

PARACHUTE

R
255

art contemporain
contemporary art



avril,
mai,
juin
1992
April,
May,
June
8,00 \$

66





ZÉRO ZOO - LA LECTURE - HUILE-35 x 35"

LIBRAIRIE
RENAUD-BRAY

REND ICI HOMMAGE
À L'OEUVRE ORIGINALE
DU PEINTRE

ZÉRO ZOO

RENAUD-BRAY POSSÈDE LE PLUS VASTE CHOIX DE LIVRES ET REVUES D'ART
LIVRES/DISQUES/REVUES/VIDEO / ETC.

5219, CH. CÔTE-DES-NEIGES TÉL 342-1515 - MÉTRO C.D.N. - JUSQU'À MINUIT 7 JOURS PAR SEMAINE

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

avril, mai, juin 1992
April, May, June 8,00 \$

ESSAIS / ESSAYS

- RICHARD ARTSCHWAGER**
Catégories de l'art, limite des objets par Jacinto Lageira 5
- THE UNEASY SUBLIME**
Defiance and Liberal Melancholy in Jeff Wall's Documentary Spectacle by Roger Seamon 11
- LE THÉÂTRE UBU**
L'avant-garde entre la scène et le musée par Olivier Asselin 20
- "NICE GUN YOU GOT THERE"**
John Greyson's Critique of Masculinity by Laura U. Marks 27

COMMENTAIRES / REVIEWS

- AGNES MARTIN** par Catherine Bédard 33
- LIEUX COMMUNS, FIGURES SINGULIÈRES** par Éric Amouroux 34
- DISLOCATIONS** par Louis Cummins 35
- LES ANNÉES VINGT** par Corinne Farazli 36
- JANA STERBAK** par André Lamarre 38
- RICHARD PURDY** par Aline Gélinas 39
- SYLVIE READMAN** par Sylvain Campeau 39
- CONTRE NATURE** by Anne Whitelaw 41
- DANIELLE SAUVÉ** by Ben Portis 42
- ROGER BELLEMARE** by James D. Campbell 43
- NANCY FRIED** by Susan Douglas 43
- ALICE MANSELL** by Janice Andreae 44
- BETWEEN VIEWS AND POINTS OF VIEW** by Trevor Gould 45
- LORNE GREENBERG** by Archie Graham 47
- THE PRESENCE OF ABSENCE** by William Wood 48

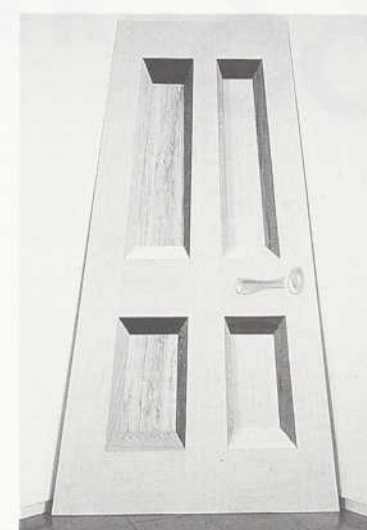
D É B A T S / I S S U E S

- ART AS THEORY/THEORY AS ART CONFERENCE** by Debleicha Guin 49
- GUY PELLERIN AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.**
Une histoire à suivre par Laurier Lacroix 51

- AN HOMAGE**
CARMEN LAMANNA, the Person by Ron Martin 51

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

- par/by Éric Amouroux, Grant Arnold, Louis Cummins, Tom Folland, John O'Brein, Helga Pakasaar 53



COUVERTURE/COVER
Door II, 1992, bois,
formica et aluminium,
259 x 149,8 x 66,4 cm.;
photo: Mary Boone Gallery.

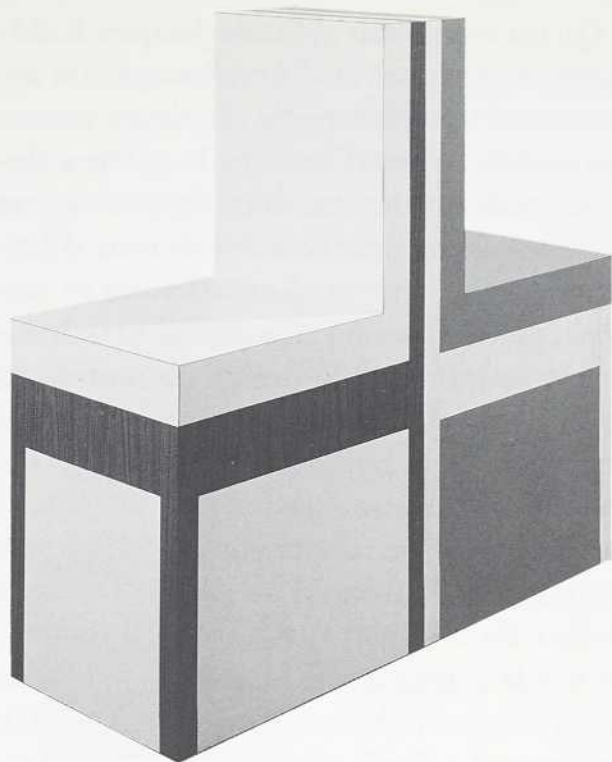
PARACHUTE

66

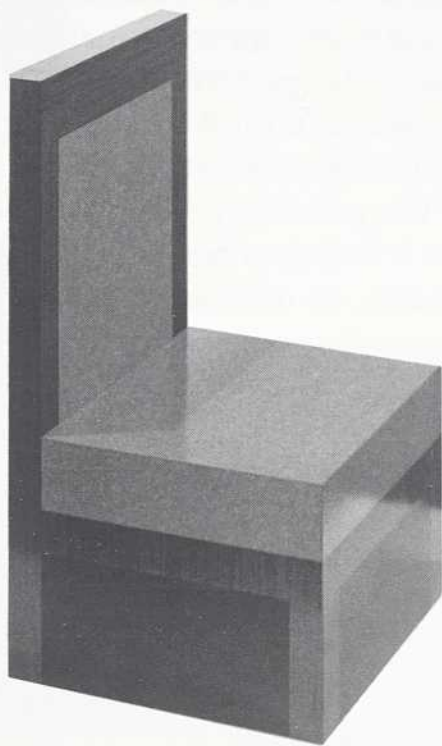
directrice de la publication/editor CHANTAL PONTBRIAND **directrice adjointe/managing editor** COLETTE TOUGAS **rédacteurs correspondants/contributing editors** WILLIAM WOOD **adjointes à la rédaction/assistant editors** JENNIFER FISHER, THÉRÈSE ST-GELAIS **collaborateurs/contributors** ÉRIC AMOUROUX, JANICE ANDREAÉ, GRANT ARNOLD, OLIVIER ASSELIN, CATHERINE BÉDARD, JAMES D. CAMPBELL, SYLVAIN CAMPEAU, LOUIS CUMMINS, SUSAN DOUGLAS, CORINNE FARAZLI, TOM FOLLAND, ALINE GÉLINAS, TREVOR GOULD, ARCHIE GRAHAM, DEBLEICHA GUIN, LAURIER LACROIX, JACINTO LAGEIRA, ANDRÉ LAMARRE, LAURA U. MARKS, RON MARTIN, JOHN O'BRIEN, HELGA PAKASAAR, BEN PORTIS, ROGER SEAMON, ANNE WHITELAW, WILLIAM WOOD **graphisme/design** STÉPHANE LORTIE, DOMINIQUE MOUSSEAU **comptabilité/accounting** SYLVIE BÉLAND **secrétariat et promotion/secretariat and promotion** CAROLE DANEAU

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

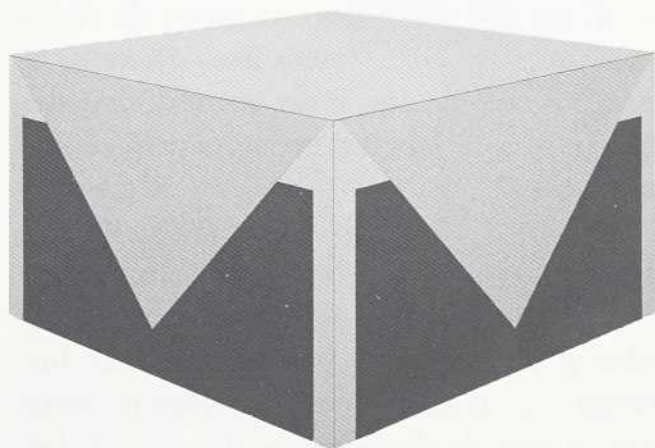
conseil d'administration/board of directors: JEAN-PIERRE GRÉMY, **président du conseil/chairman** CHANTAL PONTBRIAND, **présidente directrice générale/president** COLETTE TOUGAS, **secrétaire-trésorière/secretary treasurer** CHARLES LAPOINTE, **président sortant/outgoing chairman** JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, JEAN SIMARD **rédaction et administration/editorial and administration office:** PARACHUTE, 4060, boul. St-Laurent, bureau 501, Montréal (Qc), Canada H2W 1Y9, tél.: (514) 842-9805, téléc./fax: (514) 287-7146 **publicité/advertising:** (514) 842-9805 **abonnements/subscriptions:** Service des abonnements, 25, boul. Taschereau, bureau 201, Greenfield Park (Qc), Canada J4V 2G8, tél.: (514) 923-9381 **tarifs des abonnements/subscription rates:** UN AN/ONE YEAR – Canada (ajoutez 7% de T.P.S./add 7% for the G.S.T.): individu/individual 28 \$ institution 40 \$ – à l'étranger/abroad: individu/individual 40 \$ institution 55 \$ – DEUX ANS/TWO YEAR – Canada (ajoutez 7% de T.P.S./add 7% for the G.S.T.): individu/individual 48 \$ **diffusion/distribution:** QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Qc) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 – TORONTO: C.M.P.A., 2 Stewart St., Toronto (Ont.) Canada M5Y 1H6 – BRITISH COLUMBIA: Great Pacific News, 2500 Vauxhall Place, Richmond (B.C.) Canada V6V 1Y8, (604) 278-4841 – FRANCE: Distique, 5, rue de la Tave, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84 – U.S.A.: Bernhard de Boer Inc., 113 East Centre Street, Nutley, N.J. 07110. **PARACHUTE** n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont pas retournés. 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. – N° d'enregistrement courrier 2^e classe/2nd class mail registration No 4213. Impression/Printing: Boulanger inc., Montréal. Sortie postscript/Postscript Output: Zibra inc., Montréal. Imprimé au Canada/Printed in Canada. 1^{er} trimestre 1992/1st trimester 1992. **PARACHUTE reçoit l'aide du/receives support from: Conseil des Arts du Canada/The Canada Council, ministère des Affaires culturelles du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère des Affaires extérieures du Canada/Department of External Affairs of Canada, ministère des Communications du Canada/Department of Communications of Canada.**



RICHARD ARTSCHWAGER



CATÉGORIES DE L'ART, LIMITE DES OBJETS



DE HAUT EN BAS: DÉTAIL D'UNE INSTALLATION, 1986; PHOTO: (ZINDMAN/FREMONT) MARY BOONE GALLERY.

CHAIR/CHAIR, 1965, BOIS ET FORMICA, 91,4 X 91,4 X 50,8 CM; PHOTO: MARY BOONE GALLERY.

TABLE WITH PINK TABLECLOTH, 1964, BOIS ET FORMICA, 64,7 X 111,7 X 111,7 CM; PHOTO: (ZINDMAN/FREMONT) MARY BOONE GALLERY.

Don't ask for the meaning, ask for the use.

Wittgenstein

Travailler avec ses mains c'est bien, penser avec ses mains c'est mieux. Si depuis ses premières réalisations artisanales Richard Artschwager continue encore aujourd'hui de fabriquer ses objets, c'est qu'ayant bien retenu la leçon de Duchamp il préfère « broyer lui-même son chocolat ». L'ironie fait que le formica, principal matériau déjà prêt à l'usage tel un « ready-made », devient un « to be made » à refaire entre les mains d'Artschwager.

Alors que les artistes des avant-gardes revendiquaient une liberté d'exécution totale qui consistait à faire matérialiser par d'autres ce qu'ils avaient conçu, Artschwager, lui, se soumet aux exigences d'un savoir-faire, d'une *teknè* dont la notion suffisamment large lui permet de recouvrir tous les champs de la composition et de la production, et suffisamment étroite pour que personne d'autre que l'artiste ne puisse concrétiser l'objet. Artschwager apparaît ainsi comme un bricoleur laborieux travaillant avec les moyens du bord un matériau banal sur lequel il s'active avec dextérité sans déléguer à d'autres la tâche, combien minutieuse, de passer de l'objet artisanal à l'objet d'art. Ce qui intéresse avant tout l'artiste c'est « de comprendre ce qui arrive quand il y a "art" [...] le point limite entre les choses usuelles et celles qu'il nous appartient de reconnaître comme art »¹; cette question est encore plus complexe dans le cas d'Artschwager que d'aucuns considèrent comme un designer amélioré ou un artiste amoindri.

Les objets d'Artschwager poussent les critiques à établir des rapprochements aberrants et des évaluations faciles; symptomatique d'une situation moderne, le *meuble* réalisé par Artschwager est une pure fiction artistique qui fait se leurrer plus d'un. Ce soit-disant *meuble* est un objet spécifique qui, pour faire partie du monde spécifique de l'art, doit remplir certaines conditions précises sans lesquelles il n'y aurait pas de réception esthétique ni de création artistique. Artschwager fait-il des meubles qui par la simple nomination de l'artiste deviennent de l'art, ou fait-il un art qui ressemble à du mobilier? Contrairement à ce qui est souvent affirmé, il n'aurait pas progressé ou évolué d'une forme à l'autre, car passer de l'artisanat à l'Art serait affirmer que celui-ci serait le *must*, le *hi-tech* de l'artisanat. Or, faire un objet d'Art qui soit considéré comme tel par la communauté des amateurs, cela suppose que l'on est dans un domaine où l'objet en question ne devient pas mais est déjà de l'art.

Qu'est-ce qui fait d'Émile-Jacques Ruhlmann un designer et d'Artschwager un *artiste*; cette notion est-elle d'ailleurs encore pertinente aujourd'hui? Si le célèbre designer réalisait des meubles destinés à être pratiques, on ne peut se servir de ceux d'Artschwager qui sont surdimensionnés et impropres à l'utilisation. L'œuvre d'Artschwager est justement à la limite du monde de l'usage et du monde de l'esthétique sans que le second soit le prolongement du premier. L'œuvre d'art donne du sens, l'objet usuel n'en donne aucun; on ne fait que s'en servir physiquement puisqu'il n'a pas été fait pour détenir un contenu symbolique à reconstruire par le regardeur. Mais qu'est-ce donc qui distingue le bricoleur de l'artiste? Un détour par *La Pensée sauvage*² de Lévi-Strauss, et notamment le chapitre sur « La Science du concret » permettrait d'introduire un raisonnement très répandu et lourd de conséquences pour l'art contemporain, voire l'*art occidental*. Ce ne serait qu'une simple incise citationnelle si Lévi-Strauss lui-même n'établissait un rapprochement entre le bricoleur et des peintres tels que Clouet, Van der Weyden ou Rembrandt afin de mieux cerner les notions d'« art » et d'« artistes ». On peut lire à la page 26: «... de nos jours le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art ». Comme l'artiste, le bricoleur se sert d'instruments « précontraints », « prédéterminés », travaille de ses mains, il a quelque chose en tête et veut le réaliser. Le propos de Lévi-Strauss, avec ces similitudes, est de donner le statut d'art à certains objets fonctionnels ouvrages des primitifs et, pour cela, de dissoudre autant que faire se peut le principe de différenciation qui existe entre l'artisan et l'artiste. Le recours à une hiérarchisation des valeurs esthétiques, et à une possible graduation des activités manuelles de tout un chacun, permet ainsi de mettre sur le même plan l'Inuit et Clouet. Leurs méthodes de travail se ressemblent: « Or, le propre du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles de structures, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements (*ods and ends*)... » (p. 32).

À première vue, le travail d'ébénisterie effectué depuis les débuts par Artschwager entre dans la catégorie de l'utilisation de résidus et d'événements, puisqu'il déclare lui-même: «... le sujet de mon œuvre pourrait être un essai de classification. Une vaste classification dans laquelle se trouveraient à la fois des choses et des événements.» Mais les similitudes deviennent très vite difficiles à consolider dès que l'on a une vision rétrospective sur les objets spécifiques à l'art et

sur le monde du mobilier dont ils sont la mise à nu, la destruction. Que ce soit la massue sculptée par rapport à une miniature de Clouet ou une chaise des années trente par rapport à une *chaise* d'Artschwager, ces objets n'ont en commun que le travail et la production qui les ont générés, car historiquement ils sont en tous points dissemblables et différenciés. Cela ne signifie pas qu'une chaise Knoll ne fait pas partie d'une suite de contextes et de trouvailles artisanales; simplement, son histoire, qui est celle de la décoration d'intérieur, ne se confond pas avec celle de l'histoire de l'art. Artschwager n'est pertinent que par rapport à l'histoire du chevet, du cadre, du tableau, de la statuaire, de la sculpture, de l'objet. Par rapport aux meubles du design contemporain, cela ne présente aucun intérêt. Ce qui est ici à reprocher de manière générale à ceux qui évoluent avec agilité d'un monde à l'autre c'est le transfert des contenus de classements. D'un point de vue contextuel et historique, si les classements s'opposent et parfois se recoupent, on ne peut en arrondir les angles qu'en brisant leur répartition interne et leur monde de références. Si Artschwager tente de classer en établissant une reconnaissance et une identification des objets usuels avec lesquels nous vivons, ne pas différencier les raisons pour lesquelles nous classons selon un certain ordre et d'après certains critères serait fausser dès le départ toute entreprise de classification. On aurait déjà *a priori* ce que l'on veut obtenir *a posteriori*, après la classification. Or, le classement par l'art à l'intérieur de son propre déroulement donne à la démarche d'Artschwager tout son piquant et son caractère énigmatique selon les divers contextes historiques auxquels il fait référence.

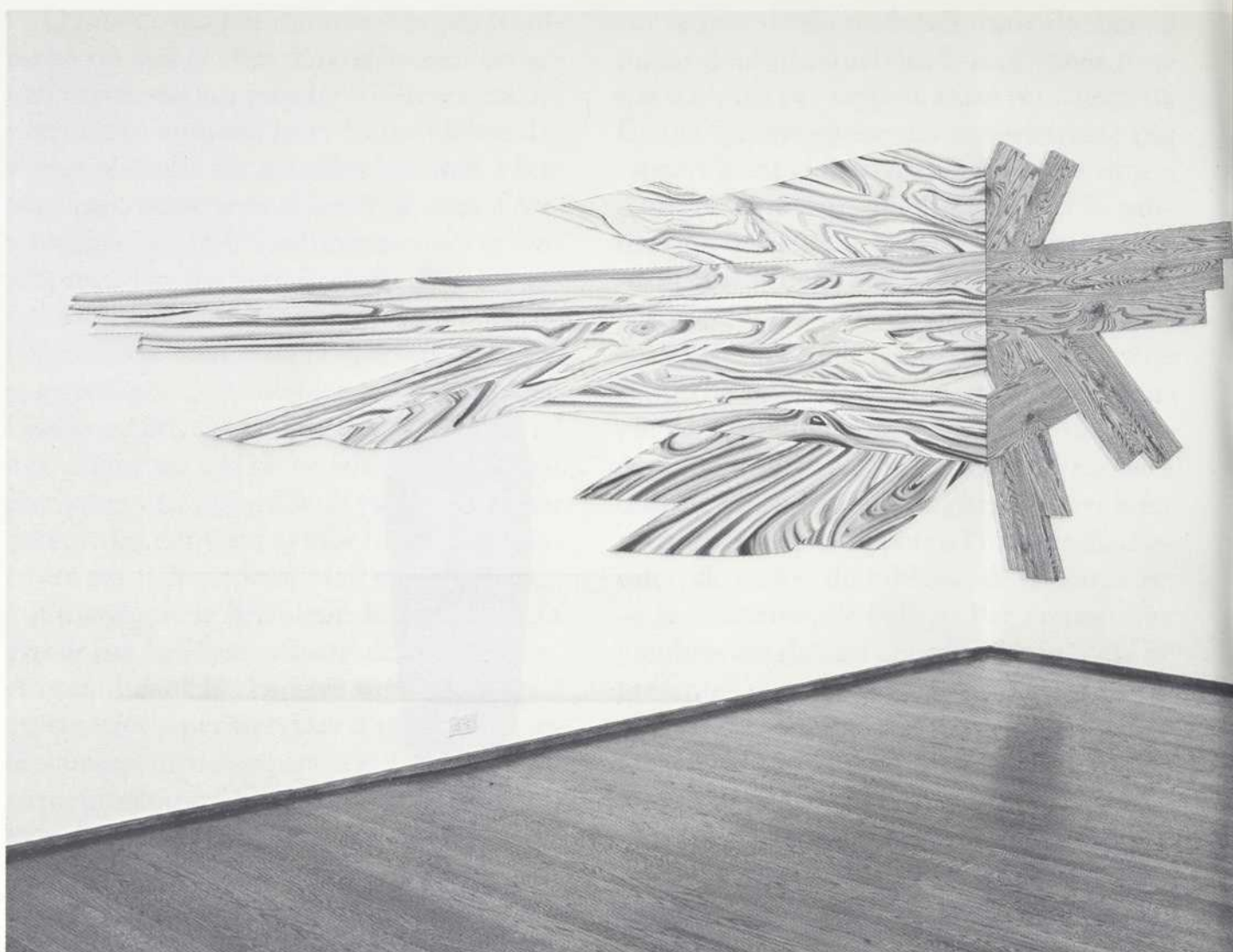
L'œuvre d'Artschwager se situe au moins dans deux catégories: le cultuel et le quotidien – le sacré et le profane – qui jouent toutes deux sur une valeur indicielle qui en fait des objets immédiatement reconnaissables par tous. On peut ranger sous la notion de sacré ce qui relève du domaine religieux, tels les objets utilisés dans les églises – les retables repris dans ses *Triptyques* et *Diptyques* ou le confessionnal; dans le quotidien se rangent les objets domestiques – chaises, tables, bureaux. À un premier niveau, ces objets parlent d'eux-mêmes, ils sont déjà chargés de passé ou de quotidien. Dans la dimension sacrée de certains objets (la croix, le confessionnal, le prie-dieu), il est fait appel à une sorte de piété esthétique: les objets réclament le silence quand on est en leur présence et forcent le respect de manière inattendue, répandent une aura qui sait se mettre à distance d'elle-même. L'objet du culte intéresse Artschwager parce que plus qu'aucun autre il est à même de repousser le re-



CHAIR TABLE, 1980, FORMICA SUR BOIS, POIGNÉE DE MÉTAL, CHAISE: 104, 1 X 54, 6 X 61 CM, TABLE: 81,3 X 121,9 X 91,4 CM; EXCLAMATION POINT, 1980, BOIS, PEINTURE LATEX; PHOTO: MUSEUM OF ART, RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN, PROVIDENCE; LEGS DE LYRA BROWN NICKERSON, PAR ÉCHANGE, ET GEORGIANNA SAYLES ALDRICH ET WALTER H. KIMBALL FUNDS.

gardeur dans ses derniers retranchements, d'autant plus que le contexte occidental a déjà codifié une attitude de respect qui se dégage *sui generis* de ce genre d'objets. De cette façon, Artschwager peut trouver là une base minimale de sens, sans avoir à ajouter quelque chose à l'objet puisqu'il est déjà marqué socialement. C'est donc par la familiarité que nous entretenons avec notre environnement journalier et par la vérification continuelle d'un constat que se créent des liens involontaires avec le mobilier d'Artschwager.

Si les objets appellent les sens et les automatismes du corps lorsque celui-ci est confronté à cet univers du quotidien et du domestique, l'intellect oppose une résistance face à une valeur d'usage purement fictive. Ce truquage est nettement présent dans certaines œuvres en bois (chaises, tables, commodes) qui sont peintes de telle sorte que la peinture simule les trames et les fibres d'un bois imaginaire. Elles simulent le support sur lequel elles sont reportées, qui lui-même simule un meuble qui, à son tour, par son absolue « inefficience », simule le fonctionnel tout en réussissant à donner une *image* positive de ce fonctionnel. La peinture est l'image du bois, l'ensemble des structures est l'image d'une utilisation impossible. C'est le cas également d'un très grand tableau en bois composé de six panneaux sur lesquels sont collés à la place d'une *représentation*, la *présentation* de « miroirs » en plexiglas métallisé et qui ne renvoient rien. De même, quand il colle du formica sur du bois pour en faire un retable, Artschwager ne garde de celui-ci que son pur contour et sa pure « fonctionnalité » : les panneaux de bois s'ouvrent et se ferment grâce aux charnières sur lesquelles ils pivotent. L'objet d'art ne donne plus à voir son visible, une reproduction, mais son fonctionnement. Il rejoint le monde du domestique en s'assimilant aux propriétés physiques des tiroirs ou des portes ; ainsi déstructuré, il n'offre plus aux yeux du spectateur que ses mécanismes et ses rouages. Toute cette « fonctionnalité » – qui n'est autre que le squelette du meuble après son démembrement – montre le paradoxe existant entre le monde de références, l'usage, et le monde propre de l'objet, la non-utilisation. La radicale a-fonctionnalité de l'objet illustre à merveille l'idée de Wittgenstein selon laquelle il faut d'abord élucider l'usage d'un mot à l'intérieur du langage – par exemple, le mot « signification » – avant d'aborder le sens concernant ce mot. Par un effort auto-réflexif des phrases sur elles-mêmes et sur les différentes manières dont elles sont utilisées, sur les diverses façons dont elles *jouent* quotidiennement et selon leurs multiples usages, on ne fait qu'explicitement le classement des choses et des mots.



CI-DESSUS: JOURNAL II, 1991. ACRYLIQUE, FORMICA ET BOIS, 142,24 X 436,88 CM, 203,2 X 129,54 CM; PHOTO: MARY BOONE GALLERY.
CI-DESSOUS: TWO PART INVENTION, 1967, FORMICA ET BOIS, ÉLÉMENT AU MUR: 144,7 X 54,6 X 40,6 CM, ÉLÉMENT AU PLANCHER: 26 X 83,8 X 54,6 CM; PHOTO: (ZINDMAN/FREMONT) MARY BOONE GALLERY.

Mutadis mutandis, le regardeur suit le même raisonnement quand il se trouve confronté aux œuvres d'Artschwager.

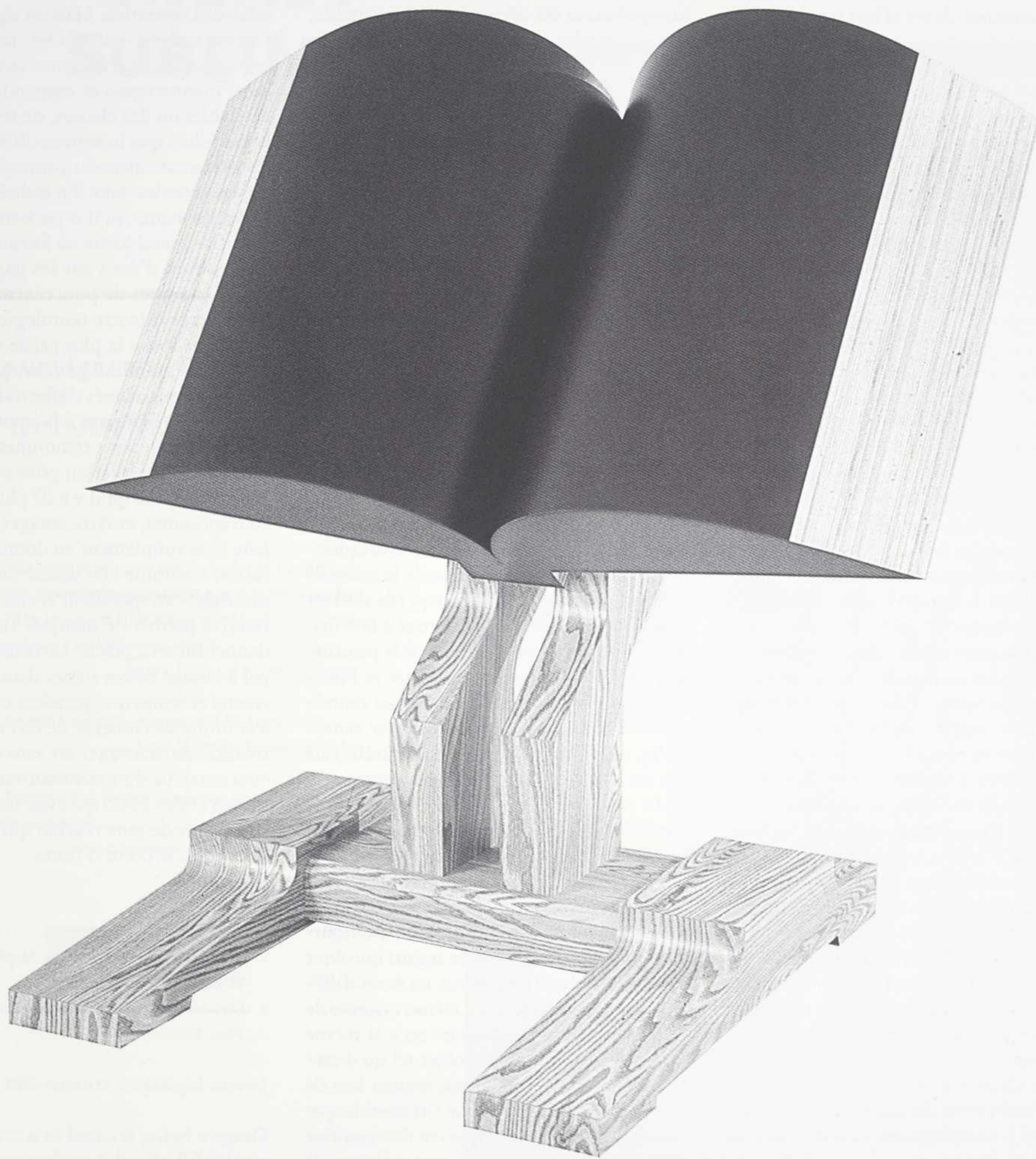
C'est par la confrontation corporelle qu'il est le plus aisé d'éprouver le retrait de la pensée par rapport à l'usage. Les positions que le corps pourrait adopter en se servant des objets sont difficiles à prolonger ou simplement impossibles ; le seuil de pénibilité est vite dépassé. Instruments de torture plus que mobilier confortable, les œuvres oscillent entre la stimulation corporelle et le rejet de toute action physique : appel et aiguillonnement. Les contorsions qu'il faudrait effectuer en but de se servir de l'objet démentent Hegel : on peut encore tomber à genoux devant une œuvre d'art. Cette capacité à communiquer une signification par la simple iconicité de l'objet culturel ou domestique trouve justement sa force dans la connotation inhérente à chacun de ces objets. Depuis que nous sommes au monde nous les connaissons, d'une manière ou d'une autre, et surtout, nous les pratiquons. Or, une différence fondamentale apparaît ici : c'est que désormais nous ne les pratiquons plus qu'en tant qu'œuvres et les considérons comme des entités abstraites plus que comme du mobilier. Mais, en même temps, ils réveillent en nous un vécu quotidien, tout en demeurant résolument autre chose : un objet spécifique propre à la sphère de l'art. Le glissement qui s'opère souvent lorsque l'on parle de ce fameux passage de l'artisanat



à l'art doit être imputé au vécu que nous investissons dans l'objet; on y voit un contenu alors qu'en réalité ce n'est que l'agencement d'une matière, la mise en forme d'un maté-

tionnel. L'art est la forme pour elle-même et par elle-même. Si l'art est d'abord la mise en forme d'un matériau, plus que d'un contenu qui proviendrait du créateur ou du regar-

d'un monde qui se dégage de cette fabrication – qui vaut en tant que système de références comme dans les sciences (n'oublions pas le diplôme en Physique obtenu par Artschwager



TO BE TITLED, 1992, BOIS ET FORMICA, 1 M 39 X 1 M 38 X 1 M 11; PHOTO: MARY BOONE GALLERY.

riau. C'est donc l'usage qui engendre la confusion entre art et artisanat car, dans les deux cas, il existe une convergence historique entre les moyens de production et le produit. Bien qu'Artschwager produise de ses propres mains, l'objet qui résulte de ce travail ne dépend pas d'un usage extérieur et instrumental, comme pour l'objet usuel et fonc-

teur, il s'ensuit une difficulté qui est de considérer l'objet pour lui-même sans référence au monde extérieur. Si l'œuvre d'art n'a pas d'extériorité, cela est d'autant plus complexe dans le cas d'Artschwager car ses objets proviennent presque exclusivement du domaine quotidien de la fabrication. À cet égard, il est très important de noter qu'il est question

à la Cornell University) – et non de l'objet singulier fabriqué par l'artiste. Si l'objet se reflète dans les catégories du domestique ou du culturel, il n'est pas issu et encore moins généré par ces mondes qui lui sont étrangers. L'articulation deviendra peut-être plus claire si l'on se réfère à l'idée de classement des choses et des événements chère à Art-

schwager: « Je classe avec l'idée de comprendre pourquoi nous classons. » Il ne s'agit pas d'inventorier les objets domestiques par rapport aux objets de l'art, mais de classer l'ensemble Art de l'intérieur. Mais, justement, on classe toujours par rapport à d'autres classements; d'où la volonté de renvoyer par une méthode de tri, d'une part, à l'objet fonctionnel dont l'usage est seulement physique, d'autre part, à l'objet construit en vue d'un sens esthétique.

Ce système d'opposition structuraliste, mis en évidence dans *La Pensée sauvage*, est ici revendiqué non pas comme une longue chaîne continue et plus ou moins complexe de classifications, mais en tant que confrontation d'objets à partir du même groupe, accompagnée toujours d'une ostentation. C'est une distinction fondamentale car en art il n'y a pas de classification possible sans un visible, alors que dans d'autres domaines (classification totémique, par exemple), il existe des classifications abstraites sans qu'il y ait monstration d'un objet palpable. C'est ce qui rapproche l'artisan de l'artiste puisque tous deux ont besoin de la concrétude du matériau pour accomplir leur projet, à cette différence près que l'œuvre requiert un travail de création et de perception fait uniquement pour elle, alors qu'un objet seulement instrumental se projette vers un extérieur dépendant de lui.

Le matériau premier utilisé par Artschwager, une sorte de bois à la découpe, est à rapprocher de certains tableaux de Magritte – seul artiste avec Amédée Ozenfant dont Artschwager se réclame – où des plaques de bois découpées sont posées contre un mur et où le mobilier domestique joue également un rôle par rapport au langage qui le classe. Le découpage a ici une importance cruciale: à l'inverse de beaucoup d'artistes, Artschwager n'utilise pas le bois brut mais le bois travaillé, ce qui lui confère cette valeur d'usage que, cependant, l'objet dénigre aussitôt. L'œuvre n'est pas faite pour que l'on s'en serve ni pour renouer nostalgiquement avec le monde déchu des objets dont parle Benjamin. L'œuvre donne à voir son visible, l'œuvre force l'interprétation. On rejoint ainsi le manuel et l'intellectuel, le créatif et le réceptif qui sont compris comme un mode de production de l'objet d'art: adresse de la main et appréhension de cette maniabilité par la pensée. Pour retrouver le monde physique (dureté, neutralité, douceur) propre à l'œuvre, le regardeur doit confronter son corps à l'objet, et expérimenter alors le contenu symbolique dans l'effort interprétatif qu'il exerce en vue de retrouver le visible. Artschwager nous dit: « Il n'y a rien à voir et je vous le prouve » et l'articulation entre le physique et l'intellectuel se trouve justement dans cette preuve tautologique du visi-

ble par le visible. Cette démarche circulaire – revendiquée par l'artiste –, qui refuse toute parole et donne leur pleine capacité réceptive aux sens, n'en reste pas moins une logique qu'Artschwager a mis longtemps à mettre en place. Si donc, pour retrouver le sens qui se dégage de l'objet ou qui y est placé, une interprétation est nécessaire et souhaitable, il ne s'agit plus du contact d'une chair avec un visible mais celle de l'immixtion du langage lorsqu'il discourt sur ces deux éléments. Alors qu'Artschwager demande au regardeur d'expérimenter ses sens, d'éprouver physiquement l'objet, de le sentir par tout son corps, l'intervention du langage semble venir s'interposer entre ces deux instances et suspendre cette tension. Mais, on l'a vu, la mise en situation du corps du regardeur n'est pas de tout repos; le rejet par un autisme lui aussi fictif de toute forme de processus explicatif nous met donc dans la peau d'un corps muet. Mais nous ne sommes pas seulement dépendants des forces physiques, nous le sommes aussi des forces du langage car, s'il n'y avait pas de retour langagier, il ne saurait y avoir une conscience de cette rencontre qui se réduirait alors à une pure sensibilité. Pour reprendre la phrase fameuse d'un critique américain, c'est justement lorsque la Peinture n'est plus que de la peinture sur une toile (pure sensation) qu'elle devient une « chose mentale ». Acte tout à fait magrittien qui consiste à recourir à la peinture de l'idée, à la relation entre le mot et l'image en une sorte de renonciation au monde sensible, qui est simple réceptivité sensorielle, pour aller vers le monde intelligible qui est un ordonnancement des choses.

Le stimulus provoqué par l'objet dans le corps du regardeur joue un autre rôle en dehors de l'échange kinesthésique: celui de la rencontre du corps d'autrui par l'intermédiaire de l'objet. Puisque nous partageons le même monde perceptif – tout en sauvegardant notre subjectivité –, le regard que nous portons sur ces objets, tout en nous différenciant, nous ramène au même système de références, à la même chaise ou à la même table. Mais voyons-nous l'objet tel qu'il est? Et que partageons-nous exactement lors de cette expérience commune? Il semble que ce soit justement la tentative de classer des objets qui entrent dans notre champ de vision et dans notre vécu. Mais s'il n'y a rien à voir dans l'objet, que reste-t-il de cette confrontation avec la forme qui se trouve devant nous, quel rapport avec cette présence? Cette recherche de correspondance mentale et physique n'est autre que la réflexivité du regardeur qui, placé devant une formulation tautologique – formica sur bois, chaise/chaise (Artschwager met souvent les objets deux par deux en une parfaite symétrie) –, se trouve contraint de parler devant

l'autisme de l'œuvre. Celle-ci n'est cependant pas muette. Elle se transmet par des signes qui ne sont pas ceux de la parole vive, mais ceux de l'écriture et de l'inscription, quelque chose qui se dit dans et par la lecture. Pour signaler cela, Artschwager dissemine des points de ponctuation dans les salles de l'exposition. Mais ces signes de ponctuation en bois – accolades, points de suspension, points d'exclamation, etc. –, eux aussi gigantesques et suspendus au-dessus des tables ou des chaises, ne relient aucune phrase alors que justement ils sont considérés grammaticalement comme des liens logiques entre les mots. En réalité, il n'y a rien à lire, de même qu'il n'y a rien à voir: dans *Book II* – grand lutrin en formica sur bois –, il n'y a rien d'écrit sur les pages du livre. Avec les signes de ponctuation qui ponctuent l'espace (autre tautologie), Artschwager donne à voir la plus petite unité de sens car tous ces signes signifient quelque chose et ne sont pas dénués d'affectivité. L'écriture poétique, de Mallarmé à la « poésie blanche » d'aujourd'hui, peut témoigner de l'importance de la ponctuation prise en elle-même. Elle est aussi ce qu'il y a de plus abstrait, de conventionnel, et Artschwager peut là aussi faire signe simplement en donnant une indication – comme l'on donne une indication musicale – au spectateur et cette qualité abstraite permet de marquer l'objet sans lui donner un sens précis. L'artiste fait ainsi appel à l'usage de ces signes dans l'écriture de chacun et réinjecte ce paradoxe constant d'être à la limite de l'usuel et de l'art qui n'a pas de finalité. Artschwager est sans doute le seul continuateur du grammairien Alcantre de Bham (1868-1942) qui avait inventé un nouveau signe de ponctuation qui n'eut jamais de succès: le point d'ironie.

NOTES

1. *Rétrospective Artschwager*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1989 (entretien).
2. Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, 1962.

Jacinto Lageira est critique d'art et vit à Paris.

Despite being trained as a craftsman, the work of Richard Artschwager belongs in the artworld, not in the domain of design or interior decoration. The author describes Artschwager's furniture as "artistic fictions," of which he distinguishes two kinds: the quotidian and the religious. This system of classification not only organizes the artist's sculptures into categories of the everyday and the cult, it also provides a means to analyze the similarities and differences between craftsman and artist.

THE UNEASY SUBLIME

DEFIANCE AND LIBERAL MELANCHOLY IN JEFF WALL'S DOCUMENTARY SPECTACLE

R o g e r S e a m o n

The ardor of Stieglitz was expended in the struggle to have photography accepted as a peer of the other fine arts. The passion of Hine was devoted to the use of photography as a tool for social reform.

Estelle Jussim, *The Eternal Moment*

Scratch a great photograph and find a painting.

Janet Malcolm, *Diana and Nikon*

Expression of the passions is one thing, depiction of things is another.

Arthur Schopenhauer, *Essays and Aphorisms*



ABUNDANCE, 1985, CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE, 122 X 222,5 CM (IMAGE), COLL. YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO.

Documentary photography has traditionally been used by the liberal-left (whom I shall simply call "liberals" henceforth) to record the miseries inflicted on the poor by capitalism, to arouse sympathy for these victims, and to stir indignation against their oppressors. From Jacob Riis' pictures of im-miserated New Yorkers in *How the Other Half Lives* (1890) to the saturation coverage of the Vietnam war, the documentary photograph has been an important tool in the limited arsenal of liberals in their skirmishes against the pernicious effects of capitalism. During the Depression the United States government used the documentary to win support for assistance to those who had been dispossessed by economic catastrophe, and this effort became definitive of documentary itself. The New Deal aimed to forestall the rise of socialism, and the threat of socialism gave liberalism some clout within the moderate right, i.e., the American ruling class. The demise of socialist possibilities has weakened the reforming impulse of liberalism, and therefore made obsolete the classic forms of documentary expression. This, in turn, has raised the question of the relationship between the miserable and those who represent them. "The liberal documentary, in which members of the ascendant classes are implored to have pity on and to rescue members of the oppressed, now belongs to the past."¹ As John Tagg puts it: "What is the function, the *office*, of 'realistic' representations of 'misery' in the bourgeois state?"²

There is, as Martha Rosler's and Tagg's own work demonstrates, no single answer to this question, but one of the more complex and self-conscious responses to the contemporary liberal dilemma comes from Jeff Wall, an artist from Vancouver, British Columbia. Wall's work of the past ten years was exhibited in a recent retrospective, *Jeff Wall 1990*.³ The photographs are unusually large; they range in size from forty by sixty-three inches to ninety-two by 175 inches. Each consists of a box of fluorescent light behind a cibachrome colour transparency, a technique derived from advertising. The effect is very dramatic and at times there is a hint of *trompe l'œil*. The content of the photographs commonly evokes some source of anxiety for the educated middle-class – poverty, racism, marital strife, threatened childhood innocence, while the manner of each work imitates or alludes to various traditions or forms of visual art – the noble portrait, Renaissance putti, the tourist picture, the candid snapshot, and, most generally, the documentary photograph. The scale, the unusual mode of illumination, and the change of imitated manner from picture to picture signal a large and complex inten-

tion, one which is best illuminated by what Wall does with the documentary tradition.

