faire un autre, découpé, recadré, laissant au lecteur venu sur les lieux la possibilité de continuer les lignes que la périphérie du texte interrompt. Ainsi feront les photos sauf que le repliement se fera sur le texte menteur lui-même en sa position inopportune dans l'espace de la photographie. Dans la présence du leurre. L'intelligence est, en matière d'art, un leurre tant l'oeuvre, encadrée inéluctablement dans l'étau du texte, est séduisante par l'inconscience de cette présence, et forte de son infaillible résistance à celui-ci.

C'est ce volet sur lequel je travaille présentement. Je vous en propose un exemple en y reconnaissant ses faiblesses. Mais ne le présentant qu'en tant que moment de faiblesse de production, ce qui est rarement montré, je vous le donne comme doute avec toute la magnificence que le doute peut avoir pour qui s'intéresse à la valeur de l'humain en recherche de lui-même, de la vie, de la photographie elle-même si elle a quelque chose à voir avec la vie comme moyen de la comprendre. Voici donc une «vue» de la villa du Prince Galitch ou du Prince Voronov. Je n'arrive pas, moi à les différencier.

ANDRÉ MARTIN











DO NOT
MENTE
SCENES

MINOR
CORE
SCU

They Speak
Yet Do Not Know
What They Say

More Beak
Than
Body

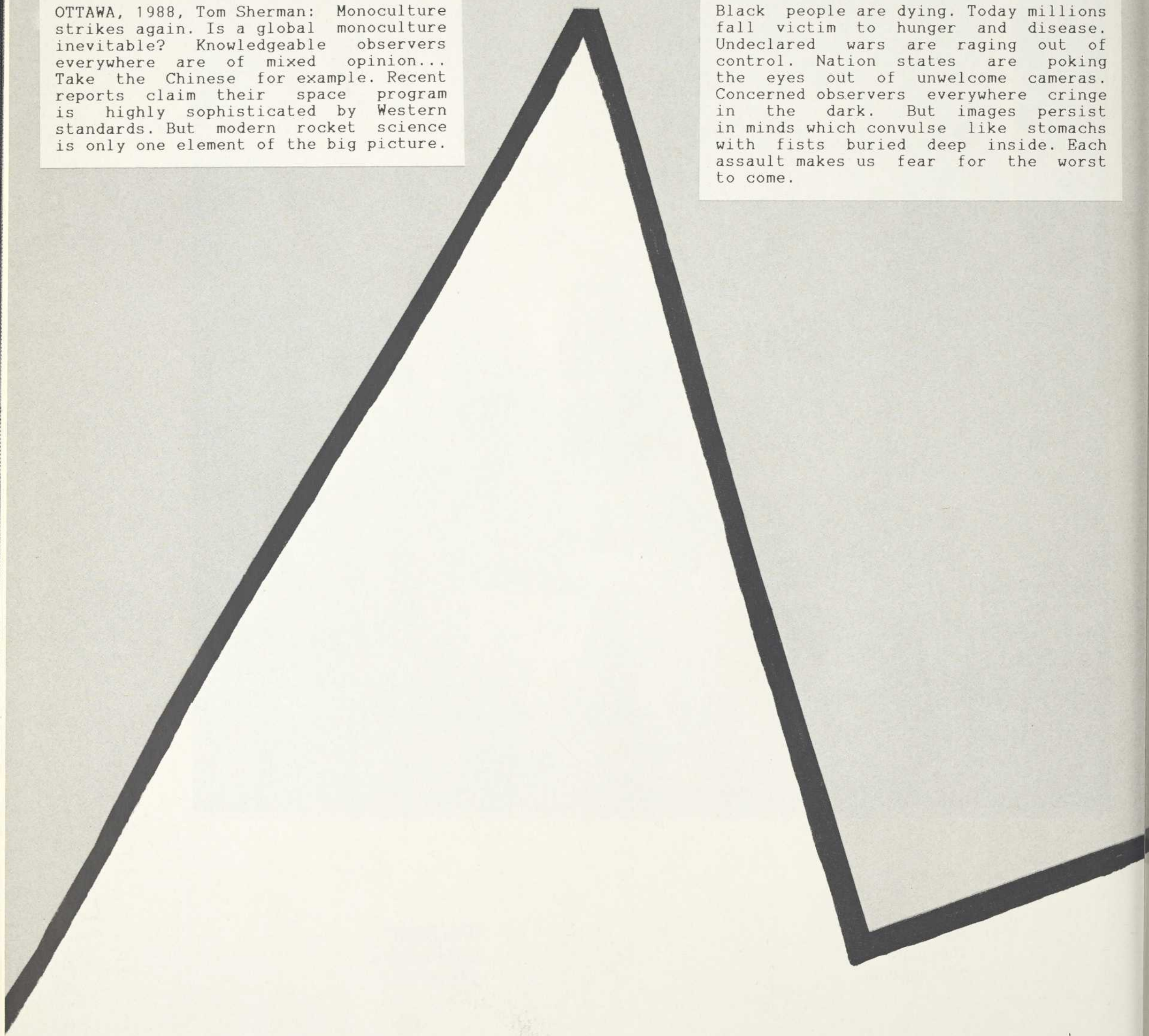


By Repeating
They Improve
Their Wisdom

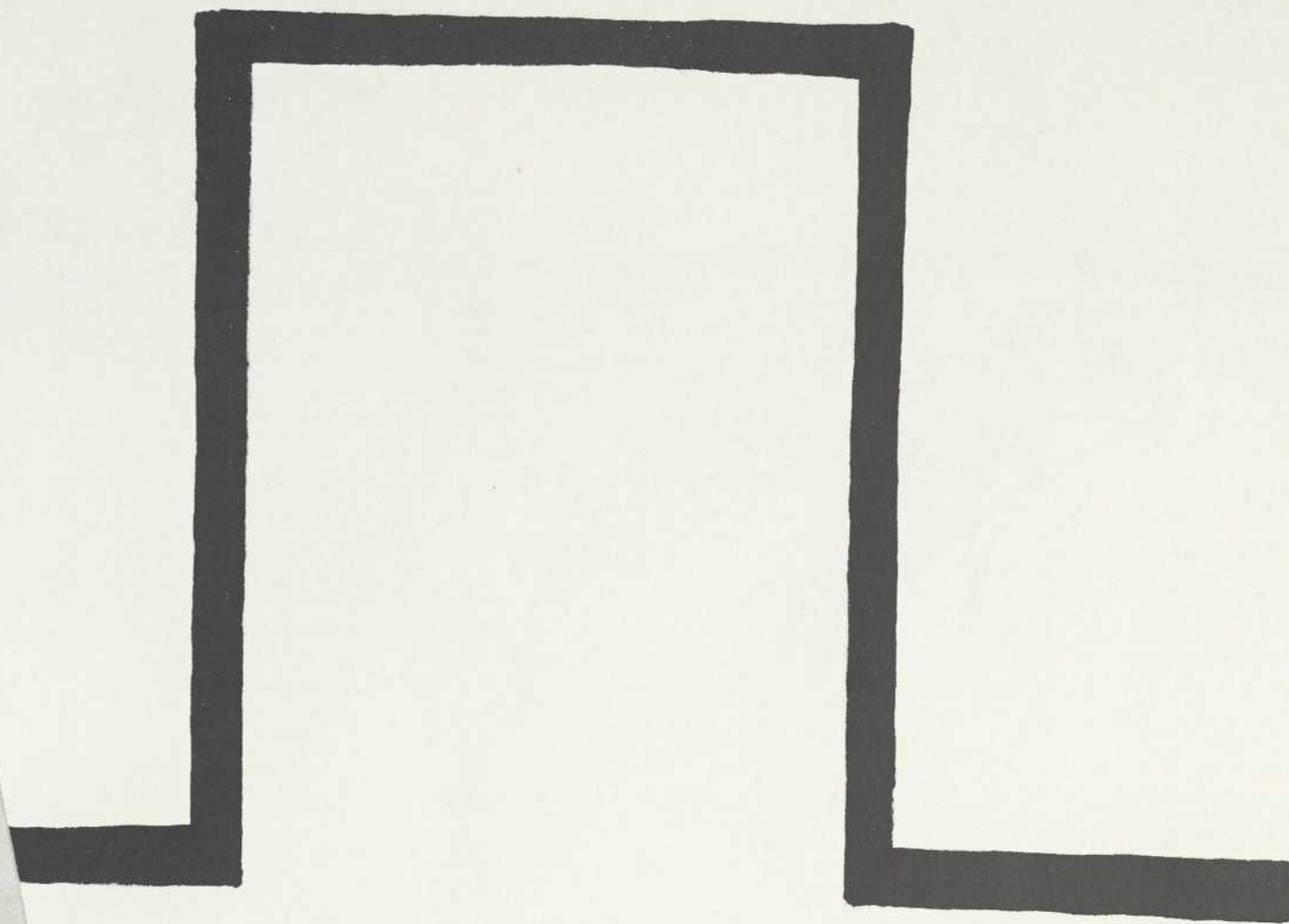
They Borrow
Yet Do Not
Give Back

OTTAWA, 1988, Tom Sherman: Monoculture strikes again. Is a global monoculture inevitable? Knowledgeable observers everywhere are of mixed opinion... Take the Chinese for example. Recent reports claim their space program is highly sophisticated by Western standards. But modern rocket science is only one element of the big picture.

Black people are dying. Today millions fall victim to hunger and disease. Undeclared wars are raging out of control. Nation states are poking the eyes out of unwelcome cameras. Concerned observers everywhere cringe in the dark. But images persist in minds which convulse like stomachs with fists buried deep inside. Each assault makes us fear for the worst to come.

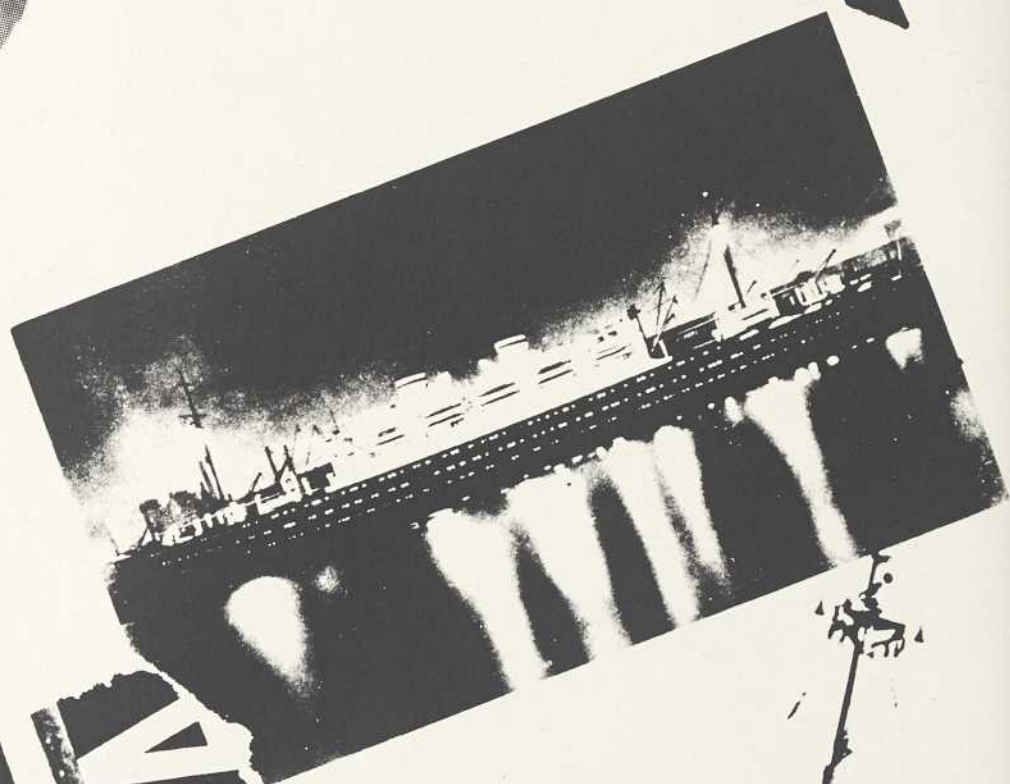


llions
sease,
ut of
oking
neras.
cringe
ersist
machs
Each
worst



Viewing habits are telling us more than advertising executives will admit. When was the last time you misunderstood a commercial message? When were you last stimulated erotically by a symbol emanating from a communications device? Get involved at your own discretion. Machine love is natural. Sit on your ass. Fuck your new toy.

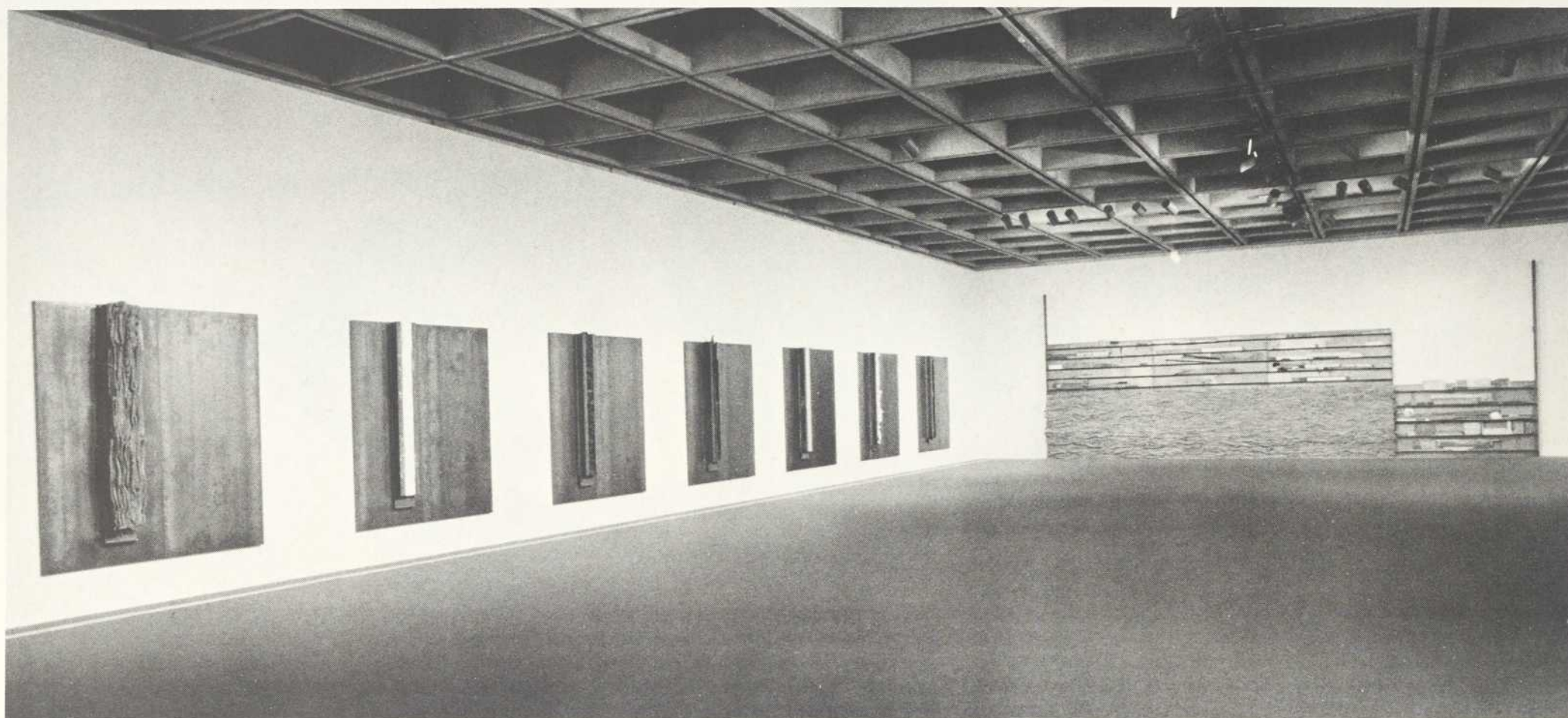
Monoculture floats on a thin cushion of diversity, defying gravity like something from another world. The forces below show no sign of coherent organization. Questions circulate to and fro in the void. An architecture of common ideas governs the flesh of the soft underbelly. In provocative contact with foreign genitalia, tongues and fingertips stroke buttons and keys.



The refugees board the ship as it departs for May 13 1939 F

the holiday snap shot + mis en scène dans
cognizing the cliché + visiteur est cons-
alist codes. The port à lui. S'y
work ac+ure ac-
realism +gated
of e'la





Jannis Kounellis, *Sans titre*, 1987, acier, jute, craie, charbon, bois, cire, pierre, goudron, terre, laine, 200 x 180 cm (chacun); photo: Ron Diamond, gracieuseté du Musée d'art contemporain de Montréal.

JANNIS KOUNELLIS

Musée d'art contemporain de Montréal
12 novembre — 14 février

Suite à la rétrospective d'octobre 1986 organisée par le Museum of Contemporary Art de Chicago, le Musée d'art contemporain de Montréal a opté, avec la présentation de l'exposition *Jannis Kounellis*, pour une adaptation proposant un événement spécifiquement autre plutôt que pour une forme plus «satellite» de reprise locale d'extraits. La différence tient à l'investissement exclusif de l'espace muséal dont Kounellis avait questionné l'isolement en exposant également dans divers lieux désaffectés de Chicago. Par ce retour à l'isolement de la Cité institutionnelle, l'artiste n'est certainement pas venu chercher refuge au Havre. Il y a, dans ce recentrement en périphérie, une conscience exhibée de l'emplacement d'un site artistique en retrait (mais à la fois si près) de la ville. En se limitant au Musée, Kounellis pose cette fois le problème de son isolement comme une condition réelle d'accessibilité en lui reconnaissant pourtant cette «histoire» propre que les lieux d'exposition travaillent généralement à nier au profit de celle qu'ils ont à montrer. À part, en retrait, le Musée constitue une singulière présence au sein d'un site si peu habité.

Kounellis a su tirer parti d'une situation que le visiteur expérimente tout au long d'un parcours où émerge, d'une oeuvre à l'autre, l'impact critique d'une pratique s'ouvrant à l'immédiateté d'une poétique des matériaux — un indice du déploiement de l'oeuvre dans l'espace matériel du milieu — et ce, dans l'intimité d'une convocation multiple du sujet.

Dès le palier, un assemblage massif de panneaux d'acier bloque, telle une muraille, l'échappée habituelle du regard vers le second plancher où le visiteur a l'habitude de voir, grâce à l'ouverture de l'espace au-dessus de la cage d'escalier, les toiles de la collection permanente. La prise d'assaut opère pourtant sans

fracas, l'oeuvre (1986) faisant de sa judicieuse intégration à l'environnement architectural non pas l'occasion d'une provocation (d'une rupture), mais d'un envahissement (d'un trouble), à la fois du lieu et du spectateur, où la monumentalité prend, d'entrée de jeu, la mesure des sens plutôt que celle de l'arrogance de la protestation.

Des fragments de moulages antiques émergent du support d'acier par des fentes ovales coulées de plomb. Ces entailles, comme autant de manifestations d'une mémoire compromettante, brisent la neutralité uniformisante de l'oeuvre en l'engageant dans les strates d'un présent que le passé travaille. À ce titre, la surface corrodée fait presque office de manifeste comme le signale particulièrement la zone irradiante stratégiquement centrée au bas de l'oeuvre, à la voie d'accès du regard.

Si des fragments d'une histoire passée percent l'oeuvre de multiples ouvertures dissipant l'isolement dans la totalité éparse du souvenir collectif, bien en face, devant les fenêtres, partiellement obstruées, de l'espace d'accès aux salles, c'est le présent qui se fraye un chemin dans l'épaisseur de cette oeuvre de 1985. En effet, on voit le jour entre les morceaux de bois de toutes sortes empilés à l'intérieur d'un cadre de poutres d'acier respectant les divisions du mur fenêtré. Plaques d'acier, bois de construction, châlit, etc., forment un support hétérogène où ce qui est montré, c'est la vie même ayant modifié l'aspect de ces éléments constituants. Pensons à l'oxydation, l'usure, la découpe, la crasse, le froid ou le chaud pour ne citer que quelques possibilités. Récupérés, et donc déjà transformés, les matériaux ne participent pas, au-delà d'un morcellement bien vite surmonté, à l'accomplissement d'un faire unificateur dont l'artiste tiendrait, en dernière instance, les rênes. Ils renvoient davantage leur disparité à l'action globale mais multiple d'espaces-temps dont ils attestent l'existence. Cette fonction *indicielle* des tableaux de Kounellis ancre stratégiquement son art dans le réel par le biais d'une découpe (le plan-tableau) jamais définitive — à l'inverse du dispositif photographique qui fige le réel

dans le moment du contact. Une fois réalisée, l'oeuvre ne se referme jamais complètement sur elle-même trouvant à s'épandre d'une façon ou d'une autre dans l'environnement qui la met en contact avec le «spectateur».

Concrètement lié à l'action d'un milieu qui le modifie, l'art de Kounellis continue sans cesse de se produire, la transformation échappant bien souvent au seul regard. En effet, parce que le contact se poursuit au-delà de l'expérience ponctuelle des sens, dans l'altération du temps qui passe, la transformation ne devient perceptible que plus tard.

L'intérêt particulier que présentent les oeuvres des années quatre-vingt tient aux rapports subversifs qu'elles entretiennent avec une structure étroitement liée à la peinture, une prise de position très significative dans le contexte actuel d'un retour à une spécificité (dégagée du centralisme autoréférent) du médium largement représentée par la Transavangarde italienne. Ici, le «tableau» a un poids que l'on sent: celui de ses matériaux. Aussi laisse-t-il à ceux-ci le soin de le présenter tel qu'il est, c'est-à-dire comme un objet que l'on perçoit dans un réel qui est le nôtre. Il ne s'agit pas là néanmoins de la création d'une utopique réceptivité naturelle puisque la perception est bien dirigée dans une activité qui la médiatise et lui donne sa dimension critique, à savoir, la lecture du tableau.

La première salle réunit des objets de présentation. Une série de neuf doubles panneaux d'acier (oeuvre de 1987) sont traversés d'une poutre en relief les divisant verticalement. Chacune contient respectivement sacs de jute pliés et entassés, craie, charbon, bois, cire, pierre, goudron, terre et laine dont la manipulation ne consiste jamais en une transformation de nature. Devant cet étalage de matériaux bruts, une étonnante attraction se produit, comme le désir d'une proximité où l'odorat s'allierait au toucher pour capter d'invisibles effluves. La distinction entre les oeuvres de la série dépend ironiquement de l'exhibition «objective» de substances dont

l'aspect varie selon leur vulnérabilité au passage corrosif du temps. La fonction représentative de la peinture est ainsi déjouée par la présentation d'une matière indicielle et la rigidité de l'autoréférence par la mobilité naturelle de ses états de visibilité, ceux-ci s'accomplissant indépendamment de toute intervention artistique.

Deux oeuvres de 1969 viennent rompre la continuité de la série, une double insertion en aparté qui emprunte à l'actualité de la production le privilège de se faire voir de nouveau et autrement. Le contraste que la fragilité de l'oeuf produit avec la solidité de la surface d'acier dont il se détache se trouve amplifié par le voisinage des substances visiblement affectées de la série interrompue. La modification ayant lieu à l'intérieur, l'inaccessibilité du secret oriente ici l'universalité de la dimension symbolique du côté d'une prise de position affichant la fermeture sur soi de l'objet comme un moment du passé. Le vaste pan de mur réservé au svelte mobile fait de plateaux couverts de pyramides de café moulu, s'expose, quant à lui, au questionnement d'une oeuvre dont il ne reçoit que l'ombre, ce second temps de la *réflexion* où seule l'existence (et non le sens, ni la forme) de l'objet n'est remise en cause; le dessin de l'ombre ne reproduisant pas l'objet tel qu'on le voit. Cet écart marqué s'oppose à l'irréversibilité du processus à l'oeuvre dans la série où l'aspect original est à imaginer.

Le mur du fond est occupé par une vaste composition qui s'ouvre par un encadrement partiel de poutres d'acier. Des centaines de sacs de jute entassés régulièrement soutiennent trois des quatre plaques installées horizontalement en guise de supports à des «présentoirs» où sont disposés des fragments de bois (planches de construction, manche de hache, pattes de chaise, etc.), une couverture, deux éclats de moulages antiques sans regard, comme autant de témoins d'une présence humaine virtuelle.

Cette évocation de l'homme passe par la monstration de restes de production associés à divers temps et diverses cultures. La production artistique se définirait ici comme une réorganisation d'une production socio-culturelle qu'elle s'approprie fragmentairement et, surtout, après usage. L'artiste se retire. Manipulée par d'autres mains que la sienne, la matière ne sert plus à l'exercice personnalisé d'un faire. Pourtant elle est bien là cette main dont l'oeuvre a traditionnellement fait l'éloge et dont s'est radicalement dégagé tout l'art dématérialisé, seulement elle est là tout autrement.

La main est là comme une trace, inscrite telle une signature à plusieurs reprises sur les plaques d'acier paradoxalement devenues des supports sensibles. Elle agit comme l'attestation d'une appropriation... qu'elle ne domine pas. Un exemple probant en ce qu'il a trait à une problématique picturale manifestement abordée par Kounellis: le graphisme rendu visible par la rouille bordant chacune des poutres de la série des neuf doubles panneaux.

En s'approchant de la seconde salle, le bruit perçu au long de la visite s'accroît. L'espace en est envahi. Il est devenu *environnement* au sens actif créant autour du sujet, dans ses périphéries, un champ sonore, comme une enveloppe ouverte par laquelle l'oeuvre rejoint intimement le «spectateur». Ce bruit vient du dispositif d'alimentation au gaz permettant la production de flammes bleues émanant des trois tableaux (respectivement: 1,08m, 720 et 900cm de largeur x 200cm de hauteur) qui constituent cette oeuvre de 1985. Les sorties des conduites font office de torches et sont toutes dirigées vers la droite comme des flèches faisant sauter le regard de panneau en panneau jusqu'à cette fleur d'acier (1967) visant brusquement le regard de sa flamme, agressant le spectateur à hauteur d'oeil. Notons que l'agression a rapidement été contrôlée par un «enclos» installé après quelques jours afin de bien protéger tout le monde du «danger», probablement à la demande de certains contemplatifs outragés. Ce détail a une fâcheuse conséquence: la poutre de bois interceptant le parcours visuel dans le troisième panneau, le mettant presque en garde de ce qu'il s'apprête à subir, perd ainsi une part de son efficacité et le petit support sur lequel rien n'est exposé ne supporte, de ce fait, que

difficilement l'interrogation d'un regard dont l'aveuglement allait devenir manifeste dans la proximité de l'oeuvre sur laquelle il allait ensuite s'arrêter.

