

# PARACHUTE

art contemporain  
contemporary art

E F F R A C T I O N / I M P R O P R I E T Y

octobre,  
novembre,  
décembre  
1994  
October,  
November,  
December  
8,25 \$

# 76



0600 26651 5

55

ART  
ARA '94

ART  
1994.  
14.5774

# PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

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

conseil d'administration / board of directors:

**JEAN-PIERRE GRÉMY**

président du conseil / chairman

**CHANTAL PONTBRIAND**

présidente directrice générale / president

**COLETTE TOUGAS**

secrétaire-trésorière / secretary treasurer

**CHARLES LAPOINTE**

président sortant / outgoing chairman

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

membres / members

rédaction et administration / editorial and administrative offices:

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

publicité / advertising: (514) 842-9805

abonnements / subscriptions:

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

tarifs des abonnements / subscription rates:

UN AN / ONE YEAR - Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual 34 \$

institution 50 \$ - à l'étranger / abroad: individu / individual 44 \$ institution 60 \$

DEUX ANS / TWO YEAR - Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual 57 \$

diffusion/distribution: QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand,  
Boisbriand (Québec) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 TORONTO: C.M.P.A., 2 Stewart  
St., Toronto (Ontario) Canada M5Y 1H6, (416) 362-2546 BRITISH COLUMBIA: Emma  
Marion Ltd., 2677 East Hastings, Vancouver (British Columbia) Canada V5K 1Z5, (604)  
253-9363 FRANCE: Distique, 5, rue de la Tave, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84  
U.S.A.: Ubiquity Inc., 607 Degraw St., Brooklyn, N.Y. 11217, (718) 875-5491.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits  
ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte  
pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent  
que la responsabilité de leurs auteur(e)s. / Manuscripts are not returned. Authors will be  
informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text.  
The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits  
de reproduction et de traduction réservés / All rights of reproduction and translation reserved  
© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans / is indexed in:  
Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts,  
Points de repère, RILA. PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de  
développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers'  
Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / Legal Deposits:  
Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020.  
PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. /  
PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société  
canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes - N° de permis et/ou de  
convention: 4213. Impression / Printing: Bowne de Montréal inc., Montréal.  
Imprimé au Canada / Printed in Canada. 4<sup>e</sup> trimestre 1994 / 4<sup>th</sup> trimester 1994.  
PARACHUTE reçoit l'aide du / receives support from: Conseil des Arts  
du Canada / The Canada Council, Conseil des Arts et des Lettres du Québec,  
Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère des Affaires  
étrangères du Canada / Department of External Affairs of Canada,  
ministère du Patrimoine canadien / Ministry of Canadian Heritage.

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

directrice adjointe / managing editor  
**COLETTE TOUGAS**

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

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

collaborateurs / contributors  
**OLIVIER ASSELIN, GUY BELLAVANCE, CHANTAL BOULANGER,  
KIM BRADLEY, MARIE-ANGE BRAYER, PHILIPPE BROSSÉAU,  
SYLVAIN CAMPEAU, CURTIS J. COLLINS, TORY DENT,  
SUSAN DOUGLAS, JIM DROBNICK, RAYMOND GERVAIS,  
KATHLEEN GOGGIN, REESA GREENBERG, IHOR HOLUBIZKY,  
ALAIN LAFRAMBOISE, CAROL LAING, ANDRÉ LAMARRE,  
VALÉRIE LAMONTAGNE, PAUL LANDON, VINCENT LAVOIE,  
JAMES-JASON LEE, CHRISTINE MACEL, LOUIS MARTIN,  
JERRY McGRATH, VALÉRIE MAVRIDORAKIS, CATHY MULLEN,  
CLIVE ROBERTSON, SPYRO RONDOS, INGRID SCHAFFNER,  
GASTON ST-PIERRE, PETRA RIGBY WATSON, JAYNE WARK,  
LOUISE WILSON, GER ZIELINSKI**

graphisme / design  
**STÉPHAN LORTI, DOMINIQUE MOUSSEAU**

comptabilité / accounting  
**SYLVIE BÉLAND**

ÉDITORIAL / EDITORIAL

EFFRACTION / IMPROPRIETY par / by Colette Tougas 4

ESSAIS / ESSAYS

STEPHEN SCHOFIELD  
 Des plaisirs ancillaires de la sculpture par Alain Laframboise 5

WEAPONS OF DECONSTRUCTION?  
 by Louise Wilson 10

TATOUAGE ET PHOTOGRAPHIE  
 De quelques antidotes à l'amnésie par Vincent Lavoie 16

ALREADYMADE "FEMALE"  
 Louise Lawler by Tory Dent 20

MICHAEL SNOW  
 Le Transgresseur sonore par Raymond Gervais 25

SLAVE AND MASTER  
 Picturing the Politics and Poetics of S/M by Susan Douglas 29

L'EFFRACTION DU RÉCIT CHEZ RODNEY GRAHAM  
 par Marie-Ange Brayer 34

MAKING UP MUSEUMS  
 Revisionism and Fred Wilson by Reesa Greenberg 38

COMMENTAIRES / REVIEWS

PIER PAOLO CALZOLARI par Christine Macel 43

DENNIS OPPENHEIM par Valérie Mavridorakis 44

PAYSAGE(S) par Chantal Boulanger 45

DE CAUSIS ET TRACTATIBUS par Olivier Asselin 47

ANNE RAMSDEN par Guy Bellavance 48

PETER EISENMAN par Louis Martin 50

PIERRE BRUNEAU par André Lamarre 51

BRIAN WOOD, PAUL LOWRY par Sylvain Campeau 52

HENRY SAXE par Gaston St-Pierre 53

DAVID MCFARLANE by Curtis J. Collins 54

ANNIE MARTIN AND FREDA GUTTMAN by Valérie Lamontagne 56

Laurie Walker by Spyro Rondos 57

CORPUS LOQUENDI / BODY FOR SPEAKING by Jayne Wark 58

TEXTILES, THAT IS TO SAY by Jerry McGrath 60

MARLENE DUMAS by Carol Laing 61

WALTER LAB by James-Jason Lee 62

BAD GIRLS by Ingrid Schaffner 63

TOPONYMS: EIGHT IDEAS OF SPACE by Kim Bradley 65

VIDEO-INSTALLATIONEN – SZENE SCHWEIZ by Paul Landon 66

DÉBAT / ISSUE

RE-MANDATING THE LOCAL?  
 Museum Acquisitions and the Contextualization of Canadian Contemporary Art  
 by Clive Robertson 68

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par / by Philippe Brosseau, Jim Drobnick, Kathleen Goggin, Ihor Holubizky, Cathy Mullen,  
 Petra Rigby Watson, Ger Zielinski 71



COUVERTURE / COVER

RODNEY GRAHAM  
 PONDEROSA PINE III, 1991;  
 COLLECTION FRAC CENTRE,  
 ORLÉANS.



QUATRIÈME  
 DE COUVERTURE  
 / BACK COVER

SURVIVAL RESEARCH  
 LABORATORIES  
 A CALCULATED FORECAST  
 OF ULTIMATE DOOM:  
 SICKENING EPISODES OF  
 WIDESPREAD DEVASTATION  
 ACCOMPANIED BY SENSATIONS  
 OF PLEASURABLE  
 EXCITEMENT, 1994,  
 LE DÉCOR DE « LA DERNIÈRE  
 CÈNE EN ANIMATION »  
 EN TRAIN DE BRÛLER  
 / ANIMATED LAST SUPPER  
 SETPIECE BURNS;  
 PHOTO : (GLADJSJO)  
 COURTESY SRL.

76

Devant l'effondrement d'anciens systèmes de valeurs apparemment stables et l'apparition de nouveaux sites qui instituent normes, interdits et tabous, prennent forme des manifestations, provocantes ou discrètes, qui créent des brèches laissant entrevoir ce qui se cache derrière la façade des choses, ou encore, qui s'approprient des idées et des images reçues pour mieux les détourner et trouver des voies de changement à l'intérieur de la pratique artistique contemporaine. C'est pour rendre compte de ce type de travail et de réflexion que nous avons choisi le thème de l'« Effraction » pour ce numéro spécial d'automne.

Ainsi, les rôles et les attitudes sexuels sont remis en cause par le recours à des inversions et à des déplacements, comme nous l'exposent Susan Douglas dans son essai sur la représentation sado-masochiste en arts visuels, ainsi qu'Alain Laframboise dans son analyse du travail de Stephen Schofield. L'autorité de l'institution muséale, ses dispositifs et ses choix, fait aussi l'objet d'un retour critique dans ce numéro. Sur un mode ironique et déconstructif, Louise Lawler, dont nous entretenons Tory Dent, examine les modes de présentation traditionnels en ce qu'ils recèlent de fétichisme et de phallocentrisme, alors que Fred Wilson, dont la démarche est discutée par Reesa Greenberg, introduit l'histoire des Américains d'origine africaine et autochtone dans les grands récits historiques et esthétiques construits à travers les collections muséales.

Pour aborder notre thème, deux auteurs ont choisi de se concentrer sur un aspect du travail de deux artistes aussi polyvalents que transgressifs. L'album de Michael Snow, intitulé *Sinoms*, fait l'objet du recensement méticuleux de Raymond Gervais qui perçoit cette œuvre musicale comme témoignant ultimement de l'ébranlement des identités individuelles et collectives. Marie-Ange Brayer, quant à elle, se penche sur un récit de Rodney Graham, *The System of Landor's Cottage*, et examine les dispositifs élaborés par l'artiste afin de mettre à l'épreuve l'autorité et l'autonomie du texte.

Vincent Lavoie s'intéresse au tatouage, tel que saisi dans certaines œuvres photographiques récentes, et l'apparente à une forme de peinture qui s'immiscerait dans le grain photographique, mettant également en relief son caractère « impudique ». Enfin, les artistes, dont le collectif Survival Research Laboratories, qui s'intéressent à la technologie militaire et à son potentiel destructeur, font l'objet de l'article de Louise Wilson qui en déduit que, malgré les contradictions qu'elle comporte, cette démarche constitue néanmoins un lieu où la violence technologique est mise au jour, un lieu possible de résistance et de débat.

C'est ce que nous essayons de créer, avec chaque livraison de la revue : un lieu où la discussion, la réflexion et l'échange demeurent vivants, un lieu imprévisible et, finalement, créateur.

COLETTE TOUGAS

The collapse of seemingly fixed and enduring value systems has resulted in the emergence of new sites where norms, restrictions and taboos are institutionalized. Within this configuration, efforts to break through the order of things are manifest in current artistic production. Discreet or provocative, the artists engaged in this approach seek to reveal the contradictions behind convention, to appropriate common ideas and images in order to subvert them and to seek out potential means for agency within the limitations of contemporary cultural practices. It is under the theme of "impropriety" that we have chosen to review this type of work and writing in our special Fall issue.

Through inversions and shifts, sexual roles and attitudes are put to the test, as Susan Douglas explains in her essay on sado-masochistic representation in the visual arts, and Alain Laframboise in his analysis of Stephen Schofield's work. The authority of the museum, of its apparatus and choices, is critiqued in two essays. Tory Dent examines how Louise Lawler scrutinizes traditional modes of presentation, their inherent fetishism and phallogentrism, in a deconstructive and ironic manner. Fred Wilson, discussed by Reesa Greenberg, foregrounds the presence of African and Native Americans in the historical and aesthetic narratives constructed by museum collections.

In addressing "impropriety," two authors have chosen to focus on a single aspect in the work of polyvalent and transgressive artists. Raymond Gervais surveys Michael Snow's album, *Sinoms*, ultimately identifying it as a testimony to shattered identity, both collective and individual. Marie-Ange Brayer engages with Rodney Graham's book, *The System of Landor's Cottage*, and traces the strategies elaborated by the artist to test the authority and autonomy of the text.

Vincent Lavoie considers the tattooed image as it is captured in recent photographic work, signaling that its "impropriety" lies in it being a form of painting working its way into the photographic grain. Finally, Louise Wilson explores the work of artists interested in military technology and its destructive potential, among them Survival Research Laboratories. She concludes that, in spite of the contradictions, their approach at least opens up an area where the violence of technology is visible, becoming a possible site for resistance and debate.

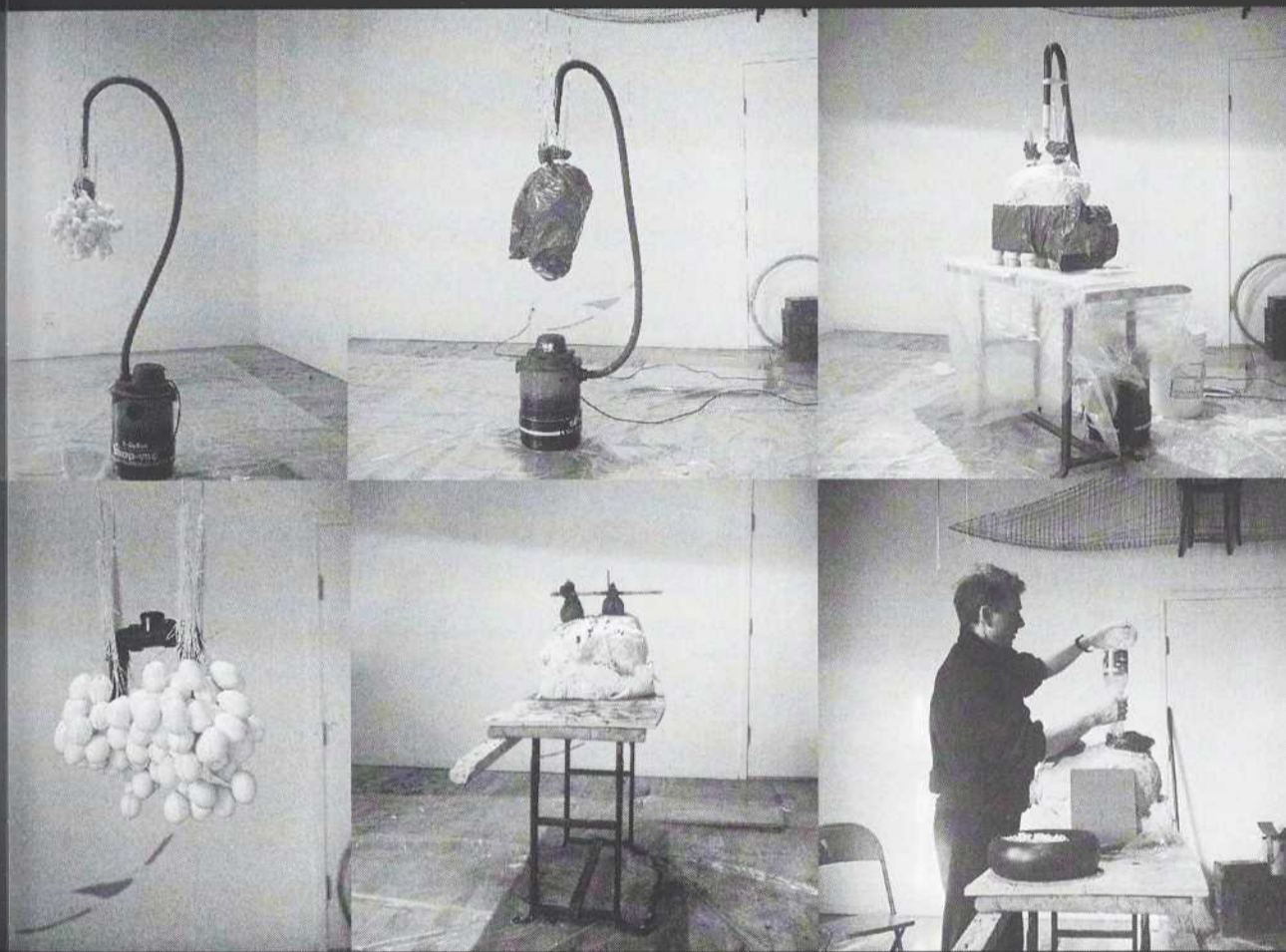
This is what we try to offer in each issue of the magazine: a lively forum for discussion, reflection and exchange – an unpredictable, creative site.

COLETTE TOUGAS



# STEPHEN SCHOFIELD

DES PLAISIRS ANCILLAIRES DE LA SCULPTURE

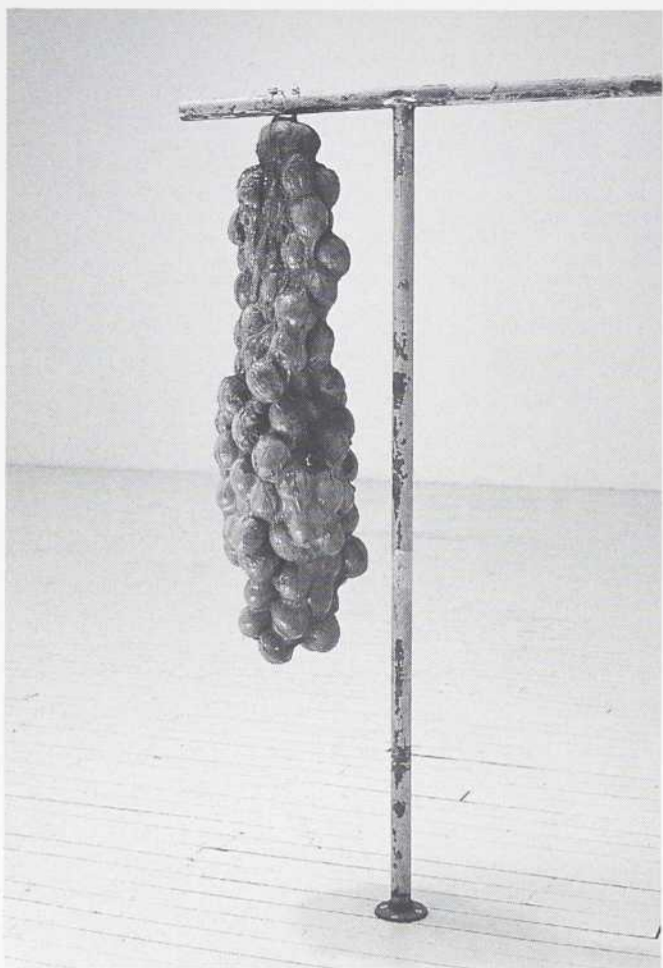


STEPHEN SCHOFIELD DANS SON ATELIER TRAVAILLANT À LA RÉALISATION D'UNE DE SES DERNIÈRES SCULPTURES, 1994.

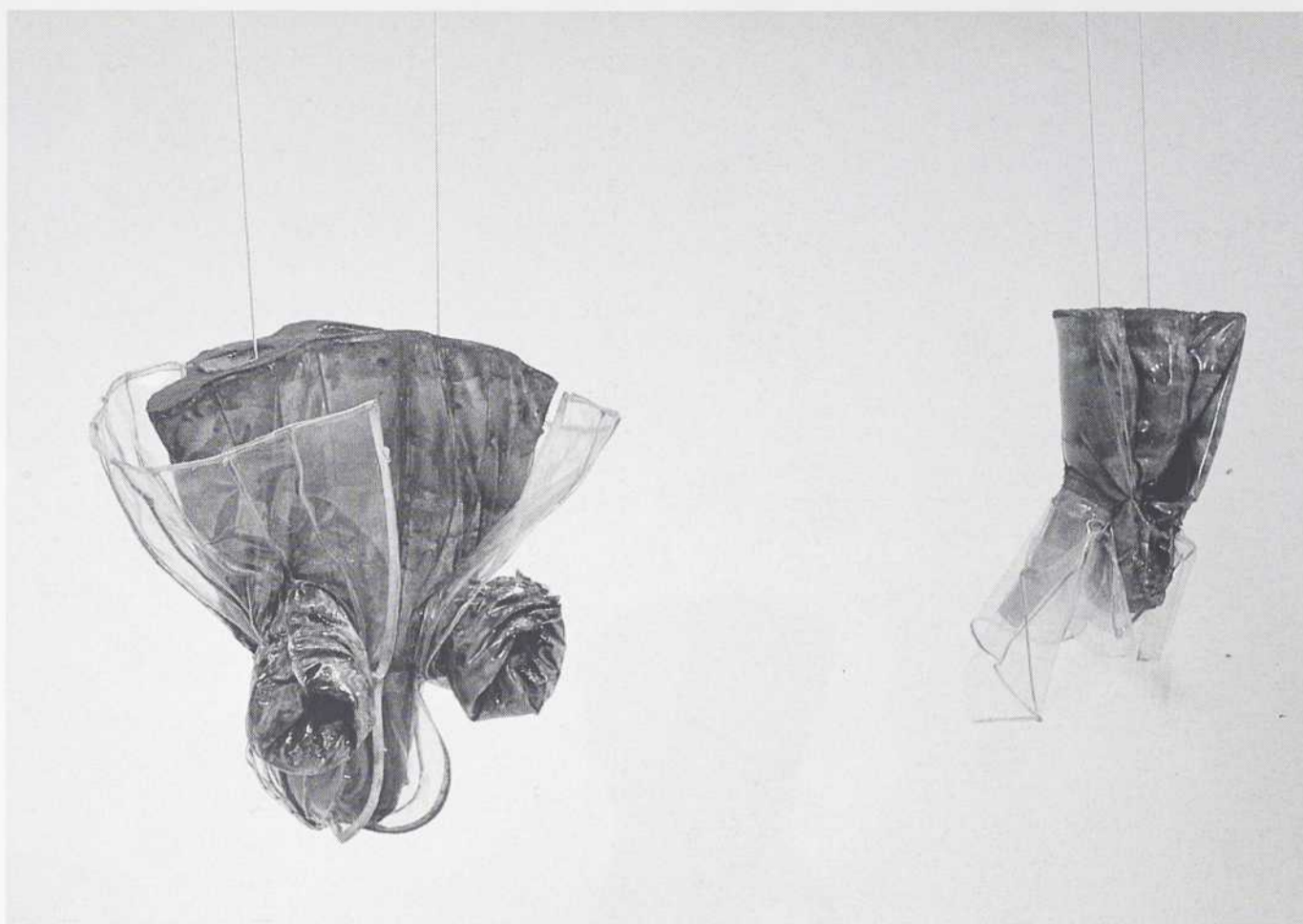
**Alain Laframboise**

Il y a nécessité, pour qui entreprend de commenter le travail de Stephen Schofield, d'entrer dans un exercice de description des œuvres qui permette autant d'en comprendre d'abord la configuration que de concevoir l'aspect concret de leur réalisation. Se jouent là, à la fois, une démonstration de type formaliste du travail de l'artiste, l'envergure polysémique des objets qu'il propose et des stratégies qui transcendent les usages et les priorités de ce qu'on pourrait appeler *la* sculpture d'atelier. Ces trois dimensions s'inscrivent dans le cadre d'un processus de transsexualisation des conduites artistiques en réaction au modèle mâle de la création, particulièrement exalté en sculpture.

*Un ensemble de 123 œufs*, une sculpture en ciment fondu et acier de 1994, que montrait en mai dernier, à Montréal, la Galerie Christiane Chassay, ne triche absolument pas par rapport à son titre. En ce sens, ce qui est mis de l'avant, c'est tout l'aspect fabrication de l'œuvre. Du titre, qui nous permet de reconnaître les matériaux employés, jusqu'au support de métal qui maintient la sculpture et qui est le même ayant servi lors de sa réalisation, tout se passe à découvert. Au visiteur de reconstituer, au moins dans les grandes lignes, les événements qui se sont déroulés dans l'atelier.



ENSEMBLE DE 123 ŒUFS, 1994, CIMENT FONDU ET ACIER, 23 X 25 X 73 CM; PHOTO: PAUL LITHELAND.



UGLY BOY LINCOLN, 1993, CIMENT FONDU ET PLASTIQUE, 60 X 35 X 69 CM; ET FOR GWENDOLYN BROOKE, 1994, CIMENT FONDU ET PLASTIQUE, 65 X 45 X 65 CM; PHOTO: PAUL LITHELAND.

Ce visiteur, en entrant dans la galerie, a aperçu une grande masse rosâtre, suspendue à un tuyau de métal. Le caractère organique de l'ensemble est incontournable. Son côté pétrifié aussi. S'il a d'abord mal interprété cet agencement ou les autres qui l'accompagnent, et a été trompé par l'apparence de ces poches pendantes remplies d'œufs, de ces agglutinations qui font songer à des nids d'insectes suspendus, une pièce comme *Ensemble de 11 œufs* a eu vite fait de l'éclairer ou du moins de le mettre sur la bonne piste. Une structure métallique coiffée d'une banale bouteille de plastique (vert hôpital), ayant tenu fonction d'entonnoir, contient encore le ciment qui a servi à remplir le moule qui avait été constitué autour des œufs enveloppés par un sac de plastique. On avait vidé ce dernier de son air à l'aide d'un aspirateur et moulé l'assemblage d'œufs. L'« entonnoir » informe sur la nature du travail qui a mené aux résultats exposés dans la galerie. La sculpture s'affiche comme moulage.

Parlons ici de composition et de nature morte. Non pas pour ramener les œuvres de Schofield à des notions classiques de sculpture ni à des questions de significations symboliques explicites qui déboucheraient sur des lectures iconographiques, mais pour faire voir qu'on a plutôt là des principes d'ordre et d'organisation résultant de la nature même des matières et des modalités de fabrication auxquelles l'artiste a eu recours. Schofield a donc regroupé plutôt que composé ses matériaux. La disposition n'est pas « naturelle » ni ne se rapproche de ce qu'on nommerait un arrangement, il suffit de jeter un coup d'œil sur les photographies qui documentent ces



BLIND DOGS IN A MEAT HOUSE, 1993, ORGANDI DE POLYESTER, ORGANDI DE SOIE ET CIMENT FONDU, 40 X 30 X 60 CM; PHOTO: PAUL LITHELAND.

pièces pour s'en convaincre. Les œufs ont été attachés au bout de fils puis ramassés les uns sur les autres par le sac de plastique qui les enveloppait, qu'on a vidé de son air et qui s'est collé à son contenu. Le moulage est ensuite intervenu. Le ciment fondu a alors imposé sa texture et sa couleur rompant avec ce qui aurait été une empreinte trop précise du modèle.

Ces œuvres livrent donc, d'une part, plusieurs indices concernant leur réalisation, le travail et l'esprit « formaliste » qui ont permis

de les produire. Mais, d'autre part, l'utilisation des œufs renvoie à un tout autre champ référentiel. Car si l'œuf est depuis toujours un symbole polyvalent de la vie et de l'univers<sup>1</sup>, il est aussi, plus prosaïquement, l'ingrédient servant, dans l'art de la cuisine, aux usages les plus divers, des plus simples aux plus sophistiqués. En outre, c'est avec des objets et un outillage tirés de la cuisine, entendue cette fois en termes de pièce d'habitation, que Schofield produit ses sculptures : des œufs, un sac de poubelle, un simple aspirateur, une bouteille de plastique recyclée en entonnoir. Les technologies se croisant, les opérations du sculpteur reprennent, pour une bonne part, celles de la ménagère. Celui-ci verse son mélange de ciment dans le moule comme le ferait celle-là de sa préparation de gâteau.

Évoquant le supplice de Marsyas, pendant du plafond comme un trophée de chasse, enflé, éventré, tronqué, *Blind Dogs in a Meat House* (1993), maintient une oscillation parfaite entre la peau et le vêtement, les viscères et leur enveloppe, l'intérieur et l'extérieur du corps. Voilà que nous passons de la cuisine à la salle de couture. Ce vêtement d'enfant, reproduit par l'artiste dans des tissus d'organza de polyester et d'organza de soie et rempli de ciment fondu, a donc demandé à l'artiste un travail de couturière précis; il a dû reproduire le patron du vêtement en question et il a ensuite choisi d'exécuter ce dernier dans des tissus raffinés mêlant soies naturelle et synthétique. Alors seulement le sculpteur a, pourrait-on dire, remplacé l'ouvrière, faisant se réunir des matériaux et des habiletés professionnelles aussi éloignés que



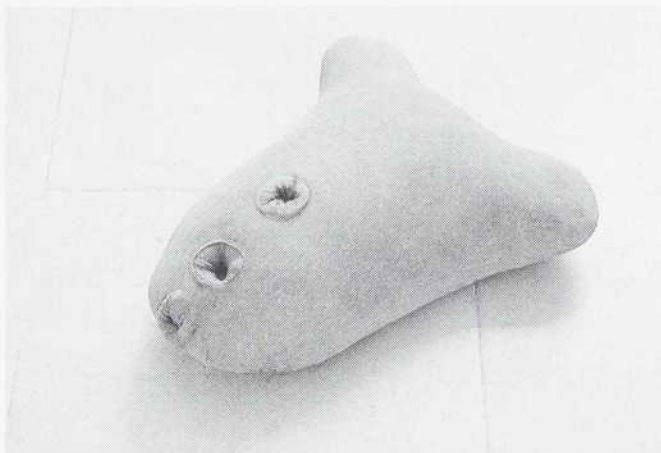
IF WISHES WERE HORSES, BEGGARS WOULD RIDE, 1989-1991, SOIE, SUCRE, ASPIRATEUR; PHOTO: RAY MANIKOWSKI.



THE CLOTHING MAKES THE MONK, 1992, ORGANDI DE POLYESTER, 17,7 X 50,8 X 12,7 CM; PHOTO: RAY MANIKOWSKI.

d'eau sucrée et, avant la cristallisation, durcies grâce à l'air insufflé par des aspirateurs qui remplissent maintenant un rôle de socle. Ces machines portent toujours la trace d'une croûte de sucre. Ainsi l'œuvre ne cache rien du processus qui a permis sa réalisation. L'eau sucrée, dont les recours et variations sont abondamment exploités en cuisine, tient lieu d'une sorte de sécrétion fournissant l'armature de ces coques fragiles. On sait que, comme l'amidon, elle sert à rigidifier les dentelles et divers ornements de table brodés. Les procédés mis en œuvre pour la production de *If Wishes Were Horses, Beggars Would Ride* recourent essentiellement à un arsenal et à des travaux domestiques et traditionnellement reconnus comme féminins.

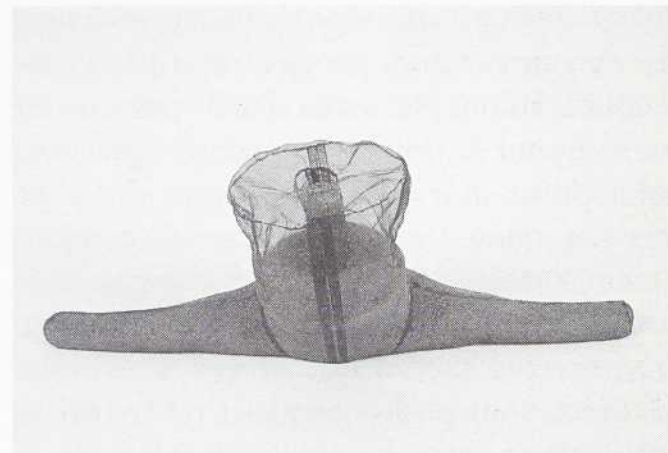
*The Clothing Makes the Monk*, de 1992, est marquée par la même ambiguïté entre la peau et le vêtement. Schofield reprend un patron de pyjama, qu'il ferme aux extrémités et modifie en lui confectionnant un anus de tissu par lequel il remplit de béton



LE NEZ DE GOGOL (PINK), 1992, CIMENT ET MOUSSELINE DE SOIE, 14 X 41 X 34 CM; PHOTO: JEAN-MARC PHARISIEN.

ouvre sur des aires sémantiques antinomiques, il est peut-être l'objet le plus condensatoire de tout le travail de Schofield. Fétiche, il expose explicitement, par sa configuration d'ensemble (phallique) et par ses « parties » (creuses), une double identité. Il constituerait le pénis maternel portant paradoxalement sur lui l'organe dont il est chargé de la substitution. On sait qu'en principe l'objet négatif, en creux, se concrétise dans le fétiche. Ici, sur le « fragment » qu'est *Le Nez de Gogol*, et parce qu'il s'agit d'une entreprise délibérée de création, Schofield greffe trois éléments corporels aux identités équivoques qui réinvestissent la définition consacrée du fétiche.

*A Raging Stream Is Called Violent...* est une installation de 1992. Des meubles trouvés, rappelant un mobilier d'hôpital, et sept pièces de mousseline de soie et de sable en composent les éléments essentiels. Six fois le même patron et un septième plus petit : sept corps tronqués : troncs sans bassin, sans tête (donc sans identité), bras sans mains, aux-



SAND COLUMN, ORGANDI DE SOIE ET SABLE, 28 X 57 X 13 CM; PHOTO: STEPHEN SCHOFIELD.

possible. Il n'en reste pas moins que le résultat final prend l'aspect d'un cadavre suspendu à un fil. Bleu, avec des poches roses retournées comme des organes faisant saillie à l'extérieur du corps, le capuchon gonflé aux dimensions de la tête, cet anorak d'enfant incite le spectateur à nombre de récits.

Elles aussi de la taille d'un enfant de trois ans, les formes lourdes de *Ugly Boy Lincoln* (1993) émergent, telle une créature à demi dégagée, de leur cocon, de leur enveloppe diaphane. À nouveau, ce qui se renverse ici, c'est la fonction du vêtement, enveloppe corporelle qui prend tout le volume et toute la densité du corps qu'il devrait en principe protéger, ne laissant plus de place pour ce dernier, s'y substituant<sup>2</sup>. L'aspect lustré du ciment évoque la chrysalide et n'est pas sans suggérer des métamorphoses monstrueuses.

Affaire de vêtements encore, *If Wishes Were Horses, Beggars Would Ride*, de 1989-1991, est constituée de chemises de taffetas dont Schofield a refait les patrons. Ces chemises ont été trempées dans une solution

cette peau. Puis, comme on le ferait du corps de l'autre qui dort et qui est, dans son sommeil, manipulable, il en vient à déterminer la position de ce corps avant que ne survienne le durcissement du matériau. Manipulations qui rappellent, à rebours, les amours de Pygmalion voyant sa sculpture s'attendrir, s'animer sous ses mains, pour ne point dire qu'elles incitent, plus directement, à une association avec les soins accordés au cadavre avant qu'il ne soit gagné par la rigidité. Situations qui ne sont pas sans mettre en relief, faut-il le souligner, le caractère sexuel de contrôle du manipulateur sur son objet de convoitise.

*Le Nez de Gogol (Pink)*<sup>3</sup>, 1992, rose, avec sa forme de tronc humain, sans jambes ni bras, avec ses trois orifices configurés suivant trois méthodes différentes : couture rabattue, couture anglaise et couture simple, ses nombril, anus, vagin (encore que chacun puisse tenir le rôle de n'importe quel autre), est fait de mousseline de soie et de ciment. Composé de matériaux dont la rencontre

quels on a donné des poses forcées. Bien que le tissu retenu se prête davantage à la réalisation de robes du soir qu'à celle de vêtements d'enfant, le patron pour ces figures est établi à partir d'une chemise à la taille d'un enfant. Une fois de plus, on retrouve un corps dont l'intégrité corporelle est plus que largement menacée<sup>4</sup>. Le tissu, de l'organza noir, laisse voir le sable qui remplit diversement ces minces peaux. Un tube, taillé dans le même matériau, relie le tronc au cou tranché et cousu et vient sexualiser les figures. Les doubles enveloppes corps et œsophage-pénis-vagin, nettement visibles, sont en rapport de contenant à contenu. On sait que :

[...] le fétiche comporte en même temps le voile (qui n'est autre que le corps, son réduit digestif, vaginal, de contenant) et ce qui est masqué (le pénis) dans une relation réciproque où chacun se dévoile par l'action de l'autre, résultat d'une oscillation métaphore-métonymique<sup>5</sup>.

Aussi robustes que les formes précédentes semblent fragiles et vulnérables, et désignant un univers masculin et industriel, tout



A RAGING STREAM IS CALLED VIOLENT... (VUE DE L'INSTALLATION), 1991, PHOTO: STEPHEN SCHOFIELD.

artistiques conformes, entendre le versant mâle de la sculpture, et des tâches domestiques. Travail paradoxal puisque l'on s'engage dans une relative sophistication technique mais qu'en même temps on se rapproche, comme on l'a vu, de la cuisine ou de la salle de couture, les pratiques de l'atelier et les circonstances de réalisation des œuvres se confondant de plus en plus avec celles des activités ménagères. Il y a là, manifeste, un refus des *grands* moyens et une inclination vers ce qu'on pourrait appeler la *pauvreté* des matériaux et celle des objets produits. Schofield proposerait quelque chose comme la cuisine de la sculpture. En outre, depuis *Les Bonhommes* de 1983-1984 jusqu'aux *Œufs* de 1994, on observe une évacuation de la dimension anecdotique de même qu'une littéralisation des procédés; ce qui n'implique en rien que la charge des associations soit évacuée, bien au contraire.

autant que l'organza est associé à un monde féminin et artisanal, *Members of Generation*, 1989-1990, est une série de variations à partir de gants utilisés par des travailleurs spécialisés. Ils ont été armés d'une structure en cuivre pour marquer des postures précises. Métaphore indéniable du rapport sexuel et servant même à valoriser l'usage du condom (cette autre association est difficilement évitable), ces paires sont aussi une figure de l'homosexualité en ce que les jeux entre pleins et creux sont posés dans leur réversibilité évidente et entre des objets identiques<sup>6</sup>.

*Les Bonhommes* de 1983-1984 sont faits de toile trempée dans l'argile et cousue. Dans ce couple de personnages, celui qui représente l'artiste regarde ses doigts à travers la peau de l'autre, de la figure qu'il sculpte. Ses mains se rejoignent, dans le corps de ce deuxième personnage, l'une y entrant par la bouche, l'autre par l'anus. Le premier a un visage, des mains, des pieds et un sexe qui sont le résultat d'un moulage opéré sur son propre corps par l'artiste, l'autre, plus vieux, a un visage et un corps modelé et non pas moulé. Ce corps traversé est, une fois de plus, une coque creuse, vide sinon vidée d'organes, une peau. Oublie-t-on de voir dans cette scène une image de la création artistique, on en retient que la figure la plus âgée, paternelle, intervient violemment dans les entrailles de sa victime<sup>7</sup>.

En retraçant, partiellement, comme on le fait ici, le parcours de Schofield, on observe que l'on passe du corps à des parties du corps, de la métaphore à la métonymie, et d'un travail de sculpture « classique » à des usages qui renvoient à des aires de référence extra-artistiques. Voilà une pratique et une thématique qui oscillent entre les conduites

LES BONHOMMES, 1983-1984, COTON, ARGILE, CÉRAMIQUE; 119,3 X 99, 81,2 CM; PHOTO: YVAN BOULERICE.



Conduite subversive, en définitive, puisqu'elle a à voir avec des pratiques modestes et traditionnellement reconnues comme féminines<sup>8</sup> si on les confronte avec la lourdeur de celles habituellement mises en œuvre par le praticien<sup>9</sup>. Schofield intègre donc dans l'exercice de son art des agissements facilement identifiables avec les travaux ménagers en même temps qu'il joue d'un fétichisme d'objets substitués que constituent les sculptures produites. Dans tout cela, il renonce à l'œuvre au noir de la sculpture car ici le plomb ne devient pas de l'or, la matière basse reste basse. Il ne recherche pas la transmutation.

Sans insister davantage sur le contenu sexuel explicite des œuvres, qui risque fort de piéger le spectateur, et ne pouvant prétendre franchir les limites du projet volontaire de l'artiste pour livrer ce qui est de l'ordre de l'inconscient, il est toutefois possible d'avancer que Schofield invente une



MEMBERS OF GENERATION, HUNG POCKET, 1989-1990,  
GANTS DE CAOUTCHOUC ET CUIVRE, 40,6 X 20,3 X 27,9 CM;  
PHOTO: STEPHEN SCHOFIELD.

nouvelle relation aux modèles et aux modalités de la sculpture. Il entretient un rapport électif avec le féminin<sup>10</sup> qui a à voir non seulement avec les objets produits mais aussi avec les matériaux servant à leur production, sans compter un mode et un temps d'exécution bien spécifiques. L'interdépendance des choix formels et thématiques opérés, la technologie requise, légère et incertaine, viennent donner le point de fuite de toute cette production qui convoque ultimement la figure maternelle. L'objectif délibéré de cette identification à la mère serait l'accomplissement d'une fusion symbolique avec elle.

#### NOTES

1. Un symbolisme général lie l'œuf à la genèse du monde, depuis son chaos jusqu'à son organisation, et à la multiplicité des êtres. Image de la totalité cosmique, l'œuf est une représentation double, masculine et féminine. Il est également associé à des valeurs comme la maison, le sein, la mère.
2. « C'est dans *Les Bonhommes* (1983-1984) que j'ai d'abord considéré un certain nombre de questions qui continuent à alimenter ma démarche actuelle: la vulnérabilité des membranes, la réversibilité de l'intérieur et de l'extérieur, le doublage, l'inversion et, finalement, l'« éventration » de revêtements corporels. J'ai été particulièrement intrigué par la qualité protectrice, prophylactique mais néanmoins vulnérable de l'étoffe, du caoutchouc, du tissu d'organsin et du plastique, en d'autres mots, des peaux artificielles du corps. »; Schofield cité dans le catalogue de l'exposition *Substitute Teacher*, Galerie d'art du Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1993; n. p.
3. Allusion au célèbre récit de Gogol, *Le Nez*, dans lequel un bureaucrate voit son nez quitter son visage, atteindre un rang supérieur à lui et refuser de retourner à sa place.
4. Les atteintes à l'intégrité corporelle constituent des symboles sous lesquels se retrouve le fantasme de castration.
5. Guy Rosolato, « Le fétiche dont se dérobe l'objet », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (Objets du fétichisme), Paris, Gallimard, n° 2, 1970, p. 38.
6. Réversibilité qui, on le voit, opère sur plusieurs niveaux, dont celui des dispositifs mis en œuvre. Ainsi de l'usage des aspirateurs qui sont utilisés tantôt pour l'influx, tantôt pour la succion de l'air, comme ce fut successivement le cas pour *If Wishes Were Horses...* et la série des *Œufs*.
7. Cette œuvre peut très bien s'interpréter comme une opération chirurgicale, soit encore, au registre des équivalences symboliques, comme une autre figure de la castration.
8. Cependant Schofield ne double pas les procédés des femmes artistes féministes qui réitéraient sur un mode critique les travaux dits féminins.
9. Entendre le sculpteur au sens de la tradition classique ou moderniste.
10. En autant qu'on lui a assigné des fonctions et des tâches longtemps transmises par atavisme.

Alain Laframboise est professeur titulaire en histoire de l'art à l'Université de Montréal et artiste. Il codirige la revue et les éditions Trois. Il vit à Montréal.

The author engages in a literal examination of Stephen Schofield's working methods to reveal the formalist aspect of his sculptural work and the strategies he uses to transcend the studio sculpture genre. Located between conventional artistic production (male) and domestic tasks (female), Schofield's work can be seen to embody a transsexualization of practices wherein the father and mother figures shift positions.



# WEAPONS OF DECONSTRUCTION?

**Louise Wilson**

We must take hold of the riddle of technology and lay it on the table as the ancient philosophers and scientists put the riddle of Nature out in the open, the two being superimposed. – Paul Virilio<sup>1</sup>

The proliferation of metaphor, analogy and “double-speak” surrounding the whole area of technology, and more specifically military technology, is a testament to our uneasy and problematic relationship to it. This was never made so clear as during the Gulf War and the advent of so-called “Nintendo warfare.”<sup>2</sup> The repercussions of the accident, that is, the logical outcome of the substance in Virilio’s terms, were so far sublimated beneath a screen of invisibility that theorists dubbed Operation Desert Storm the first “virtual war.” While this labeling addresses the specific positioning of the (cyborg) soldier encased within a sensory-deprived armour, it surely points also to the unprecedented censorship and suppression of the accompanying media reportage. It remains to be seen whether the vacuum initially created by this particular war scenario, which was rapidly filled by many theorists and writers, has actually brought us any closer to a comprehension of the effects, both physical and psychic, of contemporary warfare.

To look at recent art, positioned in relation to this problematic, is to take on the notion of moral consensus with which it has perhaps always been saddled. The extent to which moral responsibility and articulation should be ascribed to artists, or whether they carry a kind of diplomatic immunity, is key to this debate. As an aside I am reminded of the thoughts of an acquaintance who, while

SRL, A CARNIVAL OF MISPLACED DEVOTION: CALCULATED TO AROUSE RESENTMENT FOR THE PRINCIPLES OF ORDER (1990), SEATTLE, V-1 PULSE JET WITH MEDUSA HEAD, PAINTING BY CATI LAPORTE; PHOTO: KIMRICK SMYTHE, COURTESY SRL.

strolling through the lavish national pavilions of the Venice Biennale, was apparently jolted into an awareness of the geographical proximity of Bosnia and the obscenities taking place there.

As a starting point for these discussions, I should like to look at the work of those artists who have made an interface specifically with military technology and mentality, whether to explore the riddle and "lay it on the table" by empirical investigation in the case of Chris Burden or, as with Survival Research Laboratories (SRL), encode it within a sensorial arena of theatrical spectacle. To place the work of these artists side by side is a deliberate choice. Although the works themselves differ in terms of location, media, audience, political specificity or lack of it, both have been seen in terms of adopting a morally ambivalent position which has sometimes been located directly in reference to their gender. The decision to illustrate only the work of these male artists (and white American and European ones at that) – although SRL does include some female engineers and technicians – has been made more for the reason that I have as yet been unable to find female artists who might easily fall into this particular sphere of reference.

The notion that an artist's gender is an overt and undeniable element prevailing in any reading of the work has been particularly recurrent within reviews and articles critiquing the large-scale spectacles of Survival Research Laboratories. The accusation that this San Francisco-based collective are essentially "boys playing with toys" is trundled out with repetitive frequency as an abrupt summation of the work and is a charge that SRL's principal spokesperson and founder member, Mark Pauline, has casually dismissed in interviews:

Well, I am a boy. To a degree, you can call anything that I work with a toy. I think it's kind of stretching a point and misrepresenting the focus of what we do to say that.<sup>3</sup>

The whole equation of gender and technology is undoubtedly a very complex and historically-specific debate, and one which the organizers of the "Virtual Seminar on the Bioapparatus" in 1991, for example, felt was so central to any discussion around technology as not to merit being confined within one single subject heading.<sup>4</sup> It is perhaps most often in the descriptive use of technolanguage that gender is most visible. In many recent writings around computer networks, for example, and the particular concept of cyberspace, where the citing of William Gibson's 1984 novel *Neuromancer* as the original linguistic source is *de rigueur*, the use of loaded terms such as "jacking-in" are employed surprisingly often.

As a counter to these dominant tropes, the writings of social biologist and theorist Donna Haraway, namely her "A Cyborg Manifesto," have been championed for positing "the human/machine interface as a fertile ground for transgressive feminist mythologies" and for providing "a call to arms for women to reject the natural state of their own bodies in favour of seizing the male-dominated technocracy by cybernetically implanting and modifying themselves."<sup>5</sup> It

the only way for a creative person to really make any sort of statement that has to do with what's going on in the culture at this time, in technological culture that at least I live in, is to deal with the tools that have made it that kind of a culture.

Essentially, SRL's performances, which have remained fairly consistent over the last twelve years, involve a staged "battle" where remote-controlled, larger-than-life robotic creatures interact, often to the point of destroying each other, and bait an audience



ERIK HOBIJN, DELUSIONS OF SELF-IMMOLATION, (1991-4), FLAMETHROWER, COMPUTER-CONTROLLED PLATFORM, EXTINGUISHER; PERFORMANCE STILL; PHOTO: VIOLA PFAFF, PETER WIRTH.

will be interesting to see how far this "fertile" ground will gain any real bearing on perceptions of this interface, let alone the extent to which this theoretical position will become "a practical possibility."

To return to SRL however, and since they are themselves perhaps not the most articulate respondents to charges of "machismo," it is interesting to see where these charges have been leveled. While I have not personally witnessed any of their performances, it is possible to gain some impression of their intensity from the videos SRL has post-produced. In the two that I have recently seen, *Maimed Artist* and *A Will to Provoke*, the latter outlining their 1988 European tour, they do not simply provide a straight documentation but contextualize the pieces with pre-show machine fabrication and rehearsal, audience reaction and obligatory sound bites about the work's "message" principally from Pauline himself. For him,

seated in very close proximity. Taking place usually at night, the highly-visual gladiatorial sight of machines constructed from industrial debris and re-animated animal carcasses, puppets, weaponry and vehicles colliding, crushing and dismembering each other is intensified by the use of pre-recorded audiotapes in addition to the ambient sound "fallout." These greatly-amplified tapes – of snatches from horror B-movie soundtracks ("He's dead . . . but he never was alive!"), screaming and so on – project disembodied human voices within the entropic carnage and heighten the constructions' anthropomorphism.

Even before the show starts, the audience, who usually number thousands, have had expectations and nervous excitement tickled by the requirement that they sign waivers of liability. In one of the most stridently affronted reviews of an SRL performance, Kathe Burkhart concludes an attack

on the “visual spectacle of repressed male sexuality enacted through the mode of destruction” by saying:

The very specific idea that runs through this work is simulated warfare. The subconscious element is the voyeurism SRL induces in the audience to validate – if only as spectators – this simulation. This is spectacle for the sake of spectacle. And that is a dangerous game.<sup>6</sup>

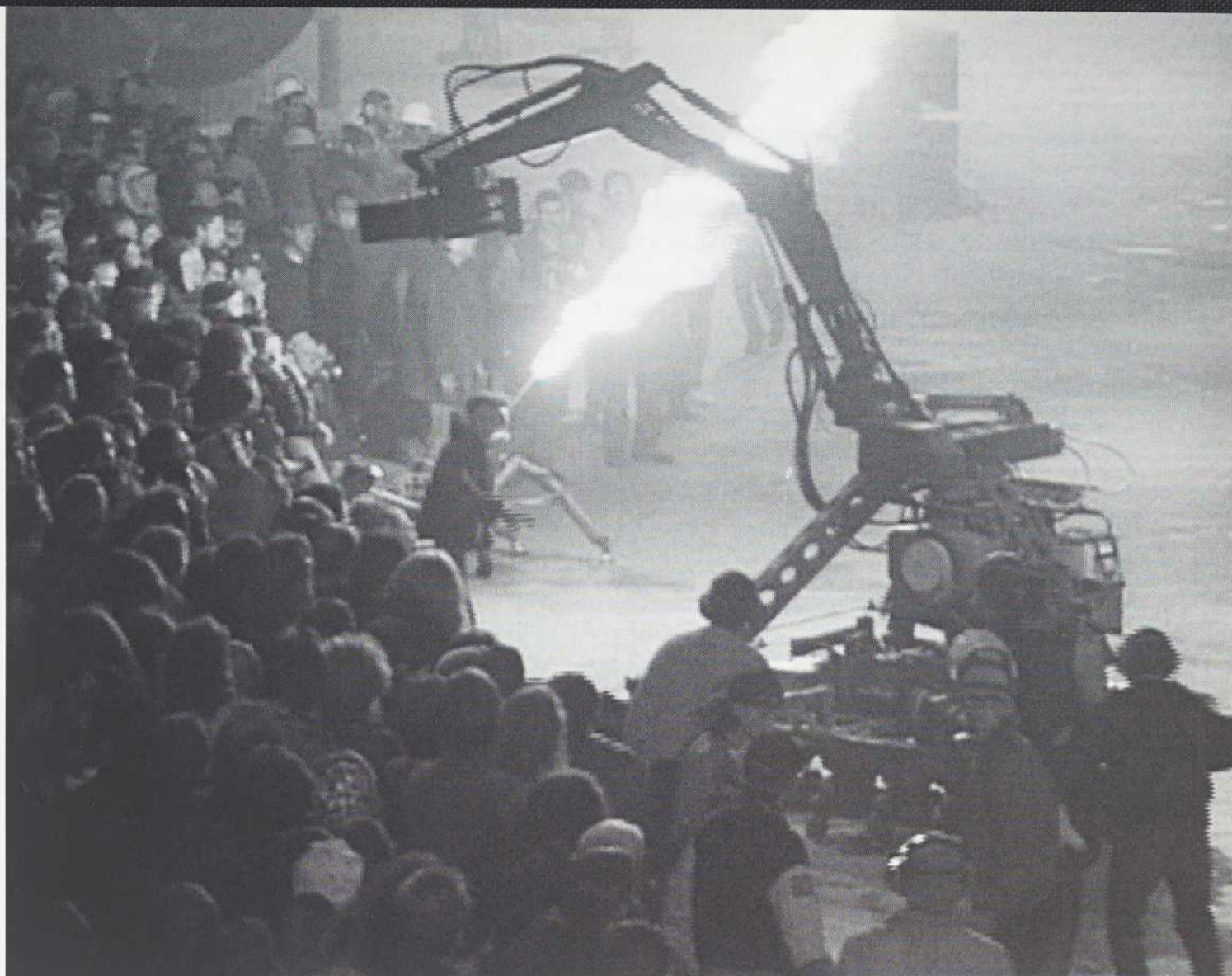
This response raises questions which are at the heart of SRL’s work, yet the glib assumption that it is somehow harmful needs to be explored more carefully. Firstly, the idea that the performances are simulated warfare while perhaps undeniable should not be isolated from the essentially theatrical mechanisms within which it operates. Psychological triggers and processes such as myth-making, language, music, sensory stimuli and so on are, as Howard Rheingold writes in *Virtual Reality*, intrinsic to theatre in order to achieve a “specific state of mind.” The centrality of Aristotelian catharsis, which Rheingold sees as “a healthy and necessary way for people to deal with the great themes of life and death,”<sup>7</sup> functions within these shows to create an opening-up process within the audience which clearly exploits an uneasy relationship with death.

Without literally stating a semantic play on the old adage of the “theatre of war,” SRL’s cast of lead and bit-part actors operate in visceral opposition to the hygiene of “Nintendo warfare.” For as Virilio has pointed out in *War and Cinema*:

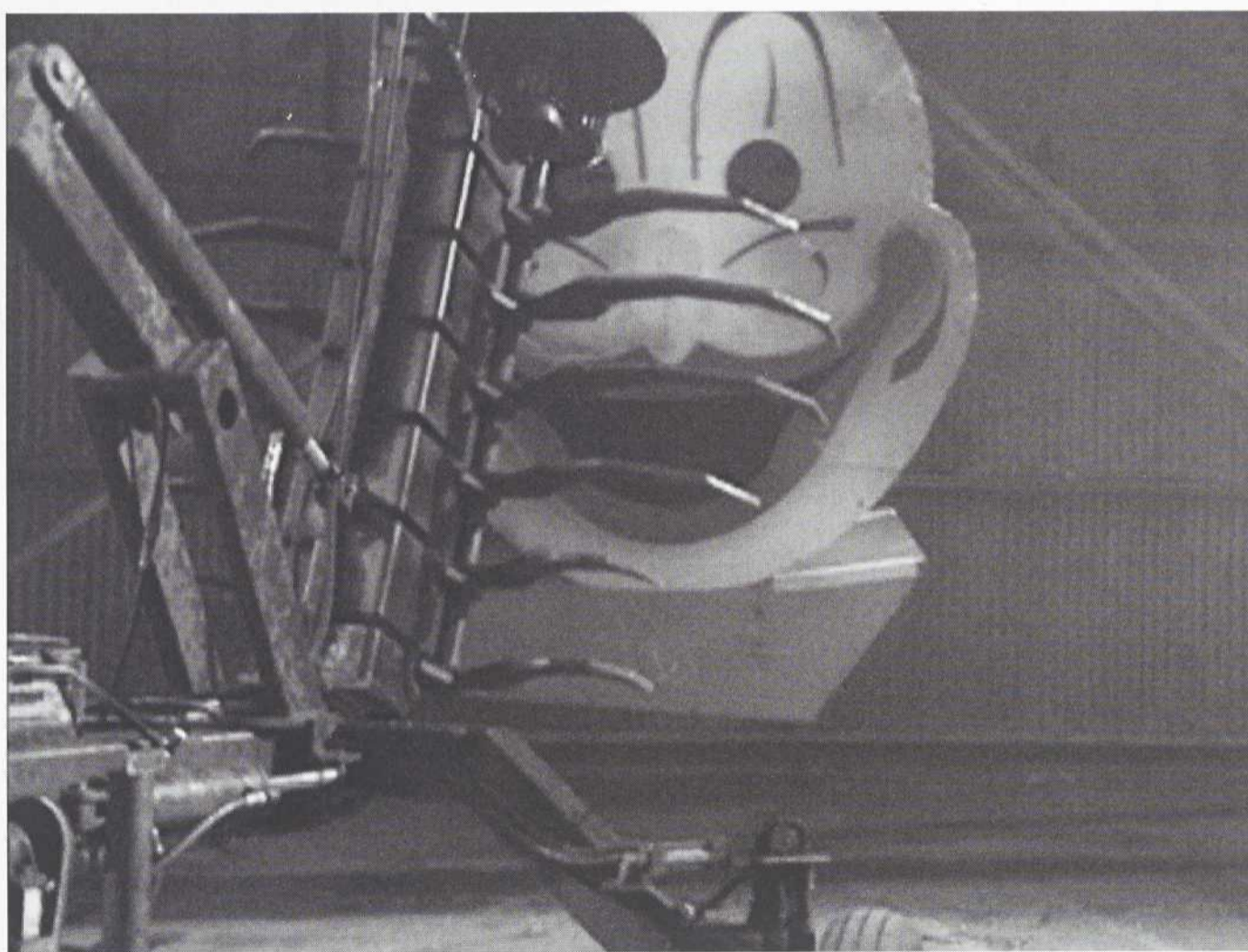
[T]he new opaque cockpits . . . prevent fighter pilots from looking outside, because “seeing is dangerous” [and] war and its technologies have gradually eliminated theatrical and pictorial effects in processing the battle image.<sup>8</sup>

SRL’s barely-controlled actor/machines, which are prone to stalling and breaking down, are the uncouth cousins of those sanitized matte-black versions offered up for sale to any bidder at the Weapon Bazaars. There, the gimmicky handouts of nuclear bomb-shaped pens and anti-aircraft frisbees, as it hardly needs to be pointed out, represent an acceptable and tangible face of weapon production which is largely invisible to a civilian population.<sup>9</sup>

What SRL does is to effectively exhibit the tension that exists between the horror of the political repercussions that their machines allude to and the aesthetic of the spectacle. SRL’s shows are definitely provocative. There is an element of almost juvenile glee when they talk about frightening Danish spectators out of their seats having been informed beforehand that they would likely sit back passively and take it. Nonetheless they were “laughing while they were running!” One of the more recent additions to the SRL armoury is the Shock Wave Cannon, capable of blasting glass out of its frame, which is turned on the audience and so af-



SRL, A CALCULATED FORECAST OF ULTIMATE DOOM: SICKENING EPISODES OF WIDESPREAD DEVASTATION ACCOMPANIED BY SENSATIONS OF PLEASURABLE EXCITEMENT (1994), SAN FRANCISCO, TELEOPERATED ARM GYRATES ABOVE AUDIENCE AS COMPUTER-CONTROLLED WALKING MACHINE SPITS FLAME; PHOTO: GLADJSJO, COURTESY SRL.



SRL, A CALCULATED FORECAST OF ULTIMATE DOOM (1994), SAN FRANCISCO, INCHWORM MENACES THE SWINGING CLOWN HEAD; PHOTO: GLADJSJO, COURTESY SRL.

fronting “the personal barrier that you have between yourself and the world” (Pauline). This notion of “voyeurism” that Burkhart posits needs to be looked at in terms of the role the audience plays. Are they passive or conspiratorial? As one reviewer concludes optimistically:

There is no denying that the SRL stance is problematic, especially in relation to the enthusiastic audience

response. I would hope that the audience was not applauding violent spectacle but rather offering appreciation for SRL’s audacity, ludicrous anarchy, and powerful integrity.<sup>10</sup>

It is perhaps also useful to look at SRL less in art world terms than within a history of “accident” spectacles staged as entertainment. I was particularly struck, for example, by the curious visual similarity between

one show, where the audience was positioned on an unstable, rocking gantry inside a warehouse, and the “safe” theme park *Backdraft* ride where the audience, again on a gantry, is protected from the repeatable inferno by a blanket of air. While a lineage can be traced back to mock-naval battles as early as the fifteenth century, the particular technological accident-as-spectacle was essentially born in the United States at the turn of the last century. Notable examples include the staged train crash at Crush, Texas in 1896 which attracted an audience of over 30,000 people and the re-creation of famous disasters such as “The Fall of Pompeii” at Coney Island around the same time.<sup>11</sup> In *Amusing the Million*, John F. Kasson describes the first live disaster spectacle at Luna Park where, in “Fire and Flames,” “a four-storey building was repeatedly set ablaze, the fire battled by heroic firemen while residents leaped from upper windows into safety nets below.” He elaborates further that:

[S]uch displays reflected a fascination with disaster in the late nineteenth and early twentieth centuries, a horrible delight in the apprehension that devastating tragedy had both historically and contemporaneously intruded suddenly in daily affairs, even in modern technological America. In its very horror, disaster conferred a kind of transcendent meaning to its victims’ lives, transforming commonplace routine into the extraordinary. Sensationalized re-creations of such disasters gave a vicarious sense of this transcendence to their audience – with of course the inestimable advantage of allowing them to emerge from the performance unharmed.<sup>12</sup>

The notion of evoking transcendent feelings within an audience, by situating them within a potentially fatal apparatus, is present within the work of two European artists. In Dutch artist Erik Hobijn’s *Delusions of Self Immolation* (1991), the participant, completely covered in fire retardant and head protection, is locked within a custom-built frame towards which a massive flame-thrower is directed. The participant is immolated (for less than a second), then spun around and sprayed with water. While meant to induce an intense life/death transcendence, the machine has the capability for the dial to be cranked up and so to effect suicide.

