

PER
P-255

PARACHUTE

TRADUCTION EN FRANÇAIS/ENGLISH TRANSLATION

art contemporain/contemporary art

mars, avril, mai/
March, April, May 1986
5,50\$



You may meet its Members
in London and Fiji,
in the Swamps and in the Desert,
in the Lands beyond the Mountains.
They are always the Same
for they are branded
with the Stamp
of the Breed.

42

COUVERTURE/COVER

Karen Knorr, *Gentlemen #2*, 1983.

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

conseil de rédaction
SERGE BÉRARD
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
JOHANNE LAMOUREUX
MARTINE MEILLEUR

collaborateurs
GUY BELLAVANCE
SERGE BÉRARD
CHANTAL BOULANGER
TOM FOLLAND
PEGGY GALE
ROBERT GRAHAM
REESA GREENBERG
BRUCE GRENVILLE
JAMES R. HUGUNIN
JOHANNE LAMOUREUX
MICHEL LAROUCHE
JOCELYNE LUPIEN
MARTINE MEILLEUR
YVAN MOREAU
LAURA MULVEY
RENÉ PAYANT
ROBIN PECK
CHANTAL PONTBRIAND
JEANNE RANDOLPH
THÉRÈSE ST-GELAIS
PAUL THÉBERGE

graphisme
LUMBAGO

secrétariat à la rédaction,
administration
COLETTE TOUGAS

promotion, secrétariat
RACHEL MARTINEZ

traduction
SERGE BÉRARD
JEFFREY MOORE

publicité
BRUNO ÉMOND

documentation
ROBERTO PELLEGRINUZZI

agent de bureau
JACQUES LALANDE

promotion en Europe
KATHLEEN VAN DAMME
52, rue Émile-Bouillot
1060 Bruxelles
Belgique

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

1^{er} trimestre 1986

conseil d'administration
Chantal Pontbriand, prés., Robert Graham, vice-prés.,
Jocelyne Légaré, sec., Colette Tougas, trés.

conseillers honoraires
Colette Chabot, Yvan Corbeil, Lewis Dobrin, Elise Mercier

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

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

Toronto editor
Bruce Grenville, 631 Queen St. W., M5V 2B7

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

vente au numéro
Allemagne: 13 DM; Belgique: 325 FB;
Canada: 5,50 \$; France: 43 FF;
Grande-Bretagne: 3.60 L; Hollande: 15 FL;
Italie: 9300 L; Suisse: FS.

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

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

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

Toronto: C.P.P.A., 54 Wolseley Street, Toronto, Ont.,
M5T 1A5, (416) 362-2546

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

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

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

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

PARACHUTE est indexé dans Art Bibliographies Modern,
RADAR et RILA.

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

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
In-Cinq Communications inc., Montréal

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

Imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain/contemporary art
mars, avril, mai/
March, April, May 1986

SOMMAIRE/CONTENTS

ESSAIS/ESSAYS

- 4 **Notes sur l'avenir de la photographie canadienne contemporaine**
par Chantal Pontbriand
by Laura Mulvey
- 6 **Magnificent Obsession**
13 **Georges Rousse ou la dérobade de l'anamorphose**
par Jocelyne Lupien
- 16 **L'installation: au-delà de l'in situ**
Jocelyne Allouche, Mario Bouchard,
Louise Viger
par Chantal Boulanger
- 21 **MOMA and Modernism: the Frame Game**
by Reesa Greenberg

COMMENTAIRES/REVIEWS

- 32 **Su Schnee/Martha Townsend**
par Thérèse St-Gelais
- 33 **14^e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo**
par Michel Larouche
par Martine Meilleur
par Guy Bellavance
par Serge Bérard
par Yvan Moreau
by Paul Théberge
- 34 **Denis Rousseau**
35 **Magnificent Obsession**
36 **General Idea**
37 **Andrée Baillargeon**
38 **(S)pace**
39 **Contemporary Canadian Photography**
by Robert Graham
by Peggy Gale
by Jeanne Randolph
by Bruce Grenville
by Tom Folland
by Robin Peck
- 40 **Betty Goodwin**
41 **Robin Collyer**
42 **Eldon Garnet**
43 **Blair Robins**
45 **James Graham**
46 **Photography against the Gain: Essays and Photo Works 1973-1983**
by James R. Hugunin
- 47 **Écrans politiques**
par René Payant

DÉBATS/ISSUES

- 49 **La vidéo s'en va...**
50 **Letters**

INFORMATIONS

- 51 **Livres et revues**
par Johanne Lamoureux

TRADUCTIONS/TRANSLATIONS

- 53 **Installation: beyond In Situ**
Jocelyne Allouche, Mario Bouchard,
Louise Viger
by Chantal Boulanger
- 55 **MOMA et le modernisme: le cadre en jeu**
par Reesa Greenberg

NOTES SUR L'AVENIR DE LA PHOTOGRAPHIE

Chantal Pontbriand

Il est difficile sinon impossible de parler de «l'avenir de la photographie canadienne», comme ce l'est devenu pour n'importe quoi d'ailleurs. L'époque en est une qui oscille entre le reaganisme et le *no future*. La marge de manoeuvre est mince. D'une part, le reaganisme et les vagues de conversatisme qu'il émet jusqu'au Canada donnent peu de place à l'art. L'art dans la société actuelle est plus que jamais lieu de divertissement et objet de consommation de masse. On n'a qu'à se remémorer la soirée de gala offerte par monsieur Mulroney en mars dernier. Ce fut un spectacle à grand déploiement orchestré en fonction des principales vedettes, nuls autres que messieurs Mulroney et Reagan eux-mêmes, qui entonnèrent ensemble à la fin une chanson irlandaise de circonstance. Voilà ce qu'est devenu l'art dans la société nord-américaine contemporaine: une vaste mise en scène politique. Les exemples ne manquent pas: de la frénésie actuelle pour la construction de monuments culturels (théâtres, musées, etc.) à l'accent que mettent nos gouvernements sur les «industries» culturelles qui rejoignent plus facilement la masse des gens que la production artistique individuelle. À l'autre extrême, c'est le *no future*. À la téléologie trop explicite des politiques culturelles néo-conservatrices s'oppose le négativisme à outrance. L'avenir, «connais pas». Inutile de se rabattre sur des valeurs passéistes, comme le réclame le reaganisme, ni d'imaginer une société future, ce serait là pure utopie. Quant à l'art, faisons-en une pratique, point à la ligne. Il ne s'agit surtout pas de poser des problèmes, de chercher des solutions. Avant tout, il s'agit de faire, faisons donc, il en restera toujours quelque chose... Dans cette attitude il y a une grande volonté d'oublier, surtout d'oublier le présent et ses nombreuses vicissitudes, tout en ignorant l'avenir. Pas d'avenir, pas d'espoir.

Ces deux mondes concomitants dans lesquels tout artiste se retrouve aujourd'hui sont le lieu de la pratique artistique et c'est en fonction de ce contexte surdéterminé de part et d'autre soit par une surdose de valeurs, soit par leur quasi-absence, qu'elle doit s'élaborer. Un foisonnement d'images sans précédent dans l'histoire de l'humanité caractérise ces deux mondes. Terreur pour les uns, terrain privilégié pour les autres, voilà ce qu'est devenue la photographie qui est à la base de tout ce foisonnement d'images. Terreur, la photographie l'est pour celui qui la pratique comme pour celui qui la consomme par sa surabondance même. Tant d'images s'annulent les unes les autres. En essayant de tant signifier, le choc des images entre elles développe une absence de signification. C'est ainsi que le pouvoir tient ses spectateurs en otage. Walter Benjamin citait avec raison un adage populaire en son temps selon lequel «l'analpha-

bète de l'avenir n'est pas celui qui ne sait pas lire, c'est celui qui ne sait pas photographier». Savoir photographier serait donc déjà un moyen d'échapper à la terreur de l'image. Mais, dans le contexte des années quatre-vingt, l'enjeu véritable est, à mon avis, bien plus dans un «savoir photographier» que dans un «comment photographier». De toute évidence, manipuler un appareil ne saurait suffire, d'autant plus qu'avec les nouveaux appareils électroniques, tout un chacun peut produire une photo compétente sans difficulté et sans effort. La maîtrise de l'appareil n'apparaît plus comme un enjeu alors qu'elle l'est précisément. Dans un article intitulé «Perspective, photographie et encadrement» (*Parachute* n° 30), Pierre Boogaerts a magnifiquement analysé la manière dont la photographie forme aujourd'hui notre perception du monde. Et cette formation (ou déformation pourrait-on dire), elle est redevable à l'appareil lui-même dans sa constitution et dans son fonctionnement. L'appareil fixe et il encadre. Il isole et il fragmente. Comme l'explique Boogaerts, le regard est toujours le résultat d'une certaine organisation du réel:

Le regard construit la réalité selon son propre point de vue... Le langage, la science, les arts, la technique sont différentes approches de la réalité. Mais en étant des moyens particuliers de perception, ils ne nous permettent de percevoir qu'une réalité particulière. Ainsi, la société, parce qu'elle développe les conditions de son savoir, développe par le fait même les limites de sa perception. Ce sont donc ces mêmes instruments qui nous rendent aveugles aux autres aspects de la réalité.

Paradoxalement, savoir photographier serait donc partie prenante pour son contraire, ne pas savoir photographier, ou réapprendre à photographier à partir de zéro. À partir de là, aucune question ne saurait être posée innocemment: quel est cet appareil, que fait-il, comment le fait-il, à quelle production arrive-t-on par son usage, etc. Bien plus donc que de savoir photographier aujourd'hui, l'enjeu serait de savoir lire la photographie et là-dessus nous retrouverons Benjamin qui dans son texte de 1931 disait: «Mais est-il moins analphabète le photographe qui ne sait pas lire ses propres images?» «La légende ne doit-elle pas devenir l'élément le plus essentiel du cliché?» La tâche essentielle du photographe-artiste, pour le distinguer puisque de nos jours nous sommes tous photographes ou à tout le moins «capteurs» sinon «consommateurs» d'images photographiques, est dans cette capacité d'accoler un texte à la photo, texte qui renvoie à un savoir-interpréter.

Dans le vaste répertoire des images qui cohabitent avec nous, certains artistes ont su ces dernières années constituer des corpus qui nous semblent exemplaires. Outre l'oeuvre de Pierre Boogaerts, mentionné plus haut, dans laquelle on

PHOTOGRAPHIE CANADIENNE CONTEMPORAINE

retrouve constamment un travail de réflexion sur l'art photographique lui-même, de la série des *Nuages*, à *New York, New York*, aux *Ciels verticaux*, plusieurs artistes me semblent poursuivre au Canada un travail photographique qui vise à faire ressortir quel est le poids de la signification des images photographiques que véhicule notre société. Citons entre autres l'oeuvre de Lynne Cohen et celle de Donigan Cumming. La première par la production d'images-tableaux qu'elle repère ici et là (salles d'attente, salles de cours, auditoriums, etc.), le second par les extraordinaires portraits qu'il tire de personnages insolites dans leur environnement tout aussi insolite, poussant à la limite du supportable l'image de tradition documentaire. Tous deux explorent à travers leurs photos, où domine une qualité de monstruosité du réel, cette terreur que fait ressortir l'image photographique, la terreur qu'elle peut elle-même produire lorsque sa précision robotique est poussée à l'extrême du sans-gêne et de l'impudence. Face aux photographies de Cohen et de Cumming, le spectateur est confronté à des images de visions, de rêves brisés, qui, ainsi traduits dans la réalité photographique, apparaissent tellement incongrues. Les visions de rêve deviennent des visions d'horreur quand elles passent à la réalité. La caméra qui a elle-même contribué à produire ces visions, utilisée avec la même précision et la même froideur par ces photographes que le photographe commercial dont le rôle est uniquement de fabriquer des images de rêve, de désir, vient ici dans un second temps capter (capturer) le réel et révéler l'inconsistance, sinon l'horreur même du rêve transformé en cauchemar. Chez Shelagh Alexander, la méthode est autre. Elle ne photographie pas à proprement parler, mais elle use abondamment d'un procédé photographique qui consiste à émulsionner un collage d'images photographiques. Celles-ci sont de provenance diverses: photos tirées d'albums familiaux juxtaposées à des photographies de films d'époque par exemple. Ces collages sont montés en série et offrent au spectateur une trame narrative qui constitue dans la pensée de ce dernier un texte permettant de déconstruire les images souvent trop familières qui lui sont présentées.

Le dénominateur commun de toutes ces pratiques est leur habilité à dégager ce qu'on pourrait qualifier «d'inquiétante étrangeté». Ces oeuvres reprennent les grands thèmes chers à la photographie et jouent sur le fait que celle-ci peut traditionnellement exprimer mieux que toute autre forme de représentation plastique ce que sont les grands écrits de la société, soit ses mythes et idéologies: la famille, la pauvreté, la richesse, la solitude, la faim, la guerre, la nature. Ces photographes dont nous avons parlé s'appliquent à déconstruire les images familières qui nous entourent et à leur conférer par leur distanciation face au réel

l'inquiétante étrangeté dont il est ici question. De plus, cette jeune génération de photographes, dont il faudrait mentionner Jeff Wall, Mark Lewis, Geoff Miles, ou encore Raymonde April et Angela Grauerholz, s'appliquent à pousser plus loin encore les interrogations suscitées par la génération antérieure à propos de la tradition photographique elle-même et du pouvoir que l'image photographique s'est acquis dans la société contemporaine. La tradition documentaire est interpellée par ces photographes qui s'attardent à analyser dans leurs oeuvres le processus même de l'acte photographique. Cela se manifeste de diverses manières que l'on pourrait qualifier d'auto-analytiques chez certains (Raymonde April et Evergon), où l'acte est fortement animé de la présence même de l'artiste, de sa subjectivité et des fictions qu'il met en scène (ce qui est nouveau, c'est que cela soit pointé comme tel). Chez d'autres (Mark Lewis, Geoff Miles), l'acte photographique comprend l'appropriation «critique» de la photographie telle qu'elle se présente dans le monde actuel. Le texte ici marque la différence et amène le spectateur/récepteur à faire une lecture autre d'un objet familier. Mais plus encore, ces photographes introduisent dans leurs oeuvres une narrativité, une fiction qui met en déroute les connotations suggérées au départ par les agences de publicité qui créent les images qui nous sont ici resservies. La fiction telle qu'elle est ici utilisée vise à transformer le message initial et le rend plus transparent. Fiction de la fiction, photographie de la photographie, les superpositions de sens amènent le spectateur à prendre conscience des nombreux enjeux cachés de l'image photographique dans le monde. Au-delà du mécanisme conceptuel, ces oeuvres s'appliquent à mettre en relief à travers la fiction la manière dont circule le désir et constituent une mise à nu des fantasmes que véhicule la société (y compris l'art).

Ces photographies s'inscrivent dans la mince marge de manoeuvre entre le néo-conservatisme et le *no future*. Elles ouvrent des voies nouvelles à la création artistique et représentent l'avenir de la photographie. Elles retrouvent néanmoins une des qualités des oeuvres qui les ont précédées, celle d'être en quelque part troublante pour notre quiétude intellectuelle et pour notre sens esthétique. Elles retrouvent en quelque sorte l'aura des premières photographies, la capacité de fasciner tout en mettant le réel à découvert.

(Ces quelques notes ont été écrites à l'occasion d'un débat intitulé «Au-delà de la photographie canadienne contemporaine» organisé à Ottawa par le Musée canadien de la photographie en novembre dernier.)

Magnificent Obsession



Mitra Tabrizian, *Correct Distance*, 1985, photograph.

Laura Mulvey

Magnificent Obsession is an exhibition of photography that shatters preconceptions of what a photograph is or should be. The fantasy of a privileged insight that tears the mask away from perceived reality gives way to another reality, that of the mask itself and the reality of fantasy. Photography is generally assumed to be primarily anchored to the visible. The pleasurable paradox, familiar to the cinema, that the photographic image can be organized to express an abstract idea, an argument, the interior world of desire and imagination, seems strange to still photography.

The cinema is a medium of sequence, event and fiction. Expectations of the still image, on the other hand, have grown from an aesthetic of transparency, autonomy and homogeneity within the single whole. It is clear, at first glance, that the aesthetics of the works on exhibition here are derived from opposition to general expectation and have grown from counter strategy. They break the rules. All use words, not as caption but as a parallel to the image, to defy autonomy; all are stylized to denaturalize transparency; all use series to break out of the confines imposed by the autonomous single image.

The five artists — Karen Knorr, Mark Lewis, Geoff Miles, Olivier Richon and Mitra Tabrizian — studied together at the Polytechnic of Central London, Britain, in the 1970s, the period when a conjuncture between feminist politics, psychoanalytic theory and deconstructive aesthetics combined to produce a radical avant-garde across the visual arts. Feminism established representation as a terrain for political struggle and questions about images of women necessarily spilt over to raise wider issues about the image and authenticity. Psychoanalysis provided the language and concepts to expand the sexual politics of representation to include for instance, desire, the look, and fetishism. The photograph, in particular, lost its innocent one-to-one relation to reality, once it was understood to be that every relation that concealed its compromised position within the social system under radical attack. Perhaps, in retrospect, the inclusion of theory within practice could be taken as both a mainspring and hall-mark of the British radical avant-garde of the 1970s, producing, as a result, works that were considered as "difficult" as the theory that informed them. Theory forced a rupture with the established aesthetic conventions of the autonomous image but it also provided a framework for an alternate aesthetic. So, for instance, by including references to psychoanalytic theory, Victor Burgin, Mary Kelly or myself in the films that I produced with Peter Wollen, insisted on a deconstructive theoretical practice in the early days of the movement, but also established the possibility of a word/image juxtaposition that could become infinitely more flexible and varied.

These photographs are the work of a next generation, no longer strictly bound by the confrontational aesthetics of the 1970s. The formal influences are there, there is a continuity of interest and concern but there are important and marked differences, particularly with respect to realism and pleasure. It is as though the long, hard battle against the transparency of realism and the spectator pleasure inscribed by tradition and convention (of which the use of woman's image is emblematic) has broken down and reached the end of the road. Out of the debris a language and imagery can emerge that is no longer primarily concerned with an either/or dichotomy. But there is no spirit of compromise, nor even synthesis here. The values and desires

of this group have developed out of the process of working their original influences through, to the point of distance and displacement where "pleasure" and "realism" are material for irony and play. In this sense, the exhibition has an art historical perspective, quite apart from the intrinsic interest of the individual work, in that it records the way a specific movement can grow, change and develop, avoiding the dangers of fossilized repetition and purism. The work, however, still seems difficult, apparently demanding an initiated reading. Confrontational, negative aesthetics can draw on the act of opposing convention as a source of meaning and significance. The next step is harder. It is easier to oppose and deconstruct than to construct alternatives and to capture the spectator's imagination while maintaining a radical approach to spectatorship and address. Riddles and enigmas offer the spectator the lures and pleasures of decipherment, while demanding active participation and work in creating the text's meaning. These photographic series all revolve around clues, and clues to meanings, that form a mode of address that ask the spectator to find and follow them into an emotional or intellectual response. The play with enigma and riddle is an invitation to search for an entry point, through association and personal reverie, that may vary for each individual spectator. This is not to say that there is no precise line of argument laid down or programmed into the work by the artist, but the aesthetic strategies allow flexibility, detours of the imagination, oblique approaches to penetrate an intention which is not reducible to personal self-expression but revolves around collective, shared cultural interests and concerns.

An important clue is contained in the exhibition title. *Magnificent Obsession* is named after Douglas Sirk's 1953 melodrama in which the heroine loses and regains her sight. The reference to vision makes an initial link with photography but there are further implications in the title. The word "obsession" invokes the psychoanalytic underpinnings to photographic practice, so important to this movement. Victor Burgin has commented on the close relationship between the photograph and the fetish: "The photograph, like the fetish, is the result of a look which has, instantaneously and forever, isolated, 'frozen,' a fragment of the spatio-temporal continuum." Although these photographers have moved into series, out of the "fragment," there is a sense that, in Karen Knorr's words: "image-makers must accept compromise with fetishism." The camera's almost natural function as instrument of the photographer's voyeuristic power, to be handed on to the spectator, provides both a point of resistance and departure for Geoff Miles' *The Trapper's Pleasure of the Text*. And there is also the characteristic obsession with meticulous details of image, print and finish. But whereas an awareness of photography's relation to processes originating in the unconscious and the instincts inflects the work in the direction of theory and self-reflexivity, the accompanying word "magnificent" clearly rejects the austerity and asceticism in favour of a grandeur of visual scope, from the sheer size of Mark Lewis' prints to Olivier Richon's use of colour and front projection to Mitra Tabrizian's *film noir* lighting.

The title *Magnificent Obsession* places the show squarely in juxtaposition to the melodrama as a genre, throwing new light on the aesthetics of photography as well as challenging the critical orthodoxy that the photograph is essentially objective. The photograph's stillness is usually related

to a moment in time recorded by the shutter, light and movement combined by the photographer's eye. The aesthetics of melodrama also give great weight to the frozen moment, the moment at which emotion exceeds expression in language and erupts into gesture, heightened by *mise-en-scène*. Fassbinder, in his remakes of the Sirkian melodramas, would occasionally hold a scene in tableau, in the manner of the 19th century theatrical melodrama, where gesture, music and staging played a crucial role, decisively separating the genre from literary theatre. The photographs in this show formalize their "stillness" in relation to these melodramatic codes. The moment caught is dramatic rather than natural. Miles and Lewis use the further reference to gesture and stasis by incorporating a statue or shop-window dummy into the image. Tabrizian and Richon use the look itself as the point that holds time in check. In *Country Life* Knorr substitutes objects for gestures that evoke the perpetual masquerade of aristocratic living. Peter Brooks has said of the melodrama: "In the gap of the language code, the grandiose melodramatic gesture is a gesturing towards a tenor that is both grandiose and ineffable. Consequently it is inadequate to speak of decoding such a gesture; we must rather decipher it, follow its directions, re-name its indications in our translations." The image, then, triggers the spectator's stream of consciousness into an internal verbal interpretation. The same process is brought into play here, as by its very nature, the photograph is mute. These artists provide the trigger images that provoke curiosity and reverie. The words do not supply the image with an explanation but add another discourse, equal to the others.

Spectator decipherment also depends on "reading" *mise-en-scène*. There are moments when the scene as a whole, staging, characters, lighting, must share the weight of representing a meaning which is diffused because it is too unspeakable or too excessive to be conveyed in words. This visual representation of meaning, blatantly constructed and non-naturalistic, is strongly invoked here with direct reference to Hollywood codes in Mitra Tabrizian's *Correct Distance*. Roland Barthes, approaching the visual representation of meaning from another vantage point, uses semiology to rediscover the diffused language of advertisements that now make a bridge between the codes of melodrama and the still photograph. In placing themselves under the aegis of melodrama and also overtly acknowledging the influence of Barthes, the artists in this group have combined references to strands of popular culture in a surprising and innovative manner. It is important, at this point, to remember that this stylization, diffusion of significance, reliance on *mise-en-scène*, and use of character is also the result of a collective revulsion against a concept of the photograph's natural essence. André Bazin states in *The Ontology of the Photographic Image*: "Photography affects us like a phenomenon in nature, like a flower or a snow-flake whose vegetable or earthly origins are an inseparable part of their beauty... The aesthetic qualities of photography are to be sought in its power to lay bare the realities... Only the impassive lens, stripping its object of all those ways of seeing it, those piled up preconceptions, that spiritual dust and grime with which my eyes have covered it, is able to present it in all its virginal purity to my attention and consequently to my love."

For this group, the photograph is a screen that blocks. It is not a transparent screen that carries

MOTHER



Disraeli's

Olivier Richon, excerpt from *The Grand Tour*, 1983, black and white photographs.

the imprint of "realities" and maintains the belief that something truly lies beyond. Following Mario Pernilo, Richon describes the theologies of representation to give the argument context:

For the iconophile, the image is a good appearance which must reveal and translate a profound reality: God. St. Thomas Aquinas claimed that the respect paid to an image should equate the respect paid to the model. Against this, the iconoclast considers the image as a bad semblance which can only mask and distort the profound reality of God. Calvin condemned the use of icons because, among other things, they lessen our fear of the Divine, rendering his presence too familiar. Iconophiles and iconoclasts are obsessed with models, Origins and fascinated by Deep Meanings. They are both asking: what is behind the image, what is the meaning behind it, what is the image's behind... What they will eventually find is precisely what they wish to disavow, that behind the veil of the surface there is nothing, the function of the veil being to hide nothingness: to put something in the place of nothing.

Fiction and fantasy undercut and replace authenticity. These images do not represent the world but

reveal the symptoms of material repressed in the unconscious or ideology. The realities represented here are enacted because they are precisely not visible to the naked eye or lens. It is these aesthetic considerations that generate the gesture to narrative that marks all these works. Pronouns imply characters, and, in sequence, they then evoke a fictional world or diegetic space. These works do not in fact tell stories as such. They materialize cultural worlds, redolent of myth and social fantasy, that are opened up for the spectator's curiosity and desire.

Mitra Tabrizian, through generic lighting, *mise-en-scène* and heightened gesture, evokes the codes, characters and conventions of Hollywood *film noir*. This "world" is conjured up as the cinematic site of the *femme fatale*, who connotes woman as enigma, threatening active sexuality and androgyny. In the movies, the story must, in the last resort, distance itself and close off identification with this figure who is doomed to an ending of failure and probable death. The still image, however, can generate identification and represent enigma without recourse to narrative closure. The

femme fatale acts as a trigger image for individual fantasy, free-floating and transsex, activated by the narrative codes but not contained by them. The world of *film noir* is also another world, an underworld, closer to repressed, unspoken desires than genres based on a rigid system of masculine/feminine binary opposition. The evocative figure of the *femme fatale* has re-appeared in contemporary advertising which has recycled her independence and allure to appeal to modern woman's fantasy of sexual and economic freedom. In deconstructing this "post-feminist" imagery, Tabrizian draws attention both to the roots of this particular glamour in the psychoanalytic sense — the magical attraction, for both sexes, displayed by the phallic or androgynous woman — and to the present formal traits in advertising photography: irony, intertextuality and nostalgia.

Karen Knorr transforms the social, documentary reality of aristocratic high-life into a personified fantasy that suggests a world as remote and contained as a fiction. Codes, cultural tradition, gesture, objects and settings are clearly enunciated in the milieu itself to define and distinguish a special elite

COUNTRY



Muse

status, and more significantly, a tradition. Tradition acquires visible, material presence in its chosen *mise-en-scène*, which fossilizes and represents the position as perpetually alive in the present. The *Gentlemen* series emphasizes this double presence in its use of the club portrait as characters in their own right, and as framing context to the photographed portraits. *Country Life*, more obliquely than *Correct Distance*, also brings a narrative genre into play. The detective novel was born at the same time as photography and is equally tied to obsession with material evidence as clues. In this series possessions are evidence of mastery and clues to the nature of the masters. The spectator is drawn into observing behind the closed walls inhabited by a privileged elite, whose privilege is precisely maintained in isolation, the mark of real and actual political and economic ascendancy. At the same time, the photographs suggest a more immediate suspended narrative. Significant events may have just taken place. Once again, the spectator is offered a closed world for fantasy and curiosity.

Olivier Richon's "world" of the Orient is also close-

ly tied to the origins of photography. The juxtaposition between nineteenth century academic painting, then, and the photograph, now, depicts the relation between the two as a phantasmatically recreated myth. The moment when academic painting appeared stylistically as the precursor of photography is doubled with another point of mythic origin: that of Ancient Egypt and the Holy Land as the cradle of civilization. Richon traces nineteenth century obsession with this "paradise lost," the pivotal point at which pre-cultural innocence turned into civilization. He then superimposes another "paradise lost," the pivotal point at which the last moment of illusionistic innocence was transformed by photography. A painting, existing as something unique in itself, marked the loss of the scene it represented. The photograph, available to endless reproduction, marks the loss of the painting's unique aura. The British Museum and the heroic (or anti-heroic) names invoked, conjure up another fantasy world: the means by which a myth of origins is narrated and perpetuated by preserving traces and relics from the past. As Champollion deciphered the hieroglyphics on the Rosetta Stone, and de Lesseps, as engineer, ex-

cavated the Suez Canal, Disraeli, the politician absorbed both into the traditions of Western Civilization so that its descendents could move freely from the Museum into the Mother Country to travel back in time and tour the exotic Orient. There they could enjoy and witness a way of life that belonged to the Bible in all its innocence and beauty, another "paradise lost" to the advanced civilization of the industrial revolution.

Mark Lewis and Geoff Miles are both Canadians and have returned to live and work in their own country. They both use Canadian landscape and mythology as a frame of reference in their work, as a commonly recognized "pool" of aesthetic and theoretical source material for investigation and reverie. "Canada" here can be taken to provide the sphere, or diegetic "world" equivalent to those discussed above. (And, indeed, Miles' *The Trapper's Pleasure of the Text* juxtaposes the photographer's practice with the mythic origins of Canadian national identity, positing, in a manner similar to Richon, that the photograph has a close link with the birth of myth and the myth of birth.) But here the historical and cultural perspective is



Geoff Miles, *The Trapper's Pleasure of the Text*, 1983, photograph.

Standing above it all,
he sensed the power
of his position.

The text needs its shadow!
This shadow is a bit of ideology,
a bit of representation, a bit of subject.

more immediate. The question of Canadian national identity is political in the most direct sense of the word, and it brings the political together with cultural and ideological issues immediately and inevitably. For the Canada delineated by multinationals, international finance, U.S. economic and political imperialism, national identity is a point of resistance, defining the border fortifications against exterior colonial penetration. Here nationalism can perform the political function familiar in Third World countries. For the Canada of different cultural groups with a rich range of tradition and diverse but not necessarily contradictory aspirations, this constructed national identity poses a threat to interior heterogeneity. Miles' series works as an indictment of the way in which Canadian national identity has actually been constructed as male, Anglo-Saxon and committed to the principles of "free-trade" and private enterprise. He extends the argument, interweaving image and text, to an indictment of the compromised position of photography itself. Within this exposition of the social, sexual and economic politics of

photography, Miles examines the ancient tradition that once again generates a new mythology and conceals the workings of ideology: the nature/culture opposition. It is here that the "Trapper" becomes the pivotal point of the narrative and line of argument.

The Trapper image condenses the photographer's activity with that of the original white Canadian adventurer. Both are out to capture the objects they stalk; both, then, retain remnants of the original, now lost to life; both act as the pre-cursor of a complex system: the colonizing state and its representation of national identity in everyday life. The Trapper as metaphor also illuminates the indexical nature of photography that typically links (fossilized by the mechanical process of light hitting celluloid) the object to image. At the same time the metaphor ironizes and parodies the way that photographic aesthetics have apotheosized the decisive moment (the kill) and consequently the "Trapper" himself as hero. Miles also comments on the psychoanalytic implications of this power

relationship, so that the Trapper's prey is transformed, by the end of the series, into the sexualized image of woman. The quotations from Roland Barthes' *The Pleasure of the Text* place this work in a particular theoretical frame of reference. For Barthes, "myth" is the false construction of history that conceals contradiction, and photographic images, due to their innate plausibility, are ideally suited means to this end. Miles draws attention to this aspect of photography and ironizes its invisibility by this use of the nature/culture opposition, juxtaposing the theme of nature within culture with the photograph's own construction of nature through a cultural practice.

Mark Lewis uses the landscape and mythology as a terrain on which to project the hero's image and examine the particular construction of masculinity that this image evokes. There is a revealing parallel here with Tabrizian's work on the *femme fatale*. Just as she sees the masquerade of femininity as an image representing a desire for a strong female sexuality, Lewis sees the mas-



HE TRIED TO SHIELD HIS EYES FROM THE DISCOMFORTING SMELL



UNAWARE THAT THE LAW OF RESPECT WAS NOW A RESPECT FOR THE LAW



Mark Lewis, *Another Love Story*, photograph, 1984.

querade of masculinity as an image that represses the male body and its lived sexuality. The reference to the Amazons in one of the works in the series *Another Love Story*, is an important clue to this perspective on the hero. Greek mythology is the origin of heroic myths and sagas, in which the hero of the myth is himself mythologized. At the same time, the Amazons as strong, wild women, represent what masculinity must repress but men nonetheless desire. Tabrizian conjures up that fantasy woman, using dramatic lighting to create the fictional scene of desire. Lewis, on the other hand, photographs the day to day currency of the masculine image, using a variety of models to bring out an emptiness that both evokes the fragility and vulnerability of the masculine masquerade and the hero's vulnerability to his own masochistic desire for death at the hands of, *in the arms of*, the phallic woman — a point of fantasy rebirth and regeneration for male sexuality. Both Tabrizian and Lewis are working with the sexual politics of representation in a new way, moving beyond a deconstruction of the active/passive dichotomy, to envisaging a sexuality that is not posited on binary opposition but can risk the desire of androgyny. For Lewis, the hero depends on a certain landscape in which he can travel and adventure freely. The photographs document the persistent representation of the Canadian landscape within the Canadian city-scape, affirming a national heritage that actually lies beyond the reach of ordinary citizens. But the landscape triggers a series of mythological identifications, in which the wilderness comes to personify the feminine — a fantasy territory which the nation explores as hero, as masculine. The Canadian landscape invites reverie and the creation of stories and images in which the gap between ordinary life and adventure may be momentarily forgotten: the daydreamer becomes hero. By placing the hero's masculinity in crisis, Lewis challenges the dreamer's sexual politics and the Canadian's national identity.

Both Mark Lewis and Mitra Tabrizian started off as documentary photographers with a strong political commitment to realism. A shift in concern towards sexual politics, under the influence of feminism and psychoanalysis, has produced an equivalent shift in style and approach to the photographic image; the latter is now freed to convey an invisible reality, dream, myth and fantasy. But there is an important difference between the two that illustrates the heterogeneity of the work in this group. Lewis, and Miles too, are photographing in their native city, deeply involved with the development and the problems of their own culture. Canadian culture is not yet a closed book. The historical anomalies that Canada has grown from make contradictions visible. Uniform national identity is challenged by a pride in heterogeneity and difference. It is significant that Lewis and Miles have returned to Canada from London. There is a strong contrast here with the other three members of the group, also ex-patriots in London but still living and working there. Knorr is a U.S. citizen who has never lived in her own country but was brought up initially in Puerto Rico and then in Britain; Richon is Swiss; Tabrizian is Iranian. All three are in a state of crisis with their own national identity and cultural traditions.

Richon and Tabrizian come from "iconoclast" cultures. For both Calvinism and Islam, the image is a source of deep suspicion and repression. It is then fitting, perhaps, that Richon and Tabrizian represent the "iconophile" extreme of the group. Richon's use of lush colour, characters and sex-

ual drama as an undertow running through his images, takes him far from the austerity, ascetism and commitment to "use value" that is the hallmark of Puritanism. For Tabrizian there is another dimension. Coming from a culture in which women's sexuality is massively repressed, she approaches feminist questions about sexuality and images of women from under the pall of Islam. So the image of female sexuality has strong connotations that are exhilarating and exciting, in contrast to those engendered by Western society in which the sexualized image of woman is the currency of oppression. Once again, there is a lushness and excess in the image itself, the material textures turned into light and shade. Arriving in London during the 1970s she could discover discourses — psychoanalysis and sexual politics of feminism — that made it possible to articulate these issues in a way that was precisely impossible in Iran. For British feminists, the question of women's oppression led straight to the question of representation. But for Tabrizian there is an underlying contradiction: in Iran, women's oppression occupies a different order of reality: "Here I work on the minute nuances of psychoanalytic theory, while in Iran prostitutes are executed."

For Richon, the journey to London was also an escape from his social and cultural origins. Switzerland lacks a coherent national identity, divided, as it is, between three languages and many dialects. Bourgeois life is consequently dedicated particularly to the coherent construction of a class identity through a highly regulated, repressed and ritualized experience of everyday life. As a Francophone Swiss, Richon felt an enormous attraction to French culture that threatened to sweep up and overwhelm him. Moving to Britain at a point when French theory was at maximum influence, allowed a return to French culture by "a knight's move."

Karen Knorr came to London from the privileged no-man's land of international trade. In the United States, experience of national culture is very much an experience of daily life — the acquisition or rejection of current mythologies. An ex-patriot American may have little sense of "American-ness," but rather, an unusual consciousness of hybrid immigrant origins (in Knorr's case: Norwegian, Russian, French and Polish, in addition to which she grew up speaking German and Spanish rather than English) that are normally buried behind the invisible assumption of national identity. The experience of capitalism at first hand in Latin America and Europe, also render American economic imperialism an unusual degree of visibility. Knorr chronicles a world in decay. Its stiffness and rigidity seem to try to hold this inevitable process in check. But it is also a man's world. Behind Knorr's portraits there is an underlying pleasure in role reversal, turning upside down a natural order of things so that the woman outsider acquires, through the act of photography, power over the powerful.

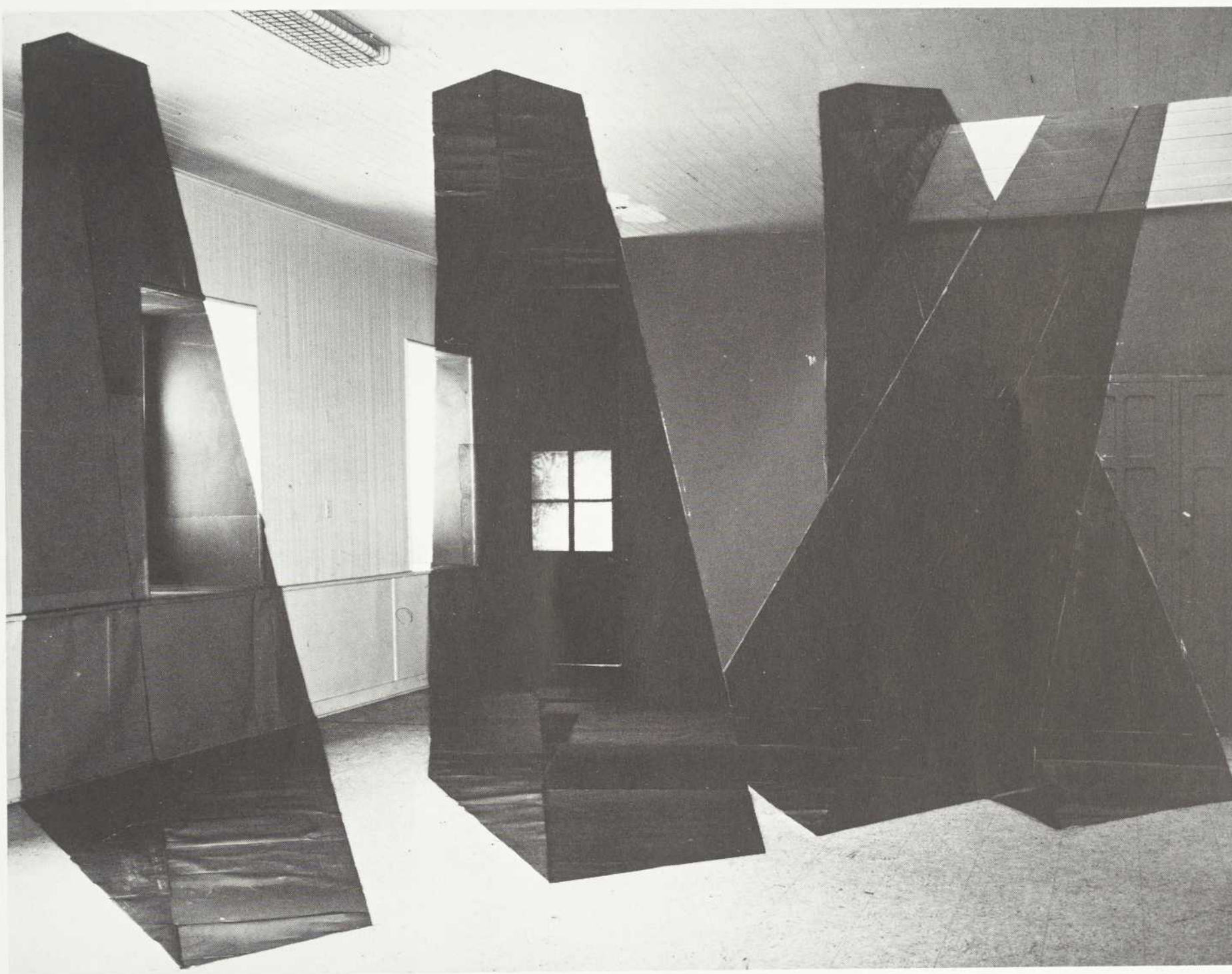
These comments on the cultural origins and national identities of the artists are not intended, by any means, to "explain" their work. There is, however, an important interface, often overlooked in recent art theory, between personal desire, chances or accidents of individual biography and the forces of history that exert a powerful influence on someone's decision to become an artist and the kind of work that is then produced. There is also an element of curiosity. Why, as Thornton Wilder wondered in *The Bridge on the San Luis Rey*, did

these five people end up linked together? The final dimension is provided, perhaps, by the aesthetic climate of Britain in the 1970s, in which refusal of cultural and national traditions and a pleasure in heterogeneity were the guiding principles of innovation and experiment. British culture was itself very much in crisis. The sixties had seen a massive growth of interest in French theory (initiated by *The New Left Review*), both Marxist and psychoanalytic, and also in American popular culture, movies and music. Both these were essentially antithetical to the "great tradition" of British culture which was rejected as complacently chauvinistic in both the national and sexual senses of the word. It is to this movement, under the catalyst of feminism, that I owe my own starting point. There is an additional element of personal allegiance in my pleasure in writing about this exhibition. As a Canadian living and working in Britain, it allows me to make links between my two cultures and brings me face to face with my own fantasy of origins in the Canadian wilderness.

L'auteure discute le travail de cinq artistes — Karen Knorr, Mark Lewis, Geoff Miles, Olivier Richon et Mitra Tabrizian — et soutient qu'il représente une approche nouvelle et différente de la politique de l'image issue de l'esthétique négative de l'avant-garde radicale britannique des années soixante-dix et des débats féministes sur la représentation. Ce travail participe des approches théoriques de ces derniers, mais n'est plus lié à la même esthétique de déconstruction et de confrontation. Mulvey suggère que ces artistes partagent un intérêt pour le mélodrame (comme l'indique le titre de l'exposition), la rêverie et un désir de déchiffrer des énigmes dans l'image. Ainsi, les artistes peuvent adhérer aux préoccupations de la psychanalyse et du féminisme tout en rejetant, à la base, une théorie du réalisme photographique. Mulvey ébauche aussi une théorie de la production sociale de l'artiste en tant qu'individu qui suggère que le vécu et les aspirations de celui-ci, en s'engrenant dans le rouage de l'histoire et de ses incidents, exercent une influence importante sur sa décision de devenir artiste et sur le type de travail qu'il produit. Ceci, soutient Mulvey, est une interface critique importante qui a été négligée par le récent travail critique sur la représentation.

Laura Mulvey is a Canadian writer and a film and video maker living in London, England.

GEORGES ROUSSE



Georges Rousse, *Montreal 1985*, 1985, photographie, 2 x 2.5 m., photo: Centre de documentation Yvan Bouterice.

ou la dérobage de l'anamorphose

Jocelyne Lupien

Répondant à l'invitation de la Galerie GRAFF, l'artiste français Georges Rousse, Grand Prix de Rome 1985, réalisait en octobre dernier une oeuvre à Montréal dans l'enceinte de l'ancien Monastère des Soeurs du Bon Pasteur, rue Sherbrooke. Cet édifice sera transformé prochainement en complexe d'habitations et en centre culturel par la Société immobilière du patrimoine architectural (la Sipa).

Georges Rousse prémédite et commet des infractions dans des bâtiments urbains désaffectés, voués à la démolition ou à la restauration. Après son passage, les sites architecturaux choisis perdent leur neutralité puisqu'ils firent fonction, selon le désir de l'artiste, de support à l'élaboration d'une oeuvre monumentale et complexe qui sera transcodée et donnée à voir au spectateur par la médiation photographique.

Je me suis donc détaché de la nature pour travailler sur des bâtiments abandonnés. Ces endroits le plus souvent fermés et interdits m'ont fasciné depuis toujours en tant que terrains de jeux et d'aventures. Des lieux pour rêver mais aussi des endroits inquiétants où l'on ne sait jamais vraiment ce que l'on va découvrir, ni s'ils sont fréquentés, habités, avec de drôles d'atmosphères et un fort impact émotionnel.

Georges Rousse¹

Rousse pénètre et se balade, rêveur volontaire, dans l'édifice abandonné. Des pièces, des corridors ou des escaliers rencontrés, il fait une première photographie, et c'est à partir de ces images qu'il choisira définitivement le lieu à peindre et à travestir. C'est donc dès le départ le code photographique qui régit le choix du site et qui ordonnera ensuite la mise en scène et la réalisation de la fresque.

Considérons cette oeuvre photographique (de 2 X 2,50 mètres) dont la structure dispose des lieux et des moments qui pointent la relation établie entre l'artiste et le lieu approuvé dans lequel il va se projeter.

LA PHOTOGRAPHIE COMME SIGNE OUVERT SUR LE PICTURAL

Les photographies de Georges Rousse ne documentent pas des performances ou des installations *in situ*, mais constituent «un moment, le dernier élément, du matériau de ses oeuvres»². L'image photographique est en somme la dernière ou l'ultime étape du processus de réalisation de l'oeuvre dont le sens ne peut être saisi qu'à travers l'enregistrement photographique qui confine ou maintient à distance la fresque peinte *in situ* (sa matérialité, son traitement...) dans un statut d'élément composant la «nébuleuse iconique»³ en contiguïté avec les segments d'architecture et les décombres jonchant le sol du site.

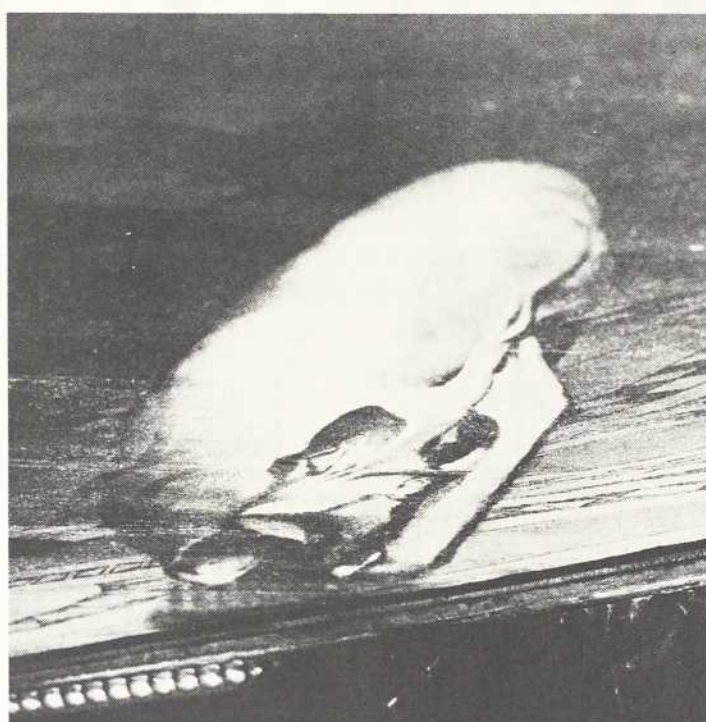
Mais ce cadrage photographique ne sera ni témoin objectif, ni copie de l'objet réel puisque par le choix de l'angle de prise de vue et ses impératifs de cadrage et de lumière, il organise et met en scène un fragment de l'espace pris comme totalité. Toutefois, ces photographies sont des images qui s'ouvrent sur d'autres images. Le regard du spectateur effectue un va-et-vient de l'image peinte à la photographie et vice-versa, sans arriver à savoir laquelle supporte l'autre. Le pictural, ou sa similitude⁴ puisque nous n'en voyons que le double photographique, est subordonné par la photographie qui ne peut que s'effacer devant ce qu'elle donne à voir. Chez Rousse, la photo comme signe-

fracture est portée à son point limite: «Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe.»⁵

Rousse nous place en position de voyeur non pas tant du lieu que du regard qu'il porte sur celui-ci. Nous voyons ce que Rousse a vu en atelier, du moins la fraction de la pièce visible du point de vue de la position physique qu'il adopte pour photographier la fresque. Nous regardons son regard. Ainsi, l'image donnée à voir ici, plus qu'une peinture murale, serait l'image du corps de l'artiste regardant et se projetant, superposée à celle du corps du spectateur placé en position originelle d'*Operator* de la camera obscura:

Ces endroits où je travaille provoquent un choc qui va se transformer en histoire, en vision sans que je sache vraiment si ce que je raconte est lié au lieu ou à moi-même.

Georges Rousse



Hans Holbein, *Portrait des ambassadeurs français Jean de Dinteville et Georges de Selve*, 1533. (Détail de l'anamorphose.)

L'ANAMORPHOSE OU LA PERSPECTIVE DÉPRAVÉE⁶

Ce qui est remarquable dans l'anamorphose c'est qu'elle est une critique par le représentant et non par le représenté (...) Avec l'anamorphose, le signifiant lui-même est attaqué. Il se renverse sous nos yeux.⁷

Le terme d'*anamorphose* fait son apparition au XVII^e siècle, mais on sait que déjà les philosophes de l'Antiquité se sont penchés sur la problématique de la différence entre l'objet et sa vision et par conséquent sur «les oeuvres qui considérées d'un bon point de vue, ressemblent au beau mais [qui] n'offrent plus, convenablement examinées, la ressemblance qu'elles promettaient.»⁸

Il serait abusif d'affirmer d'emblée que les photographies de Georges Rousse sont des images anamorphotiques.⁹ S'il y a utilisation de l'anamorphose en tant que principe de transformation surveillée d'une image soumise à des contraintes optiques, il faut la situer chez Rousse dans le processus d'élaboration de la fresque plutôt que dans la photographie finale. Rousse lui-même affirme qu'il construit ses grandes figures géométriques ou figuratives dans l'espace en ruines de telle sorte

que, vues d'un point de vue privilégié, elles fassent sens:

Ma préoccupation dans ces derniers travaux était de construire des volumes très simples et très immatériels. Pour cela, je n'avais d'autre solution que de faire une anamorphose passant par le point fixe de l'appareil. Autrement, il aurait fallu construire effectivement ces volumes comme des sculptures et cela ne m'intéressait pas vraiment, c'aurait été une simple représentation d'un objet dans l'espace.

Georges Rousse

Toutefois, si ce subterfuge conceptuel sophistiqué joue un rôle déterminant dans la construction de l'oeuvre parietale, ce n'est que dans certaines de ses photographies que l'énigme anamorphotique ne sera pas résolue. En général, l'anamorphose consiste à déformer en respectant les lois perspectivistes, un portrait, un paysage ou une figure géométrique à partir d'une image normalement constituée. Il en résulte que, pour le spectateur ignorant le signifié originel de cette image travestie, la figure anamorphotique ne fait plus sens. Tout le plaisir réside dans la recherche et la reconnaissance de ce signifié. Pour ce faire, le spectateur doit utiliser un décodeur anamorphotique, tel que le miroir pyramidal ou convexe qui, placé devant l'image, en rétablira les proportions et la signification.

Le plus bel exemple d'anamorphose est cet étrange objet qui apparaît aux pieds des deux ambassadeurs dans le tableau *Portrait des ambassadeurs français Jean de Dinteville et Georges de Selve*, peint par Hans Holbein en 1533. Cet objet, pareil à un os de seiche, flottant au dessus du sol, est l'anamorphose d'un crâne humain qui se redresse lorsqu'on se place tout près, au dessus, en regardant vers la gauche. L'anamorphose est un signifiant dépourvu de son signifié jusqu'au moment où, grâce à l'outil-clé anamorphotique, est révélé le sens déformé par une perspective dépravée.

Les photographies de Georges Rousse sont souvent des images anamorphotiques *déjà* résolues dont le signifié nous est donné par le redressement correcteur de la vision monoscénique du cadrage photographique. Ainsi, contrairement à ce qui se produit dans l'anamorphose traditionnelle, il n'est pas toujours possible pour le spectateur de sentir la déformation anamorphotique, hormis s'il a eu le privilège de voir l'oeuvre *in situ* avant que Rousse ne la photographie. Bien sûr et comme nous l'avons souligné plus haut, chez Rousse l'oeuvre est la photographie et non la fresque peinte; mais bien que Rousse cache soigneusement son intervention au public pour ne montrer que l'image photo, il affirme procéder de l'anamorphose pour la réaliser. Sur place, l'anamorphose est flagrante: si nous nous déplaçons devant la fresque peinte sur les murs, sur les poutres et sur d'autres surfaces adjacentes, les grandes figures géométriques se morcellent et se dissolvent. Nous plaçant finalement à l'endroit d'où a été photographiée la composition, l'anamorphose architecturale est résolue. Et c'est cette image anamorphotique résolue que Rousse photographie en prenant soin toutefois de garder certains indices de déconstruction.

Par rapport aux illusions anamorphotiques des peintres du XVI^e siècle, la photographie de Rousse est l'équivalent de ce que révèle, grâce aux lois des angles d'incidence, le miroir cylindrique convexe devant l'image anamorphotique disloquée.



Hans Holbein, *Portrait des ambassadeurs français Jean de Dinteville et Georges de Selve*, 1533.

L'ANAMORPHOSE RÉSOLUE

Un curieux phénomène intervient maintenant dans la photographie de Rousse. La photo réalisée à Montréal montre de grands rayons noirs, faits de toile «moustiquaire» découpée, qui traversent la pièce du plafond jusqu'au sol. Sur la photo, ces rayons nous apparaissent tridimensionnels alors que sur place ils ne le sont pas. Sur la photo, rien n'indique l'absence de volumétrie des formes in situ. Nous plaçant devant le fait accompli, Rousse montre un trompe-l'oeil parfait mais s'est exclusivement réservé le plaisir anamorphotique que prend le corps à déambuler et à chercher le secret de l'énigme optique. Pour paraphraser Lacan, l'artiste nous révèle le fantasme mais ne nous laisse pas couler le long des veines de la vision intégrée au champ de son désir fantasmatique. L'apparence du réel (la photo) devient maintenant pour nous une réalité qu'aucune faille ne vient faire basculer si ce n'est par le récit de l'artiste qui aime rappeler comment il joue à subjuguer le réel par une vision conceptuelle.

LA PHOTOGRAPHIE COMME EXPOSITION DE LA MORT DE LA PEINTURE

Georges Rousse est un agent de la mort de la peinture et ne se donne pas «l'alibi dénégateur de l'éperdument vivant»¹⁰ car il met en scène une

distance entre l'objet photographié (son intervention peinte) et sa représentation par la photographie. Le projet de Rousse est de photographier son intervention et de la montrer pour ce qu'elle est vraiment, c'est-à-dire la mort de «ce qui a été là», de ce qui a été vivant pour ensuite être réduit en poussière par le pic des démolisseurs urbains.

Sur la photo, l'artiste montre ce qui va mourir ou ce qui est mort. Nous lisons simultanément un «cela sera et un cela a été»¹¹. Mais le «cela a été» a une double identité: celle de l'action de Rousse sur les parois intérieures de cet édifice et, ultérieurement, celle de la mort du lieu d'inscription faisant s'écrouler avec lui le geste de l'artiste. La photo est ici, dans son deuxième signifié, une représentation d'une catastrophe, d'une mort.

De la même manière que Rousse à l'origine erra dans la maison en ruines en quête de l'image à faire, nous devenons, devant cette *exposition* de la mort, des rêveurs éveillés et avides. Nous la scrutons, la décomposons, sans cesse ramenés au cul-de-sac de son dénouement inévitable, mis en sursis et magnifié en quelque sorte par le sophistiqué de sa mise en scène. Tel l'image d'un être cher disparu, le corps de la photographie de Rousse est temporairement immortalisé (le temps très court que durera le papier photo), et vient nous toucher dans la fascination inépuisable de la mort.

1. Les citations de Georges Rousse sont tirées d'une conférence de presse accordée par l'artiste lors de son passage à Montréal en octobre 1985.
2. René Payant, texte de présentation de l'exposition *Georges Rousse* à la Galerie GRAFF, 29 mai-26 juin 1985.
3. Sur cette question voir Eco, Umberto, «Pour une reformulation du signe iconique», in *Communications*, Images et culturels, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 177. Eco parle des artifices plus ou moins sémiotiques qui se situent à mi-chemin entre la réplique et l'invention, et qui forment un *seuil ambigu*. Le contenu demeure, à cause de ce seuil ambigu, une *nébuleuse discursive*.
4. Umberto Eco (*op. cit.* p. 54) précise que «dire qu'un signe est similaire à son objet, n'est pas la même chose que de dire qu'il a les mêmes propriétés». Chez Rousse, la reproduction de l'image peinte, sans toutefois posséder les propriétés de la fresque réelle, fait plus que «ressembler à»; elle est similaire puisqu'elle est en tout point identique à l'originale perçue du point de vue photographique, sauf en ce qui concerne sa dimension plus réduite.
5. Barthes, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. Champ, 1970, p. 72.
6. Nous empruntons l'appellation de *perspective dépravée* à Jurgio Baltrusaitis qui traite de fiction anamorphotique dans *Anamorphose ou thaumaturgo opticus*, Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1984.
7. Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 378.
8. Platon, *Oeuvres* (traduction V. Cousin), Paris 1837, vol II, «le Sophiste ou de l'être», tel que cité par Jurgio Galtrusaitis, *op. cit.*, p. 7.
9. Ainsi que l'affirme sans plus de nuances Catherine Strasser, dans «Rousse», revue *Eighty*, no. 5, nov./déc. 1984, p. 60.
10. Barthes, Roland, *la Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 144.
11. *Ibid.*, p. 150.

Last October, upon the invitation of Graff Gallery, French artist Georges Rousse created an in situ work in the former Monastère des Soeurs Grises on Sherbrooke Street in Montreal.

For the artist, vacant urban buildings constitute privileged spaces for a graphic or sculptural intervention that the photographic framing isolates, making it an iconographic element. Rousse submits the elaboration of the in situ fresco to an anamorphic vision, in that the figure painted on the wall, the beams and the ceiling is entirely visible from only one point of view corresponding to the place whence Rousse himself photographed the complete figure. The spectator, when facing Georges Rousse's photographs, is not explicitly in presence of an anamorphic image as such, since the artist uses this stratagem, in the isolation of ruins, the way he would use a mise-en-scène deprived of the dissolution/reconstitution process of the work.

Jocelyne Lupien prépare une maîtrise en Études des arts à l'université du Québec à Montréal.

L'installation:



Jocelyne Allouche, *Une montagne Encore Ma maison noire retrouvée Comme l'envers d'une faille Ou comme ma ville par l'arrière saisie Bête sombre et écailleuse et tant de terrains vagues*, 1985, installation à Aurora Borealis, photo: Denis Farley.

a u - d e l à d e l' i n s i t u

JOCELYNE ALLOUCHERIE, MARIO BOUCHARD, LOUISE VIGER

Chantal Boulanger

L'installation est sans doute l'activité qui pose avec le plus d'acuité le problème de la dénomination ou de la désignation d'une pratique artistique par la critique. Il semble que le terme n'arrive pas à préciser la complexité des enjeux inhérents à cette pratique. Au sens strict, son acception renvoie à une action et à son résultat: de mettre dans une certaine position, de déposer. Pendant les années soixante-dix, son adoption semblait aller de pair avec une insistance mise sur le fait d'aménager un espace. Ce geste prenait alors en considération le contexte naturel, la topographie d'un lieu; on troquait installation pour environnement. Histori-

quement, l'expression désigne l'expérience d'une sculpture expansionniste. Au cours de la dernière décennie, les références à l'action et au contexte recouvraient une idéologie de la reformulation des espaces: paysages, architectures, salles d'exposition, musées. Installer voulait dire organiser un espace en exploitant les possibilités de plusieurs media. On y décelait une volonté de soumettre le regard à l'expérimentation sensorielle des lieux.