Par le feu, la surface se consume peu à peu et elle fait de ses zones de destruction ses seuls dessins. Les marques produites par ces brûlures apparaissent comme des traces de vie sur l'inertie de l'objet pictural. À laisser ainsi au tableau la possibilité de se transformer lui-même, Kounellis s'attaque concrètement à la fermeture sur soi de la peinture moderniste. Le charbon entassé dans un contenant d'acier, une oeuvre réalisée en 1967, constitue un contrepoids non sans intérêt: l'immobilité devient résistance, la matière n'effectuant pas cette combustion pour laquelle elle semble si évidemment présentée. Dans cette oeuvre, la transformation de la matière à d'autres fins que sa seule monstration n'aura pas lieu. Il y a, dans ce charbon qui ne brûle pas, toute la charge d'une énergie potentielle libérée dans les oeuvres de feu, foyers d'une lumière affectant constamment la visibilité de ce qu'elle donne à voir.

Les nombreuses illustrations du catalogue d'exposition permettent de constater à quel point cet art trouve dans le moment de sa présentation l'occasion d'une remise en question de la réflexion afin que celle-ci se poursuive toujours autrement, qu'elle soit affectée d'une emprise manifeste du réel. Le texte de Thomas McEvilley, qui a été traduit pour l'occasion, s'articule autour du discours de l'artiste qui sert en grande partie de cadre à une interprétation qui demeure tout de même riche d'ouvertures théoriques. L'ouverture la plus efficace demeure pourtant celle bien réelle d'une oeuvre qui se répand dans l'environnement de sa matérialité, une expansion permise par un espace libre où la circulation prend l'allure d'une errance.

CATHERINE BÉDARD

DOMINIQUE BLAIN

Galerie Christiane Chassay, Montréal
28 novembre — 19 décembre

Dominique Blain développe dans ses oeuvres récentes un propos politique qui se situe au-delà de l'affirmation «tout art est politique» ou, à l'opposé, au-delà d'un engagement militant pour une cause donnée: elle l'oriente plutôt vers ce noeud qu'est la figure d'autrui et la différence irréductible que celle-ci instaure, noeud sur lequel butte mais aussi s'articule le projet politique dans son ensemble. Deux ans après sa participation à l'exposition *Écrans politiques* au Musée d'art contemporain de Montréal, elle repose la question de l'interaction entre art et politique en termes de fusion des enjeux politiques et des préoccupations formelles.

Cette exposition comprend deux parties, réparties en plusieurs salles: la première, la plus grande, ne comporte qu'une seule oeuvre-installation autonome tandis que les *souvenirs de voyage* regroupant une quinzaine d'oeuvres occupent les autres petites salles construites pour la circonstance. La première pièce se présente comme une installation comprenant en arrière-fond un montage de grandes photographies d'égal format et minutieusement juxtaposées: vingt photographies de gestes de la main saisis en plein vol exposent ainsi plusieurs codes du langage gestuel; devant elles, sept personnages grandeur nature, tous semblables et constitués de carcasses vides recouvertes d'un épais drapé noir empesé et rigidifié, sont agenouillés et réunis en cercle comme lors d'une séance de méditation. Dans leur profusion langagière, quoique muette, les photographies s'opposent au recueillement silencieux des sept personnages. Dépassant la simple confrontation dualiste entre la communication gestuelle et bavarde, témoignant d'un *événement* et de son *désordre*, et la communication silencieuse et intime, témoignant d'une *présence à soi* et d'une *permanence*, Dominique Blain pointe un discours métaphysique qui rabat toute différence vers un même. De par la nature de leur médium, qui instaure dès le départ un écart, de par leur multiplicité brouillonne et, finalement, de par leur iconographie même où l'interlocuteur, la figure d'autrui, est évoqué sans détours, ces photographies murales présentent cet *autre* selon une profondeur de surface contrairement à



Dominique Blain,
Sans titre, 1987,
media mixtes,
20 photos
61 x 61 cm,
7 sculptures
61 x 61 x 91,5 cm
(approx.); photo:
Richard-Max Tremblay.

la profondeur métaphysique, et illusoire, des personnages creux et sans visage. Ce qui fait de cette oeuvre une forme d'«introduction» conceptuelle à l'exposition, et ce qui la lie aux oeuvres subséquentes dont le propos politique est plus perceptible, tiendrait en fait à l'idée que le politique pose de façon fondamentale la question de l'autre dans sa différence, altérité à laquelle il s'oppose dans son idéologie et dans son fonctionnement, assimilant les disparités sociales, culturelles et économiques sous la bannière du plus grand dénominateur commun.

L'oeuvre suivante, selon le déroulement naturel de la visite, comprend une vieille photographie représentant deux hommes blancs souriants, entourant une femme noire à demie nue, stoïque et impassible, toute en retrait psychologique. Hormis l'idée qu'ici s'affiche la différence dans sa forme la plus explicite, le propos glisse habilement vers une forme de fétichisation de l'Afrique par la présence d'un banc recouvert d'une peau de zèbre et ce, jusqu'aux pattes cambrées munies de sabots. La fétichisation fixe et «taxidermise» en quelque sorte l'autre dans sa différence par une découpe métonymique (trophées de bêtes sauvages, photographie de rencontres de brousse). Une autre oeuvre majeure de cette exposition est sans contredit une petite boîte de bois accrochée au mur, contenant un cigare, une cartouche de mitraillette et un tube de rouge à lèvres. Elle expose l'idée maîtresse de ces *souvenirs de voyage*, idée que reprennent et étoffent les autres oeuvres. Sa force d'impact, et la réflexion d'ordre politique qu'elle génère, réside dans l'articulation minutieuse des composantes formelles et iconographiques et non pas dans la force d'impact d'un témoignage choc: l'artiste use plutôt de stéréotypes politiques largement diffusés qu'elle fait jouer et met en perspective grâce à la composante formelle extrêmement bien ajustée et tout en sobriété. La richesse de cette composante formelle se situe ainsi dans l'imbrication syntaxique de deux formes d'assemblage, l'un lié à la tradition du collage cubiste, l'autre à la tradition du collage surréaliste: le propos essentiellement esthétique du premier et le propos essentiellement iconographique du second interagissent dans leurs propriétés sans se fondre l'un dans l'autre. En juxtaposant des ready-made à forte connotation symbolique, Dominique Blain génère une conscience aiguë des rapports de pouvoir et d'influence: elle use de renvois symboliques internes comme par exemple le cigare qui, comme attribut reconnu des banquiers et par sa forme phallique semblable à celle de la cartouche, établit un lien entre le pouvoir monétaire et patriarcal, les marchés boursiers et l'armement; en utilisant le tube de rouge à lèvres comme symbole féminin, elle propose un renvoi au registre militaire comme «arme» de séduction mais expose aussi la «faiblesse» des moyens pacifistes. La métaphore procède donc du rapprochement insolite de ces trois objets mais se dissocie du collage surréaliste en ce que l'artiste n'invoque pas un court-circuit de la logique rationnelle et ne nous permet pas non plus une liberté absolue des associations. S'il y a discontinuité entre les éléments coprésents, l'artiste «rattrape» son propos et le spectateur grâce à la rime formelle créée entre les objets: c'est là qu'intervient le propos esthétique du collage cubiste. Au-delà de «la rencontre fortuite d'une machine à coudre avec un parapluie sur une table de dissection» (le comte de Lautréamont), la rime formelle oblongue entre le cigare, le rouge à lèvres et la cartouche supporte ainsi le propos iconographique politique, d'où la fascination qu'engendre cette oeuvre de par les incessants relais formels et iconographiques créés et qui s'interpellent.

D'autres oeuvres, quoique techniquement différentes, vont dans le même sens: la technique sérigraphique et celle du collage à chaud lui permettent notamment de travailler cette imbrication formelle-iconographique, au plus près du médium, par superposition de couches dont la «transparence» génère une épaisseur sémantique. Ainsi, dans *South African Gold*, prenant comme support trois planches évoquant celles utilisées dans les coffrages miniers, Dominique Blain y surimpose une page d'un numéro du *Times Magazine* de 1948 comprenant principalement un article détaillant les avoirs d'une compagnie aurifère étrangère en Afrique du Sud et exposant dans la marge les cotes de la Bourse; super-

posé à cela, le visage d'un mineur d'Afrique du Sud avec une carte de son pays lui mangeant tout le bas du visage. L'oeuvre parle mais sans bruit outrancier.

Une autre oeuvre digne de mention parce que symptomatique de la justesse du propos de Dominique Blain, est celle constituée d'un luxueux écrin présentant un anneau du type de ceux qui enserrant le cou des «femmes-girafes» de Birmanie du Nord, anneaux faisant culminer leur tête à quarante ou cinquante centimètres des épaules comme nous le montre une photographie placée en exergue sur le mur. L'artiste évoque de façon évidente une domination patriarcale solidement établie; cependant, placée dans le contexte de cette exposition et alimentée du regard porté sur les autres oeuvres, l'oeuvre dépasse avec finesse la simple dénonciation et s'ouvre à la nécessité de définir plus largement les causes sociales et religieuses en jeu, tout en gardant présent un propos féministe exposant ce processus séculaire qu'est la réduction d'autrui, par subordination de son corps et de sa mobilité spatiale, à ses intérêts propres.

Toutes les oeuvres présentées dans cette exposition démontrent de façon percutante et avec une grande intégrité plastique et conceptuelle le propos politique que défend Dominique Blain. Sans aucun recours au clinquant, au voyeurisme, sans faire preuve de didactisme dogmatique ou de militantisme, l'artiste a puisé la force de son propos dans une sobriété peu commune qui ne signifie pas une absence d'engagement, mais détache ses oeuvres des pièges du commentaire anecdotique ou même réaliste, l'un et l'autre fragmentaires.

Soulignons, en terminant, la qualité du catalogue d'exposition dont la présentation, extrêmement soignée, rappelle les anciens albums de photos des colonies et en reproduit l'atmosphère nostalgique.

CHRISTINE DUBOIS

JEAN McEWEN

Musée des beaux-arts de Montréal
11 décembre — 24 janvier

Galerie Waddington & Gorce, Montréal
10 décembre — 8 janvier

Sur les murs du Musée des beaux-arts de Montréal, quelque soixante-huit toiles témoignaient fièrement de l'énergie créatrice du peintre Jean McEwen qui joue avec la peinture et qui trouve dans la pâte et la couleur, les effets originaux de son oeuvre auxquelles répondent les magnifiques oeuvres sur papier présentées au Cabinet de dessins et estampes. Pour compléter ce regard sur l'oeuvre passé de McEwen, par la conservatrice invitée, Constance Naubert-Riser, la Galerie Waddington & Gorce exposait ses peintures les plus récentes.

Deuxième rétrospective montréalaise, la première ayant été celle organisée par Fernande Saint-Martin au Musée d'art contemporain en 1973, l'exposition *Jean McEwen: la profondeur de la couleur* se veut un hommage à l'aventure picturale de cet artiste qui, d'une série à l'autre depuis plus de trente ans, joue la couleur avec nuances, obstination et originalité; une sorte de tribut qui cherche à combler la longue absence de ses oeuvres sur nos cimaises. Le choix pertinent d'un accrochage sériel favorise la découverte, la redécouverte dans certains cas, du malin plaisir que prend McEwen à broser, manipuler, étendre la matière, cherchant à la faire vibrer de mille possibilités nouvelles. Sont réunies une centaine d'oeuvres sur toile et sur papier dont les tensions

recèlent davantage un dynamisme qu'une nostalgie passéiste et ce, malgré la présentation chronologique qui a, d'autre part, l'avantage de permettre les retours, les comparaisons, et d'autoriser une analyse sur une plus longue durée. Soulignons au passage l'exceptionnelle qualité du catalogue publié par le Musée qui joint, à la richesse documentaire, des reproductions photographiques — dont soixante-huit en couleur — de toutes les pièces exposées.

Exposées dans la première salle, les toiles rectangulaires et verticales des séries *Les Pierres de mon moulin* et *Jardin de givre*, datées de 1955 et 1956, les plus anciennes de l'exposition, exhibent sur toute leur surface une dernière couche de peinture blanche transparente déposée inégalement. Cette couche rend discrètes les interventions colorées antérieures, les laissant deviner plutôt que les révélant. La superposition de couches sur la toile donne aux peintures une épaisseur que doublent les effets de transparence où des zones foncées marquent une distance par rapport aux pâles. À remarquer aussi des lignes verticales, à peine évidentes, à la jonction de deux couleurs différentes ou de deux épaisseurs variables qui reprennent les limites longitudinales gauche et droite du tableau; à une occasion, des coulures verticales les répètent littéralement. Certaines horizontales citent de manière similaire, mais comme en mineur, la base la moins stable du rectangle. Avec *Blanc, marges orangées*, le jeu des réserves périphériques rend évident le processus de recouvrement tandis qu'une ligne médiane essaie de faire surface.

Dans la deuxième salle, la série d'huiles intitulée *Cellule*, présente un élément nouveau dans le vocabulaire pictural de McEwen: la structure. En effet, des masses colorées aux contours géométriques flous ou au contraire aux frontières franches donnent à voir des surfaces chatoyantes ou opaques, selon le cas. Cette organisation à partir d'une large bande centrale verticale accompagnée de chaque côté d'une bande de largeur presque égale est rompue par une division horizontale que renforce dans le bas, à l'occasion, une réserve. Quand McEwen peint un format carré comme *Cellule violette* (1960), une ligne médiane traverse de haut en bas la toile divisant binairement celle-ci en deux plans rectangulaires que le jeu chromatique amplifie. De plus, même dans les formats rectangulaires horizontaux comme *Les amours jaunes* ou *Grand fil à plomb No 2*, des verticales, lignes ou bandes, agencent la surface en plans successifs de la gauche vers la droite. La pâte s'épaissit, les effets de profondeur s'amplifient au fur et à mesure que la couleur gagne son autonomie, se confrontant à d'autres dans la succession, la juxtaposition ou encore la complémentarité. À l'occasion, des taches colorées ponctuent la matière texturée créant des percées presque à l'infini dans la profondeur.

...De haut en bas ou de droite à gauche, chacun pour un moment l'emporte...
Jean McEwen, *Les îles réunies*, 1975

La tension entre les horizontales et les verticales, exacerbée par une organisation binaire jamais parfaitement symétrique de la surface, atteint son paroxysme dans la série *Le drapeau inconnu* de 1964, qui succède à des oeuvres dont la référence à la verticalité était clairement énoncée dans le titre: *Fenêtre dans le rouge*, *Meurtrière traversant le jaune*, *Fil à plomb traversant le rouge*, *Verticale nocturne*, *T noir*. Dans cette série du *Drapeau inconnu*, Jean McEwen propose des variations sur la structure cruciforme du croisillon de bois du châssis qu'il confronte à l'énergie des coins de la toile tendue. L'envers du tableau apparaît donc à la surface de la toile ou se laisse deviner sous les couches dans des versions différentes regroupées en thèmes. Toujours des bandes verticales rectangulaires de largeurs variables, des bandes horizontales sous les verticales ou coupées par celles-ci, des effets de transparence, des lignes, des carrés, des rectangles, la symétrie imparfaite et cette profondeur qui surgit de/dans la pâte colorée. À y regarder de près et plutôt plusieurs fois qu'une, ce que le peintre nous donne à voir ce sont des organisations différentes des éléments de base de son langage pictural continuellement aux prises avec les limites



Jean McEwen,
Élégie criblée de bleu n°5,
huile sur toile, 1985-1986,
254 x 152 cm;
photo: Pierre Cherrier,
gracieuseté:
Galerie Waddington & Gorce.

périphériques du cadre. Ces mises en place aboutissent clairement à la citation du support dans le tableau intitulé *Le drapeau inconnu - 5e thème, No 18*. La sensualité de la couleur, de la matière, se trouve en relation étroite avec les contraintes mêmes du format, en totale dépendance. Et la presque symétrie des formes, habituellement ouvertes, et la binarité de la composition, encore plus évidente dans les diptyques, laissent émerger, transparent, traverser les composantes structurales tel un miroir.

Abstraite, la peinture de McEwen maintiendra toujours son parti-pris pour la non-figuration, en marge des modes sauf peut-être pour sa production hard-edge, peinte à l'acrylique, des années soixante-cinq à soixante-huit, et ce, dans une démarche soutenue et constante où demeurent ses prédilections pour la couleur, la matière et l'espace. La pâte dans les tableaux subséquents se clarifie, se fait plus liquide autorisant davantage de coulures. Aux finis vernis éblouissants et quelquefois réfléchissants succèdent des surfaces mates; les couleurs pastel, opalescentes remplacent les couleurs foncées tandis que des bandes ou lignes verticales continuent de donner leur rythme aux vibrations des toiles. Au milieu des années soixante-dix, une mince couche blanche couvre presque toute la surface des huiles de la série *Les fiançailles* qui rappellent les peintures antérieures intitulées *Jardin de givre*. La suite *parisienne* et *Les champs colorés* vibrent grâce à l'application successive d'une fine matière picturale, créant percées et trouées où à nouveau la couleur disparaît, apparaît en filigrane, dans les marges.

Perçue comme une reprise patiente des mêmes données élémentaires aux possibilités combinatoires illimitées, la production des dernières années peut se prêter à une présentation moins exhaustive que celle des premières œuvres où l'artiste acquiert son vocabulaire formel. Cependant, l'accrochage, dans une quatrième salle, de quinze tableaux (grands formats) appartenant à dix séries différentes, elles-mêmes réparties sur douze ans de pratique assidue, impose un rythme étranger à l'œuvre et produit un effet d'accélééré et de promiscuité

qui la bouscule. Un plus grand espace, en fait une cinquième salle, aurait empêché cette bousculade de la fin qui refuse aux œuvres récentes, parce qu'en trop petit nombre, leur patiente remontée dans le temps si nécessaire à la compréhension de cette peinture, stratifiée en couches de mémoire et d'expériences.

Heureusement, la Galerie Waddington & Gorce exposait quinze toiles récentes et permettait de rétablir le contact entre le présent et le passé. Ainsi était-il possible de voir la dernière série, les *Élégie(s)*, criblées de bleu ou de rose, de vert ou de gris, dialoguer avec leur plan originel, le citer, le mettre en abîme deux, trois fois: les rectangles rappelant le rectangle, les carrés le carré. Les coulures se répandent dans la marge réserve inférieure, mais elles glissent aussi des minces bandes foncées vernies, résistant au travail uniformateur de la couche finale appliquée à larges coups de brosse laissant des traces des gestes nerveux, rapides et ronds du peintre. Et soudainement apparaît le geste, absent de sa peinture jusqu'à la précédente série: *Le Drapeau écorché*, ce geste pourtant déjà lyrique et déjà présent dans ses encres les plus anciennes (1951), exposées avec d'autres œuvres sur papier au Cabinet de dessins et estampes. D'ailleurs, cette exposition consacrée aux œuvres sur papier de McEwen montre la partie la moins connue de son travail. Elle permet de découvrir la patience et la retenue avec lesquelles il choisit de recouvrir partiellement le papier, dans une économie de gestes et de couleurs, et impose ainsi une vibration et une pulsation particulières. Maître de l'aquarelle, il obtient des transparences subtiles, nuancées, où le blanc du papier lui sert de révélateur.

Ici comme là, les coulures, les transparences, les verticales, les horizontales, les ouvertures, les structures s'entrechoquent jusqu'à ce que McEwen arrête le temps et mette la couleur finale avant d'en entreprendre une autre, nouvelle et presque déjà connue parce qu'en continuité. Des œuvres qui forment une chaîne circulaire où la richesse des propositions et leur interrelation évacuent toute possibilité de linéarité évolutive. Des œuvres devant lesquelles il fait bon se promener,

avancer, revenir et où il faut prendre du recul si on veut se rendre disponible au jeu des nuances. Nous reste la poésie d'une œuvre patiente, discrète, faite de lumière et qui nous offre conjointement à la profondeur de la couleur, la profondeur de la mémoire qui accumule et qui fait les espaces de vie.

FRANCINE PAUL

FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA ET DE LA VIDÉO

Montréal, seizième édition
22 octobre — 1er novembre

Dans une ville où les langues cohabitent en nombre croissant, aucune surprise à ce qu'un festival s'y tienne sous le signe de Babel. Cependant, ce qui constitue une richesse pour la ville elle-même n'est certainement pas responsable de la multiplicité des tendances critiques repérées tout au long de cette manifestation: on y parlait de cinéma de toutes les façons et on disait à peu près n'importe quoi. On peut tenir un discours sur le cinéma, soutenir une position et une structure; on peut aussi laisser tomber des jugements, glisser des opinions. Parmi les écoles: la voix des «must» culturels de la métropole, devenue la voix du festival; celle des chaînes câblées municipales, en essor; celle des *Cahiers du Cinéma* (représentés par deux critiques issus d'étapes différentes de son histoire, Serge Toubiana et Frédéric Sabouraud) présents pour le lancement du recueil de textes de François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, ainsi que pour le numéro 400 des *Cahiers*, sous la direction de Wim Wenders.

Il faut souligner l'énergie hors du commun de cette seizième édition du Festival, qui s'expliquerait par le choix des invités, par la disponibilité des gens dont Claude Chamberlan et Dimitri Eipides arrivent à s'entourer et, enfin, par la qualité de la sélection et de la diffusion de films post-festivals européens (Berlin, Cannes, Venise, etc.), cette qualité rendant inopérante tout sentiment de retard, de rattrapage. Le débat se situe ailleurs et il fut illustré avec rigueur lors des projections de la série «Cinéastes de notre temps», dont nous parlerons à la fin de ce commentaire. Comparé à la démesure du Festival des films du monde, le F.i.n.c. baignait dans une intimité... stratégique. Ici, on ne pouvait s'empêcher de baliser le parcours filmique; la sélection témoignait non seulement, et à nouveau, de la production mondiale, mais rendait évidentes les différences entre les œuvres réunies.

Le cinéma s'est éloigné des débats, des illustrations théoriques; il s'est également éloigné des problèmes de représentation et s'éloigne de plus en plus du politique. Pendant ce temps, la vidéo voit ce qu'elle peut faire des restes. Le cinéma a, par contre, souligné sa distance vis-à-vis le sectarisme nationaliste qui caractérise certaines productions plastiques de cette décennie. Nous avons tout de même assisté à des films qui n'avaient pas tout légué à la vidéo (évitons la mésentente: j'apprécie l'œuvre de Viola, Greenaway, Atlas, Wegman, Kuntzel, Holzer, Fargier, etc., mais si le cinéma est, comme je l'entends, l'art de l'hybride, de la bâtardise, qui voit le jour comme Frankenstein, à quelle génération appartient donc les images vidéo?). Mentionnons *Soigne ta droite* de Jean-Luc Godard, *Les Ailes du désir* de Wim Wenders, *Des ombres au paradis* d'Aki Kaurismäki, et des films remarquables provenant de l'Angleterre: *Partition* de Ken McMullen, *Friendship's Death* de Peter Wollen et *Sammy and Rosie Get Laid* de Stephen Frears (soulignons dans la section vidéo, *Q.E.D.* de Peter Greenaway).

Le retour d'une complaisance au cinéma permettait à certains de dire que les doutes et les interrogations sur l'avenir de celui-ci étaient devenus choses du passé; le cinéma se serait vu pousser des ailes, que l'on retrouverait dans les chutes de la table de montage. Il y a crise de scénarios, puis crise des images: on projette des images mortes. On ne dit plus: pourquoi composer ce cadre de telle façon, mais plutôt comment le composer pour que cela fasse bien (académique, reconnaissable). On occulte le doute pour faire place à l'image sûre qui, à un moment de l'histoire du cinéma, a eu quelque chose à prouver. Que faire de cette relique lorsque le sujet en a été évacué? Cette seizième édition nous a offert des films dans lesquels les personnages s'envoiaient — retour de l'optimisme: *Le Chant des sirènes* de Patricia Rozema, le Godard, le Wenders, le Kaurismaki. Au sujet du *Chant*, disons seulement qu'Homère ne l'entendait pas ainsi et que, lorsque les propos tenus sur les milieux de l'art sont aussi légers, il n'est pas étonnant que les personnages manquent de gravité.

Le film d'Aki Kaurismaki, *Des Ombres au Paradis*, présenté lors de l'ouverture, permettait au festival de décoller avec vigueur; sûrement le film-phare de cette édition, il situait le ton des images à venir, refusant toute complaisance, évitant le leurre du *happy end* d'un mélo entre un éboueur et une caissière de super-marché. Un film qui a divisé ceux qui tentaient de lire les signes qui se trouvaient sur le paquebot de croisière, au pavillon communiste. Le paradis, ici, se voit accusé sinon d'extermination, du moins de dissimulation: la lumière projetée sur les ombres les efface ou les fixe au mur, où elles s'affichent comme divertissement. Dans *Soigne ta droite*, Jean-Luc Godard filme l'isolement de ceux qui travaillent à penser; il tient le rôle du personnage principal, le Prince, inspiré de *L'Idiot* de Dostoïevsky, qui cherche une place sur la terre. La seule qu'il trouve est à l'horizontale, visage contre pavé: il est expulsé de voitures de luxe, trébuches, bobines sous le bras, suite à un atterrissage. Godard parcourt le film à la recherche d'une entrée, par le burlesque, le tragi-comique (l'isolement du personnage de la fourmi, interprété par Jacques Villeret), ou dans la distinction entre les plans fixes et les mouvements de la caméra (demeure-t-elle fixe lorsqu'elle filme le langage? Démonstration essoufflante dans cette séquence du train, entre Villeret et Rufus). Godard cherche aussi dans l'isolement (des Rita Mitsouko). Enfin, la facture de *Soigne ta droite*, le «pourquoi» des images et du son, dénonçait les éventuelles obsèques du cinéma d'expérimentation.