The pre-performance preparation of the participant as an elemental part of the work can also be seen in Austrian Just Merit’s *Apparat Ral 69* which is described as looking like:

[A] Victorian time-machine, a globe of dull metal fittings within which a volunteer is strapped, after journeying through a labyrinth used by the Nazis as a wartime bunker. The globe turns, the human turns in the opposite direction then suddenly, as gas jets spurt, the globe literally becomes a ball of flame for about thirty seconds. The volunteer survives.<sup>13</sup>

While both pieces contain the same frightening ingenuity most often found in

literature such as the sentencing machine in Franz Kafka’s “In the Penal Colony” (1914), it is the will to actually construct that is both fascinating and unnerving. For SRL and Chris Burden there is a desire to practice “a kind of mock engineering with destructive, perverse and confessional implications.”<sup>14</sup> SRL, while reclaiming and scrounging industrial debris, has apparently been successful in achieving what many militarily-funded R&D labs have been unable to do – accomplishing the implementation of what are known as “autonomous navigation systems.” Their *Swarmers*, machines that can rise to twenty

ing articulation of what, in effect, lies beneath the surface of a militarized society. With *The Reason for the Neutron Bomb* (1979), representing all the tanks on the border between Eastern and Western Europe, the installation apparently “elicited a multiplicity of responses from both pro- and anti-defense groups, including Cyrus Vance’s (former Secretary of Defense) request to hold a meeting in the gallery.”<sup>16</sup>

Burden himself says that “first of all I must capture the interests of the viewer by means of ambiguity, so that it is not clear whose side I am on.” To Howard Singerman,



JUST MERIT, RADICAL DISRUPTION OF A GYROSCOPIC DEVICE WITH HETERODYNE MUTATION [A NIGHTTIME INSTALLATION PERFORMANCE FOR THE INDIVIDUAL] (1991-93), PERFORMANCE STILL; PHOTO: COURTESY THE ARTIST

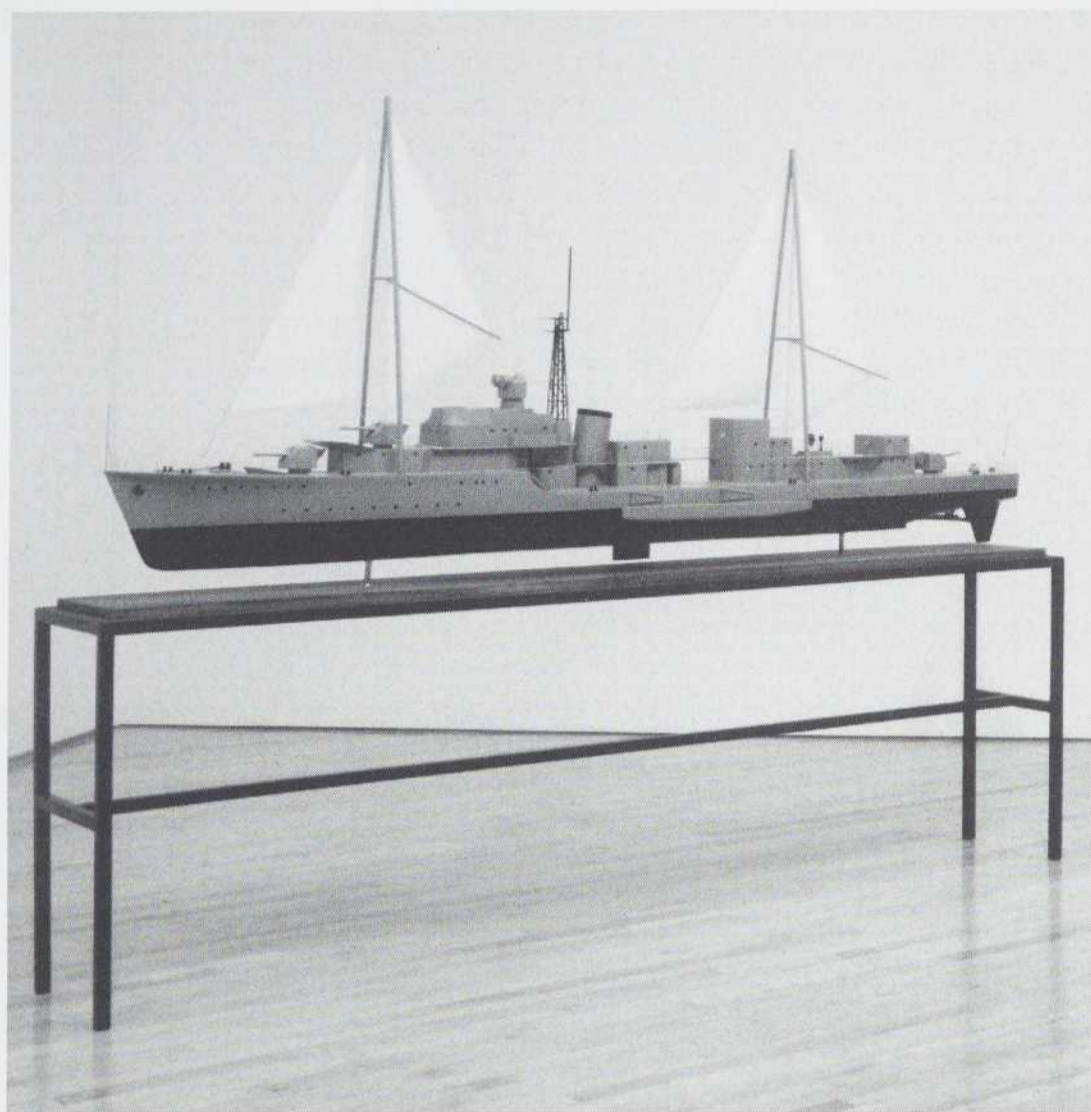
feet in height, “can detect other machines, like themselves, tell how far they are away from each other, and figure out what direction the others are going, much like ants and bees do.”<sup>15</sup> It is not surprising therefore that researchers working in the fields of satellite surveillance and telecommunications at nearby labs can often be found hanging around the SRL shop.

It could be argued that Chris Burden’s work investigating the origins of power and specifically military might has a more sophisticated relationship towards its intended audience than SRL. He is in apparently no doubt as to whom he is addressing when exhibiting primarily in public art galleries, going as far as to challenge the very architecture of these institutions. One strand of his military oeuvre reveals a fascination with the sheer proliferation of numbers – as in the piece *All the Submarines of the United States of America* (1987) where 625 cardboard submarines were displayed as an overwhelm-

ing articulation of what, in effect, lies beneath the surface of a militarized society. He addresses them precisely where we would dismiss them: refusing to separate them from their fantasy and understanding their attraction, he hopes to make us fascinated.”<sup>17</sup>

It would seem that this is where debates can really start happening, by confronting the viewer into addressing their own politics through an initial aesthetic engagement that disallows the passive nod of approval. How far he is playing devil’s advocate, however, is another matter when during a round table discussion in London in 1990 he announced that he would be prepared to work for the Pentagon!

Burden’s work often teases the viewer by its initial simplicity of intent. For example, the conceptual project he outlined in Newcastle in 1990 took as its starting point a Cæsar class Destroyer, the only one of its kind left after the Second World War. The



CHRIS BURDEN, ALL THE SUBMARINES OF THE UNITED STATES OF AMERICA (1987), INSTALLATION VIEW, 625 MINIATURE CARDBOARD SUBMARINES, PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

artist, in cooperation with a naval engineer, planned to convert the vessel into a sailing ship with the addition of sails, but the costs to realize the project were prohibitive. Instead a scale model was exhibited in the hold of the ship. But this was no simple "greening" of a warship since as Burden pointed out, it would in effect function more efficiently as a "stealth" warship.

It is in these unavoidable contradictions, present in both Burden's and SRL's work, which would seem to reflect a pervasive problematic inherent in the use of new technologies by artists generally. As Jim Pomeroy points out, most of the exotic new imaging technologies are spin-offs from military R&D, a fact which is scarcely acknowledged in, for example, public art presented under "the auspices of corporate and government sponsorship of hi-tech spectacle . . . usually rich in contentless abstraction or saturated in humanistic sentiment." The prevailing notion here, that of an artist whose neutral or indifferent moral position in relation to the "motivating source of high technologies has been somehow officially sanctioned" is highly questionable at best.<sup>18</sup>

As Kevin Robins writes in his critique of what he terms the "military information society":

[T]he war machine is shaping our sense of self, directly and indirectly . . . finding a way out involves both a psychological and a political challenge. We will need to overcome the duality of real impotence and fantasized omnipotence on which we depend for security. We will also need to challenge the military content borne

by supposedly liberatory systems: information theory, cybernetics, artificial intelligence, systems theory, cognitive psychology. Rather than disavowing their repressive aspects, we will need to acknowledge them – their inner connection to military paradigms, and their permeation throughout our lives.<sup>19</sup>

In the work of those artists who embrace the tools and emblems of military technology directly, whether to critique and generate debate, perhaps even by default, there is the possibility that the vacuum of incomprehension, disinformation and disavowal, which theory alone cannot resolve, may somehow be addressed. The work, while ultimately remaining problematic, may very well function as a visible site for fear and opposition to be articulated.

#### NOTES

1. Paul Virilio and Sylvère Lotringer, *Pure War*, Mark Polizzotti, trans., New York: Semiotext(e), 1983, p. 30.
2. Gautam Dasgupta, "The Eyes of War," *Performing Arts Journal* #38, 1991, p. 2.
3. Rob La Frenais, "Technological Witch Doctors," *Performance*, November-February 1986, p. 13.
4. Catherine Richards, Nell Tenhaaf, eds., *Virtual Seminar on the Bioapparatus*, Banff: Banff Centre for the Arts, 1991, p. 8.
5. Rob La Frenais, "State of the Art," *Hybrid* #2, April/May 1993, p. 8.
6. Kathe Burkhart, "Extremely Cool Practices," *High Performance* #32, 1985, p. 67.
7. Howard Rheingold, *Virtual Reality*, New York: Summit Books, 1991, p. 304.

8. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Patrick Camiller, trans., London, New York: Verso, 1989, p. 65.
9. See the videotape by The Center for Defense Information, *Weapons Bazaar: A Tour of the Sales Displays of the Army, Navy and Air Force Trade Associations* (1985).
10. Linda Burnham, "L.A.: SRL," *Artforum*, November 1985, p. 113.
11. James S. Moy, "Train Crash at Crush, 1896: Disaster as Popular Theatre," *Theatre Quarterly*, Summer 1978, p. 60.
12. John F. Kasson, *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century*, New York: Hill & Wang, 1978, p. 72.
13. Richards and Tenhaaf, *op cit.*, p. 8.
14. Donald Kuspit, "Chris Burden: The Feel of Power," *Chris Burden: A Twenty-Year Survey*, Newport Beach: Newport Harbor Art Museum, 1988, p. 39.
15. Mark Pauline quoted in Ken Coupland, "SRL," *I.D.*, September/October 1992, p. 68. Coupland's text includes the phrase that I have used for the title of this article.
16. Paul Schimmel, "Planes, Ships and Subs," *Chris Burden, op cit.*, p. 124.
17. Howard Singerman, "Chris Burden's Pragmatism," *ibid.*, p.27.
18. Jim Pomeroy, "Black Box S-Thetix: Labor, Research and Survival in the He(art) of the Beast," *Technoculture*, Constance Penley, Andrew Ross, eds., Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press, 1991, p. 272.
19. Les Levidow and Kevin Robins, "Towards a Military Information Society," *Cyborg Worlds: The Military Information Society*, Les Levidow, Kevin Robins, eds., London: Free Association Books, 1989, p. 174.

Louise Wilson is a British artist and writer currently residing in Montréal.

Partant de Paul Virilio et de sa réflexion sur les enjeux technologiques, l'auteure analyse le travail de certains artistes, tels Survival Research Laboratories et Chris Burden, dont la pratique côtoie le territoire de la technologie militaire. Souvent mises à l'écart en raison de leur caractère apocalyptique, sensationnaliste et ambigu, les productions de ces artistes reflètent cependant l'incontournable problématique qu'amène l'appropriation de technologies destinées à la destruction. Contrairement à la violence sublimée et à la désinformation qui ont caractérisé l'Opération Desert Storm, le travail de ces artistes, en dépit de son aspect contradictoire, s'avère un lieu propice à la critique et au débat, un site visible et essentiel où la peur et le dissentiment peuvent se manifester.

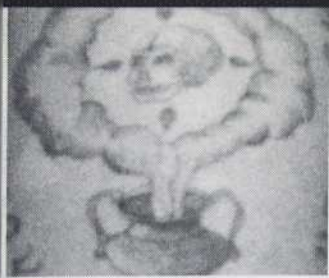


BERNHARD PRINZ, FAUXPAS, 1992, CIBACHROME, 275 X 132 CM; PHOTO: BERNHARD PRINZ.

TAT  
DE QU

Vincent

Depuis pl  
graphie s'attr  
trinsèque de p  
légitimation es  
l'histoire de l'  
l'osophie décor  
aussi sensible  
d'igme critique  
gique. Alors q  
graphique dor  
sur le statut sé  
thétique de la p  
permet à l'his  
spories de la p  
analyse d'atta  
males à l'épide  
les prémisses  
topographique  
graphie comm  
d'années, on ve  
La représent  
rouge n'est ce  
encore que l'i  
régimentaires  
trouve dans le  
Bennoer, Bernf  
apparaît tributa  
Au premier ab  
l'injection d  
couches profon  
une métaphore  
derme se subs  
au pinceau. A  
l'image photog



# TATOUAGE ET PHOTOGRAPHIE

DE QUELQUES ANTIDOTES À L'AMNÉSIE

Vincent Lavoie

Depuis plus d'une décennie, la photographie s'attache à rappeler sa qualité intrinsèque de pellicule sensible à des fins de légitimation esthétique. Au même moment, l'histoire de l'art, la psychanalyse et la philosophie découvrent dans une pellicule tout aussi sensible, la peau, un nouveau paradigme critique, analytique et épistémologique. Alors que le grain de l'image photographique donne prise à des considérations sur le statut sémiotique, pragmatique et esthétique de la photographie, celui de la peau permet à l'histoire de l'art de repenser les apories de la peinture illusionniste, à la psychanalyse d'attribuer des propriétés symptomales à l'épiderme, à la philosophie de jeter les prémisses d'une métaphysique à allure topographique. Quoi qu'il en soit, en photographie comme ailleurs, depuis une dizaine d'années, on veille aux grains.

La représentation photographique du tatouage n'est certes pas un phénomène récent, encore que l'intérêt pour les inscriptions tégumentaires, du moins celles que l'on retrouve dans les photographies de Frédéric Brenner, Bernhard Prinz et Andres Serrano, apparaît tributaire de la conjoncture actuelle. Au premier abord, le tatouage, c'est-à-dire l'introjction de substances colorées dans les couches profondes de la peau, apparaît comme une métaphore de la pratique picturale, l'épiderme se substituant à la toile, et l'aiguille au pinceau. Ainsi, la peinture s'infiltré dans l'image photographique par la médiatisation

de la peau tatouée, et la photographie, par ce même biais, s'introduit dans le champ artistique. Mais s'il est vrai que le tatouage partage avec la peinture un certain nombre de caractéristiques techniques – emploi de pigments végétaux et minéraux, recours au dessin, etc. –, ses déterminations symboliques participent d'un imaginaire qui ressortit plus spécifiquement à la photographie.

En fait, le tatouage, entendu au sens d'une marque physique rappelant le souvenir d'événements liés tantôt à l'histoire privée ou collective, tantôt à la petite histoire, aux faits divers, assume une fonction testimoniale et commémorative analogue à celle communément associée à l'image photographique. Qu'il atteste ou qu'il trahisse, le tatouage a valeur de témoignage; il convertit le corps, ou plus précisément l'enveloppe corporelle, en lieu de mémoire. Or en tant qu'opération de réparation et de légitimation du passé vécu, la commémoration repose sur l'éventualité de la perte de ce qu'elle entend commémorer, l'oubli étant en quelque sorte garant de l'efficace du geste commémoratif. La photographie, retrouvant dans la commémoration – qui est aussi remémoration – la légitimation d'un travail de reprise, de répétition, de réitération, de reproduction, mots maintes fois employés pour maintenir l'image photographique hors du champ des productions symboliques, participe de ce projet d'exhumation du passé.

## UNE INSENSIBILITÉ DE FOND

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire dès les débuts de la photographie, l'assimilation de la peau et de l'image photographique nourrit les fantasmes des littéraires et des scientifiques. De Balzac, qui conçoit le corps

comme un objet feuilleté susceptible de s'exfolier à chaque opération daguerrienne, au docteur Variot, médecin des hôpitaux de Paris, qui élabore un procédé thanatologique consistant à badigeonner la peau d'un cadavre avec une solution concentrée de nitrate d'argent pour le rendre imputrescible, en passant par la *femme-cliché* du docteur Dujardin-Beaumetz, une patiente hystérique dont la peau se couvre d'urticaire lorsqu'on la touche, toujours la photographie, d'aucuns diront le photographique, ressortit à la peau.

À cette époque où l'on assimile la pellicule photographique à une rétine, c'est-à-dire à la partie la plus sensible du corps, où l'on somme la photographie de faire corps avec le sujet observé, à tout le moins de lui coller à la peau, de manière à réduire l'espace symbolique qui le sépare de la société globale, l'image photographique ne cesse d'intervenir à titre de métaphore et d'opérateur théorique pour qualifier ou désigner l'enveloppe corporelle. D'où, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que naissent les sciences sociales, en particulier la criminologie, l'intérêt marqué pour les inscriptions qui jalonnent la peau du délinquant: cicatrices, tatouages et autres singularités de l'épiderme, nouveau territoire d'investigation du regard policier.

Intéressé par les causes physiologiques et psychologiques de la criminalité, Cesare Lombroso, partisan du positivisme, fondateur de la criminologie moderne, consacre au tatouage un chapitre de son essai *L'Homme criminel* (1875). Propre du primitif ou de celui qui vit à l'état sauvage, le tatouage est également, selon lui, l'apanage des classes inférieures de la société, les paysans, les marins, les ouvriers et les soldats, les criminels, plus

encore ceux condamnés pour de lourdes peines. Il constate en effet que les prisonniers les plus redoutables sont les plus tatoués, établissant ainsi une corrélation entre le nombre de tatouages relevé sur la peau des détenus, la durée de leur séjour en prison et le degré d'altération de leur sens moral. Il note également que les aires d'inscription des tatouages sont les avant-bras, la région palmaire, les épaules, la poitrine et les doigts, parfois les fesses, voire le sexe, ce qui prouve « un manque absolu de pudeur, et, plus encore, une étrange insensibilité<sup>1</sup> ».

Cette extraordinaire insensibilité de l'épiderme est selon Lombroso symptomatique d'une immoralité intrinsèque au criminel. Comme si la tolérance à la douleur physique traduisait un tempérament indifférent à la douleur d'autrui, comme si le tatouage était la marque apparente d'une insensibilité de fond. L'absence de sensibilité de la peau du criminel intrigue et inquiète. D'où le fantasme de la sensibiliser au moyen de la photographie, par les sels de la plaque sensible.

Parmi les phénomènes qui ont trait à l'assimilation de la peau à l'image photographique, le plus curieux, le plus extraordinaire, est, sans contredit, la production sur les corps de foudroyés d'images représentant des objets qui se trouvaient dans le voisinage de la personne frappée. L'ouvrage d'Andres Poëy sur l'histoire et les théories photoélectriques de la foudre regorge d'anecdotes et de récits relatifs à l'action de la foudre sur les corps et les objets. Ainsi, un enfant ayant été foudroyé au moment où il gravissait un peuplier d'Italie pour aller y dénicher un nid d'oiseau, portait sur la poitrine le décalque de l'arbre, du nid et de l'oiseau. On vit aussi s'imprimer sur le torse d'un marinier tué par la foudre un numéro 44 qui était parfaitement identique à celui en métal cloué à un agrès du bâtiment, à proximité de la victime lorsqu'elle fut foudroyée. De même, en septembre 1857, une paysanne de Seine-et-Marne, qui gardait une vache, fut foudroyée sous un arbre. On aperçut en la déshabillant, parfaitement gravée sur la poitrine, l'image de la vache. L'auteur conclut à l'action photogénique de la foudre, la peau humaine réagissant à l'éclair telle la pellicule photographique à la lumière.

Mais plus incroyable encore, c'est lorsque l'image de la foudre, à l'instar du tatouage, pénètre les chairs. En 1812, à quatre milles de la ville de Bath, près du village de Combe-Hay (Angleterre), se trouvait un champ où reposaient six moutons tous foudroyés à mort. Lorsqu'on voulut les dépouiller, on observa sur le côté de chaque peau ou entre le cuir et la chair de ces moutons, « un fac-simile d'une portion du paysage d'alentour, si fidèlement reproduite que l'on pouvait y distinguer jusqu'aux accidents du terrain<sup>2</sup> ».

## ENTRE LE CUIR ET LA CHAIR

Entre le cuir et la chair, n'est-ce pas précisément là que se situe le tatouage, dans cet entre-deux de la chair et de la peau? Opération consistant à introduire dans les couches profondes de la peau, c'est-à-dire au niveau des papilles dermiques, des matières colorées indélébiles, le tatouage est à la fois incision dans le corps et décoration sur le corps, effraction cutanée et éruption figurée, douleur et couleur. Il participe d'une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, du dedans et du dehors, se joue de l'indistinction entre



ANDRES SERRANO, THE MORGUE (DEATH BY FIRE), 1992, CIBACHROME, SILICONE, PLEXIGLAS ET CADRE DE BOIS, 125,7 X 152,4 CM; PHOTO: PAULA COOPER, INC.

profondeur charnelle et surface corporelle. Il incarne pour ainsi dire le départage impossible de la chair et de la peau.

Ni la chair ni la peau ne sont à proprement parler le subjectile du tatouage. Le théâtre d'opération du tatoueur est bien plutôt l'incarnat, tresse de chair et d'épiderme, entre-deux de la profondeur et de la surface, entrelacs d'artères, de veines et de peau, trame de couleurs primaires: rouge (sang), bleu (vaisseaux sanguins), jaune (tégument). Le tatouage s'insinue dans la structure réticulée et interstitielle de la chair et de la peau. Il occupe en quelque sorte le territoire de l'incarnat, mais en en pervertissant toutefois les propriétés coloristes. Car les ponctions colorantes du tatouage perturbent la libre circulation du sang qui détermine les différents aspects de la carnation. Déjà que l'introduction sous-cutanée de pigments, par les saignements et les érubescences qu'elle provoque, expulse artificiellement au dehors ce qui sourdait naturellement au dedans, altérant ainsi le fonctionnement normal de l'incarnat.

C'est à l'instabilité de l'incarnat, à son inconstance, que le tatouage porte véritablement atteinte. Comment une peau tatouée d'un cœur vermeil pourrait-elle rougir de honte ou rosir de plaisir? Il y a comme une

impossibilité pour la peau tatouée de passer outre le tatouage, d'y superposer la marque d'un affect. Le tatouage dépouille la peau de ses qualités symptomatiques, la contraint au mutisme. En fait, il neutralise ses forces réactives, ses impulsions, sa propension à répondre dans l'instant à un stimulus, et substitue à l'ensemble de ses manifestations épidermiques ponctuelles des inscriptions permanentes indifférentes à tout accès de passion. Voilà peut-être pourquoi, sous l'Ancien Régime, l'épaule des criminels est marquée d'une fleur de lys, manière de transformer le corps délinquant en signifiant du discours correctionnel, de lui soustraire une part de sa singularité au profit de la constitution d'un autre corps, collectif celui-là, de lui apposer en somme la parole de l'Autre. Et si, plus tard, en vertu d'une Déclaration du 4 mars 1724, on remplace la fleur de lys par des lettres indiquant la nature du crime – V pour voleurs, GAL pour les hommes condamnés aux galères –, c'est autant pour expliciter le motif de l'opprobre que pour mieux indexer l'individu réfractaire.

## MÉMORIAL INTIME

L'ostentation du matricule tatoué sur les avant-bras ainsi que de l'empreinte négative laissée par la montre sur la peau des déportés photographiés par Brenner a manifestement valeur de témoignage et de réquisitoire contre l'oubli. L'événement est en effet rappelé deux fois à la mémoire; d'abord par l'exhibition de la marque indélébile du tatouage, inscription permanente qui toujours rappelle l'imposition différentielle d'un ordre symbolique hostile, par la trace de la montre absente ensuite, signe de la prépondérance de l'histoire sur l'actualité. Par deux fois donc, des marques physiques évocatrices de l'ostentation dont les déportés ont fait l'objet apparaissent sous l'aspect de signes commémoratifs.

Ainsi, plus qu'une aire d'inscription, la peau se présente comme un lieu d'incarnation de la mémoire individuelle et collective, une sorte de mémorial. Ces inscriptions corporelles ne sauraient donc ressortir exclusivement à l'histoire privée des individus représentés, car si elles portent atteinte à l'intégrité physique et à la dignité des personnes concernées, elles stigmatisent également l'ensemble d'une communauté. C'est un dialogue entre une histoire individuelle et une histoire collective que représente ici Brenner, un échange sur lequel repose d'ailleurs toute la valeur testimoniale du tatouage.

En tant que lieux de mémoire, les déportés sacrifient une part de leur intimité, au nom des leurs. Figures métonymiques de la communauté à laquelle ils appartiennent,

ils témoignent de l'absence des disparus par l'exhibition photographique des emblèmes de la shoah. Des présences négatives, en creux, font relief sur l'épiderme de ces hommes. De même que le matricule tatoué s'impose comme le lieu de la mise en jeu d'un rapport dialectique entre présence et absence, les profondes rides sculptées sur le front des

une à une, les multiples couches sédimentées qui recouvrent le dessin. Des couches superficielles de peau calcinée aux brûlures de la chair, des poils grillés aux muscles boursoufflés, de la surface à la profondeur de l'enveloppe corporelle, voilà autant d'allers et de retours entre le derme et l'épiderme, autant de bornes délimitant l'espace d'ins-



FRÉDÉRIC BRENNER, SURVIVORS, SALONIKA, GREECE, 1991.

survivants, apanage des témoins vieillissants et creuset d'une souffrance partagée, expriment le souvenir de ceux que l'on a jadis réduits à néant. Tel un monument aux morts, cette image, à l'instar des corps qu'elle met en représentation, assume une fonction commémorative qui, par un travail de légitimation et de réparation symbolique, élève le passé vécu au registre supérieur de l'histoire.

Un autre avant-bras (Andres Serrano, *The Morgue (Dead by Fire)*), tatoué d'un serpent et d'un poignard, symboles de la vengeance inassouvie, est brandi. Isolé par l'artifice du cadrage photographique, ce membre sévèrement brûlé montre combien le tatouage s'apparente au vestige, c'est-à-dire à ce qui reste, à ce qui résiste le plus à la perte. Déjà que le plan rapproché, en retranchant le bras du « reste » du corps, s'il en est un, inscrit cette image dans une logique de la trace et de la métonymie. Une logique relative à ce que l'on pourrait appeler une archéologie cutanée qui viserait, à travers une fouille pratiquée dans la peau tatouée, à soulever,

cription du tatouage. Et comme par miracle, ce poignard a été épargné par le feu. Pourtant, et c'est là une des propriétés du tatouage que de pénétrer le corps selon un axe vertical allant de la peau à la chair, c'est le derme que l'on aperçoit ici stigmatisé de l'inscription vindicative. Comme pour lancer une dernière invective, l'épiderme s'est scindé sous l'effet de la chaleur, à la manière d'une déchirure. Une espèce de témoignage post-mortem d'une vengeance à jamais insatisfaite.

Autant l'usage du plan rapproché confère une force impétueuse à ce bras vengeur, autant la richesse de détails et la grande qualité descriptive de l'épreuve la lui dérobent au profit d'un accès privilégié à l'intimité du sujet. Les grains de sable collés sur la peau et le vêtement, la manche retroussée, le torse que l'on devine à l'arrière-plan, les rougeurs et les érubescences de l'épiderme, et aussi ce tatouage gauchement dessiné, tout cela à quelque chose d'intime, de privé. D'impudique même, car la magnification des détails

par le dispositif photographique nourrit le désir morbide de connaître le corps toujours plus à fond, par-delà le grain de la peau, par-delà le grain de l'image.

La transgression de la sphère du privé prend chez Serrano la forme d'une exfoliation de l'épiderme, c'est-à-dire d'une effraction des couches superficielles de la peau, alors que chez Brenner, l'intimité des personnages représentés, qui du reste n'est pas transgressée, procède du don. De même la jeune femme à la cuisse (faussement) tatouée photographiée par Prinz qui, par l'exhibition volontaire de son dessin, s'offre au regard de l'autre sous le mode du dévoilement. Le retroussement de la robe, l'effleurement du tissu sur la peau, la cuisse bien galbée par une éclairage flatteur, tout cela participe d'un sensualisme des surfaces. Pas d'intrusion dans l'enveloppe corporelle, pas de douleur, rien que de la couleur étale. Une peau intacte et une chair indemne. Pas de tatouage donc, c'est-à-dire pas de mémoire. Que reste-t-il alors de cet imaginaire fort de l'assimilation de la peau et de l'image photographique? Peut-être le toucher, plaisir du contact et de l'interface. Car en définitive, n'est-ce pas cela qui est implicite aux enquêtes de Lombroso, aux craintes de Balzac, aux fantasmes de Poëy, aux expériences de Dujardin-Beaumetz: un amour de la peau camouflé sous le couvert d'une heuristique du corps?

#### NOTES

1. C. Lombroso, *L'Homme criminel* (1875), Paris, Alcan, 1887, p. 268.
2. A. Poëy, *Relation historique et théorique des images photo-électriques de la foudre observées depuis l'an 360 de notre ère jusqu'en 1860*, Paris, Mallet-Bachelier, 1861, p. 24. Je tiens à remercier Luce Lebart, étudiante à l'Université Paris VIII, qui m'a renseigné sur les travaux de Poëy, ainsi que Gyslaine Badezet qui a aimablement retracé pour moi la photographie de Frédéric Brenner.

Vincent Lavoie fait partie du comité de rédaction de *La Recherche photographique* et vit à Paris.

While acknowledging similarities between tattooing and painting (the use of colour and drawing), the author focuses on the symbolic connections between tattooing and photography. He parallels the grain of the skin to that of the photographic image – as surfaces of inscription – emphasizing their potential to act as sites for individual and collective memory. Works by Andres Serrano, Frédéric Brenner and Bernhard Prinz, where tattoo and photography are combined, are discussed by the author in terms of historical testimony and private transgression.



INSTALLATION VIEW (SALON HODLER) (1994), VIEW OF EXTERNAL STIMULATION AT NIGHT; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

# ALREADYMADE "FEMALE"

LOUISE LAWLER

**Tory Dent**

Since the readymades of Duchamp, the installation art that has proved most successful has been one that meets the paradoxical imperative which serves as its impetus: the constant interpellation or disruption of the discourses of cultural representation. By combining what Douglas Crimp tropes as a hybridization of different art modes and mediums, installation art activates a situation which provokes an ongoing reassessment of previous understandings of art and authorship. In the process of this reassessment, and more pertinently, within the ontological ruptures it produces, issues of gen-

der, race and class, offset or augmented by their recontextualization, render themselves as polemics not merely cogent but incontrovertible. Louise Lawler locates her spectator in a "situation" where s/he confronts, in the words of Robert Smithson, "The investigation of the apparatus the artist is threaded through."<sup>1</sup>

More precisely, Lawler's art practice investigates the apparatus through which the female artist is threaded (or rather keel-hauled). Her work targets the phallogocentricity of this apparatus, and integral to that aim, the scrutiny of the patriarchal con-

struction of t  
to constitute  
recent exhibi  
presentation  
perweights su  
shined by sp  
a museum's  
The viewer m  
as she peec  
into the pag  
the images m  
are recogniza  
could-be-can  
objects as the  
and private s  
in what appe  
Adjacent o  
we will text  
inscribed on a  
ing focusses  
tion. They ar  
ical "Lawler"  
mean more to  
"She made no  
small" - below  
we provided f  
Comprised of  
emerge as eni  
possibly assign  
Lawler's will re  
where will res  
played, imp  
there is none.  
to be added as  
remarked Der  
compensates f  
will texts in E  
a rise of the ex  
tory efforts in  
support to com  
upon elucidat  
"truth" for wh  
External Stow  
vious installati  
of authenticity  
(1990) at The F  
show "Connect  
ver of thimble  
and in her colla  
ism. For Presen  
ing (1984). in  
as if by celest  
and its inherent  
lighted in the la  
ing, appropriat  
the process. Th  
perses vision as  
the immaterial  
amount to the  
izing holy g  
Lawler and Dye  
n-  
dissemble them  
of a luxury wh  
pedestals, or n

struction of those institutions that continue to constitute cultural representation. In her recent exhibit, *External Stimulation*, Lawler's presentation of a set of twelve crystal paperweights sublimated on pedestals and enshrined by spotlights, poses as a pastiche of a museum's "authentic" artifact collection. The viewer must assume a voyeuristic stance as s/he peers, like at a Victorian peepshow, into the paperweights in order to experience the images they contain. The photographs are recognizably "Lawler": a selection of could-be-candid, or documentations of art objects as they are displayed in both public and private settings, captured (contained) in what appears to be a surreptitious manner.

Adjacent to the paperweight collection are wall texts lettered almost in miniature, inscribed on a pale green surface, mimicking footnotes in their appearance and function. They articulate what has become typical "Lawler" subtext – such as "This will mean more to some of you than others" or "She made no attempt to rescue art from ritual" – below which two tiny yes/no boxes are provided for the spectator's mental vote. Comprised of quips and quotations, they emerge as enigmatic and often jarring. Ostensibly assigned to individual paperweights, Lawler's wall texts spoof museum exhibitions where wall texts modulate the works displayed, imposing a narrative structure where there is none. "The supplement, which seems to be added as a plenitude to a plenitude," remarked Derrida, "is equally that which compensates for a lack."<sup>2</sup> In this respect the wall texts in *External Stimulation* operate as a ruse of the explanatory, rebuffing explanatory efforts *in toto*. The essential truth they purport to convey about a work of art yields upon elucidation to be only an illusory "truth" for which no elucidation is possible.

*External Stimulation* is reminiscent of previous installations which debunk categories of authenticity, most specifically *Installation* (1990) at The Boston Museum of Fine Art's show "Connections," where she appropriated a set of thimbles from the Alder Collection, and in her collaboration with Allan McCollum, *For Presentation and Display: Ideal Settings* (1984), in which pedestals were spotlit as if by celestial illumination. Authorship and its inherent falsification is literally highlighted in the latter through the use of lighting, appropriating Hegelian aesthetics in the process. The Modernist claim, which reveres vision as the superior sense, considers the immaterial presence of light to be tantamount to the heavens opening up and indicating holy ground. But in *For Presentation and Display* such hierarchical notions dismantle themselves in the demonstration of a lucency which reifies what is nil: empty pedestals, or rather, pedestals themselves

that presume a *faux* status of *objet d'art*, revealing in turn this status to be nothing but *faux* in itself.

Deconstructing authorship imposes the question of the author, or rather the collective authority which collaborates to form the category of "authorship." To the extent that Lawler offers a mimesis of her previous work, the artist takes this process of desublimation a step further by depicting what can be read as a pastiche of herself – "herself" portrayed (or rather betrayed) as the belated product or construction of the apparatus, and not that through which an original "she" was once threaded. In this gesture Lawler extends a multitude of "shes," the *mise-en-scène* of *External Stimulation* suggesting what Craig Owens refers to as photography-*en-abyme*, where the images contained within the paperweights always already reduplicate themselves in their infinite reproducibility as photographs. In other words, the photograph deconstructs itself by virtue of its very definition as a photograph; and with it, simultaneously, the idea of the "real" that the photograph, in classical terms, pretends to simply mirror. The *mise-en-scène* presented in the image therefore becomes a *mise-en-abyme*, a trope utilized by Derrida in his theories of textuality and representation. Owens comments that for Derrida, "the *mise-en-abyme* describes a fundamental operation of the text – it is synonymous with textuality. It can therefore have no existence outside of texts."<sup>3</sup>

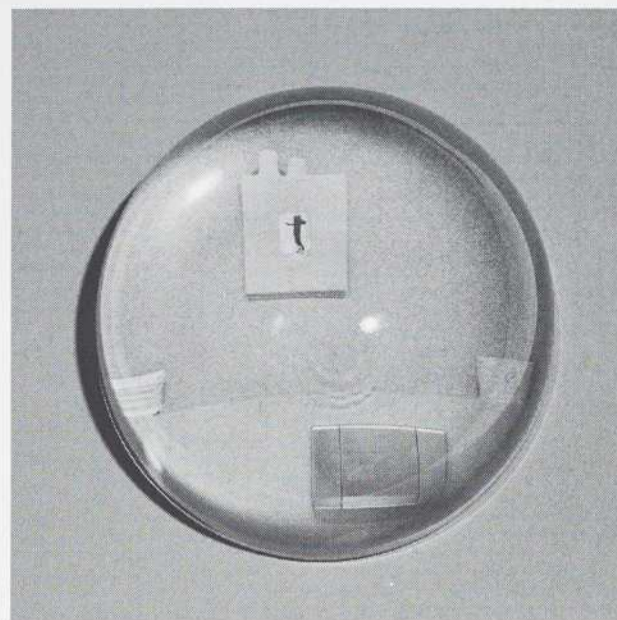
Lawler configured a similar mechanism of anadiplosis in *Manet* (1990) in which Manet's self-portrait is photographed with its identical diminutive hung just beneath the "father" or "author" painting. Hence, the *mise-en-abyme* is the belated product of the Derridean abyss of representation:

Representation in the abyss of presence is not an accident of presence; the desire of presence is, on the contrary, born from the abyss (the infinite multiplication) of representation, from the representation of representation, etc.<sup>4</sup>

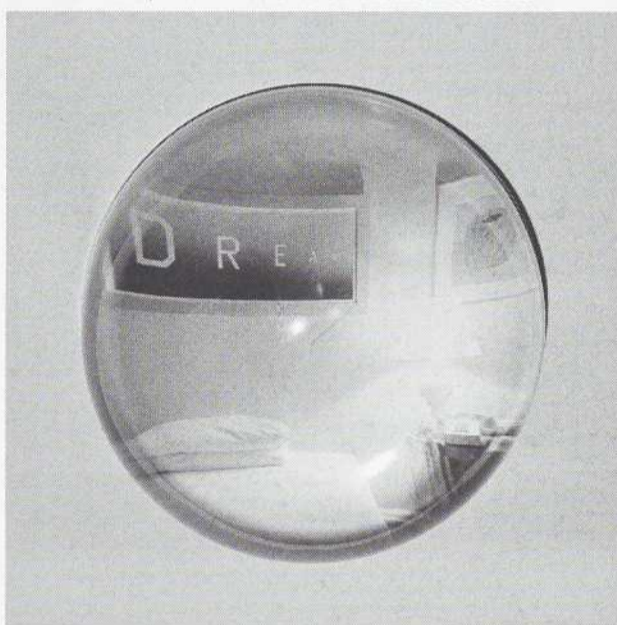
Thus, the status of origin which constitutes the authoritative stance of a photograph collapses along with the author/ity of the photographer. In the demystification of her presumed authorship, Lawler undermines as well the idea(l) of any collective authorship implied in the "apparatus" investigated. By positing its "evidence"-*en-abyme*, she sets up a structure that automatically deconstructs itself.

By virtue of this disavowal, ideas of identity, of self-recognition as conveyed (or rather culturally indoctrinated) throughout the history of visual representation are challenged. Implicit in that challenge is the problematic of sexual difference for, as Jacqueline Rose informs us, any question of identity

UNTITLED (1993), CRYSTAL, CIBACHROME AND FELT; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.



UNTITLED (DREAMS) (1993), CRYSTAL, CIBACHROME AND FELT; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.



EDWARD RUSCHA  
DREAMS #1, 1987  
ACRYLIC ON PAPER  
17 X 46 INCHES

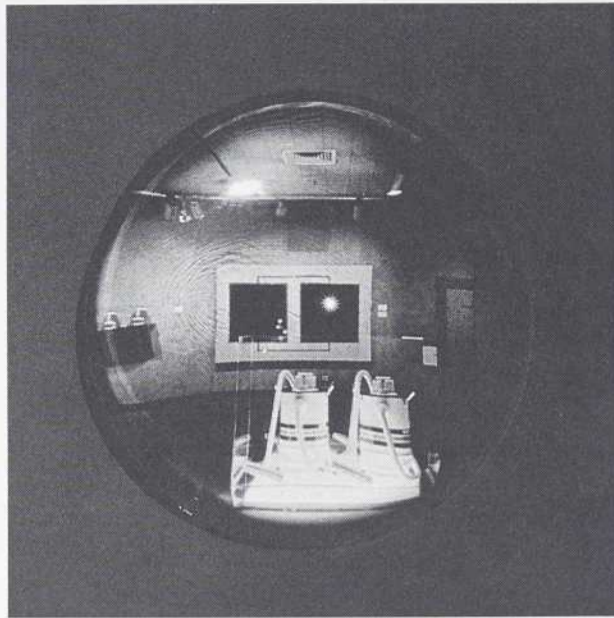
- TO 420 FROM ARTIST 3/14/89  
TO THADDEUS ROPAC, SALZBURG "FREUD" 5/2/89  
TO CASTELLI GALLERY, 578 BROADWAY FOR GROUP DRAWING EXHIBIT 9/26/89  
PURCHASED BY LEO CASTELLI 9/28/89  
TO LC APARTMENT 1/22/90  
ROY LICHTENSTEIN  
BALL OF TWINE, 1963  
PENCIL AND TUSCHE ON PAPER  
15 X 12 1/2 INCHES  
GIFT TO LEO CASTELLI FROM THE ARTIST 6/64  
TO LC APARTMENT 6/24/64  
TO PHILADELPHIA MUSEUM OF ART FOR EXHIBIT (6/63-9/65)  
TO LC APARTMENT 10/5/65  
TO PASADENA MUSEUM (FIRST MUSEUM RETROSPECTIVE 4/18-5/28/67), TRAVELS  
TO WALKER ART CENTER (6/23-7/30/67)  
TO STEDELJK MUSEUM, AMSTERDAM 10/5/67  
TO LC APARTMENT 6/26/68  
TO GUGGENHEIM MUSEUM (FIRST MUSEUM RETROSPECTIVE IN NEW YORK), TRAVELS  
TO NELSON GALLERY OF ART, KANSAS CITY; SEATTLE ART MUSEUM; COLUMBUS GALLERY OF FINE ARTS; AND MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO  
TO LC APARTMENT 12/9/70  
TO CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAINE, PARIS, RETROSPECTIVE DRAWING EXHIBITION, "DESSINS SANS BANDE," TRAVELS TO NATIONALGALERIE, STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ, BERLIN  
TO OHIO STATE UNIVERSITY 10/21/75  
TO METROPOLITAN MUSEUM & ARTS CENTER, MIAMI 2/17/76  
TO LC APARTMENT 5/8/79  
TO MOMA "IN HONOR OF TOINY CASTELLI: DRAWINGS FROM THE TOINY, LEO AND JEAN-CRISTOPHE CASTELLI COLLECTION (4/6-7/17/88)  
TO LC APARTMENT 1/24/89  
TO GUILD HALL, EAST HAMPTON "A VIEW FROM THE SIXTIES: SELECTIONS FROM THE LEO CASTELLI COLLECTION AND THE MICHAEL AND ILEANA SONNABEND COLLECTION (8/10-9/22/91)  
TO LC APARTMENT 10/21/91  
THIS WILL MEAN MORE TO SOME OF YOU THAN OTHERS.

UNTITLED (MARTIN & MIKE) (1992), CRYSTAL, CIBACHROME AND FELT; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.



BRONZE, IRON AND CLOTHING  
STUFFED ANIMALS AND STEEL

UNTITLED (ATTACHMENTS) (1993), CRYSTAL, CIBACHROME AND FELT; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.



ONE HUNDRED AND TWENTY THOUSAND DOLLARS  
ONE HUNDRED THOUSAND DOLLARS

UNTITLED (PARROT) (1982/1993), CRYSTAL, CIBACHROME AND FELT; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.



PORTRAIT

always already reveals itself as a question of sexual identity: "The encounter between psychoanalysis and artistic practice is therefore staged, but only in so far as that staging has already taken place."<sup>5</sup> The impetus for representation from a Modernist perspective lies in the domination of the "look," what Laura Mulvey terms "female scopophilia" where the cinematic female icon serves in its seamless perfection as a fetishistic device for reassuring the fear of castration. In the conflation of the "readymade" with the "alreadymade" (the re-presentation of mass cultural photographic images)<sup>6</sup> Lawler's paperweights invert the spheres of private and

public in a gesture that, like a solar eclipse, simultaneously occludes and exploits the other, emphasizing issues of containment and spectacle.

As the museum serves as an institution of containment, not unlike the prisons, clinics or asylums as examined by Foucault, operative always within these discourses is the containment of female as spectacle. Yet Foucault's theories on sexuality have been both applauded and criticized by feminists for the same ironic reason: for his lack of contribution (and in turn his contribution to "lack"); for the "specific ways in which women had figured as a constitutive absence."<sup>7</sup>

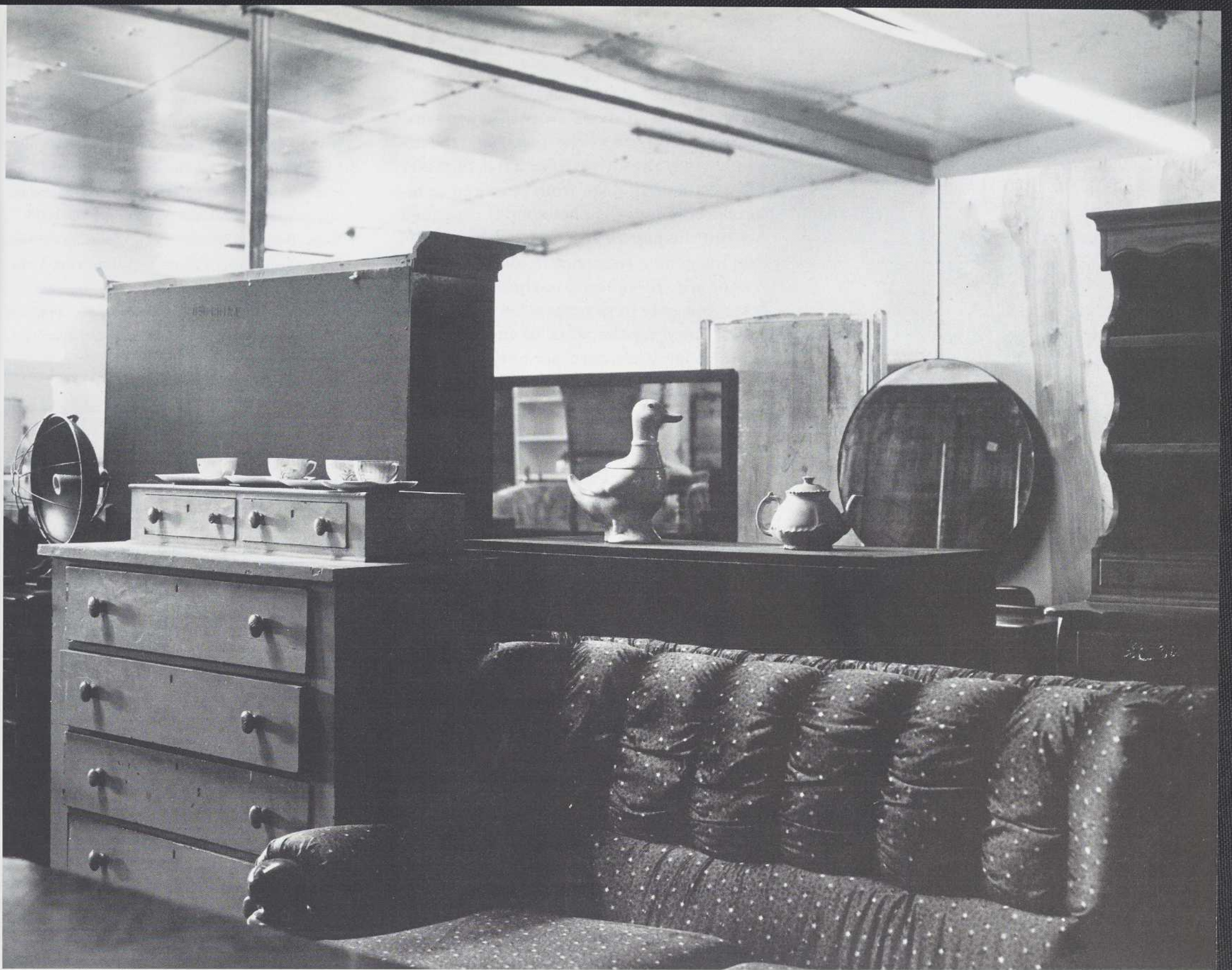
By positing the panopticon as the paradigmatic example of a new "political anatomy" (an anatomy devised on the proficiency of its "lack," i.e., no authority is required to operate the tower), Foucault's theories function subsequently in the same manner. Subsequently, when critics accuse Lawler of colluding with the very premise her work aspires to undermine, their analysis denies sexual difference as intrinsic to the act of viewing.

The attempt to represent the female subject reverts toward the same problem of how to express subjectivity in a phallogocentric system. That is to say, a system in which all theories of perversion and fetishism base themselves on the presumption that the female anatomy suffers a lack. Therefore, female representation always already becomes enveloped by the patriarchal perspective and thereby simply forms itself as a product of phallogocentricity. How do we arrest this mire of irresolution without becoming complicit in that which we strive to unveil? In Mulvey's words "how to fight the unconscious structured like a language (formed critically at the moment of arrival of language) while still caught within the language of the patriarchy?"<sup>8</sup> But just as an unconscious motive can only be retrieved reflexively from the somatic symptom, any primal scene (or *mise-en-scène*), indeed any "truth" per se is always the belated product of this deferred action. Indeed, the paradigm of the unconscious itself can be understood then as a fetishistic construct: the unconscious maintains itself, its purpose as a concept, to serve as a reassuring device, to compensate for a lack, its lack of presence.

Lawler both exonerates and disseminates Lacanian theories of "lack" in photographs displayed in addition to the paperweight collection. This phallogocentric paradigm of



LOUISE LAWLER AND ALLAN MCCOLLUM, FOR PRESENTATION & DISPLAY: IDEAL SETTINGS (1984), INSTALLATION VIEW AT DIANE BROWN GALLERY, 100 HAND-CAST HYDROCAL SCULPTURE PEDESTALS WITH SLIDE PROJECTION AND THEATRICAL LIGHTING; PHOTO: JON ABBOTT, COURTESY METRO PICTURES.



WHAT IS THE DIFFERENCE BETWEEN A DUCK? (1993-94), CIBACHROME, 21 3/4 X 31 3/4"; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

determining sexual difference is thrown into high relief, particularly in *Glass Cage* and *Untitled*, which function as a backdrop that actually foregrounds its subject like a narrative foilplot. *Glass Cage* portrays the statue of a young ballerina by Degas displayed in a glass cage at a museum in Paris. The subtext Lawler provides as footnote to the photograph cites a nineteenth-century critic who likened the statue "to an expelled fetus which if smaller . . . one would be tempted to pickle in a jar of alcohol." The comparison to an expelled fetus brings to mind Luce Irigaray's trope of "the body without organs" as a definition for history's reception of women, conjuring up yet another castro metaphor in reaction to an anxiety even the most airbrushed pinup of Dietrich wouldn't reassure. In *Untitled* Lawler isolates the privileged phallus of a neo-classical torso photographed in a fragmentary form, offering in turn a kind of cross-gendered *Venus de Milo*. The subtext

provided here is plainly rhetorical "Does he get enough attention?" The juxtaposition of the two photographs both erases and exaggerates the fetish to hyperbolic proportions, canceling out therefore any possibility of a fixed position in which the fetish can successfully (fetishism itself based on an anxiety of failure) serve its purpose. Like Lawler's *Does Marilyn Monroe Make You Cry? Does Andy Warhol Make You Cry?* (1988), in which only the subtexts distinguish the two photographs of Warhol's *Round Marilyn* (configuring a *mise-en-abyme*), the same double deletion of phallogenic privileging plays out as a result.

To the degree which Lawler recontextualizes the patriarchal givens of sexual difference, the artist contrives in her installation what Victor Burgin would call "perverse space," a visual field that consistently eschews the effort to fixate a fetish object. In his essay, Burgin deconstructs a photograph by Helmut Newton where the fetishized

spectacle of a naked model in stilettos eradicates itself as such by virtue of the non-fetishistic aspect of the photographic space: The model is photographed before a mirror which reflects Newton photographing as well as the disembodied legs of another stiletto-sporting model while his wife sits next to the mirror watching. Burgin writes:

The resulting jumble is counterproductive to fetishism. Where fetishism demands coherence (for this is its founding principle) this image had a different productivity; it functions as a *mise-en-scène*, a staging, of the fundamental incoherence of sexuality: its heterogeneity, its lack of singularity, its lack of focus.<sup>9</sup>

Lawler's disruption of the fetishistic gaze (de)constructs the operation of "female scopophilia" as one that works against itself. In *A Movie without a Picture* screened in Los Angeles in 1979 and again in New York in 1983, the artist showed the motion picture *The Misfits* in a context which unfreezes the female icon, releasing the spectator's gaze from the aphoristic prison of phallogenic

reception (for as the icon becomes petrified by the gaze, so does the gaze become arrested by this petrification). As Judith Butler assesses,

a deconstruction of . . . the traditional ontological referent of the term, does not freeze . . . or deplete meaning . . . on the contrary, it provides the condition to mobilize the signifier in the service of an alternative production.<sup>10</sup>

Therefore, the mobilization of the viewer which occurs in the degendering of its gaze, so to speak, offers the possibility of a visual "heterogeneity" capable of diverse pleasures.

It is exactly this kind of examination of the borderline which delineates sexual boundaries that opens up opportunities for its (re)considering. It is our beloved institutions which shape the backbone and pelvis of who we think we are, categorically constructing what constitutes sexual difference. But as Rose instructs, "Our previous history is not the petrified block of a singular visual space since, looked at obliquely, it can always be seen to contain its moments of unease."<sup>11</sup> Yet these moments can only be traced reflexively, in the belated discovery of the fetish which operates in order to mask this unease. In her book *Hard Core*, Linda Williams articulates a usefulness in the explicitness of hard core pornography in which the power of the phallus, revealed fundamentally as a fallacy, is a cultural contrivance that we are indoctrinated to desire but in actuality nobody possesses. Marjorie Garber makes a similar distinction in her essay "Fetish Envy":

In the woman who lacks the penis but "has" the phallus (that is, who "has" it by becoming aware of its lack), it is phallus envy, the desire for desire, that motivates and motivates her actions. "Having" the phallus, having the fetish, becomes therefore a matter of one's position in the symbolic register and in the economy of desire.<sup>12</sup>

In this light, pornography is conceived to be inimical not to women but rather to the patriarchal system, for it is by virtue of its very visibility and explicitness that the structures of phallogentric power and privilege are laid bare and more easily dismantled.

The fetishism of art worship which Lawler deconstructs, along with the patrilineage of visual representation, exposes itself as one and the same as the so-called libidinal fetish, as a mechanism for reassurance in the "wholeness" of a patriarchy, serving as the gold standard against which identity is measured (and assessed as "lacking" or not). "The fetish," according to Garber, "is a metonymic structure, but it is also a metaphor, a figure for the undecidability of castration, which is to say, a figure of nostalgia for an originary 'wholeness.'"<sup>13</sup> A negative phallus, thus, is constructed, so to speak, which is what fetishism is all about, while the desire

to control meaning seems to be what phallogentricity is all about. By positioning what Barthes refers to as the "*déjà-lu*" (the already-read, already-seen, which determines the postmodern pivot from produced to reproduced)<sup>14</sup> into the photographs contained within the paperweights, Lawler presents the image in a context articulated by Rose as one which "submits to the sexual reference, but only in so far as reference itself is questioned by the work of the image."<sup>15</sup> Viewers are confronted not only with their positions as voyeurs of culture but as voyeurs of themselves: the "I" culturally contained and displayed as spectacle, the spectator as spectacle, as spectacles of spectatorship.

This idea is underscored in a kind of epilogue Lawler provides for her installation, a slide projection of the photograph *Untitled (Salon Hodler)* shown, as if *sotto voce*, at night after the gallery's closing (*à la* Daniel Buren). Lawler appropriates herself, or rather expropriates her appropriation (as Owens once remarked in a critique of Sherrie Levine). Lawler's projection foregrounds the art icon fetish as a reassuring device for the phallogentric privileging of the cultural apparatus we as spectator are not threaded through, but, like the "Lawler" as institution we witness as the projection, culturally produced. The projection functions conversely to Lawler and Levine's collaboration *A Picture Is no Substitute for Anything* (1981) as if to say "Here is the substitute! What, pray tell, does it substitute for?" Until we realize that no substitution exists (as mythical compensation for a mythical lack), we will recognize ourselves as readymades already made, as prototypes of the paperweights, in which by looking in we can only see out.

#### NOTES

1. Bruce Kurtz, "Conversation with Robert Smithson on April 22nd, 1972," *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt, ed., New York: New York University Press, 1979, pp. 14-15.
2. Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing," *Writing and Difference*, A. Bass, trans., Chicago: University of Chicago Press, 1973, p. 211.
3. Craig Owens, "Photography *en abyme*," *Beyond Recognition*, Berkeley: University of California Press, 1992, p. 20.
4. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Gayatri Spivak, trans., Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 163.
5. Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision," *Sexuality in the Field of Vision*, Thetford, Norfolk: Thetford Press Limited, 1986, p. 228.
6. Abigail Solomon-Godeau, "Photography After Art Photography," *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis, ed., New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 75-86.
7. Biddy Martin, "Feminism, Criticism, and Foucault,"

*Feminism & Foucault: Reflections on Resistance*, Irene Diamond, Quinby Lee, eds., Boston: Northeastern University Press, 1988, p. 16.

8. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Visual and Other Pleasures*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989, p. 15.
9. Victor Burgin, "Perverse Space," *Sexuality & Space*, Beatriz Colomina, ed., New York: Princeton Architectural Press, 1992, p. 238.
10. Judith Butler, "Contingent Foundations," *Feminists Theorize the Political*, Judith Butler, Joan Scott, eds., New York: Routledge, 1992, p. 17.
11. Rose, *op cit.*, pp. 232-3.
12. Marjorie Garber, "Fetish Envy," *October* #54, Fall 1990, pp. 45-56.
13. *Ibid.*, p. 49.
14. Solomon-Godeau, *op cit.*
15. Rose, *op cit.*, p. 231.

Tory Dent is an art critic living in New York City.

Du point de vue de l'auteure, la démarche et la production récentes de Louise Lawler constituent une évocation exemplaire du dispositif institutionnel qui assujettit les artistes, en particulier les femmes, en construisant leur identité. Par une recontextualisation de photographies d'installation et par une appropriation ironique de son propre travail, Lawler examine et critique les idéologies d'authenticité, de propriété, de fétichisme et de phallogentricisme inhérentes aux techniques conventionnelles de présentation muséographique. Selon Dent, le travail déconstructif de Lawler met le spectateur et la spectatrice dans une position de readymade, non seulement en tant que voyeurs de culture, mais comme voyeurs d'eux-mêmes.

# MICHAEL SNOW

LE TRANSGRESSEUR SONORE

Raymond Gervais

La musique occupe une place tout aussi importante dans l'œuvre de Michael Snow que l'art et le cinéma<sup>1</sup>. Dès le milieu des années quarante, Snow l'improvisateur opta pour le jazz dixieland qu'il pratiquait au piano surtout (le jazz étant une musique par excellence de la transgression en Amérique, et ailleurs dans le monde aussi, au XX<sup>e</sup> siècle). Durant les années soixante, il évolua vers le free jazz, l'improvisation libre, totale, une approche contestataire, radicale, qui innovait par rapport au jazz moderne qui l'avait précédé. Son travail subséquent avec l'Artists' Jazz Band, puis avec le CCMC aujourd'hui, poursuit d'ailleurs cette même démarche de jeu musical spontané, risqué, sans filet, sans répétition<sup>2</sup>.

En tant que compositeur, Michael Snow transgresse aussi les normes, à plusieurs niveaux, avec chacun de ses trois remarquables disques solo: *Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder* (édité en 1975 par Chatham Square), *The Last LP* (publié en 1987 par Art Metropole) et *Sinoms* (produit pour le Musée du Québec, en 1989, et distribué par Art Metropole)<sup>3</sup>.

Les trois œuvres incluses dans le premier album sont à considérer dans cette optique. « Falling Starts » (de 1971-1972) ralentit, compresse, étire le son d'une phrase de piano enregistrée par Snow jusqu'à ce qu'elle soit méconnaissable et devienne quelque chose de brut, cru, de tactile presque, soit une transformation radicale de son identité première, de l'anti-piano ou de l'anti-musique pour

certain, sinon une expérience psycho-acoustique de quarante-quatre minutes fascinante pour d'autres. Dans « W in the D » (« Whistling in the Dark » de 1970), Snow souffle, à l'occasion, directement dans un microphone produisant alors un bruit concret qu'on cherche d'habitude à éviter à tout prix, sur disque, un son interdit dans l'univers standard de la « haute fidélité ». Par ailleurs, l'œuvre repose sur ce sifflement proposé comme une musique à part entière, autonome, fait assez inusité à l'époque, en 1970, et encore aujourd'hui. Dans « Left Right » enfin (de 1972), il place son microphone sur le couvercle du piano avec le volume réglé de façon à enregistrer autant les distorsions que les sonorités de piano, créant ainsi un effet choc et soutenu du début à la fin de l'œuvre, très dérangeant et très décapant. Il y joue par ailleurs un « stride jazz » transgressif, percutant, mâtiné de bruit et de « free ».

Dans *The Last LP*, Michael Snow invente et joue lui-même des musiques aux allures de musiques traditionnelles en provenance de diverses parties du globe. Il les présente, dans ses notes de pochette très élaborées, comme étant des musiques ethniques « authentiques », en voie de disparition. Cependant, il révèle du même coup son stratagème dans un court texte imprimé à l'envers, dans cette même pochette double, et qu'il faut placer, donc, devant un miroir, pour pouvoir le lire et saisir de quoi il retourne. S'agit-il d'une musique « illégale » ici ? Qui représente qui, ou quoi ? Quelle identité entre en jeu ? Certains l'ont accusé de faire preuve d'impérialisme culturel, d'afficher même une attitude colonialiste envers ces autres cultures (j'ai entendu à quelques reprises cet argument). Or, il s'agit, en fait, d'une œuvre complexe, sincère, une réflexion à plusieurs niveaux sur la notion de vrai et de faux en art, sur la technologie d'enregistrement considérée comme étant un miroir, sur la mémoire aussi. *The Last LP* constitue ainsi une méditation phonographique sur la mort, sur la fin inévitable de toute culture, de toute musique, ici comme ailleurs, de tout objet au profit du changement, de la métamorphose de tout. *The Last LP* propose enfin « une musique nouvelle à la mémoire de l'ancienne ». C'est donc un « tombeau musical » pour les cultures du monde<sup>4</sup>.

*Sinoms* est un autre exemple d'effraction sonore. C'est sa seule œuvre sur disque produite au Québec, dans le cadre de l'événement « Territoires d'artistes : Paysages verticaux », organisé par Louise Déry pour le Musée du Québec. Le montage et le mixage furent effectués par Snow avec l'aide de Jocelyn Robert, en juin 1989, dans les studios d'Obscure. *Sinoms* n'a recours à aucun autre

instrument de musique que la voix, la voix parlée, avec comme « texte », les noms de tous les maires de l'histoire de Québec. On s'interroge donc au départ : que peut-on faire comme musique avec un tel matériau de base ? Michael Snow veut-il nous mystifier, nous prendre au piège encore ? D'ailleurs s'agit-il même d'une « musique » ? (Ce serait, selon Snow, un « historico-political opera ».) Comme on le voit ici, *Sinoms* pose déjà, d'emblée, la question de l'identité même de la musique (la musique instrumentale dans une société étant souvent tributaire, par ailleurs, des rythmes et des inflexions de la langue parlée, un sujet captivant qu'on ne peut discuter plus avant ici.)

Avec *Sinoms*, le titre même de l'œuvre nous fournit déjà certains indices quant aux intentions de l'artiste. Phonétiquement, le nom même de Snow se retrouve déjà, tel quel, dans l'appellation *Sinoms*. Ce titre évoque aussi le mot « synonyme » et comprend, de plus, le mot « noms » dans ses lettres. Michael Snow se dit donc ici synonyme de son œuvre et inversement. *Sinoms* est son autoportrait, l'œuvre et son géniteur, une seule et même entité. (Par extension, *Sinoms* pose aussi plusieurs questions : chaque maire est-il synonyme de sa ville ? Chaque individu est-il synonyme de son pays, de sa culture ? Chaque voix est-elle synonyme de son nom ?)

*Sinoms*, dit Michael Snow, « utilise 22 voix enregistrées à Toronto et à Québec même. Ces voix lisent les noms des 34 maires de Québec, depuis le tout premier, Elzéar Bédard, élu le 25 avril 1833 jusqu'au maire Jean Pelletier qui aura assumé cette fonction depuis le 14 novembre 1977 ». Ce que cette courte note reproduite sur l'étiquette même du disque compact ne dit pas, c'est que ces voix, anglophones comme francophones, sont aussi, à parts égales, féminines et masculines, complexifiant d'autant le jeu de la représentation, des identités. De plus, lorsqu'on sait que Michael Snow, francophone par sa mère et anglophone par son père, a eu des grands-pères qui ont été, respectivement, maires de Toronto et de Chicoutimi, on saisit mieux la portée autobiographique de cette œuvre qui porte, par extension, sur le Québec comme sur le Canada, une œuvre à décoder, à lire en tous sens, à interpréter dans plusieurs directions.