Wall's work confronts us initially as a strange sort of hybrid, which we might call documentary spectacle. Both its aesthetic virtuosity and its expressive force stem from a dense and complex allusiveness. Wall blends photographic and painterly contexts in order to question and sometimes subvert the main conventions of documentary photography. In so doing he redefines the relationship between the documentary photographer and his subjects, a relationship that, as we shall see, he makes emblematic of the liberal position within advanced capitalist societies today.

In an essay entitled "Icons or Ideology: Stieglitz or Hine" Estelle Jussim discusses the two traditions that have constituted "serious" photography for the last hundred years:

Alfred Stieglitz and Lewis Hine: the maker of icons and the apostle of social reform. Their careers ran closely parallel in time, but seem completely antithetical in every respect. Stieglitz became the messiah of the avant-garde in both photography and painting; Hine languished as a documentarian, overlooked and ignored by the practitioners of purism, who were themselves rejected by the academy and the people whom H. L. Mencken called "the booboisie."⁴

Susan Sontag has even suggested that,

The history of photography could be recapitulated as the struggle between two different imperatives: beautification, which comes from the fine arts, and truth-telling, which is measured not only by a notion of value-free truth, a legacy from the sciences, but by a moralized ideal of truth-telling adapted from nineteenth-century literary models and from the (then) new profession of independent journalism.⁵

The contest between the beautiful and the good has a long history, dating back to ancient Greece. The terms for our version of this battle stem from the invention of aesthetics and the concept of fine art in the eighteenth century. Before the emergence of these ideas, it was generally believed that the various arts – painting, music, horsemanship, gardening, architecture, and cooking, for example – were what we might think of as crafts, and the artist or artisan was different from other people by virtue of the fact that he was more skilful than the ordinary person. The concept of the aesthetic and the fine arts that were its medium of expression made it possible to think of an autonomous aesthetic faculty, which existed along with the other autonomous faculties, the ethical and the cognitive. From the start the function of the aesthetic was much less certain than that of the other two faculties, but during the nineteenth century art and morality were commonly united, because many intellectuals believed that the fine arts were a weapon in the battle against materialism and other modern evils.

Today, however, art and morality, the aesthetic and the ethical, are increasingly viewed as opposed.

What the debate revives, once again, are old and unresolved problems dealing with the functions and purposes of the arts, the uses of art by audiences, the intention of the artist as opposed to the actual psychological effects of the work of art, not to mention the huge complexities of whether or not exposure to works of art makes for any changes whatsoever in individuals or in societies, and by what means these changes are precipitated.⁶

This battle is played out in Wall's work by the forced mingling of aesthetic ambitions and documentary purposes. T. J. Clark interprets the conflict in terms of Wall's attitude toward image-making. Wall, Clark says, engages in a critique of capitalism which implies a suspicion of the image and at the same time manifests a "determination ... to hang on to certain possibilities you [Wall] hold to be valuable and salvageable from the tradition of art making and indeed particularly from the tradition of painting."⁷ But Gary Dufour, the curator of *Jeff Wall 1990*, says, "The transparencies issue from documentary premises," where the image is utterly unquestioned,⁸ and Wall's ambitions resemble those that Susan Sontag finds in Steiglitz's work: "Like Whitman, Steiglitz saw no contradiction between making art an instrument of identification with the community and aggrandizing the artist as a heroic, romantic, self-expressing ego."⁹ Wall, however, does not set out from a Whitmanesque identification with the community at large but from a narrower identification of the photographer with the dispossessed, i.e., the documentary stance, and therefore his work is best understood as a transformation of documentary expression which uses the fine arts tradition as a means to that end.

The most immediate, if not the most significant, difference between Wall's pictures and conventional documentary work is the use of colour. Most documentary is done in shades of gray, not the brilliant hues of cibachrome. A typical educated response to colour photographs is the Simon and Garfunkle song *Kodachrome*, which ironically celebrates the power of all those "nice, bright colours" to give us an unreal picture of the world. Colour is opposed to the documentary purpose of truth-telling; it not only tends toward the picturesque, but even at times embodies an aspiration toward grandeur and sublimity. This is Wall's initial breach of documentary decorum in these works, and it is the most obvious signal that his intentions are not those of the typical documentary photographer.

Something else is at stake in the use of colour. There is a long-standing tradition in

fine art photography that "colour belongs to painting." Therefore, colour photographs ought not to be displayed in a museum *as if they were paintings*.¹⁰ We have difficulty shaking the idea that the marvel of colour is the result of mechanical and chemical processes, and that colour photographs are thus not candidates for aesthetic appreciation. Furthermore, Wall's particular medium, the backlit cibachrome transparency, is closely associated with advertising, and that too makes its presence in the temple of fine art problematic. So even as Wall offers his works as instances of fine art and thereby makes their status as documentary works uncertain, he employs a medium that resists our unself-conscious effort to classify images as either fine art or documentary. Such self-cancelling gestures are characteristic of Wall's work, and the deliberate "failure" of decorum is one source of the anxiety expressed in the photographs.

Wall problematizes his relation to documentary in another way. The difference in size between Wall's pictures and the usual documentary photograph announces the fact that he, in direct contrast to the traditional documentary photographer, does not present himself as the objective and sympathetic eye whose only interest is the plight of those he photographs. Richard Avedon, to whom, I believe, Wall is indebted for his ideological stance, made this point bluntly and explicitly in regard to his pictures of poor people in *In the American West*: "My concerns are not his [the sitter's]. We have separate ambitions for the image. His need to plead his case probably goes as deep as my need to plead mine, but the control is with me."¹¹ Wall proclaims the presence and centrality of the artist by the grand scale of each picture, and the fact that the exhibition consisted of nineteen pictures produced (the apposite term) in the past ten years marked them as both imitations and instances of salon paintings, rather than as a series in the artist's latest style or a collection of documentary photographs.

The exhibition catalogue provides unintended evidence for the shift of attention from the documentary subject to the artist's activity. In the only passage in the introductory essay on *Outburst*, a portrayal of a boss screaming at workers in a clothing factory, Gary Dufour says nothing about the social implications of the picture, but tells us how it was made and emphasizes the pains Wall took, not the misery of those portrayed:

The production phase of each transparency parallels cinema. *Outburst*, 1989 is a typical example requiring secure access to a location. Once this is achieved, Wall selects and hires the cast. The scale of this specific production led to Wall using a casting agency. The princi-

pal male was rehearsed in several improvisational sessions with minimal props. Motivation and gesticulation were developed co-jointly [sic] with both Wall and the actor having access to videotapes of the rehearsals for review. The characterization was improvised from Wall's verbal instruction augmented later by physical demonstrations enacted by the artist. The cast for *Outburst* were rehearsed on the evening of the first shoot. The set for *Outburst* [sic] varied throughout the five evening shoots as it was an operating clothing factory and production changes each day were reflected by an array of differently coloured cloth ready for garment fabrication.¹²

The contrast with the text which accompanies a strikingly similar picture in Riis' *How the Other Half Lives* is eloquent:

Up the flights of dark stairs, three, four, with new smells of cabbage, of onions, of frying fish, on every landing, whirling sewing machines behind closed doors betraying what goes on within to the door that opens to admit the bundle and the man. A sweater, this, in a small way. Five men and a woman, two young girls, not fifteen, and a boy ... are at the machines sewing knickerbockers, "Knee-pants." The floor is littered ankle-deep with half-sewn garments. The faces, hands and arms to the elbows of everyone in the room are black with the color of the cloth.¹³

Here the photographer is unimportant; the plight of his subjects is what matters. Dufour's words, in contrast, focus our attention on the photographer; he is portrayed as an *auteur* or a Renaissance master, one who commands and transforms materials and people in the pursuit of a grand project. Wall's medium, with its commercial associations, is part of this portrait of the artist as entrepreneur. All of this is counter to and subversive of documentary conventions.

Wall's photos, then, proclaim the dominant role of the artist; they are primarily *his* means of expression and do not pretend to speak only, or even primarily, for the dispossessed. Avedon's words and Wall's pictures express a significant change in the attitude of the liberal middle-class toward the poor, whom they have claimed to represent in both words and images. The photographer now asserts his own ambitions, an act of legitimation and a defiance of liberal guilt. While his representation of the poor may convey some minimal information and arouse some indignation, its central purpose is the expression of the photographer's new attitude toward his subject.

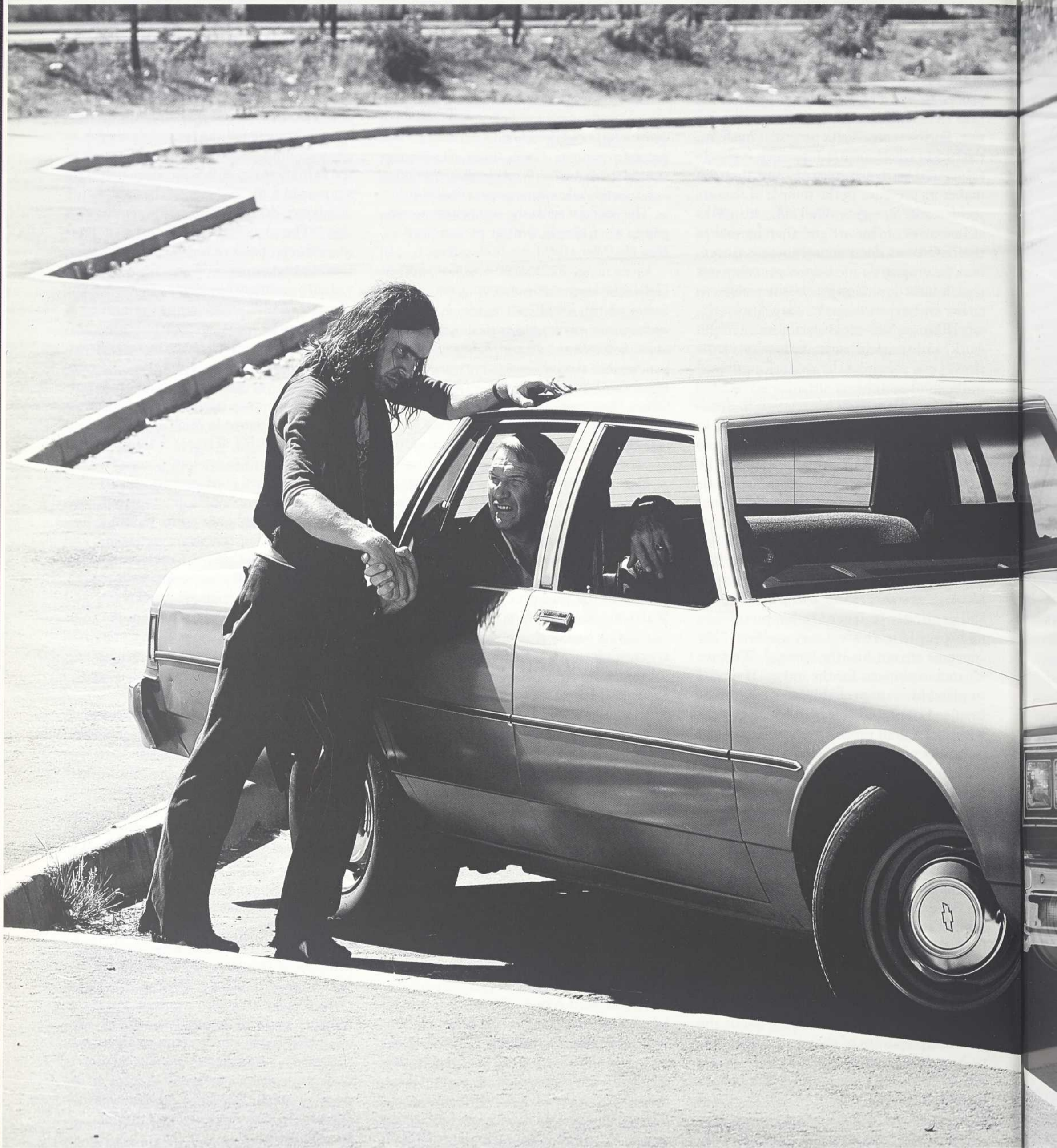
Just as Wall is open about his dominant role as artist, so he makes the individual image, rather than the subject, the focus of our attention. His work is meant for the museum. This too goes against the grain of documentary photography. While certain documentary photographs have themselves become icons – one thinks, for example, of Walker Evans' *Sharecropper's Wife* – the whole thrust of the genre is collective. Individual documentary pictures are, like the photographers

themselves, meant to be forgettable. What Ansel Adams says about Jacob Riis' pictures of the poor is true of documentary work generally: "It would be difficult to imagine these photographs as single images apart from the great matrix of Riis' project."¹⁴ Indeed, the effect of documentary depends to a large extent on sheer quantity. Roy Stryker, who commissioned the tens of thousands of photographs for the Historical Section of the Farm Security Administration that were a powerful force in defining the very nature of modern documentary photography, says that, "The total volume, and it's a staggering volume, has a richness and distinction that simply cannot be drawn from the individual pictures themselves."¹⁵ In defiant contrast, Wall's photographs confront us as grand secular icons, a mode of representation that is central to the aesthetic tradition.

While colour, scale and iconicity clearly run against the grain of documentary conventions, the most significant and the most subversive gesture in Wall's documentary spectacle is his use of actors in staged scenes. While it is hard to say how people first see complex images, most viewers quickly note something odd about the photographs; they are not quite right. At some point one becomes aware that the scenes are staged, and one then realizes that the oddness was the more or less subtle *theatricality* of all the images. This characteristic is directly opposed to the belief that gives photographs their peculiar power: they can tell the truth, or be made to lie, but they escape the ambiguous world of self-conscious fiction that constitutes much of the domain of art.

The dominant assumption about photographs is that they can give us a reliable record of the actual world; unlike short stories, plays, novels, movies, and most paintings, they are not fictions. If this is the usual belief about photographs in general, it is particularly true of documentary pictures. As the label implies, we are not supposed to be seeing a worked up scene, an interpretation, but the very stuff which interpretation is about – the primary sources. Thus, the staging of these scenes of classic documentary subjects deliberately violates the main principle of the genre. Some might say that Wall's use of actors, his making of fictional photographs, excludes him from the documentary tradition altogether, but it is precisely the documentary claim to objectivity that Wall is contesting, even as he directs us to its expressive force and extends its expressive range. The implications of Wall's staged scenes are complex, and they need to be unpacked.

The most immediate consequence of staging the photographs is that Wall avoids the vexing problem of the documentary pho-



THE AGREEMENT, 1987, CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE, 199 X 370 CM, COLL. YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO.



tographer's objectivity – the implication that what one is witnessing through the picture came into being independently of the photographer's perspective. The documentary purports to tell the unvarnished truth, to show things as they are. Photography has a sort of *prima facie* claim to truth-telling by virtue of the way photographs are made, i.e., mechanically. "Unlike any other visual image, a photograph is not a rendering, an imitation or an interpretation of its subject but actually a trace of it. No painting or drawing, however naturalist, *belongs* to its subject in the way that a photograph does."¹⁶ But photographers themselves, as well as almost all contemporary theorists, are suspicious of the idea that any representation can give us, in Zola's phrase, "a slice of life":

These disciplines, these strategies, this silent theater, attempt to achieve an illusion: that everything embodied in the photograph simply happened, that the person in the portrait was always there, was never told to stand there, was never encouraged to hide his hands, and in the end was not even in the presence of a photographer.¹⁷

By staging his scenes Wall does away with the "reality effect," Roland Barthes' nice phrase for the illusionism of nineteenth-century realistic fiction. Wall pushes things a bit further, however, for the novelistic quality of some of the images – the fact that they look like illustrations for a story – has the effect of making them more, not less, fictive. Wall thus undermines the common assumption that photographs are peculiarly suited to tell the truth.

The ultimate force of this theoretical point is ethical. If a photograph is simply an aid to looking at something actual it has a very different claim on us than if we are looking at a fictional work. If I see a photograph of a suffering child in an advertisement for a charitable organization, it is as if I am, on the objective view, faced with a real suffering child, and I must choose to do or not to do something about the child's misery. Either choice means a sacrifice for me; I must give money or give up my idea of myself as a generous person. Riis' pictures and the famous photographs of poor rural people in the Depression had the same intended effect. We cannot respond to all such appeals, so we must, in one way or another, distance ourselves from the portraits of misery. By using actors Wall builds in the distance that documentary implicitly denies, and thereby takes away the sense of moral urgency; we are confronted with fictions whose relationship to the real world is primarily conceptual and expressive. The truth-telling grey world of documentary and its incentive to action remains as a shadowy presence behind the bright theatricality of Wall's photographs.

The staging of the photographs also in-

voke a historical memory; it takes us back to the beginning of fine art photography. Early practitioners, in an effort to capture the significant moment in the manner of genre painters, had often staged their scenes.

One of the most notorious examples of this attempt is Henry Peach Robinson's composite photograph "Fading Away," a staged tableau showing a dying girl surrounded by grieving relatives. The picture is as stiffly composed and as sentimentally conceived as any academic painting of its time (1858), but it succeeded only in annoying and offending the public, to whom it was evident that the whole thing was fraudulent.¹⁸

This allusion to a discredited photographic tradition serves as another signal that we must be careful how we see Wall's pictures. *Outburst* is just as "fraudulent" as *Fading Away*. The main actor is, at least to my eye, overacting, like the "dead" person and the grieving folk in Robinson's picture. However, Wall deliberately creates this theatricality in order to subvert the illusion that the photograph is an utterly candid document. We all now know that photographs can be used to deceive in both crude and subtle ways, and their power to deceive is rooted in the innocent assumption that what a machine "sees" must be true. Wall never lets us forget that he has not captured a piece of reality and brought it to us, and so we cannot be so fooled by mistaking a put-up job for the real thing. The abandonment of mimetic aims forces us to look for other purposes, particularly expressive ones.

Finally, by staging his scenes Wall avoids the sort of criticism that often has been levelled at people who photograph the poor. For example, John Coplans says of Weegee: "His distressed subjects were literally the most completely vulnerable people imaginable at that moment – in extremis, torn by grief, or totally helpless. This is what makes Weegee's work pitiless."¹⁹ James Agee, the co-author of one of the most famous of all documentary books, *Let Us Now Praise Famous Men*, expressed his misgivings about the morality of documentary photography:

It seems to me curious, not to say obscene and thoroughly terrifying, that it could occur to an association of human beings drawn together through need and chance and for profit into a company, an organ of journalism, to pry intimately into the lives of an undefended and appallingly damaged group of human beings, an ignorant and helpless rural family, for the purpose of parading the nakedness, disadvantage and humiliation of these lives before another group of human beings in the name of science, of "honest journalism" (whatever that paradox may mean), of humanity, of social fearlessness, for money, and for a reputation for crusading and for unbiased, which, when skillfully enough qualified, is exchangeable at any bank for money ... and that these people could be capable of meditating this prospect without the slightest doubt of their qualification to do an "honest" piece of work, and with a con-

science better than clear, and in the virtual certitude of almost unanimous public approval.²⁰

By having actors play the parts of his victimized subjects, Wall may be trying, with only partial success, to sidestep this problem. For example, speaking about *The Storyteller*, Loretta Todd says, "Wall does not live in the world of the native story-teller, but yes, many cultures, including native, live in the city."²¹ What I think Todd is responding to is that Wall's pictures, whatever they say, do not speak *to* or *for* their subjects, but to and perhaps for his liberal audience.

What, then, do these photographs say? Mimetically speaking there is not much question: "Wall's images reflect [a slippery term] a reality which surrounds us, but which we do not necessarily want to face: racism, solitude, poverty, the difficulty of relations between the sexes."²² But since the images are presented as fictions their value as sources of information is minimal. A sculpture of a minotaur is weak evidence for the existence of the creature. Wall's images do not record moments; rather, they allude to various problems with which the liberal audience is concerned. In *Storyteller* the actors are pretty well-dressed, and there is little sign of the misery native people experience in the city. Wall assumes that we do not need evocative images to elicit our unease with their condition. A casual glance, as if from a passing bus, is enough. The photograph is not a source of information or knowledge in the usual sense.

Once we abandon the idea that a photograph is primarily mimetic, we can turn our attention to its expressiveness. The literature on photography is littered with statements about the fact that pictures, no less than paintings and poems, carry more information about the point of view of the photographer than about the scene portrayed, which, after all, we must finally take on faith. If we were to discover that all of Walker Evans' pictures of poor people were studio portraits of actors, we would still know what attitudes Evans' photographs expressed. What representations most reliably, even inevitably, convey is the attitude of their makers towards a more or less accepted idea of the facts of the matter: racism is pervasive; the Nazis killed millions of people in death camps; poverty exists amidst great affluence. The photographer, like most image-makers, expresses possible attitudes towards realities with which, he assumes, the audience is acquainted.

Wall's photographs are intended to avoid the three main traditions in the photographic representation of victims and the poor. Wall wishes most of all to avoid straightforward social protest, for the simple reason that it

is the dominant tradition. He also rejects the savage naturalism of Weegee and Diane Arbus, and the humanist cult of the timeless in the "family of man" school.

How, then, does Wall stand in relationship to his subjects, to the poor, the dispossessed, if he does not work within the traditions that emphasize in different ways the solidarity between photographer (and thus audience) and subjects? We have already seen that he asserts his own claims and thereby rejects liberal guilt. But there is more. The difference in Wall's photos is that he portrays people from the underclass, and the unhappy or victimized generally, from outside, not as fellow-sufferers toward whom we feel empathy, but as sources of our discontent. They are strange to us – the "other" in the current jargon, and we are an "other" to them. We do not know what hurts the man in *Trần Đức Ván*, what angers the woman in *Diatribes*, or what ails the woman in *Woman and Her Doctor*. In *The Goat* a boy is being tricked and bullied by his buddies. We watch, helplessly and ignorantly. Is this harmless teasing that the boy himself has engaged in? Or is it the prelude to something worse? In *Woman and Her Doctor* there is an unbridgeable gap between the brown, paternal, seriousness of the doctor and the bright, slightly hysterical world inhabited by his patient. We cannot say about the figures in Wall's photographs what Ansel Adams says about the people photographed by Jacob Riis: "I find myself identified with the people photographed. I am walking in their alleys, standing in their rooms and sheds and workshops, looking in and out of their windows. And they in turn seem to be aware of me."²³ That is the intended response to classic documentary work. What should strike us in Wall's work is how far *outside* the plight of these characters – remember, they are staged scenes – we are.

Our distance from these sufferers, which is one source of anxiety about them, is in part due to the enigmatic character of the moments portrayed. In the documentary tradition we are never unsure of how to "take" the photographs, and often there is a text which elaborates on the condition of the subjects. The documentary photograph is an illustration of a world outside itself. In Wall's pictures we are given moments which are, in contrast, like movie stills, in that we cannot help imagining there is a story behind the image, but we don't know what it is. In *Doorpusher* a man pushes against a door in a back alley in a way that suggests some form of forbidden activity, which is felt as a threat. Who is the doorpusher? Drug pusher? Cop? Why is he doing that? Scruffiness and force are threats to our need for order and decency. In *The Agreement* a car with

Virginia plates (CIA?) is in a deserted parking lot, and a deal is being made between the man in the back seat and a scruffy character standing beside the car. This evokes liberal fear of power – both criminal and governmental – over which we, the decent people, exercise little or no control. They know about and keep tabs on "us," but "they" operate in deserted corners. Fears are also evoked in *The Drain*, where two young girls play in a stream canopied by sumptuous trees, but the title and one girl's looking back tensely into the ominous black hole of the drain evoke a sense of threatened innocence.

Wall uses the obscurity of the isolated movie still to create the interpretive uncertainty that has been a sign of art since the advent of romanticism; here the uncertainty also serves as a means of expressing liberal anxieties and generating what I call liberal melancholy. Anxiety in the absence of knowledge, concern without power or will, unease in the midst of pleasures. That is the plight of the liberal middle class – of the audience for high art, and the world that produces that plight is the world of Wall's pictures.

However, all is not anxiety and melancholy in these works. They do not conclude – if pictures can do that – in the melancholy mood. They are, after all, intended as works of fine art, and their mode of illumination, after we assimilate the associations with advertising, color movies and even TV, is emblematic of their impulse toward sublimity. We live in and are attuned to a world of reflected light, the sources of which we know, but only occasionally look at – fire, the sun, stars, light bulbs. Wall's backlit transparencies partake of the sublimity inherent in objects which are not visible by virtue of reflection and which are not themselves light sources. Visual wonder may be unfashionable, but many modes of art, from triumphs of *trompe l'oeil* to the brilliant palette, bold designs and visual experiments of modern painting, are meant to surprise and delight us. Our perceptual capacities are being exercised in novel ways; we are lifted from the ceaseless routine of negotiating the real world, and we are, instead, captivated by the sheer pleasure of seeing in an unaccustomed way, and this experimentation with the visual field is at the heart of Western art.

Wall's affirmation of and through the fine art tradition is evident not only in the grandeur of the images, but in allusions to typical subjects and canonical works of Western artists. The textures in *Doorpusher* recall Dutch painting, the rich colours and folds in the bedclothes in *The Quarrel* compete with the representations of draped cloth that extend from Greek sculpture to Renaissance painting, the boys in the messy

teen-age room in *The Guitarist* have the faces of putti, and the layered clothing in *Abundance* recalls the sumptuous dress in innumerable noble portraits. *Eviction Struggle* takes its idea from Brueghel's *Death of Icarus* (and perhaps Auden's poem about it), and *Storyteller* recalls Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe*.

There is a superficial irony in the juxtaposition of documentary motifs and fine art allusions, but, more importantly for my purpose here, the allusions work to ennoble the subjects. The portrait of the old woman in *Abundance* might recall Durer's pictures of his mother, *La Vecchia* (The Old Woman), the fine portrait by an anonymous Venetian artist, or even Rembrandt's self-portraits as an old man. As in the case of Rembrandt, we are hard put to read the expression, but it is not that of the classic victim. There is resignation, but there is also defiance and a trace of humor. Our perception of the facial expression is strongly tied to the bold frontal pose and the delicately coy gesture of lifting her skirt. We are not permitted to "victimize" the subject in the conventional documentary fashion.

Wall's rejection of the anonymity of the documentary photographer is mirrored in the stances he has directed his actors to take. Their gestures and poses deny the passivity implicit in the documentary tradition. Wall speaks of this in an interview with Bill Jones: "In a picture of mine, which has a gesture at its core, you might say you could read the image more directly than an image from a poetic model, because we are dealing with the prosaically enacted gestures of people."²⁴ What is the nature of these gestures? In one fashion or another they are all gestures of resistance; the characters in Wall's photographs are not the passive victims of most documentary pictures.

Trần Đức Ván looks upward to the lovely tree, even as he assumes his martyr's stance; the woman in *Diatribes* is angry about something in her life; the native woman in *Storyteller* maintains the oral tradition in the inhospitable city; the man in *Eviction Struggle* resists the sheriff; the boy in *The Goat* looks with hostility towards one of his teasing or tormenting friends; the oriental man in *Mimic* continues to walk, but throws a fearful and angry glance at the man who makes the racist gesture. One woman in *Abundance* energetically searches the box of clothing and the other poses with dignity. The boss in *Outburst* has been driven to rage, presumably by the resistance of the workers. These people are refusing to be hapless victims, however small the gestures are in contrast to the forces that elicit them.

There is a parallel between the resistance of those Wall portrays and his own resis-

tance to the ideological pressures of the art scene. The latter is expressed most obviously in his un-ironic and unapologetic use of a medium developed by and for commercial purposes – advertising. Wall’s use of a medium strongly connected to commerce cannot be wholly innocent, even though he has claimed it is. “I see what I am doing as balanced between painting and the cinema

blatant imagery, the coarse, though spectacular, medium, and the high art allusiveness are all forms of resistance, as is the resultant expressive force. Wall claims that “Partly through conceptual art’s replacement of the image with linguistic forms, the legitimacy of composing a representation in any traditional sense, was withdrawn. I think this became a cultural orthodoxy of



WOMAN AND HER DOCTOR,
1980-1981, CIBACHROME TRANS-
PARENCY, FLUORESCENT LIGHT,
DISPLAY CASE,
101 X 156 CM.
COLL. JÖRG JOHNEN, KÖLN.

... The one thing I don't involve my work in is advertising."²⁵ It seems unlikely that Wall did not anticipate some criticism of his use of this medium, and Serge Guilbaut responded to Wall's claim that the technique was primarily a way of making a "dramatic photographic image," by saying, "Yes, but you have these connections with advertising and you can't avoid it."²⁶ My guess is that Wall began with what he says, a desire to make dramatic images, but that his persistence in using the medium entailed a self-conscious decision to defy dominant art-world ideology. In doing so Wall neither overtly satirizes the medium nor exploits it through the self-cancelling ironies of camp; the pictures remain defiantly grand.

An artist with Wall's ambition might well have chosen a typical postmodernist stance, and combined political radicalism with avant-garde artistic practice. But his

the New Left, and through that in a complex way, of poststructuralist thought."²⁷ Wall wants neither to grace the halls of corporate power, nor to arouse radical passions, nor, in an Old Testament gesture, to knock the ideological pillars from under an allegedly shaky late capitalism, and thereby conform to the dominant ideas of the contemporary avant-garde. To put this in an altogether obvious way, Wall, like his photographs, resists easy genrification.

The educated liberal middle class is the intended audience for Wall's photographs. This class is neither fully at home in capitalist culture nor fundamentally opposed to it. The liberal bourgeoisie is committed to the pursuit of happiness; it is not aggressively and riskily determined to aggrandize itself, nor is it deeply dedicated to a religious or patriotic ideal. Its members are relatively content to secure a position within capital-

ist culture, and they know themselves to be, on balance, beneficiaries of it. But a good portion of this class is not as content as one might expect, given their good fortune. Deeply built into their sense of themselves is the belief that people are fundamentally good, that happiness ought not to be gained at another's expense, and that no-one should be left behind in the pursuit of happiness. They still feel an attachment to the belief that a (somewhat?) impoverished equality is preferable to wealth with vast differences. The educated liberal middle class is, therefore, ill-at-ease, and Wall's photographs are expressions of this discontent. At the same time Wall affirms the conceptual virtuosity of the artist and the significance of the single image. Wall might have fostered a sense of solidarity with the underclass, which is the mark of documentary and some contemporary radical art. Instead Wall portrays poor people as threats to liberal ease, and he also portrays them as resisting, just as he goes about his own resistance. Their battles are not Wall's battles, nor his theirs, but they are joined by a common need and desire to resist. This is less than classic documentary work promised, but Wall's focus on liberal anxiety does not abandon the sense that something is still wrong. At the same time, his ambitious, if ambiguous, works reject the wholesale – and often merely pretended – abandonment of classic canons. The combination of anxiety and self-assertion in these works strikes me as a plausible way for a contemporary liberal artist to conceive the relationship between his own ambitions and those who are dispossessed within the very society that sustains him. Richard Rorty puts it this way: "our responsibilities to others constitute *only* the public side of our lives, a side which competes with our private affections and our private attempts at self-creation, and which has no *automatic* priority over such private motives."²⁸ Jeff Wall tries to keep both the public and private in play, and that is what gives his work its relevance and expressive force.

NOTES

1. Martha Rosler, "In, around, and afterthoughts (on documentary photography)," *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Cambridge, Mass. and London, England: The MIT Press, 1989), p. 325.
2. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photography and History* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1988), p. 174.
3. The exhibition, *Jeff Wall 1990*, ran in the Vancouver Art Gallery from 20 January to 19 March, 1990.
4. Estelle Jussim, *The Eternal Moment: Essays on the Photographic Image* (New York: Aperture, 1989), p. 141.
5. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Dell Publishing Co. Inc., 1977), p. 86.

6. Jussim, *op. cit.*, pp. 142-143.
7. Jeff Wall, "Jeff Wall: Three Excerpts from a Discussion with T. J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut, and Anne Wagner," *Parkett*, 22 (1989), p. 82.
8. Wall, *Jeff Wall 1990*, Curator Gary Dufour, with essays by Gary Dufour and Jerry Zaslove (Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1990), p. 59.
9. Sontag, *op. cit.*, p. 30.
10. *Ibid.*, p. 129. This puts it too simply. Wall in fact exploits the uncertainty of the status of colour photographs as a fine art medium.
11. Richard Avedon, *In the American West: 1979-1984* (New York: Harry & Abrams, 1985), Foreword.
12. Dufour, *Jeff Wall 1990*, *op. cit.*, p. 61.
13. Alexander Alland, Sr., *Jacob A. Riis: Photographer and Citizen*, Preface by Ansel Adams (Millerton, N.Y.: Aperture, 1974), p. 164.
14. *Ibid.*, p. 6.
15. Quoted by Tagg, *op. cit.*, p. 170.
16. *Ibid.*, p. 50.
17. Avedon, *op. cit.*, Foreword.
18. Janet Malcolm, *Diana and Nikon: Essays on the Aesthetics of Photography* (Boston, 1980), p. 79.
19. Weegee, *Weegee's New York*, Introd. by John Coplans (Munich and New York: Schirmer/Mosel/Grove, 1982), p. 12.
20. James Agee and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families* (Boston: Houghton & Mifflin, 1962), p. 7.
21. Loretta Todd, *Vancouver Front* (March 1990), p. 11.
22. Béatrice Parent, "Light and Shadow: Christian Boltanski and Jeff Wall," *Parkett*, 22 (1989), p. 62.
23. Alland, *op. cit.*, p. 6.
24. Bill Jones, "False Documents: A Conversation with Jeff Wall," *Arts Magazine* (May 1990), p. 53.
25. *Ibid.*
26. "Jeff Wall: Three Excerpts..." *op. cit.*, p. 85.
27. Wall, *Jeff Wall 1990*, *op. cit.*, p. 83.
28. Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1989), p. 194.

Roger Seamon is associate professor of English at the University of British Columbia. He writes about literary theory and the history of criticism.

L'auteur commente le travail de Jeff Wall dans son rapport à une tension centrale implicite à l'histoire de la photographie. Selon Seamon, ce conflit proviendrait du double héritage de ce médium inscrit dans la tradition des beaux-arts (esthétique) et de la science (éthique). En ayant recours à des procédés photographiques et picturaux pour construire ses mises en scène de « misère », Wall investit ses photos d'une résistance à une lecture qui serait soit documentaire, soit esthétique. Le croisement de traditions opposées, dans les œuvres de Wall, devient une façon d'exprimer les doutes et les angoisses du libéralisme contemporain.

LE THÉÂTRE UBU

L'AVANT-GARDE ENTRE LA SCÈNE ET LE MUSÉE

Olivier Asselin

De toute évidence, la peinture n'a jamais eu cette pureté, ni cette histoire cohérente et autonome, que certains – peintres, critiques et historiens – lui ont imaginées. En particulier, la peinture a toujours été sollicitée par le théâtre. Et vice versa, d'ailleurs. Depuis l'antiquité, et au moins jusqu'au XVIII^e siècle, en théorie comme en pratique, on ne cesse de penser leur ressemblance, pour le meilleur ou pour le pire: *Ut pictura pæsis*, répète-t-on, sur les traces de Platon, d'Aristote et d'Horace, ce qui veut alors dire, entre autres mais surtout, *Ut pictura theatrum*: la peinture et le théâtre sont deux arts mimétiques qui instruisent et plaisent par la représentation de nobles actions humaines. Même dans la modernité, en laquelle certains (de Lessing à Fried en passant par Greenberg) ont voulu percevoir une rivalité entre les arts, la peinture se définit moins contre le théâtre que précisément, avec et comme le théâtre, contre le théâtral, et les stratégies sont souvent communes. Au cours de l'histoire, cette analogie entre la peinture et le théâtre s'établit et se confirme diversement: sur le plan du sujet (par une circulation des motifs et des thèmes), sur le plan du « tableau », c'est-à-dire de la mise en scène ou de la composition, de la pantomime ou de la pose, du décor (par une circulation des formes), sur le plan des effets sur le spectateur (par une circulation des affects), etc.

Dans cette perspective, le travail accompli par Denis Marleau et le Théâtre UBU depuis dix ans est exemplaire¹. Là, le théâtre et la peinture se rencontrent, et au moins par deux fois. Déjà, parce que le Théâtre



UBU s'interroge surtout sur l'avant-garde, ce moment singulier de l'histoire de la culture où le théâtre va devenir une forme d'art privilégiée, à la fois le modèle de tous les arts et le lieu de leur synthèse: de nombreux artistes – peintres et écrivains en particulier – vont alors en effet monter sur scène, par mépris des pratiques traditionnelles ou dans l'espoir d'y réaliser l'œuvre d'art totale. En effet, bien qu'il ne s'y réduise pas², le répertoire du Théâtre UBU privilégie ces avant-gardes-là: celles de la fin du siècle dernier, du début du siècle, de l'après-guerre³. Ensuite, parce que le Théâtre UBU a régulièrement été associé à l'institution muséale. Plusieurs de ses productions ont été spécialement conçues pour certains musées d'art et/ou présentées sur les lieux mêmes, souvent à l'occasion d'expositions spécifiques: *Le Cœur à Gaz* fut d'abord présentée au Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre de l'exposition «Sonia Delaunay: une rétrospective», *Lecture-Spectacle Dada* le fut au même Musée d'art contemporain dans le cadre de l'exposition François Morellet, *Picasso-Théâtre*, au Musée des beaux-arts de Montréal dans le cadre de l'exposition «Picasso à Montréal», *Merz Opéra* fut reprise au Centre Georges Pompidou et au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (parallèlement à l'exposition Sophie Taeuber) et *Luna-Park* sera présentée au Musée d'art contemporain de Montréal. Avec l'avant-garde, l'art monte sur scène, avec le Théâtre UBU, la scène se retrouve au musée. On peut fort bien considérer que cette rencontre d'une esthétique, d'un théâtre et d'une institution est purement fortuite. Mais la réception d'une œuvre ayant l'impact que l'on sait sur sa production, et celle-ci sur celle-là, cette rencontre n'est sûrement pas négligeable: elle indique peut-être ce qui est à l'œuvre ici, sur cette scène, dans ce musée – un rapport particulier au spectateur et, par là, à l'histoire.

Avec l'avènement de la société moderne et le déploiement de sa culture de masse, la pratique artistique perd ses assises sociales et se marginalise. Cette autonomie, un moment acceptée et même souvent revendiquée, va pourtant être mise en question par l'avant-garde, qui tentera, à l'occasion mais par tous les moyens, dont une critique virulente de l'institution artistique et de la société telle qu'elle est, de combler ce fossé entre l'art et la société, pour redonner à l'art une fonction, un sens ou, au moins, une visibilité. Dans ce contexte, la fascination qu'exerce le théâtre sur l'avant-garde est exemplaire⁴. Déjà, pour le peintre et l'écrivain, la scène représente alors une issue hors du cadre étroit de la galerie d'art ou de la revue symboliste et la conquête immédiate d'un nouveau public, souvent plus large.

COEUR À GAZ, 1981,
CARL BÉCHARD;
PHOTO:
GABRIEL LEFEBVRE.



Mais surtout, le théâtre semble ici le paradigme de toute œuvre, de tout signe: la scène qu'il déploie peut rassembler, dans le même espace et le même temps, toutes les instances de cette pragmatique qu'il s'agit justement de renouveler ou de détruire: les auteurs, l'œuvre et son public. Ainsi, l'avant-garde envisage son rapport au passé, non plus sur le mode de la continuité, mais sur celui de la rupture, sur le fond d'une toute autre philosophie de l'histoire: la tradition est à trahir incessamment et l'histoire, si elle reste généralement ordonnée et finalisée, est désormais discontinuée ou dialectique. La situation des héritiers de l'avant-garde est ainsi paradoxale – un véritable *double bind*. Ils héritent d'un impératif – «trahis!» – auquel on ne peut rester fidèle sans trahison et que l'on ne peut trahir sans fidélité. Mais le Théâtre UBU vit cette double contrainte sans aucune anxiété, l'impératif n'ayant sans doute plus pour lui la même force.