Les films de McMullen, Wollen et Frears s'efforçaient de contrer ce constat; ils refusaient également de stigmatiser toute notion de l'Autre, qui en Angleterre, porte le visage de l'Inde, ou des nations arabes. McMullen, dont nous avons toujours salué l'oeuvre (*Résistance*, *Ghost Dance*, *Zina*) traite, dans *Partition*, des premiers moments d'autonomie que connaît l'Inde, suite au départ des Britanniques en 1947: comment canaliser la frénésie qui suit l'éclatement du Royaume-Uni? McMullen, chez qui auparavant les représentations théoriques abondaient, s'éloigne d'une pratique discursive de citation; on y reconnaît les tenants d'une pensée, psychanalytique, mais la forme cherche cette fois à confirmer une fidélité cinématographique à Jean Renoir. Stephen Frears décrit à nouveau la débâcle de l'Angleterre sous Thatcher, à travers le récit d'un homme — éduqué à Londres, puis membre du gouvernement de son pays d'origine (le Pakistan), soupçonné d'utiliser la torture — qui retrouvera son fils demeuré à Londres; un récit qui fait de l'Angleterre la mère qui forma ce père (y compris aux méthodes de torture). Elle a depuis sombré dans la décrépitude. Le père ne pourra s'habituer à ce nouveau visage, et le film se terminera sur son suicide. Un sujet qui évoque le texte de Lacan, dans *L'éthique de la psychanalyse*, sur les commentaires de Freud sur les commandements: «Tu aimeras ton prochain comme toi-même», notamment sur les tendances innées de l'homme. Peter Wollen, qui avait signé avec Laura Mulvey, *Riddles of the Sphinx*, *Crystal Gazing*..., et qui fut théoricien à la revue *Screen*, présentait, seul, *Friendship's Death*. Probablement la moins convaincante des trois productions anglaises, en raison des rapports encore ambigus entretenus entre l'Angleterre et les pays arabes; un film qui ressemble à son destin:

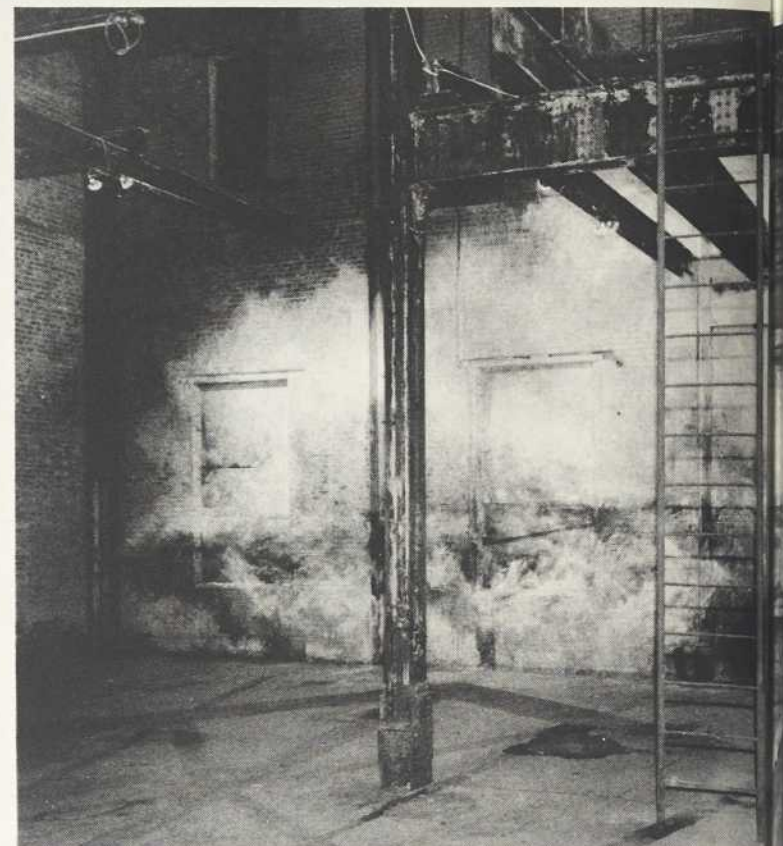
irrésolu. Celui-ci se joue à travers la rencontre d'un journaliste anglais en Jordanie et d'une extra-terrestre en mission, recueillie par l'O.L.P.: elle est venue, fidèle aux codes du genre, livrer un message de paix, contenu dans des cristaux provenant de sa planète. Peu à peu, elle épouse la cause de la Jordanie et laisse au journaliste un de ces cristaux. De retour en Angleterre, la fille du journaliste, une lycéenne, arrivera à déchiffrer les codes qui permettront la diffusion du message. Il est clair que, pour Wollen, la paix doit passer par la femme. Le message, cependant, bien que diffusé, demeure toujours insaisissable.

Les Ailes du Désir, de Wim Wenders, n'est certes pas le film le plus accompli de son metteur en scène; c'est, en fait, celui qui pose le plus de problèmes. Représenter l'immatériel au cinéma relève de la matérialité du médium, le temps et la lumière, qui est évanescence. Dans ce film dédié à trois disparus du cinéma, les anges sont imbibés d'un parfum de mort. Certains ont perçu le retour de Wenders en Allemagne comme un fait qui transcendait le meurtre du père (de l'Amérique: Nick Ray, John Ford, Fritz Lang...). Mais le père est encore présent dans les *Ailes*; cette fois, c'est de Jean Cocteau qu'il s'agit (dont l'oeuvre touche au surnaturel), et cela, moins par la présence du chef opérateur Henri Alekan, que par le trajet du personnage qu'interprète Bruno Ganz. En effet, cette histoire d'amour entre l'ange et la trapéziste, jouée par Solveig Dommartin, doit son enjeu à des thèmes chers à Cocteau (cf. *Orphée*, *L'Éternel Retour*): l'ange est prêt à mourir (littéralement, le retour à la chair) pour la trapéziste. Chez Cocteau, il n'y a pas d'amour, mais que des preuves d'amour. À ce récit viennent s'ajouter certaines hypothèses ontologiques sur l'ange: ceux-ci, lorsqu'ils ne quittent pas le paradis pour une saltimbanque ou pour devenir comédien, se regroupent dans les bibliothèques universitaires. De deux choses l'une, ou ce sont les académiciens qui ont le plus besoin d'eux, ou alors ce lieu (la bibliothèque) représente le seul endroit où les anges ont le sentiment d'accomplir quelque chose (dans les rues de Berlin, l'ange n'arrive pas à venir en aide à une lycéenne qui se prostitue ou à un jeune garçon qui se jette du haut d'un édifice). Enfin, les amants se retrouvent, lors d'un concert de Nick Cave & the Bad Seed. Ici, se pose un problème de taille pour un cinéaste du calibre de Wenders: comment montrer ce qu'on n'a pas le droit de montrer. Le film conclut sur des plans de foule, lors du concert, d'une insignifiante banalité et qui n'ont rien à voir avec la fêlure actuelle de l'auteurisme, et sur des images de Nick Cave, qui a toujours fait figure d'ange déchu. À ce propos, Wenders disait simplement qu'il ne fallait pas surinterpréter.

Les Ailes du désir remportait le prix Alcan; un choix peu audacieux pour l'Association québécoise des critiques de cinéma qui récompensait ainsi un film amplement célébré. D'ailleurs, puisque ce prix n'allait pas à une exclusivité, à une primeur, toute production diffusée en 1987 aurait dû y être éligible. Par exemple, *La Mort d'Empédocle* de J.-M. Straub et D. Huillet, que nous avons vu l'été dernier, donnait une magistrale leçon de cinéma.

Ce qui nous mène aux «Cinéastes de notre temps», qui fut à la fois «une joie et une souffrance» pour le Festival. Cette série confirmait que Renoir, Bresson, Bunuel, Dreyer, Lang, Godard, etc., auront été parmi les cinéastes les plus marquants; des artistes qui ont réalisé, dès leur jeunesse et tout au long de leur maturité, des monuments, et qui venaient conclure leur carrière (Bresson et Godard n'en sont pas encore là) sur des réflexions dont l'audace, l'intelligence, la jeunesse, étaient cruellement absentes chez les cinéastes représentés au Festival. Ceux qui firent le cinéma étaient là pour en montrer la déchéance actuelle. Ces entretiens entre Rivette et Renoir, Godard et Lang (l'exemple du chevalier de Van Gogh), Weyergans et Bresson, le document sur Bunuel, les extraits de films, valaient tout le Festival et rendaient superflu le fait que Montréal soit à la fin du trajet des festivals.

STEPHEN SARRAZIN



Alain Païement, *Beyond Polders* (detail), 1987, installation; photo: Alain Païement.

ALAIN PAIEMENT

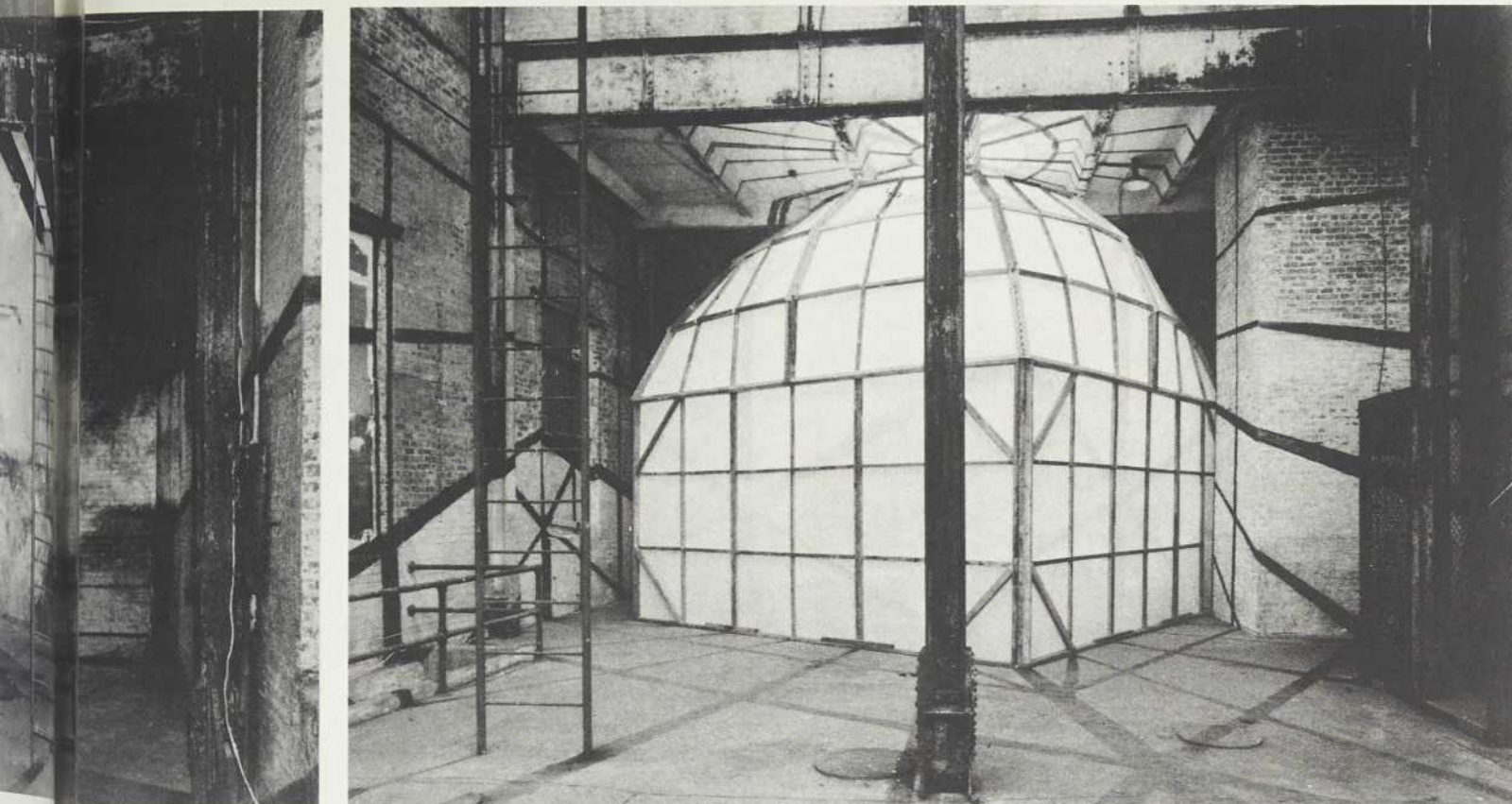
2115 boulevard Saint-Laurent, Montréal
November 4 — December 9

For his installation entitled *Beyond Polders*, Alain Païement required a non-neutral space with eighteen foot ceilings and no practical or time restrictions. The abandoned Ecker's Ale Brewery building on Boulevard Saint-Laurent provided the qualities he was looking for. Here he could paint directly on the walls, have total control over the placement of his works and take an extended time to contemplate the installation as it was being produced. Païement gives his works equal value to found architectural elements in the manner of a collagist. This exhibition is the result of balancing, referring and interreferencing the signs inherent in the exhibition context with those the artist has created in his paintings of the last four years.

There is an amusement park feeling in this exhibition — the delight of discovering the perceptual quirks of a "haunted house." The visitor becomes an explorer in a labyrinth-like exhibition script. Entering Ecker's Ale Brewery from the hill of accelerating traffic on Boulevard Saint-Laurent, one steps into cold, unheated silence. The smell of damp plaster greets the nose as the passage up three flights of enclosed marble stairs begins. The extent of the possibilities within this space is, at first, not apparent. One first encounters a room of diagrams: maps of the Netherlands are laid out on the floor, covered with plaster dust, while blueprints of the building are tacked to the wall. This room introduces the essential relationship in this show between the theme of polders and the building itself.

A polder is a piece of low-lying land reclaimed from the sea or a river. Païement sees the reappropriation of abandoned architecture as paralleling the reclaiming of land from water. The polder metaphor works on another level as well in this installation — that of reclaiming darkness by introducing light, thus inscribing in abandoned "chaos" systems of rationality. The use of light functions indexically — as it marks the reclaiming of space as interventions into the architecture, and symbolically — as an extension of the enlightenment preoccupation with rational thought.

Walking onto a ramp into an open area, another installation appears under the floor of an upper level. A row of paintings hang in deep space, like target ducks in a shooting gallery. Païement paints from maps and is



Alain Païement, *Beyond Polders* (detail), 1987, installation; photo: Alain Païement.

particularly interested in a type of polder, developed during the seventeenth century, called *meerpolders*. Circular in form, they were first framed by dikes, then the reclaimed tracts of land within them were laid out in Cartesian grids. The central ovoid images of these paintings trace the boundaries of *meerpolders*. In turn, the internal grid systems are used to orient the angles of the frame. While these paintings are apparently flat, Païement is mindful of the topographical aspects of the surface. The weights of pigments, carefully controlled as they filter through the linen canvas, subtly inscribe layers of texture. The treatment of these images recalls infrared aerial photography.

Wandering through these rooms recalls the feeling of finding yourself in a dream, and dreaming of yourself dreaming. The source images are often affixed to the wall adjacent to the painting which renders them, providing models from which the formal propositions of the exhibition are developed in generations of iconography: paintings of maps, photographs of paintings of maps, and so on. In a huge loft-like area two stories high, the larger paintings are installed, some hanging out from the wall, two sided in space. Their imagery represents the earth from points of view above it: either those calculated in map making, or snapped from satellite cameras. Amongst the multiplicity of serial representations, possible readings occur on many levels. These paintings are done on linen industrial tarpaulins found while the artist was working in Brussels. Originally six by eleven meters, their huge size made it impossible for him to unroll them in his small studio. In a parking lot, he made maps documenting their mosaic of patches, imperfections and seams. This allowed for later selection of particular surfaces to be used in making paintings. The relationship of previously cut and assembled canvas with painted surface integrates the elements of found object and formal intervention within each piece.

Soetermeer 1983-1985 is a two-sided painting suspended within the space. It has been fabricated by cutting the shape of a polder out of linen canvas, processing it through an industrial washing machine to fray the edges, then rematching and gluing it back together. One side reads as "ground": earth tones, neutral stains, black and grayed edges. Stencilled writing from the original tarpaulin shows through. The other side reveals a more expressionistic, gestural quality in the application of paint. Blues and whites recall the sky. The two sides exist in binary relationship: earth and sky, staining and expressionistic technique, rational and intuitive approaches.

A series of paintings on the far end of the same space is based on one of the first satellite photograph of the earth, which is pasted like a street poster to a column. One painting spread over five canvasses appears as a distorted image of the globe. In a recessed area next to it, is a slide projection revealing the illusion formed when the canvasses are folded to form an open ended cube, creating a trompe-l'oeil of a globe in a box. Three generations of the image exist simultaneously: the satellite photograph, the painting of it fastened to the wall, and the document of its three dimensional mode in the form of a projection. These works, in turn, interrelate with the circular wood forms on the floor, tracks left by the original brewery kettles.

Continuing up onto another level of the building, the exploration of squares and circles in two dimensions becomes concerned with three dimensional cubes and spheres. Here an internally lit, screened in structure has been constructed. One finds one's way inside it as one would circle through a maze. Once inside, the paintings on the floor below are visible through an opening in the floor. Païement reproduced a structure appearing on the roof of the building to prevent people from falling. Around this, a framework has been constructed using twenty-four vertical supports resting on a square base. As the structure extends upwards, the supports converge like the twenty-four longitudinal divisions of the globe. Symbolic systems based on the division of the globe by twenty-four provide a methodology used by navigators, cartographers, astronomers, and astrologers for fixing time (the hours in a day) and space (location of place by longitude and latitude). The dome shape affects the experience of the space on the scale of the body, recalling the perceptual totality one feels in a tepee. Lit from the inside, diffused light comes outward into a raw grey concrete space. Outside, the artist has darkened the shadows thrown by the structure on floors, walls, and ceilings — exaggerating the illusion of it as a light source. The darkened shadows appear to have burned into the building in the way that an extended exposure intensifies a stationary illuminated object on film.

At the other end of the room, in counterpoint to this systematically constructed structure, a large expressionistic painting of the ocean has been done directly on the wall. Actually a greatly enlarged detail of the ocean from a painting of a shipwreck by William Turner (1775-1851), it extends the entire interior width of the building's façade. Here the artist has appropriated from the tradition of the romantic painters a representation of the sublime — a natural phenomenon which exceeds logical

containment, and simultaneously evokes both pleasure and terror in the witness. The paint has been applied gesturally incorporating the movements of the artist's body. This depiction of the raging ocean fuses with the building itself. The surface is not flat, but painted over blocked windows, brick walls and other features inherent to the building's architecture. The cool, cyan ambience given by the light playing on this surface has a filmic quality, positioning us as viewers of a lit screen. The viewer's experience of the building as beautiful yet vulnerable to demolition, compelling yet potentially dangerous, is, in itself, sublimely poised.

Païement is concerned with investigating landscape through the technological mediations that have been used to represent it. His works do not depict particular panoramas, but rather refer to systems of representation themselves: mapping, satellite photography and particular traditions of landscape painting. What he ultimately establishes is an unresolvable polarity between rational systems of definition and irrational allure.

JENNIFER FISHER

ASTRID KLEIN

The Ydessa Gallery
October 17 — November 21

The German artist Astrid Klein's earlier work, in which an attempt was made within the context of a critical practice of photography to engage the "real" (photo-text works on social brutality and torture), has given way to this new work of "abstract" photography. Large sheets of photographic imagery, reminiscent in scale to canvases, that take media imagery as their point of origin are simply pinned to the wall without frames, without glass. Klein's method in these new works is to begin with images of urban desolation, of social crisis that we find in newspapers (images already subjected to a certain kind of manipulation) and manipulate the negative by various means — acid baths, double exposure, burning. The printed image is enlarged to a size that exceeds the conventional shape of a photograph to more closely resemble a painting. The resultant images are unrecognizable as anything but textures, shapes and forms hovering within a shallow surface. Is the painterly look intentional? For Klein's work could be held in comparison with another German artist, Gerhard Richter.

Richter's abstract paintings have consistently concerned themselves with facture in the production of images. Situated between the mechanistic operations of photography and the organic manufacture of painting, Richter's abstract paintings, that began around 1976, consisted of paintings re-photographed, reconstituted through photographic details and then re-painted. Klein similarly can be compared to her American contemporaries — James Welling, Jack Goldstein, Sherrie Levine — who have moved from (or vacillate between) a photographic practice and a cynical abstraction in painting. But while these comparisons must be kept in mind, it would be facile to construct a reading of Klein's work solely in relation to contemporary abstract painting. Modernist painting (and its postmodernist counterpart) is fundamentally organized around the notions of gesture, authenticity and originality (as much as these claims have been repudiated and, most recently, from their very center, painting itself). Photography, on the other hand, has never been able to relinquish its indexical relationship to reality. As painting orients itself toward the gestural signifier of a transcendent subjectivity, photography languishes upon the alter of "realistic depiction." It is, as Barthes has written in his famous essay *Rhetoric of the Image*, a relationship that has no code (stylistic transformation, invention, etc.), a "mes-

sage without a code." This does not preclude the ideological duty that photography performs however, for it is as well intrinsically constructed around the ideological posing of images of reality.

Now, given the earlier work of Astrid Klein — a photographic practice where an immanent critique was proposed from within the text and imagery of mass culture —, what can be made of this new abstract work? The images resist any sort of denotative meaning, any sort of distance or closeness with which to view them, for their surfaces remain as vague as their depths. Only a few images disclose a readability and it is a linguistic one: in *Hoffnung* [Hope], the letters of the German title float across a textured surface. In another smaller work entitled *Die Verweiser* [The Expelled], an assembly of abstract signs stolen from the streets of Cologne, symbols which the disenfranchised use to communicate with one another, are arranged upon yet another surface constituted from this blown up and cropped imagery. Since we are not given the familiar tools with which to view photography here, one would assume that Klein's work calls for a new economy of meaning in relationship to photographic discourse in the specific and its broader social context — cultural representation or representation in general.

The doubt inaugurated about the truthfulness of representations and the possibilities of transgressing or resisting their forms "celebrated" in photographic work of the seventies has now moved beyond a mere strategy of de-mythologizing. What has taken its place is the meaning of the strategies and rhetorical placements of those truth statements within a constantly shifting geopolitical and cultural terrain of power. (Emblematic is, for example, the work of Martha Rosler or Barbara Kruger.) There exists in Klein's work another strategy eloquently summed up by her *Vernichtung Spoese* [Poetry of Destruction]: expelled from a system of representation no longer trusted (whether it is appropriated or reposed), there can only be an anarchic destruction of this coercive representation (coercive in the manner of

Barthes' description of our obedience to speak through a structure that precedes and determines us as a form of fascism). Although Klein's work remains grounded in the social realm of images — newspaper photographs, magazine pictures —, her destructions enact a refusal to endorse representation as one who can no longer contest or resist its forms.

But one cannot exit from a system of meaning so easily. For the demise of a legitimate, representable reality is not a natural ruin in the wake of a liberating force; abstraction is also a political process, a movement of capital that reinvests objects with an exchange value structured within a differential field (or, as it is also defined, as a circulatory network of signs, the end-game tactics of which recent art and criticism has been playing paint-by-number with).

If an aesthetic notion of abstraction can straddle two fields that are intrinsically opposed — the mechanistic production of photographic imagery and the hand, craft based production of painterly surfaces —, then the ultimate referent of this abstract imagery lies not within a formalist/aesthetic discourse. It must be referred to a more global arena where abstraction means the obliteration of difference and the destruction of value, the ordered system of a global market economy. It could be that the representation of such lies outside of what can be conceived of within our linear and spatial system of perception, as Frederic Jameson has theorized. All that can be offered are glimpses, fleeting glances of an unrepresentable social reality. Perhaps these works of Klein's remain photographic in the sense to which we are accustomed after all; situated within the cultural realm of late capitalism, they are "pictures" of the results of contemporary forces of production and consumption upon our perception of reality.

TOM FOLLAND

CHRISTINE DAVIS

YYZ, Toronto
September 30 — October 24

Cleave is a word quite literally beside itself with significance. It at once means to rend and to join, to split and to adhere. As such, it is a singularly apt title for Christine Davis' recent show, a show whose characteristic operation could be described as a dividing that joins. For as Davis' "narrative" moves us through the gallery, it does so less by way of any syntagmatic increment than by the repetition of a movement of punctuation or division. The sense of totality evinced by this repetition is not dissimilar to the one appealed to by Gilles Deleuze in his comment that "identity... does not designate the nature of what recurs, but, to the contrary, the fact of recurring difference." [*Nietzsche & Philosophy*]

This notion of a method or mode of proceeding wherein the relation of the whole to its parts, of the same to the different, might be other than one of simple subsumption, could be said to be more or less constitutive of aesthetic modernity. And in fact, for all its "postmodern" trappings (its fragmented character, its theatricality, its pithy art historical allusions), *Cleave* is a work clearly situated within the traditions of high modernity.

The show has two main parts: the first, a series of images which, while not painted, could be said to take painting as their referent, and the second, a series of photographs into which textual elements have been integrated. These parts are at once divided from and related to one another by a length of moulding (placed at shoulder level and running all three walls) which quite literally "frames" the gallery. This concern with the framing or organization of the viewer's attention is a constant in Davis' work. And here as elsewhere, it is understood as involving not simply the relationship of an object to the body's affects (as might be said to be the case with an artist such as Donald Judd) but a problem of signification. As the taxonomy of pigments spanning the length of Davis' "frame" hints, her concern is precisely with the ways in which language inhabits the objects of our gaze.