*Sinoms* dure cinquante-trois minutes environ, c'est sa plus longue œuvre sur disque. Elle comprend plus d'une vingtaine de séquences différentes, de durées variées, ayant recours à une ou des voix, séparées ou groupées, et présentées en alternance, sinon avec un décalage ou en simultané dans les haut-parleurs droit et/ou gauche, en même temps ou séparément. Ces voix/noms, soumises à diverses combinaisons en cours d'exécution, mélangées, juxtaposées, superposés, réin-

ventent d'autant, à chaque fois, leur identité<sup>5</sup>. L'œuvre débute par un grand « air », a cappella, dans le haut-parleur droit, soit une voix masculine énumérant, à la suite, les noms de tous les trente-quatre maires de Québec, de Elzéar Bédard à Jean Pelletier. C'est aussitôt suivi, dans l'autre haut-parleur, à gauche, d'un deuxième grand « air », sans accompagnement, soit une voix féminine énumérant, à son tour, les noms de tous les maires de Québec.

Par la suite, après ces deux grands « airs » solistes en guise d'introduction, l'œuvre donne à entendre une série de combinaisons diverses de voix/noms, offrant parfois des percées solo, sinon des duos, des trios ou petites formations mixtes et de grands ensembles ou masses de voix, agrégats complexes de noms. Bien que chaque séquence mériterait d'être décrite en détail et commentée, nous nous limiterons à relever et à discuter de manière succincte un certain nombre de caractéristiques essentielles de *Sinoms*.

L'énumération en tant que forme sous-jacente à l'œuvre implique le comptage du temps. *Sinoms* nomme le temps, nomme la durée. Par ailleurs, les différences audibles entre les voix (intonation, rythme, timbre, accent) sont autant de données colorant le jeu identitaire, animant la mise en scène « opératique » de l'œuvre. La voix est une composante capitale de l'identité. On peut avoir le même nom que quelqu'un d'autre, par exemple, mais jamais la même voix. La voix est comme une empreinte digitale, à sa façon, toute voix étant unique, irréductible. On peut prêter sa voix cependant, jouer de sa voix, la partager, ce qui est le propre du théâtre identitaire de *Sinoms*.

L'effet de décalage entre les voix que l'œuvre donne parfois à entendre, de déphasage plus ou moins régulier, crée un curieux glissement du sens vers le son. On perd en partie, par moment, la perception claire de chaque nom énoncé. Le nom devient son (les voix se mêlant en autant de phonèmes, de sonorités plus ou moins brouillées et parfois unifiées, aussi, par un rythme sous-jacent). Ce phénomène transgressif avec la voix, fabriqué en studio, ne permet pas de parler de « chant » pour autant ou de « musique » même, avec *Sinoms*. On ne l'entend pas, ne le ressent pas de cette façon. C'est autre chose, différent, singulier, une expérience se situant quelque part entre la lecture individuelle, à voix haute, et la prière collective. Et malgré ce jeu phonique avec les voix, jamais celles-ci, dans *Sinoms*, ne deviendront un matériau sonore abstrait. Les voix y restent toujours perceptibles en tant que voix. Par ailleurs, la structure même des noms propres dicte aussi un certain type de résultat sonore. Jamais un nom n'est totale-

ment évacué. Malgré les manipulations que leur fait subir Snow au montage/mixage, on devine toujours la présence d'un nom derrière chaque voix, la présence de noms derrière chaque masse vocale. Un nom reste un nom. Une voix reste une voix. Snow n'abolit jamais complètement la référence ultime au nom propre. (Le sens rattaché à chaque nom, par exemple, n'y est pas transformé aussi radicalement que dans l'œuvre *I Am Sitting in a Room*, d'Alvin Lucier, où la voix-texte disparaît graduellement, entièrement, au bénéfice des fréquences résonnantes de l'espace ambiant de performance<sup>6</sup>.)

Parfois, dans *Sinoms*, la mémoire est sollicitée de manière particulièrement signifiante. C'est le cas, par exemple, de 11 min 26 s à 13 min 21 s, lorsqu'une voix fait écho à une autre avec un certain décalage, lorsqu'un nom entendu au féminin et aussitôt mémorisé, réapparaît ensuite au masculin, pour être du même coup suivi d'un nouveau nom prononcé au féminin, refoulant le précédent dans l'oubli, et ainsi de suite. Ce jeu de rat-trapage avec la mémoire est comme une réflexion sur l'histoire, sur la mémoire historique, sur la capacité de survie de l'identité via la seule mémoire, sur le mouvement de cette mémoire aussi à l'intérieur d'un continuum en perpétuel changement, en évolution constante. Rien ici n'est figé, statique, ni le temps des noms, ni le temps des voix, ni le genre ou le sexe même des locuteurs/trices en présence, en scène, ni leur rôle ou leur fonction dans la société.

La répétition est un autre aspect clé de *Sinoms*. La répétition d'un même nom par plusieurs voix en même temps, par exemple, est, à l'occasion, une technique utilisée pour structurer certaines séquences de *Sinoms*. Répéter ici pour arrêter le temps, pour maintenir sur place l'identité, pour empêcher la mort, le changement. Ceci dit, lorsque ce sont des voix différentes, mixtes, qui répètent à la suite un même nom (par exemple, « Auger » à 19 min 3 s), alors, c'est aussi un peu le contraire qui se produit. Au fil des accents, des timbres, Auger devient « Auguerre », « Auzé », « Agueurre », etc., au féminin comme au masculin. Ce type de répétition contribue d'autant à faire éclater l'identité du personnage Auger, à l'ouvrir au changement, véritable ballet bilingue ici, ballet d'accents s'articulant autour d'un même thème aux variations successives. *Sinoms* réconcilie donc deux aspects opposés de la répétition (cette formule chère aux minimalistes d'antan, utilisée ici de façon judicieuse par Snow).

D'un point de vue conceptuel, l'oscillation qu'on perçoit par moment dans *Sinoms*, d'un haut-parleur à l'autre, pourrait faire penser, de loin, parfois, à un métronome qui rythme la musique de gauche à droite et de

droite à gauche. On établit un lien alors entre l'appareil acoustique d'antan et le lecteur électronique plus actuel, entre cet objet incarnant dans l'abstrait toutes les musiques possibles (soit le métronome) et l'appareil stéréo qui permet la reproduction de ces mêmes musiques. Le métronome devient temporairement un lecteur compact et inversement. Il y a comme un transfert d'identités ici, l'un paraissant, par moment, synonyme de l'autre.

Le rythme (qu'il soit régulier ou pas) est par ailleurs une donnée fondamentale de *Sinoms*. Suivant les découpages et les recouvrements de voix, on perçoit, à l'occasion, une sorte de battement des voix, un *beat* vocal animant la texture d'ensemble (ce rythme émergeant du choc même des voix entre elles, un choc orchestré en studio, au montage, en différé). Un rythme vrai et faux donc, d'une certaine façon, un temps réel et un temps fictif conjugués après coup.

Une belle démonstration de ces rythmes de voix croisées, superposées, a cours de 29 min 19 s à 34 min environ, dans l'œuvre. Les voix sont ici déphasées telles des boucles sonores décalées créant dans leur récurrence un rythme circulaire répétitif, un rythme cyclique avec ses pauses et ses recommencements, avec ce côté haletant aussi de va-et-vient, comme pour évacuer le temps, l'histoire, sans y parvenir jamais tout à fait. C'est envoûtant, troublant, attirant. Les voix ainsi rythmées ont quelque chose d'incantatoire presque, comme un chœur récitant à haute voix une prière phonétique, comme les initiés d'un culte quelconque prononçant ensemble une formule secrète, accomplissant une sorte de rituel vocal dont le sens particulier nous échapperait. Cette construction rythmique des voix nous donne même l'impression, parfois, que les noms sont trafiqués, altérés, alors qu'il n'y a pas ici de manipulation électronique du son, que des voix acoustiques, donc, réunies/montées en studio (le studio agissant comme interprète, comme exécutant ultime de l'œuvre *Sinoms*, une création-objet impossible à jouer en direct, avec ses vingt-deux voix de base, ses vingt-deux rôles égalitaires et son livret nominatif).

Le studio permet aussi, à l'occasion, de produire des effets singuliers. Ainsi, les coupures que Snow fait subir aux voix à deux reprises dans le déroulement de *Sinoms* (à 34 et à 46 min respectivement), apparaissent comme des moments insolites, surprenants à l'audition, passages inattendus qui renforcent l'aspect ludique, fabriqué de l'œuvre. Les voix surgissent soudainement « par coups », comme si on avait coupé dans les noms ou effacé sur bande certaines parties de voix, de sens (insérant de la sorte comme des « trous de mémoire » dans l'œuvre). Les

noms deviennent ainsi incompréhensibles, séparés ou amputés de leur identité. D'un haut-parleur à l'autre donc, des voix d'hommes d'un côté et des voix de femmes de l'autre semblent dialoguer, se répondre dans une « langue » inconnue, indéchiffrable. Ce jeu en apparence absurde de « call and response » (une technique chère au jazz) est une succession d'appels comme de réponses brusques, saccadés, véritables coups de chœurs en rythmes alternés, de gauche à droite et inversement. À 46 min, ces poussées soudaines de voix, en rythme, deviennent plus aléatoires, comme si on assistait à une joute vocale « free » où les voix semblent surgir de partout et de nulle part à tout moment.

Cet effet de coupure dans le son (une métaphore pour la séparation entre les « deux solitudes » ?) influe aussi sur notre perception du temps dans l'œuvre. Le temps est comme coupé lui aussi, fragmenté, morcelé, éclaté. Et derrière ce chaos de voix, on devine un autre ordre de temps caché, un temps plus collectif qu'individuel, un temps originel, comme si on assistait à la recréation du monde, de l'identité première (une recréation effectuée, encore une fois, par l'intermédiaire du studio démiurge, de la technologie magique).

Une autre aspect frappant de *Sinoms* est l'accrétion, le cumul des voix en une véritable polyphonie « free », par moment, sorte de « tour de Babel sonore », avec des passages plus « ordonnés » aussi, plus construits. De ces masses de voix mixtes émergent certains noms sinon des bribes seulement, des parcelles d'accents, de couleurs, de timbres, l'identité individuelle disparaissant au profit d'un son collectif, un son toujours humain mais plus anonyme, sans présence « soliste » autonome discernable. La fin de *Sinoms* donne d'ailleurs à entendre un chœur tout à fait « free », une masse de voix intense, turbulente, comme une foule en ébullition, où tout le monde parlerait en même temps. Ce ne sont pourtant pas des paroles, des « mots » qu'on entend ici mais bien plutôt des noms propres, des noms qui sonnent comme des mots cependant, comme si les voix disaient des mots qu'on n'arriverait pas à décoder, à isoler, à faire parler. Des noms qui seraient devenus des mots, qui auraient troqué leur identité pour celle de mots impossibles à déchiffrer malgré tout (un jeu de transfert typique à l'art de Snow, un jeu avec la représentation, chaque nom étant comme synonyme d'un ou de plusieurs mots impossibles à comprendre pour autant : quels mots ? quelles langues ? quelles cultures ? quelles musiques ? quels lieux ? quels temps ? quels personnages ?). Quels synonymes ?

Quoiqu'il en soit, ces voix intenses qui clôturent *Sinoms*, tel un grand cri de foule en état second, au bord de la transe, ces voix

donc sont abruptement coupées à la toute fin de l'œuvre, suivi du silence, du néant, du vide phonographique terminal. (Cette sensation d'arrêt soudain, imprévu, s'apparente, à distance, à ce qu'on ressent lors de l'interruption brusque, inattendue, de « Raga Lalat », pour cause d'explosion, dans *The Last LP*.) *Sinoms* finit donc sans finir, tel un processus coupé dans le vif de son déroulement et qui continue de nous interpeller malgré tout, après coup. *Sinoms* transgresse sa propre fin à cet égard... (et prolonge parfaitement *The Last LP*).

Ceci dit, *Sinoms* parle aussi de sujets d'actualité précis, à la fois polémiques et provocants, bien ciblés pour nous. *Sinoms* traite donc du pouvoir à plusieurs niveaux, du pouvoir politique (via l'absence, par exemple, d'amérindiens-maires, de femmes-maires, au premier degré, mais aussi en ce qui concerne les langues, les cultures dans ce pays). *Sinoms* parle de la fin éventuelle, à long terme, de la langue française au Québec (comme ailleurs dans la francophonie, par extension), de la fin du Québec donc, mais aussi, en contrepartie (suivant cette logique inversée, en forme de « miroir », propre au *Last LP* et à l'art de Snow fréquemment), *Sinoms* annonce la disparition de la langue anglaise dans l'univers de même que la fin du Canada, en complément. *Sinoms* est une œuvre conséquente avec elle-même, en ce sens, et non inféodée à une vision politique étroite, exclusive, centralisatrice, dominatrice. *Sinoms* dit la mort éventuelle pour toute culture, toute langue sans exception, tout individu au bénéfice de la métamorphose inévitable de tout, du changement (lequel serait comme la grande loi opérationnelle qui sous-tend toute forme de vie dans l'univers). Il faut mourir pour vivre... autrement. Il faut perdre pour gagner, paradoxalement.

Malgré l'aspect tragique de cette thématique, *Sinoms* n'est pas une œuvre triste. Au contraire, *Sinoms* pourrait aussi être envisagée (via son jeu combinatoire multiple) comme étant une grande fête de la langue française, une célébration, un feu d'artifice du langage et, malgré les apparences, une sorte d'éblouissante fantaisie existentielle ouverte surtout à une écoute non partisane<sup>8</sup>. *Sinoms* questionne aussi, par ricochet, l'identité même de son public, de ses auditeurs, auditrices, ici comme partout ailleurs dans le monde. Par conséquent, on ne percevra pas tout à fait l'œuvre de la même façon selon sa langue d'origine et son lieu de réception, selon qu'on vive au Québec, au Canada ou ailleurs.

*Sinoms*, en conclusion, n'est pas une œuvre thérapeutique avec son mode d'emploi pour réconcilier les « deux solitudes ». *Sinoms* n'offre pas une alternative. Elle constitue, par contre, un constat socio-poétique à portée universelle. *Sinoms* nous apparaît, en

définitive, comme étant une œuvre sereine, ludique, jamais agressive. Non pas un drame ou une tragédie. Un essai sonore plutôt, un manifeste phonétique, une ode à l'effraction identitaire. Que devient l'identité quand on meurt? La mort est-elle synonyme de la vie? *Sinoms* est une grande question de cinquante-trois minutes installée sur disque et que la lumière du laser fait résonner en nous.

#### NOTES

1. Concernant la musique improvisée et composée de Michael Snow, il faut lire *1948-1993 Music/Sound: The Michael Snow Project*, Toronto, Musée des beaux-Arts de l'Ontario/The Power Plant/Alfred A. Knopf Canada, 1994, 302 p., incluant une discographie complète, entrevues, essais, photos...
2. Une œuvre improvisée, « Two Radio Solos » (datant de 1988 et ayant recours à une radio à ondes courtes comme « instrument » de jeu) transgresse, par ailleurs, le médium même de la radio.
3. *Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*, Chatham Square, New York, 1975. (Cet album double en vinyle a été réédité, à tirage limité en 1994, en version compact mais en gardant sa pochette originale de carton, de 12" x 12"). *The Last LP*, Art Metropole, Toronto, 1987 (incluant onze pièces originales). Cet album a été réédité en format compact en 1994. *Sinoms*, disque compact intégré au catalogue de l'exposition « Territoires d'artistes: paysages verticaux », Québec, Musée du Québec, 1989. Également distribué par Art Metropole à Toronto.
4. Comme on peut le constater ici, Michael Snow choque, créant souvent une controverse avec ses œuvres sonores aux sens multiples, des œuvres réfléchies, planifiées, longuement mûries, aux stratégies complexes et ouvertes ainsi à plusieurs interprétations. Si l'on ne porte pas attention, on peut passer complètement à côté de la question, du propos, de chaque œuvre. (Snow réédite même son *Last LP* de vinyle en format compact, une sorte de boutade phonographique, si on veut, tout comme sa sculpture extérieure et monumentale titrée *Audience* nous montre un public se moquant d'un autre public en « miroir », à distance, nous-mêmes en l'occurrence, le public de l'art, des passants aussi, une autre provocation de l'artiste pour nous amener à réagir, et par rétroaction, à répondre à l'œuvre du tac au tac.)
5. Les combinaisons multiples de *Sinoms* nous rappellent également ce jeu collectif avec les lettres C.C.M.C. qui servit à illustrer la pochette du troisième disque de ce groupe. L'identité du C.C.M.C. (à l'origine, le Canadian Creative Music Collective) était ainsi constamment redéfinie suivant plusieurs combinaisons inédites de mots les plus divers, en rapport toujours avec ce sigle de base, CCMC.
6. Alvin Lucier, *I Am Sitting in a Room* (pour voix et bande, 1969), Lovely Music, New York, 1980. En plus d'Alvin Lucier, on pourrait mentionner d'autres musiciens dont certaines œuvres peuvent entretenir, à des degrés divers, des liens avec *Sinoms*, des artistes comme René Lussier et son *Trésor de la langue*, John

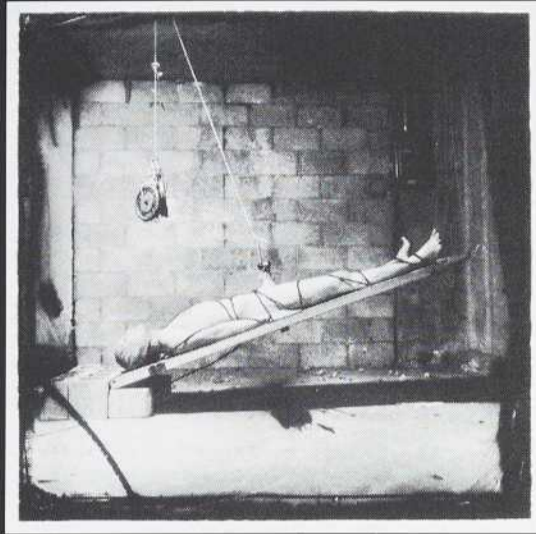
Cage et son *Diary*, sinon *Empty Words* et autres travaux, Charles Amirkhonian et sa « lexical music », Rober Racine et sa *Musique des pages-miroirs*, Glenn Gould et ses œuvres radiophoniques, et certains autres aussi, poètes sonores d'ici, d'ailleurs.

7. Dans l'album *The Last LP*, une pièce enregistrée par Snow à New York en 1969 entretient des liens étroits avec *Sinoms*. Il s'agit de « Speech in Klögen » où Snow parle une langue inventée, de son propre crû. Par ailleurs, dans le catalogue accompagnant son exposition de 1970 intitulée *A Survey* (publié à Toronto par le Musée des beaux-arts de l'Ontario), le texte brouillé, en superposition à la page quatorze, annonce déjà certaines interventions de *Sinoms*, de même que le texte imprimé à l'envers, à la page dix-sept, anticipe, à sa façon, *The Last LP*.

8. Un deuxième texte en cours concernant *Sinoms* discute plus spécifiquement des aspects du pouvoir, de la langue, de la fin, de la fête et de la métamorphose.

Raymond Gervais est un artiste multidisciplinaire; il vit et travaille à Montréal.

The author focuses on *Sinoms* (1989), an album produced by Michael Snow for an exhibition at the Musée du Québec, as a paradigm of the transgressive aspect in his musical production. In this piece, the artist uses the names of the thirty-four mayors of the City of Québec, from 1833 until today, as text and the human voice as instrument. Solos, duets, ensembles, enumerations, repetitions, juxtapositions, superimpositions, sounds moving from one speaker to the other and back – these variations contribute to fragment time as well as identity. Through the accumulation of various voices – feminine and masculine, francophone and anglophone – the work is a comment on the situation of Québec and Canada, but also a “free polyphony.” According to the author, *Sinoms* is a phonetic and socio-poetic statement, an ode to improper identity.



JOEL-PETER WITKIN, TESTICLE STRETCH WITH THE POSSIBILITY OF A CRUSHED FACE, NEW MEXICO (1982); PHOTO: © THE ARTIST, COURTESY PACE/MACGILL GALLERY, NEW YORK AND FRAENKEL GALLERY, SAN FRANCISCO.

# SLAVE AND MASTER

PICTURING THE POLITICS AND POETICS OF S/M

Susan Douglas

Abject cultures, subcultures always already incompletely assimilated, take for granted the exposure, appropriation and eventual commodification of the features that distinguish them from the mainstream. By symbolic scandals intended to instate bodily margins and societal thresholds, popular culture marks off figure from ground, cutting away cultural practices of expansion from more bounded definitions of the social imagination. In their optic, the incorporated politics of bad, bondage-s/m is the flavour of the month, the latest alibi for colonization.

But what of less reductive aesthetic practices that involve the production of flesh as a performative enactment of the self? Do their forms conjure specific tackle – ropes, pulleys, blocks, chains, harnesses, masks, razors and other blades – or recombinant bodies, constellations of relations and processes posed in subjected display? Neither. Both. More. Bound in a semiotic of torment and pleasure, contemporary artists and sex

radicals identify bondage and s/m as sensational practices: practices that simulate a particular politics of feeling and practices that exist in advance of comprehension. For them s/m is obscene ecstasy.

## PARAPHERNALIA

What modalities engage “them” (actors, choreographers, fabulators) and “us” (agents, representatives, spies) in this fantasy of the flesh in quasi-mechanical garb? In theory, s/m is an object, a bodily gesture that is at the same time an utterance, a statement that reflects a mental pose. Representing persuasive speech it defines a presence being delivered, something in process, something per-

formed with an audience. s/m also defines a human capacity, a faculty, the ability to determine the most strategic effects.

Through public enactment, s/m gains a temporal and collective dimension and denotes a commitment to a political philosophy articulated on disavowal. s/m signifies a politic that is essentially and strategically dynamic, contestatory, disruptive. A ritual social drama, s/m is a kind of teaching learnt through rehearsal and exercise. Disciplined, it admits a technology of the self demanding bodily management, skill and virtuosity. A ludic practice, s/m declares the pleasures of language and the flesh.

In fact s/m, like rhetoric, describes linguistic mediation and summons a certain relativism. Understanding meaning as contingency, an accident arbitrated by the politics of reception, s/m, then, crucially invokes a *stylistic* (i.e., a mental form and a bodily arrangement) and a *dynamic* (a processional order). Hence, in suggesting passage, s/m

indicates a place for the continuous (re)negotiation of subject positions and gender performances, and a process of continuous transformative work on the social and cultural environment.

Michel Foucault situates S/M within the great projects of nineteenth century scientificity. The crucial distinction in *The History of Sexuality* is between *scientia sexualis*, the newly-emergent sexual sciences, and the ancient and non-Western *ars erotica*. The first nominates the desiring body and its legitimate pleasures within a reproductive framework; it constitutes the body of the other as deviant via a panoply of discourses that includes ethics, medicine, psychoanalysis, and pornography. At these sites, sexuality is produced through classificatory systems defined by relations of power that are themselves based on the will to truth. Foucault's second term indexes a transmission of sexual knowledge that does not rely on scientific truth. It denotes a secret discourse traditionally passed on by initiation in erotic communities of prostitutes, homosexuals and libertines. Sexual intensity represents a confrontation with the unknown. It is the fortunate few, writes Foucault, who are privileged with transcendence, "an absolute mastery of the body, a singular bliss, an obliviousness to time and limits, the elixir of life, the exile of death and its threats."<sup>1</sup>

Foucault's narrative is celebrated, but the "unpresentable" (to use Lyotard's term) is written much more efficiently by Simone de Beauvoir who, in "Must We Burn Sade?" gives ecstasy over to philosophy. De Beauvoir describes the interrelationship of sex, power and torture; she defines the ethics and aesthetics of the experience of domination and submission. For Sade, she argues, the central equivalence is orgasm-Nature-reason; the torture and potential mutilation of the flesh, the claim to truth in the real, self-reflexivity, are all functions of the connection between faecal matter, blood and death. What differentiates de Beauvoir from Bataille's studies in eroticism is that in acknowledging the encounter between perversion and social disavowal, de Beauvoir casts anew the problematic of the Sadean body.

History, for de Beauvoir, is a prison of appearances in which reading is determined and shaped by socio-cultural and historical values and in which the ethics of recognition falsely authorize relations between self and other. Sade vilifies the hypocrisy of such license. Sade, whose discipline makes an art of personal accountability by turning sensualism into an ethic of authenticity, stresses that the danger inherent in the transcendence of the flesh lies not so much in the will to power as in not assuming responsibility for one's own acts.

At this ultimate degree, man is delivered not only of his prejudices and shame but of fear as well . . . . Nothing can threaten the man who can transform his very defeats into triumphs. He fears nothing because for him everything is good . . . . A person who is whipped or penetrated by another may be the other's master as well as his slave.<sup>2</sup>

There exists a complex relationship between theories and bodies and machines: an aesthetic provisionally termed grotesque and a practiced geography leading to catharsis; the sum constitutes a new politics and poetics of representation. Following de Beauvoir in her trajectory towards an ethics of ambiguity, S/M conjoins a range of possibilities in its facture as a motivated discourse whose forms emerge in certain social and cultural situations. In locating a symbolic economy, it stakes a claim in the force fields of the sign.

#### ARTICULATIONS

Assertive, subversive, playful and non-conformist, S/M's vernacular speech engages bodies in singularly compelling ways. When exhibited in Montréal, for example, Attila Richard Lukacs' provocative canvases featuring skinheads and homoeroticism were lionized by the press, rapidly appropriated to illustrate personal fantasies of glamour and distress. With other paintings, paintings that rest on the interlocking of visual pleasure and bodily arousal, *In My Father's House* (1989) and *Wild Kingdom* (1992-3) were quickly iconized by allusion to more strictly sado-masochistic pictorial concerns. Lukacs' practice was critiqued according to two lines of debate that attend most S/M discourse: the first vilifies, the second looks at nuances and shades. One camp described the work as sensationalistic endorsements of fascism; the other urged notice of distinctions between individual factions of skinhead subculture, a tactic engaged to legitimize the artist or at least to situate his "alterity."

Both interpretations draw from the same institutional logic. Both confuse fantasy with material reality, both textualize the artist, both are enmeshed in a fixed expression of authorial desire. Kobena Mercer's rejoinder to those who falter in making the distinction between simulation and representation is relevant, for the experience of aesthetics constellates "across relations between authors, texts and readers, relations that are always contingent, context-bound, and historically specific."<sup>3</sup> Mercer reminds us of our complicity in structuring the world according to familiar design.

Public perception makes or breaks display cultures, not the other way around. Kiss & Tell is a collective of three women, Susan Stewart, Persimmon Blackbridge and Lizard Jones, who engage debate on the

power of photography, sexual representation and censorship. Their exhibition, *Drawing the Line* (1990), a feminist, interactive and lesbian event that consisted of one hundred overtly erotic photographs arranged progressively from smooching to high lust. Audience participation took the form of recording commentaries on the walls or on the pages of a book. The political character of such an exhibit rested on the range of contradictory readings. *Drawing the Line* critically brought out the power involved in the act of naming: for the artists, a power that responds to the beauty of a special community and that addresses specific social issues. A second project, *Lovers & Warriors* (1993), continued this theme in a series of images describing the ritual and mythic poetics of imagined sexual practices. Such projects reveal that it is the audience that constitutes the social relations fantasized in the frame; the viewer who narcissistically sensationalizes, either by reviling it as alterity or by domesticating it as ornamentation, produces difference as fetishized exoticism. It is the beholder who, coded as either voyeur, custodian or fellow exhibitionist, marks and ultimately disciplines the discourse of subjection. S/M colloquially proposes what I would define as a new aesthetic, a *whoroscope*,<sup>4</sup> a politics of abject exposure.

#### ATTACHMENTS/MACHINES

Visual representation has always been a dumping ground for latent fears and anxieties. And popular culture's traditional concern with objects rather than procedures has occluded the participatory character of surrendering the body to an economy of display. The keyword is exhibitionism. S/M in representation exists foremost as an enactment of transgression, as a baroque assertion that bodies and persons in culture are simultaneously made and consumed. An imitative practice with a double function, S/M points to its referent as phantasmic, illusory, existing not ontologically but in the imagination. It also puts into question the mechanisms of its construction. S/M in representation, then, functions in excess of the real. Arthur Kroker might term it "hyperreal," Judith Butler could label it "incredible."

Robert Mapplethorpe captured this binding of the individual and social body taking place by means of what Tony Bennett called the "exhibitionary complex." In it, the physical body becomes a spectacle as the spectacle becomes the body. Mapplethorpe's *Elliot and Dominick, NYC* (1979) brings this complicated movement home, simultaneously reflecting and resituating the terms of pornography's surface shine. The use of high contrast technically stages Elliot and Dominick's

presence. Their space, although intended to be intimate, seems to be of theatrical design, and their casual poses tellingly indicate that they "feel" the weight of the observer's eyes. Mentally and physically, they reconstitute themselves as images, reforming their bodies in a studied attitude that multiplies the colloquial expression "the ties that bind."

Elliot and Dominick look out, seemingly challenging the structures and relationships of spectatorial practice. A critical and physical gesture that asserts the correlation between body and machine, between the soma and the apparatus of representation, it is also favoured by photographer Della Grace. Grace frequently pictures her subjects in an attitude of open confrontation with the viewer by means of the device of the affirming gaze. S/M representation demonstrates that women can and do openly share something of the practices and poetics previously restricted to the mythical topoi of men such as Jean Genet and Yukio Mishima. Because women have historically been the objects and not the subjects of the gaze, this is intrinsically an impudent and political gesture; it goes back not only to Manet's *Olympia* but also to the more docile bodies of Caravaggio's boys. *Olympia* disturbed the visual field by making evident that to look is to caress, to possess. Similarly, in Grace's series *The Wedding* (1988), a fantasy of butch-femme relationships, and *Xenomorphosis* (1992), the object-who-is-the-subject ruptures the idyll of ocular mastery. *Three Graces*, now shaven and pierced, radically re-interpret the classical iconography. *Three Butches* directly identifies abjection with desire and danger. Indexed as sex radicals by means of their vestimentary and sartorial (dis)array, the three transgressors charge the space of the representation. The image is one of perverse pleasure; the pleasure of reversing the fetishism of the look. Grace assumes to use Parveen Adam's terms, "the phallic character of . . . creative power,"<sup>5</sup> revealing that the aesthetic of coercive operations is at once an aesthetic of the boundary in advance of transformation. According to Grace and despite appearances to the contrary, S/M critically attaches, rather than dispatches, subjects. A series of unstable referents – bodies that move, tethers and clamps that tighten and loosen – is hinged to a fleeting series of bodily reverberations – yours and mine. Denoting momentary connections between textualities and sexualities, these effects are made carnal by the eye.

If these images are obscene, it is in the precise sense of their being outside the scene, beyond representation. All exist as simulations, which means that in reflecting, quite literally, a momentary act of exposure, they filter the memory of an event that took place long ago. Photographer Grace Lau stated as



ATTILA RICHARD LUKACS, IN MY FATHER'S HOUSE (1989), OIL ON CANVAS, 3.9 X 6.4 M; PHOTO: COURTESY MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.



SUSAN STEWART, LEATHERFACE FROM LOVERS & WARRIORS (1991), 16 X 20"; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

much in a 1993 article for *New Formations*. Lau, whose compass is perversity, directs and produces only that which she herself finds exciting; only by means of self-awareness has she gained pleasure in manipulation and control. The seduction of the photographs lies, for Lau, in the intimacy of the initial moment of creation. If Lau is blatantly partial, her discourse registers the complex encounters that dictate the conditions of the emergence of the S/M scene. In the representation of S/M, the paradigm of artist as the embodiment

of authorial domination and control is substituted for a paradigm of constructive negotiation between artists and models. At the moment of production, practices surrounding S/M are local performances improvised from the conjunction of fantasies and positionalities. Hence they reverse the traditionally unequal relations between subject and object. Or, more accurately, since this is a disputable point, at least it trades part for part, since artists and models belong to the same subaltern class. But the artist is a collaborator in a more profound sense as well. S/M production practice is the practice of willing, knowledgeable and consenting partners; intersubjectivity, historically, is what distinguishes Grace from Picasso, Lukacs from Renoir.

A bad attitude, perhaps in the form of Anie Stanley's three-minute video *Sewing on Breast* (1991), dispassionately featuring one woman's hands in the act of stitching another's breast, comes to signify a declaration of identity made public in subversive and empowering terms. S/M's agency grasps the distinction between sex and coercion and sex and power. This is not saying, of course, that these images cannot be problematized. Indeed, frequently they are, from within and without the S/M, lesbian and gay communities. In S/M representation politics are frequently impacted with aesthetics. Consider Isaac Julien's sumptuous film *The Attendant* (1992). The film plays out the sadomasochistic fantasies of a black, closeted museum attendant through a meditation on a paint-



KISS & TELL (SUSAN STEWART, PHOTOGRAPHER, IN COLLABORATION WITH PERSIMMON BLACKBRIDGE AND LIZARD JONES), DRAWING THE LINE – AN INTERACTIVE PHOTO EVENT (1990), INSTALLATION DETAIL; PHOTO: COURTESY OF THE ARTISTS.

ing titled *Scene on the Coast of Africa*. Julien stages fictions of body and mind, addressing both illusions of representation and fantasies of spectatorial desire. Even as his representation of interracial S/M delineates what Teresa de Lauretis once called “a new discursive space and a performative discourse of queer subjectivity,”<sup>6</sup> he makes present that, for men and women of colour, queer or not, S/M can carry the memory of imperialism. The suggestion is that punished metal – in the form of fetishes of a slave band and whips – fixes the queer transgressive cultural libido in particular, significant ways.

Julien’s subjects resist totalization, playing among constructed scenarios that obliquely, magically and humorously reference the suffering body as a situational masquerade. This body, oscillating between power and rhetoric, is a body that is also the confined subject of Joel-Peter Witkin’s staged representations. Witkin’s sometimes chilling, frequently disturbing, *tableaux vivants* – effects of perverse subject matter and corrupted photographic plates – manifest various forms of body play and, occasionally, actual physical distention. Take *Testicle Stretch with Possibility of a Crushed Face* (1982), for example. By means of the image, the viewing subject alternately shifts between psychic positions of acknowledgment and disavowal, forced to reckon with the perception of violence without drawing back. Is it sadism constituted as masochism or precisely the reverse? In either case, without assistance the figure could not so be trussed. Through the lens of scopophilia



ROBERT MAPPLETHORPE, ELLIOT AND DOMINICK, NYC (1979), PHOTO: © 1979 THE ESTATE OF ROBERT MAPPLETHORPE, COURTESY ART + COMMERCE.

and the fetishizing structures of the gaze, Witkin enacts S/M as a transfiguration, a leaving of the body for a different, exalted and self-imposed transitional state. By suggesting enactment by means of scripting the disjunction between sensual memory and sexual fulfillment, he recasts identity as an exercise of cutting in and out of the social and cultural body. Through Witkin’s lens, S/M is an erotic practice and a somatic procedure; it is fundamentally a bodily discipline manifest in the reversals, collapses and discontinuities of the logic of punishment and pleasure, a confounding of technology and erotica that disorients and displaces the mechanisms of specularization.

## PROSTHETICS

The space of S/M representation materializes in a constellation I call *prosthetics*. Prosthetics understands the art object as more than the physicality of media and in excess of current theoretical trends. Practice is, then, beyond form and body yet proceeds from gestures and bodily languages. Representation is writing that hinges on translation, a craft that transforms and shapes observation by reference to the flesh and the motility of human presence. Devising an a priori and inherently dynamic mechanics of reproduction, to discourse representation as prosthetics might perhaps be to constitute what Norman Bryson struggled with as the complex material embodiment that “plays simultaneously on the three dimensions of the founding perception [3D] and the two dimensions of the canvas and the moment of viewing.”<sup>7</sup> Bryson saw a notional relationship between the physical and temporal process of creating a painting (its kinesthetic, empirical origins, coded as the trace) and the “somatic memory” prescribed by the glance, itself produced in non-empirical space. The kinesthetic event, recorded scripturally (here trace is referred to as a performative act and at the same time as a mark) refers to the act of enunciation in language. Bryson was looking for a body to mitigate against both the formalist reductionism of art historians and the common sense myth of an essential copy. But where he instructively brought out the lack of continuity between the original and the copy, Bryson’s narrative failed to elicit the play of instruments and erotics prosthetics admits.

S/M as a category proposes a breach of canonical relationships premised on the distinctions between subject and object, and object and subject, and, at the same time, a dislocation of the abstract logic of the centre. Similarly, prosthetics theorizes the space of representation as an artifactual body, a place where bodily knowledge rests on instruments, procedures and techniques. In its machinations the image is instantiated as fabricated pleasure and enacted desire. Prosthetics designates a libidinal and linguistic economy as the material and technological text productively realigns itself with the sexual and desiring body. Prosthetics, then, nominates a science and a fiction.

To say that practice is prosthetic is to think of the object as always already obscene, that is to say, to situate representation with the histories and technologies of vision and to name their anteriority vis-à-vis the real. There is no original in the prosthetics, only a re-representation, a simulation and a reworking of a cluster of bodily experiences that has been lost. In this schematic formu-

entation mate-  
I call *prosthetic*.  
the art object as  
of media and in  
trends. Practice  
body yet proceeds  
languages. Repre-  
nges on transla-  
and shapes ob-  
ne flesh and the  
E. Devising an a-  
ic mechanics of  
representation as  
be to constitute  
gled with as the  
ment that "plays  
e dimensions of  
D) and the two  
nd the moment  
a notional rela-  
ical and tempo-  
ring (its kinas-  
ded as the trace)  
prescribed by the  
non-empirical  
e, recorded scrip-  
d to as a perfor-  
time as a mark)  
ion in language  
ody to mitigate  
ductionism of  
on sense myth of  
he instructively  
tinuity between  
ryson's narrative  
struments and

oses a breach of  
mised on the dis-  
and object, and  
the same time, a  
gic of the centre  
izes the space of  
ual body; a place  
s on instruments  
In its machina-  
red as fabricated  
Prosthetics des-  
istic economy as  
ical text produ-  
the sexual and de-  
then, nominates a  
prosthetic is to  
s already obscene.  
resentation with  
ies of vision and  
vis-à-vis the real.  
prosthetics, only  
ulation and a re-  
odily experiences  
schematic formu-



DELLA GRACE, THREE BUTCHES (1992), PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

lation, we come full circle back to power and movement.  
S/M is not so much about the thickness of the body as about the leaving of it. There is in S/M always a doubling over, and a movement that doubles back – the movement of bodies of knowledge, political bodies, sensational bodies, movements that chart a place for the dynamics of display. In representation it is the moment when participants (or is it observers?), poetics and politics interact according to polymorphously perverse and always potentially resistant dispositions of the physical, social, and cultural body. Its play is in the suggestion that acting on oneself through discipline does not produce the body as a site of struggle or crisis but as the locus of historical and contingent ambulation.  
At the same time, and differently, the representation of S/M details mimetic transformation. As the first register of difference and

the first in a spectrum of activities of pleasure and pain. Within its ethics and aesthetics, then, broadly defined, is the admission of technology via a remaking of the gaze. Each distinctly, most wantonly, Lukacs, Kiss & Tell, Mapplethorpe, Grace, Lau, Stanley, Julien and Witkin, with a growing number of others, openly violate and extend the artificial authority of outworn cultural codes. Their work is about presence and simultaneously absence; significantly, it is at once didactic and sensual, intellectual and of the flesh. Through the logic of S/M are made possible flesh expressions of experience that take account of the differences (and difficulties) between fantasy scenarios and lived positions. A transformative and cathartic experience in theory as in practice, S/M deliberately, and necessarily suspends, contorts, pierces and resists those structures where knowledges are gagged and bound.

NOTES

1. Michel Foucault, *The History of Sexuality I*, Robert Hurley, trans., New York: Vintage Books, 1990, p. 59.
2. Simone de Beauvoir, "Must We Burn Sade?," *Marquis de Sade: The 120 Days of Sodom and Other Writings*, Austryn Wainhouse, Richard Seaver, trans., New York: Grove Weidenfeld, 1987, p. 54.
3. Kobena Mercer, "Skin Head Sex Thing: Racial Difference and Homoerotic Imagery," *How Do I Look? Queer Film and Video*, Bad Object Choices, eds., Seattle: Bay Press, 1991, p. 170.
4. I have appropriated "whoroscope" from Samuel Beckett's 1930 poem, where it was used to comment on the fear of being abused by astrology. In my usage it denotes a destabilization of identity through specific operations of sight.
5. Parveen Adams, "The Three (Dis)graces," *New Formations*, Spring 1993, p. 131.
6. Teresa de Lauretis, "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities," *Differences* 3.2, 1991, p. xii.
7. Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1990, p. 118.

Susan Douglas is a writer living in Montréal.

L'auteure examine le sado-masochisme en tant que mode de représentation et d'existence incarnant des dimensions à la fois esthétiques et politiques. Certains artistes, tels Robert Mapplethorpe, Kiss & Tell et Isaac Julien, ont incorporé, ces dernières années, une iconographie de punition et d'asservissement à leur travail, avec des intentions et des réactions toutefois différentes. L'auteure propose que le sado-masochisme est en soi performatif et contestataire, renégociant sans cesse les positions de sujet et de sexualité. Les fantasmes de plaisir et de douleur, parce qu'ils transgressent les conventions sexuelles, sont le lieu d'expériences cathartiques qui transforment l'individu.

# L'EFFRACTION DU RÉCIT

CHEZ RODNEY GRAHAM

Marie-Ange Brayer

La pratique artistique de Rodney Graham n'est pas compréhensible de façon linéaire : de la *Camera obscura* (1979) qui offre une image inversée de la réalité aux photographies d'arbres renversés, toute son œuvre se donne dans un vaste mouvement spiralé : films, photographies, interventions dans la nature (*Illuminated Ravine*, 1979), modèles architectoniques (*Landor's Cottage*, 1986), œuvres textuelles et musicales (*Parsifal*, 1991) trament un jeu subtil et anamorphotique de correspondances, où l'image s'est affranchie du système représentatif à travers une mise en abyme de sa fondation. En effet, l'image chez Rodney Graham ne se cantonne pas à la seule visualité de l'œuvre; elle est même devenue un système pluriel de vision, une effraction dans d'autres « systèmes ».

Envisager la dimension littéraire de l'œuvre de Rodney Graham nécessite l'élaboration d'une méthodologie. Comme Raymond Roussel, Rodney Graham pense que si l'on connaît les mécanismes d'écriture d'un texte, on peut en produire d'autres de façon presque automatique; c'est pourquoi il s'approprie des procédés narratifs pour les faire tourner en vrille sur eux-mêmes et miner la fondation juridique du texte en tant que caution d'une généalogie du sens. Depuis 1983, une partie de l'œuvre de Rodney Graham est ainsi consacrée à la publication de livres dans lesquels il s'approprie un texte « ready-made » d'un auteur avant d'y « interpoler » son propre texte – effraction dans un autre récit qui prend la forme d'une incise ou d'un supplément, mais qui se déploie également comme un dispositif optique de réfraction du sens entre plusieurs registres textuels et visuels<sup>1</sup>.

Cette annexion littéraire se répartit en deux types d'appropriation : d'un côté, l'effraction dans le récit, le premier en date étant *Lenz* de Georg Büchner en 1983; de l'autre, l'emboîtement de livres dans des sculptures qui parodient le minimalisme de Judd. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'une

même procédure d'inclusion : texte dans un autre texte ou objet-livre dans un objet-sculpture qui emboîtent un sens dans un autre afin de mieux les subvertir. Les annexions littéraires de Rodney Graham marquent une prédilection pour les auteurs romantiques tels que Büchner, mais aussi pour les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, partagés entre positivisme et irrationalité, ceux où la description du réel est devenue illusionnelle, ainsi le *Landor's Cottage* d'Edgar Allan Poe ou *La Véranda* de Herman Melville, œuvres littéraires où une apparente objectivité se distille dans le merveilleux. Freud y occupe également une place de choix – ce père de l'inconscient, fondateur par excellence d'une arborescence du sens que Graham ne va cesser de désamorcer.

L'effraction est aussi celle d'un nom propre dans un autre nom qui, désormais, deviennent indissociables l'un de l'autre, comme en témoigne le mouvement torsadé qui relie les noms Graham, Poe et Beckford, l'auteur présumé de *Vatbek*, dans *The System of Landor's Cottage*. L'effraction consiste en l'inclusion de plusieurs noms qui entraînent dans leur sillage différentes stratégies d'appréhension du réel; elle est également toujours de l'ordre du supplément, jamais de la soustraction. Le supplément « ne produit aucun relief, sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide »<sup>2</sup>. Cette « marque d'un vide » prendra différentes formes : elle est parfois minimale et invisible, telle une greffe, ainsi les quelques phrases que Rodney Graham ajouta au récit de *La Véranda* de Melville; ailleurs, elle se dénonce comme telle à travers le signet qui vient s'insérer dans un livre et qui porte le supplément littéraire de Graham (*Ian Fleming. James Bond. Dr. No*, 1991); elle peut également atteindre la mesure d'un roman dans *The System of Landor's Cottage* où la nouvelle de Poe occupe une vingtaine de pages, interpolée dans un récit de plus de 300 pages imaginé par Rodney Graham.

Il est important de noter que l'effraction que Rodney Graham opère dans un autre récit accomplit toujours une parfaite osmose

de la « forme » et du « contenu ». Ainsi, dans *La Véranda* de Melville, un chapiteau à feuilles d'acanthé en forme de « crochet » fut ajouté à la véranda, détail ornemental dans lequel s'enroule l'interpolation de Graham qui se « crochète » littéralement dans le récit de Melville. L'interpolation y est presque devenue un élément de modénature textuelle. Le détail est par ailleurs toujours structurant dans les récits interpolés de Rodney Graham; il n'a jamais un rôle adventice, mais participe de l'effraction du sens qui opère par inclusion, recouvrement et inversion.

À ce titre, *The System of Landor's Cottage* (1987), dont voici une présentation de l'intrigue extrêmement ramifiée du récit, est emblématique de la démarche de Rodney Graham, qui ajouta au cottage décrit par Poe dans sa nouvelle, une « annexe », métaphore de sa propre annexion textuelle. Cette annexe est une mystérieuse « machine célibataire » qui va rigoureusement, selon une logique purement mathématique, ordonner un récit complexe qui fonctionne « tout seul » à la manière d'une « monade ». Les instances du récit (à savoir les innombrables narrateurs) ne cessent de se multiplier, de s'imbriquer les uns dans les autres, de se réfléchir mutuellement, oblitérant toute notion d'origine et torsadant toute temporalité. Au terme de la lecture du *System of Landor's Cottage*, le lecteur découvrira que la clef de l'énigme que recherchait un des protagonistes est aussi celle de son propre dispositif de lecture – ultime retournement spéculaire mis en place par Rodney Graham qui a fait de son propre système narratif la clef des autres « systèmes ». Mais le sens ne se « déverrouille » pas pour autant. La logique est celle du chevauchement et de l'infiltration. Pour dévider cet écheveau textuel, il faut transgresser les codes normatifs de lecture, bousculer les seuils formels, faire soi-même effraction dans un dispositif prismatique à entrées multiples, exactement à l'image de l'annexe cristallographique du *System of Landor's Cottage*, où ce que l'on prend pour le réel est l'illumination d'un reflet et le reflet, une facette de ce réel.

THE SYSTEM OF LANDOR'S  
COTTAGE.  
A PENDANT TO POE'S LAST STORY

C'est à partir de la nouvelle de Poe, *Landor's Cottage* (1849), que se développe *The System of Landor's Cottage. A Pendant to Poe's Last Story*<sup>3</sup> de Rodney Graham dont le sous-titre fait écho à celui de Poe qui était *A Pendant to the Domain of Arnheim*. Dans la nouvelle de Poe, le narrateur découvre un cottage dans une nature idyllique qu'il compare à une œuvre d'art. La nouvelle de Poe occupe quasiment tout le premier chapitre du livre de Graham dont l'interpolation consista à ajouter une annexe au cottage – l'annexe architecturale devenant la métaphore de son annexion textuelle. Cette annexe a pour particularité qu'elle pré-existe, dans le récit de Graham, au cottage décrit par Poe, conférant de la sorte une antériorité fictive au récit de Graham sur celui de Poe. Cette « annexe » au cottage de Poe sera le point de départ d'une série de récits à tiroirs qui amplifieront la nouvelle de Poe aux dimensions d'un roman au confluent du conte oriental et du rationalisme des Lumières, ne cessant d'évoluer entre science et merveilleux.

Cette annexe se présente sous la forme d'un prisme hexagonal cristallographique, sorte de solarium, qui donne l'impression « d'avoir été interpolé dans la scène », Graham dénonçant ici explicitement son « système ». Mr. Landor explique au narrateur que cette annexe fut construite par son père avant le cottage et il lui décrit les objets étranges qu'elle contient. « Le grand cristal rose » est un spécimen de *vespertine*, minéral aux propriétés pyro-électriques découvert par son père; l'urne funéraire a contenu les cendres de Rognaz, Reine du Ginnistan; la sphère bleue est une « reconstruction de la Machine de l'Oratoire – le globe parlant de la médium Madame Lotta »; « une table à café turque » ou « buffet ambulante », offert par Voltaire à son père, porte sur son périmètre une phrase latine énigmatique « EADEM MUTATA RESURGO » tandis que les arabesques qui y sont tracées reprennent le modèle stellaire qui ornait le dôme construit par Atalmule, le grand architecte du Ginnistan. Tous ces objets, mathématiquement distribués dans l'espace, vont tour à tour donner lieu à des récits qui s'imbriqueront dans celui de la vie

du père, Norbert Landor, scientifique passionné d'entomologie et de cryptographie, vivant près de Boston. Les différentes histoires s'articuleront les unes aux autres autour de la recherche d'une phrase magique perdue qui nous plongera dans les abysses d'un conte oriental et d'un roman d'aventure.

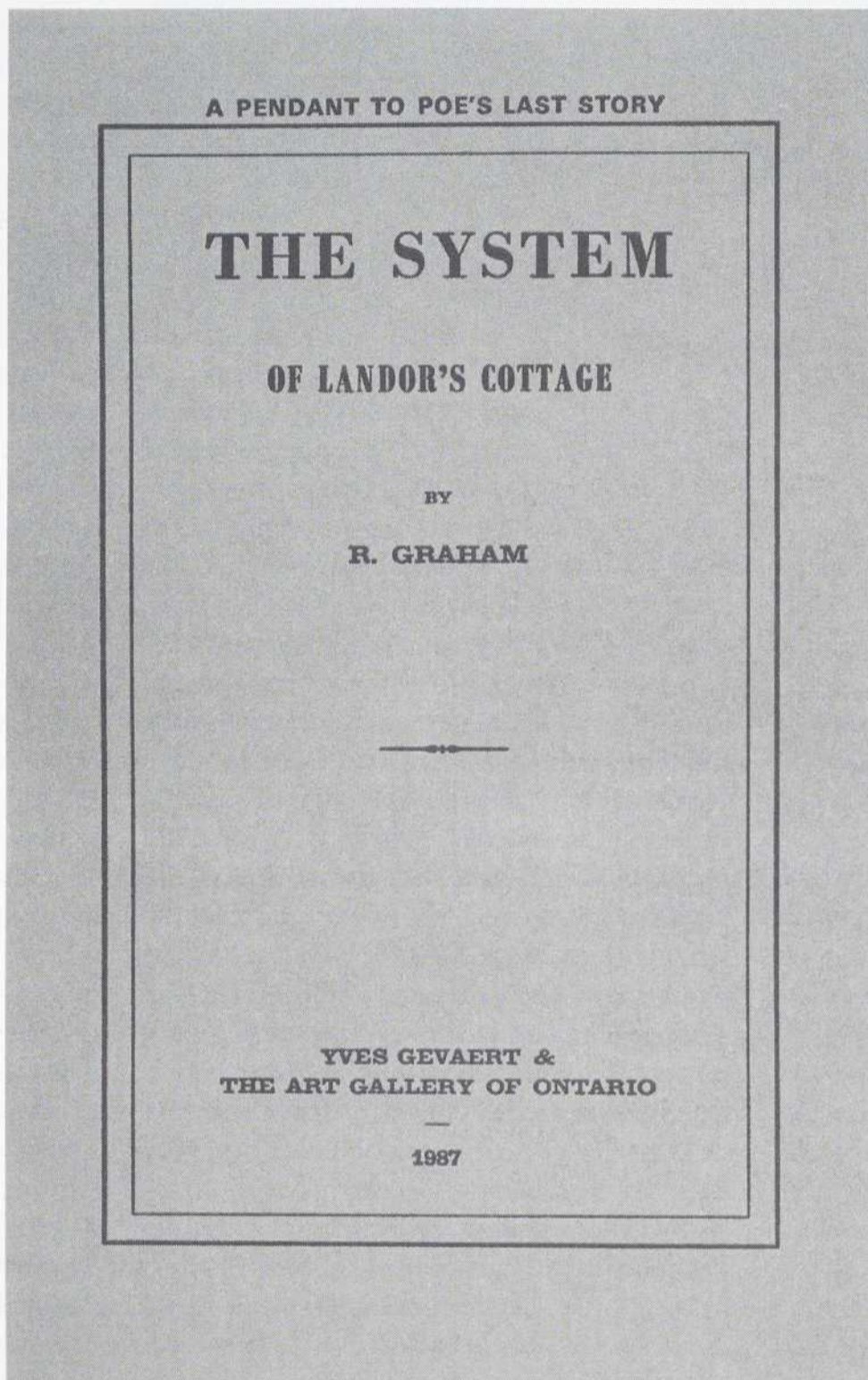
Alors qu'il consultait un article de l'entomologiste Geoffroy de L'Apostille-Magloire, sur une espèce rare d'insectes qui s'assemblent en essaims, les *Syrinx lumina-*

un spectacle donné par le conteur Martingale qui, à travers une mise en scène de tableaux orientaux, raconta l'origine du dôme fabuleux. Son récit commence avec le jeune poète, Zopir, qui demande au vizir de lui raconter l'histoire du dôme du lac. Le vizir narre l'histoire des amours entre Rognaz et l'architecte Atalmule. À Ambreadad vivait le calife Fakreddin qui tomba amoureux de la belle Rognaz sans savoir que celle-ci s'était déjà promise à son fils adoptif, Atalmule. Il fit construire pour elle un dôme de cristal au milieu du lac mais, éconduit dans ses ambitions sentimentales et politiques, mit en prison les deux amants. Il condamna à mort Atalmule à travers une épreuve étrange qui consiste à traverser un labyrinthe de chemins qui mènent tous à des pavillons de torture, sauf un sur 1024. Atalmule, grâce à un ingénieux dispositif conçu par Rognaz, réussit à atteindre l'unique Pavillon de la Providence et hérita du trésor du calife. Il épousa Rognaz et à sa mort, enferma ses cendres dans le dôme qu'il condamna aux profondeurs du lac. Le système hydraulique du pavillon permettait de le faire remonter grâce à une phrase magique ou de le faire redescendre si cette phrase était prononcée à l'envers. Atalmule meurt sans avoir divulgué son secret.

Frappé par le récit du vizir, le jeune Zopir décide que cette histoire sera sa création poétique ultime. Devenu le poète Al Ma'araji, il prononce par hasard la phrase magique devant le lac et fait surgir le dôme. Il était accompagné d'un esclave, Missir, qui enregistrait ses paroles avant de les réciter d'un seul tenant afin qu'on les transcrive, puis reprenait sa récitation en sens inverse si l'ordre ne lui avait pas été donné de s'arrêter. Al Ma'araji lui tranche

la gorge avant de plonger dans les eaux du lac pour rejoindre le fantôme de Rognaz. Cependant Missir, toujours vivant, avait déjà prononcé la phrase magique à l'envers et le dôme s'engloutit aussitôt dans le lac, aspirant avec lui Al Ma'araji. Toute cette histoire est racontée par Martingale dans le spectacle auquel assiste Sligo où il présente le clou de la soirée, Missir lui-même, qu'il avait rencontré lors d'une expédition en Orient et qui a, depuis cet incident, perdu la parole.

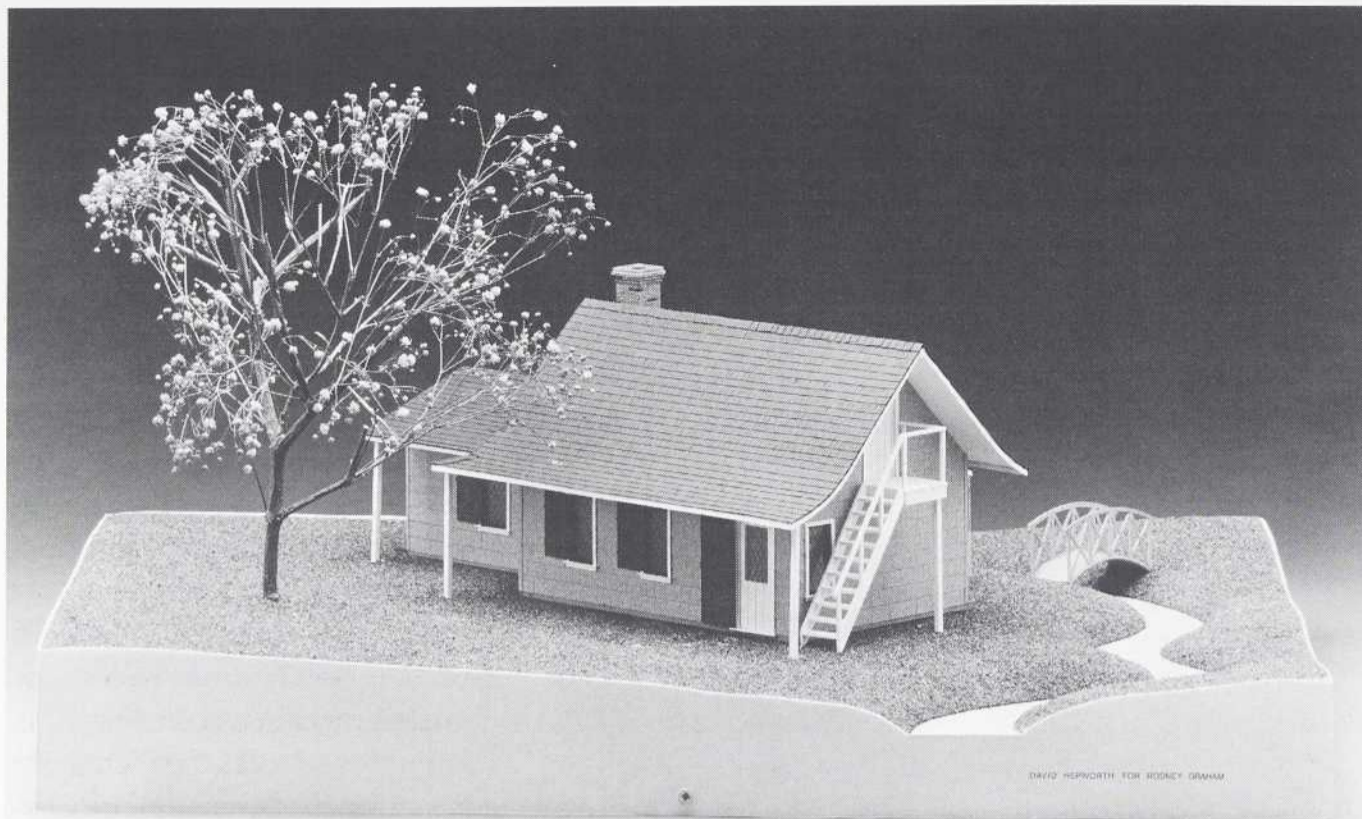
Après le spectacle, le compositeur Sligo décide de retrouver le trésor en s'appropriant une trouvaille de la spiritualiste Madame



THE SYSTEM OF LANDOR'S COTTAGE. A PENDANT TO POE'S LAST STORY (COUVERTURE), 1987, OUVRAGE À TIRAGE LIMITÉ, 24,2 X 16,3 CM; PHOTO: MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO.

tor, Norbert Landor découvrit une note où il est fait allusion au compositeur Sligo qui s'est inspiré des découvertes de l'entomologiste afin d'insérer un cryptogramme dans un de ses ouvrages. La découverte de cette phrase mystérieuse permettrait de faire émerger des profondeurs d'un lac un dôme de cristal contenant un trésor fabuleux, dans le lointain royaume du Ginnistan. Landor se plonge aussitôt dans la lecture du livre de Sligo, *Polyhymnia*, et fait de la découverte de cette énigme le but ultime de ses recherches.

L'histoire du compositeur Sligo est alors racontée. En 1766, Sligo assista à Londres à



THE SYSTEM OF LANDOR'S COTTAGE (MAQUETTE), 1986, MATÉRIAUX MIXTES, 36 X 66,7 X 51,5 CM; PHOTO: (ROBERT KEZIERE) MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO.

Lotta qui avait réussi à élaborer une machine inouïe à partir d'un globe conçu par Leibniz dans lequel elle introduisit des insectes qu'elle avait dérobés dans le laboratoire de L'Apostille-Magloire. Les insectes, regroupés en essaim autour d'une plante dont ils se nourrissaient, faisaient léviter le globe tandis que la fonction « mimétique » de la plante permettait au globe de « répéter » la voix humaine. Madame Lotta s'en servait pour ses séances de spiritisme afin d'accréditer l'existence d'un monde surnaturel. Cette invention permet à Sligo de « rendre la parole » à Missir qui se met à réciter le poème de Al Ma'araji qui se termine par la phrase magique. Sligo s'associe avec Martingale qu'il tue dans une rixe au moment même où Missir prononce la phrase magique. En prison, Sligo consacre le restant de sa vie à transformer la phrase en cryptogramme impossible à déchiffrer et à l'insérer dans son ouvrage *Polyhymnia*. Au terme d'années de recherches, Landor parvient à découvrir l'énigme à l'aide d'une formule mathématique à partir de laquelle il superpose une spirale imaginaire à travers le texte qui relie certaines lettres pour former la phrase: «EADEM MUTATA RESURGO». Landor offre généreusement sa découverte au peuple du Ginnistan.

Il revient ensuite au texte de l'entomologiste L'Apostille-Magloire qui l'avait mené à Sligo et se consacre à l'étude des *Mitaires seriatim* qui s'assemblent en essaims et se déplacent en dessinant une spirale, exactement la même mathématiquement que celle qui lui avait permis de découvrir la phrase magique. Il réalise cette expérience sur la table venant de Turquie offerte par Voltaire, qui porte sur son périmètre la fameuse phrase magique. Sur cette table est dessinée « une grille polaire de coordonnées », qui corres-

pond à l'élévation en spirale du dôme et que retrace parfaitement le déplacement des insectes. Norbert Landor découvre ensuite dans une grotte un minerai inconnu aux propriétés phosphorescentes et pyro-électriques, la *vespertine*, d'où émanent par intermittence des flashes de lumière. Obsédé par l'imminence de sa mort, Landor décide de construire un monument destiné à témoigner pour la postérité de ses principales découvertes, à savoir celles sur les *Mitaires seriatim* et l'énigme du *Polyhymnia* de Sligo. Il découvre une vallée idyllique, aussi belle qu'une œuvre d'art où il construit « une maison de verre, une voûte de cristal » sur une petite péninsule qui s'avance dans un lac cristallin, qui ne manque pas d'évoquer le dôme du lac au royaume du Ginnistan. Les émanations récurrentes de lumière provoquées par les propriétés magnétiques du minerai incarnent le moment fulgurant de son inspiration lorsqu'il découvrit l'énigme du *Polyhymnia*.