L'installation a donc pu être considérée comme le lieu idéal pour repenser les limites des disciplines. La conséquence en fut que l'artiste en voulant

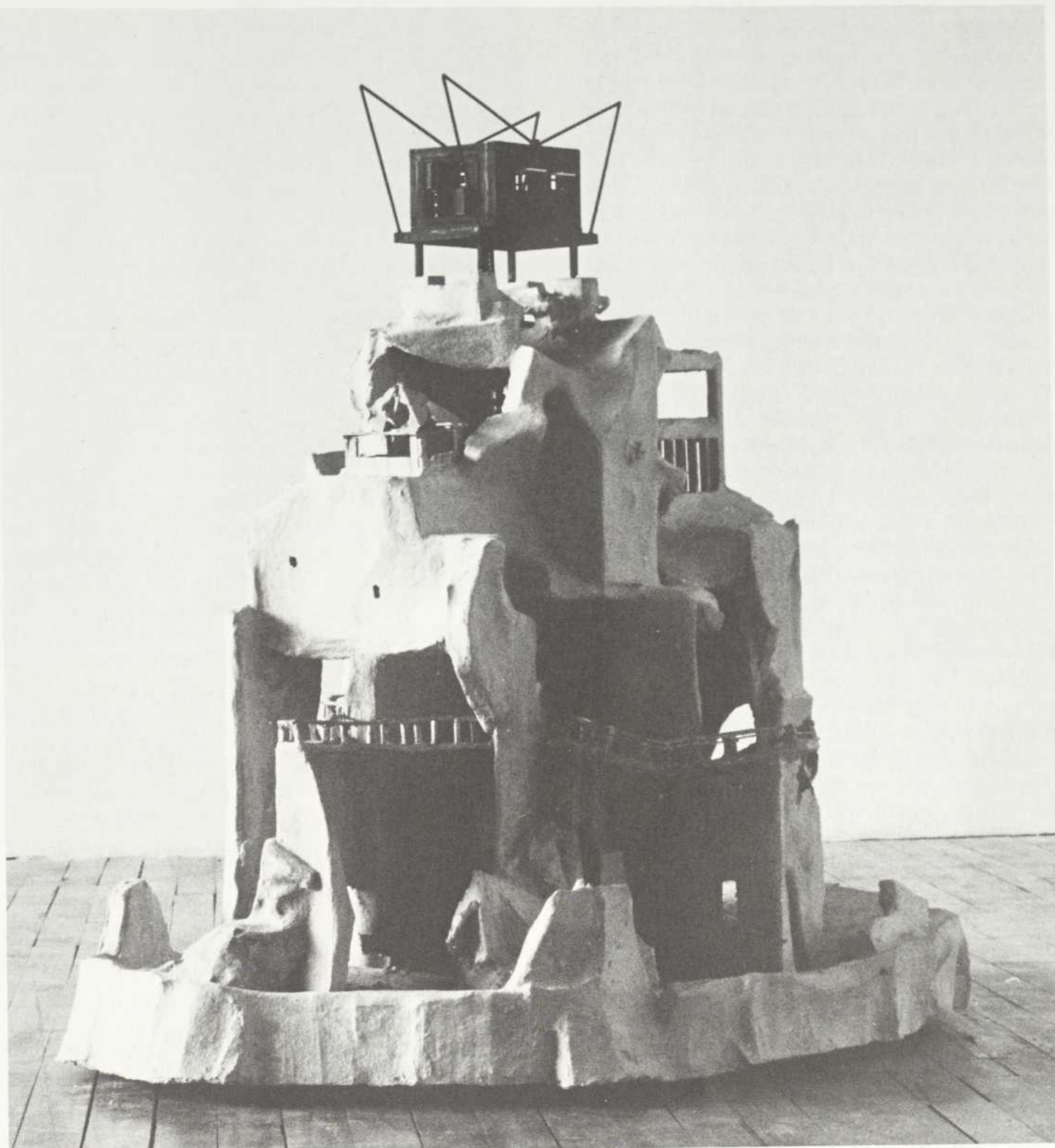
redéfinir les mécanismes du regard a forcément entraîné le discours critique dans une expérimentation de ses propres outils. Au contact des oeuvres, le langage s'est avéré inadéquat. «Installation» évoque l'établissement d'un parcours, la mise en route d'une intentionnalité. Or, les préoccupations des artistes aujourd'hui se diversifient: plusieurs visent moins un travail sur des mécanismes perceptuelles que la construction de microcosmes où priment les charges référentielle et connotative. Si le déplacement du spectateur dans l'oeuvre est implicite, il ne constitue plus nécessairement l'enjeu principal du travail comme ce fut

le cas, à titre d'exemple, dans *Passage in a Red Field* de Betty Goodwin, oeuvre réalisée en 1980 pour l'exposition *Pluralités* au Musée des beaux-arts du Canada. L'utilisation du mot «installation» pour rendre compte de pratiques de plus en plus multiformes devient inadéquat. Il renvoie le locuteur à l'attitude spéculative qui lui a donné naissance. Cette attitude avait consacré l'installation comme phénomène auquel la critique postmoderne a accolé des caractéristiques: un travail non indépendant du site, un désir de provoquer une réflexion sur des notions comme espace/temps; lieu réel, lieu fictif; corps/objet, corps/sujet. Dire installation, parler d'installation dans les années soixante-dix, c'était donc se référer à des acquis conceptuels et discursifs, c'était évaluer les oeuvres avec une distance critique.

Si l'on veut considérer les interrelations entre discours critique et perception, on peut se demander dans quelle mesure les dénominations influencent notre perception et, à l'inverse, dans quelle mesure le regard conditionne le discours. La perception de l'installation oscillerait toujours entre ces deux pôles. D'une part, elle est analytique car elle prend en considération les données historiques de sa condition d'existence, elle relève d'un savoir; d'autre part, sa dimension pragmatique nous invite à particulariser chaque parcours et à ébranler notre connaissance de sa mécanique interne. Ces deux modes ne sont pas consécutifs mais alternatifs. Quelquefois, les oeuvres posent la question suivante: s'agit-il encore d'installation lorsque les éléments en présence pourraient aussi bien être installés ailleurs et produire le même sens? Certaines oeuvres élaborent des univers entièrement autonomes que l'on pourrait baptiser *places de l'imaginaire*¹. Ce qui est donné à voir, ce sont des configurations, des structures qui dessinent des réseaux de relations virtuelles, une forme en puzzle qui attend d'être investie, pour ensuite être rassemblée, comme si ces oeuvres obligeaient à une négation de la connaissance au profit d'une manière inédite d'appréhender. Le spectateur se déplace à travers une organisation de formes. Les parties circonscrivent un site indépendant de la salle d'exposition, laquelle ne s'intègre aucunement à l'ensemble. Le lieu physique n'est ni questionné, ni reformulé. Ces oeuvres prennent des libertés avec l'espace, de sorte que le lieu réel sert de prétexte à construire des topographies ponctuées de signes. Les composantes de ces places de l'imaginaire s'agencent dans des combinaisons imprévisibles et infinies, comme signifiant textuel en tant que *réseau de différences*². Une appréhension synesthésique renverse les assises conceptuelles destinées auparavant à cerner la pratique de l'installation.

L'INSTALLATION: UN TEXTE (LIRE: UN RÉSEAU)

L'installation s'apparente au texte comme pratique spécifique, texte étant synonyme de lieu qui condense dans le produit un double processus de production et de transformation du sens³. L'installation sera envisagée non comme forme ou produit circonscrit par ses propres frontières matérielles, mais comme aire ouverte où des perceptions alternent et se renversent mutuellement, l'accent étant moins mis sur le sens que sur ses voies d'accès. Au départ, il y a le parti pris de miser sur la pluralité d'un arrangement rhizomatique comme si le geste de disposer, d'installer, se voyait doté d'une charge symbolique. Kristeva parle du geste (en général) comme d'un travail antérieur au message,



Mario Bouchard, *sans titre*, 1984, installation à l'Espace Oboro, photo: Nicole Gingras.

comme d'une pratique de la désignation qui montre non pas pour signifier mais pour englober dans un même espace, dans un même texte: le sujet, l'objet, la pratique⁴. Cet avant de la signification concerne l'installation en ce sens qu'elle a à voir avec un espace qui sous-tend une ouverture à venir sur le sens. Le texte serait là dans cette scène vierge encore de toute investigation, dans la virtualité du sens. C'est d'ailleurs cette dimension pragmatique qui permet à l'oeuvre de devenir le terrain de synthèse d'un ensemble de systèmes signifiants, qu'il s'agisse des rapports entre le signe et la chose ou des relations formelles entre les signes. L'infrastructure de l'installation se confond avec les propriétés d'un texte qui n'est pas un ensemble d'énoncés, mais ce qui se laisse lire à travers la particularité de cette mise ensemble de différentes strates de signifiante...⁵ Cette infrastructure doit être envisagée sous l'angle de sa fonctionnalité qui est de type poétique parce qu'elle est arrachement par rapport à la linéarité du texte. En ce sens, on a fort justement mis en valeur l'effet de choc, de dépaysement qui caractérise la rencontre du spectateur et de l'oeuvre⁶. Il y a déconnection entre la familiarité du lieu d'exposition et l'étrangeté du lieu fictif qui y prend place. L'inquiétude surgit aussi pendant le dérou-

lement en fonction duquel le spectateur doit jouer avec des données plastiques pour créer de multiples combinaisons. Le choc, c'est aussi les vides qui impliquent des rebondissements et d'incessantes reprises d'un point à l'autre. Cet aspect du décodage rejoint la dimension indicielle de l'installation. En tant que pratique transformative, elle nous fait passer de la contemplation à une perception associative, laquelle pointe une manière qu'a toute image de se travailler elle-même, de se transgresser par le regard. Dans l'association, précise Merleau-Ponty, la connaissance apparaît comme un système de substitutions où une impression en annonce d'autres sans jamais en rendre raison, où les mots font attendre des sensations...⁷ Les interstices obligent le sujet à traverser un réseau signifiant. Au centre d'un complexe où les sensations se répondent, il doit compenser sa déroute en structurant des contraires: le je, sa négation, la présence, l'absence, le réel, le fictif...

LE TEXTE: UN THÉÂTRE

La topologie textuelle est théâtrale. Qu'il s'agisse d'une oeuvre littéraire ou d'une représentation théâtrale, l'artiste pose une scène où son je se joue, se multiplie, devient acteur et appelle dans

cet acte le spectateur compris et joué comme une des pièces non privilégiées de la scénographie⁸. Or, dans l'installation le spectateur devient un chaînon privilégié puisque, contrairement à ce qui se passe au théâtre, c'est lui qui est l'acteur et qui convoque le sujet/auteur pour polariser la signification. Cette pragmatique scénique définit une théâtralité propre à l'installation. Il existe, bien sûr, des similitudes entre celle-ci et celle du théâtre proprement dit: une pluralité des objets et des signes mis en présence, une vision fragmentée conditionnée par le facteur temps, une insistance mise sur la réalité. Mais c'est dans ce qui l'oppose au théâtre que cette théâtralité régénère la représentation: la non-littéralité des objets, l'acteur supplanté par un personnage/spectateur interprétant et actant, les intervalles entre les parties de l'oeuvre, sont des données qui abolissent la rampe pour permettre le cheminement à l'intérieur d'une structure scénique où jeu, rêve, spectacle et discours s'entrecroisent. L'installation offre donc au spectateur une scène pour permettre l'établissement d'un discours subjectif. Il faut entendre discours au sens que lui donne Octavio Paz (lorsqu'il parle de l'écriture) de tracer un chemin: inventer, se souvenir, imaginer une trajectoire, aller jusqu'à...⁹ Parce qu'elle propose un nouveau mode d'être du regard, l'installation a mis en déroute notre lecture de l'objet. En tant que pratique indicielle, elle ne signifie pas le réel mais participe à ses mouvements antagonistes en plaçant le spectateur dans une déconnection d'espaces souvent incompatibles. L'installation, qui a initialement eu une fonction critique plus évidente, s'attache de plus en plus à construire des territoires à l'intérieur desquels le sens se fait et se défait au gré des passages. Les fantasmes entre les objets et soi sont exploités afin de constituer des topoi où l'ambiguïté domine, au point qu'elle semble devenir la finalité de l'oeuvre.

Jocelyne Allouche, Louise Viger et Mario Bouchard proposent des oeuvres qui ont une théâtralité propre et qu'on peut envisager dans leur dimension poétique d'aberration, dirait Kristeva, qui entremêle ce qui est et ce qui n'est pas, le signe et son envers.

CÔTÉ COUR/CÔTÉ JARDIN

Jocelyne Allouche: *Une montagne Encore Ma maison noire retrouvée Comme l'envers d'une faille Ou comme ma ville par l'arrière saisie Bête sombre et écaillée et tant de terrains vagues*

Cet ensemble que Jocelyne Allouche présentait à *Aurora Borealis* à l'été 85 à Montréal dessine dans l'espace une géographie ouverte, une sorte de jardin parsemé de monuments qui évoquent des stèles ou des autels. Parce qu'ils ne contiennent pas de charge référentielle bien définie, les éléments se présentent plutôt comme des fragments culturels ou des portions de nature. Les architectures exotiques que l'on plaçait autrefois dans les jardins européens du XVIII^e siècle enchâssaient mille lieux fictifs au coeur de la nature. Les monuments de Jocelyne Allouche, pour leur part, intègrent dans un lieu fictif des parcelles de paysages, de villes entrevues ou inventées, des références à la peinture que le temps de circulation du spectateur dans l'oeuvre révèle ou annule. Contrairement aux palais des jardins anciens (pagodes, pyramides ou pavillons chinois) qui citaient la culture d'où ils étaient tirés, les monuments, sortes de morceaux d'architecture sacrée, servent ici de présentoir pour les lieux de la

mémoire, pour le souvenir. Nous avançons dans une allégorie du lieu: un jardin de souvenirs, un cimetière peut-être.

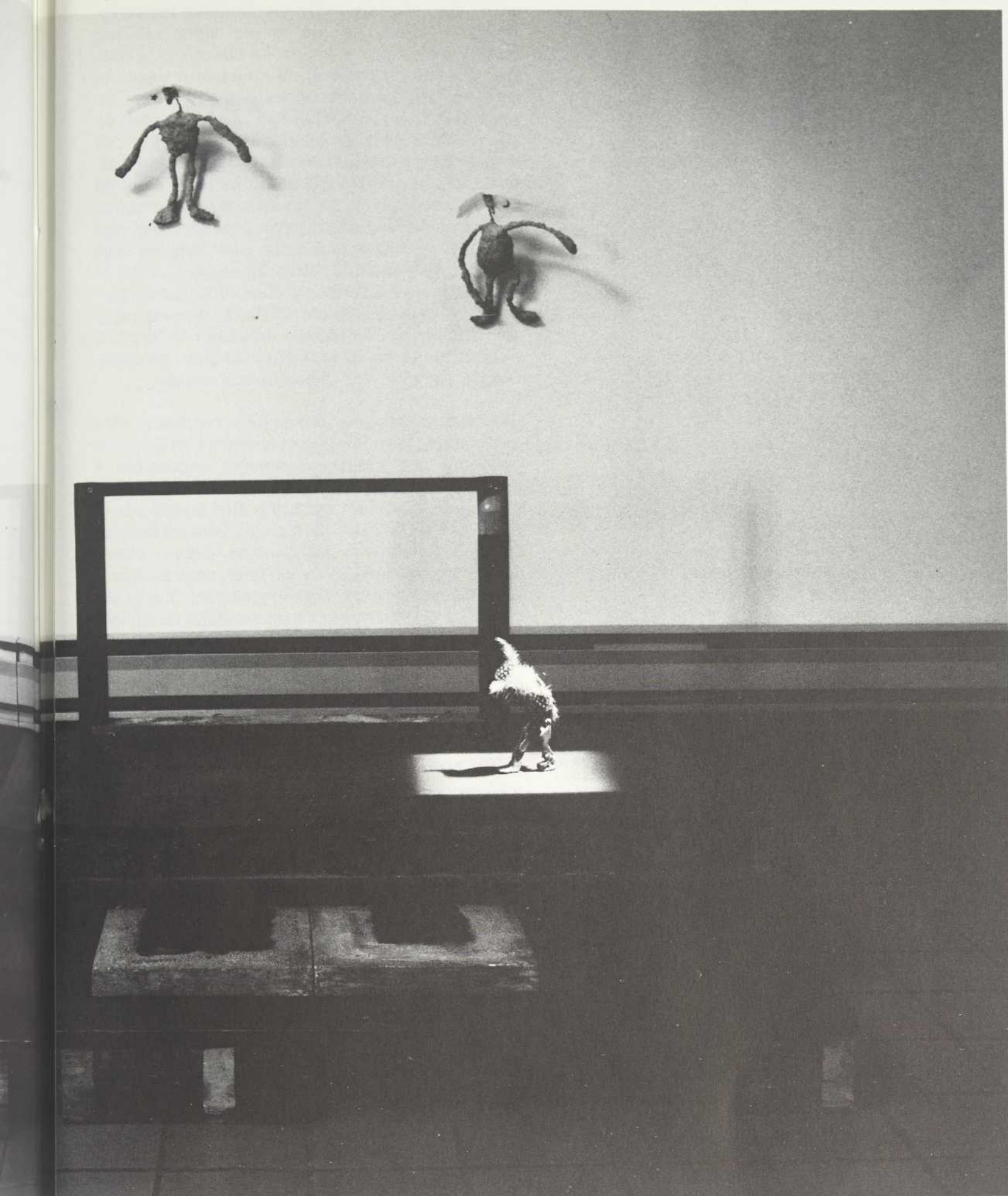
La réalité de cette oeuvre, son mode d'être, a trait à l'événementiel. Si la fonction critique de l'installation a encore un sens ici, c'est dans l'optique d'un questionnement de l'idéologie de la représentation. On pourrait avancer que celle-ci est mise en échec. Les matériaux ne concourent pas à une signification globale que le temps de lecture mettrait en évidence, mais plutôt à une fuite perpétuelle du sens, tout autant qu'à ses reprises. Les composantes de l'installation n'agissent pas comme des signes qui s'additionnent en vue de saisir une direction sémantique mais plutôt comme des signaux. Installation/peinture, installation/dessin, installation/architecture tout à la fois, l'oeuvre favorise autant de combinaisons possibles. Les matériaux en état de constante interaction réverbèrent les uns sur les autres. Leur regard nourri par l'extrême morcellement de l'oeuvre. Les passages d'un niveau de références à l'autre: un rocher, une figure de vierge qui rappelle les atmosphères des toiles de Rossetti, un pan d'azur, aboutissent à l'évanouissement répété de la présence au profit des métamorphoses, ce qui ne peut que mettre l'accent sur la situation du regard dans cet espace. L'oeuvre, ici, déjoue la fixation du sens, sa clôture; elle prend parti pour la modification, pour le double, elle se propose comme contexte pour une fiction topique, pour une métaphore du jardin où se meuvent des ombres et où se franchissent des limites. Non pas un jardin géométrisé qui oblige à suivre ses tracés, mais un jardin tel que pensé par Rousseau où il y a négation de la perspective et de ses deux pôles de l'oeil et du regard, point de vue et point de fuite, négation qui affecte simultanément l'espace et le temps, mais bien différemment. L'espace, en constituant le lieu du jardin sans dehors imaginaire, comme un pur dedans, hors de toute distance spectaculaire, sans représentation possible devient dès lors un espace/corps; le temps, en suspendant le but du voyage au bénéfice d'une errance sans fin étend et gonfle l'instant présent¹⁰. Lieu de travail de la mémoire pour une fiction du lieu.

La mise en déroute de la représentation découlerait de ruptures sensorielles et critiques que la conjugaison dessin/peinture/architecture entraîne dans le champ occupé par le spectateur¹¹. Le dessin juxtaposé aux constructions/monuments vient contrer l'effet de solidité hiératique qui émane de prime abord. De facture éthérée, le dessin, parce qu'il envahit les façades des pièces, semble «amollir» la rigueur syntaxique de cette matérialité. La peinture, de par son principe d'ordonnance, réaffirme l'oeuvre en tant que mode d'organisation, cependant que le dessin échevelé contrecarre le «faire tableau». Un espace virtuel pulsionnel s'additionne à l'espace bien réel des objets. Selon les mots de Jocelyne Allouche, le dessin prend valeur d'événement qui doit être «l'insensé», c'est-à-dire la dérogation, le dérapage à partir desquels toute chose devient réversible¹². Plus d'importance semble être accordée au fait de marquer une surface qu'au contenu du dessin. Par conséquent, l'effet dessin devient effet «nuée». Le nuagisme, son manque de délimitation rigoureuse joue sur la désintégration des figures monumentales, funéraires, sacrées, évoquées par les objets. On peut ici s'inspirer de la réflexion de Hubert Damish sur le nuage dans l'ordre pictural¹³. Le nuage assumerait une fonction stratégique en agissant alternativement comme *intégrant* et comme *désintégrant*, comme signe et comme non-



signe. Si l'on admet l'intégrante en tant qu'elle garantit l'unité d'un système fermé de représentation, c'est la désintégrante qui peut mettre en lumière la négation de ce même système, de ce projet.

Une des pièces présentées crée un effet écran atmosphérique. Un portique ouvert sur un champ de nuées nous convie à une échappée vers l'immatériel. La présence du dessin, plus agissante que contemplative, dirige de l'extériorité de la matière vers l'intériorité de futurs parcours, des choses vers les images qu'elles génèrent à travers l'écran de la mémoire. Cette théâtralité du travestissement recèle un infini pittoresque au sens d'une sortie vers un ailleurs. Elle opère par engendrement perpétuel de fictions.



Louise Viger, *L'Île-aux-oies*, 1984, installation à la Galerie du Musée, photo: Guy Couture.

Les oeuvres qui suivent se servent de la surface d'exposition comme lieu neutre, comme simple support d'intervention; ce sont de véritables forteresses qui circonscrivent des lieux autonomes et un temps du récit.

LE RÉCIT

Louise Viger: *L'Île-aux-oies*

Constituée de trois parties distinctes mais complémentaires, soit un théâtre d'objets, une bande sonore et un livre, cette oeuvre exposée à la Galerie du Musée du Québec en 1984 exemplifie l'organisation de toute installation en plus de fournir un nouveau thème à l'analyse: le héros. À l'entrée de l'exposition, un feuillet explicatif nous positionne déjà dans l'interaction imaginaire popu-

laire/fiction. L'oeuvre s'inspire d'une légende qui a pour cadre l'Île-aux-oies. Le choix d'un tel sujet amalgame et entrecroise des composantes de la théâtralité, plus spécifiquement, des données spatiales et temporelles en relation avec un personnage. Formellement cette théâtralité est redondante, elle se matérialise dans deux grandes scènes qui, avec la géante étendue sur le sol telle une ombre, en constituent les pôles principaux. Notre temps de parcours, de même que la nature de la salle, ne concourent en rien à la transmutation du sens, ni au passage du réel au fictif, puisque l'artiste a déjà opté pour le mythe et conséquemment pour un temps historique. Le théâtre d'objets est le réceptacle d'un récit au sens élargi que Barthes lui confère: «le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit; par l'image fixe ou

mobile; par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances»¹⁴. L'ordre de la narration se superpose à l'énonciation en tant que processus de production de l'oeuvre. Cependant, le récit n'a pas ici pour fonction de représenter; il constitue un spectacle qui nous reste énigmatique mais qui ne saurait être d'ordre mimétique¹⁵. Le spectateur se déplace à travers les séquences de la légende de l'Île-aux-oies, il n'a de prise que sur le temps du référent, son temps subjectif se dissout dans une atmosphère mystifiante. Des faits à l'origine de cette légende sont rapportés dans *l'Histoire de l'Hôtel-Dieu* écrite par l'abbé Casgrain au XVII^e siècle. Un homme aurait vécu enfermé dans une espèce de château qui devint sa prison. À la femme qui s'occupait de lui, l'imagination populaire a prêté les traits d'un ange ou d'une géante et des pouvoirs surnaturels. Dans l'oeuvre comme dans la légende, tous les éléments du récit se trouvent réunis: un lieu géographique, des personnages, une intrigue. Il est intéressant de constater le passage d'un fait divers, d'un récit linéaire, à une foisonnante théâtralité. La légende a accordé à la femme/géante une telle crédibilité qu'elle est devenue l'oeil de l'imaginaire, elle s'est vue dotée de pouvoirs susceptibles de modifier le déroulement monotone des choses. Comme le suggèrent les objets de l'installation, elle pouvait transformer l'oiseau en fourmi, l'arbre en horloge de sable, même le prisonnier se voyait posé un masque d'herbes et de terre. Étendue sur le sol, elle traduirait métonymiquement son emprise sur le réel, sur la vision des choses qu'elle perturbe au point de la supplanter par du fantastique. Ce personnage/héros joue un rôle-clé dans l'oeuvre. On pourrait lui appliquer, en les extensionnant, les remarques de Propp sur la fonction du personnage, à savoir que l'action d'un personnage est définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue et du point de vue de la représentation mentale d'une géographie et des événements qui s'y déroulent¹⁶.

Le théâtre d'objets se compose de constructions raffinées faites de strates de matières qu'on croirait géologiques. De la géographie de l'île, il conserve surtout l'archétype de l'espace clos, coupé de la civilisation. Le spectateur peut occuper de nombreux postes d'observation qui lui sont suggérés par la perspective et par la taille des objets. Tantôt il regarde l'ensemble à vol d'oiseau comme la géante, tantôt il se substitue au prisonnier et se concentre sur la musique des cors de chasse, transmise par la bande sonore, acquérant ainsi un statut de personnage. Mais il se confond surtout avec l'artiste/narrateur qui, pour pousser plus loin encore les métamorphoses du lieu, en consigne les traces dans un livre. Là, des photographies de l'île et des dessins du théâtre d'objets agissent selon les règles d'une nouvelle mise en scène, d'une représentation bi-dimensionnelle. Le spectateur devient lecteur d'un théâtre de la connaissance qui lui est offert au moyen du dessin. La structure de *L'Île-aux-oies* ordonne les constituantes du récit en vue d'un jeu serré d'interrelations diverses. Un dessin de la topographie de l'île occupe la première scène, le prisonnier changé en semi-oiseau la seconde. Quant à la géante, son ombre se répand sur tout, elle sait tout et voit tout; elle matérialise les différents points de vue de la narration: la plongée, la vue de face et d'ensemble.

La dimension temporelle amalgame toutes les étapes de notre périple mental dans l'oeuvre et ouvre aux multiples lectures générées par le récit. Aux deux extrémités de la salle, un livre et un dessin se font face. Le livre veut consigner, témoigner de



Mario Bouchard, *sans titre*, 1984, installation à l'Espace Oboro, photo: Nicole Gingras.

ce que la mémoire populaire pourrait laisser se perdre dans la nuit des temps. Un dessin, exécuté sur le mur, montre un équilibriste qui se donne en spectacle avant de s'effacer. La mémoire contre l'oubli. Le spectateur saute, à sa guise, de la légende à l'interprétation qu'en fait l'artiste, notamment dans les petits textes qui accompagnent les dessins du livre. Il pourra être agent transformateur du récit et se libérer de l'arrangement en séquences des différents éléments de l'oeuvre ou il pourra tourner le dos aux objets pour pénétrer dans l'immatériel du pur récit poétique mis à sa disposition dans le livre sous la forme de petits poèmes.

L'ESPACE EN BLANC

Mario Bouchard: *Sans titre*

Jamais le discours sur l'installation ne m'a semblé si fragile que devant cette oeuvre, présentée

à la galerie Oboro, à Montréal, en 1984, qui offre d'ailleurs l'occasion d'en repenser les paramètres. Deux objets sont placés en interrelation: un dessin et une structure labyrinthique et pyramidale. La configuration de l'objet tridimensionnel, un îlot rocheux, évoque le Mont St-Michel. L'îlot est creusé de galeries et de passages. Est-ce une installation? Le dispositif vise tout autant quelque transformation du processus de la vision chez le spectateur que la provocation d'une réflexion sur les moyens à prendre pour arriver à une perception modifiée des choses. Cette déroute de la vision a comme conséquence une suspicion vis-à-vis le concept même d'installation. Mario Bouchard a posé dans l'espace une montagne volcanique qui oblige à des flexions et à des contorsions du corps si l'on veut pouvoir englober l'extérieur comme tous les dédales qui en sillonnent l'intérieur. L'obscurité empêche cependant l'oeil de scruter totalement l'intérieur: elle bloque le par-

cours. Peu importe, l'idée du chemin à faire subsiste. Le spectateur se tourne alors vers un corps/objet: l'être à l'allure de clown sur le dessin. Comme corps/sujet, le spectateur exécute, mais en vain, un ballet désespéré autour de l'îlot pour tenter d'en pénétrer l'étrangeté. Le clown du dessin, libre de toute contingence, peut franchir des zones de soleil et de nuit, des contrées diverses. Corps/objet signifie ici corps rêvé. Comme chez Louise Viger, le dessin est une mise en scène bi-dimensionnelle, mais indique cette fois-ci des parcours possibles plutôt que des chemins déjà achevés par quelque héros légendaire. Il est le support d'une succession d'états vécus par un personnage dans des décors variés; de tous les voyages à faire. Nous pouvons constater la fonction désintégrant de ce type d'installation, sa capacité de signifier une chose et son envers.

Les voies d'accès au sens et leur complexité sont ici pointées, la montagne et le dessin en seraient l'allégorie. La montagne s'avère impossible à investir physiquement; l'espace réel se mue en espace en blanc, en espace à être investi par le désir. Si l'on ne peut vivre physiquement l'exploration des grottes et des galeries, celle-ci s'avérerait possible dans un temps futur, celui d'un projet d'exploration qui s'actualiserait dans une forme de fiction ou une autre. Le personnage du dessin pourrait être chacun de nous en tant qu'actant inséré dans un temps autre; c'est un être en devenir, qui prend de la consistance, tel un personnage de roman ou de film, le temps d'une lecture, d'une aventure fictive¹⁷. Le rapport au corps est signifiant dans la mesure où il nie l'efficacité d'une action corporelle. La recherche de signification s'accomplit ainsi loin du corps. Le spectateur n'expérimente rien, il se raconte une histoire à l'intérieur de laquelle il pourrait jouer plusieurs rôles. L'installation se réduit-elle à une aire de projection pour notre désir de construire une expérience signifiante? Tel nous semble être l'enjeu de l'installation aujourd'hui.

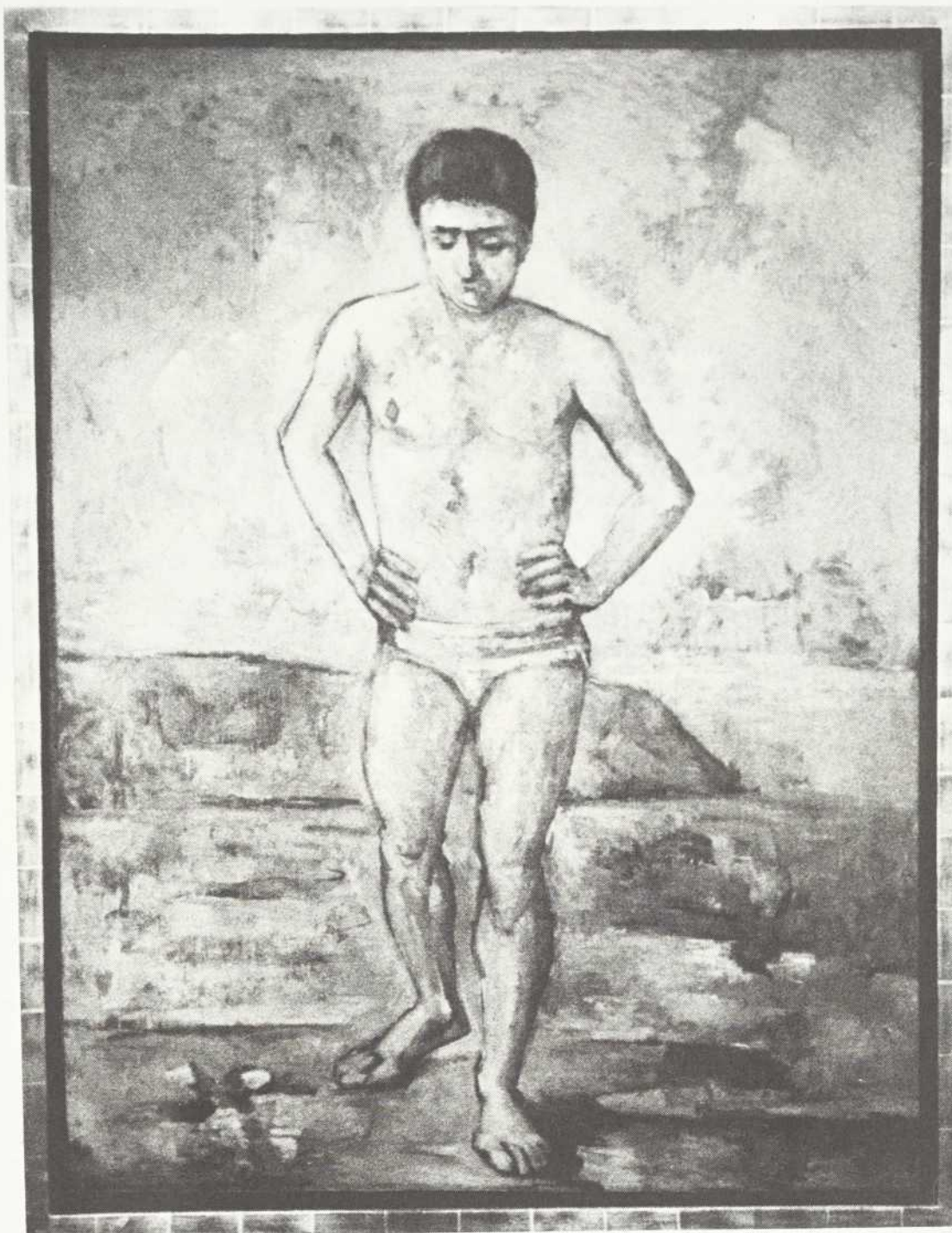
N O T E S

1. Expression qui pourrait s'inscrire à la suite du texte de Rosalind Krauss: «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8, 1979.
2. Kristeva, Julia, *Séméiotikè/Recherches pour une sémanalyse*, Paril, Seuil, 1969, p. 13.
3. *Ibid.*, p. 26.
4. *Ibid.*, p. 34.
5. *Ibid.*, p. 19.
6. Payant, René, «le Choc du présent», in *Performance: text(e)s & documents*, sous la direction de Chantal Pontbriand, Montréal, éd. Parachute, 1981, p. 135.
7. Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
8. Kristeva, *op. cit.*
9. Paz, Octavio, *le Singe grammairien*, Paris, Flammarion, 1972.
10. Marin, Louis, «l'Effet Sharawadgi ou le jardin de Kulie», *Traverses*, 5/6, 1983, p. 118.
11. Nemiroff, Diana, catalogue de l'exposition *Dessin/Installation*, Centre Saidye Bronfman, Montréal, 1985, p. 12.
12. Allouche, Jocelyne, *Bulletin de la Chambre Blanche*, sept. 1982.
13. Damish, Hubert, *la Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 25.
14. Barthes, Roland, «Analyse structurale des récits», in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 7.
15. *Ibid.*, p. 52.
16. Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970, p. 31.
17. Hamon, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 126.

Chantal Boulanger est critique d'art et vit à Montréal.

English translation on page 53

M O M A

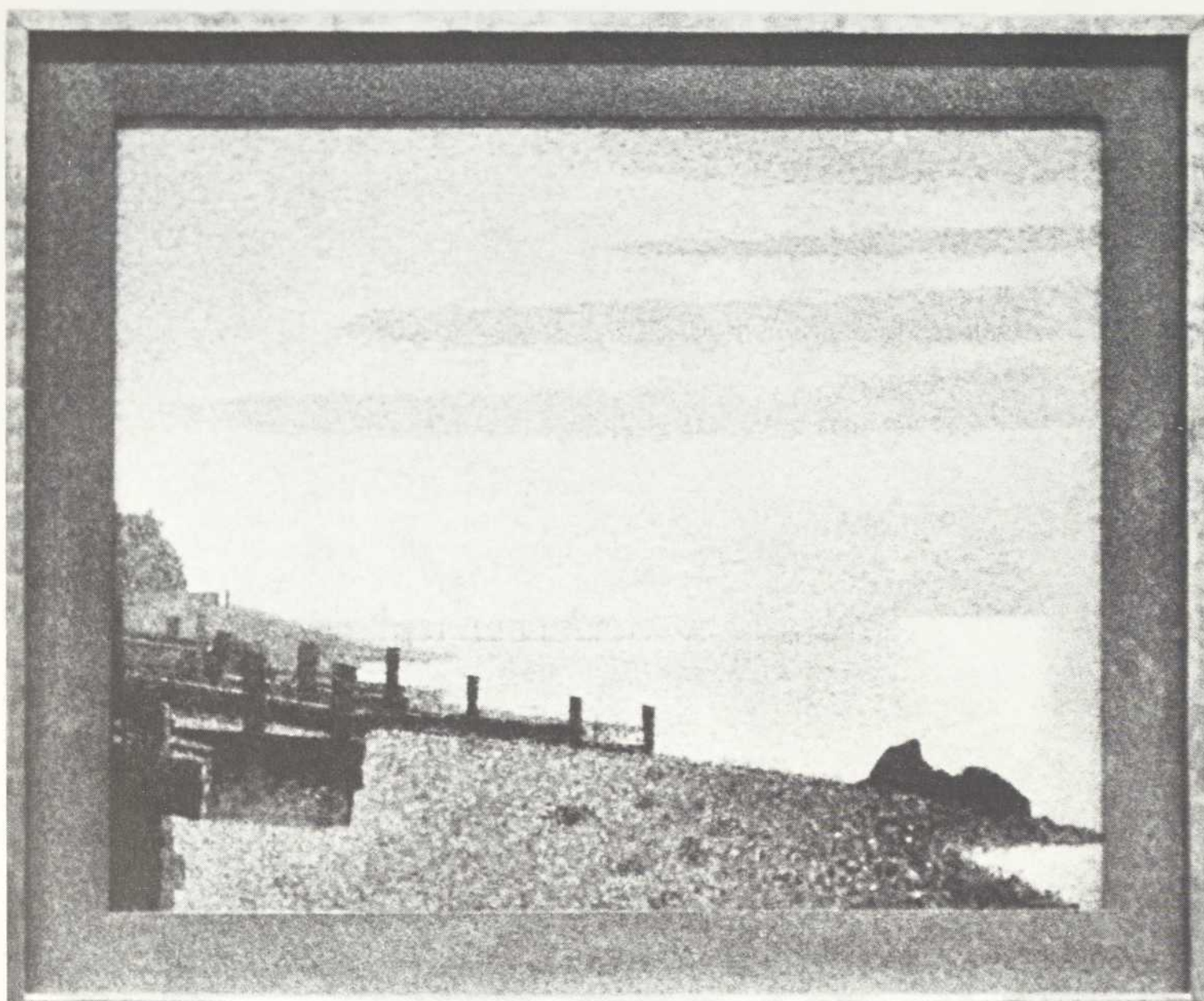


Paul Cézanne, *The Bather*, as seen at the MOMA, New York, in 1985. Note tape on canvas and space between frame and support.

and
Modernism:

the frame game

Reesa Greenberg



Frontal view of the frame encasing Georges Seurat's *Evening at Honfleur* at the MOMA in 1985. Note wood grain side and gilt frame.

When an owner or an owner's agent frames a painting, the act of framing becomes an act of possession, a laying-on of hands. This appropriation of art objects as one's own is most obvious in collections, public or private, in which uniform, standard or same framing is employed. His, and I use the word advisedly for most formers, framers, of painting collections have been men, his presence, then, is embodied by the frame, the frame which becomes the surrogate for his hand, the framing hand which takes hold and possesses, at the same time as it forms, frames, the owner's signature. The owner's claim is the frame.

The absence of the owner is a fiction. The owner is not invisible, has not been since the sixteenth century when "house style" framing was adopted for private collections. Since then, even, especially in museums, the frame is the device, the agent, that allows the owner/collector, him, to be present, to be visible, as a creator, a creator other and more powerful than the artist, a curator/creator who is framer, author, of a text, a text that can be read apart from the text of the art object, a text, which by circumscribing that of the art object, inscribes its text within a meta-text, a super-text subsuming that of the art object.

What, then, is the text that the Museum of Modern Art in New York, through its agent, William Rubin, Director of the Department of Painting and Sculpture, frames for us in the recent reframing of its painting collection? With what discourse are we being presented? What language are we being asked to read?

"A frame is in essence constructed and therefore fragile, this is the essence or the truth of the frame." (Derrida¹)

The impetus for Rubin's reframing was the expanded MOMA, a space which doubled the number of paintings on exhibit from 15% to 30% of the one hundred thousand odd in the collection. Most of the paintings, those previously on the walls and those in storage, were not in their original frames to begin with, a situation, given the history of frame abuse, which is the norm in most collections. It is only from installation photographs dating from MOMA's first exhibition in 1929 to the early eighties that the extent of Rubin's reframing can be established. If one were to study MOMA's paintings solely from photographs of individual works in the archives or published in MOMA exhibition or permanent collection catalogues over these same years, including *The Museum of Modern Art, New York* published in conjunction with the re-opening of the Museum in 1984, no frame changes would be visible, for MOMA, with few exceptions, followed, if not reinforced, the standard practice of not including the frame in the reproduction, a practice which tacitly suggests that the frame, whether designed and/or executed by the artist, a period frame chosen for the work when it was executed or one added at a later time, is not, was not, nor ever will be, considered an integral component of the painting and its history. Photographs of unframed paintings suggest the frame is easily detachable, contributing to the attitude that a painting can be reframed without consequence².

"There is no one right frame." (Rubin³)

Rubin has reframed parts of MOMA's collection before. In 1972, a few years after being named Director of the Department of Painting and Sculpture, he used the occasion of a re-installation of the Museum's permanent collection to make some framing changes⁴. The 1983-84 expansion and subsequent installation allowed him to reframe a great many other works, allowing us to see his concept of museum framing quite clearly. The full extent of the recent reframing, however, is much more extensive than the outcry over the removal of the previous Post-Impressionist frames leads one to suspect. With the entire permanent collection at his disposal during the construction period, any frame that did not fit Rubin's schema could be altered and was⁵.

"But a museum space is not neutral." (Rubin)

We begin, rather are directed by the spatial flow of the building itself to begin our tour in the room to the left of the first floor escalator. On the wall opposite the entranceway are three paintings by Cézanne, a still life, a bather, a landscape, all contained in similar shadow box or el frames: a single, "reeded," 3/4" or 1" moulding, the face of which is brushed gilt coloured with traces of red undercoat and the brighter polished gold gloss of the "joints"; the sides, dark brown stain thin enough to allow the grain of the wood to be seen. This type of frame predominates in the late nineteenth- and early twentieth-century galleries. It may vary in the brassiness of its gold, the thickness and width of its moulding, the softness of its edges, the degree of actual or *trompe l'oeil* roundness in its profile or its proximity to the support, but the overall impression is one of sameness.

The first noticeable change in framing procedure occurs in the Picasso and Braque gallery containing works associated with the African period, i.e., 1906. A good number of paintings in the room are framed in a thin, dark brown wooden, el frame. It is almost as if the dark brown sides of the reeded, gold frames in the rooms through which we have just passed have been stripped of their fronts. We follow these dark wood frames varying in width, depth, colour, proximity to support, through rooms of Cubist, Futurist and Expressionist paintings until we enter the De Stijl room. There the darkness becomes white. In only one other room, the one in which Kandinsky's Campbell murals are hung, are there so many white strip frames. I do not mean to say that there are no white frames before the De Stijl gallery or after the Campbell mural room, or that there are no gold frames after the Post-Impressionist and Fauve rooms — merely that in the first floor painting galleries there is a framing colour sequence running gold, brown, white, brown coupled with a profile shift from rounded and slightly articulated to flat and plain.

On the second floor, in the American galleries, the pattern is repeated in a synoptic, more jumbled form, until the large gallery containing Abstract Expressionist large-scale paintings is reached. Here, for the first time, we encounter unframed works, paintings such as Barnett Newman's *Vir Heroicus Sublimus*, 1950-51. MOMA's unframed paintings are often edged with coloured strips of cloth-like tape stapled to the canvas. Slightly set back from the face of the canvas, the tape is not visible when one looks directly at these paintings; not tightly fixed along the length of the sides, the tape is very much an added feature. It is with this framing choice that the narrative of Rubin's framing text becomes transparent. We leave the American

galleries as we are meant to, with no distinct sense of frame, yet suspecting that we have been framed.

"Actually, the frame warps as it works." (Derrida, 34)

To my knowledge, only two of the numerous responses to the new MOMA focus on Rubin's reframing. The first is an article by Grace Glueck, cleverly titled "What's in a Frame? Less and Less at the Modern," published in *The New York Times*, 15 July 1984, in which Rubin comments at length on his concept of framing. Glueck also interviewed Robert Kulicke, who was called in as a consultant on MOMA's reframing. Kulicke, one of North America's most influential frame designers, invented, amongst other frames, what is known as the Kulicke-Jamieson or Guggenheim frame⁶, otherwise known as a box frame, a shadow box frame, a floating frame or an el frame⁷. The Guggenheim appellation refers to its initial use in 1972 — the reframing of the Justin Thannhauser Collection of late nineteenth- and early twentieth-century paintings at the Solomon R. Guggenheim Museum with narrow gilded mouldings of Kulicke's design. For many the Kulicke-Jamieson frame was an improvement in contemporary framing solutions when compared to James Johnson Sweeney's radical removal of any framing element in the Guggenheim permanent collection during the fifties. Glueck presented the case for retaining period frames by interviewing Katherine Baetjer, Curator and Administrator of The Metropolitan Museum's Department of European Paintings, and Mark Davis, a professional picture framer who participated in restoring the Met's nineteenth-century frames. Both Glueck's article and the unsigned, untitled editorial in *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 4, 1985, 115-117, probably written by Peter Cannon-Brookes, one of the editors, concentrate on the removal of the ornately carved, often gilded, frames from MOMA's Post-Impressionist collection. The editorial, however, also comments on the similarity between box frame and MOMA building style, and chastizes Rubin for ignoring "the delicate relationship between the frames and the paintings themselves," two commentaries I shall reframe below.

"The role of the frame is to mediate between the picture and the environment." (Rubin, July 2, 1985)

The editorial offers one explanation for what Mark Davis refers to as MOMA's "reductivism": the creation of an harmonious relationship between frame or object and architecture. Seen straight on, Rubin's choice of a box frame, a style he has used for a decade, does indeed echo the boxy character of the rooms in both the old and new wings. Unrelieved in any way by carving and level with the support, the flat, crisp-cornered boxes, regardless of colour, reiterate the wall planes and squared doorways of the Museum's unadorned Bauhaus-inspired structure; unframed canvases function in a similar manner, as all are rectangular.

Rubin's decision to recreate rooms similar to those in the original painting galleries, small, white walled rooms with low ceilings, one opening enfilade on to another, suggests that the underlying symbolism of these spaces and their contents has not changed. Carol Duncan and Allan Wallach describe the spatial qualities of the original rooms: "There are no straight vistas, no large spaces, no organizing hallways. The route twists and turns. It is difficult to maintain a clear sense of direction.

Of the twenty rooms along the main route, only one has windows despite the building's glass facades. To walk through the permanent collection is to walk through a labyrinth."⁸ Although the path is somewhat straighter now and there are a few larger galleries — the Matisse room on the second floor, an Abstract Expressionist gallery and the Contemporary galleries on the third floor — the same sense of working one's way through or being propelled along a maze is retained. For Duncan and Wallach, "The labyrinth ritual glamorizes the competitive individualism and alienated human relations that characterize contemporary social experience."⁹

This competitive individualism and alienation is also present in the choice of frame for the dark sides of the gold, wood stained frames and taped works isolate each painting on the wall as well as separate, in the sense of visually detaching, the paintings from the wall. These dark sides are no gentle mediators between picture and wall: together with the wide spacing between paintings, the dark edging contributes to constructing each work as an autonomous object. The isolation of paintings with dark sides and fronts is even more marked.

Rubin's dark-sided framing techniques incorporate the darker side of Modernism. The architectural harmony created by the rectilinearity and flatness of the frames and walls is, in fact, a chimera, constantly disrupted by dark edges, protrusions, which sever the works from their environment. Never created for a museum, these paintings, especially those with two-faced framing devices, are rendered even more non-site-specific, free-floating. Rubin's use of a "house style" does not create a home for MOMA's acquisitions. Quite the contrary.

"Many frames that are appropriate in a home are not appropriate in a museum." (Rubin, July 15, 1984)

What uniformity exists in Rubin's reframing is subtle, not immediately obvious, for he did not reframe the entire collection, nor did he reframe each work in precisely the same manner. "But the reframing was not done 'rigidly,' Mr. Rubin insisted." In many instances (Arp, Davis, Klimt, Klee, for example), Rubin left the artists' frames entirely untouched. This is not to suggest that historical accuracy, however appropriate a criteria for a museum, accounts for the variation. Rather Rubin uses the frame to create his own history: the pattern he establishes unfolds only in time and through space as the viewer moves from gallery to gallery.

WHO'S TO BLAME FOR THE FRAME

"If we had stayed with the old elaborate frames it would have been impossible for the pictures to relate in the right way. (...) The old frames were very different from each other, even in terms of color, and would have obstructed a dialogue that has now been enhanced." (Rubin)

For Rubin, the "right way" is a "dialogue" between paintings within the framework of Modernist discourse, in particular that branch of Modernist discourse that is inseparable from Clement Greenberg's evolutionary, nationalistic formalism as set out in his 1955 essay, *'American Type' Painting*¹⁰. This schema posits art as autonomous with each medium in search of its essence. For Greenberg (no relation to this author as far as I know), the essence of painting resides in non-descriptive colour coupled with the factual flatness of a support. By siting the importance of the fram-

Frontal view of frame containing van Gogh's *Starry Night* at the MOMA in 1985.



ing edge of the canvas as the arbiter of the painting's spatial boundaries and determinant of its composition, Greenberg implied that any other frame, what we have always assumed by frame, what Michael Fried called the literal frame¹¹, was an anachronism. For Greenberg, and for Rubin as deduced from his acquisitions and presentation of the painting collection since coming to MOMA in 1964, the history of Modernist painting is a chain of autonomous, related and progressive explorations in the search for the essence of painting, a quest culminating in Abstract Expressionism. Rubin's framing choices are framed by Greenberg's concept of the non-frame as essential to the purity of painting: within the constraints imposed by paintings on loan to the museum that could not be reframed, Rubin establishes a singular, linear history of the frame based on the belief that the best frame is no frame. "And formality always implies the possibility of a system of framing which is simultaneously imposed and effaced." (Derrida, 29)

Rubin could be seen as a product of his time, a follower of practices established by MOMA's founding director, Alfred Barr and those propounded by Greenberg: "Personally I have no theory of art history, nor a prior concept, formalist or otherwise..." (Rubin, 1974). Or Rubin could be criticized for not changing with the times as he has been by advocates of alternative histories of Modernism and, or Post-Modernists¹². Were Rubin more sensitive to other interpretations and more cognizant of the attention being placed on the frame, in painting itself since the mid-sixties as a reaction to the non-frame of High Modernism and in research on the history of artist-framing practices, perhaps he would not have made the choices he did. For those who do not subscribe to the Barr-Greenberg-Rubin lineage the answer to the question posed by the witty, accusatory title of Germano Celant's article, *Framed: Innocence or Gilt?*¹³, is clear: MOMA's framing is both pictorial and criminal.

Rubin's effacement of framing histories other than that which he imposes results in numerous distortions. "There is fiction and there is fiction" (Derrida, 40). Let us return to the Cézanne room where, as might be expected, MOMA's Modernist paradigm is first posited.

"I see what has happened from the turn of the century until recently as, in part, an unfolding and an extrapolation of ideas that are implicit if not explicit in later 19th century Modernism." (Rubin, 1974)

The three paintings opposite the entranceway are intended to represent the three late nineteenth-century subject matter categories, still life, figure, landscape, Rubin deems important for the development of Modernism, especially in its next major phase, Cubism. Rubin makes it clear that we are entering Modernism at a point beyond infancy by placing Cézanne's adolescent *Bather* directly in front of us. As has been pointed out, this image of a young man stepping forward is a metaphor for the progression which will follow¹⁴: what has yet to be stated is that Modernism is presented to us in the guise of an all-male world.

The gold frames around the Cézanne paintings are historical cues but, like the choice of subject matter for the introductory wall installation, are, at one and the same time, presented as part of and ahead of their time. Like most of the frames in the pre-1906, pre-Cubist, section of the Museum, the antique gilding and trompe l'oeil articulation of the



Permanent installation (Keller 581) at the MOMA in 1972 with van Gogh's *Starry Night* in the foreground.

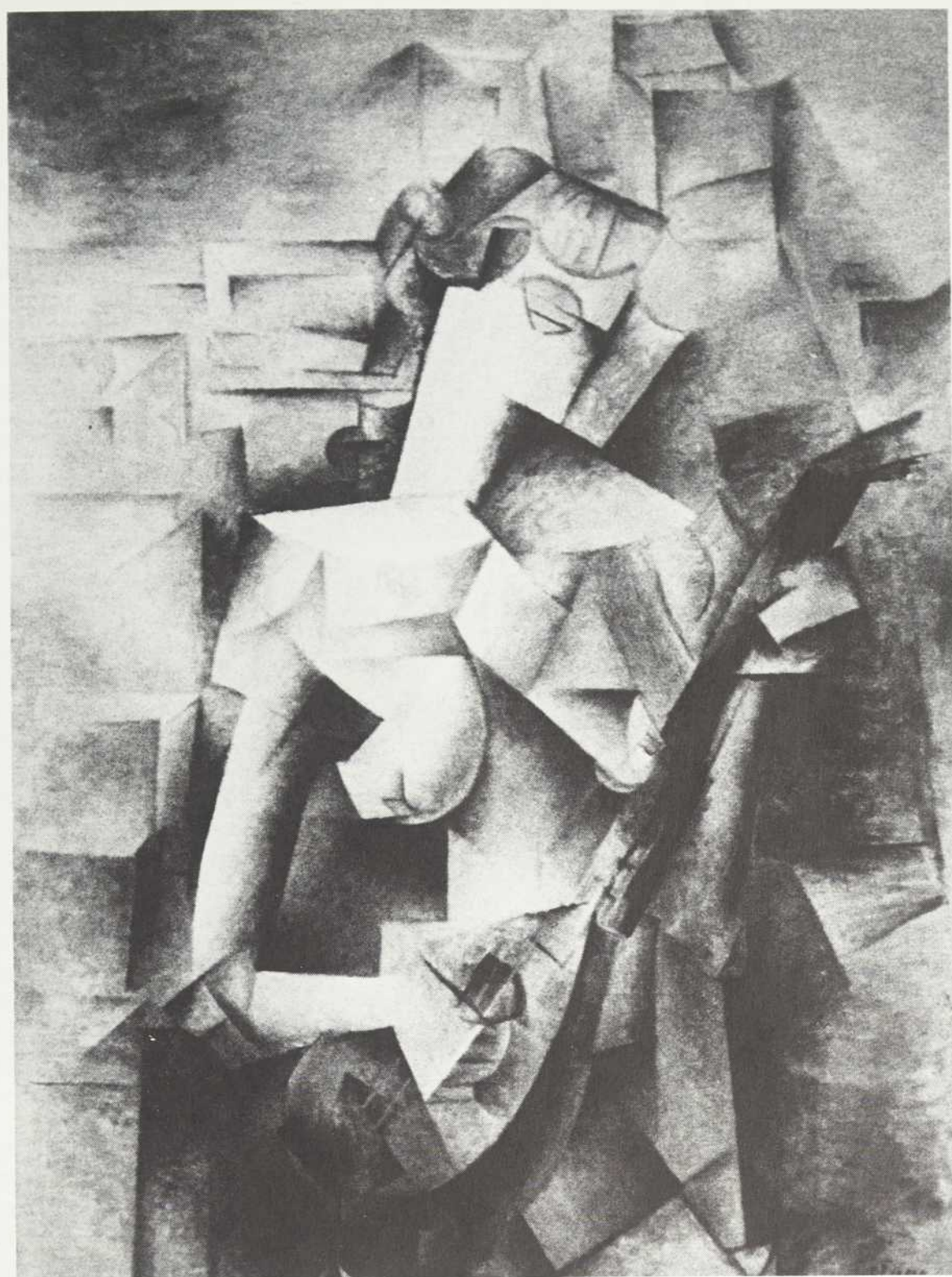
surface of the frame recall, make allusion to, earlier framing styles even though box frames were not invented until 1972. Rubin's rationale for removing the ornate frames is that frames of this type

were the taste of the collectors... and quotes as evidence the framed paintings in the background of *The Artist's Studio* by Jean Frédéric Bazille¹⁵. Unfortunately, for the purposes of this debate, Bazille was killed in 1870 and the framed works in the background of the work in question (1870) reflect mid-nineteenth century taste in France rather than later nineteenth century taste in framing... Consequently, in attempting to reach an understanding of William Rubin's philosophical position with regard to the decision to reframe the earlier paintings in the style adopted, it is important to have a clear vision of their didactic function within the overall scheme. They constitute the Old Testament which lays the foundation for the Modern Movement, essential to the latter but not part of it, and consequently there is a certain ambivalence in their treatment which is thrown into sharp focus by both the decision to reframe and the style of framing chosen¹⁶.

The common colour and pseudo-carving of these frames are camouflage devices, used to construct an image of a single framing style for a period in which heterogeneity of frame colour and carving was the norm amongst the avant-garde. The

bamboo-like effect projected by the surface treatment of the gold frames simulates only one tendency in the late-nineteenth century art, Japonism. The majority of artists whose paintings have been encased in orientalised frames, if influenced by the movement at all, for the most part, were interested in other aspects of Japanese painting and prints. Whistler and van Gogh, two artists whose framing was most affected by exposure to Japanese art, designed frames¹⁷ that bear little, if any, resemblance, to MOMA's "reeding." The closest precedent in MOMA's collection for what Rubin has chosen is a Klimt frame which can be described as only vaguely Japanese because, despite its gilt, it is relatively simple and flat when compared to what were its neighbours.