Parmi tous ceux qui s'intéressent à l'avant-garde, le Théâtre UBU se distingue déjà par les libertés qu'il prend avec les œuvres originales et, en particulier, avec le texte même. Il est en cela fidèle à l'esprit de l'avant-garde,

dont il reprend d'ailleurs ici un procédé typique: le collage. La plupart des productions du Théâtre UBU sont en effet élaborées à partir d'un ensemble de fragments de textes en tous genres découpés ici et là dans le corpus en question, au gré d'une belle fantaisie: un bout de pièce, un manifeste, un discours, un passage de roman, un poème, etc. Allégrement, le travail d'écriture (effectué au ciseau plus qu'à la plume) porte atteinte à l'intégrité des œuvres originales, s'auto-



CANTATE GRISE, 1990, PIERRE CHAGNON ET PIERRE LEBEAU;
PHOTO: JOSÉE LAMBERT.

risant du fait qu'elles sont souvent elles-mêmes déjà des collages. Mais l'interprétation ne se réduit pas à ces opérations de sélection, de découpe et de collage de fragments. Souvent, ces fragments sont tirés d'œuvres qui ne sont pas destinées à la scène et ils subissent alors tout un travail d'adaptation (si on définit celle-ci comme la traduction d'une œuvre d'un médium à un autre : l'*Oulipo Show* en est le meilleur exemple, dont aucun des fragments n'était destiné à la scène). À l'occasion, Marleau ajoute

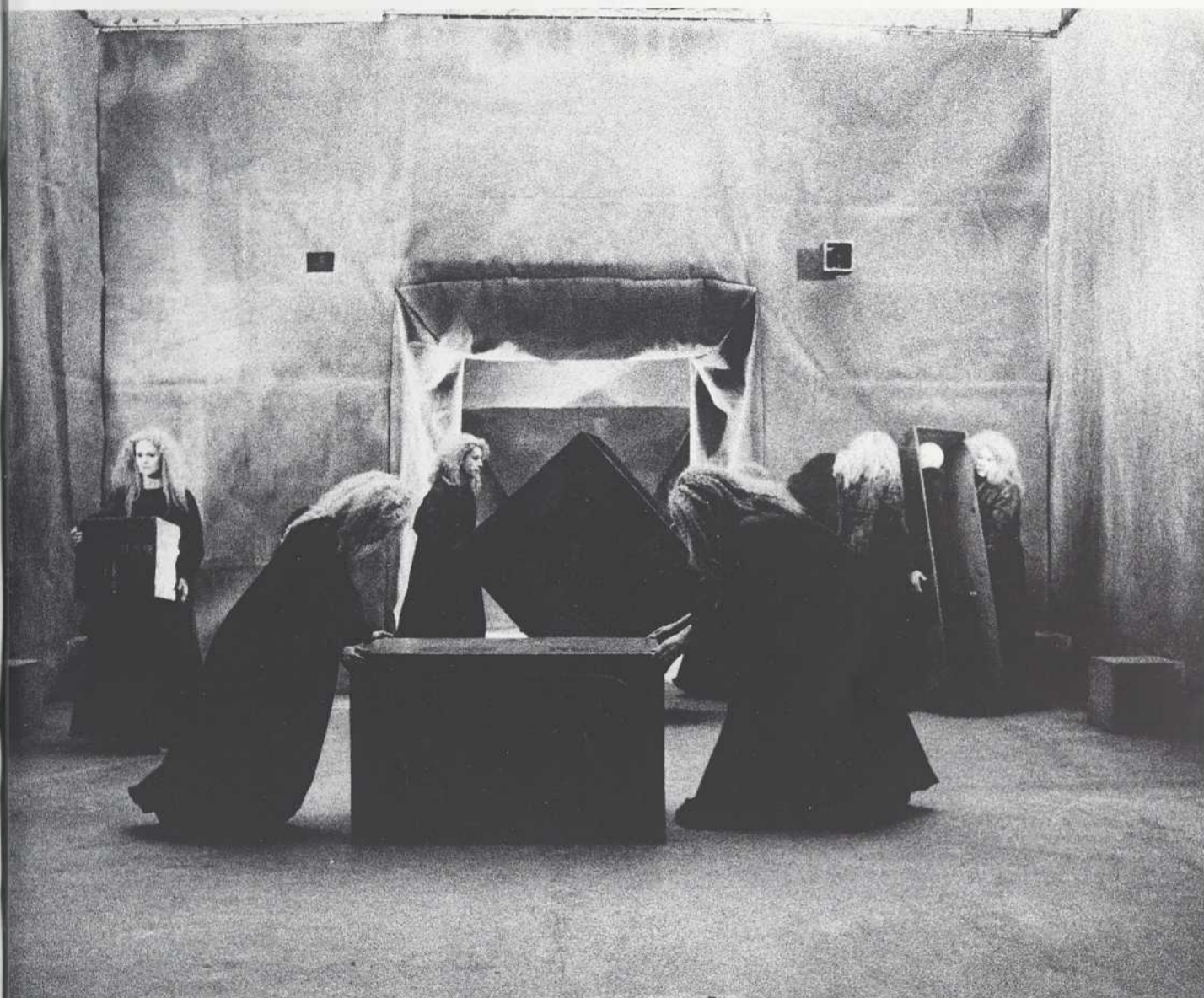
pendue, ne revenant que sporadiquement et fort brièvement⁵.

Sur le plan de la représentation elle-même et de la mise en scène en particulier, le Théâtre UBU semble aussi fidèle à certaines leçons de l'avant-garde. Déjà, comme le texte lui-même, la représentation hérite ici de cette structure additive – une série de morceaux et de saynètes relativement indépendantes –, elle aussi typique des spectacles de l'avant-garde, que ce soient ceux des futuristes, du Cabaret Voltaire, de Schwitters, de Brecht

l'activité critique, conseillait d'élaborer, selon le principe du « montage » (l'une des formes de la « distanciation »), une œuvre « épique », « au déroulement sinueux », qui procède par « bonds » et « se laisse découper, comme avec des ciseaux, en parties capables de continuer à vivre de leur vie propre », quitte à introduire sur la scène même un narrateur, des panneaux, des titres, etc., qui interrompent et commentent l'action⁶. « Il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention. »⁷

De plus, le texte a rarement ici l'autorité qu'on lui confère traditionnellement sur la représentation. Au contraire, quelle que soit la nature du texte mis en scène (qu'il soit plus ou moins bricolé, un collage d'œuvres plus narratives – comme celles de Jarry – ou un collage d'œuvres plus phonétiques – comme celles de Schwitters), la représentation elle-même en est souvent une véritable mise en question, toujours conformément à l'esprit de l'avant-garde, pour qui le langage était une cible de choix. Les stratégies de l'avant-garde pour renouveler le langage, son référent et sa référence, sont nombreuses : substitution de mots (comme dans le surréalisme), déconstruction de la syntaxe (comme dans les « mots en liberté » futuristes), renouvellement du lexique par l'introduction de néologismes, phonétiques ou bruitistes (comme dans les textes de Ball ou le « zaoum » de Kroutchonykh), par exemple. Mais les plus radicales sont proprement scéniques. Le texte d'avant-garde était d'ailleurs souvent conçu pour la scène et ne prenait sens que dans sa performance même, par une ou plusieurs voix, un ou plusieurs corps : poèmes simultanés, phonétiques, bruitistes, entre autres. La voix, le corps, le masque, le costume, le décor et le bruit étaient les moyens privilégiés de la critique avant-gardiste du langage. L'attitude du Théâtre UBU envers le texte est plus subtile et si subtile qu'elle paraît à plusieurs, peu habitués à ce théâtre qui semble donner si peu à voir, un véritable fétichisme du mot. En fait, le Théâtre UBU met constamment en question le texte et plus généralement le langage par des stratégies scéniques de brouillage apparentées à celles de l'avant-garde : une diction extravagante, des mélodies et des timbres, des changements de volume, des accélérations ou des ralentissements subits du débit, des répétitions obsessionnelles, des chœurs, des grimaces, des gestes, des mouvements singuliers, etc. La musique du langage, la voix et le corps prennent fréquemment le dessus sur le langage lui-même.

Dans *Ubu Cycle* par exemple, durant cette énumération des « Tortures du Père Ubu », qui, inlassablement répétée en chœur et canon, avec chaque fois quelque variation



CANTATE GRISE, 1990, HAN MASSON, PASCALE MONTPÉTIT, BERNARD MENÉY, CARL BÉCHARD, PIERRE LEBEAU, DANIELLE PANNETON, PIERRE CHAGNON ; PHOTO : JOSÉE LAMBERT.

même au collage un fragment contemporain mais dans l'esprit du temps – un pastiche –, de son cru ou écrit par des collaborateurs choisis : par exemple, le « Comment nous avons joué une de nos pièces » de Marleau d'après Italo Calvino (lui-même inspiré par Raymond Roussel), cet exercice de style « joualissant » conçu par Michel Tremblay dans l'esprit de Raymond Queneau pour l'*Oulipo Show* ou encore les « tortures du Père Ubu et d'autres, inventées » par Line Mc Murray d'après Jarry pour *Ubu Cycle*. Généralement, sur le plan du texte lui-même, le collage reste manifeste : savamment ordonnés, les fragments n'en sont pas moins simplement juxtaposés sans souci de constituer une unité supérieure et surtout pas un récit global. La narration, qui définit le théâtre classique, est ici généralement sus-

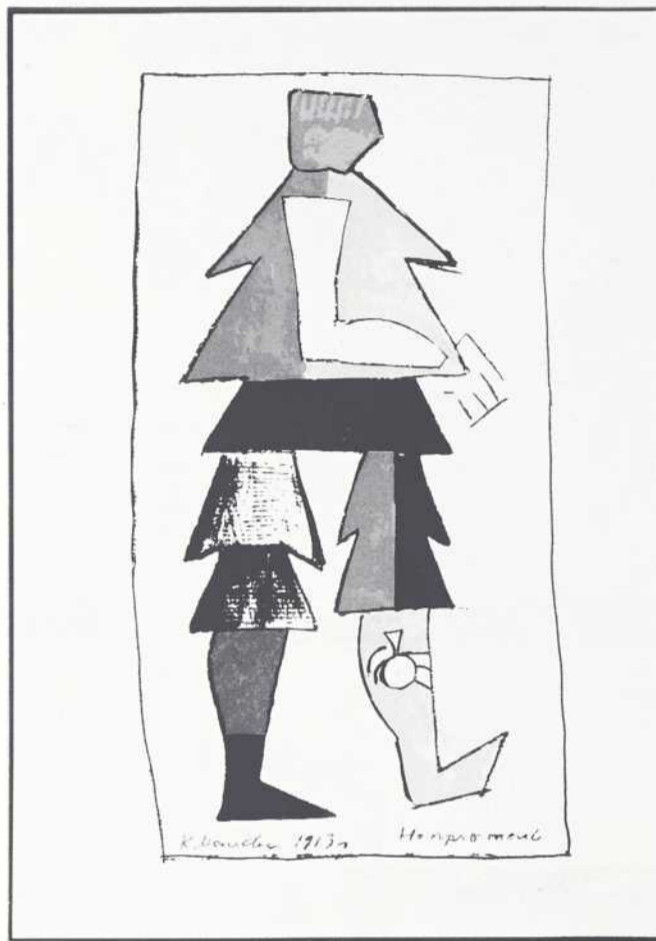
même, fortement inspirés qu'ils étaient tous par les soirées de cabaret et de variétés ou de music-hall. Dans les productions du Théâtre UBU, le mode de construction du texte, le collage, est rarement camouflé lors de la représentation. Au contraire, la mise en scène souligne constamment les « blancs » entre les fragments collés. Dans *Ubu Cycle* par exemple, la pièce maîtresse de Jarry est amputée de longs passages et la mise en scène nous signale cette ellipse fulgurante par l'intermédiaire d'un personnage qui, à toute vitesse et avec une insolente désinvolture, dresse la liste des scènes sacrifiées. En cela, le Théâtre UBU peut sembler épouser l'esthétique de l'avant-garde et de Brecht en particulier, qui, pour mettre en question un certain réalisme, rompre l'illusion, suspendre l'identification des spectateurs aux personnages et susciter

diabolique, se complique et s'amplifie pour devenir une cantate savamment orchestrée, les mots pourtant fort cocasses de Jarry (et de Line Mc Murray) sont vite oubliés au profit du travail périlleux des comédiens (en l'occurrence Carl Béchar, Pierre Chagnon et Danièle Panneton), dont on attend quelque faiblesse (de mémoire, de diction, de rythme), mais dont la virtuosité est infaillible. (Il n'est qu'à contempler les merveilleux tableaux mnémotechniques conçus par la comédienne Pascale Montpetit autour de cet extrait de *Watt* de Beckett lors de la préparation de *Cantate Grise*, pour mesurer tout ce qu'il est exigé ici des comédiens.)

Le corps lui-même est constamment mis en scène avec le même brio : contre un certain réalisme, il est ici moins qu'ailleurs soumis à la construction psychologique du personnage. Comme dans les farces grotesques de Jarry, les personnages sont moins des individus particuliers que des types généraux, dont la bêtise est exemplaire et la psychologie fort simple. L'intériorité est souvent volontairement réduite et l'extériorité, exagérée, amplifiée, avec une invention rare. On se rappellera, entre autres, la Mère Ubu de Carl Béchar, faisant et refaisant obsesivement, en silence d'abord, pour elle-même, puis le commentant enfin tout haut, pour nous, le chemin devant la mener au trésor ou le Bougreas d'Alexis Martin, qui, un petit chapeau à plume sur le chef, traverse la scène par amples bonds, comme un faon, malgré son désespoir. La pantomime se déploie ici librement mais toujours avec la même rigueur extrême. Les expressions, les gestes et les mouvements semblent provenir moins de l'intérieur, de la volonté des personnages, que de l'extérieur, du corps lui-même ou d'une autre volonté : ils sont stylisés, saccadés, répétitifs, mécaniques. Comme dans les œuvres de l'avant-garde, qui, de Jarry à Schlemmer en passant par les futuristes, Meyerhold et bien d'autres, vouaient un culte singulier à la marionnette, au pantin et à la machine, le corps est ici soumis à de mystérieuses mathématiques, géométries et mécaniques, à la fois belles et cocasses. On pense encore à Brecht, qui, pour rompre (partiellement au moins) l'illusion, suggérait de résister à la « métamorphose intégrale » du comédien en son personnage, à la disparition du montreur derrière le montré, par certains effets de distanciation « pantomimiques ».

Mais outre le collage, la structure additive, le travail vocal et la pantomime, le Théâtre UBU semble retenir de l'avant-garde l'essentiel : la mise en question du « quatrième mur ». Au moins depuis Diderot, pour augmenter le naturel du jeu, parfaire l'illusion et emporter la conviction du public, on conseille au dramaturge d'écrire et de mettre en

scène, aux comédiens et comédiennes de jouer, comme s'il y avait entre la scène et le parterre un mur⁸. Ce mur imaginaire a été l'une des principales cibles de l'avant-garde, qui voulait au contraire, peut-être pour la même raison – enrayer le théâtral –, transformer radicalement la pragmatique, à son sens mensongère, du théâtre classique pour renouer par tous les moyens avec le spectateur et en accuser la présence⁹. Les mises en scène de Denis Marleau empruntent plusieurs des techniques mises au point par l'avant-garde pour mettre en question ce



KASIMIR MALÉVITCH, VICTOIRE SUR LE SOLEIL, 1913. SÉRIGRAPHIE, 42 X 29,5 CM. COLL. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL.

quatrième mur et l'oubli du spectateur qu'il encourage. Déjà, dans *Ubu Cycle* et *Les Ubs* par exemple, l'un des personnages, plutôt exclu du récit, a pour principale fonction (phatique) d'établir la communication avec le public, auquel il s'adresse donc directement. Comme le chœur dans le théâtre antique, le « démonstrateur » dans celui de Brecht ou l'admoniteur en peinture, le « secrétaire-régisseur » de l'œuvre, délégué du metteur en scène, interrompt le récit, brise un moment l'illusion, pour présenter une scène, commenter l'action, etc. Mais les autres personnages viennent de même régulièrement se placer en position frontale, souvent côte à côte, comme il est plutôt d'usage dans les finales, les yeux franchement rivés sur la salle (et ce, même à l'occasion des dialogues entre personnages, qui ne donnent souvent lieu qu'à quelques mouvements de tête latéraux). Régulièrement aussi, les person-

nages s'adressent au public : ils parlent dans sa direction, en aparté ou sur un ton déclamatoire, l'apostrophent (« Et maintenant, comme vous avez bien écouté et vous êtes tenus tranquilles, on va vous chanter la chanson du décervelage ») ou l'insultent (« Merdre » crie le comédien face au public). Dans *Le Cœur à Gaz*, un personnage quitte même la scène pour circuler dans le parterre.

Du temps de l'avant-garde, devant tant de provocation, les spectateurs sortaient vite de leur passivité pour profiter eux aussi de la chute du quatrième mur, se défendre et à l'occasion attaquer. Jamais, dans l'histoire du théâtre, y a-t-il eu tant de communication, et dans les deux sens, entre la scène et le parterre : aux apostrophes, insultes et postillons répondaient fruits et légumes variés, œufs durs, viandes, poissons, bombes puantes et menaces de coups de pistolet, etc., parfois jusqu'à ce que la police vienne rétablir un semblant de quatrième mur (qui fut plus d'une fois fait de barreaux). Rien de tel cependant devant les productions du Théâtre UBU. Le spectateur encaisse passivement et même avec le sourire cette douce provocation. C'est que malgré tous ces emprunts à l'avant-garde, le quatrième mur invisible n'est pas ici vraiment tombé, ni d'ailleurs radicalement mis en question. Tout est dit et fait avec une même rigueur infaillible, qui exclut toute improvisation (pourtant chère à l'avant-garde) et tout contact réel – oculaire, linguistique, physique – avec le public. Le regard des comédiens, pourtant souvent dirigé vers le parterre, s'arrête bien avant ou se perd bien loin. L'apostrophe ne semble pas adressée au spectateur réel, mais à un autre, à un spectateur idéal, qui se tient quelque part entre la scène et le parterre, entre le début du siècle et notre temps. La mère Ubu se met ici à ressembler étrangement à l'*Olympia* de Manet, dont le regard, selon Michael Fried, est si « abstrait » qu'il ne semble pas nous être vraiment adressé et « suppose peut-être une autre sorte d'exclusion du spectateur »¹⁰. L'avant-garde, qui rêvait souvent d'un théâtre de l'ici-maintenant, est peut-être ici trahie.

Généralement, le théâtre est conçu comme la mise en scène contemporaine d'un texte souvent classique – une interprétation, c'est-à-dire à la fois une exégèse et une actualisation. Évidemment, d'une interprétation à l'autre, cette relation de dépendance entre la représentation et le texte et l'importance relative de chacun dans l'œuvre finale sont variables : parfois, la représentation ne semble qu'une illustration du texte, parfois, le texte, que le prétexte de la représentation. Quoiqu'il en soit, si la lettre du texte est respectée, la représentation doit au moins être considérée comme une occurrence légitime de l'œuvre elle-même. Selon

la sémiologie de Nelson Goodman, le théâtre (entendons le théâtre « classique ») serait ainsi un art à deux étapes (l'œuvre comprend le texte et sa représentation), *allographique* (la distinction entre l'œuvre originale et la copie ne tient pas, ni sur le plan du texte, ni sur le plan de la représentation) et *multiple* (l'œuvre, que ce soit sur le plan du texte ou de la représentation, existe en plusieurs exemplaires) – exactement comme la musique (entendons la musique « classique »)¹¹.

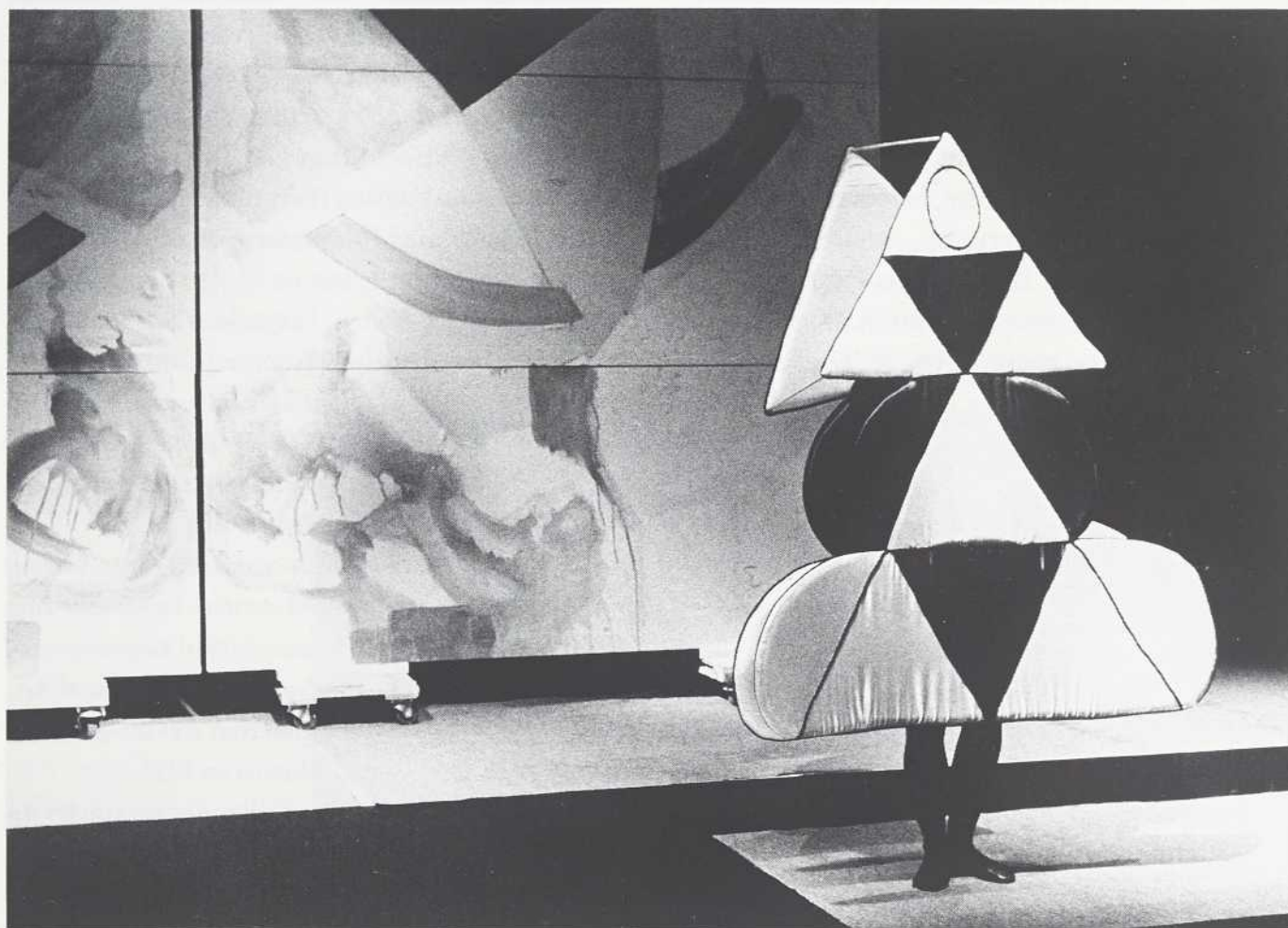
Mais l'avant-garde met en question, et radicalement, ce théâtre-là, pour valoriser,

lettre du spectacle initial, une fidélité à l'esprit de l'œuvre; ou sa *reconstitution* pure et simple, qui exige une fidélité à la lettre du spectacle initial, quitte à en trahir l'esprit. Le théâtre d'avant-garde n'a cessé de susciter l'un ou l'autre de ces deux projets: celui d'une résurrection de l'esprit de l'avant-garde, celui d'une reconstitution historique de ses œuvres. Si les années soixante, avec le retour des utopies révolutionnaires, ont vu proliférer la première attitude – en la néo-avant-garde –, les années quatre-vingt, plus historicistes, ont nettement privilégié la

même à l'avant-garde elle-même, et nul doute que l'esprit insolent du Père Ubu souffle encore ici, pour notre plus grand plaisir. Mais, à y regarder de plus près, les modernisations du Théâtre UBU n'en sont pas moins *aussi* des reconstitutions. Les spectacles manifestent toujours une connaissance méticuleuse, souvent érudite, du contexte original de production de l'œuvre, des premières représentations. On peut penser qu'une recherche historique abondante, appuyée sur les plus récentes études universitaires, précède la conception de chaque spectacle. Pour quelques-unes des productions, Denis Marleau s'est même assuré des conseils d'universitaires (Friedhelm Lach, un spécialiste de Schwitters, pour *Merz Opéra*, Line Mc Murray, une spécialiste de Jarry et de Pataphysique, pour *Oulipo Show* et *Ubu Cycle*). Ainsi, les spectacles eux-mêmes reprennent souvent certains éléments des spectacles originaux ou de leur contexte historique.

Quelques exemples en vrac et d'inégale importance: dans *Le Cœur à Gaz*, les comédiens incarnent non seulement les personnages de cette pièce dada mais aussi les personnages désormais historiques qui les incarnaient à l'origine ou qui prirent part au mouvement (Ball, Tzara, Breton), les costumes reconstituent ceux des premières représentations, spécialement conçus par Sonia Delaunay, la musique reprend quelques compositions de Satie et d'Auric, qui accompagnaient aussi les spectacles originaux; *Le Désir attrapé par la queue* ou *Picasso-Théâtre* intègre la séance de lecture du texte qui eut lieu le 14 janvier 1941 en présence des surréalistes et, une fois de plus, les comédiens incarnent non pas directement les personnages de la pièce mais des personnages historiques incarnant les personnages de la pièce; *Ubu Cycle* et *Les Ubs* commencent tous deux par le « Discours d'Alfred Jarry prononcé à la création d'Ubu roi » le 10 décembre 1896 au Théâtre de l'Œuvre, certains costumes et la bande sonore font sans doute référence à la guerre de 1870, qui marque la France de Jarry; dans *Merz Opéra*, le décor, entre autres, imite les techniques de collage de Schwitters, la musique intègre certains airs du temps; les comédiens de l'*Oulipo Show* sont habillés à la mode des années cinquante; *Cantate Grise* suit presque à la lettre les indications scéniques de Beckett, ses mises en scène, ses vidéos; et on peut s'attendre à ce que *Luna-Park* empruntent quelques éléments (peut-être quelques éléments du décor et des costumes conçus par Malévitch) de la représentation originale de la *Victoire sur le soleil*, qui eut d'ailleurs lieu au théâtre Luna-Park de Saint-Petersbourg en 1913.

Les collages textuels et scéniques que



COEUR À GAZ, 1981. ANNE-MARIE ROCHER; PHOTO: GABRIEL LEFEBVRE.

au détriment du texte, la représentation, la performance en direct. Le théâtre tend ici à devenir un art à une étape, *autographique* et *singulier*, comme la peinture (entendons la peinture « classique »). L'œuvre est souvent la représentation même, la présentation faudrait-il dire, dans son unicité. L'avant-garde ne constitue donc pas un répertoire, du moins pas un répertoire de textes qui appellent la reprise: au mieux, elle n'est qu'un répertoire de représentations. Et le théâtre qui revisite aujourd'hui l'œuvre d'avant-garde ne revisite pas vraiment un texte mais avant tout un spectacle. Le théâtre d'avant-garde suscite ainsi une revisitation singulière, la revisitation d'un spectacle par un spectacle, qui peut se faire selon deux modes, deux modes de l'imitation, rarement suscités par le théâtre classique: la *modernisation*, par l'invention d'un spectacle analogue, qui manifeste, dans la trahison même de la

seconde. On ne compte plus en effet aujourd'hui les reconstitutions méticuleuses des spectacles de la première avant-garde¹². La scène n'est plus seulement le lieu d'une représentation mais celui d'une représentation de représentation – un véritable musée, un musée de l'avant-garde, qui présente des faux, faute de pouvoir présenter les œuvres originales, malheureusement éphémères. Mais, dans le même mouvement, le musée lui-même, plus que jamais hanté par la reconstitution, devient une scène. On ne compte plus, effectivement, les expositions qui tentent, dans l'espace même du musée, de reconstituer d'autres lieux, d'autres temps, d'autres expositions¹³.

Le travail du Théâtre UBU peut sembler une modernisation du spectacle d'avant-garde, une résurrection de l'esprit qui le traverse. Nous l'avons vu, les méthodes de l'avant-garde sont appliquées ici, souvent

conçoit Marleau, s'ils ne respectent pas à la lettre l'intégrité des textes et des représentations originales, en conservent ou en reconstituent de nombreux fragments. Bien sûr, ces fragments sont généralement mêlés à d'autres fragments, parfois empruntés à d'autres lieux et d'autres temps. Par exemple, la chorégraphie de certains fragments dansés a été conçue dans un esprit tout à fait contemporain: par Édouard Lock, Ginette Laurin, etc. De même, les décors de Claude Goyette, toujours impressionnants, font souvent allusion à l'art contemporain: le décor d'*Ubu Cycle*, avec ses ombres chinoises, rappelle l'œuvre de Boltanski; celui des *Ubs*, avec sa maison abandonnée aux parois découpées, celle de Gordon Matta-Clark; on retrouve ici une référence à Sigmar Polke, là, à Haim Steinbach, etc. On peut s'interroger sur le sens de ces emprunts-là, mais, quoi qu'il en soit, ils sont toujours fort bien intégrés à l'esprit du spectacle. Par ailleurs, la scénographie de *Luna-Park* a été confiée, fort judicieusement, à Pierre Granche, dont on connaît déjà le travail sur Malévitch¹⁴. Mais la plupart des fragments qui font le spectacle viennent d'un même contexte historique et le collage reste ainsi toujours fort cohérent historiquement et peut alors être conçu comme une forme de reconstitution: il est le résumé d'un mouvement, d'un temps, sa synthèse, comme le sont certaines expositions, qui, d'un ensemble fragmenté d'œuvres, d'un collage, tentent d'offrir l'image d'une époque. L'intérêt que les musées portent au travail du Théâtre UBU est à cet égard révélateur, à la fois de la dimension muséale de ce théâtre et de la dimension théâtrale du musée. Certains, un brin nostalgiques de l'avant-garde et considérant le musée comme un mausolée dénaturant, s'en attristeront peut-être, d'autres, fatigués d'être maltraités par l'avant-garde et considérant le théâtre comme un lieu de sens et de plaisir, s'en réjouiront.

Mais le Théâtre UBU a de quoi satisfaire les uns et les autres, tout en évitant les deux principaux écueils qui guettent toute réflexion sur l'avant-garde: d'un côté, la reprise naïve du programme dans son esprit même (la fidélité dans la trahison); de l'autre, la simple reconstitution historique de ses réalisations, à la lettre (la trahison par la fidélité). Le programme de l'avant-garde, depuis toujours naïf et déjà usé, est intenable. La simple reconstitution historique de ses réalisations néglige d'interroger son héritage. Comme l'écrit Thierry de Duve, «la modernité doit être gardée. Pas même sauvegardée, pour la réinterpréter il faudra au contraire lui faire violence, mais gardée. Nous sommes les gardiens de la tradition moderne, d'une tradition, comme dit toujours l'adage, à traduire et à trahir»¹⁵. Et comme

l'écrit Umberto Eco:

Vient un moment où l'avant-garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin [...]. La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité: avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire: «Je t'aime désespérément» parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire: «Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément.» Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire: qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour.¹⁶

Quand, au début des *Ubs*, l'extraordinaire Père Ubu de Pierre Lebeau nous lance un «Merdre!» tonitruant, qui résonne encore aujourd'hui, il faut sans doute entendre tout bas: «comme dirait Alfred Jarry». Mais le message passe. Avec le Théâtre UBU, on découvre avec plaisir que la fin de l'avant-garde n'a pas tué l'amour, ni l'insolence.

NOTES

1. Le Théâtre UBU a été fondé en 1982 par Denis Marleau, qui en a conçu et mis en scène toutes les productions.
2. Le Théâtre UBU a par ailleurs monté *La Centième Nuit* de Yukio Mishima (1982), *Portrait de Dora* d'Hélène Cixous (1983) et *Théorème* d'après Pasolini (1985).
3. Le Théâtre UBU s'est intéressé à la proto-avant-garde [avec *Ubu Cycle* (1989) et *Les Ubs* (1991) d'après Alfred Jarry], à l'avant-garde proprement dite [avec *Le Cœur à Gaz* et autres textes Dada (1981) et *Lecture-Spectacle Dada* (1984) d'après Tristan Tzara et quelques autres, *Le Désir attrapé par la queue* ou *Picasso-Théâtre* (1985) d'après Picasso, *Merz Opéra* (1987) d'après Kurt Schwitters et *Luna-Park 1913* (1992) d'après, entre autres, l'opéra a-logique *Victoire sur le Soleil* de Malévitch, Matiouchine et Kroutchonykh], et à ce qu'on appelle parfois la néo-avant-garde [avec *Oulipo Show* (1989) d'après Raymond Queneau et les travaux de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, ce groupe de recherches de littérature expérimentale, et *Cantate Grise* (1990) d'après Samuel Beckett].
4. «Entre toutes les formes littéraires, celle qui a une portée futuriste plus puissante est certainement l'œuvre théâtrale» (F. T. Marinetti, «La Volupté d'être sifflé» ou «Manifeste des auteurs dramatiques futuristes», in G. Lista (éd.), *Le Futurisme*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1980, p. 129).
5. Mais la dernière production du Théâtre UBU, *Les Ubs*, est en ce sens une nouveauté: elle comprend elle aussi un grand nombre d'extraits de textes, d'origine et d'ampleur diverses, mais tous sont ici soigneusement intégrés à une œuvre de base, *Ubu roi*, qui donne au spectacle une unité narrative. Rien n'y paraît pour qui ne connaît pas Jarry.
6. Brecht, Bertolt, «Notes sur Mahagonny», in *Écrits sur le théâtre*, Tome I, Paris, L'Arche, 1972, p. 257-261.
7. Brecht, Bertolt, «Petit organon pour le théâtre», in *Écrits sur le théâtre*, Tome II, Paris, L'Arche, 1979, p. 40.
8. «Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas», écrit Diderot, dans «De la poésie dramatique», *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 231.
9. «Nous voulons abattre le quatrième mur. Du coup, la convention est dénoncée. À l'avenir, soyez sans scrupules et montrez que vous arrangez tout de manière à faciliter notre compréhension [...]. Ce qui signifie qu'à dater d'aujourd'hui nous prenons officiellement acte de votre présence» (B. Brecht, «L'achat du cuivre», in *Écrits sur le théâtre*, Tome I, Paris, L'Arche, 1972, p. 552).
10. Fried, Michael, in «La Place du spectateur. Entretien avec Catherine Millet», *art press*, n° 155, février 1991, p. 52.
11. Cf. Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976, p. 99-123 en particulier.
12. Prenez par exemple, tout à fait au hasard, le numéro d'octobre 1991 d'*Art in America*: il y est question de la reconstitution de plusieurs spectacles de Nijinski par le ballet de l'Opéra de Paris.
13. Par exemple, dans le même numéro d'*Art in America*, il est aussi question de l'exposition «Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany», organisée par le Los Angeles County Museum of Art, qui reconstitue l'exposition d'art d'avant-garde organisée par les Nazis à Munich en 1937.
14. Notons que plusieurs affiches des spectacles du Théâtre UBU rendent aussi hommage à l'art contemporain, qui furent conçues ou illustrées par Betty Goodwin, Irene F. Whittome, Michel Goulet, Raymond Lavoie, Richard-Max Tremblay, etc.
15. De Duve, Thierry, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989, p. 137.
16. Eco, Umberto, *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 77-78.

Olivier Asselin enseigne l'histoire et la théorie de l'art au département d'arts visuels de l'Université d'Ottawa, et est critique d'art.

In drawing parallels between Théâtre UBU (a theater company from Montréal) and the visual arts, the author focusses particular attention upon their respective links with the avant-garde and the museum. Their similarities in, for example, the use of collage techniques, a critical attitude toward language, and heightened relationship with the audience, accounts for the interest shown in the company by various museums. In turn, it not only reflects Théâtre UBU's museological dimension – but also upon the theatrical aspects of museums.

"NICE GUN YOU GOT THERE"

JOHN GREYSON'S CRITIQUE OF MASCULINITY

Laura U. Marks

"The new man," Klaus Theweleit writes, "is a man whose physique has been mechanized, his psyche eliminated – or in part displaced into his body armor."¹ This image describes a large part of the contemporary project of masculinity, which is to establish a distance from the male body, conferring upon men an abstraction that allows them to stand in for a general authority. Theweleit's "new man" refers to the Freikorps, fascist

mercenaries in post-World War I Germany. However, stylization and sublimation are still central to the myth of masculine power, as the media success of the high-tech Persian Gulf War suggests. Yet the war also suggested that the more power is displaced from the body to the "armor," the more vulnerable is the site of the body itself. We felt some sense of this displacement when we realized that the heroism of the war belonged



STILL FROM THE MAKING OF MONSTERS, PRODUCED BY LAURIE LYND; PHOTO: (GUNTAR KRAVIS)
CANADIAN CENTRE FOR ADVANCED FILM STUDIES.

to the machines; that the soldiers, anonymous behind the dazzle of bursting bombs and sophisticated weaponry, were actually vulnerable and passive.

Critiques of masculinity confront the broad cultural abstraction of the masculine with the particularity of the body, revealing how masculinity is constructed in specific times and places. They confront closure and universality – of male subjectivity and of systems of representation – with what is incomplete, lacking, local. Crucial to the (never-ending) process of redefining male subjectivity is finding new ways to engage desire. John Greyson's videos and films all work to subvert the masculine project. They read different forms of desire into our old, straight repertoire, threatening the

strategies to overwhelm such categorizations.

The acceleration of violence against gays indicates an increasing fear in patriarchal culture that the masculine prerogative of anonymity and asexuality will be taken away, and that men will be revealed in the particularity of their bodies and their desires. The latest and most accomplished in Greyson's considerable catalogue of work, the 35-minute film *The Making of Monsters*, is about gay bashing. *Monsters* purports to document the shooting of a made-for-TV movie on the murder of a gay teacher in Toronto by five schoolboys. Not just a film-within-a-film, the (anti)narrative of *Monsters* takes place on a multitude of levels. No single level can be said to be fundamental,

Greyson uses his characteristic offbeat humor, musical interludes, soft-core porn sequences, and other antinarrative devices to make connections about violence against gays while critiquing documentary and dramatic representation.

Indeed, the film's meta-plot revolves around the realism debate – functioning as confessional about Greyson's own dilemmas as both activist and experimental filmmaker. We learn that "European producer Georg Lukács" has been invited to shoot the movie for CBC-TV. Lukács, after his break with Brecht and a stint under Stalin, moved to Hollywood in the seventies to direct "that American socialist realist classic, *American Graffiti*," and went on to make the blockbuster indictment of multinational capitalism, *Star Wars*. He invites his old crony, Bertolt Brecht – played with deadpan aplomb by a catfish – to co-direct the CBC film. They argue endlessly. "Your clichéd cross-cutting technique actually achieves the opposite of what you want," Brecht rails. "It suggests that McGuire and the boys are equivalent, two equal forces who come together and wham, dynamite. I refuse to shoot reactionary garbage!" "But the audience will recognize themselves in the boys," argues the annoyingly reasonable Lukács. Brecht insists that this cathartic effect will absolve the audience of responsibility. "Your script stresses [the boys'] European immigrant roots. It makes a fetish of their particular teenage vernacular – 'Let's shotgun some brewskis, dickwad.' The more accurate the caricature, the more the boys become pathological freaks, a spectacle the audience can consume and discard." And so on.

In one scene the mother of the murdered man reflects bitterly on his killers, washing dishes as she talks (with Brecht's querulous presence hovering offscreen, we're painfully aware of this as realist docudrama, with camera crew and battery of lights positioned outside the kitchen window). There was nothing unusual about the boys, she realizes: "They're all normal. That's the big answer to the riddle that the doctors and the parents and the teachers and the experts couldn't solve, couldn't face." Her chin begins to wobble. "Their boys are *normal*, and it's *normal* to kill homosexuals!"

"Cut!" bellows Brecht, to the hurt surprise of the actor playing McGuire's mother – and so the scene both critiques and hijacks the idea of "normal." The film uses the normal mother, gentle faced, grey haired, staunchly decent, as a voice of outrage that gay bashing is socially sanctioned. But the use of such a pandering vehicle – "the mythic mother, guaranteed to make the audience cry," as Brecht sneers – itself comes under scrutiny.



STILL FROM THE MAKING OF MONSTERS, PRODUCED BY LAURIE LYND; PHOTO: (GUNTAR KRAVIS) CANADIAN CENTRE FOR ADVANCED FILM STUDIES.

transparency of masculinity. Wild collages of documentary and musical, slapstick humor and activist rage, they pervert forms of genre as well. High mixes with low, activist video with video art, pop culture with high theory. I should stress that most of Greyson's tapes and films can be categorized as gay activist documentaries, addressing issues from police surveillance of washroom sex to the slow progress of AIDS research. But my concern here is with the issues of masculinity and sexuality that Greyson's oeuvre as a whole addresses, as well as his

since all partake of different facts that are relevant but incommensurate: the fact of the murder of Joe McGuire (a fictional name) by the five boys; the tire fire that raged for months in Hagersville, Ontario; the 1938 debate between Bertolt Brecht and Georg Lukács over the use of realism; the emergence of the activist group Queer Nation with its slogan "Bash Back." However, the structure allows *Monsters* to take advantage of the "straight" documentary format, with statistics on gay bashing, dramatic monologues by the deceased's loved ones, etc.

What is normal gets inverted in the course of the film. The title *The Making of Monsters* seems to refer to gays – “perverts” – but soon one realizes that it refers to straight boys, those “little monsters” whose violence is sanctioned and even rewarded. Greyson films television beer ads and hockey games in grainy black and white, so that they look like *vérité* documents of some bizarrely violent subculture. As the men’s bodies crush into each other the blow of impact reverberates, while adult voiceovers testify what good kids the killers were – babysitting, excelled in machine shop – and what fine hockey players. A hand crushes a beer can, a woman lowers her sunglasses to gaze admiringly, two half-stripped football players punch each other in a locker room, and the adults insist, “They were normal teenage boys. Any queer who goes there knows it’s dangerous. They were normal teenage boys. It’s just peer pressure.”

The musical triumph of *Monsters* is a soft-core hockey/dance routine that rips off the theme music from “Hockey Night in Canada.” Four players clad in hockey masks, boots, and athletic supporters move through a precision-choreographed routine, suggesting the sexual ritual behind the rigid rules of sport. The dance pushes to erotic absurdity our banal observation that contact sports are popular because they give men the opportunity to feel each other. As a violent pileup is filmed in romantic slow-motion, the men dive into each other’s arms and lunge for each other’s muscular haunches. Masks and jock straps are means of disguise and restraint, armoring the body and hardening it against invasion. They underscore the fear of the male body that is one of the first lessons of masculinity. But the softcore dance routine eroticizes the very objects of restraint that are supposed to establish a distance from the body. In unison the four tough boys turn their butts to the camera, swing their hips, and resoundingly snap their jock straps.