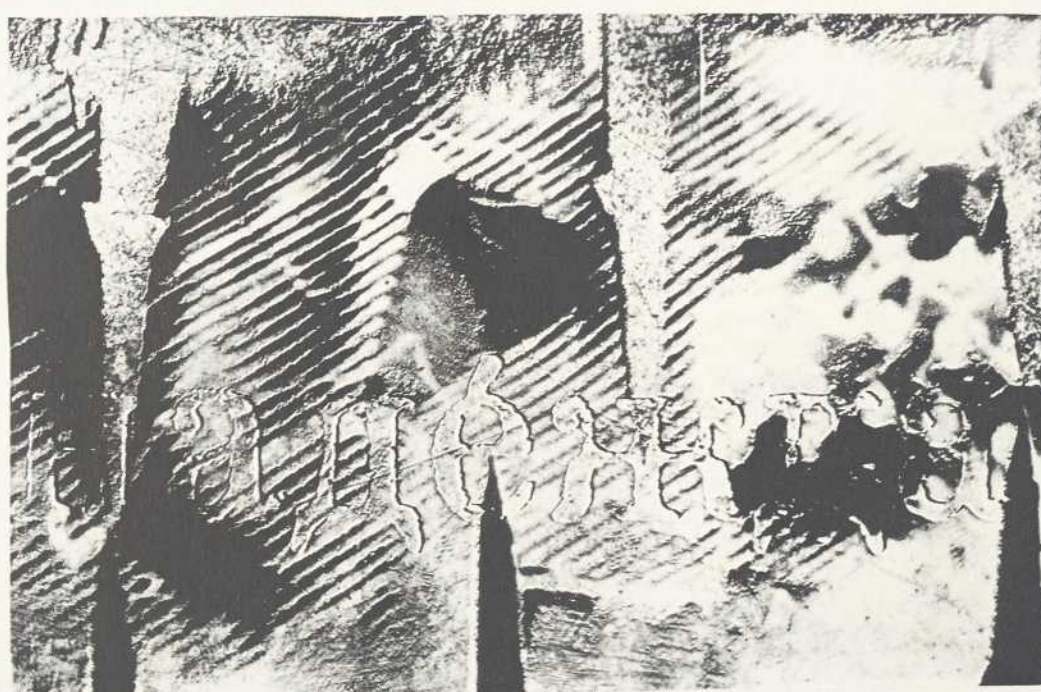
Attention to the "painting" series makes this clear. For the images which form it are, for all their elegance, illustrative, citational — they function less as presentations than as descriptions. (Several of them are, in fact, reproductions of diagrams taken from Diderot's *Encyclopedie*). Yet this *significance* does not simply subulate their integrity as objects. For the referent they describe is, though everywhere alluded to, nowhere present. The reader may note displacements, associations, but nothing resembling a clear narrative concatenation. Hence the passage from image to image may be said to induce a kind of stutter — that punctuating operation to which I initially referred.

This process of gaping or division is repeated within the images themselves, as when, for instance, the iconic integrity of certain of them is defaced by the superimposition of an everyday object — envelope, keyhole, hook. Referring metonymically to the scene which supports them, they blur any clear distinction between inside and outside, image and thing. Their functioning could therefore be described as "parergonal":

The parergon stands out both from the ergon (the work) and from the milieu, it stands out first of all like a figure on a ground. But the parergonal frame stands out against two grounds, but with respect to each of these grounds it merges into the other... it is a figure which comes away of its own accord.

Jacques Derrida, *The Truth in Painting*

The motifs which dominate these images (most of them concern the passage from object to image, the inscription and compartmentalization of the body) allegorize this "parergonal" economy. But again, the effect they create is less one of considered elaboration than of obsessive repetition. One is reminded of Walter Benjamin's description of the baroque as the practice of "piling



Astrid Klein, *Hoffnung*, 1987, photowork, 247 x 376 cm; photo: Vid Ingelevics, photo courtesy: The Ydesa Gallery.



Christine Davis, installation photograph; photo Peter MacCallum, photo courtesy: YYZ Gallery.

up fragments ceaselessly and, in the unremitting expectation of a miracle, taking the repetition... for a process of intensification."

Unlike the almost "scrapbook" quality of this first series, the photographs display an austere, even obdurate formal integrity. However, the concerns remain the same: the moment of framing, the inscription of the surface, the relation of the ornamental to the essential, of identity to difference. Given these concerns, it is not surprising that these works should take as their model Mallarmé's *Coup de dés*. (The text makes constant allusions to this poem.) In fact, the following quote from the preface to *Coup de dés* might serve as a precise description of their organization:

The fiction will come to the surface and rapidly dissipate as the writing shifts about, around the fragmentary halts of the sentence... Everything happens by a shortcut, hypothetically; storytelling is avoided. Add to that: that from this naked use of thought, retreating, prolonging, fleeing, or from its very design, there results... a musical score.

But the name of Mallarmé also leads us to what is most troubling about *Cleave*, that is, at least, if we recall his dream of an absolute unity of the work. For a show that takes as its theme — if such we may call it — the very dissolution of a distinction between form and content, part and whole, the essential and the exterior, the relationship between the two series that compose it remains too casual, incomplete. What, formally, historically, binds the photograph to the practice of painting? Or, for that matter, the traditionality of the book? (The first series takes, after all, the form of a scroll.) Too often one is left with the feeling that Davis flirts with these questions — flirts with them elegantly, even with acuity — but without really holding to their deepest claims. And yet for Davis, it is perhaps only by virtue of this flirtation, casual, discrete, that the space of the work *itself* might, in all its nearness and gravity, appear.

ANDREW PAYNE

WOMEN'S WORK

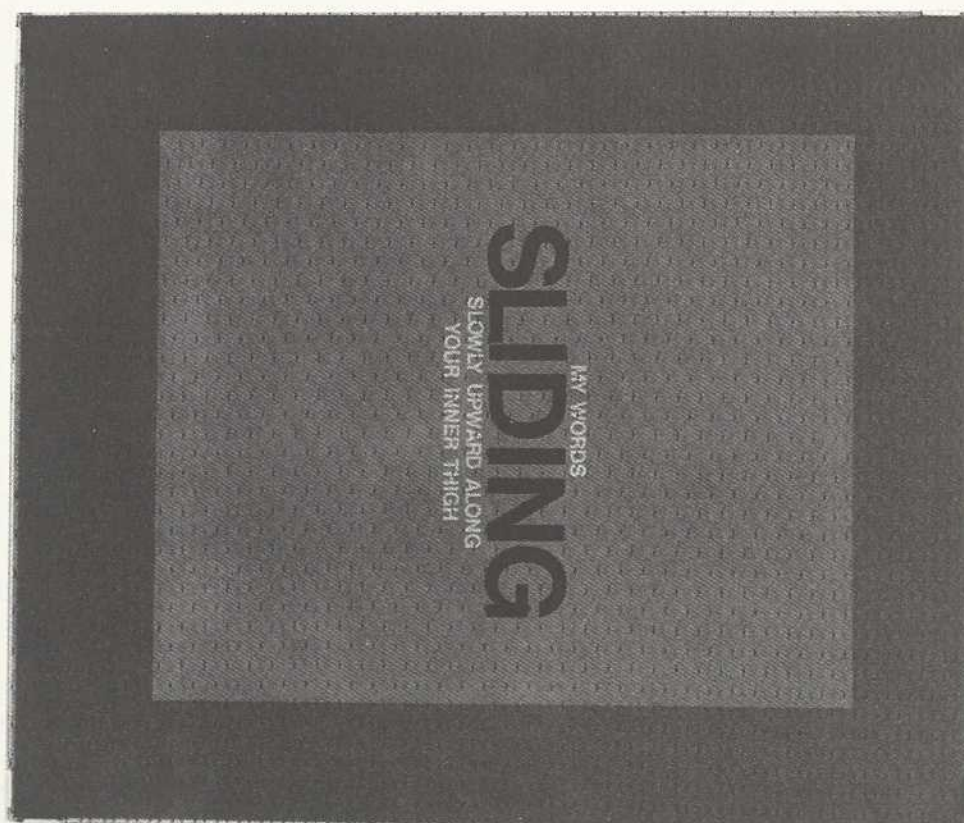
Gallery 76, Toronto
September 15 — October 24

Scheduled to coincide with the Women's Art Resource Centre's three-day conference *Feminism and Art* in Toronto this past September, the exhibition *Women's Work* brought together four Toronto-based artists (Susan Kealey, Carol Laing, Vera Lemecha, Lisa Naftolin) whose work "addressed some of the theoretical concerns of

feminism." Housed in the six rooms and lobby that make up Gallery 76, the selection of exhibited works effectively mapped the terrain of some current concerns that engage feminist theory in the visual arts: critiques of art history, language, modes of address and the contradictions between the public and private spheres.

Vera Lemecha's *J'ouis Sens* explored the inscription of the feminine within conventional discursive mechanisms of representation. Susan Kealey's *Is There Any Queen at All in It?* traced the contradictions between the public and private, through the legal victory and actual losses and tragedy of Rosa Becker. Lisa Naftolin juxtaposed the language of journalistic media with a reflection on etiquette — how institutionalized structures of address and their convention and repetition come to be naturalized. Carol Laing's *In Extreme Circumstances* addressed the ambivalent role of the woman as artist within an art history that has traditionally positioned her as object in art, both as model and as muse, rather than in a role as active producer.

All come to bear upon complex questions about the construction of the feminine within the social and cultural spheres. Yet, in spite of coordinator Elizabeth MacKenzie's prefatory remarks that the women's project in art is to map a (discontinuous) space between "real" and "theoretical" positions for women, and subsequently, that "this territory may not always disclose an orthodox position," the works all maintained surprisingly cautious approaches. [Elizabeth MacKenzie from a four-page pamphlet accompanying the show, which included a brief introduction by MacKenzie and a question/answer section with each of the artists. All quotes here are from this pamphlet.] They remained restrained insofar that they reiterated recurrent thematic concerns, as well as the strategies of critique, that identifiably (even programmatically) comprise contemporary feminist concerns. Consequently, these works revealed the vicissitudes of feminist theoretical investigations, in the ways that this knowledge is literally re-articulated, rather than transformed in feminist art practices themselves. This uneasy relation arouses the troubling aspect of both theory and criticism in relation to art production: Can it perform a descriptive, analytical and regenerative function? Or does it become a restraints, prescriptive device that polices the frameworks within which works are produced? These questions are particularly complicated in relation to feminist practices, where the reconciliation of the space between the "real" and "theoretical" positions of women is a political imperative. Precisely because of the complexity of this aesthetic/political juncture within the terrain of representation, exercising a critical awareness cannot always mean being restrained by the arena of sanctioned feminist concerns. Potentially



Vera Lemecha, *J'ouis sens*, installation with audio; photo: Peter MacCallum.

riddled with contradiction, the process of *feminizing* can be materially manifest in spite of unclear intentions. In some of the pieces in *Women's Work*, however, it often seemed that formal execution and material production were merely incidental to a clear-cut intent, rather than implicated as part of this very exploratory process.

My words sliding slowly upward along your inner thighs.
Vera Lemecha, text detail, *J'ouis Sens*

In Lemecha's *J'ouis Sens* (a play on the French "jouissance" as well as on "I hear..." and the multiple meanings of "sense" — the senses, to have good sense, to make sense, etc.), several elements are combined to both evoke the traditional notion of the "feminine" in representation, while simultaneously effecting a rupture of those very conventions. Through a series of eight texts on small panels each wrapped with a stretched veil of black lace, Lemecha attempts to "represent representation"; that is, through linguistic oxymorons that pair contradictory statements, both evoke, but simultaneously deny, access to the traditional representation of feminine sexuality (the black lace veil becomes a somewhat obvious visual signifier of exactly this). In an adjoining room, six laminated colour stats of enlarged magnifications of skin hang side by side, while the impassioned operatic voice of a woman floods the aural space of the rooms. While the various ideas motivating this work seem well-intentioned, the works emanate a disturbingly generic, derivative and uniform quality. The different conceptual elements — the veiled texts / the Woman as evoked in image and language, the images of skin / the body as representative of Woman, the operatic voice / the liberating voice of the woman in song — seem like coolly controlled and sanitized statements on what are in fact, complex, on-going examinations of how to evoke the notion of woman without the recourse to political, social, cultural and aesthetic conventions. In the end, *J'ouis Sens* seems representative not of an alleged critique of representation, but rather of a theorized position that has both preceded and dictated it.

Three times I wrote you that I'm going to kill myself and it didn't bother you. You destroyed my life without reason, and you should be sorry since now it's too late. Rosa Becker.
Susan Kealey, Rosa Becker's suicide note, text detail, *Is There Any Queen at All in It?*

Although dealing with different concerns, Kealey's *Is There Any Queen at All in It?* attempts to manage a complexity of themes with a formal prosaicism similar to *J'ouis Sens*. A wooden beehive coated with beeswax sits in the centre of the room. On the surrounding walls, seven panels of text document Rosa Becker's 1980 trial, an outcome which entitled her to financial compensation for a beekeeping farm she had developed with her estranged husband. Becker received only a portion of her entitlement, which was immediately claimed by her lawyer for legal fees and in 1986, while working as a house-cleaner, Becker committed suicide. The suicide note is divided up along the wall with the seven panels, while three poems by Sylvia Plath are inscribed on index cards below the panels. Not unlike *J'ouis Sens*, *Is There Any Queen...?* develops a well-intentioned and ambitious set of themes with a visual lexicon that is extremely controlled and literal. While the juxtaposition of public / legal, private and poetic languages are presumably meant to entangle across the gallery space, their relation is one that remains heavy-handed. The legal texts are long and dense, the retaliatory tone of Becker's suicide note is comparatively brief and consequently trivialized. The implicit parallels Kealey draws by including Plath's poems overemphasize the mythic plight of the woman destroyed in / by patriarchal culture (the deaths of Diane Arbus, Virginia Woolf and even Janis Joplin and Marilyn Monroe are complex and tragic variations of the culturally functional theme of woman as victim, the woman that needs to be protected even from herself). Kealey's *Surveillance*, an installation that consists of high-pitched aural tones, and a woman's form burned into a wooden door with the text "to be is to be perceived" across it, seems only to compound the problems raised by the ponderous approach and lack of mediation in *Is There Any Queen...?*

Naftolin's contribution of two completely separate works would seem also to confirm that the significance of the theoretical concerns that ladens much of this work not only precedes but also overrides the material presence of the pieces themselves. In *Untitled (Diderot)*, a small series of five framed reproductions of encyclopedist and philosopher Denis Diderot's "figures" or diagrams of spinning and glass-blowing techniques are appropriated and juxtaposed. Small portions of the descriptive text below the illustrations are excised, but nonetheless reveal the sexual division of labour through the different vocabularies used to describe the two production techniques. While the sense that the connections between conceptual and formal elements are inadequately negotiated in many of these works is again evident in *Untitled (Diderot)*, this is dispelled in a second piece, where Naftolin is far less cautious in dictating an assigned meaning to her work. While the inevitable risk is an increased ambiguity, *Untitled (R. Budd Dwyer)* pivots exactly on the ambiguous relation between the language of media and of etiquette. Across six large plexiglass panels (hung in a perpendicular angle to the wall rather than flat against it), a dot-matrix image of a man is focused in upon with an increasingly enlarging frame (and decreasing dots), while a text beneath it describes how Dwyer "... placed a .357 magnum pistol in his mouth and shot himself to death..." Between these panels on the wall is a large letaset text suggesting that one select "agreeable" topics in conversation. What effectively emerges in this unlikely juxtaposition are the structural parallels of media and etiquette as regulating devices, revealing also the ideological (and censoring) function of repetition in conventional modes of address.

Laing's *In Extreme Circumstances* takes up related concerns of censoring within the context of art history and women's tenuous position within it. In a development of her *Conversation Pieces*, exhibited independently in early 1987 at the space now inhabited by YYZ gallery, Laing continues to consider the effaced history of woman both as artist and as muse and model. The "Conversation Piece," as described by Laing, "is a term used to describe 17th century paintings that depict private encounter between men and women — often in interiors — encounters that are really disguised seduction scenes." A stencil motif, that Laing found in the gallery basement, delicately covers the walls of the entrance lobby and Laing's own installation room; they also create the environment of a domestic, private space, a tone that underlines Laing's installation. In attempting to draw out the lost history of women that have committed themselves as wives, lovers, models and muses to male artists (often, as is suggested, at the expense of their own creative pursuits), Laing borrows images from still-life drawing, "staged bucolic 'Golden-Age' scenarios" in painting and monumental sculpture. Giorgio de Chirico's drawing of a disembodied hand *La mano de maestro* (1956) is central here: it figures not only as the artist's hand, his potential touch, but signals the myth that propels the art historical notion of the great artistic genius. It is the invisible props that support this very notion that Laing wishes to mine: against the public celebration of the great artists' works, Laing's *In Extreme Circumstances* concerns itself with the private, unwritten lives where women figured and functioned in countless ways.

She said "My labour made it possible..."
Carol Laing, text detail, *In Extreme Circumstances*

Beneath the drawings are quotes of male and female voices, respectively authoritative and self-effacing; across the wall, a colour stat of the Chirico's *Le bagnanti* (1944) wherein several female nudes bathe against a natural exterior setting — it is defaced with hand-written texts in black magic marker; alongside it, a photograph of a monumental sculpture of a nude female model. Laing attempts to tease out, rather than represent or narrate, the gaps that constitute the private, untold histories of the supporting cast of women, by appropriating, juxtaposing and defacing representative elements from that dominant history. Yet Laing performs a peculiar balancing act between an often casual approach to her materials (which often seem negligently disparate as formal elements), with a comparatively tightly structured

series of critiques on patriarchy and art history.

It is most difficult for me here, however, to consider Laing's *In Extreme Circumstances* as wholly separate from her work as a teacher and critic, for as with many women cultural producers, the political considerations of these varied contributions across the social and cultural spheres (as administrators, curators, editors, etc.) have highly significant implications for feminist theory and practice. In a similar way, it would be wrong to underestimate the importance of supporting MacKenzie's curatorial initiative, as well as Women's Art Resource Centre's, in providing a strong contribution to the production, exhibition and criticism of feminist work. For it can only be within a vibrant and expanding context of women's work, which exists now within an increasingly complex margin of the art-world, that the opportunities for exchange, debate and difference can expand.

MONIKA GAGNON

DUCHAMPICS, DUCHAMPISTRY, DUCHAMPOLOGY

Marcel Duchamp: A Centennial Colloquium
Nova Scotia College of Art and Design, Halifax
October 1 — 3

What do you say about somebody who could keep a box under his bed full of pages and pages of phonetic puns like LMAP, or LHIEOPI, or MOAGBZDDSO SLARNU. LHOOQ was really the most innocent one of the lot. Things like that can make you wake up in the middle of the night and wonder if your attempts to look for a philosophy in this man aren't after all a little delirious.

Gianfranco Baruchello and Henry Martin
WHY DUCHAMP an essay on aesthetic impact
(Documentext, McPherson & Company, 1985), p.71.
[Further quotes noted by page numbers only.]

The Nova Scotia College of Art and Design (via Dennis Young), collaborating with the Collège international de philosophie (via Thierry de Duve) were celebrating the one hundredth anniversary of the birth of Marcel Duchamp and the College's own centennial. Neatly, about a hundred people attended.

Eric Cameron (Calgary), opened with quotes from T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," discussing modernism and mechanism, the inavailability of the past, and Jean Suquet (Paris) reconstructed, elaborated and illustrated the Large Glass as once projected but left (definitively) incomplete. William Camfield of Rice University in Texas spoke on "Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?", detailing the circumstances and aftermath of its 1917 presentation and refusal, and Thierry de Duve (Ottawa) elaborated "Étant donné le cas Richard Mutt" — more work on the famous urinal. He spoke of Duchamp's guile and irony, his willingness to manipulate, and constructed allegories or ratios for the exhibition and acceptance of key Duchamp works.

Herbert Molderings of Cologne presented "Objects of Modern Scepticism" and Duchamp's para-scientific studies and notations as inspired by readings of Poincaré, then Craig Adcock (University of Notre-Dame) investigated Duchamp as speculative mathematician; the audience was led to conceptualize "the present in multiple continuum," where the fourth dimension is "90 degrees from everything else." This dimension was spatial, not temporal, offering mental constructions that are analogs for the imagination itself. Everyone — fascinated — began to skew slightly.

It's a duty really to be confused by Duchamp: he was often involved in creating something close to nonsense, and what's one really supposed to do with nonsense if not be perplexed by it? That's certainly much more sensible than dedicating all of your time to trying to explain it. (p.73)

Carol James (University of Wisconsin) considered "The Literal Dimension of the Late Readymades," the verbal erotica of Rose Sélavy and Duchamp's "literal nominalism"; Molly Nesbit (Barnard College) proposed the fundamental formative influence of late XIXth century school curricula on the young Duchamp, in terms of formal emphasis on linearity and visual direction towards machines and utilitarian objects. André Gervais (Rimouski) traced "Filières: de l'art et de l'arrhe," following R through Marcel, art, dart, canard, retard, hasard and Leonardo. His obsessive intertextuality was called "fetishist" by audience member Vera Frenkel. Minds reeled somewhat, and the translation earphones hummed. Maybe painfully.

I said before that Duchamp is a forest, and that's how I still feel. He's a forest where some of the trees are important, where some of the trees are tall and majestic, others are more like shrubs and bushes, some of it is undergrowth, and moving around in this forest isn't by any means as simple as it might at first appear to be; sometimes it's dense, at other times there are uncertain clearings where you can lose orientation and not know what direction is best to follow; and you don't necessarily have to cross over to the other side of it, that's not what a forest is all about. It's a place to wander about in, in a way you have to find a way of living there. (p. 114)

Francis Naumann (NYC) discussed "Marcel Duchamp and the Reconciliation of Opposites," attempting to consolidate rather than continue centrifugally. Rosalind Krauss completed the sessions by being the first to speak frankly about Duchamp and sex: the mechanism of desire, the carnality of vision, the body as psychophysical system. After three days of intellectual acrobatics, it was a pleasure to admit lubricity, to admit pleasure itself; she ended by repeating an opening remark, "Cunt est celui qui voit."

The point, simply, is that not all of this material is comforting. Some of it makes you feel that everything to be said has in fact already been said, some of it too can give you the feeling that anything you have to say is going to be hopelessly silly and tremendously beside the point. Duchamp has been analyzed so thoroughly from so many points of view, his complexity and his difficulty and all of his art historical importance have all been so insistently insisted upon, you're preparing this little report on something you've done with the forty dollar chemistry set you've been given for Christmas and keep in the corner of the basement back behind the washing machine and then suddenly the dream has gone all wrong and you're expected to deliver it to a congress where everybody is at least a chemical engineer or a nuclear physicist and the moderator has won three different Nobel prizes. (p. 126)

The papers tended to last an hour or so each, and between sessions all the speakers were called forward for a roundtable tending to turn free-for-all. Krauss had thrown down the first gauntlet after Cameron's opening text, calling him irrelevant or foolish or just wrong. Modest and circumspect, audience members silently gasped. But others were treated with equal candour and disdain, and not only on the part of Krauss; poet Jean Suquet for example had smilingly, memorably, suggested that the fourth-dimensional speculations of Adcock were rather like scholastic considerations of "le sexe des anges" and more than one speaker called another names. Provocative, lively: everyone stepped out boldly.

The dissertations rattle back and forth and address themselves to each other and dispute with each other and enhance each other and correct each other, and then we return to some interview he did and I rediscover the exquisiteness of someone who could say, "Il y a eu tellement de cafés dans notre vie" or "Lire les lettres c'est très amusant." When you read through these more biographical sorts of things, you discover the thousand little odds and ends: his attitudes, his wit, the people he lived with, the places he went, how much so and so paid for this or that, little things that are always amusing or that have

the give and take of lively conversation, and all of these things encourage you to think thoughts and make comments on your own. (p. 128)

And the audience watched and listened, seldom risking public forays. They took notes, discussed privately and with intense interest. NSCAD and the Collège international de philosophie do well to be proud of their evident and even remarkable success in presenting the colloque. It is anticipated that the proceedings will be published in time by the MIT Press.

PEGGY GALE

THE RUIN OF REPRESENTATION in modernist art and texts

by Jo Anna Isaak
Ann Arbor (Michigan), UMI, 1986

Twelve pages into the introduction to her first book, *The Ruin of Representation in modernist art and texts*, Jo Anna Isaak describes her intentions: she will "analyze how strategies of abstraction evolved out of a comparative investigation of linguistic and plastic media" and "explore the rediscovery of primitive art"; her site is Paris/London/Moscow, and the focus of her project will be the "interartistic experimentation characteristic of early twentieth century production." An interdisciplinary study, then, Isaak's text calls back the canonical avant-garde — artists from Italian Futurism, Cubism, Dadaism, Vorticism, Russian Futurism, Suprematism and Constructivism; the philosopher, T.E.Hulme; and the writers James Joyce, Victor Khlebnikov, Ezra Pound and Gertrude Stein — and splices her own text with fragments of their texts, and with other fragments that belong this time to more recent critical theory, to Bakhtin, Barthes, Kristeva and Lacan. She privileges such theorists for very specific reasons, for the way she feels their texts as assertions "of a radically new way of situating the human subject in relation to language and ideology, and the instability of the connection between signifier and signified [have] opened heretofore unknown possibilities for the analysis of the avant-garde text and, by extension, avant-garde art." For Isaak, since the avant-garde project worked to abolish the traditions which it inherited, it needs to be interpreted differently — against the closure of conventional criticism — for the "meaning, identity and knowledge" it delivers picture a radical shift from art "contingent upon empirical experience" to an art that "as process and mode of perceptual and formal experience" is productive of autonomous works of art that repudiate their representational function. Predictably, it is here, with representation, that the trouble starts.

For *The Ruin of Representation* never raises the issue of "representation" as such; and it is only ever indirectly clear that what Isaak means by "representation" in this book is not Kenneth Burke's reduction (based on some kind of correspondence between the act of perception and the thing perceived), nor Louis Marin's "double game" (where representation, on the one hand, translates reality into a model and, on the other, is then capable only of changing the model, but not the reality it represents); nor is it even semiotic where representation is understood to be a generative, correlative, and cognitive process deriving meanings from signs; nor, finally, is it even the traps — continually reinscribed by a still dominant, capitalist and patriarchal culture — where representation (which historically has excluded women's experience) is understood to be not a single apparatus at all, but several, plural. It is, in the end, clear enough that what Isaak means by "representation" is mimesis, that realist project — whether in art or in literature — that

functioned transparently, like common sense, the seemingly complete project ousted by the self-conscious, materialist and rigorously experimental modernist one. And she is all confident in her description of modernist work: it is fragmented, eclectic, process-oriented and abstract; influenced by the machine age and "primitive" art (whose appropriation, for formal reasons, is not seen to be problematic), modernist works are also dehumanized, and repudiate historical systems of representation, in an effacement of content and an increasing convergence of forms that function as an ongoing interrogation of the medium itself, in the visual arts, and, in literature, as a determined exploration of — and encounter with — language. And language is something I'll come back to. But there is no developed sense here that the autonomy of the modernist work — and its increasing preoccupation with formal issues and itself — might not also be, at the same time, a suppression of life, reality, history, and society that privileges only the aesthetic and the linguistic.