Après plus de vingt-deux heures de récit, le fils de Landor raconte enfin l'histoire du cottage lui-même, de son système qu'il décrit comme inspiré de la machine construite par son père dont il a repris le même système de spirale. Le narrateur découvre émerveillé un livre de plans et d'élévations que lui montre le fils de Landor qui ne cesse d'ajouter des ailes successives au cottage qui prennent la forme de spirales vertigineuses, s'élançant dans le ciel, qui s'apparentent de plus en plus au dôme fabuleux du Ginnistan. « Bref, il s'agissait d'une création grandiose et infernale semblable à celle qui avait déjà inspiré à Vathek terreur et admiration: une architecture inconnue dans les annales de la terre. » Un des derniers paragraphes interpole la dernière phrase du *Landor's Cottage* de Poe: « Ce travail n'[a] pas d'autre but que de donner

une peinture détaillée de la résidence de M. Landor, — telle que je l'ai trouvée. » Le narrateur prend enfin congé de son hôte qui l'invite à revenir lorsque la prochaine aile du cottage sera construite, ce qui pourra peut-être constituer « le sujet d'un autre article ».

Quelques paragraphes de *Vathek*, conte oriental écrit au XVIII<sup>e</sup> siècle par Beckford, sont également interpolés dans l'histoire de Rocnaz et Atalmule lorsque sont décrits les pavillons de plaisir, consacrés aux cinq sens, transformés en pavillons de torture par Fakreddin où était destiné à périr Atalmule. La reliure du *System of Landor's Cottage* s'inspire de l'édition originale de *Vathek* sur la couverture de laquelle les paragraphes de l'interpolation sont signalés. La nouvelle de Poe se voit ainsi interpolée dans *Vathek* qui, d'une part, renvoie au texte de Poe, qui décrivait le cottage comme une « architecture inconnue dans les annales de la terre », « telle la terrasse infernale vue par Vathek »; et d'autre part, est devenu, en tant que conte oriental, l'influx narratif de l'histoire qui se passe au Ginnistan. Rodney Graham s'est également inspiré de *Vathek* pour le personnage de l'oiseau parlant, le « Simorgh », qui aide Rocnaz à sauver Atalmule ou encore les barbes rasées des sages qui ont menti au calife, mais le motif principal est celui de la tour extravagante construite par l'orgueilleux Vathek pour dominer le monde, si haute qu'elle atteignait le firmament et qui nous renvoie au dôme imaginé par Fakreddin.

Contrairement au titre, c'est la description de l'annexe et de son fonctionnement qui occupe tout le roman, la description du système du cottage se limitant à quelques lignes à la fin. Tout le récit est dominé par un motif: celui de la spirale qui est la clef des découvertes entomologiques et cryptographiques de Norbert Landor et renvoie au fonctionnement de chaque objet de l'annexe. C'est grâce à la spirale que l'épithaphe fut déchiffrée, la spirale renvoyant à la fois à la formule mathématique et au déplacement des insectes; de même, le dôme fabuleux s'ordonne autour d'une spirale, elle-même inspirée de l'ingénieux dispositif conçu par Rocnaz pour sauver Atalmule; enfin, le système expansionnel d'ailes du cottage s'inspire lui aussi de ce motif. Cependant, la spirale est aussi le moteur narratif de toute l'interpolation de Rodney Graham dont le récit s'involue en spirale dans ses multiples emboîtements, évoquant le *Décameron* de Boccace, mais surtout le *Manuscrit trouvé à Saragosse* du comte Potocki où se distribuent des strates narratives hétérogènes, mettant en scène fées, sultans, vagabonds, princes, ensorceleuses. Comme chez Potocki, les récits se multiplient, s'imbriquant les uns aux autres pour ramener à un lieu illusionnel, enfoui sous d'infinies mises en abyme. Le lecteur

doit lire *The System of Landor's Cottage* de la même façon que Norbert Landor décrypta le manuscrit de Sligo, à savoir en y superposant une spirale imaginaire qui reliera les différents « loci » du récit. C'est le tracé virtuel de cette spirale qui leur fera prendre toute leur signification. La recherche du trésor renvoie aux grands récits d'aventure, ainsi ceux de Stevenson tandis que la phrase magique, incantatoire tout au long du récit, rappelle les nouvelles d'Henry James, ordonnées autour d'une absence, d'un centre vide (*L'Image dans le tapis*) ou encore, le récit rêvé des *Ruines circulaires* de Borges. Le roman de Graham fonctionne lui-même comme une machine imaginaire telles les machines textuelles de Roussel tournant en vrille sur elles-mêmes (*Impressions d'Afrique, Locus Solus*). « Mon texte prend donc la forme d'une série de récits et de descriptions d'une rationalité complexe, "emboîtés" à la manière de Roussel, qui avancent à partir de cette prémisse "illusionnelle". [...] M'appuyant sur une métaphore architecturale, j'ai essayé de fabriquer le texte en ayant recours à une sorte de rhétorique readymade [afin d'ériger] une structure creuse configurée comme un roman. » (R. Graham)

Tout comme le *Landor's Cottage*, le roman de Graham est un « système » dont l'architecture rigoureuse à la géométrie translucide, comme celle de l'annexe, est sous-jacente à la prolifération des récits. Si le *système formel* suit la logique de la spirale, le *système narratif* célèbre le triomphe de la raison sur l'obscurantisme ou le surnaturel. Toute la construction du merveilleux s'avère à la fin du récit élucidée uniquement à travers la raison, ainsi le « globe parlant » de la médium Madame Lotta dont le caractère fantastique est en réalité une invention au plus haut point rationnelle, fruit d'une intelligence déductive. Grand admirateur de Voltaire, Norbert Landor est lui-même la figure emblématique de cet esprit des Lumières. Un autre système du roman est *temporel*: la fiction est basée sur une antécédence, celle présumée du récit de Graham sur celui de Poe puisque l'annexe est antérieure au cottage. « Chez Roussel, comme chez Brisset, il y a une antériorité d'un discours trouvé au hasard ou anonymement répété; chez l'un et chez l'autre il y a série, dans l'interstice de quasi-identités, d'apparitions de scènes merveilleuses avec lesquelles les mots font corps. »<sup>4</sup> Rodney Graham s'empare de la nouvelle de Poe comme « antériorité », mais la met ensuite en abyme dans son récit, retournant cette antécédence. Cette temporalité prend donc la forme d'une spirale, également à travers les récits successifs qui nous plongent à rebours dans le temps. Mais elle se séquence mathématiquement sous la forme d'une périodicité, ainsi les émanations à intervalles

réguliers de lumière dans l'annexe. Cette périodicité temporelle annihile toute évolution temporelle, tout début ou fin, et accrédite l'absence de fondation du récit. La découverte de l'énigme par Norbert Landor est, quant à elle, un temps « cristallisé » qui prendra naturellement le cristal comme métaphore de l'annexe qui doit témoigner de son inspiration. Périodicité, récurrence, cristallisation, mais aussi expansion temporelle puisque le récit ne se clôture pas, mais se termine sur la croissance de l'annexe, dont le système d'expansion est infini. Cette expansion temporelle devient architecturale et renvoie également au principe de la spirale. Il y a donc une parfaite congruence entre le système d'annexion architecturale et littéraire.

Mais le système de Graham est aussi un *système de vision*. Le récit ne cesse de multiplier les modes de vision: vision nocturne de Fakreddin qui, dans un rêve, imagine le dôme du lac; vision de Al Ma'araji qui voit surgir le fantôme de Rocnaz; illumination de Landor causée par un rayon de soleil fendait l'obscurité de sa chambre; vision des insectes et de l'annexe phosphorescente. Tout le livre est traversé par la métaphore du cristal (annexe cristalline, dôme de cristal du Ginnistan) qui nous renvoie au thème romantique du cristallin tout comme aux architectures visionnaires transparentes, dont s'inspira la modernité (ainsi celles de Feininger, Taut ou Scheerbart jusqu'à la maison de verre de Johnson). Le système d'écriture de Graham est aussi « visionnaire » au sens où la description minutieuse de chaque objet concourt à faire implorer la vision qui en devient irréaliste, évoquant la nouvelle de Poe où la description minutieuse de chaque élément bascule dans le visionnaire. À travers une description « scrupuleuse » des éléments du récit, Graham en fait implorer le contenu et leur confère une autonomie textuelle qui fait que chaque pièce trouvera son juste emboîtement dans l'autre. L'écriture devient ainsi un système de vision à multiples facettes, comme celui des insectes qui se déplacent en dessinant des arabesques spirales dont la phosphorescence renvoie aussi à celle de la *vespertine*. La métaphore récurrente de la phosphorescence peut également ramener au système « miroirique » ou spéculaire d'écriture de Graham où chaque élément renvoie optiquement à l'autre.

La fusion idéaliste de l'art et de la nature qui dictait la nouvelle de Poe a autorisé Graham à insérer son annexe dans une nature qui était déjà elle-même « représentation » dans le récit de Poe. *The System of Landor's Cottage* est ainsi « un accomplissement esthétique du tout », tout comme l'annexe construite, qui mêle le romantisme de Thieck et de Brentano au *Décameron* ou aux *Mille et une nuits*, le conte oriental de Vathek au récit po-

sitiviste et fantastique, traversé par les figures de deux philosophes: Leibniz, auteur du système monadologique, parfaite métaphore de la construction du récit de Graham où l'annexe est une monade, système tout à la fois unitaire et pluriel, qui s'ordonne à partir d'un principe d'inclusion. Voltaire est, quant à lui, l'anti-système par excellence, le grand auteur des contes philosophiques de *Candide* à *Zadig*.

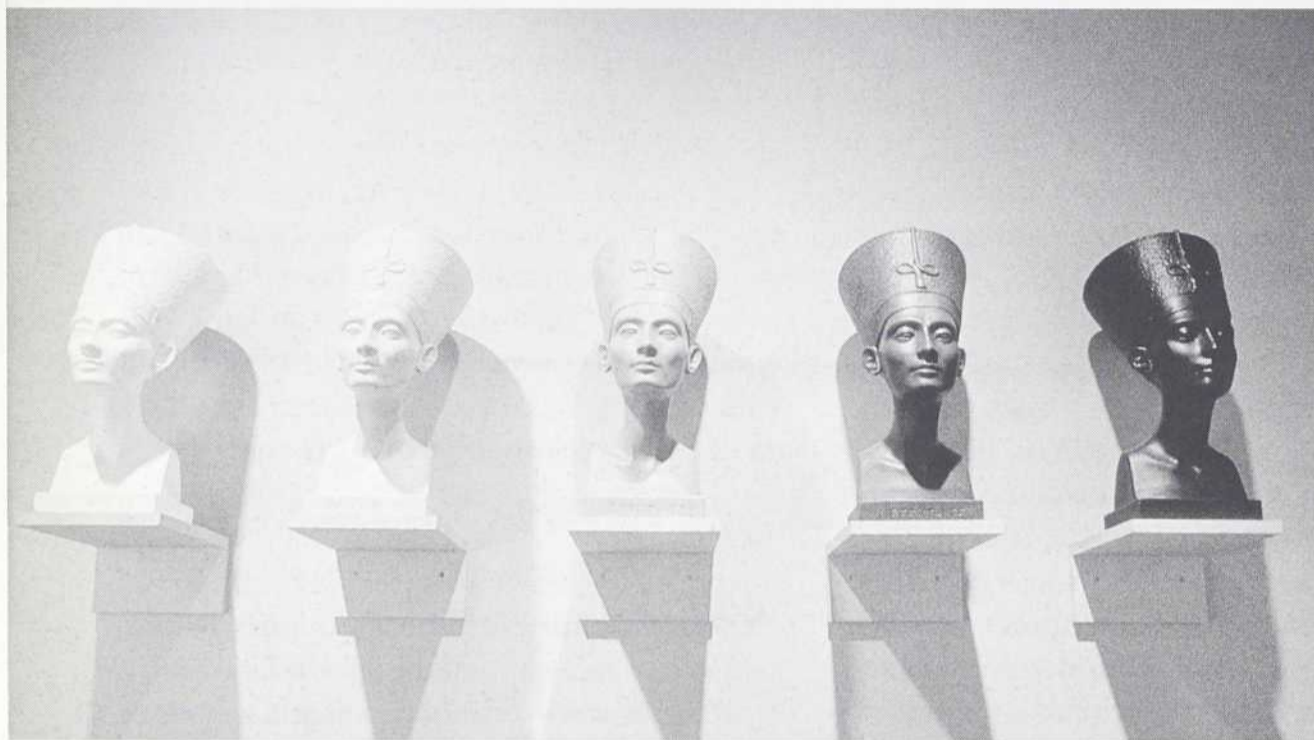
« L'architecture inconnue dans les annales de la terre » renvoie tout à la fois au cottage dans le récit de Poe, à l'annexe de Landor et au dôme du lac, mais aussi à la tour de Vathek, dans une multiplication des lieux qui empêche toute fondation du récit. En dernière instance, le cottage renvoie à travers la figure de son hôte, Mr. Landor, à Poe lui-même et à sa propre maison à Fordham, près de New York où il écrivit cette nouvelle, la dernière qu'il publia avant sa mort.

#### NOTES

1. Voir M.-A. Brayer, « Rodney Graham. Une involu- tion optique: le nom augmenté » in *Exposé*, revue d'esthétique et d'art contemporain, n° 1, printemps- été 1994.
2. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 208.
3. L'ouvrage a été coédité en 1987 par Yves Gevaert, Bruxelles, et le Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. La présente analyse du *System of Landor's Cottage* est, quant à elle, publiée en anglais dans le catalogue édité par Yves Gevaert, Bruxelles, The Art Gallery of York University, Toronto, et The Renaissance Society at the University of Chicago, qui accompagnera l'exposition de Rodney Graham. Cette exposition est présentée à l'Art Gallery of York University à Toronto (21 septembre au 30 octobre 1994) et circulera aux États-Unis et en Europe, notamment au Castello di Rivoli à Turin.
4. Michel Foucault, *Sept propos sur le septième ange*, Paris, fata morgana, 1986, p. 36.

Marie-Ange Brayer est directrice de la rédaction d'*Exposé*, revue semestrielle d'esthétique et d'art contemporain, publiée à Orléans en France et est actuellement pensionnaire de la Villa Médicis à Rome.

The author analyses some devices used by Rodney Graham in his book, *The System of Landor's Cottage* (1987). "Interpolating" the last short story written by Edgar Allen Poe (*Landor's Cottage*), Graham has elaborated around it a text with fantastic as well as scientific overtones. Numerous narrators carry forth a narrative that develops through multiple processes – inclusion, inversion, overlapping, *mise-en-abyme*. As the clue to the riddle unfolds, the position of the reader is also disclosed to be similarly shaped – a spiral.



CLAIMING EGYPT (1993), INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

# MAKING UP MUSEUMS

## REVISIONISM AND FRED WILSON

**Reesa Greenberg**

### SEGREGATION

Fred Wilson has been particularly successful in transforming theories of exclusion and difference into practice by interjecting the history of African and Native Americans into contexts in which they have been absent. Since his inventive and moving 1992 installation *Mining the Museum*<sup>1</sup> at the Maryland Historical Society in Baltimore captured the public and institutional imagination, Wilson has intervened in museum installations in Seattle, Indianapolis, Chicago, Cairo and Warsaw as well as created projects for galleries in New York and San Francisco. In both spheres, Wilson has effectively questioned conventional narratives of art history as visualised in museums.

Beginning in the early eighties when he was a curator at the Longwood Arts Project located in P.S. 39 in the Bronx, Wilson wanted to make exhibitions that would address the local community, not just the artworld. There

he began to organise exhibitions on themes related to the black community. For example, the exhibition *Local Saints* looked at how saints today are made out of famous people or local heroes. This insistence on the local has been a key component of his museumist art.

In Baltimore, Wilson met with curators and staff at the Maryland Historical Society once a week for a year:

I need time to get to know how the museum works, to get some sense of the people there. I don't make generalisations. I work from the place of understanding and go from there . . . The reason why I prefer to spend time is so that there is personal contact with the curators, time for them to come to understand what I am doing and why, time for me to relate what I am doing to the place where it will be shown and the local community.<sup>2</sup>

What Wilson does not state is that, for the most part, the museum people with whom he works are whites used to presenting projects designed for white audiences and that this is the first time many have worked on

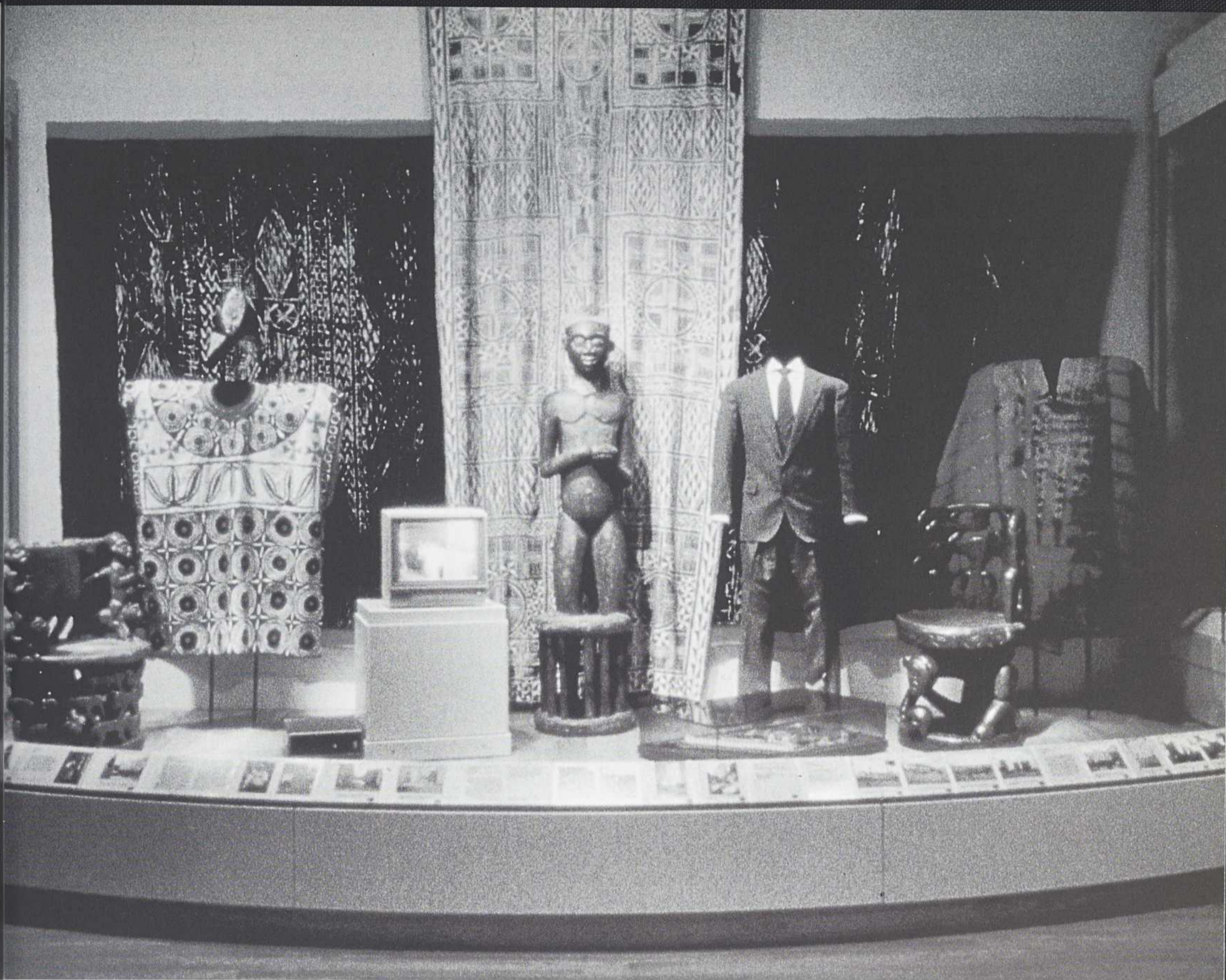
an exhibition for their institution with a non-white as a peer.

The extraordinary amount of time Wilson has spent with the people who work on all aspects of his exhibitions helps personalize the issues of exclusion and facilitates collaborative rather than confrontational responses. In turn, Wilson becomes more familiar with the locale, enabling him to include a wide range of local references, augmenting the meanings of his exhibition and its appeal to a greater variety of viewers. Wilson has become very much in demand, so much so that his method of working now resembles parachuting rather than long-term engagement.

With this change, there is a risk that more than the site-specificity which so enriched his early installations will be lost. Without the prolonged contact that nourishes a conciliatory, integrationist approach between various constituencies with very different histories, both then and now, the ingenious strategies Wilson uses, as he himself is well aware, risk becoming formulaic gestures drawing only superficial attention to the problems of racial exclusion and inclusion in museum displays and audiences.<sup>3</sup> Equally problematic is the possibility that Wilson's deserved success may lead to his being asked to work in institutions which have no desire to change their modus operandi but find it politically expedient to be identified with his form of art. For these institutions, the less Wilson as agent provocateur is around, the better.

### I HAD A DREAM

When I first met Fred Wilson I imagined him coming to Montréal, the city in which I have lived for thirty odd years. I imagined him working with the collections of the Montréal Museum of Fine Arts, the city's only encyclopædic museum and an institu-



MUSEUM METAPHORS (1993), INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

tion whose misogynist tendencies I have opposed for some time.<sup>4</sup> I imagined Wilson acting as an agent of and for change of various kinds, and, somehow, being able to effect a significant alteration in how the museum chooses to present itself and its collections. In sum, I imagined Wilson as my “great white hope.”

On the surface, Montréal and the MMFA seemed perfect sites or sets for Wilson to put into play the concerns with identity, racial politics, visual and verbal language, and exclusions in institutionalised histories that have characterised his recent work. Wilson’s reformulation of presentational techniques used in displaying permanent collections, his insistence on involving viewers emotionally and his non-confrontational, often humorous, approach might just demonstrate that attendance figures would not drop if the steady diet of populist exhibitions (e.g., “Snoopy *entre au Musée*/Snoopy The Masterpiece”) favoured in the past few

years included more weighty matters. An intervention by Wilson might indeed confirm that exhibitions are able to address the tricky issues of alterity in innovative, thoughtful and engaging ways, that contemporary art need not be relegated to the basement or to the temporary exhibition galleries.

There is no doubt that any intervention by Wilson would be controversial. His interventions usually are. In all likelihood, Wilson would highlight how segregated Montréal’s black populations were and are, how divided they remain by the politics of language and their varied indigenous or imposed histories, not to say how invisible any contemporary manifestations of black cultures are in the museum’s collections. Wilson would probably also find ingenious ways of presenting the culture of Indigenous Canadians in and near Montréal so that their erasure from the public imaginary of this institution in anything but ethnographic or folkloric form would be underscored. Undoubtedly,

Wilson would devise intriguing techniques of presenting the ambiguities inherent in the politics of the official language policies of Québec as they get played out in the cultural sphere and, with luck, he would also draw attention to the vacuous use of popular culture in the museum’s advertising campaigns.

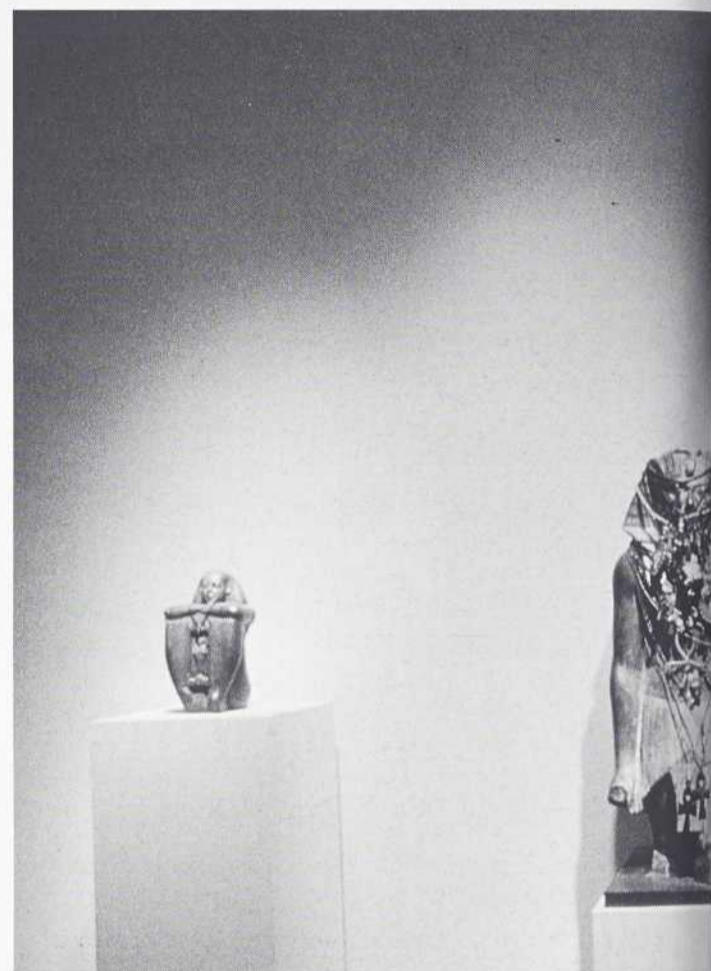
As important as I believe Wilson’s work to be as a catalyst for change in some American museums and as delectable as the dream of Wilson coming to the MMFA is, I came to understand that to invite him could be problematic. Wilson’s presence might amount to what Bruce W. Ferguson has called a “token of change,” a momentary act of contrition by an institution too committed to “traditional values” to reform itself in any substantive way. If Wilson’s museumist work is to effect long-term transformation, it can do so only when there is a deep-seated desire on the part of an institution to change. The MMFA is not alone in its commitment to the most conservative forms of modernism or in

its desire to mask a reactionary ethos. It is but one among numerous examples of art institutions which attempt to appear revisionist but, in essence, resist reformulation. These are not the institutions in which Wilson's work works.

There is also the possibility that an intervention by Wilson could be received as a misunderstood gesture, inhibiting future attempts at institutional change. And, there

What race are you? Hm.") which break both the actual silence preferred by museums and the metaphoric silence that continues to permit the segregation of museum objects by race in an era when, supposedly, the colonialist classification systems which gave rise to such conventions no longer have currency. Sometimes, the questioning is indirect, using humour as the vehicle. Labels reading "Mine, Mine," for example, query concepts of prove-

Wilson's forging of Afrocentric connections through montage was also the structuring device of his 1992 installation, *Panta-Rei*, at Metro Pictures in New York. There he implanted or grafted dark-toned, facsimile fragments of Egyptian statuary into or onto white plaster casts of Greek figures, graphically visualising the politics of colour and race in European histories of art, histories which persist in simultaneously segregating



CLAIMING EGYPT (1993), INSTALLATION VIEWS; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

is the danger that inviting Wilson to intervene would endorse myths of the artist as cultural hero, the artist as outsider, the artist as fixer or saviour, myths that have far too much currency in too many institutions already. While it may be a truism that someone outside a system can say and do things someone inside that system cannot, there are times when such a strategy can backfire.

#### INTEGRATION

Wilson's success in capturing the public imagination when presenting potentially volatile issues lies in his ability to be provocative, surprising and humorous. He has developed a number of techniques for presenting the museum's usual objects in unusual ways or introducing unusual objects into the usual museum displays. Often, there is an interrogative element to the installation. Egyptian masks or portrait figures in paintings seem to speak, voicing questions about racial power or identity ("Who decides what is great art?" or "What race am I? Am I?

nance and institutional ownership in a gently ironic way. Others – "In your hands but in my blood" – are more poignant.

Juxtaposition allows for more pointed commentary. In Baltimore, Wilson inserted a pair of slave manacles into a display case of European silver. In *Museum Metaphors* in Seattle, the "foreign" object Wilson placed in the Euro-American silver display was a Native American silver necklace of the same period. The more unexpected the juxtaposition – a Klu Klux Klan hood in a pram – the more thought-provoking and disarming it becomes. When collapsing cultural and time frames, Wilson prefers montage. In installations at the 1993 Cairo and Whitney Biennials, he draped contemporary African beads and African American T-shirts with Egyptian motifs (guns surrounding a pharaoh) on ancient Egyptian statuary as a way of demonstrating that many young African Americans feel strong cultural ties to ancient Egypt and many young Egyptians feel that it is only in America that their cultural heritage is kept alive.

Egyptian art from African history and denying any black origins for European art. The politics of colour is flagged again by Wilson's choices for wall paint – Mediterranean blue for *Panta-Rei*, the sand tones used by the Metropolitan Museum for their African collection as the backdrop for Wilson's museum within a museum Whitney installation, red for *Museum Impossible* in Warsaw in 1992, and, for *The Spiral of Art History* at the Forefront Gallery in Indianapolis in 1993, an introductory display in which Wilson created a mini-version of the colour-coded museum.

In his re-examination of presentational practices, Wilson may deliberately obstruct or block a full view – casually hanging T-shirts over other objects, for example – so that the preferred clean display aesthetic with its isolated objects is both invoked and subverted through its opposite. Wilson's desire to turn things around sometimes results in a literal reversal or inversion. In Warsaw, he hung Communist-style paintings upside down to signal the tumult at the end of an

era. In Chicago, he placed white marble portrait busts on the floor, literally knocking them off their pedestals. To underline a point, Wilson will repeat or rhyme images. In Warsaw, he put a Marlborough shopping bag with an image of a man gesturing with up-raised arm in front of a photo of Lenin in the same pose and, in two separate but adjacent vitrines, what he refers to as "uniforms of two cultures," a Soviet army jacket with devils

allows viewers to have an emotional response. This is antithetical to the museum's way of working . . . I develop an emotional impact that is different than the normal museum experience." In Baltimore, "many of the exhibits were meant to grab you in different parts of your body. Surprise makes you think about things differently. The intellectual side only kicks in with a response that is emotional."

with an exhibition of her own photographic work, "Hysteria," visible in an adjacent room in a double-pronged effort designed to reclaim a lost history of women's production in a national collection while simultaneously suggesting its lacunæ in terms of colour and sexuality.<sup>6</sup> Gerald McMaster, Curator of Contemporary Native and Inuit Art at the Canadian Museum of Civilisation, also incorporates his own work, paintings of Cowboys



MINING THE MUSEUM (1992), INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

attached and an American T-shirt imprinted with devils.

Wilson's incorporation of objects of popular culture and advertising techniques into fine art contexts is another example of his refusal to accept segregation in either art or life. "I grew up in the Sixties when popular culture was important. We were aware of the effect of advertising on the subconscious. If museums used a healthy dose of advertising techniques in their texts, you could jump between points more quickly. Viewers would get it and probably get more if less text was used." The use of sound and video in this regard is significant. "It is the ghost of the object . . . the hidden in museums. It is as if the walls speak. It is a way to address people directly." It is also a way for Wilson to include his own voice.

Wilson's concern for effective communication with an audience has resulted in his "working in the gap between"<sup>5</sup> intellect and emotions. "When I begin a project I try to get to my emotions and experience them for themselves . . . let them guide the work. That

Many of the devices used by Wilson – hybrid objects, inversion, humour, the incorporation of language, unconventional display techniques, highly emotive images – are reminiscent of those used by Surrealist artists in their search for another reality. However, unlike the Surrealists, Wilson does not intend to shock or wish to alienate. Instead, he uses his exhibition projects as vehicles to learn more about himself and to inspire institutional change.

#### OTHER DREAMS

Wilson is not alone in his desire to reform the museum or to find acceptable ways in which his identity can be made visible within it. Increasing numbers of artists intervene in museum collections or construct alternative modes of display in attempts to offer different visions of what might be. Maud Sulter in "Echo: Women Artists 1850-1940," 1990, at the Tate Gallery-Liverpool curated the first exhibition of work by women in the collection of the Tate and paired it

and Indians, with those of the institutions to which his exhibition, "Savage Graces," 1993-94, tours. Like Wilson, McMaster is interested in site specificity and audience response but, unlike Wilson and Sulter and most artists who intervene in permanent collections, McMaster works with the traveling exhibition genre. To incorporate and convey the mobile and participatory aspects of the exhibition, McMaster has included a large glass box, *Cultural Amnesty (Stereotypes Hurt) Deposit Here*, MOA, to which viewers can contribute objects related to the theme of the exhibition – native stereotypes – as well as a visitor comment book.<sup>7</sup>

Other artists such as Group Material, Renee Green, Joseph Kosuth, Annette Messager and James Luna have been instrumental in drawing attention to the public display of art as a construction in need of revision. Lisa Corrin has identified their form of installation art as a contemporary version of history painting in which narrativity is non-linear and "didacticism has been replaced by an ethics of questioning."<sup>8</sup> It is precisely

this ethics of questioning that is now being questioned by authors sympathetic to alternatives. Hal Foster, in the "The Artist as Ethnographer," links current museumist activity to a quasi-anthropological model in which "there is the assumption that the site of artistic transformation is the site of political transformation, and, more, that this site is always located *elsewhere*, in the field of the other.<sup>9</sup> Donald Preziosi, commenting on attempts by artists and writers to redress absences in the museum, points out that "the effect has been the reaccommodation

different museum ethos. It is too early to predict how museums of the future will look and act. One can only hope for change that will respect the past where warranted and modifications that eliminate current major failings.

#### NOTES

1. The exhibition, strategically timed to coincide with the annual meeting of the American Museums Association, received the American Association of Museums' Curator's Committee award for Exhibition of

Senior Research Fellowship, 1992-93, held in conjunction with Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne for the project *Values on Display: Exhibitions of Contemporary Art since 1960*.

3. In conversation with the author, London, April 27, 1994.
4. See my "Problems with Picasso: Fe-male and the Phallus," *C Magazine*, January/February/March 1986, pp. 19-24 and "Dedans/Dehors: les femmes, les musées et la fausse publicité," *Musée*, March 1992, pp. 22-27.
5. By using this phrase, Wilson may have been invoking Robert Rauschenberg's famous dictum "I try to work in the gap between art and life."
6. The project emerged while Sulter was an artist-in-residence at the Tate Gallery-Liverpool. Sulter believes that one of the most important aspects of "Echo" was a catalogue in which, for the first time, the works were reproduced in colour and a twelve colour-slide packet (Interview with the artist, London, May 6, 1993). The catalogue for "Hysteria" was a film script packaged with a CD of the jazz soundtrack that linked the exhibition spaces. In "Echo," the walls were pale pink. In "Hysteria," white walls supported coloured photographs of black women in period dress.
7. To ensure wider circulation and the possibility of subsequent commentary, the catalogue of the exhibition appeared as a special issue of *Harbour: Magazine of Art and Everyday Life*, Vol. 3, No. 1.
8. "Installing History," *New Perspectives in American History Painting*, Patricia Burnham, Lucretia Giese, eds., Cambridge University Press, forthcoming March 1995.
9. Paper presented at the INIVA symposium, "A New Internationalism," London, England, April 27-28, 1994.
10. "Modernity Again: The Museum as Trompe L'Œil," *Deconstruction and the Visual Arts*, Peter Brunette, David Wills, eds., Cambridge, New York and Victoria: Cambridge University Press, 1994, p. 145.



PANTA RHEI: A GALLERY OF ANCIENT CLASSICAL ART (1992), INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

of whatever has been 'absented' into museological space, without alteration to the museum's aestheticist and historicist effects."<sup>10</sup> The premise that the museum is, and always was, an illusion of the real does not exclude the reality or the necessity of forever dreaming the museum differently.

The museum then and the museum now remains a repository of unfulfilled desires – Wilson's, mine, others'. As such, no single intervention and no one artist is capable of transforming the museum dream or satisfying all interested parties. Only with repeated, varied and constant critique from the outside and an internal will to change on the part of museums themselves can there be the beginnings of the formation of a very

the Year in 1993. For a full description of the project, see *Mining The Museum: An Installation by Fred Wilson*, Lisa Corrin, ed., New York: The New Press, 1994, which serves as the exhibition catalogue. See also Lisa Corrin, "Mining the Museum: An Installation Confronting History," *Curator*, Vol. 36, No. 4, 1993, pp. 302-11, Judith E. Stein, "Sins of Omission," *Art in America*, October 1993, pp. 110-15, Ivan Karp and Fred Wilson, "Constructing the Spectacle of Culture in Museums," *Art Papers*, May/June 1993, pp. 2-5 and David Garfield, "Making the Museum Mine: An Interview with Fred Wilson," *Museum News*, May/June 1993, pp. 46-49, 89-90.

2. Fred Wilson in conversation with the author, May 19, 1993. All subsequent quotes by Fred Wilson, unless otherwise noted, date from this interview. Research for this article began with a Getty Foundation

Reesa Greenberg is a Montréal based art historian and critic.

Selon l'auteure, la réussite de Fred Wilson tient en sa capacité de questionner les récits esthétiques et historiques promulgués par les musées. Par des interventions provocantes dans les collections permanentes, l'artiste produit des juxtapositions étonnantes et des objets hybrides, usant d'humour et d'inversion pour dévoiler les préjugés racistes et colonialistes, qui sous-tendent les modes traditionnels de présentation, et pour introduire l'histoire des Américains d'origine africaine et autochtone dans des contextes dont ils sont absents. Bien que l'artiste souhaite, ultimement, amener des changements au sein des institutions, l'auteure avance que ce projet muséologique n'est pas sans comporter des problèmes – détournement à des fins politiques, récupération, par exemple – qui doivent également être abordés.

## PIER PAOLO CALZOLARI

Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 31 mars - 29 mai

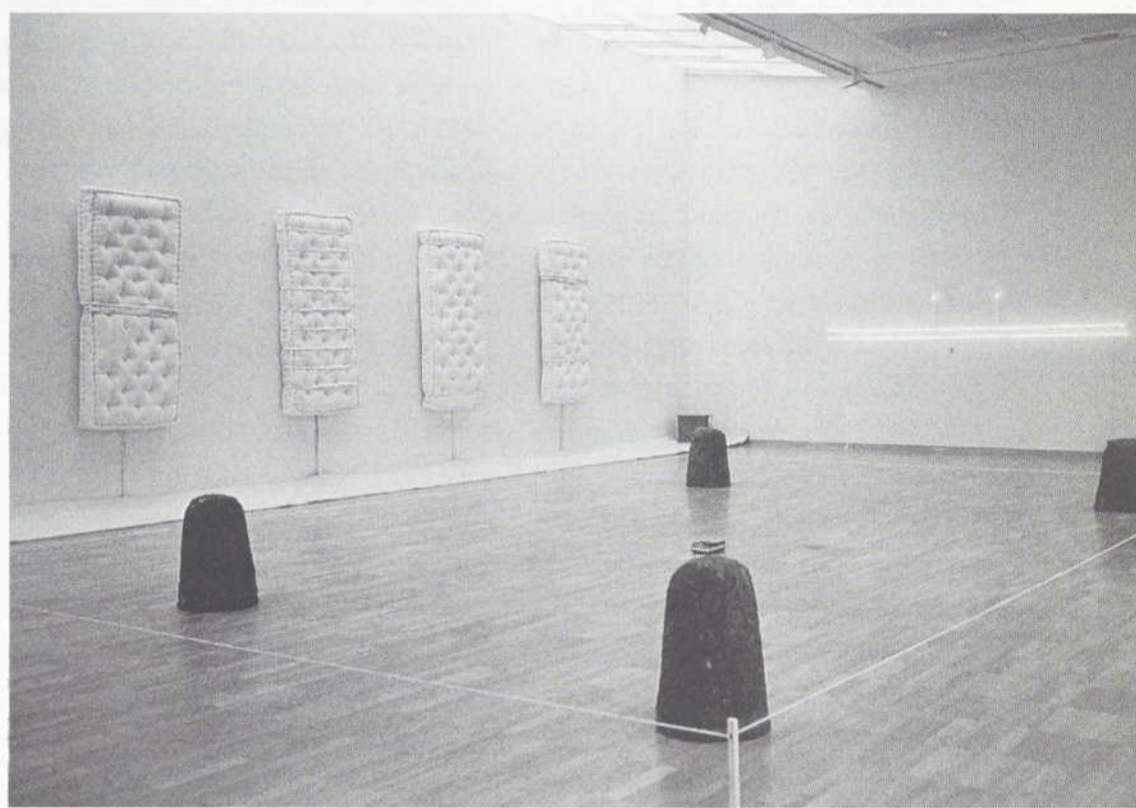
« Lorsque le rêveur meurt, que devient le rêve ? » Cette phrase de Calzolari peinte à même le mur, qui accueille le spectateur encore empli des mots de néon bleu suspendus dans le hall du Jeu de Paume (*Senza Titolo/Sans Titre*, 1970-1971) et murmurés par trois magnétophones – « avide, présent, nébuleux, élastique/fermé, saisi, encerclé, enfermé/papillonnant, mercuriel, dense, intense » – apparaît comme l'un des paradigmes de son œuvre, marquée par la précarité, du matériau jusqu'à la réalisation même de son esthétique. Beurre fondant, eau en ébullition, givre en voie de dissolution, cuivre verdissant, sont autant de matières en transformation qui menacent l'existence de quelques œuvres, dites « structures givrantes », parmi les quelques trente-cinq pièces présentées ici, et réalisées entre 1966 et 1994 par l'artiste italien.

Le parcours, libre de toute chronologie, proposé par la Galerie nationale, permet de reconsidérer le trajet multiforme de Calzolari, peu présent sur la scène parisienne et qui, de la peinture aux installations, en passant par les bandes sonores, les vidéos et les textes, tient une place à part au sein de l'Arte povera. Homme du ridicule lorsqu'il s'affuble d'un nez en pomme de terre, homme du sublime qui tente d'atteindre, à travers une démarche dialectique, « ce moment particulier [...] où la structure physique est maîtrisée par la pensée » (sauf cas contraire, les citations sont de l'artiste), Calzolari apparaît bien comme l'artiste tragique défini par Nietzsche, dont il est le lecteur assidu. Dès ses premiers « actes de passion », il s'est en effet assigné la tâche de trouver l'absolu, l'essence du réel, tout en affirmant avec force son individualité – « Je moi moi comme points cardinaux », inscrit-il en lettres d'étain (*Iomemecomepunticardinali*, 1969). L'utopie n'était pas loin, qui devient aujourd'hui réalité avec la

première véritable (re)-constitution au Jeu de Paume, de la *Casa ideale*, une maison où il pourrait « vivre d'une manière élémentaire et inventive ». Cet espace fondateur qui regroupe neuf œuvres des années 1968-1969, où l'on entre pieds nus, avec le sentiment de pénétrer chez quelqu'un qui se serait absenté sans pour autant délivrer ses secrets, apparaît comme un espace mystagorique, où le réel se trouve embrasé par l'imaginaire. Grâce à des moteurs frigorifiques, la trace d'une étoile se trouve figée sur de larges plaques de plomb polies au graphite (*Oroscopo come progetto della mia vita/Horoscope comme projet de ma vie*, 1968), tandis que les sons d'une flûte se taisent sous le givre (*Un flauto dolce per farmi suonare/Une flûte pour me faire jouer*, 1968). Le lit de feuilles de bananier emprisonne « le vert diapré du feuillage et de la mousse inerte », selon le mot de Giuseppe Penone (*Il mio letto così come deve essere/Mon lit ainsi comme il doit être*, 1968). Génératrice d'une nouvelle poétique de l'espace, la *Casa ideale* est aussi le lieu d'un voyage intérieur pour l'artiste devenu un initié de la *Moria* – la folie selon Érasme. Mais si l'« ange artiste » cède aux appels de la *Moria*, comme l'y invite une arcade de givre (*Impazza angelo artista/Entre en folie ange artiste*, 1968), il s'expose alors au danger de l'aveuglement, tel ce chien albinos soumis à la lumière jusqu'à la cécité (*Senza titolo, Malina/Sans titre, Malina*, 1968). « La lucidité est la blessure la plus proche du soleil » écrit René Char. L'état de conscience supérieure et d'hyperesthésie où se trouvent plongés Calzolari et son spectateur, provient aussi d'une évocation prégnante du temps et de son passage. Un petit train mime l'Éternel Retour sur quelques fragments de rails fixés à une toile (*Senza titolo/Sans titre*, 1967), des escargots bavent sur le mur. Le mouvement apparaît ici subordonné à sa durée, à l'écoulement du temps qui

trouve sa plus juste allégorie dans ces œuvres où la glace se mue en eau – un écoulement en temps réel qui figure moins une disparition qu'un *perpetuum mobile*. Cette conception héraclitéenne de la matière vivante et inanimée se double chez Calzolari d'un recours constant aux cinq sens voire à la synesthésie. Les bougies, le beurre fondu, le tabac mêlé à l'humidité du dégivrage font de l'exposition de ses œuvres un véritable parcours odoriférant, tandis que l'ouïe est sans cesse sollicitée par le bruit des moteurs réfrigérants ou des enregistrements sonores parfois entêtants, comme cette palila-

de la Galerie nationale. Parmi ces flux qui font du musée un véritable lieu de vie, il est quelques mouvements qu'il ne faudrait pas associer à une fantaisie cinétique mais bien plutôt à une représentation du *pathos*, des perturbations du cœur et de l'esprit. Le passage de la matière d'un état à l'autre ou la rotation d'une hélice fixée à une théière bouillante (*Senza titolo/Work in Progress*, 1994) figurent précisément les mouvements d'une âme agitée – selon le titre d'une œuvre de 1969, *Elevazione myself*. Calzolari, familier du *Trattato d'Alchimia* de Pietro



PIER PAOLO CALZOLARI, VUE PARTIELLE DE L'EXPOSITION (ELEVAZIONE MYSELF/ÉLÉVATION MYSELF, 1969, À L'AVANT-PLAN; MATERASSI/MATELAS, 1970, À GAUCHE; ET SENZA TITOLO/SANS TITRE, 1970, À L'ARRIÈRE-PLAN).

lie de *Zérorose* (1970). Des correspondances s'instaurent entre les œuvres elles-mêmes, lorsque le jaune d'une toile évoque la margarine recouvrant le plafond de *Work in Progress* (1994). Cette utilisation totale de la matière fait de l'exposition une œuvre vivante en soi qui se transforme au cours des différentes visites : les bougies auront noirci les murs, le beurre aura maculé le sol, la cire se sera répandue, un escargot aura disparu, des auroles noirâtres souilleront la *Casa ideale* – Bernard Marcadé ne désignait-il pas l'Arte povera comme un « art minimal sale » ? L'œuvre finit même par agir avec une plaisante insolence sur l'espace d'exposition lui-même, comme ce *Senza titolo, Omaggio a Fontana/Sans titre, Hommage à Fontana* (1989) qui, fondant, fait se soulever les lattes de parquet

d'Abamo, n'est alors pas loin d'incarner à la perfection « l'artiste-alchimiste » évoqué par Germano Celant. Son œuvre apparaît en effet en étroite connivence avec les doctrines de l'alchimie mystique qui consiste non pas à découvrir du nouveau, mais à retrouver des secrets, à conquérir la lumière – une lumière omniprésente, à travers les néons, les flammes de bougies ou quelque halo peint à tempera sur papier (*Senza titolo/Sans titre*, 1966). Calzolari s'intéresse cependant moins aux matières dont il refuse le symbolisme, qu'à leurs états mêmes. Malgré son utilisation des métaux, des quatre éléments, du sel (la Quintessence) ou encore du mercure (le principe femelle) qui fait naître la lumière dans ses néons, il ne joue pas du vocabulaire ésotérique de l'alchimie mais épouse les aspirations

de la doctrine. Pour lui, comme pour l'alchimiste, la matière est une et se recrée perpétuellement selon le mouvement de l'Ouroboros, ce serpent qui se mord la queue. Or qu'il recherche est en fait la matière dans son état premier, cette « lumière qui n'est pas donnée au départ mais qui, en arrivant petit à petit, va construire un corps ». La lumière et le sublime constituent de fait les points nodaux de l'esthétique de Calzolari. La lumière tente de rendre visible, et le sublime naît de l'impossibilité de faire voir ce que l'on peut par ailleurs concevoir. Ce concept kantien du sublime comme sentiment du supra-sensible, auquel Calzolari fait lui-même explicitement référence, aide à comprendre certaines de ses tentatives plastiques. Ainsi, dans *Gesti. Variazione I/Gestes. Variations I* (1968), quatre courbes de plomb recouvertes de givre tentent de retracer les gestes exécutés par Calzolari dans l'espace, tandis que des néons rouges en affichent la durée. Le sentiment du sublime qui envahit le spectateur naît alors de la conscience aiguë d'un conflit entre l'imagination et la raison, c'est-à-dire, d'une impuissance à visualiser un geste qui est pourtant compris comme tel. Tout comme Le Bernin, confronté aux limites de la représentation par rapport au concevable lorsqu'il tente de figurer l'extase mystique de sainte Thérèse, Calzolari procure à son spectateur un sentiment mêlé de plaisir, de peine et de regret. Cette esthétique du sublime est cependant frappée par la précarité, dans sa réalisation même, puisqu'elle n'est pas contenue dans l'objet naturel mais dans l'esprit du spectateur confronté à l'œuvre. Calzolari requiert ainsi du visiteur une adhésion sans réticence à sa *Weltanschauung*, une vision dyonisiaque du monde, un rejet radical de la société de consommation pour un jeu avec l'ivresse.

Les limites de la représentation mises en œuvre, comme dans ce *Portrait* de 1969, miroir sans reflet posé au sol telle une plaque commémorative, introduisent le spectateur au cœur d'une autre préoccupation centrale de Calzolari que sont la peinture ou le mythe d'un espace pictural. Le voyage initiatique de l'artiste est aussi, comme le souligne Luciana Rogozinski (*Parachute*, n°34, printemps 1984),

un parcours vers la peinture. L'exposition du Jeu de Paume ne permet pas de saisir la complétude de cette démarche car, outre quelques espaces picturaux, elle n'a pu présenter les performances charnières de 1978 et 1979, *Appunti Appunto/Des notes notamment* et *Giardino dei Getsemani/Jardin de Gethsémani*, par ailleurs abondamment commentées dans le catalogue. De même, peut-on regretter l'absence de toiles récentes réalisées par Calzolari entre 1983 et 1986 qui, par leur touche violente et leurs couleurs saturées, offrent un autre regard sur l'œuvre peint. Espace de la matière, de la couleur et de la lumière, incluant parfois des objets insolites – bateau en papier, petit train, rose – la peinture de Calzolari ne se déploie « pas dans la direction du moderne mais dans celle de Byzance ». Pour lui, le peintre est d'ailleurs « un homme d'un autre âge, un homme anachronique ». De fait, son emploi de véritables tesselles de papier ou de couleurs flamboyantes n'est pas sans évoquer les églises de Ravenne ou la Basilique Saint Marc de Venise où il a vécu. Tout comme l'artiste byzantin, il cherche à faire voir l'invisible, tandis que la lumière n'est plus le signe du divin mais de l'absolu. Matelas de givre immaculés (*Materassi/Matelas*, 1970), surface gelée percée de trous (*Senza titolo, Omaggio a Fontana/Sans Titre, Hommage à Fontana*) sont autant d'espaces picturaux qui, par leur dialectique latente du recouvrement-découvrement, semblent être un commentaire du *Chef-d'œuvre incon-*

*nu* de Balzac. Tel le peintre Frenhofer qui habille sa toile d'un voile avant de révéler à ses amis ébahis un espace blanc et vide, Calzolari est bien un peintre à la recherche de l'absolu, en homme résolument de son temps.

Il entretient toutefois un dialogue constant avec la mémoire individuelle et collective, qui confèrent à ces œuvres des intonations nostalgiques. Les jouets d'enfant, l'évocation d'êtres chers et disparus (*Hommage au frère*, 1994) révèlent la dimension fortement autobiographique de sa démarche. *Tolomeo/Ptolémée* (1989) nous remémore, avec ses constellations en gouttes d'eau, un temps où la terre était encore au centre de l'univers et l'homme la mesure de toute chose. Une œuvre se fait parfois aussi mémoire d'une autre, comme cette image projetée sur feutre, souvenir d'une performance éphémère (*Senza titolo multiplo/Sans titre multiple*, 1975). « La part la plus physique, la plus lourde de mon travail, dit Calzolari, c'est la mémoire. » Des grandes traditions picturales aux souvenirs individuels en passant par l'astronomie antique, il convoque l'universel et le particulier aux seins de microcosmes empreints d'un rêve de totalité. Mots martelés et sons répétés, couleurs, odeurs et matières en transition se fondent ensemble pour créer une poésie du sublime, celle d'un artiste qui, comme l'affiche sa ceinture (*Ceinture*, 1969), est avant tout un homme « avide ».

— CHRISTINE MACEL

## DENNIS OPPENHEIM

**Musé d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq, 25 juin - 25 septembre**

C'est d'abord le bruit qui frappe le visiteur à l'approche d'une exposition de Dennis Oppenheim. Ce bruit, défini comme à propos dans le *Dictionnaire du Diable* d'Ambrose Bierce, « *Musique non domestiquée. Produit principal et signe authentique de civilisation* », a envahi les salles du Musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq qui accueille la rétrospective des œuvres de l'artiste, conçue et présentée en 1991 à New York par

la P.S.1, enrichie cependant d'œuvres récentes, de quelques pièces appartenant à des collections publiques françaises et d'une installation inédite pour le parc. Cris d'animaux, musique, voix multiples provenant des vidéos, chocs des mécanismes de certaines pièces, souffle du butane enflammé dans d'autres, sont les indices premiers de cet univers dont on connaît les scansions mais qui jamais ne man-

que de nous surprendre encore, à plus forte raison sur un parcours de plus de vingt-cinq ans d'invention incessante.

Les deux pièces installées dans le vestibule marquent d'emblée le parti-pris d'un accrochage non chronologique, au profit d'une traversée de l'œuvre qui privilégie les échos, les affinités ou les télescopes formels d'une séquence à l'autre. Il s'agit de *Color Application for Chandra* (1971), vidéo où Oppenheim apprend à sa fille de deux ans et demi à reconnaître les couleurs. À proximité, un perroquet devra lui-même apprendre cet été à imiter les mots répétés par la fillette dans l'enregistrement. L'autre pièce, *Tæ to Heel. Woman Trapped in a Man's Body* (1990), est une immense santiag de métal enfermant une petite ballerine qui inlassablement fait la toupie dans sa prison phallogratique. Ces deux œuvres sont assez représentatives du chemin suivi par Oppenheim, d'une expérimentation des modalités fondamentales de la production artistique jusqu'à l'humour grinçant des objets qui s'animent dans son travail depuis le milieu des années quatre-vingt, de sa croyance en la transmission des gestes créateurs (comme en témoignent tous les *geneticworks* auxquels l'artiste associe ses enfants), jusqu'à ses théâtres de l'absurde, à la fois désenchantés, cruels et désopilants.

La confrontation initiale de ces deux œuvres correspond assez justement au titre de la rétrospective « *And the Mind Grew Fingers* » (qui est d'abord le titre d'une petite pièce au sol de 1983, peu mise en valeur en dépit de son rôle éponyme): passage de l'investigation de données conceptuelles vers la construction de ses grands jouets bricolés à l'usage d'adultes revenus de tout.

En réalité, certaines salles présentent une cohérence chronologique. Ce sont des moments de focalisation qui soulignent le fil conducteur. La première pose les fondements désormais historiques du parcours d'Oppenheim (entrepris avec ses *Sitemarkers with Information* de 1967) et, de fait, nous retrouvons là tout le vocabulaire formel de la fin des années soixante – photographies, plans, textes, reliquats d'actions fugitives ou de performances. Cette séquence histo-



DENNIS OPPENHEIM, TCE TO HEEL, WOMAN TRAPPED IN A MAN'S BODY, 1990, ALUMINIUM, CIRE, BOIS, ACIER, PLATEAU TOURNANT, PROJECTEUR, 3,60 X 2,40 X 1,05 M; PHOTO: MUSÉE D'ART MODERNE DE VILLENEUVE D'ASCQ.

rique n'est pas catégorique dans la mesure où elle ne privilégie pas la phase initiale du Land Art (dont on retrouve les témoignages disséminés dans l'exposition), mais pointe plutôt l'interrogation de l'artiste sur les lieux possibles de l'art. Ceci le mène du paysage vers le déplacement d'un corps dans ce paysage, pour se concentrer enfin sur son seul corps lorsqu'il s'engage dans le Body Art.

Un peu à l'étroit dans une galerie sont rassemblées les maquettes des *Viewing Stations* et des *Gallery Decomposition* (1967) par lesquelles Oppenheim faisait du site d'exposition l'objet critique de son art. Enfin, deux « salles des machines » concentrent les *Factories* en un regroupement peut-être trop convenu qui nuit à leur lisibilité individuelle.

Le reste de l'exposition donne libre cours aux correspondances de formes, de matières, de sons, de couleurs et de mouvements. Ainsi, les verres géants renversés de *Between Drinks* (1991) semblent s'être

figés après avoir tournoyé sur eux-mêmes et répandu leur contenu de confettis multicolores, tandis qu'au-dessus d'eux s'alignent les bustes-bouteilles bicéphales de *Double Headed Woman with Floating Hearts* (1991). Y répondent, sur des rythmes différents, les développements horizontaux de deux pièces linéaires, une harde de petits chevaux fuyant l'effondrement de tranches de pain de mie (*Galloping through Wheat*, 1993) et une suite de fémurs montés sur des lames fichées dans le mur (*Thought Bones from Between the Fingers of Fear*, 1981). Dans l'angle opposé, une figure disloquée se contorsionne pour tenter de se glisser dans la jambe d'un curieux scaphandre gonflable (*Woman with Cubist Tendencies*, 1993). Ici se déploie une esthétique du charivari et de la catastrophe de type surréaliste qui a réinscrit Oppenheim dans la sensibilité de la fin des années quatre-vingt.

Sur les berges de la rivière qui borde le parc du musée, l'artiste a imaginé une installation intitulée

*Incident at Stutter Pond*. Celle-ci paraît mettre en scène un conte pour enfant : une tête de loup de carnaval menace vaguement la façade flottante d'une maison de poupée, un canot est amarré, et de l'eau jaillissent des onomatopées lumineuses. Des pots de fleurs juchés sur des gradins sont les seuls spectateurs de cette scène qui joue à se faire peur et se termine en un flot de bégaiements. On ne peut s'empêcher d'y entrevoir un clin d'œil à son ami Vito Acconci qui manipule un lexique de formes très proche, parfois comme ici, à la lisière du mauvais rêve.

Aucune des pièces d'Oppenheim n'évoque le repos, ne cède à l'immobilité. Elles sont la trace d'une action, ou bien elles indiquent leur mise en marche potentielle; elles enferment des corps vivants ou simulent la vie. Au gré de leurs dispositifs, elles s'enflamment, se cognent, dansent, tournoient, s'accouplent frénétiquement... Aussi donnent-elles à mesurer l'impossibilité de qualifier une fois pour toutes son travail comme on le fait si souvent pour les artistes de sa génération. De même que celui d'Acconci, de Bruce Nauman ou de Chris Burden, l'art d'Oppenheim est polymorphe, ouvert, en prise constante sur l'évolution du monde. Sa force tient à des changements de cap qui jamais ne le

portent en-deçà de ses explorations précédentes. Les postures artistiques, si elles ne sont pas contraintes par des protocoles immuables, meurent avec leur époque et les musées sont là pour les embaumer. Oppenheim l'avait suggéré lui-même au travers de la fiction anticipatrice de *Lecture #1* (1976) où il racontait comment un vaste complot avait programmé l'assassinat de tous les artistes des avant-gardes des années soixante et soixante-dix. Aussi la récréation, le soir du vernissage, de *Protection*, une performance de 1971 pour laquelle douze chiens dressés à l'attaque avaient été attachés devant le Museum of Fine Arts de Boston, s'avérait-elle inappropriée. Certes, cette reprise présentait une valeur documentaire, mais sa valeur critique, indéniable dans le contexte de la mise en crise de l'institution muséale au début des années soixante-dix, n'était plus d'actualité. Sa charge agressive restait par conséquent inopérante. Il eut été peut-être moins spectaculaire mais plus pertinent de reconstruire le promontoire d'une *Viewing Station* de 1967. L'exposition montrant combien Oppenheim a toujours su prendre de la distance nous aurait ainsi permis de prendre nous-mêmes de la hauteur.

— VALÉRIE MAVRIDORAKIS

## PAYSAGE(S)

Centre d'exposition de Baie Saint-Paul, 15 avril - 15 juin

À l'entrée « paysage » du dictionnaire nous lisons : « Étendue géographique qui présente une vue d'ensemble : site, vue ».

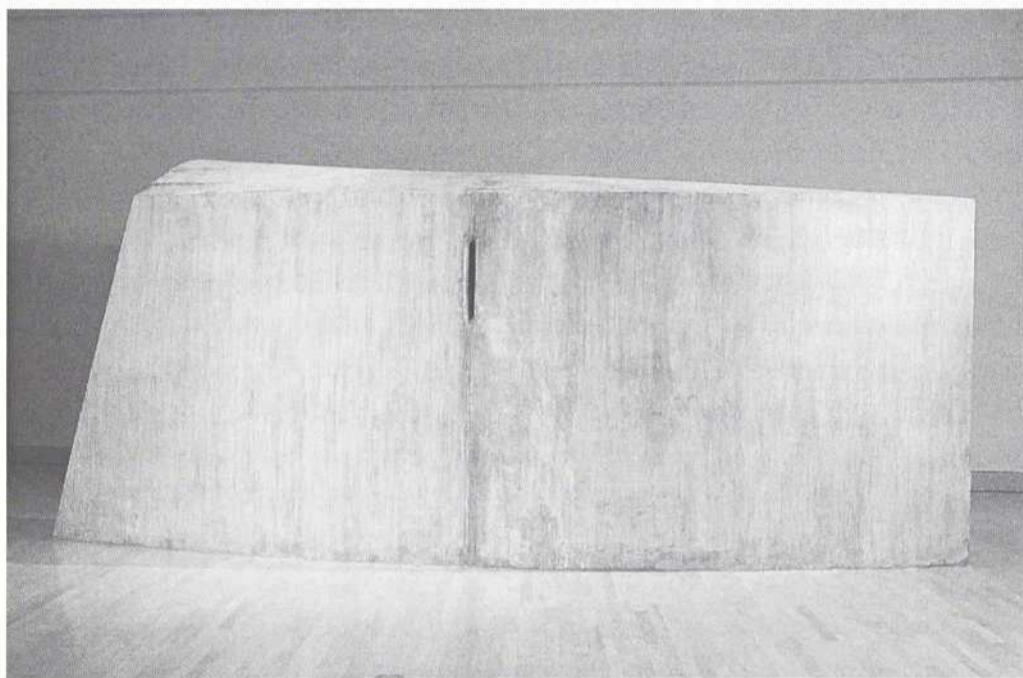
Les orientations de la pratique sculpturale, tout autant que les discours qui l'ont accompagnée depuis la fin des années soixante-dix, auront été tributaires, on le sait, de l'élargissement de la notion de sculpture initiée par les minimalistes américains. La prise en considération du contexte, des conditions matérielles du sculptural et de la temporalité auront contribué à mettre en place un mode d'appréhension plus existentiel. L'investissement de l'œuvre en tant

qu'espace réel allait de pair avec un refus de l'illusionnisme, tout en faisant de celle-ci une aire d'investigation plutôt qu'un objet à contempler, une aire où la perception de l'œuvre coïncide avec la perception que l'on a de son propre corps en tant que réalité physique dans un espace. La sculpture interrogeait dorénavant l'environnement social et institutionnel. Au cours des vingt-cinq dernières années, de nombreux artistes, qui avaient choisi l'installation comme mode d'expression, se sont délimités des territoires marqués par une conscience aiguë d'un présent à replacer dans une perspective historique. Ils

ont dépassé le refus du passé propre à la période moderne pour fouiller les strates des mémoires individuelles et collectives, que l'on pense, notamment, aux thèmes de l'architecture comme imaginaire du lieu construit ou du musée comme archéologie de la mémoire. L'art est de nouveau pensé en relation avec l'individu. La sculpture prit donc à rebours quelques-uns des postulats retransmis à travers les avant-gardes historiques, entre autres, ce que Rosalind Krauss a si justement nommé, à propos de la sculpture minimaliste, l'absence ontologique. Plusieurs avenues furent explorées

de versions de paysages, neuf dispositifs qui, ainsi réunis, pointent ce qui entre dans sa mise en image et traitent de la composition de visions particulières de la nature. Cette rhétorique des signifiés du dispositif ouvre l'exposition à une dimension critique, à un discours où l'histoire de l'art sous-tend l'œuvre.