Gay bashing, *Monsters* suggests, is the punishment men inflict upon *other* men who have betrayed the gender by displaying their sexuality. Anonymity is a condition of male power. When the male body is revealed in its particularity, it loses that abstraction that bestows upon men the illusion of authority. It is this, as much as the desire of man for man, to which gay bashing reacts. Theweleit explores the foundations of fascism in masculine fears of the body:

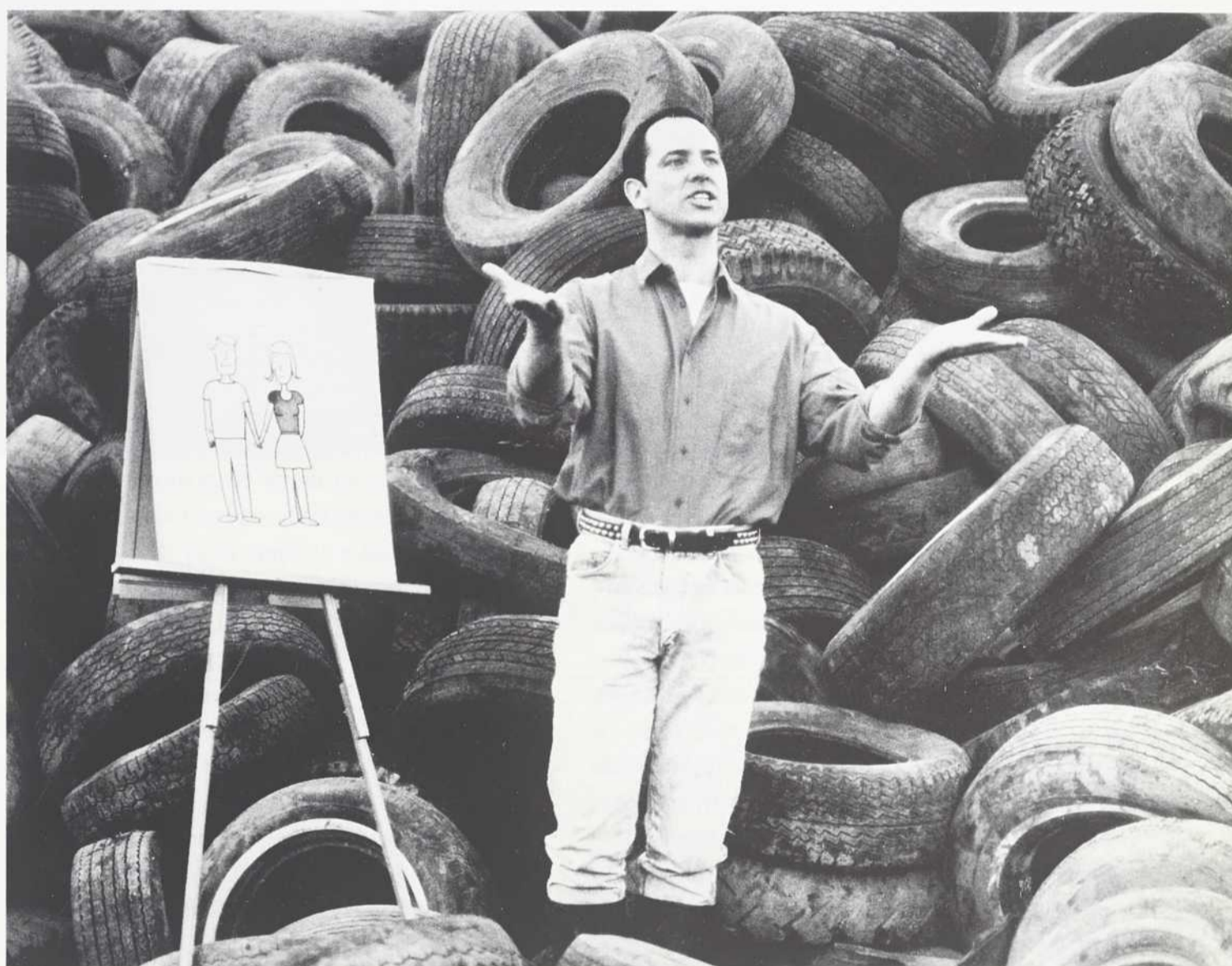
The “front” is not simply the place of battle, the locale of violence, but also the site of the body’s boundary against self-disintegration. The soldiering man is simultaneously armored “enclosure” and pure “interior,” the armor replacing his “missing skin.”²

Greyson’s films are aggressively local.

Their currency is Canadian local politics and cultural ephemera, from specific towns in southern Ontario (Orillia and St. Catharines, sites of the bathhouse raids investigated in *Urinal* and *You Taste American*) to the CN Tower in the background of the rooftop party in *The Pink Pimpernel* to the white chocolate mousse cake from Dufflet’s Bakery that McGuire takes to his last birthday party. The slight strangeness of such references gives resonance to Greyson’s critique, especially when his work is shown in international contexts. In *Monsters* the privileged signifier of masculinity is hockey, not, for example, football. This subtle distinction reveals how porous the notion of masculinity is, since it can get lost in translation even between cultures with differences as mini-

universe that constitutes his personal experience as though anybody can understand it is to insist on what Greyson calls “an authority of the local, an authority of the obscure.” If Dufflet’s Bakery can enter the realm of mythology, then myth itself must be dispersed into a thousand fragments. Specific references rail, in insistent little voices, against the abstraction and universality upon which masculinity depends. And it is this specificity that is subversive in Greyson’s “porn” sequences.

Significantly, Greyson says that he could not find any male dancers who were willing to perform the hockey number naked. It’s interesting to ponder which representational convention, porn or sports imagery, would have been ruptured first. Revealing the ho-



STILL FROM THE MAKING OF MONSTERS, PRODUCED BY LAURIE LYND; PHOTO: (GUNTAR KRAVIS) CANADIAN CENTRE FOR ADVANCED FILM STUDIES.

mal as these.

More generally, Greyson’s insistence on local references mobilizes particularity against universality. The details are not fetishized as “Canadiana” so much as made illegible to the outside observer, signifiers of irreducible experience that cannot be translated. Greyson says that as a teen he was addicted to John Dos Passos’ novels that “made modernist poetry of Depression-era place names” and describes visiting European towns whose names have become mythologized. To introduce elements of the slightly misaligned

moeroticism against which, or upon which, male violence is constructed is of course taboo. But the phallic hardness glorified in sports – hockey being a fine example, with the rigid mask, hardened, padded body, and lethally sharp skates – is remarkably similar to the excessive hardness displayed in porn images of men. The dancers may have felt that, with all the moving parts and yielding flesh, the strain would have been too great upon the sequence as *pornography*.

Other works, however, use explicit erotic scenes, either borrowed from hardcore gay

videos or staged. Arguably, Greyson's use of porn is more rhetorical than functional, partly because the minute-long erotic sequences don't last long enough for one to get off. In a tape from the 1984-85 "Kipling Trilogy," he reworks the film *The Jungle Book* into *The Jungle Boy*, transforming the bland imperialist tale into a spicy mix of animal sexuality and (given the boy Mowgli's age) child porn. The absurd montage of gay suck/fuck porn with shots of Mowgli swimming languidly upstream with the python mocks the stereotype of bestiality that, when Greyson made the tape in 1984, was conflated with gay sex. The other work for which Greyson appropriated hardcore porn was *Moscow Does Not Believe in Queers*, a documentary of the first lesbian and gay conference in the Soviet Union. This tape brings Rock Hudson to the conference via submarine (in clips from the cold war classic *Ice Station Zebra*) and cuts it together with pornographic videos and the scandalized headlines that Hudson had AIDS: the effect is to show the two poles from which gay sexuality is constructed, with a vast gulf in between.

Languages for discussing pornography in the context of "art" are still quite limited. Porn film has a low status in our culture, like other forms that engage the body (like "weepies" and thrillers). "One of the results of this is that culturally validated knowledge of the body, of the body's involvement in emotion, tends to be intellectual knowledge about the body, uninformed by experiential knowledge of it."³ If we acknowledge that the way we experience our bodies is constructed through history, then it makes sense to value those experiences as sources of knowledge. Indeed, it is ironic that in academia in recent years there has been such a flurry of interest in the body, on the one hand, and in popular culture, on the other, yet in many seminar rooms pornography is not permitted as an object of study. To bring up bodily experience in the context of an aesthetic or intellectual discussion is suspect as retrograde and essentialist. This is especially so in discussions of pornography, since the feminist anti-porn movement monopolized the notion of bodily experience for its own attack – which insisted upon porn's universally oppressive effect upon women.

The danger of this reluctance to deal with the experience of the body is that we are still ill-equipped to *critique* pornography. In the frenzy of art censorship activity in the U.S. in the past two years, anticensorship activists often did not have the vocabulary to discuss the work we were defending beyond a civil-libertarian defense of free speech. Reacting to right-wing critiques of artists like Robert Mapplethorpe, we censored our own

ambivalence over the value of their work. As a result Mapplethorpe's chilly, formally pristine, often racist images have been made to stand for "homosexual art" in the North American cultural mainstream. Had we been in a position to critique as well as to defend, we could have taken advantage of art's brief claim to notoriety to proffer alternative images. Grasping the "low" knowledge porn holds out to art, we can make the boundaries between them more permeable, with possibilities for pleasure and transformation on both sides.

Richard Dyer has written that porn's knowledge of the body, unfortunately,

[I]s mainly bad knowledge, reinforcing the worst aspects of the social construction of masculinity that men learn to experience in our bodies. All the same, porn can be a site for "re-educating desire," and in a way that constructs desire in the body, not merely theoretically in relation to, and often against, it.⁴

It is important that Dyer wrote this before the crisis around AIDS came to dominate discussions of gay sexuality – the term does not arise in the article. Obviously "re-educating desire" is crucial in the context of AIDS, and Greyson and others have done important work on eroticizing safer sex. But Dyer's insistence on "constructing desire in the body" as part of the project of unlearning masculinity is a much broader, almost utopian agenda.

Pornography, as a representation that engages desire, can work to reroute desire, to construct alternative ways of desiring, and to redefine male subjectivity itself. To dismantle masculinity must mean asserting the incommensurability of phallus and penis, giving the lie to the reassuring fiction that men have symbolic access to a transcendent power. The male subject must be confronted, Kaja Silverman writes,

[W]ith the defining conditions of all subjectivity, conditions which the female subject is obliged compulsively to reenact, but upon the denial of which traditional masculinity is predicated: lack, specularity, and alterity. [This project] would seem to necessitate, in other words, dismantling the images and undoing the projections and disavows through which phallic identification is enabled.⁵

The man who lacks, who is permeable, penetrable, vulnerable, is the man open to relations with others; while as Theweleit tells us, denial of connection is one of the enabling conditions of fascism. Porn is a particularly volatile site of the construction of masculinity, because the body is exposed in its finiteness and vulnerable uniqueness, yet it must uphold an image of hardness, impenetrability, and mastery. As Dyer writes,

The fact is that the penis isn't a patch on the phallus. The penis can never live up to the mystique implied by the phallus. Hence the excessive, even hysterical quality of so much male imagery. The clenched fists,

the bulging muscles, the hardened jaws, the proliferation of phallic symbols – they are all straining after what can be hardly achieved, the embodiment of the phallic mystique.⁶

The project of using representation to reroute desire – which will be ours for millennia – might seem to weigh heavily on the shoulders of even the best-intentioned gay alternative filmmaker. But the paramount concern is not to lecture. It's not enough simply to denounce masculinity as a masquerade, just as it wasn't enough for feminists to renounce sexual representation altogether, only to find politically incorrect desires coming over us at the most inopportune moments. These alternative images must actually be fun, sexy, *capable* of engaging us. And this is one of the strengths of Greyson's work, that it wears its theoretical clothing loosely, while gently pushing desire in alternative directions. Indeed, Greyson's films and tapes have the same promiscuous relationship to "theory" that they do to the context of high culture in general. The Brecht-Lukács namedropping, the Frida Kahlo character reading *faux* Foucault in Spanish in *Urinal*, or the gratuitous tidbit at the close of *The Jungle Boy* that "Our next feature is an adaptation of Thomas Mann's *Death in Toronto*, the first film by Canadian director Claude Jutra since he began subscribing to *Screen* a year ago" treat theory as no more precious than any other raw material.

Greyson's "porn" works with male lack in basic ways, such as by using actors who do not conform to hypermasculine ideals. For example, the musical segments of *Kipling Meets the Cowboys*, he says, reflect a "wistful wondering of what porn would really be like if we put skinny boys and fat boys in it, green haired, without eight-inch cocks." It would be delicious, if it's anything like the jolly group sex (without condoms, in 1985) that accompany these country-western sing-alongs. Against a bright painted backdrop of prickly cacti and well-hung horses, the multiracial cowboys "Tex," "Mex," "Flex," and "Sex" take turns playing horsey, giving blow jobs (discreetly hidden by the recipient's ten-gallon hat), and fucking in earnest, while they sing "I like the feel of leather on my saddle." Greyson is tapping into the potential of the musical, as the only genre of mainstream cinema that displays the male body for voyeuristic pleasure;⁷ but even so the effect is subversive.

Another tactic is the perverse reading of avowedly "straight" or supposedly non-sexual imagery. The thrill when Greyson perverts Hollywood narratives to reveal their gay sexual subtexts comes as much from seeing macho characters and relationships dismantled as from the actual sexy scenarios

STILL FROM THE MAKING OF
MONSTERS, PRODUCED
BY LAURIE LYND;
PHOTO: (GUNTAR KRAVIS)
CANADIAN CENTRE FOR
ADVANCED FILM STUDIES.



that ensue. Also in *Kipling Meets the Cowboys*, Greyson montages clips from Howard Hawks' *Red River* to rewrite the oedipal rivalry between the John Wayne and Montgomery Clift characters as a coy love affair: "Pretty nice gun you're scratching those matches on"; "Well, I've been using it for a few years"; "I suppose if I tangle with him I'll have to take you on too"; etc.

Another sort of appropriation is Greyson's penchant for "outing" historical characters. In *Monsters*, the "notoriously heterosexual" Brecht turns out to be lovers with Kurt Weill. In *Urinal*, Greyson assembles a motley crew of artists, active in the 1930s, who were thought to be gay or lesbian, to investigate washroom sex arrests. It is uncomfortable to see these ambivalent figures, closeted, bisexual, or merely suspected, asserted as known homosexuals. According to Greyson, the unlikeliness of *Urinal's* protagonists was intentional:

I wanted the film to serve as an explicit challenge to the essentialism of some gay history which unproblematically claims such artists as les/gay heroes. I also wanted their closeted/bi-sexual status to mirror the reality of the men often caught in washroom busts, men who are

often not any part of what we (again problematically) call a gay community.⁸

This critique, unfortunately, was too subtle for this viewer and others. But in any case, the absurdity of the whole situation of inviting international artists from the thirties to be detectives in Toronto in the eighties, and the pleasure of seeing Langston Hughes seduced by a condom-waving Sergei Eisenstein, outweigh the sort of realist qualm we experienced at first.

It shouldn't be much of a surprise that Greyson's scenarios set up a relationship between alternative sexual representations and alternative filmic strategies. In *The Pink Pimpernel*, for instance, black and white safer-sex music videos punctuate the tape's narrative and activist/documentary sequences. In one, based on a scene from Jean Genet's *Chant d'Amour*, a wall separates two prisoners, except for a tiny hole through which one blows through a straw to the other. In a magical wish-fulfillment of Genet's film, the wall turns into ribbons, and the men break through, kiss passionately, and start tugging each other's clothes off. A prison guard, as beautiful as they are, comes on the

scene threatening them – not with arrest, but with condoms and lubricant – and they pull him in to an explicit and erotic ménage à trois.

In *The Pink Pimpernel's* take on Fassbinder, "A Safer Querelle," the knife-fight scene is transformed into a safe but steamy fuck when the men's switchblades turn into condoms and lubricant. Both these sequences subvert the narratives of domination – prisons, fights – that characterize a lot of gay porn, literally transforming the objects that signify pain into objects of "safer" pleasure. The implication is that safer sex, and sex in general, requires considering one's partner as a subject in sex as well as an object to be enjoyed.

Greyson's sex scenarios also push to preposterous lengths the porn convention that all-important sex scenes be linked by the most minimal narrative threads. Stretching the limits of believability is part of the perverse humor of these works: a character (I hesitate even to call the figures in his films "characters," with the word's connotation of narrative continuity) may as easily fuck as burst into song. Greyson (as we saw in his

alter ego, the catfish Brecht) is impatient with conventional realist narratives in porn as elsewhere. Like the critique of masculinity, his strategies of fucking with fictional narrative and documentary conventions work for openness and interpenetration. His works' loose, "undisciplined" form makes fun of generic categories just as his imagery mocks the discipline of masculine figures such as hockey players and cops. His appropriation of the docudrama in *Monsters* and the Western in *Kipling Meets the Cowboys*, for example, is a way to "bash back" at forms used to pathologize homosexuality and normalize heterosexuality and other sorts of closure.

I see the fragmentary, whimsical quality of these tapes and films as strategic, but they can also be criticized for pushing *too far*. *Monsters* coheres better than any of the previous works, and this is partly because its coverage of an activist movement is less exhaustive. The references to Queer Nation are only passing, but the organization's characteristic anger and pride are woven into the film. The film opens with the defiant song "I Hate Straights," despite Lukács' fear of alienating his audience; grainy black and white footage of a demo caps the film and responds to the similarly shot hockey footage. This reabsorption of activist content reflects a shift in Greyson's conception of audience — as well as Queer Nation's in-your-face tactics. Rather than explain gay concerns, it assumes the viewer is familiar with them, or else will learn by exposure. As the slogan says, "We're here, we're queer — we're fabulous." In this way the gay activist content is like the "Canadian" content: by assuming a certain vocabulary, it privileges certain viewers and makes the rest aware that their universe is shaped differently.

Activist video, like the most troubling aspects of "politically correct" convention, tends to create its own quasi-fascist closure, prescribing the use of didactic scrolling texts, "positive images," and dry-as-a-bone reportage. Greyson's Pink Pimpernel could be the ideal video activist: like his scarlet namesake, he devotes himself utterly to guerrilla politics (in this case, smuggling experimental AIDS drugs into Canada) while appearing to care for nothing more than the fine arts of his appearance. In *The Pink Pimpernel* writer and activist Michael Lynch (who has died since the tape was made) argues eloquently for a continuity between AIDS activism and art, since representation "is like lunch. It happens every day," and as a PWA he must have the representational tools to handle a news photographer who has her own agenda. Dandies not only are activists but, Lynch implies, may be the best activists: "Poetry about mourning is political."

Greyson has experimented extensively

with ways to make activist video interesting, to engage viewers affectively as well as intellectually (he uses a laugh meter when pre-screening works). In *The World Is Sick (Sic)*, for example, video effects and the corny tale of an abducted queen are Greyson's tools of choice to lambast the mainstream media's coverage of the Fifth International Conference on AIDS in Montréal. An effeminate television reporter (in a smart yellow suit) adulates the "selfless efforts" of researchers (who are holding out for the Nobel Prize for curing AIDS, rather than working on treatments for opportunistic infections) and pharmaceutical companies (such as Burroughs-Wellcome, the manufacturers of Retrovir, whose representative talks about a "growing market" of people with AIDS). AIDS activists kidnap the reporter, who is replaced by coverage of demonstrations and interviews outside the doors of the conference with grassroots AIDS workers from around the world. The counterpoint effectively contrasts the official conference's sterility, venality, and homophobia with the lively connectedness of the activists, right down to the technique of keying the interview shots into manipulated video images of demonstrations, faces, and slogans on signs. Not only does this technique keep the talking-head footage interesting, it gives a sense that these people are part of a vital, international community.

Whether the primary activity is demonstrating, fucking, working, or doing art, Greyson's works are often utopian in their portrayal of interdependent communal life. Since they so consistently follow issues of concern to gay people over the years, and names recur in the credits from tape to tape, they give a sense that Greyson's growth and change are integrally related to the growth and change of a community.

Yet he is no mere mouthpiece for a movement. Forthcoming works should disturb the categories of activism as well as continue to corrupt the purity of genres. For instance, a film about child sexuality will look at the debates around pedophilia that, Greyson observes, "tend to paralyze people." Child sexuality is another topic, like pornography, for which we need to find a vocabulary before reactionaries put the words in our mouths. Another project, Greyson says, a low-budget video ostensibly about Pierre Trudeau, will appropriate the porn feature format to explore our fascination with the sex lives of public figures.

Part of the reason Greyson has been able to get away with these crazy hybrids of genre, style, and content is that he privileges a gay and lesbian audience. While experimental films usually languish in the gallery ghetto, audiences flock to lesbian and gay festivals

to see Greyson's work because there are so few films that speak to them directly. The distinctions between art, activism, and entertainment get broken down out of political necessity. However, Greyson says, "We won't change anything until we make sexuality everyone's business." Breaking down one set of boundaries inevitably takes others with it. The critique of masculinity irresistibly entails critiques of militarism, of universality, and of representation. Greyson reroutes our desire toward what is sexily permeable, idiosyncratically local, and formally wide open.⁹

NOTES

1. Klaus Theweleit, *Male Fantasies, Volume 2: Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror*, trans. Erica Carter and Chris Turner with Stephen Conway (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 162.
2. Anson Rabinbach and Jessica Benjamin, Introduction, *ibid.*, xix.
3. Richard Dyer, "Male Gay Porn: Coming to Terms," *Jump Cut*, 30, p. 27.
4. *Ibid.*
5. Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (New York and London: Routledge, forthcoming), manuscript, Chapter 1, p. 55.
6. Richard Dyer, "Don't Look Now," *Screen*, 24:3/4 (Autumn 1983), p. 71.
7. Steve Neale, "Masculinity as Spectacle," *Screen*, 24:6 (Nov./Dec. 1983), p. 15.
8. John Greyson, letter to the author, December 17, 1991.
9. John Greyson's works are distributed by V-Tape and Video Data Bank. *The Making of Monsters* is also distributed by the Canadian Center for Advanced Film Studies.

Laura U. Marks is a writer, artist and curator living in Rochester, NY.

L'auteure s'intéresse aux enjeux de masculinité et de sexualité que John Greyson soulève dans son travail, faisant ressortir les stratégies qu'il utilise pour ébranler la fonction du «phallus» dans la notion de virilité : cette capacité d'abstraire et de distancier le corps masculin qui lui conférerait son autorité. Ainsi, Greyson, dans ses films et vidéos, refédinit la subjectivité masculine en produisant des hybrides de genre, de style et de contenu. Le documentaire, le film pornographique «gay» et le grand déploiement hollywoodien sont «travestis» dans des collages qui conjuguent vaudeville et militantisme. L'auteure commente l'objectif de Greyson : réorienter le désir par le biais de la représentation, en proposant des images de sexualité masculine à la fois inusitées et provocantes, qui convoquent autant l'émotion que l'intellect.

AGNES MARTIN

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24 octobre - 5 janvier

Au milieu des années soixante-dix, alors que les déviations à partir du paradigme autoréférentiel se manifestent autour des sphères orbitales du subjectif, du narratif, du temporel (pour risquer une métaphore illustrant la mobilité des concepts et leur fonction satellite par rapport à l'objet); et au moment même où un regard critique est porté sur les mythes modernistes et alors que s'élève avec autorité, «de l'intérieur», la voix de Rosalind Krauss (cf. «The Originality of the Avant-Garde» et «Grids» illustrés par des œuvres de Martin), une artiste américaine revient sur la scène artistique et revient sur un paradigme qui fut sa figure de prédilection, après un silence de huit ans que l'on aurait pu risquer d'interpréter, d'un point de vue théorique, comme un silence logique imposé par l'usure de la grille.

«The absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of center, of inflection, emphasizes not only its anti-referential character, but – more importantly – its hostility to narrative. This structure, impervious both to time and to incident, will not permit the projection of language into the domain of the visual, and the result is silence.» (Krauss, 1981) Ici pourtant, la visibilité de quelques incidents apparemment mineurs et la nature des modulations différenciatrices des œuvres nous obligent à réviser les termes de cette assertion qui avait le mérite de dramatiser le dévoilement de cette fiction théorique moderniste que constitua la grille, elle-même figure de la toile: jusqu'alors brandie comme étendard de l'essence picturale enfin trouvée, la voilà pointée comme représentation et non révélation de l'objet matériel originel. Si Krauss a montré que l'exercice du retour à l'origine était intrinsèquement lié à la répétition, et donc à une problématique de l'imitation contre laquelle il s'élevait, position paradoxale d'un point de vue critique,

nous voulons insister quant à nous sur quelques turbulences qui donnent des secousses à la construction de l'édifice théorique.

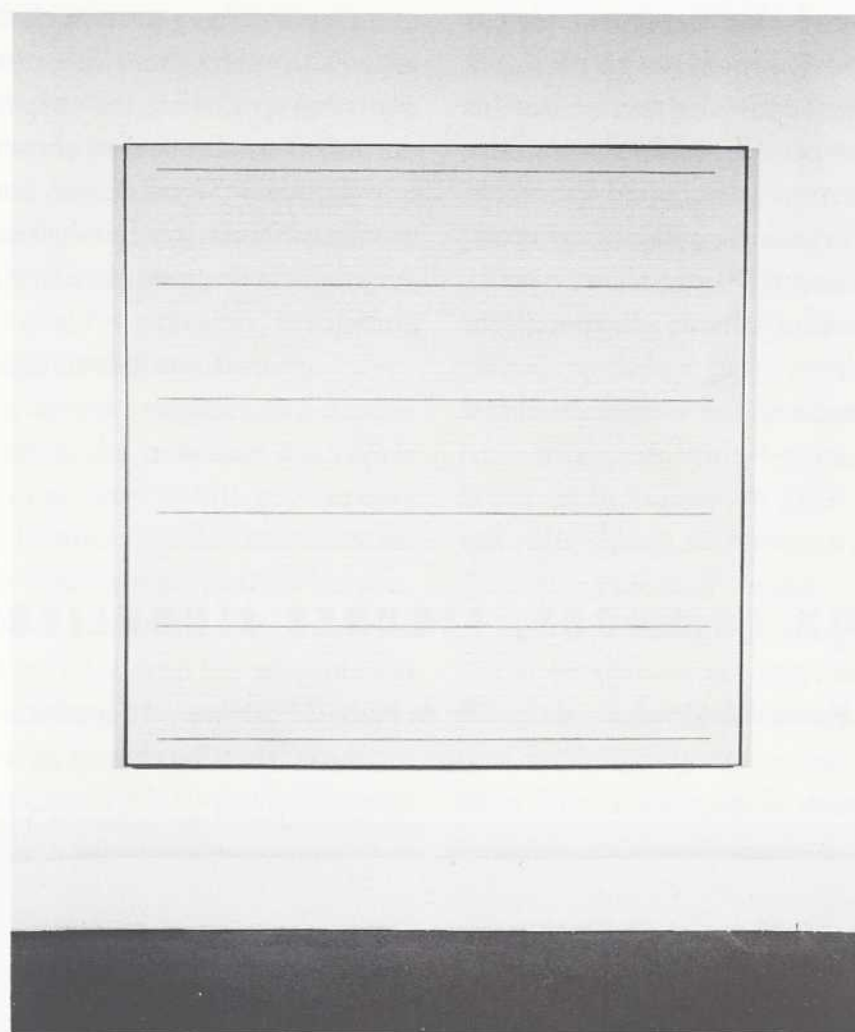
Après le Stedelijk Museum Amsterdam, le Museum Wiesbaden et le Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte de Münster, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris recevait soixante-quatre dessins et peintures, datés de 1974 à 1990, de l'artiste américaine d'origine canadienne Agnes Martin.

Rétrospective importante puisque ces œuvres ainsi réunies offraient tout à coup à l'œil la possibilité d'un enregistrement perceptif de haute fréquence de la pulsation du champ affecté par la couleur mais aussi par le trait. Résonance qui ne pouvait qu'être éprouvée par un accrochage finement orchestré où seraient exaltées dans la proximité les modulations obtenues par de plus ou moins visibles permutations, extensions et compressions à partir du modèle.

Il y a chez Martin une interdépendance des œuvres qui relève d'une logique sérielle. Non pas une simple appartenance, l'inscription dans un corpus type, mais une complémentarité intrinsèque qui donne aux rassemblements une puissance dynamique qui n'était que partielle, ou relativement *en puissance*, dans l'œuvre isolée. D'où l'idée magnifique des conservatrices, Suzanne Pagé et Juliette Laffon, de réserver pour la fin d'un parcours rétrospectif ayant refusé la neutralité d'une organisation chronologique, la série de 1979, *The Islands (Sans titre n° I-XII)*, propriété de la collection Saatchi de Londres, exposée dans un espace isolé, presque sacralisé où s'accomplit parallèlement à la fusion de l'œuvre avec son support d'exposition, l'espace blanc de la salle, l'amalgame de plus en plus subtil des bandes de bleu et blanc, alors que les territoires indistincts deviennent ici, en plus, territoires envahis. Le parcours se clôt ainsi

non pas sur une élucidation, une mise au point, mais sur la « monstratation » d'une perméabilité dont les limites ne sont encore perceptibles qu'au spectateur sensibilisé tout au long de sa visite, jusqu'au risque de cette ultime noyade, ultime absorption. Il s'agissait aussi à un autre niveau d'une démonstration muséologique stratégiquement liée à une rhétorique élogieuse puisque cette expérience privilégiée portait implicitement en elle l'hommage au collectionneur qui s'est réservé l'effet maximal de l'œuvre en s'appropriant toutes les nuances de la série.

vers son désordre. L'ordonnance se fait complexité cacophonique, un affolement interne qui permet à la structure d'entrer en vibration. Du coup apparaît un motif, dérivation à partir de la grille qui pourrait être le résultat de sa fragmentation puisqu'elle demeure toujours présente, latente, revenant obsessivement tout au long de cette production: celui d'une feuille de portées musicales vierge, l'évocation d'une virtualité mélodique qu'aucune notation ne vient configurer, la suggestion d'une sonorité abstraite qui passe par une ryth-



AGNES MARTIN, FIESTA, 1985, ACRYLIQUE, PLÂTRE ET CRAYON SUR TOILE, 183 X 183 CM; PHOTO: THE PACE GALLERY, NEW YORK.

À titre exemplaire de cette logique évoquée plus haut, la série constituée par trois œuvres de 1981, *Sans titre n° 1, n° 8 et n° 13*, où la dynamique était engendrée par une démultiplication systématique mais apparemment aléatoire des bandes horizontales à l'intérieur de quatre blocs invariables: soit une formule allant d'une combinatoire de neuf bandes de trois couleurs différentes (jaune, rose, bleu... mais ce n'est pas si simple!) à celle de vingt-quatre bandes par bloc. Progression, en trois temps, d'une proposition configurationnelle possible

mique sérielle. Ou encore, le motif d'un bruit.

On voit ainsi qu'il ne s'agit surtout pas ici d'une démonstration de l'étanchéité des problèmes picturaux, d'une expérience orientée vers les manifestations nucléaires de l'autoréférence, et qui s'accompagne paradoxalement d'une série d'interprétations évasives sur l'absolu, l'idéal, la pureté, la sublimation, le degré zéro. Au contraire, l'œuvre tend vers une dissolution, vers une immatérialité à laquelle s'oppose toujours, mais d'une façon quelquefois si ténue qu'il faut cher-

cher dans les fibres de la toile ses derniers retranchements, une résistance de la ligne et de la couleur poussées à leurs limites et aux limites de leur traitement « minimal ». Les couleurs pures étirées jusqu'à disparaître dans le blanc ne couvrent jamais la toile mais la font émerger, en transparence, laissant l'enduit de plâtre traverser de ses accidents de surface les minces couches d'acrylique: les bandes de couleurs se confondent progressivement avec le support en atteignant les bords de la toile, créant un passage indistinct du pigment blanchi à la blancheur mate du crépis (*Sans titre n° XXI et n° 19*): une surface rose pêche à première vue uniforme se révèle affectée, excitée par une série de huit traits au plomb la traversant latéralement et bordés de halos plus foncés qui apparaissent comme une réaction sensible de la surface au coup de crayon, produisant quelque effet entre la plaie à vif et la zone érogène (*Sans titre n° V*).

Il faudrait dire encore combien

le trait est une graphie fragile, le dépôt d'une histoire intime du geste parcourant la toile, surface accidentée engendrant des dérapages visibles qui ébranlent la stabilité de la structure géométrique et les certitudes quant à ses effets régulateurs, à l'exercice inflexible d'un contrôle. Chez Martin, la grille n'est en fait que l'organisation apparente d'un trait vacillant, trace de la main qui tremble et dont le tremblé n'est significatif qu'à se démarquer de cette mise au carreau.

Après le silence imposé par ce paradigme voilà donc qu'un mouvement l'agite. La grille se fait signe revendiquant la possibilité de rejeter l'histoire comme un excès, un corps étranger tout en manifestant l'impossibilité d'échapper au contrecoup visible du corps producteur (l'artiste) face au corps marqué (la toile). Signe de vie, comme une amplitude soudaine, inattendue, dans le diagramme d'une mort clinique.

— CATHERINE BÉDARD

LIEUX COMMUNS, FIGURES SINGULIÈRES

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24 octobre – 12 janvier



STUART BRISLEY, GIORGIANA COLLECTION N° 41, 1979-1986, PHOTO N. ET B., 66 X 38 CM; PHOTO: MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.

Une phrase extraite du dernier livre de Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, pourrait servir d'indice pour tenter de saisir le

point de départ, à partir duquel Jean-François Chevrier a élaboré la problématique de cette exposition: « saisir l'unicité est la tâche du portrait, mais, lorsqu'il s'agit de saisir

le quelconque, l'objectif photographique s'avère nécessaire » (p. 53). Le *quelconque* n'a rien à voir avec ce que certains nominalistes entendent par n'importe quoi, c'est justement ce lien qui garantit une forme de cohérence intrinsèque entre les objets. La question pourrait se formuler différemment: dans l'indifférenciation qui est aujourd'hui la caractéristique commune de tout objet et des œuvres d'art, qu'est-ce qui peut constituer le *spécifique* en tant que tel. En d'autres termes, quelles sont les conditions nécessaires et suffisantes auxquelles une œuvre doit répondre pour en mériter l'appellation?

Cette exposition est une des réponses possibles à ce genre de questions. Elle propose d'abord une réflexion sur le portrait, pour s'élargir très rapidement vers une interrogation sur le statut de l'image, et le genre d'expérience qu'un tel mode de représentation peut générer. Il s'agit d'essayer de repenser le portrait en dehors des catégories léguées par la tradition idéaliste. Non plus choisir entre « la saisie de l'être et une description du rôle social, entre le reflet du miroir et la mise en scène du tableau vivant » (J.-F. Chevrier, Catalogue de l'exposition, p. 9), mais plutôt saisir une singularité en dehors de l'inévitable référence à l'universel qu'elle suppose, grâce à une « pensée du commun irréductible aux catégories de l'imagerie contemporaine » (*ibid.*, p. 13). Un effort pour redéfinir l'image, entendue non plus comme une représentation mimétique entraînant la reconnaissance de la chose représentée, mais comme degré de réalité à part entière.

L'interprétation des images répond ici à deux modèles théoriques opératoires. Il y a d'abord une illustration du réalisme ontologique telle qu'il a été défini par André Bazin comme le « transfert de la réalité de la chose sur sa reproduction » qui correspond aussi à ce que Gadamer dit du visage humain envisagé comme présence. Les portraits de Craigie Horsfield: *Estery, rakow. February 1979* ou *Kevin Lear. Thurleigh Avenue, South London*, rendent perceptible l'image comme émanation de la surface. À l'inverse dans *Come On*

Get Up de Ken Lum les personnages objectivent le système de signes de la réalité contemporaine la plus cruelle, qui les efface en tant qu'individus singuliers. Ici c'est le modèle de la sémiologie critique héritée de Barthes qui est sous-jacent à la représentation. La représentation d'un être humain va être la mise en évidence de ce qui constitue cette représentation, sur le plan des conventions et de l'intégration de ce modèle à un système de signes. Le portrait de l'homme d'affaires de Moulène est représenté par rapport à un ensemble de signes qui indiquent l'homme d'affaires. Pour cet artiste, l'intérêt du portrait réside simplement dans la mise en évidence symptomatique d'une idéologie de l'individu abstrait, dont cette catégorie est porteuse. Il utilise le lieu commun, non pas pour en faire des variations, ni exprimer la banalité mais au contraire pour accroître notre expérience du monde. Ainsi il faut considérer par exemple son « portrait de plante » à la manière d'un fait poétique; comme l'événement d'une singularité dans la *Disjonction* (titre de l'œuvre) entre la naturalité de la plante et l'artificialité de son aspect photographique.

À travers les différences de traitement de la réalité dont ces images témoignent, un point commun semble s'esquisser sur la façon d'envisager ce qui peut constituer le *spécifique* dans notre rapport au monde aujourd'hui. Il s'agit d'élaborer des formes de langage qui permettent l'émergence de la chose dans sa singularité, sans que nécessairement l'individualité d'une démarche soit revendiquée.

De manière chaque fois différente ces œuvres illustrent la façon dont la modernité vit le passage du public au privé. La distinction opérée par Hannah Arendt entre privatif et privé peut servir de fil conducteur à toute cette manifestation. La toile de fond de toutes ces images est constituée par l'affirmation d'une singularité authentique distincte du privatif et de l'intime.

Cependant la critique de Hannah Arendt concernant l'individualisme reste encore victime d'un modèle traditionnel, où, ni le modèle social de la culture de masse, ni son reflet dans l'art que consti-

tue par exemple le pop art, ne peuvent être pris en compte.

Georgiana Collection de Stuart Brisley a pour sujet une rue de Londres. À partir de ce lieu bien réel, nous assistons à l'inventaire de cette frange d'espace. Cette rue apparaît transfigurée dans sa banalité: aucun mouvement ne la parcourt, les rares objets apparaissent privés de toute valeur d'usage, et les êtres humains inanimés. Le propos de l'artiste serait d'indiquer l'écart qui se creuse entre la fonction originelle de la rue (permettre la circulation des corps et des biens), et l'état de déréliction qui la fait accéder en quelque sorte à un nouveau statut ontologique: un *no man's land* où les différences entre sphère privée et sphère publique s'estompent. La transmission d'une expérience ne passe plus nécessairement par le récit d'une vie privée, mais par l'éclatement des bornes entre public et privé. Ici *l'insignifiant* (objets dépareillés, emballages usagés), généralement relégué dans les limbes des affaires privées apparaît comme constituant l'essentiel de la réalité publique.

La photographie s'était longtemps promis la saisie de l'extraordinaire, l'instantané devait révéler la quintessence du réel, les moments privilégiés, le sublime. Les photos de S. Brisley tentent au contraire de faire apparaître les détails restés dans l'ombre, de mettre en lumière ce qu'une société essaie en général de se dissimuler. Si toute photographie est une histoire, c'est celle des vaincus qui est ici racontée. Le nécessité d'un renversement

des valeurs s'impose. Les recoins de la vie passent au grand jour, le photographe baigne d'une lumière crépusculaire la crudité de la vie publique: la rue fait office de toilettes, de chambre à coucher, etc.

Stuart Brisley brise le rythme instauré par l'exposition. Le mouvement accéléré des séquences de Beat Streuli avait trouvé un écho chez Schœllkopf, l'espace de la rue se déroulait avec une continuité qui ne faisait que s'accroître. Ce mouvement s'arrête chez Brisley: la collection se substitue à la séquence. Les objets et les êtres sont figés, la dernière photographie de la série *Georgiana Collection* montre la fermeture de deux grilles. Un espace de rebond se crée à la faveur des travaux de Bustamante, qui accentue la rupture avec la continuité de l'espace de la rue. Tout son effort consiste, en effet, à identifier l'homothétie existant entre la photographie et l'objet, l'objet et l'image.

Il faut avant d'en finir, interroger une dernière fois le titre de cette exposition, afin de voir comment se tisse entre les termes un rapport d'opposition et de complémentarité où peut se lire l'ambition qui a rendu possible sa conception.

L'art serait ce champ d'expérimentation où pourraient se penser de nouvelles modalités du singulier, tandis que le lieu commun désignerait avant tout, comme par antiphrase, ce lieu le plus concret, le plus réifié de l'expérience contemporaine anéantissant toute possibilité de langage commun.

— ÉRIC AMOUROUX

DISLOCATIONS

Museum of Modern Art, New York, 20 octobre – 7 janvier

Depuis quelques années, le MOMA avait consenti un espace relativement restreint à des projets spéciaux qui, en fait, étaient des installations. Mais pour la première fois de son histoire, ce haut lieu du modernisme présentait une exposition exclusivement consacrée à cette pratique transgressive de la modernité artistique. En soi, l'événement constitue une petite révolution locale qui a déjà dérangé

quelques habitudes dans la vie bien ordonnée du musée. Cela fait déjà longtemps que les artistes installent; on peut même ajouter que la procédure avait été développée pendant les moments forts des avant-gardes artistiques du début du siècle, mais occultée par les discours essentialistes et formalistes. Le «cube blanc» (Brian O'Doherty), que le musée moderne avait aménagé pour mettre en valeur les

œuvres auto-référentielles et autonomes que le discours dominant défendait, ne fonctionne plus. Cette exposition, conçue par Robert Storr, ne vise pas seulement à remettre en question les conditions habituelles de réception et de perception des œuvres d'art, mais aussi à interroger et à inquiéter les fonctions culturelles et sociales de l'art et du musée modernes. «Dislocations» vient déranger, quoique un peu tardivement, l'une des plus importantes institutions du modernisme tant sur le plan institutionnel que politique.

Les installations de Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Bruce Nauman et Adrian Piper étaient dispersées sur trois étages du musée. Cette idée, en soi intéressante dans la mesure où elle permettait d'articuler l'installation de l'ensemble de l'exposition en fonction du thème proposé aux artistes et des œuvres exposées, fait néanmoins preuve d'une certaine naïveté. Les artistes exposés ont depuis longtemps des positions antithétiques avec les canons modernistes de l'autonomie de l'œuvre et du plaisir désintéressé; qu'on les réunisse dans un musée d'art moderne et qu'on disperse les œuvres un peu partout dans ce «cube blanc», ne change rien ni à l'intérêt que ces pratiques subversives continuent de susciter, ni à la fonction idéalisante du musée.