It is a strange book to read, for the structure of its arguments, written in a conventional form of expository prose, and its search for "laws" (of aesthetic practice) and its almost quaint belief in the "genuine" (as in "a genuine connection... between the visual and verbal arts") pressure the reader to fix meaning in precisely those ways that the work Isaak foregrounds denies, even as her borrowings — especially those from Kristeva — sometimes seriously misread, and mislead: for her use of Bakhtin's discourse on carnival, as described by Kristeva — the one that Isaak refers to in her discussion of ZAUM, or transrational poetry — fails to deliver Kristeva's prior distinction between 0-1, or True-False language, as the language of logic, science, and "realist" narrative, and 0-2 language, the doubled poetic language to which Saussure's concept of the sign cannot be applied, for such a notion of the sign, Kristeva says, is a product of scientific abstraction (Saussure himself developed the concept of the "paragram," a horizontal, spatial and correlative notion, different from the sign's vertical, and hierarchical character, that answered to "doubled" poetic language). Bakhtin's *carnival*, which is a deeply popular movement, belongs, for Kristeva, to poetic language and if, as Isaak believes, it repudiates its role in representation, it never, as she also seems to believe, succeeds in breaking from it; in fact, that is the point, that carnival language remains incapable of detaching itself from representation and so is, at the same time, both the language of resemblance (Isaak's representation, or "realism") and the language of contiguity (of juxtaposition, or "rhetoric"); this is its tension, and the laughter it delivers is not the laughter — the sensuous solidity, or "jouissance" — that signals emancipation from "normal" representation; it is, rather, the *serious* laughter, both comic and tragic, that is linked less to pleasure than to murder and revolution.

And the critique of patriarchy is as skewed. Raised in the introduction, in relation to Barthes and Kristeva, it disappears in the discussion of Joyce and Cubism, Wyndham Lewis and Russian Futurism that takes up more than half the book. There is little mention of powerful male privilege nor the "masculine" obsessions that such work we now know carries. Little mention, either, of the difficulties there for female readers or viewers. Instead, the feminist project Isaak names here is more a thinly disguised post-structuralist one with some surprising consequences: for instance in her desire to make room for a female reader, in a quotation from Kristeva, she inserts a feminine pronoun where Kristeva does not, in a discourse that not only approves only style, but approves, too, the misogynists' Céline's appropriation of his grandmother's name in a masterfully modernist ploy of gender cross-dressing that both substitutes a man for a woman and then proceeds to "misrepresent" male experience as female. So it is hard to share Isaak's — and Kristeva's — confidence that avant-garde texts and, by association, post-structuralist ones, deliver meaning "in a completely different way than in the Name-of-the-Father"; from here, from where I sit, formal differences aside, the subtext is all too clearly, more of the same.

In fact, throughout, Isaak's modernism follows those

post-structuralists whose (post)modernism repeats modernism's wilful transgressions in texts whose premises are that "the subject is constituted in language... that there is nothing outside the text." This setting up of language as a universal model is, as deLauretis says, the error of classical semiology. And Isaak's discussion of the sign, following Barthes who follows Saussure, insists that "signification... is in reality an arbitrary system of difference in which elements gain their meaning only from their relation with all other elements." In such a system, the sign has no purchase on the *real*, for there is nothing outside language, if language is unbounded by reference. And yet it is this that satisfies Isaak, why she ends up where she does approving Stein and her "opaque" prose, the "metaphorical mistakes" that are likened to texts produced by sufferers of contexture-deficiency aphasia, leaving the consumer / cannibal / reader with the infinite play of art as illness whose lack of closure is closure all the same. But language is not — as Isaak seems to feel — a unified field, and there are other sign-systems; certainly the sign, as Peirce described it, while more complex, still would not have led us into this formalist trap: for Peirce's sign is not cut off from reference, and his triadic notion of the sign-object-interpretant builds a way back from semiosis to reality. Can we really believe anymore in the autonomy of the aesthetic function which — whatever Jakobson's hopes — still separates art from the social structure? Do we want to believe, with Isaak, that Joyce's *Ulysses* was "one of the greatest feats of democratization in the history of western art"? Do we still need the ideology of individualism (with its abstract concept of the individual)? And what about the ideology of modernism itself, what about *that* system of representation? Isaak is silent on all these questions except the second, where her answer is a troubling yes...

CAROL LAING

BILL C-54

There are many reasons why the Canadian Government's proposed anti-pornography legislation, as tabled in Bill C-54, will make for bad law. In attempting to do too much at once, and to satisfy simultaneously too many constituencies, the government is creating for itself new powers in the control of discourse which are not only potentially abusive, but even as presently composed and intended contain reprehensible notions of state authority. Yet opposition to the bill has been blunted by the contingent alliance a feminist faction has made with traditional prudery. A legitimate abhorrence of representations of violent misogyny and the sexual exploitation of children has given a progressive hue to plain old censorship.

The legislation sets out a number of categorical definitions which serve like Venn diagrams to contain and sequester classes of objects. Among the universe of things, the first distinction is made between "erotica" and "pornography." The former is tolerable, if controlled (segregated, wrapped, hidden), and is constituted by the visual presentation of body parts in a sexual context or for the purpose of arousal. "Pornography," the bill says, is "any visual matter that shows"... and what follows is a list 45 lines long which, like Borges' famous Chinese encyclopedia, slides all over the conceptual field. Sometimes the fault is in the act, sometimes in the actor ("...a person who is, or is depicted as being or appears to be, under the age of eighteen years.") Violent conduct and acts of degradation "in a sexual context" are to be banned. Pornography becomes, then, the illegal presentation of some act, or certain persons, some behaviour or attitude "in a sexual context." Despite the language of protection and the defence of innocents, the inclusion of the display of such victimless sex as bestiality as an infraction under any circumstances tells us that the authors of this bill are really seeking to suppress what offends them, and not necessarily what harms others. I cannot believe they care that much for the moral upbringing or physical dignity of sheep.

And then, to bring it all together, any communication by any means that "incites, promotes, encourages or advocates" any listed prohibited conduct is also deemed pornographic.

Yet the bill allows some dispensation: works which would otherwise be pornographic can redeem their innocence if the accused can establish that "the matter or communication has artistic merit or an educational, scientific or medical purpose." It is immediately noteworthy that the apparently prositivist disciplines of education, science and medicine free questionable items by simple intended application, while cultural artifacts must prove an achieved worth. And so we can anticipate the return of that ridiculous parade of witness-critics in testimony, forced to operate as adjuncts to the court. Definitions of art and merit are, quite properly, troublesome; and we should resist having to add such a normative and regulating function to the task of criticism, especially where the penalty for failing the test of merit becomes jail.

The basis for feminist anti-pornography has been summarized as "Pornography is the theory, rape is the practice." It may well be provable that every rapist is a keen consumer of pornography, but I suspect that it has inspired a much greater incidence of masturbation than vicious assault. In any case, the rightful politicization of pornography does not excuse wrong politics: and the criminalization of theory (which, logically, is what is being called for) is far more dangerous than the risk of tolerance.

In opposing the legislation, I must acknowledge that we are making common cause with pimp-filmmakers who exploit runaway children and the communications division of organized crime. But sexuality, as a public discourse, remains an unfinished project. We cannot afford to invoke closure, to say that we have exhausted the debate and are now ready to decide what are and what are not legitimate psycho-physical representations. My advice for those with sincere concerns, to paraphrase a former Prime Minister, is to hold your nose and vote the damn bill down.

ROBERT GRAHAM

AT THE THRESHOLD

S. L. Simpson Gallery, Toronto
September 18 — October 14

What if "We live in a golden age of criticism. The dominant mode of literary expression in the late 20th century is not poetry, fiction, drama, film, but criticism and theory. By 'dominant' I do not mean 'most popular' or 'widely respected' or 'authoritative' but 'advanced, emergent'... Feminism / Marxism / Post-structuralism... all three transform the traditional role of critical exile into a professional, collaborative, encyclopedic project... This means that criticism cannot simply be an objective body of techniques but must include an autobiographical moment of self-criticism, an examination and acknowledgement of one's origins, position, commitments and antipathies... an ambition most scandalous when it claims to free criticism from its traditional subordination."¹

Could such a claim be made here in Canada about art criticism in 1988? Could it really be true anywhere, when after all art objects are not verbal texts, and thereby surely necessitate a different relationship to the critical text?

At the very least, nevertheless, the aftershocks initiated by an upheaval in literary criticism do jiggle art criticism. If post-modernism is not simply a style, if post-modernism actually is the crunch and rumble of a monolith as it fractures, some of the issues that erupt will fall, have fallen already, to art criticism as well.

Bruce Grenville's curatorial essay *At the Threshold: Representation and Identity*, available as a gracefully-designed black and white publication, is, characteristically, an acrobatically abstract theoretical consideration of each of the works in this group show. The essay proposes issues which are relevant to the works chosen, works by Robert Flack, Robert Fones, Janice Gurney, Arlene Stamp and Douglas Walker: "The artists in this exhibition are united by their desire to breach the threshold of representation, and to create within that breach a process of identity. The means by which they breach this threshold are varied and many."²

In particular the essay reminds us of how these works emphasize "that surface which topologizes all objects held in representation," an inevitability of representation which attempts to contradict the "general belief in the transparency of representation." Because of a very well-considered selection of works by these artists, comprising a rather specific range of materials (plexiglas, glossy photographic paper, "letraset," etc.) and photoreproductive methods, it is readily apparent to the viewer why these particular art works are considered by the curator to draw our attention to "the primacy of the topologizing surface as the locus and generator of meaning..." The issues of representation addressed through *At the Threshold* are appropriation, authenticity, surface and depth, "the absence of the real and a repetition of the Same."

Robert Flack's glossy images were chosen for this show because of their relevance to a critique of the notion of "a reassuring depth..." a depth that becomes "a master narrative which would legitimate the subject." Janice Gurney's *Screen and Glass Negative* were chosen because of how her use of appropriated text and image lends itself to an acknowledgement of "the important judicial function of representation and its position in the continued maintenance of a dominant ideology." Arlene Stamp's *Transparent Drawings #5* and *#6* are included because of the obvious link of the issue of a "good" vs a "bad" copy to the vested interests of any ideology that would dominate representation. *List* (revised) is discussed as a representation of an activity, not a representation of event, person or place, because of the ideological problems that the latter claim of representation incurs. Robert Fones' *Natural Range of the Shagbark Hickory* and *Natural Range of the Bur Oar* are very germane to the question of how systems of representation determine the identity of what is represented. *Long Sault* and *La Chaudière* are included because their effect on the viewer is particularly telling in regard to how susceptible we can be to the "apparatus" of representation.

The essay, of course, is proposing a relationship



Robert Fones, *La Chaudière*, 1985, black and white photograph, 25 3/8" x 70"; photo: Robert Fones, photo courtesy: The Carmen Lamanna Gallery, Toronto.

between certain of these seemingly post-modern issues and the artworks. But in a manner conspicuously devoid of persuasive techniques: There is very little "scholarly" evidence amassed to convince the reader/viewer that the curator's hypothesis about these works is a definitive one. Grenville appears to be attributing intentions to the artists but never actually quotes them directly ("Flack invites us to assume a conscious role in the construction of our identity, to realize that an individual's identity cannot be formulated within representation, but rather, only within the collapse of representation.") and the vocabulary he uses appears very specialized ("repetition of the Same," "indexical qualities," etc.) so that a word like "threshold," itself, which is essentially functioning as a simile, almost becomes a delimited technical term. Yet this phraseology is not knit in with authoritative quotes from, say, Deleuze and Guattari or Rosalind Krauss or Collins & Milazzo, to whose thought it must be linked.

Because the curatorial essay was literally in the presence of the artworks themselves, elaborate descriptions of the works, or even illustrative photodocumentation would have been redundant. In the essay some depiction of the art works was of course necessary, to the extent that Grenville pointed out which characteristics of each artwork were relevant to the curatorial thesis. These depictions were remarkably devoid of sensory qualities: There is information about the work in question, but not any colourfully graphic verbal image of the work ("...the imagery of [Walker's] earlier works was appropriated from the 'archive' of the white, lower-class adolescents (tatoos, graffiti-covered walls, leather jackets, high school notebooks, rock-and-roll fanzines, etc.).")

It is exactly because this exhibition and the curatorial essay occasioned a deliberate, modestly circumscribed

consideration of a particular theoretical position that this show can be more readily reviewed in regard to a purported, presumably post-modern "golden age of criticism."

The issues of representation of which these artworks remind us, apply equally to the curatorial essay and to this review itself. *At the Threshold* is timely, in other words, if something has happened to the relationship between art criticism and art, something which the traditional methods of review-writing may be unable to represent.

In particular, top-notch reporting, sensitive, informed journalism, without which this review could become irrelevant to those who want the particulars of a show they had no chance to attend, could collude with "the general belief in the transparency of representation." One of the most obvious aspects of the curatorial essay was in fact its lack of transparency, and this is characteristic of Grenville's art writing in general. His allegiance to particular concepts, the unembellished prose, the reasoning that does not rely on figures of speech, his is not writing — or thinking — that claims to recreate artworks in verbal form. This is not the kind of writing

that inspires a delusion that artworks can be more or less faithfully reproduced in words.

Grenville's writing stands between the work and the viewer/reader. Like a map, it depends on how well one knows the territory (covered by the artworks themselves), whether the map is a necessity or a luxury. The less one has thought out the work of these artists on one's own, the more likely the map will seem like "news." And, like a map, to Grenville's credit, its accuracy is tested by the viewer/reader who actually goes to the works themselves again and again. The validity of the curatorial thesis does not reside in the elegance of its argument or seductiveness of any rhetorical device.

One of Grenville's recurrent contentions is that the process of representation need not be thought of as a process by which the surface of the subject represented gives cues or clues to a deeper truth about itself. Grenville's own prose does have the tone and measure of the academe, and is methodical in the lineal way that printed matter accomodates, with no perambulations reminiscent of an oral tradition. It might seem that the orthodox methods of the scholar could accurately represent this exhibition and curatorial practice. But an objective analysis could proceed only as long as one ignored the possibility that criticism is "a mode of literary expression."³ A systematic study of *At the Threshold* would give evidence to the viewer/reader that the curatorial thesis is or is not credible. Such studious judgment, without which this review could become irrelevant to artists and writers who want to compare their own conclusions about these artists' and Bruce Grenville's production, would represent Grenville's curating and essay either as effective or ineffective, depending upon criteria proposed by the studious reviewer. One of the most significant aspects of Grenville's writing is,

however, that he does not imply a hierarchy, explicitly or implicitly, of the effectiveness of works (their "quality") in conveying a depth meaning to the viewer. Grenville calls attention to the multiplicity of means by which artists will address the same concerns addressed by theory. That a reviewer could analyze the works in this show more thoroughly, more accurately, in more depth, through a more scientific weighing of the evidence, would be to divert attention from the challenge made to art criticism: that the reviewer who proceeds as scholar may, again, be colluding with a master narrative, the one which tells a story of art critics who vie for supremacy in the hope that someday the best art critical method will be instated, and the bad art distinguishable from the good.

A third kind of review might do the job of representing *At the Threshold*, while remaining conscious of the possibility that the time has come to "include an autobiographical moment of self-criticism, an examination and acknowledgement of one's origins, position, commitments and antipathies."⁴ Ian Carr-Harris, in choosing to write about *Women's Work*, a group exhibition at Gallery 76 that was on at the same time as *At the Threshold*, planned to write not as a reporter, or as systematic scholar, but "as an artist... [wanting to] spend some time giving voice to the curator [Elizabeth MacKenzie] and to the artists [Susan Kealey, Carol Laing, Vera Lemecha, Lisa Naftolin]. I would have quoted at length from the "programme notes" which accompany the exhibition. In the space of this review I can only quote fragments, like snippets of conversation half-heard across a room around the sounds of my own voice."⁵ Carr-Harris described the artworks at length, without which his review would have become irrelevant to fellow artists and writers insofar as the challenge of feminist theory to the art critic (in spite of Carr-Harris's "hesitancy over the degree to which these works resort to texts which clearly describe or reference the urgency of feminist critique") is to find a way for the artists and/or the artworks to speak for themselves. Carr-Harris wrote his review in the words of a local and specific persona in a particular setting (the old house that is now Gallery 76). This is a time-honoured structure for a review, in which perception and interpretation are, to re-situate Philip Monk's phrase, "the register of a personality,"⁶ and interestingly enough that personality becomes "the topologizing surface."

Previously I have claimed that an art review makes of an exhibition "a writer's abstraction... a critical object controlled by the writer... a critical object spontaneously constructed within a review and nowhere else."⁷ A curatorial thesis may be described in the same way, regarding what it can do with an artwork. My bias has always been to consider theory to be "an illusion... a found object meant to be toyed with,"⁸ and as such, of paradoxical relevance to art — the limitations of theory are more productive than its accuracy. *At the Threshold* presented an opportunity to consider that paradox further. Grenville's forthright commitment to theory is actually what prevents "curator as creator or composer, displacing the artist."⁹ The potential remains for the critic, as writer, to do just that. In "a golden age of criticism," will that get better or worse? Or different?

JEANNE RANDOLPH

NOTES

1. Mitchell, W.J.T., "The Golden Age of Criticism: Seven Theses and a Commentary," *London Review of Books*, 25 June 1987, p. 16.
2. Unless otherwise noted, all quotations are from the curatorial essay published by the S.L. Simpson Gallery.
3. Mitchell, W.J.T., *op. cit.*, p. 16.
4. *Ibid.*
5. Unedited version of review for *Vanguard*, Vol. 16, No. 6, Dec. / Jan. 1987, p. 41.
6. Monk, Philip, "Presentations: The Art of Exhibition / The Exhibition of Art," *Artviews*, Vol. 13, No. 4, Fall 1987, p. 20.
7. Randolph, Jeanne, *Parachute*, No. 27, Fall 1982.
8. *Id.*, *Artists / Critics*, published by YYZ, 1985, p. 19.
9. Monk, Philip, *op. cit.*, p. 21.

INFORMATION S

Livres et revues / Books and Magazines

OUVRAGES THÉORIQUES

Philippe Arnaud, Robert Bresson, Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1987 (coll. Auteurs).

Sylvie Pierre, Glauber Rocha, Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1987 (coll. Auteurs).

Michel Chion, Jacques Tati, Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1987 (coll. Auteurs).

Voici une autre indication de l'incessante transformation des *Cahiers du Cinéma* qui, suite à sa période rouge, puis théorisante, revient, pudiquement, à l'auteurisme. Ceci est devenu manifeste au cours des dernières années avec l'arrivée d'une nouvelle génération de critiques et, en 1987, avec la création de cette collection. Celle-ci répond à quelques questions concernant la légitimité des analyses publiées dans la revue, principalement celle de la durée. Les essais des *Cahiers* font souvent figure de réceptacle à idées, et le lecteur peut s'interroger sur la capacité du critique à soutenir sa réflexion dans une analyse plus développée. Cette collection permet ce type de vérification. Les plus récents titres (*Rocha* et *Tati*) diffèrent du Bresson. Le livre de Sylvie Pierre se divise en trois parties: la première comprend un historique de l'oeuvre et sa mise en situation à l'intérieur du cinéma novo, une étude socio-biographique de Rocha accompagnée d'abondantes citations du metteur en scène; la seconde regroupe plusieurs articles et manifestes de Rocha, dont ses chroniques du (défunt) Festival du film de Montréal, et les essais suivants: «Esthétique de la faim», «Esthétique du rêve» et «Tropicalisme, anthropologie, mythe, idéogramme» qui furent mobilisateurs de l'essor du cinéma brésilien des années soixante et soixante-dix; et la dernière partie présente des témoignages de cinéastes du même mouvement. À l'heure où la France délaisse le Japon et s'éprend de l'Espagne et du Brésil, le livre de Sylvie Pierre évite les gommages et les simplifications latines ou tiers-mondistes. Le *Tati* de Michel Chion analyse les six longs-métrages de cet «auteur» de même que sa réflexion sur le son au cinéma. Héritier d'une tradition du burlesque, comme Chaplin et Keaton, le personnage qu'a créé Tati, M. Hulot, s'affirme par le corps et non par la voix. Ce choix permet un travail sur le son à l'intérieur des plans, un collage de dialogues et de bruits environnants contre lequel frappe le glas du burlesque. Chion commente également l'usage du hors-champ, dans une analyse du refus quasi systématique de Tati de se servir du gros plan, et propose une fort belle analogie avec l'emploi du dialogue chez Tarkovski en tant que «sécrétion humaine, parole partiellement intelligible et perdue, qui s'écoule chez l'homme» (p.44). Enfin, le *Bresson* de Philippe Arnaud, que je tiens surtout à rappeler parce qu'il fut un des premiers titres de cette collection et qu'il est déjà primé. Un modèle du genre; étude novatrice d'une oeuvre incontournable, qui s'éloigne des démarches marxistes et psychanalytiques de Jean-Pierre Oudart, ou Nick Brown... L'explication des figures de Bresson est liée au thème de la capture: le resserrement, le carcéral, le seul point de vue de la caméra et la vision partielle, le cadre impassible... S'y trouvent également quelques entretiens avec certains collaborateurs. S.S.

Henri Atlan, Marcel Detienne, Bernard d'Espagnat, Douglas Hofstadter, Alessandra Lukinovich, Barbara Novak et Luis J. Prieto, *Création et Créativité*, Albeuve, Éditions Castella, 1986, 196 p. (avant-propos d'André Ducret)

Création et Créativité est un recueil de textes dont le thème, donné par le titre, fut l'objet de deux journées de réflexion organisées par le Centre d'art contemporain et l'Université de Genève. Ce colloque rassemble principa-

lement des scientifiques intéressés de façon particulière et ponctuelle aux concepts de création et de créativité. Ainsi B. Novak privilégiera «le paysage américain» pour faire ressortir non pas ce qui distingue la création de Dieu de celle de l'homme, mais ce qui, au contraire, sembla, à un moment de l'histoire américaine, les confronter. Du «Nouveau Monde» et de ses paysagistes, elle dégagera les idées et la production exemplaire de Thomas Cole qui concurrençait avec Dieu; elle commentera le travail de l'artiste comme métaphore de la création et «les nuages» comme lieux et représentations privilégiés par les artistes parce qu'ils y retrouvaient le créateur, pénétraient l'éternité, l'absolu et la permanence universelle. A. Lukinovich parlera de *La Science nouvelle* de Giambattista Vico, principalement de cette façon dont l'auteur s'exprime sur le «commencement premier de l'humanité»; L.J. Prieto, de ses distinctions entre «identité numérique» et «spécifique» et la définition de l'œuvre d'art en relation avec l'original qu'elle peut représenter; D.R. Hofstadter, d'une typologie des ambigrammes (transformations multiples et «fluides» des lettres, des mots) et de l'intelligence artificielle. Tour à tour, M. Detienne, B. d'Espagnat et H. Atlan nous entretiendront de «L'écriture inventive entre la voix d'Orphée et l'intelligence de Palamède», de «connaissance scientifique» et de «création artistique», et finalement de la «créativité humaine» et de la «créativité biologique». **T. St.G.**

Jacques Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question*, Paris, Galilée, 1987.

Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

À la fin de 1986, paraissaient *Schibboleth* et *Parages*, puis en 1987 *Ulysse Grammophone* (et les deux volumes que nous commentons), et on annonce la sortie prochaine *Du droit à la philosophie* (en opposition à la perception américaine de son œuvre, celle de Yale notamment, qui en fait un Paul De Man français). Ce livre risque peu de faire l'unanimité chez les factions. La question heideggerienne dont il s'agit est celle du nazisme, et du retour du terme «esprit» dans le vocabulaire du philosophe allemand. Derrida mène l'enquête sur la rencontre de ces deux notions, par des chemins déjà empruntés par Heidegger, lesquels touchent aux lectures de Nietzsche, Hölderlin, et une lecture de la lecture — remarquable, par ailleurs — de Trakl; poursuit le travail de ses nouvelles figures, le feu et la cendre, figures nettement politisées. Heidegger dit que le Geist est flamme; Derrida précise qu'il est la source du bien et du mal. Quant à *Psyché*, irrésistible, il regroupe, sur près de sept cents pages, de nombreux essais qui portent sur Heidegger, Lévinas, Benjamin, Barthes, Laporte, Flaubert, Lacoue-Labarthe... Avis à ceux qui ont envie de suivre le cheminement de Derrida le lecteur. *Psyché* représente une mine de concepts et d'outils d'analyse, de reformulations déconstructrices, comme invention de l'autre, déconstruction de l'essence de l'invention. Deux ouvrages qui témoignent d'un désir de confrontation avec l'objet, de la part d'un philosophe qui s'éloigne des simulations herméneutiques. **S.S.**

Murielle Gagnebin, *Les Ensevelis vivants. Des mécanismes psychiques de la création*, France, Champ Vallon, 1987, 202 p.

Comme son titre l'indique, cet ouvrage se veut une mise au jour des mécanismes psychiques de la création à partir d'une peur archaïque: celle d'être enseveli vivant. Antifantasma que le fantasme noir de l'enseveli vivant, il s'oppose au fantasme blanc de la scène primitive. Celui-ci est plus généralement lié aux mécanismes psychiques de la création plastique. Le fantasme noir, pour sa part, s'exprime plus volontiers dans la création littéraire. Cette observation porte à croire que la relation à l'objet diffère chez le peintre et chez l'écrivain.