Paysage, au singulier d'abord. L'ensemble des neuf œuvres dessine une topographie, un site. La définition que donne le dictionnaire du site – un « paysage considéré du point de vue de l'esthétique, du pittoresque » – éclaire judicieuse-

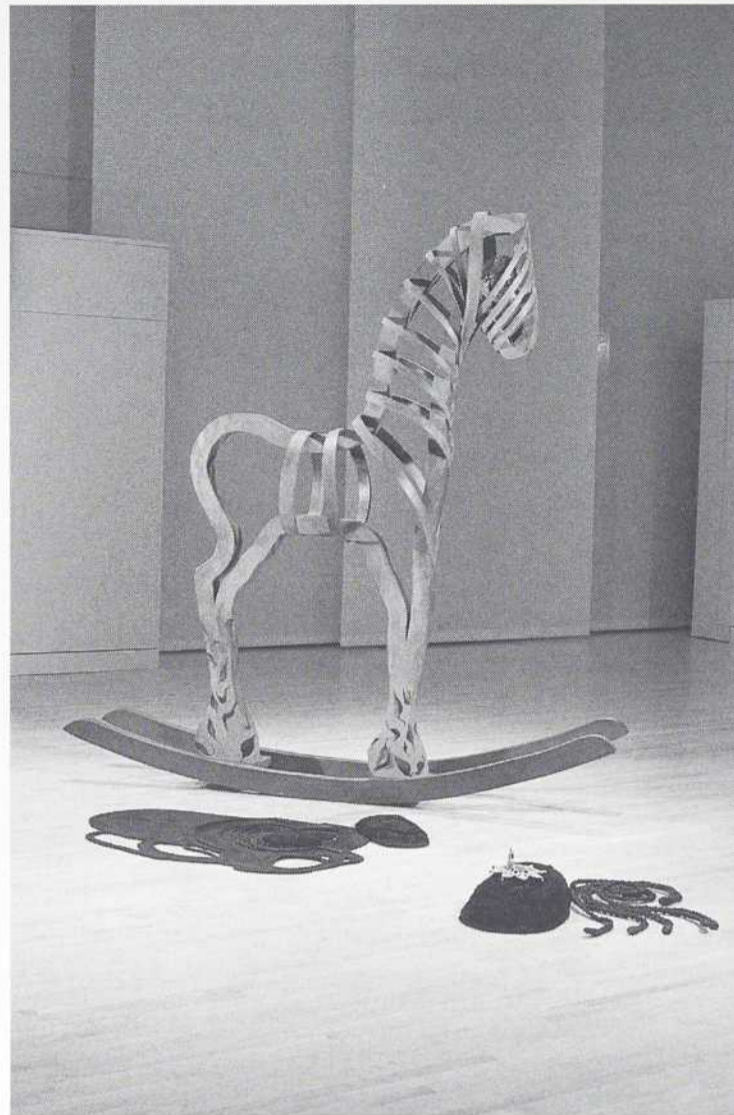


PIERRE BOURGAULT, BAIE DÉCEPTION, 1991-1994, CÈDRE, SAVON DU PAYS, ÉTOUPE, 4,80 X 4,95 X 1,20 M; PHOTO: IVAN BINET.

dans cet après de la modernité. Qu'il s'agisse d'art revendicateur ou militant, de pratiques où la donnée technologique se fait critique ou d'art à caractère plus poétique ou onirique, les artistes renouent en cela avec des questionnements sur la subjectivité et l'altérité.

L'exposition « Paysage(s) » organisée par le conservateur Claude-Maurice Gagnon fonctionne telle une « mise à vue » d'une certaine sculpture. L'ensemble des pièces aménage un dispositif à partir de la notion de paysage et de ses nombreuses composantes sémantiques, en l'occurrence: la perspective et la composition, chacun des artistes dévoilant une parcelle de ce que « donne à voir » le paysage. Outre sa connotation purement géographique, il est une vue d'ensemble que l'on a d'un point donné; acception métaphorique donc, on dira un paysage de toits par exemple. Ainsi l'exposition montre la cons-

truction de versions de paysages, ment le principe organisateur de l'exposition et autorise une voie d'accès au sens fort pertinente: la lecture anamorphique. Dans *La Doublure*, Severo Sarduy développe la thèse suivante: « l'anamorphose [...] reconstitue, dans le déplacement du sujet qu'elle implique, la trajectoire mentale de l'allégorie », celle-ci pouvant être définie comme une attitude de lecture où un texte est lu à travers un autre. Dès lors que l'on abandonne la perspective frontale, que l'on se positionne obliquement, des images surgissent, formes incluses dans d'autres formes. Les œuvres de l'exposition obligent le spectateur à un tel positionnement. Aussi, faut-il ici en revenir à cette dimension du pittoresque propre à la définition du site, au sens d'une topographie qui offre des angles de vision uniques, inédits, séduisants même, d'un lieu propice à la monstration de modes de (re)présentation que l'on pourrait qua-



LOUISE VIGER, LES PROMENÉS: L'HOMME CARROUSEL, 1992-1994, CÈDRE, PIN LAMINÉ, MOUSSE SÉCHÉE, PARURES, 5,48 X 5,48 X 1,24 M; PHOTO: IVAN BINET.

lifier d'envers de la représentation. Le pittoresque ne réside pas dans l'objet, mais dans l'œil averti et en quête d'un surplus de sens. Chacune des pièces de l'exposition est à la fois balise et microcosme. Le regardeur ne parcourt pas l'exposition « Paysage(s) » comme une totalité dont le sens serait clos sur lui-même; il fait plutôt l'expérience de modes de perception qui génèrent des effets de narration. Le concept de paysage s'allie au pittoresque, comme opérateur de discours, pour citer les dispositifs et le processus de fabrication des images.

Nous adoptons la position du flâneur, au cœur d'une multitude de « géographies » et une position de lecture décentrée, métaphorisée par l'œuvre de Pierre Bourgault: *Baie Déception* (1991-1994) qui tient du bateau et de l'abri et dont la maquette sera à découvrir dans un viseur. Nous sommes en périphérie du paysage à « cadrer » la nature comme matériau, comme lieu d'effet du pittoresque, autrement dit en quête d'un surplus de sens révélé par un cheminement en anamorphose. Avec *L'Homme carrousel* (1992-1994) (issu d'une série astucieusement intitulée *Les Promenés*), Louise Viger opère un déplacement de perspective par un renversement des échelles; incidemment, le che-

val à mi-chemin entre le monument et le jouet domine collines et cours d'eau. Ce discours perspectiviste ne s'impose qu'au gré des détours de la promenade. De déplacement latéral en déplacement latéral, nous délaissions la perspective classique et le trompe-l'œil au profit d'une vision mobile et multiple. Les éléments de la composition sont dans une position duelle, déstabilisant la position de l'observateur. Il ne reste que l'envers des choses, que cette vision biaisée que l'artiste traduit par la démesure animale dans une topographie à portée de main.

Cette humanisation de la nature se retrouve dans *Oiseau-Fleur n° 4* (1988) de Michel Saulnier et *Baisers volés* (1994) de Paryse Martin. Longtemps évacuée de la pratique artistique et sculpturale en particulier, la dimension anthropomorphique ressurgit et aménage un tissu narratif où les ordres végétal, humain et animal s'entrecroisent et s'amalgament; chez Martin avec la fleur-sexe; chez Saulnier avec le mammifère marin, les fruits et la forme-fleur qui rappellent la configuration d'organes féminins. Cette technique allégorique de l'appropriation met à jour un paysage culturel à l'intérieur duquel les acquis de l'histoire de l'art, tel le refus de l'anthropocentrisme, se voient travestis au profit

du ludique, entremêlant plusieurs registres de signification. Traversissement au sens de Sarduy, poursuite d'une sorte d'irréalité, d'une perspective secrète, pulsion de métamorphose, au plus près du rêve. Les œuvres fonctionnent de façon perverse par rapport à la rationalisation du regard imposée depuis Alberti. Du paysage on peut n'apercevoir qu'un détail, ainsi la feuille de Jean-Pierre Morin (*Sans titre*, 1991) érigée en monument. Tout comme *Le Caillou* (1991) de Gilles Mihalcean, mais de façon différente, ces deux œuvres « révèlent » au sens photographique, c'est-à-dire qu'elles font apparaître des images. Chez Morin, ce serait de l'ordre de l'instantané d'un impossible paysage, le versant fantasmagorique de la nature, la démesure. Chez Mihalcean, l'image se forge à l'intérieur d'une syntaxe poétique. Cette sculpture associative ne raconte pas, elle s'organise à partir de la charge symbolique des objets en situation.

Circuler à travers l'exposition nous conduit dans un au-delà du réel, sur un mode trans-historique. Le paysage était autrefois le sujet par excellence de la représentation, que la perspective classique et le traitement en trompe-l'œil tentaient de maintenir dans l'ordre de la ressemblance. Cela est significatif que pour Duboisandré et Nathalie Bu-

jold il soit simulacre, une apparence qui se donne pour réalité, un faux. La montagne de Duboisandré: *Il n'y a que les montagnes qui ne se rencontrent pas* (1994), de par sa facture très toc, semble une dénégation de cette réalité géographique. Plus de rationalisation du regard possible, mais des perspectives secrètes ouvertes dans l'opacité des choses. *Il est beau ce jour-là* (1994) de Bujold s'apparente aux coupes de terrain reproduites dans les encyclopédies, sorte de carrière à ciel ouvert devenu réceptacle. Tout discours a ainsi son envers: la nature se voit ramenée à un statut d'objet, à un artifice. Le sens dérive.

Dans le hall d'entrée, une photographie de Nathalie Caron: *Immuable sur les routes* (1994) est déposée à plat sur le sol; elle sert d'indice de deux façons. D'abord, la route sur la photographie porte les empreintes de trajectoires intimes indiquant qu'il s'agira d'itinéraires, de cheminements personnalisés à travers des îlots de figures qui en cachent d'autres. Ensuite, la position incongrue de la pièce nous contraint à adopter ce mode de lecture oblique, seul susceptible de faire saisir ce que l'on ne voit pas, mais que l'on sait exister, à la façon des paysagistes orientaux.

— CHANTAL BOULANGER

## DE CAUSIS ET TRACTATIBUS

Axe Néo-7, Hull, 27 mars - 24 avril

L'*Encyclopédie* de Diderot est indubitablement le modèle du genre (bien qu'elle n'en ait pas été la première entreprise). Ce « dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers », fait de textes et de planches, se voulait un « tableau général » du savoir, une représentation complète du monde, naturel et humain, le spectacle total de la nature et de la culture. Pourtant précédée d'un « système figuré des connaissances humaines » (qui distinguait et ordonnait les discours et les pratiques, sur les branches d'un arbre logique et ontologique) et doublée d'un ambitieux système

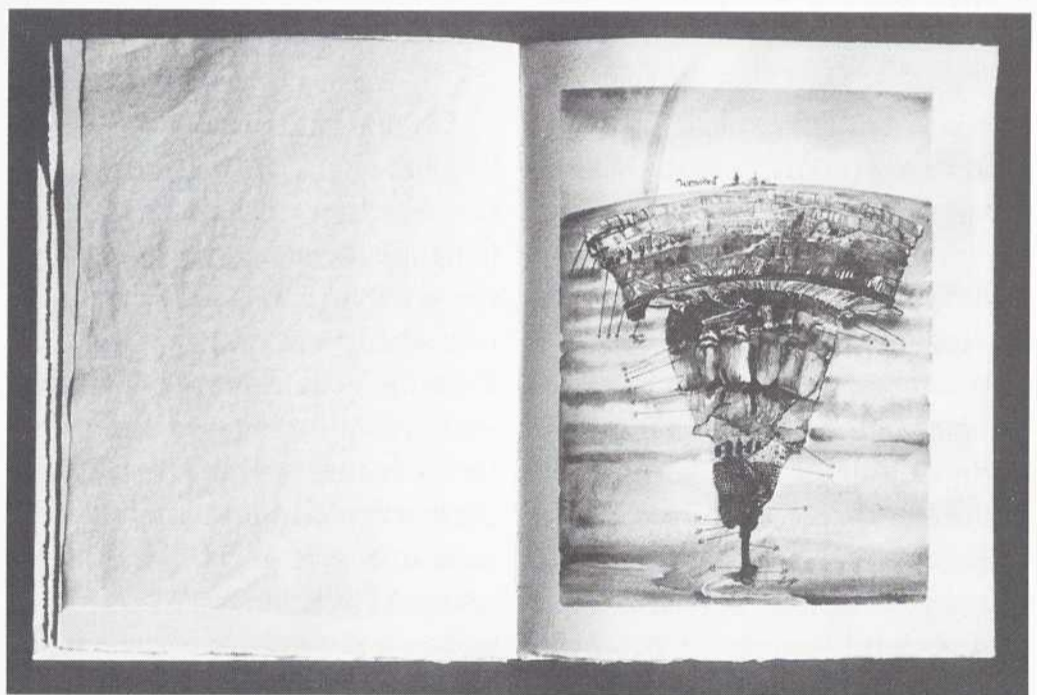
de renvois (aussi logique et ontologique, quoique parfois ironiquement analogique), l'*Encyclopédie* n'ordonnait cependant ses matières que par leur nom, selon un ordre seulement alphabétique. Ainsi, l'ouvrage ne constituait pas un système mais un simple inventaire, qui offrait du monde une représentation désordonnée, illogique et aléatoire, dans laquelle le lecteur était invité à circuler à sa guise, comme un promeneur dans un jardin anglais. Par la diffusion des savoirs et des savoir-faire, par leur divulgation, l'*Encyclopédie* espérait évidemment contribuer au progrès intellectuel et

social. On peut bien considérer, avec Lyotard, qu'un tel projet est aujourd'hui désuet, qu'il participe d'un « grand récit » auquel on ne peut ou ne doit plus croire (celui de « l'émancipation de l'humanité par la raison, le développement des sciences et des techniques, l'augmentation indéfinie de la richesse générale, etc. »), mais on ne peut oublier qu'il a réellement contribué à l'ébranlement des monopoles savants et techniques, des pouvoirs religieux et politiques et au déploiement d'un espace démocratique. Bref, l'*Encyclopédie* est une incarnation exemplaire du savoir moderne.

Puisqu'en art, l'heure est à la critique foucauldienne, à l'archéologie des institutions, des pratiques et des discours et, en particulier, des discours scientifiques, un tel sujet a de quoi fasciner. Pour la galerie Axe Néo-7, Richard Gagnier et Marie-Jeanne Musiol ont donc conçu une exposition (bénéfice) qui prend l'*Encyclopédie* pour thématique et structure, une encyclopédie fictive, *De Causis et Tractatibus* (« De choses et de traités »), d'une cinquantaine de tomes, par autant d'auteurs (Berezowsky, Hurlbut,

sant, couvert et relié, d'une cinquantaine de pages, et vierge, sans autre commande que celle de le remplir selon sa fantaisie, en rêvant au projet même d'une encyclopédie. Le résultat – une série de livres d'artistes, tous singuliers, dont les matières, les méthodologies, les styles, sont hétérogènes – forme une encyclopédie improbable mais juste, qui offre du monde (et de l'art contemporain) une représentation fragmentée et composite, comme une ruine ou un caprice. On comprendra qu'il est impossible de rendre compte d'une telle exposition sans être sélectif et/ou général, c'est-à-dire injuste.

Bien que quelques intervenants se soient contentés de poursuivre ici, sur ce nouveau support, dans cet autre contexte, leur travail coutumier, sans faire d'effort particulier pour aborder la question proposée (jugant sans doute que l'*Encyclopédie* postmoderne se devait d'être une œuvre ouverte), la plupart ont choisi de reprendre le projet encyclopédique, pour le commenter et le réinventer tout à la fois. Beaucoup ont ainsi emprunté la structure classique, ouverte et



RICHARD PURDY, L'ATLAS DE L'APRÈS-VIE, 1994, LIVRE D'ARTISTE; PHOTO: FRANÇOIS DUFRESNE.

Robert, Calder, Champagne, Safdie, Goulet (R.-M.), Magor, Dubeau, Gould, Lessard, Feindel, Génier, Juneau, Martin, Musiol, McEwen, Lacasse, Goulet (M.), Berlanga, Dyson, Audette, Fabo, Keeley, Tourbin, Racine, Andrews, Dean, Heward, Tenhaaf, Adams (Kim), Granche, Corbeil, Maggs, Trépanier, Molinari, Lohnes, James, etc.). Chaque artiste a donc reçu un volume impos-

infinie, de l'*Encyclopédie* – l'inventaire –, mais généralement pour entreprendre aussitôt la critique du projet encyclopédique même (et du discours scientifique), une critique bienveillante, certes, et ludique, mais néanmoins radicale. En effet, certains ont revu le contenu même de l'*Encyclopédie* en y introduisant des matières intraitables et des formes (de discours et d'image)

irrecevables, qui en sont donc traditionnellement exclues: le particulier, l'exception, le dérisoire, l'éphémère, l'actuel et même le quotidien, le subjectif, l'individuel, le corps, le vulgaire, etc.; le récit, la fiction, l'anecdote, l'autobiographie, la poésie, la métaphore et plus généralement l'analogie, etc. Certains ont aussi revu l'encyclopédie dans sa physicalité, en intervenant sur le livre lui-même, ses matériaux, sa forme, son usage: ici, on a ajouté quelques pages, d'autres supports, de tissu, de bois, de métal, de plastique, photographiques, transparents, essayé d'autres « encres », comme le graphite, la peinture, la cire, varié les procédés d'inscription, de l'imprimerie à l'empreinte, en passant par le xérox, la gravure, le stencil et le manuscrit, et même fait entrer dans l'ouvrage l'objet réel du « discours » – une coquille d'œuf, une fleur, une pierre, etc. –; là, on a découpé quelques feuillets, troué le livre entier, on l'a délié pour en disperser les pages et en renouveler la lecture, ou bien, on l'a au contraire cousu davantage, vissé de part en part, enfermé dans une boîte, pour en limiter ou en interdire la lecture, etc.

Mais somme toute, malgré leur belle multiplicité, ces « lectures » sont restées relativement sages. La thématique de l'exposition et sa structure étaient pourtant bien pertinentes et des plus stimulantes, encourageant à la fois la réflexion philosophique et le jeu. Le choix du livre comme support de cette encyclopédie, bien qu'il ait pu sembler naturel, imposait sans doute quelques contraintes, inhérentes au genre du « livre d'artiste », qui, toujours, semble hésiter entre le statut (multiple et autonome) du livre et celui (unique et situé) de l'œuvre d'art, sans souvent réfléchir à cette hésitation (comme, à cette occasion, l'espace d'exposition semble toujours hésiter entre le musée, où l'on contemple, debout, sans les toucher, les œuvres sur le mur, et le cabinet de lecture, où l'on feuillette, assis, les livres sur une table. Ici, en général, on contemplait et lisait, debout, avec des gants, les œuvres-livres sur des tablettes au mur.). Mais il est étonnant que fort peu d'intervenants se soient réellement joués de ces contraintes: quelques-uns seulement (des sculp-

teurs...) ont fait œuvre en ouvrant le livre à l'espace d'exposition; et aucun n'a décidément affirmé le livre en en multipliant les exemplaires (pas même quand la photographie, pourtant reproductible, était sollicitée). La plupart se sont contentés d'une sorte de compromis entre le livre et l'œuvre, renouant ainsi, sans toujours l'assumer, avec le manuscrit enluminé – ce qui reste problématique, particulièrement dans le cadre d'une réflexion sur le projet encyclopédique, puisque la naissance de celui-ci est historiquement indissociable de l'émergence d'un nouveau public, nombreux et lettré, c'est-à-dire de l'expansion de l'imprimerie.

Mais l'excellent travail de conception des conservateurs a inspiré quelques livres rares, soit (quant à moi, au bon plaisir de la mémoire et en vrac): l'*Atlas de l'après-vie* de Richard Purdy, qui fait l'inventaire des représentations religieuses de l'au-delà; l'*Index* de Lyne Lapointe et Martha Fleming qui, à associer

librement et par l'image sur les divers sens de ce mot, explore l'univers silencieux de la représentation encyclopédique; les *Animalcules n° 1 à 15* d'Annie Thibault, qui recrée les mondes irréels aperçus sous le microscope au XVII<sup>e</sup> siècle par Van Leeuwenhoek; le très beau *Souvenir* d'Irene F. Whittome, qui commémore avec une force tragique l'actualité yougoslave; le *De quibusdam sulturis culturae* de Lisette Lemieux, le *V = Volume x 7 \ H2O* de Jean-Yves Vigneau et ces fort poétiques *Huit livres de matière grise* de Gilles Mihalcean, qui, tous trois, font l'inventaire (et la collection) de quelques-unes des matières dont le monde et l'art sont faits, comme le fit jadis Pline dans son *Histoire naturelle*. D'ailleurs, chez cet ancêtre des encyclopédistes, l'histoire de l'art n'était guère plus qu'une petite partie de la grande histoire des métaux, des terres et des pierres.

– OLIVIER ASSELIN

## ANNE RAMSDEN

Oakville Galleries, Oakville, 14 mai – 3 juillet

C'est sans doute l'un des faits les plus étonnants de l'histoire de l'art récent que des œuvres, initialement conçues dans une perspective d'expression la plus pure ou la plus irréductible, les Pollock, De Konning et autres expressionnistes abstraits, puissent s'être reconvertis finalement en objets purement décoratifs. Comme a pu l'observer un anthropologue circulant dans les salons de la *upper class* à New York au cours des années quatre-vingt (David Halle, « The Audience for Abstract Art: Class, Culture and Power », dans M. Fournier et M. Lamont (éds), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 131-151), la principale raison justifiant encore l'acquisition de ces œuvres, outre le fait de pouvoir évoquer un « beau paysage », demeure, même chez les classes les plus cultivées et les mieux informées, leur faculté de s'harmoniser à la couleur des tapis et au design des canapés. Un tel phé-

nomène, l'inscription des objets d'art dans une stratégie de design plus ou moins sentimental, a certainement pour effet de priver ces œuvres expressionnistes et abstraites d'une bonne partie de leur signification, sinon même de leur fondement. À moins bien sûr que la décoration ne soit d'emblée expression, et que la marge ne soit pas du tout si tranchée entre ces deux dimensions esthétiques, ornementale et sentimentale. L'expressionnisme, abstrait ou non, est bien de ce point de vue un formalisme parmi d'autres, donnant en ce sens, inattendu, raison à Greenberg. Le phénomène révèle par ailleurs autant le caractère irrémédiablement ostentatoire de la consommation des œuvres d'art, affirmation d'un statut social par objet d'art interposé, que l'interdépendance au moins aussi perverse entre l'expression de soi et la décoration intérieure. La recherche conjuguant du confort et du standing s'y révèle de fait le sujet d'une esthétique sociale

active, par intrication du plus intime au plus public. L'univers du foyer et de l'intériorité se conjugue à la proclamation d'un statut social, l'intimité s'emmêlant ni plus ni moins à la publicité par une sorte de processus d'auto-promotion symbolique. Mais l'expression, ou la dimension significative des œuvres, est-elle irréversiblement réductible à la fonction ornementale, ostentatoire? S'il y a bien interdépendance de l'expression à l'ornementation, provoquant ce glissement et cette réduction des valeurs expressives en valeurs décoratives, peut-être y a-t-il aussi en chemin inverse une réversibilité de la dépendance permettant le glissement en retour des valeurs décoratives en valeurs expressives. Peut-être y a-t-il tout au moins une façon de réintroduire entre ces deux univers une tension encore significative.

C'est ce parti ironique et critique que semble avoir adopté Anne Ramsden avec ce *Residence*, série de quatre installations réalisées dans la demeure de l'ancien domaine Gairloch aujourd'hui recyclée en galerie d'art. Cette maison-galerie, avec jardin paysager, du plus pur style *Arts and Craft*, est située à Oakville, soit dans une communauté réputée la plus opulente au Canada, ni plus ni moins au centre du *Upper Canada Village*: un vrai décor, à l'intérieur comme à l'extérieur. Ramsden, depuis longtemps intriguée par les systèmes de présentation, de mise en valeur et de promotion des objets d'art, et notamment par leur affinité avec les étalages commerciaux haut de gamme, y étend en quelque sorte son style d'investigation au domaine de la décoration intérieure et de l'aménagement résidentiel. Elle a sans doute été aiguillonnée de la sorte par les caractéristiques inhérentes d'un site qui répond très précisément à l'image d'*Épinal* diffusée par certains *style-life magazines*, celle notamment des *House and Gardens* et des *Country Home and Interior*, où sont d'ailleurs puisés certains des matériaux de l'exposition. Plus largement, on peut aussi considérer cette déambulation entre le modèle original et l'image publicitaire comme une interprétation, critique ou socio-affective, d'un idiome esthétique, où se combinent à la fois la promotion d'un style d'art et celle d'un style de vie. Ces *style-*

life magazines, comme leur nom l'indique, servent moins en effet à faire vendre un type de produit architectural particulier qu'à promouvoir un style de vie, un certain nombre de valeurs sociales. Un peu comme les musées d'ailleurs, ou les revues d'art. Entre la fréquentation des boutiques haut-de-gamme et la visite au musée, un même public à la recherche d'un même parfum de prestige. De fait, Ramsden est depuis longtemps intriguée par les porosités entre ces univers apparemment disjoints, art pur et art

*Residence* se présente ainsi comme une série d'exhibits, à la fois muséographiques et photographiques, exhibit au sens plus anthropologique qu'artistique, mais où l'esthétique tient tout de même un grand rôle, le premier rôle peut-être, comme en témoigne notamment le soin maniaque apporté le plus souvent à la facture des objets : l'ornement comme moyen d'expression et la décoration intérieure comme exhibit, les tensions latentes entre l'objet décoratif et les valeurs expressives jouant alors à

faire disparaître cela même qu'ils affichent, cascades de tissus obturant ce paysage tout à fait idyllique, vespéral, que l'on vient tout juste de traverser, servant de fait tout autant à séduire qu'à frustrer. Ce rideau signé *Home and Gardens* paraît en outre résulter d'une bien curieuse torsion de l'expressif au décoratif : l'ornement, expressif, l'emporte ni plus ni moins sur la fonction, décorative.

*Dominion/Domain (Gairloch, c. 1965/1993)* est pour sa part une sorte d'anagramme de ce titre de

nal. Une vue des différentes pièces de la maison Gairloch telle qu'elle était au milieu des années soixante (la cuisine et la cuisinière, la salle à manger, le salon) s'insère entre des paysages de grands arbres ployant dans la mare aux canards et des appliques de massifs floraux écarlates. Soumis à un traitement informatique qui allonge exagérément les images et en intensifie les tonalités, la dimension documentaire, abstraite et stylisée, devient quasi décorative. À la facture impressionniste des grands arbres répond celle de massifs floraux évoquant tout particulièrement bien ici celle de l'Action Painting.

C'est l'une des premières qualités de ce *Residence* que de laisser jouer ainsi l'image publicitaire, celles des *House and Gardens* et des *Country Home and Interior*, sur son modèle original tout aussi idéalisé, une douceur de vivre *arts and craft*, une qualité de vie en harmonie dans la bonne nature. L'image et le modèle architectural se redoublent et s'intensifient alors mutuellement, par une sorte de glissement de l'image sur la chose, du rêve sur la réalité. Comme la résidence Gairloch est déjà une sorte de rêve éveillé, l'image peut d'ailleurs en ressortir plus près de la réalité. *Drawing Room (with my mother's mirror)* reprend de la sorte des publicités tirées de ces revues, les utilisant pour orner le salon, ce lieu polyvalent par excellence, lieu aussi bien de retraite privée que de mondanités. La pièce, transformée en cabinet de dessins, regroupe un ensemble de pseudo-gravures réalisées par transferts à partir des pages publicitaires des mêmes magazines, mimant la facture *arts and craft* de certaines natures mortes et leurs rendus de tons pastels. Ces photos-dessins flottent entre l'image publicitaire dont ils procèdent et le style architectural dont s'inspirent ces mêmes revues. L'image de départ se décompose également sous un jeu de dentelles, une sorte d'écran troué qui en masque la majeure partie pour ne laisser émerger que certains détails, un objet ou un bout d'objet, par éclipse. Une série d'alvéoles faites pour butiner l'objet ou encore, le lieu d'une ovulation des objets. Au miroir de ma mère, installé hors de portée des enfants au-dessus du foyer du salon, ré-



ANNE RAMSDEN,  
CURTAIN (INVESTOR  
CONFIDENCE), 1994,  
INSTALLATION; PHOTO:  
ISAAC APPELBAUM.

appliqué, boutique haut-de-gamme et musée, comme l'indique un certain nombre d'œuvres précédentes. *Scent* (1989) notamment, où des fioles de parfum un peu magiques, *Eternity* de Calvin Klein, par exemple, dévisagent les restes d'un artefact égyptien, fragment du profil d'un pharaon lui aussi très sophistiqué, lui aussi objet de luxe rare et précieux; ou encore *Dress* (1991), intervention in situ dans la devanture d'une galerie d'art transformée un instant en présentoir de boutique sur mesure; *Suture* (1992) aussi, où des prothèses esthétiques de commerce, des faux ongles, servent à l'exhibition d'une sorte d'opération chirurgicale, séduction et répulsion, plaisir et douleur, ongles et griffes entremêlés.

plein. *Curtain (investor confidence)*, rideau extravagant ou vengeur qui constitue l'une des quatre installations, peut fournir un premier aperçu de ce dont il s'agit : ornement excessif, exacerbé, à mi-chemin entre la pièce de musée, le décor de théâtre, la robe de bal et la publicité d'un tissu griffé, il procède aussi, comme l'ensemble des pièces de cette exposition, d'une tension parfaitement ambiguë entre l'objet d'art unique et l'objet de série manufacturé. Et il y a en même temps dans cette pièce-image quelque chose d'assez inquiétant : un débordement forclos, une révulsion domestique, une domestication sauvage du paysage qui se cache derrière. Ces rideaux aux motifs floraux stylisés servent surtout en effet à

revue, une condensation de l'intérieur et de l'extérieur. Les valeurs décoratives s'infléchissent en outre ici au profit de valeurs documentaires. Cette pièce qui se présente d'abord comme une sorte de tapisserie photographique, composée de sept photos-tentures, procède en effet d'une oscillation entre l'ornement et le document. Un jeu de photos noir et blanc tirées des archives de la résidence Gairloch (*Home*), s'interpose à un autre de couleurs intenses, où dominant d'un côté le rouge, de l'autre le vert, prises quant à elles dans le jardin environnant (*Garden*). Les longs papiers muraux ouvrent et referment alternativement l'intérieur sur l'extérieur et le passé sur le présent, disloquant l'espace origi-

pond par ailleurs, à l'autre bout de la maison-galerie, une maison de poupée, maison-jouet, miniaturisée, dont l'aménagement intérieur cite encore en la reproduisant une page de publicité sophistiquée, celle d'un parfum Carolina Herrera. On apprend très tôt en effet aux jeunes filles, à aménager l'espace résidentiel, dès le berceau, et pour longtemps.

Les stratégies de mise à distance de Ramsden, par exagération des objets et dislocation de l'espace, sont bien de l'ordre d'une critique de la représentation. Mais elles se conju-

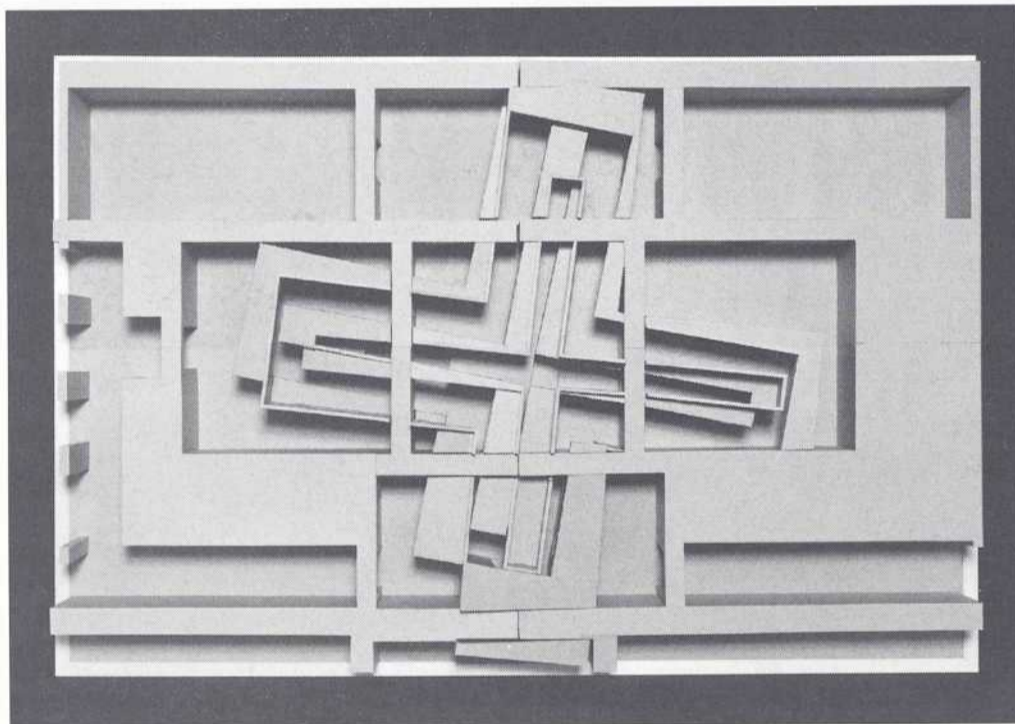
guent aussi à des stratégies d'identification, et de séduction, moins critiques que socio-affectives: le spectateur comme consommateur, ou consommatrice, et ces derniers comme esthètes, participant d'un même idiôme esthétique et social, où se lient au plus près les univers de l'intimité et de la publicité, formes douces, coulantes et courantes, de l'opposition devenue classique entre l'ordre privé et l'ordre public, le rangement et le rang.

— GUY BELLAVANCE

## PETER EISENMAN

Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 2 mars – 29 mai

Au printemps dernier, le Centre Canadien d'Architecture présentait un groupe de dessins et de maquettes décrivant onze projets conçus entre 1978 et 1988 pour différentes villes d'Europe et d'Amérique du Nord par l'architecte américain Peter Eisenman et son équipe. La documentation reliée à quatre de ces projets appartient au CCA et est en partie reproduite dans le catalogue qui accompagne cet événement dont Jean-François Bédard est le commissaire. Plus complète, la version anglaise du catalogue comprend aussi plusieurs essais très pertinents écrits par des critiques de réputation internationale comme Kurt Forster, Fredric Jameson, Yve-Alain Bois, et Jean-Louis Cohen. Pour l'occasion, Eisenman a conçu par ordinateur une installation spectaculaire dans laquelle les objets étaient autant dissimulés qu'exposés. Contrastant fortement avec l'architecture classique du CCA, l'installation, qui consistait en un long corridor replié en forme de croix, bloquait le centre géométrique du bâtiment. Comme cet espace longiligne était généré par l'intersection de deux croix grecques légèrement décallées l'une par rapport à l'autre grâce à une rotation de quelques degrés, les parois du corridor étaient doublés en plusieurs endroits, ce qui créait des niches où étaient placés dessins et maquettes. L'effet labyrinthique du parcours était accentué par le mouvement



PETER EISENMAN, MAQUETTE DE L'INSTALLATION DE L'EXPOSITION «CITÉS DE L'ARCHÉOLOGIE FICTIVE: ŒUVRES DE PETER EISENMAN, 1978-1988», 1993, CARTON GRIS, 20 X 128 X 194 CM; PHOTO: (EISENMAN ARCHITECTS) CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE

des murs et des plafonds qui s'entrecroisaient rarement à angle droit; le visiteur était ainsi confronté à des points de fuite désorientants, des ouvertures en cul-de-sac, et des retrécissements claustrophobiques. Le succès de cette installation peut être attribué en grande partie au CCA qui a fourni toutes les ressources nécessaires pour construire les détails complexes et infinis du jeu intellectuel d'Eisenman. Peut-être plus encore que l'abstraction des plans exposés, l'insertion conçue par Eisenman dans l'architecture du CCA cristallisait sa pensée paradoxale et son projet théorique.

Il faut d'abord reconnaître que Peter Eisenman est une personnalité

hors du commun dans le milieu de l'architecture. Homme de clan, on lui attribue, un peu à la manière d'un André Breton, une influence à la fois réelle et mythique sur l'intelligentsia architecturale de la gauche américaine, et par extension, sur l'avant-garde internationale. C'est d'abord entre 1967 et 1978, alors qu'il dirigeait le maintenant légendaire *Institute for Architecture and Urban Studies* à New York et qu'il enseignait dans les grandes écoles de la côte Est, qu'il a acquis la réputation d'un animal politique dans la lignée de Philip Johnson. Plus que quiconque, il aura compris l'importance d'occuper l'espace médiatique (constitué surtout de revues et publications) destiné aux architectes pour propager l'idée du travail théorique d'architecture. Pendant cette période, il a dessiné

près d'une dizaine de maisons cubiques, dont quatre furent construites. Ces maisons, conçues pour publication, avançaient l'idée d'une architecture autonome. Elève de Colin Rowe, Eisenman développa à partir de ses analyses des œuvres de Terragni, du Corbusier et de Van Doesburg un formalisme radical qu'il justifiait par la théorie linguistique de Chomsky, avant de s'intéresser au formalisme russe, puis à la critique post-structuraliste du signe popularisée aux États-Unis par Jameson. Comme le note justement K. Michael Hays, ces maisons essaient de rendre visibles les stratégies formelles qui sont à l'origine de leur forme. À l'alignement

et à la composition modulaire classiques, l'architecture moderne avait ajouté l'élémentarisation du vocabulaire architectural en points, lignes et plans. En donnant, comme Terragni, à chacun des éléments d'architecture (poutres et colonnes, murs, fenêtres) un système d'agencement autonome, les premières maisons d'Eisenman examinaient les possibilités inexplorées du langage moderne. Graduellement, de nouvelles stratégies, comme la rotation et la fragmentation, furent introduites. On peut comparer le travail d'Eisenman durant cette période à la recherche sur le cube de Sol Lewitt, recherche qu'Eisenman connaissait par l'intermédiaire de son amie Rosalind Krauss: comme Lewitt, les variations d'Eisenman indiquaient par une dépense inutile que l'architecture est un système formel clos. Parallèlement, les maisons construites d'Eisenman soulevaient la polémique parce qu'en exprimant strictement l'aspect systématique de leur conception, ces maisons étaient loin d'accommoder la vie domestique normale: l'architecture autonome comme système pur de la pensée était incompatible avec l'idée traditionnelle d'une architecture au service de la société.

Le travail d'Eisenman acquit d'autres dimensions lorsqu'il entra en psychanalyse en 1978. Selon lui, cette crise personnelle, qui le mena à quitter puis à saborder l'*Institute* en 1982, lui fit découvrir qu'il réprimait le travail de l'inconscient et de l'émotion dans sa création. Ainsi s'ouvrit un nouveau cycle, celui des excavations fictives, dont les onze projets exposés au CCA faisaient la rétrospective. Les premiers projets de cette série, conçus pour Venise, Paris et Berlin entre 1978 et 1984, s'attaquaient en réalité aux deux axes du postmodernisme architectural anglo-saxon qui était l'idéologie dominante de l'époque: le contextualisme développé par Colin Rowe dans *Collage City* et le classicisme anti-moderne de Leon Krier. Alors que l'approche pittoresque de Rowe célébrait la forme actuelle de la ville et perpétuait le présent par mimétisme, Krier proposait nostalgiquement un retour aux formes classiques et à la technologie prémodernes. Justifiant sa position par l'absence de futur créé par la menace nucléaire, puis par la

recherche des idées réprimées par la pensée classique qui sous-tend toute position inspirée par la tradition anthropocentrique, la rhétorique d'Eisenman, dérivée de ses lectures de Foucault et de Derrida, devint de plus en plus consciemment négative. Au contextualisme réaliste de son maître Rowe, Eisenman opposa une lecture de la ville basée sur une mythologie personnelle plutôt que sur l'histoire. Le sol, labouré par l'archéologie fictive d'Eisenman, devint une métaphore de l'inconscient. De nouvelles techniques pour générer des formes furent introduites: la superposition, la répétition, le *scaling* par lequel le même objet réapparaît à différentes échelles, le pli inspiré par la lecture de Deleuze, etc. Comme dans les projets antérieurs, les projets urbains des années quatre-vingt expriment d'abord un formalisme radicalement auto-référentiel dans lequel s'insèrent, à l'occasion, des motifs issus de la mémoire des lieux et de l'histoire de l'architecture. Dans un article de 1984, Eisenman entreprit une critique en règle du classicisme qu'il juge être une métaphysique de l'architecture occidentale basée sur trois fictions: la représentation, la raison et l'histoire. La mythologie classique de l'architecture, sur laquelle était aussi basé l'œuvre du mouvement moderne, valorise le sens, la vérité et l'éternité (*timelessness*). Par opposition, Eisenman propose une architecture sans origine ni téléologie, une architecture autonome qui, comme un texte sans sens, comme une écriture de degré zéro, se libère des systèmes de valeurs externes (abriter, protéger, servir) pour devenir critique des conventions par cette offensive contre le langage codé si bien théorisé par Barthes. À l'instar des avant-gardes littéraires d'après-guerre, Eisenman remplace la recherche du sens par la poésie du non-sens. Son architecture se veut un signe sans message, au moins sans message prédéterminé. La révolte d'Eisenman contre la tradition de l'architecture est bien celle de la raison contre elle-même. C'est probablement pourquoi seul un lieu comme les galeries du CCA pouvait rendre sa critique aussi claire.

Comme le soulignait Manfredo Tafuri, le réseau dense des notes

explicites et des références implicites qui constitue l'œuvre théorique d'Eisenman est un piège tendu au critique. Ce réseau donne accès à un labyrinthe abyssal où le paradoxe savant côtoie un humour glacial. Son œuvre est didactique en ce sens qu'elle traduit bien l'angoisse de l'avant-garde qui, en cette fin de siècle, est condamnée à s'opposer aux idées dominantes du temps, et à errer sans autre guide que la conviction du changement nécessaire. Ainsi, au moment où elles deviennent un objet d'émulation pour toute une profession, les cités de l'archéologie artificielle sont pour Eisenman déjà œuvres du passé. Par l'intermédiaire des événements et des publications de la fondation ANY qu'il a lui-même mise sur pied,

il popularise maintenant d'autres thèmes, comme l'idée d'affect, l'authenticité et la réalité virtuelle, qui nourriront la prochaine vague de publications. À la façon d'un alchimiste qui explore la productivité de l'erreur, le grand chaman de la tribu des architectes tisse de nouvelles correspondances métaphoriques entre texte et image, par lesquelles le statut de l'architecture comme figuration analogique du monde est constamment confirmé.

— LOUIS MARTIN

Louis Martin a reçu une bourse du Conseil des Arts du Canada pour étudier l'œuvre écrite de Peter Eisenman.

## PIERRE BRUNEAU

Galerie Yves Le Roux, Montréal, 12 avril - 14 mai

Que la loi était figurative.  
Blaise Pascal

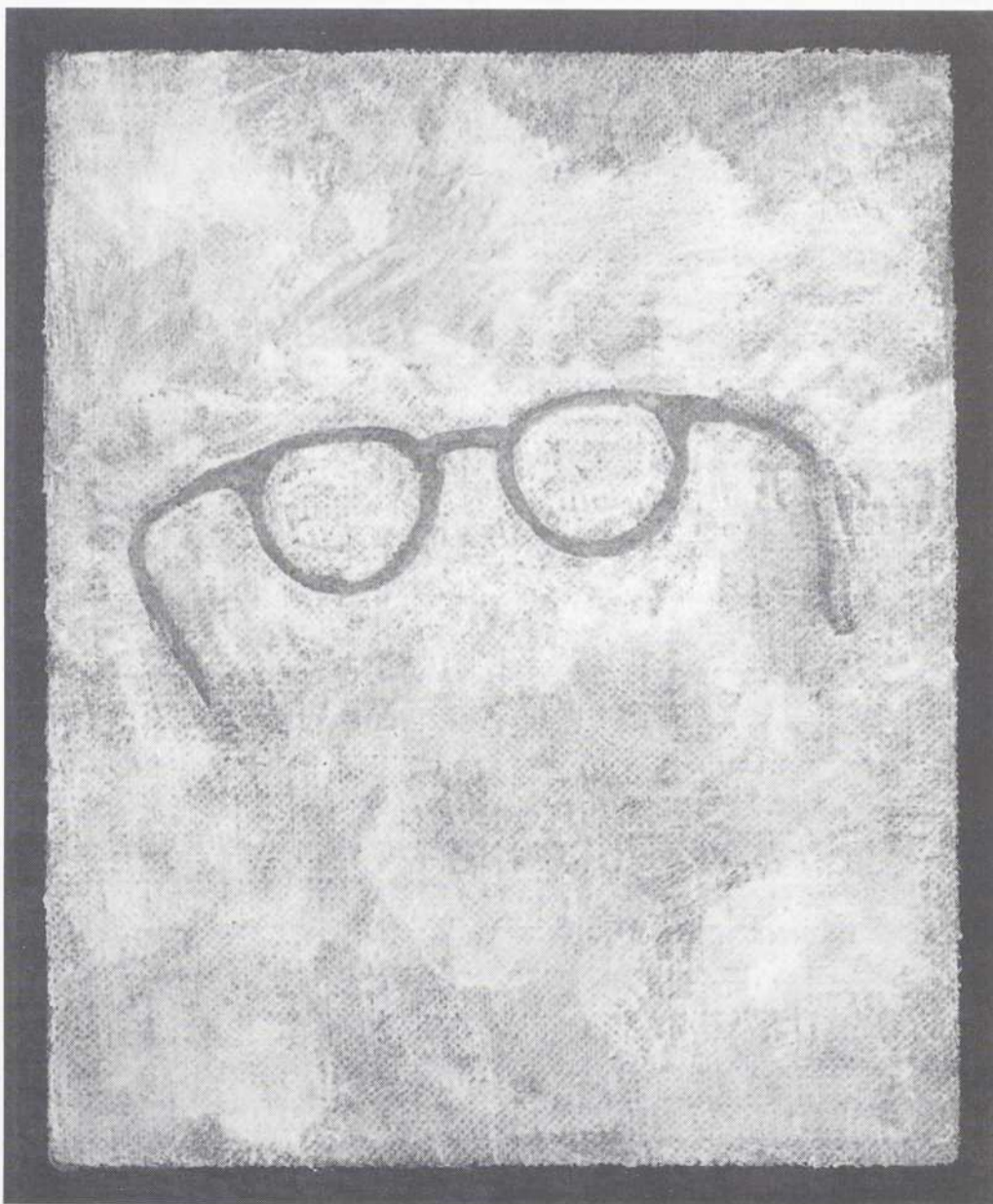
Jamais peut-être la peinture n'a-t-elle subi un tel assaut, n'a été l'occasion d'un tel conflit. Depuis ses débuts, le travail de Pierre Bruneau est hanté par la matérialité de la peinture. Pourtant, cette insistance s'est vue constamment circonscrite, dérivée, détournée. Les bandes dessinées et les illustrations de Bruneau étaient travaillées par l'impulsion gestuelle et la composition picturale. Inversement, ses toiles furent investies par les procédures du dessin et les signes graphiques.

Chez Bruneau, plus que du désormais conventionnel mélange des genres, il s'agit d'une hybridation radicale des arts, des techniques, des espaces symboliques. Loin d'être statique, ce brouillage des codes se révèle en proie à un dynamisme incessant, d'où découlent les diverses pratiques de l'artiste: illustrations, bandes dessinées, livres d'artiste, livres-objets, enfin toiles. S'il est une ligne qui traverse ces formes d'intervention, c'est la force d'envahissement de la peinture, tantôt contenue, tantôt débridée, rencontrant de la part de l'iconographie une résistance farouche. Les toiles de 1986 ont radicalisé cette

lutte entre la figure et l'espace, s'inscrivant en filiation avec l'art de Francis Bacon.

On peut définir le travail de Pierre Bruneau comme une tension variable entre la pression de la matérialité picturale non figurative et la persistance d'inscriptions iconiques. Les toiles de 1988, quant à elles, accentuaient la dissociation entre le pictural et le figural en accordant à l'ensemble de la toile et à ses portions figuratives des types de traitement totalement différents. Après une période d'application gestuelle et d'abandon à la couleur, un double ressac s'est produit: le dessin a repris ses droits, la couleur s'est codifiée et circonscrite, le geste est restreint, le découpage et la sérialité gouvernent la composition. Dans la foulée du Pop Art, Bruneau a procédé à de multiples variations sur les icônes du jeu de Monopoly.

Le travail récent de l'artiste peut apparaître comme une nouvelle rupture, mais les mêmes forces demeurent en jeu, agissent à l'intérieur d'un dispositif nouveau. Dans un premier temps, on pourrait penser que la peinture a gagné et que sa victoire est éclatante. En effet, les murs de la galerie ne sont couverts que de toiles monochromes, pâles, jaunâtres. Étrange victoire,



PIERRE BRUNEAU, L'OBJET QU'ON CHERCHE, LA NUIT, 1994, ACRYLIQUE ET PIGMENT PHOSPHORESCENT SUR TOILE DE LIN, 28 X 22, 5 CM; PHOTO: RICHARD MAX TREMBLAY.

par la négative, par emplissement de la surface picturale, mais sans accent ni variété de couleur, sans dessin ni tracé. Il suffit cependant de s'approcher pour distinguer, dans certaines toiles, le contour de quelque objet à peine différencié sur le fond blême. La figure n'a pas complètement disparu : centrée, mais discrète, elle évoque des objets quotidiens, une paire de lunettes, des ciseaux, une clé, un briquet, une cigarette, deux pièces de monnaie. Réapparues, ce sont les *Objets qu'on cherche*. Les autres toiles demeurent totalement muettes.

Cette réduction, cette fadeur, ce mutisme ne sont qu'apparents. Si l'on éteint l'éclairage électrique, dans la pièce obscure les toiles brillent d'une autre vie. Elles sont couvertes de pigments phosphorescents intégrés à l'acrylique. À la faveur de cette étrange lumière, les objets perdus peuvent être retrouvés : en négatif, ils sont entourés d'une brillance d'outre-monde. De même, sur les toiles mates, de nouvelles apparitions ont surgi : une tête d'homme avec chapeau, le profil imprécis d'un autre personnage. Au centre du grand triptyque qui bloque les fenêtres et tout accès au jour, l'image ironique d'une ampoule qui pend au bout d'un fil.

Cette phosphorescence, déjà inscrite dans des œuvres antérieures, y était demeurée secrète (personne n'aurait pensé à éteindre pour examiner ces sacs postaux de 1993 portant des signes peints). Le secret se dévoile maintenant de façon extrême : la phosphorescence occupe toute la surface. Ce sont des mécanismes subtils qui permettent de distinguer la figure de son espace d'apparition : différence de densité du sulfure de zinc mêlé à l'acrylique ou léger décalage entre la matière phosphorescente et les formes tracées à l'acrylique seul, mais de même teinte.

Une fois soumis au choc de cette luminescence, le spectateur peut se livrer à diverses expériences : rallumer et voir les figures disparaître et les surfaces perdre leur fascination ; puis, éteindre à nouveau et rétablir l'envoûtement. D'autres jeux sont possibles, comme l'utilisation d'une lampe de poche afin d'imprimer sur la toile le reflet d'une main, avant qu'elle ne s'efface progressivement.

Le temps devient ainsi une dimension essentielle de l'œuvre. Les pigments phosphorescents doivent se charger de lumière avant de la déverser dans l'obscurité. L'existence de la figure elle-même est donc directement liée à ce processus d'accumulation d'énergie, de décharge et de recharge. Dans cette caverne verdâtre qu'est devenue la galerie, les visiteurs peuvent imprimer leurs mains comme sur une paroi rupestre. Mais ce geste reste toujours à recommencer. L'œuvre tient à la fois du travail toujours défait de Sisyphe et de la puissance régénératrice du phénix.

Les expérimentations possibles ne doivent pas être perçues comme des démonstrations scientifiques ou comme un illusoire appel à la participation. Il s'agit au contraire de compléter l'œuvre, de lui conférer sa temporalité, d'en éprouver l'éphémérité tout en traversant des étapes de sa production. En effet, l'artiste lui-même a dû travailler alternativement à la lumière du jour et de plus en plus dans l'obscurité, à mesure que l'œuvre progressait.

Cette perte répétée de la figure et de sa luminosité constitue le processus d'un étrange deuil. La gravité qui émane de cet accrochage propulse au premier plan des affects qui semblaient dissimulés par les précédents travaux. L'œuvre dédiée *À l'ami disparu* peut autant évoquer une perte vécue que cette incessante dissolution de la figure. Puisque l'œuvre autorise un pouvoir de la faire apparaître et disparaître, Pierre Bruneau a construit un dispositif qui tente de contenir l'insistance du souvenir, du fantôme, de l'affect.

Plus qu'un passage de la déception (absence de couleur, de figure, de différence) à la fascination (phosphorescence, apparition, insistance), il s'agit de la mise en scène d'un battement contrôlé de vie et de mort. À l'instar de plusieurs contemporains, Bruneau pratique l'art de la silhouette : l'apparition n'est pas signe de vie, représentation, résurrection. Ce travail ne relève pas de la figuration. Ce sont des signes qui apparaissent et disparaissent, ceux du quotidien, ceux du souvenir. Signes de signes. Signes d'art.

Qui préside à cet étrange rituel ? Une référence historique et artistique. Une autorité. Le pape *Innocent X*, crûment dépeint par Diego

Vélasquez, violemment transfiguré par Francis Bacon, devient sous le pinceau de Pierre Bruneau un fantôme informe sur la toile intitulée *1650-1953-1993 (Innocent X)*. Parmi ces ombres kafkaïennes, la présence obsédante et insaisissable

de ce pontife rappelle la puissance de sa loi, la réalité de la perte, l'incomplétude du deuil, l'impossibilité de l'innocence et la défaite de la peinture.

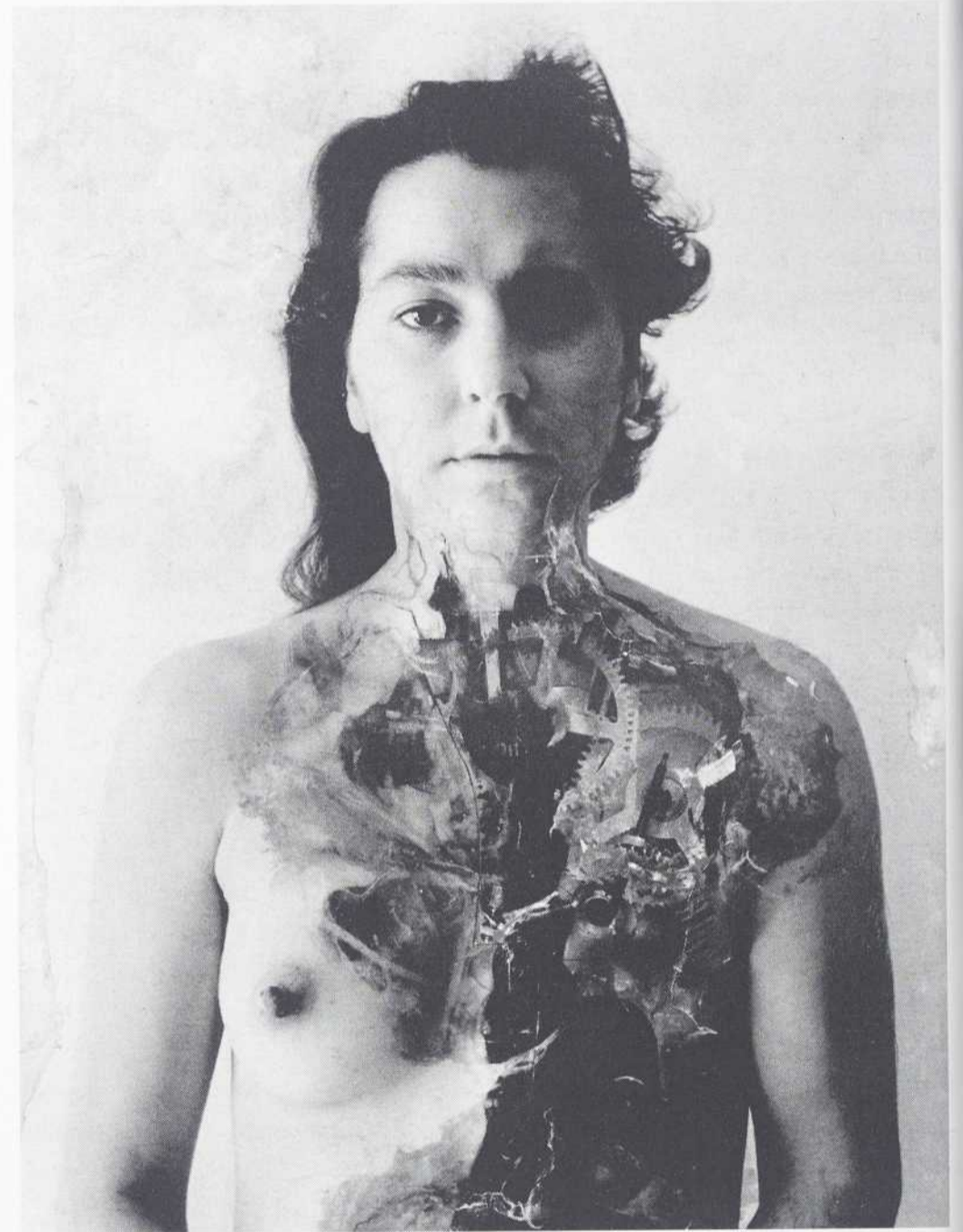
— ANDRÉ LAMARRE

## BRIAN WOOD, PAUL LOWRY

Centre Saidye Bronfman, Montréal, 5 mai - 16 juin

De telles œuvres plaisent à l'esprit. Elles satisfont une idée peut-être bien toute faite, qui consiste à croire qu'il peut exister un rapport entre le dessin et la photographie, qu'une œuvre multimédia pourrait

pliquée à la main, et l'image cadrée qui s'impose dans un des coins de la surface noire et blanche, une certaine parenté, formelle justement, s'offre dans un travail de réflexion et de mimétisme voulu, rappro-



PAUL LOWRY, COPULATION STUDY 100, 1993, ÉPREUVE ARGENTIQUE, 45,7 X 35,5 CM; PHOTO: PAUL LOWRY

ainsi naître de cette confrontation entre un médium qui fait et un autre qui reproduit. Brian Wood entretient cette idée dans des pièces qui font intervenir l'encre sur milar avec des images-photos. Entre les formes élancées de cette encre ap-

chant dès lors dessin et photo.

Mais nous demeurons méfiants. De concert l'un avec l'autre, ces deux médiums n'ont jamais conduit — historiquement parlant, du moins — à autre chose qu'une réification de l'art technique par rapport

aux possibilités, plus « humaines », de cet art de geste et de mains. Les rapprochements évidents, presque forcés, de Brian Wood peuvent-ils aller à l'encontre de cette idée résistante? Peuvent-ils générer autre chose que ce manichéisme de l'esprit à mettre de part et d'autre d'un axe mélioratif, d'une séparation de valeurs, l'incontournable rationalité référentielle de la photo et le substrat subjectif du dessin?

Certes, les « Photo-Gestures » de cet artiste sont une autre des façons de poser cette question. À moins qu'elles ne soient finalement toute la question; il pourrait donc s'agir de rien d'autre que du balancement, de la reconduction sans cesse reprise entre des ordres de pensée que nous nous plaisons à opposer: rationalisme/humanisme, technique/geste, arts appliqués/arts visuels, et *tutti quanti*. Voilà justement où toute cette problématique nous conduit: à réévaluer, comme nous l'avons tant et tant fait déjà, ce que nous devons à ces modes de pensée. Si bien que ces images-photos, pour plaisantes qu'elles apparaissent, deviennent des objets de catégorie de pensée, des simulations accomplies pour mesurer l'héritage de ces ordres conditionnants. Les photos sont la plupart du temps anecdotiques, prises après que le geste de l'artiste sur le milar ait été exécuté: bout de sein, langue tirée, strates géologiques, humus et mousse sous un arbre ou encore tuyau de ciment, ressort abandonné, résidus environnementaux qui confondent la nature et le terrain vague. Sans doute, de ce point de vue, comme l'aboutissement volontairement paradoxal d'une vue de l'esprit, ce sont des œuvres qui parlent et qui prennent le pas, comme objets derniers, objets esthétiques finis, sur cette reconduction axiologique des valeurs mises en scène dans ce travail. Mais là n'est pas le fin bout du paradoxe qui ressurgit bientôt. Car, aux yeux du spectateur, ces œuvres apparaissent moins comme le dénouement d'un travail que comme objet cloisonné, fortuit, autosuffisant. Comme si la pensée qui avait présidé à leur naissance était toute entière contenue en eux et qu'elle ne les excédait, pas plus qu'ils ne la dépassent, d'aucune manière. En fait, ce sont là des objets tout entier lovés sur les questions

qu'ils soulèvent, mais ne résolvent pas.

On pourrait d'ailleurs en dire autant des œuvres de Paul Lowry. On en sait là aussi beaucoup sur ce qui unit la mort et la photographie. Il suffit de se remémorer les premières images d'êtres humains. Les possibilités techniques étaient alors si limitées, les temps de pose si longs, que seuls des cadavres pouvaient offrir une si longue immobilité.

L'image photographique entretient un rapport essentiel avec le temps passé, ce qui n'est plus, ce qui est mort. Ce que nous voyons ainsi ne peut plus jamais être ainsi. Mais aussi ce que nous voyons ici est encore tel dans cet arrêt du temps. Double mort que voilà qui s'offre existentiellement et métaphoriquement dans notre rapport avec l'image.

Cette double mort est reprise et, dès lors peut-être est-elle du coup annulée, par les images de Paul Lowry. Ses « Copulation Series » offrent les images de corps dénudés, entrelacés mais au travers desquels semblent affleurer veines, artères, os, systèmes nerveux. Ces corps langoureux, tombés au champ de bataille d'un acte d'amour trop torride, ces corps lymphatiques (comme on dit « système lymphatique ») sont tout empreints d'une filandreuse beauté. Foudroyés de petites morts répétées, englués de matières collantes qui pourraient venir de tous les liquides qu'ils ont dépensés l'un à l'égard de l'autre, ces corps saisis par la caméra frappent le lecteur dans ce qu'ils arrivent à révéler de cette hantise de la mort qui traverse la sexualité. La mort est déjà, en eux, à l'œuvre. Elle les atteint dans cette immobilité stupéfaite, hébétés qu'ils sont de plaisir. L'extase n'est pas loin de cette attitude tronquée et surprise. Le corps en croix et en lambeaux d'une de ces œuvres suppose un monde d'icônes vaguement païennes, d'exécutions sommaires pour crimes innommables, de sainteté et de martyrs. Cette fascination pour la mort qui prend et surprend est aussi suggestion de morts célébrantes, par excès, ascèses et mysticismes panthéistes.