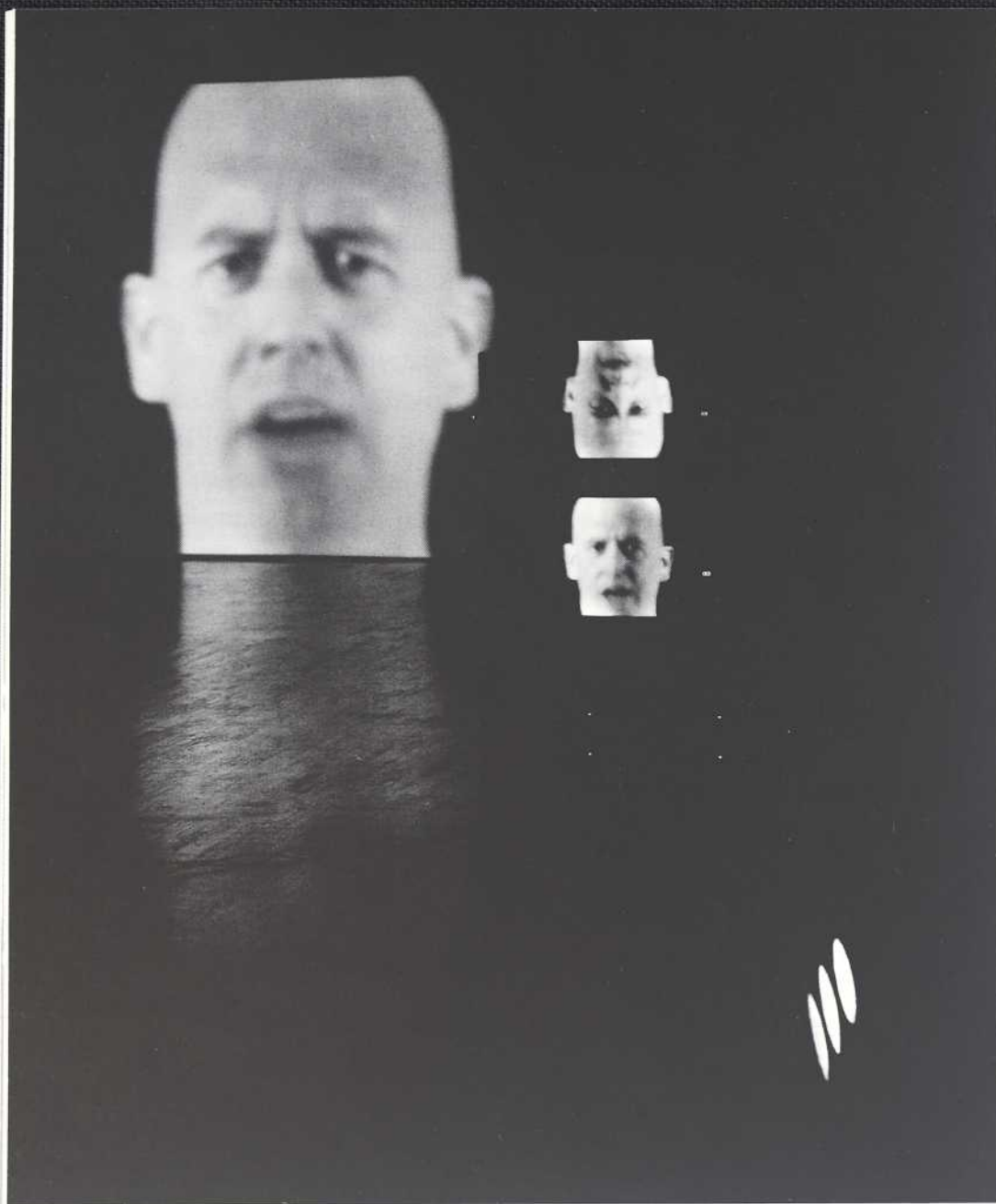
En regard de la perspective déconstructive proposée par Robert Storr, l'œuvre de Sophie Calle, *Ghosts*, est sans doute la plus significative. Quelques œuvres de la collection permanente, disséminées dans différentes salles du musée, avaient été remplacées par des descriptions et des croquis réalisés par des employés de l'institution. La diversité de ces inscriptions, qui se substituaient à chacune des œuvres, indiquait avec éclat jusqu'à quel point une œuvre singulière, supposément autosuffisante, était constituée d'une multiplicité d'interprétations possibles. Le parcours de l'œuvre de Sophie Calle se doublait du parcours de la collection du musée, mais en même temps l'oblitérait. Cette double dissémination (dans l'espace du musée et dans l'espace de la représentation) était donc marquée du titre de l'absence.

La collection du MOMA s'évaporerait au rythme de la déconstruction opérée par l'installation; chaque œuvre de la collection pouvait virtuellement subir le même procès, la même dissolution.

De l'absence, il en est aussi question dans l'installation de Chris Burden qui a reproduit sur d'immenses plaques de cuivre, assemblées autour d'un même axe, les (faux) noms de quelques trois millions de morts vietnamiens. Se voulant une contrepartie au *Vietnam War Memorial* de Washington, cette œuvre serait un monument mobile à la mémoire de l'Autre, de tous ceux qui subissent les contrecoups des guerres impérialistes. Sur le plan politique, il fallait s'y attendre, cette œuvre a suscité la controverse dans les milieux artistiques new-yorkais; en ce sens, elle est une réussite, compte tenu de la piètre qualité des débats politiques qu'on y rencontre habituellement. Son aspect un peu trop littéral ne risque cependant pas d'en élever le niveau de façon significative. Réalisée quelques mois à peine après la fin de la guerre du golfe persique, elle faisait néanmoins preuve de pertinence et d'audace.

Cette dimension politique, qui s'était produite à la marge des pratiques artistiques américaines durant les années quatre-vingt et qui avait été occultée par la santé (toute factice) d'un marché de l'art emballé, a incité Robert Storr à inviter des artistes dont la réputation s'est construite autour de leur militantisme en faveur des droits des noirs américains, tels qu'Adrian Piper et David Hammons.

Au moment où à l'Est, les populations font tomber les symboles de leur oppression, Hammons montre le chemin qu'il reste encore à parcourir en Amérique. La reproduction photographique du monument qui se trouve devant le Museum of Natural History de New York représentant George Washington, triomphalement assis sur son cheval et jouté par un chef amérindien et par un esclave noir, est encerclée par des barricades et des mitrailleuses et donne prétexte à la fête, soulignée par des ballons et des serpentins de papier qui décoorent le plafond de la salle. Au moment du 500^e anniversaire de l'Amérique, ce qu'il faudrait plutôt



BRUCE NAUMAN, ANTHRO/SOCIO (VUE DE L'INSTALLATION), 1991, VIDÉO; PHOTO: (SCOTT FRANCES) THE MUSEUM OF MODERN ART.

fêter, selon Hammons, ce serait la fin de la domination blanche.

L'installation de Piper, quant à elle, reproduit ironiquement le « cube blanc » du musée qui se transforme en salle d'audience, au milieu de laquelle une projection sur quatre écrans vidéo, disposés en cube, montre un noir qui dénie, dans une sorte d'énumération négative, les préjugés que la civilisation américaine rabâche à propos de sa race: « je ne suis pas un voleur », « je ne suis pas un violeur », « je ne suis pas un tueur », etc. Que la question raciale entre en ce lieu épuré du musée moderne suffit à indiquer jusqu'à quel point des pratiques reléguées aux espaces alternatifs du circuit de l'art sont en train d'occuper progressivement une position critique plus opérante.

Si les pratiques transgressives de Burden, Hammons et Piper s'articulent autour d'une prise de conscience politique, celles de Bourgeois et de Kabakov mettent en cause le présupposé moderniste de l'art comme activité désintéressée. Pour la première, la transgression s'opère en associant un dispositif de guerre à une représentation de la copulation sexuelle. Conceptuel-

lement, ces associations sont transcendées par des notions élémentaires, minimales, telles que les oppositions entre le chaos et l'ordre ou entre l'intériorité et l'extériorité. C'est cet amalgame conceptuel et métaphorique qui produit ici l'effet transgressif plutôt que chacune des associations considérée séparément.

L'installation de Kabakov propose elle aussi un déplacement de la fonction moderne de l'art par la réintroduction d'une dimension mystique sur le plan narratif et visuel de l'œuvre. Elle est sans doute l'œuvre qui a le mieux réussi à transformer l'espace habituel du musée, au point où nous avons le sentiment très réel de pénétrer en un tout autre lieu, celui d'une salle de réunion et d'exposition virée sens dessus dessous. Cependant, contrairement à ce que prétend Kabakov, la substitution d'une forme d'art décoratif par une mise en disponibilité aux événements surnaturels telle qu'elle nous est suggérée par le texte accompagnant l'installation, peut nous laisser perplexe. Car, dès les débuts de l'art moderne, les visions supranaturelles, apocalyptiques ou utopiques avaient

défini tout un horizon des pratiques artistiques, notamment celui des expressionnistes. On ne voit donc pas ce qu'il y a de si transgressif dans la formule de Kabakov.

Finalement, l'installation *Anthro/socio* de Bruce Nauman est sans doute, à tous les niveaux, la plus puissante des œuvres présentées. C'est d'abord par le son qu'on y accède; avant même d'entrer dans la salle, une cacophonie verbale nous gagne. Au fur et à mesure que l'on habite cet espace, sa complexité sonore se précise, des locutions, très élémentaires sur les plans conceptuel et linguistique, se superposent et se décalent; progressivement, ces énoncés se distinguent les uns des autres: « Eat me, feed me », « Help me, hurt me », « Eat me, feed me, anthropology; help me, hurt me, sociology », résumant de façon minimale les rapports humains et sociaux. Sur trois des murs de la salle du musée, sont projetées les images du visage du chanteur Rinde Eckert qui vocifère de façon répétitive les quelques phrases qui précèdent. L'une de ces gigantesques têtes est inversée. Ces mêmes images sont aussi projetées sur six écrans vidéo formant un couple de la même image, mais dont l'une se trouve inversée et dont le geste est décalé par rapport à l'autre. Tout le dispositif fonctionne à partir d'un système de doublage, de décalage et d'inversions qui réussit à produire une complexité à la fois vi-

suelle, auditive, sémantique et culturelle sur le fond d'éléments très simples et minimalistes. L'effet de l'œuvre est saisissant et réalise avec brio le thème proposé de l'exposition; il est effectivement question d'une sorte de déstructuration des composantes visuelles, sonores et conceptuelles minimales.

Malgré le déplacement que l'exposition apporte à l'histoire du moment et malgré la *political correctness* que Robert Storr a voulu lui imprimer (des artistes féminins autant que masculins, noirs que blancs, américains qu'européens et même européens de l'est, y sont représentés), on a l'impression que les transgressions proposées demeurent bien retenues dans le cadre des paramètres socio-politiques typiquement américains: la guerre froide et celle, plus chaude, du Vietnam, la question raciale, et la politique des genres. Malgré aussi l'impossibilité de lire chaque œuvre comme étant autonome, chacune renvoyant à des réalités extra-muséales inquiétantes, on a néanmoins l'impression que la fonction essentialiste du « cube blanc » s'est tout simplement déplacée de l'environnement immédiat des œuvres (les murs) à celle de l'institution elle-même, chaque salle devenant une partie seulement d'un grand cube blanc prétendument neutre.

— LOUIS CUMMINS

LES ANNÉES VINGT: L'ÂGE DES MÉTROPOLIS

Musée des beaux-arts de Montréal, 20 juin – 10 novembre

La modernité vient au monde dans les métropoles et rassemble tous les arts et métiers à la fois. L'idée de l'exposition « Les Années 20: l'âge des métropoles » est noble; en cette fin de siècle comment ne pas se retourner et constater l'explosion de la modernité qui suit la Grande Guerre... et peut-être évaluer le contemporain à partir de là.

Brosser le portrait d'une décennie aussi névralgique que celle des années vingt, sans rien vouloir laisser de côté, relève du voyage. Voyage à travers un âge révolu, revu et

corrigé. On visitait trois métropoles au Musée, sur un parcours de dix-huit étapes qui se mêlent et s'annulent: d'abord Berlin, puis Paris et enfin New York.

La modernité est une affaire de corps. Le corps de la douleur à Berlin. Le corps détruit, déchu, dévasté. La souffrance, la peine et l'humiliation remplissent la série allégorique des eaux-fortes d'Otto Dix intitulée *La Guerre*. Le corps est en pièces, comme la ville. Il faut le reconstituer, le reconstruire. Ce sera la décennie du deuil, de la mé-

moire, de l'après-coup. L'art dénonce la douleur, accuse les responsables, évacue les cauchemars comme une soupape. *Metropolis*, le célèbre film de Fritz Lang témoigne de la domination de la machine sur le travailleur, tandis que le *Monument à la III^e Internationale* de Vladimir Tatline rend hommage à la révolution.

Berlin c'est aussi le corps du mouvement, de la technique. Pour ou contre la machine, c'est selon mais elle domine tout de même l'imaginaire. Les sculptures, les maquettes et les toiles sont composées d'éléments qui suivent une trajectoire. Kandinsky éclate ses formes géométriques dans *Jaune, rouge, bleu*; le *Modulateur espace-lumière* de Laszlo Moholy-Nagy projette et reflète en relation à un orbite. Les lignes s'étirent, les angles se coupent droit, les carrés de Piet Mondrian s'étalent. La machine épure, rectifie, dédouble. Le Bauhaus se campe dans la simplicité et la mathématique, tandis que le dadaïsme parle de cacophonie, de machine piégée. Le *Merzbau* de Kurt Schwitters, reconstruit en 1988, est une installation faite de rebuts dont l'assemblage tient du dérèglement.

Sociale, intellectuelle et sobre, Berlin ne se calme qu'à moitié et ne se remet pas. Malgré les projets architecturaux d'abord imaginaires puis humanistes, la reconstruction traînera ses ruines et ses chimères. Le désir de l'ordre n'y changera rien. Rosa Luxembourg aurait préféré la métropole en rouge. Celle-ci restera grise, presque lugubre en partie à cause des banquiers et des industriels dont la décadence est objet de caricature dans la lithographie *Le Patron* de Georges Grosz. Le corps demeure lourd et froid – comme la maquette de *La Ville verticale* d'Hilberseimer – de béton et de métal, décapité.

Le corps de Paris quant à lui est charnel. Chanel a tout arrangé en coupant les cheveux et les robes des femmes. Libre, le corps s'abandonne. Il frétille, provoque, se tord et se contorsionne. C'est le corps dénudé, évadé que l'on retrouve dans les peintures de Tamara de Lempicka.

C'est le corps public, le corps-soirée, le corps-cabaret, le corps-tendresse, le corps-luxure. Le corps

du désir, le corps du soupir, qui défie la pesanteur et la réalité. C'est le corps confondu. Chagall peint un homme qui lévite et se tord le cou pour embrasser sa dame dans *Birthday*. C'est le corps de l'imaginaire surréaliste.

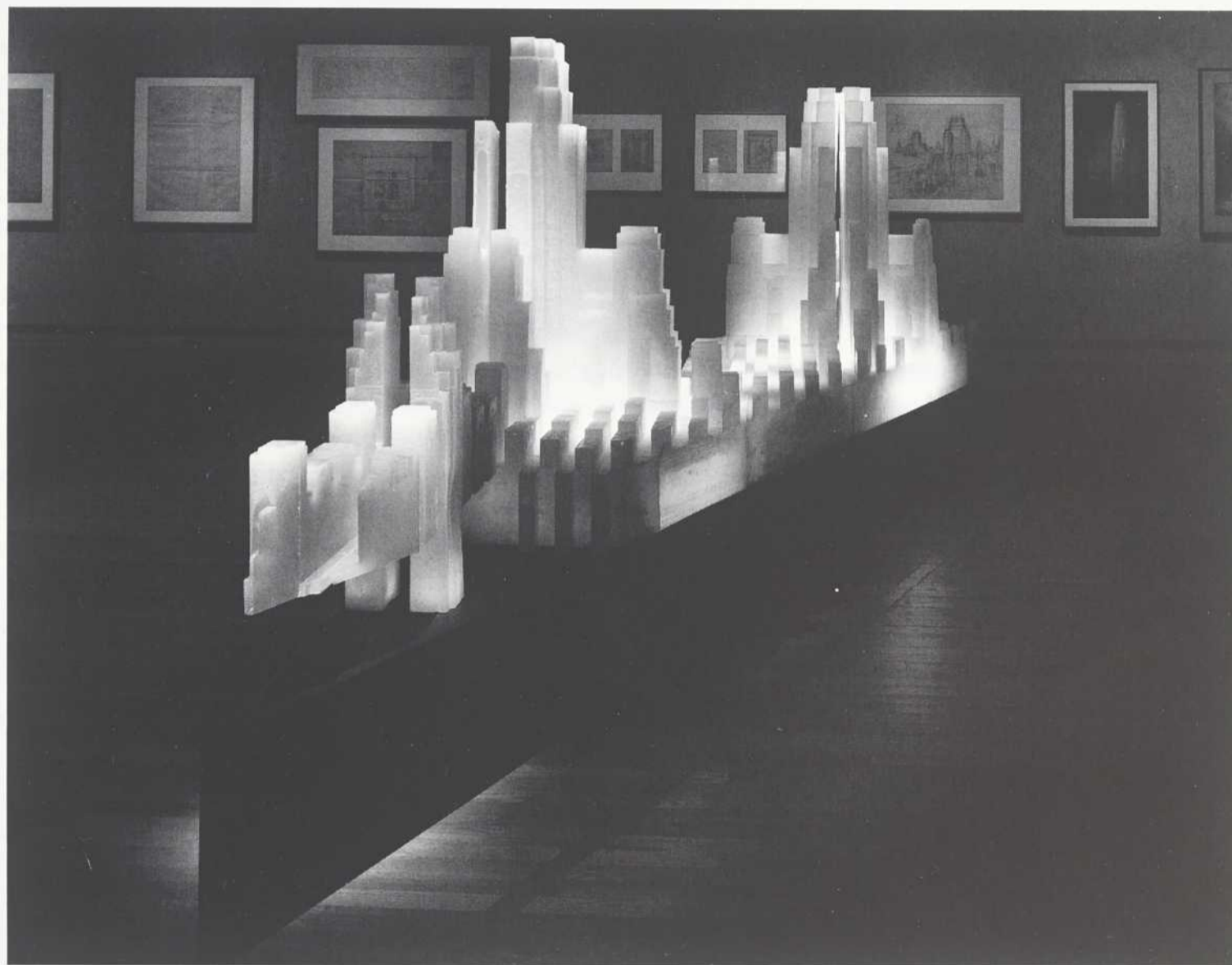
Paris aussi est fasciné par le la-beur et la machine; *Le Mécanicien* de Fernand Léger en témoigne. Et l'attraction de l'ordre et de la mathématique atteint Le Corbusier qui rêve de reconstruire un Paris non démolé sur le modèle améri-

d'Edgar Brandt et Henri Favier.

New York, prospère, confiante, affiche le corps du vertige. Le succès lui a monté à la tête. Elle s'élève toujours plus haut si bien que le corps quitte les toiles et les rues. C'est le corps sublimé, invisible, oublié. Il disparaît et s'envole avec les ailes du désir laissant ainsi le paysage désert aux tours de Babel qui obstruent l'horizon et découpent le ciel. C'est le corps mutant, le corps immatériel. Absent, transparent, irréel.

New York ne rêve pas de modernité, elle la construit pour toujours et à tout jamais et ne l'oubliera pas. Elle amène la machine jusque dans la rue et opère la transformation la plus radicale qui soit: la machine enveloppe le corps et devient pour celui-ci un habitat. C'est le corps enrobé, avalé, englouti, caché dans le massif bâti de cire représentant la *City of Towers* et *Residential Bridges* de Raymond Hood.

Exposition phénoménale regroupant plus de 700 œuvres, y



RAYMOND HOOD, CITY OF TOWERS, MAQUETTE CONÇUE ET RÉALISÉE PAR L'ARCHITECTURE WORKSHOP DE L'UNIVERSITÉ MCGILL; PHOTO: RICK KERRIGAN.

cain, dans la pureté du cristal: *Le Plan Voisin*.

Cependant le plaisir, le charme et la mondanité font également pencher Paris du côté opposé au purisme allemand, vers une esthétique élaborée du raffinement, loin de la sobriété du Bauhaus. C'est « l'Exposition internationale des Arts décoratifs, industriels et modernes » en 1925 qui révèle l'élégance des motifs floraux. L'une des pièces les plus évocatrices de cette exposition demeure le paravent de fer forgé et de laiton intitulé *L'Oasis*

Urbanité achevée, New York est à coup sûr la plus surréaliste des métropoles grâce à son architecture et à son corps étiré. Plus d'une centaine de gratte-ciel ont été érigés à cette époque et leur réalité reste incontournable. Les perspectives visionnaires de Hugh Ferriss semblent parfois exister; *The City of Needles* rappelle fortement les silhouettes de l'Empire State Building et du Chrysler Building; les ponts et les tunnels qui transpercent les édifices ont été creusés sur Park Avenue.

compris les trois maquettes/sculptures commandées au Architecture Workshop de l'université McGill, « Les Années 20: l'âge des métropoles » relate une modernité insoupçonnée et audacieuse. Nous sommes en fait à la remorque de la modernité futuriste vue par les artistes du début du siècle et nous aurions encore peur de l'idée de la métropole si elle n'avait été apprivoisée par l'art contemporain.

— CORINNE FARAZLI

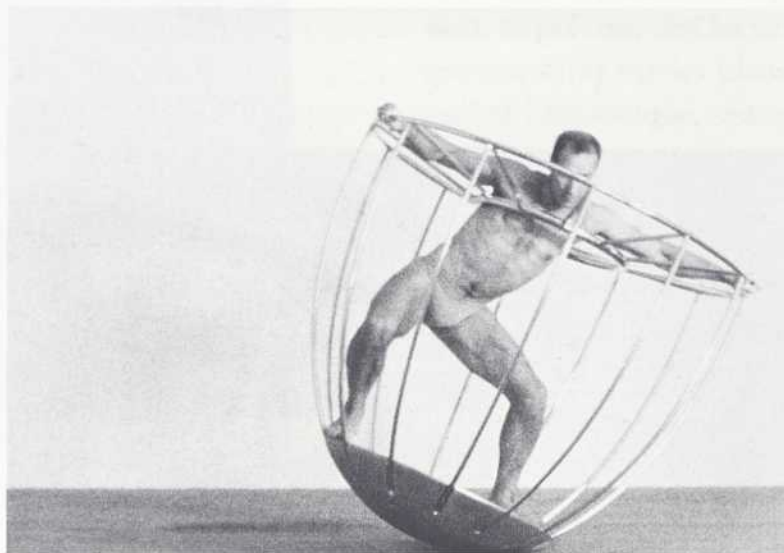
JANA STERBAK

Galerie René Blouin, 12 octobre – 23 novembre

C'est encore une fois de l'expérience de l'objet que traite Jana Sterbak, avec *Sisyphes, II*. La première phase de réalisation en a été la production de cette chose étrange, cage circulaire, toupie ajourée, structure métallique vide. Cet objet demeurera une énigme: qu'est-ce que c'est? à quoi cela sert-il? Pour l'approcher, pensons à Odradek, cet être inquiétant imaginé par Kafka (dans *Le Souci du père de famille*) et dont le nom est inventé. Ne cherchons pas ici un portrait d'Odradek, bien que l'objet partage quelques traits formels, particulièrement la circularité, avec la créature de Kafka. On peut cependant lui appliquer cette observation tirée du texte: «l'ensemble paraît vide de sens, mais complet dans son genre». Incapable de poursuivre sa description, le narrateur imagine alors qu'Odradek peut parler et rire. Ainsi met-il en récit une production imaginaire à propos de l'objet fantasmé. Il conclut ainsi: «l'idée qu'il doive me survivre m'est presque douloureuse». Ainsi l'objet signe-t-il les limites de l'humain, du corps. Il s'agit plus précisément d'un type d'être inutile qui échappe à la mort parce qu'il échappe à toute fin (car «Il n'est rien qui ne meure sans avoir une sorte de but, une sorte d'activité qui l'ont usé»).

Sterbak ne s'est pas attachée à cette immortalité de l'objet, elle a plutôt tenté d'opposer à l'humain un être étrange, étranger à la mortalité du corps. Sa circularité, sa sphéricité partielle, sa grille encerclante en accentuent la fermeture et l'énigmatisme plénitude, tandis que son ouverture, son vide en déterminent l'absolu non-sens. Une lecture kafkaïenne de l'objet selon Sterbak met ainsi en lumière non seulement son caractère agressant et sa mise à distance de l'humain (rappelons les œuvres antérieures comme le divan chauffant ou la robe électriée), mais son total rejet de la communication, de la signification. Ce travail s'opère à travers la structure même de l'œuvre, dans son existence même: le monde des choses nous est étranger. Pourtant, cette étrangeté est objet de fascination, de désir. Telle est la

leçon de l'écriture de Kafka. Face au non-sens, au vide, à l'inutilité de l'objet, il n'est qu'une issue: s'y projeter. L'étrangeté n'engendre ni l'angoisse, ni l'inquiétude métaphysique: elle produit le travail. Limiter ce travail à l'imaginaire et à l'art, opérations substitutives, se-



JANA STERBAK, SISYPHE, II, 1991, CHROME, ALUMINIUM, 132 X 146 CM;
PHOTO: GALERIE RENÉ BLOUIN.

rait réducteur. Le travail de l'objet implique tout le corps, toute la vie.

Alors que le premier *Sisyphes* (1990) ne comprenait que la structure circulaire, alors faite de bois, *Sisyphes, II* constitue un dispositif complet du rapport à l'objet. Un film, projeté sur le mur de la galerie peint en gris, montre un homme en train de mouvoir la chose. Il semble forcé à un mouvement de déséquilibre constant: en effet, l'objet balance et requiert des efforts réguliers de qui s'y est inclus. Cependant, un regard attentif permet de remarquer qu'il ne s'agit pas d'un mouvement perpétuel.

Cette animation de l'objet, seconde phase de l'œuvre, formant un court métrage noir et blanc de quatre minutes passé en boucle, constitue une mise en scène, une représentation de l'objet tel que mu par le travail. L'impression formelle qui s'en dégage renvoie, entre autres, à l'avant-garde russe, au cinéma expressionniste, à toute une esthétique du début du siècle, alors que se posait, chez les futuristes par exemple, la question du rapport de l'homme et de la machine. Loin de verser dans la célébration des temps modernes, le culte de l'automate ou la dénoncia-

tion du machinisme, le film de Sterbak montre l'homme aux prises avec l'objet inutile, l'objet en soi. Il fait bercer la chose, ses mouvements sont contraints par la structure de métal qui le force à se pencher, à s'élever puis à s'abaisser au centre du cercle. En fait, il ne cherche pas un équilibre qui serait impossible (il est possible), il produit plutôt un certain balancement. Cette performance supervisée par l'artiste

consiste moins à illustrer un enfermement (il peut sortir) ou la soumission à un mouvement inarrêtable (il peut s'arrêter) qu'à créer un jeu de déséquilibre. La contemplation prolongée du film répétitif produit un effet de vertige.

Le dispositif de projection démontre qu'il s'agit d'une transformation imaginaire de l'objet. Le projecteur est orienté dos au mur qui sert d'écran et c'est grâce à un miroir monté sur tige que le film s'y projette. L'image y est donc inversée. Le mythe de la caverne n'est pas loin. Le bruit insistant du projecteur redouble la circularité de la boucle filmique, de même que la circularité de l'objet même. L'homme n'est pas seulement condamné au mutisme par l'absence de prise de son et par le bruit de la machine, mais surtout par la nature même de l'expérience: il expérimente ici le langage de l'objet, il y devient étranger, étranger à lui-même, étranger au langage. (Pas de hasard donc si le personnage du film a été interprété par un acrobate russe du Cirque du Soleil, ne parlant ni anglais ni français, et qu'on a dirigé par signes.)

Sterbak a complété le dispositif en le rattachant au monde de la

signification, en le titrant, en inscrivant *SISYPHE, II* sur le mur gauche, en affichant sur le mur droit un court résumé du mythe, insistant sur le châtement posthume de Sisyphes, la répétition de son labeur et son inutilité. Sisyphes est un mythe masculin (ne pouvons-nous dire que toute la mythologie antique formule une conception masculine du monde?), de même que tous les grands suppliciés des enfers sont des hommes. Le regard décapant de Sterbak ne suggère-t-il pas qu'il y a animation volontaire de la machine, consentement au châtement, autopunition, enfermement dans le fantasme de la machine? En ce sens, la démarche de l'artiste n'en serait pas une de réactivation des mythes, mais plutôt de subversion d'un univers symbolique qui structure le nôtre.

Camus, par exemple, écrit, dans *Le Mythe de Sisyphes*: «Un homme conscient de l'absurde lui est lié pour jamais.» Lire cette phrase au masculin, en réduisant cet «homme» d'un universel visé à son seul sexe, serait attester que la philosophie de l'absurde est une pensée masculine (Camus s'échappe quand il écrit que la parole d'Œdipe «fait du destin une affaire d'homme, qui doit être réglée entre les hommes»: linguistiquement, le masculin a du mal ici à recouvrir les deux sexes). Le Sisyphes de Camus transforme son châtement en orgueil absurde: «Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose.» Et de conclure par la fameuse formule: «Il faut imaginer Sisyphes heureux.» Il y a une schizophrénie, un autisme, dans ce mythe du bonheur absurde.

Chez Sterbak, le rocher s'est mué en objet féminin. La crinoline métallique de *Remote Control* s'est inversée et recueillie, cette fois, un corps d'homme. L'artiste l'a introjeté dans ses formes rondes et ouvertes, elle l'a forcé au mouvement. Voici Sisyphes inclus dans sa montagne renversée, transparente, se berçant sur son rocher. Sterbak l'a placé face à lui-même dans cette structure, plutôt armure que cage, plutôt jouet narcissique qu'appareil à supplice: une machine célibataire. Radicalement iconoclaste (Barthes écrirait mythoclaste), Sterbak soumet notre imaginaire à la question.

— ANDRÉ LAMARRE

RICHARD PURDY

Galerie Christiane Chassay, Montréal, 2 - 30 novembre

Lucifer est un ange inversé. Le porteur de lumière prend le contrepied de sa mission, qui serait de réfléchir, par le biais d'un corps fait de matière subtile et indifférenciée, la gloire du Seigneur son Dieu. Il inverse son mouvement ascensionnel pour chuter, il acquiert poids et identité, il devient la personnification du mal qui s'opposera au bien absolu, et voilà pourquoi Richard Purdy s'y intéresse, qui poursuit là une série. Après avoir interchangé terres et mers dans son *Atlas*, après avoir imaginé une maladie qui aurait prolongé de mille ans l'existence d'un être en lui créant un système immunitaire surpuissant (*Prolonga Longeavus*), Purdy s'intéresse cette fois à une inversion trouvée.

Les objets qu'il fabrique, toujours, ont valeur d'artefacts, de traces matérielles d'une histoire que, par ailleurs, il prend plaisir à conter. Ils prennent un sens par le biais d'une fiction qui se révèle au

recouvre le sol de la galerie nous permettent de les voir à l'endroit, réfléchis dans l'élément liquide que le diable craint comme la peste, manière de conjuration, façon de l'évoquer en neutralisant ses effets maléfiqes. Pour les voir à l'endroit, il faut garder ses distances. Si l'on approche, si l'on ose se mouiller les pieds, immédiatement l'image est brouillée. Et il faut alors, tout près des toiles, se renverser pour les voir, adopter dans son corps le point de vue de l'artiste, sa façon de saisir la réalité. Il est donc dit que rien ne se regarde aisément, que les sujets se dérobent, que les personnages représentés redoublent de mystère.

La manière est léchée, et la figuration est un rappel direct des maîtres anciens: portraits renaissance, femmes blondes vêtues de brocard, vues de profil, hommes sévères; natures mortes à la flamande, fleurs, fruits, insectes; un paysage. Ce ne sont pas des citations, ni des pastiches proprement dits.



RICHARD PURDY, LA CADUTA DI LUCIFERO (VUE DE L'INSTALLATION), 1991; PHOTO: JUAN FELIPE ARGAEZ.

hasard des notes et des catalogues ou à l'intérieur même des choses. Ils doivent leur existence à une totalité en dehors d'eux-mêmes et dont ils témoignent.

Dans l'exposition *La Caduta di Lucifero* présentée à la Galerie Christiane Chassay, la vingtaine de tableaux rend compte, dans la logique de l'artiste, de la présence de Lucifer dans le monde. L'accrochage est une inversion littérale: ils ont tous la tête en bas. L'éclairage, le noir des murs, la nappe d'eau qui

Mais plutôt un petit musée imaginaire reconstitué par l'artiste, une collection. Et Lucifer, cette présence prégnante mais discrète, est retenu sous le vernis des toiles dont il trouble l'apparente sérénité. L'observateur attentif distingue ici un pendu, là une bête monstrueuse; une éclipse qui plonge une scène dans un clair-obscur inattendu, ou alors un symbole occulte, les traces de quelque activité clandestine et malveillante. Il était à l'œuvre dans les mondes anciens, et les toiles de

Purdy révèlent maintenant les traces de ses actes.

Il agit encore, mais l'esprit plus oriental que chrétien de Purdy le saisit dans le paradoxe du monde et non comme l'ennemi à combattre. Il suspend une manière de système solaire, bien en équilibre au-dessus de nos têtes. Il pose aussi deux œuvres sur le sol, à l'écart, une maquette de Montréal en vue aérienne nocturne, où brillent dans le sombre quelques points lumineux. Tout à côté, tel un événement parallèle et contemporain, observée selon le même angle, *La chute de Lucifer dans un lac isolé du Grand Nord, minuit*, une toile posée à plat sur un large socle et recouverte d'eau, elle aussi, question de balancer le trop plein de feu du Malin.

Qui agit, pendant le temps que dure l'exposition. Il fait croupir l'eau du parquet, qui devient glissant. Il évapore l'eau de la toile et la fait gondoler. Mais il est entropie naturelle, loi universelle. Le Lucifer de Purdy est une présence quiète, inéluctable, qu'il s'agit de traiter de manière appropriée pour ne pas en être affecté.

L'artiste se fait, encore une fois, témoin, rapporteur, véhicule, médium. Ses visions ne lui viennent pas de trances qui le laisseraient convulsé et souffrant, mais d'un

accès presque spontané à des bulles enchâssées dans le réel, à des couches et des couches de fictions inédites empilées dans son imaginaire.

Seulement cette fois, il n'invente pas en s'inspirant de données objectives, il trouve son histoire toute faite dans la symbolique de sa culture d'origine. On ne s'étonnera pas de ce qu'il se réfère alors directement à l'histoire de l'art pour l'illustrer plutôt qu'aux sciences humaines qui lui sont coutumières, ou aux arts appliqués (*Culture X*, *La Civilisation perdue de Ba pé*, *Corpus Cristi*). Il le fait avec l'application consciencieuse de celui dont l'appartenance au champ de l'art actuel pourrait être contestée, car il est fictionnaire avant tout, en marge de l'esthétique dominante, et comme s'il voulait s'appropriier l'histoire, la faire sienne alors qu'elle ne l'est qu'à demi, non à défaut d'être artiste, mais par la prolifération de ses champs d'intérêt.

Et il ne se hasarde pas à prédire ce que deviendra le genre humain, en équilibre précaire depuis des temps immémoriaux entre les ténèbres et la lumière, si Lucifer est disparu, cet être qui conserva par antithèse son nom originel...

— ALINE GÉLINAS

SYLVIE READMAN

Galerie Samuel Lallouz, Montréal, 23 novembre - 28 décembre

Il n'est pas vraiment de couple plus incontournable que celui que forment la photographie et le paysage. À cause de son apparente fidélité d'enregistrement du réel, cette relation privilégiée s'est affirmée dès les premiers temps de son invention. Très rapidement cependant, la pseudo-objectivité de l'appareil-photo, sa capacité à se faire répertoire d'images, regard archiviste et classificateur sur le monde, en est venue à servir des idéologies précises. Il a été suffisamment démontré comment une forme d'impérialisme culturel et de réduction des différences travaille l'apparente impartialité de la photographie.

Le paysage, qu'il soit repris par

le peintre ou le photographe, se livre comme un donné pur, vérité naturelle du monde. Devant cet effet de naturalité, les contraintes esthétiques qui travaillent ce genre de représentation sont gommées. Dans le paysage, la vision apparaît comme non médiatisée, directe, sans fioriture. Mais ce n'est jamais là qu'un leurre. Car là où il y a image, il y a un travail. Si bien qu'utilisant l'appareil-photo pour reproduire le paysage, et se faisant, appliquant couches sur couches de paysages, Sylvie Readman invite à une forme d'arrêt, insuffle un peu d'écart et de distance là où tout paraissait se donner sans apprêt. Elle met ainsi à jour une forme de pensivité, de lourdeur réflexive du regard.



SYLVIE READMAN, MANÈGES, 1991, PHOTOGRAPHIES COULEUR MONTÉES SUR MASONITE, 137,5 X 169,5 CM (CH.); PHOTO: (IAN MURRAY)
GALERIE SAMUEL LALLOUZ.

On l'a dit: le paysage n'est ni « pur », ni « vrai ». Il est construction érigée servant une idée préétablie du naturel. Il est déjà pris dans des conditions esthétiques. C'est à ces conditions modalisantes que s'intéressent *Les Traversées du paysage*. Il y a dans cette exposition trois opérations différentes. Dans un premier temps, c'est d'abord un emprunt d'images dont il s'agit. Parmi les couches étagées d'images différentes, certaines sont des reproductions empruntées à la *Hudson River School*, institution prônant le paysage comme source d'inspiration. Le style de cette école représentait lui-même une forme d'emprunt, déjà un peu daté, à un naturalisme vieillissant. La dernière image du triptyque de *Manèges*, où chaque photo est composée d'une de ces reproductions et d'une épreuve inédite de Sylvie Readman, est le meilleur exemple de ce premier cas. L'emprunt est ici d'autant plus apparent que c'est un dessin en bleu qui forme le fond de l'image, sorte de gravure un peu grossière, ayant peut-être lui-même servi d'ébauche pour une œuvre à venir. Un jeune garçon y sommeille, dans une clairière bordée par les arbres de l'autre image. Dans la première image de ce triptyque, c'est au tour de la trame d'apparaître dans l'orée de la clairière s'ouvrant en arrière-fond. Dans la seconde, c'est un berger, au loin, avec un quadrillé assez évident de dessinateur, employé pour représenter la perspective, au travers duquel s'opposent l'orangé et le bleu des images superposées.

Puis, dans *En contrefaçon*, diptyque installé dans un coin de la

galerie, intervient une projection d'images sur de véritables troncs d'arbres, le tout photographié par l'artiste à la tombée de la nuit. L'arrière-fond bleuté du sous-bois souligne encore plus cette apparition un peu fantomatique d'images gondolées par la surface irrégulière de l'arbre. Le paysage est sans doute un mauvais récepteur pour le paysage. Les couches n'en peuvent plus de se surimprimer les unes sur les autres. Un simulacre est ici projeté sur du réel et son résultat est pris en charge par un autre simulacre. Il en reste quelque parcelle de vérité qui est sans doute celle, bien propre, du simulacre, de se donner comme mensonge travaillé. Dans l'autre épreuve, l'image sur image crée une fantasmagorie chatoyante. Luminosences et éclairs se profilent sur les côtés, alors que des troncs apparaissent et disparaissent les uns sur les autres.

Dans *Une persistance*, le chevauchement de deux photos inédites révèle la présence-absence des surfaces, disparition graduelle des troncs de bouleaux ocrés. L'entremêlement des broussailles et taillis est même souligné par le palimpseste des images. Dans ces reprises, dans ces chevauchements où des images empruntées font dans le bucolique appuyé, le paysage se fait plus paysage qu'il ne l'est en vérité. Les effets usuels apparaissent surinvestis. Le paysage devient ici le temple des images qui y apparaissent, jamais mieux servi que dans cette surenchère.

Dans la deuxième salle, avec la *Petite histoire des ombres*, face à *Une persistance*, huit photos noir et blanc,

plus petites, se suivent à la queue leu leu. Toutes ont été prises à Banff. Dans chacune de ces œuvres, deux images se superposent. L'une a été prise pour la (presque) première fois par Sylvie Readman; l'autre, dans une photothèque. De l'application de l'une sur l'autre résulte des silhouettes un peu spectrales, comme si chaque paysage était doublé de sa reproduction irréaliste ou d'un emprunt à une autre image. Il est même permis de suspecter que le pan de paysage faisant face à celui reproduit s'y soit miré, puisque les images sont partout. Puisque le paysage recouvre tout. Jusqu'à lui-même. Le paysage, à être ainsi étalé en multiples couches, devient quelque chose d'autre qu'une surface posée partout pour nous abuser, surface que nous contemplons jusqu'à l'hallucination.

Parce que ses outils sont le temps et l'espace, parce que c'est avec cela qu'elle joue, la photographie devient une sorte de mise en opération d'une pensivité. Dispositif où triomphe l'idéologie rationalisante du 19^e siècle, la photographie a l'énorme privilège de posséder des conditions de réalisation purement techniques et d'établir des conventions esthétiques fortement marquées par son cadre opératoire. Il devient possible à qui l'exerce de s'en tenir à un développement réflexif facilement détachable de ses conventions esthétiques. En bref, il est plus facile pour la photo de se regarder elle-même et de s'observer en train de penser ce qu'elle opère. Mais ce qui arrive du coup, c'est une forme de schizophrénie sous-jacente à la photo,

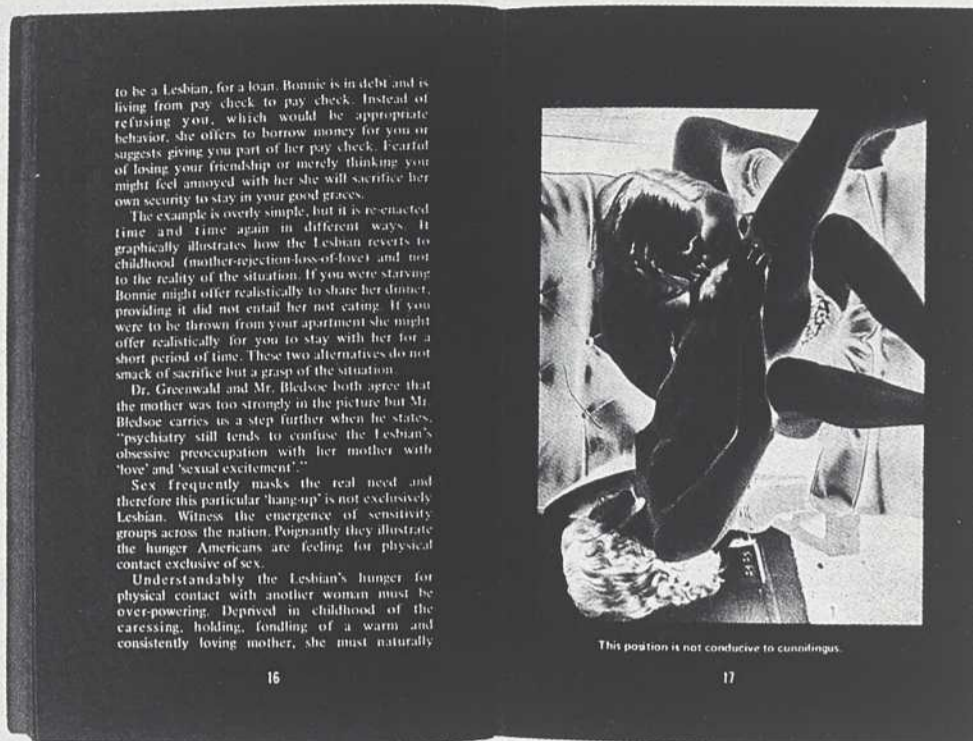
presque incontournable. Une schize troublante qui aboutit à une hallucination. Car la photo participe de l'hallucination. Elle peut sans cesse se placer dans la position de se voir elle-même regarder et peut jauger comment elle regarde. Dans les phases successives de l'image que définit Jean Baudrillard (*Simulacres et simulation*, p. 17), elle appartiendrait au troisième moment, là où « elle masque l'absence de réalité profonde » et où « elle joue à être une apparence », relevant de l'ordre du sortilège. Mais dans la mise en scène voulue par Sylvie Readman, dans ces titres qui ne dissimulent pas le traitement effectué sur l'image: *Manèges*, *Une persistance*, *En contrefaçon*, c'est d'un sortilège qui reconduit au mythique de l'image qu'il s'agit, comme si quelque chose insistait dans la prise de paysages. Quelque chose qu'elle-même décrit comme la conjugaison parfaite du sublime et de l'ennui. Et ce qu'elle met en scène dans tout cela, c'est surtout, envers et contre tout snobisme intellectuel à l'égard du paysage, sa persistance presque rétinienne dans notre répertoire scopique personnel, réservoir topique des images entreposées depuis 150 ans. Il serait quelque peu sot et certainement réducteur de penser que la problématique de Readman s'appuie sur une pure et simple dénonciation de pratiques éculées. Là n'est certes pas la question. Elle est plutôt à poser en d'autres termes.