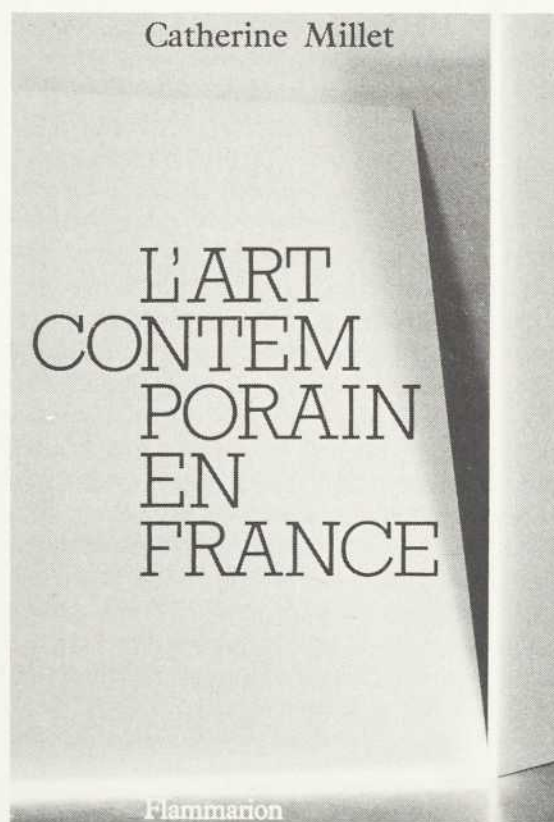
L'écriture dramatique, par exemple, induit l'écrivain dans une identification hystérique à des parties ou à des traits de l'objet, et non à l'objet tout entier. Les modes d'expression des créateurs dépendent du rapport que ceux-ci entretiennent avec leur «public intérieur». Gagnebin examine ensuite la part faite aux personnages féminins face à la mort dans l'écriture de représentation

(théâtre, cinéma, opéra). Elle constate ainsi que la figure de la femme est évacuée au profit de celle de la mère phallique castratrice. La distanciation par l'écran ou la scène rend donc possible une «représentation jouant ou se jouant du féminin» (p. 107). Mais le fantasme de l'enseveli vivant doit être pris en charge dans des stratégies visant à lui insuffler son plein déploiement. Que ce soit dans la B.D., dans la littérature médiévale ou dans le roman moderne, cette prise en charge par les stratégies narratives relève, ou bien du «piège anal», ou bien de «l'hypertrophie démoniaque du Soi». L'un et l'autre soulèvent le problème d'une faille narcissique.

Enfin, l'auteure propose une sorte d'examen du «texte de réflexion» qui consiste, par la navigation dans le texte de l'autre, en une perte d'identité démontrant un déficit narcissique. Cependant, loin de s'ensevelir vivant, le critique se voit constamment renvoyé à lui-même par les mécanismes spéculaires de sa pensée. Cette étude extrêmement bien menée et très fouillée s'inscrit de plein fouet au cœur des problématiques théoriques actuelles tant en littérature que dans d'autres champs de la création artistique. Elle constitue un brillant apport à l'analyse de type psychanalytique. **I.L.**

Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.

Un projet ambitieux, réalisé avec élégance et raffinement où se cachent, cependant, certaines faiblesses. Ainsi l'avènement de l'art contemporain situé en 1965, alors que l'ouvrage cite de nombreuses œuvres antérieures de Dubuffet, Klein, Ben, etc.; l'exclusion de la vidéo et de la photographie sauf lorsque celles-ci entretiennent des rapports avec la peinture; et enfin, une mouvance importante des enjeux annoncés. L'ouvrage, sinon, est constitué d'histoires et d'inventaires rigoureux des mouvements picturaux axés sur les rapports art et société, dont Support-Surface et la Nouvelle Figuration, et des principaux concepts véhiculés par ces derniers, des regroupements théoriques et de l'appel aux artistes à participer sur tous les fronts à l'avant-garde (C. Millet ne privilégie ici aucune méthodologie sinon l'érudition). Elle décrit avec richesse la complexité de l'héritage de Marcel Duchamp dans la production française — la section «action collective» tirée du chapitre «L'artiste dans le monde» nous rappelle la genèse du tableau

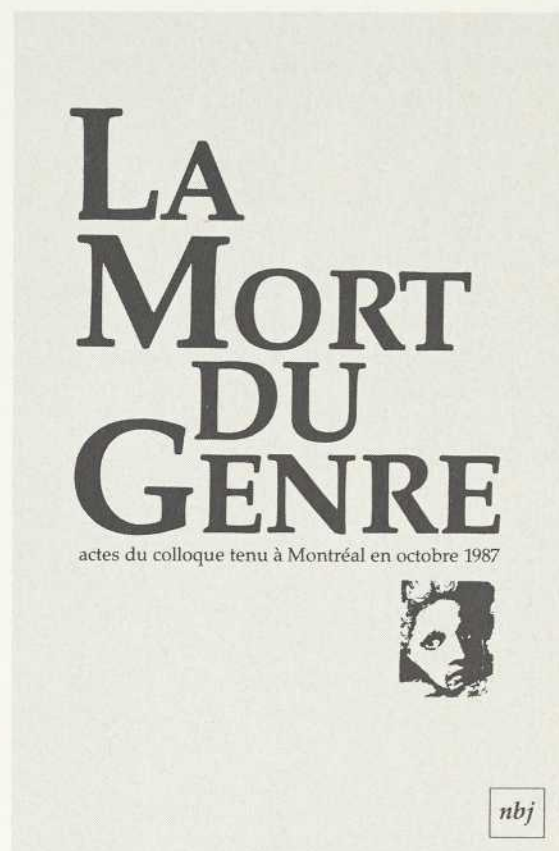


Vivre et laisser mourir, ou la fin tragique de M. Duchamp, G. Aillaud, E. Arroyo, A. Recalcati — et pointe l'absence de toute manifestation importante en France pour le centenaire de Duchamp. Elle terminera en engageant un débat, qui se veut (et réussit à être) exhaustif et généreux, sur la pluralité des tendances récentes en France. La volonté de C. Millet de ne laisser personne des décennies précédentes dans l'ombre fera que ce

débat demeure ancré dans un récit d'éclectisme. (À consulter: *Pictura Loquens, 25 ans d'art en France*, Paris, Bourgois, 1986, et le numéro d'*Art Studio* consacré à *La Situation française*, 1987). **S.S.**

La mort du genre, Montréal, La Nouvelle Barre du Jour, 1987, 196 p.

Les actes du colloque «La mort du genre», tenu à Montréal en octobre dernier, reprennent quelques



conférences données au cours des différents ateliers autour des thèmes «Qu'est-ce que la littérature?», «La mort du genre» et «Au-delà: la simulation». Ces textes comportent non seulement des réflexions sur les genres littéraires proprement dits mais aussi critiquent la distinction métaphysique entre littérature et philosophie.

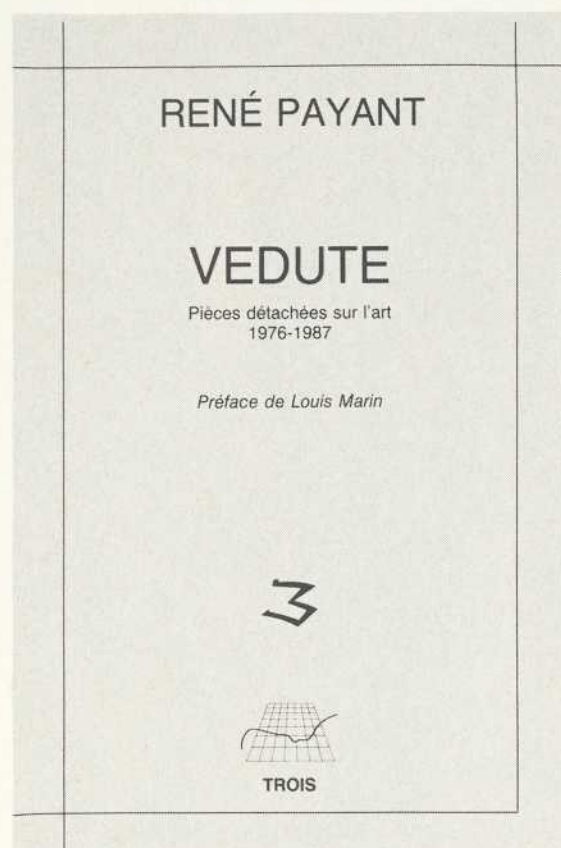
La tendance générale est au décloisonnement entre les genres et entre les types de discours. Monic Robillard l'exprime fort bien dans son étude d'un poème critique de Mallarmé. Elle montre comment le poème, tout en restituant ses multiples influences provenant des lectures de l'auteur, élabore son auto-critique. Dans une réflexion très dense, Paul Chamberland soutient dans son texte l'idée de la précarité de la poésie. Profondément organique et en dialectique avec la vie elle-même, tout poème se constituerait de sa propre dissolution.

On trouve en outre dans ce recueil, des textes de Pierre Ouellet, Normand de Bellefeuille, Claude Lévesque, Alin Bourgeois et Georges Leroux. Ce dernier, par le biais d'une étude de Nietzsche et Heidegger, déconstruit le thème grec tel qu'il se constitue dans la pensée allemande, dans le but de mettre à jour les effets du mythe grec des genres. En fin de parcours se trouve, reproduite en photo et accompagnée de courts textes, la performance réalisée par Line McMurray lors du colloque... Domage qu'on ne trouve dans cette publication que huit des dix-huit communications annoncées à l'endos de la couverture. **I.L.**

René Payant, *Vedute, Pièces détachées sur l'art 1976-1987* (préface de Louis Marin), Laval, Editions Trois, 1987, 682 p.

Il y a un type de livres qu'on laisse sur sa table de travail, soit parce qu'on y revient trop souvent pour le ranger, ou encore parce qu'on y est attaché: intellectuellement et sentimentalement, il nous semble avoir avec lui des affinités. Comme quelque *sujet* dont ce que l'on connaît nous donne envie d'en savoir encore plus, *Vedute* de René Payant fait partie de ces ouvrages qu'il fait plaisir de lire et de relire. Constitué d'une somme

importante d'articles et de commentaires provenant entre autres, de *Parachute*, de communications aussi, dont cinq d'entre elles n'avaient pas encore été publiées, l'ouvrage présente les textes dans un certain ordre qui ne respecte pas celui où ils ont été écrits. Telle «une suite de pièces détachées», l'auteur les a groupés autour de thématiques propres à l'oeuvre d'art — la picturalité, la perspective, la couleur — ; de questions soulevées par des médiums particuliers, tels l'installation, la performance, la photo, la vidéo, le cinéma; d'interrogations quant à l'oeuvre actuelle et ce qu'elle



propose; et de ce qui se trouve concerné de près ou de loin par l'oeuvre d'art comme telle: l'enseignement, le commentaire, l'art-thérapie, par exemple. En somme, la grande privilégiée de *Vedute*, c'est l'oeuvre parce qu'elle est énigme et à la fois autonome et que, de fait, elle défie celui ou celle qui tente de la définir, de la comprendre: efforts et plaisirs de l'écriture, cela même qui rend *Vedute* si séduisant, si *médusant*.

Vedute, premier ouvrage de la collection *Vedute* dirigée par Alain Laframboise, est, par ailleurs, d'une qualité de présentation qui mérite d'être mentionnée. **T. St.G.**

LIVRE D'ARTISTE, CATALOGUE

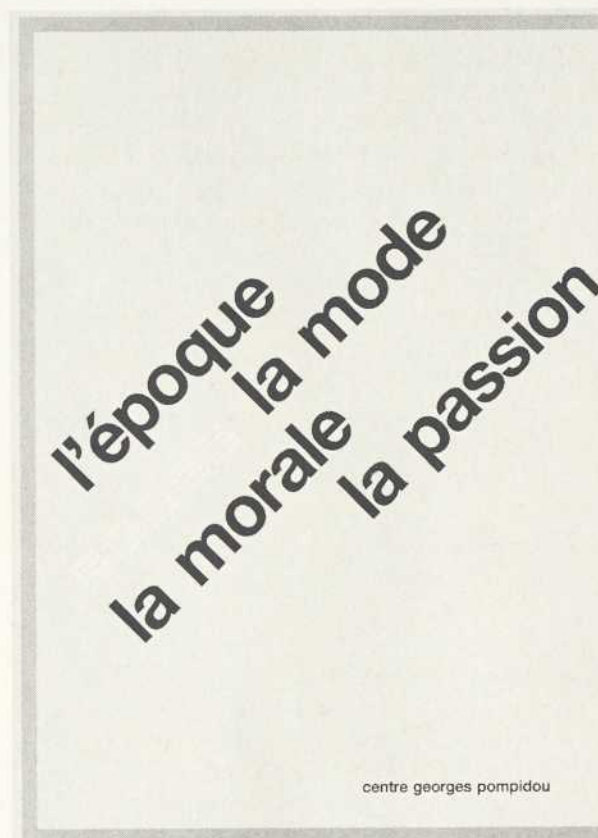
Martine Aballéa, *Prisonnière du sommeil*, Paris, Flammarion, 1987, 107 p.

On connaît Martine Aballéa pour son travail d'artiste où se conjuguent textes, photographies, montages et objets divers. Voici qu'elle nous livre maintenant un recueil de très courts textes, allant de quelques lignes à une page et demie, et qui fascinent par leur intensité. Il s'agit de récits oniriques, au bord de l'hallucination fugitive, dont la qualité est de réussir à synthétiser à la fois une atmosphère, un sentiment et une perception visuelle, tout en présentant une situation décontextualisée, comme amputée de son commencement et de sa fin. Suspendus dans un espace-temps sans repère, ces récits ont l'aspect d'une coupe transversale opérée à même l'imaginaire de la narratrice qui, tantôt observatrice, tantôt actrice de ses rêves, n'en semble pas moins dégagee de toute responsabilité face aux événements qui s'y déroulent.

On peut donc rencontrer, dans ces récits, des vampires au sang bleu, orangé ou jaune, vêtus de soie assortie, ou encore voir quelqu'un bouger dans une clémentine, ou même assister à des tests effectués sur des fourmis pour s'assurer qu'elles ne sont pas artificielles. Malgré

tout, il arrive à la narratrice d'éprouver «un terrible sentiment de réalité». Quoi qu'il en soit, la rapidité d'enchaînement des récits confère une curieuse impression de répétition obsessionnelle, de lithanie enfantine. Comme s'il fallait raconter les choses très vite, avec le moins de mots possible, avant qu'un adulte ne revienne confisquer le droit bien légitime à la parole. **I.L.**

L'époque, la mode, la morale, la passion, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.



La décennie de tous les foisonnements critiques et picturaux qu'illustre avec impertinence le catalogue de cette exposition si mal reçue. Au regroupement d'oeuvres, qui vont de Clemente à Haacke, de Kounellis à Schnabel, succède une anthologie de textes critiques réfléchissant ces «écarts»: des extraits de Baudrillard, Deleuze, Lyotard, ainsi que des traductions d'essais tirés d'*October* et de *Parachute*, entre autres. Le catalogue propose également un répertoire cohérent des cinéastes et vidéastes des dix dernières années. **S.S.**

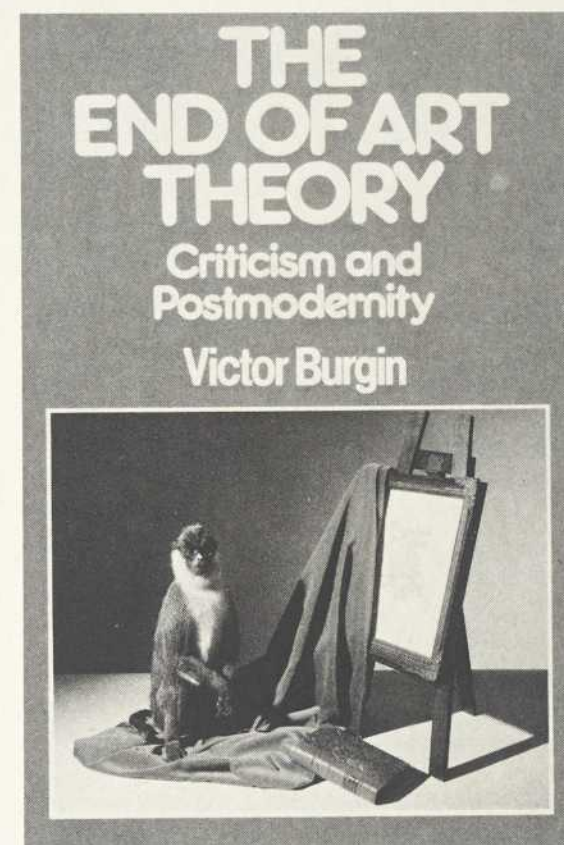
BOOKS

Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press International, Inc., 1986, 221 p., illus. b&w.

Perhaps the most salient characteristic of Victor Burgin's theoretical writings has been his quiet insistence upon a critical practice which continuously questions and refutes the apparatus of both reflection and expression-based art criticism. Situated within cultural studies' concerns with the ideologically strategic terrain of representation, Burgin's writings in the past largely involved a materialist reading of the discursive and epistemic articulations which traverse and intersect visual representation (most notably photography). In this most recent collection of essays, Burgin continues with his examination of the social production of meaning, but with a much stronger emphasis upon the place of the "postmodern subject" as it is positioned and is itself an effect of representation.

While the majority of essays collected within this text have been published elsewhere, two appear for the first time: the essay "Diderot, Barthes, Vertigo," and the title piece, "The End of Art Theory." As not only a writer, but also an artist and lecturer/teacher, Burgin's work issues from a position which "faces onto both academy and gallery." This Janus-faced placement serves Burgin well in his refusals to view art in isolation to the social and

the political. Yet, it also acts to illustrate some of the more problematic aspects which intersect both his artistic practice and his theoretical writings. Most notably, "Tea with Madeline" — an image/text piece reprinted from *Wedge's* 1984 issue "Sexuality/Repositions," and based upon Lacan's famous diagram from his essay "The Insistence of the Letter in the Unconscious" — suffers from an overly self-conscious reenactment of theoretical discourse which acts to close off the text's interrogations and leaves it dangling inconclusively. And at times, this reliance upon (Lacanian) psychoanalytic theory also



acts to repress the complex inter-discursive nature of subjectivity in Burgin's more straightforward theoretical essays. Thus, the essay, "Diderot, Barthes, Vertigo," which discusses the contribution of the unconscious and the phantastic to the construction of "reality" in representation, is also partially circumscribed by Burgin's lengthy gestures to psychoanalysis.

Despite these misgivings, Burgin has again presented the reader with a skillfully written and comprehensive text. In its examinations of the myriad articulations constituting visual art, *The End of Art Theory* contributes to the expiration of grand narratives by recognizing the intertextual nature of meaning production, and by pointing insistently to the broader nexus of political, philosophical and cultural considerations involved. **E.S.**

Expressionist Texts, Mel Gordon ed., New York: PAJ Publications, 1986, 220 p., illus. b&w.

Rather than single out that nebulous concept of "the best" in German Expressionism, Mel Gordon's anthology attempts to illustrate the development and diversity of the genre by including the dramatic texts of both famous and lesser-known playwrights. Thus, individual works by Oskar Kokoschka, August Stramm, Georg Kaiser, Gottfried Benn, Ernst Toller, Walter Hasenclever and Lothar Schreyer are all presented here, each accompanied by informative biographical notes. Both the choice of plays and the introductory essay by Gordon situates Expressionist dramatic literature within an understanding of its theatrical milieu, with emphasis paid to the variety of styles of production and acting, particularly the discrepant quests for both pure human emotionalism and pure abstraction. While Gordon finely illustrates the philosophical and physical range of theatrical Expressionism, sadly his agenda in many ways acts to bracket out the larger social, political and epistemological map within which these works were located. In tracing out the theoretical roots of the Expressionist ethos — the promulgation of a higher order, the New Man — Gordon in many ways

autonomizes the history of Expressionism and leaves unanswered some of the more cruel aspects of its aesthetic ideals. Most notably, questions pertaining to the volatile political climate of Germany in the teens and twenties and to the Expressionists' portrayal of women are marked by their absence. For instance, Gordon cites the particular works of Kokoschka and Stramm as being fueled by the "sexually bound and sado-masochistic struggle between men and women." After reading these plays, an other may be more prone to speculate that they were rather fueled by misogyny. All the same, the text is well-written, and informative, and the overly cautious reader should be reminded of Walter Benjamin's observation that "there is no document of culture that is not at the same time a document of barbarism." **E.S.**

Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985, Rozsika Parker and Griselda Pollock, eds, New York: Routledge and Kegan Paul and Methuen, Inc., 1987, 345 p., illus. b&w.

Rozsika Parker and Griselda Pollock take a partisan stand as historians within feminist discourse. Rejecting the modernist approach to defining feminist art in terms of a homogenized movement typified by particular styles or media, the authors focus on an analysis of feminist artistic practices and processes. This socio-political perspective "shifts our attention from ... art as *objects* and stresses the conditions of production of art as a matter of texts, events, representations, whose effects and meanings depend on their conditions of reception — where, by whom, against the background of what inherited conventions and expectations."

This book includes two critical essays by the authors as part of an assemblage of selected texts, reviews, letters, documents, essays and articles that mark the evolution of feminist issues from 1970-1985. *Framing Feminism* provides a document which traces the emancipatory impact of feminism on the arts in transforming artistic practices and women themselves, and in so doing offers a new paradigm for feminist art history. **J.F.**

Discussions in Contemporary Culture: Number One, Hal Foster, ed., Seattle: Bay Press, 1987, 173 p.

This book comes out of a series of six weekly discussions sponsored by the DIA Art Foundation, New York, during February and March 1987. Hal Foster organized the series and edited the texts and discussions which incorporate the discourse of both the discussants and audience. As such, it is a document of an event taking place at an intellectual forum outside of the academy. The topics addressed cut across artistic, critical, theoretical, philosophical, historical, political and anthropological practices to "illuminate these discourses individually and relationally in the present."

The book is divided into three general topics of discussion. The first focuses on contemporary art and the public sphere. Contributors include Thomas Crow, Martha Rosler and Craig Owens on the public function of art; and Douglas Crimp, Barbara Kruger and Krzysztof Wodiczko on strategies of public address. The second topic outlines a genealogy of recent art and art criticism. Michael Fried, Rosalind Krauss and Benjamin H.D. Buchloh ground their presentations in Fried's 1967 essay "Art and Objecthood." Dan Graham, Aimee Rankin and Silvia Kolbowski address the legacies of critical practice in the 1980s. The third topic inquires into the politics of representation considering the different orders of the other and of the body. James Clifford, Virginia Dominguez and Trinh T. Minh-Ha relate this to western anthropological representations, while Alice Jardine and Michel Feher approach this in terms of historical techniques and technologies. **J.F.**

OUVRAGES REÇUS PUBLICATIONS RECEIVED

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*. Perceptions and Judgements, 1939-1944 (Vol. 1), Arrogant Purpose, 1945-1949 (Vol. 2), Chicago: University Press of Chicago, 1986, 270 p., 353 p.

Sandy Nairne, *State of the Art*. Ideas & Images in the 1980s, London: Chatto & Windus in collaboration with Channel Four Television Company Limited, 1987, 256 p.

Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.

Wendy Steiner, *Pictures of Romance*. Form Against Context in Painting and Literature, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988, 218 p.

PÉRIODIQUES / PERIODICALS

Art in America, «Special section: A Symposium on the Musée d'Orsay», Vol. 76, No. 1 (New York, January 1988).

Art Papers, «Performance», Vol. 12, No. 1 (Atlanta, January-February 1988).

Cardinaux, n° 1, 2, Paris, éditions Maeght, 1987.

Durch, nr. 3-4 (Graz, November 1987).

Eau de Cologne, nr. 2 (Köln, 1987).

Kunstforum, «Realkunst – Realitätskünste», Bd. 91 (Köln, Oktober, November 1987).

Mars, n° 20 (Marseille, hiver 1987-1988).

Screen, «Deconstructing 'difference'», Vol. 28, No. 1 (London, Winter 1987).

Traverses 41-42, «Voyages» (Paris, septembre 1987).

CATALOGUES

Peterson Ewen, Phenomena (Philip Monk, curator), Toronto: Art Gallery of Ontario, 1987, 112 p.; illust. b.&w. and colour.

Betty Goodwin (Yolande Racine, conservatrice/curator), Musée des beaux-arts de Montréal/Montreal Museum of Fine Arts, 1987, 251 p.; ill. c. et n. et b./illust. b.&w. and colour.

Will Gorlitz (William Wood, author), New York: 49th Parallel, 1987, 32 p.; illust. b.&w.

Brian Groombridge (Ihor Holubizky, author), Toronto: The Power Plant, 1987, 8 p.; illust. b.&w.

Liz Magor (Anthony Jones, curator; Philip Monk, author), Toronto: The Art Gallery of Ontario, 1986, 48 p.; illustr. b.&w.

Médium: Photocopie (Georg Mühleck, conservateur; Monique Brunet-Weinmann, auteure), Montréal, La Nouvelle Barre du Jour, 1987, 144 p.; ill. c. et n. et b.

Molinari Studies (Normand Thériault, curator; James D. Campbell, author), New York: 49th Parallel, 1987, 88 p.; illust. b. & w. and colour.

Morality Tales: History of Painting in the 1980s (Thomas W. Sokolowski, curator and author), New York: Independent Curators Incorporated, 1987, 40 p.; illust. b. & w.

Résonnances boréales / Northern Noises (Bruce Ferguson, curator), The Winnipeg Art Gallery (19th São Paulo International Biennial), 1987, 52 p.; ill. n. et b./illust. b.&w.

Striving for Ideal Resolution / Tendre vers une solution idéale (Donna McAlear, curator / conservatrice), Calgary, Nickle Arts Museum, 1988, 72 p.; ill. c. et n. et b. / illust. b.&w. and colour.

Bill Viola (Barbara London, assistant curator), New York: The Museum of Modern Art, 1987, 92 p.; illust. b. & w. and colour.

Shirley Wiitasalo (Philip Monk, curator), Toronto: The Art Gallery of Ontario, 1987, 47 p.; illust. b. & w. and colour.