Rubin's aesthetic and practical justifications for homogeneous framing in this section of the collection — "uncluttered appearance," "trimness relieves crowding," "If we'd left the paintings in their wider frames, it would have meant one less picture to achieve the same sense of space" — are predicated on the Kantian-defined, Derrida-elaborated, belief that frame is parergon — detachable ornament — what Rubin calls "eye-catching fluff" — not ergon, a non-separable component of painting, if not its essence. With frame as parergon, the artist's active participation in the



Dark wood stained el frame containing Picasso's *Girl with a Mandolin*, 1910, at the MOMA in 1985.

framing act is denied, suppressed, as is a history of painting which includes the frame. With frame as parergon, Rubin can construct a framing narrative that omits consideration of compliance or rupture with traditional framing practice.

Cézanne, championed by MOMA as the father of Modernism, was innovative in many ways but showed little interest in altering framing vocabulary. Cézanne "sent his unframed canvases in bundles to Vollard, but he had a very clear idea of the gilt frames which that dealer regularly employed."¹⁸ That Cézanne did not object to his paintings being recessed in ornately carved, multi-level frames is fundamental to an understanding of his art.

Unlike Cézanne, Matisse experimented with various framing devices and MOMA's *The Red Studio*, 1911, a work which includes depictions of a number of the artist's earlier paintings, can be read as a compendium of Matisse framing styles to that date. Of the canvases shown hanging on the back wall, two have no frame, one has a wide white frame, one a simple, painted border or moulding and another, a carved, gilded frame. Other paintings and frames are painted on the floor, leaning against walls or furniture. Two other relatively ornate frames are visible, indicating that

as late as 1911, artists as well as dealers and collectors used carved, gilt frames. Leaning against the side wall is a painting framed with a polychromatic, decorative border, a framing device Matisse adopted and adapted from Seurat¹⁹. Ironically, none of the framing styles depicted in *The Red Studio* were chosen to frame the painting; instead, Rubin put it into a dark wood box frame which absorbs and counteracts the brilliance of Matisse's colour. At least until 1972 (see Keller 605²⁰), the painting was framed in white, a framing solution more in tune with Matisse's. A rounded gold moulding with or without the simple beaded motif shown in Matisse's painting would have been equally acceptable. As it is, Rubin both abdicates and dominates.

With Seurat's *Evening at Honfleur*, 1886, Rubin's tenacity in adhering to the fiction of gold framing prior to 1906 is at its most blatant. Seurat's frame, broad, flat, stippled with polychromatic points of paint, is intended to posit the content of the scene on the canvas as an abstraction. The surround becomes a framing axiom embodying Seurat's belief that the primary components of painting are colour and light whereas the support with its figurative landscape examines or applies the principle in detail²¹. Rubin appropriates *Evening at Honfleur* for his own purposes by encasing

Seurat's frame in a gold frame of his own. As Félix Fénéon recounts, Seurat did use gold frames:

Ainsi déjouait-il en partie la sottise du détenteur qui s'aviserait (le cas s'est réalisé plus d'une fois) de détruire un cadre magique pour le remplacer par un banal cadre d'or.²²

Given Fénéon's account, it is highly unlikely that Seurat, an artist who "dans les dernières années de sa vie brève... peignait sur son cadre les tons et les teintes complémentaires de tons et teintes du tableau pour exciter ceux-ci par le contraste,"²³ would have subverted his intentions by using both a painted and a gold, "bamboo" frame. It could be argued that the Seurat frame is so fragile and precious (only four survive) that it should be protected and the main purpose of the tightly fitting gold frame Rubin has used is to hold the glass that covers the work. Protection of an artist-designed frame cannot be the reason for such treatment, for on an adjacent wall Theo van Rysselberghe's Seurat-like frame around *The Port of Sete*, 1892, has been placed in an equally misleading gold shadow box frame but there is no glass²⁴.

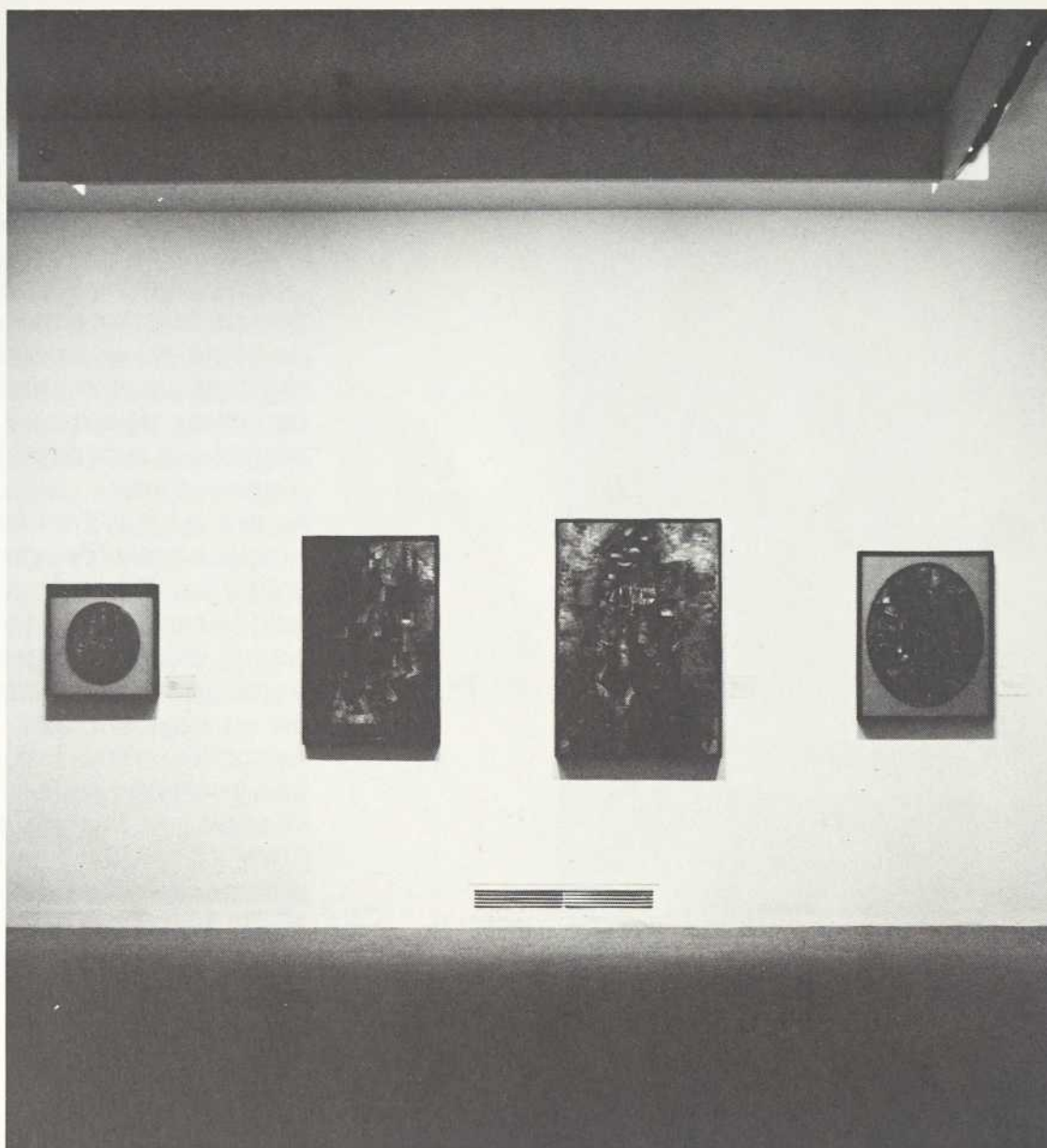
With one significant exception, van Gogh's *Starry Night*, Rubin is unwilling to acknowledge the existence of a framing history prior to 1906 based on the rejection of gold and mold. His authorship of a frame history through appropriation fashions a Modernist monolith in which difference is denied. Galleries of late nineteenth-century pictures which included deeply projecting, carved, gilt frames next to wide, flat monochromatic, Impressionist frames next to Japan-inspired frames next to Neo-Impressionist, polychromatic frames next to Symbolist figurative frames would acknowledge the artist, not the owner, as author of a framing text, presenting a picture somewhat closer to late nineteenth-century framing facts while simultaneously recognizing the inherent fiction of all museum collections.

"The application of the fiction must therefore be careful not to palm off metaphysical truth once again under the label of fiction." (Derrida, 40)

One significant feature of the frame which varies is the proximity of the frame to the support. Sometimes, on about ten works, an intermediary in the form of a white liner is placed between the gold frame and the work. In this section of the gallery the liner is used for works on paper by Cézanne, Redon, Degas and Toulouse-Lautrec. Is the white of the liner meant to be a clue to the original colour of the support? If so, a white liner is equally appropriate for works on canvas. A liner is not needed to facilitate putting a work under glass, as these are. Other systems exist. At MOMA, the liner is one of the devices in the "twilight zone" between frame and support utilized to establish a hierarchy of works within the pre-1906 collection.

By definition, a liner abuts or touches the edges of the support whereas the box frame, as its name implies, allows the work to "float" within it, allowing the viewer to see the entire surface of the support. In Cézanne's *Bather*, for example, the use of a box frame allows us to see that a thin band of yellowish-brown tape runs along the edges of the canvas and wraps its sides. With other paintings, such as van Gogh's *Starry Night*, 1889, we see that the artist did not paint the entire canvas but left the edges untouched. William Rubin comments,

Permanent installation (Keller 585) at the MOMA in 1972, with Braque's *Soda* and Picasso's *The Architect's Table* in rectangular frames.



... pictures should be shown as painted objects, not as windows. It's important to realize that to make perfect rectangles of pictures, the old framers often covered part of the originals. But you should see the painting as the painter saw it. Van Gogh's *Starry Night* had a fairly complicated frame that covered part of the original painted surface. Our decision was to reframe it showing all of the canvas as the artist painted it. Now, when you look at *Starry Night*, you see all of the painted part too.

Rubin does not consider the possibility that Cézanne's edges were taped by the framer or that van Gogh left the edges of his canvas unpainted because he knew they would be covered by a tape, then a frame, that van Gogh intended his unfinished edges to be hidden. All the known frames by van Gogh corroborate a tendency to tightly frame, if not slightly overframe the edges of the canvas, rather than insert a gap between frame and image as Rubin has done. Rubin's premise that the viewer is supposed to see all of the canvas is one more example of High Modernist theory determining MOMA's framing. To my knowledge, whatever the late nineteenth-century practice, traditional or not, with or without a liner, inner moulding or matte, the framing vocabulary of Early Modernism did not include a space between canvas and frame.

"But you should see the painting as the painter saw it."

One difficulty with Rubin's statement is that most artists at the end of the nineteenth century did not paint with their support in a frame, a practice that

was quite common in the Early Renaissance when frame and support were carved from the same piece of wood but one which by the last decades of the nineteenth century was the exception, not the norm. Rubin's comment elides two moments, pre- and post-frame, in the history of the production of those paintings in MOMA's collection which are box framed. The introduction of a space, a gap, between frame and canvas posits a spatial no-man's-land which reads as a temporal caesura, a pause, that implies that the frame is an afterthought, a post-script, contradicting the implication in the above statement that the artist "saw" the painting in the frame while working on it. Rubin's gap may suggest the truth of the matter, that the frame was applied at some point after the painting was finished, by the artist or by someone else, but the gap in the frame at MOMA literally becomes a time gap, a time warp, that moves some works into the 1970s when the museum-associated box frame was developed in conjunction with High Modernist framing edge theory. Rubin's selective use of the box frame in the pre-1906 galleries coupled with the variance in the width of the gap from painting to painting subtly separates certain works from their neighbours, declares them different, manipulates them to predict mainstream Modernism, places them at the beginning of a Darwinian linear evolutionary model based on the survival of the fittest.

Where is the gap? What gap are we talking about? And if it were the frame. If the gap constituted the frame of the theory. Not its accident but its frame.

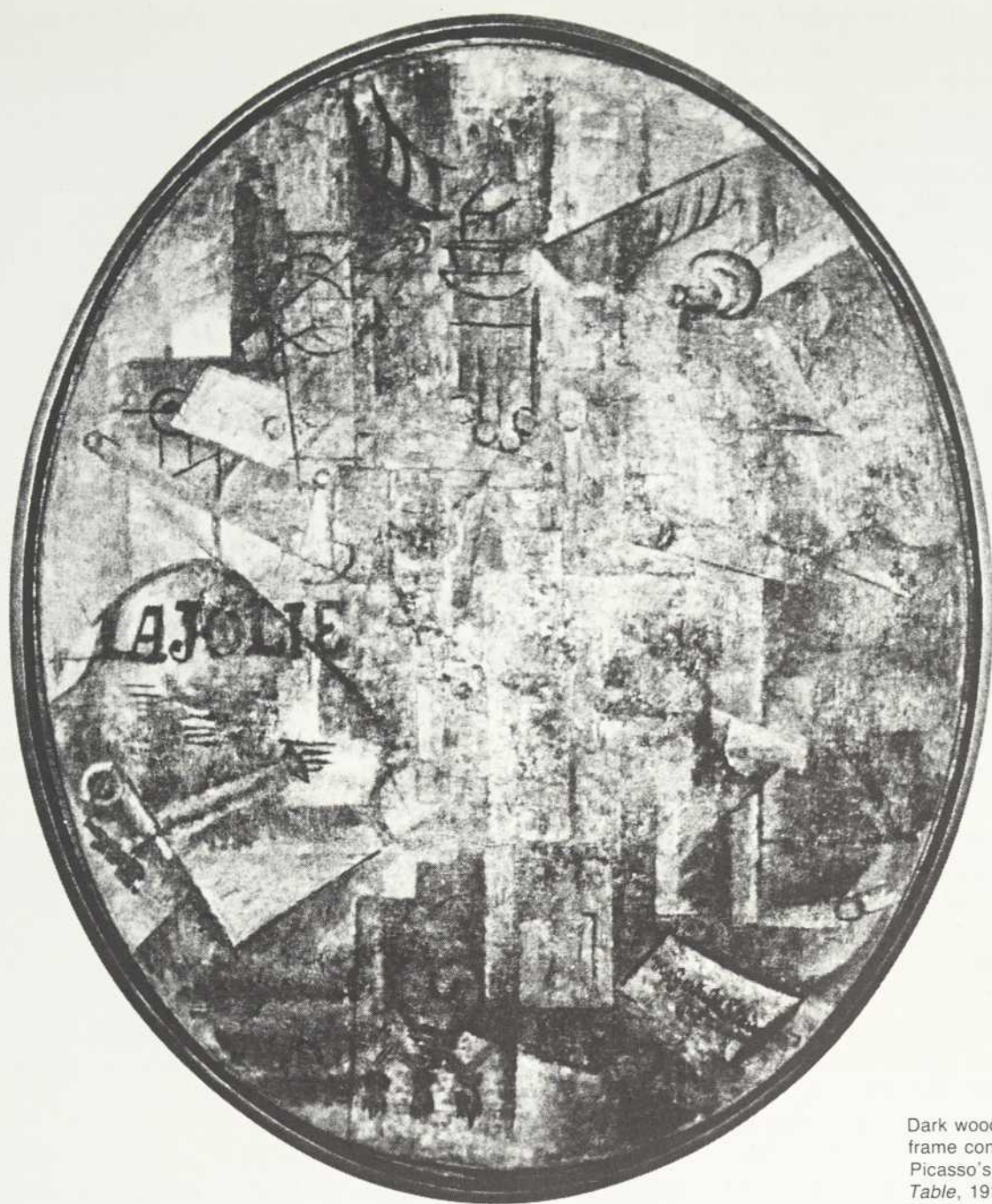
More or less restated: if the gap were not only the lack of a theory of the frame, but also the place of the gap in the theory of the frame. (Derrida, 9)

The gap is also an abyss, a frame within a frame. The gap creates a dark shadow, the shadow box frame, around the painting, the reverse of a white linen or wooden liner. If the gap is wide, the shadow is larger, more noticeable, so noticeable that we cease looking at the painting or the frame and focus on that unexplained, mysterious, dark space. "... We are dealing again with the immense 'abyss' that separates the two worlds and the apparent impossibility of throwing a bridge (Brücke) from one bank to the other." (Derrida, 4). But the gap does create bridges. Those dark black spaces which surround the canvas link visually to the all-black frame of the van Gogh, the only black box framed painting in the pre-1906 galleries, a precursor of what is to come.

I have found no references to van Gogh using black frames. Of the frames we know he made, some, as mentioned, are Japanese-inspired, figured with characters or a landscape; others, such as the frame on *Lemons, Pears and Grapes*, 1887, painted with large brush strokes in the same tones of the canvas. Perhaps the black MOMA frame is an attempt to recall the Dutch tradition of black ebony frames prized in the seventeenth century. Perhaps MOMA's black frame is meant to serve as a foil for van Gogh's countryman, the even more Modernist Mondrian, and his white frames. Perhaps MOMA's black frame is a reference to primitivism, in which case it links up with, looks forward to, the Proto-Cubist African paintings where Rubin first uses dark stained wood frames as a dominant framing style.

The transition from gold to brown is abrupt, meant to visually cue the viewer to the magnitude of the change in works executed by Picasso and Braque after 1906. Rubin's choice of the dark wood stained frame materializes a connection between the "natural" material of the frame and the absent wood sculptures which inspired the "primitive," brown-skinned, striated figures depicted on some of the post *Demoiselles d'Avignon* canvases. Although a greater number of simple wood frames is characteristic of the first decades of the twentieth century, the installation at MOMA suggests a new framing style initiated by Picasso and Braque, uniform in genre, with the canvas flush to the frame, not recessed behind it. Contemporaneous photographs of Picasso's and Braque's studios in 1910 and 1916 published in MOMA's *Pablo Picasso: A Retrospective*, 1980 (pp. 122, 196), do contain simple wood frames but they are wider than Rubin's and protrude from the plane of the canvas, either with layers of mouldings or beveling.

Sufficient evidence of Picasso's framing preferences during this and other periods is contained in the framed paintings within Picasso paintings in MOMA's collection. The background of his 1910 *Girl with a Mandolin* consists of stacks of framed canvases facing the wall. All the depicted frames are significantly wider than the thin wood frame now surrounding the painting itself and demonstrate that paintings of this period would have been set into frames which touched the edges of the canvas, in this instance probably covering the irregularly painted edges of the support now visible. It could be argued that for Picasso and Braque between 1910 and 1912, when their work was becoming increasingly non-figurative, recessing a painting in a "window frame" clearly



Dark wood stained el
frame containing
Picasso's *The Architect's
Table*, 1912, at the
MOMA in 1985.

stated that their art with its multiple perspectival views was a refutation of Alberti's one-point-perspective-based dictum, "a painting is a window onto nature."

During the Cubist period Picasso and Braque experimented with various types of framing devices, a trait characteristic of most artists from the 1880s through the 1920s who challenged traditional theories of art. Between 1912 and 1914, many of their still lifes included a depicted frame as well as a literal frame, challenging the viewer to question the nature of a frame, the purpose it serves, the meaning it evokes. Picasso was particularly adept at playing with framing concepts and play he did, especially in Houston's *Pipe and Sheet Music*, 1914, where with collage papers he created a "rounded" moulding and a leaf and berry motif "carved" flat that more or less doubled the design of the wood frame around the support. Braque's plain, flat, wide, sandy brown wood "frame" surrounding his mixed media *Clarinet*, 1913, is the only indication of Cubist framing games at MOMA. Installed somewhat apart from contemporaneous Cubist works, not in their midst, Braque's punning is too easy to miss. But humour in the form of poking fun at art conventions is not the tradition of Modernism espoused at MOMA: Its stance of art as a precious object explains what happened in the framing of MOMA's non-rectangular Cubist paintings, works whose format by definition disrupts notions of Modernism and framing based on the rectilinear.

Around 1911, 1912, 1913, Picasso and Braque played with "oval" still lifes surrounded by depicted rectangular "frames," a framing ploy that subsequently resulted in their literally round and oval paintings being set into rectangular linen mat-tes or placed in rectangular panels and then framed, by dealers or curators (Keller 585). At MOMA, Braque's 1911 *Soda* is now a tondo and Picasso's *The Architect's Table*, 1912, an oval, each set into a hand carved, dark wood stained el frame. Returning these paintings to what in all probability was their original format does not mean Picasso and Braque would have framed them as described. Rubin recounted to me the difficulty of carving these frames to fit, implying that the procedure was both arduous and costly, so much so that I wonder if Picasso and Braque would have gone to such lengths. Picasso's oval *Still Life with Chair Caning*, 1912, at the Musée Picasso offers an entirely different framing solution, a twisted cord, chosen for its punning, yes, but also for its flexibility, suggesting that similar, if less elaborate materials were used to edge the other oval and round canvases intended to be read as table tops. Had the wood hugged the canvas, Rubin's frames could have become part of the "table's" literalness that Picasso and Braque were attempting to simulate, but the gap between Rubin's edge and the artists' images is both metaphoric and actual, an abyss into which anything can fall.

Rubin's use of the dark stained wood grained box frame in the German Expressionist, Futurist and

Constructivist galleries presents other problems, many revolving around issues of nationalism. The decision to remove the white liners from the dark frames of a number of Expressionist and Futurist works was a wise one as this framing device has little to do with that of the artists, even though some Expressionists did employ a gold liner. In the case of the Die Brücke paintings, the resulting all-dark frames are quite close to those espoused by the movement. Unfortunately, however, not close enough... Even darker than the brown of the Cubist frames, MOMA's Die Brücke frames can be seen as a quasi-attempt to approximate the solid black frames advocated by Kirchner and Nolde in their campaign to restore national characteristics to German art through, amongst other means, the revival of Germanic Early Renaissance framing devices. Yet MOMA's frames are too similar to the Cubist and Matisse frames for differences in framing traditions between Paris and Dresden-Berlin before World War I to emerge. When the Die Brücke paintings are floated in narrow-faced box frames as they are here, the tell-tale gap appears: the paintings are divorced from their frames, removed from the nationalistic implications of wide, black substantial frames absorbing the canvas, absorbed instead into the polygamy of international Modernism à la MOMA.

The use of a similar dark wood frame for Italian Futurist paintings by Boccioni, Balla and Severini misleads in at least two directions. Balla and Severini's frames were not like those of Boccioni, who seems to have had little interest in incorporating frames into his art. Balla, whose pre-1911 frames and images were based on photographic, Symbolist and Neo-Impressionist conventions, changed his framing style to correspond to his new interest, dynamic simultaneity, by continuing part of the image out on to a bevelled frame, as did Severini. The dark frames on the 1912-13 Balla and Severini paintings give no indication of the centrifugal explosion of energies these artists believed could spill beyond the canvas, onto and beyond the frame, to envelop, surround, frame, the spectator: Rubin's slightly wider than usual flat frame on Balla's *Speeding Automobile*, 1912, forces his Futurist force lines to remain within the frame²⁵. Not only does any difference between Futurist framing techniques disappear, so too does any difference between contemporaneous Italian artists who are not Futurists. De Chirico, who turned a nostalgic eye toward Italy's glorious past rather than favouring the fast forward focus of the Futurists, included enough framed paintings within paintings to suggest that he probably used the simple, rounded, gold moulding seen in his images to surround them, not the MOMA dark box: His *Double Dream of Spring*, 1915, for example, would be a very different image were it framed in the same way as the canvas on the easel in the painting. Although de Chirico is physically removed from the Futurists and positioned near the Surrealist galleries where he is separated from his compatriots, the similarity of MOMA's presentation of framing styles in Italian art of the teens establishes a false correspondence between two different aesthetics. Perhaps Rubin was trying to use the frame metaphorically, to construct an affinity, to draw an analogy between the nationalism at the heart of Italian art and German nationalism, but however germane nationalism may be to upheavals of the Great War it tended to inspire difference, not sameness, in framing.

Russia is a case in point. A quick look at the installation of the Soviet avant-garde gallery confirms

Rubin's rule. The presentation of the Malevich paintings is particularly problematic. Five of the six hangings are in the familiar dark box frame; the sixth, perhaps not intended to be hung before it was framed to resemble the others, is a left-over, framed in white as were the others when exhibited in Alfred Barr's 1936 MOMA exhibition, *Cubism and Abstract Art* (Newhall 461). By 1972 the dark frames were in place (Keller 610). Installation photographs of Malevich exhibitions dating 1915 and 1919-20 published in Troels Andersen's 1970 Stedelijk Museum *Malevich* catalogue (pp. 61-63) clearly show that Malevich did not frame his paintings, not in white, not in brown/black. Malevich's rejection of the frame corresponded with his intention of evoking associations with Russian icons²⁶: his increasingly abstract images of airplanes, aerial views and magnetic reactions were to be icons of the new Russia, a secular, communist Russia built on the faith of the proletariat. Why Rubin did not return Malevich's paintings to a state as close as possible to the period in which they were produced is answered in a general way in Douglas Crimp's *The Art of Exhibition* when he critiques Rubin's installation as a whole, particularly the location and arrangement of the Russian avant-garde "now relegated to a cluttered stair hall."²⁷ Although Crimp does not address framing practices *per se* his comments on the presentation of Soviet avant-garde works apply: "They are presented, insofar as it is possible, as if they were conventional masterpieces of fine art. The radical implications of this work has been distorted by the institution so as not to allow interference with its portrayal of modern art as a steady development of abstract and abstracting styles."²⁸ In terms of the frame, Malevich's non-frame was a radical act: on the one hand, a rejection of non-Russian, imported concepts; on the other, an affiliation with the frameless "minor" art of posters, framed, of course, as art at MOMA. Malevich's rejection of the frame refuses any barrier between art and life, between art and life transformed.

But Malevich's unframing came too soon. How could MOMA, so conservative, capitalist and chauvinist in its *Realpolitik*, present Russian Revolutionary Malevich, who in many ways was not as revolutionary as his confreres, as the precedent for the American Expressionist unframed canvas? The only example of unframed painting prior to Abstract Expressionism at MOMA is the c. 1920 Monet *Water Lilies* triptych. Whether this Monet installation is accurate in terms of how Monet would have installed the triptych is dubious but immaterial, for Rubin is establishing an affinity between the mural scale, abstract imagery, visible paint application, subject matter and mood of Monet and the Abstract Expressionists, a comparison he articulated in his 1967 article *Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part I*²⁹ and one found throughout Greenberg's writings on Abstract Expression, most relevantly in *Modernist Painting*, 1965. Even the white frame option used by Rubin's predecessors for the Maleviches was too dangerous: a white frame blends into the wall producing a no-frame effect when the walls are white. Safer to use dark frames with the one white frame as a token to Malevich's non-frame. The dark links, reads, backwards to Cubism — Malevich was a Cubo-Futurist — and northern nationalism. Safer to use the dark frame in the room immediately following Mondrian's white framed paintings. Safer to bury Malevich paintings in a black box.

At MOMA, white framing has been used sparingly

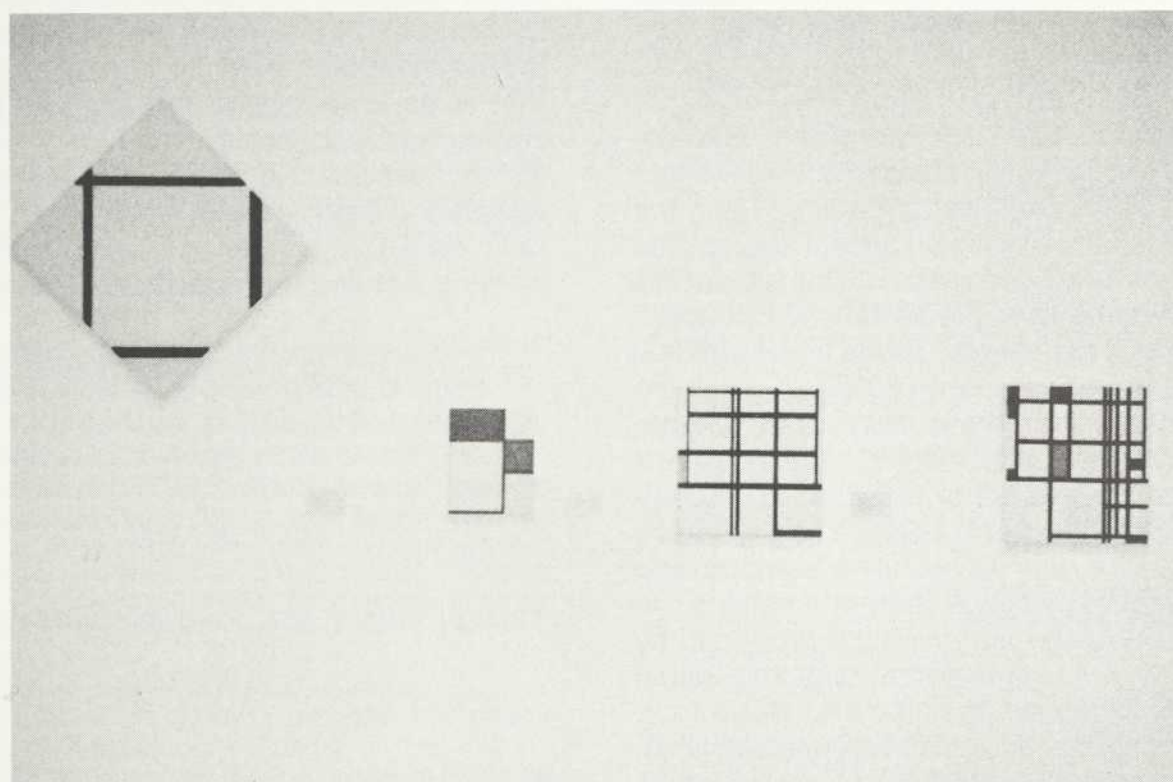
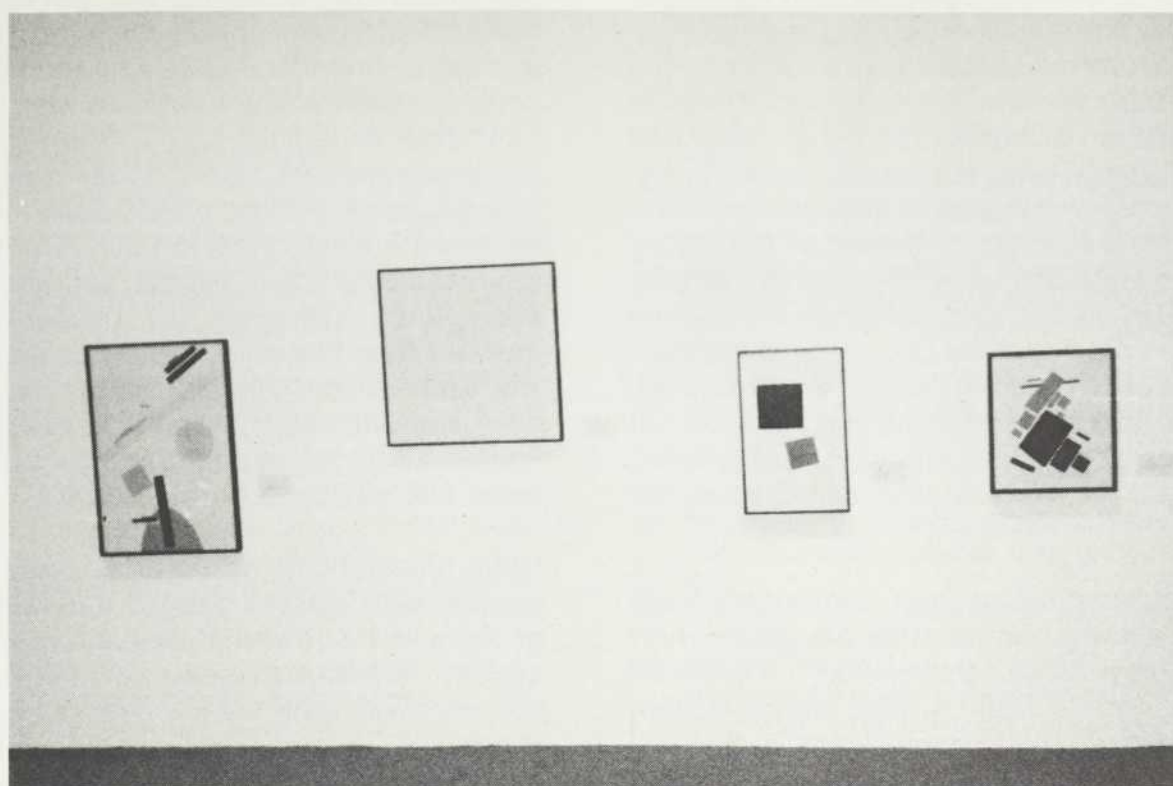
and selectively. The one gallery which contains only white-framed works is the de Stijl room, a space at the time I write (the "permanent" installations do change) containing thirteen paintings and one sketch by Mondrian, one painting and three drawings by van Doesburg and a sculpture by Vantongerloo. According to MOMA's non-verbal version of frame history, a history constructed through sequencing and emphasis, the de Stijl installation implies Mondrian is the inventor of the white frame. Long before Mondrian, Delacroix used white marble frames, the Impressionists and Seurat frames of white wood. If Mondrian is presented as the white knight or virginal bride of white framing, it is only because his frames survive and the others' did not. What is radical about Mondrian's framing, then, is not its colour: Mondrian designed a narrow strip frame which lay flush with the surface and edge of the canvas or, more provocatively, was set back from the face of the canvas allowing it to project from the frame, thus reversing centuries of framing practice. Mondrian's rejection of the raised frame and its "window onto nature" implications coincided with his return in late 1914 to Holland where he met van der Leek and van Doesburg and became a member of de Stijl, a movement advocating an environmental approach to art in which painting was conceived of as a planar surface, akin to but independent of the wall on which it was placed rather than a "break" in the wall, an aperture, a hole in the wall, a window, a view through the wall. By definition, the function of the de Stijl frame changed: "... The limit (frame, boundary, edge, base) must itself be both isolated and integrated; but its integration remains incomplete as long as the inside and the outside (which the limit articulates) lack a common denominator, that is, as long as the outside itself has not also been subjected to the same treatment."³⁰ Mondrian's response to the dual function of the de Stijl frame, a Derridean *Mittelglied* bridging canvas and wall, was the flat, white, right angle jointed frame which linked and separated his white and grid imagery to and from the white, rectangular wall planes on which it was hung and from which, initially, it was derived.

MOMA's installation can be credited with making Mondrian's de Stijl break with framing history visible, especially by including and emphasizing one of Mondrian's diamond paintings, the format in which he first advanced the canvas, by more or less replicating Mondrian's hanging, placing the diamond high — too high in my opinion — on the wall, thereby alluding to Mondrian's source, seventeenth century Dutch escutcheon paintings hung above eye level on columns in churches³¹. Breaking the MOMA eye level museum hanging norm, the spectator looks up to the Mondrian diamond in more senses than one. The oddity of the diamond's placement is so great³², however, that attention focusses on its unusual format and the change in framing goes unnoticed, so similar is it in colour and profile to the other frames in the room, its positioning so high that the configuration of the frame is hard to see, the label which we easily see lacking any mention of Mondrian's hand in the frame.

Rubin's pre- and post-de Stijl Mondrian framing is a distortion. Installation photographs of the Mondrian exhibition at the Sidney Janis Gallery in 1949, in other words not too long after Mondrian's death in 1944 and the opening of the Janis gallery in 1948 for whole-sale or -scale framing changes to have taken place, show that frames on Mondrian's pre-de Stijl paintings were neither uniformly white nor

were they in box frames flush to the fronts and sides of the canvases. Photographs of Mondrian in his studio, installation photographs of later exhibitions at Janis and 1972 installation photographs at MOMA point to yet another aberration in Rubin's Mondrian framing, the removal of any but one framing element. Mondrian continued to experiment with white on white framing devices, often placing a narrow strip framed painting on a wider back panel, with or without protruding edges. Sometime after 1972, Rubin removed the back panel from Mondrian's 1925 *Composition*, diminishing the levels of planar differentiation between painting and wall, the extent to which the canvas protrudes into space and the proximity of the image to the viewer. Together, the white framing of Mondrian's pre-de Stijl paintings and the removal of back panels³³, side edges and the use of white gros grain ribbon stapled to the side of the support in post-de Stijl work create an erroneous, all too homogeneous, image of the history of Mondrian's frames, an image which, with the late thirties' and forties' works in which Mondrian used broad, wall-like back panels, is designed to establish affinities with the almost contemporaneous Abstract Expressionists. Mondrian not only spent his last years in New York, where he created such mature "masterpieces" as MOMA's *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43, but was accepted and acclaimed in America as he had not been in Europe. Despite "the triumph of American painting," to use Irving Sandler's phrase, and Abstract Expressionism, Mondrian was almost a native son. He is allowed to fit within MOMA's frame.

Rubin distinguishes between van Doesburg and Mondrian framing by using a Mondrian framing format he rejected for Mondrian paintings: a white strip is placed around the edge of van Doesburg's c. 1929-30 canvas, *Simultaneous Counter Composition*, which is then placed in a deep sided, wide gap, glassed, box frame. Van Doesburg used a variety of framing devices in his de Stijl and post-de Stijl work, beginning with black wood strip frames c. 1917, no doubt derived from his work with stained glass, then, black strip frames on white flats or the reverse, white strip frames, white on white variations, and painted white frames, all of which can be seen in a 1932 Paris exhibition installation photograph³⁴. His framing experiments, particularly those with black and white elements, are similar to those of van der Leek and Huszar, whose bright, multi-coloured frames created a like division between wall and painting, reversing the emphasis on frame-wall affiliation characteristic of Mondrian's framing for a strong frame-image connection. A MOMA installation photograph of Barr's 1936 *Cubism and Abstract Art* exhibition (MMA 11.293) shows van Doesburg's painting with a narrow white strip frame around the canvas placed on a flat, wide, dark panel³⁵. At some point prior to the 1968 Janis Collection exhibition photographs (Mathews 1280), the dark panel disappeared. Although at various times van Doesburg himself altered his framing, usually adding elements to already framed works, thereby changing their appearance and reading, MOMA's deep white box is not the type of supplement van Doesburg used. More important, the choice of a white on white frame, even if used by van Doesburg on other paintings, obliterates colouristic framing differences between Mondrian and van Doesburg during the twenties, obscuring other fundamental differences between the two artists, differences which resulted in disassociation, not the mis-association MOMA's reframing prefers.



Installation views of Mondrian, Malevich and Kandinsky-Delaunay-Marc walls, the MOMA in 1985. Mondrian's 1925 composition, second from left, no longer has its back panel.

As mentioned much earlier in this tale, one other room contains a concentration of white frames. In the Orphist/Blue Rider gallery two adjacent walls are hung with paintings framed in white, the other two with paintings in the artists' or dark frames. The diagonal division of the room into right-white and left-dark sections is reinforced by the positioning of the unaligned doorways which admit the viewer towards the right but necessitate an exit left, causing a corpo-real reconstruction of Rubin's white/black bisecting line when traversing the space.

Rubin's use of white frames on two paintings by Robert Delaunay, two by Marc and four by Kandinsky, all dating 1912-14, is, I believe, an attempt, however misguided, to demonstrate that for some artists white frames signified white light even if none of the three in question framed in this manner at that time. Delaunay, attempting to combine colour with cubist transparent facets, continued a rectangular format window image onto the frame in Hamburg's *Simultaneous Windows* but in related paintings without painted frames, such as MOMA's 1912 *Windows*, used wide, flat frames with mitred corner joints to underscore the picture-window pun. In his contemporaneous tondo and oval paintings, à la Picasso and Braque, the literal shape of the canvas reiterates that of the depicted image. Fortunately, MOMA's tondo *Simultaneous Contrasts: Sun and Moon*, 1913, has been removed from the square frame surrounding it in 1936 (see MMA 11.292 photo³⁶) and returned to what was its original format which can now be read, without distraction, except for Rubin's white frame, as the macrocosmic symbol Delaunay intended, a reading Rubin reinforces by hanging the tondo very high on the wall. Rubin's choice of white frames for the Delaunay paintings is probably based on the knowledge that the artist was indebted to Marc Chevreul's 1839 *De la loi du contraste simultané des couleurs*, in particular Chevreul's colour wheel diagrams, as the source for his initial tondo, *The First Disk*, 1912. Chevreul's inclusion of a chapter on the effects of framing with contrasting colours is, in my opinion, not sufficient evidence to assume that Delaunay based his framing solutions on his text, even if other artists interested in colour did³⁷. Most likely, Rubin considered MOMA's Impressionist-inspired, 1913-14, Joseph Stella painting, *Battle of Lights*, a tondo with a painted white border, a depicted frame, corroboration for framing colourful circles in white. Most of Delaunay's round and oval canvases are usually hung unframed, certainly not surrounded by a white frame that conjures up Impressionist or Neo-Impressionist framing techniques. Besides, there was the expense of a round wood frame, something the Delaunays, like Picasso and Braque, could not afford.

Delaunay's c. 1912 contacts with Kandinsky and Marc, two artists also interested in colour³⁸, may explain why Rubin chose to frame their contemporaneous work like the Delaunays. Little is known about Marc's framing devices but it is doubtful he would have framed in white. The connotations of white framing prior to World War I were French: Marc was more interested in northern imagery, conventions, and colour symbolism than the scientific colour theory at the root of French white framing. Kandinsky's gold and splotchily painted frames around his glass paintings of this period attest to a concept of the frame as a combination of traditional, decorative and "modern" elements³⁹. He seems to have made no objection to the very conventional proposed framing by A.

J. Eddy, the intermediary for the four Campbell murals, now hanging beside the Delaunay tondo at MOMA. In a July 15, 1914 letter to Kandinsky, Eddy describes the framing system:

The idea is to put a *three inch gold* [my emphasis] frame about each picture, and when this is done and the pictures are in place, just outside the frame there will be a small white moulding, which is already on the wall, so that the pictures will be framed first in three inches of gold, and outside of that there will be the small raised moulding, which is now part of the decoration.⁴⁰

Rather than debating the merits of reconstructing framing original to site-specific works in a new setting, the evidence of Eddy's letter and Kandinsky's own framing practice is sufficient to suggest the appropriateness of gold frames, not white. MOMA's white frame obscures Kandinsky's symbolic, "inner," colour concepts by associating them with Delaunay who, while concerned with the poetics of colour, was equally interested in the scientific aspects of colour theory. If I am correct in suggesting colour theory linkage as the rationale for the white framed paintings in this room, only selected artists in the 1912-14 Paris-Munich axis are given primacy. Kupka, classified as an Orphist, was heavily indebted to nineteenth-century colour theory but is framed in dark wood as are those paintings by Klee which do not retain their original colour-coordinated frames. The white frames in this gallery, then, are arbitrary, artificial, appropriation.

In the remaining first floor galleries containing work from the twenties and thirties it is the dark box frame, whether close or distant to the canvas, that predominates, but some deviations do occur. Work by Arp, Ernst and Schwitters is left in the artists' frame but the two latter are reframed in larger, glassed, box frames which distort original size as well as literally cut off the work from the spectator, widening the very gap between art and life Ernst's 1922 *Two Children Threatened by a Nightingale...* and Schwitters' *Merz* reliefs were attempting to bridge with literal objects protruding onto or stuck to the frame, objects whose purpose is to "break" the frame. With MOMA's tiny Dali canvases, the addition of wide, velvet flats between support and dark wood frame also enlarge and enrich. In *Illumined Pleasures*, 1929, a canvas measuring 9 3/8" x 13 3/4", the ornately carved "Spanish" frame which surrounded a dark flat in 1968 (Mathews 1278) has been altered to a simpler, rectilinear combination of a dark green velvet flat in a plain dark wood moulding more in keeping with Rubin's stripped down framing aesthetic. Neither of these framing solutions corresponds to the white box framed images Dali depicts in the painting, yet each, to a greater or lesser degree, does approach the jewel-like quality with which Dali viewed his small-scale paintings, especially as both framing versions place the canvas under glass⁴¹.

Gold frames, the usual sign of art as precious object, appear sporadically, as in Picasso's 1927-28 *The Studio*, one of the few works at MOMA where the basic colour and profile of frames depicted in the painting itself is respected and repeated. Gold frames around Magritte's *The Menaced Assassin*, 1926⁴², and Delvaux's *Phases of the Moon*, 1939⁴³, serve a different purpose. Strategically placed, each painting is hung alone on one side of the free-standing wall that terminates the second floor painting and sculpture galleries. In exiting or mistakenly entering by this route, the viewer comes

full circle, to or from the Cézanne gold framing at the other end. The third floor painting and sculpture galleries have a free-standing wall similar to the Magritte-Delvaux one downstairs, on which a painting by Augustus Tack both greets the viewer and blocks the view of what is beyond, including the Marsden Hartley on the back of the wall. Both Tack and Hartley were indebted to European art (Hartley was living in Germany when he painted *Painting No. 48, Berlin*, 1913): both paintings are framed in gold. The third floor may begin where the floor below left off but it does not "finish" the same way: Gold frames are not found at the end passage. On the third floor, gold frames are quickly left behind. They belong to the old order, the past, Europe, not America.

As Hilton Kramer points out, American Early Modernist painting and painters are given short shrift in the new MOMA installation⁴⁴. The small space given to this work is filled with a hodgepodge of styles both on canvas and in frames. Perhaps because work which does not neatly fit Rubin's chronological and geographical Modernist genealogy figures so little for him, his framing hand is not present in this gallery, with the result that artist frames around Stuart Davis' 1951 *Visa* and Gerald Murphy's 1927 *Pears and Wasp* are untouched.

The emphasis on this floor is Abstract Expressionism, first the Surrealist-based works of the early forties in their dark wood frames, then the "heroic" period of large-scale, mural-like, for the most part, unframed canvases of the late forties and fifties. According to the patriarchal standard that size equals importance, found in art practice since Egyptian times, the large gallery in which the latter are hung is the apogee of MOMA's presentation of Modernism. What follows, even if Abstract Expressionist, framed or not, is exhibited in a random manner in terms of chronology and geography in a space unlike all others in the painting and sculpture galleries, a space without a carpet. It is as if the aural echoes and overlaps produced by the bare floor are synonymous with the visual cacophony Rubin gives us at the end of our tour. Gone is the hushed silence of the carpeted spaces. Gone is the reverence accorded each object by wide spacing. Instead, all our senses tell us that after the post-mural Abstract Expressionist galleries, there is no sense. Everything that follows is an appendage: what is important stops before, especially during those times, such as the "Primitivism" in 20th Century Art exhibition, when the space is used for temporary exhibitions. We have left the sacred for the secular.

In that last, most sacred space nothing mediates between spectator and those icons which are deemed the embodiment, the summa, of the MOMA Modernist transcendental experience as described by Duncan and Wallach. Nothing distracts from the work, nothing, that is, unless one is in any position other than the devotional dead centre, eyes directed in homage at a single painting. From any other standpoint, framed sides, taped sides or unfinished edges of canvases are visible. No rationale for taping some works and not others, or for the colour choice of the tape, is obvious. The Rothkos, no matter how ratty the sides, are not taped, nor is Newman's *Vir Heroicus Sublimus*, 1950-51, except for the tape Newman himself glued to the right side of the canvas and painted the same red as the ground. Newman's 1950 *Void*, however, is taped by MOMA, its white sides continuing the white figure-ground coloura-

tion of the front of the canvas. For the most part when MOMA uses tape its colour relates to the image rather than the ground, wedding sides and script but divorcing ground from wall. In Gottlieb's 1951 *Tournament* the tape is brown, the colour of the ideogrammatic forms on the canvas, not the pink ground; in Pollock's 1950 *Echo* the black tape echoes the black drips; in Louis' *Russet* the grey tape reiterates Louis' central, soft, greyish colour-stain flows. Wherever the colour of the tape deviates from that of the ground, is darker than the wall and support, the taped sides become prominent, eye-catching⁴⁵, visually functioning as both finish and frame, no different from the few dark wood frames found in this space.

Regardless of colour, the tape is attached to the support with staples painted the same colour, a practice which renders framers and conservators aghast. This stapled tape lies flat in some places, rippling away from the support in others, literally replicating its quasi-frame status and indeterminacy in refusing to become part of the cloth canvas or depart from it. This stapled tape, its looseness, its spaces, its gaps, repeats Rubin's basic framing premise first encountered in the box frame: MOMA's frames are designed to support its version of Modernist art history, a version which, for the most part, constructs a history of framing that is as unrelated to the work as the spaces Rubin inserts between frame and support. It is within these spaces, however small, that I have attempted to insert myself, to assert an alternative, to invert Rubin's maimed, tamed, frame into one which is not so lame, all the while remembering:

Just as the author of a criminal frame transfers guilt from himself to another by leaving signs that he hopes will be read as insufficiently erased traces or referents left by the other, the author of any critique is himself framed by his own frame of the other, no matter how guilty or innocent the other may be⁴⁶.

Though I am a she, I am as guilty as he.

N O T E S

1. Jacques Derrida, "The Parergon", trans. by Craig Owens, *October*, 9, Summer 1979, p. 33. Subsequent references to Derrida's article in the text will include the page number after his name.
2. For a lengthier discussion of this phenomenon see my article "Unframing the Canadian Frame," *Vanguard*, Feb. 1984, pp. 34, 35. Surprisingly, MOMA has yet to take installation photographs of the permanent galleries. The best published photographs of the spaces under discussion were taken by Anthony Edgeworth and published in Carter Ratcliffe's "The Dazzling New Museum of Modern Art," *Travel and Leisure*, Vol. 15, No. 1, Jan. 1985, pp. 74ff. Unfortunately, they could not be published in this text but the fact that *Travel and Leisure* published by American Express, is documenting MOMA, before MOMA itself raises some intriguing notions about the relationship of art to consumerism.
3. Unless otherwise noted, Rubin quotations have been taken from Grace Glueck, "What's in a Frame? Less and Less at the Modern," *The New York Times*, July 15, 1984, Section 2, pp. 1, 6. Statements designated "July 2, 1985" refer to a telephone interview with the author, while those identified by "1974" are taken from an interview with Lawrence Alloway and John Coplans entitled "Talking with William Rubin: The Museum Concept Is Not Infinitely Expandable," *Artforum*, October 1974, pp. 51-58.
4. The framing changes are apparent in a comparison of MOMA 1972 installation photographs with earlier ones. For a discussion of the installation itself see Barbara Rose, "Oldies but Goodies: Modern Reinstallations, II," *New York Magazine*, May 14, 1973, pp. 84-85.
5. Hans Haacke's *Framing and Being Framed* (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1975) was an early warning about the implications of museum framing.

6. My account of the terminology and history of the Kulicke-Jamieson frame is indebted to Nick Patten of A.P.F. Kulicke, New York. According to Patten, the box frame facilitates framing by eliminating the problems associated with incorrect support measurements, irregular shaped canvases or canvases which are sloppily stretched.
7. See Timothy J. Newberry, "Towards an Agreed Nomenclature for Italian Frames," *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, Vol. 4, No. 2, June 1985, pp. 119-128, for an indication of the complexity of sorting out the vocabulary of frames and framing in any period.
8. "Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis," *Marxist Perspectives*, Winter 1978, p. 37. An earlier version of this essay appeared in *Studio International*, No. 1, 1978, pp. 48-57.
9. *Ibid.*, p. 46.
10. Greenberg's essay first appeared in *Partisan Review*, Vol. XXII, No. 2, Spring 1955, pp. 179-196. A revised version (1958) is included in his *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), p. 208-229.
11. Michael Fried in "Shape as Form: Frank Stella's New Paintings," *Artforum*, Nov. 1966, pp. 18-27 discusses frames as literal or depicted, a useful distinction as it classifies what is usually referred to as "border" as a type of frame.
12. In addition to Duncan and Wallach see the Alloway-Coplans-Rubin interview cited above, as well as their second interview, "Talking with William Rubin: Like Folding Out a Hand of Cards," *Artforum*, Nov. 1974, pp. 46-53. More recent critiques of MOMA are found in Douglas Crimp's "The Art of Exhibition," *October*, 30, Fall 1984, pp. 66-81 and Hilton Kramer's "MOMA Reopened: The Museum of Modern Art in the Post-Modern Era," *The New Criterion*, Summer 1984, pp. 1-44.
13. *Artforum*, Summer 1982, pp. 49-55. Celant's provocative article examines the changing function of the frame from its initial usage to the contemporary period using body imagery to describe its relation to the image.
14. Ratcliffe, p. 103. Ratcliffe characterizes the placement of Cézanne's *Bather* as "a solitary male figure who plays the role of guardian. His message: all that follows begins here, with me and my excruciatingly subtle severities of form." Cézanne's *Bather* is the first illustration (in colour) in the "Painting and Sculpture" chapter of *The Museum of Modern Art*, New York, 1984, p. 47.
15. Bazille's painting *The Artist's Studio* is illustrated in Germain Bazin, *Impressionist Paintings in the Louvre* (London: Thames & Hudson, 1958), p. 35.
16. "Editorial," *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 4, 1985, p. 116.
17. Three examples of van Gogh framed paintings are illustrated in *Il limite svelato: Artista, Cornice, Pubblico* (Milano: Electa, 1981), pp. 44-45, as are artist-framed works from Rossetti to Pistoletto. For Whistler, see Ira M. Horowitz, "Whistler's Frames," *Art Journal*, Vol. XXXIX, No. 2, Winter 1979, pp. 124-131.
18. "Editorial," p. 115.
19. See Dominique Fourcade, "Rêver à Trois Aubergines," *Critique*, May 1974, pp. 467-489 for a discussion of Matisse's painted border frames.
20. A number or name and number in brackets refers to the MOMA photographic archive system of notation.
21. See Didier Semin, "Note sur Seurat et le cadre," *Avant-guerre sur l'art, etc.*, 2me Trimestre, 1980, I, pp. 53-59, for a detailed study of Seurat's frames and their meaning.
22. Félix Fénéon, *Oeuvre plus que complète* (Genève-Paris: Droz, 1970), p. 84, as quoted in Semin, p. 55.
23. *Ibid.*
24. Two other Seurat paintings now hang next to *Evening at Honfleur*, one to each side. *Port-en-Bessin*, 1888, which in 1972 (Keller 339) was quite elaborately framed is now in a simple gold box frame whereas *The English Channel at Grandcamp*, 1885, is framed in a brown box frame, framing solutions equally unsympathetic to those of Seurat.
25. In 1972, Balla's painting was framed with a dark wood frame but a white liner or lip separated the framing edge from the image (Keller 601). Balla was one of the most innovative artist-framers in the teens, a fact rarely taken into consideration when discussing or photographing his work.
26. Alan C. Birnholz in "Forms, Angles and Corners: On Meaning in Russian Avant-Garde Art," *Arts*, Feb. 1977, describes the relationship of Vladimir Tatlin's corner reliefs to Russian icons, suggesting that Russian vanguard artists other than Malevich were defining their art with specific reference to an indigenous artistic tradition.
27. Crimp, p. 69.
28. Crimp, p. 68.
29. *Artforum*, Feb. 1967, p. 33. In all probability the long history of not framing MOMA's Monets is related to Germain Bazin's practice of removing frames from late Monets because, according to Bazin, these paintings were "conceived as fragments of space." See Germain Bazin, "An Experiment: The Impressionist Museum," *Museum*, Vol. 1, 1948, p. 103.
30. Yve-Alain Bois, "The De Stijl Idea," *Art in America*, Nov. 1982, p. 109.
31. See Meyer Schapiro, "Mondrian," in *Modern Art, 19th and 20th Centuries: Selected Papers* (New York: George

Braziller, 1978), note 7, p. 259. E. A. Carmean's *Mondrian: The Diamond Compositions*, (Washington: National Gallery of Art, 1979) is a detailed study of this aspect of Mondrian's oeuvre but aside from photographs of Mondrian's studio which show framed paintings, no frames appear on the illustrated works.

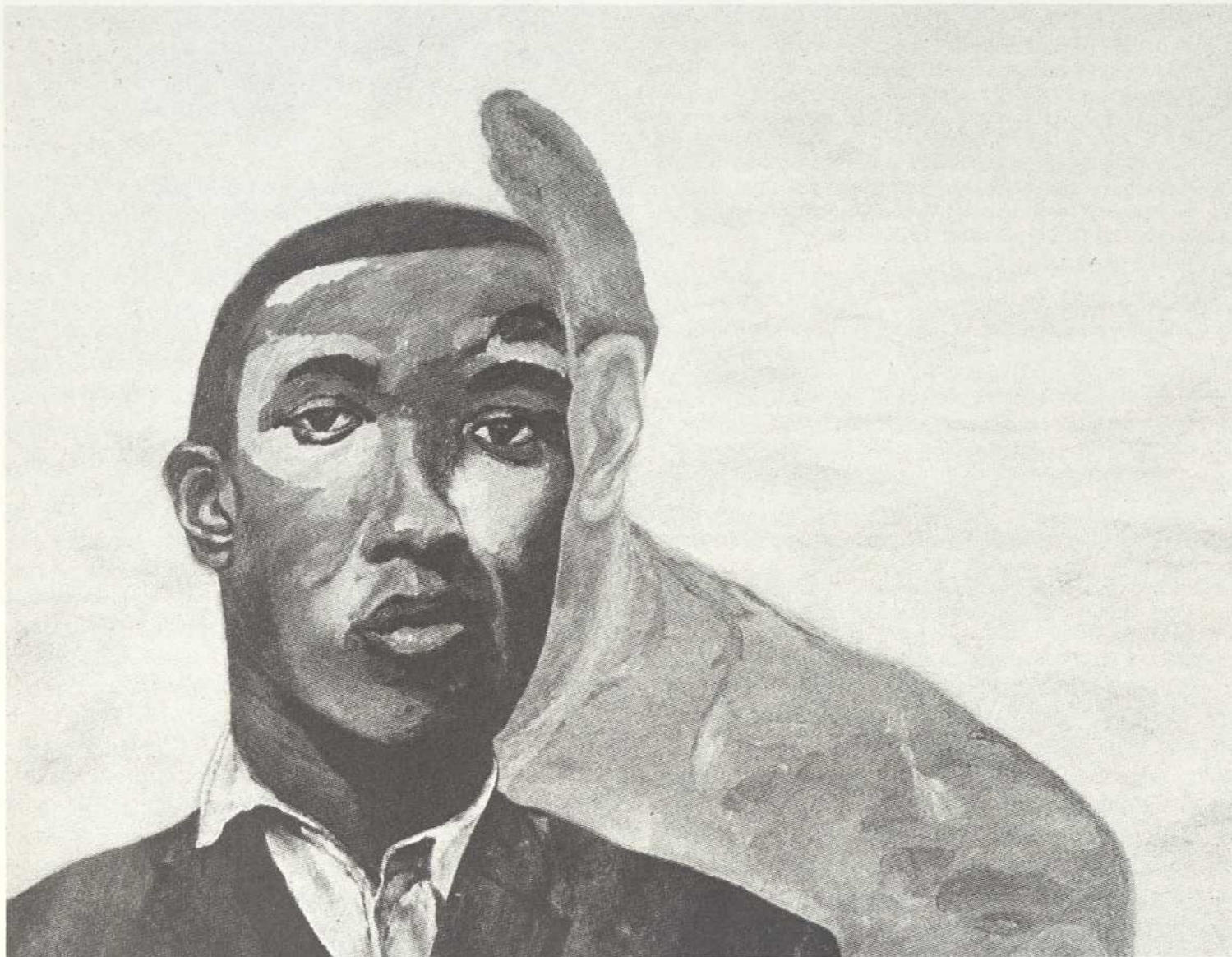
32. The high hanging diamond is a carryover from the previous Mondrian installation; however, unlike its current status, it was not the only work hung so high (Keller 595, 596).
33. Any number of published Mondrian studio or exhibition photographs show the range of Mondrian framing styles. To date, no one has compiled even the most fundamental chronology based on archival evidence.
34. *Theo van Doesburg, 1883-1931* (Staatsuitgeverij's — Gravenhage: 1983), p. 179. Numerous other installation and studio photographs published in this volume provide the necessary documentation from van Doesburg's archives to substantiate his framing practice.
35. Reproduced in the Alloway-Coplans-Rubin interview cited above in *Artforum*, October 1974, p. 54.
36. *Ibid.*
37. See Semin for a discussion of Chevreul-inspired frames amongst Impressionist artists.
38. Delaunay's relationship to Kandinsky, Marc and Chevreul is discussed at length by Sherry A. Buckberrough in her doctoral thesis, *Robert Delaunay: The Discovery of Simultaneity* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982). See in particular chapter 5, "The Windows — April-December 1912."
39. Photographs of Kandinsky's glass painting frames are printed in *Kandinsky: Painting on Glass* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966). Gabriele Munter, Kandinsky's lover at the time, also framed her glass paintings. Who influenced whom in this respect has yet to be determined with accuracy.
40. Eddy's letter describes Campbell's reception hall in greater detail. See *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945*, Vol I, New York: 1976, p. 283.
41. Dali's *Il piccolo teatro*, 1934 is set into a wall so that it appears to be framed in white. In doing so Rubin hides the double dark wood frame around the upper three sides. See *Il limite svelato: Artista Cornice Pubblico*, pp. 85-87, a catalogue in MOMA's library.
42. Although *The Menaced Assassin* is the only Magritte painting hanging framed in gold, Magritte used gold framing far more extensively than MOMA's installation indicates. See *Il limite svelato...*, No. 93, p. 88 for a reproduction of *Representation* with a "shaped" gold frame.
43. The frame now on the Delvaux is simpler than the combed gesso gold frame on the work in 1971 (Mathews 5648).
44. "MOMA Reopened..." pp. 30-31.
45. Meyer Schapiro in "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs," *Semiotica*, I, No. 3 (1969), pp. 223-242, is one of the first to discuss the frame as an eye trap, helping the viewer to focus.
46. Barbara Johnson, "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida," in *Writing the Text*, ed. Robert Young (Boston: 1981), p. 238.