C'est peut-être en cette *Petite Histoire des ombres* que la problématique de Readman transparait le plus. Dans ce kaléidoscope, il devient évident que le paysage n'est qu'une fiction, qu'il n'en existe plus rien qu'un fantôme. Que seul l'effort d'en multiplier les facettes peut éventuellement nous permettre de le retrouver en quelque endroit lové. Dans notre monde où la précession des signes sur le réel ne fait plus de doute, un peu de cette vérité des choses visibles qu'on se croyait encore, il y a peu, en mesure de saisir, ne peut plus être arraisonné autrement que dans une multiplication outrancière des simulacres, quand, par un retour sur lui-même de l'absurde, une brèche est créée d'où il devient possible de voir le monde.

— SYLVAIN CAMPEAU

CONTRE NATURE

Maison de la culture Frontenac, Montréal, November 14 – December 8



NINA LEVITT, DETAIL OF
DÉSAXÉE SEXUELLE,
1990, COLOUR PRINTS,
30" X 40" EACH.

Presented in conjunction with the fourth international gay and lesbian film and video festival in Montréal, the exhibition *Contre Nature*, organized by Diffusions Gaies et Lesbiennes du Québec, focussed upon similar concerns and objectives. Bringing together the work of nineteen lesbian and gay artists from Québec, the exhibition addressed issues of representation and identity within the context of a discourse of normality that since the eighteenth century has positioned homosexual behaviour as "unnatural" and "obscene": thus, *Contre Nature*.

The exhibition centred around the Québec Charter of Human Rights and Freedoms which ostensibly prohibits discrimination on the basis of sexual orientation. This clause has long been held to be, by lesbian and gay communities as well as by government institutions, progressive in its recognition of, and tolerance for, lesbian and gay rights. In practice, however, discrimination on the basis of sexual orientation continues to affect our lives, making us the targets of civilian as well as police brutality, subject to housing discrimination and restricted access to employment. On the medical front, the continuing difficulties in receiving and distributing adequate safer sex information, of opening care facilities for persons living

with aids, and of obtaining coverage for necessary medication reinforces our supposedly "tolerant" society's homophobia. Thus, implicit in the exhibition's organization was a reappraisal of the notion of "human rights" as it is articulated around lesbian and gay lives.

Addressing issues of language, identity and representation, *Contre Nature* opens up a dialogue on issues – within the art community and beyond (i.e. the "general society" cited in the exhibition hand-out) – that are for the most part a closed (or closet) door. The active engagement by these artists with media representations of lesbians and gays, the recuperation of gay icons (Andy Warhol, Dorothy Arzner), and the sexualization of the aesthetic body, can be seen as attempts to address the lack of (positive) queer imagery in both popular media and the art world. The questioning of social, medical and cultural institutions' inscription of meaning on the "homosexual body" provides a central focal point through which the artists investigated the processes of identity construction and the figuration of a "body politic" which consciously refuses the imposition of meaning from without.

Nina Levitt's work *Desaxée sexuelle* examines the contents of a popular psychology book in order to examine the figuration of the les-

bian body within medical discourse. The relation between text and image already found in the book is

maintained (large "explicit" photographs accompanying text), but the meaning is subverted as the image is read through a different context. Exhibited as negatives, these photographs operate as a metaphor for the patriarchal representation of the lesbian body, as well as highlighting the sense of voyeurism inherent in the medical discourse on female (and more specifically lesbian) sexuality.

In contrast to the manner in which media representations of lesbians and gays function, Linda Dawn Hammond explores a strategy which allows the subject to actively control her/his representation. In *3 Part Body Series*, Hammond photographs her subjects in the setting and in the clothing of their choice, allowing them to construct their own image, to image themselves. Hammond splits her subjects into three parts (head, torso and feet), the fragmenting of the body enabling identity to figure differently within one individual. The figuration of the body thus becomes the site for the inscription of identity as an individual political practice within the wider sphere of a notion of queer identity.

In the past ten years, the articulation of a politics of the body has centered around the issue of AIDS. The critique of media representations of AIDS implicit in much of the work produced in this area created

a wealth of imagery that focused on the male nude body. Although representations of the body constitutes a critical part of much of the work here, it is interesting to note that only one of the works in the exhibition deals specifically with AIDS, and in this work by Pierre Charbonneau the body is erased while the "accoutrements" (blood transfusion bags, test-tubes) of illness remain. These objects evoke the power of memory and remembering while refusing to specularise the diseased body that has become overly familiar and exploited in media representations of AIDS. Other works using the theme of the nude male body centre on the coupling of death and eroticism, which, while evoking the collective mourning of a community that has been struck by death, paradoxically seems to emerge from a desire to reexamine this coupling outside of the realm of AIDS.

These works also examine art historical theorizations of the male nude. David Williams' installation "*Vous saurez la vérité, et la vérité vous libérera*" Jn: 8:32 (*Adam aime Andy; Eve aime Eva*), takes Masaccio's *The Expulsion from Paradise* and a photograph of a wedding ceremony and frames these with two large photographs of same sex pairs in the same pose as the figures in the Masaccio. The installation not only critiques the institution of marriage as the basis of western society, but also lesbians and gays who take this heterosexual ideal as their own.

The works of art in this exhibition address the realities of lesbian and gay lives. In acknowledging the divergent manifestations of this umbrella identity "lesbian and gay," the exhibition counters traditional notions of a singular or monolithic "gay" identity. As evidenced by the diversity of subject matter and points of view, there is no singular "gay aesthetic" that transcends the boundaries of gender, race, language or other social formation. Instead, the specificity of artistic practices and the engagement with issues of representation and identity reinforces the possibility for political practice within lesbian and gay communities and within the traditionally de-politicized world of art.

— ANNE WHITELAW

DANIELLE SAUVÉ

Galerie Chantal Boulanger, Montréal, October 12 – November 9

The new furniture-like sculptures shown by Danielle Sauv , for the most part, stayed on the empirical side of metaphysics and metaphor. Their allusions flew inwards, absorbed by form and handiwork. Sauv  may be on a lonely campaign to restore the materialist balance in art, but, measured by the powerful and prevalent standards of the familiar and everyday, she has begun to create work that is searching, important, and direct.

The key sculpture in the exhibition was Sauv 's most recent piece, *La Confidance*. A boxy flounce of wood, it had a prim, constructive gravity, reinforced by a frugal walnut veneer and the restrained economy of its embellishments. It recalled old furniture – an old bed, an old desk, an old piano or an old casket, perhaps – but its proportions denied functional extrapolations. *La Confidance* felt old by preservation rather than patina. It dictated its primacy because it was in the front of the gallery and, so established, other works had to live around it. *La Confidance* suggested the ways we meekly invest experience in our homestyle and in the furnishings we keep near to us.

This contained and self-assured invention is a remarkable artistic step for Sauv , whose previous exhibitions have been stagey and literal recapitulations of various fine arts trends. The theatrical characterizations and contrasts of form, reference and media in her earlier installations were airtight. Personal challenges or encounters with those works seemed precluded. The viewer fared much better in this show. Sauv 's set up was sensitive and deft. The three-work ensemble dignified the wear and tear evident in the much-used gallery space. The neat isolation of *La Confidance* seemed to bring the scarification of the surrounding floor and walls to the surface. The electric cord of *Les Sens in gaux* umbilically punched through the faux west wall to find its outlet. Even *Les Jours contraires*, a two-part variant of Sauv 's earlier schema that was poised near the entrance, featured a seepage of aqua-blue mosaic ris-

ing from the floorline of its crisply laminated bases.

By learning to collapse the vigilant dualism typical of her early work, Sauv  has created art that is less polar and exclusive yet still conveys an essential unpredictability. *Les Jours contraires* portrayed a cluster motif once as a metal-form fossil and once, in profile, as a bit of postmodern cabinetry. The result was a beautifully-made pair of objects that felt awkward and ill-suited to their assignment. What could have been an inspired shadow dance was intrusively hampered by their respective plinths. With a bit of entropy, sets of opposites can assume mutual coexistence in a single form. *Les Sens in gaux* appeared to be a compacted desk/television/leisure console, a brooding layaway nightmare. Sauv  played impregnably shut sides against an ocular cut through the top, staid and superfluous legs against an aerodynamic lid and, above all, a dark cubic density against the leafy looseness of its glowing lampshade cap.

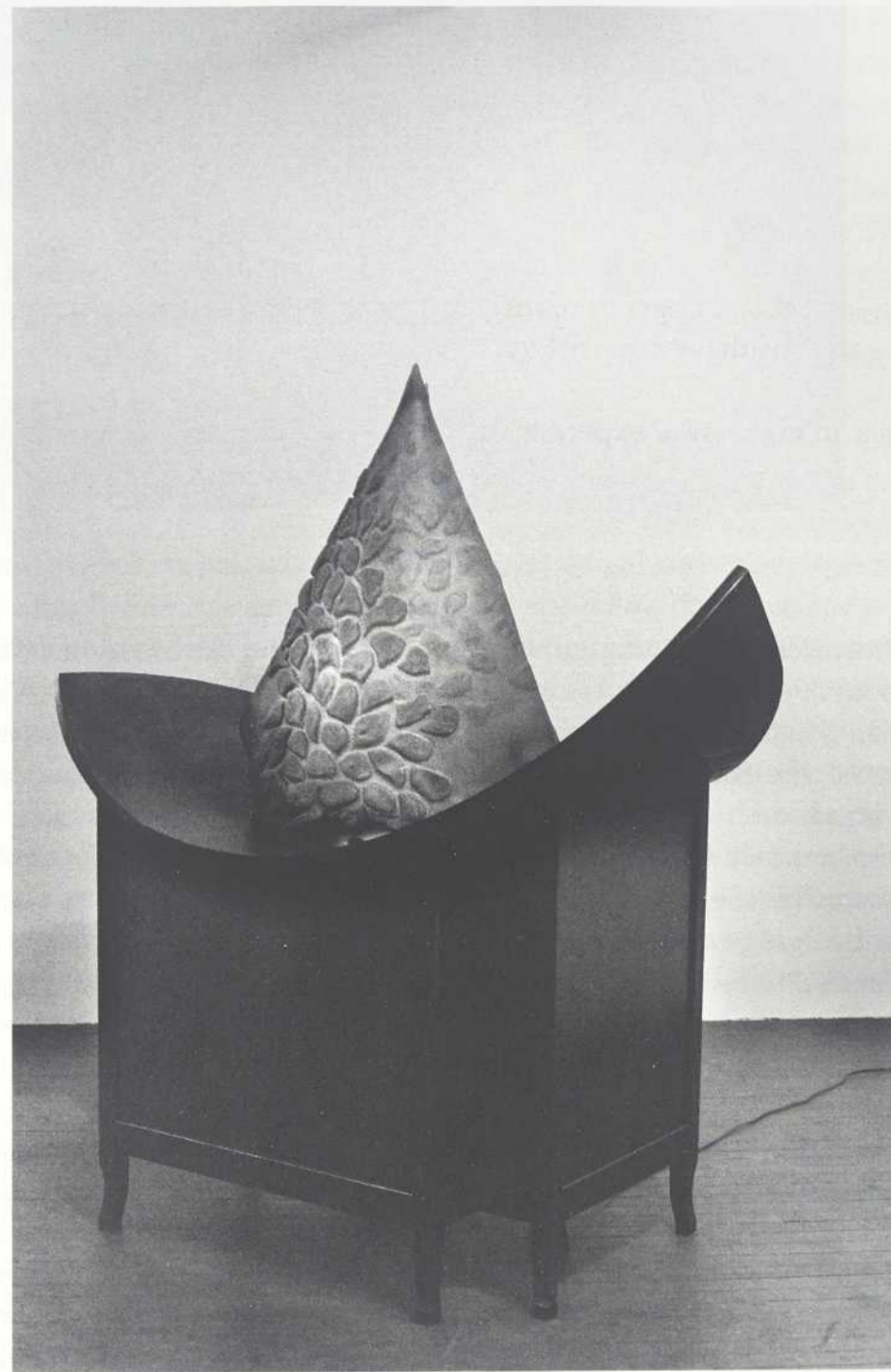
Coherent improbabilities distinguished even further the achievement of *La Confidance*. Many of the elements of *Les Sens in gaux* were reused deliberately (the treatment of surface, colour and detailing), suggesting that Sauv  is developing her own lexicon of construction. The central component of the sculpture was a collision of containing and supporting planes from one side and an open, billowing soundboard from the other. This structure was held aloft by one integral strut, but of course relied on further bracing to stay in position. That was provided by two flat cabinet elements like the head and the foot of a bed frame. Around the bursting cube of the central box, the two supporting ends were subservient, without any alignment to one another from which to draw pattern and order. Even their sizes seemed relative to the tilt of the main trunk. One end, hip high, was joined tight to the box section by four bolts. The larger end, near eye-level at its top, was fixed by an articulated joint, locked at a right angle. These connections were at the core of *La Con-*

fidance's success. They were clear and measured yet always held the potential of disengagement, leading to either adjustment or a crash.

The sculptures have a drawing-like quality which focusses attention upon the discoveries made in

side the box. Something as mystic and elusive as light took on an impromptu substance.

Sauv 's art not only addresses the formal preoccupations of the sculpture tradition (especially volume, gravity and balance), it posi-



DANIELLE SAUV , LES SENS IN GAUX, 1990, WOOD, OIL, POLYESTER RESIN, FIBERGLASS, HALOGEN LAMP, 1 M 74 X 1 M 22 X 1 M 43; PHOTO: (LOUIS LUSSIER) GALERIE CHANTAL BOULANGER.

the process of construction. At its best, Sauv 's work felt determined but not predetermined. She seems to be well aware of where contours reside spatially and can build from the center out, giving her sculptures qualities of both rise and fall, flexibility and permanence. This confidence makes her art the fortunate beneficiary of accident as well. Again, with *La Confidance*, Sauv  punctured the lid of her sculpture by drilling a semi-circle of six holes. At the gallery this caused the overhead lights to spatter several random bright spots on and around an odd pad of black felt in-

tions itself strongly with respect to her contemporaries as well. Gallery-mate Roland Poulin is an obvious comparison in that he shares with Sauv  both image territory and a decisive attitude towards wood-working skills. Whereas the dark hulks of Poulin's table and desk sculptures lodge themselves against the repetitious measures of public life, Sauv 's furniture pieces are very private and, despite their household nature, far less quotidian. She confronts memory, not time, and her exploration appears self-defining and revelatory.

– BEN PORTIS

ROGER BELLEMARE

Galerie Oboro, Montréal, October 12 – November 10

The work Roger Bellemare exhibited at Oboro drew on the polyphony of his own experience. As a singer and former gallery director, Bellemare has proven to be a masterful interpreter of works. Similarly, in his recent visual work he has chosen to interpret events not just in his own life but in the wider life-world, and granted them an openness and incongruent grace in so doing.

Fraught with existential significations betraying genuine intimacy and intuitive truthfulness, his collages and relief-objects succeeded in expressing experiences and issues we might wish to avoid or embrace. For instance, in *Le Don silencieux I*, Bellemare essays a moving meta-commentary on his own music. Torn fragments of scores – presumably songs from his repertoire – have been pieced together and pressed under fragments of shattered glass, also roughly pieced together. The scores bear minute pencilled annotations which perhaps refer to the exigencies of the voice in interpreting difficult or recondite phrases. There are also silvery smudges across sections of the score, effacing some of the notes. A smeared metaphor for ashes or the suggestive mirage that forms on the horizon? The fragile, tattered, ephemeral nature of the scores combined with the heaviness of the overlaid, shattered and re-constituted glass indicate dichotomies of fragility/strength and weight/weightlessness recurrent throughout most of the exhibition.

In *Blanc de mémoire (Fin de la guerre)* (1991), the artist uses old newsprint with headlines announcing the end of the war – not the recent war in the Gulf but an earlier World War. Here is a testament to the endemic trait of war-mongering that seems almost genetic, recurring without respite from generation to generation. Whatever the excesses of the present conflagration, Bellemare recognizes the pattern of nations waging war upon their neighbours as cyclic. “Nothing new here,” he seems to be saying, and yet his message is a potent and ironic testimony and indict-

ment in itself.

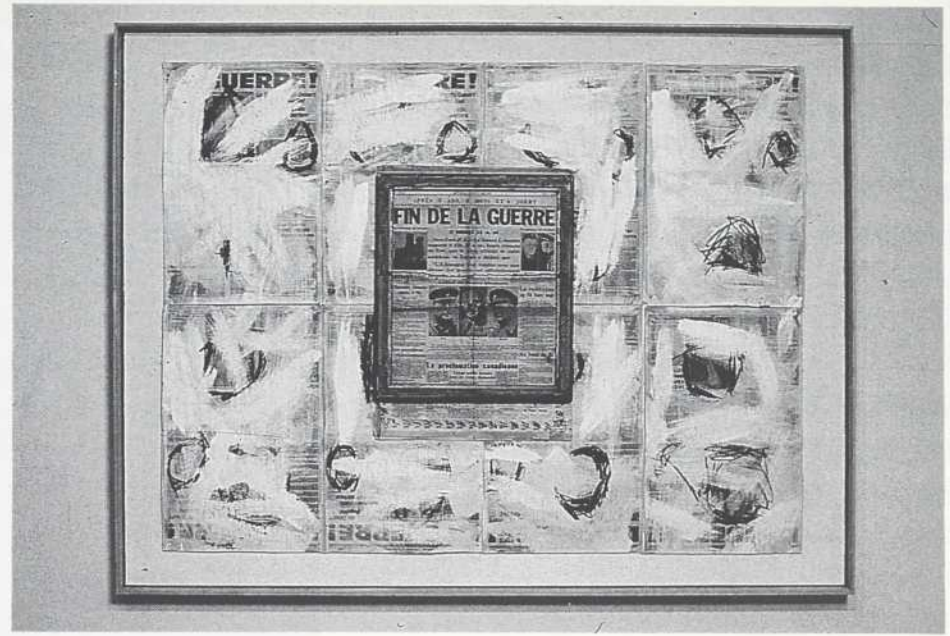
Sans titre (1991) contains an aluminum structure resembling a fan or half-shell splayed out on a cloud-like backdrop. The aluminum has the coldness of a dead thing carried up and pressed against the vault of the sky, like a dismembered megaphone that might still shatter its silence. Or is it a cornucopia of sound from whence grace notes might issue?

Blanc de mémoire I, II and III refer to things that have been lost and here preserved, but somehow effaced, and illustrates what memory does with its referents. The polaroids comprising these works have been painted over in white, so that only bare and ambiguous fragments of the underlying images are glimpsed. Often, the image is entirely painted out, the painting becoming a mask, but one that reveals more, perhaps, than it conceals, such as the one where the artist's own face appears somewhat mournful, seen in the fugue light of another day's dreams and desires.

The titles of these works seem to refer to the mnemonic blindspot, the memory deficit, that we all have experienced from time to time: the desire to forget or the attempt to secure what has been forgotten, and failing or only partly-succeeding in doing so. This proverbial “white-out” of a memory is laden with emotional meanings and an eloquent tenderness.

While remembering is generally conceived as an introspective activity – that is, one engaged in within the privacy of the individual psyche – the viewer empathises here sufficiently so that this peculiar lesion in Bellemare's own subjective memory becomes collective. The works are sufficiently open and evocative that they are transformed into a communal discursive activity, an experience which others can meaningfully share. The artist's concrete *reminiscentia* become immaterial *aides-mémoire* for the viewer.

Mention should also be made of *L'Importance du message* (1989), which I associate – perhaps inadmissibly



ROGER BELLEMARE, BLANC DE MÉMOIRE (FIN DE LA GUERRE), 1991, PAPIER, ACRYLIQUE, BOIS, 1 M 21 X 1 M 56; PHOTO: DENIS FARLEY.

– with Ray Bradbury's novel *Fahrenheit 451* (the title referring to the temperature at which books burn). An open dictionary has been inserted into a black box that seems to be a small oven and which rests on a slab of stone. The oven is akin to a reliquary in which the sacrament of words has been swallowed up. We can only be sure that the oven door indeed closes.

Whether it be the lacunæ of memory, the weight of the object world or his own horror and outrage over the recent vacuous war in the Gulf, as in *Guerre: le choc des mensonges* (1991), Bellemare's works register the workings of conscience – not as a facile anodyne but as a deeply felt testament to his own anguish. Here, in almost inviolable

voice, is a soliloquy that engages us thoroughly. This work speaks in an alternately anguished and loving – and highly personalised – syntax of trauma, fragmentation, memory and the multiple injuries that human beings do to one another. Alert to the depredations of humankind, Bellemare formulates his own indictment.

The exhibition, then, enjoins the viewer to listen carefully, to make out the subtly meaningful and sometimes heartrending sounds and to recognize them all as stemming from a dramaturgical voice trying to come to terms with the unfathomability of life.

– JAMES D. CAMPBELL

NANCY FRIED

Graham Modern, New York City, September 26 – November 2

In the wake of *Thomas vs. Hill*, women's visual practices in the U.S. acquire a distinctive resonance. In recent shows in New York City, viewed on the weekend when media incitement around the case reached its peak, sensual explorations of the body by women artists were matched by equally powerful challenges to social convention.

Mia Westerlund Roosen at Lennon, Weinberg Inc., exploring tension through sensual impulse, showed large-scale lead forms drawn from organic sources covered in

pastel encaustic to reveal surfaces tactile but cold, seductive yet unyielding. Reference to the body through process was tangible also in Ursula von Rydingsvard's solo exhibition at the Lorence • Monk Gallery. While Westerlund Roosen's bodies are discrete, alluding to touch and sight, von Rydingsvard's engages all the senses: her pieces achieve their overwhelming presence not only through scale and design but through the sense of smell, as cedar wood provides an olfactory dimension to their construction.

Elsewhere, Nancy Fried's terracotta sculptures drew viewers into another scale of values and to contrasting public and private arenas. Through a complex architecture of masquerade, Fried combines elements of theatre, prison and spectacle. These pieces, a series of *retablos*, stage the hegemonic power of patriarchy in its secular and ecclesiastic manifestations. Drawing from the iconography of the Mexican carnival, signified by skeleton, cross and ex-voto, these pieces describe

tectomy, these works refer as much to Fried's developing perception of her (amputated) body as they do to the tools of its (imaginary) reconstruction. The breast as cultural metaphor for women's sexuality, as fetish and as pathology, is revealed by and through its instruments (the institutions of church, judiciary and medicine) – objectified, truncated and incomplete.

A single breast, often pierced and torn by nails, is the outstanding trope of the collection. The

through inversion; the dominant scopopic regime of masculinity is under scrutiny, itself the object of the gaze.

Ironically, the closure of the divisions between matter and spirit Fried effects in the breast pieces is reopened in a second series of more controversial works which take the penis as their subject. *Sweet Memory* represents a penis in a sarcophagus; *Penis on a Pillow* is precisely what the title describes; a penis is swaddled in cloth in *Like a Baby*. These works represent, for the artist, the circularity of exchange involved in friendship, a symbol explicitly represented by *The Gift*, where a pair of hands holds out a penis in offering.

At the show, Fried told me that this authentic, and previously unexperienced, gesture of friendship from the world of men represents a new source of inspiration. It is probably for this reason that each penis is minutely particularized: veins, scars, folds and fissures are intimately individuated from one work to the next. Yet it is in this aspect precisely that the work is open to equivocation.

At odds with one another but not in opposition, penis and Phallus are both signifiers traditionally relaying power. How should the viewer distinguish the sensuous gestures of (male) flesh from the

social and cultural inscriptions with which it is associated? Fried's penises are turgid yet, with one exception, not erect. They are cut away from bodily reference (thus divorced from a symbolic order of propagation) yet near life-size (thus confrontationally naked). Penis and Phallus are thus one and both. By turns accepting and rejecting the two – at times suggesting phallic potency, alternately insinuating emasculation – Fried's sculptures register the tenor of the times.

Westerlund Roosen's, von Rydingsvard's and Fried's practices challenge received wisdom through contrast, ambiguity and parody. To those who point to the implicit essentialism of their return to women's wisdom through matter, they respond with formal materials that contradict its import. To those looking for Language, they answer with sensual delights. For those demanding praxis, they invoke ritual and myth. In short, their work engages with the nexus of postmodern theory, taking on its conventions and forms to establish personal difference through deconstructive strategies of address. Away from the privileged logocentric economies dominating current artistic production, their work is a welcome relief.

– SUSAN DOUGLAS



NANCY FRIED, THE GIFT, 1991, 17.7 X 6.3 X 35.5 CM, TERRACOTTA; PHOTO: (ALLAN FINKELMAN) GRAHAM MODERN GALLERY.

a Bakhtinian world of transgression and renewal. *The Last Laugh* and *In Spite of All Prayers*, for example, combine popular images of death (as skeletal personification) with references to survival (through faith and flame). Another *retablo* presents a miniaturized space which is clearly a dungeon, its cell-like structure and visual accessibility redolent of Foucault's panopticon. Like the others, this piece, *Breast Dungeon*, refers to the grotesque: the prison-spectacle showcases a heap of breasts on display on its floor.

Fried's art is a direct record of physical distress and an emblem of survival. A personal trajectory through pain and loss that completes (without culminating) a cycle of creativity begun with heads and torsos following radical mas-

image stands as a metaphor of vulnerability, especially in its relationship to the cross, as in *Dangling Breast*, where it is literally crucified. This breast is not an idealized archetype. Rather, it is of the flesh: it refers to space and gravity in its soft and heavy configuration.

If desire and mourning are conflated at a local and specific level in the breast pieces, the principle of pleasure and pain, attraction and repulsion, bodily concerns and spiritual transcendence are materialized also by means of form into a global indictment of power asymmetry that still recognizes, and not without ambivalence on Fried's part, collective responsibility for its construction. Fried's *retablos*, which refer to the Phallus (institution, power), map their discourses

ALICE MANSELL

London Regional Art Gallery, July 13 – September 15

Alice Mansell's raison d'être for this exhibition of seven large oil and mixed media paintings begins in the same place her exhibited work does – with the viewer's encounter of monumental iconic structures presented in the mausoleum-like space of a self-contained gallery. The viewer enters by descending a flight of stairs which overlooks the installation *Cultured Identity*. This descent provides a metaphorical entry into the very basis of art knowledge and curatorial practice which supports a strategy of cultural display.

Mansell believes that painting is a way of knowing, that cultural forms can be read as a culture think-

ing out loud. Collectively and individually, paintings can be a site for open dialogue, one that is sometimes ironic, as Mansell's is, but is important mainly for opening a space of questioning. This site reflects both social setting and psychological predisposition. It's a space where meaning is produced. Even the particular process of formation, the manipulation of paint, the individual gesture (a squeeze of brush which forces intensity), is a site for investigating the way a work of art's meaning veils a set of aesthetic canons. These, in turn, correspond to a set of political decisions made in a cultural context.

How do I respond to these paint-

ings which question the art historical tradition, methodology, iconography, and formation of "subject"? Mansell's paintings *Warhol: Reflecting Pool: Marilyn* and *de Kooning: Pool: Marilyn* reflect ironically upon the subject these artists have made into an icon. Each "reflecting pool" mirrors a set of choices: the artists' and society's. The painted canvas surfaces – piled and scraped, gouged and bled – "speak" of these artists' aggressive energy and their cutting away to each icon: a woman's face, a body disenchanted and misinformed about itself, isolated and embedded into an irreversible, multifaceted surface, a configuration of the cultural context of its making. Thickly enclosed in heavy "icon" frames, each "Marilyn" subject is caught and made fast in paint. Each woman subject is repressed and manipulated by the gesture of the painter. In this way, the subject becomes an icon; her identity merges with the paint medium. As icon, each "Marilyn" is memorialized. Each metaphorically drowns, consumed by her material context. Confused by society's illusory and reflective surfaces, each "Marilyn" sinks into pools of paint which cannot be penetrated. However, each "Marilyn" finds safety in this fixed state as an eternal painted subject which continues to influence and dictate culturally formed representations of "woman" and "her" conceptual framework of glamour, beauty, and subordinated identity.

Mansell approaches her woman-subject as a woman. She invades the medium of her painting "fathers" to claim her own gesture, her own use of the painterly medium. She explores the making of her "subject" and the process by which "she" comes to be an icon – the icon of "great" art – that famous archetypal woman as whore subject. With *Selbstbildnisse: As Artist*, Mansell takes on the *symbolic law* of her fathers – the idea of *high* art, of the painting master. She breaks through the closed doors of the "great tradition" and probes the icons which make it. At the same time, Mansell plays with "serious ideas" of the "picturesque" landscape and its "sublime" inheritance as revealed in *Ingres: Cascade: La Source* and *Courbet: Inglis Falls: La Source*. Both paintings evoke a pas-

sionate, masculine response – these paintings were made to be purchased by gentlemen. The painted surfaces are sensual and seductive. They are substitutes for the real thing – the body cannot own but desire: icons of trapped beauty.

The cell-like space of the lower viewing gallery, with its modern ambience of austerity and respect, exposes the traditions of "high" art to the viewer. These paintings/icons possess a self-conscious meaning inherent within their own "making." Each forces an encounter with the cultural context which gives its art historical referent significance. For example, in *de Kooning: Pool: Marilyn*, de Kooning's gesture, his methodology and his manipulation of medium are probed for their role in directing this signifying process. Each contributes indexically to its meaning. Each gesture constructs a subject that is "woman," a subject which has female identity in this iconic/painterly context. By assuming that painterly means by which meaning is given significance, Mansell steps into the "making" process to assume its agency. For a woman painter, this process is always "other." Mansell reforms the subject. Her "woman" is wise, sensual, less seductive, and more serious as, for example, in *Kahlo: Takaka Falls: Tebuana*. Her tactile surfaces are rough, cutting and

spontaneous. She adds scraps of fake fur, sequins, glass, epoxy, cotton, and emblems to this high art surface and makes it her own source of revelation.

In her *Selbstbildnisse*, Mansell works with the paradoxical role of the master/meister painter to which she subjects her own position as a middle-aged woman painter making art that reflects her own "lived" experience. Thus, her painterly gesture addresses the viewer's attention to a female artist subject that is "other" than what the art historical tradition describes. "She" questions her own cultural inheritance, her identity. Mansell hesitates as she steadfastly looks out from her icon frame, unsure of the

worth of this or any other art historical mode or presentation. "She" rejects the trappings of an identifying tradition which constructs a body of knowledge that not only excludes her from the ranks of its practice, but constructs a "woman" subject her female viewers neither comprehend as "self" nor identify with as individuals. This woman subject is to be gazed upon, manipulated, frozen in time and painterly space. She is made an icon; her oil medium is forced into an elite but absolute tradition where "she" is excluded from knowledge of her "self." This pool never reflects her identity, but suggests an "other" who is remote, beautiful and objectified. This woman never changes, never ages. She is secondary to *her* subject.

If, as Mansell believes, art is a way of knowing about things, then her work must be read as the means by which she confronts this tradition. Clearly, she refuses to ignore her own discomfort as a woman painter in its midst. She keenly engages its enterprise as painterly, political production supportive of its capitalist and patriarchal underpinnings. With this body of work, she invades such *enterprise*. She investigates and reconstitutes the visual language which "makes" meaning and she opens the space where this semiosis occurs. Her main field of inquiry, then, is the relationship between identity, culture and painting – thus opening up a medium which, until recently, seems to have ignored anything other than itself.

– JANICE ANDREAE



ALICE MANSELL, WARHOL: REFLECTING POOL: MARILYN, 1991, OIL AND MYLAR ON CANVAS, WOOD AND MIRRORS, 2 M 18 X 1 M 63; PHOTO: WYN GELEYNSE.

BETWEEN VIEWS AND POINTS OF VIEW

Walter Phillips Gallery, Banff, June 13 – September 15

By means of on-site collaborations, *Between Views and Points of View*, a series of artists' projects initiated by the Walter Phillips Gallery, proposed possible perspectives to view a place (Banff), where artists could negotiate cultural differences. A way of approaching this exhibition may be through the concept of "spatialization" advanced

by Robert Shields. Spatialization opens up an entry into the growing glossary of terms by which to further explore the concept of site, one that is essentially reflexive, appropriating for itself the sense that space exists as a synthesis of meaning and experience other than simply as a way to explain the manner in which objects find an ordered

place for themselves in the world. As an example, a dinner place setting is understood as an ordering

of nature as an object of consumption (Stefaan Decostere, Louis Hock and Elizabeth Sisco, Barbara Stein-

man, Louis Hock and Elizabeth Sisco worked on the notion of site as an exchange which

the tourist trade on Banff Avenue. Safeways Supermarket downtown was singled out as the focal point for social and economic exchange and the pivot for the distribution of the book. To obtain a copy, all one needed was a cash receipt from Safeways (which had a coupon on the reverse side) and which could be redeemed free of charge at the public library. Existing structures of consumerism, merchandise and knowledge were successfully integrated within the work.

Canada and the vision of landscape often seem to be synonymous when speaking about Identity. Even the most prominent nationalist symbol, the flag, propagates this view, and to speak about one is to automatically invoke the other. Coincidentally, both Jin-me Yoon and Rebecca Belmore independently invoked the national anthem and the flag in separate performances. Seen together, Yoon and Belmore complement each in unexpected ways.

Jin-me Yoon's work projects her experience onto a Euro-Canadian consciousness bumping against white Culture occupying the space of her imagination as she muses on Canada as a culturally "white space." Yoon's postcards, *Souvenirs of the Self*, displaces this cultural condition and excavates a social space in which to post her Korean-Canadian identity. Yoon's intervention is not (by now the laboured relationship) between "others" and identity, but meant to interpret the subject from the perspective of a European.

The postcard series consists of six self-portraits standing in various scenic locations. This foregrounds her otherness by virtue of her being racially inscribed. Yoon's piece causes one to doubt one's own position in this conflict of identity. Bursting through the fiction that an image of landscape immediately connotes identity, as though just to apprehend these mountains is enough to force the viewer's perception through the eyes of an already-formed viewer irrespective of one's own gender or race. Like Belmore's, this modest work has far reaching implications.

Belmore's position was explored through the minds and voices of her community, people of the first



REBECCA BELMORE, AYUM.EE-AAWACH OOMAMA-MOWAN, GATHERING JULY 27, 1991; PHOTO: (PATRICIA DEADMAN) WALTER PHILLIPS GALLERY.

of utensils subordinate to rules determined by the appropriate use of cutlery under the rubric of socially agreed upon behaviour. Art, unlike manners, breaks rules of propriety rather than entrenching them. *Between Views and Points of View* urges this kind of break, prying open unique views in a public framework, opening new domains of place, the artist, the public, the tourist.

Unlike the historically figured philosopher, sage or saint travelling through uncharted territory in communion with nature, the artist-as-tourist today confronts the legacy of a history and the traces it left behind; domain, empire, colony, protectorate, descriptions of a flawed geography under control, power and the dominance of imperial cultures. While this is the intellectual context confronted by the artists in *Between Views and Points of View*, the physical context is the landscape of the Banff National Park, which serves as the centre of a debate where various combinations of artifice and reality are examined in the framework of vicarious and authentic experience.

The positions covered by the artists ranged from the mediation

man) to the correlation of landscape with cultural identity (Jin-me Yoon, Joey Morgan and Liz Magor) and the need for re-establishing contact with nature (Rebecca Belmore). In each case there is a sense that their production comes out of the conditions the artists portray as much as they are in the context the work critiques. The question to consider is: In what way do these projects produce worlds that contribute to a perception of this particular culturally disfigured landscape?

Stefaan Decostere from Belgium produced a video installation, *The *Other Authentic Experience*, with footage edited from a larger videotravlogue of the "Banff Theme Park" for television. Decostere's documentation concentrates on views exhibited particularly for tourists, such as Stoney Indian dancers performing on Canada Day or clips of visitors to the Indian Village at the Calgary Stampede. Motion, pared down to an exceedingly slow speed with the consequently slurred, dragging sound track, was set up between two monitors with the words "The *Other Authentic Experience" transcribed on the floor between them.

is mediated economically. The registration desk at the Banff Centre (the physical locations where the transaction of money takes place) is where Steinman chose to install her piece. *Promissory Notes* consisted of video-generated photographs of Moraine Lake taken from the back of the twenty dollar banknote. It suggests the economic determinants that form attitudes of tourist desire and constructs the landscape as an exploitable and desirable object. Given that the actual lake was a few kilometers away, the third generation replica revealed the drive behind the force of the image as it extorted influence over reality.

Louis Hock and Elizabeth Sisco, both from San Diego, rigorously examined their role as outsiders within their own project. Their book of interviews conducted with local residents, *Corral at Banff 1991: Community Transactions*, allowed the residents of Banff to speak for themselves, and for the first time to each other about themselves within the Banff community. Hock and Sisco were able to recoup many voices in a "local" experience in a type of "back alley" dialogue taking place somewhere between the periphery of Cascade Mountain's shadow and

nation. Elders like Chiefs John Snow and Bernard Ominayak along with younger representatives such as Lyle Morriveau, Toby Burning, Sophie Merasty, Leonni Iron and Greg Young-Ing of the Stoney, Lubicon, Ojibway, Mohawk, Cree, and Dene Nations, to name a few, were invited "to speak to the Mother Earth" through a megaphone of immense proportions. The performance *Ayum.ee-aawach Oomama-mowan*, Oji-Cree for "speaking to the mother," started out with a traditional sweetgrass and sage purification ceremony at the Banff Centre conducted by Dior Ensari with a short statement by Bernard Ominayak. This prefaced a thirty-minute processional hike hauling the megaphone into the woods near Johnston's Lake. There, the participants spoke to the "mother" surrounded by mature stands of aspen and pine in a meadow sloping gently towards a beaver dam. Their amplified voices stormed across the Bow Valley echoing off the north face of Mt. Rundle 2,000 metres high in the distance, creating an arch of auditory space symbolically inscribing the healing circle invoked earlier in the purification ceremony.

Joey Morgan and Liz Magor, on

the other hand, enter into this context from the direction of Europe and drew upon the mythology of "the old country." Their collaboration *How to Avoid the Future Tense* combined an audio track with an installation of a miniature log cabin inside Bill Peyto's log cabin from the 1800s. Where their collaborative voices interact is in the book which accompanies this installation. Using Peyto's cabin, features from Banff's own history on the grounds of the Whyte Museum, Morgan and Magor direct their vision outward to Europe as though the struggle of colonialism can be re-directed if not avoided all together.

The way these artists claimed spaces normally eclipsed by a dominant cultural discourse is one such instance of how these projects, in their own way, opened up the possibility to understand cultural and social space differently. Through this exhibition, artists had an opportunity to assert a space for themselves, their work, their identities, and vigorous critiques of a landscape disfigured by economic and nationalistic imperatives.

— TREVOR GOULD

LORNE GREENBERG

Catriona Fine Art Gallery, Vancouver, November 28 – December 21



LORNE GREENBERG, THE HANGING MAN CONTINUES TO DIE, 1989, COLOUR PHOTOGRAPH (PAINTINGS FROM THE SANTIAGO MUSEO MILITAR SUPERIMPOSED ON BOLIVIAN STREET SCENE), 5.5" X 14".

Lorne Greenberg's travels to exotic places like India, South America and Mexico are not sightseeing trips of the snapshot variety but

photographic journeys across the landscape of human despair. His camera functions as a navigational device which enables him not only

to chart the historical territory of this despair on different continents, but simultaneously to uncover its underpinnings. In his most recent work, the Ottawa-born Greenberg, a former law student at McGill University who has exhibited photo-based work nationally and internationally since 1983, attempts to steer the same course through Vancouver's Chinatown.

In general, he focuses on contrasting images of the cultural life of different nationalities as a means of highlighting political, historical and existential dichotomies. This includes dramatically establishing polarities between oppressor and oppressed, conqueror and conquered, myth and reality. It involves as well, however, the acknowledgment that the dichotomy between these polarities is also a line of contact: the oppressor walks in the shadow of the oppressed, the conqueror lives in the grim resignation of the conquered, and the myths of the past and future are forever stamped on the face of the present. Greenberg's ultimate aesthetic goal, though, seems to be one step beyond this, in that he uses his camera to deconstruct these polarities and expose bleak features of the human condition.

Greenberg tries to exert control where little should be expected – inside the camera. On one role of film he superimposes multiple images. They generally fall into

town series), and city street scenes. He sets up the former in a carefully choreographed manner and photographs these in half the exposure time. Then he rewinds the film, and shoots the street scenes in an intuitive and spontaneous way over the other half of the exposure time. The capriciousness of this process is mitigated by scratching or otherwise marking the film between the first and second loading. This, together with additional dark-room editing which includes frame on frame overlays, generates Greenberg's characteristic panoramic, colour, cibachrome montages, most of which are more prodigious and compelling than their 5 1/2" x 14" or 8" x 10" perimeters would lead us to expect.

Among his most effective pieces is one of the South American series, *The Hanging Man Continues to Die*. The oppressive humdrum of a contemporary South American street is projected against the backdrop of scenes from a museum painting of nineteenth century colonial wars and conquest in Chile. It is impossible to read one set of images separate from the other. The two are engaged in a paradoxical interface: each feeds and, at the same time, deconstructs the other. The painted figures dance like insidious ghosts across the wall adjacent to the contemporary Chilean street, antiquated conquerors silently invading the grim routine of the present-day. A cavalry charge in the painting takes place behind an unwary woman supporting herself against the wall as she steps up from the street to enter a doorway, the same doorway that frames a hanged man from the painting. The gallows here seem to be the inevitable destiny of two sombre and dejected caballeros squatting on the contemporary sidewalk, although they are not cognizant of the phantom events taking place in their time and space. The imagery of the painting conjures up the nightmarish history of the street's present-day victims.