Que cette œuvre – dont je puis ici n'aborder qu'une seule partie, car il en est une autre qui tient de

Joel-Peter Witkin avec, sur fond quadrillé, ses artefacts humains qui semblent tout juste sortis du formol – soit photographique ne relève certes pas de l'accidentel. La « saisie » photographique, dans sa trouble semence de mémoire, de rapt, de mort et de survie, tient le pari de ces images où le passage de la mort à la vie, du sacré au profane, du célébré à l'avili, donne toute la teneur de ce dispositif si bien habilité à offrir des fétiches, des gris-gris et des idoles de ce qui s'en est allé.

Ces séries, de Paul Lowry, suggèrent une hypothèse qu'il serait peut-être bon de ne pas repousser trop vite d'un air indigné: à savoir que la photographie se donnerait comme succédané technologique de l'expérience mystique, comme son simulacre et son tenant-lieu. Là repose une des conséquences logiques de son indécidable rapport avec la mort et la vie.

— SYLVAIN CAMPEAU

## HENRY SAXE

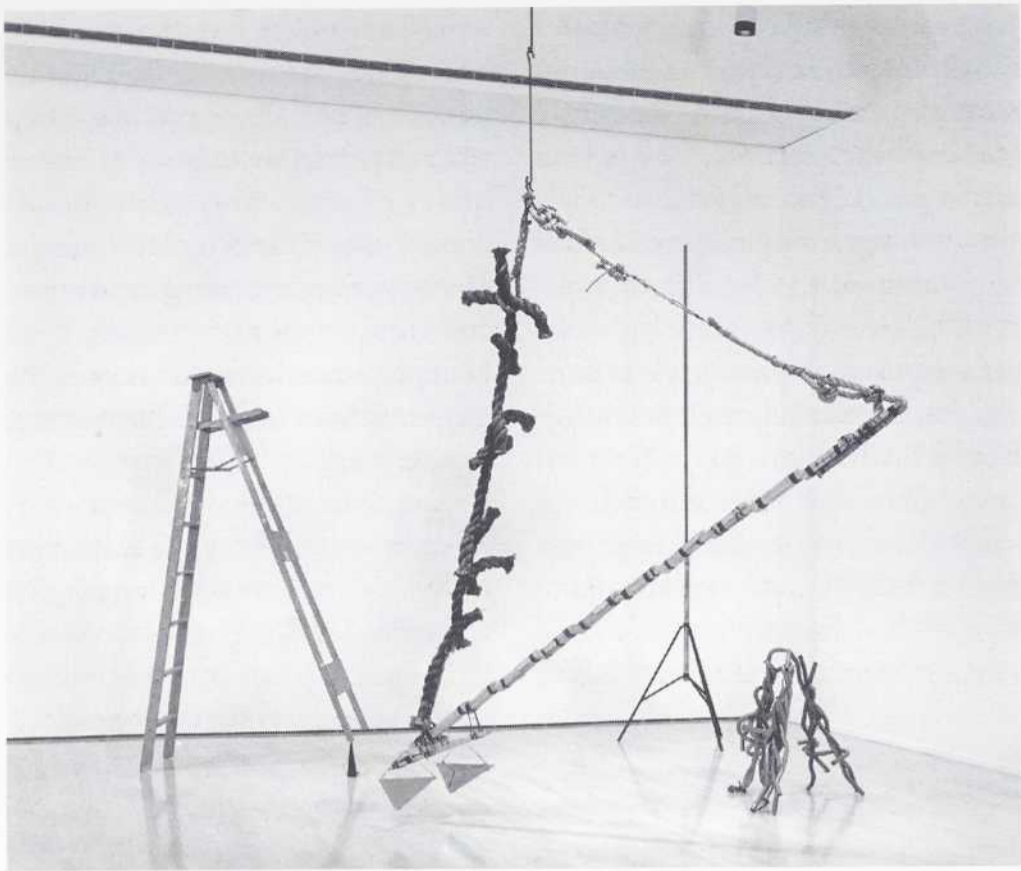
Musée d'art contemporain de Montréal, 20 mai – 25 septembre

Produire une rétrospective comporte toujours une part de risque. Celui bien sûr de confiner à l'histoire une production qui se veut encore active. Il y a ensuite celui de laisser l'observateur avec une œuvre qui se répète indéfiniment au cours des années ou bien, au contraire, de le déconcerter lorsque le parcours de l'artiste prend plusieurs directions sans qu'elles soient toujours justifiées. Une des difficultés majeures à organiser une rétrospective provient du fait que certaines périodes de l'œuvre complète de l'artiste sont souvent, pour diverses raisons, plus faibles que d'autres et ce sont généralement les dernières (retour à des problématiques antérieures, dénégarion des idées fondatrices de l'œuvre, refus ou acceptation simpliste des nouvelles « tendances » de l'art, etc). En fait, les aléas sont tellement nombreux qu'on n'ose plus aujourd'hui appeler une rétrospective une rétrospective.

La rétrospective d'Henry Saxe évite en tous points les écueils susmentionnés. Des premières sculptures jusqu'aux dernières, nous pouvons observer un développement continu dans les préoccupations de l'artiste, sans que celles-ci restreignent les possibilités d'un renouvellement des formulations. Les organisateurs de l'exposition (Réal Lussier et Sophie Renaud) ont respecté cette particularité en aménageant des espaces distincts, qui

correspondaient à la démarche de l'artiste, produisant surtout par séries. Plusieurs sculptures étaient ainsi suffisamment rapprochées dans une même salle, pour permettre la comparaison ou pour constater toutes les variations développées autour du même thème. Ce type d'aménagement se prêtait bien aux constructions modulaires de Saxe qui, par leurs articulations complexes, faisaient jouer subtilement les ambiguïtés entre les similitudes et les différences. L'encombrement des salles suggérait l'effet du hasard, l'arrangement méticuleusement désorganisé d'un jardin. Cette disposition s'apparentait à l'objet sculptural lui-même qui, suivant la façon de le disposer, pouvait lui aussi prendre des configurations variées et fluctuantes. Cela déjouait également certains principes muséaux ou modernistes consistant à placer un objet à distance égale d'un autre en fonction d'une symétrie linéaire. Ce qui fera dire à plusieurs que l'espace était contraint par un trop grand nombre de pièces, comme si cette règle du « *arm's length* » était le seul critère déterminant la valeur d'une exposition.

Très rapidement, Saxe sera reconnu pour ce type de constructions modulaires qui se différencient nettement de tout ce qui se faisait à l'époque au Québec (fin des années soixante) et même à l'étranger. Cette approche rompait avec



HENRY SAXE, WEDGE, 1971-1972, MATÉRIAUX MIXTES, ÉLÉMENT LE PLUS GRAND: 335 CM, ÉLÉMENT LE PLUS COURT: 86,3 CM; PHOTO: (DENIS FARLEY). COLL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA. © HENRY SAXE 1994/VIS\*ART DROIT D'AUTEUR INC.

l'idée d'un objet unitaire, monolithique, obtenu par les techniques de la soustraction, du moulage ou du modelage. Par module, il faut surtout entendre une utilisation des pièces mécaniques en usage dans le domaine industriel, dont celles servant tout particulièrement à la transmission ou à l'articulation des différents éléments assemblés, assurant ainsi autant la mobilité que la fixation. Les engrenages, les chevilles, les chenilles, les pentures font ainsi partie du vocabulaire de Saxe, bien que, en aucune façon, l'utilisation de matériaux industriels ne se réduise à faire valoir une fascination pour la nouvelle réalité technologique, comme on pouvait fréquemment le voir à l'époque (chez un Gladstone ou un Lajeunie, par exemple). Il évite en conséquence une critique que Benjamin H.D. Buchloh adressait à la sculpture moderne, lorsqu'elle reprenait mimétiquement les aspects les plus idéalistes de la construction industrielle (*Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, 1980). Par contre, il faudrait se méfier d'une réduction de l'œuvre de Saxe à cette seule composante, surtout si cette mobilité sert d'argument positiviste contre une sculpture immobile, jugée à ce titre plus conservatrice.

La construction modulaire, les systèmes d'accrochage, permettent surtout à Saxe de faire voir la sculpture comme une structure complexe, suscitant une réflexion sur

les procédés de la fabrication, ou un effort d'imagination pour reconstituer une cohérence à travers ces enchevêtrements protéiformes. Tout comme Ulysse Comtois, Saxe faisait la preuve à ce moment-là que la standardisation et l'homogénéité des matériaux n'empêchent pas de créer une œuvre originale. Il rejoint ainsi un principe important de la modernité, en optant toujours pour une adéquation parfaite entre la forme et l'expression, en ne créant pas de différence entre le dire et le vouloir dire. Il échappe par le fait même au piège de l'illustration, phénomène très courant en arts visuels (hier tout comme aujourd'hui) alors que l'image est reconstituée telle quelle, sans que la conception de la forme utilisée soit vraiment justifiée. La démarche de Saxe ne se réduit pas pour autant à une approche purement formaliste, au sens d'une épuration ou d'une élimination de toute référence extérieure. Il entretiendrait plutôt dans cette série de sculptures une ludique équivocité entre l'objet et l'objet d'art. D'ailleurs, le titre des sculptures indique ou confirme très souvent ces analogies avec la réalité plus ordinaire des objets communs: *Snapper*, *Cactus*, *Seaplex*, *Wallflower*. La virtuosité des arrangements nous incite à transposer tout cet attirail mécanique en une allusion à un déploiement floral ou à une féconde organicité. L'horizontalité de ces sculptures suggère

également l'idée du paysage, thème historiquement identifié à l'art canadien, bien que chez Saxe, elle marque plutôt une opposition à la verticalité et à la tradition du monument.

Au début des années soixante-dix, Saxe abandonne complètement la composition modulaire pour entreprendre une production plus « désaxée », en disposant séparément divers objets déjà faits (trépiéd, escabeau), tous réunis toutefois sous le mode de la composition triangulaire (*Wedge*). On reconnaît cependant le même intérêt pour les techniques du tressage, bien que cette fois-ci, les tiges métalliques et les câbles se lient par raccommodage ou par rafistolage, produisant un effet de précarité dans l'installation. En jouant ainsi avec des objets usuels qu'il assemble selon leurs propriétés formelles, Saxe prépare en quelque sorte l'avènement, qui aura lieu quelques années plus tard, d'une nouvelle sculpture figurative ou « déconstructiviste » initiée par une génération de sculpteurs. Mais curieusement, il reviendra au cours des années quatre-vingt à une sculpture plus austère, faite de plaques et de barres de métal superposées, contrevenant ainsi aux tendances du temps. Apparaissant à première vue comme des constructions systémiques, ces sculptures sont en réalité le résultat d'une opération plus empirique, de sorte que tous les éléments empilés s'ajustent les uns sur les autres, suivant des points d'appui qui établissent ou régissent l'équilibre entre les poids et les contre-poids. Encore une fois, on reconnaît chez Saxe un intérêt pour faire va-

rier indéfiniment la forme autour du même axe ou du même thème, jusqu'à épuisement des possibilités. Ses constructions ont souvent été comparées aux sculptures des constructivistes russes. Elles se différencient néanmoins sur un point: les assemblages de Rodtchenko et de Lissitsky s'élaborent autour de l'idée d'une pureté géométrique, correspondant à une société idéale ou à une volonté plus spirituelle que matérialiste. Chez Saxe, la forme géométrique tend plutôt à créer du désordre: la combinaison des éléments semble parfaitement ordonnée, mais vue attentivement, l'asymétrie règne. Pour ne pas réduire abusivement la structure formelle à un ordre politique, comme cela a déjà été fait plus haut avec les constructivistes, rien ne consent à joindre inutilement la dissymétrie des formes à l'actuel chaos constitutionnel. Malheureusement, les arts considérés trop abstraits sont perçus aujourd'hui comme une désaffection volontaire ou une abstinence suspecte.

Comme d'autres rétrospectives judicieusement actualisées, celle-ci ne fait pas que démontrer et confirmer la valeur ou l'exemplarité de l'œuvre d'un artiste. Les initiatives dont il a fait preuve, les influences qu'il a générées et surtout la manière d'organiser ses sculptures autour d'un pivot central ou d'une pièce charnière font en sorte que lui-même devienne par extension la pierre angulaire pour toute la sculpture produite depuis ces trente dernières années.

— GASTON ST-PIERRE

## DAVID MCFARLANE

Galerie Oboro, Montréal, February 19 - April 2

David McFarlane's exhibition of sculptures presented viewers with a quiet questioning of contemporary social situations from an unassuming Canadian perspective. McFarlane's two works, *Hide: Version 1* and *Hide*, offered an interpretation of his existence as a middle-class, white male of British decent, born on the outskirts of Toronto in

1963. His suburban view is rife with dangerous elements that the diviners of "political correctness" could easily denunciate, however, such an approach would only serve to obscure the honesty of McFarlane's art. It would also deny the inherent diversity of this exhibition's central component, which features a collection of works in a

variety of media by artists McFarlane asked to re-create versions of *Hide*, and thus comment upon the sculptor's mapping of personal/communal history.

Each sculpture, installation, audio and video piece was carefully placed at regular intervals on the floor and walls, effectively transforming the gallery into a series of compartments. Viewers began at McFarlane's *Hide: Version 1* (1992), which featured a well-worn, men's black leather jacket on a hanger, encased in a wooden box with a plexiglas front and hanging on the wall. Located just below the upper left pocket was a hand-sewn, Canadian flag patch. Such a garment is standard equipment for thousands, maybe millions, of young men that frequent rock 'n roll bars across the country. These same youths can also be found at places along the Trans-Canada Highway, hitchhiking from Toronto to Montréal, North Bay, Regina, Halifax, Prince Rupert, or Calgary in search of employment, education or adventure. This conceptual work set the tone for the entire exhibition, which encouraged viewers to become white, middle-class drifters in search of a new place in Canada's social complex.

McFarlane's 1994 work, *Hide*, was the first critical junction on this road trip across the suburban mindscape. A customized wooden carrying case, approximately 3 x 1', hung open on the wall at eye level. The front cover was made of glass, while the case's interior featured a tanned leather surface with text. Using uppercase cast metal letters, the artist hand-punched an intriguing narrative into the leather that recounted the circumstances of a visit to a large supermarket north of Sheppard Avenue on Jane Street in Toronto, at 9 PM on Saturday, March 23, 1991. While entering the store's parking lot in his rusty white car, McFarlane noticed a group of young men:

WHOM APPEARED BLACK IN SKIN COLOUR. THEY FELT ANGRY TO ME, BUT THIS IS UNQUALIFIABLE. IT STRUCK ME THAT THE FEAR OF APPROACHING SUCH DIFFERENCE AND UNKNOWN WAS RACIST. I WANTED TO CHALLENGE THE FEAR, LEST IT CONTROL ME, AND I CONTINUED MY APPROACH.

*Hide* documented the anxieties he experienced that day, which es-

calated when six or seven of the men began pounding their fists on his car. McFarlane candidly admitted to the violent state he spontaneously shifted into:

I BECAME A KILLER. I STEPPED HARD ONTO THE ACCELERATOR IN ORDER TO EXTRICATE MYSELF FROM WHAT I NOW RECOGNIZED AS DANGER AND IF ONE OF THESE MEN HAD FAILED TO MOVE FROM MY PATH, I WOULD HAVE RUN HIM DOWN WITHOUT HESITATION.

This sculpture's beautiful, fine leather lettering contrasted the ugly social reality of McFarlane's experience. The honest communi-



DAVID MCFARLANE, *HIDE: VERSION 1* (1992), LEATHER JACKET, WOOD, PLEXIGLAS; PHOTO: DENIS FARLEY, COURTESY GALERIE OBORO.

cation evident in *Hide* offered a warning sign about the disparity between diverse suburban communities. Such a jarring narrative exposed the weaknesses of a society based on the suppression of minority groups. Suddenly a member of the dominant culture was faced with the anger of a race that has been relegated to a lesser position. The artist's attempt to overcome his prejudices at the supermarket were quickly eclipsed by an instinct to survive. The inspiration for *Hide* perhaps lay in this gap between idealism and reality.

The leather jacket and carrying case were the conceptual and narrative gears viewers required to understand McFarlane's identity, which was supplemented by the work of six artists and a philosopher. Tim Whiten, Julie Arnold, Corrine Carlson, Patriciu Calimente, Jonathan Chung, Gabrel Angel and Sam Mallin were asked to perform "rubblings" of *Hide*. The artist was like a hitchhiker telling the same story to the driver of each car, who then retold it in his or her version. Such a process invited manipulation, censorship and enhancement of the

original *Hide* and, as a body of works, these rubbings contributed to a multidimensional mapping of McFarlane's personal history.

Tim Whiten's *Hide: Version*, situated on the floor in front of the original, was composed of a wooden spearlike object and five charcoal rubbings of the text on white cloth. The orderly arrangement of elements in a single row was reminiscent of spiritual offerings by tribal societies. Whiten's seemed to use this primal context as a means of revealing the timeless character of conflict between different cultures.

Julie Arnold's version focused on an English/French dictionary's translation of the word "hide." Viewers peered through a slide loop mounted at eye level to scrutinize a magnified French text which redefined the exhibition's central piece as: *peau, cuir, se cacher*. The reference to skin, leather and hiding alluded to elements from the actual event and the resulting work of art. It also commented on the intolerable character of the racial discord in McFarlane's encounter by including the next word in the dictionary — "hideous."

Arnold's literal work was followed by Corinne Carlson's more formal rubbing. This *Hide: Version* mimicked the rectangular shape of the carrying case's leather interior and was rendered in copper. However, the surface of the metal was discoloured as a result of an oxidization caused by the artist's urine, alluding to the metabolic functions of the body that may be automatically triggered by dangerous situations.

Patriciu Calimente recorded an audiotape of the artist reading his *Hide* text, which visitors listened to using headphones and a cassette deck. Selected words, such as "DOWNSVIEW," "THREATENING," "JANE," "WHITE," "BLACK," "RACIST," "DANGER" and "RUN," had been removed and replaced by a beep. Calimente's rubbing erased the key cultural/social indicators of McFarlane's encounter and a typed account of the sanitized text was located on the wall.

The next point of reference was Sam Mallin's philosophical analysis of *Hide's* content and form. His *Hide: Version* featured two pages of text mounted in a frame on the gallery's wall and discussed how the written word subsumes human experiences. Mallin claimed that "The 'danger' (x3) is to lose touch with such events and the great method we have for doing so is to distance its standing by re-embodying it in text." However, the philosopher applauded the artist's use of a grammar and style that evoked the incident's "vernacular reality," which effectively stretched back to "this non-textual event."

The final stop was communicated via a monitor situated on a white pedestal that featured a

video rubbing by Jonathan Chung and Gabrel Angel. Viewers watched a screen bathed in cobalt blue as the camera slowly panned across a close-up of McFarlane's leather text. The camerawork, colour and grainy quality of the video gave the impression that *Hide's* text was imprinted on the surface of a distant planet.

Unfortunately, the circumstances of *Hide* are symptomatic of social unrest. The participation of six art-

ists and a philosopher diffused the subjectivity of the artist's personal history and directed viewers towards a more diverse mapping of art and experience. Rubbings by other artists will be added during the Summer and Fall, as McFarlane continues his road trip across the Canadian psyche with stops in Regina and Calgary.

— CURTIS J. COLLINS

ous objects reminiscent of a middle class boudoir – a chair, curtains and small frames. A pervasive sensation of home can be felt upon entering this setting, at the center of which sits a chair. Its base is fabricated in the form of a wide-brimmed skirt made of different types of fabrics. This shape, so similar to a female figure, is attractive and elegant as well as constricting. The chair's ornamentation creates a barrier between the audience and the seat. One cannot sit down without stepping on the delicate train. What makes it attractive – the flowing skirt – distances the viewer and prevents her/him from touching or interacting with it. This normally

estry and sewing. This type of work, often done in the private sphere, was traditionally separated from "high" art existing in the public sphere from the seventeenth century on. But considering the gallery context of these works, Martin's collection of framed printed cloths blurs the boundaries between the symbols of craft and art.

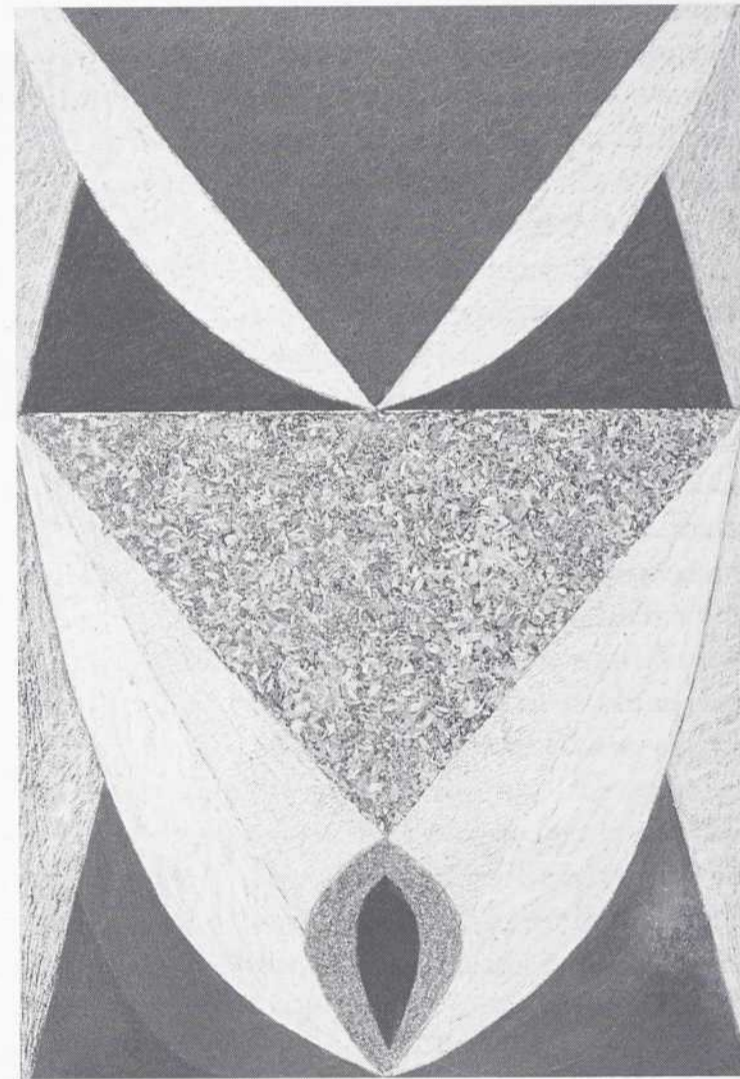
These fabrics can be read to represent textile *and* painting. This line, or division, can be found represented in the intricately painted image of a rope found on the surface of every canvas (except for one). The rope at times mingles with the imagery of the cloth (becoming in itself "woven") or autonomously sits

## ANNIE MARTIN AND FREDA GUTTMAN

Galerie Articulé, Montréal, March 26 – April 24

The diverging paths available to feminists pillaging and rewriting history are numerous. The question remains: How can women shape history through the visual arts? How can anachronistic references to women's histories be effectively used in contemporary art by women? Annie Martin and Freda Guttman testify to the importance of historical references for women's present-day art production. Martin combines binary divisions of male- and female-produced art as embodied in cloth and paint, and Guttman uses ancient feminine symbols and modern abstraction to re-write women's past and present.

In Martin's installation, *Figure*, the idea of the home in a gallery context is emphatically used. This cohabitation confronts two spheres of art making: textile works and painting. These divisions have been used to create notions of differences in art production based on sexuality. Many of the dichotomies between male and female art have been attributed to the kinds of works that men and women have historically produced – men being credited for making art while women make what is called craft. This division in art production was (and still is at times) based on the types of materials used. The fact that women have dominated in the creation of textile art works is part of the reason why these have been categorized as craft, as has been discussed by Roszika Parker in *The Subversive Stitch*. With the upsurge of female artists and the reclama-



ANNIE MARTIN, *FIGURE* (1993-4), INSTALLATION DETAIL, OIL OVER GESSO ON PRINTED TEXTILE; AND FREDA GUTTMAN, *PANTHEON* (1993-4), INSTALLATION DETAIL, MIXED MEDIA; PHOTOS: RON SIMON, COURTESY GALERIE ARTICULÉ.

tion of craft, textile-based works are now an essential component of contemporary art production by both women and men. These divisions are struggled with by Martin as she presents them in a multifaceted context wherein craft is no longer in opposition to art but is instead shaping its content. The binary divisions between what is male/female, craft/art, home/gallery can no longer be charted with assurance.

Gently transforming the standard white gallery space are vari-

utilitarian object mutually objectifies the feminine and the utilitarian (or craft). Yet, in this objectified position it must also be apprehended as a work of art.

A corner of the gallery is covered with small canvases, hung one on top of the other, in a miniaturized, old-fashioned salon style. Each is made of a different type of manufactured cloth – including kitsch, soft velvet and authentic 1920s bold floral patterns. The fabrics are evocative of crafts produced predominantly by women: embroidery, tap-

on the surface in a painterly fashion. The textile support refers to craft while they also subscribe to paintings because of the way in which they are built (canvases stretched on wooden frames with paint on their surface).

The relationship between the representation of the string and the actual textiles are numerous and here the overlapping of textile and painting is most literal. The rope, while being a painted image, also symbolizes the fabric as many threads (i.e., ropes) are needed in

order to weave cloth. The flexibility of the paint/rope to be the symbol of two categories is emphasized by its interaction with the fabric and the inherent flexibility of paint and cloth.

Different techniques are used by Martin to elucidate the feminine and masculine aspects of textile works and paintings. For example, the meticulous manner in which the rope has been painted, with small multiple brushstrokes, may be compared to embroidery or weaving techniques. In other works the rope is clearly incised on the surface in a way that recalls geometric abstraction of the 1960s – an art period heavily dominated by men. A transparent veil also hangs loosely in front of the gallery's window resulting in a comforting and restful atmosphere. On the veil are a series of shorthand letters – which allude to femininity. Formerly taught in school to secretaries who were predominantly women, shorthand can be read as a female type of mark-making.

*Figure*, then, transforms the neutral gallery environment into a space that must be confronted on a personal level. Symbolizing the home in the gallery is political for it recontextualizes the primary location of art made by women in the past, and claims the space of professionalism while still maintaining familiarity.

Guttman also approaches feminism from a historical perspective. Her series of drawings, *Pantheon*, was inspired by ancient matriarchal symbols and the imagery of the female body. The drawings and collages are based on the geometry of triangles, referring to the vulva, the Greek female trinity and the three levels of the world – air, land and sea. Guttman explores how these symbols may be used conceptually and physically. A rich palette of colour – bronze, gold and warm earth tones – is used to convey the importance of women in Greek mythology. The drawings have natural elements added onto them, such as dried flowers, which correspond to the allegiance between nature and woman in an essentialist approach to feminism.

The symbols in the works are conjured up in an allegorical and literally abstract manner. The col-

lage materials used and the abstract style of the works give these a modern flavour. Guttman enters the modernist canon of abstraction, now receding into the past, through ancient feminine symbols. In this way she subverts the history of the modern (male) myth with those of ancient (female) myths. By using the ancient history of women as subject matter for abstract collages/drawings, Guttman reclaims a part

of history (modern abstraction) that was formerly denied to women.

In this dual exhibition, history is shown to be a necessary departure point for any feminist art. The gallery space becomes the meeting ground between historical concepts of art making, materials, sexuality and anachronistic divisions between women's and men's art production.

– VALÉRIE LAMONTAGNE

## LAURIE WALKER

Musée d'art contemporain de Montréal, April 9 – May 29

Marianne Moore once said of Wallace Stevens's poetry that it was a "triumph of explicit ambiguity." As a judgment by one arch-Modernist on another, Moore's words can only be construed as lavish praise. The same praise, minus the Modernism, could be applied to Laurie Walker's work, which is similarly precise, even astringent, in its imagery, yet reluctant to offer up a tidily packaged meaning.

In *The Man with the Blue Guitar* (1937), Stevens invoked his Modernist muse – with characteristic irony, it is a man – and bid him play: "But play, you must,/ A tune beyond us, yet ourselves,/ A tune upon the blue guitar/ Of things exactly as they are." The notion of getting things down as they are – let alone exactly as they are – recurs regularly in art. As a conceit, it fails most spectacularly in the periodic irruptions of artistic hubris known as mimesis. And yet, it is now a commonplace that the eye is not a camera; the brain, not a recording instrument; the mind, not a playback machine. What Wallace Stevens meant by things as they are has nothing to do with outward appearances, nor with inner truth, and everything to do with imagination. The word imagination, regrettably, is devalued. But that thorny problem aside, some artists do attempt to get things down as they are. Theirs is not a work of transcription but of imagination, of playing the blue guitar – or in this case, of seeing blue.

Walker's *Seeing Blue* is a poetic meditation on the difference be-

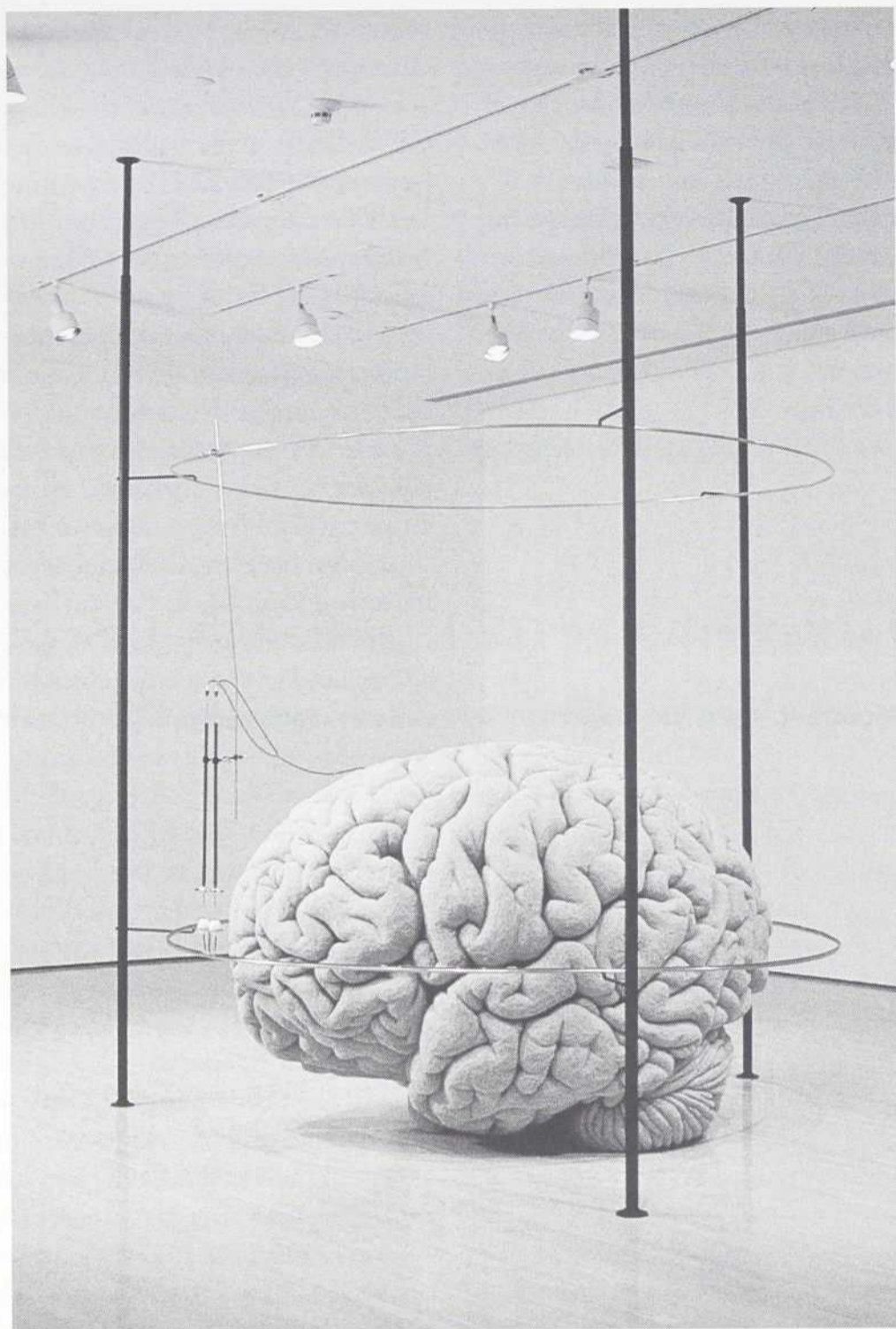
tween corporeal sight and spiritual vision; between Coleridgean imagination and mere fancy; and ultimately, between the material, natural world, and the transcendent and transcending mind. On this last point, Walker never succumbs to the romantic impulse toward nature-worship – which, incidentally, is now sneaking through the back door as ecological consciousness – but she does exercise imagination and vision, seeing the natural world as a vast reservoir of significance. Coleridge held that significance in nature is not simply supplied by the artistic vision; it exists *independently* as a mirror of the transcendent. Nature is divine writing, sacred scribbling that only the artist, a divinity on earth, can read and interpret. This is elitist, idealistic, even obscurantist; which is to say this is not Walker's view – it is not even *my* view – but it does serve as a marker to her work's intellectual provenance.

Certainly Walker's influences have been consistently literary and philosophical rather than art historical. From *Common Ragweed* (1989) and *Wandering Bower* (1989), to *Scroll* (1991) and *Carpet* (1992), the mystery of the mind's relationship to nature has been a central concern. And throughout, despite Walker's rare mastery of disparate materials and media, she has remained dismissive of mere craft. Her position is ambiguous. For reacting against the seeming perfection of the machine-made, she lavishes extraordinary care on surface and detail, on choosing the right

material. When Walker needed a chimera – the mythological beast – for *Chimera and Angel Hair* (1990), she modeled an extraordinary specimen in clay (her first time working in this medium) and had it cast in bronze. Her watercolours in *Common Ragweed* and *Venus Flytrap* (1988), although part of larger, more ambitious projects, are exquisite in their own right. She has struggled with and transformed materials that are by turns common, recalcitrant and unexpected: peat moss, steel, pigs' bladders, bioluminescent bacteria and wood. In the end, yes, this is all mere craft. But on such a level, and at the service of such a capacious imagination, that craft attains its own measure of dignity.

Perhaps Woody Allen would know best how to play this scene: the self-important critic is holding forth on the work of an artist. He uses pretentious words such as "hubris," "Coleridgean" and "provenance," and concludes his pronouncement by asserting that the artist's work is deeply intellectual. The camera pans to the work: an enormous brain. (Pause for laughter.) The sculptural centrepiece of Walker's *Seeing Blue* is in fact a huge brain (335 cm at its widest), carved with anatomical precision from two sections of synthetic sponge. Clearly Walker is not playing this for laughs, but she is meeting the viewer's first impression with purposeful naiveté. Small children are like sponges, we say; what we mean is that their brains sop up information at a ferocious rate. The brain as sponge: the image is conceptually simple, easily digestible; and with its impressive scale, it is the viewer's ideal entry into the work. But things are not so simple.

A pair of metal rings, of bronze and stainless steel, circle the brain like enormous orbits or sacralizing halos. From them Walker has suspended a pair of burettes, a kind of glass laboratory apparatus, from which a blue liquid seems to drip into a pair of eggshells whose tops have been removed. From above, half-filled with liquid, the eggs are a pair of blue eyes. (Where is the colour blue? In the object, in the subject, or is blueness a shared quality?) Exiting from below, the liquid seems to circulate via transparent tubes to the rear of the brain.



Laurie Walker, *Seeing Blue* (1994), installation detail, synthetic sponge, eggshells, plastic tubing, coloured liquid, burettes, bronze, stainless steel, clamps, steel, 335 cm diam. x 399 cm; photo: Denis Farley, courtesy Musée d'Art Contemporain de Montréal.

Shading from blue to green along the way, it enters a green-soaked patch at the rear. From here, one presumes, the brain will once again process or purify the liquid into blue again. The brain is a sponge, a laboratory, a distillery, a factory.

Adjacent to the sculpture, Walker has hung six thematically linked watercolours. Resonating with symbols and associations, the paintings are at once a gloss on the brain, and six alternate versions of it. They seem to suggest plenitude and want, apotheosis and spiritual thirst. She invokes the Bible, alchemy, scientific and cabalistic texts. As with Walker's past botanical watercolours, the framed works are painted with sure, taxonomic precision, yet with a lightness that stops well short of mere symbolism. It is only Walker's skill as a painter that allows her to achieve this balance, and to maintain it with deceptive ease.

Snakes, recalling the tubes and halos orbiting the brain, appear in the paintings as two incarnations of the ouroboros: the serpent swallowing its tail; and the serpent coiled around an egg. In the former, the eternal self-consuming snake is an emblem of the artist solipsistically devouring her own body. In the latter, the coiled snake and egg appear on a field of gold, as in a Byzantine icon, as in a hermetic portrait of the deified artist.

In another painting three flowers – red, blue and white – sprout from an egg, again on a field of gold. Walker has titled the painting *Three Flowers of Alchemy*, after that ancient brew of science, quackery, metaphysics and mysticism. An alchemist of sorts, the artist seeks to transform leaden existence into the gold of transcendence. Gold surrounds the snake and halos the brain; gold is the reward, but the path to its attainment is paved with

blue. This has the heady aroma of spiritualism, and the bitterness of tragedy: for the alchemist must fail. Like God, the artist is an alienated creator, and in an age of mechanical reproduction, she is doubly, tragically alienated.

Walker strives for seamlessness between material, craft and idea, and achieves it. Her work is epic, even heroic, combining metaphysical speculation with a complex,

poetic resonance that is rarely seen and more rarely still attempted. This is not a matter of that other devalued word, talent. It is a matter of vision and courage, for Walker's *Seeing Blue* is a cool, unblinking gaze on the process by which the world becomes art, and the artist, in Wallace Stevens's words, becomes "a priest of the invisible."

— SPYRO-RONDOS

## CORPUS LOQUENDI/BODY FOR SPEAKING

Dalhousie Art Gallery, Halifax, March 18 – May 8

Video has been closely linked with Halifax since the early 1970s, yet its history has remained rather elusive, with more the character of myth and apocryphal legend than documented substance. "Corpus Loquendi/Body for Speaking" is an exhibition curated by Jan Peacock which seeks to trace that history more substantively by bringing together the work of thirteen artists who made body-centred video in Halifax between 1971 and 1982. Peacock's intention was to intervene with that received history, not so much to disparage its inadequacies, but to reveal how the critical perceptions of the day can now be integrated with a historical perspective in order to map out more accurately the salient cultural shifts of the period.

Peacock's synoptic catalogue essay gives a sense of the texture and hot-house atmosphere of this strange avant-garde enclave, clinging together in a small garrison town on the Nova Scotian coast. Yet all was not as harmonious as the received history of this little avant-garde Camelot would suggest. In the catalogue, Peacock cites NSCAD's president Garry Kennedy's 1973 statement in *Artscanada* that interest in video "seems to have tapered off" as indicative of how the prevailing aesthetic remained blind to the international surge of women's cultural activity. This chilly climate was scathingly exposed in an unpublished paper by the late Barbara England, then an MFA student, called "An Examination of Mas-

culinism at NSCAD," which galvanized students to demand sweeping changes at the college.

In the received history of the college, however, such fractious malcontentedness is virtually ignored. The recognition of women's presence at the college is one of the main tenets of Peacock's historical revisionism. Thus, in addition to the roster of mostly well known male artists such as Vito Acconci, David Askevold, Eric Cameron, Dan Graham, Ian Murray, Ed Slopek and the late Douglas Waterman, she has included six women: Dara Birnbaum, Martha Rosler, Martha Wilson, Susan Britton, Dorit Cypis and Wendy Geller.

The second main thrust of Peacock's revisionist project has been to examine certain critical assumptions surrounding these tapes at the time of their production, and which continue to affect our understanding of the work today. While early video was scarcely homogeneous in content or style, work which located the body at its centre occurred with compelling frequency. Hardly a passing fascination, body-centred work is still prevalent in current art practice, indicating a continuity of concerns spanning over two decades. Why is it, Peacock asks, that although "the body" is acknowledged in current work as a site of contested cultural, social and political meanings, twenty years ago body-centred work was deemed to have no such import and was critically dismissed with some rather negative terms:

“raw,” “dumb,” “rude,” “lewd,” “self-indulgent,” “narcissistic,” “boring”? Small wonder artists working with the body today give so little historical acknowledgment to this earlier work.

To be sure, the criticism of the day was ill-equipped to see significance in anything other than formal, aesthetic concerns. The nascent feminist movement, however, provided women with an alternative theoretical discourse that valued social and political concerns. The women's tapes in “Corpus Loquendi” testify to the process by which they came to articulate and assert their own concerns in order to counter their invisibility among Halifax's avant-garde. Martha Wilson's *Art Sucks* (1972) reflects her deep sense of isolation and marginalization where her role as the English teacher in an art college was seen as peripheral. Saying that art is an activity that sucks identity from those who are close to it but who are not practitioners, she proceeds to recover that identity by ingesting a photograph of the artist Richards Jarden so that “we will be of equal power.”

Wilson's pioneering work had a strong impact; soon several female students were producing tapes informed by feminist concerns with sexuality, identity and power relations. In Dorit Cypis' *Exploring Comfort* (1974), the privilege of the viewer's gaze becomes a form of subtle torture as the camera's scrutiny transforms her need for comfort into our discomfort. Susan Britton's creation of an alternate persona in *Susan* (1976), a pseudo-realistic portrait of a prostitute living in Halifax, asserts that identity is not fixed, that femininity is not an essential, natural characteristic of all “normal” women. These efforts at decolonizing the self and reclaiming one's own “body for speaking” were clearly lost on those critics who leveled charges of “self-indulgent” and “narcissistic.”

Martha Rosler was an important visiting instructor at the college several times during the late 1970s. Already well known by then, her tapes such as *The Semiotics of the Kitchen* (1975) were widely recognized as paradigms of feminist transgression. Rosler's black humour and Marxist-feminist politics

were not lost on NSCAD student Wendy Geller. In *48-Hour Beauty Blitz* (1982), Geller painstakingly follows *Glamour* magazine's instructions for a weekend make-over. Her savage parody of the media's prescriptions for an ideal feminine beauty reflected a growing concern among feminists, but the conflation between gender and class gives Geller's tape an especially powerful resonance.

Armed with knowledge gained from twenty-five years of feminist theory and practice, this work can now be seen with a more informed appreciation of its significance and intent. Peacock wonders, however, how much the intended meanings of early body-centred work by men also are still largely obscured by the pejorative critical legacy of those terms. Her intention is not to discount those words as wrong, but to reclaim their more complex and problematized meanings. In short, she asks us to consider that this work, which used the body as “the metaphoric site of both self-initiated and unwelcome interventions” (p. 9) was replete with social significance for those who made it, at a time when more appropriate terms to articulate such significance were unavailable.

The origins of video at NSCAD were closely linked with its conceptual period. The bare, stark inexpressiveness of early video, seen only as “dumb” and “raw” by its detractors, could hardly be but a denial of both the seductiveness of television and the slickness of formalism. This takes the form of an implicit resistance in Douglas Waterman's *Shuffle* (1971). For thirty minutes (the length of a television sit-com), he repeats a single action: shuffling his feet before touching the tape to demagnetize it with a static charge; in playback the interference is seen before Waterman touches the tape. Not only is a technical flaw integrated into his work, it is quintessentially “dumb” and mesmerizingly “boring.” Other tapes explore responses to the inundation of television in more overt ways. In Ed Slopek's *Plato Non-A* (1981), the physiological effect of watching too much television is registered as we watch a close-up of the artist, himself an epileptic, responding to a twenty-two minute,



MARTHA WILSON, ART SUCKS (1972), VIDEO STILL; PHOTO: COURTESY DALHOUSIE ART GALLERY.

mind-numbing barrage of flickering light signals. In Ian Murray's *Nova Boetia: Another World* (1976), a university professor recounts how her obsession with soap operas has destroyed her life, rendering it a life-lived-by-proxy through television.

In some tapes the body as a site of social identity and intervention is treated in more psychological, political and cultural ways. David Askevold's enigmatic *My Recall of an Imprint from a Hypothetical Jungle* (1973) was inspired by an encounter with two Vietnam vets whose nightmarish experiences had so profoundly shattered them that they were unable to integrate back into normal society. All the hallmarks of conceptual rigour notwithstanding, the sexual innuendo and deployment of the camera as a scopophilic apparatus invests Eric Cameron's *Numb Bares II* trilogy (1976) with an unruly subtext of desire subverted by frustration. Vito Acconci's *The Red Tapes* (1976) signifies his transition from the psychological person of his earlier work to the cultural person. In this three-part epic he travels, figuratively, out over the landscape in a narrative, both “rude and lewd,” about the icons of American culture: the road-trip, the myth of J.F.K., and the stultifying appeal of popular culture.

“Corpus Loquendi” achieves its purpose with great success. While focusing on the small and local, it locates that history within the context of larger, international developments. By drawing connections between significant issues about the body in current practice and early video, it problematizes many of the presumptions that have determined our (mis)understandings of the latter's original motivations. It also reminds us how important it is not to relegate such work to the dusty shelves of the archive. But the task of keeping historical work vital should not be left only to the domain of the gallery, in which video has never comfortably fit anyway. I think it is incumbent on current practitioners to include historical video in other venues such as their annual festivals. After all, what is the point of having a history if you can neither remember it nor learn from it?

— JAYNE WARK

## TEXTILES, THAT IS TO SAY

The Museum for Textiles, Toronto, February 19 – July 24

On the whole, art and craft continue to occupy parallel domains. The art-world typically maintains a proprietary reserve towards craft and holds itself exclusive on the basis of a spectrum of intentionality. From within this spectrum, utility is not seen as a commendable trait. Process and finish also give rise to troubled scrutiny. The divide between these two domains has only been deepened by separate histories. As well, they have long borne separate gender iconicity. Art was the tougher of the two, imbued with male purpose, machismo, uncompromising principle, historical mission. On the other hand, craft stood primarily as an index of women's work at its finest point, effort marked by aesthetic effects upon the surfaces of utilitarian artifacts, calling attention more to cultural constants than to individual genius.

An exhibition such as this, positioned within a textile museum, was provocative in the way it raised the level of discomfort about the dichotomy sketched out above. Weaving, needlework, embroidery, carving, painting and installation all served well the broader purpose of taking us back and forth across boundaries. There was pleasure in being in such good hands. The curators, John Armstrong and Sarah Quinton, made very astute choices which extended the reach of their inquisition. Their brief introductory essay and their practitioner profiles were instructive and clear. The guiding stratagem of their collection of artists may be stated like this:

Emphasizing process through an alliance with media associated with craft, the contemporary artist may badger and poke at traditions of authority and hierarchy traditionally vested in the fine arts.

And further in the same paragraph:

The work in this exhibition reflects a critical awareness of the presumed authority of the artist's status, and an interest in engaging artisanal traditions in order to make clear artwork's basis in craft.

Robert Windrum's *Homo of the Black Heart Motherfuckers* (1991-93) involved exquisite embroidery wrought upon four canvas pillows

placed before a curtain. As you may infer from the title, these needlework passages were far from delicate in their sentimental disposition. Theirs was the vocabulary of the tattoo parlour – two skulls with the word "homo" running underneath, a dagger with two penises rampant at the tip, a black heart, and the handle of a whip joined to



ROBERT WINDRUM, HOMO OF THE BLACK HEART MOTHERFUCKERS (1991-93), ONE OF FOUR PILLOWS; PHOTO: DAVID RASMUS, COURTESY THE MUSEUM FOR TEXTILES.

a long-stemmed rose. With great flair Windrum introduced rough trade into the idiom of the stitched sampler. (It must have been this work that occasioned the warning sign "explicit" material posted at the exhibition's entrance.) In another work, *Homo* (1990), the title was embroidered in grey upon a shirt-tail, thereby raising by several notches the import of sartorial inclination within the social code: after all, wearing it out implies being out or coming out.

Also rich in implication were Louise Noguchi's *The Big Picture* (1987-88) and *Denis Lortie*, 1984 (1987-88). The first was a large camouflaged scrim inset with a

reproduction of a rural scene by John Constable. The link between pastoral scene and the design of a fabric for military and "sporting" (hunting) use underscored the somewhat malign utility arising out of a purely painterly reckoning with nature. (Considering the usually redemptive notions circulating around such a reckoning, this particular link was rich in irony.) I was reminded that in the creature world patterning is often a factor on both sides of a preda-

tory relation: invisibility is power. Removed from nature, however, survivalist patterning becomes a super-visible token of power, as was the case with Denis Lortie, the soldier who shot his way through the Québec legislature and assumed the Speaker's chair. In that chilling icon, I remembered other Rambo-styled mass killers.

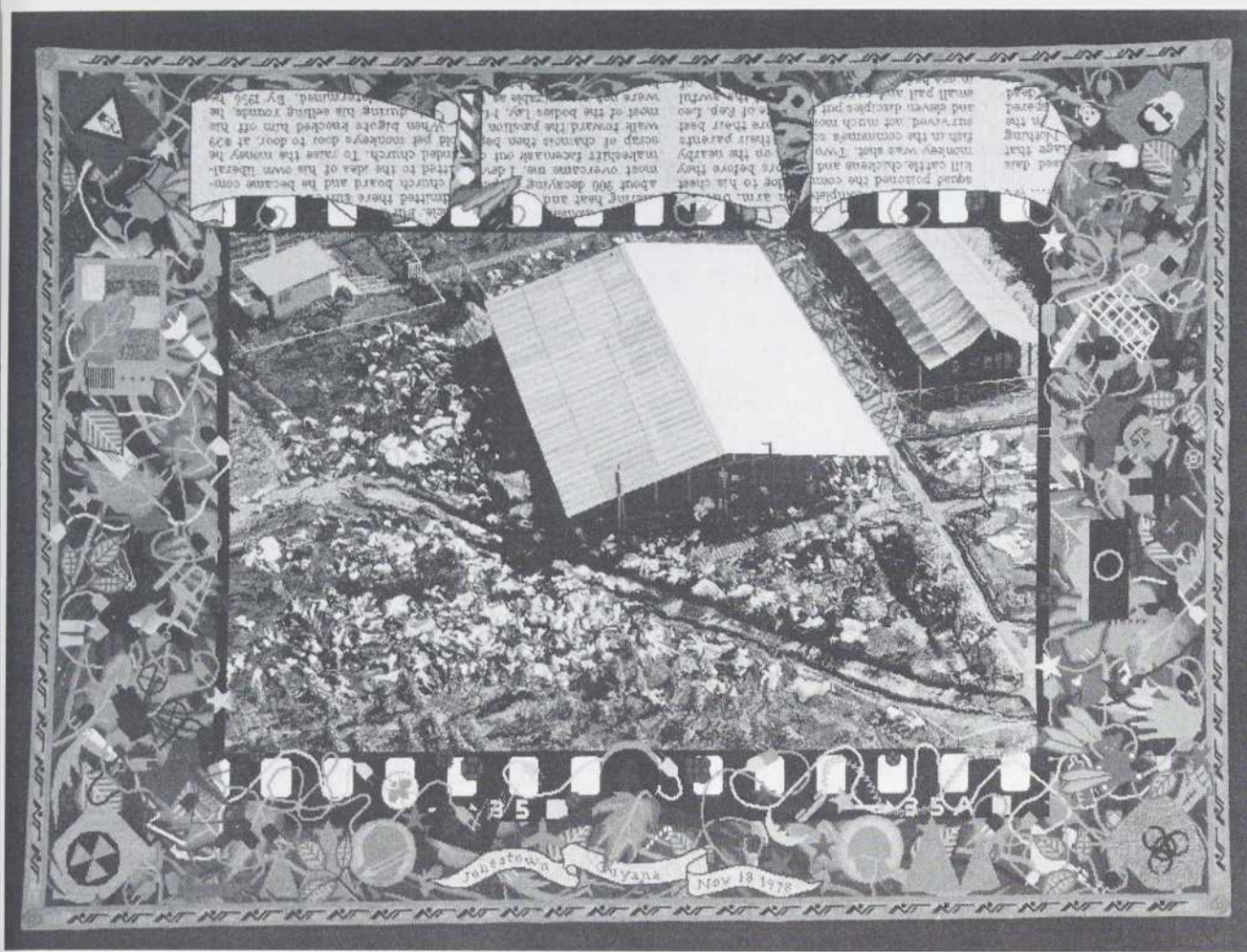
And, since we're on that sanguinary path, let's follow it to Laura Baird's equally chilling *Jonestown Carpet* (1981-1991). The central image of this carpet (5 x 7') was the replication, through hand-stitching, of an aerial view of the mass suicide (in 1978) of a religious sect in Jonestown, Guyana. A border carried

icons of everyday life. The carpet was spot-lit on the floor of a darkened room, anchored at one end with a rocking chair. With video pixelation of the original image providing a guide, Baird, though thrice removed from the event itself, produced an exhaustive meditation on a catastrophe. With a sure instinct she turned something lurid into something homey.

Bob Boyer marked the often tragic historical interaction between native Americans and European colonizers. For Boyer, the blanket, which he used as a canvas in two works here, recalled the decorative hanging fabric panels and aprons found in aboriginal cultures on either side of the northern pole. In *Smallpox Issue* (1983) a circular design-repeat suggested microscopic views of the deadly viral culture to which native Americans were fatally exposed. In that case, apparent charity became the vector of disease and death. In remembering this piece of history, Boyer's abstraction was only apparent; design took on an accusative, evidentiary role.

Tragic history was also suggested powerfully in Mindy Yan Miller's installation *Untitled (Hair Wall)* (1993-94). This consisted of a large wall of human hair held in place with thousands of dressmaker's pins. Though it may have suggested a night sky (the heads of pins glinting like stars), this unusual form of "fibre art" commemorated a more solemn occasion. Invoked was the brutal, humiliating mock-hygiene of the death-camps. In the words of the artist: "I was told by my father that it was a moral imperative that I stay Jewish . . . I was tied to my history through death."

More dispassionate than those works mentioned above were contributions by Ted Rettig and Naoko Furue. Both drew upon deeply anchored forms of cultural expression, one predominantly votive and the other mainly sartorial. Rettig's *Aletheia* (1991) was a limestone ovoid deeply incised with a knotted design further distinguished by flattened petal motifs at some of the junctions of the underlying meandering pattern. It drew upon a decorative vocabulary of pre-Renaissance art and architecture, one that still survives in parts of



LAURA BAIRD,  
JONESTOWN CARPET  
(1981-91), WOOL  
ON 10-MESH CANVAS,  
152 X 208 CM;  
PHOTO: ELLEN PAGE  
WILSON, COURTESY  
THE MUSEUM  
FOR TEXTILES.

Ireland, notably in knitting patterns. The title (Greek for "unconcealedness," Martin Heidegger's nomination for "truth") emphasized the value of labour as an index of existential truth. At the same time, this work seemed strongly allied with nature and organic form.

*Momi* (1991) by Furue, consisted of silk cloth laid upon a clay bed bound within a wooden box. This silk, the discarded linings of old kimonos, patched and sewn together, was smocked according to a Japanese style of embroidery known as *sashiko*. Speaking of textile production, historically almost exclusive to women, Furue has said: "The textiles they produced were made not only of thread, colour and pattern, but also the thoughts, dreams, wishes, needs – the life itself – of the women who made them. Making was mediating; it was a path to wisdom." This thinking goes against the grain of the Modernist canon. As the curators asserted in their introduction: "Modernism required formalist interpretation of a textile's investment in process which eclipsed the medium's connection to its own history."

Sheila Ayeerst included one from a series of eight paintings based on Jack Chambers' relatively familiar Canadian icon, *The 401 Towards London, No. 1* (1968-69). She used photos taken at the site of Cham-

bers' subject as the basis for a deconstructive revisitation of the technologies of representation. Her efforts also included dissolving layers of oil glazing to reveal underpainting and priming. The vista in *The 401 Towards London: Towards Toronto* (1992) was, unlike that in Chambers' model, inky and occluded, painterly and self-consciously Romantic. But, for this viewer at least

(despite the curatorial notice given of the recent history of murdered women along this stretch of road) it became reabsorbed into the broad field of brush-expression and its privileged support. Credit that to the diverting and often compelling options which the other works proposed.

– JERRY MCGRATH

## MARLENE DUMAS

Art Gallery of York University, North York, April 8 – May 22

This spring exhibition marked the Canadian debut for the South African-born painter, Marlene Dumas. By now, a long-term resident of Amsterdam (and a veteran of the last two Documentas), the show that bears no title other than the artist's name was a collaboration across a number of sponsors including its first venue the Goldie Paley Gallery at the Moore College of Art and Design in Philadelphia, The Arts Club of Chicago, the Stedelijk Van Abbemuseum in Eindhoven and the Art Gallery of York University. The Toronto version included thirty works – twenty paintings and ten drawings – though there were many more images on view than these numbers suggest,

for Dumas often works in multiples, grouping anywhere from two to over a hundred components in a tendency that is particularly clear in this exhibition with her drawings.

A strongly figurative artist, Dumas' content is *the body*: whole figures, or dramatically cropped "zoom" close-ups that can radically sever heads and limbs, a structuring device that folds in the media sources that so often constitute her working "bank" of images. These are not images from any "life class" though their fast gestural quality, and confident chiaroscuro speak to Dumas' solid training; but it is a training she has taken elsewhere, reprocessing and substantially al-

tering readymade, or "found" pictures, simplifying and deleting detail; shifting colouration; blurring the static precision of the camera with a reanimating, live, warm hand.

What is excessive about this work belongs less to Dumas' working process – which is in fact, highly economic – than to the narratives that are constructed: narratives that seem traversed by menace and violence, as in the fragmented and elliptical "retellings" of the fairy tales *Snow White* and *Bluebeard*; or that somehow manage to saturate representations of the overly familiar *everyday* with a sense of the monstrous, not by depicting violence but by suggesting that violence has already – or could soon – take place, though outside the frames of what is here made visible.

A selection from over nine years, the works are closely spaced on the walls of three rooms and their passageways. Bodies of women and bodies of babies, awkwardly posed (*Pornoblues* from 1993 and the 1986 series, *Fear of Babies*). Bodies either without heads or whose faces we cannot see (*Porno as Collage* and *Sacrifice* from 1993, and *Drawing of Sorrow* from a year earlier). A large, early self-portrait called *Evil Is Banal* (1984) is paired with an unidentified, and "invented" black albino (*Albino*, 1986) and the smaller portrait of a young, mentally disturbed man (*Portrait of Mark Moelnaar*, 1986). Portraits of a named child (*Head of Helena* and *Helena Standing*, both 1992). Then, unnamed heads without bodies, in the one-hundred-and-eleven sketches of black women and men (*Black Drawings*, 1991-92). A severed head on a plate (*No Body*, 1992) and many decapitated heads, often in the hands of children (*Give Me the Head of John the Baptist* (1992) and *Girl with Head*, from the same year). Dumas' subjects surface and recede, crisscrossing issues of race with issues of gender, reproduction, sexuality and madness in a complex network of disturbing silent images whose distortions storytell unease.

Contemporary iconophilic and information-drowned cultures, have formed particular habits of spectatorship where an excess of both print and pictures easily produces not close scrutiny but read-

ers who skim and viewers who scan, sorting across the glut of “news” and entertainment for what relentlessly confirms by now banal media stereotypes. If Dumas’ images address such a public – and I think that is precisely their intention – it is as mutants, or as variants to “types” whose exaggerations and “unnaturalness” refuse to stay inside the controlled, and controlling, boundaries of mass cul-

essential, but not easily accessible – or bearable – truths. In fact, Dumas as a visual artist, chooses what W.J.T. Mitchell calls a particular “pictorial turn” (*Picture Theory*, 1994), refusing the technologies and machineries of the visible, determinedly producing handmade images that both borrow from, and move, painting’s historical links to realism and the “mirror.” In a global culture of the “spectacle” where

to take the pictures; where their use much more than their content determines their meaning.

Dumas’ pictures, whether or not they include texts (and they sometimes do bear textual inscriptions that direct interpretation), begin by assuming that the meanings constructed by words and images are neither equivalent, nor even similar. Foucault traces the growing separation of the two orders to “the decay of Gothic symbolism,” linking the increasing illegibility of figures to cultural change, and seeing in the figure’s initial unreadability not meaninglessness but a proliferation of meaning. When figures no longer speak for themselves, they are freed for other meanings – even for contradictory meanings. In this excess of meaning, symbolic figures provide access to what can no longer be said, but can yet be shown, albeit in the controlled sites of the pic-

ture frame, or the theatre. Dumas’ images braid both realms, and her figures sit comfortably with the mimetic history of Western puppetry, where the use of bodies is their capacity to simulate movement and gesture; it is this that takes precedence over the realistic representation of form, in puppetry’s intent to both engage and hold an audience by its animation of lifeless forms. To animate the incarnate is one of the oldest projects in Western representation. It is also the realm of the sacred. But Dumas gives this project a dizzying contemporary and secular spin while maintaining a connectedness to the concept of the apocalypse in its lower case sense: for her inanimate and reanimated figures reveal – without recourse to speech – their histories and our fears.

– CAROL LAING



MARLENE DUMAS, NO BODY (1992), OIL ON CANVAS, 24 X 18 CM; PHOTO: COURTESY THE ART GALLERY OF YORK UNIVERSITY.

tural life. Yet it is against the grain of such signifiers that these paintings want to be received, as another order of evidence: as the return of the Repressed. As in Gothic narratives, fairy tales, nursery rhymes and the northern Renaissance figures of Bosch and Breughel, Dumas’ stock characters are symbolic figures, shifted from the “real” to the profane where their grotesqueries become a kind of commentary – and even a diagnostic gloss – on the “phoniness” of more literal renderings.

Like Freud’s banal “screen memories,” these works stubbornly carry

visible orders are both omnipresent, and not well understood, these paintings are clearly not transparent, but figurative in the symbolic sense: metaphors for viewers that do not quite rhyme – either in their forms or in their intentions – with what they also resemble in the culture at large. This is their manic tension, a kind of vibration of thought informed by feeling, directed against the radical capacity of representational orders to distance themselves at will from their content and contexts, transferring power from the subjects of pictures to those who have the power

## WALTER LAB

Monte Clark Gallery, Vancouver, April 14 – May 7

This is the second Vancouver exhibition of Walter Lab that attempts to represent the socio-economic breakdown of his “backyard” of Los Angeles. In Lab’s previous exhibition, “Underdevelopment – Nomadic Architecture” (1992), he focused on the improvised shelters of the homeless. In this exhibition of paintings and blueprints, titled “Poorhouse,” he juxtaposes the two archetypal structures that house the urban poor – the prison and the shanty.

In “Poorhouse,” large oil paintings depict the contrasting structures of the Los Angeles County Jail and shelters made of refuse found in alleyways. The jail paintings, titled *L.A. County Jail Addition #1, #2, #3, #4* are painted either from on-site observations at street level or from photographs taken from the aerial vantage point of a helicopter. In both cases, the jail sits isolated in the middle ground of the compositions. The jail – a large, beige building block – and

the urban foreground cast deep, purplish shadows which bolster a blurry, industrial, background infused with washed-out umbers, Venetian yellows, siennas, greys and cobalt blues. This pictorial technique evokes Southern California’s brilliant sunlight muted by L.A.’s incessant smog. The sober and sombre application of colour and its assembly into the flat planes of buildings recall Edward Hopper paintings, although Lab presents a much drabber cityscape.

Interspersed among the jail paintings are two paintings of makeshift shanty homes, described by Lab as “an architecture fostered by human misery.” The larger of the two portray an alleyway and a shelter made of various materials including wood, cardboard, tarps, discarded furniture and shopping carts. Although thematic “carriers” from “Underdevelopment – Nomadic Architecture,” these paintings are more intimate and their palette brighter, and because they



WALTER LAB,  
L.A. COUNTY JAIL  
CONSTRUCTION  
ADDITION #1 (1994),  
OIL ON CANVAS,  
66 X 90"; PHOTO:  
COURTESY MONTE  
CLARK GALLERY.

were painted from street level, they reveal a greater detail and sensitivity to texture.