I wish to thank my accomplices: At MOMA, Mikki Carpenter in Archives and the Library staff led me to and provided evidence; Mathew Bullock at MOMA and M. Simon Levin in Montreal and Hamilton provided the photographic documentation; at Concordia, R. Bella Rabinovitch followed clues for years, helped me piece them together and, with Brian Foss and Catherine MacKenzie, refined the framing of my case.

Reesa Greenberg is an associate professor of Art History at Concordia University, in Montréal.

Traduction française en page 55

commentaires



Su Schneer, *Hamam Hamamas Manmeri (How Many Happy People)*, 1985, huile sur toile, 1,73 x 2,13 m., photo: Centre de documentation Yvan Boulerville.

SU SCHNEER MARTHA TOWNSEND

Galerie Powerhouse, Montréal
26 octobre — 16 novembre

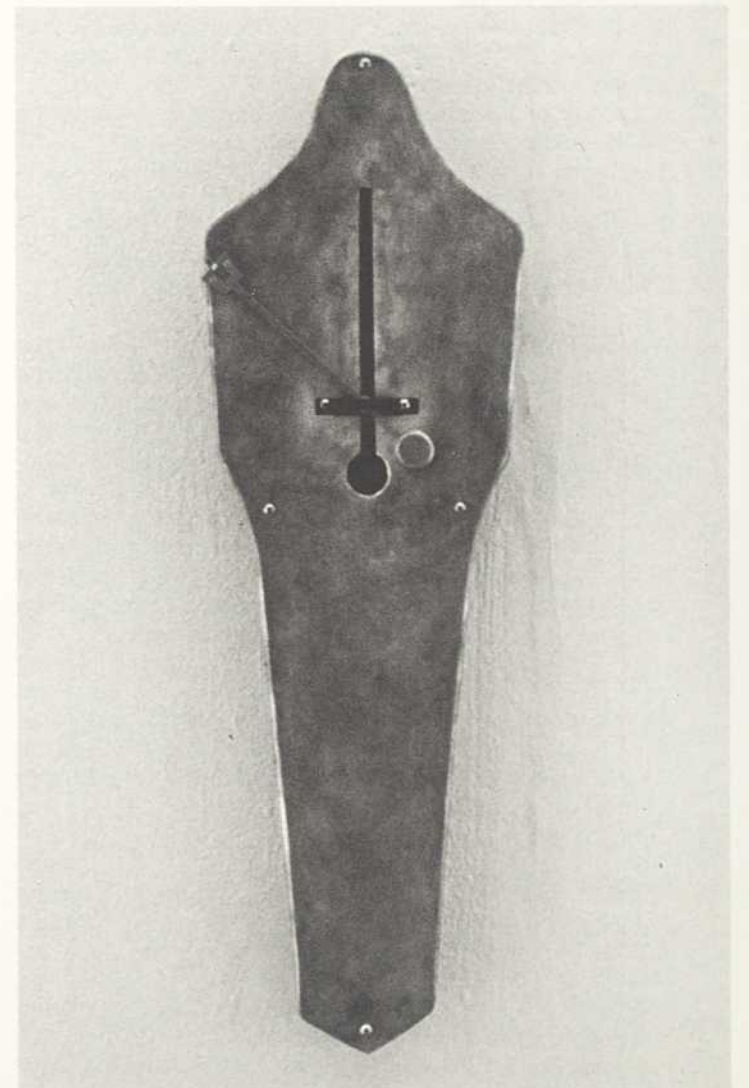
Il est tentant d'aborder les œuvres de Su Schneer et de Martha Townsend d'un point de vue de spectateur «affecté», j'entends par là le spectateur principalement convoqué par l'étrangeté des œuvres et conséquemment remué par elles. Car si l'on devait essayer de rapprocher les travaux de ces deux artistes, qui d'autre part étaient exposés à titre individuel dans chacune des salles de Powerhouse, c'est par cet effet d'étrangeté qu'ils se rejoindraient.

Martha Townsend, dont le travail était ici représenté par deux dessins et quatre objets, crée des agencements, au premier abord, hétéroclites; se trouvent liés: pelle et alliance, momie et métronome, momie et colonne, momie et valise. Dans la majorité des cas, l'un des objets est centré dans l'autre; l'alliance s'incruste dans la pelle, le métronome dans la forme d'une momie qui se perd, petite et rouge, dans la colonne défraîchie. Dans *We Two Boys Together Clinging*, c'est la pièce de bois carrée qui se trouve habitée au centre par un cœur au rouge *perçant*, lui-même transpercé de clous. Se répètent un motif, celui de la momie, et un thème, celui de l'objet percé, habité ou investi. En un lieu, ce motif et ce thème se rejoignent; la momie n'est-elle pas en effet, dans l'histoire lointaine et dans notre imaginaire, qu'un corps pétrifié et entièrement entouré de bandelettes, n'est-elle pas, plus précisément encore, qu'un contenant au contenu explicite parce que ses contours sommaires rappellent évidemment la forme du corps humain: la momie comme

forme (dehors) et comme matière (dedans). Mais aussi la momie comme figure du silence ou du temps arrêté, pétrifié. Momie et métronome: le temps vivant parce qu'il bat, enchâssé dans la représentation du temps mort. Silence et mort, bruit et vie. Momie-contenant, mais momie-contenu aussi; elle est ce que la colonne renferme entre ses veinures... Et cette momie qui épie ou observe de sa fenêtre la valise noire? Et cette pelle percée d'une alliance? Nous voilà piégés: à trop vouloir faire signifier globalement les associations d'objets chez Townsend, on se perd ou on dilue le discours qui aurait eu comme visée principale de comprendre les œuvres dans leur ensemble ou d'en expliquer le sens à partir de cet ensemble. Les objets de Townsend, ses dessins aussi, nous rappellent ces œuvres surréalistes aux associations incongrues, oniriques. Sauf, peut-être, la pièce de bois travaillée d'un cœur rouge, parce qu'elle évoque l'anecdote, un récit connu. Sauf, peut-être, la colonne tachée, cet élément d'architecture retravaillé, sauf... On aurait là davantage une version actuelle, une version postmoderne de l'œuvre surréaliste. Curieux effet que celui du travail sur un style. Or, c'est probablement là que se situe l'intérêt de ces œuvres. Non pas seulement dans les agencements des objets ou des formes, mais aussi dans leur actualisation, c'est-à-dire dans le travail fait sur eux en tant que représentants d'un style.

En d'autres termes et sous d'autres formes, c'est également ce que les œuvres de Su Schneer proposent. Un expressionnisme travaillé. Les œuvres de Schneer sont de grands formats qui exposent le détail d'une scène, c'est-à-dire que l'on voit, en gros, une partie souvent très réduite de ce que l'on imagine être un ensemble en soi. Je pense à *Settle*, où sont figurés les torsos de deux personnages hautement colorés, l'un au visage jaune, l'autre bleu; mais je pense aussi, et peut-être plus particu-

lièrement, à *Lapaz* qui représente ce que je crois être une femme, au cou démesurément long et de couleur verdâtre (je dis «croire» parce qu'aucun signe évident ne m'assure qu'il s'agit d'une femme, je juge à partir du regard du personnage et de son aspect filiforme). Ce personnage, pour le moins curieux, possède les qualités picturales que seul le pinceau expressionniste peut lui prêter, mais apparaît néanmoins dans un cadrage typique de la photographie ou du film. Mis à part l'aspect mystérieux et troublant du personnage (et de ceux de *Settle* et des autres œuvres de Schneer) qui nous fait nous émouvoir devant l'œuvre, et ce détail d'ordre figuratif ne doit pas être négligé, c'est en grande partie à cause de l'effet obtenu par le mélange (et l'agencement pour faire suite à ce que je disais du travail de Townsend) de deux techniques différentes que l'œuvre nous apparaît déconcertante.* Pour être plus exacte, ce n'est pas tant la différence des techniques qui est responsable de l'effet troublant des œuvres, mais bien plus encore l'opposition de ces techniques, à savoir le contraste résultant de leur emploi. À la gestualité frémissante du pinceau expressionniste s'oppose l'instantanéité sèche du cadrage photographique. À la non-conformité, à l'irréalité des couleurs expressionnistes font contraste celles qu'on imaginerait plus justes si elles étaient, comme on tente de nous le laisser croire, fixées par la caméra. L'œuvre se montre contrastée, paradoxale même, et de ce fait nous démunit; elle nous démunit par son traitement et par son contenu. Dans *Settle*, par exemple, on ne saurait trop (comme dans *Lapaz*) préjuger du sexe du personnage jaune; quelques traits de son visage comme sa bouche et ses yeux contournés de noirs indiquent qu'il s'agirait là d'une femme, cependant, le torse nous laisserait croire que c'est un homme. À cause de cela aussi, *Settle* est une œuvre troublante. *Allay, Hamam Hamamas Manmeri* et *Melting Blue Mute Red* n'ont pas si fortement ce pouvoir d'ébranler le spectateur bien que le personnage féminin de *Melting Blue Mute Red* avec



Martha Townsend, *Momie et Métronome*, 1985, médiums mixtes, 15 x 48 x 6 cm., photo: Centre de documentation Yvan Boulerville.

TS / reviews

son visage, tenant peut-être plus du masque, ruisselant et grouillant de couleurs, n'est pas sans ramener l'effet contrastant (ondulations colorées versus contour net et franc du masque) qui nous troublait tant ailleurs.

Nous croyions, dans un premier temps, que seul l'effet d'étrangeté reliait le travail de Schnee à celui de Townsend; nous venons de constater que c'est, dans les deux cas, ce qui cause cet effet qui les rapproche plus encore: l'oeuvre qui démontre la difficile assimilation d'un style. En cela les oeuvres des deux artistes, dont le point commun dominant est l'intégration d'un style pointée comme objet de l'oeuvre et comme source de questionnements formels et picturaux, se déclarent appartenir à un nouveau courant postmoderne.

THÉRÈSE ST-GELAIS

14^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA ET DE LA VIDÉO

Le Milieu, le Parallèle
et la Cinémathèque québécoise, Montréal
17 — 27 octobre

Le 14^e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal affirme se situer, plus que jamais, à la croisée des formes cinématographiques et vidéo-graphiques les plus nouvelles et originales et il demeure, certes, le moment privilégié pour l'expression de la singularité au cinéma. Il y a donc lieu ici de questionner cette nouveauté et d'en voir le mode au-delà de la mode.

Les oeuvres les plus expérimentales, où «les préoccupations formelles sont au poste de commande» d'après Dominique Noguez¹, où la fonction poétique l'emporte largement sur les fonctions «phatique» et «référentielle», et qui pour cette raison ne s'efforcent pas d'établir ou de maintenir la communication furent peu nombreuses à ce festival contrairement aux années passées. Il y eut bien sûr comme à chaque année la présentation d'une expérience d'expanded cinema, le Cinématon, film-marathon de quarante-deux heures de Gérard Courant constitué de portraits de 3 minutes 20 secondes filmés en continuité, sans son, et où les sujets filmés se mettent eux-mêmes en scène. Il y eut aussi quelques autres oeuvres, en général des courts métrages (notons ici *The Cow's Drama* de Paul Bush, *Love Addict (Offenbach)* de Pierre Hébert et *Dans l'eau* de Dante Majorana), qui inscrivent à divers titres des recherches purement expérimentales. Mais dans la plupart des oeuvres, d'une durée standard, le critère du narratif, cette conjonction de l'ordre causal et de l'ordre temporel qui caractérise le cinéma dominant, y prenait une place très importante. Un cinéma à mi-chemin entre le commercial et l'expérimental, à leur point de jonction, se servant du narratif (car tout film expérimental qui recèle un embrayeur de fiction, si minime soit-il, présente une certaine narrativité). Des films donc qui au lieu de se jouer du narratif en le pervertissant, en l'interrompant pour autre chose, en jouent selon des modalités nouvelles.

Le film de fiction classique se caractérise par un modèle où intrigue de prédestination (l'essentiel de l'intrigue et



Raoul Ruiz, photo tirée de *Régime sans pain*, 1985, film couleur, 64 min., photo: Agnès Bret.

sa résolution espérée nous sont communiqués dès les premières images du film) et phrase herméneutique (arsenal des retards, fausses pistes, détours, etc.) représentent le programme, constitué d'éléments invariants correspondant aux fonctions de Propp ou aux mythes de Lévi-Strauss. Se débarrasser de ce mecano et présenter de nouvelles histoires axées sur ce que Roland Barthes appelle les «catalyses», ces temps dits faibles du récit, semble constituer désormais une préoccupation majeure. Exposer alors la diégèse de ces films consiste à ne plus rien raconter: un alcoolique impulsif qui, après avoir rendu visite à son ancienne femme, passe la journée avec sa fille sur la plage pour y rencontrer des gens délabrés représente l'histoire du film *A Day at the Beach* de Theo van Gogh; *Giulia en octobre* de Silvio Soldini nous communique le quotidien fait d'inattendus des cinq jours instables qui suivent la fin d'une histoire d'amour; les mésaventures les plus cocasses et inattendues provoquées par une potion sont le lot du film *L'Appel de la Sibylle* de Clemens Klopfenstein. Raconter devient révélateur lorsqu'il y a un modèle, parce que celui-ci renvoie nécessairement à une sémantique qui bien que non explicitée est tacite. Sans modèle, c'est la singularité qui reprend ses droits. Que le cinéma japonais ait donné un film comme *Himatsuri* de Mitsuo Yanagimachi, dans lequel le suicide du personnage principal est traité comme un acte d'individualité, à l'image du fait divers dont s'inspire l'oeuvre, et n'est aucunement expliqué mais tout au plus inséré dans certaines des circonstances qui l'on vu se produire, révèle toute l'importance que prend désormais l'irréductible. C'est le «paradoxe du caillou»² que présentent ces films, pour reprendre l'expression d'Alain Bergala: toute cette part d'accidentel que l'on tend habituellement à éliminer et dont il s'agit au contraire de profiter et de mettre en évidence. Et la panoplie des valeurs expressives reprend alors ses droits.

«C'est évident qu'à première vue, affirme Raoul Ruiz, on se dit que dans mes films il y a des jeux, des jeux

d'esprit, des jeux de langage. Et il y est question de rhétorique.»³ C'est ce qu'on constate dans un grand nombre de films présentés au festival et, bien sûr, dans les deux derniers films de Ruiz: *l'Éveillé du pont de l'Alma* et *Régime sans pain*. Autant dans ses rapports avec les comédies à la Guitry et le surréalisme des années vingt pour le premier de ces films, qu'avec les clips pour le second, c'est la rhétorique qui s'impose (citations, goût de l'ornementation, intérêt pour le processus) et se donne à lire (prise en compte du rôle du spectateur dans ce jeu). L'humour réapparaît dans ces films dont l'esthétique (faut-il encore en parler?) s'éloigne du modèle hollywoodien, mais qui par la réintroduction de la narration et de la représentation semble encore plus éloignée du formalisme qui a donné son nom au cinéma expérimental. Et l'expression «cinéma expérimental postmoderne» fait référence à des oeuvres plus hermétiques et convient mal ici. Il serait peut-être tout simplement préférable de dire: oeuvres qui participent du courant postmoderne.

«Ce qu'on reproche au cinéma moderne, essentiellement, c'est d'inventer des plans pervers, qui cassent l'émotion de masse», dit Pascal Bonitzer⁴. Or, bien qu'ils ne provoquent pas les émotions de masse que sont le rire, la peur ou les larmes, nombreux sont les films présentés qui ont réussi à se mettre au diapason des spectateurs et à capter leur intérêt en produisant des émotions nouvelles, subtiles, inattendues. Même un film comme *Honour, Profit and Pleasure* d'Anna Ambrose, qui se sert des éléments mêmes du théâtre baroque anglais, rejoint aisément le public (un fort public, mais correspondant bien sûr à celui des sections consacrées au «nouveau cinéma» ou au «cinéma de l'avenir» dans les festivals conventionnels). En fait ces oeuvres convoquent le spectateur en le mettant précisément dans une situation de spectateur: celui pour lequel la rhétorique se déploie et qui lui donne tout son sens.

Les documentaires d'intervention où le processus même du film fait partie intégrante de la stratégie d'élaboration de l'oeuvre, où la conscience de la singularité des images captées s'affiche malgré tous les glissements sémantiques opérés pour les raccorder bien souvent par le montage rejoignent ici les films de fiction. «Ce film n'est pas un reportage. Ce film n'est pas un documentaire. Ce sont des images et des sons dont je me suis servi.» Ces propos de Mary Jimenez au début de son film *Du verbe aimer* illustrent admirablement la fusion qui est en train de se faire entre les catégories autrefois rigides. *Fetish & Dreams* de Steff Gruber fonctionne aussi selon cette orientation.

Et la vidéo présentée au festival n'a pas semblé échapper à cette contamination, à cette impureté dirait Scarpetta. Il n'y a pas lieu ici de préciser les récents développements technologiques qui ont transformé le visage de la vidéo ni de revenir sur ses parentés avec les autres arts, mais de relever le fait que la vidéo présente toujours, elle aussi, de nouvelles fictions et que le mode clip s'infilte de plus en plus. Barbet Schroeder a structuré *Charles Bukowski, folies ordinaires* en cinquante vidéoclips de quatre minutes et la puissance de l'oeuvre est étonnante.

La nouveauté de ce festival fait problème: elle se retrouve pour une large part dans des films qui se rapprochent dangereusement (pour l'avenir du festival) des festivals plus conventionnels et dans des vidéos qui s'apparentent aux clips. De quoi, bien sûr, rejoindre le spectateur. Le mode serait-il en train de rejoindre la mode?

MICHEL LAROUCHE

NOTES

1. Dans *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 15.
2. Bergala, Alain, «Le Paradoxe du caillou», in *le Cinéma: théorie et discours*, Montréal, la Cinémathèque québécoise, 1984, p. 5-8.
3. Cité dans le catalogue du festival à propos de *Régime sans pain*, p. 26.
4. Dans *le Champ aveugle*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982, p. 142.

DENIS ROUSSEAU

Galerie Optica, Montréal
23 novembre — 21 décembre

La trentaine d'objets de Denis Rousseau disposés dans la galerie Optica se répartit en «œuvres». Voilà réglé, pour ce cas précis, le problème devenu chronique de la dénomination du genre, celui-là même qui transite par des «multi-médias» et qui dépend de l'espace tridimensionnel dans le lieu où il advient. Ce maintien d'une terminologie «classique», dans le même temps qu'il désamorçait un débat redondant, signale peut-être qu'une pratique puisse être adoptée depuis plus longtemps que l'époque où son appellation est devenue incontrôlable...

Quatre œuvres, donc, départagent les objets de Denis Rousseau en les assignant au service de propositions thématiques. À première vue, on noterait surtout une abondance qui n'épargne pas sur la couleur, l'image, le matériau, la construction, le travestissement, la surcharge, la rhétorique visuelle, le chassé-croisé des effets clinquants ou représentatifs. La description la plus serrée ne saurait donner sans trahir idée de la profusion engagée dans ces objets. L'affluence informative se canalise en partie par les titres qui, en autant qu'ils délimitent les groupes, suggéreraient aussi, peut-être, une espèce d'embranchement phraséologique. Du reste, au moins deux séries de photographies, intégrées respectivement dans *la Performance* et dans *Étude de tentation, œuvre inachevée*, sont rapportées par l'artiste comme des «phrases visuelles». La généralisation de cette analogie grammaticale demeure toutefois périlleuse, l'activité syntagmatique de Denis Rousseau ne sachant se résoudre entièrement à la rigidité d'une telle logique. À persister dans ce type de comparaison, on finirait par insérer sa démarche à mi-chemin entre l'ordonnance réglée et la pulsion agglomérative.

Une production survient en coulisse, démarquée du reste par une allure carrément monolithique, qui n'imité pas l'éparpillement spatial des dispositifs collègues. *Les Monotypes dédiés à la mémoire de nos parents* exhibe trois séries (encadrées) de trois photographies sur un panneau blanc surmonté d'une lourde corniche à moulures boudinées. Dans chacune, deux images «mortes» (photos d'images télévisuelles brouillées) bordent une image «vivante» produite par l'encastrement d'une télévision en marche. La structure supportant les triades iconiques serait une reconstitution murale, mais son épaisseur et sa corniche tendent à l'indiquer à la fois comme un autre cadre et comme un monument. La dédicace du titre, d'ailleurs, confère à cette pièce une allure de mobilier commémoratif. On notera d'emblée des caractères repris par les trois autres groupes d'œuvres, à savoir: l'importance de la construction, de la fabrication matérielle, la tendance architectonique de la plupart des éléments de grand format, leur effet monumental, l'ostentation du cadre, la sérialisation des images photographiques, la contiguïté du statique et du dynamique.

Ce qui différencie *les Monotypes*, c'est l'intégration des éléments au profit d'une épuration formelle frisant l'austérité. Cette sobriété condense malgré tout plusieurs filons lexicaux privilégiés par l'artiste. À commencer par la relation du titre à l'œuvre. En l'occurrence, les séquences photographiques se trouvent investies ici d'une dédicace et d'une référence parentale. La première étaye la connotation structurelle du souvenir, la seconde figure les liens d'affinités qu'entretiennent les choses autant que les humains, et raccorde aux générations d'hommes les générations culturelles. On se retrouve en tant que spectateur à visionner une trilogie familiale lassante: deux images demeurent irrémédiablement figées dans l'illisibilité, alors que la troisième, en mouvement continu (mis pour le présent? la vie? la fuite du temps?), oblige à la fugacité sensorielle. C'est peut-être en regard des productions qui l'environnent que *les Monotypes* deviennent lourdement chargés sur le plan symbolique.



Denis Rousseau, *Étude de tentation, œuvre inachevée*, 1985, installation à la galerie Optica, photo: Denis Farley.

D'abord parce que la pièce relate explicitement le passé par son titre, et qu'elle en appelle extensivement à une espèce de démonstration du cycle inévitable menant de la naissance à la mort. Mise en contexte, elle résume un besoin qui apparaît régulièrement ailleurs: celui d'une antécédence, d'un rapport à la source, et donc d'une mise en situation relativisante parce que liée à l'assemblage des données socio-culturelles passées et actuelles présidant à la perception, à l'interprétation, à la cogitation, à la création.

Deux œuvres réinvestissent cette proposition en sollicitant la participation spectatrice pour activer leur mécanique. Dans *la Performance*, la pédale affleurant l'eau trop bleue du bassin hexagonal fait battre les ailes d'un pigeon dont le corps a été remplacé par la photo (encadrée) d'un nombril. Sur le mur adjacent, une suite de cinq photographies jouxte une surface murale ornée de consoles décoratives, lesquelles garnissent latéralement la photo d'un ring (deux lutteurs, un arbitre). Devant ce faux mur se trouve un support métallique drapé de fibre de verre et affublé d'une serviette pur tissu. Ouf! Si vous en voulez encore, il y a *Étude de tentation, œuvre inachevée* où l'imposante pièce architecturale consiste en une niche format *homo sapiens*, à laquelle on accède par une rampe vernie, raccrochée elle-même à un genre de vasque basse en céramique blanche ceinturant la rotonde. Derrière, une maigre colonnade chromée sert de perchoirs à des pigeons empaillés, ceux-ci se mettant à tourner aussitôt qu'un quidam met ses pieds sur la plate-forme, également rotative, de la niche centrale. Sont dispersées dans ce décor trois structures à tiroir, trois autres à fente, tandis qu'au mur sont accrochées cinq photographies lourdement enchassées dans la moulure, un grand morceau de soie servant d'étendard à une figure féminine imprimée (d'origine photographique) et une série miniaturisée de visages de chats. Entre la soie et les chats, une plaque horizontale, montée sur un chevalet alambiqué, présente quelques plumes de pigeon maintenues par de petites broches. Une photo vaut mille mots a-t-on dit?

De la photo, il y en a justement beaucoup chez Denis Rousseau. Quoique pour les deux œuvres présentement discutées, les images photographiques ont tendance à s'éclipser sous le cadre et derrière l'architecture. Leur présence n'en demeure pas moins intéressante, dans

la mesure où elles semblent récupérer les moments forts d'une réflexion disséminée, tout en désacralisant l'environnement connoté où elles fonctionnent. De fait, chacun des deux ensembles rappellerait un ameublement liturgique, ou certaine disposition répandue dans l'ornementation et la construction desservant le culte religieux. Ainsi en va-t-il de la niche qu'on aura souvent vue accueillir la statue d'un saint ou d'un dieu, ou de ces boîtes ouvragées faisant allusion aux reliquaires, ou encore du dispositif auréolé qui, tel un ostensor grandiose, élève à la vue un corps pseudo-angélique, sans parler de la tendance à la configuration trinitaire, à la momification, la pétrification, la fétichisation, l'énumération iconolâtre. Il y a bien pourtant un brin de paganisme dans ces lieux travestis, qui rappellent au souvenir collectif le voisinage héréditaire de l'art et du sacré. Ne serait-ce que par l'interpellation du simple mortel spectateur, invité à se confronter au corps céleste, à s'insérer dans l'alcôve édiculatrice, à devenir principe de vie.

On supposerait que l'allusion générale s'en réfère surtout à l'ensemble des facteurs déterminants d'un apprentissage socio-culturel stigmatisé par la religiosité. Par ailleurs, tout cet appareil démonstratif fortement imprégné d'éléments culturels superposerait assez ouvertement à l'allégorie sainte la rhétorique d'un travail plastique, au profit d'un étirement référentiel certain. C'est dans cet ordre d'idées qu'œuvrent en tout cas les objets diversément aménagés autour des pivots spectaculaires de *la Performance* et d'*Étude de tentation*. Dans chaque cas, l'attention est déportée vers des propositions connexes, qui brodent sur le thème introduit tout en comutant les circuits informatifs et significatifs.

L'*Oeuvre politique sans titre* produit sans doute la synthèse la plus manifeste du travail bricoleur (dévoyeur) de Denis Rousseau. D'une part, cette œuvre qualifiée quoique sans titre (qui a peur du paradoxe?) collectionne les titres dans ses sous-ensembles. L'exacerbation est même poussée jusqu'à en encadrer un (*Cétacé clair*), doublant son potentiel de titre d'une viabilité objective, dans le même temps que l'acrobatie de calembour duchampien épingle par deux fois sa volonté de dévoiler une mécanique associative. Lui répond dans un coin, encadrée dans la fioriture dorée, la photographie d'une queue de baleine tirée d'une bande vidéo; en face de celle-ci une fontaine simili-granit et tout à fait fonction-

nelle propulse une eau véritable. Plus loin, comme un second chapitre, cinq grands tableaux, dont la séquence s'intitule *Introspection*, égrenent leurs sous-titres: *Matière, Matériel, Maternité, Maturité, Matamore*.

Politique, l'oeuvre l'est peut-être dans ses intentions; mais ce qu'elle révèle mieux encore, c'est une politique de fonctionnement. Dans un premier temps, l'installation baleinière de l'encoignure met en interaction trois objets spécifiant chacun, par leur nature, ce qui est exploité dans le travail discursif de Denis Rousseau: un ornement d'intégration architecturale, une image photographique, et un jeu de mots auscultant la phrase. En prolongement survient une série minutieusement ouvragée, sur le plan thématique autant que dans son aspect formel. Il faut y noter la régularité compositionnelle: chaque tableau se fait valoir sur deux registres, supérieur et inférieur, contenant respectivement une image photographique (tirée d'une bande vidéo) et une image abstraite et matricielle «fabriquée» de matériaux divers; leurs flancs communs s'illustrent d'une paire de colonnes torsadées. Pour chaque cadre, la composition est répliquée, alors que le système des images diffère et que le traitement de chaque ensemble particularisé varie (en utilisant des médias multiples et des matériaux pas toujours orthodoxes).

La permutation suractivée dans le contenu et dans la forme de cette symptomatique *Introspection* jette une lumière assez révélatrice sur l'ensemble des oeuvres présentes. On en reprendrait éventuellement le parcours (l'expérimentation) en intuitionnant mieux de quelle façon le maquillage si débridé de la matière s'exerce en relation avec une réflexion. Celle-ci, pour l'investigation qu'elle pratique sur les matériaux et sur les artefacts d'un contexte tant sociologique qu'esthétique, procède d'une attitude certainement critique et... libertine.

MARTINE MEILLEUR

MAGNIFICENT OBSESSION

Galerie Optica, Montréal
19 octobre — 16 novembre

Analyse souvent ironique de motifs politiques au moyen de séquences photographiques, *Magnificent Obsession*, en se plaçant volontairement sous le signe de la fantasmagorie, faisait état d'une tension singulière entre voyeurisme photographique et identification fétichiste aux figures de pouvoir. Exhiber ce voyeurisme photographique (sur un mode empirique, ethnographique) et simuler l'expérience (vécue) de stéréotypes narratifs à travers lesquels ce pouvoir s'exerce, sont ici le ressort d'une transcription ironique de la loi en (tant que) représentation. Tout en se situant dans le prolongement du travail de Victor Burgin dont ils ont tous été élèves, les photographes Karen Knorr, Mark Lewis, Geoff Miles, Olivier Richon et Mitra Tabrizian font également état d'une sensibilité caractéristique des années quatre-vingt. L'écriture (l'entité texte-image incorporée à une structure narrative) vise moins à interrompre l'identification aux figures de pouvoir, d'autorité, de domination (en soulignant le décalage entre le discours et le réel), qu'à rejouer, simuler, le point de vue de ces pouvoirs éprouvés comme puissances imaginaires. Ainsi le motif reste politique, mais non pas tant comme motivation, qu'en tant que figure-fétiche, que figure motivée. Il s'agit donc moins de dénoncer cet imaginaire que de le laisser s'énoncer à travers sa clôture narrative et les contradictions de sa structure représentationnelle, en laissant jouer tous les ressorts de l'identification, pour le maîtriser quand même puisqu'il s'agit de transcription. À ce chapitre, le titre de

l'exposition est explicite: emprunté à un mélodrame hollywoodien des années cinquante, récit d'une femme qui perd et recouvre la vue, il s'agit de re-jouer la structure narrative pour (la) re-donner à voir.

Les cinq propositions rassemblées ici font état d'une même séduction pour les langages hétéronomes (intrigues policières ou amoureuses, mélodrames, reportages, autobiographies, affiches publicitaires, histoire de l'art et histoire tout court) mis sur un même plan, celui des *stories*, des micro-récits. La photographie est un instrument propice à cette interaction des structures narratives dans la mesure où elle n'est a priori qu'une *surface sensible* à l'inscription de la multiplicité (et de l'arbitraire) intertextuelle. Mais il est aussi difficile de la débarrasser de cette vocation ethnographique dont elle a été socio-historiquement pourvue: une sorte d'obsession (éthique) pour l'empirie, prescrite à décrire. Cela donne lieu à ces fantasmagories ethnologiques, à cette oscillation, du fantasme politique à la fantaisie représentationnelle. Fantaisiste et fantasmagorique, la fantasmagorie est une forme para-artistique apparentée à l'inven-

tion de la photo. Développée au XIX^e siècle, il s'agit de faire voir des fantômes par illusion d'optique dans une chambre obscure, ici *camera obscura* et fantômes de l'idéologie. Renouant avec la fantasmagorie, *Magnificent Obsession* laissait ainsi prendre forme à l'imaginaire du pouvoir, et en premier lieu à celui-là même qu'exerce la photographie, pour donner lieu à une forme particulière d'imagination — empirique et ethnographique — faisant état d'une forme particulière d'obsession — éthique ou politique — à travers le développement d'une écriture qui sache rétablir la transition naturelle entre les formes documentaires et fictionnelles de représentation.

Malgré des propos différents, chaque proposition fait état d'une même sensibilité ethnographique assimilée à une structure narrative. Chez Karen Knorr, la description d'un cercle fermé de l'élite anglo-saxonne s'énonce à travers la structure de l'intrigue policière. Chez Mitra Tabrizian la mise au foyer ethno-photographique (*Correct Distance* est non seulement une allusion photographique mais un emprunt au vocabulaire anthropologique comme on le verra) s'énonce à travers la structure du film noir et la



If Community life
is to be Lived at its Best,
the greatest good of
the greatest number
must be considered before
the Desires of the Few.

Karen Knorr, photographie tirée de la série *Gentlemen*, 1985, photographie noir et blanc, photo: Denis Farley.

figure de la femme fatale. Chez Olivier Richon, le musée sert à la fois de structure narrative et de motif archéologique. Geoff Miles et Mark Lewis conjuguent quant à eux reportage photographique et récit autobiographique (qui s'associe chez Lewis à une simulation du film d'action).

Chez Tabrizian, l'intrigue amoureuse et la structure mélodramatique deviennent moyens de simulation d'expériences introspectives toutes contemporaines, dérivées de préoccupations psychanalytiques, féministes, etc. *Correct Distance* suscite en effet un rapprochement inusité entre ces structures narratives et l'introspection, de sorte que film noir et femmes fatales en deviennent instrument et figurant emblématiques. C'est qu'il n'y a pas disjonction abrupte entre mélodrame et introspection. Tous deux sont des formes apparentées de rituel, de cérémonial. Ils partagent un même hiératisme, le même univers sombre, la même ambiance à la fois très moderne et très primitive. Les figures y sont réglées et imposées, soumises et saisies à ce moment décisif du «pathos» où divers personnages rencontrent leurs sentiments contradictoires: jalousie, avidité, triangles amoureux, etc. «Correct Distance» désigne en anthropologie ce processus de négociation entre segments tribaux (et en psychanalyse, entre les sexes) visant à établir la bonne distance, à la fois protectrice et fonctionnelle, ni trop proche ni trop distante, qui permette d'éviter les conflits tout en assurant la communication. Ici le diaphragme photographique, dispositif permettant d'établir la juste distance focale, agit comme métaphore et redouble la disposition des personnages mis en scène. Ce va-et-vient entre l'univers sombre du mélodrame et l'introspection contemporaine s'établit en souplesse, soulignant la transition naturelle entre ces deux registres temporels et expressifs, ces deux langages parallèles et analogiques.

Chez Richon, le regard ethnologique prend une couleur archéologique. On y est également plus près du tableau que du cinéma, de l'exposition que de la simulation: le tableau, l'exposition et le musée comme écrans toutes-fois, comme structures narratives. Le musée imaginaire s'annonce à travers le musée réel. Superposition d'historicités différentes par juxtaposition et surimpression, génération et dégénération, *The Grand Tour* est une invitation mélancolique au voyage spatio-temporel. S'y télescopent sur un même plan et côte-à-côte trois moments d'innocences qui chacun aussi rappelle par contiguïté une forme et une origine de puissance: l'innocence pré-culturelle du paradis (perdu) berceau de la civilisation, l'innocence illusionniste du regard exotique de la peinture académique ou romantique qui s'est posée sur lui au XIX^e siècle, l'innocence empirique enfin de la photographie qui vient saisir (et abolir) les deux moments précédents. On a affaire à une sorte de palimpseste où chaque couche d'écriture successive est venue effacer la précédente, sans toutefois la faire disparaître complètement: un mémorial et un regret. C'est aussi la seule oeuvre de l'exposition où l'écriture, par l'usage de la composition et de la couleur, rappelle la peinture: mais parce que la structure narrative décrite est celle-là même du musée, prescrit à la conservation, à la préservation inquiète d'un temps originel, à l'oscillation mélancolique entre temps imaginaire et temps réel, entre musée imaginaire et réel.

Il y a une provocation plus immédiate chez Geoff Miles, une implication autobiographique. Parodie vécue du parcours d'un photographe de rue, *The Trapper's Pleasure of the Text* fait penser au premier coup d'oeil à une succession stéréotypée de *street photography*. Même arbitraire de l'accrochage, même adhérence muette de la photo à son référent, même désintérêt pour la composition volontairement banale, insignifiante. C'est le texte ici qui révèle l'image: le simple document devient alors *statement*. Ceux-ci restent (et se veulent) par ailleurs paradoxaux, sans s'avouer franchement contradictoires. En effet, deux textes de registres différents, l'un socio-sémiologique, l'autre autobiographique, y soulignent plutôt l'ambiguïté de chaque image, en proposant des niveaux d'objectivation différents. La référence à Barthes est très (trop?) claire: par le titre, les citations et cet usage paradoxal du discours qui interdit la lecture uniforme de l'image. Entre le reportage philosophique et la collection d'emblèmes dont les devises se sont perdues, ce travail est modulé par une intention iconoclaste,

qui tranche sur les deux précédentes propositions. À bien des égards d'ailleurs le texte y est plus intéressant que l'image.

Gentlemen de Karen Knorr était sans doute la proposition la plus cohérente de cette exposition, celle dont l'écriture était la plus nette, sans doute parce que le regard ethnologique y simule si justement l'empirisme de la méthode policière (et vice versa). Cette ambiance à la Agatha Christie paraît d'ailleurs convenir parfaitement à la description de l'éthique protestante du cercle fermé de cette élite anglo-saxonne qui sert ici de motif. Comme si deux figures emblématiques de pouvoir se provoquaient mutuellement: le cercle (privé) et le détective (privé), le moralisme et l'empirisme. Ce redoublement provoquant des deux structures narratives fermées, l'intrigue policière et le cercle de la morale, est ici amplifié par un curieux respect de la règle classique d'unité dramatique (temps, lieu, action) de la mise en scène. D'image en image, on hésite entre le constat policier, le portrait satirique et la peinture de genre à visée morale. Constat policier ou voyeurisme renversé comme le suggère Laura Mulvey: une femme regarde un milieu d'hommes et leurs objets caractéristiques. L'oeil inquisiteur, ethnographique, laisse jouer l'exhibitionnisme (feutré, involontaire) des *gentlemen*, tout en invitant le regardeur (visiteur aussi involontaire) à s'engager dans la reconstitution de l'intrigue. Plus qu'ailleurs on est induit à lire ici à la fois à travers et entre les images, à poursuivre un récit photographique et à revenir sur la photo des récits croisés que représente chaque entité texte-image. Dans ces images mises en scène où les objets sont souvent plus bavards que les personnages (les suspects) qui y interviennent, il y a souvent des fenêtres (ici des tableaux) qui ouvrent le récit sur d'autres dimensions temporelles et qui font basculer le monde clos du cercle (du récit) fermé dans d'autres récits. L'image peut être vue à la fois comme le symbole emblématique d'un pouvoir, d'une autorité, ou comme l'indice d'un autre récit qui le travaille (le chatouille) par en dessous. Légendes ou devises soulignent ainsi dans l'image glaciale, glacée, encore fermée, des points de fuite imprévisibles. Portrait satirique ou peinture morale: prescrite à décrire, la démarche ethno-photographique peut devenir description d'une prescription. Les textes lapidaires qui soulignent chaque image peuvent être ainsi lus alors soit comme des devises morales soulignant un emblème, soit comme des devinettes relançant le récit policier. On hésite entre la devise (fausse) et la légende (vraie), tandis que le caractère emblématique de l'image du cercle n'atteint jamais la stabilité d'un véritable symbole, redevient toujours au contraire le simple indice d'un autre univers symbolique, manquant, voilé. Ni *restauration* pure et simple de la structure narrative, ni *déconstruction* non plus, il serait plus juste d'y voir un processus de *reconstitution* documentaire qui, en déplaçant légèrement l'ordre habituel de présentation du pouvoir ou de l'autorité, en exhibe comme par inadvertance les récits contradictoires qui le constituent en tant que représentation.

Another Love Story de Mark Lewis conjugait quant à lui ce même regard ethnologique à la structure narrative du film d'action. L'entité texte-image emprunte à la fois à la structure de l'affiche et du *film-still*, l'image incorporant des prises de vue typiques aux films d'actions (plongées et contre-plongées) mais dirigées ici vers des images plutôt triviales, subsidiaires aux archétypes classiques de l'identification héroïque: mannequins, modèles, figurants anonymes. L'enchevêtrement du paysage urbain à la nature sauvage souligne les rapports anarchiques entre nature et culture, au sein desquels les substituts-fétiches de l'héroïsme paraissent immobilisés, captifs ou captivés.

Au-delà de la différence des propos, ces cinq photographes font donc état d'un enjeu commun. Ni citation superficielle de motifs politiques, ni dénonciation pure et simple de stéréotypes représentationnels, ils élaborent au contraire un langage qui semble vouloir incorporer l'inconscient politique comme matériau d'écriture, une sorte de travail sur la texture de la Loi, par contiguïté avec l'imaginaire du pouvoir, par affinité. L'analyse du pouvoir (et ici il faudrait distinguer puissance, autorité, domination, influence) s'effectue inévitablement à

travers l'expérience de celui-là même qu'exerce l'instrument par lequel on le décrit: la photographie. Expérience paradoxale du réel transformé en représentation, écriture du réel transformé en signe (voir Rosalind Krauss), la photo est venue marquer comme par excès que l'image n'était ni un miroir (où viendrait se refléter une subjectivité hypostasiée), ni une fenêtre (à travers laquelle on aurait confortablement accès au réel), mais un écran sur lequel viennent s'inscrire des formes plus ou moins nettes de façon discontinue. L'usage de la séquence, fragmentée et fragmentaire, au profit d'une maîtrise souvent singulière de l'ellipse, sert ici l'identification (ironique quand même) à l'imaginaire du pouvoir. Contre-pouvoir caustique (pouvoir quand même), la photographie favorise alors une expérience déstabilisante qui met en jeu les formes de production du symbolique. Ainsi, à quelle condition et à quel prix un indice peut-il se transformer en symbole (en signe universellement accepté et acceptable) et en retour un symbole (un stéréotype, un emblème, une représentation dominante et autoritaire ou universelle) re-devenir simple indice (d'une autre histoire, d'un autre univers, d'une ré-écriture)?

GUY BELLAVANCE

G ENERAL IDEA

Musée d'art contemporain, Montréal
22 septembre — 3 novembre

Avouons-le quand même, il est bien fascinant au fond cet arrangement jouissif soixante-huitard¹ qu'ils ont recréé pour nous. Celui de gauche a la langue si éperdue dans les ténèbres qu'il n'en voit plus clair, rien de bien intéressant n'en sort plus depuis un bon moment, on n'y croit plus à ses histoires; celui de droite aura bientôt, s'il n'y prend garde, à force de vouloir-faire-plaisir, la langue engluée par un *semen* dérisoire parce que mal orienté et qui pourrait bien le contaminer de l'intérieur. Il leur arrive, arrivera, est arrivé ce triste sort parce qu'1/3 est venu se fourrer là où il n'avait affaire qu'à disparaître, et il n'y a plus moyen de le déloger.

Alors d'affolement ou par fascination, au lieu de se parler du 1/3 en question et de chercher à l'exclure dans la poursuite d'un acte communicationnel parfait², d'une entente qui les ferait se ressaisir, réaffirmer leur rapport et leur identité *face* à 1/3, nos deux compères cherchent désespérément à en faire l'un d'entre eux, à se l'intégrer. Ils se mettent donc à rêver à la cohésion parfaite, à ce monde où il n'y aurait plus d'1/3 achalandé, où tous tendraient vers l'un, un *On*. Le nez collé à 1/3, ils ont la rêverie totalitaire facilement prosélytique, ils cherchent à le convaincre de la réalité de ce *On*, ils cherchent à l'avalier, à le réinterpréter par/en eux.

Et ne voilà-t-il par qu'1/3 accepte, par conviction ou de force, et qu'ils se mettent tous ensemble à halluciner G.I., la Géniale Idée, la Sainte Trinité, celle que l'on voudrait, celle qui serait plénitude, celle dont on sait très bien qu'elle n'est pas pour demain. Mais G.I. désormais s'en fout, il existe et il jouit, et s'avèrera encore plus difficile à déloger qu'1/3: le corps social a la vie dure. Représentation obscène du monde (de l'art), G.I. ne pense qu'à se perpétuer, il brûle de se suivre dans la voie où il veut s'entraîner, pour paraphraser Lucrèce³, il se séduit en s'imaginant qu'il existe ou vice-versa, rendu là, c'est pareil.

G.I. est une utopie totalitaire, et d'autant plus loin qu'il peut voir, il se voit encore, il réinterprète tout par lui, puisqu'il choisit quoi voir. Par en arrière, par en avant, G.I. dif-



General Idea, Mondo Cane Kama Sutra, 1983.

fère et tempore⁴, il remet à plus tard et à plus tôt, il repousse l'origine et repousse la finalité, pénétrant de plus en plus dans sa propre histoire, pour constituer un *work in progress/in regress* où il règne en maître puisque l'Histoire, c'est lui. G.I. se trouve bien vite une Déesse, et se met à construire le Temple où «... par la détermination d'un centre et d'une circonférence, la fin du Chaos et l'intégration de la multiplicité en une structure de sens...»⁵, il s'accomplirait en stoppant le pullulement d'1/3, libre désormais de «... tisser perpétuellement le lien de la Partie au Tout et du Tout à la Partie...»⁶.

Eh oui, G.I. a beau fouiner tant qu'il peut, chaque vestige qu'il découvre est toujours, «à sa grande surprise», à propos de lui-même et le confirme dans sa raison d'être. Mais, direz-vous, ça lui est facile, ce *perceptum* qu'il veut nous faire gober est sans objet puisqu'il est avoué résider dans le *perceptum*: ils hallucinent; G.I. fait jaillir une pluie d'or faite de significations multiples qui le pointe, simplement parce qu'elle retombe bêtement sur sa tête. De toute façon il *fait* dans l'art et là, on peut dire et faire n'importe quoi, *On* s'en fout parce que ça n'atteint vraiment personne.

(Mais si, par vice de forme, le mythe se prenait pour réalité, acquerrait soudain la densité du réel, *watch out*: pensez à gauche, aux rêveries estudiantines qui ont foutu la France en l'air en dix jours, ou pire, pensez à droite, qu'après dix jours tout s'est rétabli, ou pire encore, pensez à l'extrême-droite, à Reagan ou à l'horreur nazie, le lait dont on menace de s'abreuver à nouveau, en «1984».)

Eh oui, mais G.I. ironise, ils se pompent l'un l'autre avec la langue délicate de l'ironie, ils créent un mythe mais prennent bien soin de rendre la blague grosse. Ils jouent à faire de l'art et ils y jouent un double jeu: ils imitent l'une de nos machines à mythe, celles qui créent la cohésion sociale, qui nous font rêver, et qui nous expliquent à nous-mêmes, *le Kit* qui sert à intégrer 1/3, déjà en son sein, et à stigmatiser comme étranger celui qui persiste à rester au-dehors; mais ils le font, en nietzschéens soixante-huitards qu'ils sont en définitive, en nous répétant à leur tour qu'il y a plus d'idoles que de réalités en ce monde. Ils font de l'art à coups de marteau, avec le petit marteau de l'ausculteur, ils sondent l'idole qu'ils ont créée, espèrent-ils, semblable à celles qui nous habitent encore. Ils fouillent ses entrailles dans la position privilégiée, inatteignable en fait, qu'ils peuvent se permettre en l'ayant créée: n'ont-ils pas, après tout, créé l'idole avec son histoire, avec la grille d'analyse, avec le modèle?

Cette idole est composée de tout et surtout de rien, de toutes les formes creuses qui peuplent notre paysage artistique contemporain, car ce qui compte, c'est qu'elle nous apparaisse épurée d'1/3, cet impertinent dont *On* voudrait bien se débarrasser. Mais, en écoutant soigneusement les échos que provoque le marteau sonnant contre le *corps(e)* creux de l'idole, on peut en prêtant l'oreille entendre les faibles cris d'1/3: le voici, par exemple, souillé, émasculé par l'un des *On* les plus dérisoires qui aient été produits en art contemporain, ce bleu international de Klein qui n'universalise que son auteur. Mais il a tôt fait de se conforter, le petit bâtard, LES AUTRES SONT LÀ, et le tout devient une plaisanterie innocente,

où ils se sentent un peu penauds, un peu ridicules, mais enfin toujours entiers, et ils nous envoient leurs baisers, XXX (bleu).

SERGE BÉRARD

NOTES

1. Soixante-huitard parce que, à travers G.I., c'est (Barthes entre autres, mais) surtout l'*Anti-Oedipe* qui nous parlent, comme le montre Philip Monk dans «Editorials: General Idea and the Myth of Inhabitation» publié dans *Parachute*, n° 33, déc., janv., fév. 1983-84. Quant au «On», c'est-à-dire au pouvoir, et comment il est à repenser après mai 68, l'année où débute G.I., voir Descombes, Vincent, *le Même et l'Autre*, Paris, Cambridge University Press et les Éditions de Minuit, 1979, le chapitre intitulé «la Fin des temps».
2. «Dialoguer, c'est poser un tiers et chercher à l'exclure; une communication réussie, c'est ce tiers exclu.» Serres, Michel, *la Communication (Hermès I)*, Paris, les Éditions de Minuit, 1968, p. 41. Serres ajoute que c'est en voulant intégrer ce tiers dans l'autre du dialogue que les problèmes commencent.
3. Début de *De Natura Rerum*.
4. Johanne Lamoureux expose la danse temporelle à laquelle se livre G.I. et comment ils se constituent par elle. Dans *Parachute*, n° 25, hiver 1981, «General Idea: le «conte» du temps».
5. Rogozinski, Luciana, «la Position crépusculaire», dans *Parachute*, n° 34, mars, avril, mai 1984. L'auteure parle du temple en relation avec l'art italien contemporain.
6. Deleuze, Gilles, *Marcel Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 112.

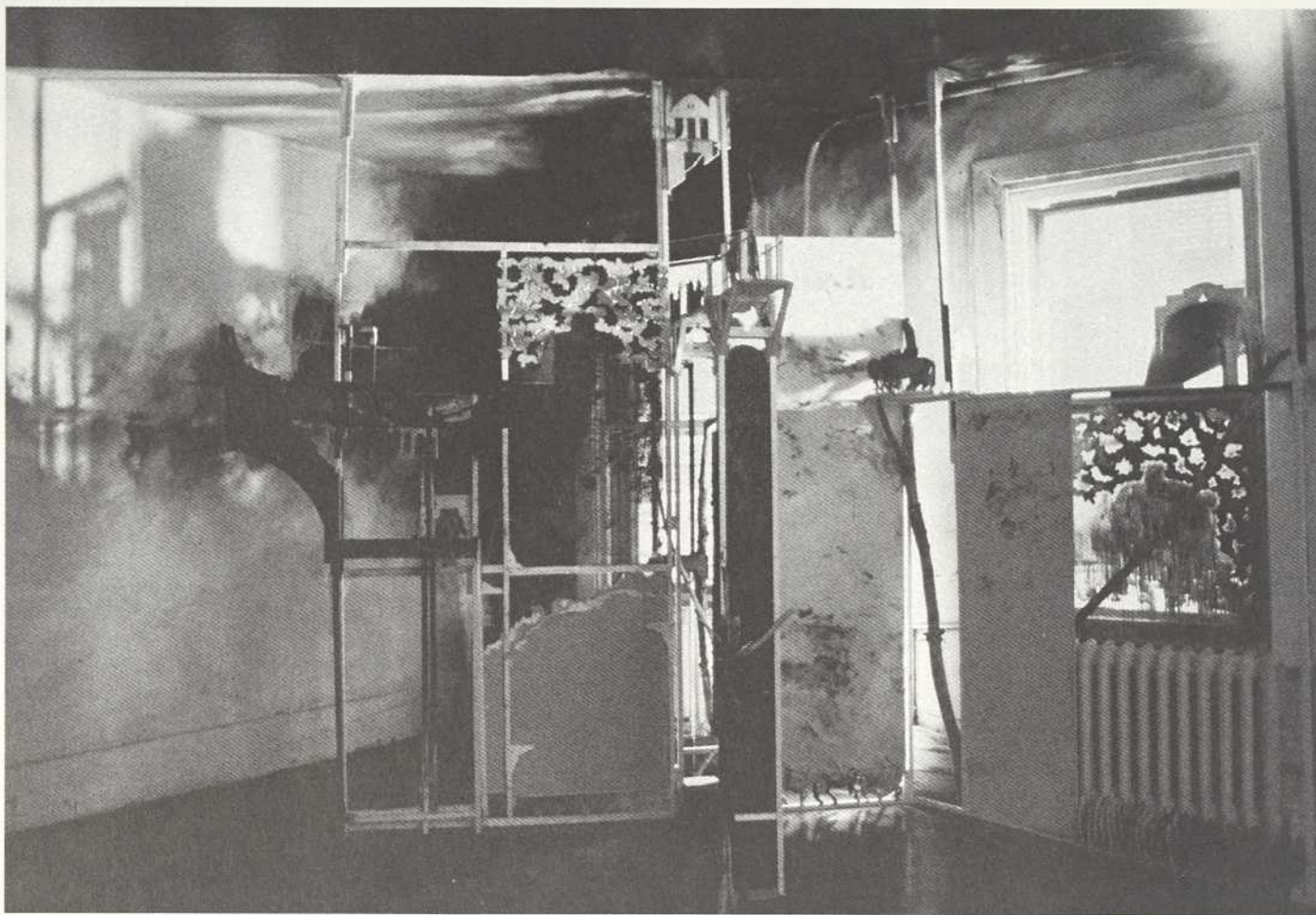
ANDRÉE BAILLARGEON

La Chambre blanche, Québec
29 novembre — 21 décembre

L'installation d'Andrée Baillargeon, *Seuils, clair-obscur*, articule une organisation physique et topographique du lieu à l'aide de moulages bleus et blancs de chevaux surmontés d'un cavalier (faits à partir d'une reproduction photographique de Cosme 1er de Florence). Ces moulages sont intégrés à des constructions distribuées dans l'espace de manière à exploiter le système de la perspective classique.

Dans l'ensemble de l'oeuvre, le motif du cavalier suscite des mouvements par des axes directionnels différents; des moulages tranchés sont parfois insérés dans des éléments architecturaux ou encore placés, dans un coin de mur à la hauteur des yeux, dans une direction ou position oblique. La figure du cavalier prend un sens soit en rapport avec une partie de l'oeuvre seulement, soit en rapport avec l'ensemble par sa répétition et par sa fonction d'unité de mesure. Le motif apparaît également grandeur nature dans une partie de l'oeuvre, découpé dans un morceau de gypse et juxtaposé à des branches d'arbres qui rappellent un boisé. Tous ces cavaliers créent des rythmes, des passages, des directions et des mouvements. Au sol, la disposition des chevaux et de leurs cavaliers en rangs guerriers charge le lieu d'une signification particulière. Un module recouvert d'un grillage et de cire, activé par une lumière, sollicite le regard pour faire entrevoir un groupement de minuscules chevaux en bois, peints rouge, bronze et vert lime. Ailleurs, des chevaux intégrés en relief à des panneaux et jouant sur diverses échelles de grandeur donnent une impression de mouvement. L'organisation de l'ensemble est donnée par l'utilisation de cette figure en série. Le cavalier, en tant qu'élément de fiction, introduit une trame narrative dans l'installation.

Les divers paysages incitent le visiteur à une exploration qui l'amène à découvrir des éléments architecturaux miniatures animés par des trouées perspectivistes; placés à la base d'une structure ou la surmontant, ces derniers agissent comme éléments de concentration du



Andrée Baillargeon, *Seuils, clair-obscur*, 1984, vue partielle de l'installation à la Chambre blanche, photo: Patrick Altman.

regard. Le respect des règles architectoniques équilibre les constructions (certaines sur pilotis) verticales et horizontales. Les portails et les arcs appellent le spectateur par leur position et leur ouverture; ils relient l'espace intérieur et l'espace extérieur. C'est d'ailleurs par l'une de ces constructions que notre regard est dirigé vers l'extérieur où l'on découvre des cavaliers sur une passerelle. En plus de caractériser la perspective par la mise en scène d'un point de vue, l'architecture est aussi un agent de liaison entre les éléments réels de l'environnement et ceux que nous retrouvons dans l'espace aménagé par l'artiste. Les emboîtements, les assemblages, le bois apparent et la couleur marquent la fabrication matérielle de l'installation; on découvre aussi les propriétés physiques du lieu par la mise à nu d'une partie de l'armature formant les murs de la pièce. Des équerres installées de façon répétitive circonscrivent l'espace réel de la galerie. La superposition et les arrangements des sites jouent sur les mécanismes de perception et sur les rapports entre la distance réelle et sa représentation mentale.

La lumière naturelle ou artificielle fragmente l'espace, procède à des modifications du lieu et matérialise le temps. Les séquences lumineuses, selon l'heure du jour, varient l'apparence du lieu en captant des volumes et des arêtes. Dans une partie de l'oeuvre, une structure ajourée formée de bois et de plomb filtre la lumière à la manière d'un vitrail. Ailleurs, la lumière révèle sur un papier réflecteur la silhouette de cavaliers et de parcelles de l'environnement. Tout comme la lumière, l'ombre sert au repérage des objets et recompose des structures plastiques. La couleur, distributrice d'effets atmosphériques, découpe le lieu en formant des frontières flottantes; elle prend possession de l'ensemble de la surface et confirme la «nature du lieu». L'utilisation du bleu et du blanc rappelant l'atmosphère et les nuages, aidé par les sources lumineuses, pulvérise les murs, pratique une ouverture au plafond et renforce la réalité du paysage; le noir crée des zones d'ombre et de semi-obscurité «dramatisant» ainsi l'espace. La bande sonore (produite par Spalax-Alain Roy), facteur d'organisation aussi, produit des effets sur les sens et influence la perception. Les renseignements sensoriels engendrent des déplacements chez le spectateur qui, allant d'une zone à l'autre, découvre des liens possibles entre les éléments de l'ensemble.