The same effect is achieved by Greenberg in exemplary fashion a number of times in the Mexican series, particularly in *Portrait of a Culture Foretold*. Here, a 1920s Orozco mural serves as the historical backdrop. Feverishly expressionis-

tic, the mural evokes the dramatic intensity of the Mexican revolutionary struggle, by displaying one of its victims, a grey, prostrate corpse with a Munch-like scream on its face, while flames from a distant inferno leap into the sky. This is superimposed on a scene from the street of a contemporary Mexican town. An old man wearing a baseball cap sits in front of an ancient, beat-up truck, with an empty Coke bottle on a metal table beside him. To his right, set against the rooftops of the town, three young boys stand in the back of a relatively new pick-up truck, the driver of which is hidden in the shadows of the cabin.

The fortuitous interlacing of the two sets of images is richly suggestive. The Coke bottle sits in the mouth of the painted corpse. The boys in the truck are ominously threatened by the encroaching fire of the painting. The insidious movement and menacing energy of the latter seems to flow from left to right, from the old man to the young boys, from the dilapidated truck to the new.

In both *Hanging Man* and *Portrait of a Culture Foretold*, the parameters of the distinct worlds defined by the painted image and the contrasting street scene are not only breached, one by the other, but virtually wiped out. While initially the eventful drama of the mural seems to underscore the nullifying banality of the street scene and the almost palpable familiarity of the street scene appears to dramatically highlight the unreal, mythical quality of the painting, in the end, a radical distinction between the two sets of imagery cannot be sustained. Each encroaches on the other until we are not sure what we are looking at or in which century it occurred. Greenberg's contrasting images are interlocked in a deliberately unresolved abstraction which leaves us perceptually bewildered.

So while he turns his camera on the historical factors that have a bearing on the oppressive meanness of contemporary Mexican life, at the same time he exposes the shortcomings of painting and his own medium, photography. Although the frame divisions are not always apparent, Greenberg un-

dermines our confidence in the representation of fact, in both its historical and contemporary modes. By deconstructing the cultural apparatus which conditions the act of seeing, he makes us deeply suspicious of the process of perceptual imaging itself.

Greenberg's most recent work, the 1990 Chinatown series, is, perhaps, less successful than the Indian, South American, or Mexican. The equilibrium between the two sets of images, in most of the Chinatown instances, is not so finely tuned as it is in the earlier series. The superimposed Chinese film posters and the street photographs of Chinatown are too easily distinguishable and too-self contained. They do not culminate in the same abstract composition

One of the more successful works, however, is *Chinatown #1*. In this piece the image of a handsome young Chinese Cine Art star, modishly brandishing an automatic rifle in his delicate and refined hands, is superimposed on a Chinatown street scene in which a child-in-arms inadvertently pokes a toy gun into the cheek of his father. With the help of fortunately positioned store signs and the usefully directed gaze of pedestrians, Greenberg makes a richly satirical comment on the larger-than-life allure of violence in a world made smaller by dull and monotonous routine. Though the Chinese-Canadians on the streets of Vancouver seem less troubled than the pedestrians on the streets of India, South America and Mexico, they too are victims of a kind, victims of a fantasy world that is not so much a product of their own making, as the commodity of the urbanized culture of North America.

If Greenberg's art is somewhat uneven, this may be a function of his ambitious efforts as a technician and as an observer. Both the photographic process he employs and the philosophical content of his art are curiously consistent: they deal with the ghastly contingency and radical unpredictability of things. He deserves credit for obtruding on such precarious terrain to generate works of remarkable richness and intensity.

— ARCHIE GRAHAM

THE PRESENCE OF ABSENCE

Surrey Art Gallery, Surrey, B.C., October 11 – November 17

"The Presence of Absence" takes its title from an essay by Victor Burgin on conceptualism and post-modernism, published in 1983. Oddly enough, there is no citation of the essay in the catalogue, nor is Burgin present in the list of conceptual and neo-conceptualist art-

must be an ironic re-naming, a work of apostasy, recognizing that Buchloh's cherished critique can become a managed instrumentality. "Participating museums," the catalogue reads, "receive the artists' written instructions, diagrams, slides, and transparencies – but never the works



THE DOCENTS OF THE SURREY ART GALLERY CONSTRUCTING DANIEL BUREN'S SERIGRAPHED WALL, 1987; PHOTO: (ARA PARKER) SURREY ART GALLERY.

ists grouped by International Curators Incorporated for this exhibition (which has taken various forms since early 1989). I raise this pair of omissions not just to credit an artist whose practice has occasionally returned to its conceptual art roots, but to signal something of the forgetfulness surrounding the administration of this show – particularly in its idiosyncratic presentation in Surrey. "The Presence of Absence" is not an exhibition so much as it represents a tool-kit to produce an exhibition, for the ICI provided not a set of objects for installation but packaged a set of instructions and materials for the gallery administration to make into demonstrable objects. Why Burgin was left out, when his early card file piece, *25 Feet Two Hours* (1967/68), is an exemplary instructional work, is an example of how historically and conceptually limited this venture is.

In the Surrey manifestation, "The Presence of Absence" may be given another title, one from an essay by Benjamin Buchloh concerning conceptual art, "From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," but this

themselves. These are created anew at each site by local artists, art students, or museum staff and cease to exist at the end of the presentation." Anyone familiar with the intricacies of conceptualism could produce a meandering commentary upon these words – concentrating, perhaps, upon "never the works themselves" or the post-presentation "existence" of conceptual art works – yet the basic program of ICI is apparent. The absence of the artist's presence and the variations of installation were to recall something of the telephoned instructions and simple portability of conceptual art, but that absence was regulated by ICI's smooth institutional knowledge. The Surrey Art Gallery, in a bid towards recognizing its civic function, added another wrinkle to the already bureaucratic fabric by recruiting specific civic functionaries to enact the instructions. The result was both illuminating about conceptualism as it faces revision into a modern art "style," and telling of how a simple change in personnel can effect the reception of a work of art – even lead to a morbid pessimism concerning the art itself.

Surrey is an across-the-river suburb of Vancouver, something like Mississauga or Montréal's South Shore, noted for its homely mixture of nuclear family conformism and roughneck rowdiness. Bill Vander Zalm was mayor there, and Rita Johnson was a member of Municipal Council, prior to their removal to higher positions. Another ex-mayor was charged with sexually harassing young female employees at his booth at the Cloverdale Rodeo – so I think you get the fundamental principles at work in the privileged, white, political caste of the region. With this in mind, I selected as companion for my visit a friend with a 4 x 4 and a rifle, who also happens to have a keen knowledge of the moment of conceptual art from a period spent at NSCAD and a career reactive to and redolent of that unusual time. His presence needs to be acknowledged, for it was our dialogue about the exhibition which led me to write. A short summary of the show as we saw it is then apposite.

On approach, the LED sign advertising the exhibition used the name but not the words of Jenny Holzer. A poster version of *Truisms* (1977/79) next to the Surrey Art Centre reception desk told us that her sentences were being broadcast on the sign along with the Centre's notices of "Xmas" events. At the entrance to the Gallery was ICI's preface and Dan Graham's *Projections on a Gallery Window* (1979), a work which involves taking snapshots of local galleries from without their walls according to a relatively easy to understand concept of perspective. The work is a slide-dissolve with back-projection, but the Surrey version displayed variations upon Graham's schema from an incomplete comprehension of the camera's relation to the imaged gallery, to the Gallery's obvious reconsideration of Graham's positioning of the slide screen. However, when reading the wall label, the interesting information that the mayor himself and a fellow consular executed the pictures made the discrepancies seem scant. The notion of hizzoner taking a break from the duties of governing in order to visit some local galleries was more impressive than Graham's instructions and their pretense to-

wards framing visuality. The point became the mayor's presence, as if producing the piece was like kissing the March of Dimes poster child.

This effect permeated the exhibition, as each piece presented its author as separate from the artist given credit. The executing groups were listed both by name and by the bureaucratic affiliation they had attained. Hence, the three people reproducing Daniel Buren's *Serigraphed Wall* (1987) were representative of a "team" in a team of Surrey Gallery docents, or the arrangement of slide machines to generate Krzysztof Wodiczko's *The Real Estate Projection* (1987) was the product of the gallery staff (with technical assistance from the theatre staff of the Art Centre). In a most appropriate note, the execution of Lawrence Weiner's *A 36 x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (1968) was done by the Surrey Parks and Recreation construction "team," no doubt in recognition of their contractual role as monitors of all physical renovation to the Art Centre.

I could go on – citing the boring perspectival tricks worked by Justen Ladda and Daniel L. Collins and their civic associates, or detail how remarkably offensive Judith Barry's substitution of any local indigenous people into the text of her *The Absent Presence* (1987) became once one realized that her template reduced all aboriginal struggles to a single text – but my friend and I developed two ideas during our ambulation. One is already present in my description. For us, these were "poor" examples of the artists' work: the Buren had

none of the wall preparation or proper lighting required to fulfill his trademark nullified elegance. The Sol LeWitt included the anomalous use of the side of the crayon for one line while the rest were made end-on. We felt, as unreconstructed connoisseurs, that the work was ersatz. The absence was within ourselves, as though we held that the lack of care to instructions and quality of production was a professional affront to our solicited viewing.

We soon got over that, but its persistence lead to a further formulation of discontent. The radical pedagogy of conceptualism was here made over into the source for an organizational behaviour session on group sensitivity. The corporate memorandum parodied in conceptual art had become the basis for the feel-good training of bureaucrats while the (occasionally articulated) notion of conceptual art as an art executed by anyone became the exalted excuse for an aesthetic workout by the local *nomenklatura*. What had once been about an ironic escape from an instrumentality directed by dominant assumptions about the artist and the work had become the easily assimilated product of post-industrial stylish grazing. It was not just the management but also the complacent manner in which the work occupied this role which disconcerted. The bared wooden studs and winding electrical wires behind the Weiner removal spoke all too clearly of how this was just another wall in an open-plan office.

– WILLIAM WOOD

D É B A T S / I S S U E S

ART AS THEORY: THEORY AND ART

University of Ottawa, November 29 – December 1

When I first heard about the conference, organized by Jody Berland, Will Straw and David Tomas, I anticipated something of a bat-

tlefield: artists accusing theorists of being "creative parasites" and writing mystifying jargon; theorists accusing artists of being naive

and clinging to modernist notions of creativity and artistic expression. Although things like the odd snide remark aimed at the conference's title – which suggested that art has been subsumed by theory, while theory (separated from art by an "and" as opposed to an "as") maintains a relatively autonomous status – indicated a persistent undercurrent of tension, there was none of the antagonism I had expected.

In fact, to pre-empt some of these considerations, Straw clarified at the opening that the conference was *not* meant to be about the opposition or eventual reconciliation of art and theory, rather it meant to address the various social, cultural and political implications of art and theory "already being implicated in each other." Taking this as the basic point of departure, the papers ranged widely: from *Voice of Fire* and virtual reality to identity politics and multicultural policies. The topics were almost overwhelming in their scope. So much so, I should add, that it will be impossible for me to respond to all the presentations, or even to give those I do mention the full attention they deserve.

Appropriately, the conference opened with a screening of two videos which accurately merited the description "art as theory." Focussing on a Victorian (?) love triangle, Janine Marchessault's *The Act of Seeing With One's Own Eyes* tackled the "unruly" subject of female desire, and explored the difficulties of its articulation and representation. Informed by feminist film theory (and subsequently by semiotics, structuralism and psychoanalysis – to name a few), it was as Marchessault described, "a complexly layered film," and also one which evidenced the multiple layers of influence operating within the "theoretical complex."

The same could be said of Laura Kipnis' *Marx the Video: A Politics of Revolting Bodies*, which interspersed a "heteroglossy of discourses" (Kipnis) currently circulating around the body into a documentation of Marx's affliction with carbuncles (boils). It was not the video however, but her preliminary re-Marx which were most revealing about the prominence of theory in contemporary cultural

production. Kipnis described the work as "a postmodern bio-pic ... influenced by and inseparable from theory." It was a biography, yet, she cautioned, "not one which attempts to uncover the 'real' Marx, or anything 'authentic,'" and it was an historical document, "but one which sees history as a discourse – something we produce." Similarly, when describing the video's depth, she immediately qualified that it is a depth composed of multiple surfaces "and not the kind of depth of field which suggests bourgeois humanism."

Sounding like a rapid survey of the canons of contemporary theoretical thought, Kipnis' comments seemed to affirm Thierry de Duve's observation that "the actors and artists of the postmodern period wish to be their own historians and critics." There may, however, have been more than wishes involved here. Kipnis' tendency to situate her work *within*, and explain it *according to*, these canons was perhaps a marker of the increasing necessity of adopting the role of critic and having a theoretical background in order to legitimate one's work (and even oneself). The amount of time Kipnis spent referring to theory also points to the fact that – as the theoretical domain and the pressure to "cover" it expand – establishing a position of critical authority can become such an all-consuming project that little energy is left for anything else.

Constructed as if in response to a myriad of theoretically informed criticisms, Kipnis' comments also suggested something of the anxiety that is inspired by the panoptic theoretical gaze, and the role that fear plays in fuelling the compulsion to take into account as many theoretical angles as possible. The defensive posture Kipnis adopted is also symptomatic of the climate of hostility often created within hyper-critical environments. In this light, the conference not only raised questions about how theory effects cultural production, but also how theory effected social interaction. Or, more specifically, it brought into the foreground how the conditions under which rigorous critical thought is developed effects the ways in which people relate to each other and to the ideas

which others express.

That most of the people attending the conference had been or were presently being "trained to critique" – to formulate instant critical responses – was quite evident during the coffee breaks between the papers. Amidst the buzz of conversation, it was not unusual to hear smug comments about how this or that person betrayed an indebtedness to this or that outmoded system of thought, condescending complaints that this or that person failed to recognize the impact of this or that body of theory on this or that field of study, and glib remarks about how this or that person didn't really say anything new. (In this particular context, the particulars don't matter.)

It would be unfair to say that these were the only types of comments made at the conference but it would not be unfair to suggest that comments like these tend to be standard fare in many academic circles. In such circles it often seems that to comment in anything but a critical manner is somehow to admit to falling behind in the race to accumulate theoretical knowledge. This brand of critical dismissiveness (despite its frequent claims to oppositionality) seems to have more to do with exhibiting theoretical capital and establishing a critical pecking order than anything else. An evaluation-saturated arena of this kind tends to produce so much anxiety that people become afraid to speak (for fear of being caught committing some theoretical faux pas), or alternately, end up speaking only to a (real or imagined?) tribunal of theorists. What is most disturbing is that the initially hoped for "generation" of critical dialogue seemed to turn in upon (or against) itself, and destroy precisely the ability to inspire constructive dialogue.

From the perspective of readership, it is also worth asking if audiences – when confronted with work which is "read through a current theoretical lens" (Kipnis) – have to have *read* the theory in order to "fully appreciate" it. If this is the case, we reach a stalemate: if you haven't read the theory you won't get the art, and if you have, you're not learning anything you don't already know (except per-

haps learning how to fine tune the ability to spot and name the theoretical references).

Beyond (or behind) this stalemate, there is another series of questions: What does it mean to fully appreciate art? Does appreciation require that one be fully knowledgeable about the history of artistic forms and conventions? And how do theory and art criticism work to make some responses appear meaning-full, and make those which are not theoretically informed appear shallow and empty?

Kevin Dowler raised these sorts of questions in his examination of the notion of "artistic expertise" and the rhetorical and institutional systems which support and shape it. Focussing on the controversy surrounding Barnett Newman's *Voice of Fire* and Jana Sterbak's *Vanitas: meat dress for an albino anorectic*, he illustrated how statements deployed by "artistic experts" (in this case National Gallery representatives) worked to (con)fuse "educated judgments of art" with "genuine experiences of art." In addition to completely delegitimizing and dismissing a substantial portion of the Canadian public's response to these works, Dowler pointed out how this (con)fusion perpetuated rigid and elitist notions about what constitutes aesthetic knowledge and who possesses it. Further, he exposed the hypocrisies involved when discourses of "democracy" and "freedom" (of speech and artistic expression) are employed to advance and support this type of cultural exclusivity.

Though in a substantially different context, Virginia Dominguez also dealt with questions of cultural legitimacy and theory's double-edged role in dictating the means by which it is constituted. In her paper entitled "Theorizing Culturalism: from Cultural Policy to Identity Politics and Back," Dominguez encouraged those of us "used to condemning racism, undermining imperialism and fighting sexism" to reconsider the assumption that multicultural discourses and policies are necessarily oppositional and/or liberating. She argued that although multicultural strategies and policies are generally perceived to challenge the primacy of European Culture, they are in fact based

on the Eurocentric assumption that culture (as in the arts) is the primary marker of a culture's (as in ethnic community or social group) value and sense of self-worth. In addition, Dominguez asserted that in refusing to examine, problematize or transform the criteria by which legitimacy (or canon-worthy material) has been traditionally determined, the form of "cultural legitimacy" which culturalism promotes is rather superficial. Thus, in dictating narrow terms in which difference can be understood, articulated and validated, Dominguez argued that multiculturalism ultimately does more to homogenize and relativize difference that it does to celebrate it. Furthermore, Dominguez feared that amidst the colourful spectrum/spectacle of cultural difference, there may be a whitewashing of/or flight from more socially- and politically-based concerns.

Taken to their logical conclusion, however, Dominguez's insights could be as paralyzing as they are provoking. It strikes me as unnecessarily extreme to suggest that marginalized groups should abandon struggles for cultural legitimacy or for greater inclusion in curricula and artistic and literary canons in order to avoid being complicit with (or trapped by) culturalism's Eurocentric/imperialistic underpinnings. The search for validation (of any form – cultural or otherwise) will always be riddled with problems, contradictions and power imbalances, yet to curtail all attempts to achieve it risks debilitating inaction.

Reservations about the paralyzing consequences of this kind of critical inquiry were also raised during the panel discussion on "gendering theory and feminist positions." In reconsidering the relationship between feminism and poststructuralism, both Beth Seaton and Janet Wolff voiced concern about "the dangers of a deconstructive orthodoxy" (Wolff). In addition to restricting actions (by rendering most proactive strategies naive, obsolete or reactionary), Wolff and Seaton also commented upon the problems that strict adherence to poststructuralist principles pose in terms of speaking (or finding a stable place from

which to speak). Citing both the silence imposed by the fear of violating fundamental poststructuralist principles, and the difficulty of saying anything concrete (about structures of power) within a discourse which considers everything a discourse, Wolff warned that an unguarded alliance between feminism and poststructuralist may "cut the solid ground from beneath women."

Similarly, Seaton argued that the poststructuralist rejection of essentialist theories and its pronouncement of the death of both the author and the subject threatened to "leave the authorship of women silenced in ambiguity ... and pull out any originating ground from which the politics of identity can be articulated." In order to resist these forms of paralysis, Seaton stressed the necessity of "provisional essentialisms" and the im-

portance of risking theoretical impurity. Janine Marchessault likewise advised that after a decade of deconstructing the subject, it may be well "worth entering the contradictions inherent in identity and difference."

Recognizing the value of risking the mess of a contradictory relationship with (and between) cultural theory, cultural politics and cultural practice came as a great relief. It was a relief that a pause was being taken to reassess both the enabling and disabling potential of theory; a relief that positions were being negotiated which acknowledged the tensions and contradictions between the imperatives of theory and those of practice — yet positions that were neither paralyzed nor divided by them.

— DEBLEICHA GUIN

GUY PELLERIN AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

Une histoire à suivre

Dans le dernier numéro (*Parachute*, n° 65, p. 48-50), je présentais les œuvres de Betty Goodwin et de Guy Pellerin commandées à l'occasion de la construction du pavillon Jean-Noël Desmarais du Musée des beaux-arts de Montréal. Cependant, moins de deux mois après son inauguration, l'œuvre de Guy Pellerin, *L'Assemblée*, ne se trouve plus dans l'espace pour lequel elle avait été conçue, la salle à manger du MBAM.

Le Musée a acquiescé à la demande de l'artiste de relocaliser l'œuvre. Pellerin alléguant qu'il n'avait pas été consulté pour discuter des conditions d'éclairage, des éléments du décor et du mobilier, a sollicité l'autorisation de retirer la pièce de la salle. De plus, le locataire qui a obtenu la concession pour opérer la salle à manger, a garni ses tables de nappes de couleur et d'ornements qui ne tenaient aucunement compte de la nature de l'œuvre commandée.

Grâce à la collaboration du MBAM l'œuvre « intégrée » a donc été réintégrée. Les murs de la salle

de repos réservée aux Amis du musée accueillent maintenant *L'Assemblée*. Son déménagement dans cette salle, destinée à un groupe de visiteurs particuliers, soulève la question de l'accessibilité de l'œuvre et déjoue ainsi un des principes de base de la politique du 1%. Ironiquement, l'œuvre est maintenant en partie visible de la rue, et rend ainsi publique la notion de collection dont elle s'inspire. L'accrochage de la pièce dans une salle en longueur, éclairée par la lumière du jour, en transforme la lecture.

L'accès au Salon des amis qui se pratique par une extrémité seulement accroît sa visibilité d'autres façons. La nouvelle disposition permet de voir l'œuvre presque dans sa totalité, annulant la fragmentation caractéristique du premier accrochage, et accentue le relief des pièces. En effet, le profil même de chaque découpe, leur épaisseur, leur matière, bref, les notions de sédimentation, d'accumulation et d'assemblage propres à la constitution d'une collection mais aussi caractéristiques des œuvres de Pel-

lerin, sont données plus immédiatement.

Les profils de têtes enlignés sur le mur gauche et accrochés plus serrés, fournissent moins l'impression d'un environnement que d'une suite. Le nouvel arrangement en enfilade fait davantage ressortir la nature du prélèvement de Pellerin. Les profils sont agencés dans des tête-à-tête, les silhouettes vues de profil perdu étant placées au centre du montage. Un dialogue s'engage ainsi entre les formes contrecarrant la notion de module et d'uniformité inhérente à chacune des formes découpées.

Dans le déménagement, l'œuvre a changé de couleur et se retrouve maintenant en blanc, couleur hautement symbolique pour le musée moderne. La nouvelle application colorée accroche davantage la lumière et souligne les épaisseurs de la matière donnant un poids aux reliefs qui perdent leur aspect translucide et immatériel.

Le travail de Pellerin s'affirme donc davantage sur ces peintures sculptées déjà chargées du récit de leur origine.

La collaboration, tardive il est vrai, entre les partenaires mais aussi la nature même de la pièce qu'on a pu adapter à un nouvel environnement ont permis de rescaper ce qui était une œuvre défigurée. Combien compte-t-on de pièces du 1%, ruinées par le manque de suivi dans les étapes qui succèdent l'acceptation de la maquette? Trop souvent le manque de coordination entre les intervenants — commanditaire, architecte et artiste — entraîne un résultat contraire aux objectifs visés. La politique du 1% a maintenant trente ans et elle est en application depuis presque aussi longtemps. Elle mérite sans doute qu'on en fasse le bilan et qu'on en évalue les retombées et les suites.

— LAURIER LACROIX

AN HOMAGE

Carmen Lamanna, the Person

We believe that we can know what a person is through their work. To know their work is to know who and what a person is. Everyone knows that Carmen Lamanna took on what could be seen to be the most difficult work anyone can do. Why in God's name would Carmen have done this? It may have been that for Carmen the idea of art contained what could be seen to be the most exalted object that one could possibly imagine or give oneself over to. Like an artist, Carmen Lamanna was possessed by his good demon and he sacrificed himself to an idea that will carry us into the future.

What type of person was Carmen Lamanna? To know Carmen we would have to acknowledge or try to understand the true value of his work. Knowing this may tell us something about the persona of Carmen Lamanna. The unspoken implications of Carmen Lamanna's work could be summed up as an acceptance of the idea as to what

art should be. To maintain a clear view as to what this might be we would have to suspend our capacity to rationalize. The more we are subject to our circumstances in life the more we will tend toward the rationalization of those circumstances. Such a dilemma could force anyone to take a stand on behalf of their beliefs.

What comes along with understanding the work of Carmen Lamanna is knowing how easy it is to sweep it under the carpet and all of us along with it. This is a real possibility. To contemplate this is to face the possibility of being slowly but surely made extinct. The work of Carmen Lamanna is the work of defining what a work of art is. This too, is the work of the artist.

The first principle of art is art. This is very hard for most to understand. What gets in the way of their appreciation of this is everything else but it. Most cannot accept or see why art is in itself work

and that it is the very best kind of work (work which Carmen Lamanna enjoyed.) Someone might react to these points by saying I am being esoteric and I would in turn say to him or her, you lack the knowledge of what art is and what it could be. Being open to the possibility of what art could be is what Carmen loved doing the most. With him this is what came first and nothing got in the way of that.

Why would anybody in his right mind choose to be involved with art knowing full well the arts are the last thing to be supported? The artist and the art dealer are the least likely to become rich. Although some might say the dealer is more likely than not to become rich before the artist would. The truth is that, whether or not they have any money or not, art is a preferred way of living. Art is not something (as some would say) that offers to us a lifestyle but is a preferred neurosis. It is with art that we can extend our inner capacity to create meaning for ourselves. I think it is safe to suggest that this may have been one of the reasons why Carmen became an art dealer.

There is no-one who worked harder than Carmen Lamanna. There is no doubt in my mind whatsoever that he went well beyond the boundaries of what we would normally expect of an individual. Small or large, important or insignificant, everything he did was equally important to him and he was always completely absorbed by whatever he was doing. It is said that a saint is a person who does ordinary things extraordinarily well. That was Carmen to a T and no-one could possibly say that Carmen Lamanna was superficial.

One of the things I liked about Carmen is that he expected those who are in positions of authority to do great things. Unfortunately, he was mostly let down by the fact that authority figures are generally not permitted to act as freely as he did. Lamanna was a man of action and he thought that others would want to act with a similar enthusiasm for the program he was developing at his gallery. Most of the time things did not work out the way he thought they should go but this did not deter him from maintaining his ideals.



CARMEN LAMANNA, SEATED IN FRONT OF IAIN BAXTERS' LANDSCAPE (1990); PHOTO: CARMEN LAMANNA GALLERY

I first saw Carmen Lamanna in 1965 at the Dorothy Cameron Gallery at what became the location of the Carmen Lamanna Gallery at 788 Yonge Street in 1966. I had been out of school less than two years and had made some trips to Toronto to see public and commercial exhibitions. Greg Curnoe told me about Eros 65 and that it was to be a group exhibition of gallery artists held at the Dorothy Cameron Gallery. I introduced myself to Ron Bloore who would have nothing to do with me, possibly because I looked as if I were unimportant and besides, I looked as if I were poor, a nobody. In any case, Eros 65 was banned by the morality squad and it really did not have to be because there was nothing even remotely erotic or explicitly sexual in content on exhibit. It was more the idea of the show that got it banned and no doubt Dorothy Cameron needed the publicity because in all likelihood her gallery was probably failing at the time. It was in that plush carpeted gallery that I saw a robust, barrel-chested Italian come into the gallery. At the time I did not know who he was. He stuck close to the desk at the front of the gallery. As Carmen stood glued to the desk I could see this man was full of genuine enthusiasm and charm. His eyes sparkled as if he were in awe of being in a place full of controversial art objects. With hindsight and the

visual power of memory we can understand that, whatever his reasons were for being there that day, he was surely sniffing out the place and sizing up his next move.

It was in that location on the third floor that I made the final *Water on Paper* works in 1973. I convinced Carmen to let me do the work there and I found a \$13.50 deluxe room at the Ford Hotel. I made the pilot pieces in London and the finished works on that dusty third floor packed full of art. Carmen thought I was all wrong for wanting to make this series. He kept lecturing me on how I was not being myself. I stuck to my guns and continued to work through the onslaught of Carmen Lamanna's criticism. He was convinced I was out of my mind because I was not making monochromatic paintings. Carmen took one of those fly-by-night pieces of butcher's sign paper that looked like there was nothing on it and pinned it up in his workshop to look at it. Some time later, Favro walked in and said, "Hey, that looks pretty good." Favro's comment convinced Carmen to look harder.

Carmen paid to have twenty-five of these works framed in 4' x 4' heavy silver leaf moulding and he framed them himself. A few days before the opening Carmen was so excited about this body of work that he telephoned me in

London and told me the story of how powerful waves of static electricity came shooting off the works as he was framing them in the most remote part of the gallery shop. He said the electrical charges made him feel as if the power of God was communicating with him directly. People stood in front of these works and wept. The show was a complete success and we sold a piece from the exhibition which helped to pay for the framing. Some people (for instance, John Massey) believe these works to be the best I have done. Carmen had faith to keep an open mind even when it seemed what I was doing was not a logical next step.

Carmen was open to taking advice which he was able to digest for himself. His policy was to seek out advice and he consulted with his artists and others in the visual arts community before he made up his mind and he did this in regard to each and every aspect of the gallery. He discovered (like others) that in order to survive and extend his activity he had to get more out of less. Carmen Lamanna was the type of person who would talk to you about any subject and he listened to you and thought about what you had to say and was influenced if it was useful in clarifying what was needed to operate the gallery successfully.

Shortly before I moved off Front Street to St. Clarens Ave., in November 1990, Alan Schwartz and his family visited me at my studio. Kids being what they are, they investigated everything at hand. When I was showing some of my recent Black, White and Grey paintings to Alan and Allison the children touched the surfaces of these paintings and wanted to know, "Is this magic?" By comparison, I would have to say that fundamentally there was no difference between how Carmen and the Schwartz children initially responded to my work.

On occasion I would hire a friend to truck my work into Toronto for the installation of my shows at the gallery. It was the second year during which I exhibited the more developed *Baroque Blacks* of 1975-76; I remember unloading the truck at the back of the Yonge Street Gallery. Carmen was anxious to see

one of the pieces before we took them inside. Because he was overcome with curiosity we unwrapped one of those voluptuous Blacks outside. (He had ordered hundreds of gallons of this black stuff and had it sent to my studio in London.) Stephen Best and I stood this work out in the open on the bare ground with the clear polyethylene pulled down and around its bottom edge.

After a moment or two, Carmen slowly approached the surface, raising his hand to touch it gently, as if by testing through his caress how affectionately this painting had aroused that tenderness.

— RON MARTIN

The author gratefully acknowledges the editing assistance of Jerry McGrath.

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Judith Barry, *Public Fantasy: An Anthology of Critical Essays, Fictions and Project Descriptions* by Judith Barry, ed. Iwona Balzwick, London: Institute of Contemporary Art, 1991, 127 pp., illus. b & w.



As a compilation of artwork descriptions and critical writings, this publication documents Judith Barry's ambitions to address issues and theories beyond visual art. Free of the laudatory tone of "documentary" catalogues and consistent with Barry's interdisciplinary sensibility, she assumes various voices in this publication: the critic, the historian, the storyteller, as well as the curator of her own production. Anthologies of artists' writings,

whether fictional musings or polemical treatises, are often sly defenses and validations of the artists' visual work. Barry's writing, however, is not illustrative but rather extends and contextualizes the ideas informing her visual art. Through several forms – installation, video, criticism, fiction and exhibition design – Barry has explored conditions of spectatorship, public space, and subjectivity. Understanding that public and private spaces are grounded in social and political experience, her focus is the possibility for encounter and engagement. She assesses the collusion of public and private – the complicity of the spectator – preferring the metaphor of the vampire's pleasure to that of alienated schizophrenia. Fond of post-structuralism, Barry's urban subject tends to be unspecific, both in terms of ideology and history.

Barry's discussions are conjectural rather than tightly analytical, bringing together references to alchemical stagecraft, Lacan, shopping, and "virtual reality." She has responded to trends in eighties art discourse – the politics of technology, psychoanalytic theory, feminism, cultural history, hyperspace – incorporating them into her solid understanding of architecture and design. Her most conclusive arguments are the weakest – ie.: how can the double "disappear" if it indeed constitutes the

modern subject's condition? Perhaps because her main subject is mass culture and the urban environment, Barry feels it necessary to distinguish herself from Baudrillard's ideas, especially from those artists associated with his discourse. Far from accepting the technologized metropolis as a disempowering simulacrum, her viewpoint implies the potential for action, a sense of loss ("architecture has become transparent, a giant screen into which our social lives dissolve") mixed with optimism (new technology as an ally which can "question the power of the master narrative"). There is restraint in this publication which is at odds with Barry's ideas. The didactic "project descriptions" and validations within a particular modernist lineage imply a more traditional catalogue. It is unfortunate that *Public Fantasy* does not have more visuals and that Barry's understanding of the interactive dynamics of exhibition design could not have been extended to this publication. *H.P.*

Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1991, 238 p., ill. n. et b. et coul.

Ne dit-on pas que c'est l'intention d'un acte qui fait sa valeur, pour l'auteur des *Formes de l'intention* la raison d'être d'un objet esthétique réside avant tout dans le projet qui l'a vu naître. Mais il faut d'abord préciser ce que l'on entend ici par intention; M. Baxandall ne s'intéresse pas à un « état psychologique assignable à un individu, ni même à un ensemble d'événements qui auraient pu se produire à un moment donné, dans le cerveau » (p. 80). Le principe explicatif retenu est au contraire « une condition générale qui régit tout acte humain rationnel » (p. 80). En d'autres mots, la dimension de « projet » est la mieux à même de définir cette condition. Tout objet est appréhendé comme solution apportée à un problème. Cette forme de causalité est retenue, au détriment de l'explicitation herméneutique, qui rend compte du processus créatif en recourant à « l'état d'esprit dans lequel a pu se trouver, à un moment donné, tel ou tel indivi-

du » (p. 80). La compréhension d'une intention est subordonnée ici, à la validité des conditions qui rendent possible l'émergence de l'objet. L'intention est donc, un critère que l'on applique aux « tableaux plutôt qu'aux peintres » (p. 80). Il faut l'envisager comme une construction qui « permet de décrire la manière dont un tableau se rattache à ses conditions » (p. 81), donc aux intentions qui paraissent avoir présidé à sa production.

Tout le problème de ce livre tourne autour de la question du statut à attribuer aux inférences concernant les causes d'un tableau. Quelle est l'opération langagière à laquelle nous nous livrons quand nous attribuons une cause, une volonté, ou une intention donnée, à un tableau. Il y a d'emblée un hiatus qui se creuse entre l'explication et l'objet de l'explication: « On n'explique pas un tableau: on explique telle ou telle observation qu'on a pu faire à son propos » (p. 21). La conséquence d'un tel propos est simple, toute tentative d'élucidation d'un tableau dépendra « du point de vue qu'on adopte pour le décrire » (p. 21), la façon de parler d'un tableau modifiera notre propre perception et celle que pourrait en avoir autrui. La démarche de Baxandall diffère essentiellement de la phénoménologie qui croit possible un retour à la chose même débarrassé de toute médiation. Pour lui, l'objet nous apparaît au détour des observations opérées à son égard. Sa tentative est en fait un effort de traduction. À savoir: comment est-il possible de rendre compte aujourd'hui de l'éventail des raisons qui ont présidé à l'émergence d'une œuvre d'art dans un passé proche ou lointain? Si le problème du langage demeure toujours présent dans sa démarche, c'est qu'il a le mérite de toujours poser la question de l'adaptabilité d'un mode d'expression à un autre. Qu'est-ce que notre façon de nous rapporter au monde, et aux artefacts qui y sont engendrés, a de commun avec la façon dont les époques antérieures s'y rapportaient? Ce genre de constatation ne mène pas l'auteur à un relativisme, son ambition est de parvenir « à comprendre une œuvre qui n'appartient pas à notre propre culture » (p. 8), ou encore de tenter

de répondre à la question: comment est-il possible de comprendre une œuvre en dehors du contexte qui l'a vu naître? Il ne s'agit pas d'apposer sur l'œuvre d'art d'hypothétiques significations, mais de tenter de rendre compte des conditions de productions qui ont rendu possible sa structure. Pour ce faire, on rendra disponible le maximum d'intentions et de causes ayant présidé à son élaboration. Une fois ces conditions remplies, l'historien de l'art pourra prétendre à la vérité ou du moins à la vérification de ses interprétations. Cette « critique inférentielle » que M. Baxandall appelle de ses vœux devrait permettre, à partir des « propriétés picturales du tableau » (p. 10) de parvenir à une meilleure compréhension critique de l'œuvre d'art – au sens où l'auteur l'emploie: « quand ce qu'on pense ou ce qu'on dit à propos d'un tableau est susceptible d'aiguiser le plaisir légitime qu'il nous procure » (p. 17) –, et si possible à sa traduction. É. A.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie?, Paris, Les éditions de Minuit, 1991, 206 p.

Une problématique qui, à première vue, ne rencontre pas directement celle de l'esthétique. Mais le mérite de cet ouvrage écrit par les mains conjointes des auteurs de *L'Anti-Œdipe* et de *Mille Plateaux* est de tenter justement un rapprochement entre méthodologie philosophique et art. Les deux compères s'essaient à trouver le point de jonction, où les deux disciplines entrent en résonance. Le procédé est simple; pour savoir en quoi les deux disciplines se ressemblent, on commencera par arpenter leur différence. Au passage, on examinera en quoi la philosophie se distingue de la science et de la logique, selon un vieux procédé d'identité et de différence. Le concept est dit appartenir en propre à la philosophie. La science et la logique, elles opèrent non par concepts mais par fonctions ou *fonctifs*, sur un plan de référence, et avec des observateurs partiels. L'art opère par «percepts et affects», sur un plan de composition avec des figures esthétiques. Contrairement à une opinion répandue, la philosophie n'est pas interdiscipli-

naire. C'est un tout déjà constitué qui rencontre l'art et la science pour essayer de théoriser le concept d'une fonction, d'une perception ou d'un affect. Elle n'occupe pas cependant le poste privilégié de la réflexion, car « personne n'a besoin de philosophie pour réfléchir sur quoi que ce soit: on croit donner beaucoup à la philosophie pour réfléchir en en faisant l'art de la réflexion, mais on lui retire tout, car les mathématiciens comme tels n'ont jamais attendu les philosophes pour réfléchir sur les mathématiques, ni les artistes sur la peinture ou la musique; dire qu'ils deviennent alors philosophes est une mauvaise plaisanterie, tant leur réflexion appartient à leur création respective » (p. 11).

En nietzschéen qui se respecte, Deleuze voit le malheur de la philosophie dans cet *hybris* qui consiste pour elle à vouloir dominer les autres disciplines. Si elle se définit comme « connaissance par purs concepts », il faut prendre en compte le fait que l'origine purement rationnelle du concept n'est qu'une illusion destinée à occulter une composition plus métissée, une naissance plus sensible ayant présidé à sa destinée: « Vous ne connaîtrez rien par concepts, si vous ne les avez pas d'abord créés, c'est-à-dire construits dans une intuition qui leur est propre: un champ, un plan, un sol, qui ne se confond pas avec eux mais qui abritent leurs germes et les personnages qui les cultivent » (p. 12).

La solution consiste à considérer le concept comme une entité en mutation susceptible de voir son contenu se modifier en fonction de la réalité qui l'entoure. La question d'une permanence dans le changement du concept, d'une unité de la philosophie se pose alors. Sa différence par rapport aux idées créatrices qui parcourent les champs de l'art et de la science va être revendiquée. Cette exclusivité de la création des concepts qui revient à la philosophie ne lui donne, selon les auteurs, aucun avantage sur d'autres modes « d'idéation ».

La question du rôle et de l'usage du concept dans nos sociétés ne peut manquer de se poser. Obvier à celle de son utilité revient pour Deleuze et Guattari à une « coquetterie qui n'amuse même plus

les jeunes gens » (p. 14).

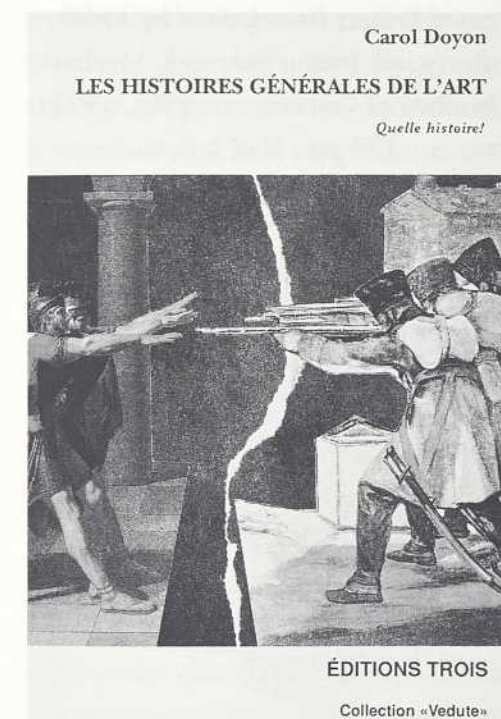
Si la philosophie peut prétendre à une filiation hellénistique, c'est en raison de la place occupée par l'*agôn* dans la cité grecque « comme règle d'une société des "amis" comme rivaux (citoyens) » (p. 14). Une discipline qui prétend occuper les pans d'un territoire circonscrit à son seul usage, ne s'étonnera pas de rencontrer sur sa route les aléas que lui réservent d'autres prétendants aux mêmes terres. C'est un des cas de figure souvent rencontré par la philosophie depuis sa création. Les prétendants au concept n'ont jamais été si nombreux qu'aujourd'hui, l'imposture règne en maître dans les domaines connexes de la communication, du marketing, de l'informatique, du design, et de la publicité où se revendiquent le droit à la *conception*. Contre un tel état de fait, la solution des auteurs est celle de la « grande santé »; partir d'un grand éclat de rire et continuer à « créer des concepts, qui soit des aérolithes plutôt que des marchandises » (p. 16) leur semble la stratégie la plus adéquate, face à une « société de service et d'ingénierie informatique ». Une telle situation nécessite un rapprochement entre l'attitude qui consiste à créer et celle qui conceptualise. On l'aura deviné, pour les deux auteurs, c'est définitivement du côté de la création et non de l'abstraction, ou de la généralisation, que doivent se porter les pas du philosophe. É. A.

Carol Doyon, Les Histoires générales de l'art. Quelle histoire!, Laval, Trois, coll. «Vedute», 1991, 251 p., ill. n. et b.

S'adressant à des publics de débutants et d'amateurs, les histoires générales de l'art, n'ont pas l'heur de satisfaire aux exigences professionnelles les plus élémentaires de la discipline. Et pour cause! Leur fonction initiatique les contraint à adopter une telle structure généralisatrice qu'elles deviennent pratiquement inopérantes dès qu'un travail le moins spécialisé est envisagé. Les critiquer sur ce plan, comme tout le monde le fait, ne ferait qu'ajouter une rubrique supplémentaire au « dictionnaire des idées reçues » ébauché par Flau-

bert dans l'annexe à son *Bouvard et Pécuchet*. Mais, précisément parce qu'elles sont ainsi déconsidérées et refoulées (aux rayons les plus bas des bibliothèques personnelles), tout en jouant un rôle déterminant dans la formation et l'assimilation de l'architecture historique, elles peuvent ainsi dissimuler les a priori les plus tenaces de la discipline et occuper une position « surmoïque » excessivement prégnante. Comment se construisent, de façon générale, les discours de l'histoire de l'art? Quelles en sont les constituantes narratives? Quelles sont les procédures d'exclusion qui y sont opérantes? L'examen des histoires générales de l'art devait permettre d'esquisser quelques réponses cohérentes à ces questions.