The blueprints exhibited by Lab are small isometric line drawings of the jail mounted on canvas. Unfortunately, they are burdened by ambiguous political slogans, a weak attempt at populist legibility.

One part realist reportage, one part activist allegory, "Poorhouse" promulgates a series of crises. The discourses of the American myth of enfranchisement; the city/state; technology and architecture; and, ultimately, painting, are problematized and are shown to be at the brink of exhaustion or failure. At their most primary level, the paintings can be read as a social landscape, a built environment, that calls attention to the marginalization of the poor and, more specifically, the homeless. To the state the homeless represent a threat, an Other that undermines established authority. Unsightly proof-positive of the state's failure and a stumbling block to the maintenance of the American dream, the homeless cannot be accommodated within mainstream socio-political discourse. They are neither a constituency nor a population, but a "problem." Hence the central irony posited in "Poorhouse" is that if the homeless are housed through the mobilization of the state's resources — the prison — such an action requires an undermining recognition of fault by the state itself.

"Poorhouse" allegorizes this conundrum of need and intentional

neglect through representing the two building types as architectural modes. The shanty paintings represent a social need and the penurious response. The homeless need homes, so they build their own — anywhere. But the shanty in the discourse of the city/state is not a home. The shanty is not valued as architecture, since the homeless' solution to homelessness is a threat and a disruptive action to the economy of the state where ownership and access to property is regulated.

The effacement of the homeless and the poor in the language of architecture and the urban cityscape does nothing to solve the problem of how to house the poor. So the state manifests its own response to social housing through the criminalization and imprisonment of the poor as shown here in the L.A. County Jail. Furthermore, the L.A. County Jail in "Poorhouse" is presented as an ambiguous modernist structure placed within an industrial landscape. It could be an office building. It could be a hospital. There are no indicators of the building's function. Thus both baffled and aestheticized, the prison, and therefore, the poor are expunged from the cityscape as architectural sign. As well, this erasure brings forward the state's extirpation of a modern architectural precept that the function of the building be revealed. Consequently, the shanty contrasted to the modernist jail suggests a condition of moral and architectural exhaustion, the paradoxical substitution of an archi-

ture of poverty by a poverty of architecture.

The artist describes this situation as a perversion of social priorities and aesthetic values, and as criminalization precedes amelioration, beautification precedes need. The entire process of criminalizing the poor can be seen as a desperate transmutation and absorption of the Other into institutionalized deviancy. As Lab explains,

The first example (the shanty) describes a structure publicly considered trivial, as temporary (should be removed) and the second (the jail) as the very essence of absolute immediacy (we have to have this). (Artist's Statement)

While Lab grapples with the allegorical and conceptual elements

of "Poorhouse," questions still remain regarding representation (specifically the unaddressed subtext of race) and the political efficacy of painting. Simply put, why painting? Why paint? Lab writes that

these art works do more to describe than to influence. They do more to state a confluence of societal currents than to urge its interpretation and more to implement a thesis of representation than to represent a practice of social theory.

Lab's claim is to describe the social and implement a thesis of representation, but it seems that the paintings also operate under a conceit of deflated objectivity and formalism. The paintings of course no longer operate within the burden of realism that once belonged to history painting and now reside in the realm of photojournalism. And stylistically, they are representative of neither neo-expressionistic bravura or photo-realistic technique. The paintings therefore run the risk of being seen as very empty canvases. When the jail and shelter paintings are successful the viewer finds satisfaction in a degree of complexity and allegorical nuance. It is possible then that Lab's stylistic approach to painting acts as a cool-down, a tactic to avoid strident political polemics. But left unresolved is Lab's self-defined position as an observer of the poor. Is Lab the man in the surveillance helicopter or the man on the street?

— JAMES-JASON LEE

## BAD GIRLS

**The New Museum of Contemporary Art, New York,  
January 14 – February 27, March 5 – April 10  
UCLA Wight Art Gallery, Los Angeles, January 25 – March 20**

If museums only had them, the marquis outside "Bad Girls" might have read, "I laughed out loud." Everything seemed fun in these zeitgeist exhibitions of feminism in the nineties: gender-bending photographs, paintings, sculptures, videos, children's drawings, and performances that spilled over into three parts and two museums this Spring. Watch performance artist Reno roasted by her psychiatrist and friends. See "Melanie Missiles,"

"Dixie Dynamite" and "Titanic Tina" commemorated in Elizabeth Berdann's *Topless Hall of Fame* (1993). Clap at Lillian Ball's *Hand Job* (1993) and ten mechanical dildos rear to attention. Hungry? Take a bite of Amy Hill's *Beef Franks* (1993). (Oh god, there's a guy in my bun.) Or try Lauren Lesko's *Furburger* (1993). Don't choke laughing in front of Keith Boadwee's photos of Homer Simpson and Princess Jasmine dolls cum swamis, with



ANN AGEE, LAKE MICHIGAN BATHROOM (1992), INSTALLATION VIEW, PORCELAIN, 108 X 132"; PHOTO: FRED SCRUTON, COURTESY THE NEW MUSEUM FOR CONTEMPORARY ART.

scrotums for turbans. There were fat ladies in photographs by Coreen Simpson and Laura Aguilar. The museum walls were tattooed with snappy lines, like, "Women mature, why don't men and pets?" And in a reading area/book bar, furnished with stools, and – hey, who cut one?

By)," turn ordinary toilets into mini-sani-discotheques.

Marshaling all these highly entertaining attractions into place were Marcia Tucker, the Director of the New Museum, which sponsored "Bad Girls: Part I" and "Part II," and Marcia Tanner, a San Fran-



PORTIA MUNSON, PINK PROJECT (1994), INSTALLATION VIEW, TABLE COVERED WITH PINK OBJECTS, 63 X 96 X 174"; PHOTO: COURTESY THE NEW MUSEUM FOR CONTEMPORARY ART.

– a Nancy Dwyer "whoopie cushion," peruse underground journals, comic books, Guerilla Girls ephemera, cartoon drawings, or a Mable Maney children's classics gone queer: *The Case of the Not-So-Nice Nurse: A Nancy Clue Mystery* (1991) and *The Hardly Boys in "A Ghost in the Closet"* (1993). Let "Bad Belles and Bawdy Bards (Music to Rebel

cisco-based curator who oversaw "Bad Girls West," held at the UCLA Wight Art Gallery. The co-produced catalogue publication featured a string insert with instructions to "Grasp cord and pull from wrapper," an emblematic sign of this ambitious project's abundant over-flow of images and ideas.

YOU'RE MORE APT TO BE A BAD

GIRL, declares one of Sybil Sage's *Wall Texts*, IF: YOU DON'T KEEP YOUR CRISCO IN THE KITCHEN . . . YOUR VIBRATOR IS USED MORE THAN YOUR ELECTRIC CAN OPENER . . . SOMEBODY MADE YOUR HAIR A PRIMARY COLOR AND YOU DIDN'T SUE. In Tucker's words "Bad Girls" is about art that goes "too far." Tanner calls it definitely "unladylike." Curiously, both curators seem to view their project as a snappy break from, as opposed to current phase of, The Women's Movement. As if feminine cultural practice hasn't always been involved with images of the un-idealized body, issues of identity, and the deployment of humour and anger as forms of political activism. Or, as if there is no relationship between Pat Lasch's confectionery sculptures of a philandering husband being served up for supper and Judy Chicago's full-course dinners celebrating other venerable female accomplishments. Irreverent towards its very history, "Bad Girls" seems to enforce – rather than blast – those suspiciously masculine constructs of "feminists," as moralizing Blue Stockings or brassiere-burning Women's Libbers.

We are told that "Bad Girls" take their name from African-American slang and account to no man. But it doesn't wash. The juvenile sensibility is too strong – privileging youth over experience, and succumbing to the same art historical amnesia, bad girls are indeed playmates for bad boys. And like the boys, girls are also desiring of money, sex, success – power. This exhibition is at its best when laying claims to that power and tends to come across most vividly in the video program. Taking the lead, women played male roles in satires of the Lynyrd Skynyrd band (in *Free Bird* by Suzie Silver); the Beatles (in *Grapefruit* by Cecilia Dougherty); "each one s/he passes" in the "Girl from Ipanema" (in *Streetwalk* by Kimberly Stoddard). Had it been even tougher (perhaps a tad less fun) and completely unapologetic, "Bad Girls" would have posed a challenging contemporary critique to traditional feminist doctrine.

Commendably, men were included. Chuck Nanney looked most un-fetching, but happy, in a

dress, proving that gender taboos create two-way barriers. Whereas Cary Leibowitz (a.k.a Candyass), with his immense space-hogging installation *House of Leibowitz*, merely confused the issue by being simply bad. It's one thing to be inclusive, another to make poor choices. This critic did not see "Bad Girls West," but wonders if the project may have been better served by this one-shot deal. In New York, where some artists were included in both Parts I and II, the shows seemed unnecessarily redundant. In general a stronger case might have been made with fewer works.

Given the artworld axiom, "after the exhibition, only the catalogue remains," it says much about the art in these shows that the curators eschewed discussion of individual works in favour of more polemical essays. (It also proves rather disingenuous Tanner's claims that Bad Girl art is patently "anti-ideological," "non-doctrinaire," "non-didactic.") Admittedly some work, as ephemeral as party favours, simply wouldn't sustain further discussion. What's there to say about the words "TUSHY," "PUSHY," and "CUSHY" spelled out in glitter? But in terms of the overall impression, this left viewers with little more to consider than the *idea* of the grotesque, the *idea* of carnival, the *idea* of the transgressive, the *notion* of Bad Girls.

Humour overwhelmed all other concerns. Drawing record highs in the New Museum's attendance figures, the benefits of this approach were obvious. What was more problematic was how "funny" served the art on view. It worked adequately enough for Sue Williams' well-drawn send up of abuse, titled *Try To Be More Accommodating* (1991). Portia Munson's *Pink Project* (1994) – an obsessive exposé on the products of that genderized colour – is both funny and fascinating. As is Ann Agee's *Lake Michigan Bathroom* (1992) – outfitted with toilet, bidet, sink, and plumbing. The Delft blue tile-work details a Rabelaisian world of shitting, pissing and vomiting persons in deceptively delicate decoration. But while Munson's project is based on the aesthetics of amassing and piling pink snack foods, pretty ponies,

prophylactics, pills, air fresheners (you name it, Munson found a pink one), Agee's equally compulsive work entailed a level of fabrication and formality that looked wholly out of place in the context of "Bad Girls." Likewise, Elaine Tin Nyo's photographs of anthropomorphic vegetables were stripped of their more mysterious organic qualities to appear no more compelling than sexy roots. Thus was everything leveled to a one-liner – every wit of subtlety lost.

There was definitely no place for abstraction at the "Bad Girls" show. Beverly Semmes' over-scaled sculptural garments, some of the strongest work in the show, also looked the most out-of-place. Her luscious outpourings of pigment, texture and yards and yards of velvet and organza were truly sub-

versive – tampering with New York School notions of heroic scale and masculine constructs of expression. Referencing traditional women's work, fashion, and craft while engaging the self-critical moment of post-minimalism, a grotesque image of the body and issues of abstraction, Semmes' sculpture also suggested that established concerns of feminism continue to be rich, viable sources for contemporary art and critical discourse. Bad girls definitely drive this discussion. They always have. (And they don't necessarily have blue hair.) Despite ample time and space, fantastic energy and a far-reaching array of work, this recent consideration, rendered little sense from an on-going and vitally feminine sensibility

– INGRID SCHAFFNER

## TOPONYMS: EIGHT IDEAS OF SPACE

Fundació "la Caixa," Madrid, February 1 – April 10

Although "Toponyms: Eight Ideas of Space" could be viewed as eight solo shows, curator José Lebrero Stals attempted to provoke an examination of "the metamorphic process that the traditional image has gone through in recent history" by presenting radically different approaches to the image: painted, three-dimensional, architectural, cinematic, televised, virtual, and so on. Featured artists were Gerhard Richter, Ilya Kabakov, Art & Language, Peter Fischli and David Weiss, José Maldonado, Thierry Kuntzel, Lawrence Paul Yuxwyluptun and Julia Scher.

As the exhibition title suggests, discourse about the image today necessarily addresses space. This became strikingly apparent in Julia Scher's *The Foundation Under Surveillance*, a mock security system cleverly situated directly across from the reception counter. Similar to *Security by Julia II* (1989), live and prerecorded segments were played on the monitors. Real-time images of the viewer and the galleries were seamlessly intercut with absurd and/or frightening activities at "la Caixa," such as a nude

cocktail party, two men wrestling in the buff, and a guard moving quickly through the space with his

with our unerring faith in the "reality" of such surveillance images – in our tendency to treat security monitors as though they were simply dispassionate eyes. Key factors that distinguished Scher's work within the context of the show was its use of real time, its incorporation of the viewer's own image, its directness and specificity to our contemporary lives.

By contrast, Ilya Kabakov's installation, *For Sale*, was rich in poetic and historical references, and in terms of its treatment of image/space was akin to literally stepping into a picture. A dimly-lit room painted dark green and decorated with brown wainscoting and gilded ceiling trim was filled with a jumble of heavy furniture draped with sheets. On the walls were conventional paintings framed under glass, one of which, *Wonderful Madrid*, depicted a tranquil outdoor plaza. By means of special lighting, the painting appeared to glow. Its glass surface reflected the rest of the room, creating an effect Kabakov called a "beyond-the-mirror world." *For Sale* paid homage to painting's lost ability to serve as a magic window to the world, a function that the artist believes can be restored through installations.

a seascape, and an urban landscape, as well as soft and mirror abstractions. Richter's ongoing attempts to avoid directly constructing the subject and to create a "musically perceived structure" through painting provided an important pivotal point for "Toponyms." But if any body of work was called more sharply into question by the show, it was Richter's. The paintings seemed simply to underscore our loss of faith in painting, calling to mind Peter Schjeldahl's description of Richter's acknowledged plight: caught in a "stuttering impasse between an irretrievable past and an unreachable future."

This was accentuated by the placement of Art & Language's recent *Index* series (subtitled *Now They Are*) in a contiguous gallery. Five large, glass sheets painted (inside) a fleshy, pink colour were fastened onto painted reproductions (allegedly) of Courbet's *L'Origine du monde* (which is reportedly kept under lock and key for its collector's eyes only). The series was ostensibly geared to comment on the censorship of sexual images, but was really about, as Dominique Abensour and Paul Sztulman point out in the catalogue, calling "into question the relationship between seeing and knowing."



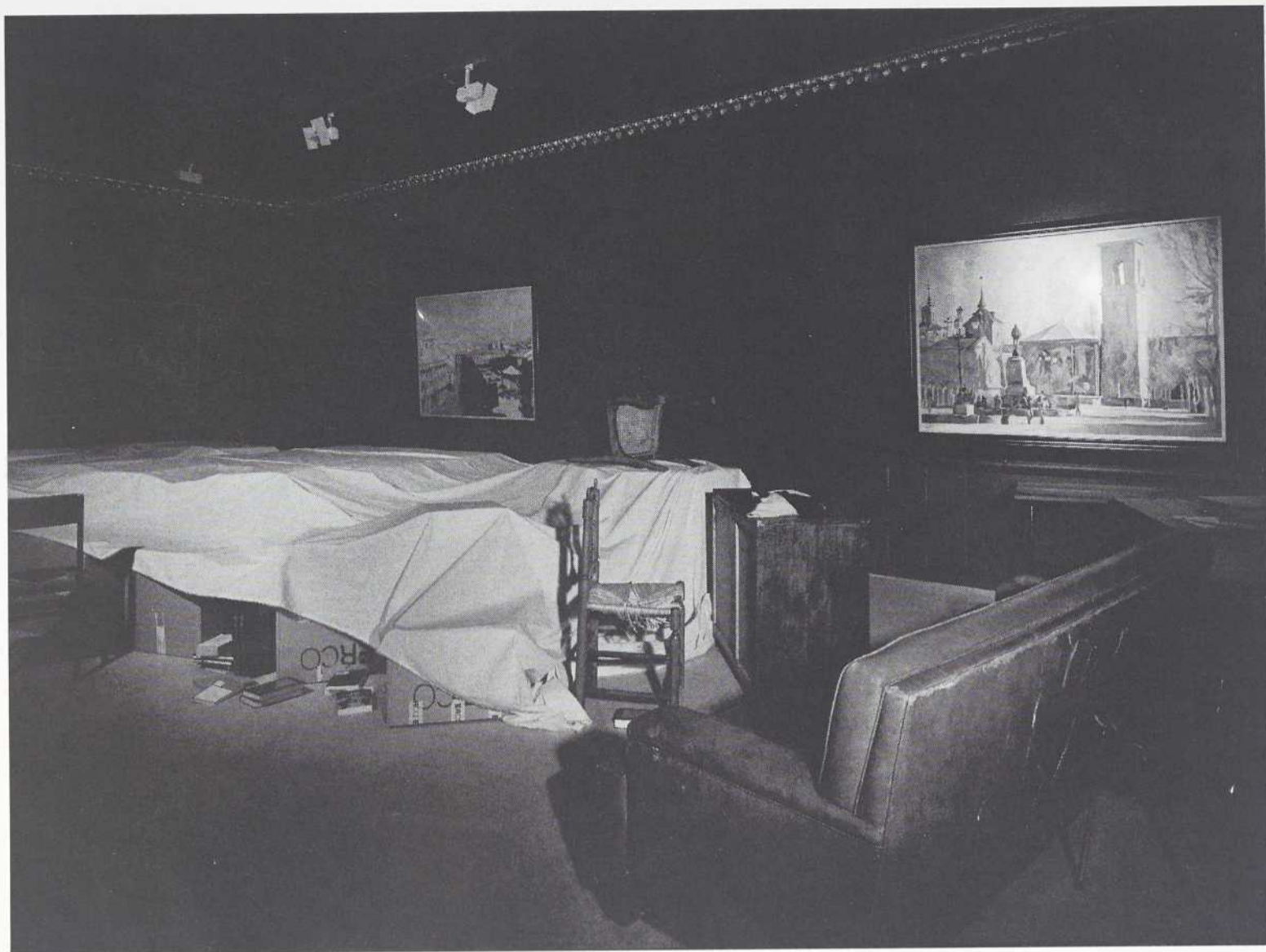
JULIA SCHER,  
THE FOUNDATION  
UNDER  
SURVEILLANCE  
(1994), INSTALLATION  
VIEW; PHOTO:  
PEDRO ALBORNOZ,  
COURTESY  
FUNDACIÓ  
"LA CAIXA."

gun in one hand and a club in the other.

Habitually invisible spaces were made visible for us, yet Scher toyed

In the gallery immediately adjacent hung a sampling of Gerhard Richter's well-known genres, including grey paintings, a still life,

The emphasis being, of course, on putting the viewer through the trials and tribulations of perceptual and conceptual opacity. Some



ILYA KABAKOV, FOR SALE (1993), PARTIAL INSTALLATION VIEW, MIXED MEDIA, VARIABLE DIMENSIONS; PHOTO: PEDRO ALBORNOZ, COURTESY FUNDACIÓ "LA CAIXA."

of the glass sheets even had the word "hello" etched onto them in a failed effort to relieve this pedantic, tiresome argument.

A certain cynicism about generating an image/space of "artistic" interest also characterized *Untitled* (1991) by Peter Fischli and David Weiss, which consisted of a taped-off gallery which appeared to still be under preparation. The usual materials were left lying about, such as buckets, paint supplies, ash trays, a paint-splattered radio, work shoes and jacket, and a can of Coca-Cola Light. The catch is that all the objects were painstakingly fabricated. *Untitled* was flawlessly executed and effectively illusionistic, but did little to "dehierarchize" as Jean-Christophe Ammann asserts in the catalogue. If anything, the "masters of the glum 'Eureka!'" as Carter Ratcliff calls them, unwittingly exacerbated the distance between those in the know and those not.

José Maldonado presented one of the most thought-provoking approaches to image/space with *Adversidad* ("Adversity"), an hermetic, room-like structure divided into four chambers which were nearly

identical. Through glassed-in doorways, the viewer could observe the subtle, progressive differences of each chamber. A yellowish light went from bright to dim, and a simple desk and chair changed from small to large, indicating the stages of child, adolescent, adult and elder. This built space, which evoked the solitude required for personal growth, obligated the viewer to retrace their steps in order to take it all in again, as though they were going back in time.

Thierry Kuntzel's unforgettable video projection, *Printemps (Pas de Printemps)* (1993), from his series partly based on Poussin's *The Seasons*, featured a nude, black man and white woman seen from about the waist up, gazing impassively at each other, with their forearms locked together. They remain immobile, save for a slight tottering or a few blinks (that self-conscious postmodern touch) as the camera pans around them. As the camera pulls back, a stunning, Eden-like natural paradise is revealed. The film ends abruptly when the camera suddenly veers off into the sky. The viewer was tantalized with erotically-charged, lavish imagery

which was then revealed as impossibly utopian. Modern and post-modern visions were cleverly mixed, accentuated by the use of both panoramic and close-up shots and projected blocks of subtle colour flanking the central image.

In *Inherent Rights, Vision Rights* (1992), a virtual reality piece by Lawrence Paul Yuxweluptun, the viewer passed through a surreal, brilliantly-coloured landscape, eventually entering a longhouse and encountering dancers, a bear, a fire, and so on, all accompanied by oddly-convincing, digitally-produced sound effects. The piece was interesting because of the artist's desire to use advanced technology as a way for viewers to explore his cultural (particularly religious) realm.

"Toponyms" reminded me of the centre of a spiral or an immense, limitless puzzle. This curatorially courageous show underscored the seeming impossibility of establishing an hierarchy of values with respect to artistic practice in the post-modern era. Any cross-readings between the divergent aesthetic positions seemed instantly inadequate or outdated given the complexity of the socio-cultural concerns at stake; the show's weighty concepts seemed on the brink of imploding. It was an enormously stimulating, open-ended exercise which ironically led the viewer to take refuge in the considerable individual merits of each specific work.

— KIM BRADLEY

## VIDEO-INSTALLATIONEN - SZENE SCHWEIZ

Kunsthaus Langenthal, Langenthal, Switzerland, March 24 - May 8

The interior of the Kunsthau Langenthal is one of former bureaucratic opulence; high-ceilinged, wood-paneled chambers line spacious central corridors. Each of the twenty-three artists (or artist couples) participating in "Video-Installationen - Szene Schweiz" had one room or connecting space in this former *Gemeindehaus* (town hall) to occupy with their work. The curator, Ursula Wittmer, selected artists representing different linguistic and ethnic groups from both the

indigenous and immigrant populations of Switzerland.

What made this exhibition remarkable was the diverse formal and technological manifestations of the video apparatus. In one elegant chamber, Pipilotti Rist reconstructed a woman's bedroom. Set into a vanity mirror, a mouth-sized LCD screen repeatedly received kisses from electronic lips. Käthe Walser rear-projected an image of an attentive eye, in an architectural pun, onto a bull's-eye window of the

central stairway. Chérif and Silvie Defraoui illuminated a circular pile of salt on the floor of their darkened "room" with ephemeral images of water and mystic icons.

Other artists explored the plasticity of the component technologies of video, diminishing the medium's relationship to television and, indirectly, to cinema. Their work attempted to redefine what constitutes video as an art form. "Video" could be the electronic "snow" on an unconnected monitor used as a light source in *Zebra sans canal* (1994) by Ruedi Steiner and Brigitte Jost. It could also be a parabolic mirror, as in René Pulfer's *Parabolspiegel* (1993), reflecting a distorted image of the viewer in a satellite dish.

Noticeably absent, however, were the documentary and narrative traditions of moving image production. Even in the works where fiction was suggested, the continuous loop of the video precluded both closure and a point of narrative departure. Despite the absence of narrative, text, both written and spoken, figured prominently. Words, however, were used less for their denotative meanings than for their connotation as language, for signifying the paradigm of communication. Eric Lanz, by showing and speaking the names of domestic tools in *Les Outils 4 et 5* (1991-93), referred to the hierarchy of nomenclature in computer programs. On another level of language, Christiane Hummel used pre-linguistic corporal gestures — hand clapping and head shaking — to create a rhythmic interplay between light and dark in her *Installation mit 7 Monitoren* (1993).

The works which I found to be most intriguing combined the discursive properties of video as a carrier of text with its more phenomenological presence as a time-based medium. Transformation, traveling and the temporal loop were the themes evocatively addressed in what I considered to be three of the more successful works in this exhibition.

Marie José Burki's simple installation *Volume* (1989) juxtaposed the circular time of a videotape "loop" with the linear format of a reference book. In a small, empty room, Burki cut out of one wall, at head

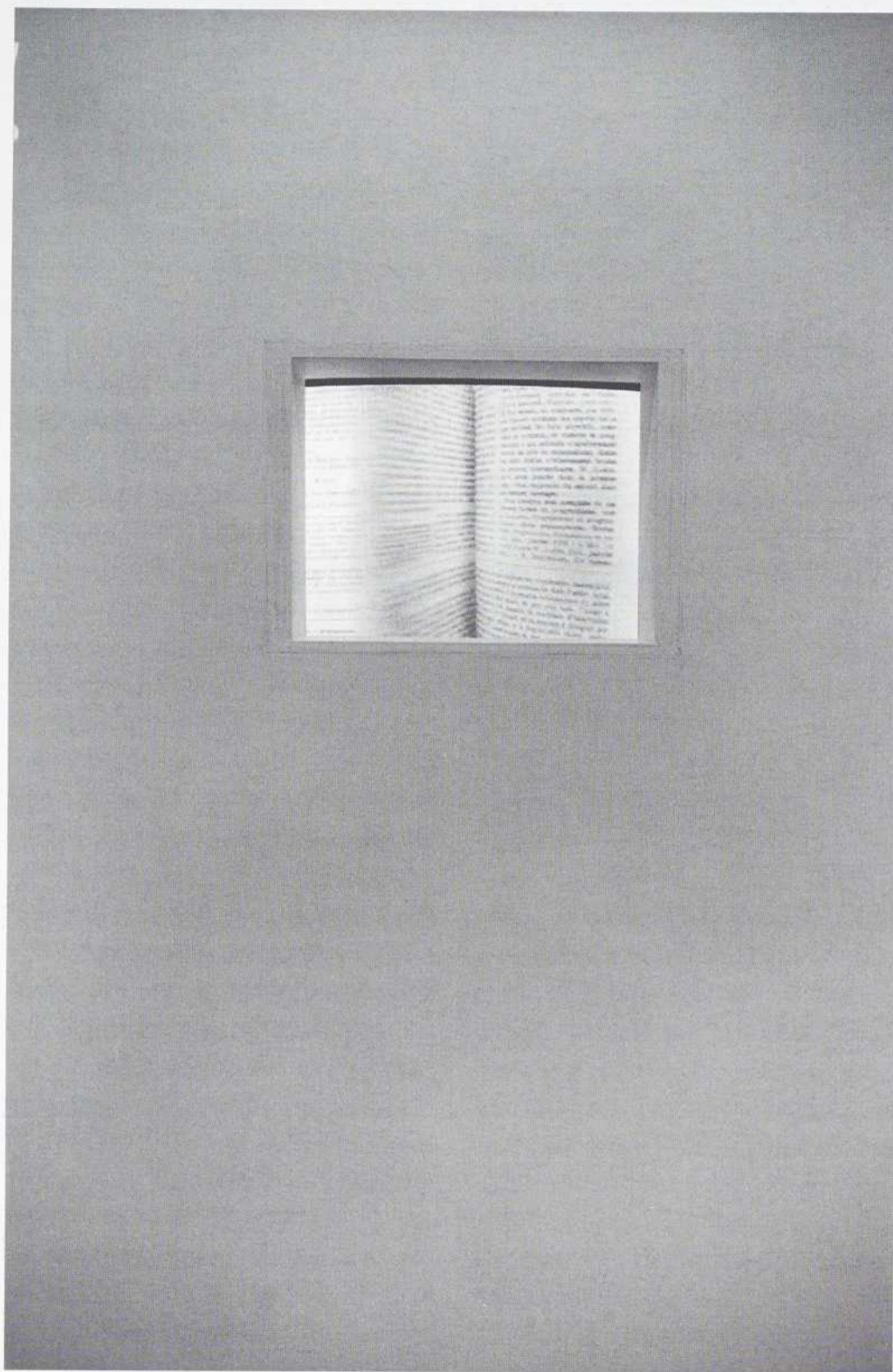
height, a rectangular recess approximately ten centimetres deep. Behind this recess was a large (seventy cm) video monitor displaying the turning white pages of an encyclopædia with illegible text but whose subject headings could be

bolically reduced the information contained in an encyclopædia to a few words; it was not the information on the pages, the facts, that the artist wished to emphasize but the movement of the pages turning and resonating through the archi-

tutes a road trip, where a passing landscape revolved in a continual cycle of appearance and disappearance. A series of nine windshield wipers produced a complex mechanical rhythm marking the relative time experienced by the occupants of a moving automobile. These devices noisily lined both sides of the first floor corridor and were punctuated by three manipulated VHS videocassettes interspersed along the walls. Radiating from the centre of each black cassette was a rotating second hand, suggesting both the elapsed time of the video recording during the journey and the playback time of the video in the exhibition.

The actual presence of video in this (video) installation was modest. Three tiny LCD monitors were almost lost among the other elements on the walls. Their eight cm screens displayed a montage of the artists' footage of traffic and appropriated clips of car chases. This imagery was graphically overlaid with traffic symbols and a text recounting a problem known to every car traveler — the accumulation of dead flies on the windshield. As the by-product of temporal existence, the flies metaphorically paralleled the ever-accumulating corpses of past experiences. The little screens referred not only to their televisual incarnations but also to information displays in airports, bus terminals, train stations and, more recently, in the vehicles themselves. The electronic information became a series of signifiers indicating different stages in the transition from one place to another, semiotic reminders of "*les choses qui se font*."

The only installation with explicit narrative content was Alexander Hahn's *The Bernoulli-Itinerary* (1990-1991). Its structure, three horizontal screens with a smaller vertical screen showing a digitalized image of a man reading, suggested a university lecture or poetry reading rather than the conventional narrative format of television or cinema. The dry, amplified voice of the man told of a phenomenon first recorded in 1803 by the Swiss philosopher Christoph Bernoulli. In the waters off the southwest coast of Spain there exists an organism that becomes phosphorescent when agitated thus causing



MARIE-JOSÉ BURKI, VOLUME (1989), INSTALLATION VIEW;  
PHOTO: COURTESY KUNSTHAUS LANGENTHAL.

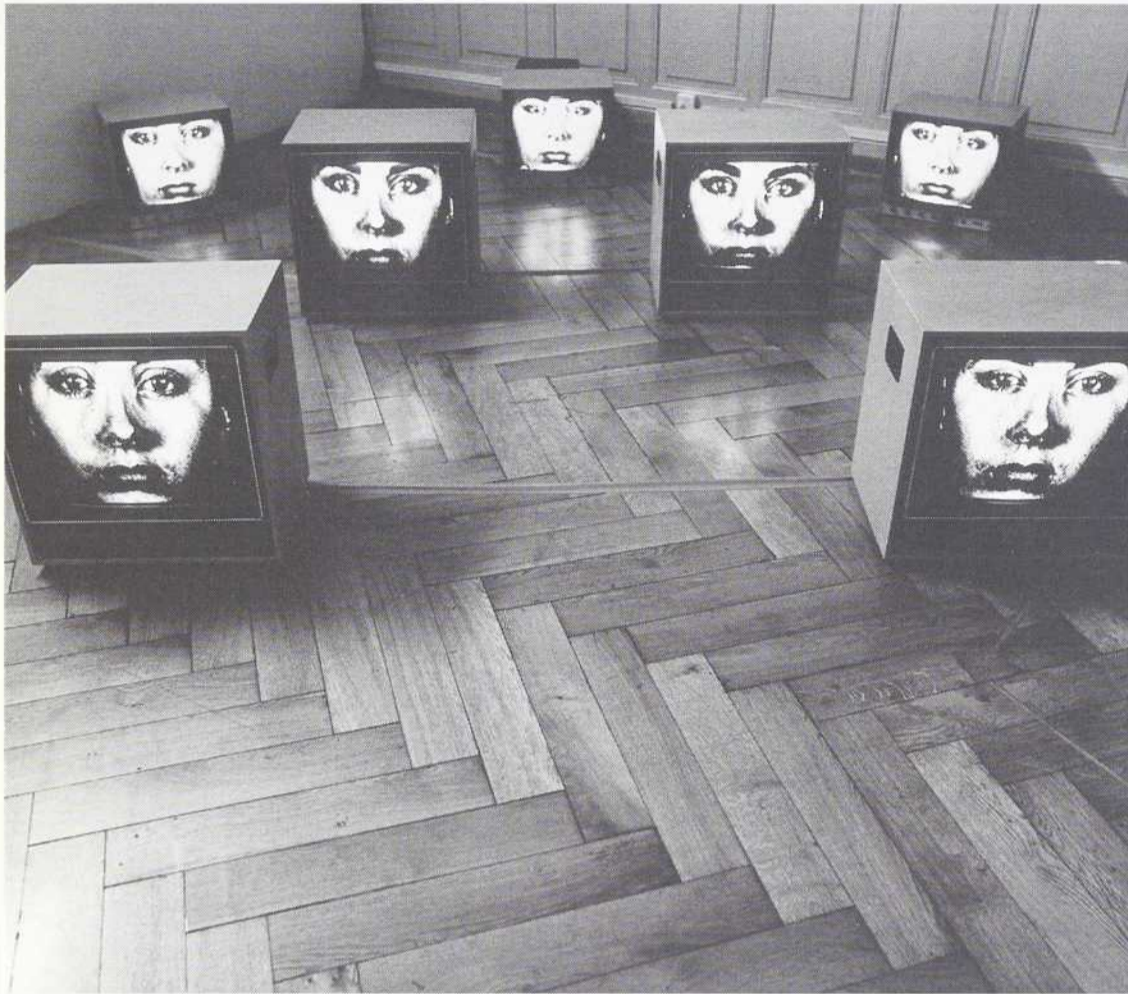
read, from "*Gouvernement*" to "*Négatif*," from "*Sensibilité*" to "*Sujet*." When the linear time of the tome appeared to be coming to an end, the video almost imperceptibly dissolved back to the beginning of the alphabet; after "*Temps*" came "*Éternité*." For Walter Benjamin, to read a book was to engage in intellectual activity without encountering a sensorial experience (or *Erfahrung*). Subsequently, the reader consumed information but did not experience wisdom. Burki sym-

metrized the structure of the room. She supplanted a textual "volume" of information with spatial and aural "volumes" of experience.

The act of traveling illustrates Henri Bergson's statement that "*Il n'existe pas de choses faites, mais seulement des choses qui se font*," the idea that nothing exists a priori but all is in the process of becoming. YACH's (Yegya Arman and Christine Hurnold) installation *The Flies Are Looking for a Silent Place* (1994) evoked the state of transition that consti-

the sea to glow on a stormy night. The narrator recounts a story of a seaman who, when clearing corpses from the water after the battle of Trafalgar, saw a body expel a flood

What is pervasively foregrounded in video installation is the element of time, what Bergson referred to as the "*continuité d'écoulement*," or continuous flow. Unlike language,



CHRISTIANE HUMMEL, INSTALLATION MIT 7 MONITOREN (1993), INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY KUNSTHAUS LANGENTHAL.

of luminous liquid, leading him to believe he had witnessed the departing of the dead sailor's shimmering spirit. Hahn figuratively crystallized this event by removing the four cathode ray tubes from their casings and suspending them head high. The radiant glass screens floated like phantoms in the darkened, sombre space. Black and white images of the sea, of bodies and of glowing insects, flickered across the curved horizontal screens like the surface of Bernoulli's undulating luminous sea.

video cannot be broken down into a system composed of discrete units. However, the installations of Burki, YACH and Hahn combined language with an eloquent use of video technology to suggest the experience of passing time. The constructed time of the text (Burki), of metaphor (YACH), and of narrative (Hahn), made viewers aware of the unmeasurable duration of real time as it unfolds.

— PAUL LANDON

## RE-MANDATING THE LOCAL? MUSEUM ACQUISITIONS AND THE CONTEXTUALIZATION OF CANADIAN CONTEMPORARY ART

A number of contemporary Canadian artists, while receiving curatorial support through exhibitions at major art institutions across the country and/or abroad, are not having their work purchased for domestic public institutional collections. How do these decisions, made by institutions that in one way or another have mandated themselves to collect representative examples of Canadian art, fit into larger critical assessments of Canadian cultural contribution and relative authenticity? While museum collections in the past benefited from and were often shaped by the donated assets of private collectors and the investment choices of private dealers, has public arts sector funding and subsidies in any way changed these acquisitional formulas and working relationships? How are contemporary art curators negotiating current fiscal restraints and past institutional histories?<sup>1</sup>

Art museums, because they are also places for the study of collections, raise questions about whose tastes and what endorsements of cultural capital are shrouding the objects being entombed. Is there sufficient scholarly encouragement for broader critical assessments of the "ideologies of heritage," what cultural theorists call the "politics of signification" — the ways in which the social practice of making meanings is controlled and determined? Who formulates the objectives of this internal scholarship? Is the function of external scholars limited to enhancing the visibility of the collection by providing additional appreciative interpretation?

Such seemingly simple questions make broad assumptions about acquisitional histories and process. This essay is on a cyclical subject that admittedly encourages substantial amounts of professional gossip,

competitive anecdote and generalization. Nonetheless, there is a substantial amount of opinion which variously believes: 1) that there has been too much duplicative and copy-cat purchasing of domestic work among regional museums; 2) that too many museums' holdings of international contemporary works from almost every recent historical tendency are so thin as to be instructionally useless. And that — especially for those who have lived through extended periods of exhibited art — the interweaving tendencies of art production, Canadian or international, are unrecognizable in the permanent collections of most Canadian art museums.

In 1985, three national conferences sponsored by National Museums of Canada brought museum professionals together for a policy review and debate titled "The Future of the Museum System in Canada." Acknowledging social and demographic shifts and increased mass cultural competition in the provision of products and services to satisfy the heritage info-tainment market, the final report's synopsis noted:

Coping with all of these pressures for change will require an opening up of the system, a pushing back of the borders, an end to insularity. While recognizing the need for change and adaptation, many participants questioned whether the museum community had the openness, the will, the confidence and the mutual trust to try for change.<sup>2</sup>

It's hard to ascertain who in the "museum community" the participants considered to be resistant to change. According to my calculation, from the list of participants appearing in the report's appendices, over sixty percent were senior museum administrators.

In terms of contextualizing Canadian art, a formal, relational connection is made among art museums

between international contemporary and Canadian contemporary acquisitions. For example, the Vancouver Art Gallery's Acquisition Policy states:

As the third largest visual arts institution in Canada (excluding The National Gallery), the Vancouver Art Gallery has an important role in identifying, recording and evaluating the visual arts in this country and in placing them within an international cultural and artistic context.<sup>3</sup>

In the public sphere, policies are general objectives often allowing those in authority room for a wide range of options and decisions that they may or may not choose to follow or make. So while the VAG may be seen as a regional museum, it can and does exercise the option to have a national mandate. Following a similar logic, The National Gallery states its collecting programme objective as one "to develop a historical and contemporary record of our national and international visual arts heritage in all media . . . [that includes] a collection of works of art, both historic and contemporary, with special but not exclusive reference to Canada."<sup>4</sup> So in purely technical terms, if you monitored The National Gallery's performance vis-à-vis collecting Canadian art or the Vancouver Art Gallery's performance vis-à-vis collecting art from British Columbia, you could be missing the acquisitional focus.

But what happens if, upon examination of our own museums, we find that neither an international context nor a satisfactory recording of domestic production has occurred? There is a suspicion that for a healthy construction of major Canadian institutional collections there was a crucial period from say 1950-1980 that suffered from missed opportunities, past conservatism, unsure focus and mostly a late start. Recently acquired works that represent the end of modernism are believed compromised because such collections do not contain sufficient representative historical works that would allow for a complete enough view of how modernist movements interacted and developed. If this is indeed the case, are we going to repeat and compound the error by failing to provide a similar context for the understanding and appreciation of

works produced in the last thirty years?<sup>5</sup>

To be fair there is an impatience with a system that grew exponentially; what had been dramatic discoveries and accomplishments for one generation of artists and curators in the fifties and sixties became accepted commonplaces for the next generation and distant historical distinctions for those most recently engaged. Part of what I referred to above as "a late start" is the inextricable link to our struggles for, with and against various colonialisms.

Cultural historian Bruce Russell – currently a Research Fellow at the National Gallery – studies the development of Canadian museum collections as an indicator of Canadian intellectual history. For Russell, "the accretion of collections is almost like a fossil record of the development of Canadian taste both on the part of private collectors whose collections end up in public institutions but also in terms of the institutions themselves in terms of direct curatorial acquisition". Russell, looking over a one-hundred-and-fifty-year period of collecting, suggests that what we see "is an evolving series of compensations and reactions to various provincialisms" beginning with Canadians collecting British or French art as "an attempt to demonstrate their colonial allegiances and participation in metropolitan culture":

If you look at the early collections of the National Gallery or even the collections of individuals like Maurice Duplessis, William Lyon MacKenzie King or Vincent Massey, they are performing some notion of their sophistication as participants in both the historical and contemporary culture of the motherland. In the post-war period the measure of cultural sophistication shifted from France and England to New York and American tastes. So both collectors and institutions begin to heavily invest in demonstrating their sophistication vis-à-vis continental (i.e., American) cultural production.

With the collapse of New York primacy it becomes much more confused. The Art Gallery of Ontario continued its orientation towards British art whereas the National Gallery, while it hangs the Massey pictures in a side corridor, didn't buy major British works from the sixties and beyond until the eighties . . . The Montréal Museum of Fine Arts, which tends not to hang its historical British

collection anymore for nationalist reasons, right now, like many other collecting institutions, is heavily buying British sculpture.

This hard-to-shake habit of needing to be seen participating in culturally sophisticated acquisition trends, determined elsewhere, is not only a part of our past history but continues affecting the present collecting of both international and Canadian contemporary works. In fact the most consistent topics debated when discussing such collections are what works, from what time period, from what region, country or continent are most visibly missing from which Canadian institution.

Francine Périnet, Director of the Oakville Galleries, who has served as an acquisition committee member of the Musée du Québec and the AGO suggests that a collection's self-proclaimed "coherency" can be part of "an old politic": "Looking at the Musée du Québec or the National Gallery, their collections have a coherence which I would argue does not relate directly to the rest of their institutional activities, including exhibitions. The collections in reality have separate histories and because the collections are supposedly the nucleus of such institutions we have to consider what political arguments are being used to rationalize further acquisitions."

The serious public collecting of Canadian contemporary art in public art institutions is not much more than thirty years old.<sup>6</sup> Aside from interest in the earliest Canadian connections to modernism, the mature confidence in a Canadian contemporary art history is shockingly much more recent. Similarly, art museum exhibition chronologies of thirty years ago reveal a scholarly shyness towards contemporary domestic production. As late as 1966 such Canadian curatorial work at the AGO was still being done by organizations like the Ontario Society of Artists, the Canadian Society of Painters in Water Colour and the Royal Canadian Academy of Arts.

Georges Loranger, writing a personal account of his observations on private and public art collecting in Canada that he witnessed as a National Gallery employee, federal cultural bureaucrat and Toronto art

dealer from the early fifties to the late seventies, notes: "In this brief survey of private collecting there appears to be a noticeable gap in the private collecting of contemporary Canadian art . . . the many active collectors of contemporary art in the sixties and seventies who were buying talented artists like Coughtry, Town, Gorman, Hedrick, Rayner and Bush stopped collecting abruptly. So many of these younger artists saw their markets dry up dramatically."<sup>7</sup>

Evidence of the "provincial burdens" and the past directions and roller-coaster management of our important regional institutions can easily be read within mission statements and reports documented in back issues of Canadian art magazines. In 1963 Richard Simmins arrived at the Vancouver Art Gallery which he described as a "bankrupt museum" that had, at that moment in time, a purchase fund allowance of \$170. Within a year the fund had increased to more than \$40,000.<sup>8</sup>

And our growing pains continue. In 1992, an Independent Task Force on the Future of the Art Gallery of Ontario concluded: "The most ambiguous area of the ago's programming is its role in Canadian contemporary art. Despite the Gallery's claim to acknowledged leadership in this field, its policies, collections, purchases, exhibition programme and staff complement suggest that Canadian art is not a priority area. The best way to summarize the Art Gallery of Ontario's role in contemporary art is to say, no one, either inside or outside the Gallery, is really sure what that role is or should be."<sup>9</sup>

AGO Contemporary Curator, Philip Monk (recently re-located at The Power Plant) is determined and theoretically equipped to recognize what it might take to construct local histories of Canadian contemporary art as reconstituted events instead of exhibitions or collections as shuffled presentations of unique objects. While this may sound like what we always thought might be happening, in fact curators – as much if not more than others – have failed to allow for historiographies. As Monk wrote in 1983, "If [Canadian art] were given a history then we might learn of

its conditions of production as well as its reception of influences."<sup>10</sup>

Satisfying quite different objectives, "re-mandating the local" has become a shared marketing and curatorial mantra for art museums working within permanent financial restraints and now regrouping to acknowledge a need for informed support, critical attention and a responsibility to service. Diana Nemiroff, Contemporary Curator, National Gallery, says: "Our primary responsibility and focus has to be towards describing and coherently analyzing the production of our locales. If we don't care about our history, and seek to define and understand its parameters, no one else will."

Time will tell whether we have moved on. There are signs of a consensus that if we desire a shift that allows for a community-professional exchange, we can no longer afford public curators in major institutions acting as private collectors, as specialists with visions that are outdated or that are now seen to be counter-productive. Many art professionals shudder at the idea of democratizing the curatorial/acquisitional process arguing that given the occupational mix that exists on acquisition committees, employed curators are already struggling to maintain their autonomy and relative expertise.

For example, contemporary art curator Bryden Smith is recognized with Dennis Young for having smartly purchased examples of Pop Art for the AGO within years of it being produced. However Smith's more recent careful attention to certain works at the National Gallery, including the controversial expenditure of political capital on the acquisition of the Rothko and Newman works has, less controversially, also drawn attention to the weaknesses of his collecting strategies.<sup>11</sup> From the perspective of what the international contemporary collection purports to be, particularly where it relates to contextualizing recent Canadian or Québec art, Smith's twenty-five year tenure has, in the politest terms, resulted in a national resource that remains unnecessarily limited. This is despite the efforts of other former National Gallery curators including Jessica Bradley, whose past

buying efforts international art dealer René Blouin describes as, in retrospect, "very good, intuitive purchases."

As Bruce Russell sees it: "There has been a substantial broadening of audience for the visual arts within the last thirty years. So what was viable curatorial policy for a few hundred followers of the Vancouver Art Gallery, when I was an adolescent in the sixties, is no longer valid. When the museums existed in the absence of a mass audience we could indulge the kind of auteur acquisition policy that reflected the interests of that comparatively small élite."

The National Gallery throughout its 111 year existence has been a lightning rod for serious criticism, professional jealousy, and wasted attention; its genuine mistakes are commonly exacerbated by its own self-distinction (and occasional delusions) of a curatorial mandate to authenticate and fix ever-fluid notions of national identity.

Jeff Spalding, artist, Curator and Director of the University of Lethbridge Art Gallery has in the last decade been a catalyst for an immense collection of donated art works from all periods that are brought together within a functional context that resembles a library more than a museum. Speaking on the curious objectives of art collecting institutions, Spalding says:

It has the presumption of the major associate museums in the country that the function they provide is to be intellectual and institutional leaders and connoisseurs, and what they say goes. I'd be happy if that were the case, I just don't need it to be the case. What I don't need from the National Gallery is for them to sit, think, speculate and eventually decide which of six or seven very fine artists are the very finest. What I would like from some aspect of museum service is that it be a vehicle where I could learn and discover. Ultimately what I want is to access a vehicle by which those interested in art have some method for contact and dialogue. I don't want it to be a monologue.

Compared with similar purchasing budgets of European or American institutions there is not a lot of acquisitional monies available for major Canadian art museums particularly for any historical

or contemporary works exceeding \$1 million. But it would also be erroneous to think that the Canadian cupboards are bare. A sampling of recent museum purchase budgets tends to confirm the view that there are sufficient funds at least for the continued building of Canadian contemporary art collections.

The National Gallery's base acquisitional budget is \$3 million a year, an annual non-lapsing appropriation of \$475,000 can be spent on contemporary art accumulated from year to year for larger annual total expenditures. In 1992-3, \$359,148 was spent on Contemporary Canadian, \$28,302 on Contemporary Canadian Prints and Drawings, \$41,676 on Media Arts, \$22,000 on Inuit work and \$251,680 on Non-Canadian contemporary art for a total of \$702,806. The Montréal Museum of Fine Arts spent \$391,282 on contemporary art in 1991-2. The Edmonton Art Gallery spent \$51,465 on contemporary art during the last two years; the Musée d'art contemporain has a regular acquisition budget of \$250,000, spent \$650,000 on contemporary art to launch its new building in 1992-3 and was the recipient of the Lavalin Collection of contemporary art purchased by the Government of Québec for an additional \$6.7 million; the Winnipeg Art Gallery purchased \$198,196 of contemporary art in 1992-3. The AGO currently does not have a budget to purchase contemporary art though the Ontario government reportedly has made available \$3.5 million as a rental fee for the rare Barnes collection spectacular.

It is also important to note that, true to tradition, many contemporary art collecting institutions are acquiring significant amounts of contemporary Canadian art through donation. For many institutions, the donations-to-purchase ratio, in dollar value, runs minimally at 2:1 and the highest recent figure I have been able to access shows a ratio of 10:1.

Since 1991, with the passage of Bill C18, artists have been able to use a one hundred percent tax credit against earned income for donated works of "outstanding significance and national importance." Such donations, useful for artists with sufficient income (the tax receipt and

certificate can be used in any given year within a six-year window) can be made to some fifty art institutions designated by the Canadian Property Review Board. While such donations have to be accepted and processed through normal acquisition committee procedures, in a sense it does re-empower artists to have control over where to deposit their work while receiving proper compensation. Most institutional curators neither encourage nor dissuade artists from making direct submissions for acquisition through purchase or donation. A significant exception is the Musée d'art contemporain which as one of three Québec "state museums" accepts acquisition proposal files from artists, collectors and dealers alongside internal curatorial proposals. Only fifteen percent of MAC's budget comes from private or non-provincial government sources. In describing the recent forwarding of 135 such files this fall, Registrar-Curator, Josée Bélisle says: "In this area of my work only, I am a civil servant."

By and large, it is still difficult for artists who are not represented by dealers to have their works considered for institutional purchase given the roles that art dealers still maintain in authenticating the commercial value of a work for acquisitional consideration. Conversation with contemporary curators reveal a curious continuity with the relative importance of art dealer validation in the acquisitional process.<sup>12</sup> While such occupational links of dependency are more or less unavoidable between writers and publishers, recent histories of production of contemporary art demonstrate that artists certainly have not been bound to, or uniformly accessed the benefits from, such contractual dealer arrangements as being significant let alone universal measures of worth.

Offering clarification on the possible relationship between museum acquisitions and the current art economy, René Blouin, a seasoned curator and dealer, suggests that contemporary artists and dealers cannot make a living from one country no matter whether they live in Vancouver, Berlin or New York:

Let's say that there are twenty-four serious contemporary art museums in

this country. How many major works do you think you can sell in your lifetime? One to each, if you are lucky. That's only twenty-four works. And then there's half a dozen serious private collectors and half a dozen serious corporate collectors. But there are a lot of people buying art and a lot of corporations buying art, a huge amount of money. But neither you nor I have the patience to deal with these people . . . It's very difficult to find the right person to represent your work. They must believe totally in the work. If they do it for the money, forget it. It's too hard and it won't hold; they will screw you emotionally and financially. The work speaks for itself but you have to create a context in which the work can speak.

For the most part our major regional collecting art institutions are now staffed by contemporary curators who have cut their teeth on recent developments of Canadian contemporary art either directly participating in the post-mid-seventies explosion of curatorial activity emanating from the artist-run space network, or benefiting from the scholarship and debates which emerged from related cultural movements. The changed nature and substance of many exhibitions emanating from public institutions like the Winnipeg Art Gallery is proof of these adjustments. And just as the museums' and public galleries' contemporary programmes by and large were challenged by alternative curatorial expertise, so now the same collecting institutions with changed professional training and sympathies need an overdue examination and, hopefully, an accompanying realignment of their past collecting habits.

— CLIVE ROBERTSON

#### NOTES

1. For preliminary research I conducted a limited survey of twelve institutions by requesting copies of acquisition policies and statistics of purchases and donations of contemporary (international and Canadian) art in the last two years. Information requested included: current value of the contemporary art collections, legal ownership, percentage of works in storage, constitution of acquisition committees, sources of monies for purchases and examples of works recently purchased and donated. I also requested a percentage break-

down of women, Native and Inuit artists' works acquired in the previous two years and (impossibly) the same breakdown covering the entire history of the collections. The second phase of this research included looking at the last thirty years of contemporary art acquisitions in five of the largest art museums and comparing and contrasting parallel trends of peer support through arts awards, Art Bank purchases and other measures of community-determined worth. The survey was completed by the Art Gallery of Ontario, Beaverbrook Art Gallery, Edmonton Art Gallery, Montréal Museum of Fine Arts, Musée d'art contemporain de Montréal, The National Gallery of Canada, Oakville Galleries, University of York Gallery, Winnipeg Art Gallery and the Vancouver Art Gallery.

General exploratory interviews were conducted in Summer and Fall of 1993 with Josée Bélisle (Musée d'art contemporain), René Blouin (Galerie René Blouin), Alf Burkovsky (Edmonton Art Gallery), Gary Dufour (VAG), Brooks Joyner (VAG), Philip Monk (AGO), Diana Nemiroff (National Gallery), Francine Périnet (Oakville Galleries), Barbara Rottenberg (Canadian Heritage Information Network), Bruce Russell (cultural historian), Jeff Spalding (University of Lethbridge Art Gallery), Greg Spurgeon (National Gallery), Jon Tupper (Winnipeg Art Gallery), David Walden (Cultural Property Review Board). Artists included Karl Beveridge (Toronto), Domingo Cisneros (La Macaza) and Vera Frenkel (Toronto).

2. "The Future of the Museum System in Canada," *National Museums of Canada Consultations*, 1985, p. 5.

3. "Introduction," *Vancouver Art Gallery Collection Acquisitions and Procedures*, November 1985, p. 1.

4. "Objectives of the Collecting Programme," *National Gallery of Canada Collections Policy*, 1992, p. 1, and *Museums Act*, 1990, Part 1, subsection 5.

5. One of the most common problems discussed particularly in light of the Newman and Rothko purchases is how huge gaps even in so-called encyclopedic collections create serious problems of public comprehension. Bruce Russell comments that:

"Canadian institutions tend to have strong holdings in nineteenth century work and in post-war work but the development of modernism in most institutions is under-represented. I'm not a fetishist of modernism but the background of contemporary art is not ad-

equately present. The big problem here is that Canadian museum visitors do not have access to collections with sufficient breadth to place works like *Voice of Fire* in context. It's very difficult in this market to remedy that because the missing works carry multi-million dollar price tags."

6. Philip Monk describes part of the acquisitional trends at the AGO:

"In the late fifties the emphasis was on European contemporary, School of Paris and some British Painters . . . Up until the early sixties, purchases of Canadian work was very conservative, still a legacy of the Group of Seven. Even the Painters Eleven's works were not purchased until the early sixties. From evidence of the minutes from the acquisitional committee of the time there was not a strong commitment to Canadian art and the members were more favourable to American art. By the end of the sixties the trend changed perspective to sculpture with an emphasis on minimalism and post-minimalism. During the seventies there was a greater concentration on Canadian art but it wasn't until the mid-seventies that the range of Canadian work opened up, e.g., works of Colette Whiten and Murray Favro were purchased in 1975 after different works by the same artists were turned down the previous year."

7. Georges Loranger, "Private Collectors,"

*Private and Public Art Collecting in Canada (The Tip of the Canadian Icejam)*, Toronto: Self-published, 1985, p. 25.

8. Michael Ballantyne, "A New Deal for the Vancouver Art Gallery," *Canadian Art*, March/April 1965, p. 42.

9. Terence Heath, Colette Whiten, Jock McLeod, Executive Summary, "Independent Task Force on the Future of the Art Gallery of Ontario," Ontario Ministry of Culture and Communications, Toronto, 1985, p. 11.

10. Philip Monk, "Colony, Commodity and Copyright: Reference and Self-Reference in Canadian Art," *Struggles with the Image: Essays in Art Criticism*, Toronto: YYZ Press, 1988, p. 91.

11. See *Canadian Art*, Fall 1993. While instant analysis was available on these purchases, a more detailed examination is expected in *Voice(s) of Fire*, Bruce Barber, John O'Brian, Serge Guilbaut, eds., forthcoming in 1995.

12. My survey does show common overrepresentation of collectors on acquisition committees. As one gallery director commented: "I've seen acquisition committees being pro-active, bringing in their shopping lists in situations which place them in conflicts of interest. They bring in another agenda which relates to their own professional position that changes according to their interests, i.e., art historian, critic, dealer, collector, patron, whatever."

## LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

### OUVRAGES THÉORIQUES/ESSAYS

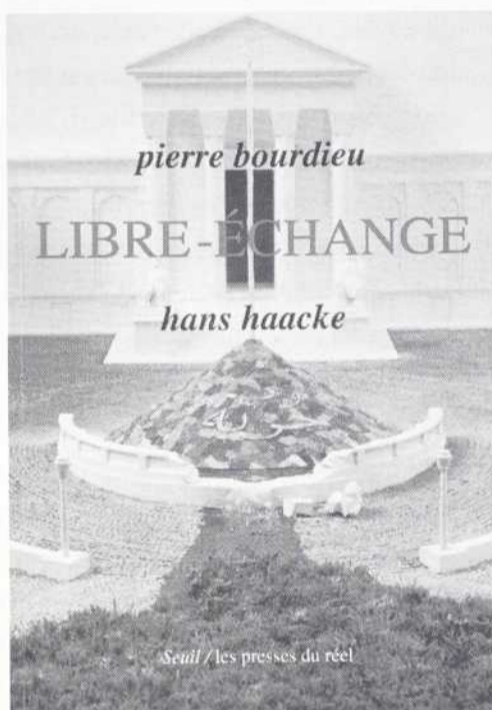
**Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange, Seuil/les presses du réel, 1994, 151 p., ill. n. et b.***

Personnage controversé, Pierre Bourdieu est ce sociologue français connu pour avoir dénoncé la « violence symbolique » opérée par les classes dirigeantes. Il faut savoir aussi que Bourdieu soutient que c'est le champ artistique, espace d'enjeux et de luttes de pouvoir, qui fabrique les artistes, détruisant ainsi le mythe du génie créateur. Le

mécénat, privé ou d'État, entre dans ce jeu de pouvoir symbolique, car, tout en étant nécessaire à la survie du milieu, il exerce un contrôle insidieux sur les productions culturelles. Afin de répondre indirectement aux critères restrictifs touchant la pornographie, l'homosexualité, le discours féministe ou anti-religieux, et commandés par des politiques d'extrême droite, certains artistes en viennent à pratiquer l'auto-censure de manière à éviter l'exclusion du milieu de l'art.

Hans Haacke, pour sa part, est un artiste subversif, politiquement

très engagé, que Bourdieu qualifie presque d'intellectuel « activiste ». S'attaquant aux institutions du pouvoir, il dénonce les pratiques insidieuses des multinationales et des factions politiques qui, d'un côté, ont partie liée avec le cercle de la création (Fondation Cartier, Mercedes Benz, Jesse Helms, sénateur républicain auteur d'une loi de censure imposée au National Endowment for the Arts), et qui, de l'autre, encourage le puritanisme, le racisme, l'exploitation ouvrière, mais aussi les guerres, en vendant des armes et en capitalisant sur les pays en crise.



La rencontre entre ces deux hommes était presque inévitable, la démarche artistique de l'un faisant écho aux exigences critiques de l'autre. Bourdieu reconnaît en cet artiste le nouveau modèle de l'intellectuel d'aujourd'hui, à savoir un être conscient de sa relative autonomie à l'intérieur d'un système qui le supporte, et capable de retourner le pouvoir politique contre lui-même. Cela suppose une connaissance profonde des stratégies employées par les sociétés privées ou d'État et correspond presque à un travail de journaliste qui, du reste, ne se laisse pas « acheter » par le pouvoir. L'objectif d'un tel combat, promu dans ce « partage d'opinions », réside dans la défense du droit à liberté d'expression menacée par l'idéologie néoconservatrice qui domine le monde occidental depuis la défaite de la révolution culturelle de mai 68. K. G.

**Thomas McEvelley, Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire, trad. de l'anglais par Christian Bounay, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994, 175 p.**

L'ouvrage retrace, entre autres, la genèse de conceptions érigées en dogmes qui ont eu comme conséquence de transformer l'art au XX<sup>e</sup> siècle en histoire sainte: de l'âme comme aura magique nimbant l'œuvre d'art; du progrès continu de l'histoire tendant vers un but ultime, celui d'un âge d'or, où l'évolution de l'art, dans sa quête du sublime et de l'absolu, est considérée comme le signe précurseur de cet accomplissement. L'auteur suit, à travers la pensée de différents philosophes (Platon, Kant, Hegel, Schelling...), une filiation qui instaure graduellement les fondements d'une croyance en un rôle transcendant de l'art. Cette idée a trouvé son apogée durant la période moderne, au XX<sup>e</sup> siècle, dans les tableaux de certains peintres abstraits (Malevitch, Newman, Reinhardt, etc.) et surtout dans les écrits des critiques formalistes (Greenberg et consorts).

En cette fin du deuxième millénaire, le postmodernisme s'avère, selon McEvelley, en rupture avec le modernisme, car il « équivaut à un renoncement de la conception transcendantaliste chrétienne du progrès, pour en revenir à la vision païenne exprimée par Sénèque, d'un processus perpétuel et donc, qui ne mène nul part. Dériver sur l'océan du temps, c'est aller sans but – mais on avance tout de même. » En regard de cette rupture, il propose, dans ces pages, de repenser certaines manières de concevoir notre expérience de l'art, en reconsidérant plusieurs voies de recherches et d'interprétations délaissées par la critique formaliste, principalement la notion de contenu jugée telle une hérésie durant les années cinquante. Les qualités et l'intérêt de ce livre résident dans la nature polémique des réflexions qui y sont exprimées. Car si l'auteur montre les dessous paradoxaux des croyances qui ont imprégné la période moderne, c'est pour envisager, en contrepartie, le postmodernisme comme une ouverture non dogmatique sur les

différences et les altérités. Il tente, en cela, d'écarter les règles trop restrictives et contraignantes de l'époque précédente, en engageant l'histoire de l'art vers une pratique qui se veut hétérodoxe. P. B.

**Oskar Negt and Alexander Kluge, Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere, P. Labanyi, J.O. Daniel and A. Oksiloff, trans., Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1993, 308 pp.**

With the term "public sphere" very much in vogue across the humanities, social sciences, and contemporary art criticism, it is particularly fitting that Negt and Kluge's 1972 book, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, has recently been translated and published as volume 85 in UMP's Theory and History of Literature series. This book should prove especially relevant to those who have an interest in the social theory and aesthetic writings of members of the so-called Frankfurt School.

Central to *Public Sphere* is a polemic against what the authors take to be an important blind spot in Jürgen Habermas' much-discussed 1962 doctoral thesis, *Structural Transformation of the Public Sphere* (tr. MIT Press, 1991), namely the presupposition that there exists no alternative to the public sphere as traditionally given. Negt and Kluge detail a critique of Habermas and posit a reconception of the public in terms of bourgeois and proletarian spheres.