La conception modulaire de l'oeuvre génère des vues partielles et des effets localisés dus aux cloisonnements, alors que du centre le spectateur peut voir l'organisation globale de l'espace. Le visiteur, en se déplaçant,

découvre des lieux où il peut s'intégrer, il se retrouve dans des zones d'intensité. La dynamique de la production (la juxtaposition, l'intersection et le chevauchement des aires) est liée au nomadisme du spectateur. Dans l'agencement de l'oeuvre et dans l'apport du spectateur à la constitution de la scène, nous décelons un processus d'expérimentation où les données visuelles détiennent des informations toujours renouvelées.

L'ordonnement de la matière, la fabrication soignée du détail et les interactions fonctionnelles entre les éléments affirment la matérialité des formes et la réalité du produit. Les possibilités plurielles d'observation suscitent et produisent des effets de lecture, de va-et-vient entre la fiction et la réalité.

YVAN MOREAU

(S)PACE

Concert sponsored by the SMCQ
Spectrum, Montréal
December 5

Since its inception the Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), Montréal's première new music group, has focused mainly on music for instrumental ensembles and has seldom strayed far from the confines of conventional concert environments. The SMCQ's

steadfast allegiance to the modernist credo is summed up by the theme of its 1985-86 concert season: "soyez absolument moderne" — a statement that, after the first concerts this past fall, began to assume more of the quality of a threat than an invitation.

At the December concert-spectacle it was something of a surprise then to find the SMCQ not only staging three locally produced multi-media works but also reaching out to a larger, less specialized audience by mounting its concert at the Spectrum, one of Montréal's largest rock clubs. The Spectrum itself is no newcomer to the avant-garde music scene and has, in recent years, been the venue for performers such as the Art Ensemble of Chicago, Philip Glass and Laurie Anderson.

The title of the concert, *(S)pace*, was intended as a double entendre:

espace: ou encore space (en anglais); ou encore es/pace (en latin) (patché...). Et là, on rejoint l'idée d'origine de faire avec nos trois oeuvres un concert sur la paix.

Program notes, p. 3

The idea of the concert then was to speak of peace in terms of space — interior and exterior space, the space of illusion and the space of everyday life. However, the three works on the SMCQ's program probably spent more time speaking about violence, destruction and the bomb than they did about any possible notions of peace.

This difficulty in addressing the issue of peace was immediately apparent in the first work on the program, *OUT*, by Alain Thibault, Miguel Raymond, Jacques Collin and Sylvie Panet-Raymond. Making use of synthesized music and voices, video, dance, electronic percussion and saxophone, *OUT* tells the story of a future era of psychic (if not actual) peace in which technologies create a simulated reality (*OUT-Réalité*) for the inhabitants of the earth. In much the same way that Orwell's dystopian novel, *1984*, described tendencies already present in his own time, *OUT*, set in the year 2084, is more a parable of our contemporary experience of mass media than a portrayal of what life might be like in the future. This was made abundantly clear by the end of the work when Ronald Reagan's voice is heard, distorted and fragmented, repeating the line, "God's greatest gift is human life," over video images of military barbarism.

But a real critique of the war machine must go beyond simply pointing a finger at Ronald Reagan (a pretty easy target for any would-be pacifist today) and address larger, structural relationships. *OUT* attempts something of the kind by identifying the illusionistic nature of reality as fed to us daily by the mass media but falls short of a critique because of its own infatuation with the power of technologically produced sound and imagery.

Alain Thibault's electronic score for *OUT*, which was by far the strongest element of this multi-media work, is a case in point. The sounds themselves were mostly percussive and were derived from the familiar repertoire of popular video games. But this was not a critique of those hyped-up, simulated battle grounds but rather, a form of post-modern revelry. Thibault indulged himself in these sounds and then, through high amplification, subjected his listeners to something approaching aural assault. Indeed, the music sustained itself through the sheer violence of its material and the aggressive force of its playback level.

Similarly, Miguel Raymond and Jacques Collin's use of computer generated video images suggested that they were perhaps awestruck by the power of their programs to create kaleidoscope-like sequences of geometric patterns. While computers can be made to generate endless permutations of such visual events, to watch one go through its paces at ultra-high speed for more than a few moments is a tiring and meaningless exercise.

By virtue of its level of amplification, the recorded music pushed in on the listener creating a very close, almost claustrophobic sense of space. In contrast, the video images (despite their being projected on an enlarged screen and duplicated on a number of smaller, stacked monitors)

seemed remote, trivial, lacking in definition. Likewise, Sylvie Panet-Raymond's choreographed movements appeared small and insignificant in relation to the taped sounds. The audio and visual components of this multimedia event did not fuse but instead formed two separate and disjunct "spaces."

Bouteille dans l'espace, by Alain Fournier and Michel Gonneville, was a musical/theatrical work for narrator, three vocalists and eight instrumentalists. The performers were divided into three separate groups (each containing one vocalist and a small accompanying ensemble) and placed at different locations in the club. They were directed by a single conductor located in the centre of the Spectrum's audience area. Unfortunately, the spatial placement of the performers was at times contradicted by the amplification which tended to place all the sounds in the centre of the house system's stereo field.

On the whole, the work was rather long and tedious though not without its interesting moments — most notably at the end of the second song when the violist played a solo to the accompaniment of rhythmically clapped hands. The singers were characterized as "un 'écrivain-philosophe', une femme et un jeune de vingt ans." The texts themselves and the singers' attire seemed to suggest yet another, parallel scheme: 1960s Leftist, 1970s Feminist and 1980s Punk.

Fournier's texts, though not inspiring, were more clearly focused on the theme of peace than either of the other two works on the program. But due to what appeared to be a complex rhythmic scoring of the work, the overwhelming feeling one had from Gonneville's music was one of rigid order. The problem was most evident in the third song where a punk rock singer was reduced to waiting for the conductor to authoritatively beat out the rests between each of the syllables of his agonizing text. In this instance one could not help but notice the lack of "space" allowed for free articulation or spontaneous expression.

Of the three works on the program, *LUX*, by Renée Bourassa and Marcelle Deschênes, was the most sophisticated in its use of physical space. Visually, the work made use of multiple film and slide material with timing and coordination controlled by a computer. Bourassa's images were projected onto a three-dimensional stage set made up of a variety of white, geometrically shaped modules which could be combined into a myriad of shapes. Two mimes, themselves clothed in geometric costumes, often formed a part of the

overall configurations. The constantly transforming set was at times oddly reminiscent of Bauhaus architecture (perhaps an intentional reference given the current series of Bauhaus exhibitions taking place in Montréal). In comparison to *OUT*'s video imagery the greater size, resolution of detail and depth of color of *LUX*'s projected images, combined with its mobile set, created a lux-urious, constantly modulating space of considerable intensity and seductive power. The overall integration of visual and aural space was also better handled than in *OUT* (even the oversized costumes of the two mimes made them appear larger than life and put their gestures on a plane almost equal to that of the amplified sounds).

Nevertheless, the visual aspects of this work were often so engaging as to reduce Deschênes' music to the role of mere accompaniment. The electronic sounds themselves (sustained clusters of pitches, bursts of noise, cascades of frequency modulated bell-like sounds, etc.) were often sensually beautiful, almost orchestral in their range of coloristic effects, but there was little sense of flow — each sound appearing as simply another sonic fragment in a long series of such disconnected fragments. Bourassa's handling of the visual aspects of the performance exhibited a similar piling up of images, one upon the other. As in *OUT*, the creators of *LUX* displayed a certain self-indulgence, a not knowing when to stop.

LUX was about the psychology and aesthetics of the bomb (the audience was told that the code name for the first atomic bomb was "Trinity"; a voice repeated the words, "a religious experience"; the culmination of the work was a luminous isosceles triangle — an aesthetic and symbolic formalization of "Trinity"). But *LUX* failed to offer a real sense of the dynamics of living in a world of nuclear weapons. An indication of its level of analysis was revealed when the two mimes, dressed in their geometric costumes, staged a mock gun battle (complete with red flashes of light emanating from their arms). This fantastic duel, a kind of shoot-out at the Bauhaus corral, is precisely the kind of banal imagery one has come to expect from Hollywood sci-fi features like *Star Wars* with its swashbuckling, laser-toting heroes. *LUX* offered its audience little more than technological spectacle combined with a Romantic sensibility.

The intention of both *OUT* and *LUX* was obviously to overwhelm the audience with images and sounds. But in a concert whose stated theme was that of peace the desire to overwhelm one's audience raises certain questions. Could it be that the desire to overwhelm is at times

not unlike the desire to annihilate? Indeed, the problem with the kind of technological display found in these works is that it is too full, too complete. The audience, left in a state of shell shock by the sheer volume of audio/visual stimulus, is allowed virtually no "space" in which to reflect, to interpret, to participate. For the artist who makes use of electronic media this problem has aesthetic, communicational and political dimensions.

PAUL THÉBERGE

CONTEMPORARY CANADIAN PHOTOGRAPHY

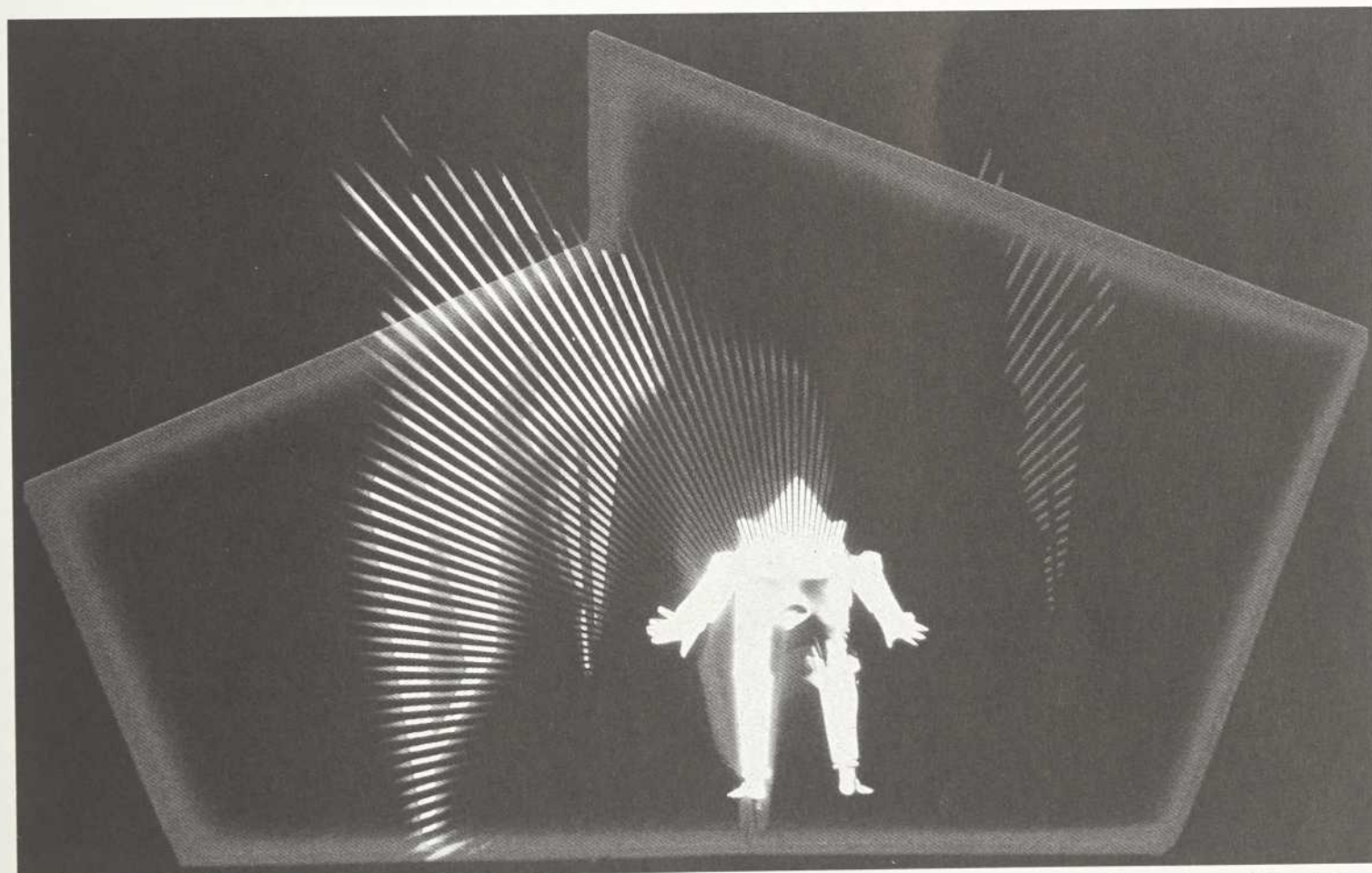
National Gallery of Canada, Ottawa
November 1 — December 29

As is now well known, when the Canadian government originally announced its intention to abandon and effectively destroy the activities and collection of the Stills division of the National Film Board, the ensuing protest of the photographic community was sufficient to cause the authorities to reconsider. The result was the establishment of a new organization, the Canadian Museum of Contemporary Photography as one of the National Museums of Canada, to house and maintain the Board's collection and to acquire and promote new photography.

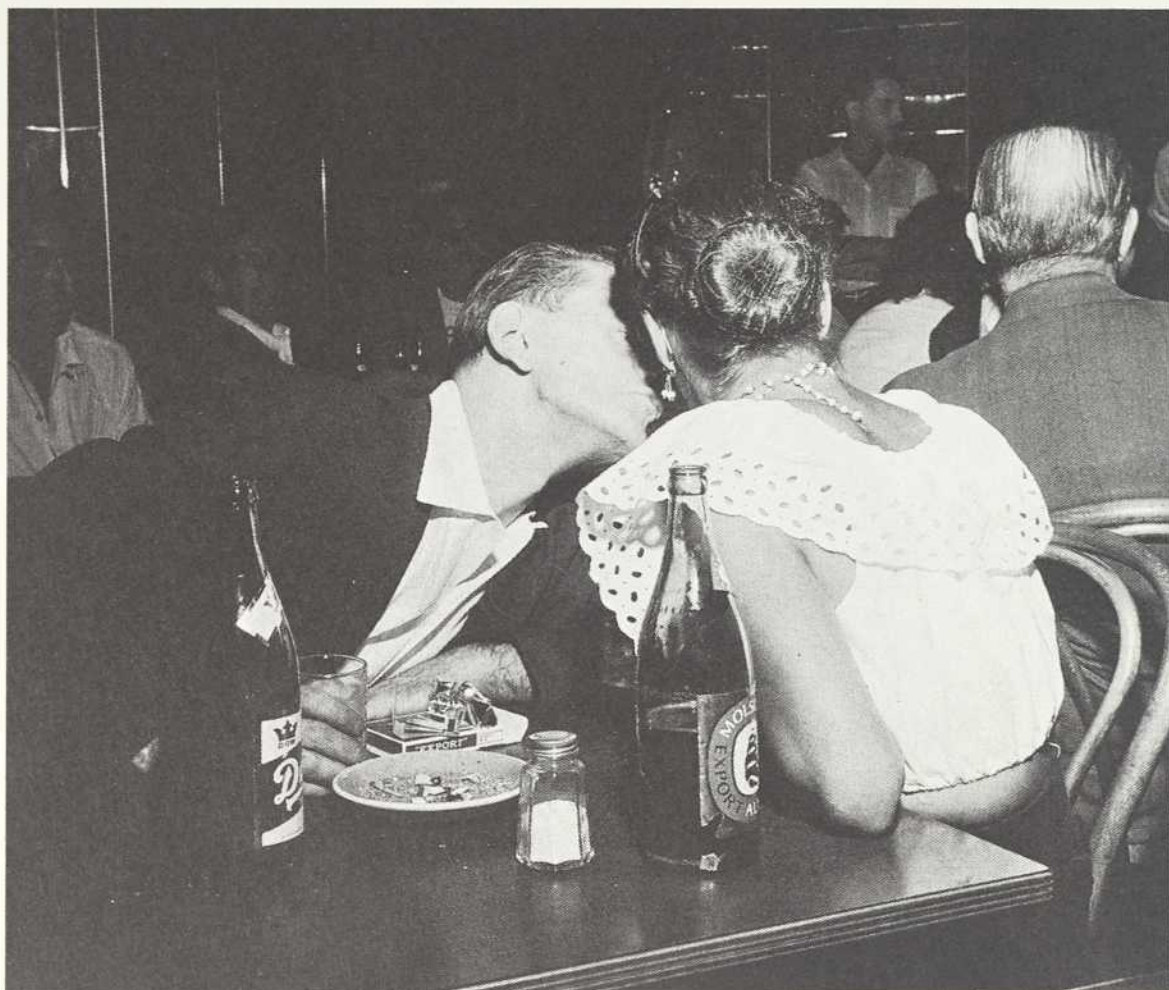
While the founding of the C.M.C.P. serves to preserve much of the N.F.B. material, it nonetheless marks, as the new Chief Curator Martha Langford put it, that, "For still photography at least, Grierson's Canadian experiment has reached an end."¹

And it was doubly experimental: innovative in its attempt to establish a quasi-autonomous governmental photographic service, it also based its activities more on the research model of a laboratory than the curating tradition of a museum. Determined by a structure of command, the photographic projects were formed as investigations and applications of explicit social policies. As such, results were measured above all by their satisfaction of assigned tasks. The actual photographic documents that accumulated over time were considered an incidental by-product of the process. The resulting "collection" took on an importance more valued, it would appear, by those outside than inside the Board. Both the 1951 Massey and 1982 "Applebert" Commissions considered the Board as both research institution and repository. Massey called the collection "an historical record," while "Applebert" recommended its preservation on the grounds of photography's status as an art form. For a John Grierson, neither of these were particularly compelling concerns: the value of photography was as an instrument to be applied toward specific, usually educational, goals. The form of that instrument was, of course, primarily the documentary.

And that, as Penny Cousineau remarked upon in a symposium held at the Gallery, brings up the other turning point of the exhibition: does the show represent the end of that kind of documentary photography for which Canada was renowned? As presented in the exhibition, the chronology of the collection begins to display, in the early seventies, a divergence from documentary purity toward an expansive pluralism. From then on are included narrative, pictorialist, expressive, imaginative, constructive works more concerned with issues of photography or perception than society. In this context, the introduction of colour in works which might otherwise be considered documentary seems to preclude them



Lux, conception: Renée Bourassa, multi-image et programmation audio-visuelle: Jacques Collin, musique: Marcelle Deschênes, mimes: Patrice Jobin et André Clérin, photo: Jacques Collin.



Marcel Cognac, Montréal (Québec), 1957.

from that category, as if colour itself was ineligible information — extraneous to documentary's purpose. And to underscore this shift, the last picture in the accompanying book is like an exclamation mark — a bold purple Evergon polaroid self-portrait *Mask and Pineapple* (1984) — not the kind of picture that would have ever been found in Grierson's National Film Board.

The C.M.C.P. is a new institution with a new identity, yet it appears with the legacy of a powerful heritage. What is interesting is that in struggling with its tradition it will provide a unique way of defining the photographic debate. With all this talk of ends, we may fail to notice there's been a beginning.

ROBERT GRAHAM

NOTE

1. Martha Langford, introduction to *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board* (Edmonton: Hurtig, 1984), p. 16. The exhibition is an expansion of the selection found in this book.

BETTY GOODWIN

The Sable-Castelli Gallery, Toronto
October 19 — November 9

Lush pinks, soft greens, nude forms floating, rising in suggested spaces. On first entrance, still at a distance from the work, one flashes "Graham Coughtry," recalls sensual paintings of the sixties and seventies. The focus sharpens at once, however: no Coughtry lyricism in these tense, heavy figures, these harried lines, this scarified surface of mottles, blushes, fractured extremities, multiple choices. This is obsessive, anxious working and reworking as the figures remain in question. No indeci-

sion, but a constant frustration seems embodied in these forms, these much-changed lines. The drawing is compulsive, the shapes repeated, taut bodies bent awkwardly at the hip, reaching forward, a single leg stretching behind. Titles too are reused and reinvented as if finally there could be some satisfaction, some possibility for everything at last to be "right." But not yet, no repose.

The works are extraordinarily difficult to describe. Single or double nude figures against an unspecified ground, many over life-size, they are all oil stick, wax, turpentine on paper, yet elements of difference proliferate to make even an enumeration of colours, lines and changes an effort. The paper ground of the works, for example, is usually two or three separate sheets, even in the smaller pieces; what had begun as one figure, or a seated pose, often sprouts extra limbs, rises to a standing or a straining posture, or just needs more "space" around it. Often a portion of a work is judged inadequate and cut away, or covered over. And when work stops on one piece, the whole thing is started over in a second attempt at the same thing, or a third. Drawings carry their history with them.

The titles are a clue to sensation: *Je suis certaine que quelqu'un m'a tuée* (four works in the current exhibition), *Do you know how long it takes for any voice to reach another?* (two works), *Weak Breath, Black Words, Red Sea, Effort noir, Moving Towards Fire*, all 1984 or 1985. *Moving Towards Fire* was the title Goodwin applied to her installation at the recent *Aurora Borealis* in Montreal, but in the present exhibition the drawing resembling the *Aurora* piece is one of the *Do you know...* works, the drawing labelled *Study: Aurora Borealis Installation* is a different version, and that titled *Moving Towards Fire* here, purchased by the Art Gallery of Ontario, is entirely unlike the others. The titles have an existence quite separate from the works to which they may be attached, and indeed Goodwin decides on appellation only after the works are complete, often already out of her studio; even then some of them may change. But in each case the titles indicate difficulty, apprehension, struggle.

Many of the images are immersed in water, swimming or rising on a current. The limbs of the figures seem to feel the resistance of their medium. Their broken outlines, stressed, recoloured and often altered in position or direction, indicate a sequence of movements, never at rest. Yet there is little fluidity in these forms and lines;



Betty Goodwin, *Do You Know How Long It Takes for Anyone Voice to Reach Another*, 1985, mixed media on paper, 2,13 x 2,16 m., photo: courtesy The Sable-Castelli Gallery Ltd., collection: The Sable-Castelli Gallery Ltd.

resistance and will-to-vision are more appropriate responses to discover here. Heads and faces are seldom defined, as if intellect could help little to lighten the load weighing down these bodies, these movements. The colours, however, are soft and rich, tending to reds and pinks with smudged yellows and gold and often float free on the glowing white ground; the papers are translucent and, being often layered, have a delicate lustre glowing through several surfaces of waxy pigment. Thus the effect is airy, surprisingly light, as the figures are suspended on the walls of the gallery, hovering in space. The foreboding of the titles and the clumsy forms themselves, the frequent counterpoint of black, is finely balanced in this way.

Goodwin has been working with the human figure in this manner only recently, showing the predecessor of these developments at *OKanada* (1982) as part of the work titled *In Berlin, A Triptych: The Beginning of the Fourth Part*, where she included three abutted sheets of paper pinned to the wall, two nude figures in a washy ground. Her concern for surface texture and subtle colour had been evident for some time, in such installations as at P.S. 1 (New York, 1979) and the Mentana Street project (Montréal 1979-1980) or her sculptural piece at *Pluralities* (National Gallery of Canada, 1980). The earlier *Tarpaulins* of the mid-seventies, with gesso, chalk, pastel and charcoal worked into their surfaces, had hung folded on the wall, mute witnesses to their previous lives as container

R OBIN COLLYER

Carmen Lamanna Gallery, Toronto
October 5 — 31

Slowly since the 1890s, like so many other things, psychoanalysis, which will always be literature, began to get less and less like a science and more and more like a technology. Up until the 1950s this trend was not as noticeable in Europe as it was in the New World. Although, as in earlier times, psychoanalysis might still be described as the art of interpretation, nowadays that definition would need a lot of explaining. Until it really got technological, however, psychoanalysis attempted to give its own interpretation of many 20th century technological phenomena. Classical psychoanalysis emphasized how our individual unconscious fantasy determines the way we will endow commodities with symbolic meaning. The Marxist psychoanalysts were alarmed about the distortions social relationships undergo within capitalism, the result of which would be that our unconscious fantasies are being determined by commodities.

In an attempt to see for himself what imperialism had done to individual people, Franz Fanon, the revolutionist psychoanalyst, treated patients in Algeria, while numerous American analysts undertook the treatment of black citizens. Fanon wrote about the effects of colonialization on the psyche of the oppressed while his American confreres sought to unravel similar disruptions of selfhood perpetrated on Afro-Americans. In 1967 Gustav Bychowski, in New York, attempted to probe the psyches of disaffected middle-class youth. He was impressed by the force of their "narcissistic mega-manical ego, replete with implacable hostility,"¹ in accounting for their utter alienation. Bychowski realized what Fanon meant when he spoke of how, "as a systematic negation of the other man, and as a frenzied decision to refuse to the other man any attribute of humanity, colonialism forces the colonized people to ask themselves constantly: who am I in reality?"² Tyranny over one's body or one's socius, but not colonialization of one's fantasy life, or the exploitation of one's capacity to create illusions, were visible to Bychowski. "Alienation seems the last resort," he surmised, "against the danger [of one's own] destructive hostility."³ He concluded that the individual psychopathology of his patients was a vulnerable substratum for the inevitable (he stopped short of saying "natural") alienation that industrialization brings. Industrialization, he implied, provoked conditions conducive to the primitive rage sequestered within against the "female for her alleged wish to emasculate and to dominate."⁴ Bychowski could comprehend the release of this primitive rage against physical and material oppression, but he seemed not to perceive as a grievous theft the acculturation engendered by industrialization in the form of an omnipresent technological ethos. The last thing Bychowski would have ever said would be that alienation was a necessary phase of reaction to the real mass murder of the imagination.

The three sculptural works, and in a subtler way the photographic series, in this exhibition evoke, in the abstract, a consideration of how the technological ethos, the commodification of experience, and the standardization of fantasy are materialized as portable, disposable, interchangeable objects and representations — everyday objects and representations that ordinary people seem quite comfortable with.

The two-part wall piece entitled *No Darlene* stimulates speculations about the possibility of a standardization of fantasy. The prevailing fantasy that arises out of the technological ethos, in which efficiency and objectivity are the supreme values, is the fantasy that any facet of life can be transformed into a world-class event, if it happens clean enough, fast enough and aggressively

enough. *No Darlene* might momentarily be given an additional secret subtitle by the viewer — "How to tell with instant accuracy whether someone is female regardless of the relevance of that fact to the situation at hand."

No Darlene is a 39" x 49" x 8" box that is glowing from within, illuminating what appears to be a black and white photograph of a computer-generated image as it was flashed on one of those gigantic screens used for instant replays and statistics at sports events. The image is of a person with abundant platinum blond hair, delicately arched eyebrows, big pale eyes with very thick eyelashes, a pert little nose and luscious happy lips. Beside this on the wall is a flat metallic plate, two by four feet, on which forty-five industrial-type castors have been arranged precisely in five rows. Some rollers are pale and some are dark, so that at a distance one can see the pattern of the letters of the word "N-O." The grid of dots that created the iconic female image also spells out the name "Darlene" beside the image. It is irresistible to think of these zillions of dots as equivalent to the zillions of standardized castors, each a version of "the wheels of progress," a progress which attains the convenient state in which there really is no Darlene any more, just quick and easy pattern recognition. It is hilarious and it isn't funny — it's so hassle-free without any palpable Darlenes around with their messy desire cluttering up your life. The image does the job with less fuss. These associations lead of course to political questions usually to be found in Collyer's work, such as "What job? Who is working for whom? Who pays what?"

The distinction between the representation of reality embodied by the arts and the representation embodied by the technological ethos is at base a question of the assumptions one makes about objectivity and subjectivity. "To insist that what is subjectively true is absolutely separable from what is objectively true is intrinsic to technology — and constitutes its acculturation."⁵ The sculpture *Zulu* raises the possibility that this insistence on separating the objective from the subjective also constitutes technology's alienation.

Zulu (also shown at the *Aurora Borealis* exhibition) is big, almost seven feet high, more than twelve feet long, and about as wide as a king size mattress. It looks a lot like a recreational vehicle (RV) and a little bit like a microwave oven and somewhat like a portable television. A silvery, unembellished box on four cement wheels, it has a huge black plexiglas front window you can't see into. Its front grill meshwork looks more like it is wired to fry bugs than to ventilate anything en route. A smallish rectangular indentation on one side is framed by a window sash, but it is a portal through which no light, air or moisture passes. The *Zulu* looks as cool as a mustard gas storage shed and has a typical U.S. Army weapon's name. Exotic, "savage," but kind of cute all the same, a name that is definitely more invincible than most regular RV names — the "Nomads," "Hiawathas," and "Shawnees."

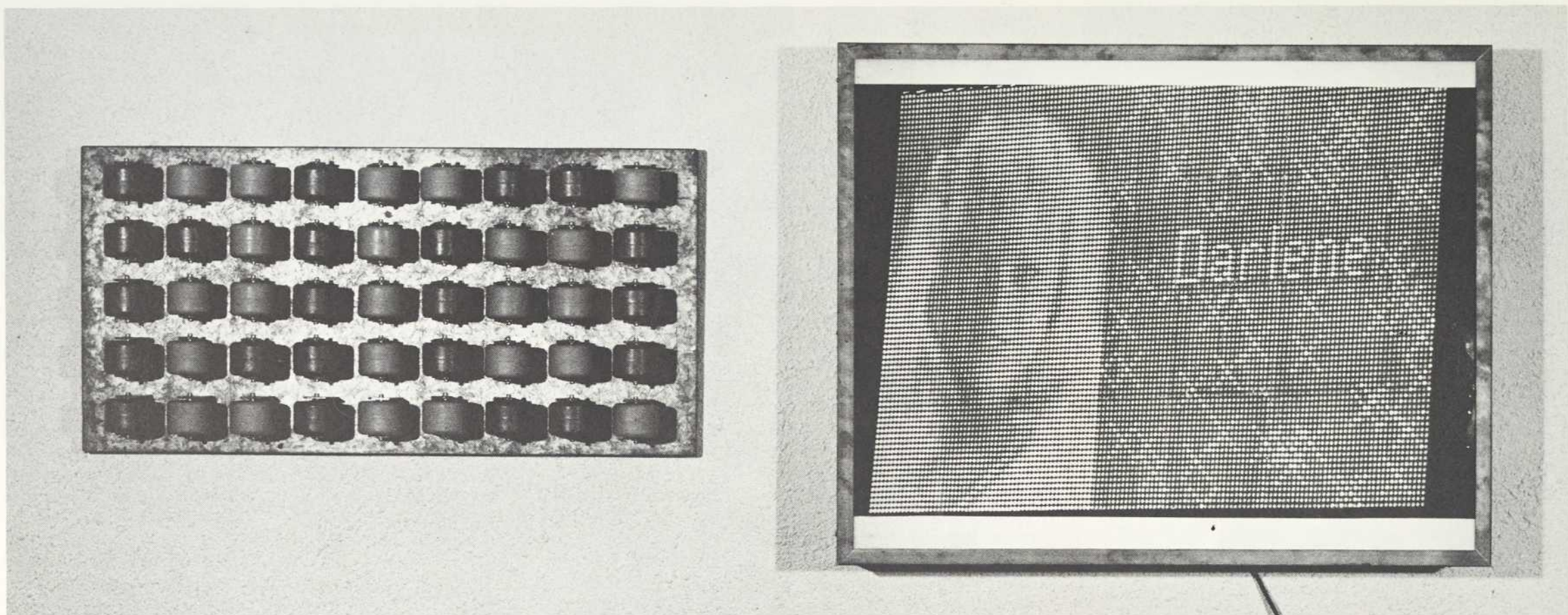
The influence that this sculpture exerts on the viewer is not, however, fueled by a quickening of the viewer's own alienation, even though the phenomena that *Zulu* represents, subjectively speaking, can, when encountered, make one feel unaccountably alienated, even nauseous until one remembers Steppenwolf's malediction: "for what I always hated and detested and cursed above all things, was this contentment, this healthiness and comfort."⁶ This sculpture, in contrast, also manifests the brutality of the standardized fantasy, and thus the brutality of the technological ethos from which the fantasy springs.

The emphasis here on brutality — the metaphor of colonialization of the psyche — is not definitive, for there can never be a single conclusion or judgement regarding any particular commodity in the technological era. Made to reveal itself in a context where there is ambiguity, uncertainty, and paradox, there is a heightening of technology's ethical, aesthetic, and philosophical vacuity, limitations that cannot dictate their own degree of relevance, but whose meaning must be constantly revisited by the person who interacts with technology subjectively. *Zulu* is a brilliant example of how Collyer's work

and workplace, just as the *Vest* etchings from earlier in that decade had embodied physical presence with a poignant marking of void, for the vests were presented without the bodies which they would have enfolded. Sculptural works by Goodwin have suggested beds, tables, or have merged with architecture as walls, passageways, containers. Always there is the human presence implied, even in the continuing absence of the figure. With the paintings initiated in 1982, then, we see the figure alone, seeking a ground, a figure worn by age (though not old) and by experience (though they seem to remain without knowledge). The figures are not at ease, they are not whole.

The figures bend in pain or stretch in discomfort, matter is projected from the mouth as an extension of sheer body effort. Goodwin has referred to these marks not as vomit but as "a bone in the throat," indicating an action towards the figure rather than a discharge from it, but the compulsive nature of the crisis is not in doubt, nor its life-threatening import. A silent emotion permeates the entire exhibition, the body as evocation, as word. Goodwin clearly works by intuition, impelled forward from present knowledge and earned insight towards a still-clouded future. She is immersed totally in the work, the act of working itself imbued with desire, a blind search for illumination.

PEGGY GALE



Robin Collyer, *No Darlene*, 1985, two units, unit #1: metal light box, plexiglas, ortho-film positive, 39 1/4" x 49" x 8"; unit #2: galvanized metal, 45 rollers, 24" x 48" x 6 1/2", photo: courtesy Carmen Lamanna Gallery.

in general offers a perception of technology which embodies the cultural realities that the technological ethos denies.

JEANNE RANDOLPH

NOTES

1. Gustav Bychowski, "The Archaic Object and Alienation," *International Journal of Psycho-Analysis*, 48 (1967), 384.
2. Franz Fanton, *les Damnés de la Terre* (Paris: Maspero, 1961).
3. Bychowski, *op. cit.*
4. *Ibid.*
5. Jeanne Randolph, "Ambiguity and the Technical Object," *Vanguard*, September 1984, p. 27.
6. Hermann Hesse, *Steppenwolf*.

ELDON GARNET

A.R.C., Toronto
October 12 - 31

It is interesting to note, especially in the wake of the *Aurora Borealis* exhibition, an increasing questioning of many of the traditional strategies of installation art. In general this questioning seems to take two basic forms. On the one hand we can witness a tendency toward the fragmentation and dispersion of the installational elements so that the viewer becomes self-conscious of his/her position in conceptually holding the installation together, on the other hand we are witness to a strategy in which the artist installs the elements within a rigid and overly determined framework so that the viewer is forced to assess the manipulative nature of the installational strategy. Whereas *Aurora Borealis* sought to establish a primacy for installation art in Canada, there is also present an equal and opposite reaction which demands a critical assessment of those same installation strategies.

Eldon Garnet's recent exhibition, entitled *Emblems of Circumstance*, reveals an installational strategy in which the photographs are placed within a rigid and overly deter-

mined framework. While it is quite possible that Garnet developed this installation in reaction to some of the strategies seen at *Aurora Borealis*, it is also clear that these strategies find their origin in his own work. Before discussing *Emblems*, it is worth briefly examining an earlier installation by Garnet entitled *Caves* (shown at A.R.C. in 1984).

In this piece nine colour photographs were placed in a darkened room. At intervals a light randomly illuminated one of the photographs for ten to twenty seconds. This illumination was accompanied by a sound track: e.g., we heard an excerpt of a speech by Hitler to accompany a work entitled *Pride*, or the buzzing of bees and the sound of an alarm to accompany *Anxiety*. The photographs themselves presented either a figure or figures engaged in some sort of activity which may be said to represent certain psychological states. A photograph entitled *Jealousy*, for example, presents a female figure sitting on a chair, in front of her stands a blindfolded man tearing out his hair and ripping his clothing, scattered on the floor around them are a gun, telephone, potted plant, and various broken objects. While these figures may be said to take on the rudimentary form of traditional allegorical figures, i.e. (an) appropriate figure(s) with recognizable emblems or attributes, there is something decidedly unusual in this notion of allegory. Principally, I think that we can point to the use of unorthodox attributes, props, and settings, which are clearly intended to shock the viewer rather than increase our understanding of the representation.

While the images themselves are successful to varying degrees, what is of interest to us here is Garnet's notion of allegory. The strategy that Garnet uses is similar to that which Walter Benjamin termed "Baudelairean" allegory, i.e. an allegory which involves an unlikely juxtaposition of words and images. That is to say, the allegorical figure appears but its presence and meaning are thrown into question by sudden and confusing shifts in referentiality.

The sense of discontinuity that we witness in these photographs was echoed and reaffirmed by the structure of the installation. The darkened room, the momentary lighting, the brief soundtrack — all endeavor to fragment our experience of the photographs. Thus, what is already a discontinuous experience, i.e. the (mis)reading of the allegorical image, is further fragmented by the installation of the photographs.

My interest in this earlier work is not only guided by the fact that *Caves* seems to have laid much of the groundwork for the more recent *Emblems of Circumstance*, but also that *Emblems* appears to have been formulated in direct opposition to the strategies used in *Caves*.

Our initial introduction to *Emblems* is by way of an image that might easily have been in the *Caves* series. Entitled *Panic*, the photograph is, in form and content, basically similar to those allegories described above. (In fact, none of the works in the exhibition were titled. The titles used here have been given to the work for purposes of identification and/or reproduction outside of the exhibition.) The image itself is framed and mounted on a partition that blocks our entrance and view into the exhibition space. Here then Garnet seems to be proposing a direct continuity with the ideas developed in *Caves*. Yet, upon entering the exhibition space we realize an immediate and complete change in the work. This sudden shift in referentiality is similar to that conveyed in the *Caves* photographs, but in this instance we become the focus and subject of that shift. The intent is once again allegorical, but now the sphere is enlarged. It is not only the photographic image that is allegorical, but also the act of viewing that is to be experienced allegorically.

The other photographs in the exhibition (eleven 40" X 40" colour photographs) are each mounted high (bottom edge, approx. 5'6") on the wall in angular metal framing devices which tilt out and face downward so that the photographs stand over the viewer. Whereas in the earlier *Caves* the installation emphasized and reaffirmed the discontinuity of the photographic image, here the installation is clearly intended to artificially stabilize the image, offering continuity and a recognizable construct within which to view the work. It is within the stability of this frame that the allegory begins.

In terms of the photographs themselves Garnet has eliminated the human figure from the image and has concentrated on the arrangement of groups of objects. One of the most memorable photographs is that in which a bed is caught and held in a moment of dispersal. Poised in mid-air, a pillow, sheet and mattress hover above a metal bed frame. In the foreground, at either end of the bed frame, are two small burning piles. The image, among other things, speaks of the ability of the camera to stop time, to capture a moment of disarray or the flickering of a flame.



Eldon Garnet, *untitled*, 1985, colour print, 40" x 40", photo: courtesy of the artist.

This same strategy is captured in many of the other photographs (the making of a mark, the breaking of a cup, the dropping of a feather, etc.). In each instance we are witness to the reaffirmation of the notion of the photograph as a temporal fragment — a snapshot. And yet, these are not snapshots or fragments of a natural continuum, for nothing in these photographs is natural. It is as if they have been formulated in direct opposition to the strategies of symbolism and the symbolist desire to reaffirm the primacy of nature and to designate a unity between society and nature. In the following passage Garnet speaks against the notion of the photograph as a "captured moment," i.e. a fragment of a natural continuum:

The more the photograph is constructed, that is, the less it is the captured moment, the greater is its own materiality, its own otherness. The materiality of the constructed photograph begins at the moment of the photograph and not at some pre-physical moment. The photographer does not discover the physical situation, but rather constructs it.

Eldon Garnet, *Allegory: To Speak Otherwise*

This notion of the "constructed photograph" is clearly represented in the work described above. We can almost see the invisible wires which hold the pillow, sheet and mattress in place. And it is within this conflict between our desire to read the image as a "snapshot" and our realization that the image is constructed, that the photograph takes on its meaning.

The same is true of most of the other works in the exhibition. One, for example, seems to offer a critique of the Constructivist notions of balance and universality. We witness a grouping of objects — in the centre is a T-shaped table, the supporting leg is red and the table top is black. Teetering on the edge is a glass filled with red liquid. To the right stands a red crutch, to the left on the floor is a black crutch. A red paint can, with black paint spilling out, flies across the top of the space. The

photograph's artifice is proclaimed not only by the absurdness of this tableau, but in the heavy-handedness of its technical construction. Whereas in the other work we were forced to acknowledge the wires supporting the bedding, here we can't help but notice the heavy shadows which designate the presence of studio lights. The Constructivist notions of balance, contrast, harmony and universality are clearly thrown into question by the irony of Garnet's tableau.

Whereas the *Caves* series sought to speak of the human condition through the use of allegorical strategies which called for discontinuity and fragmentation, the form nevertheless remained epic, unified by the concept of the cave and the primacy given to the human figure. In the *Emblems* series the strategy is still allegorical, but the form (i.e. a group of essay-like statements on unrelated topics) is more in keeping with the allegorical intent.

The difference between *Emblems* and *Caves* can be readily described by recourse to the notion of surface and depth. Whereas *Caves* was concerned with the description of certain human conditions and states of being, *Emblems* is concerned with expressing a surface of events. It is, if anything, an analysis of those circumstances under which objects and people pass out of being — and enter into the world of meaning. Whereas *Caves* spoke with a strong moral sense of a world of weight and depth, its statement was incompatible with the fragmentary and discontinuous nature of its allegorical structure. In *Emblems* we are witness to a world of shifting surfaces in which all things are transitory and inconclusive. The allegorical nature of the work is present in the realization that it comprises a "discourse of the other." These photographs are the emblems of circumstances under which we can gain a sudden intuition of another state of being.

BRUCE GRENVILLE

BLAIR ROBINS

Toronto
April — August

But what is useless can still be a force, perhaps the only real force. What has no immediate echo in everyday life can be intimately bound up with a nation's profound historical development and can even anticipate it.

Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*

Public art's *raison d'être* can be traced through ideological needs (consider the recent Monument to Multiculturalism erected in front of Union Station in Toronto — a formal equality of elements as ideology's busy work of stitching up its seams) to mere corporate ornamentation or city funded art programs for public work addressed to a usually indifferent public. On the critical side, there is the work of Krzysztof Wodiczko who has projected images at night time onto public buildings and statues that unveil the unconscious nexus of power-money-ideology. His work operates fundamentally against notions as to what constitutes public art and architecture, exposing its latent militarism in one example or as a glorification of ideology in another. Richard Serra's *Tilted Arc*, a sculptural installation on the plaza of the Jacobs K. Javits Federal Building in New York, can be cited as a case of the rift between public art and its designated recipients. Towards the complaints of the building's workers that the 12 feet high and 120 feet long rusted steel wall is a nuisance and an obstruction, Serra offers the following absurd justification:

As you cross the plaza on the concave side, the sweep of the arc creates an amphi-theatre-like condition. This newly created concave volume has a silent amplitude which magnifies your awareness of yourself and the sculptural field of the space. The concavity of the topological curve allows one to understand the sweep of the entire plaza. However upon walking around the convexity at the ends, the curve appears to be infinite. Understanding the simple distinction between a plane leaning toward you that is curved and concave, and a plane leaning away from you that is curved and convex... establishes new meanings among things.¹

Blair Robins' latest work, *Concession 85*, inserts itself into the categories of public art and public space in a constructively problematic way. Declaring its intentions explicitly, Robins' proposal for a public square calls for the demolition of a sector of the city of Toronto and in its place a square that reveals the contradictory and historically constitutive conditions of its own existence, the surrounding architectural frame and as well the downtown business section that it wants to replace. The crucial terms of the critique are addressed to the oppressive social aspects of architectural engineering as well as the Brechtian question of who is being addressed and who is being served in the construction of monuments and buildings. Under the subtitle *For The Restoration of an Authentic Public Life*, the call for public involvement in the square's construction indicates the necessity for the receivers of culture to become the makers of culture.

Now, as the utopianism of this project becomes apparent, another level of critique emerges, hinted at in the title of the proposal and played out through the sheer impossibility of the scale to which the project aspires, as well as the physical excess of an enormous part of Toronto dedicated solely to ideological criticism. As the title suggests, the project is a gesture, a conceding in advance to the ultimate failure of its planned reality. Indeed, the meaning of the word is to admit defeat before the official end. Robins' work is double-edged; on one hand it replies to the problem of the socio-political expression of the individual against a collective architectural expression of values that serve to confine and contain, and on the other hand it addresses the social function of art. The absurdity of *Concession 85*, then, results less from a naive utopianism than a cynical appraisal of the artist's role and the artist's relation toward his/her production.

Two earlier works by Blair Robins are linked to this one in terms of strategy. In 1981, he made stencils of the five major Canadian bank logos and spray-painted them, in

CONCESSION 85



For the Restoration of an Authentic Public Life

We propose that a grand square, or plaza, be constructed in Metropolitan Toronto, on the site of what is presently the central financial district. The specific boundaries of this new development would be: Yonge Street in the east; University Avenue in the west; Queen Street in the north; Front Street in the south.

The new square would be paved in cobblestone, brick or tile, in deference to tradition. Beyond this one specification, however, any additional landscaping, ornamentation, subdivision or building construction (including the removal of the paving stones, the future expansion of the square or its eventual disappearance) would be conceived and executed by the construction crew in a process of unobstructed and public association.

The construction of a square on this scale represents a tremendous undertaking, calling for the labour of many, and the application of diverse creative and engineering skills. It is recommended that the unemployed be given the highest priority in the selection of a crew to execute the project. It is also recommended that those who have a strong desire to contribute to the work of restoration should not be prevented from doing so.

Although the square would initially appear as a vast and barren expanse, articulated insufficiently by its rather arbitrary architectural frame, it is unlikely that it would long remain in this state. In all probability it would soon be radically altered for the purpose of advancing the critique which began with the construction of the square itself.

The crucial decisions to be reached concerning the designation of the square's function(s) — the activities it could accommodate — and the design of the corresponding architecture, need not be considered fixed and immutable. The square will inevitably undergo periodic functional modifications resulting from successive empirical discoveries in the field of public life. It would be advisable, then, that any architectural elements be designed to yield easily to the restoration which might spontaneously be deemed necessary.



Who built the seven gates of Thebes?
The books are filled with the names of kings.
Was it kings who hauled the craggy blocks of stone?
And Babylon, so many times destroyed,
Who built the city up each time? In which of Lima's houses,
That city glittering with gold, lived those who built it?
In the evening when the Chinese wall was finished
Where did the masons go? Imperial Rome
Is full of arcs of triumph. Who reared them up? Over whom
did the Caesars triumph? ...

B. Brecht

1985 FALLER ARCHITECTURE
DESIGN & PLANNING: BLAIR ROBINS
CONSULTATION: AMBROSE POTT

Blair Robins, *Concession 85*, 1985, one in a set of four posters.

their corresponding colours, on sidewalks and streets surrounding each bank in downtown Halifax. Having extended the corporate signifier of the bank from the building onto the street drew attention to a set of terms: public and private property. The illegality of the act, coupled with the confusion of meaning resulting from the apparent random and ambiguous placement of the stencils, was an attempt to confuse the signifying function of the logos and their demarcation of property. Another work was a banner hung from the studio windows of the Nova Scotia College of Art and Design. The college's campus space is leased from Historic Properties Ltd., a small group of developers responsible for the restoration of old warehouses and wharf buildings in the downtown waterfront section of Halifax, and their transformation into a cluster of small shops, restaurants and boutiques. The college (where Robins was studying at the time) was located in this environment and referred to as "housed in history." The banner incorporated historical crisis, it read, "HISTORY IS DEAD. LONG LIVE HISTORIC PROPERTIES!" The banner was pointed at the ongoing revision of a particular cultural history and its subsequent commodification in the kitsch form of costumed town criers, handicrafts, imported woollens and restaurants surrounded by lobster traps and schooners in the harbour.

Having thus based his artistic practice on a discursive intervention into the ideology of architecture, its organization of urban space and its basis in the historical formation of a set of ideas and practices that justify such constructions, Robins now tries to intervene on the level of praxis and ends up in the halfway house between discourse and practice.

Each of the four posters that form a series contain a photo-montage and an accompanying fictional or cull-ed text (one is from Brecht, another written by the artist is styled after a travelogue) and serve as examples of purposes the square would accommodate. The main text gives instructions for materials to be used ("The new

square would be paved in cobblestone, brick or tile in deference to tradition..."), suggests public involvement in its construction and speculates on possible functions of the square. From the photo-montages that are inserted into the deleted financial area of an architectural rendering of central Toronto, it becomes clear that the speculated upon function is critique, a critique explained in the sub-text as "... having begun with the construction of the square itself..." and one whose architectural elements must be prepared to give way as new forms of social organization evolve as well as "... successive empirical discoveries in the field of public life." There is an implicit recognition that a progressive society would maintain room for legitimate critique as each image and its text pry apart and demystify a given: the appropriation of property, the concealment of vested interests, the suppression of social opposition and the necessity of an alienated form of labour.

A secretary at her desk enclosed by an office divider that is opened up at one end to reveal her solitary labour is frozen, monumentalized and situated on top of the square paved in cobblestone that resembles a honey comb. The image turns inside out the gleaming office towers it has displaced and uncovers what they paradoxically reveal and conceal: the alienating and monotonous labour of capitalism. The text parodies and understands this by counterposing to an image of production its flip side of touristic consumption:

... and if you can pull yourself away from the pleasures of sand and surf, you'll want to come explore the charms of the fabled city. Once inside the fortress walls of the old town, you'll discover an unfolding panorama of ancient cobbled streets, meandering canals, and bustling market squares, where history seems frozen in a timeless tableau. Here is a city steeped in romance and mystery, full of private places you can call your own, and return to year after year.

As this calls for critical reflection, another, a square devised for the necessity of revolt should the opportunity arise,

calls for direct action. A quote from an urban planning manual that warns against the use of certain materials in paving, least they become easily dislodged and used for street fighting, is placed underneath an image of the proposed square paved entirely in dislodgeable stone with a corner section barricaded with boulders that stand in front of several unidentified guerillas. Barricades are, of course, one of the most familiar images of nineteenth century Paris. The architectural reference is Haussmann and his rebuilding of Paris in the latter part of that century. Part of Haussmann's engineering principles identified civil war and the homeless and mobile masses as the enemy. As part of the remedy, boulevards were widened and the shortest possible route between the workers' living quarters and the factories was created: "He wished to make the erection of barricades in Paris impossible for all time. The real aim of Haussmann's work was the securing of the city against civil war."²

Urban organization is seen here as a tool of social control and political suppression. The square is challenging the false claims of the modernist period; its progressiveness in the name of an instrumental and rational organization of time and space.

The content of the work, we could say, is a public address keeping in mind that the intent is not the actual construction of the square itself, i.e., that art cannot radically reorganize society on this level, but only the utilization of a set of terms to reflect on the conditions of the work's address and the social reality of its point of departure. In this case, the work inhabits a form (architectural proposal) in a different way from work of a similar nature that invades a cultural form to uncover its hidden ideological elements as in the deconstructive aesthetics of the British school of Victor Burgin, Peter Wollen, Laura Mulvey and Mary Kelly. Robins uses the format as more of a constructive device (literally and figuratively).

The work exists as a mode of address. Consequently,

its means of dissemination become an integral part of it. The posters were at first placed throughout the city of Toronto pasted onto various buildings, bus shelters and inside restaurants, gallery lobbies and laundrettes. The artist's and consultant's names appeared under a mythical corporate title, Fallen Architecture Ltd., effecting a certain shifting of authorship displaced from the center to the edge.

This slight displacement is furthered in the placement of the work itself at the perimeters of the social institution of art and its accepted forms of discourse within which the production and reception of the work is enacted in such a way as to attempt closure on meaning, which is to say that its possibilities of meaning are reduced to style. This is the work of art historical recuperation, a process of severance and alignment and one that is more than evident in the recent Museum of Modern Art show in New York, that constructs a genealogy of twentieth century abstract art spanning a period of fifty years from constructivism to minimalism. Historical context is eliminated in the rush to stabilize a certain palatable meaning over and above a social and political meaning.

Robins' *Concession 85* brings to light some interesting problems concerning the contemporary situation of the artist's role and the nature of "engaged" art. Now, a fundamental problem of political art (or more properly art whose aims are ideological rather than aesthetic) is the critical reception that judges it in terms of political effectivity which is not necessarily the aim of political art. Robins was confronted at one point by someone who mistook the work's function as critique and analysis for a genuine proposal proper. If these forms of art do not take as their objective transformation of society but rather knowledge and understanding of a particular social formation of society, the success of the work cannot be judged on the grounds of political effectivity.

Robins addresses this very problem in the work itself and in the way he decided to present the posters. After realizing that the initial method was inadequate to the problems that the work inherently posed (which can be seen as a problem of architecture's social organization as well as the problem inhering in political art which must reckon with its institutionalization as a factor of its investigation), Robins built a kiosk to carry the posters around the city to various public sites for viewing, for discussion and for selling, prefaced by a speech by the artist that addressed, in the archaic rhetoric of a carnival salesman, the problems of the square's construction and that pled for support. Wearing a white suit, Robins appeared as Artist, confronting beyond the audience at this point the absurdity of his own position as part juggler, part medicine man, part peddler of utopian dreams (the rhetorical in relation to the ideological) and as a reminder of the art producer's anachronistic mode of production. In relation to changing the role of cultural production, the classical marxist strategy of taking control of the tools and means of production (self-determination) takes on theoretical problems when it becomes understood that what constitutes the artist's mode of production in relation to the general mode of production is the artwork's pre-capitalist or peripheral operation. This is not to be valorized, however. The art object is just as subject to the logic of commodity society as any other object. Upon entering the system of exchange the traces of its production (of whatever kind) are erased. In this light cultural unions (more specifically in the visual arts) pose a curious problem: to posit an equivalence with labor unions overlooks a structural element of the activity of art production as it is at the same time an expression of dissatisfaction about the general living conditions of artists. The movement from impoverishment to secured rights, as desirable as it may be, is on the level of the code a horizontal movement only passing from one ideological category to another. On the other side of this, Robins' work reminds us, pessimistically to be sure, but necessarily, of the contemporary historically defunct aspiration of the artwork on its own to architecturally renovate social reality.

TOM FOLLAND

NOTES

1. Peter Carlson, "A Rusty Eyesore or a Work of Art?," *People Magazine*, September 1985, p. 138.
2. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: NLB, 1973), pp. 174-175.

JAMES GRAHAM

Emily Carr College of Art and Design, Vancouver
October 7 — 19

The Triumph of Impact over Resistant Matter is the lengthy title for James Graham's installation at the Emi-

automobile. Each crudely removed automobile quarter is a complete three-dimensional block with a top, a front, and a side. The front surface facing into the hallway displays signs of a violent impact, a collision.

On the opposite wall of the hallway are four large 8' x 10' panels, placed horizontally and braced to stand several feet out from the wall supported by the floor. Like the car panels opposite, these panels are spaced equally and placed to correspond to the position of each automobile fragment. Each panel is flat except for a small area of the surface that displays the signs of impact. The correspondence of signs of impact across the hallway between automobile fragment and wall panel creates a psychological zone of tension like tightly strung invisible trip wires interrupting the flow of pedestrian traffic in the gallery.

These automobile quarters are made of familiar metals and plastics; the 8' x 10' wall panels are made of a variety of also more or less familiar industrial exterior sheathing materials constructed over identical interior supports. To a degree this variety of superficial material is an attempt to represent the materials used on site in the architectural fabric of the E.C.C.A.D. building and its environs. The 4' x 8' corrugated steel panels of one 8' x 10' wall seem to be the same as the panelling that sheaths the exterior of the E.C.C.A.D. building. Likewise, the 4' x 4' timbers supporting the car panels seem to mimic the much larger cedar beams supporting the gallery ceiling.



James Graham, *The Triumph of Impact over Resistant Matter*, 1985, installation view, photo: Alberta Hunter.

ly Carr College of Art and Design in Vancouver. The fascist clichés in the phrasing of the title mock Reifensahl's *Triumph des Willens*. This militaristic theme is repeated throughout the installation as a threat of Violence and becomes the central condition determined by the facts of this Sculpture.

By displacing familiar signifiers of place, Graham has transformed the central hallway gallery of E.C.C.A.D. into an image of a hostile street. The interior and exterior elements of our built environment are exchanged and confused. Spaced equally apart along one side of the long gallery are four free standing fragments of an

The installation creates a tension, an aura, that is the threat and the image of Violence. The pedestrian spectator walks a psychological gauntlet of fearful expectation, as if the automobile, having been made all the more frightening through dismemberment and the attendant loss of central biological control, might mechanically repeat, again and again, the attack on the wall panels opposite.

The panels are more visually interesting to a spectator than are the automobile sections. They are less common and ironically more familiar in an art gallery context. They read like expressionist reliefs, less threatening than the

automobile, more like familiar art. Yet to view them the body must be placed in an exposed and defenseless position, face to the wall in the conventional art viewing position.

Graham intends that this installation exercise a predictive function as the central component of his image making (threat making) process. There is one automobile fragment and one wall panel that remain free of any obvious signs of impact on one another. In a text, accompanying the exhibition as a statement of intention, Graham states that this blank panel "should not be interpreted as an example of the ideal so much as a vehicle by which to impress the installation with the suggestion of a further collision impending." Once again we have the mock fascist phrasing of the text: "... a vehicle by which to impress..." but this is not in fact what the undented panel signifies. It simply seems to be made of a material (aluminum aircraft alloy) resistant to impact. The unimpacted car panel is more suggestive. It is cast into the relative fragility of fiberglass from one of the other actual car panels. However the entire installation does manage to function as a prediction, as a threat of Violence.

Consider the activity of Sculpture making as an act of Violence: Violence is "the exercise of physical force so as to inflict injury or to cause damage to persons or property" (*Oxford*); to sculpt is to carve, to engrave or cut. Some types of sculpture are necessarily violent: stone-carving for example. These types of sculpture rely on the reduction, the destruction of a block. Even semi-traditional sculpture like timber or metal construction is a relatively physical and muscular, body oriented activity. Consider the muscular process of traditional sculpture making as it was used as a form of content by relatively non-traditional sculptors like Richard Serra and Robert Morris during the late 1960s.

There is nothing particularly new about Car Crash Art; there are numerous examples from Picabia through to Caesar. J.G. Ballard exhibited crashed cars as sculpture at the New Arts Laboratory in London. This exhibition and the violent reactions of the spectators to it, were the inspiration for his novel *Crash*, published in 1973. He established the concept of the automobile as an erotic fetish and the car crash as a sado-masochistic psycho-sexual experience. Several artists, including Robert Smithson, have acknowledged the influence of Ballard. Even so the theme of the automobile as violent eroticism seems a little played out at this time although it is still necessary to refer one back to Ballard in an attempt to understand Graham.