Dans cette perspective, l'essai de Carol Doyon démonte les mécanismes panoramiques illusion-



nistes et les dispositifs panoptiques de ce type d'ouvrage afin d'en révéler les structures conceptuelles et idéologiques qui y sont au principe. Les projets de ces ouvrages, couvrant des surfaces immenses de la trame historique, se seraient mis en place à la fin du XVIII^e siècle et accomplis au XIX^e. Ils chercheraient à créer un espace homogène de l'Histoire où chacun des acteurs serait en même temps gardé bien en vue, la biographie des artistes importants constituant le lien le plus sûr pour reconstituer les événements, les influences et les innovations. Puisque le style, en alliant temps et forme, permettrait d'établir les différences nécessaires

sans briser l'unité de l'ensemble, chacune des composantes historiques pourrait ainsi être maintenue dans ses singularités. Sur cet espace, qu'on voulait le plus homogène possible, il fallait néanmoins établir des hiérarchies et procéder à des exclusions sans que pour autant on ait à les justifier, sinon par la logique interne du système.

L'effet analytique qui résulte de ce démontage est un « retour du refoulé » dont les incidences affectent l'ensemble de la discipline dans ses fondements mêmes. En effet, ce dont on se rend bien compte, c'est que la structure initiatique ne fait que se développer et se préciser au fur et à mesure que le regard « scientifique » examine des entités de plus en plus petites, tout simplement parce que ce « sens de l'histoire » qui prévaut dans les histoires générales de l'art demeure inchangé quand il s'agit de couvrir de moindres surfaces. Il s'agit, en effet, de tisser la trame de l'histoire le plus finement possible, au point de donner l'illusion d'une surface continue qui puisse se donner tout d'une vue, sans aucune déchirure.

Apparemment limité à l'analyse d'un produit qui se trouve en quelque sorte à la marge de la discipline (en son seuil) et qui, paradoxalement, se présente comme une vue d'ensemble, l'analyse de Carol Doyon est extrêmement stimulante dans la mesure où elle suggère des réflexions qui vont dans toutes les directions. Quelle serait la conception de l'histoire qui corresponde le mieux à une culture qui s'est débarrassée depuis plus d'un siècle de l'idée de Dieu et de l'Homme? Et, conséquemment à cette philosophie de l'histoire qui serait la nôtre (si tant est qu'une telle chose existe pour nous), comment reconstruirait-on la généalogie de cet ensemble d'artefacts dont nos musées regorgent? De quelle manière devrait-t-on aborder, dans une perspective didactique, la totalité de ce corpus sans reproduire cet illusionnisme humaniste qui s'est construit sur fond de rapports de domination et de structures d'exclusions? L'analyse des histoires générales de l'art que Carol Doyon a produite ne répond pas à ces questions; mais, par l'examen de l'un des produits les plus présomptueux de la discipline, ces problèmes sont implici-

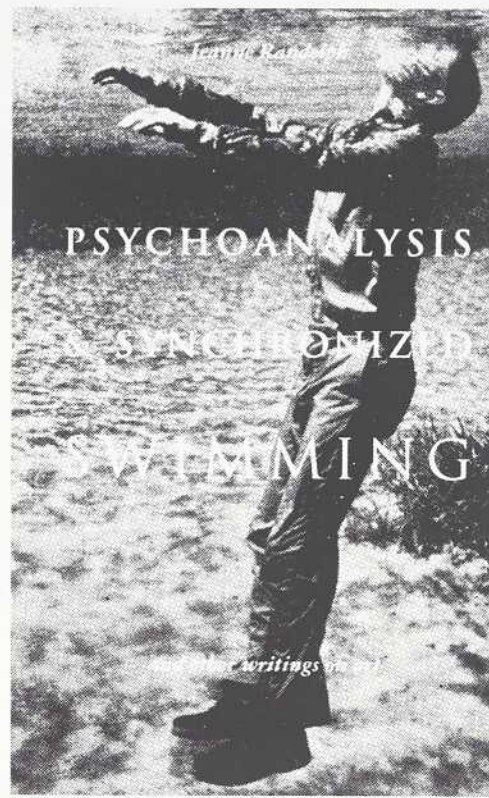
tement suggérés et remettent en question ses présupposés épistémologiques les plus tenaces. L.C.

Jeanne Randolph, *Psychoanalysis & Synchronized Swimming: and other writings on art*, Toronto: YYZ Books, 1991, 184 pp., illus. b. & w.

First of all, disregard series editor Bruce Grenville's facile and somewhat recycled foreword. His recounting of how Jeanne Randolph's collection of essays epitomize postmodernist collapsing of supposedly heretofore modernist shoring up of the boundaries between fiction and criticism or subjective and objective critical positions, places a by now conventional and hackneyed set of blinkers upon Randolph's work. His suggestion, for example, that her diaristic account of her road trip with Joanne Tod, which appeared as a catalogue essay to the artist's exhibition, is an assault upon the "traditional" relationship between a critic and the artwork they describe can only seem risible in the context of critical theory (both modernist and postmodernist) that has attempted to reconstitute such representations along the lines of sexual, race, class or gender politics, not with the exhortation to inflect one's work with mundane biographical detail. Even Randolph herself partakes at times of such displacement. In one of the essays included within this volume she writes, "Carr-Harris wrote his review in the words of a local and specific persona in a particular setting (the old house which is now Gallery 76)" (p. 178).

Upon reading the book, however, what emerges is something quite different; an intellectually honest, lucid, and idiosyncratically personal attempt to delineate the mechanisms by which Randolph, as an art critic and a psychotherapist, reads visual culture, her interrelationships with the artists who produce it, and culture's intertwining with technology. A few caveats however. Randolph's use of object relations psychoanalytic theory, on which she bases all of her interpretative experience of art, managed to jibe – or jar – with another book I was reading at the same time, one in which I found myself

more personally implicated, *How Do I Look?: Queer Film and Video*, a collection of essays from a conference on gay and lesbian represen-



tations within film and video, organized by the reading group "Bad-Object Choices." Randolph enlists the object relations theory of Melanie Klein and D.W. Winnicott, among others, to explore the relationship between viewer and work of art. "Bad-Object Choices" is of course a wry and campy nod to the exclusion in most psychoanalytic theory on art of sexual object-choice, an exclusion which neatly dovetails with a structuring absence in most critical theory of any reference to gay and lesbian representations.

No exception even here. Randolph's dependence upon object relations theory is not for the purposes of exploring sexuality. Instead she employs it to ponder the "ambiguity between the subjective and the objective that gives artworks a unique psychological validity." (p. 26) This relationship is indeed complex, but what puzzles in all of her writing is a sense that any object will do the job and every person will do, with variations of personal history, the same reading, or more precisely will read the same way. By not allowing any real importance to be placed upon specific psycho-social constructs of identity and how they shape and are shaped by culture, or the insti-

tutional, contextual framing of meanings, the essays in *Psychoanalysis & Synchronized Swimming* do not appear, pace Grenville, to be guided in any real way by some of the crucial concepts of aesthetic postmodernism.

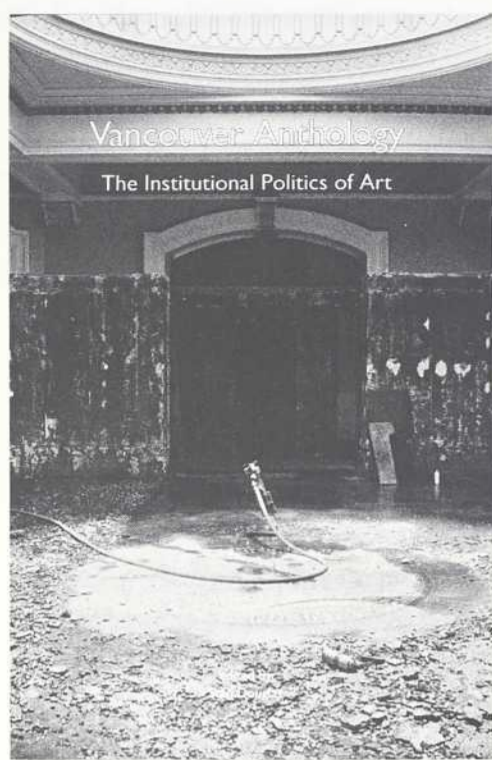
Given these elisions, what does emerge from this collection of fiction, art reviews and theoretical essays is a compelling and thoughtful meditation on the anxieties of interpersonal relationships and encounters with cultural objects on the terrain of a very bewildering social and political landscape. T.F.

Vancouver Anthology: *The Institutional Politics of Art*, A Project of the Or Gallery, Stan Douglas, ed., Vancouver: Talonbooks, 1991, 299 pp., illus. b & w. and colour.

The photograph on the cover of *Vancouver Anthology* shows a construction worker, armed with a jackhammer, pulverizing a circular government seal imprinted on the floor of the old British Columbia Provincial Courthouse. The obliteration of the seal took place in 1981, and two years later the courthouse was re-opened as the newly revamped Vancouver Art Gallery. To mark this metamorphosis of judicial order into art – extraordinary anywhere, but especially in B.C. – the gallery mounted a large retrospective entitled *Vancouver: Art and Artists 1931-1983*. The exhibition was conceived as a celebration of the history of art in Vancouver, but soon became a cause célèbre for local artists and writers excluded from the show.

Those who contested the 1983 exhibition number among the ten contributors to this excellent and prickly collection of essays. The essayists are careful to reject any history of art that might be construed as totalizing. A comparable rejection is also issued by Stan Douglas, who edited the anthology and organized the lecture series that preceded it. "The histories that follow are all minor ones," he writes in the volume's preface. "The designation 'minor' here is in no way pejorative or diminutive," Douglas continues; "it denotes a condition that must be fully inhabited if there is

to be any contestation with those who assume the right to speak for the 'majority' or that which is supposed to be 'major.'" Douglas' unacknowledged reference to Deleuze



and Guattari's work on Kafka, *Towards a Minor Literature*, is apt. Like Kafka's Prague, Vancouver is a provincial centre; and writing against the grain comes naturally to most of the anthology's contributors.

For the book, Douglas solicited essays according to established categories within the visual arts and its institutions. Thus Keith Wallace writes on artist-run centres, Sara Diamond on video, Nancy Shaw on countercultural practices, Maris Insell on experimental film, William Wood on art criticism (notably at the now-defunct *Vanguard*), Carol Williams on feminist initiatives, Robin Peck on sculpture, Robert Linsley on painting, Scott Watson on conceptualism and photo-based art, and Marcia Crosby, in an essay entitled "Construction of the Imaginary Indian," on the colonization of cultural difference.

The organized diversification of topics ensures that the same horse is not flogged twice. This has obvious benefits but at some cost, it seems to me, to the idea of contestation that the anthology wishes to promote. This cost might have been repaid had some of the exchanges between speakers and audiences at the lecture series been incorporated into the book, espe-

cially as several exchanges revealed points of profound disagreement – for example, about the place of ethnic background in the inflection of ideas. The incorporation of certain exchanges might also have gone some distance towards counterbalancing the generational homogeneity of the contributors, all of whom came to *Criticism* in the late 1970s or 1980s.

If the cover photograph of *Vancouver Anthology* seems to strike a deft note of irony, its more important purpose is to comment on the ties that bind art to politics in Van-

cover. The histories offered in the anthology are insistently political in their critique of art and institutional intrigue in the city. They are also political in their charting of the relations that pertain between art produced in B.C. and that produced elsewhere. The anthology was launched on October 17, the date the N.D.P. were elected to power in the province. Given the book's concerns, and its refusal of the historical amnesia that accompanies cultural politics in the region, the timing was not a coincidence. *J.O.*

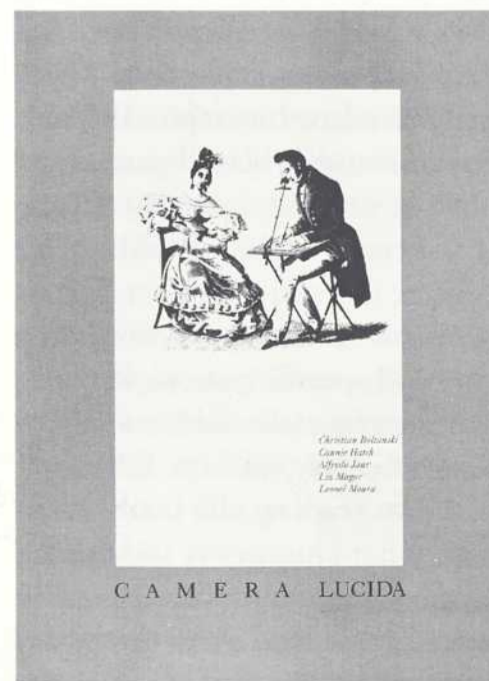
CATALOGUES / CATALOGUES

Camera Lucida, exhibition organized by Helga Pakasaar with essays by Helga Pakasaar, Brian Wallis, William Wood, Banff: Walter Phillips Gallery, 1991, 58 p., b. & w. and colour illus.

This catalogue documents the exhibition *Camera Lucida*, organized by the Walter Phillips Gallery in 1989 and subsequently presented at the Art Gallery of Windsor and Presentation House Gallery. Included in the exhibition were works that made use of photographs, in one form or another, by Christian Boltanski, Connie Hatch, Alfredo Jaar, Liz Magor and Leonel Moura. As one might surmise from the title of the exhibition, Roland Barthes' *Camera Lucida – Reflections on Photography* occupied a central position in the premise of the exhibition, and informs all three of the catalogue essays. Of particular significance is Barthes' distinction between the *punctum* of a photograph – that unpredictable facet or detail of an image that may move or engage a viewer on a highly subjective, almost private, level – and its *studium*, or overall subject that depends on a shared, common ground of meaning mediated by cultural codes.

In an essay bearing the same title as the exhibition, curator Helga Pakasaar notes that the work of these artists shares an interest in the process of looking in the construction of meaning, and an understated restraint and economy of means that can be traced to inter-

ests in conceptual art. She further asserts that, through an emphasis on the aesthetics of display, each artist discloses the systems of power to which photography can be linked while at the same time positioning the viewer as a voyeur, whose response to the work is mediated both by social codes and personal memory. Thus, while the works in the exhibition dismantle some of the photograph's illusionistic pow-



er, they do so without completely dispensing with what Barthes terms an "erotics of looking."

Brian Wallis' text, "What is Not Seen: Subjective Photography and the Political" consists of a series of concise observations on the way in which photographs have functioned in terms of ordering our perceptions of the world, interspersed

with quotes from writers such as Barthes, Maurice Blanchot and Edward Said. Wallis notes that as a social form, photography reproduces the ideology of the environment in which it is deployed, however there is often a gap between photographs and our perceptions of ourselves or of the real. He argues that perhaps the images we should "believe" in are not ones that claim the status of a document, but those seemingly banal images in which the contradictions between what we see and know (and therefore the ways in which ideology acts upon us) become visible.

William Wood's complex and dense, yet highly readable, "*Punctum or Perish*" intertwines a careful and detailed reading of Barthes' book with considerations of the specific works in the exhibition. Wood approaches Barthes' text from a phenomenological perspective and his reading diverges somewhat from those offered by writers such as John Tagg, who have seen Barthes' claim for the evidential status of the photograph as highly problematic. Wood notes that the artists in the exhibition have used photographs "that may have *puncta* for them ... but ... are utilized in the context of *studia*." He asserts that what is central to the experience of the viewer is an absence of emotional contact that the image evidently holds for someone else. Within this absence, the images' location within a traffic in representation becomes evident, and the systems of power to which it is connected are (perhaps briefly) displaced.

These three texts, then, together with the reproductions of the artists' work, provide the reader with considerations on the constructed nature of the photographic image and its role in the reproduction of ideology, without denying the complexities through which photographs engage us. The catalogue is slightly flawed through a somewhat confusing layout of the reproductions. Each artist seems to have designed a work specifically for the catalogue, and it is difficult to distinguish these from the works that were in the exhibition. Nonetheless, the publication is a worthwhile contribution to the ongoing discourse around photography. *G.A.*

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

Carol Armstrong, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1991, 300 pp., illus. b. & w.

Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge (Mass.) & London (Engl.): The MIT Press, 1991, 290 pp., illus. b. & w.

Arthur Kroker, *The Possessed Individual: Technology and the French Postmodern*, Montréal: New World Perspectives (Culture Texts Series), 1992, 176 pp., illus. b. & w.

Andreas Papadakis, Clare Farrow & Nicola Hodges (eds.), *New Art: An International Survey*, New York: Rizzoli, 1991, 264 pp., illus. b. & w. and col.

Alain-Martin Richard, Clive Robertson, *Performance au Québec. 1970-1990*, Québec et Toronto, Les Éditions Intervention & Coach House Press, 1991, 400 p., ill. n. et b. (textes en français et en anglais).

O. K. Werckmeister, *Citadel Culture*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, 210 pp.

Catalogues/Catalogues

Between Views, texts by Daina Augaitis, Jody Berland, Sylvie Gilbert, et al., Banff: Walter Phillips Gallery, 1991, 48 pp., illus. b. & w.

Bill Jones. *Investigations. Meditations. Lamentations. Selections, 1970-1990*, texts by Russell Keziere, Bill Jones, Vancouver: Presentation House Gallery, 1991, 32 pp., illus. b. & w. and col.

Colin Campbell: *Media Works*, texts by Colin Campbell, Sue Ditta, Bruce Ferguson et al., Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1991, 94 pp., illus. b. & w. and col.

David Rabinowitch. *The Gravitational Vehicles 1965*, textes de Whitney Davis & David Rabinowitch, Vienne & Paris, Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder & Galerie Renos Xippas, 1991, 136 p., ill. n. et b.

Giuseppe Penone, textes de Johannes Cladders, Remo Guidieri, Daniel Soutif, et al., Milan, Fabbri Editori & Castello di Rivoli, 1991, 224 p. ill. n. et b. (textes en italien).

Josef Felix Müller Schnitt, textes de René Straub, Hans-Michael Herzog, Berlin, DAAD/Kunsthalle

Bielefeld, 1991, 96 p., ill. n. et b. (textes en allemand).

Lieux communs, Figures singulières, texte de Jean-François Chevrier, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991, 136 p., ill. n. et b. et coul. (texte en français et en anglais).

Living Evidence: Lynne Cohen Roger Mertin, texts by Rod Slemmons, Bob Sherrin, Vancouver: Presentation House Gallery, 1991, col. illus.

No Man's Time, collectif, Nice, Villa Arson, 1991, 238 p., ill. n. et b. et coul.

Sites choisis/Chosen Sites, textes de Liliana Albertazzi, Bernard Bonnet, Philip de la Croix, et al., Ville de Niort et Ministère de la Culture, 1991, 94 p., ill. n. et b. et coul. (textes en français et en anglais).

Un Archipel de désirs. Les Artistes du Québec et la scène internationale, textes de Louise Déry, Marie-Lucie Crépeau, Stéphane Aquin et Chantal Pontbriand, Québec, Musée du Québec, 1991, 224 p., ill. n. et b. et coul. (textes en français et en anglais).

Monographies/Monographies

Rainer Crone & David Moos, *Kasimir Malevich: The Climax of Disclosure*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, 230 pp., illus. b & w. and col.

Thierry de Duve (ed.), *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, Halifax, Cambridge (Mass.) & London (Engl.): Nova Scotia College of Art and Design & The MIT Press, 1991, 488 pp., illus. b. & w.

Sidra Stich & Elisabeth Sussman, *Rosemarie Trockel*, Munich: Prestel-Verlag, 1991, 144 pp., illus. b. & w. and col.

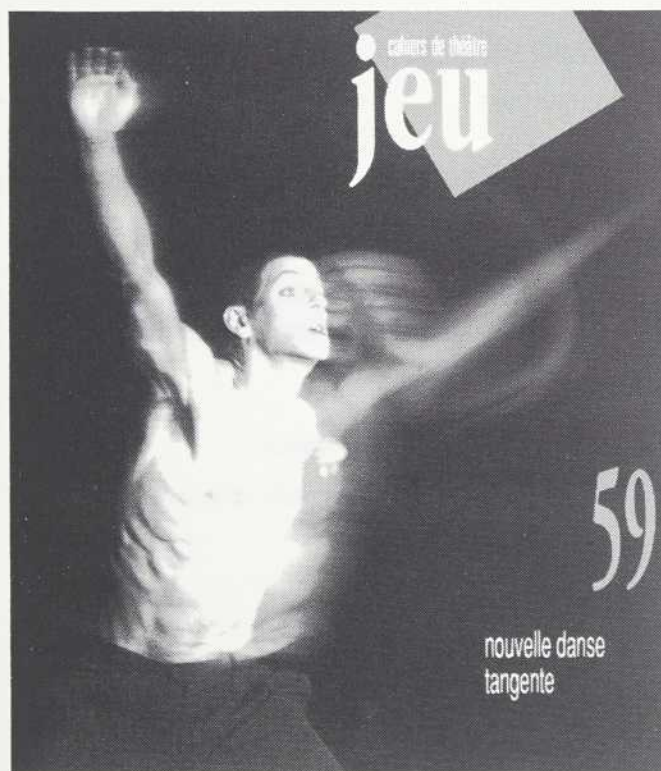
Eugenie Tsai, *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collage, Writings*, New York: Columbia University Press, 1991, 202 pp., illus. b. & w. and col.

Livre d'artistes/Artist Book

Liz Magor & Joey Morgan, *How to Avoid The Future Tense*, Banff: Walter Phillips Gallery, 1991, n. p., illus. b. & w.

Félicitations

À Jean-Claude Marineau qui s'est mérité le «Prix des Rendez-vous» pour le meilleur texte critique portant sur le cinéma québécois, décerné à l'occasion des Dizièmes Rendez-vous du cinéma québécois, pour son commentaire sur le film *La Liberté d'une statue* d'Olivier Asselin, paru dans le n° 63 de PARACHUTE.



JEU, Cahiers de théâtre, de format livre et publié quatre fois l'an, est entièrement consacré aux arts de la scène.

JEU, le théâtre en revue

Le numéro (208 pages) : 13 \$

abonnement 1 an (4 numéros)

	au Canada*	à l'étranger
individu	38 \$ <input type="checkbox"/>	47 \$ <input type="checkbox"/>
étudiant	32 \$ <input type="checkbox"/>	40 \$ <input type="checkbox"/>
institution	48 \$ <input type="checkbox"/>	58 \$ <input type="checkbox"/>

*N'oubliez pas d'ajouter 7% de T.P.S.

nom _____

adresse _____

ville _____

code postal _____

téléphone _____

Cahiers de théâtre JEU

426, rue Sherbrooke Est, bureau 102, Montréal (Québec) H2L 1J6 (514) 288-2808

MARCEL LEMYRE

1 6 A V R I L - 1 6 M A I 1 9 9 2

BETTY GOODWIN

2 3 M A I - 2 5 J U I N 1 9 9 2

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501, MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 393-9969

G A L E R I E S A M U E L L A L L O U Z

Joan Jonas

installation ■ vidéo
salle II et III

4 – 29 avril

Naomi London

"Corporeal Yarns"
salle I

372 STE-CATHERINE O, SUITE 528, MONTRÉAL QUÉBEC H3B 1A2 514 398 9806 FAX 514 398 9807

LES ÉDITIONS
PARACHUTE
PUBLICATIONS

LES ÉDITIONS PARACHUTE PRÉSENTENT/ PARACHUTE PUBLICATIONS PRESENT

DIAGONALES
M O N T R É A L

**DOMINIQUE BLAIN
SYLVIE BOUCHARD
PIERRE DORION
FLEMING & LAPOINTE
HOLLY KING
ANDRÉ MARTIN
ALAIN PAIEMENT
ROBERTO PELLEGRINUZZI
JANA STERBAK
MARTHA TOWNSEND**

Une anthologie réunissant dans un coffret les monographies de dix artistes montréalais.

Chaque monographie de huit feuillets comprend une bio-bibliographie de l'artiste et des illustrations en noir et blanc.

An anthology of ten Montréal artists.

An album of monographs each containing a bio-bibliography of the artist and black-and-white illustrations.

Éditions PARACHUTE Publications, Montréal

230 x 70 cm ; 80 pages, 46 ill. n. et bl./illus. b. & w., ISBN 2-920284-11-8, 1992

BON DE COMMANDE (S.V.P. PHOTOCOPIEZ)/ORDER FORM (PLEASE PHOTOCOPY)

vous trouverez ci-joint/please find enclosed mon chèque/my cheque mon mandat-poste/my money order
au montant de 15,00\$ ou 18,00\$ (pour l'extérieur du Canada)/to the amount of \$15.00 ou \$18.00 (outside of Canada)

NOM/NAME

ADRESSE/ADDRESS

TÉL./PHONE

Retournez aux/Return to: Éditions PARACHUTE Publications, 4060 St-Laurent, bureau 501, Montréal, Qc, Canada H2W 1Y9



ROLAND POULIN

Museum Folkwang
Essen, Allemagne

9 avril - 10 mai 1992

GALERIE CHANTAL BOULANGER

372, Ste-Catherine o., 502, Montréal (Québec) H3B 1A2 (514) 397-0044

CETTE EXPOSITION A ÉTÉ RENDUE POSSIBLE AVEC L'AIDE DES RELATIONS CULTURELLES INTERNATIONALES DES AFFAIRES EXTÉRIEURES ET COMMERCE EXTÉRIEUR CANADA

G A L E R I E S A M U E L L A L L O U Z

Irene F. Whittome

6 juin — 11 juillet

Musée d'art contemporain de Montréal
26 mai — 11 octobre « Pour la suite du monde »

Exposition internationale d'art de Chicago
14 — 18 mai

372 STE-CATHERINE O, SUITE 528, MONTRÉAL QUÉBEC H3B 1A2 514 398 9806 FAX 514 398 9807

SERGE MURPHY

1 4 m a r s — 1 8 a v r i l

GUY PELLERIN

2 5 a v r i l — 2 3 m a i

GALERIE CHANTAL BOULANGER

372, Ste-Catherine o., 502, Montréal (Québec) H3B 1A2 (514) 397-0044

remerciements: ministère des Affaires culturelles du Québec

GALERIE

Brenda Wallace

samedi 29 février – samedi 4 avril 1992

Galerie principale

| **LUCIE LEFEBVRE**

Petite galerie

| **TIM MAUL**

samedi 11 avril – samedi 16 mai 1992

Galerie principale

| **VIKKY ALEXANDER**

Petite galerie

| **ROGER BELLEMARE**

samedi 23 mai – samedi 27 juin 1992

Exposition de groupe

| **CLAUDE-PHILIPPE BENOÎT**

HOLLY KING

| **DANIEL DION**

ROBERTO PELLEGRINUZZI

| **JOHN HEWARD**

SUE SCHNEE

372, rue Ste-Catherine Ouest, ch. 508 Montréal, Canada H3B 1A2
téléphone : (514) 393-4066

G A L E R I E S A M U E L L A L L O U Z

Nell Tenhaaf

« In Vitro » salle III

2 – 30 mai

Serge Tousignant

« Tableaux photographiques »

salle I et II

Musée canadien

de la photographie contemporaine

19 juin — 13 septembre

« Parcours photographique »

372 STE-CATHERINE O, SUITE 528, MONTRÉAL QUÉBEC H3B 1A2 514 398 9806 FAX 514 398 9807

DE LA CURIOSITÉ

petite anatomie d'un regard

PUBLICATION

Textes de:
Bernard Arcand
Olivier Asselin
Jonathan Creary
Roger Dorey
Reesa Greenberg
André Gunthert
Johanne Lamoureux
Vincent Lavoie

Lancement, samedi 28 mars à 15 heures

DAZIBAO

279, rue Sherbrooke ouest
espace 311 C
Montréal, Qc
Tél: (514)845-0063

DE LA CURIOSITÉ

petite anatomie d'un regard

1^{er} volet

28 mars – 26 avril 1992

Lynne COHEN
Paul den HOLLANDER
Joel-Peter WITKIN

2^{ème} volet

2 mai – 31 mai 1992

John COPLANS
Joan FONTCUBERTA
Roberto PELLEGRINUZZI

Commissaires

Olivier ASSELIN
Vincent LAVOIE

DAZIBAO

279, rue Sherbrooke ouest
espace 311 C
Montréal, Qc
Tél: (514)845-0063

LA-CENTRALE

GALERIE POWERHOUSE

Paméla Landry
et **Lorraine Oades**

Installation
conservatrice :

Corrine Corry

exposition avec catalogue
11 avril au 10 mai 1992

Soirées littéraires

(en collaboration avec la galerie dare-dare) :

«Sacrée passion (varia sur l'érotisme)»

Dominique Blondeau, Anne Dandurand,
Louise Desjardins, Pauline Harvey,
Judith Messier et Annie M. Vasseur
12 avril 1992 à 14h, à La Centrale

«La perte et l'absence»

Bianca Côté, Louise Dupré,
Danielle Fournier, Carole Massé,
Danielle Roger et France Théoret
19 avril 1992 à 14h, à dare-dare

Événements musicaux :

Elizabeth Cathy, Nathalie Derome,
Groupe Justine (Joane Héту, Diane Labrosse,
Danielle P. Roger et Marie Trudeau)
et **Kathy Kennedy**
entre le 11 et le 22 mai 1992 (à confirmer)

«Différences et sites»

À l'extérieur :

Josée Bernard / Parc des Amériques
Mary Ann Cuff / Petite Italie
Vera Heller / Port de Montréal
Katia Silva / Parc des Portugais
Mary Wong / Parc Sun Yat Sen
artiste à déterminer / Mile End

À La Centrale :

Gail Bourgeois, Denise Desautels,
Suzanne Girard, Claire Paquet
et **Suzanne Paquet**
À partir du 20 mai 1992

Lois Andison

Installation
30 mai au 21 juin 1992

À compter du 1^{er} avril 1992,
la soumission des dossiers
d'artistes se fera en tout temps.

UN CENTRE POUR LES FEMMES-ARTISTES

279, rue Sherbrooke Ouest,
Suite 311-D, Montréal,
Québec H2X 1Y2
(514) 844-3489

La Centrale tient à remercier
le Conseil des arts du Canada,
le ministère des Affaires
culturelles du Québec
ainsi que le Conseil des arts
de la Communauté urbaine
de Montréal pour leur
appui financier.

MICHEL SAULNIER

du 2 avril au 3 mai

vernissage :

le jeudi 2 avril

depuis 17 heures

(En collaboration avec Michel Tétrault, art contemporain)

GUY MANSUY

du 7 mai au 21 juin

vernissage :

le jeudi 7 mai

depuis 17 heures

650, Marguerite Bourgeoys

Québec (Québec) G1S 3V7

(418) 682-0995

jeudi : 17 à 21 heures

vendredi : 12 à 21 heures

samedi et dimanche : 12 à 17 heures

VERTICALE



Biennale internationale d'art miniature

3 au 28 juin 1992

Salle Augustin-Chénier

9, rue Notre-Dame-de-Lourdes - C.P. 249 - J0Z 3W0
Ville-Marie (Québec) (819) 622-1362

peinture	exposition-concours
dessin	ateliers
estampe	conférences
bas-relief	animation
sculpture sur papier/bois	concerts

*En collaboration avec
le ministère des Affaires culturelles et la ville de Ville-Marie*

a r t i c u l e

salle 1

Denise Hawrysió

installation vidéo

15 février au 15 mars

Michael Fernandes

installation

conservateur Andrew Forster

21 mars au 19 avril

Robert Houle

Hochelaga

conservateur Curtis Collins

9 mai au 19 avril

salle 2

vidéo

conservateur Nelson Henricks

21 mars au 19 avril

15 mont-royal ouest #105 montréal H2T 2R9

(514) 842 9686

artículo est subventionné par le Conseil des Arts du Canada
le Ministère des Affaires culturelles et le Conseil des Arts de la C.U.M.

NOUVEAU • NOUVEAU • NOUVEAU
ÉDITION BILINGUE
FRANÇAIS/ANGLAIS

ART INFORMATION

92
■
93

6^{ème} édition
10^{ème} année

L'INDISPENSABLE GUIDE-ANNUAIRE
DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS
TOUTES LES ADRESSES UTILES
DES CONSEILS PRATIQUES
UNE PRÉSENTATION RÉGION PAR RÉGION
UN AGENDA INTERNATIONAL.

DELPHA
ART & COMMUNICATION



DELPHA ART & COMMUNICATION – 40, rue de Berri – 75008 Paris – Tél. : 42 25 25 88 – Fax : 45 63 72 70

ROBIN COLLYER

21 Mars - 9 Mai 1992

GALERIE ARLOGOS

16 boulevard Gabriel-Guist'hau
44000 Nantes France
Tél. 33 40 08 27 88 - Fax 33 40 20 10 48

Sara Diamond

MÉMOIRES RAVIVÉES, HISTOIRE NARRÉE

Photo : Musée des beaux-arts du Canada, Services des photographies



Détail de l'installation *Patternity*

5 mars - 24 mai

Une vision insolite des femmes dans le contexte économique et social actuel.



Musée des beaux-arts
du Canada

National Gallery
of Canada

380, promenade Sussex, Ottawa, (Ontario) K1N 9N4 (613) 990-1985

M É M O I R E S R A V I V É E S , H I S T O I R E N A R R É E

S A R A D I A M O N D

M E M O R I E S R E V I S I T E D , H I S T O R Y R E T O L D



Patternity (detail / détail)

Sara Diamond's videotapes and video installations examine the place of women in recent economic and social history. The plurality of voices present in her documentaries and dramatic fictions assist in the escape from patriarchal authority.

Text by Jean Gagnon with Karen Knights

March 1992, paper, bilingual, ISBN 0-88884-622-3
96 pages, 1 colour, 16 b/w illustrations, \$20 (est.)

Les vidéogrammes et les installations vidéo de Sara Diamond traitent de la place des femmes dans l'histoire économique et sociale récente. Pour dégager leur parole de l'autorité du patriarcat, elle multiplie les voix : témoignages, documentaire et fiction dramatique.

Texte : Jean Gagnon; collaboration : Karen Knights

mars 1992, broché, bilingue, ISBN 0-88884-622-3
96 pages, 1 illust. couleur et 16 noir et blanc, prov. 20 \$

Available through your local bookstore / En vente chez votre libraire
Distributor / Distributeur : Diffusion Prologue Inc., 1650, boul. Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7



**National Gallery
of Canada**

**Musée des beaux-arts
du Canada**

Ornement sacrificiel

ŒUVRES RÉCENTES
DE
SPRING HURLBUT

PROJETS D'ARTISTES

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU
CANADA, OTTAWA

28 FÉVRIER - 26 AVRIL



Musée des beaux-arts
du Canada

National Gallery
of Canada

380, PROMENADE SUSSEX, OTTAWA (ONTARIO) K1N 9N4 (613) 990-1985

BEAU



Barrie Jones
Danica West 1989
From the series
*Young Women and
Young Men of
Canada*
Extrait de la série
*«Les jeunes femmes et
les jeunes hommes du
Canada»*

Inaugural Exhibition

Canadian Museum of Contemporary Photography

A reflection on the nature of beauty in
photography *May 7 - June 14*

Exposition inaugurale

Musée canadien de la photographie contemporaine

Une réflexion sur la nature de la beauté en
photographie *Du 7 mai au 14 juin*

CMCP/
MCPC

Canadian Museum
of Contemporary
Photography

1 Rideau Canal, Ottawa
(613) 990-8257

Musée canadien
de la photographie
contemporaine

1, canal Rideau, Ottawa
(613) 990-8257

PETER BOWYER

DAVID BUCHAN

CATHY DALEY

TOM DEAN

ELDON GARNET

BRIAN GROOMBRIDGE

GARRY NEILL KENNEDY

ARNAUD MAGGS

DYAN MARIE

AL MCWILLIAMS

SUSAN SCHELLE

BRIAN SCOTT

IAN WALLACE

SHIRLEY YANOVER

COLD CITY GALLERY

30 Duncan Street, 7th Floor, Toronto, Canada M5V 2C2
Telephone 416-593-5332

INFERMENTAL 9: VIENNA 1989

Compilation of 45 works on video
March 18 - April 18

MADELEINE SALM

Boîtes Obscures/In Any Case...
March 25 - April 18

KIM DERKO

An Intelligent Woman
April 22 - May 23

CELIA RABINOVITCH

The Grotto Cycle
April 29 - May 23

RANDY & BERENICCI

The Fourth Corner of the World
May 27 - June 27

ROSE KALLAL

June 3 - June 27

NEW SUBMISSION DEADLINES:

May 1, 1992
October 1, 1992
February 1, 1993

YYZ

Artists' Outlet

1087 Queen Street 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 and Communication; the City of Toronto, through the Toronto Arts Council; and the Municipality of Metro Toronto, Cultural Affairs Division.

APRIL 16 - MAY 16

MICHAEL BUCHANAN
INSTALLATION

JOHN FRANCIS
"NEW SCULPTURE"

MAY 21 - JUNE 20

BARBARA CLAUS
PHOTO BASED INSTALLATION

VALERIE GILL
INSTALLATION

JUNE 25 - JULY 25

SHELLY NIRO
PHOTOGRAPHY

BARRIE JONES
PHOTO BASED WORKS

Publications available from MERCER UNION include: "KAWAMATA: TORONTO PROJECT 1989"; "ANNETTE MESSENGER: FAIRE DES HISTOIRES / MAKING UP STORIES"; "ANGELA GAUERHOLZ"; "JOHN McKINNON"; "JOEY MORGAN AND CORRINE CORRY" and "MOWRY BADEN"; "INTERVIEWS WITH ARTISTS" series; "MARTHA TOWNSEND"; "MICAH LEXIER"; "SARA STEVENSON"; "WALTER MAY"; "MIKE MacDONALD" and "TOBY MacLENNAN".

MERCER UNION

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

ILLINGWORTH KERR GALLERY

ALBERTA COLLEGE OF ART, 1407 - 14TH AVE. N.W., CALGARY, CANADA T2N 4R3 PH: 403 284 7632. GALLERY

HOURS: TUESDAY THROUGH SATURDAY, 10:00 A.M. - 6:00 P.M.

Alberta College

of Art

Graduating Students'

Exhibition

April 9 - April 25, 1992



BARBARA STEINMAN
Uncertain Monuments

April 24 - August 2, 1992



3475 Albert Street, Regina, Saskatchewan

AS PUBLIC AS RACE

a series of projects inserting
race into the public debate
JUNE 1992

QUEUES, RENDEZ-VOUS
AND RIOTS

QUESTIONING THE PUBLIC

seven projects on
art and architecture

WALTER PHILLIPS GALLERY

Box 1020 Banff Alberta Canada T0L 0C0



The Banff Centre
for the Arts

DUNLOP
Art Gallery

SAM SPENCER

April 25 to May 31, 1992
Dunlop Art Gallery

June 12 to August 2, 1992
Mendel Art Gallery

Organized by Dunlop Art Gallery with assistance from
the Canadian Museum of Civilization and
Communications Canada

Regina Public Library P.O. Box 2311, 2311 12th Avenue
Regina, Saskatchewan S4P 3Z5 (306) 777-6040 Fax 352-5550

March 13 - April 26

LIVING WITH THE ENEMY

Photographs by Donna Ferrato

WOMAN LISTENING TO HERSELF

Holly Roberts

In April:

IN BOCCA AL LUPO /
IN THE MOUTH OF THE WOLF

An installation / operatic performance

Rita McKeough

The Donna Ferrato, Holly Roberts, Rita McKeough and "Voices Against Violence"
Special Events Program are sponsored variously by The United Way through North
Shore Neighbourhood House, The Van Dusen Fund, Vancouver City Savings Credit
Union and the Canada Council.

May 1 - June 7

ANTLITZ DER ZEIT /
FACE OF THE TIME

August Sander

THE COMPLETE PRESTIGE 12"
JAZZ CATALOGUE AND OTHER WORKS

Arnaud Maggs

PRESENTATION HOUSE GALLERY

333 Chesterfield Avenue, North Vancouver, B.C. V7M 3G9
(604) 986-1351 Fax (604) 986-5380

P

S

FORME SCANDINAVE

*Alvar Aalto
Carl Fagerlund
Arne Jacobsen
Georg Jensen
Poul Kjærholm
Henning Koppel
Vicke Lindstrand
Bruno Mathsson
Heikki Orvola
Eliel Saarinen
Timo Sarpaneva
Oiva Toikka
Ingrid & Erich Triller
Hans J. Wegner
Tapio Wirkkala*

POIRIER · SCHWEITZER

ART INTERNATIONAL *du* XX^e SIÈCLE

ROBERT POIRIER
Arts décoratifs

JOHN A. SCHWEITZER
Beaux-arts

42 ouest, avenue des Pins
Montréal, Québec
Canada H2W 1R1

téléphone | télécopieur 514·289·9262
sur rendez-vous | by appointment

CITE
107,3 FM

ROCK • DÉTENTE



ZÉRO ZOO

HUILE ET CRAYON - 28 X 22"

AIME
ZÉRO ZOO



YDESSA HENDELES
ART FOUNDATION

BRUCE NAUMAN

THE FIRST EXTENSIVE EXHIBITION OUTSIDE EUROPE SINCE 1972

Anthro/Socio, 1991
Carousel (Stainless Steel Version), 1988
Violent Incident (Man/Woman Segment), 1986
Good Boy Bad Boy, 1985
South America Square, 1981
RUN FROM FEAR/FUN FROM REAR, 1972
Studies for Holograms, 1970

JENNY HOLZER

THE CHILD ROOM, 1990 (from THE VENICE INSTALLATION)
Untitled with Selection from LAMENTS, 1989 ("With only my mind...")
I AM A MAN, 1987
I DO NOT WANT TO BE A HUMAN, 1987

Ongoing Installation:

Untitled with Selections from TRUISMS, 1987 ("A strong sense of duty...")
Untitled with Selection from UNDER A ROCK, 1986 ("Blood keeps going...")
Untitled with Selection from UNDER A ROCK, 1986 ("Nothing will stop you...")
Untitled with Selection from UNDER A ROCK, 1986 ("You create an incident...")
Untitled with Selection from THE SURVIVAL SERIES, 1983-1985 ("You are caught thinking about...")
Untitled with Selection from THE LIVING SERIES, 1980-1982 ("Sometimes you have no other choice...")

LOUISE BOURGEOIS

Cell III, 1991 (Arch of Hysteria)

OPENING SATURDAY, MAY 23, 3 PM TO 5 PM

778 KING STREET WEST, TORONTO, CANADA M5V 1N6