MÉMOIRES DU THÉÂTRE

16e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo, volet «Le Théâtre à l'écran», sous la responsabilité d'Anne-Marie Cadieux, du 22 octobre au 1er novembre 1987, à Montréal: *À la recherche du soleil*, réalisation de Werner Schroeter et Julian Lorenz, R.F.A., 1986; *Apocalypsis cum figuris*, réalisation d'Ermanno Olmi, Italie, 1979; *Chéreau, l'envers du théâtre*, réalisation d'Arnaud Ségnac, France, 1985; *Électre*, réalisation de Hugo Santiago, France, 1986; *Elle est là*, réalisation de Michel Dumoulin, France, 1986; *Elvire Jouvet 40*, réalisation de Benoît Jacquot, France, 1986; *La Fausse Suivante*, réalisation de Patrice Chéreau, France, 1985; *François Simon, la présence*, réalisation d'Ana Simon et Louis Mouchet, France, 1986; *Hello Actors Studio*, réalisation d'Annie Tresgot, France/Canada, 1987; *Il était une fois dix-neuf acteurs*, réalisation de François Manceaux, France, 1987; *Jean Genet*, réalisation d'Antoine Bourseiller, France, 1982, suivi d'*Un chant d'amour* (1950) de J. Genet; *Lovelies and Dowdies*, réalisation de Ken McMullen, Angleterre, 1974; *Le Professeur Taranne*, réalisation de Raoul Ruiz, Belgique, 1987; *Savannah Bay, c'est toi*, réalisation de Michelle Porte, France, 1983; *Le Théâtre de l'Atelier Sainte-Anne joue «La Trilogie du revoir» de Botho Strauss*, réalisation de Gérald Frydman, Belgique, 1984.

Aujourd'hui le statut du théâtre comme pratique minoritaire est acquis. Mais, par ailleurs, il ne s'agit pas de se refermer sur soi, bien au contraire, il faut utiliser les mass-médias afin que le théâtre parvienne à reconquérir son pouvoir symbolique. Le but est de rendre désirable, par l'intermédiaire des mass-médias majoritaires, un événement mino-

Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987, p.130

On connaît bien aujourd'hui les multiples avatars du théâtre au petit écran: non seulement une réalisation télévisuelle d'un spectacle théâtral, voire la production d'une pièce en téléthéâtre, dissout la rencontre vivante qui est inhérente à l'événement scénique, en en aplatisant forcément la signification originelle — ce n'est plus du théâtre et ce n'est pas devenu vraiment de la télévision —, mais elle finit par en pervertir jusqu'à la symbolique, en braquant le regard et l'écoute sur des éléments qui n'ont pas été faits pour être scrutés dans une telle proximité, ni isolés du reste de l'espace de la représentation qui a besoin d'une «épaisseur de signes» pour préserver son fonctionnement constitutif — que Barthes a pu naguère associer à celui d'une machine cybernétique. Avec les téléthéâtres — j'en veux pour exemples récents *Lorenzaccio* et *La Mouette*, présentées par Radio-Canada en 1987 —, la médiatisation télévisuelle rabat lourdement sur les oeuvres des conventions de décoration et de jeu qui viennent tout droit du feuilleton... Les oeuvres dramatiques en sortent fatalement appauvries et n'arrivent pas souvent à échapper au ridicule ou à l'empatement académique.

Le cinéma et la vidéo (projetée sur grand écran) offrent de meilleurs moyens pour rendre compte des dimensions environnementales et poétiques de l'événement théâtral ou, plus simplement, pour raconter ses pratiques. Les «mises en mémoire» de spectacles théâtraux, même quand elles sont médiocres sur le plan technique, fixent du moins sur un support durable ce qui, autrement, ne pourrait survivre que dans la mémoire affective des spectateurs directs des spectacles. Pour l'analyste, l'historien et le théoricien, mais aussi pour les praticiens, la constitution d'une telle banque de documents audiovisuels est capitale, même si son usage comporte ensuite des pièges herméneutiques et même si sa représentativité, en regard de l'importante activité

théâtrale dans le monde, souffrira toujours d'une sélection relativement arbitraire, assujettie à des contraintes économiques, liées aux moyens de production disponibles, et à des conjonctures structurelles plus ou moins favorables (politiques étatiques de conservation, motivations des milieux cinématographiques, etc.).

«LE THÉÂTRE À L'ÉCRAN»: UN VOLET INÉDIT ET UNE PROGRAMMATION STIMULANTE

La 16e édition du Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo a innové en proposant en 1987 un volet substantiel sur «le Théâtre à l'écran». D'emblée, cette initiative doit être saluée chaleureusement, car la programmation était non seulement abondante — avec sa trentaine de films et de vidéos —, mais d'une très bonne qualité. Anne-Marie Cadieux, la responsable, a ainsi réuni un ensemble de réalisations qui, comme on le constatera, ne manquait pas de temps forts. À moins d'avoir les ressources conséquentes, il est en effet malaisé pour un observateur nord-américain d'être à l'heure juste en ce qui concerne la réalité théâtrale contemporaine et actuelle au niveau international, et ce n'est pas l'un des moindres mérites de cet important festival de cinéma que d'avoir fait une place aux «mémoires théâtrales» de notre époque en offrant ainsi aux professionnels et aux critiques d'oxygéner leur perception de la production théâtrale au Québec, notamment sous l'angle du jeu et de la mise en scène. J'aborderai ici quelques-uns des films et des vidéos que j'ai pu voir en cherchant moins à évaluer leur degré de réussite en fonction de stricts critères cinématographiques, qu'à circonscrire leur valeur documentaire, c'est-à-dire ce en quoi de tels instruments mnémoniques permettaient de transmettre ou de découvrir comme savoir théâtral. On peut, dans cette perspective, diviser la programmation du volet «théâtre» en trois catégories: 1. les documentaires proprement dits; 2. les enregistrements partiels ou intégraux de spectacles; 3. les oeuvres qui sont la «recréation» à l'écran de textes d'abord conçus pour la scène.

DOCUMENTAIRES: TÉMOIGNER, EXPLIQUER, CÉLÉBRER

Dans la catégorie des documentaires, je retiendrai d'abord la trilogie *Hello Actors Studio*, d'Annie Tresgot, qui jette un regard éclairant, quoique non critique, sur le célèbre atelier new-yorkais pour acteurs professionnels, fondé en 1947 par Elia Kazan et d'autres. Dirigé longtemps par Lee Strasberg qui y implanta «The Method», une version américaine du «système» stanislavskien, l'Actors Studio, animé aujourd'hui par Ellen Burstyn, tient du mythe par la réputation qui lui est faite d'avoir formé toute une génération d'acteurs-vedettes aux États-Unis. Divisé en trois tranches de cinquante-cinq minutes, le film de Tresgot apportera son tribut à ce qui est devenu aujourd'hui une Institution, avec ses rites (dont celui de l'intronisation de nouveaux membres qui est, ma foi, assez classique) et ses tentations hagiographiques, ce qui nous vaut un nombre impressionnant de témoignages d'acteurs (et de cinéastes); malgré cette approche par trop commémorative, le film réussit pourtant à intéresser lorsqu'il donne à voir les séances de travail, «privées» ou publiques (devant les membres qui font des commentaires); ces exercices illustrent parfaitement les principes de jeu (le «revivre», par exemple) qui sous-tendent cette école réaliste et qui ont fini par constituer un modèle dominant non seulement dans le théâtre, le cinéma et la télévision aux États-Unis, mais, un peu par contamination, dans ce qu'il convient d'appeler le «main stream theatre» au Canada anglais et son équivalent québécois (la Compagnie Jean Duceppe en étant la figure de proue).

On peut, par ailleurs, reprocher au scénario de Tresgot de ne pas mettre en perspective, sur le plan historique (la «paternité» stanislavskienne n'est-elle pas problématique?) et en coupe synchronique (des Américains comme J. Beck, J. Chaikin, R. Schechner n'ont-ils pas remis en question cette «méthode» dans les années soixante?), le travail d'apprentissage proposé par l'Actors Studio, dont les fondements (l'introspection et la dramatisation vériste) appelleraient à tout le moins quelques commentaires. Aujourd'hui, sans nier la fécondité de la pratique de l'Actors Studio, on ne peut ignorer que cette démarche behavioriste n'a plus grand rapport avec ce que le théâtre actuel nous propose de plus signifiant. En ce sens, le film d'Annie Tresgot renforce une perception idéaliste de l'acteur, laquelle n'est pas étrangère à la fabrication hollywoodienne du mythe de la star.

Plus ambitieux peut-être, et certainement plus personnel, le documentaire de Schroeter et Lorenz sur le Théâtre du Soleil, à l'occasion de la production, en 1985, de *l'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* d'Hélène Cixous, manquait de profondeur et de pertinence. Les extraits du spectacle — lequel faisait au théâtre plus de huit heures, je crois — ne permettaient pas de se faire une idée très précise ni du projet scénique, ni du travail particulier de la metteuse en scène, Ariane Mnouchkine. En fait, les réalisateurs ont superposé à la recherche du Théâtre du Soleil un questionnement — à partir, entre autres, d'une interrogation existentielle: «Qu'est-ce que la solitude pour vous?», posée à tout venant — qui n'avait qu'un rapport très indirect avec l'objet théâtral en cause. Pour ceux qui sont familiers avec la démarche de A. Mnouchkine, ce film d'une heure trente n'aura pas livré beaucoup d'enseignement inédit. En revanche, on aura eu le sentiment que les observateurs ont parasité l'événement théâtral, en oubliant de rendre compte avec rigueur de sa genèse et/ou de son exécution.

Les autres documentaires au programme avaient adopté une approche qui oscillait entre ces deux options types, l'une qui traite son sujet avec brio mais privilégie son objet au point d'en exclure toute distance critique et l'autre qui prend une activité théâtrale comme lieu réflexif sur la condition humaine. *Chéreau, l'envers du théâtre*, d'Arnaud Ségnac, suit le metteur en scène français à des répétitions à la Scala de Milan, le montre en pédagogue auprès de ses élèves à l'École du Théâtre des Amandiers et en acteur au moment du tournage du film de Youssef Chahine, *Adieu Bonaparte*. Ce portrait de l'artiste en homme de théâtre polyvalent souffre d'un éparpillement certain, ce qui en réduit considérablement l'intérêt. Il n'existe pas, à ma connaissance, de film retraçant, avec une précision qui en rendrait le visionnement productif, le cheminement complet d'une mise en scène théâtrale; cela demanderait des moyens considérables et, surtout, un regard synthétique qui retienne l'essentiel des articulations du projet scénique et de sa représentation, à la manière d'un *Modellbuch* audiovisuel. Quoiqu'il en soit, on retrouvait Patrice Chéreau, en réalisateur cette fois, dans le film *Il était une fois dix-neuf acteurs* de François Monceaux qui a suivi le tournage du film *Hôtel de France*, dont le scénario est tiré d'une adaptation de *Ivanov* de A. Tchekhov. Cinéma et théâtre se retrouvaient donc ici en intersection, et le documentaire réussissait bien à entrer dans l'intimité du travail de Chéreau avec de jeunes comédiens, nouveaux espoirs de la scène et du cinéma français. J'en garde aussi le souvenir frappant, outre celui de la diction à fleur de lèvres, et donc presque inaudible, de Chéreau, d'une intense stratégie corporelle d'intervention du metteur en scène, toujours à l'affût, prêt à bondir dans le jeu des interprètes, caressant tendrement celle-ci, frôlant comiquement celui-là, provoquant l'un et prenant l'autre

SUR LES TRACES DE LA MISE EN SCÈNE D'AUJOURD'HUI

Du côté des captations de spectacles, on aura pu voir deux remarquables exemples de mise en scène au théâtre : celle de Patrice Chéreau pour *la Fausse Suivante* de Marivaux et celle d'Antoine Vitez pour *l'Électre* de Sophocle. Les reproches de cérébralité qu'on entend souvent dans le milieu théâtral montréalais sur la mise en scène française actuelle recevaient là deux retentissements démentis. D'une manière différente, Chéreau comme Vitez ont investigué les textes en cause avec une acuité qui s'est concrétisée dans de solides distributions, des jeux physiques contrastés, des partis pris de diction et de rythme, et des scénographies conséquentes, toutes choses à faire pâlir de honte la majorité de nos tâcherons locaux qui font de la mise en scène comme d'autres font leur lessive, en visant la représentation proprette.

La pièce de Marivaux traite de la duplicité et du désir qui avance masqué; Chéreau s'y engage sur un double plan, d'abord en coinçant le jeu sur une aire de jeu ambivalente (ouverte/fermée), balayée périodiquement par un jet de lumière crue qui passe sur le mur texturé du fond de la place publique où viennent échouer (et se mentir) les personnages de la pièce, à l'image d'un monde qui est à la fois bloqué et en fuite, obsédé et détruit par ses manœuvres de séduction. Chéreau s'y montre extrêmement sensible à la cruauté de cet univers et sa mise en scène, en repoussant tout psychologisme simplificateur, travaille «au corps»; en quelque sorte, il se trouve à exténuer le jeu des acteurs pour en exhiber les artifices, les malaises. Ainsi, par exemple, le valet que construit Michel Piccoli ne regarde pas à la dépense (il sue, il crache, il se vautre sur le sol), et, en même temps, sa vitalité plébéienne, parfois vulgaire, interpelle le spectateur et l'oblige à lire l'ensemble des interactions principales comme un jeu de poses d'aristocrates en pleine déroute, pris à leur propre piège.

Quant à Vitez, sa vision d'*Électre* choisit de s'aboucher à la Grèce des Colonels: le large plateau du Palais de Chaillot représente un hôtel particulier du début du siècle dont l'architecture imposante contraste avec le dépouillement du mobilier; la scénographie de Yannis Kokkos crée trois plans: le lieu d'*Électre* à l'avant, à la fois chambre et cuisine; une terrasse, au deuxième plan, à laquelle on peut accéder par des ouvertures pouvant se fermer avec des doubles portes persiennes; au-delà de cette terrasse, la ville et la mer. Le texte tragique se trouve renforcé (et nullement forcé ou illustré) par l'inscription d'objets contemporains: une radio, des cigarettes, un revolver, des billets de banque, le grand miroir de la coiffeuse, etc. Vitez dépose dans la représentation sa connaissance profonde de la Grèce antique et moderne (à travers la médiation du poète Ritsos qui,

de son propre aveu¹, lui a fourni la définition des personnages actualisés, et pourtant transhistoriques). La mise en scène atteint là des sommets de gravité en investissant dans la trame tragique des images récurrentes, comme cette présence des fleurs (vraies!) qui alimentent tout un réseau de connotations mortuaires et qui condensent la fatalité qui poursuit à son insu Clytemnestre, ou comme ce lit de fer où *Électre*, en vieille jeune fille, attend Oreste, se replie dans sa rage et sa douleur. Le film de Hugo Santiago met remarquablement en valeur tous les aspects du travail scénique de Vitez, sans chercher à en effacer la dimension théâtrale, ce qui donne un document d'une grande finesse et d'une subtile sensibilité.

TROIS FILMS DE THÉÂTRE

Toute autre est l'ambition de trois films que j'ai classés dans la catégorie des «recréations»: *Le Professeur Taranne*, d'Arthur Adamov, dans une réalisation de Raoul Ruiz; *Elle est là*, de Nathalie Sarraute, dans une réalisation de Michel Dumoulin; *Elvire Jouvet 40*, de Brigitte Jaques et François Regnault, dans une réalisation de Benoît Jacquot.

Même si ces trois films ont comme point de départ un texte dramatique — ou, du moins, une écriture dialoguée pour la transcription des cours que Louis Jouvet donnait au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris —, chacun des cinéastes concernés a réalisé non un film sur du théâtre, encore moins du théâtre filmé, mais ce qu'on pourrait appeler un film de théâtre. Cinéma et écriture dramatique se cherchent là un terrain de rencontre; c'est, on s'en doute, une zone périlleuse où il y a risque de voir le théâtre et le cinéma, comme l'huile et l'eau, se repousser mutuellement pour n'aboutir, en fin de compte, qu'à un produit bâtarde.

Raoul Ruiz est un cinéaste prolifique, connu pour ses expérimentations, mais il a aussi beaucoup écrit pour le théâtre; son adaptation du *Professeur Taranne* est une interprétation très peu orthodoxe de la pièce d'Adamov qui raconte l'histoire, issue d'un rêve de l'auteur, d'un professeur accusé de s'être exhibé nu devant des enfants. Le texte dramatique d'origine n'est ici qu'un prétexte à une fantasmagorie toute ruizienne (démultipliation du personnage éponyme jusqu'au vertige de la perte d'identité, découpage heurté, angles de prises de vue insolites, etc.). On peut, si l'on veut, y déceler une tentative pour secouer les codes conventionnels de la narrativité, mais le traitement de l'univers dramatique à travers un langage cinématographique aussi particulier n'a plus qu'un rapport analogique avec l'œuvre dont elle prétend s'inspirer. J'avoue m'être ennuyé — que les cinéphiles me pardonnent! —, mais je reconnais que la recherche de Ruiz propose une voie originale dans l'appropriation par le cinéma d'un texte d'abord conçu



La Fausse Suivante, réalisation de Patrice Chéreau, France, 1985.

en confiance, à l'écart des micros indiscrets... Toute cette sensualité «parlait» plus que bien des discours et disait le désir qui cherche dans l'acte créateur une voie de délivrance, un espace d'échange que marquait avec bonheur la «corporalité» essentielle de cette direction d'acteurs.

Quelques mots suffiront maintenant à caractériser deux documentaires qui répondaient bien aux canons du genre, tout en se recoupant dans leur thématique. D'abord, *Savannah Bay, c'est toi*, de Michelle Porte, met en présence deux monstres sacrés: Madeleine Renaud, côté jeu, Marguerite Duras, côté texte et mise en scène. On y voit donc Duras en train de régler la production de sa pièce, et le film joue essentiellement sur la rencontre, souvent hérissée de tensions, de deux mystères vivants, l'interprète et son double. Malheureusement, le reportage reste prudemment en retrait, et ce que la caméra surprend et arrive à «objectiver» n'est pas réinvesti dans l'analyse du jeu de Renaud, de l'écriture et de la mise en scène durassiennes. Le secret de la «présence» des interlocutrices demeure total et l'observateur est renvoyé à une tautologie, sinon à une aporie: X est une bonne comédienne parce qu'elle a de la présence, et vice versa. La même approche descriptive, sans dimension analytique, affecte le film consacré à François Simon, auquel est d'ailleurs accolé le titre louangeur de «la présence». Sans mettre en doute l'immense talent de cet acteur — qui, comme on dit, «crève l'écran» —, on peut penser que le film fonctionne à la manière d'une machine mystificatrice qui se contente de célébrer, sans la creuser, l'espèce «d'énergie rayonnante» (J.-P. Rynjaert) qu'on attribue spontanément à des comédiens particulièrement doués. On a affaire ici, bien entendu, au vieux fonds sacré et à l'«aura» (au sens de W. Benjamin) qui entoure l'œuvre d'art, fût-elle comme ici un être réel plutôt qu'un objet. Cette aura, annulée par la reproduction dans le domaine des arts visuels, aurait peut-être été ainsi préservée au théâtre, dans le corps présentifié (et, d'une certaine manière, sacrifié — comme dans une offrande aux mânes archaïques —) de l'acteur saint (pensons à Grotowski), alors que partout dans la «société administrée» (T. W. Adorno), on ne rencontrerait que réification des sujets. Ainsi, le film sur François Simon demeure muet sur l'aspect mystique (qui connaît, bien sûr, des états dégradés) d'un tel investissement social et le spectateur est alors renvoyé à sa pulsion névrotique, sans être inquiet par une saisie déstabilisatrice de son expérience de fascination.



Électre, réalisation de Hugo Santiago, France, 1986.

pour la scène; je doute cependant que beaucoup d'auteurs dramatiques apprécient une utilisation aussi leste de leurs textes.

Elle est là est un morceau dense et pénétrant, typique de la manière de Nathalie Sarraute qui a écrit cette pièce de conversation en en démontant les mécanismes discursifs. Le sujet, plutôt abstrait, expose la lutte que se livrent une femme au mutisme intransigeant et un homme au contraire très prolixe qui entend dans ce silence buté l'«idée» d'un désaveu, d'une sourde et entière résistance devant l'opinion commune, face à une «vérité» soi-disant évidente. Les amateurs d'actes de langage (*speech acts*) et de stratégies discursives ont pu suivre avec ravissement ce duel qui, sous la surface glacée de la plus stricte civilité, dévoilait les tactiques les plus surnoises. La réalisation de Michel Dumoulin favorise l'écoute du texte qui garde, malgré tout, quelque chose de radiophonique. Les acteurs y excellent, en particulier Jean-Paul Roussillon qui compose un personnage crypto-fasciste dont l'élocution insidieuse, ponctuée de petites suspensions en *glissando*, rend passionnante cette joute verbale.

repoussent les pièges que sont les «effets» (de voix ou de geste), les «poses» et les «trucs du métier». De la sorte, l'essentiel du travail interprétatif se concentre, non pas sur le sujet qui aurait à convoquer on ne sait quelle expérience vécue, mais sur le processus émotionnel auquel l'acteur doit se plier pour «trouver le sentiment de la scène», «comprendre le personnage», «trouver dans son texte la raison de le dire» et ainsi aboutir à «un état de nécessité intérieure profonde».

Évidences? Ce film nous convainc du contraire. Dans cette recherche de la vérité scénique (qui est le comble de l'artifice), le guide — Juvet favorise une pédagogie interactive — est là pour aiguillonner l'interprète dans la conquête du rôle, et non pour le pousser à se jouer lui-même dans le rôle. L'analyse textuelle — que dit le texte et dans quels contextes (on dirait aujourd'hui les conditions d'énonciation)? — est fondamentale: la langue est prise à la fois comme source et comme instrument de l'émotion.

Ces leçons constituent en soi un riche matériel didactique, mais leur double mise en scène, théâtrale et



Elvire Juvet 40, réalisation de Benoît Jacquot, France, 1986.

J'ai gardé pour la fin la sobre et bouleversante production d'*Elvire Juvet 40*, une pièce créée et jouée à partir de sept leçons données par Louis Juvet en 1940 à une élève qui travaillait le rôle d'Elvire dans le *Dom Juan* de Molière². De tous les films ou vidéos présentés dans le volet «théâtre» de ce festival, *Elvire Juvet 40* est celui qui permettait d'aller le plus loin dans la connaissance d'un travail théâtral, sans nous priver pour autant du plaisir proprement cinématographique. Cette réalisation réussit à cerner avec une rare maîtrise la maïeutique de l'un des grands réformateurs du théâtre français de l'entre-deux-guerres; Louis Juvet n'est pas étranger — malgré sa méfiance légendaire à l'égard de la mise en scène — à l'approfondissement rigoureux, pour ainsi dire *matérialiste* (le texte, rien que le texte, mais tout le texte), de l'interprétation, dont on peut retracer la filiation dans les productions françaises les plus actuelles.

L'approche de Juvet est empirique — rien de comparable, par exemple, avec Stanislavski qui met l'accent sur les processus psychiques de l'interprète — : il part du texte, ici deux courts extraits, et le confronte à l'acteur dont l'interprétation se constitue par petites touches concrètes, par essais et erreurs, en couches successives qu'il se doit d'intégrer en évitant de fabriquer une unité artificielle, extérieure. Juvet accorde beaucoup d'importance au «mouvement» et à la respiration du texte; il débusque les résistances techniques qui se présentent pour la diction et y voit autant de symptômes d'un manque d'intelligence sensible de la situation; ils

filmique, révèle également une forte charge dramatique que Philippe Clevenot en Juvet et Maria de Medeiros en Claudia, l'élève, ont su assumer pleinement. On se prend à rêver, devant une telle réussite, de pouvoir un jour disposer de pareils modèles pour aborder les processus créateurs proposés par Stanislavski, Brecht, Grotowski et d'autres grands formateurs du vingtième siècle.

Il ne reste plus qu'à souhaiter que le Festival du nouveau cinéma, après avoir si bien servi la mémoire et la connaissance du théâtre, nous revienne la prochaine fois avec une programmation aussi pertinente. Les praticiens québécois qui se respectent comme les spectateurs passionnés de théâtre ont besoin d'une telle caisse de résonance et d'un rendez-vous annuel aussi vital.

GILBERT DAVID

NOTES

1. Voir «D'un carnet de notes — automne-hiver 1985-1986» par Antoine Vitez, dans *L'Art du théâtre*, n° 4, Paris, Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, 1986, p. 113-117.
2. On retrouve ces leçons, sous-titrées «Elvire», dans l'ouvrage consacré aux transcriptions d'extraits des cours de Louis Juvet, paru sous le titre de *Molière et la Comédie classique* (Paris, Gallimard, coll. «Pratique du théâtre», 1965), aux pages 81 à 133.

ERRATA

Parachute n°49: Dans le commentaire de Guy Bellavance, à la p. 43, 3^e par., 12^e li., la phrase aurait dû se lire ainsi: «C'est justement un de ses intérêts que de se tenir ainsi à l'intersection du publicitaire et du documentaire, genres plutôt opposés règle générale, sans relever ni de l'un ni de l'autre.» Dans le commentaire «Artropolis», à la p. 47, 1^{er} par., 3^e li., il aurait fallu lire: «Anna Banana» et non «Anna Barbara»; au 4^e par., 1^{ère} li., la première phrase aurait dû commencer ainsi: «Le vin étant tiré, il faut le boire et je ne peux m'empêcher de noter...»; à la p. 48, il aurait fallu lire «Kaaaly Levan» dans la vignette accompagnant la photo. Dans le commentaire de Jean-Pierre Denis, p. 51, 1^{ère} col., 1^{er} par., 20^e li., il aurait fallu lire: «univoque» plutôt qu'«équivoque»; et à la 56^e li.: «ferveur primitiviste/naturaliste».

P. 47, in the legend accompanying the photo of the work *Volition*, 1987, the name of the artist should read Phillip McCrum.

musée d'art contemporain

*Le Musée d'art
contemporain de
Montréal, le lieu de
l'art actuel, félicite
l'équipe de Parachute
à l'occasion
de son 50^e numéro.*

Longue vie à Parachute!