In its threat of Violence, the work of Graham seems to owe less to the attitudes of the smashed automobile and junk metal aesthetics of the 1950s or the apathetic nihilism of Robert Smithson than it does to the art of Vorticism and Italian Futurism. One is reminded of the similarly terroristic ambitions of Gaudier-Brzeska with his habit of cutting, *taille directe*, brass knuckle dusters as gifts for friends. One is reminded of the Futurist Balla's sculpture, *Lines of Force in Boccioni's Fist* and the predictions of Violence in the Sculpture of Boccioni himself. The ambition of the Futurists was a Violent Movement that would transcend the limitations of the static object. It was the art movement in its literal sense as movement that was emphasized. Historically this movement found its fullest expression and its final repression within the politics of Fascism manifested as a form of State Terrorism.

The way in which the aesthetics of Futurism blended with the politics of Fascism and the way in which certain forms of expressionism embraced the ideals of Nazism serve as a model, an historical paradigm for a possible way in which contemporary art forms that can be labelled neo-Futurist or neo-Expressionist stand in historical relationship to the social facts of these times. Fascist art is post-expressionist art and we can expect neo-Expressionism to evolve into authentic neo-Fascism.

Graham's work is a part of the general tendency toward Expressionism but it is an expression disciplined by cynicism. The expression of emotion is checked, restrain-

ed and serialized. Susan Sontag (*Fascinating Fascism*, 1973) characterizes fascist aesthetics as being similarly preoccupied with systems of control, the turning of people into things, the replication of things. Graham's terroristic automobile ambush may not "suggest a further more ruinous collision impending" as anything more than an obvious and banal social fact but more interestingly it may accurately predict and, to a degree, exemplify an art of the immediate future to be characterized by a repression of the present state of emotional expression.

ROBIN PECK

PHOTOGRAPHY AGAINST THE GRAIN: ESSAYS AND PHOTO WORKS 1973-1983

by Allan Sekula; edited by Benjamin H.D. Buchloh and Robert Wilkie (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design Press, 1984), 260 pp.

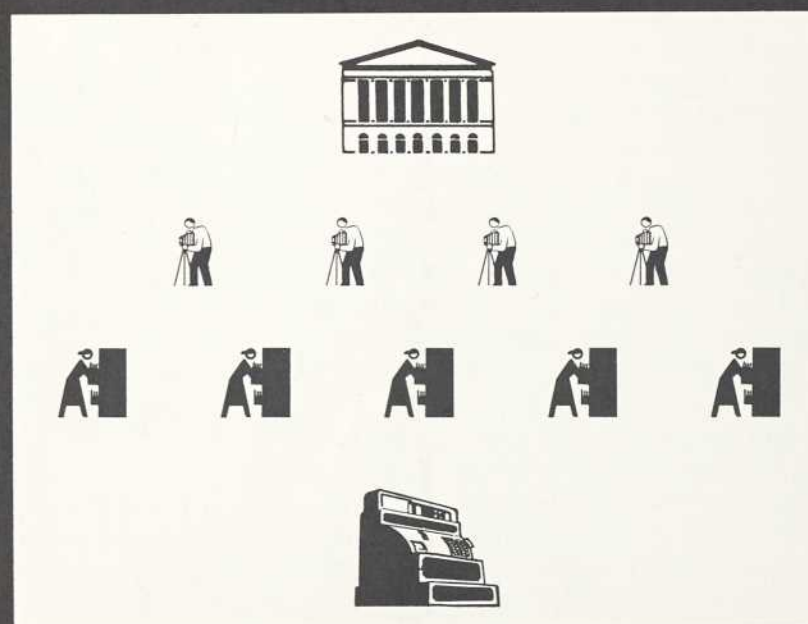
All unnoted quotations are from Sekula's book.

Walter Benjamin once said that historical materialism must "brush history against the grain." Allan Sekula has

consistently done so to photography. His recent book *Photography Against the Grain* charts ten years of his writing and artmaking. "This is a book about photography. This is also a book of photographs, a book that speaks within and alongside and through photographs," comments Allan Sekula in his introduction, "I see my own critical project now as an attempt to understand the social character of 'the traffic in photographs.'" This "traffic" is rooted in a problem that T.W. Adorno has pointed out: "Works of art owe their existence to the social division of labor, to the separation of mental and physical work. In such a situation, however, they appear under the guise of independent existence... Such contradiction obliges the work of art to conceal the fact that it is itself a human construction."¹ In attempting to debunk this notion of independent existence of the artwork, Sekula has combined the (usually separated) tasks of "critic" and "visual artist" in a single volume, brushing against the grain of traditional esthetics. In so doing, Sekula is continuing to break down the compartmentalization, the fragmentation, of tasks and disciplines that has come to identify our social order and whose roots extend as far back as the Platonic separation between knowing and doing. Such a re-unification between "doer" and "thinker" had already been suggested by Hannah Arendt in *The Human Condition* (1958) where she related this separation to industrial production: "... that the division between knowing and doing, so alien to the realm of action, ... is an everyday experience in fabrication, whose processes obviously fall into two parts: first, perceiving the image or shape (*eidos*) of the product-to-be, and then organizing the means and starting the execution."² It was also broached by the first generation of Conceptual Artists, artists whose synthesis of photo-document and verbal

PHOTOGRAPHY AGAINST THE GRAIN

Essays and Photo Works 1973 - 1983



Allan Sekula

text lives on in Sekula's own *oeuvre*. One such artist, Joseph Kosuth, has written: "Because of the implied duality of perception and conception in earlier art, a middleman (critic) appeared useful. This [Conceptual] art both annexes the functions of the critic and makes the middleman unnecessary."³ An essential aspect of much Conceptual Art was its self-reference, and its scorn of value judgements: "Why do you waste your time and mine by trying to get value judgements? Don't you see that when you get a value judgement, that's all you have. Value judgements are destructive to our proper business, which is curiosity and awareness."⁴ Although indebted to Conceptual Art in a formal sense, on a content level Sekula eschews Conceptualism's endotelic and autotelic propensities, engaging instead our socio-political reality in an ectotelic fashion by making antecedent value judgements based upon the axioms of a Marxist critique of cultural and economic production. His elimination of Kosuth's "middleman," his synthesis between doing and thinking, extends into the economic sphere with the imperative that there the middleman must also be done away, that the ownership of the means of production pass on into the hands of labor. Thus, Sekula brushes against the grain of traditional photographic aesthetics on two levels: 1) the esthetic, with his mixing of two (usually) distinct modes of address, critic AND artist; and 2) the political, with his mixing of two (usually) distinct modes of address, political activist AND artist. But it must be remembered that these two levels, the esthetic and the political, are not, according to Sekula, wholly distinct modes of practice. Artist, critic, and political activist are merely different facets of a single will to change social reality.

Photography Against the Grain is divided into two sections, ESSAYS and PHOTO WORKS. They are symmetrically balanced with five essays in the first section — which includes "On the Invention of Photographic Meaning" and "The Traffic in Photographs" — and five photo works in the second — which includes "Aerospace Folktales" and "This Ain't China: A Photonovel." The relationship between the two sections is more complex than that of theory to practice as Sekula notes that: "It would be ... a mistake to assume that the works in the second half of this book were intended as 'practical solutions' to 'theoretical problems' discussed in the essays which begin the book." Instead, what Sekula hopes to bring off here is more of a dialectically charged interaction between the sections; he was intrigued with the ways these different voices "might overlap, reinforce each other, or subvert whatever privilege each might claim if it operated alone." So why aren't the artworks interspersed among the essays? This concern with interaction between essay and artwork also obtains between photograph and language in the photo works themselves, as he explores photography's "dumb resistance to language, its way of suppressing in a static moment its often dialogical social origins." Consistent with these underlying interests is Sekula's terse and witty definition of photographic portraiture: "The wordless outcomes of wordy encounters." With this definition in mind, it isn't hard to understand why he has used both a tape recorder and a camera in attempting to "construct works from within concrete life situations, situations within which there was either an overt or active clash of interests and representations." But the quotations taken from the tape recorder are not of the stuff of postmodernist *quotation* and *appropriation* of existing forms and images; this too often results in isolating cultural production from social relations. Apropos of such cultural eclecticism, Sekula lifts a pertinent passage from Walter Benjamin:

Historical materialism does not regard the work of the past as over and done with. It does not see that work, or any part of it, as falling with convenient quiddity into the lap of any epoch. The concept of culture as the embodiment of entities that are considered independently, if not of the production process in which they arose, then of that in which they continue to survive, is fetishistic. Culture appears reified.⁵

This sets Sekula's enterprise against that of the Althusserian Neo-Marxists, whose theories lend credence to postmodernist aesthetics by de-emphasizing the social relations of production. They assume that production can be defined independently of the social relations within

which it occurs, seeing ideology as a practice that does not reflect the economic base (as so theorized in traditional Marxism). Sekula not only brushes against the grain of Neo-Marxism; his emphasis in his photo works on the *ensemble* of word-image combinations, rather than that of the individual image *per se*, undercuts photography's *esthetization* into artifacts best suited for museum walls. Comments Sekula: "This seemed the only reasonable way to shift photography away from its affiliations with painting and printmaking and toward an investigation of its shared and unshared ground with literature and cinema."

To a photo-hierarchy bent on assimilating photography into the regions of pure art, such tactics can only be viewed as a step backward for the medium into the vestiges of 19th century thinking where the photograph was "laced" with literary associations. In his *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*, Jonathan Green argues against both Susan Sontag's and Allan Sekula's positions, saying they are "essentially essayists, men and women of letters who approach a visual phenomenon — photography — from a traditionally literary point of view."⁶ Green then uses McLuhan's comments to clinch his case against Sontag and Sekula:

They see photography, in McLuhan's words, from the "fragmentary perspective of literary culture... Literary man is not only numb and vague in the presence of film and photo, but he intensifies his ineptness by a defensive arrogance and condescension to 'pop kulch' and 'mass entertainment'... But the logic of the photograph is neither verbal nor syntactical, a condition which renders literary culture quite helpless to cope with the photograph."⁷

Yet, a glance at Sekula's photo works will reveal their debt to cinematic conventions (see pages 122 and 123 on which are reproduced images from "Aerospace Folktales") and a reading of Sekula's essays show him to be anything but "numb and vague" in the presence of visual material (see page 23 for "Paparazzo Notes"). And the "arrogance and condescension to 'pop kulch'" which Green (via McLuhan) attributes to Sekula would be more appropriately applied to the postmodernists from which Sekula is careful to separate himself.

Behind his investigations into photographic meaning, there always lurks a passionate concern with freeing our minds from the chains of our collective myths through an acknowledgement of the socially-created character of language and image. Sekula sets out to sketch photography's oscillations between objectivism (characterized by the structuralist and poststructuralist critical program) and subjectivism (characterized by the cult of the artist-seer). In his introductory comments to "The Traffic in Photographs," he states that: "The discourse that surrounds photography speaks paradoxically of discipline and freedom, of rigorous truths and unleashed pleasures. ... In effect, we are invited to dance between photographic truths and photographic pleasures with very little awareness of the floorboards and muscles that make this seemingly effortless movement possible." And he goes on to attack the "tacit beliefs and formal conventions that situate us, as social beings, in various responsive and responsible attitudes to the semiotic workings of photography." This "deconstructive" approach to the medium carries into practice critic Elizabeth McCausland's remarks in an address to the Photo League in 1947 (the year the U.S. Attorney General included that organization on its list of "Totalitarian, Fascist, Communist, and Subversive Organizations"): "This may be the first task for intellectuals today — to examine the fields in which they work to discover what superstitions, what erroneous tendencies and concepts, are likely to destroy the liberating forces of intelligence... Nowhere can myth be more treacherous than in photography, a medium whose overt appearance is one of fidelity to truth."⁸ It is this semblance of truth (and its pleasure Sekula would add) that affiliates photography with institutional power. But its ability to reproduce, or enhance, such *master narratives* as "the family," "technology," "sexuality," "production," "creativity," and so forth, is also dependent upon photography's *polysemic* quality, its susceptibility to many different meanings depending upon the context in which it appears. The problem of context has been consistently ad-

ressed by Sekula, especially in his essays "On the Invention of Photographic Meaning" and "The Instrumental Images: Steichen at War," polemics that still grate on conservative ears like fingernails run across a chalkboard. In these essays, Sekula discerned a process whereby no matter whatever the intentions of the photographer, all photographs may be exploited for someone else's interests. And in a capitalist society, those interests usually lie with capital.

JAMES R. HUGUNIN

NOTES

1. T.W. Adorno, "Versuch über Wagner," quoted by Fredric Jameson in *Marxism and Form* (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 408.
2. Hannah Arendt, *The Human Condition* (New York: Doubleday Anchor Books, 1958), p. 202.
3. Joseph Kosuth, "Introductory Note by the American Editor," *Art-Language*, Vol. 1, No. 2 (1970).
4. Richard Kostelanetz, "We Don't Know Any Longer Who I Was," *The New York Times*, March 17, 1968.
5. Walter Benjamin, "Eduard Fuchs, Collector and Historian," trans. Kingsley Shorter, in *One Way Street and Other Writings* (London: 1979), pp. 359-360.
6. Jonathan Green, *American Photography: A Critical History 1945 to the Present* (New York: Harry N. Abrams, 1984), p. 199.
7. *Ibid.*, p. 199.
8. Elizabeth McCausland, "Photography and Myth," *Afterimage*, May 1985, p. 14.

ÉCRANS POLITIQUES

Musée d'art contemporain, Montréal
17 novembre — 12 janvier

Voilà une exposition qui a du corps: de la consistance et de la tenue. Non seulement le titre donne à penser mais encore la liste des participants montre que le regroupement n'allait pas de soi et qu'il fallait un travail de *construction* d'une telle exposition. On s'étonnera qu'il y ait intérêt à souligner de tels points. Mais il est aujourd'hui si rare de sentir derrière une exposition un projet solide de réflexion que lorsque cela arrive comme ici il devient important de le souligner. Dans la richesse de son propos, la qualité de son catalogue (texte et présentation matérielle) et son accrochage, qui a donné à certaines oeuvres des perspectives inattendues, *Écrans politiques* témoigne d'un travail sérieux de la part du conservateur, d'un travail où l'on sent la compétence, l'imagination, l'audace aussi. Il n'est pas étonnant de découvrir enfin que cette exposition est signée France Gascon.

Les rapports qui existent entre art et politique ne sauraient être aujourd'hui directs, ceux d'une position militante ou activiste comme lorsque l'engagement politique est le ciment qui assure la solidarité — que ce soit de la communauté artistique elle-même ou de celle-ci avec d'autres groupes sociaux. Maintenant l'attitude des artistes est moins dénonciatrice, plus analytique. La question du politique, plutôt que de la politique, (dont j'ai traité dans mon commentaire sur «Dominique Blain, René Désilets, Michel Gaboury» dans *Parachute* n° 40) se manifeste d'ailleurs par un *traitement de l'image* ou, comme le dit France Gascon, par une procédure d'argumentation visuelle de *nature essentiellement esthétique*. L'engagement critique est aussi plus individuel, sans ralliement, et visant une éthique sociale plus que la politique en tant qu'elle s'incarne dans des partis. C'est

pourquoi le rassemblement des oeuvres présentées ici n'allait pas de soi. La visite de l'exposition devenait extrêmement stimulante pour l'esprit tout en offrant à l'oeil des oeuvres dont les qualités plastiques n'étaient pas secondaires.

Les treize artistes qui participent à cette exposition sont: Laurie Anderson, Dominique Blain, Serge Bruneau, John Brown, Victor Burgin, Marc de Guerre, Mike Glier, Jenny Holzer, Nancy Johnson, Barbara Kruger, Robert Longo, Joanne Tod et Carol Wainio. L'exposition justifie bien la présence de chacun de ces artistes et la cohérence de l'ensemble est indiscutable. Toutefois, la comparaison entraîne quelques préférences. La photographie de Burgin, où un long texte est superposé à une image dans l'angle droit supérieur, rappelle une rhétorique datée, ou plutôt date d'un temps (1976) où le propos politique, préoccupé de la clarté du contenu et de la bonne communication, se tenait sans rhétorique, se contentant de dire explicitement les choses. Les photomontages de Kruger, au contraire, témoignent d'une autre attitude. L'objet est plus composé, évoque plus qu'il ne dit, et demande une plus complexe activité de la part du spectateur qui n'est pas seulement sollicité comme conscience (critique). Les confrontations d'échelles, le basculement des perspectives, l'économie du texte et les associations inattendues dynamisent l'oeuvre. L'encadrement rouge du montage en noir et blanc signale un souci plastique (et symbolique) qui semble rester secondaire chez Burgin.

créent une tension avec l'atmosphère dramatique de l'ensemble.

À côté des images complexes et filtrées de Wainio, Bruneau apparaît un peu trop littéral *maintenant* et rappelle, lui aussi, les stratégies picturales qui furent auparavant privilégiées comme forme de pratique critique de la peinture. La rigidité construite des images de Tod me semble de même menacée d'être plus vite périmée que les récits de Johnson dont la force et une certaine brutalité de traitement laissent croire à plus de résistance. Comme cela semble se produire avec Longo, qui a été une des figures les plus analysées depuis plusieurs années, mais qui reste toujours décisive. Le grand dessin en triptyque, tiré de la série *White Riot*, déclare sa référence à la photographie alors que son iconographie est ici à rapprocher des scènes des tableaux de Brown lesquels, de même que le panneau gauche du triptyque de de Guerre, rappellent, du point de vue de la facture et du coloris, les effets des toiles de Leon Golub.

Il faut sacrifier ici l'analyse détaillée de ces oeuvres et rappeler plutôt leur signification d'ensemble. Comme l'a pertinemment souligné France Gascon, «chacune de ces oeuvres joue sur des effets [je dirais plutôt des réactions affectives] qui ne se contrôlent pas, des sentiments d'horreur, de plaisir, de satisfaction, de dissonance...» Ces effets résultent de la confrontation des éléments et des situations créées par les compositions. La critique est provoquée par les interférences des réseaux d'images

complexifiant les composantes matérielles de sa pratique et en reformulant les enjeux quant au discours politique, cela est d'une pertinence qu'on aurait tort de négliger.

En suivant la proposition présentée par France Gascon, on pourrait toutefois aller un peu plus loin. Elle démontre qu'ici le contenu politique et le contenu formel ne font qu'un, et que c'est ainsi que les oeuvres produisent des analyses critiques «sans jamais verser dans un procès auquel il serait tentant de céder et qui prendrait à partie certains des médias et certaines idéologies». J'ajouterais qu'ici le contenu politique et le contenu formel s'articulent si étroitement qu'ils sont indiscernables même s'il est possible de logiquement les distinguer. Autrement dit, c'est une dichotomie qu'il convient peut-être maintenant de réévaluer, en repensant les formes du ou de la politique et la politique de la forme (que le post-formalisme dénigre abusivement). La différence avec l'art politisé des années passées s'éclaire de cette nuance. Au temps des avant-gardes puis de leur critique, je dirais que la politique est plutôt une question de contenu que la forme de l'oeuvre a pour mandat d'assurer. Dès lors les extravagances formelles donnent mauvaise conscience. Aujourd'hui, la politique, c'est-à-dire un ensemble hétérogène de signes, est la matière même de l'oeuvre, le matériau qu'elle travaille comme une substance historique mais qui permet aussi l'inscription de l'imaginaire.

De ce point de vue, on pourrait encore légèrement déplacer la proposition de France Gascon. Elle souligne avec justesse la qualité poétique d'évocation qui caractérise ces oeuvres et les distingue de la clarté et de l'univocité des oeuvres déclarativement politiques: «La clarté du message politique est sa force, mais aussi sa faiblesse». Elle insiste alors sur la dimension polysémique des oeuvres et sur la participation active du spectateur «qui doit résoudre, pour lui-même, l'ambivalence fondamentale qui fonde ces oeuvres». La distance critique qui se produit alors par rapport aux codes que l'oeuvre utilise, révèle, confronte, me semble encore liée à la notion brechtienne de distanciation. Je crois qu'il ne s'agit plus d'ambivalence ni de polysémie, mais plutôt d'une complexité qui maintient dans l'oeuvre une équivocité que le spectateur n'a pas à résoudre mais à laquelle il doit s'adapter. Ainsi, au-delà de l'hétérogénéité des composantes et de la question du pluriel, ce sont les effets pragmatiques de l'interdiscursivité qui me semblent importer davantage.

France Gascon souhaitait, en conclusion de sa présentation, que la perspective qu'ouvre cette exposition soit particulièrement engageante. Elle le sera pour tous ceux que l'art contemporain intéresse et qui ne renoncent pas à l'effort nécessaire à faire trébucher les préjugés.

RENÉ PAYANT

EDITOR'S NOTE

The article *Narratives* by Peggy Gale in PARACHUTE No. 41 will be printed, with more illustrations, in *Video by Artists, Volume 2*, edited by Elke Town, to be published by Art Metropole, Toronto, in the spring of 1986. Included in the book will be essays or original works by Judith Barry, Raymond Bellour, Colin Campbell, Jean-Paul Fargier, Peggy Gale, General Idea, Dan Graham, Barbara London, Tom Sherman and Klaus vom Bruch, as well as a detailed chronology (1967-1984).



Mike Glier, détail de l'installation à la Barbara Gladstone Gallery, New York, 1985, huile et pastel à l'huile sur toile, souliers, chaque toile: 1,52 x 2,13 m., photo: gracieuseté de la Barbara Gladstone Gallery.

C'est là un des éléments fondamentaux de cette exposition — et qui montre le déplacement qui s'y opère dans la conception de l'objet d'art «politique» depuis une dizaine d'années — que l'intérêt pour la fabrication d'objet ou l'attention portée à la création d'une atmosphère. Les *Stars and Stripes* de Blain, grands drapeaux suspendus au plafond à l'entrée de la salle, sont des sérigraphies faites à partir d'images, prélevées dans des magazines d'actualités américaines publiés durant les années quarante, qui permettent de confronter des stéréotypes. Anderson construit une trame en assemblant une page du *New York Times* (découpée en bandes horizontales) et une page du *China Times* (découpée en bandes verticales). D'autre part, le détail de l'installation de Glier, intitulée *Witness*, met en scène de larges dessins au crayon à l'huile sur toile et un sol jonché de chaussures noires fanées. Les grands portraits, empruntés à l'histoire de la peinture, ont des qualités plastiques qui

qui se retrouvent ici. La diffusion mass-médiatique est à l'origine de beaucoup d'entre elles qui témoignent d'une lucidité quant aux codes qui fondent et font fonctionner la structure sociale. L'usage que fait Holzer de l'afficheur dynamique à diodes électro-luminescentes est une appropriation directe d'un système étranger à la scène artistique. Mais sa succession de truismes témoigne aussi d'une utilisation imaginative des propriétés formelles du système.

C'est ainsi qu'une nouvelle attitude quant à la relation art-politique peut être comprise à travers cette exposition. Les oeuvres ne sont plus qu'un support pour la diffusion d'un discours politique mais le lieu d'un réel travail artistique. Pour une véritable *politique de l'écran*, c'est-à-dire de l'usage des dispositifs d'images et de textes qui circulent dans nos sociétés contemporaines. Que l'artiste questionne aujourd'hui cela sur son propre territoire,

DÉBATS / ISSUES

LA VIDÉO S'EN VA...

Tranches de la vie quotidienne chez nos vidéastes canadiens. Suite à la fermeture du programme vidéo au Musée des beaux-arts du Canada et au remerciement de Robert McFadden, le seul conservateur exclusivement voué à la vidéo dans cette institution, quelques artistes et organismes *working in the trade* ont fait parvenir, à qui de droit, un télégramme et une lettre de protestation que nous reproduisons ci-dessous.

"We are aware that the position of video Curator held by Robert McFadden is terminated effective this week. We wish to protest this regrettable decision." (Télégramme expédié durant la semaine du 9 décembre 1985.)

Signatures: V/Tape, Trinity Square Video, Charles Street Video, Art Metropole, ARC, A Space Gallery, ANNPAC, The Independent Artists Union, Development Education Centre, Mercer Union Gallery, and YYY Gallery.

January 6, 1986

To Whom It May Concern,

This letter is to bring to your attention some background information related to the termination of the video program at the National Gallery of Canada. The position of Curatorial Assistant of Contemporary Art (Video), held by Robert McFadden since November 1983, has been cut by the National Gallery in accordance with a recent directive from the National Museums Corporation to reduce personnel. The position was a term-position, not subject to the procedures governing regular staff positions, and was one of several term positions not renewed by the Gallery in accordance with its budget squeezing. Robert McFadden's last day in that position was December 13.

While the Gallery will no doubt offer vague promises of maintaining a video program despite the loss of a staff person to attend to such a program the evidence of its history suggests otherwise. These are the statistics:

Until the Gallery hired Robert McFadden to fulfil the position as a video curator in November, 1983, the National Gallery of Canada has held only three video exhibitions. These were curated by out-of-house curators. The programs consisted of *Another Dimension*, curated by Peggy Gale in 1977, *Canada Video*, a programme of videotapes to represent Canada at the 1980 Venice Biennale and, three years later, a presentation in the gallery of the selections for *Canada Video*. The *Canada Video* tapes were selected by Bruce Ferguson, working on a term contract. In addition, video figured as a component in two other exhibitions at the gallery, Tom Sherman's *Cultural Engineering* in May 1983 and installation pieces by Eric Cameron/Noel Harding four years earlier.

In terms of acquisitions, the same cavalier attitude on the part of the National Gallery of Canada toward video is repeated. Before November 1983, the Gallery had purchased a total of only ninety-eight videotapes, and these were overwhelmingly associated with the exhibitions curated by Gale and Ferguson: forty-three tapes from *Another Dimension*, twelve tapes from *Canada Video* and a further twenty-nine tapes purchased by Ferguson while assembling the exhibition. Only fourteen tapes were purchased by regular staff.

In the period from November 1983 to December 1985, there have been ten video exhibitions, seven of which were curated in-house and three by guest curators.

Since November 1983, a total of 169 tapes have been purchased, and a further thirty-six are in the acquisition process, all on the recommendation of Robert McFadden.

It is clearly evident that, without a staff person in charge of this activity, video is not given consideration within the regular curatorial activity of the Gallery. With only two curators of contemporary art on staff, both already fully committed within their normal sphere of activities, it is inconceivable that this already overburdened staff will have any leeway to attend to the video program as well.

(As they themselves have informally stated.) In this respect it is noteworthy that in the forthcoming survey of Canadian contemporary art *Songs of Experience*, organized by these two curators and scheduled to open at the gallery in the spring of 1986, the video art component has been dropped.

In terminating the video position, the National Gallery has effectively terminated the video exhibition and purchase program. We believe that it is essential to protest vigorously against this decisively backward step, which returns video to its status as "invisible" within the National Gallery's conception and presentation of contemporary art and isolates video as an "expendable" art form, one which can be neglected until the Gallery opens its new quarters in 1988 — or later. Programmes that are cut, however, are notoriously hard to reinstate.

This withdrawal of commitment flies in the face of current international trends in art institutions. One has only to witness the expansion of video art activities across Canada and the U.S., i.e. the I.C.A. in Boston, the Long Beach Museum in California, the expanded programming at the Museum of Modern Art in New York, as well as the widespread display of video art in the ANNPAC centres here in Canada. As for Europe, the Tate and the I.C.A. in London have an expanding video program, as has the Stedelijk in Amsterdam. In addition to a growing commitment to video in the major art institutions, video art theatres are opening up in a variety of European cities. In Japan, there is an enormous amount of video art display activity within the major institutions. Further, video art seminars and video art history courses are a regular and expanding component of Fine Arts departments in universities and art colleges throughout Canada, the U.S., Europe and Japan.

There is no question that the National Gallery is not in a robust financial position. In comparing the Gallery with other major institutions, however, it is evident that the problem is not one of funds: it is one of exhibition priorities. The irrationality of the decision to terminate the program is further evidenced in considering the discrepancy between the substantial benefits in programming and prestige which have accrued to the Gallery from its video program relative to its meagre financial investment.

We demand that a clear allocation of dollars and person-hours be committed toward the maintenance of the video program. Ideally, our goal is the reinstatement of the position of video curator, with a corresponding exhibition and acquisition budget. At the very least, we require a verifiable commitment of budget dollars and the name of the staff person encharged with the video program. (We believe this minimum requirement could not be met without, in fact, reinstating the position of video curator.)

Yours sincerely,

Renee Baert, Independent Curator
Colin Campbell, Video Producer
Vera Frenkel, Video Producer
Kim Tomczak, Video Producer

Les organismes de vidéo québécois suivants ont accepté, à notre demande, d'ajouter leurs signatures. Une pétition rôde, informez-vous.

Signatures additionnelles: la Coop Vidéo de Montréal, le GIV (Groupe d'intervention vidéo), P.R.I.M., Vidéo Femmes et le Vidéographe.

Et pour terminer, la Vancouver Women in Focus Society nous a fait parvenir cette lettre pour publication:

Vancouver, 24th January 1986

An open letter to PARACHUTE:

The Board of Director's at Women in Focus is writing to protest the National Gallery of Canada's decision to ter-

minate the position of Curatorial Assistant of Contemporary Art (Video). This effectively means the termination of their video exhibition and purchase program.

As a feminist arts and media center, Women in Focus is committed to the exhibition, distribution and production of video by and about women. We are encouraged by the growing commitment to video art by major international art museums and institutions.

While we realize that the National Gallery is subject to the pressures of financial restraint, we consider the complete termination of this position to be short-sighted. This move appears to indicate that the National Gallery considers video art to be a marginal and expendable art form.

Such a decision has broad-reaching implications which are detrimental to our national cultural identity and to our international reputation as leaders in the field of video art.

As well as affecting video artists nationally and internationally, this decision also affects the public's perception of the importance of video art and is damaging to the growth of Canadian art in general.

In the light of the above statements we strongly urge the National Gallery for the reinstatement of the position of Curatorial Assistant of Contemporary Art (Video).

Yours sincerely,

Board of Directors
Women in Focus

LETTERS

Following Barbara Fisher's review of *Art and Community* in *Parachute* No. 41

Toronto, January 18, 1986

Dear Barbara,

Welcome to Toronto. With your recent review of the A Space exhibition "Art and Community" you have entered the ranks of those establishment critics who see merit in perpetuating the fog around community-oriented arts events. You say, "... one is left to speculate *whom this exhibition serves*, and whether the invitation issued by A Space to various producers will solidify into a stronger commitment to the nature of their work." (emphasis added purely out of frustration). To paraphrase Rhett Butler: Frankly, my dear, I don't think you give a damn.

As a critic, you are, of course, entitled to your criticisms. That is your prerogative. I would speculate that what you really mean in your above critique is that this particular exhibition does not serve you. Again, you have every right to state this. Unfortunately, you are not so direct; instead you rely on the tired and rather prissy point of view of the "objective" commentator, defending "the people" on whose behalf you supposedly speak. In this case, it is completely fraudulent. It is patently obvious from reading your review that you did not bother to interview any of the groups or individuals who participated in this exhibition. Had you bothered, you would have discovered that each group and participant installed their own work in this show and thus had a form of artistic control over the context within which it was seen — a context which you characterized as being "... an overly complex viewing experience." I would further speculate that this is exactly the source of your discomfort with the exhibition: no "curatorial control" as they say; anarchy of the artists; my god, they were just putting their work up in the gallery; who do they think they are? Who, indeed? No curators in the way in which you would have it. And this seems to be the real rub of this particular show. Curators have, after all, enjoyed a rather privileged existence within current art criticism. They are praised for their "creative choices," their "sensitive placement," their "contextualization." What's the world to come to if artists themselves assume these roles? It has all the trap-

pings of a class war. You, however, have demurred in your review because you have refused to take responsibility for your own discomfort.

Just for the record: "Art and Community" was, in fact, curated — by the artists who make up the community arts committee at A Space. Also for the record: many of the groups and individuals who were in this exhibition have also been in other A Space exhibitions or events. Why do you single A Space out for questionable "commitment" towards these artists? In many cases, it is the one arts organization which offers them any voice in the cultural arena. You may not have liked the show, but to insinuate that it was "tokenism" on the part of A Space is simply false.

At this point, I would like to explain why this letter is so personalized in its address to you, Barbara. It is because I was, quite frankly, astonished when I read your review. Astonished because I remembered some quite recent conversations which we had when you were in Banff (August, 1984). Then you were energetically engaged in curating the exhibition "Production and the Axis of Sexuality," an exhibition which I participated in by selecting a series of videotapes by women artists. Then you were grappling with issues of how to encourage "the larger community" to participate in gallery activities such as your exhibition; then you were concerned with how this community was alienated from "a traditional gallery" such as the Walter Phillips where your exhibition took place. As I recall, all the participants who were present, including myself, affirmed your efforts and supported your ideals of presenting a feminist multi-media show within a "traditional" gallery. Cliché though it is, I am compelled to say: how quickly you forget.

In your introductory essay to your show you said: "The works in this exhibition put forth a multiplicity of voices ... The spectrum of activity that is included here is based on ... the concern with understanding 'who we are' and how we are to be represented. The artists' production may not define the subject, nor does it reveal all cultural impositions on identity, but it certainly helps to clear the air. Whatever the subject's assigned position is within our culture, here we are offered (critically and analytically) something of difference."

How is it that within one short year, you have lost your ability to see what you referred to as that "something of difference"? Why are you so willing to trivialize and devalue an exhibition which was originated from within communities of interest — communities which you have, in the past, seen as being important participants in the ecology of the art system. "Art and Community" as a whole was certainly flawed, certainly contained problems which deserved critique — critique which could assist in the movement forward of individual as well as group process. Your review, regrettably, has offered little of use.

I urge you to re-evaluate your position towards A Space. The exhibition which you saw — and were apparently unimpressed with — would quite simply never have occurred at a major institution such as the Art Gallery of Ontario. The fact that A Space has recently taken quite literally its role as an *alternative arts centre* should not be a cause for censure. Throughout your review you repeatedly place the "blame" for the short-comings of this exhibition on A Space in general. I would suggest that this position is firmly rooted in an art world paranoia which has been evident from the first moments of the public conception of the "new" A Space, i.e. the election of the (quote from John Mays) "activist board" in November 1982. In March, 1983, retiring board member Ian Carr-Harris wrote in *Vanguard*, "What, then, is A Space? There is no final answer; it changes as particular pressures reform it. At the moment A Space has been appropriated by a number of committed and energetic members who wish to use it to redefine the social context for art-making in Toronto. I am curious to see how long this particular appropriation will last, and what it can deliver." Carr-Harris' caution would seem warranted; this was written, after all, within weeks of the change at A Space. Your caution, however, is dated. A Space has had, for three years, a programme in place; a programme which is open for public scrutiny; a programme which

is determined by a wide-ranging set of curating committees comprised of practicing artists. I would ask you: what are you afraid of at A Space? A Space is fulfilling its self-determined mandate — to represent a wide variety of communities who produce art, something which the more traditional institutions throughout this country refuse to do.

I must also point out what was, to me, the major error in your review. In an overly lyrical aside you referred to community-based arts groups, including Black Perspectives, saying "... What a celebration it might have been had any one of those groups been given the opportunity to take over the gallery, maybe even the Board of Directors ... or at least had been offered a more serious commitment and sponsorship by A Space." Here you illustrate in gory detail your total ignorance of A Space and recent Toronto history. You also make manifest the difficulty which many artists who have previously been excluded from the mainstream — including Black artists — have in getting involved in arts projects such as A Space. Why should they commit time and energy when their efforts can so easily be erased in a manner such as you have employed? You have, in fact, fictionalized the reality of A Space. In November 1982, the Board of Directors was elected at A Space with a mandate which included a commitment to providing a public face for Black culture in Toronto. This board included Black music historian Norman "Otis" Richmond. Since that time, A Space has had continuous representation from the Black community at a *Board level*, including Lillian Allen (one of de Dub Poets whose work was included in the show "Art and Community"), poet Ayanna Black and most recently poet and playwright Ahdri Zhina. As well, A Space has had active participation from a number of Black artists on its various committees and this is reflected in its programming. Your complete ignorance of these facts is appalling. If, in the future, you wish to do a review of A Space's activities, I would suggest that you avail yourself of the very public archives which exist there, as well as take part in the numerous events and meetings which occur within the aegis of A Space. In short, do your homework, if you are going to comment on A Space "in general." Also, I would urge *Parachute* to assume more editorial responsibility for reviews which are printed. Racism is a fact of our society; racial slurs and slights which occur within arts publications are every bit as important as those which governments perpetrate daily.

Sincerely,

Lisa Steele

Toronto, February 1986

Dear Lisa,

My review is not directed at A Space in general, nor does it represent in any way a condemnation or a questioning of A Space's general mandate, or exhibition programming. I feel I have been consistently interested in and supportive of A Space's "agenda" since the "Production and the Axis of Sexuality" exhibition at the Walter Phillips Gallery. Several members of A Space have been directly involved in exhibitions and events I curated. We also have mutually supported several projects. For example, your own video-series "Going Public" was shown both at the Walter Phillips Gallery and at A Space. For "Social Space," an exhibition which dealt with very similar concerns as "Art & Community," I commissioned Renee Baert to curate a series of video-screenings entitled "Breaking Through: Consciousness and the Status Quo" which was just shown at A Space in January. Lorraine Leeson and Peter Dunn's "Dockland's Community Poster Project" was included in "Social Space" as well and was shown at A Space last Fall. And this spring we are sharing Mary Kelly's visit and lecture at the A.G.O.

Your speculations then that I had changed my mind, that "I don't give a damn," even forgot, and lost my ability to recognize "something of difference" since "Production and the Axis of Sexuality" more than surprised me,

particularly because "multiplicity," "voice" and "difference" were exactly the concerns of my review.

The disappointment voiced in my review related clearly to this particular exhibition "Art and Community." My criticisms of this exhibition addressed the problems of a project in which the number of works and practices presented, largely *erased* differences and reduced the possibility of any *voice* to emerge at all.

From the point of view of "difference" I found this exhibition the more frustrating because of the degree to which it allowed and even called upon abstraction and stereotyping. I was concerned about the form in which its subject(s) were presented. These were the same concerns that provoked me to state that one was left speculating whom this exhibition served: I did not intend to suggest "tokenism" here but rather questioned the means by which the exhibition and some of the works intended to engage and facilitate a relationship between art and community. That is, I do not question, as you seem to extrapolate, A Space's lack of commitment to the artists in general but rather, with an exhibition mandate of *art and community*, the guarantee of at least adequate representation and a commitment to the *nature* of the work.

You interpret this concern as a privileged, aesthetic point of view, and even go so far as to speculate a supposed "fear of A Space," paranoia over "artistic anarchy" and "class war" on my part. Instead, the main point of my argument related to this most simple proposition: curatorial work is first of all spatial, financial and contextual support and as such it has the power to considerably weaken (sometimes to a point beyond recognition) or strengthen individual contributions not just "aesthetically" but much rather in terms of the power of representation.

Although, as you say, the artists had control over their own presentations, a shift of curatorial emphasis could have given those artists/producers who spoke from an *intimate* position in relation to a particular community, a much stronger position in this exhibition. It could have facilitated a much more visible/audible presence — the presence of an urgently needed voice.

With my criticisms I did not intend in any way to erase or trivialize the contributions of artists who have previously been excluded from the mainstream — including Black artists. I realize that I implicated all artists who serve on the Board of A Space by having asked for more commitment by A Space in regard to this particular exhibition. I would like to apologize if my criticisms of the exhibition in general should have discouraged their participation or efforts.

My review of "Art and Community" was linked to my interests in issues of representation as well as an interest in how the commitment of artists to their specific communities can be supported and furthered. In my opinion, these concerns cannot be separated from forms of presentation, that is, from curatorial concerns, especially since the link between art and community is only possible through representation and communication.

Barbara Fischer

EXERGUE

«Mais ce n'était pas tant ces installations guerrières qui rendaient ces hauteurs à ce point irréelles, ni le calcaire d'un gris plutôt terne, vu de près. On n'avait pas le sentiment d'arriver à un sommet. Et un alpiniste célèbre me revint à l'esprit qui, dans un livre, décrit son extase au point le plus haut du globe en se servant des perceptions d'un autre (pas même un alpiniste) qui les avait notées en marchant dans des rues de banlieue presque plates, à cent mètres à peine au-dessus du niveau de la mer. Ainsi je descendis bientôt vers l'ouest, en me réjouissant des hauts plateaux, des vallées et des routes provençales dont Cézanne s'est félicité qu'elles soient des voies romaines: «Les voies romaines sont toujours admirablement tracées. Ils avaient le sens du paysage. De tous les points cela donne un tableau.» (C'est aussi une raison d'emprunter les routes fréquentées plutôt que de rester à l'écart sur les prétendus chemins de randonnée.)

Lorsque sur le premier haut plateau je me retournai pour voir la montagne, ses flancs, de nouveau, étincelaient comme une fête (il y avait même un endroit qui brillait comme s'il y avait là une veine de marbre); au coup d'oeil suivant, cette lueur, loin en bas dans une forêt de pins, semblait, à travers les pointes des arbres une robe de mariée accrochée là. Continuant mon chemin, je lançai une pomme qui se mit à tourner dans l'air, reliant mon sentier à la forêt et au rocher.

C'est de ce trajet-là que je tire le droit d'écrire un «leçon de la Sainte-Victoire».

Peter Handke, *la Leçon de la Sainte-Victoire*, Paris, Gallimard, 1985, 118 p.

OUVRAGES THÉORIQUES

Walter Benjamin: *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, 264 p.

Voici que paraît enfin en français cette *Origine du drame baroque allemand*, du *Trauerspiel*, «théâtre de la tristesse» ou «représentation du deuil». Au-delà d'un intérêt pour une forme «mineure», c'est-à-dire mortifiée, malheureuse au sens austinien, pour ce théâtre de l'accès soire (doublement entendu), c'est le sens même de cette disgrâce, de cette méconnaissance critique que Benjamin vise à travers son objet et ce, sans jamais sombrer dans le discours apologétique de la réhabilitation.

Ce parti-pris contribue encore à faire de cet ouvrage une lecture de première importance même si l'histoire littéraire, la question théâtrale ou la «période» baroque n'occupent pas l'avant-scène de vos préoccupations intellectuelles. Car c'est l'«idée» du *Trauerspiel* que la pensée de Benjamin «achève» ici en la cernant, ou plutôt en la traversant, comme un édifice allégorique, «conçu d'emblée comme ruine, comme fragment» (p. 254): totalité fragmentaire elle-même produite par une matière première ruiniste. Attention toutefois: «Bien au-delà des réminiscences antiquisantes, c'est un sentiment stylistique actuel qui s'impose» (p. 191). Par cette assertion, Benjamin insiste plus finement encore que Riegl (dans le *Culte moderne des monuments* paru en 1984 au Seuil): 1 — sur la nécessité d'inscrire par rapport à un présent antérieur spécifique toute réutilisation ou réaffectation de matériaux «archéologiques»; 2 — sur la valeur d'art comme n'étant pas le seul apanage de la modernité du XIX^e siècle et de sa postérité. (Riegl écrit quant à lui: «S'il n'existe pas de valeur d'art éternelle mais seulement une valeur relative, *moderne*, alors la valeur d'art d'un monument n'est pas une valeur de remémoration, mais une valeur actuelle.» (p. 42).)

C'est aussi et surtout la question de l'écriture allégorique, de l'allégorie-écriture (versus le symbole-image) qui est travaillée par le biais de cette reconsidération combinatoire du (des) passé(s): on saisira aisément la pertinence ponctuelle de la question tant au niveau des récentes stratégies discursives («l'impulsion allégorique» du postmodernisme postulée par Craig Owens) qu'à celui d'un éclectisme pictural ou architectural souvent problé-

matique, c'est-à-dire généralement mal problématisé par la critique.

Gilles Deleuze: *l'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Après *l'Image-mouvement* (Minuit, 1983), *l'Image-temps* présente le second volet de la recherche que consacre Gilles Deleuze au cinéma. Pour poser les balises d'une théorie de l'image cinématographique, on se souvient des développements bergsoniens que proposait *l'Image-mouvement*. Deleuze questionne le cinéma en philosophe — et la philosophie en sémioticien, à travers Peirce. Ainsi *l'Image-temps* ne constitue pas seulement la suite chronologique du premier volume (*l'«image-temps»*, qui renverse le rapport de subordination de l'«image-mouvement», surgirait après la guerre avec le néo-réalisme italien, Welles et la nouvelle vague), elle est aussi une résistance à une histoire cinématographique linéaire et une tentative d'articuler sur leur propre sol les concepts que le cinéma suscite — concepts fondamentaux pour l'évolution de la pensée contemporaine.

Dans un domaine où l'on a été habitué à l'impressionnisme, il faut rendre hommage à Deleuze pour l'attention qu'il porte à la pratique cinématographique elle-même. De Sica, Carné, Resnais, Godard ou Syberberg ne sont pas convoqués pour faire résonner un nom mais pour rendre compte d'un travail: Deleuze analysera les composantes de l'image, le hors-champ, la voix off, le montage court et le plan-séquence: la matière même du film. Aux images-perceptions, images-actions, images-affection, s'ajoutent ici l'image-cristal, l'image-souvenir qui prolongent le projet taxinomique de l'auteur. «Cinéma 2» (ainsi que l'annonce la page-couverture) ne propose pas seulement le second tome d'une étude de la pensée cinématographique, c'est aussi un ouvrage qui, à travers des types et des variétés, esquisse et favorise une série d'axes polarisés. On reste perplexe, après *Rhizome* et *Mille plateaux*, de se voir confrontés à une aussi insistante résurgence du deux, sinon de l'antagonisme dialectique proprement dit. La «solution» à cette constatation se trouve peut-être figurée dans les très belles pages consacrées au rapport au passé chez Mankiewicz, sur la continuelle bifurcation du temps qui pourrait bien être une synecdoque exemplaire de cette construction deleuzienne.

Pascal Bonitzer: *Décadrages*, Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, 1985.

Le sous-titre de ce recueil d'essais convoque «peinture et cinéma». Il s'agit d'un petit ouvrage d'abord facile pour peut-être introduire le néophyte à une réflexion (en petites touches) sur le cinéma et sur certains de ses (vieux) débats: ainsi le «Grain de Réel» étudie la neutralité ou au contraire la position foncièrement idéologique de la caméra et tente de parer à ce faux antagonisme. L'ouvrage a peut-être le tort de viser avant tout dans les rapports peinture/cinéma une quête de répondants, voire d'équivalences vite jouées entre les deux disciplines, sans évaluer jamais les effets de greffe: rejets, allotopies, hybrides, etc. De surcroît, il se mesure le plus souvent avec des oeuvres de peinture déjà prénantes de maints investissements théoriques autrement plus affînés: *les Ménines* après Foucault, *les Ambassadeurs* après Lacan... Influences de procédés (travelling latéral et anamorphose, travelling et accélération du geste pictural) et citations iconographiques (Füssli chez Rohmer dans *la Marquise d'O*) sont traités sur le même pied: un pied léger. On lit avec intérêt l'essai sur la valeur plastique du plan et les analyses d'exemples filmiques précis. Si décadrage il y a dans cet ouvrage, outre celui à l'oeuvre dans les objets concernés (entendre un décadrage inter-disciplinaire et méthodologique), on le soupçonnera peut-être dans les pages où l'auteur évoque l'anarrativité et la scénographie lacunaire inhérentes au procédé qui lui donne son titre.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Au chapitre des périodiques, on aura choisi, pour ce premier tour de piste, de mettre l'accent sur la photographie, ou plus précisément sur certains couplages autour du photographique.

Critique, «Photo/Peinture», n°s 459-460, août-septembre 1985.

Soulignons d'abord ce qui avait séduit dans ce numéro thématique: la grande et double actualité du projet. Engouement plus marqué que jamais en France pour ce médium et, d'autre part, une pratique de plus en plus occidentalement répandue d'une photographie jouant différemment (de) la peinture. On pensera à Sherrie Levine, Louise Lawler, Louis Jammes, Jean Le Gac, Christian Boltanski ou, plus près de nous, à Lise Bégin, Holly King ou à certains travaux de Sorel Cohen. Il ne s'agit pas de suggérer ici que ces oeuvres élaborent une même conception des rapports entre photographie et peinture, mais elles exigent très certainement une reconsidération de ces rapports. Or ce n'est certes pas là le bon point de vue pour aborder cette dernière livraison de *Critique* laquelle, ainsi «attendue», paraît dès lors ne pas avoir su réfléchir la pointe d'actualité de son propre projet telle qu'investie dans certaines pratiques. La lecture de ce numéro sera donc *par ailleurs* intéressante, malgré beaucoup de lieux communs.

Le recensement des ouvrages commentés dans cette «revue des revues» est lui-même révélateur: les commentaires sur les livres anglais, la plupart du temps non traduits, dominant largement. Le lecteur québécois sera certainement moins surpris que son collègue français d'entendre parler de l'ouvrage de A. Scharf, *Art and Photography* (1968), bien que le texte de Darragon ne soit pas dépourvu d'intérêt. (Mais à quand Crimp, Burgin ou Sekula à Paris?) Ensuite, beaucoup de commentaires sont d'une prévisibilité désarmante: celui, par exemple de Barthes et le «retour du mort», celui, incontournable nous dira-t-on, sur l'aura chez Benjamin (encore que l'article de R. Rochlitz ait le grand mérite de ne pas confiner sa lecture à «l'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» et de réinscrire la notion d'aura dans le contexte élargi de la réflexion de Benjamin). Ensuite, on assiste à travers plusieurs essais à un tiraillement de la photographie entre l'icône et l'indice, avec le sentiment parfois que les concepts se sont émoussés, ou les commentateurs essouffés.

À l'exception de quelques très brefs articles suscités par l'actualité et inscrits en fin de parcours, tout ce numéro de *Critique* est hanté par les rapports de la photographie et de la peinture tels que cristallisés par le traumatisme réciproque de leur rencontre première au XIX^e siècle. On constatera le fait en se réjouissant que cette cristallisation ait su produire quelques leurs chatoyantes: ainsi l'article de J. M. Gros sur *l'Invention de l'hystérie* (Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière) de Georges Didi-Huberman (Macula, 1982) et sur son plus récent pendant (Macula, 1984), *les Démoniaques dans l'art* suivi de *La foi qui guérit* de J. M. Charcot, textes commentés par le même Didi-Huberman. Dans cette «Hystérie comme un des beaux-arts», Gros évoque, quant à lui, dans le rapport de ces deux ouvrages, une disparition de l'hystérie.

Enfin, dans un «Nadar en double», E. Darragon commente avec perspicacité une espèce de piège à photographe tramé par Baudelaire avec deux tableaux comme appât, deux tableaux qui sont, probablement sans aucun hasard, de Goya.

Les Cahiers de la Photographie, n° 17, «L'Image accusatrice», 1985.

L'image accusatrice aujourd'hui, est-ce toujours la photo du criminel, le portrait «wanted» des *saloons* de western? N'est-elle pas devenue aussi, et peut-être surtout, l'image à sensations des *lieux du crime*, des restes du crime: victimes mutilées, *méconnaissables*, désordre d'objets, éclaboussures de sang, tracés au sol de corps effondrés? Faux départ. Ce qui intéresse Christian Phéline dans cette livraison monographique des *Cahiers de la Photographie*, c'est la conjugaison de la photographie et d'une technique policière, à savoir le fichage signalétique, perfectionné et codifié, sinon inventé, par Bertillon en 1888. De la photographie au XIX^e siècle, encore! Car à travers cette petite histoire de la photographie s'esquisse la question de «l'identité comme idéal social de soi» (la carte de visite comme «blason bourgeois» par exemple).

On verra donc se confirmer le rôle de la photographie dans l'engrenage épistémologique d'un fantasme scientifique, fantasme d'ordre muséologique tout aussi bien et que la police partage à l'époque avec l'ethnographie («le riche musée des types authentiques des variétés humaines» qu'appelait Louis Figuier en 1888 aussi), et la médecine (le «musée pathologique vivant» de la Salpêtrière sou Charcot): musée du criminel, de l'indigène et de la folle. On s'étonne d'ailleurs de voir Phéline ignorer dans sa riche bibliographie l'ouvrage de Didi-Huberman (cf. supra) alors que son essai, autour de la même époque, réfléchit sur une problématique similaire et met à jour les mêmes notions, notamment celle du «type» et du tableau. Car la fiche ne renvoie pas qu'à son référent (le criminel), elle impose la question de sa place dans la série de ses semblables (un fichier d'un million de fiches), et à travers celle-ci, elle est mise à contribution dans la projection d'un portrait générique, le portrait du criminel. Chez Phéline toutefois, le type, la figure et le tableau travaillent le bertillonage, à côté de leur dimension esthétique: contrairement à ce que Didi-Huberman circonscrivait chez Charcot, l'esthétique n'est ici, dans le meilleur des cas, qu'une prime accessoire, inopinée et le plus généralement, elle constitue le pôle antagoniste, dénié de cette nouvelle technologie du pouvoir. Bertillon est peut-être, on l'a dit «de son temps», un génie, il n'est pas comme Charcot un «artiste».

D'autre part, l'ouvrage de Phéline insiste finement sur l'insuffisance de la photographie dans ce régime de contrôle de l'identité; défaillances repérées d'entrée de jeu. Dans l'ensemble de la fiche signalétique, la photographie est à la fois déterminante et trompeuse, voire peut-être superflue: elle exige d'être «relevée» par l'anthropométrie mais aussi, et là le problème est bellement posé par l'auteur, elle doit être soutenue par la *description verbale*, par un langage qui essaie, à cette fin, de se défaire de ses images, de son propre pouvoir imageant.

Trois, vol. 1, n° 2, janvier 1986.

Trois se veut, ainsi que la couverture l'affiche sans complexe, une «revue d'écriture et d'érudition». Attention toutefois la conjonction prête ici à confusion puisqu'il ne s'agit pas tellement d'accoler des textes «écrits» et des textes «érudits»: c'est l'effet de l'érudition dans l'écriture et de l'écriture dans l'érudition qui colore spécifiquement ces textes et vise à faire vaciller les savoirs et leur littérature, les littératures et leur savoir. Du même coup, *Trois* annonce un corpus plus élargi que la plupart des revues québécoises: littérature, philosophie, épistémologie, arts visuels s'y côtoient de même que des auteurs d'ici et d'ailleurs et cela, sans être soumis aux impératifs certes stimulants mais parfois sauvages et souvent arbitraires d'une actualité événementielle. La seconde livraison de *Trois* propose un fort beau texte d'Hélène Merlin, «la Chirurgie de l'oeil», qui vous lancera sur la piste de ce que j'ai essayé d'expliquer brièvement: il s'agit en l'occurrence, autour de la photographie, d'une écriture photographique.

Artpress, n° 98, décembre 1985.

«L'Écriture photographique», c'est précisément le titre d'un spécial que la revue *Artpress* avait concocté pour son numéro de décembre dernier. Aucun texte à vous jeter par terre (heureusement, diront certains, la chose est douloureuse) et pourtant pas un seul article sans au moins un petit paragraphe qui, quelque part, vous lance, avec souvent une pointe de provocation, un bel os à ronger. L'exemple le plus littéral de cette écriture photographique, on le trouvera incarné dans l'essai de Gilles Corne: photographie et baptême s'y retrouvent «dans le même bain», par la «grâce» d'une graphie de lumière. Par ailleurs, on ne lira pas sans sourire le texte d'A. Fleischer où celui-ci distingue la machine de l'appareil (photo) et façonne astucieusement à ce dernier une sexualité hermaphrodite.

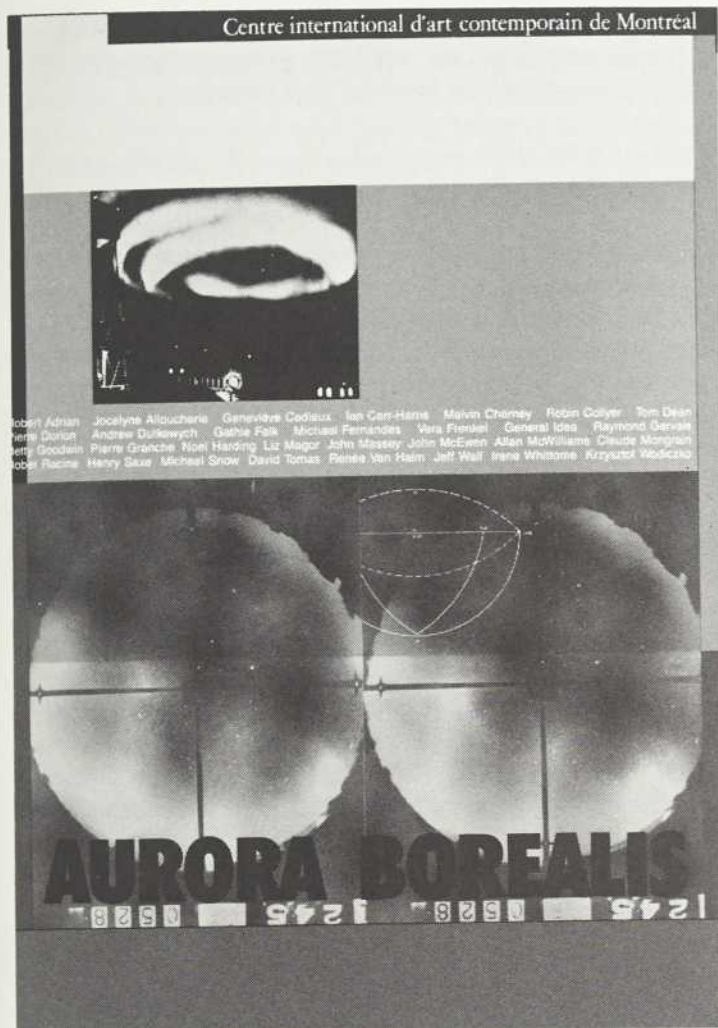
CATALOGUES

Aurora Borealis, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1985.

Paru après l'exposition de l'été dernier, le catalogue

d'*Aurora Borealis* retourne la situation à notre bénéfice. Grâce à ce délai, il offre, dans une présentation superbe, l'avantage non négligeable (et pourtant par définition assez inhabituel dans le cas d'expositions d'installations) d'une éloquente série de photographies couleur qui rappelle chaque oeuvre. On le feuillette avec le sentiment de re-parcourir l'exposition (plans et ordonnance des lieux sont inclus et commentés). À ce titre, il s'avérera très certainement un précieux document de travail et ce, malgré la « naïveté » de certains textes et une réflexion d'ensemble revendiquée d'emblée comme à-venir.

Dans cette perspective de catalogue-outil, de catalogue-souvenir, l'ouvrage est richement complété par un dossier photographique et bio-bibliographique sur les trente artistes concerné(e)s. On me permettra toutefois d'indiquer que, quoi qu'on y lise, ce n'est pas dans *Spirale* ou dans *Artforum* que j'ai eu le bonheur d'écrire sur



Pierre Granche et General Idea ainsi qu'un lecteur attentif le soupçonnera aisément en constatant que ces références font double emploi dans les bibliographies en question. Il va sans dire que ce sont sûrement là les exceptions qui confirment la précision minutieuse du reste. Après tout, l'erreur est humaine et le catalogue d'*Aurora Borealis* fort séduisant.