Negt and Kluge's critique and theorizing make use of several detailed, systematic analyses of the constitution of social experience (*Erfahrung*), one of which involves criticizing bureaucratized "public television" and promoting, in its place, a highly imaginative, indeed aggressive, venue for TV-artists in the free market of private broadcasting. All this sharply opposes Adorno's more pessimistic writings on all forms of mass media.

In hindsight and viewed from the nineties, *Public Sphere* is well-situated within its time. Not un-

expectedly, there is no discussion of the categories of race or gender, save an argument attempting to bring the work of women in childbirth and child rearing under Marx's concept of labour. Nevertheless, this early glimpse of Negt and Kluge will doubtless tease, in part provoke and occasionally gratify any interested reader of contemporary socio-political or art theory. G.Z.

**Timothy Druckrey, ed., Iterations: The New Image, New York, Cambridge: International Center of Photography, MIT Press, 1993, 200 pp., ill. b. & w. & col.**

*Iterations* documents an exhibition at the International Center of Photography that focused on the application of digital technology within photographic, installation, sculptural and screen-based interactive work. These works are well-illustrated and accompanied by artist statements. But it is the texts by Regina Cornwell, Timothy Druckrey, Brenda Laurel and Florian Rötzer that successfully take this publication beyond that of a catalogue to explore how the merging of sound, video and text extends the complexity of images and communication. Experience is thus increasingly located *within* an image, with representation becoming a peripheral surface phenomenon of the digital code.



Historically, technology has reshaped and redefined artistic practice. The essay by Druckrey, editor and co-curator, is an excellent in-

roduction to digital imaging or "postphotography" within artistic practice and accompanying conditions of representation. Cornwell's essay uncovers an insightful precedent within a field largely dominated by men – one of the "first programmers" was Augusta Ada Byron (daughter of the Romantic poet), who identified applications for Babbage's "Analytical Engine," the first computer. Technological transformations of the generic concept of an image is discussed by Rötzer who identifies them as a "world within a world," with a self-referentiality like abstract art. The challenge for artists, then, is to explore and transcend the formal nature of these technological tools.

As new technological developments encompass virtually every aspect of life, this book questions the concept of the image and the conditions of interactivity in shaping representation and experience, provides an analysis of the hybrid experimentations in the visual arts, and strives to formulate a framework that addresses the broader cultural and social implications. *P. R. W.*

**Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, New York: Routledge, 1993, 210 pp., ill. b. & w.**

Written amidst the divergent struggles of identity politics and the ascendancy of the new conservatism, Peggy Phelan's *Unmarked* interrogates the ideological assumptions underlying correlations between visibility and power. Both the Right and the Left, she argues, misconstrue the political effectiveness of representation: the former believes that its harmfulness resides in the ability to influence behaviour (i.e., "mislead"), while to the latter it confers recognition, builds community and affirms political strength. Using poststructural, psychoanalytic and feminist critiques, Phelan underscores the "traps of the visible" that prevent representation from fulfilling either scenario.

Performance, for Phelan, offers an alternative paradigm – of "active vanishing" – which provides representation without reproduc-

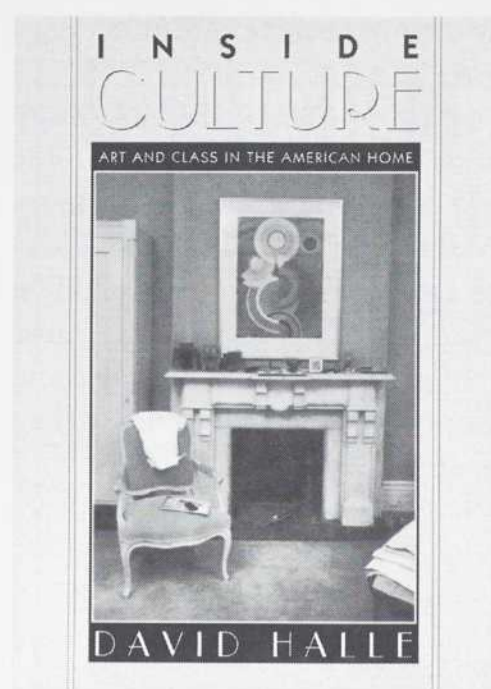
tion. Its ephemerality highlights that which is "unmarked": "silence, the negative, the non(re)productive." The bulk of the book then examines the performative politics at work in photography, painting, film, theatre, anti-abortion demonstrations and performance art. With chapters devoted to Robert Mapplethorpe and Cindy Sherman, Yvonne Rainer's *The Man Who Envied Women*, Jennie Livingston's *Paris is Burning*, Tom Stoppard's *Hapgood* and Operation Rescue, Phelan engages in a wide-ranging analysis of how the exchange of gazes – between self and other, subject and (art) object – informs cultural practices and signifies shifts in the political landscape.

In documenting the undocumented, Phelan is not unaware of the paradox of her project and, instead, views it to be generative and fruitful. The challenge proffered in *Unmarked* – for a constructive "misunderstanding" – not only applies to how cultural production might be read or created, but also articulates a model in which theory, criticism and pedagogy are performative, self-reflexive and based on premises other than possession and control. *J. D.*

**David Halle, *Inside Culture: Art and Class in the American Home*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, 262 pp., ill. b. & w.**

*Inside Culture* is a book for anyone who has ever peered into a stranger's living room window, curious to see what the furnishings and, especially, the art hanging on the walls indicates of the resident's tastes, class, and culture. Author David Halle, sociologist at SUNY Stony Brook, has extended such curiosity into an original and insightful study incorporating a substantial body of fieldwork interviews and photographs, demographic and historical information, and critical analysis of related research in the sociology of art.

Halle wanted to understand how the home and neighbourhood serve as the material context of the art and culture that are part of the everyday lives of its residents. That



goal led him to 160 homes in and around New York City, to interview residents and to photograph the contents of living rooms and dens. Several existing sociological theories posit relationships between class, culture and power. In order to test those theories, Halle visited homes in four neighbourhoods selected to provide a cross-section of social classes, as well as urban and suburban locations.

In chapters devoted to each theme, Halle examines how landscapes, abstract art, "primitive" sculpture, and religious art function in the lives and homes of his subjects. He also examines variations in the characteristics and functions of family photographs. In these analyses, as well as in the beginning and concluding discussions, Halle addresses the theoretical propositions and conclusions of other sociologists of culture (especially the Frankfurt School and Pierre Bourdieu), making some convincing critiques and counter-arguments using the data presented in his study. This in itself makes a valuable contribution to current debates on culture and class. *C. M.*

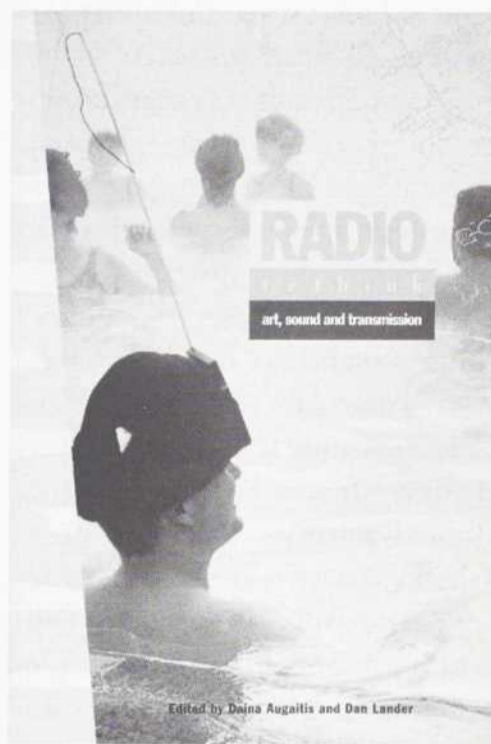
**Daina Augaitis, Dan Lander, eds., *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*, Banff: Walter Phillips Gallery, 1994, pp. 336, ill. b. & w., with compact disk.**

The twenty-eight contributors to *Radio Rethink* – theorists, artists and producers from Canada, the United States, Europe, Australia and Japan – provide a rich field of crit-

ical propositions, historical and philosophical backgrounds, stories of making radio and poetic fictions. The anthology is not so much an argument for re-inventing the medium as a means to, according to Dan Lander, determine "the difference between those who work for radio and those who work in and with radio."

Once a creative force and universal authority, commercial radio has diminished steadily since its high mark – arguably Orson Welles' *War of the Worlds*. Jody Berland writes of the role of early CBC radio in bridging geographic distance and providing a national conscience, but the sense of belonging today may be hard to find apart from *Hockey Night in Canada*.

The inherent power of radio is presented by artists such as Hank Bull, Patrick Ready, Colette Urban and Guillermo Gómez-Peña – compressing time and content, suggesting more than can be pictured and creating compelling fiction. The historical root may not be (as



cited) Marinetti, but the bald propagandists: FDR, Goebells, Churchill and Tokyo Rose. In the board game "Revolution," the radio station is a primary objective – capture it and transmit your message. A proponent for radical radio, Tetsuo Kogawa shows how the information industry undermines itself by mass-marketing small wattage transmitters.

The only notable omission is the relationship between radio and

the automobile. Freedom of movement also entails being trapped in tons of machinery – hoping to pull in a signal for company. Radio, as indicated in several texts, belongs to an oral, not only aural, tradition. Its distinct characteristics – sound enters the ear without the listener's consent, its agents are protected by a visual cloaking device – provides the lure for artists, as for Welles: the

ability to deceive, promote, provoke and distort.

Appropriately, the anthology ends with instructions for building an FM transmitter and the recounting of a Dublin radio insurrectionist. *Radio Rethink* should be read by anyone who has not thought about radio, and by those who think they know what they are listening to. *I. H.*

## CATALOGUES / CATALOGUES

**Paul Vandebroek, et al.,  
Le Jardin clos de l'âme.  
L'imaginaire des religieuses  
dans les Pays-Bas du Sud,  
depuis le 13<sup>e</sup> siècle, Bruxelles,  
Palais des Beaux-Arts de  
Bruxelles, 1994, 311 p.,  
ill. coul. et n. et b.**

Quand la psyché féminine rencontre la pratique culturelle, les modes de représentations s'en trouvent affectés. C'est du moins ce que tente de mettre en valeur ce catalogue d'exposition consacré à l'univers symbolique de plusieurs générations de femmes possédées par Dieu. La compréhension de ce double monde se fait par l'entremise d'une vaste sélection d'objets. Si les tableaux, sculptures et pièces d'orfèvrerie sont l'œuvre d'artistes, donc d'hommes, les œuvres textiles et autres travaux d'aiguilles trahissent, eux, la minutie et l'obsession des religieuses. Parmi les curiosités produites par les dévotes, on retrouve des crânes et bustes reliquaires, « habillés » de velours brodés de fils d'or et d'argent, ainsi que des « jardins secrets », assemblages d'objets, figurines, fleurs séchées, pierres précieuses et reliques, enchâssés dans des armoires ou vitrines, dont la construction et la charge métaphorique auraient plu aux surréalistes.

Le texte du conservateur retrace l'origine et le développement de ces groupes marginaux que forment les moniales et les béguines. Analysant avec brio la coexistence du religieux et du féminin, il brosse

le tableau de cette union en puisant autant dans le champ de l'histoire que dans celui de la psychanalyse. L'extase, le corps et ses résonances érotiques, la souffrance physique perçue comme une destruction du moi afin de se rapprocher de l'Autre, l'identification au Christ et à la Vierge, mais aussi la question du mysticisme, sont les thèmes de prédilection de l'auteur.

Trois femmes ont également collaboré à cet ouvrage. Le commentaire de Luce Irigaray, à caractère ésotérique par endroit, combine plusieurs pistes de lecture, allant de la valeur symbolique des couleurs à la dichotomie yin/yang des productions mâles et femelles. La réflexion de Julia Kristeva repose sur un parcours totalement subjectif des œuvres, dans lesquelles elle reconnaît même ses consœurs, et son discours franc et presque sarcastique contribue à réduire l'écart temporel entre ces dames et celles d'aujourd'hui. Le fil conducteur se trouverait dans la sensibilité, l'élan amoureux et le penchant maternel. Enfin, dans son texte portant sur les reliquaires, Birgit Pelzer voyage aussi entre la psychanalyse, l'idéologie féministe et l'histoire.

Ce document comprend également un volet poétique et théologique mais, surtout, il nous fait découvrir une iconographie religieuse enrichie d'une nouvelle dimension puisqu'elle est, sinon l'œuvre de femmes, du moins le reflet d'un univers mystique et psychique propre à ces communautés sororales. *K. G.*

## OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

### Ouvrages théoriques/Essays

Stanley Aronowitz, *Dead Artists, Live Theories*, New York, London: Routledge, 1994, 324 pp.

Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, Michael Richardson, trans., London, New York: Verso, 1994, 216 pp.

*Cahier #2*, Barbera van Kooij, ed., Rotterdam: Witte de With, center for contemporary art, 1994, 210 pp., ill. b. & w. & col.

Paul Delany, ed., *Vancouver: Representing the Postmodern City*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1994, 296 pp., ill. b. & w.

Jimmy Durham, *A Certain Lack of Coherence: Writings on Art and Cultural Politics*, Jean Fisher, ed., London: Kala Press, 1993, 260 pp., ill. b. & w.

Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1993, 320 pp., ill. b. & w.

Maurice Fréchuret, *La Machine à peindre*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994, 240 p., ill. n. et b.

Henry A. Giroux, *Disturbing Pleasures: Learning Popular Culture*, New York, London: Routledge, 1994, 204 pp.

Peter Greenaway, *Flying Out of this World*, Chicago, London: University of Chicago Press, 1994, 202 pp., ill. b. & w. & col.

Arthur Kroker, Michael A. Weinstein, *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*, Montréal: New World Perspectives, 1994, 168 pp., ill. b. & w.

Thomas A. Markus, *Buildings & Power: Freedom & Control in the Origin of Modern Building Types*, London, New York: Routledge, 1993, 348 pp., ill. b. & w.

*Radical Chic Reader*, texts by Michael Corris, et al., Stuttgart: Künstlerhaus Stuttgart und Autoren, 1994, 62 pp., ill. b. & w. (textes aussi en allemand).

Richard Serra, *Writings Interviews*, Chicago, London: University of Chicago Press, 1994, 286 pp., ill. b. & w.

Michael Snow, *The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994, 296 pp., ill. b. & w.

Daniel Soutif, *Papiers Journal. Chroniques d'art (1981-1993)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994, 272 p.

### Catalogues/Catalogues

Anne Ramsden: *Residence*, text by Helga Pakasaar, Oakville: Oakville Galleries, 1994, 16 pp., ill. b. & w. & col.

*Ciphers of Identity*, text by Maurice Berger, Catonsville, MD: Fine Arts Gallery, University of Maryland, 44 pp., ill. b. & w.

Claude Tousignant. *Monochromes 1978-1993*, texte de James D. Campbell, Québec, Musée du Québec, 1994, 96 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

*Grenville Davey*, textes de Tim Marlow, James Roberts, Limoges, Stuttgart, Musée de Rochechouart, Württembergischer Kunstverein, 1994, 64 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English and German).

*John Massey*, texts by Peggy Gale, Ihor Holubizky, Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 1994, 80 pp., ill. b. & w.

Louise Viger, texte de Chantal Boulanger, Québec, Galerie Charles & Martin Gauthier, 1994, 24 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Michèle Waquant, texte de Michel Enrici, entretien avec l'artiste par Philippe Cyroulnik, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, n.p., ill. n. et b. et coul.

*Mona Hatoum*, textes de Christine van Assche, Nadia Tazi, Desa Philippi, Jacinto Lageira, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, 72 p., ill. n. et b. et coul.

*Murmures des rues. François Dufrene, Raymond Hains, Mimmo Rotella, Jacques Villeglé, Wolf Vostell*, textes de Catherine Elkar, et al., Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1994, 120 p., ill. n. et b. et coul.

*Le Regard de L'Autre*, texte de Catherine Bédard, Montréal, Istituto Italiano di Cultura, 1994, 52 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English and Italian).

*René Pierre Allain: Abstraction and the Play of Metaphor*, text by James Campbell, Toronto: Gene-

reux Grunwald Gallery, 1994, 40 pp., ill. col.

*Richard Artschwager*, textes d'Arthur Danto, *et al.*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1994, ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

*Robert Gober*, text by Dave Hickey, New York: Dia Center for the Arts, 1993, 64 pp., ill. b. & w. & col.

*Urban Configurations*, text by Gloria Moure, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1994, 192 pp., ill. b. & w. & col.

#### Monographies/Monographs

*L'Album du Théâtre Ubu. Mises en scène de Denis Marleau, 1982-1994*, textes de Jean-François Chassey, *et al.*, Montréal, Carnières, Cahiers de théâtre Jeu, Éditions Lansman, 1994, 144 p., ill. n. et b.

*Brian Wood*, textes de Donald Kuspit, entretien avec l'artiste par Regine Basha, Montréal, Centre des arts Saidye Bronfman, 1994, 36 p., ill. n. et b. (texts also in English).

*Christian Boltanski*, text by Lynn Gumpert, Paris: Flammarion, 1994, 194 pp., ill. b. & w. & col.

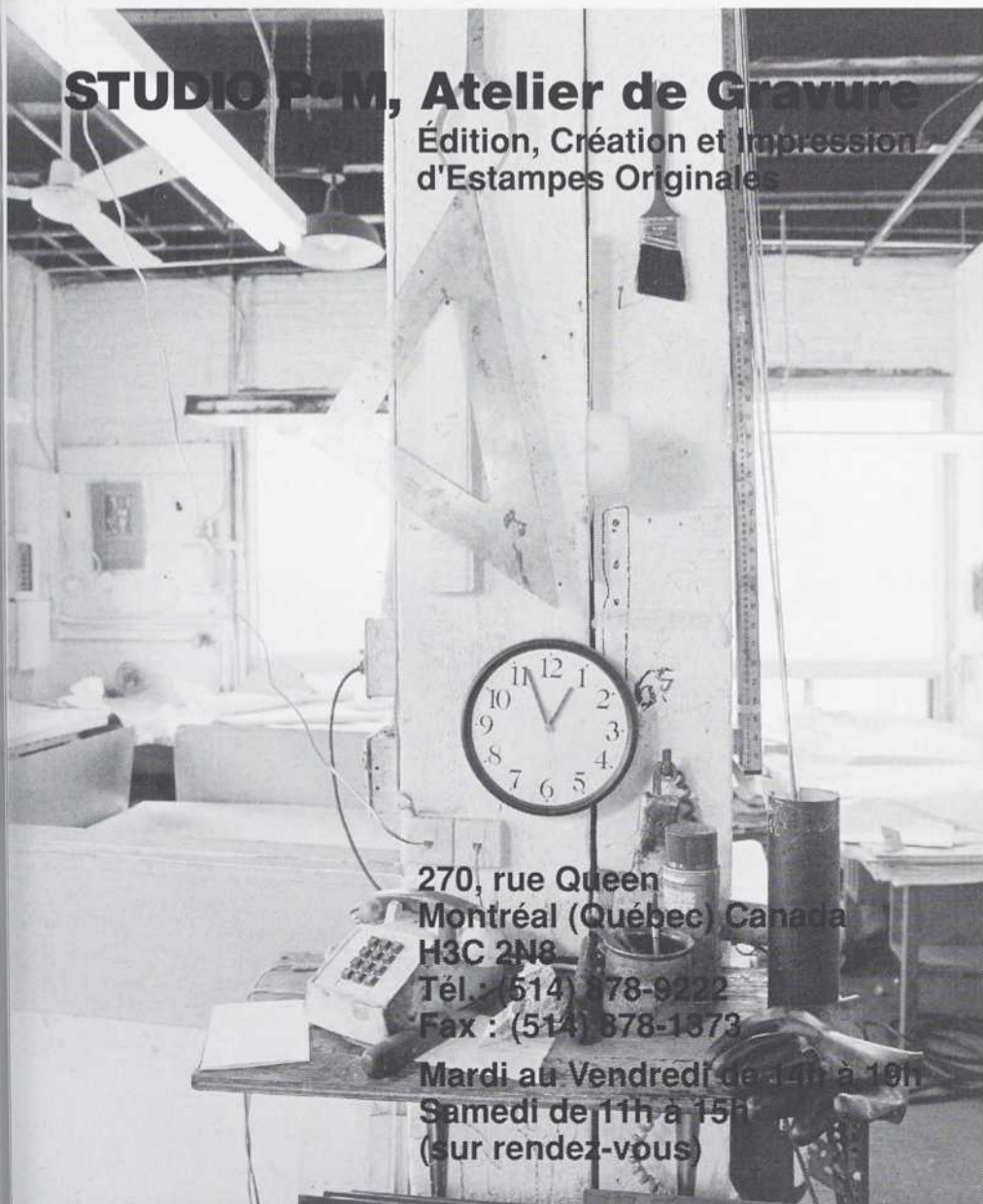
*Day After Day. Pier Paolo Calzolari*, textes de Catherine David, Bruno Corà, Mario Bertoni, Torino, Canale Pedrini Persano Editori, 252 p., 1994, ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

#### Livres d'artistes/Artists' Books

Eric Cameron, *Sex, Lies, and Lawn Grass and Notes for Video Art*, Toronto: Art Metropole, 1994, 20 pp., ill. b. & w.

#### ADDENDUM

The captions for two illustrations of Nell Tenhaaf's work in #75, on pages 10-11 and 15, should have noted that they were provided through the courtesy of Galerie Samuel Lallouz.



**STUDIO M, Atelier de Gravure**  
Édition, Création et Impression  
d'Estampes Originales

270, rue Queen  
Montréal (Québec) Canada  
H3C 2N8  
Tél : (514) 378-9222  
Fax : (514) 378-1373  
Mardi au Vendredi de 14h à 18h  
Samedi de 11h à 15h  
(sur rendez-vous)

## Les Ateliers s'exposent 1994

8 AU 30 OCTOBRE

Christiane	Ainsley
Anne	Ashton
Judith	Berry
Rachel	Boucher
Benoît	Bourdeau
François	Bourdeau
Marie-Claude	Bouthillier
Graham	Cantieni
Serge	Clément
Mario	Côté
Steven	Curtin
Lucio	de Heusch
Martine	Deslauriers
Lucie	Duval
Catherine	Farish
Charlotte	Fauteux
Sylvie	Fraser
Louise	Gagnon
Marc	Garneau
Rose-Marie	Goulet
Christian	Kiopini
Marie-Josée	Lafortune
Marie-Chrystine	Landry
Pascal	Ledée
Guido	Molinari
Tanya	Morand
Arthur	Munk
Devora	Neumark
Fabrizio	Perozzi
Léon	Perreault
Monique	Régimbald-Zeiber
Louise	Robert
Joan	Rzadkiewicz
Dominique	Sarrazin
Robert	Saucier
Lorraine	Simms
Ariane	Thézé
Suzan	Vachon
François	Vincent
Anne-Marie	Zeppetelli
et la participation de	l'Atelier Sculpt
COMMISSAIRES INVITÉS	
Marie-Michèle	Cron
Gilles	Daigneault

Cobalt Art Actuel - 525-3699

Les Ateliers s'exposent 1994 est subventionné par le Programme d'aide aux expositions du Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

# THIERRY KUNTZEL

29 OCTOBRE - 3 DÉCEMBRE 1994

# ROBER RACINE

10 DÉCEMBRE 1994 - 28 JANVIER 1995

## GALERIE RENÉ BLOUIN

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

AVEC L'AIDE DU MINISTÈRE DE LA CULTURE DU QUÉBEC

*galerie*  
**ROCHEFORT**

## ALEXANDRE DAVID / JACQUES PERRON

*22 octobre — 19 novembre 1994*

## MIREILLE BARIL / ANDREA BUSTO

*22 octobre — 23 décembre 1994*

*Installations présentées les vendredi et samedi seulement  
de 12h à 17h au 358, rue Saint-Pierre, Salle I et II*

## GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT

*26 novembre — 23 décembre 1994*

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

ESPACE 302, 372, RUE STE-CATHERINE OUEST, CH.501, MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 · EDITIONS S. DANIS, B. P. 213, STATION B. MONTRÉAL, CANADA H3B 3T7 TEL.: (514) 393-9969 PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY

ESPACE 502, 372, RUE STE-CATHERINE OUEST, CH.502, MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 · ÉDITIONS S. DANIS, B. P. 215, STATION B, MONTRÉAL, CANADA H3B 3J7 TÉL.: (514) 289-8595 · PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY



# *Curio*

IRENE F. WHITTOME

ESPACE 502

15 SEPTEMBRE - 22 OCTOBRE 1994

MONTRÉAL

PORTFOLIO CURIO : ÉDITIONS S. DANIS, MONTRÉAL



EXPLORATIONS ARCHITECTONIQUES • DESSINS • PEINTURES • SCULPTURES

## PANDELIS TSAKPINOGLOU

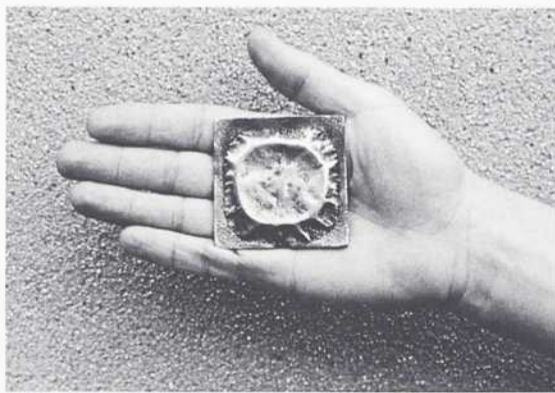
Vernissage, jeudi le 17 novembre 1994 de 17h à 21h

Du 18 novembre au 3 décembre 1994, lundi au samedi de 11h à 19h

L'Atelier Bleu, 5505 Boul. Saint-Laurent (coin Saint-Viateur) suite 4124, Montréal, Québec, Canada H2T 1S6 Tél.: 514-272-3707

# DANICA JOJICH

25 NOVEMBRE - 11 DÉCEMBRE  
 VENDREDI À DIMANCHE 13:00 - 17:00  
 OU SUR RENDEZ-VOUS



SUSAN WATTERSON

2379 DUVERNAY, APPT. 304, MONTRÉAL, CANADA H3J 2V2 TÉL.: (514) 937-6356

**CONCOURS  
LES  
CENT  
JOURS  
D'ART  
TEMPORAIN**

**9<sup>e</sup> ÉDITION**

Du 1<sup>er</sup> septembre au 27 novembre 1994

Heures d'ouverture: lundi fermé; mardi, mercredi et dimanche de 11 h à 18 h;  
jeudi, vendredi et samedi de 12 h à 20 h

**LES EXPOSITIONS :**

**Alighiero Boetti  
et Mimmo Paladino**

*Huit tapisseries*  
1<sup>er</sup> septembre - 2 octobre  
CIAC-314, RUE SHERBROOKE EST

**Gottfried Helnwein**

*Visages/Faces*  
1<sup>er</sup> septembre - 9 octobre  
CIAC-314, RUE SHERBROOKE EST

**Wanda Koop**

*Paintings for Dimly Lit Rooms*  
1<sup>er</sup> septembre - 16 octobre  
CIAC-3576, AVENUE DU PARC

**Entre Image et Matière**

*Neuf artistes italiens:  
Stefano Arienti, Andrea Busto, Chiara Dynys,  
Eugenio Giliberti, Felice Levini, Massimo Orsi,  
Alfredo Romano, Grazia Toderi, Silvio Wolf.*  
1<sup>er</sup> septembre - 27 novembre  
CIAC-3576, AVENUE DU PARC

**Roberto Pellegrinuzzi**

*Le Chasseur d'images (1989-1994)*  
1<sup>er</sup> septembre - 27 novembre  
CIAC-3576, AVENUE DU PARC

**Vidéos allemandes**

*Les Prix vidéos de la ville de Marl*  
6 - 16 octobre  
CIAC-380, RUE PRINCE-ARTHUR OUEST

**Carl Beam**

*The Columbus Suite, 1990*  
6 octobre - 27 novembre  
CIAC-380, RUE PRINCE-ARTHUR OUEST

**Daniel Dion**

*Parcours*  
6 octobre - 27 novembre  
CIAC-380, RUE PRINCE-ARTHUR OUEST

**Pierre Dorion**

*Autoportraits, 1990-1994*  
20 octobre - 27 novembre  
CIAC-314, RUE SHERBROOKE EST

**Loïc Le Groumellec**

*Œuvres récentes*  
23 octobre - 27 novembre  
CIAC-3576, AVENUE DU PARC

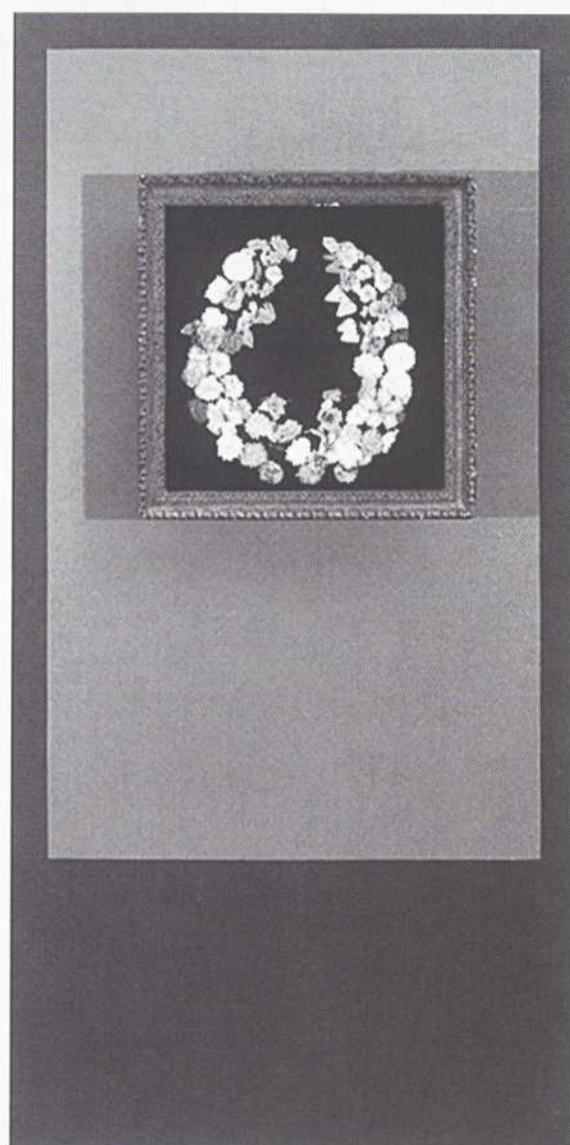
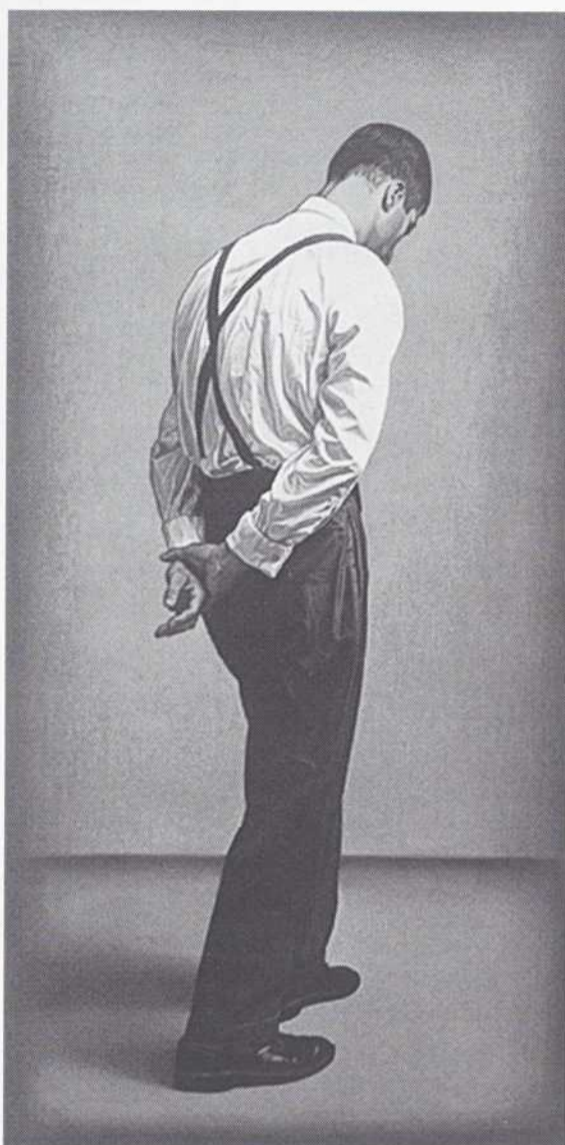


Photo: Pierre Charrier

Pierre Dorion, *Treasure*, 1994. Diptyque, huile et objet sur toile. 213 x 218,4 cm.

**20 octobre - 27 novembre**  
CIAC-314, RUE SHERBROOKE EST

Une production du CIAC

Centre international d'art contemporain de Montréal

**RENSEIGNEMENTS: [514] 288-0811**



LE DEVOIR

Conseil des arts et des lettres du Québec • Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal • Conseil des Arts du Canada • Ministère du Patrimoine canadien • Ministère de la Main-d'œuvre, de la Sécurité du revenu et de la Formation professionnelle du Québec • Ministère du Développement des ressources humaines du Canada • Service de la culture de la Ville de Montréal • Goethe-Institut Montréal • Institut Culturel Italien.

## Galerie Yves Le Roux

### FIAC

Espace Tour Eiffel, Paris  
8-16 octobre

### Guy Pellerin

«La Couleur des lieux»  
1er novembre - 17 décembre

5505 boulevard St-Laurent, suite 4136, Montréal (QC) H2T-1S6  
Tél.: 495-1860

### Appel à des commissaires indépendants en art actuel Appel à des chercheurs-es d'expérience en art actuel

La **Galerie de l'UQAM** invite les intéressés-es à soumettre un projet d'exposition en art actuel. Les projets d'exposition devront être conçus dans une perspective critique et en fonction de la relation entre la pratique et la théorie artistiques. Les projets déposés seront sélectionnés par le comité de direction de la **Galerie de l'UQAM** à la fin de l'automne 1994, pour sa programmation d'automne 1996 ou d'hiver 1997. Tous les projets devront nous parvenir avant le  
**1<sup>er</sup> novembre 1994.**

Le formulaire de demande d'exposition est disponible à la:

#### Galerie de l'UQAM

Université du Québec à Montréal  
Case postale 8888, succursale Centre-ville  
Montréal (Québec) Canada  
H3C 3P8

*Adresse civique et messagerie:*  
Pavillon Judith-Jasmin  
local J-R205  
1400, rue Berri  
Montréal  
Métro Berri-UQAM

Téléphone: (514) 987-6150

Télécopieur: (514) 987-6897



### Reading Contemporary Canadian Art

# SightLines

Edited by Jessica Bradley and Lesley Johnstone

An anthology of 25 critical and theoretical texts written in English and French and published through the 1980s. The selection of texts is structured around aspects of critical inquiry that emerged in the 1980s and reveals the changing tenor of critical writing on art in Canada.

An Artexes edition, in English, 448 pages  
55 black-and-white reproductions  
\$25.00 (plus Shipping and G.S.T.)  
40% trade discount

**Distributed by Artexes**  
3575 Saint-Laurent, suite 103  
Montréal, QC H2X 2T7  
Tel. (514) 845-2759  
Fax. (514) 845-4345

ISBN 2-9800632-9-0

# Optica

UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
A CENTRE FOR CONTEMPORARY ART

13 OCTOBRE AU 12 NOVEMBRE 1994

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

ARLENE STAMP  
YVONNE LAMMERICH  
NATALIE OLANICK

17 NOVEMBRE AU 17 DÉCEMBRE 1994

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE

BLAKE SENINI  
JOHN DICKSON

3981, boulevard St-Laurent, espace 501 Montréal (Québec), H2W 1Y5, Téléphone: (514) 287-1574, Télécopieur: (514) 289-9680, Ouvert du mardi au samedi de 12h à 17h, le jeudi de 12h à 18h30  
La galerie bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal, de la Commission permanente de coopération Québec-Ontario.

## MICHEL SAULNIER

10 SEPTEMBRE AU 23 OCTOBRE 1994

## ROBERTO PELLEGRINUZZI

29 OCTOBRE AU 20 NOVEMBRE 1994

## ROLAND POULIN

26 NOVEMBRE AU 18 DÉCEMBRE 1994

Avec la participation du ministère  
des Communications et de la Culture du Québec

### GALERIE CHARLES & MARTIN GAUTHIER

650, rue Marguerite Bourgeoys, Québec (Québec), G1S 3V7 tél. : (418) 682-0995  
Heures d'ouverture : vendredi, samedi et dimanche de 12H00 à 17H00

Gairloch Gallery

DAVID TOMAS

September 24 to November 13

ANDY PATTON

January 7 to February 19

Opening: January 8, 3 - 5 p.m.

Artist's Talk: January 17, 7:30 p.m.

Oakville Galleries gratefully acknowledges The Canada Council  
for its support of these exhibitions.

Centennial Gallery

KEN LUM

September 17 to November 13

WITNESS

November 26 - January 22

Guest Curated by Renee Baert

Organized and circulated by Presentation House Gallery, North Vancouver

Opening: November 27, 4 - 6 p.m., Centennial Gallery

Symposium: November 27, 1 - 4 p.m., Studio Theatre, The Oakville Centre,  
130 Navy Street, Oakville

## OAKVILLE GALLERIES

GAIRLOCH GALLERY  
1306 LAKESHORE ROAD EAST  
OAKVILLE, CANADA, L6J 1L6

PH: (905) 844-4402 FX: (905) 844-7968

CENTENNIAL GALLERY  
120 NAVY STREET  
OAKVILLE

Du 11 SEPTEMBRE  
AU 9 OCTOBRE

DANIEL CORBEIL  
MICHAEL ROBINSON  
SCULPTURE

Du 16 OCTOBRE  
AU 30 OCTOBRE

EXPOSITION RÉGIONALE DE  
MAQUETTES DE PROJETS  
D'ART PUBLIC

Le 19 OCTOBRE

CONFÉRENCE AUTOUR  
DES EFFETS DE LA  
MAQUETTE SUR LE TRAVAIL  
DE L'ARTISTE

Le 26 OCTOBRE

SOIRÉE VIDÉO PRÉSENTÉE PAR  
DAÏMÓN EN COLLABORATION  
AVEC CHAMP LIBRE

Du 6 NOVEMBRE  
AU 18 DÉCEMBRE

JEAN-YVES VIGNEAU  
SCULPTURE

AXE NÉO-7  
ART CONTEMPORAIN

HEURES D'OUVERTURE DE LA GALERIE  
DU MERCREDI AU DIMANCHE DE 12 H À 17 H  
205, RUE MONTCALM, HULL (QUÉBEC) J8Y 3B7  
(819) 771-2122 TÉLÉCOPIEUR (819) 771-0696

## INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE

### Rappel aux artistes professionnels en arts visuels

Les artistes professionnels en arts visuels du Québec peuvent s'inscrire au fichier de renseignements relatif à l'application de la **politique de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec**.

Les **inscriptions** à ce fichier de même que la **mise à jour** des dossiers des artistes déjà inscrits ont lieu **deux fois par année**. Les dates limites pour ce faire sont le **1<sup>er</sup> janvier** et le **1<sup>er</sup> juillet** de chaque année.

**Prochaine date limite d'inscription  
ou de mise à jour: 1<sup>er</sup> janvier 1995.**

Pour s'inscrire ou pour mettre son dossier à jour, prière de s'adresser à la direction du ministère de la Culture et des Communications de sa région ou au:

Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture  
Ministère de la Culture et des Communications  
225, Grande Allée Est  
Bloc C, rez-de-chaussée  
Québec (Québec) G1R 5G5

Pour plus de renseignements, téléphoner au (418) 643-1678.



Gouvernement du Québec  
Ministère de la Culture  
et des Communications

Québec



## LE GROUPE AGRICULTUREL

LUDWIG FORUM FÜR INTERNATIONALE KUNST

AIX-LA-CHAPELLE/AACHEN ALLEMAGNE

DU 15 SEPTEMBRE AU 11 DÉCEMBRE 1994

4<sup>ième</sup> BIENNALE INTERNATIONALE DE PEINTURE

CUENCA, EQUATEUR \*

DU 21 OCTOBRE AU 15 DÉCEMBRE 1994

\* Avec la participation du ministère de la culture,  
du Tourisme et des Loisirs de l'Ontario

## MUSEUMS BY ARTISTS

Qu'en est-il des oeuvres-collections?  
Une réflexion actuelle de l'auteure

Une communication de

PEGGY GALE

en français, à Joliette

le 19 octobre 1994  
à 20h00  
Musée d'art de Joliette  
145, rue Wilfrid Corbeil



x — y →  
les ateliers  
convertibles

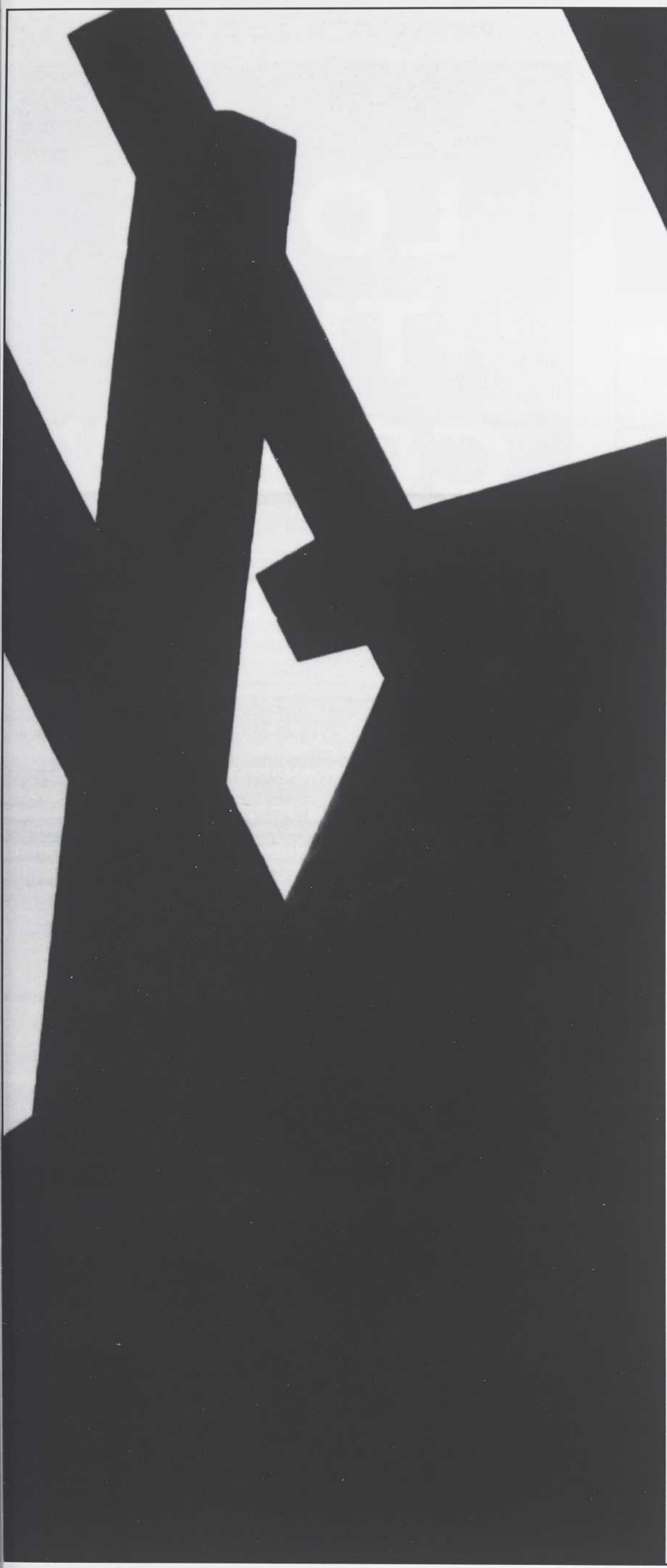
Une autre activité  
des ateliers convertibles  
sur la collection

en collaboration avec le Musée d'art de Joliette.

Information:  
Musée d'art de Joliette (514) 756-0311  
Musée d'art contemporain (514) 847-6226  
La Centrale (514) 844-3489  
Optica (514) 287-1574

Les Ateliers convertibles bénéficient du support du Ministère de la culture du Québec.

Onze ans après la publication



# Roland Poulin Sculpture

National Gallery  
of Canada, Ottawa  
4 November 1994 –  
12 February 1995

Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa  
4 novembre 1994 –  
12 février 1995



National Gallery  
of Canada

Musée des beaux-arts  
du Canada

Canada

380, promenade Sussex Drive  
Ottawa (Ontario) K1N 9N4 (613) 990-1985

La Galerie d'art d'Ottawa

EXPOSITIONS

Practice Ground

15 septembre au 30 octobre 1994

Œuvres de Jean-Marie Delavalle, Adrian Göllner, Byron Kim, Ken Lum et Denyse Thomasos. Organisée par Germaine Koh et Daniel Sharp

Carla Whiteside

CONSENSUS • EXIL

17 novembre au 31 décembre 1994

Accompagnée d'un catalogue incluant un texte de Susan Douglas

Lance Belanger

TANGO

12 janvier au 26 février 1995

Accompagnée d'un catalogue incluant un texte de Lucy R. Lippard

PUBLICATION RÉCENTE

Claude-Philippe Benoit. **Chapitre Ô-NU.** Texte de Marie Perrault  
48 pages, 10 reproductions n/b et couleur. En français et en anglais

2, avenue Daly, Ottawa (Ontario) K1N 6E2  
(613) 233-8699 FAX (613) 564-4428

CES EXPOSITIONS ET CATALOGUES AVEC L'APPUI DU CONSEIL  
DES ARTS DU CANADA, PROGRAMME D'AIDE AUX EXPOSITIONS

main gallery

**Maria Thereza Alves** September 17–October 29

**Choi Yan-Chi** November 3–December 22

project room

Girly Pictures curated by Shonagh Adelman

#4 **Lutz Bacher** September 17–October 29

#5 **G.B. Jones** November 3–December 22

performance

**Coco Fusco & Guillermo Gómez-Peña**

November 11, 12, 13; noon–6pm at intervals

439 King St. West

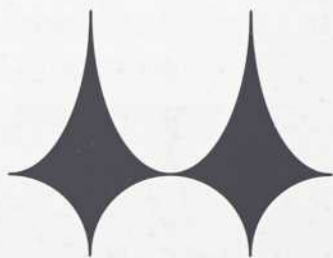
Toronto, Ontario

Canada M5V 1K4

tel 416-977-1412

fax 416-977-8622

Mercer Union



FROM THE NATIONAL FILM BOARD OF CANADA

# LONG TIME COMIN'

Directed by **Dionne Brand**  
Produced by **Nicole Hubert**

52 MIN. ORDER N° C 9193 045 \$26.95

 CLOSED CAPTIONED. A DECODER IS REQUIRED.

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



STUDIO

## Call Toll-Free

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

**Andrew J. Paterson**

two videos

*Controlled Environments*

*Pink in Public*

September 7 - October 8

**James Carl**

installation

September 7 - October 8

**Katherine Liberovskaya**

three videos

*XXII*

*Supermarket Strategy: A Showcase Story*

*Frozen Ink*

October 12 - November 12

**Sharon Kivland**

photography installation

October 19 - November 12

**Coco Fusco & Guillermo Gómez-Peña**

*Mexarcana (Tableaux vivant for the end of the century)*

performance co-presented by YYZ and Mercer Union

at Access Art Now in the Eaton Centre

November 11 - November 13

please call for more information

**Rob-O-Rama**

**Radiating Circles of Everlasting Love Magic**

13 artists sample Rob Flack

November 16 - December 17

Time-based submissions accepted on an ongoing basis.

**YYZ Artists' Outlet**

1087 Queen St. West

Toronto, Canada. M6J 1H3

tel. 416-531-7869 | fax 416-531-6839

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

**YYZ**

# The Female Imaginary

20 November 1994 to 12 February 1995

SHAWNA DEMPSEY & LORRI MILLAN

NANCY EDELL

SKAI FOWLER

SHELLEY NIRO

MIREILLE PERRON

DIANA THORNEYCROFT

## SYMPOSIUM ON FEMINIST PRACTICE IN THE VISUAL ARTS

Saturday 28 January 1995

Key-note address by Jeanne Randolph

Artists' panel chaired by Dot Tuer

Performance by Dempsey & Millan

For registration/information, contact:

**Agnes Etherington Art Centre**

Queen's University, Kingston, Ontario

(613) 545-2190 fax (613) 545-6765

The Art Centre gratefully acknowledges the support of  
The Canada Council Exhibition Assistance Program for this project.

# The Female Imaginary

20 November 1994 to 12 February 1995

# MORRIS/TRASOV ARCHIVE

COLOUR RESEARCH  
22nd São Paulo Biennial  
October 11 - December 15, 1994

## DARK O'CLOCK

Stephen Andrews, Doug Ischar, Mathew Jones,  
Wanda Koop, Glenn Ligon  
Museu de Arte Moderna de São Paulo  
October 8 - December 15, 1994

## PIERRE MOLINIER

Casa Triangulo  
São Paulo, Brazil  
October 20 - November 15, 1994

*Curated by Wayne Baerwaldt for Plug In Inc.*

### KIM OUELLETTE

New paintings  
September 14 - October 15, 1994

### VIVAN SUNDARAM

In residence  
September 25 - 29, 1994

### MAUD SULTER

"Shack"  
October 24 - November 19, 1994

## Plug In Inc.

30 Years of Contemporary Art 1972-2002  
777-70 Arthur Street Winnipeg Canada R3B 1G7  
Publications: tel. 204-942-1043 fax. 204-944-8663

Programs listed above sponsored in part by Plug In Inc., the Manitoba Arts Council, the Canada Council, the Government of British Columbia, Novotel São Paulo Morumbi, GBS Group (Toronto), MRI Foundation (Genoa-Milan), Superior Imaging (Vancouver), Gamma Prolab (Vancouver), UBC Fine Arts Gallery (Vancouver), Paul Petro Contemporary Art (Toronto), Max Protetch Gallery (New York), Australia Council, Roslyn Oxley9 (Sydney), Tolarno Gallery (Melbourne), Carla Garnet Gallery (Toronto), Brian Melnychenko Gallery (Winnipeg), Video Pool (Winnipeg), Canadian Consulate General (São Paulo) and the City of Winnipeg.

### YOUNG CONTEMPORARIES 1993

August 26 - September 25, 1994

Organized by the London Regional &  
Historical Museums

### ALBERTA COLLEGE OF ART FACULTY SHOW

October 6 - October 27, 1994

### THE ETHICS OF MAKING THE FORMING RAYONS OF JOHN HEWARD

November 3 - November 24, 1994

Organized by the Agnes Etherington Art Centre,  
Queen's University, Kingston

Illingworth Kerr Gallery  
ALBERTA COLLEGE OF ART 1407 - 14TH AVENUE N.W.  
CALGARY, CANADA T2N 4R3 403 284 7632

Financial support for the Illingworth Kerr Gallery is provided by the Alberta Foundation for the Arts, a beneficiary of the Lottery Fund of the Government of Alberta, and the Canada Council Exhibition Assistance Program.

## R O U Y N / N O R A N D A FESTIVAL DU CINÉMA INTERNATIONAL EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE



13<sup>e</sup> ÉDITION DU 29 OCTOBRE AU 3 NOVEMBRE 1994

TÉLÉPHONE: 819 762 6212

TÉLÉCOPIEUR: 819 762 6762

## Research Fellowships

Research Fellowships are offered by the National Gallery of Canada for 1995-1996 in the history and criticism of Photography and of Canadian Art. **In 1995, the Gallery is introducing a new fellowship called the Claudia De Hueck Fellowship in Art and Science to support the study of the visual and experimental nature both of art and of science, and of their interaction.** Tenable at the National Gallery, with the Gallery collections, library and archives as primary resources. Open to Canadian university, art gallery or freelance researchers with MA or equivalent. Scholars who may be pursuing doctoral studies are welcome to apply. Duration for periods of 3-9 months. Value of each fellowship up to \$15,000.00 Canadian, depending on research program proposed. The Lisette Model/Joseph G. Blum Fellowship in Photography is supported by endowment from the Lisette Model Foundation and the American Friends of Canada and is open to international applications.

Application deadline is **28 February 1995.**

For further information please write to:

**Gyde V. Shepherd, Assistant Director  
Canadian Centre for the Visual Arts  
National Gallery of Canada  
380 Sussex Drive, Room 6175  
P.O. Box 427, Station "A"  
Ottawa, Ontario K1N 9N4  
Tel (613) 990-1933 Fax (613) 990-6190**

## Bourses de recherche

Le Musée des beaux-arts du Canada offre, en 1995-1996, des bourses de recherche pour l'étude critique et historique de la photographie et de l'art canadien. **En 1995, le Musée lance la bourse Claudia De Hueck en art et science, qui a pour objectif de soutenir l'étude de la nature visuelle et expérimentale tant de l'art que de la science, ainsi que leur interaction.** Les recherches sont à effectuer au MBAC, la collection, les archives et la bibliothèque de cet établissement en constituant les outils de base. Les candidats seront des chercheurs canadiens provenant d'universités, de musées, ou des chercheurs pigistes, possédant une maîtrise (ou l'équivalent) ou qui poursuivent des études au niveau doctoral. Les recherches s'étendront sur une période allant de 3 à 9 mois. Le montant de chaque bourse dépend du projet de recherche proposé et peut aller jusqu'à 15 000 \$ canadiens. Les bourses de photographie Lisette Model - Joseph G. Blum sont subventionnées par la Lisette Model Foundation et par l'association American Friends of Canada et sont octroyées sur le plan international.

La date limite pour soumettre les demandes de bourse est le **28 février 1995.**

Pour tout renseignement supplémentaire, veuillez écrire à :

**Gyde V. Shepherd, Directeur-adjoint  
Centre canadien des arts visuels  
Musée des beaux-arts du Canada  
380, promenade Sussex, bureau 6175  
C.P. 427, Succursale A  
Ottawa (Ontario) K1N 9N4  
Tél (613) 990-1933 Fax (613) 990-6190**



National Gallery  
of Canada

Musée des beaux-arts  
du Canada

Margaret Boan  
**RECENT PLAY**

September 16 - October 8

opening reception: Friday, September 16, 8 pm

Kevin Madill  
**SODOM IN EDEN**

October 13 - November 12

opening reception: Thursday, October 13, 8 pm

artist talk: Thursday, October 20, 8 pm

v a n c o u v e r  
**ACCESS**  
ARTIST RUN CENTRE

134 West Hastings, Vancouver BC, V6B 1H4 (604)689-2907  
HOURS: Wednesday through Saturday, 12 noon - 5 pm

**CONTEMPORARY** *Art Gallery*

JOEY MORGAN  
*an Archive for the Lost Ones*  
sept 10 to oct 15

WARREN MURFITT  
DEREK ROOT  
STEVEN SHEARER  
oct 29 to nov 26

PATRICK TRAER  
*Plush*  
dec 3 to Jan 14 1995

555 Hamilton Street, Vancouver  
British Columbia, V6B 2R1  
Phone 604 681-2700  
Fax 604 683-2710

The Contemporary Art Gallery acknowledges the financial support of the Canada Council, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the Ministry of Small Business, Tourism and Culture, and our members.

JAN WADE  
**Epiphany**

August 29 to October 16, 1994

SANTIAGO RODRIGUEZ OLAZÁBAL  
**Oba Ikuro**

August 29 to October 16, 1994

YASUMASA MORIMURA  
**Psychoborg**

organized by The Power Plant, Toronto  
November 3, 1994, to January 29, 1995

Works using digitized images including  
CD-ROM, photography and video in the  
**Digital Bar**

November 3, 1994, to January 29, 1995

*Financial support provided by the Canada Council and the  
Alberta Foundation for the Arts, a beneficiary of Alberta Lotteries*

**WALTER PHILLIPS GALLERY**

Box 1020-14, Banff, Alberta, Canada T0L 0C0 (403) 762-6281



The Banff Centre  
for the Arts

September 14 - October 23

LEE DICKSON  
THE CAULDRON

LAURA LETINSKY  
INTIMATE STAGES

October 29 - December 18

LIGHT, SURFACE  
and SOUND  
Photography, Sculpture, Music & Film by  
MICHAEL SNOW

*Supported by the Canada Council  
and the Leon & Thea Keorner Foundation*

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

*Gallery Hours*

Wednesday-Sunday  
12-5 pm  
Thursday  
12-9 pm

P R E S E N T A T I O N   H O U S E

*Gallery*

---

**HÉLÈNE AHRWEILER PRÉSIDENT DU CENTRE  
NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU  
JEAN-HUBERT MARTIN DIRECTEUR DU MUSÉE  
NATIONAL D'ART MODERNE  
PAUL-HERVÉ PARSY COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION  
VOUS SONT RECONNAISSANTS  
DE LA COMPLICITÉ DE VOTRE REGARD**

**ET N'EST-CE &/ET DU 21 FÉVRIER AU 15 MAI 1989  
ESPACE OFFERT PAR GALERIES CONTEMPORAINES  
Musée national d'art moderne  
75191 PARIS CEDEX 04 FAX 44 78 19 25  
 Centre Georges Pompidou**

---

IL Y A UNE DÉCENNIE...



FONDATION JOHN A. SCHWEITZER

UN APPUI AUX ARTISTES VISUELS AUX PRISES AVEC LE SIDA  
A PRIVATE TRUST IN SUPPORT OF VISUAL ARTISTS WITH AIDS

L'INAUGURATION · «UNE JOURNÉE SANS ART» · 1<sup>er</sup> DÉCEMBRE 1994  
C.P. 336, WESTMOUNT, MONTRÉAL, CANADA, H3Z 2T5 514·939·9855

## Offre spéciale : anciens numéros thématiques Special Offer: previous thematic issues

### Le Bestiaire/Endangered Species II

Jan Fabre, Rebecca Horn, Bruce Nauman, Rachel Rosenthal, La Bête à deux têtes, Primate Visionaries

### Le Bestiaire/Endangered Species I

Stephan Balkenhol, Marie Chouinard, David Cronenberg, Alain Fleischer, Katharina Fritsch, General Idea, Spring Hurlbut, Mike Kelley, Jeff Koons, Mike MacDonald, Annette Messager, Kiki Smith, Nell Tenhaaf

### Vidéo

Shu Lea Cheang, Richard Fung, Mona Hatoum, Thierry Kuntzel, Helen Lee, Muntadas, Pratibha Parmar, Bill Viola

### La Ville/The City

Dennis Adams, Gilbert Boyer, Dan Graham, David Hammons, Tadashi Kawamata, Matt Mullican, Yoko Ono, Thomas Schütte, Robert Smithson, Thomas Struth, Weegee

### Le Corps Flou/The Immaterial Body II

Jim Campbell, Jennie Livingston, Gordon Matta-Clark, Nancy Patterson, Annie Sprinkle, Doug & Mike Starn, Joanne Tod

### Le Corps Flou/The Immaterial Body I

Catherine Clément, Christine Davis, Robert Gober, Jeff Koons, Édouard Lock, Linda Montano, Jana Sterbak

### L'Éthique: Splendeurs et Misères de l'art

#### Ethics: Art, Lies and Virtues

Lothar Baumgarten, Jean-Marc Bustamante, Geneviève Cadieux, Jochen Gerz, Rodney Graham, Jenny Holzer, Harald Klingelhöller, Nanni Moretti, Bruce Nauman, Tom Sherman, Jeff Wall, James Welling

### "Sur ma manière de travailler"

#### "On my manner of working"

Daniel Buren, Geneviève Cadieux, Melvin Charney, Thomas Crow, Irene Fortuyn, Betty Goodwin, Angela Grauerholz, Group Material, Hans Haacke, Jannis Kounellis, Liz Magor, John Massey, Michael Snow, Daniel Soutif

### Collection

Art & Compagnie, The Canadian Centre for Architecture, La Collection Herbert, The Crex Collection, Dia Art Foundation, Ydessa Hendeles Art Foundation

### Cinéma/Cinema

Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Ken McMullen, Raoul Ruiz, Hans Jürgen Syberberg, Wim Wenders, West African Film

### Portfolio

Projets de/Projects by: 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

### Le Privé et le Public

#### The Private and the Public

Theodor Adorno, Daniel Buren, Philippe Cazal, Kasper König, Public Access, Rober Racine, Jeanne Randolph, Nelly Richard, Tom Sherman, Rémy Zaugg

### Musées/Museums (Épuisé/Out of print)

Johanne Brouillet, Douglas Crimp, Marcel Fournier, Jacqueline Fry, Mehdi Ghafouri, Reesa Greenberg, Hans Haacke, Jean-Marc Poinot, Anne Ramsden, Tom Sherman, Jean Trudel, René Viau, Irene F. Whittome

### Jardins/Gardens (Épuisé/Out of print)

Jocelyne Allouche, Pierre Boogaerts, Jennifer Dickson, Philip Fry, Raymond Gervais, Robert Graham, Geoffrey James, Maria Nordman, John Roberts

### Mode/Fashion (Épuisé/Out of print)

Guy Bellavance, Jacques Samson, Kate Linker, Silvia Kolbowski, Date Davy, Robert Graham

### Installation

Bruce Barber, Serge Bérard, Brian Boigon, Peggy Gale, Raymond Gervais, Betty Goodwin, Robert Graham, Johanne Lamoureux, René Payant, Rober Racine

### Architecture (Épuisé/Out of print)

Melvin Charney, Antonio Foscari, Robert Graham, Jean-François Lyotard, René Payant, Larry Richards, Jacques Rousseau, Manfredo Tafuri

### Photographie/Photography

Raymonde April, Diane Arbus, Richard Avedon, Bernd and Hilla Becher, Robert Bourdeau, Douglas Crimp, Tom Gibson, George Legrady, Irving Penn, Jeff Wall

Numéros disponibles à 10\$ l'unité Ω

Numéros épuisés disponibles sous

forme de photocopies à 15\$ l'unité Ω

Frais d'envoi inclus Ω Issues available

at \$10 each Ω Out-of-print issues

available in photocopy at \$15 each

Ω Postage included

BON DE COMMANDE / ORDER FORM

FAITES-MOI PARVENIR LE(S) / SEND ME:

# \_\_\_\_\_

NOM/NAME \_\_\_\_\_

ADRESSE/ADDRESS \_\_\_\_\_

JE PAIE LA SOMME DE \_\_\_\_\_ \$

I AM PAYING THE AMOUNT OF \$ \_\_\_\_\_

PAR/BY  MASTER CARD  VISA

CHÈQUE/CHECK  MANDAT/MONEY ORDER

NO DE LA CARTE/CARD NO \_\_\_\_\_

EXPIRATION \_\_\_\_\_

SIGNATURE \_\_\_\_\_

RETOURNEZ À / RETURN TO

PARACHUTE: 4060 SAINT-LAURENT, #501

MONTRÉAL (QUÉBEC) CANADA H2W 1Y9

# PARACHUTE

revue d'art contemporain/contemporary art magazine

FRÉDÉRIC BRENNER

CHRIS BURDEN

DELLA GRACE

RODNEY GRAHAM

ERIK HOBIJN

ISAAC JULIEN

KISS & TELL

GRACE LAU

LOUISE LAWLER

ATTILA RICHARD LUKACS

ROBERT MAPPLETHORPE

JUST MERIT

BERNHARD PRINZ

STEPHEN SCHOFIELD

ANDRES SERRANO

MICHAEL SNOW

ANIE STANLEY

SURVIVAL RESEARCH LABORATORIES

FRED WILSON

JOEL-PETER WITKIN