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

LA GALERIE DES ARTS LAVALIN • MONTRÉAL



29 JANVIER — 5 MARS 1988

Du mardi au samedi, de 12 h à 18 h, entrée libre

La Galerie des arts Lavalin • 1100, boul. René-Lévesque Ouest, Montréal • tél.: (514) 876-4455

CENTRE SAIDYE BRONFMAN

1 MARS — 31 MARS 1988

**MARION WAGSCHAL
CONTES/ACCOUNTS**

10 MAI — 9 JUIN 1988

**ARTisrael, LES ANNÉES 1980/
ARTisrael, THE 1980'S**

ORGANISÉE PAR MARY EVANGELISTA/
ORGANIZED BY MARY EVANGELISTA

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

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

MICHÈLE WAQUANT

13 FÉVRIER - 12 MARS 1988

GALERIE RENÉ BLOUIN

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

PIERRE DORION

19 MARS - 16 AVRIL 1988

GALERIE RENÉ BLOUIN

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

Sandra MEIGS

19 mars - 16 avril 1988

Thomas CORRIVEAU

23 avril - 21 mai 1988

GALERIE CHANTAL BOULANGER

372, Ste-Catherine o., local 502, Montréal, Québec H3B 1A2
Mardi au samedi de 12h à 17h30 (514) 397-0044

J E A N L A N T I E R

5 MARS - 26 MARS

M I C H E L G O U L E T

2 AVRIL - 7 MAI

L U C I E R U E L L A N D

J A C Q U E S R O U S S E A U

14 MAI - 4 JUIN

GALERIE CHRISTIANE CHASSAY

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

TROIS SCULPTURES

Laurent Roberge
du 6 au 31 janvier

CHEZ GABRIEL (A STORY IN SIX PARTS)

Anne Ashton
du 3 au 28 février

INSTALLATIONS SONORES/ SOUND WORKS

Andrew Forster
du 2 au 27 mars

VISIONS AUTRÉES/ OTHERED VISIONS

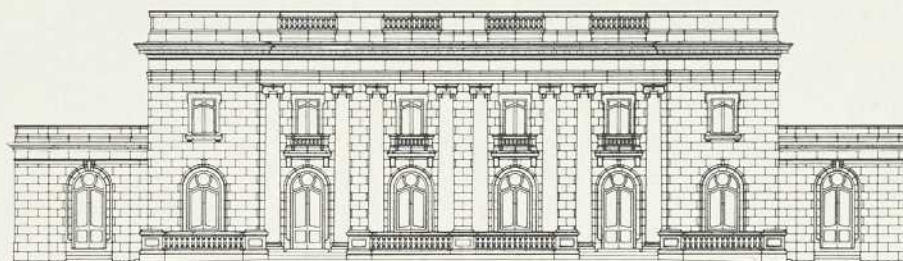
Willie Birch et Marina Gutierrez
du 30 mars au 24 avril

L'ART DANS LES ÉCOLES

L'enseignement et la production aux niveaux
primaire et secondaire
du 4 au 29 mai

ARTICULE 4060 St-Laurent #106
Montréal, Québec H2W 1Y9 (514) 842-9686

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



ETTORE SOTTSASS

«MEUBLES POUR LE RITUEL DE LA VIE»

DU 10 FÉVRIER AU 3 AVRIL

CHÂTEAU DUFRESNE
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE MONTRÉAL

CONFÉRENCE
«COUP D'ŒIL SUR L'ART
ACTIVITÉ-FAMILLE

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

« Conformément aux exigences relatives à l'immigration au Canada, ce poste est
offert aux citoyens canadiens et aux résidents permanents. »

PROFESSEURS RÉGULIERS AU DÉPARTEMENT D'ARTS PLASTIQUES

- 1 Peinture ou gravure
- 2 Recherche théorique
- 3 Sculpture

Postes accessibles aux femmes et aux hommes

Fonctions et cadre de travail :

- Enseignement au 1^{er} cycle et aux études avancées
- Recherche et création
- Services à la communauté

Date d'entrée en fonction : 1 et 2 1^{er} septembre 1988
3 1^{er} décembre 1988

Exigences générales :

Implication professionnelle dans le milieu de l'art. Connaissance des nouveaux
médiats. Expérience et capacité de dispenser des cours théoriques ou pratiques.

Exigences particulières :

- 1 et 3 Maîtrise ou l'équivalent
- 2 Doctorat et expérience de recherche théorique. Capacité de participer à des
activités multidisciplinaires et à l'élaboration d'un programme de 3^e cycle.

Traitement : Selon la convention collective SPUQ-UQAM

Les candidats sont priés de faire parvenir un curriculum vitae en français, détaillé et
signé, un dossier de presse, une documentation visuelle, des publications et deux
(2) lettres de références portant sur l'expérience d'enseignement.

Le dossier complet, précisant le poste auquel il réfère, devra être acheminé **avant
le 31 mars 1988** à :

Monsieur Marcel Braitstein, directeur
Département d'arts plastiques
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
C.P. 8888, Succursale A
Montréal (Québec) H3C 3P8

Université du Québec à Montréal

24 février - 19 mars

ILANA ISEHAYEK

23 mars - 16 avril

LINDA COVIT
GEORGE VELINGER

20 avril - 14 mai

HARLAN JOHNSON

18 mai - 18 juin

PETER KRAUSZ

GALERIE J. YAHOUNDA MEIR

3575 avenue du Parc, C.P. 69, Montréal, Québec, H2W 2M9, (514) 845-3974

musée d'art contemporain

■ **Miquel Barceló**
Peintures récentes

Jusqu'au 22 mai

■ **Ken Lum**
Oeuvres récentes

Jusqu'au 22 mai

■ **Ewen, Gagnon, Gaucher,
Hurtubise, Mc Ewen :**
**À propos d'une peinture
des années soixante**

Oeuvres de la collection
permanente

Jusqu'au 22 mai

À VENIR

■ **Les temps chauds**

Une exposition des traits les
plus marquants de l'art actuel
au Québec.

Du 1^{er} juin au 11 septembre

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

Entrée libre
Du mardi au dimanche
10 h 00 à 18 h 00

Cité du Havre
(514) 873-2878

 **MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL**

HALL DU PAVILLON CENTRAL

Les coeurs en bois de rêve

Raymonde April

Travaux récents

Du 20 mars au 17 avril

GALERIE D'ART

Trio pour Samuel Beckett

Une installation de Raymond Gervais,
Rober Racine et Irène F. Whittome

Du 20 mars au 17 avril

ANIMATION

Mardi 22 mars, 20 h 30

Conférence sur Samuel Beckett
par Fernande St-Martin.

Mercredi 30 mars, 20 h 30

La Dernière bande

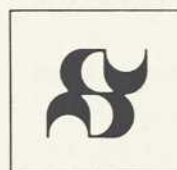
Samuel Beckett (1960)

Lecture par Alain Fournier comédien,
metteur en scène.

Mercredi 5 avril, 20 h 30

Six productions vidéos conçues et
réalisées par Samuel Beckett

"Film" réalisé par Samuel Beckett
et interprété par Buster Keaton.



Galerie d'Art
Université de Sherbrooke

Lundi au vendredi de 12 h 30 à 17 h 00
Mardi, mercredi et samedi de 20 h à 22 h
Samedi et dimanche de 13 h à 16 h
Entrée libre

5 AU 27 MARS 1988
JOCELYN GASSE *sculpture/peinture*
«Compositions»

JEUDI 31 MARS
BINGO D'ART
29 AU 31 MARS
EXPOSITION DES ŒUVRES

2 AU 24 AVRIL
STAN DOUGLAS *installation et vidéo*
«Overture» et «TV Spots»

MARDI 26 AVRIL
TUYO
concert de la série Focus (Traquen'art)

30 AVRIL AU 22 MAI
VIOLETTE DIONNE *sculpture-installation*
«Travers saints»

optica

3981, BOULEVARD SAINT-LAURENT, SUITE 501, MONTRÉAL, QUÉBEC CANADA H2W 1Y5 (514) 287-1574
subventions: Conseil des Arts du Canada / ministère des Affaires culturelles
du Québec / Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal

AUBES 3935 Galerie

- 24 mars au 17 avril
LÉO ZOGMAYER
- 21 avril au 15 mai
MARC GARNEAU
- 5 au 10 mai
participation
à la Foire de **CHICAGO**
- 18 mai au 9 juin
PNINA GAGNON

3935, St-Denis, **MONTRÉAL**, Qué., Canada, H2W 2M4 Tél.: (514) 845-5078
du mercredi au dimanche de 13 à 18 heures et sur rendez-vous et
Aéroport international de Montréal (Mirabel), C.P. 1000, Mirabel, Qué. J7N 1A4

la chambre blanche
549, BOUL. CHAREST EST, C.P. 3039, SUCC. ST-ROCH, QUÉBEC, QC, G1K 6X9 TEL.: (418) 529-2715

Bulletin spécial 10e anniversaire
CHAMBRE BLANCHE # 17

* Actes du colloque sur le développement
des galeries parallèles.

* Catalogue de l'exposition collective
soulignant les 10 ans de la
CHAMBRE BLANCHE.

subventionnée par le conseil des arts du Canada et par le ministère des affaires culturelles du Québec

Date limite: le mardi 2 mai 1988

sélection

Automne 1988 — été 1989

Les artistes intéressés doivent
soumettre un dossier comprenant:

- de 10 à 20 diapositives
- un curriculum vitae
- un court texte explicatif de
la démarche artistique
- tout autre document pertinent

Galerie *Alliance*

680, RUE SHERBROOKE OUEST
MONTRÉAL (QUÉBEC) H3A 2S6 TEL. (514) 284-3768

GALERIE D'ART SANS BUT LUCRATIF
COMMANDITÉE PAR L'INDUSTRIELLE-ALLIANCE

LA GALERIE EST OUVERTE
DU LUNDI AU VENDREDI DE 11 H. À 17 H.

MICHEL TETREAULT ART CONTEMPORAIN

4260, RUE SAINT-DENIS, MONTRÉAL (QUÉBEC) CANADA H2J 2K8 (514) 843-5487

17 FÉVRIER — 20 MARS 1988
JACQUES HURTUBISE
oeuvres récentes

27 AVRIL — 29 MAI 1988
JEAN-PIERRE MORIN
oeuvres récentes

23 MARS — 24 AVRIL 1988
JEAN-NOËL
oeuvres récentes

1er JUIN — 3 JUILLET 1988
KITTIE BRUNEAU
oeuvres récentes

Avec
 la participation
 du ministère des
 Affaires culturelles du Québec

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

Claude Blin

DE TUK-TUK EN TRAMWAY

Texte et dessins de l'auteur.

Cette édition originale a été tirée à 200 exemplaires numérotés

Editeur P.L. Lagarde
 4060, Boulevard St-Laurent, # 504, Montréal,
 Québec, H2W 1Y9, Canada

Montréal Tél. (514) 845-4452

**langage
 PLUS**

675, Boul. Auger Ouest, Alma, P.Q.
 G8B 2B7 - Tél.: (418) 668-6635

EXPOSITIONS

- Du 15 janvier au 5 février
 FRANCOIS-LEO TREMBLAY (Chicoutimi) - Peinture
- Du 12 février au 4 mars
 CLAUDE SIMARD (Larouche) - Peinture
- Du 11 mars au 1er avril
 AGNES TREMBLAY (Hébertville) - Tableaux par ordinateur
- Du 8 avril au 29 avril
 SUZANNE PAQUETTE (Montréal) - Tapisserie
- Du 6 mai au 27 mai
 ELMYNA BOUCHARD (St-Coeur-de-Marie) - Peinture

MUSIQUE

- A la Salle Tremblé
- Le 6 mars
 TUYO (instruments spéciaux)

DIAPORAMA-SPECTACLE

- Fin avril-début mai (à surveiller)
- PAUL LOWRY "In The Looking Glass"

SUBVENTIONNÉ PAR LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA
 ET LE MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES

288, Arago est
 Jocelyn Gasse

549, Charest est
 Sylvie Gagné
 André Pelletier

25, Charest ouest, 3e
 Céline Allard
 François Chevalier
 Hélène Godbout
 François Robidoux
 François Vallée

226, Christophe Colomb est, 3e
 Michel Bois
 Èlène Gamache
 Jean-Pierre Guay
 Michelle Roy-Rousseau
 Bill Vincent

225, Côte de la Montagne
 Danielle April
 Paul Béliveau

335, St-Joseph est, suite 200
 Nicole Malenfant
 Lauréat Marois
 Marcel Marois

225, St-Vallier est, 4e
 Jocelyne Duchesne
 Thérèse Guy
 Clément Leclerc
 Pierre Leduc
 Suzanne Martel
 Aline Martineau
 Grant Mathieu
 Denise Morisset
 Claude Royer
 Odette Théberge

574, des Voltigeurs, 4e
 Jean-Pierre Bédard
 Jean-Claude Campeau
 Lucienne Cornet
 Jacques Desjardins
 Claude Langlois
 Lucie Lefebvre
 Josette Paquin
 Patrice Rémi
 Hélène Rochette
 Helga Schlitter
 Alain Turgeon

du jeudi au dimanche de 13h à 17h
 vendredi de 13h à 21h

du 8 au 17 avril 1988

**QUÉBEC
 ATELIERS
 OUVERTS
 88**

CATHY DALEY

March 2 - 26

SHONAGH ADELMAN

March 30 - April 23

MARK LEWIS

We Are The World

April 27 - May 21

Y Y Z

1087 QUEEN STREET WEST
TORONTO, CANADA M6J 1H3 (416) 531-7869

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

MARCH 1 - MARCH 26

PETER MACCALLUM

PHOTO INSTALLATION

CATHERINE CARMICHAEL

SCULPTURE

MARCH 29 - APRIL 23

EBERHARD BOSSLET

SCULPTURE - VISITING GERMAN ARTIST

MAY 3 - MAY 28

JAMELIE HASSAN

INSTALLATION

LORNA SIMPSON

PHOTOGRAPHY - VISITING AMERICAN ARTIST

MERCER UNION

A CENTRE FOR CONTEMPORARY VISUAL ART
333 ADELAIDE ST. W. 5TH FLOOR TORONTO CANADA (416) 977-1412

BRIAN BOIGON

DAVID CLARKSON

JUDITH DOYLE

STEPHEN HORNE

ROBERT McNEALY

ANDY PATTON

JUDITH SCHWARZ

DAVID TOMAS

RENEE VAN HALM

CAROL WAINIO

DOUGLAS WALKER

CAROLYN WHITE

IRENE XANTHOS

S.L. SIMPSON GALLERY

515 QUEEN STREET, WEST
TORONTO, CANADA M5V 2B4
TELEPHONE 416/362-3738

CALL FOR ENTRY
THIRD ANNUAL
INTERNATIONAL EXHIBITION
OF MINIATURE ART

ORGANIZED BY
DEL BELLO GALLERY

ENTRY FORMS
ARE NOW AVAILABLE

FOR MORE INFORMATION
PLEASE CALL OR WRITE TO
DEL BELLO GALLERY
363 QUEEN STREET WEST
TORONTO, ONTARIO
CANADA M5V 2A4
TEL. (416) 593-0884

All That Matters

Recent Sculpture by: Richard Deacon
Tom Dean
Remo Salvadori
Alison Wilding

Guest Curator: Greg Salzman

Art Gallery of Windsor, Windsor: February 17-April 3, 1988

Mendel Art Gallery, Saskatoon: April 22-June 5, 1988

Saidye Bronfman Centre, Montreal: Sept. 20-Nov. 3, 1988

Organized and circulated by the Art Gallery of Windsor. Funding assistance has been provided by: The Canada Council, Ontario Arts Council, the British Council and the Italian Cultural Institute.

ART GALLERY OF WINDSOR, 445 RIVERSIDE DR. W. WINDSOR ONT.
N9A 6T8 (519) 258-7111

GENEVIEVE CADIEUX/ANTONIO MUNTADAS/JANA STERBAK

Through April 10

ARCHITECTURE SERIES: LARRY RICHARDS

Through August 31
Curator: Ihor Holubizky

THE HISTORICAL RUSE: ART IN MONTREAL

Curator: Chantal Pontbriand
April 22 - June 12

THE POWER
PLANT

CONTEMPORARY ART AT HARBOURFRONT

Tues. through Sat. - noon to 8 p.m.
Sunday - noon to 6 p.m.
Closed Mondays
231 Queens Quay West
Toronto, (416) 973-4949

**langage
PLUS**

675, Boul. Auger Ouest, Alma, P.Q.
G8B 2B7 - Tél.: (418) 668-6635

EVENEMENTS

SPECIAL - DANSE
au Petit théâtre de l'UQAC à Chicoutimi

- Les 26 et 27 février
IRENE STAMOU "Ouch Re Mana"

DANIELE LECOURTOIS ET
NATHALIE LAMARCHE "Cellule Hit"

HEATHER MAH "The Dark Aims Blue"

- Les 12-13 mars
DULCINEE LANGFELDER "Cercle vicieux"

- Les 26-27 mars
Les étudiants du CEGEP d'Alma.
Dir. art.: Suzanne Lavoie
"Quel cirque!"

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

Gallery TPW

80 Spadina Avenue, Suite 310

**SOREL
COHEN**

Travaux récents

23 avril au 4 juin

Vernissage:
le samedi 23 avril
à 14 heures

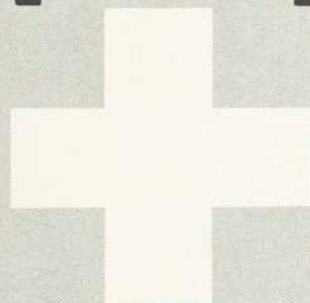
**TORONTO
PHOTOGRAPHERS
WORKSHOP**

80 Spadina Avenue, Suite 310
Toronto, Ontario M5V 2J3 362-4242

TPW reçoit l'appui de l'Ontario Arts Council, du Conseil des Arts du Canada, de la Municipality of Metropolitan Toronto-Cultural Affairs Division, du Toronto Arts Council, d'Emploi & Immigration Canada et de ses membres. Le Ministère des Affaires culturelles du Québec a aussi collaboré à la présente exposition.

CATHY DALEY

YYZ



OBORO

March 2ND - 26TH
1087 QUEEN ST. WEST, TORONTO
(416) 531 7869

April 2ND - 24TH
3981 BOUL. ST. LAURENT, MONTREAL
(514) 844-3250

NATIONALISMS

WOMEN & THE STATE

APRIL 2 - 23, 1988

A Space

183 Bathurst Street, Toronto, Canada M5T 2R7. (416) 364-3227

Jamelie Hassan

Mona Hatoum

Barbara Lounder

Lani Maestro

THE SABLE-CASTELLI GALLERY LIMITED



DAVID CRAVEN



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

Work

video
PAULETTE PHILLIPS
GEOFFREY SHEA

The Truth About The U.S.S.R.

video
GEOFFREY SHEA

March 11 - 31
Galerie 101 Gallery
Ottawa

May 4 - 25
Centre For Art Tapes
Halifax

I.a.C.

CONCOURS D'ART INTERNATIONAL NEW YORK — 1988

JURY
DR. SABINE REWALD, METROPOLITAN MUSEUM, NY
JANET SATZ, WHITNEY MUSEUM, NY

EXPOSITIONS: 4 au 25 AOÛT
Galerie MARCUSIE PFEIFER & Galerie MICHAEL INGEBAR
SOHO, NEW YORK, NY

6 000 \$ EN PRIX
OUVERT À TOUS LES ARTISTES
DATE DE TOMBÉE: 26 MAI 1988

Pour recevoir votre formulaire d'inscription,
écrivez AUJOURD'HUI à: I.a.C., Dept. PR CT
P.O. BOX 245, Eastchester, NY 10709 (914) 699-0969

The Discursive Field of Recent Photography

April 2 - 23, 1988

Roy Arden
Sarah Charlesworth
Ken Lum
Ian Wallace

Artculture Resource Centre

658 Queen Street West
Toronto, Ontario
M6J 1E5

Curated by Tom Folland

Exhibition schedule for BROOKLYN ILLUMINATIONS Photocollages by Nomi Kaplan

1987

Sechelt: **Sunshine Coast Arts Centre**, Apr. 1 - 30
Winnipeg: **Floating Gallery**, Sept. 15 - Oct. 3
Toronto: **Gallery 44**, Oct. 31 - Nov. 21
Syracuse, N.Y.: **Light Works**, Dec. 14 - Jan. 14

1988

Vancouver: **The Charles Scott Gallery**, Mar. 23 - Apr. 24
Saskatoon: **The Photographer's Gallery**, May 4 - 29
Windsor: **Artcite**, May 5 - 29
Montréal: **Dazibao**, June 15 - July 10
Québec: **Vu**, TBA

ARTIST'S FORUM

Visual Artists from The Banff Centre

March 4 - 27, 1988

GERARD PAS

April 21st - May 23rd 1988

WALTER PHILLIPS GALLERY



The Banff Centre

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

THE JOURNAL OF CANADIAN ART HISTORY
ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN



Concordia University/Université Concordia
1395 ouest, boul. Dorchester VA-422
Montreal, Quebec, Canada
H3G 2M5

riverin-arlogos
ART CONTEMPORAIN

a le plaisir de vous présenter pour sa saison
"Printemps - Été" 88
les artistes français suivants:

PHILIPPE COGNÉE — 27 février au 31 mars
FABRICE HYBERT — 9 avril au 5 mai
GÉRARD TRAQUANDI — 7 mai au 9 juin
JEAN-MICHEL CORREÏA — 11 juin au 8 juillet

Bienvenue sur rendez-vous,
Pierre Riverin, directeur.
5 1 4 - 2 9 7 - 4 6 4 6
197 Chemin du lac d'Argent, Eastman
(Stukely Sud) (QUÉBEC) CANADA J0E 1P0

À SURVEILLER: INDEX ET OFFRE SPÉCIALE

NE MANQUEZ PAS NOTRE NUMÉRO DE JUIN
OÙ VOUS TROUVEREZ UN INDEX DE NOS NUMÉROS 1 À 50.
L'OCCASION IDÉALE POUR SÉLECTIONNER LES NUMÉROS QUE
VOUS AIMERIEZ AJOUTER À VOTRE COLLECTION DE PARACHUTE,
TOUT EN BÉNÉFICIANT D'UNE OFFRE SPÉCIALE.
RENSEIGNEMENTS: (514) 842-9805

IN THE NEXT ISSUE: INDEX AND SPECIAL OFFER

DON'T MISS OUT ON OUR JUNE ISSUE.
IT WILL CONTAIN A COMPLETE INDEX, FROM NOS 1 TO 50.
THE IDEAL OCCASION TO COMPLETE YOUR COLLECTION
OF PARACHUTE AT A SPECIAL PRICE.
FOR MORE INFORMATION: (514) 842-9805

PARACHUTE



*T H E I N T E R N A T I O N A L A R T F A I R
F O R 2 0 ^{T H} C E N T U R Y A R T .*

*Swiss Industries Fair Basel. Daily from 11 a.m. to 8 p.m. (last day from 11 a.m. to 6 p.m.).
Information and catalogue: Secretariat Art 19'88, P.O. Box, CH-4021 Basel / Switzerland.*

ROBERT MAPPLETHORPE



GALERIE JOHN A. SCHWEITZER

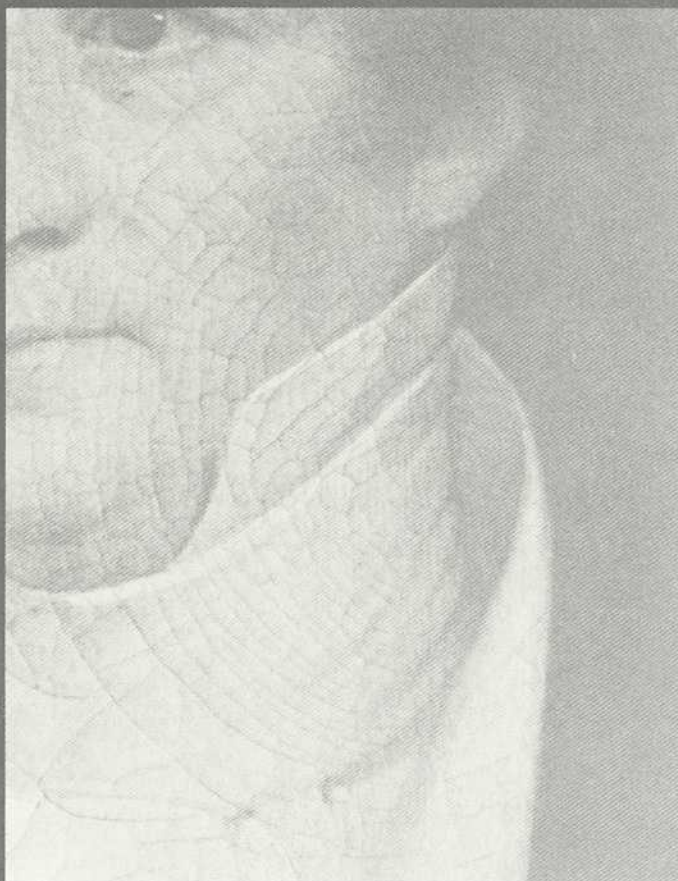
HOMMAGE AU CENTRE DE DÉVELOPPEMENT DES INDUSTRIES DE LA MODE
«OBJECTIF: MODE» CONSERVATEUR: ROBERT POIRIER 7-30 AVRIL 1988
42 OUEST, AVENUE DES PINS, MONTRÉAL, CANADA [514] 289-9262

LES CONFÉRENCES AIR CANADA/LAVALIN SUR L'ART
THE AIR CANADA/LAVALIN LECTURES ON ART

MUSÉES DE L'AVENIR MUSEUMS FOR THE FUTURE

organisées par PARACHUTE
en collaboration avec le
Musée des beaux-arts de Montréal

sponsored by PARACHUTE
in collaboration with the
Montreal Museum of Fine Arts



30 mars à 18h
March 30 at 6 p.m.

DOMINIQUE BOZO

Délégué aux Arts plastiques, Ministère de la Culture et de la Communication de France; ex-directeur du Musée Picasso et du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, France. (en français)

6 avril à 18h
April 6 at 6 p.m.

JACQUES GUILLOT

Directeur/Director, Magasin, Centre national d'art contemporain de Grenoble, France. (en français)

13 avril à 18 h
April 13 at 6 p.m.

DOUGLAS CRIMP

Éditeur/Editor, *October* Magazine, New York, U.S.A. (in English)

Musée des beaux-arts de Montréal/Montréal Museum of Fine Arts
Auditorium Maxwell-Cummings/Maxwell Cummings Auditorium
les mercredis à 18 heures/Wednesdays at 6 p.m.
entrée libre/free admission

renseignements/information: (514) 842-9805

Nous tenons à remercier les organismes suivants pour leur contribution financière à l'organisation de ces séries./We wish to thank the following for their financial contribution to these series: Air Canada, le Conseil des Arts du Canada, Lavalin, le Ministère des Affaires culturelles du Québec et le Ministère des Affaires extérieures du Canada.

art contemporain PARACHUTE *contemporary art*