Pomme... Si Euclide avait croqué, installation de Pierre Granche avec la participation de Janos Baracs, Musée d'art contemporain de Montréal, 1985.

L'idée est ingénieuse d'avoir en quelque sorte doublé la valeur de complexité exposée par cette installation ainsi que ses préoccupations topologiques, en refusant la perspective limitée et unifocale d'un catalogue à une voix (ou à plusieurs voix mais homogènes, voire confondues). On trouvera donc dans ce catalogue, autour d'une seule oeuvre, divers textes mais surtout divers types d'interventions, diverses visées, ce qui est autre chose qu'un simple éventail de « tons ».

Je n'ai pas réussi à comprendre si la couleur scolaire de l'interview de Janos Baracs était un peu parodique ou si c'est uniquement à une bonne volonté didactique que l'on doit son petit air de catéchisme illustré. Outre cette interview, on y lira aussi les commentaires de Gilles Godmer, Christiane Chassay et quelques hypothèses de Lise Lamarche sur le pou, l'emblème et la « figure » qui réconcilient avec le discours sur l'art et l'art dont on discute.

JOHANNE LAMOUREUX

INSTALLATION: BEYOND IN SITU

JOCELYNE ALLOUCHERIE,
MARIO BOUCHARD,
LOUISE VIGER

The artistic activity which most forcefully presents the art critic with the problem of denomination or designation is, without a doubt, installation. It seems that the term does not quite render the complexity inherent in the practice. In its strict sense, it refers to the act and consequences of placing something in a certain position. In the seventies, the term conveyed as well an emphasis on the idea of arranging a space. What was here taken into consideration was the natural context, the topography of the site; installation was substituted for environment. Historically, the work designates the experience of an expanded sculpture. In the last decade, references to action and context were part of an ideology of the reformulation of space: landscapes, architectures, exhibition halls, museums. To install meant to organize a space by exploiting the possibilities of multiple media. One detected a desire to subject sight to sensory experimentation.

Installation was therefore perceived to be the ideal place for reconsidering the limits of the art disciplines. The consequence was that the artist, in endeavouring to redefine the mechanisms of sight, inevitably caused critical discourse to experiment with its own tools. Confronted with these works, language proved to be inadequate. "Installation" evokes the idea of establishing an itinerary, of setting in motion an intentionality. Today, however, the preoccupations of artists are diversifying: many are less intent on creating exercises in the mechanics of perception than on creating microcosms in which the referential and connotative charge is of paramount importance. Although the movement of the spectator is implicit, it is no longer necessarily the main focus of the work, as it was, for example, in Betty Goodwin's *Passage in a Red Field*, created in 1980 for the *Pluralities* exhibition at the National Gallery of Canada. The use of the word "installation," then, to describe practices that are more and more multifarious, has become inadequate. It forces the utterer back into the theoretical attitude that first gave rise to the word. This attitude has led to the enshrinement of installation as a phenomenon to which postmodern art criticism has attached certain characteristics: site-contingent, intending to elicit reflexion upon such notions as space/time, real/fictional locus, body/object, body/subject. To speak of installation in the seventies, then, was to refer to a conceptual and discursive framework; it was to evaluate with a critical distance.

If we consider the relationship between critical discourse and perception, we may ask to what extent denominations influence our perception and, conversely, to what extent sight conditions critical discourse. Our perception of installation would seem to oscillate between two poles: the analytical pole of perception considers the historical facts of the work's existence, springing from knowledge; the pragmatic role, on the other hand, urges us to particularize each experience and to unhinge our knowledge of its internal mechanism. These two modes of perception are not consecutive, but alternative. Sometimes the work provokes the following question: would it still be an installation if the elements therein could be installed elsewhere and produce the same meaning? Certain works create entirely autonomous worlds that could be called *places of imagination*¹. What is here offered to the view are configurations, structures which trace out networks of potential relationships, a form of puzzle waiting to be invested with meaning then reassembled, as if these works dictated a negation of knowledge in order to provide a new way of learning. The viewer moves across an organization of forms. The parts circumscribe the site, independent of the exhibition hall that in no way integrates with the whole. The physical locus is neither questioned nor reformulated. These works take liberties with the space inasmuch as the real space serves as a pretext for constructing topographies punctuated with signs. The components of these places of imagination meld together in unpredictable and infinite combinations, as a textual signifier of a *network of differences*². A synesthiac apprehension upsets the conceptual foundations which were previously employed to define the practice of installation.

INSTALLATION: A TEXT (I.E. NETWORK)

As a specific practice, installation is similar to text in that the latter is synonymous with a locus that subsumes the two-fold process of production and transformation of meaning³. Installation will be considered not as a form or product circumscribed by its own material bounds, but as an open area in which perceptions alternate and overturn each other, the accent being less on meaning than on its access roads. From the beginning, there is an underlying assumption of the multiple effect of the rhizomatic arrangement, as if the gesture of placement, of installing, had a symbolic charge. Kristeva speaks of the gesture (in general) as work that precedes the message, as a practice of designation that does not signify but rather encompasses in the same space, in the same text: subject, object, practice⁴. This antecedent of signification concerns installation insofar as it relates to a space underlying an opening to meaning. The text would be in this scene, still uninvestigated, in the potential realm of meaning. It is, moreover, this pragmatic dimension which allows the work to become the matrix of a group of signifying systems, be it the relationships between sign and object or the formal relationships between signs. The infrastructure of the installation merges with the properties of a text, a text which is not a group of enunciations, but which is to be read in function of the particularity of the grouping of different strata of significations⁵. This infrastructure should be considered from the standpoint of its functionality which is of the poetic type since it is wrenching vis-à-vis the linearity of the text. In this respect, one has quite rightly emphasized the effect of shock, the feeling of disorientation which characterizes the meeting between the viewer and the work⁶. There is a disconnection between the familiarity of the place of exhibition and the strangeness of the fictitious place. Anxiety also arises while the viewer is obliged to play with the plastic data in order to create multiple combinations. The shock comes also from the voids which provoke rebounds and incessant repetitions from one point to another. This aspect of decoding takes us to the indexical dimension of installation. As a transformative practice, installation takes us from contemplation to associative perception in which each image works upon itself, transforms itself upon viewing. In association, claims Merleau-Ponty, knowledge appears as a system of substitutions where one impression calls forth others, without ever explaining them, where words make sensations wait...⁷. The interstices make the subject cross a network of signifiers. Situated at the centre of a complex in which sensations respond to each other, the subject must compensate for his disconcertment by erecting opposites: the ego, its negation; presence, absence; the real, the fictional...

THE TEXT: A THEATRE

Textual topology is theatrical. Whether it be a literary work or a play, the artist sets a stage where his ego plays the role of itself, fragments, and then involves the spectator, understood and utilized as one of the unprivileged elements of the scenography⁸. In installation, however, the spectator becomes a privileged link; contrary to what takes place in theatre, the spectator is the actor who calls upon the subject/author to focus the signification. The scenographic pragmatic defines a theatricality peculiar to installation. There are, of course, similarities between the theatricality of installation and that of theatre in the strict sense: the presence of multiple objects and signs, a fragmented vision conditioned by the time factor, an emphasis on reality. But it is through that which differentiates these two that the theatricality of installation generates representation: the non-literality of objects, the actor supplanted by an interpreting and acting character/spectator, the intervals between the parts of the work all serve to eliminate the boundary between hall and stage so as to permit a journey inside a scenographic structure in which play, dream, spectacle and discourse intertwine. Installation, then, offers the spectator a stage where subjective discourse may be established. "Discourse" here is intended in the sense given to it by Octavio Paz (when speaking of writing), of showing the way: inventing, remembering, imagining a trajectory, going to...⁹. Because it proposes a new mode of looking, installation has overturned our reading of the object. In that it is an indexical practice, it does not signify the real but participates in its antagonistic movements by placing the spectator in a disjunction of often incompatible spaces. Installation, which initially had a more obvious critical function, is trying more and more to lay out territories in which meaning emerges and disappears. The fantasies between objects and self are exploited to form

topoi where ambiguity dominates, to the point where it seems to be the finality of the work.

Jocelyne Allouche, Louise Viger and Mario Bouchard present works each having a theatricality which can be viewed in their dimension of "poetic aberration" (Kristeva) which intertwines what is and what is not, the sign and its converse.

STAGE LEFT/STAGE RIGHT

Jocelyne Allouche: *Une montagne*
Encore *Ma maison noire retrouvée Comme*
l'envers d'une faille Ou comme ma ville
par l'arrière saisie Bête sombre et écaillée
et tant de terrains vagues

This work, exhibited at *Aurora Borealis* in Montreal in the summer of 1985, offers an open geography, a kind of garden studded with monuments evocative of altars or steles. Since they have no precise referential charge, these elements are more like cultural fragments or parcels of nature. The exotic architectural works that one used to place in 18th-century European gardens would have the effect of creating innumerable fictitious places in the heart of nature. Jocelyne Allouche's monuments integrate, also in a fictitious setting, plots of land, glimpsed or invented cities, references to painting that are revealed or denied as the spectator circulates through time within the work. Unlike ancient palace gardens (pagodas, pyramids or Chinese pavilions) which quoted their respective cultures, these monuments, like sacred architectural artifacts, serve as showcases for the memory, for memories. We are travelling through an allegorical space: a garden of memories, a cemetery perhaps.

The reality of this work, its mode of being, relates to the incidental. If the critical function of installation still has meaning here, it is with regard to a questioning of the ideology of representation. One could contend that this ideology is thwarted. The materials do not combine to form an overall signification that a reading over time would reveal, but rather induce a perpetual fleeing of meaning and recurrence of meanings. The components of installation do not act as signs which add up to reveal a semantic direction, but act instead as signals. Installation/painting, installation/drawing, installation/architecture all at the same time, the work favours as many permutations as possible. The materials, in a state of constant interaction, reverberate against each other. The lure of sight is fostered by the extreme fragmentation of the work. References pass from one level to another: a rock, a virgin figure reminiscent of Rosetti, a patch of sky create a repeated fading of the present to produce metamorphoses, which underline the situation of sight in this space. This work opposes the localization of meaning, breaks down its fences; it favours modifications, the double, it provides a context for a site-specific fiction, for a metaphor of the garden in which shadows move and borders are overstepped. Far from being a geometrical garden which forces us to follow its lines, it is a garden as perceived by Rousseau in which there is a negation of perspective and its two poles of the eye and the object of sight, point of view and vanishing point, a negation simultaneously affecting space and time, but in different ways. Space is affected in that it comprises the locus of a garden having no imaginary outside, like pure interiority, outside of all spectator distance, with no possibility of reproduction, thereby becoming a space/body. Time is also affected: by suspending the destination of the journey and replacing it with endless wandering, the present moment is stretched and inflated¹⁰. The memory works toward the creation of a fiction of place.

The undermining of representation would seem to stem from the sensorial and critical ruptures that the drawing/painting/architecture association produces in the field of the spectator¹¹. The drawing juxtaposed against the constructions/monuments undermines the hieratic solidity that appears at first glance. Of an ethereal nature, the drawing invades the facade of the pieces, thereby "softening" the syntactic rigour of their materiality. The painting, by virtue of its principles of ordering, reaffirms the work as a mode of organization, while the scrambled drawing denies this principle. A virtual, pulsating space is added to the very real space of objects. In the words of Jocelyne Allouche, the drawing takes on an incidental character and is perforce *l'insensé*, that is, it becomes the departure, the skid-point at which everything becomes reversible¹². More importance seems to be accorded to the fact of marking a surface than to the content of the drawing. As a result, the drawing takes on a "clouding" effect. This clouding, with its

absence of clear demarcation, tends to destroy the evocative qualities of the funereal, sacred monuments. Hubert Damish's observation on the role of the cloud in pictorial ordering is relevant. The cloud seems to have a strategic function, acting alternatively as *intégrant* and *désintégrant*, as sign and non-sign. If the former guarantees the unity of a closed system of representation, it is the latter which may negate this system.

One of the pieces presented produces the effect of a weather screen. A portico on a field of clouds leads us to a vista of the immaterial. The presence of drawings, more inductive of action than contemplation, leads us away from the exterior materialness of things into the imaginary voyage, from objects to the images they generate across the screen of memory. This theatricality of travesty allows an infinite world of images as an outlet to an "elsewhere." It operates as a perpetual matrix of fictions.

The works that follow use the exhibition space neutrally, as a simple prop; they are veritable fortresses circumscribing autonomous areas and the time of a narrative.

THE NARRATIVE

Louise Viger: *L'Île-aux-oies*

Composed of three distinct, yet complementary parts, namely, a theatre of objects, a sound track and a book, this work, exhibited at the Galerie du Musée du Québec in 1984, exemplifies the organization of all installations in addition to providing a new theme for analysis: the hero. At the entrance of the exhibition, an explanatory leaflet places us straight away in the interplay of folk imagination and fiction. The work is based on a legend whose setting is *L'Île-aux-oies*. The choice of subject joins and intertwines components of theatre, more specifically, the spatial and temporal elements relating to character. From the point of view of form, this theatricality is repetitive, materializing in two major scenes which, with the giant woman lying on the ground like a shadow, form the principal axes. Neither the time we take to travel through the work nor the nature of the room lead us to make a transformation of meaning or a crossing from the real to the fictitious, since the artist has already opted for the myth and thus an historic tense. The theatre of objects embodies the narrative in the larger sense given it by Barthes: "The narrative may be supported by articulated language, oral or written, by the image, stationary or moving, by the gesture and by an ordered mixture of all of these."¹⁴ The narrative flow follows the enunciation, the latter being the process for the production of the work. However, the narrative has no representative function; it is a spectacle which remains enigmatic and is not mimetic¹⁵. The viewer moves through the sequences of the legend of *L'Île-aux-oies*; he is held only by the time of the referent, as his subjective time dissolves in the mystifying atmosphere. The origin of this legend is recounted in *L'Histoire de l'Hôtel-Dieu*, written by the abbot Casgrain in the 17th century. A man supposedly lived in a sort of castle which became his prison. The woman who looked after him, according to popular imagination, had the characteristics of an angel or a giant, along with supernatural powers. In this work, as in the legend, all the elements of the narrative are united: a geographical setting, characters, plot. It is interesting to note the movement from an actual event, from a linear narrative, to a burgeoning theatricality. The legend gave the woman/giant such credibility that she became the eye of the imaginary, she was attributed powers that could modify the monotonous unfolding of events. As suggested by the objects of the installation, she could transform a bird into an ant, a tree into an hourglass; even the prisoner found himself wearing a mask of grass and earth. Lying on the ground, she translates metonymically her grasp of the real, her vision of things, which she upsets to the point of supplanting it with the fantastic. This character/hero plays a key role in the work. One may apply, by extension, Propp's remarks on the function of character: a character is defined with respect to his signification in the unfolding of the plot and with respect to the mental representation of a geography and the events arising therefrom¹⁶.

The theatre of objects is made up of elaborate constructions having strata of geological-like materials. Of the geography of the island, it retains in particular the archetype of closed space, cut off from civilization. The spectator has numerous observation points suggested by the perspective and the size of the objects. He can view the whole from the bird's-eye view of the giant, or identify with the prisoner, concentrating on

the music of the hunting horns recorded on the sound track, thus acquiring the status of a character. But he merges in particular with the artist/narrator who, in order to emphasize even further the metamorphosis of the place, leaves traces of the latter in a book. Here the photographs of the island and the drawings of the theatre of objects act according to the rules of a new set of stage directions, of a two-dimensional representation. The spectator becomes a reader of a theatre of knowledge, offered through drawings. The narrative components of *l'île-aux-oies* are ordered by the work's structure so as to produce a tight-knit interplay of diverse correlations. A drawing of the topography of the island constitutes the first scene, the prisoner transformed into a half-bird is the second. As for the giant, she casts her shadow over everything; she knows all, sees all. She embodies the different points of view of the narrative: the bird's-eye view, the close-up and the view of the whole.

The temporal dimension consolidates all the stages of our mental journey through the work, and provides an access to the multiple readings generated by the narrative. At the two extremes of the room, a book and drawing face each other. The book records, in testimony to what popular memory might lose in the night of time. A drawing on the wall shows a tightrope walker in performance, before he fades from memory. Memory versus oblivion. The viewer jumps, according to this whim, from the legend to the interpretation made by the artist, notably in the short texts accompanying the illustrations of the book. The viewer may be the transforming agent of the narrative and free himself from the sequential arrangement of the various elements of the work, or he may choose to ignore the objects and penetrate the immateriality of the pure poetic narrative offered to him in the book in the form of short poems.

BLANK SPACE

Mario Bouchard: *Sans titre*

Never has the discourse on installation appeared to me to be on such slippery ground than when confronted with this work, presented at the Oboro Gallery in Montreal in 1984, an occasion which allowed one to rethink the parameters of installation discourse. Two objects are placed in a position of interrelationship: a drawing and labyrinthine, pyramid-shaped structure. The layout of the three-dimensional object, a rocky island, is evocative of Mont St-Michel. The island is striated with tunnels and passages. Is this an installation? The layout is calculated not only to alter the viewer's process of vision but to incite reflection upon the ways one may achieve an altered perception of things. This upsetting of vision gives rise to a suspicion regarding the very concept of installation. Mario Bouchard has positioned a volcano in space which requires bending and contorting the body if one is to see both the exterior and all the intricate patterns which criss-cross the interior. The darkness, moreover, prevents the eye from totally examining the interior: it impedes the journey. Regardless, the idea of a path to take persists. The viewer then turns toward a body/object: the clown-like figure in the drawing. As body/subject, the viewer performs, in vain, a hopeless ballet dance around the island in order to fathom the strangeness. The clown in the drawings, free from all contingencies, can cross areas of light and night, can cross diverse regions. Body/object here signifies dreamt body. As was the case with Louise Viger, the drawing is a two-dimensional staging, but in this case it indicates possible itineraries rather than paths already taken by some legendary hero. The drawing is the basis for a succession of states experienced by a character in various settings, for all potential journeys. We may note the disintegrating function of this type of installation, its ability to signify a thing and its opposite.

The access routes to meaning and their complexity are here indicated; the mountain and the drawing form the allegory. The mountain cannot be invested with physical meaning; the real space turns into empty space, space to be invested with desire. Although one cannot physically experience the exploration of grottos and tunnels, this would be possible at some future time as an exploration project in some form of fiction. The character in the drawing could be each one of us, as an agent inserted in another time; it is a being in a state of becoming, like a character in a novel or film, who takes shape in the course of reading, of a fictitious adventure¹⁷. The relationship to the body is significant insofar as it denies the efficacy of corporal action. The search for signification is thus made far from the body. The viewer experiences nothing; he invents a tale in which he can play many roles. Can installation be reduced to

an area of projection for our desire to construct a signifying experience? This would seem to be what is at stake in installation today.

CHANTAL BOULANGER

NOTES

1. Expression suggested by Rosalind Krauss' essay "Sculpture in the Expanded Field," *October* 8, 1979.
2. Julia Kristeva, *Séméiotikè/Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969), p. 13.
3. *Ibid.*, p. 26.
4. *Ibid.*, p. 34.
5. *Ibid.*, p. 19.
6. René Payant, "le Choc du présent," in *Performance: text(e)s & documents*, ed. Chantal Pontbriand (Montréal: éd. Parachute, 1981), p. 135.
7. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945).
8. Julia Kristeva, *op. cit.*
9. Octavio Paz, *le Singe grammairien* (Paris: Flammarion, 1972).
10. Louis Marin, "l'Effet Sharawadgi ou le jardin de Kullie," *Traverses*, 5/6, 1983, p. 118.
11. Diana Nemiroff, *Dessin/Installation* (exhibition catalogue), Centre Saïdye Bronfman, Montréal, 1985, p. 12.
12. Jocelyne Allouche, *Bulletin de la Chambre Blanche*, Sept. 1982.
13. Hubert Damish, *la Théorie du nuage* (Paris: Seuil, 1972), p. 25.
14. Roland Barthes, "Analyse structurale des récits," *Poétique du récit* (Paris: Seuil, 1977), p. 7.
15. *Ibid.*, p. 52.
16. Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (Paris: Seuil, 1965 and 1970), p. 31.
17. Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage," *Poétique du récit* (Paris: Seuil, 1977), p. 126.

Chantal Boulanger is an art critic living in Montréal.

Translated from the French by Jeffrey Moore.

MOMA ET LE MODERNISME: LE CADRE EN JEU *

Lorsque le propriétaire ou son représentant encadre une peinture, l'acte d'encadrer devient un acte de possession, d'imposition des mains. Cette appropriation pour soi des objets d'art est particulièrement évidente dans les collections, publiques ou privées, qui présentent un encadrement uniforme, standard ou identique. La présence du propriétaire (j'ajoute, précision délibérée, qu'il est masculin: la plupart de ceux qui ont formé, encadré des collections de peintures ont été des hommes) sa présence à lui, donc, est incarnée par le cadre qui devient le substitut de sa main, la main qui cadre, qui prend et qui possède alors même qu'elle forme, qu'elle appose la signature de ce même propriétaire. La prétention du propriétaire, c'est le cadre.

L'absence de propriétaire est une fiction. Celui-ci n'est pas invisible, il ne l'est plus depuis qu'au XVI^e siècle, l'encadrement «genre maison» a été adopté pour les collections privées. Depuis lors, même, et en fait spécialement dans les musées, le cadre est l'instrument, l'agent qui permet au possesseur/collecteur, lui, d'être présent, visible en tant que créateur, créateur d'un autre ordre, plus puissant que l'artiste, un conservateur/créateur qui est encadreur, auteur d'un texte qui peut être lu indépendamment du texte de l'objet d'art, qui en circonscrivant celui de l'objet d'art, l'inscrit à l'intérieur d'un métatexte, un supertexte qui subsume celui de l'objet d'art.

Que nous dit donc ce texte que le Museum of Modern Art (MOMA) de New York, par l'entremise de son agent, William Rubin, directeur de la section peinture et sculpture, construit pour nous en réencadrant sa collection de peintures? Devant quel discours se trouve-t-on? Quel langage nous demande-t-on de lire?

Un cadre est essentiellement construit et donc fragile, telle serait l'essence ou la vérité du cadre.¹

C'est l'expansion du MOMA qui a mis en branle le projet de réencadrement de Rubin, le nombre de peintures en montre

doublait, passant de 15 à 30% des quelques cent mille items de sa collection. Qu'elles aient été déjà en montre ou qu'elles soient demeurées dans l'entrepôt, ces peintures, pour la plupart, ne possédaient plus leur cadre originel, ce qui, l'histoire de l'usage abusif du réencadrement l'atteste, est la norme pour la plupart des collections.

On ne peut saisir l'ampleur de l'entreprise de Rubin qu'en se reportant aux photographies qui documentent l'accrochage des oeuvres à partir de la première exposition du MOMA en 1929 jusqu'au début des années quatre-vingt. Il nous serait impossible de voir ces changements de cadre uniquement à partir des reproductions d'oeuvres individuelles tirées des archives du MOMA, et que celui-ci publie dans les catalogues depuis ses débuts (ceci inclut *The Museum of Modern Art, New York*, publié en conjonction avec la ré-ouverture du Musée en 1984), car le MOMA, sauf de rares exceptions, a poursuivi, si ce n'est pas renforcé, la pratique normale de ne pas inclure le cadre dans la reproduction d'une oeuvre. Cette pratique suggère implicitement que le cadre, qu'il ait été conçu et/ou exécuté par l'artiste, qu'il date de la même époque que l'oeuvre ou qu'il ait été ultérieurement ajouté, que ce cadre n'est pas, n'a pas été et ne sera jamais considéré comme faisant partie intégrante de l'oeuvre et de son histoire. Les reproductions d'oeuvres sans leur cadre laissent supposer que celui-ci est facilement détachable, contribuant par là à renforcer l'opinion qu'une peinture peut être réencadrée sans conséquences².

«Le cadre idéal n'existe pas.»³ (Rubin)

Rubin a déjà réencadré des parties de la collection du MOMA. En 1972, quelques années après sa nomination au poste de directeur de la section peinture et sculpture, il saisit l'opportunité que lui offrait une re-disposition de l'accrochage de la collection permanente du Musée pour effectuer quelques changements de cadre⁴. L'expansion de 1983-84 lui permit à nouveau de réencadrer plusieurs oeuvres et de nous offrir ainsi une vision très claire de son concept d'encadrement muséal. L'ampleur exacte du dernier réencadrement est cependant beaucoup plus importante que ne le laissent suspecter les protestations qui s'élevèrent lorsque l'on ôta les cadres anciens de certains tableaux post-impressionnistes. Avec la collection entière à sa disposition pendant les travaux, Rubin avait la possibilité de changer tout cadre qui ne se pliait pas à son schéma et il en a profité⁵.

«Mais l'espace muséal n'est pas neutre.» (Rubin)

Nous débutons, ou plutôt nous sommes conduits par l'architecture même de l'édifice, à débiter par la pièce située à gauche de l'escalier mobile qui mène au premier étage. Nous apercevons sur le mur opposé à l'entrée trois Cézanne, une nature morte, un baigneur et un paysage, tous contenus dans des boîtes-cadres ou cadres en «L»: une mouleure unique à motif de roseau de 1,9 à 2,5 cm de largeur dont le devant est recouvert d'or brossé qui laisse paraître par endroits le rouge du fond, les «joints» sont d'un doré lustré et les côtés, recouverts d'une teinture brun foncé assez claire pour laisser transparaître les veines du bois. Ce modèle de cadre était prédominant dans les galeries de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. L'éclat de sa dorure peut varier, tout comme le peuvent l'épaisseur et la largeur de sa mouleure, la douceur de ses angles, le degré d'incurvation, peinte en trompe-l'oeil ou réelle, de son profil ou sa distance au support, l'impression qui s'en dégage en est une, par contre, d'uniformité.

Le premier changement que l'on note dans la procédure d'encadrement survient dans la galerie consacrée aux oeuvres de la période africaine (1906) de Picasso et de Braque. Un bon nombre de ces peintures ont un cadre mince en «L» fait d'un bois teint brun foncé. C'est presque comme si les côtés brun foncé des cadres dorés que nous venons de quitter avaient été dépouillés de leurs devantures. Nous pouvons observer ces cadres de bois foncé fluctuer en largeur, profondeur, teinte, distance au support, en parcourant les pièces réservées au cubisme, au futurisme et à l'expressionnisme jusqu'à ce que nous arrivions à celle réservée au De Stijl. Là, l'obscurité se fait blancheur. Dans une seule autre pièce, celle où sont accrochées les murales Campbell peintes par Kandinsky, retrouvons-t-on autant de cadres blancs dénudés. Je ne veux pas dire qu'il n'y a pas de cadres blancs avant la galerie De Stijl ou après la pièce qui contient les murales Campbell, ou qu'il n'y a pas de cadres dorés après les pièces post-impressionnistes et fauvistes mais que, dans les galeries du premier étage, il y a un ordre, dans les couleurs utilisées pour les cadres, qui va du

doré au brun, puis au blanc, le brun faisant en plus l'objet d'une modification de son profil qui, d'arrondi et légèrement mouluré, devient plat et uni.

Au deuxième étage, dans les galeries réservées à l'art américain, la même formule est répétée sous une forme synoptique, moins nette, jusqu'à la grande galerie qui contient les peintures grand format de l'expressionnisme abstrait. Ici, pour la première fois, nous nous trouvons devant des œuvres non encadrées, des peintures telles que *Vir Heroicus Sublimus* (1950-51) de Barnett Newman. Les peintures non encadrées du MOMA sont souvent entourées de bandes de ruban de couleur imitant le tissu, agrafées à la toile. Placé un peu en retrait du devant de la toile, le ruban n'est pas visible lorsque l'on se tient directement en face des peintures; fixé de façon assez lâche le long des côtés, le ruban apparaît nettement comme un élément surajouté. C'est avec ce choix d'encadrement que la trame du récit encadrer de Rubin devient transparente. Nous quittons les galeries réservées à l'art américain, tel que voulu, sans avoir l'impression d'un cadre précis, mais avec le soupçon qu'on s'est fait avoir.

«Le cadre travaille en effet.» (Derrida, p. 87)

À ma connaissance, seulement deux des nombreuses réactions au nouveau MOMA se concentrent sur le réencadrement de Rubin. La première est un article de Grace Glueck, astucieusement titré «What's in a Frame Less and Less at the Modern», publié dans *The New York Times*, le 15 juillet 1984, dans lequel Rubin commente dans le détail sa conception de l'encadrement. Glueck a également interviewé Robert Kulicke, qui fut consulté à titre d'expert pour le réencadrement du MOMA. Kulicke, l'un des dessinateurs de cadre les plus importants en Amérique du Nord, a inventé, entre autres, le cadre connu sous le nom de cadre «Kulicke-Jamieson» ou «Guggenheim»⁶ et aussi sous le nom de *box frame*, *shadow box frame*, *floating frame* ou *el frame*⁷. (En français, boîte-cadre, boîte-papillon ou cadre en «L». N. du T.)

L'appellation «Guggenheim» renvoie à son emploi initial en 1972 lors du ré-encadrement de peintures de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle de la collection de Justin Thannhauser au Solomon R. Guggenheim Museum à l'aide d'étroites moulures dorées conçues par Kulicke. Pour plusieurs, le cadre Kulicke-Jamieson offrait une solution supérieure au problème de l'encadrement contemporain lorsque comparé au retrait radical de tout élément d'encadrement de la collection permanente du Guggenheim dans les années cinquante par James Johnson Sweeney. Glueck a présenté les arguments en faveur de la conservation des cadres d'origine en interviewant Katherine Baetjer, conservatrice et administratrice de la section de peinture européenne au Metropolitan Museum, et Mark Davis, qui est encadreur et qui a participé à la restauration des cadres XIX^e siècle du Met. L'article de Glueck, ainsi que l'éditorial, sans titre, publié dans *The International Journal of Museum Management and Curatorship* (4, 1985, p.115-117), probablement écrit par Peter Cannon-Brookes, l'un des *editors*, se concentrent sur la suppression des cadres ornements et souvent dorés de la collection post-impressionniste du MOMA. L'éditorial commente cependant aussi la similarité entre la boîte-cadre et le style architectural du MOMA, et condamne Rubin pour avoir ignoré «la relation délicate que les cadres entretiennent avec les peintures elles-mêmes», deux opinions que je vais replacer dans leur cadre plus bas.

«Le rôle du cadre est de servir de médiation entre le tableau et son environnement» (Rubin, le 2 juillet 1985)

L'éditorial offre une explication pour ce que Mark Davis nomme le «réductionnisme» du MOMA: la création d'une relation harmonieuse entre le cadre ou l'objet et l'architecture. Vu de face, le choix d'une boîte-cadre par Rubin, un style qu'il a utilisé depuis dix ans, fait en effet écho à l'apparence de boîtes des pièces situées dans les ailes anciennes tout comme dans les ailes neuves de l'édifice. Sans ornements ni moulures, à égalité avec le support, les boîtes plates aux angles nets répètent, quelle que soit leur couleur, le plan du mur et les embrasures carrées de la structure dépouillée au style bauhausien du Musée; les tableaux non encadrés fonctionnent de la même manière puisqu'ils sont tous rectangulaires.

La décision que prend Rubin de recréer les pièces des galeries originales, petites et basses de plafond avec des murs blancs et disposées en enfilade, suggère que le symbolisme sous-jacent à ces espaces et à leur contenu n'a pas changé. Carol Duncan

et Allan Wallach décrivent ainsi les qualités spatiales des anciennes pièces: «Il n'y a pas de vue d'ensemble directe, pas de grand espace, pas de hall central. L'itinéraire est tortueux. Il est difficile de conserver son sens des directions. Des vingt pièces qui composent l'itinéraire principal, une seulement est pourvue de fenêtres, bien que les façades de l'édifice soient en vitre. Parcourir la collection permanente, c'est marcher dans un labyrinthe»⁸. Bien que le chemin soit maintenant un peu plus droit et qu'il y ait quelques galeries plus spacieuses — la pièce réservée à Matisse au deuxième, une galerie d'expressionnisme abstrait et les galeries d'art contemporain du troisième — la même sensation demeure d'avoir à trouver son chemin ou d'être entraîné dans un dédale. Pour Duncan et Wallach, «le rituel du labyrinthe donne du prestige à l'individualisme compétitif et à l'aliénation dans les relations humaines qui caractérisent l'expérience sociale contemporaine»⁹.

Cet individualisme compétitif et cette aliénation sont aussi présents dans le choix d'encadrement, car les côtés sombres des cadres en bois teints et dorés ou entourés d'un ruban isolent chaque peinture de ses voisines tout en les séparant, dans le sens qu'elles sont détachées optiquement, du mur. Ces côtés sombres n'effectuent pas une douce médiation entre le tableau et le mur: combinés aux larges espaces aménagés entre les peintures, la bordure sombre contribue à construire chaque œuvre comme un objet autonome. Les peintures qui ont une bordure dont le devant et les côtés sont sombres offrent un isolement encore plus marqué.

Les sombres techniques d'encadrement de Rubin incorporent le côté le plus noir du modernisme. L'harmonie architecturale créée par le caractère plat et rectiligne des cadres et des murs est, en fait, une chimère, constamment perturbée par des arêtes sombres, des saillies, qui coupent les œuvres de leur environnement. Jamais conçues pour un musée, ces peintures, particulièrement celles qui ont un encadrement visible d'en avant et de côté, sont rendues encore plus indépendantes du lieu où elles se trouvent, elles flottent librement. L'emploi par Rubin d'un «style maison» ne crée pas un foyer pour les acquisitions du MOMA. Bien au contraire. «Plusieurs cadres qui conviennent dans une maison ne sont pas appropriés à un musée.» (Rubin, le 15 juillet 1984)

S'il y a uniformité dans le réencadrement de Rubin, elle est subtile, ne saute pas immédiatement aux yeux, car il n'a pas réencadré la collection entière et il n'a pas non plus réencadré chaque œuvre précisément de la même manière. «Mais le réencadrement n'a pas été effectué de façon «rigide», insiste Rubin. Dans plusieurs cas, Arp, Davis, Klimt, Klee, par exemple, Rubin a laissé tels quels les cadres faits par les artistes. Ceci ne veut pas dire que la fidélité à l'histoire, bien qu'elle soit un critère tout à fait approprié à un musée, soit responsable de la variation, mais plutôt que Rubin utilise le cadre pour créer sa propre histoire: le modèle qu'il établit se déroule à travers le temps et l'espace à mesure que le visiteur se déplace de galerie en galerie.

LE CADRE RESPONSABLE DU CADRE

«Si nous avions conservé les anciens cadres ornés, il aurait été impossible pour les tableaux d'être, les uns vis-à-vis les autres, dans le bon rapport.»

«Les anciens cadres différaient énormément les uns des autres, même par la couleur, et auraient empêché un dialogue qui a maintenant été mis en valeur» (Rubin)

Pour Rubin, le «bon rapport» est un «dialogue» entre les peintures qui se déroule à l'intérieur du cadre du discours moderniste, en particulier la branche qui est inséparable du formalisme nationaliste et évolutionniste de Greenberg tel qu'il l'a exposé dans son essai de 1955 intitulé *American Type Painting*¹⁰. Ce schéma pose l'art comme autonome, chaque médium étant à la recherche de son essence. Pour Greenberg (aucun lien de parenté, que je sache), l'essence de la peinture réside dans une couleur non descriptive couplée à une planéité factuelle du support. En reconnaissant l'importance du bord cadre du tableau comme l'arbitre des limites spatiales de la peinture et comme déterminant pour sa composition, Greenberg laissait entendre que n'importe quel autre cadre, ce que nous avons toujours entendu par «cadre», ce que Michael Fried appelait le cadre littéral¹¹, était un anachronisme. Pour Greenberg, et pour Rubin, comme on peut le déduire de ses acquisitions et de sa façon de présenter la collection de peinture depuis qu'il est venu au MOMA en 1964, l'histoire de la peinture

moderniste est une chaîne d'explorations autonomes, apparentées et progressives à la recherche de l'essence de la peinture, une quête qui culmine dans l'expressionnisme abstrait. Le choix de Rubin est encadré par la conception greenbergienne de l'absence de cadre comme essentielle à la pureté de la peinture: à l'intérieur des contraintes imposées par les peintures prêtées au musée qui ne pouvaient pas être réencadrées, Rubin a établi une histoire du cadre unique et linéaire, basée sur la croyance que le meilleur cadre est celui qui est absent. «Et l'effet de formalité se lie toujours à la possibilité d'un système de cadrage à la fois imposé et effacé» (Derrida, p. 79).

Rubin pourrait être vu comme un produit de son temps, un partisan des pratiques établies par le directeur fondateur du MOMA, Alfred Barr et de celles proposées par Greenberg: «Personnellement, je n'ai pas une théorie de l'histoire de l'art, ni un concept préalable, formaliste ou autre...» (Rubin, 1974). Ou bien Rubin pourrait être critiqué pour ne pas évoluer avec son temps, comme il l'a été par les défenseurs d'histoires alternatives du modernisme et/ou par les postmodernes¹². Si Rubin était plus sensible à d'autres interprétations et plus au courant de l'intérêt porté au cadre par la peinture elle-même depuis le milieu des années soixante en réaction au non-cadre du «Haut Modernisme», et à travers la recherche sur l'histoire des pratiques d'encadrement par les artistes, peut-être n'aurait-il pas fait les choix qu'il a faits. Pour ceux qui ne souscrivent pas à la lignée Barr — Greenberg — Rubin, la réponse à la question posée par le titre astucieux et accusateur d'un article de Germano Celant, *Framed: Innocence or Guilt?*¹³ est claire: l'encadrement du MOMA est à la fois pictural et criminel.

L'effacement des histoires d'encadrement autres que celle que Rubin impose est cause de nombreuses distorsions. «Il y a fiction et fiction.» (Derrida, p. 93) Retournons à la pièce réservée à Cézanne où, comme on pouvait s'y attendre, est posé pour la première fois le paradigme moderniste du MOMA.

«Je vois ce qui est survenu depuis le tournant du siècle jusqu'à tout récemment comme étant en partie le développement et l'extrapolation d'idées qui sont implicites, sinon explicites, dans le modernisme de la fin du XIX^e siècle.» (Rubin, 1974)

Les trois peintures placées sur le mur qui fait face à l'entrée sont censées représenter les trois catégories de sujets en usage à la fin du XIX^e siècle, la nature morte, le portrait et le paysage, que Rubin considère importantes dans l'évolution du modernisme, spécialement pour la prochaine étape majeure, le cubisme. Rubin nous fait comprendre que nous entrons dans le modernisme à un point au-delà de son enfance en plaçant *le Baigneur* adolescent directement en face de nous. Comme cela a été indiqué, cette image d'un jeune homme s'avancant est une métaphore pour la progression qui va suivre¹⁴: ce qui reste encore à dire, c'est que le modernisme nous est présenté sous les traits d'un monde exclusivement masculin.

Les cadres dorés qui entourent les peintures de Cézanne sont des signes historiques, mais, comme pour le choix de sujets pour l'accrochage sur le mur d'entrée ils sont tout à la fois présentés comme faisant partie de leur temps et en avance sur lui. Comme la plupart des cadres de la section d'avant 1906, d'avant le cubisme, la dorure ancienne et la mouluration en trompe-l'oeil du cadre rappelle, fait allusion à des styles d'encadrement plus anciens même si les boîtes-cadres n'ont pas été inventées avant 1972. La raison que donne Rubin pour avoir enlevé les cadres ornés est que les cadres de ce genre

étaient au goût des collectionneurs(...) et il cite pour preuve les peintures encadrées à l'arrière-plan de *l'Atelier de l'Artiste* par Jean Frédéric Bazille¹⁵. Malheureusement pour les besoins de la cause, Bazille fut tué en 1870 et les œuvres encadrées à l'arrière-plan du tableau en question (1870) reflètent le goût en matière d'encadrement qui était en vigueur en France au milieu plutôt qu'à la fin du XIX^e siècle... Conséquemment, en essayant de comprendre la position philosophique de Rubin en ce qui a trait à la décision de réencadrer les œuvres anciennes selon le style adopté, il est important d'avoir une vision claire de leur rôle didactique à l'intérieur du plan d'ensemble. Elles constituent l'Ancien Testament qui pose les bases du mouvement moderne, essentiel à ce dernier mais n'en faisant pas partie, et il y a conséquemment une certaine ambivalence dans la façon dont elles sont traitées qui est mise en évidence à la fois par la décision de réencadrer et par le style de cadre choisi¹⁶.

La couleur commune et l'apparence faussement sculptée de ces cadres est un camouflage, employé pour construire l'image d'un style unique d'encadrement à une époque où l'hétérogénéité de la couleur et des motifs sculptés était la norme au sein

de l'avant-garde. L'effet de roseau de la surface des cadres dorés n'imité qu'une seule tendance dans l'art de la fin du XIX^e siècle, le japonisme. La majorité des artistes dont les peintures ont été enchâssées dans des cadres à l'orientale, s'ils ont été influencés par cet art, étaient pour la plupart intéressés à d'autres aspects de la peinture et de la gravure japonaises. Whistler et van Gogh, deux artistes qui ont subi une forte influence de l'art japonais, ont conçu des cadres¹⁷ qui offrent peu de ressemblance, si tant est qu'ils en offrent, avec l'interprétation japonisante du MOMA. Le plus proche précédent dans la collection du MOMA pour les cadres que Rubin a choisis est un cadre de Klimt qui peut être décrit comme étant vaguement japonais parce que, en dépit de sa dorure, il est relativement simple et plat comparé à ce qu'étaient ses voisins.

Les justifications d'ordre esthétique et pratique qu'offre Rubin pour un encadrement homogène de cette partie de la collection — «une apparence dépouillée», «la minceur délivre de l'encombrement», «si nous avions laissé les peintures dans leurs larges cadres, il aurait fallu sacrifier une peinture pour conserver le même sentiment de l'espace» — sont basées sur la croyance, définie par Kant puis élaborée par Derrida, que le cadre est *parergon* — ornement détachable («tape-à-l'oeil superficiel» dit Rubin) et non pas *ergon*, un composant inséparable de la peinture, sinon son essence. Le cadre devenu *parergon*, la participation active de l'artiste à l'acte d'encadrer est niée, supprimée, comme l'est une histoire de la peinture qui inclurait le cadre. Le cadre devenu *parergon*, Rubin peut construire un cadre narratif qui omet de prendre en considération la conformité ou la rupture avec la pratique traditionnelle de l'encadrement.

Célébré par le MOMA comme le père du modernisme, Cézanne était sous plusieurs aspects innovateur, mais semblait peu intéressé à changer le vocabulaire de l'encadrement. Il «envoyait ses tableaux non encadrés en paquets à Vollard, mais il avait une idée très précise des cadres dorés que son marchand utilisait régulièrement»¹⁸. Que Cézanne ne se soit pas objecté à ce que ses peintures soient enfoncées dans des cadres très ornements et moulurés est fondamental à une compréhension de son art.

Au contraire de Cézanne, Matisse a expérimenté avec plusieurs formules d'encadrement et *l'Atelier rouge* (1911), collection du MOMA, une oeuvre qui inclut la représentation d'un certain nombre d'oeuvres précédentes de l'artiste, peut être lue comme un condensé des styles d'encadrement que Matisse avait utilisés jusqu'à cette date. Des tableaux qui sont montrés accrochés au mur du fond, deux n'ont pas de cadre, un possède un large cadre blanc, un a une simple moulure peinte et un autre, un cadre doré et sculpté. D'autres peintures et cadres sont représentés sur le plancher, appuyés sur le mur ou contre un meuble. Deux autres cadres assez ornements sont visibles, indiquant qu'à une date aussi tardive que 1911, les artistes aussi bien que les marchands et les collectionneurs utilisaient des cadres dorés et sculptés. Appuyée contre le mur de côté se trouve une peinture encadrée avec une bordure décorative polychrome, une formule d'encadrement que Matisse a adoptée et adaptée de Seurat¹⁹. Ironiquement, aucun des styles représentés dans *l'Atelier rouge* n'a été choisi pour encadrer l'oeuvre; en lieu et place, Rubin l'a mise dans une boîte-cadre de bois foncé qui absorbe et neutralise l'éclat de la couleur de Matisse. Au moins jusqu'à 1972 (voir Keller 605²⁰), la peinture était pourvue d'un cadre blanc, une solution plus en accord avec Matisse. Une moulure ronde dorée avec ou sans le motif perlé que l'on voit dans la peinture de Matisse aurait été également acceptable. En agissant tel qu'il le fait, Rubin abdique et domine tout à la fois.

Avec *Honfleur, un soir* (1886) de Seurat, la ténacité dont fait montre Rubin à adhérer à la fiction de l'encadrement avec dorure avant 1906 est à son plus flagrant. Le cadre de Seurat, large, plat et parsemé de points polychromes, est censé poser le contenu de la scène peinte sur le tableau comme une abstraction. La bordure devient un axiome-cadre incarnant la conviction de Seurat que les composantes primaires de la peinture sont la couleur et la lumière, alors que le support avec son paysage figuratif étudié ou applique le principe en détail²¹. Rubin s'approprie *Honfleur, un soir* pour ses propres buts en enchâssant le cadre de Seurat dans un cadre doré de son choix. Comme le raconte Félix Fénéon, Seurat a effectivement employé des cadres dorés.

Ainsi déjouait-il en partie la sottise du détenteur qui s'aviserait (le cas s'est réalisé plus d'une fois) de détruire un cadre magique pour le remplacer par un banal cadre d'or.²²

Étant donné ce compte-rendu de Fénéon, il est hautement improbable que Seurat, un artiste qui «dans les dernières années de sa vie brève (...) peignait sur son cadre les tons et les teintes complémentaires de tons et teintes du tableau pour exciter ceux-ci par le contraste»²³, aurait contrecarré ses propres intentions en utilisant à la fois un cadre peint et un cadre doré à motif de roseau. On pourrait objecter que le cadre de Seurat est si fragile et précieux (seulement quatre ont survécu) qu'il devrait être protégé et que l'usage principal du cadre doré ajusté que Rubin a utilisé est de retenir la vitre qui recouvre l'oeuvre. La protection d'un cadre conçu par l'artiste ne peut pas être la raison d'un tel traitement, car sur un mur adjacent, le cadre semblable à celui de Seurat que Theo van Rysselberghe a mis autour de *Le Port de Sète* (1892) a été placé dans une boîte-cadre dorée tout aussi trompeuse, mais il n'y a pas de vitre²⁴.

Sauf une exception significative, la *Nuit étoilée* de van Gogh, Rubin refuse de reconnaître l'existence d'une histoire de l'encadrement avant 1906 basée sur un rejet de la dorure et de la moulure/moisissure. L'histoire de l'encadrement dont il se fait l'auteur par appropriation, modèle un monolithe moderniste dans lequel toute différence est niée. Des galeries de peintures de la fin du XIX^e siècle qui incluaient des cadres dorés et sculptés au profil saillant à côté de cadres impressionnistes plats et monochromes à côté de cadres japonisants à côté de cadres néo-impressionnistes polychromes à côté de cadres symbolistes avec motifs figuratifs reconnaissaient en l'artiste, et non le propriétaire, l'auteur du texte cadrant, présentant une image plus proche de la réalité de la fin du XIX^e siècle, tout en reconnaissant simultanément la fiction inhérente à toute collection de musée.

La pratique de la fiction doit donc veiller à ne pas se laisser refléter une fois de plus la vérité métaphysique sous l'étiquette de la fiction. (Derrida, p. 93)

L'un des traits significatifs du cadre qui fait l'objet de variations est sa proximité au support. Quelquefois, sur environ dix oeuvres, un intermédiaire sous la forme d'une languette intérieure blanche est placé entre le cadre doré et l'oeuvre. Dans cette section de la galerie la languette est utilisée pour les oeuvres sur papier de Cézanne, Redon, Degas et Toulouse-Lautrec. Est-ce que le blanc de la languette est là pour indiquer la couleur originale du support? Si c'est le cas, une languette blanche serait également appropriée pour les oeuvres peintes sur toile. Une languette n'est pas nécessaire pour mettre une oeuvre sous verre, comme celles-ci le sont. D'autres systèmes existent. Au MOMA, la languette est l'un des moyens situés dans cet «espace indéfini» entre le cadre et le support utilisé pour établir une hiérarchie des oeuvres à l'intérieur de la collection d'avant 1906.

Par définition, une languette est contiguë ou touche aux bords du support alors que la boîte-cadre, comme son nom l'indique, permet à l'oeuvre de «flotter» à l'intérieur, permettant au visiteur de voir la surface entière du support. Dans le *Baigneur* de Cézanne, par exemple, l'emploi d'une boîte-cadre nous permet de voir qu'une mince bande de ruban brun jaunâtre court le long de ses bords et recouvre les côtés. Avec d'autres peintures, comme *Nuit étoilée* (1889) de van Gogh, nous voyons que l'artiste n'a pas peint la toile en entier mais a laissé les bords vierges. William Rubin observe que:

(...) les tableaux devraient être montrés en tant qu'objets peints, non comme des fenêtres. Il est important de prendre conscience du fait que les anciens encadreurs, parce qu'ils voulaient faire des rectangles parfaits des tableaux, couvraient souvent une partie de l'original. Mais vous devriez voir la peinture comme le peintre l'a vue. La *Nuit étoilée* de van Gogh avait un cadre assez travaillé qui couvrait une partie de la surface peinte. Notre décision fut de réencadrer l'oeuvre de façon à montrer la totalité de la toile telle que l'a peinte l'artiste. Maintenant, lorsque vous regardez la *Nuit étoilée*, vous voyez toute la partie peinte.

Rubin n'envisage pas la possibilité que le ruban placé sur les bords de l'oeuvre de Cézanne ait été mis par l'encadreur, ou que van Gogh ait laissé les bords de sa toile vierges parce qu'il savait qu'ils seraient recouverts par un ruban, puis un cadre, que van Gogh voulait que ces bords soient cachés. Tous les cadres de van Gogh connus corroborent une tendance à ensermer et même à recouvrir légèrement les bords de la toile, plutôt que de laisser un espace entre le cadre et l'image comme

l'a fait Rubin. La prémisse de Rubin qui suppose que le spectateur doit voir la toile en entier est un exemple de plus de la théorie du «Haut Modernisme» qui détermine l'encadrement du MOMA. À ma connaissance, quelle que soit la pratique à la fin du XIX^e siècle, qu'elle soit traditionnelle ou non, qu'elle utilise ou non une languette, une moulure intérieure ou un passe-partout, le vocabulaire de l'encadrement du «Bas Modernisme» n'incluait pas un intervalle entre la toile et le cadre.

«Mais vous devriez voir la peinture telle que le peintre l'a vue.»

Un problème que pose l'affirmation de Rubin est que la plupart des artistes à la fin du XIX^e siècle ne peignaient pas avec le support dans un cadre, une pratique tout à fait courante au début de la Renaissance où le cadre et le support étaient pris dans la masse du bois, mais qui était devenue exceptionnelle à la fin du XIX^e siècle. Il y a élimination de deux moments dans l'observation de Rubin, le pré- et le post-cadre, dans l'histoire de la production des peintures de la collection du MOMA qui sont dans des boîtes-cadres. L'introduction d'un espace, d'un intervalle, entre le cadre et la toile pose un no-man's land spatial qui se lit comme une césure temporelle, une pause, qui implique que le cadre a été ajouté après coup, qu'il est une post-face, contredisant l'implication de l'affirmation citée plus haut que l'artiste «a vu» la peinture dans le cadre alors qu'il y travaillait. L'intervalle de Rubin peut suggérer la véritable raison, que le cadre a été posé après que la peinture a été terminée, par l'artiste ou par quelqu'un d'autre, mais l'intervalle du cadre du MOMA devient littéralement un anachronisme, une brèche dans le temps, qui transporte certaines oeuvres dans les années 1970 alors que la boîte-cadre associée au musée fut développée en conjonction avec la théorie du bord cadreur du «Haut Modernisme». L'emploi sélectif que fait Rubin de la boîte-cadre dans les galeries réservées à l'art d'avant 1906, associé à des variations dans la largeur de l'écart de peinture en peinture, sépare subtilement certaines oeuvres de leurs voisines, les déclare différentes, les manipule pour qu'elles prédisent le courant principal du modernisme, les place au début d'un modèle évolutionniste linéaire darwinien basé sur la survivance du plus apte.

À quoi tient le manque? De quel manque s'agit-il? Et si c'était le cadre. Si le manque formait le cadre de la théorie. Non pas son accident mais son cadre. Plus ou moins encore: et si le manque était non seulement le manque d'une théorie du cadre mais la place du manque dans une théorie du cadre.

(Derrida, p. 50)

L'intervalle est aussi un abîme, un cadre à l'intérieur du cadre. L'écart crée une ombre sombre, l'ombre que jette la boîte-cadre autour de la peinture, l'inverse d'un passe-partout blanc ou d'une languette de bois. Plus l'intervalle est grand, plus l'ombre est grande, visible, tellement visible que nous cessons de regarder la peinture ou le cadre pour fixer cet espace obscur, mystérieux, inexplicable... «... Il est encore question de l'immense «abîme» qui sépare les deux mondes et de l'impossibilité apparente de jeter un pont (Brücke) d'une rive à l'autre.» (Derrida, p. 43) Mais l'intervalle crée effectivement des ponts. Ces espaces sombres qui entourent la toile rejoignent visuellement le cadre complètement noir de van Gogh, la seule peinture encadrée d'une boîte noire dans les galeries pré-1906, pré-curseur de ce qui est à venir.

Je n'ai trouvé aucune indication à l'effet que van Gogh ait utilisé des cadres noirs. Des cadres connus de lui, quelques-uns, comme on l'a mentionné, sont d'inspiration japonaise, décorés de personnages ou d'un paysage; d'autres, comme le cadre de *Citrons, poires et raisins* (1887), peint à larges traits dans les mêmes tons que la toile²⁵. Peut-être que le cadre noir du MOMA veut faire écho à la tradition hollandaise des cadres noirs d'ébène tant recherchés au XVII^e siècle. Peut-être qu'il veut servir de repoussoir à un compatriote de van Gogh, l'encore plus moderniste Mondrian et ses cadres blancs. Peut-être qu'il réfère au primitivisme, et alors rejoint, se tourne vers, les peintures pré-cubistes de la période africaine où Rubin emploie pour la première fois des cadres en bois teints foncés, comme style dominant d'encadrement.

La transition de doré à brun est abrupte, cherchant à signaler visuellement au spectateur l'importance du changement dans les oeuvres exécutées par Picasso et Braque après 1906. Le choix d'un cadre en bois teint foncé donne substance au lien entre le matériau «naturel» du cadre et les sculptures en bois absentes qui ont inspiré les personnages «primitifs», au teint brun et au visage strié que l'on trouve dans quelques-unes des

toiles peintes après les *Demoiselles d'Avignon*. Bien qu'on retrouve au début du XX^e siècle un grand nombre de cadres en bois unis, l'accrochage du MOMA suggère qu'un nouveau style d'encadrement a été initié par Picasso et Braque, uniforme, la toile à égalité avec le cadre, et non en retrait. Des photographies d'époque prises dans les ateliers de Picasso et de Braque en 1910 et en 1916 publiées par le MOMA dans le catalogue *Pablo Picasso: A Retrospective*, 1980 (p. 122, 196) montrent effectivement des cadres en bois unis, mais ils sont plus larges que ceux de Rubin et ont une certaine saillie, soit avec des moulures multiples, soit en étant biseautés.

Les peintures de Picasso qu'encadre le MOMA offrent d'amples évidences des préférences de l'artiste en matière d'encadrement autour de cette période. L'arrière-plan de *Jeune Fille à la mandoline* (1910) présente plusieurs toiles encadrées appuyées face au mur. Tous les cadres représentés sont considérablement plus larges que le mince cadre qui entoure maintenant la peinture elle-même et démontrent que les peintures de cette période auraient été placées dans des cadres qui touchaient les bords de la toile, couvrant probablement ici les bords partiellement peints du support qui sont maintenant visibles. On pourrait argumenter que pour Picasso et Braque, entre 1910 et 1912, lorsque leur travail devenait de plus en plus non figuratif, renfoncer la peinture dans un «cadre-fenêtre» était pour eux une affirmation claire que leur art avec leurs points de perspectives multiples était une réfutation du dicton d'Alberti basé sur une perspective à point unique: «une peinture est une fenêtre sur la nature».

Pendant la période cubiste, Picasso et Braque ont expérimenté avec plusieurs formules d'encadrement, un trait caractéristique de la plupart des artistes qui, entre les années 1880 et 1920, défiaient les théories traditionnelles de l'art. Entre 1912 et 1914, plusieurs de leurs natures mortes incluent un cadre peint en plus d'un cadre réel, obligeant le spectateur à se questionner sur la nature du cadre, sur sa fonction et le sens qu'il évoque. Picasso était particulièrement expert à jouer avec les concepts d'encadrement, et il s'est bien amusé, particulièrement dans *Pipe et papier à musique* (1914) à Houston, où avec des papiers collés, il a créé une moulure «arrondie» et un motif feuille-et-cerise «sculpté» à plat qui double plus ou moins le dessin du cadre de bois qui entoure la toile. Le «cadre» large, uni et plat, imitant un bois couleur de sable avec lequel Braque entoure son oeuvre multi-media intitulée *Clarinettes* (1913) est la seule indication des jeux cubistes sur le cadre que l'on trouve au MOMA. Installé un peu à l'écart des autres oeuvres cubistes qui lui sont contemporaines, le jeu sur le cadre de Braque est facile à manquer, ou si facile qu'on le manque. Mais l'humour qui tourne en dérision les conventions artistiques n'est pas la tradition moderniste qu'épouse le MOMA: la position qu'il adopte de considérer l'art comme un objet précieux explique ce qui est arrivé lors du réencadrement des peintures cubistes non rectangulaires par le MOMA, des oeuvres dont le format, par définition, dérange les notions de modernisme et d'encadrement basées sur le rectiligne.

Autour des années 1911, 1912 et 1913, Picasso et Braque s'amusaient avec des natures mortes «ovales» entourées par un «cadre» rectangulaire peint, un stratagème qui conduisit aux peintures littéralement rondes et ovales fixées sur des passe-partout de tissu ou sur des panneaux rectangulaires, pour être ensuite encadrées par les marchands ou par les conservateurs (Keller 585). Au MOMA, le *Soda* (1911) est maintenant un tondo et la *Table de l'architecte* (1912) est un oval, chacun dans une boîte-cadre sculptée à la main en bois teint foncé. Redonner à ces peintures ce qui était, en toute probabilité, leur format original ne signifie pas que Picasso et Braque les auraient encadrées de cette façon. Rubin m'a raconté les difficultés rencontrées lorsque l'on a confectionné les cadres pour qu'ils s'ajustent autour des toiles, laissant entendre que la procédure fut à la fois ardue et coûteuse, à un point tel que je me demande si Picasso et Braque se seraient donné tout ce mal. La *Nature morte à la chaise cannée* (1912) de Picasso, conservée au Musée Picasso, offre une solution d'encadrement tout à fait différente: une corde entortillée, choisie pour le calembour visuel, certes, mais aussi pour sa flexibilité, suggérant que des matériaux semblables, ordinaires, furent utilisés pour border les autres toiles ovales et rondes conçues pour être lues comme des surfaces de table. Si les cadres de Rubin avaient collé à la toile, ils auraient participé de la littéralité de la «table» que Picasso et Braque cherchaient à imiter, mais l'intervalle qui s'ouvre entre la bordure de Rubin et les images des artistes est à la fois métaphorique et réel, un abîme dans lequel tout peut basculer.

L'emploi que fait Rubin de la boîte-cadre en bois veiné teint foncé dans les galeries consacrées à l'expressionnisme allemand, au futurisme et au constructivisme présente d'autres difficultés tournant autour de questions de nationalisme. La décision d'enlever les languettes intérieures blanches des cadres foncés de plusieurs oeuvres expressionnistes et futuristes était judicieuse puisque cet élément d'encadrement n'était pas utilisé par les artistes eux-mêmes, bien que certains expressionnistes aient effectivement utilisé une languette dorée. Dans le cas des peintures du Die Brücke, les cadres entièrement foncés qui entourent maintenant les oeuvres sont assez près de ceux que favorisait le mouvement. Malheureusement, pas tout à fait assez près... encore plus sombres que le brun des cadres cubistes, les cadres Die Brücke du MOMA peuvent être considérés comme la quasi-tentative de se rapprocher des cadres d'un noir profond que recommandaient Kirchner et Nolde dans leur campagne visant à restaurer les traits nationaux de l'art allemand, entre autres par la remise en vigueur des techniques d'encadrement des débuts de la renaissance germanique. Les cadres que le MOMA utilise sont cependant trop semblables à ceux employés pour les oeuvres des cubistes et pour celles de Matisse pour que soient sensibles les différences de tradition présentes entre Paris et l'axe Dresde — Berlin avant la Première Guerre mondiale. Lorsque les peintures du Die Brücke sont en suspension dans des boîtes à bordure étroite, comme elles le sont ici, le manque révélateur apparaît: les peintures sont divorcées de leur cadre, coupées des implications nationalistes que charrient les robustes et larges cadres noirs qui les absorbaient, pour être en lieu et place absorbées par la polygamie du modernisme international à la MOMA.

L'emploi similaire d'un cadre en bois foncé pour les peintures des futuristes italiens Boccioni, Balla et Severini est trompeur d'au moins deux manières. Les cadres de Balla et de Severini différaient de ceux de Boccioni, qui semble avoir fait montre de peu d'intérêt pour la question. Balla, dont les cadres et les images d'avant 1911 étaient basées sur les conventions photographiques, symbolistes et néo-impressionnistes, changea de style d'encadrement pour qu'il soit plus en accord avec son nouvel intérêt, la simultanéité dynamique, en continuant l'image sur le cadre biseauté comme le faisait Severini. Les bordures sombres qui entourent maintenant les peintures des années 1912-13 de Balla et de Severini ne donnent plus aucune indication de l'explosion d'énergie centrifuge dont les artistes croyaient qu'elle pouvait se poursuivre au-delà de la toile, sur et par delà le cadre, pour envelopper, entourer, encadrer le spectateur: le cadre plat et un peu plus large que d'habitude que Rubin a mis autour de *Vitesse d'une automobile* (1912) de Balla, force les lignes de force futuriste à demeurer à l'intérieur du cadre²⁵. Non seulement toute différence entre les techniques d'encadrement futuristes s'évanouit-elle, mais il n'y a pas non plus de différence entre celles-ci et les techniques des artistes italiens de la même époque qui n'étaient pas futuristes. De Chirico, dont le regard était nostalgiquement tourné vers le passé glorieux de l'Italie plutôt que fixé sur le flux fulgurant des futuristes, a représenté suffisamment de peintures encadrées dans ses tableaux pour indiquer qu'il utilisait probablement la simple moulure dorée et arrondie que l'on retrouve dans ses images, et non la boîte sombre du MOMA: par exemple, son *Double Rêve du printemps* (1915) serait une image très différente si elle était encadrée de la même manière que la toile posée sur le chevalet que l'on y trouve. Bien que De Chirico soit physiquement mis à l'écart des futuristes et placé près des galeries réservées au surréalisme où il est séparé de ses compatriotes, l'uniformité des styles d'encadrement de l'art italien des années 1910 que présente le MOMA établit une fausse correspondance entre deux esthétiques très différentes. Peut-être que Rubin essayait d'utiliser le cadre de façon métaphorique, pour construire une affinité, établir une analogie entre le nationalisme au coeur de l'art italien et le nationalisme allemand, mais quelque apparenté qu'ait pu être le nationalisme aux bouleversements de la Grande Guerre, il tendait à inspirer la différence, et non l'uniformité, dans le cadre.

La Russie est un exemple pertinent. Un coup d'oeil rapide à l'accrochage dans la galerie réservée à l'avant-garde soviétique confirme la règle de Rubin. La présentation des peintures de Malevich est particulièrement problématique. Cinq des six peintures en montre se trouvent dans l'habituelle boîte-cadre foncée; la sixième, qui ne devait peut-être pas être accrochée avant d'être encadrée de la même manière, est une laissée-pour-compte, encadrée de blanc comme l'étaient les autres lorsqu'elles furent montrées dans l'exposition du MOMA de 1936, organisée par Alfred Barr, et intitulée *Cubism and Abstract Art* (Newhall 461). À partir de 1972, les cadres foncés

étaient en place (Keller 610). Les photographies montrant les expositions de Malevich de 1915 et de 1919-20 publiées par Troels Andersen dans le catalogue de l'exposition *Malevich* (p. 61-63) au Stedelijk Museum en 1970 montrent clairement que Malevich n'encadrait pas ses peintures, ni en blanc, ni en brun/noir. Le rejet du cadre par Malevich allait de pair avec sa volonté d'évoquer par association les icônes russes²⁶: ses images de plus en plus abstraites d'avions, de vues aériennes et de réactions magnétiques devaient être les icônes de la nouvelle Russie, une Russie laïque et communiste construite sur la foi dans le prolétariat. Pourquoi Rubin n'a pas remis les peintures de Malevich dans un état aussi près que possible de l'original est une question à laquelle Douglas Crimp a répondu d'une manière générale dans «The Art of Exhibition», où il critique l'accrochage de Rubin dans son ensemble, en insistant particulièrement sur l'emplacement et la disposition de l'avant-garde russe «maintenant reléguée dans le hall d'escalier encombré»²⁷. Bien que Crimp ne s'en prenne pas en tant que tel à l'encadrement, ses observations sur la présentation des oeuvres de l'avant-garde soviétique s'appliquent: «Elles sont présentées, dans la mesure du possible, comme si elles étaient des chefs-d'oeuvre conventionnels de l'art. Les implications radicales de ce travail ont été déformées par l'institution de façon à ne pas permettre d'interférence avec sa présentation de l'art moderne comme une évolution continue de l'abstraction et de ses styles»²⁸. Le non-cadre de Malevich était un geste radical: d'un côté, un rejet des conceptions importées, non russes; de l'autre, l'affirmation d'une parenté avec l'art «mineur», sans cadre, de l'affiche, celui-ci étant, bien sûr, inclus dans le cadre général de l'art par le MOMA. Le rejet du cadre par Malevich est un refus de toute barrière entre l'art et la vie, entre l'art et la vie transformés.

Mais le non-cadre de Malevich est venu trop tôt. Comment le MOMA, si conservateur, capitaliste et chauvin dans sa *Realpolitik*, pouvait-il présenter le révolutionnaire russe Malevich, qui, par plusieurs aspects, n'était pas aussi révolutionnaire que ses confrères, comme un précédent pour les tableaux non encadrés de l'expressionnisme américain? Au MOMA, le seul exemple de peinture non encadrée avant l'expressionnisme abstrait est le triptyque des *Nymphéas* (1920) de Monet. Que cet accrochage des tableaux de Monet soit fidèle dans le sens où c'est ainsi que Monet aurait lui-même placé ses oeuvres, on peut en douter, mais ce qui importe, c'est que Rubin établit une affinité entre le format mural, l'imagerie abstraite, l'application visible de la peinture, le sujet et l'atmosphère de Monet et les expressionnistes abstraits, une comparaison qu'il a exprimée en 1967 dans un article intitulé, *Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part 1*²⁹, et que l'on retrouve également dans les écrits de Greenberg sur l'expressionnisme abstrait, plus particulièrement dans *Modernist Painting*, 1965. Même l'option du cadre blanc choisie par les prédécesseurs de Rubin pour les oeuvres de Malevich était trop dangereuse: un cadre blanc se confond avec le mur et produit un effet de non-cadre avec la blancheur des murs. Plus prudent d'utiliser des cadres foncés avec ce seul cadre blanc comme témoignage du non-cadre de Malevich. Le foncé relie, se lit comme retour au cubisme — Malevich était un cubo-futuriste — et au nationalisme des pays du Nord. Plus prudent d'utiliser le cadre foncé dans la pièce qui suit immédiatement les peintures encadrées de blanc de Mondrian. Plus prudent d'enterrer les peintures de Malevich dans une caisse noire.

Au MOMA, le cadre blanc a été utilisé avec parcimonie et de façon sélective. La seule galerie qui contient uniquement des oeuvres bordurées de blanc est la pièce réservée au De Stijl, un espace qui contient (au moment où j'écris ces lignes, car les installations «permanentes» changent) treize peintures et une esquisse de Mondrian, une peinture et trois dessins de van Doesburg et une sculpture de Vantongerloo. Si l'on se fie à la version non écrite de l'histoire du cadre par le MOMA, une histoire construite par enchaînement et par mise en valeur, l'accrochage du De Stijl implique que Mondrian est l'inventeur du cadre blanc. Bien avant Mondrian, Delacroix a utilisé des cadres de marbre blanc, les impressionnistes et Seurat, des cadres de bois blanc. Si Mondrian nous est présenté comme le chevalier blanc ou la vierge du blanc cadre, c'est uniquement parce que ses cadres ont survécu et non ceux des autres. Ce qu'il y a de radical dans les cadres de Mondrian n'est donc pas sa couleur: Mondrian a conçu une bordure étroite et dénudée qui arrive à égalité avec la surface et les bords de la toile, ou qui, de manière encore plus provocante, a été posée en retrait du devant de la toile de façon à ce que celle-ci se projette hors du cadre, renversant ainsi une pratique séculaire de l'encadrement. Le rejet par Mondrian du cadre saillant et de la «fenêtre

sur la nature» qu'il implique coïncide avec son retour en Hollande vers la fin de l'année 1914, où il rencontra van der Leek et van Doesburg et devint un membre de De Stijl, un mouvement qui préconisait une approche environnementale à l'art, dans laquelle une peinture était conçue comme une surface plane, semblable au mur mais indépendante de celui-ci et une ouverture, un trou, une fenêtre ou une vue à travers le mur plutôt que d'être une «brèche». Par définition, la fonction du cadre De Stijl changeait: «... La limite (cadre, frontière, bord, base) doit elle-même être à la fois isolée et intégrée; mais l'intégration demeure incomplète tant et aussi longtemps que l'intérieur et l'extérieur (que la limite exprime) manquent d'un dénominateur commun, c'est-à-dire aussi longtemps que l'extérieur lui-même n'a pas été assujéti au même traitement»³⁰. La réponse de Mondrian à la fonction du cadre De Stijl, un *Mittelglied* derridien qui établit un pont entre le tableau et le mur, était le cadre plat, blanc et à angles droits qui liait et séparait son imagerie de grille et de blancheur et la blancheur rectangulaire des plans du mur sur lequel il était accroché et duquel, initialement, il était dérivé.

On peut donner crédit à l'accrochage du MOMA d'avoir rendu visible le bris d'avec l'histoire de l'encadrement qu'effectue Mondrian pendant sa période De Stijl, spécialement en incluant et en mettant en valeur l'une de ses peintures en losange — la forme dans laquelle Mondrian a pour la première fois fait ressortir le tableau du cadre. En reproduisant plus ou moins l'accrochage de Mondrian, c'est-à-dire en plaçant le losange haut — trop haut à mon avis — sur le mur, le MOMA fait par là allusion à la source de Mondrian, la peinture sur écusson hollandaise du XVIII^e siècle qui était accrochée sur des piliers d'église au-dessus du niveau de l'oeil³¹. Le losange de Mondrian brisant la norme de l'accrochage au niveau de l'oeil, le spectateur lève les yeux sur l'oeuvre comme en signe de respect. La bizarrerie du placement du losange est cependant si accentuée³² que l'attention se porte sur sa forme inhabituelle et laisse inaperçu le changement de cadre, si semblable est-il en couleur et en profil à d'autres cadres de la pièce, et placé si haut que sa forme est difficile à voir, le carton qui, lui, est facilement lisible, ne mentionne en aucune manière que ce cadre est de la main de Mondrian.

L'encadrement fait par Rubin des oeuvres pré-et post-De Stijl de Mondrian est une distorsion. Des photographies de l'accrochage des oeuvres lors de l'exposition Mondrian à la Sidney Janis Gallery en 1949, c'est-à-dire trop peu de temps après la mort de l'artiste en 1944 et l'ouverture de la galerie en 1948 pour que des changements importants soient survenus aux cadres, montrent que les cadres des peintures d'avant la période De Stijl n'étaient ni uniformément blancs ni des boîtes-cadres à égalité avec la surface et les côtés du tableau. Des photographies de Mondrian prises dans son atelier, des photographies de l'accrochage des oeuvres lors d'expositions subséquentes à la Janis Gallery et des photographies prises en 1972 au MOMA indiquent encore une autre aberration dans l'encadrement de Mondrian par Rubin: la suppression d'un élément du cadre. Mondrian continua d'expérimenter avec des techniques d'encadrement blanc-sur-blanc, plaçant souvent une peinture avec une mince bordure sur un panneau arrière plus grand, avec ou sans bords saillants. Un peu après 1972, Rubin enleva le panneau arrière de *Composition* (1925) diminuant ainsi le nombre de plans différenciés entre la peinture et le mur, la pénétration du tableau dans l'espace et la proximité de l'image pour le spectateur. Les cadres blancs autour des peintures d'avant la De Stijl, la suppression des panneaux arrière³³, la présence de bords et l'utilisation d'un ruban blanc gros-grain agrafé sur les côtés du support dans les oeuvres post-De Stijl concourent tous ensemble à créer une image erronée, beaucoup trop homogène de l'histoire des cadres de Mondrian, une image qui, avec les dernières oeuvres des années trente et quarante pour lesquelles Mondrian utilisait de larges panneaux arrière, presque des murs, est conçue pour établir des affinités avec les expressionnistes abstraits presque contemporains. Mondrian passa non seulement ses dernières années à New York, où il créa des «chefs-d'oeuvres» de maturité comme *Broadway Boogie Woogie* (1942-43), collection du MOMA, mais fut accepté et acclamé aux États-Unis comme il ne l'avait jamais été en Europe. En dépit du «triomphe de la peinture américaine» pour utiliser l'expression d'Irving Sandler, et de celui de l'expressionnisme abstrait, Mondrian était presque un Américain de naissance. Il est autorisé à entrer dans le cadre du MOMA.

Rubin fait une distinction au niveau de l'encadrement entre Mondrian et van Doesburg en utilisant un format de cadre mon-

drianesque qu'il a rejeté pour les peintures de Mondrian: une bande blanche est fixée autour du bord du tableau de van Doesburg. *Contre-composition simultanée* (c. 1929-30) qui est ensuite placée dans une boîte-cadre profonde, au large intervalle et vitrée. Van Doesburg a utilisé une variété de formules d'encadrement pour ses oeuvres De Stijl et post-De Stijl, en commençant par des cadres dénudés et en bois peint noir autour de l'année 1917, inspirés sans doute de son travail avec le verre coloré, puis des cadres unis noirs avec des passe-partout blancs ou l'inverse, des cadres unis blancs, des variations de blanc-sur-blanc et des cadres peints blanc, tous ces cadres se retrouvant sur une photographie prise lors d'une exposition à Paris en 1932³⁴. Ses expérimentations avec le cadre, en particulier avec des éléments noirs et blancs, sont semblables aux expérimentations de van der Leek et de Huszar, dont les cadres multicolores et brillants créaient une division semblable entre le mur et la peinture, inversant l'accent sur le rattachement cadre-mur du cadre mondrianesque pour favoriser un lien cadre-image. Une photographie prise lors d'une exposition au MOMA en 1936 organisée par Barr, *Cubism and Abstract Art* (MMA 11.293) montre *Contre-composition simultanée* entourée d'un cadre uni étroit et blanc et placé sur un panneau plat, large et foncé³⁵. Quelque part avant les photographies prises lors de l'exposition de la collection de la Janis Gallery en 1968 (Mathews 1280), le panneau foncé a disparu. Bien que van Doesburg ait à certains moments modifié lui-même ses cadres, habituellement en ajoutant des éléments à des oeuvres déjà encadrées, pour en changer ainsi l'apparence et la lecture, la profonde boîte blanche du MOMA n'est pas le type d'addition que van Doesburg utilisait. Plus important est le choix d'un cadre blanc-sur-blanc qui, même s'il était employé par van Doesburg pour d'autres peintures, efface les différences de couleur du cadre qu'il y avait entre Mondrian et van Doesburg dans les années vingt, masquant d'autres différences essentielles entre les deux artistes, différences qui résultèrent en une «disassociation», et non en la «més-association» préférée par le MOMA.

Tel qu'indiqué précédemment, une seule autre salle présente une concentration de cadres blancs. Dans la galerie consacrée à l'orphisme et au Blaue Reiter, on trouve sur deux murs adjacents des peintures encadrées de blanc, et sur les deux autres, des peintures dans les cadres faits par les artistes ou dans des cadres foncés. La division en diagonale de la pièce, blanc à droite et foncé à gauche, est renforcée par l'emplacement asymétrique des entrées qui admettent le visiteur à droite et nécessitent une sortie à gauche, causant une reconstruction corporelle de la bissectrice blanc/noir de Rubin lorsque l'on traverse la pièce.

L'utilisation par Rubin de cadres blancs pour deux peintures de Robert Delaunay, deux de Marc et quatre de Kandinsky, qui datent toutes de la période 1912-14, est à mon avis une tentative, quelque malavisée qu'elle soit, de démontrer que pour certains artistes les cadres blancs signifiaient la lumière blanche, même si aucun des trois artistes en question n'utilisait ce type de cadre à l'époque. Delaunay, tentant de combiner la couleur avec les facettes transparentes cubistes, continuait sur le cadre l'image d'une fenêtre de format rectangulaire dans *Fenêtres simultanées* exposé à Hambourg, mais dans des peintures voisines sans cadres, telle *Fenêtres* (1912), collection du MOMA, il utilisait de larges cadres plats avec des joints en anglet pour souligner le calembour image-fenêtre. Dans ses peintures de format oval et tondo, à la Picasso et Braque, la forme littérale du tableau réitère celle de l'image peinte. Le tondo *Formes circulaires, soleil, lune* (1913) a été heureusement extrait du cadre carré qui l'entourait en 1936 (voir la photo MMA 11.292³⁶) et a retrouvé sa forme originale qui peut maintenant être lue, sans distraction, à l'exception du cadre blanc de Rubin, comme le symbole macroscopique que Delaunay proposait, une lecture que Rubin renforce en accrochant le tondo très haut sur le mur. Le choix d'un cadre blanc par Rubin pour les peintures de Delaunay est probablement fondé sur la connaissance de ce que l'artiste doit au livre de Marc Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), en particulier pour les cercles chromatiques, qui fut la source de son premier tondo, le *Premier Disque* (1912). L'inclusion, par Chevreul d'un chapitre sur les effets d'un cadre aux couleurs contrastantes n'offre pas, à mon avis, une preuve suffisante pour présumer que Delaunay se soit fondé sur ce texte pour trouver une solution à ses problèmes d'encadrement, même si ce fut le cas pour d'autres artistes intéressés à la couleur³⁷. Rubin a plus vraisemblablement considéré que *Battle of Lights* (1913-14) de Joseph Stella d'inspiration impressionniste, qui est un tondo avec une bordure blanche peinte,

un cadre peint, corroborait l'idée d'encadrer de blanc des disques colorés. La plupart des tableaux ronds et ovales de Delaunay sont présentés sans cadre, et ne sont certainement pas entourés d'un cadre blanc qui évoque les techniques d'encadrement impressionnistes et néo-impressionnistes. Il y avait en plus les coûts que comportait la confection d'un cadre de bois rond, que les Delaunay, comme Picasso et Braque, ne pouvaient pas se permettre.

Les contacts qu'a eus Delaunay avec Kandinsky et Marc autour de l'année 1912, deux artistes qui s'intéressaient également à la couleur³⁸, peut expliquer que Rubin ait choisi des cadres semblables pour les oeuvres de ces derniers qui sont contemporains de Delaunay. On sait très peu de choses sur les formules d'encadrement de Marc, mais il est douteux que celui-ci ait utilisé des cadres blancs. Les connotations de ce type de cadre étaient, avant la Première Guerre mondiale, françaises: Marc était plus intéressé par l'imagerie, les conventions et le symbolisme de la couleur du Nord que par la théorie scientifique de la couleur à la base du cadre blanc français. Les cadres dorés et barbouillés de peinture qui entourent ses oeuvres sur verre de cette période témoignent d'une conception du cadre comme combinaison d'éléments traditionnels, décoratifs et «modernes»³⁹. Il semble n'avoir fait aucune objection aux cadres très conventionnels proposés par A.J. Eddy, l'intermédiaire pour les quatre murales Campbell qui sont maintenant placées près du tondo de Delaunay au MOMA. Dans une lettre datée du 15 juillet 1914 adressée à Kandinsky, Eddy décrit le système d'encadrement:

L'idée est de mettre un cadre doré de trois pouces [c'est moi qui souligne] autour de chaque tableau et lorsque cela sera fait et que les tableaux seront en place, placée contre le cadre, il y aura une petite moulure blanche qui est déjà sur le mur, ainsi les tableaux seront d'abord encadrés avec trois pouces de dorure, en-dehors du cadre il y aura une petite moulure, qui fait maintenant partie de la décoration.⁴⁰

Il ne s'agit pas de débattre des mérites de la reconstruction de l'encadrement original pour des oeuvres spécifiques à un lieu, le témoignage offert par la lettre d'Eddy et par les pratiques d'encadrement de Kandinsky est suffisant pour plaider en faveur de cadres dorés, et non blancs. Le cadre blanc du MOMA voile les conceptions kandinskiennes d'une couleur symbolique, «intérieure», en les associant à Delaunay qui, bien qu'il s'intéressât à une poétique de la couleur, était également intéressé aux aspects scientifiques de la théorie de la couleur. Si j'ai raison de suggérer que le lien avec la théorie de la couleur est la raison pour l'encadrement en blanc des peintures de cette pièce, seuls quelques artistes de l'axe Paris — Munich dans les années 1912-14 sont mis de l'avant. Kupka, classé comme orphiste, était grandement redevable de la théorie de la couleur du XIX^e siècle, mais son oeuvre est encadrée dans du bois foncé tout comme le sont les peintures de Klee qui ne conservent pas leur cadre original à la couleur harmonisée au tableau. Les cadres blancs de cette galerie sont donc des appropriations artificielles arbitraires.

Dans les autres galeries du premier étage qui contiennent des oeuvres des années vingt et trente, c'est la boîte-cadre foncée, qu'elle soit proche ou distante du tableau, qui prédomine, bien que certaines déviations se produisent. Des oeuvres d'Arp, d'Ernst et de Schwitters sont montrées avec le cadre conçu par l'artiste, mais celles de ces deux derniers sont réencadrées dans des boîtes-cadres plus grandes et vitrées qui déforment la taille originale tout en coupant littéralement l'oeuvre du spectateur, élargissant l'écart entre l'art et la vie que justement les *Deux enfants menacés par un rossignol* (1922) d'Ernst et les *Merzbilder* de Schwitters tentaient de combler avec des objets réels collés ou se projetant hors du cadre et dont la fonction était de «briser» le cadre. Avec les petits tableaux de Dali, l'ajout de passe-partout en velours entre le support et le cadre de bois foncé sert aussi à magnifier et à enrichir. Dans les *Plaisirs illuminés* de 1929, un tableau qui mesure 23.8 x 33.9 cm, le cadre «à l'espagnole» richement orné qui entourait un passe-partout foncé en 1968 (Mathews 1278) a été changé en une simple combinaison rectiligne d'un passe-partout en velours vert foncé dans une moulure unie de bois foncé, plus en accord avec l'esthétique dénudée de Rubin. Aucune de ces solutions d'encadrement ne correspond aux images encadrées dans des boîtes-cadres blanches que Dali a peintes dans ses tableaux, cependant chacune d'elles, dans une plus ou moins large mesure, s'approche effectivement de l'apparence de bijoux que Dali conférerait à ses peintures petit format, surtout parce que ces deux versions placent le tableau sous verre⁴¹.

Les cadres dorés, le signe habituel de l'art comme objet précieux, apparaissent de façon sporadique, comme dans *l'Atelier* (1927-28) de Picasso, l'une des seules œuvres du MOMA où la couleur et le profil des cadres peints dans le tableau sont respectés et reproduits. Les cadres dorés placés autour de *l'Assassin menacé* de Magritte (1926)⁴², et les *Phases de la lune*, de Delvaux (1939)⁴³, jouent un rôle différent. Placée de façon stratégique, chaque peinture est placée seule sur un des côtés d'un faux mur placé au milieu du plancher et qui termine les galeries de peinture et de sculpture du deuxième étage. Si par erreur le spectateur entre ou sort par cette voie, il boucle la boucle et se retrouve au départ ou à l'arrivée, devant le cadre doré de Cézanne. Les galeries de peinture et de sculpture du troisième étage ont aussi un mur similaire sur lequel est accroché un tableau d'Augustus Tack qui accueille le spectateur et lui bloque en même temps la vue de ce qu'il y a au-delà, incluant le Marsden Hartley placé à l'endos du mur. Tack et Hartley sont tous deux redevables de l'art européen (Hartley vivait à Berlin au moment où il a peint *Painting No 48, Berlin*, 1913): les deux peintures ont des cadres dorés. Le troisième étage peut bien commencer où le deuxième s'est arrêté, mais il ne «finit» pas de la même façon: les cadres dorés ne se retrouvent pas à la fin. Au troisième étage, ils sont vite abandonnés. Ils appartiennent à un ordre ancien, au passé, à l'Europe et non à l'Amérique.

Comme le faisait remarquer Hilton Kramer, la peinture des débuts du modernisme américain est vite expédiée dans le nouvel accrochage du MOMA⁴⁴. Le peu d'espace accordé à ces œuvres est rempli d'un fatras de styles de tableaux et de cadres. Peut-être parce que les œuvres qui ne s'intègrent pas aisément à la généalogie chronologique et géographique moderniste de Rubin signifient peu pour lui, sa main n'est pas présente sur les cadres de cette galerie, avec pour résultat que les cadres qu'ont fabriqués Stuart Davis pour *Visa* (1951) et Gerald Murphy pour *Pears and Wasp* (1927) sont laissés tels quels.

Sur cet étage, l'accent est mis sur l'expressionnisme abstrait, d'abord les œuvres inspirées du surréalisme des débuts des années quarante dans leurs cadres de bois foncé, puis la période «héroïque» des tableaux grand format, de type murale et pour la plupart non encadrés, de la fin des années quarante et des années cinquante. En accord avec la norme patriarcale qui dit que la taille est proportionnelle à l'importance et qui existe en art depuis les Égyptiens, la grande galerie dans laquelle ces œuvres sont accrochées est l'apogée de la présentation du modernisme par le MOMA. Ce qui s'ensuit, même si expressionnisme abstrait, encadré ou non, est disposé sans ordre chronologique ou géographique dans un espace qui diffère de tous les autres espaces des galeries de peinture et de sculpture, un espace sans tapis. C'est comme si les échos qui se multiplient et se répercutent produits par les pas sur le plancher nu étaient synonymes de la cacophonie visuelle que Rubin nous offre à la fin de notre visite. Disparu, le silence feutré des espaces tapissés. Disparu, le respect accordé à chaque objet par un large espacement. En lieu et place, tous nos sens nous disent qu'après les galeries de l'expressionnisme abstrait post-murale, il n'y a plus de sens. Tout ce qui s'ensuit est en appendice: ce qui est important s'arrête avant, en particulier lors des expositions comme «*Primitivism*» in *20th Century Art* où cet espace est vidé pour faire place à un accrochage temporaire. Nous quittons le sacré pour le profane.

Dans le dernier et sacro-saint espace, il n'y a aucune médiation entre le spectateur et les icônes qui sont considérées comme l'incarnation, le summum de l'expérience transcendante moderniste du MOMA telle qu'elle est décrite par Duncan et Wallach. Rien pour nous distraire de l'œuvre, c'est-à-dire rien, à moins que l'on se place à un autre endroit qu'au point central de dévotion, le regard dirigé en hommage à une seule œuvre. De tout autre point d'observation, des côtés encadrés, enrubannés ou des bords de toile inachevés sont visibles. Il n'y a pas de principe rationnel évident pour entourer certaines œuvres, et non d'autres, d'un ruban, ou pour le choix de couleur. Les Rothko, même si leurs côtés sont élimés, ne sont pas entourés d'un ruban, comme ne l'est pas non plus *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) de Newman, excepté pour le ruban que Newman lui-même a posé sur le côté droit du tableau et peint du même rouge que celui qui couvre le fond. *Void* (1950), du même artiste, est cependant entouré d'un ruban par le MOMA, ses côtés blancs poursuivant le blanc du rapport forme-fond de l'image. Lorsque le MOMA utilise du ruban, sa couleur est apparentée la plupart du temps à celle de la forme plutôt qu'à celle du fond, liant ainsi les côtés et le texte, mais divorçant le fond du mur. Pour *Tournament* (1951) de Gott-

lieb, le ruban est brun, la couleur des formes idéographiques du tableau, et non rose comme le fond; pour *Echo* (1950) de Pollock, le ruban noir fait écho aux *drips* noirs; pour *Russet* de Louis, le ruban gris réitère les doux courants de couleur grisâtre au centre du tableau. Partout où la couleur du ruban est différente de celle du fond, plus sombre que celles du mur et du support, les côtés enrubannés deviennent proéminents, accrocheurs⁴⁵, fonctionnant visuellement comme finition et comme cadre, de la même façon que les quelques cadres de bois foncé que l'on trouve dans cet espace.

Quelle que soit la couleur, le ruban est fixé au support à l'aide d'agrafes peintes de la même couleur, une pratique qui a atterré les encadreurs et les conservateurs. Ce ruban est parfois à plat, parfois gondolé, répétant littéralement son statut hésitant de «presque-cadre» en refusant de faire un avec la toile ou de s'en détacher. Ce ruban agrafé, son relâchement, ses espaces, ses intervalles répètent la prémisse de Rubin pour l'encadrement rencontrée pour la première fois dans la boîte-cadre: les cadres du MOMA sont conçus pour donner support à sa version de l'histoire de l'art moderniste, une version qui, en grande partie, construit une histoire du cadre qui offre aussi peu de lien avec les œuvres que n'en ont les espaces que Rubin insère entre le cadre et le support. C'est à l'intérieur de ces espaces, aussi petits soient-ils, que j'ai tenté de m'insérer moi-même, d'affirmer une autre possibilité, d'inverser le cadre estropié, dompté de Rubin en un cadre qui ne soit pas trop boiteux, me rappelant pendant tout ce temps que:

Tout comme l'auteur d'un acte criminel transfère sa culpabilité sur un autre en laissant des signes dont il espère qu'ils seront lus comme des traces mal effacées ou des références laissées par un autre, l'auteur de toute critique se fait lui-même avoir en tentant d'avoir l'autre, quel que soit le degré d'innocence ou de culpabilité de cet autre.⁴⁶

Bien que je sois auteure, je suis aussi coupable que l'auteur.

REESA GREENBERG

NOTES

- * *The Frame Game*: l'auteure joue, tout au long du texte, sur la polysémie qu'offre le mot *frame* (encadrer, cadrer, mais aussi se faire avoir) qu'il a été impossible de restituer en français. (N. du T.)
1. Derrida, Jacques, «The Parergon», *October*, 9, été 1979, trad. Craig Owens, p. 33. Publié en français in *la Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, collection «Champs», 1978, p. 44-95. Les références subséquentes à cet article seront suivies de la pagination de l'édition française après le nom de l'auteur.
 2. Pour un plus long exposé de ce phénomène, voir mon article «Unframing the Canadian Frame», *Vanguard*, février 1984, p. 34-35. Étonnamment, le MOMA n'a pas encore photographié l'accrochage des galeries de la collection permanente. Les meilleures photographies publiées sur les espaces dont il est question ont été prises par Anthony Edgeworth et publiées dans Ratcliffe, Carter, «The Dazzling New Museum of Modern Art», *Travel and Leisure*, Vol. 15, no 1, janvier 1985, p. 74. Elles ne pouvaient malheureusement pas être publiées avec ce texte, mais le fait que *Travel and Leisure*, publié par American Express, documente le MOMA avant le MOMA lui-même soulève d'intéressantes questions sur la relation entre l'art et le consumérisme.
 3. Sauf indication contraire, les citations de Rubin proviennent de Grace Glueck, «What's in a Frame? Less and Less at the Modern», *The New York Times*, 15 juillet 1984, section 2, p. 1 à 6. Les déclarations désignées «2 juillet 1985» réfèrent à une interview téléphonique avec l'auteure, alors que celles qui sont désignées par «1974» proviennent d'une interview avec Lawrence Alloway et John Coplans intitulée «Talking with William Rubin: The Museum Concept is not infinitely Expendable», *Artforum*, octobre 1974, p. 51-58.
 4. Les changements de cadres sont visibles lorsque l'on compare les photographies de l'accrochage de 1972 du MOMA avec d'autres plus anciennes. Pour une discussion de l'accrochage lui-même, voir Barbara Rose, «Oldies but Goodies: Modern Reinstallations, II», *New York Magazine*, 14 mai 1973, p. 84-85.
 5. *Framing and Being Framed*, de Hans Haacke, de Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1975, était déjà un avertissement des implications de l'encadrement muséal.
 6. Je suis redevable à Nick Patten de A.P.F. Kulicke, New York, pour mon compte rendu de la terminologie et de l'histoire du cadre Kulicke-Jamieson. Selon Patten, la boîte-cadre facilite l'encadrement en éliminant les problèmes dus à des mesures incorrectes, à des toiles de formes irrégulières ou mal tendues sur le cadre.
 7. Voir Newberry, Timothy J., «Towards an Agreed Nomenclature for Italian Frames», *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, Vol. 4, no 2, juin 1985, p. 119-128 pour une indication de la complexité qu'offre le vocabulaire des cadres et de l'encadrement à toutes les périodes.
 8. «Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis», *Marxist Perspectives*, hiver 1978, p. 37. Une ver-

- sion plus ancienne de cet essai est parue dans *Studio International*, no 1, 1978, p. 48-57.
9. *Ibid.*, p. 46.
 10. Cet essai de Greenberg est paru pour la première fois dans *Partisan Review*, Vol. XXII, no 2, printemps 1955, p. 179-196. Une version revue (1958) est incluse dans son *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 208-229.
 11. Michael Fried dans «Shape as Form: Frank Stella's New Paintings», *Artforum*, novembre 1966, p. 18-27, discute du cadre en tant qu'il est littéral ou représenté, une distinction utile car elle classe ce qu'on appelle habituellement une «bordure» comme un type de cadre.
 12. En plus de Duncan et Wallach, voir l'interview Alloway-Coplans-Rubin, déjà citée et aussi leur seconde interview, «Talking with William Rubin: Like Folding Out a Hand of Cards», *Artforum*, novembre 1974, p. 46-53. On trouve des critiques plus récentes du MOMA dans Crimp, Douglas, «The Art of Exhibition», *October*, 30, automne 1984, p. 66-81, et dans Kramer, Hilton, «MOMA Reopened: The Museum of Modern Art in the Post-Modern Era», *The New Criterion*, été 1984, p. 1-44.
 13. *Artforum*, été 1982, p. 49-55. L'article provocant de Celant examine la fonction changeante du cadre à partir de son usage initial jusqu'à la période contemporaine en se servant de l'imagerie corporelle pour décrire la relation que le cadre entretient avec l'image.
 14. Ratcliffe, *op. cit.*, p. 103. Ratcliffe caractérise ainsi la signification de l'emplacement du *Baigneur* de Cézanne: «un personnage mâle solitaire qui joue le rôle de gardien. Son message: tout ce qui va suivre commence ici, avec moi et la terrible et subtile sévérité de mes formes.» Le *Baigneur* de Cézanne est la première illustration (en couleurs) dans le chapitre «Painting and Sculpture» de *The Museum of Modern Art*, New York, 1984, p. 47.
 15. *L'Atelier de l'artiste* de Bazille est illustré dans Bazin, Germain, *Impressionist Paintings in the Louvre*, London, Thames & Hudson, 1958, p. 35.
 16. «Editorial», *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 4, 1985, p. 116.
 17. Trois exemples de peintures encadrées de van Gogh sont reproduits dans *Il limite svelato: Artista, Cornice, Pubblico*, Milan, Electa, 1981, p. 44-45, comme le sont également les tableaux encadrés par les artistes, de Rosetti à Pistoletto. Pour Whistler, voir Horowitz, Ira M., «Whistler's Frames», *Art Journal*, Vol. XXXIX, no 2, hiver 1979, p. 124-131.
 18. «Editorial», p. 115.
 19. Voir Fourcade, Dominique, «Rêver à trois aubergines», *Critique*, mai 1974, p. 467-489, pour une analyse des bordures peintes de Matisse.
 20. Un chiffre ou un nom suivi d'un chiffre réfère au système de notation des archives photographiques du MOMA.
 21. Voir Semin, Didier, «Note sur Seurat et le cadre», *Avant-guerre sur l'art*, etc., 2ième Trimestre, 1980, p. 53-59, pour une étude détaillée des cadres de Seurat et de leur signification.
 22. Fénéon, Félix, *Œuvre plus que complète*, Genève-Paris, Droz, 1970, p. 84, tel que cité par Semin, p. 55.
 23. *Ibid.*
 24. Deux autres peintures de Seurat sont maintenant accrochées de chaque côté de *Honfleur, un soir. Port-en-Bessin* (1888) qui était en 1972 (Keller 339) dans un cadre assez ornémenté se trouve maintenant dans une simple boîte-cadre dorée, alors que *le Chenal anglais à Grandcamp* (1885) est dans une boîte-cadre brune, des solutions d'encadrement qui ne concordent pas avec celles de Seurat.
 25. En 1972, la peinture de Balla était encadrée d'une bordure de bois foncé, mais une languette intérieure blanche séparait le bord du cadre de l'image (Keller 601). Balla était l'un des artistes-encadreurs les plus innovateurs dans les années dix, un fait qui est rarement pris en considération lorsque l'on photographie ou que l'on discute son travail.
 26. Alan C. Birnholz dans «Forms, Angles and Corners: On Meaning in Russian Avant-Garde Art», *Arts*, février 1977, décrit les rapports entre les reliefs en coin de Vladimir Tatlin et les icônes russes, suggérant que d'autres artistes de l'avant-garde russe que Malevich définissaient leur art en faisant spécifiquement référence à une tradition artistique autochtone.
 27. Crimp, *op. cit.*, p. 69.
 28. *Ibid.*, p. 68.
 29. *Artforum*, février 1967, p. 33. Selon toute probabilité, la longue histoire de l'absence de cadre pour les Monet du MOMA est reliée à la pratique de Germain Bazin d'enlever les cadres des derniers Monet parce que, selon lui, ces peintures avaient été «conçues comme des fragments d'espace». Voir Bazin, Germain, «An Experiment: The Impressionist Museum», *Museum*, Vol. 1, 1948, p. 103.
 30. Bois, Yve-Alain, «The De Stijl Idea», *Art in America*, novembre 1982, p. 109.
 31. Voir Schapiro, Meyer, «Mondrian», *Modern Art, 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, New York, George Braziller, 1978, note 7, p. 259. E.A. Carmean dans son *Mondrian: The Diamond Compositions*, National Gallery of Art, Washington, 1979, offre une étude détaillée de cet aspect de l'œuvre de Mondrian, mais sauf des photographies de l'atelier de Mondrian qui montrent des peintures encadrées, aucun cadre n'apparaît avec les œuvres reproduites.
 32. Le losange placé haut est un report de l'accrochage précédent du MOMA, cependant, au contraire du statut particulier qu'il possède maintenant, ce n'était pas la seule œuvre à être placée si haut (Keller 595, 596).

33. N'importe quelle série de photographies de l'atelier de Mondrian ou prises lors d'expositions et publiées montre la variété des styles d'encadrement de Mondrian. Jusqu'à maintenant, personne n'a dressé ne serait-ce qu'une simple chronologie de base fondée sur les archives.
34. *Theo van Doesburg, 1883-1931*, Staatsuitgeverij's-Gravenhage, 1983, p. 179. De nombreuses photographies d'atelier ou d'exposition sont reproduites, offrant la documentation nécessaire à partir des archives de van Doesburg, pour témoigner de sa pratique de l'encadrement.
35. Reproduite dans l'interview Alloway-Coplans-Rubin citée plus haut, p. 54.
36. *Ibid.*
37. Voir Semin pour une analyse des cadres impressionnistes inspirés de Chevreul.
38. Les rapports qu'entretenait Delaunay avec Kandinsky, Marc et Chevreul sont analysés en longueur par Sherry A. Buckenrough dans sa thèse doctorale, *Robert Delaunay: The Discovery of Simultaneity*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982. Voir en particulier le chapitre 5, «The Windows — April-December 1912».
39. Des photographies des cadres pour les peintures sur verre de Kandinsky sont reproduites dans *Kandinsky: Painting on Glass*, New

York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1966. Gabrielle Münter, l'amante de Kandinsky à cette époque, encadrait elle aussi ses peintures sur verre. Qui a influencé qui sous ce rapport demeure encore à être précisément déterminé.

40. La lettre d'Eddy décrit avec force détail le hall d'entrée de Campbell. Voir *The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945*, Vol. 1, New York: 1976, p. 283.
41. *Il piccolo teatro* (1934) de Dali est encadré dans un mur de façon à apparaître encadré de blanc. En agissant comme il le fait, Rubin dissimule le double cadre de bois foncé autour des côtés et du haut. Voir *Il limite svelato: Artista, Cornice, Pubblico*, p. 85-87, un catalogue de la bibliothèque du MOMA.
42. Bien que *L'Assassin menacé* soit la seule peinture en montre de Magritte qui a un cadre doré, celui-ci utilisait le cadre doré beaucoup plus que le laisse supposer l'accrochage du MOMA. Voir *Il limite svelato...*, n° 93, p. 88, pour une reproduction de *Représentation* avec un cadre doré de «forme inhabituelle» («shaped»).
43. Le cadre pour le Delvaux est plus simple que le cadre doré en gesso peigné qui entourait l'oeuvre en 1971 (Mathews 5648).
44. «MOMA Reopened...», p. 30-31.
45. Shapiro, Meyer, dans «On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs», *Semiotica*, I,

n° 3 (1969), p. 223-242, est l'un des premiers à discuter du cadre comme d'un piège pour l'oeil, aidant le spectateur à orienter son regard.

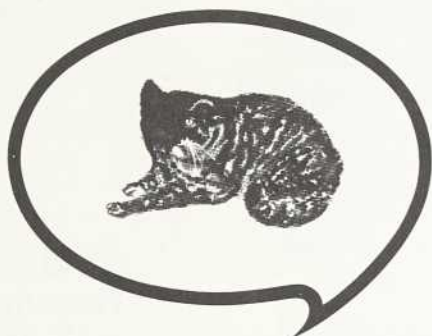
46. Johnson, Barbara, «The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida», in *Writing the Text*, sous la direction de Robert Young, Boston, 1981, p. 238.

Je voudrais remercier mes complices: au MOMA, Mikki Carpenter des archives et le personnel de la bibliothèque m'ont aidée dans mes recherches et m'ont fourni certains témoignages; Mathew Bullock du MOMA et M. Simon Levin à Montréal et à Hamilton ont fourni la documentation photographique; à Concordia, R. Bella Rabinovitch a poursuivi certains indices pendant des années, m'a aidée à les mettre bout à bout et, avec Brian Foss et Catherine MacKenzie, a raffiné le cadre de mon argumentation.

Reesa Greenberg est professeur associé en Histoire de l'art à l'université Concordia, à Montréal.

Traduit de l'anglais par Serge Bérard.

Publicité



«...ils tombent dans une imitation des accessoires qui les fait paraître aussi puérils et ridicules que celui qui, pour égaler un grand homme, s'efforcerait de tousser, de ronfler et de marcher courbé comme lui...»

Le maître de chapelle Kreisler

Le chat MURR,
E.T.A. Hoffman
Éditions Gallimard,
Collection l'Imaginaire

350° AUTOUR DE L'OBJET
GILBERT BOYER • LOUISE VIGER

Entretiens

Printemps 86

Représenté par la Galerie
Noctuelle/Michel Groleau,
Montréal

Edward Pien

Paintings Peinture
June/Juin 4-22, 1986

ARTICULE
4060 St. Laurent, #106
Montréal, Qué.

Vernissage Mardi, 3 Juin à 20 hrs
Opening Tues. June 3rd 8:00pm

A R T A C T U E L

GALERIE NOCTUELLE/MICHEL GROLEAU

du 1 au 23 mars

du 27 mars au 19 avril

du 26 avril au 17 mai

PAUL BELIVEAU

JEAN-JACQUES HOFSTETTER

PIERRE-YVES DUPUIS

KAREN DUGAS

307 RUE STE-CATHERINE OUEST SUITE 555 MONTREAL (Qc) H2X 2A3 (514) 845-5555

L'art est vivant

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Également au programme:
activités du Service
d'animation
et d'éducation: 873-2878

La collection permanente
Sculpteurs canadiens
jusqu'au 16 mars

Point, Ligne, Plan
Oeuvres tirées de
la collection permanente
jusqu'au 16 mars

Quatrefoil*
Installation
en quatre parties
de Murray MacDonald
jusqu'au 16 mars

Raymonde April*
Photographies récentes
29 mars au 18 mai

**Jean-Charles Blais/
Gérard Garouste***
29 mars au 18 mai

*Expositions organisées
par le Musée d'art
contemporain
de Montréal.

Cité du Havre
(514) 873-2878

Les encadrements Marcel Pelletier

Encadrements muséologiques
sur rendez-vous

5948, 1^{re} Ave
Rosemont, Montréal, P.Q.
H1Y 3A6
Tél. (514) 725-1049

GALERIE Graff ART CONTEMPORAIN

13 février au 15 mars 1986
"PTERYX"

Oeuvres récentes de **COZIC**

20 mars au 16 avril 1986

"CASQUES" "NUITS", "OMBRES" "ÉCLATS"

Oeuvres de **Gérard Titus-Carmel**

17 avril au 14 mai 1986

Oeuvres récentes de
MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

Galerie Graff

963 est, rue Rachel, Montréal, P.Q.
Canada, H2J 2J4
(514) 526-2616

N • O • U • V • E • A • U • T • É

Léon Bernier et Isabelle Perrault
POSTFACE de Marcel Fournier

L'ARTISTE ET L'OEUVRE À FAIRE

une sociographie
du travail créateur

Claude GOULET
Marcelle FERRON
Pierre PÉPIN
Roland DINEL
François LEDUC
Dominique ROLLAND
Marcel BELLERIVE
Ivanhoë FORTIER
Lorraine BÉNIC
Lisette LEMIEUX
Francine BEAUVAIS
Louis PELLETIER
Louisette GAUTHIER
André FOURNELLE
Raymond LAVOIE
Pierre MONAT
Diane GOUGEON
Robert SAUCIER



Interrogeant l'artiste dans sa confrontation personnelle et quotidienne avec l'oeuvre à réaliser, cet ouvrage porte les marques d'une patiente démarche de compréhension qui origine d'un terrain auprès de peintres, de sculpteurs, de graveurs. Respectant la séquence de ces rencontres, et maintenant l'unité biographique de chaque entrevue, le livre rend fidèlement les propos tenus par ces créateurs sur leur propre pratique. Élaborée en marge de ces récits singuliers (qui fournissent un matériau qualitatif extrêmement riche sur le métier d'artiste, sur ses exigences, sur une éthique qui lui est propre, sur les conditions socio-économiques de son exercice), l'analyse des auteurs se présente comme une longue définition de l'artiste professionnel, définition qui se veut aussi l'amorce d'une sociologie de l'individu.

• 518 pages
ISBN 2-89224-062-X
30,00 \$

Ces ouvrages sont
disponibles dans toutes
les librairies ou à:



Institut québécois
de recherche sur la culture
93, rue Saint-Pierre
Québec (Québec)
G1K 4A3
tél.: (418) 643-4695



PIERRE DORION

RECENT PAINTINGS

May 2 to June 1, 1986

JACK
SHAINMAN
GALLERY

2443 18th St. NW / Washington, DC 20009 Tel. 202.462.3497
NEW HOURS: WED.-SAT. 11-7SUN. 2-6 & BY APPOINTMENT CLOSED MON. & TUES.

PREMIÈRE EXPOSITION
INTERNATIONALE
ANNUELLE

D'ART MINIATURE
TORONTO • CANADA
1986

ORGANISÉE PAR
DEL BELLO GALLERY

DEL BELLO GALLERY, 363 OUEST, RUE QUEEN,
TORONTO (ONTARIO), CANADA M5V 2A4,
TÉL. (416) 593-0884

FORMULAIRES D'INSCRIPTION DISPONIBLES À LA GALERIE
ET À MONTRÉAL AU: (514) 342-8036, LUNDI ET MARDI DE 9 H À 20 H

H A N G F I R E
SHEILA AYEARST

MARCH 24 - APRIL 12

C H A R C O T : T W O
CONCEPTS OF NATURE

NICOLE JOLICOEUR

APRIL 14 - MAY 3

**THE INTERPRETATION
OF ARCHITECTURE**

MAY 10 - MAY 31

OPENINGS THE FIRST MONDAY

Y Y Z

116 SPADINA AVENUE, SECOND FLOOR
TORONTO, CANADA, M5V 2K6, (416) 367-0601

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

LUMINOUS SITES

INSTALLATIONS WITH VIDEO

IAN CARR-HARRIS
KATE CRAIG
MAX DEAN
VERA FRENKEL
RANDY AND BERENICCI
TOMIYO SASAKI
BARBARA STEINMAN
DAVID TOMAS
PAUL WONG
CORY WYNGAARDEN

This project was made possible through the support of The Canada Council, The Special Program of Cultural
Initiatives of The Department of Communications, The Government of British Columbia through The B.C.
Cultural Fund and Lottery Revenues, The City of Vancouver, Vancouver Centennial Commission, Vancouver
Foundation, V.A.L., The Koerner Foundation, Systems by Roscoes, Roland Canada, CP Air, Gray Beverage
Co. Ltd., Seaboard Advertising Co.

FEBRUARY 24 TO APRIL 6 1986

VIDEO INN/WESTERN FRONT PRODUCTION

MARCH 11 - APRIL 5

THERESE BOLLIGER

WORKS ON PAPER

MARGARET LAWTHOR

SCULPTURE

APRIL 8 - MAY 3

DAVID MACH

VISITING FOREIGN ARTIST
SCULPTURE

MAY 10 - MAY 31

**THE INTERPRETATION
OF ARCHITECTURE**

GROUP EXHIBITION

MERCER UNION GRATEFULLY ACKNOWLEDGES THE SUPPORT OF THE CANADA COUNCIL,
ONTARIO ARTS COUNCIL, MUNICIPALITY OF METROPOLITAN TORONTO,
TORONTO ARTS COUNCIL, AND THE ONTARIO MINISTRY OF CITIZENSHIP AND CULTURE.

MERCER UNION

333 ADELAIDE ST. W. 5th FLOOR TORONTO CANADA M5V 1R5 (416) 977-1412

Vancouver Now

Vancouver Aujourd'hui

WALTER PHILLIPS GALLERY

MAY 15 to JUNE 15, 1986

An exhibition featuring the work of young artists living and working in Vancouver.

Video, film and publications will also be featured.

Lecture by curator Manon Blanchette, Friday, May 16 at 2 p.m.

Walter Phillips Gallery,
The Banff Centre,
P.O. Box 1020,
Banff, Alberta, T0L 0C0.
Tel: (403) 762-6281.



The Banff Centre

optica

3981, BOUL. ST-LAURENT, #501, MONTRÉAL, QUÉBEC, H2W 1Y5 (514) 287-1574

DIANNA GUBBAY / SCULPTURE / DU 11 JANVIER AU 8 FEVRIER / PIERRE FOURNIER / SCULPTURE / PERFORMANCE / DU 15 FEVRIER AU 15 MARS / SILVIA ZIRANEK / PERFORMANCE - DATE A DETERMINER / BLAKE FITZPATRICK / LORNE GREENBERG / PHOTOGRAPHIES / DU 22 MARS AU 19 AVRIL / CITY DETOUR / EXPOSITION DE GROUPE / DU 26 AVRIL AU 24 MAI / CHARLIE MURPHY / DAVID HLYNSKY / PHOTOGRAPHIES / DU 31 MAI AU 28 JUIN

DATE LIMITE DES SOUMISSIONS DE DOSSIERS POUR LA SAISON 86-87: LE 15 MAI, 1986.

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

- 18 mars au 6 avril
LÉO ZOGMAYER
en collaboration avec la
galerie HILGER, Vienne

- 9 au 30 avril
BERNARD ROUSSEAU

- 3 au 25 mai
LOUISE BOISVERT
FRANCINE LARIVÉE

- 28 mai au 29 juin
PIERRE BRUNEAU

AUBES 3935 Galerie

3935 ST-DENIS, MONTRÉAL H2W 2M4
Mer. à dim. 13 à 18 h et R-vs (514) 845-5078

Date limite: le jeudi 1^{er} mai 1986

sélection

Automne 1986 - été 1987

Les artistes intéressés doivent soumettre un dossier comprenant:

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

Galerie Alliance

Galerie d'art sans but lucratif
commanditée par l'Alliance mutuelle-vie.
680, rue Sherbrooke ouest
Montréal (Québec) H3A 2S6
514-284-3768

Andreas Gehr

February 22-March 22

Liz Magor

May 3-May 31

Ken Lum

March 29-April 22

The Ydessa Gallery
334 Queen Street West Toronto



MAF Centre for the Arts

The Master of Fine Arts degree (2 years) is offered by the University of Tasmania at its Centre for the Arts: newly refurbished warehouses on the Hobart waterfront. The Masters programme consists of a studio study component (four-fifths) in either painting, sculpture, photography, printmaking, ceramics or design in wood, and an art theory component (one-fifth). Candidates are allocated a studio on campus with year round access.

Technical facilities include a video studio, darkrooms, printshop, wood machinery and metalwork shops, plastics, ceramics and a papermill. There is also an art gallery, a substantial art library and residences for visiting artists/lecturers.

The Bachelor of Fine Arts is also offered as a four-year undergraduate programme.

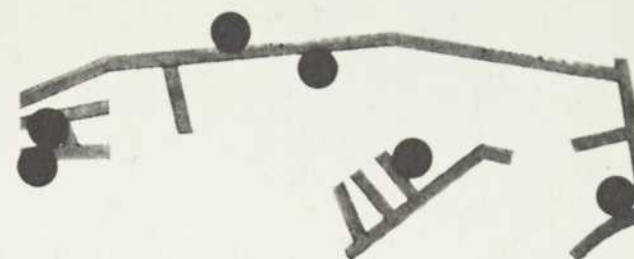
For information contact Centre for the Arts, University of Tasmania, Box 252C, G.P.O., Hobart, Tas. 7001.

The University of Tasmania



QUÉBEC

ATELIERS OUVERTS du 18 au 27 avril 1986



226, Christophe Colomb est
Michel Boies
Michel Bussières
Jocelyn Gasse
Sylvie Par 

225, St-Vallier est
Céline Allard
Danielle Fillion
Thérèse Guy
Clément Leclerc
Hélène Lord
Suzanne Martel
Aline Martineau
Odette Théberge

Lucienne Cornet
Sonia Delamarre
Jacques Desjardins
Ross Gash
Lucie Lefebvre
Josette Paquin
Helga Schlitter
Jean Théberge

360, Blvd Charest est
Françoise Girard
André Morneau
Brigitte Ostiguy

549, Blvd Charest est
Ga tan Cantin
Joanne Noël

225, Côte de la Montagne
Danielle April
Paul Béliveau

7, St-Stanislas
Denise Morissette

du mercredi au dimanche de 13h   17h,
vendredi de 13h   21h

DIFFUSION/PARACHUTE

ALLEMAGNE

WALTER KONIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

ANGLETERRE

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 4 New Burlington St., London W1X 1FE

AUSTRALIE

ARTSPACE, 11 Randle St., Surrey Hills, Sydney NSW 2010

BELGIQUE

GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plaineveuve (Li ge)
I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

ESPAGNE

METRONOM, Carrer de la Fussina, 9, 08003 Barcelone

ÉTATS-UNIS

ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave. Buffalo, NY 14222
ART IN FORM, 2237 Second Avenue, Seattle, WA 98121
ART INSTITUTE OF CHICAGO, MUSEUM STORE, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110
ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291
BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704
GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles, CA 90069
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St., Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago, Ill. 60611
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street, N.W., Washington, DC 20005
WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

FRANCE

ESPACE LYONNAIS D'ART CONTEMPORAIN, Centre d'échange de Perrache, 69002 Lyon
FLAMMARION 4, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
FLAMMARION 4, Capc Musée d'art contemporain, Entrepôt Lainé - Rue Foy, 33000 Bordeaux
GALERIE CROUSEL-HUSSENOT, 80, rue Quincampoix, 75003 Paris
GALERIE DURAND-DESSERT, 3, rue des Haudriettes, 75003 Paris
IMAGES NOUVELLES, 15, rue Maubec, 33000 Bordeaux
LE CONSORTIUM, 16, rue Quentin, 21000 Dijon
LIBRAIRIE LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris
MUSÉE D'ART MODERNE, Librairie, 6, rue Gaston de Saint-Paul, 75016 Paris
SARL LA LIBRAIRIE, 13, rue des Soeurs Noires, 34000 Montpellier

HOLLANDE

ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam
ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestratt 78, Amsterdam
VERINIGING VAN VIDEOKUNSTENAARS, Bloemgracht 121, 1066 Amsterdam

ITALIE

CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna

SUISSE

LIBRAIRIE ALTERNATIVE, 25, bd. du Pont d'Arvre, 1205 Gen ve
LIBRAIRIE FORUM, Cit  universitaire, 10, ave Clos-Br chet, 2000 Neuch tel
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel

Arco

ART CONTEMPORAIN - FOIRE INTERNATIONALE DE MADRID
PALACIO DE CRISTAL. RECINTO FERIA DE LA CASA DE CAMPO

AVDA. DE PORTUGAL, S/N. 28011 MADRID. TELEFONOS 470 10 14 Y 479 78 06. TELEX: 44025 IFEMA-E

'86

10-15 AVRIL



Organisé par: IFEMA



INSTITUTION DES FOIRES DE MADRID

DISEÑO: JUAN AHINO / DIEGO LARA
Área Gráfica, Edición, Fotos de la Exposición, S. 28012 Madrid