

PARACHUTE

contemporain
temporary art

NOUVELLES TECHNOLOGIES | NEW TECHNOLOGIES
2. RÉSEAUX | NETWORKS

R

255

BNQ

janvier,
février,
mars
1997
January,
February,
March
8,25 \$

85



8500 26651 3

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

directeur invité / guest editor
TIMOTHY DRUCKREY

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

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

rédacteur correspondant / contributing editor
VINCENT LAVOIE

collaborateurs / contributors
**DAVID BLATHERWICK, KIM BRADLEY, MARTIN CARRIER,
JENNIFER COUËLLE, MARIE DE BRUGEROLLE, DERRICK DE
KERKHOVE, SUSAN DOUGLAS, JIM DROBNICK,
PETER DYKHUIS, KEN FEINGOLD, SYLVIE FORTIN, ANNE-MARIE
GARCEAU, ALISON GILLMOR, JÉRÔME GLICENSTEIN,
KATHLEEN GOGGIN, RAFAEL GOMEZ-MORIANA, STEPHEN
HORNE, ANNICK HOULE, KNOWBOTIC RESEARCH,
JACINTO LAGEIRA, ANDRÉ LAMARRE, JOHANNE LAMOUREUX,
PAUL LANDON, ROBERT LÉVESQUE, GEERT LOVINK, ANNIE
MARTIN, JEAN-CHARLES MASSÉRA, VALÉRIE MAVRIDORAKIS,
BEN PORTIS, CHARLES REEVE, GREG SHOLETTE,
ALEXEI SHULGIN, JOHN F. SIMON, JR., STACEY SPIEGEL,
NELL TENHAFF, COLETTE TOUGAS, PETRA RIGBY-WATSON,
BENJAMIN WEIL, ABBIE WEINBERG, STEPHEN WRIGHT,
GER ZIELINSKI**

abonnements, gestion / subscriptions, administration
KATHLEEN GOGGIN

documentation / documentation
VALÉRIE LAMONTAGNE

traduction / translation
DENIS LESSARD, JEFFREY MOORE

graphisme / design
DOMINIQUE MOUSSEAU

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

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY

président du conseil / chairman

CHANTAL PONTBRIAND

présidente directrice générale / president

COLETTE TOUGAS

secrétaire-trésorière / secretary treasurer

CHARLES LAPOINTE

président sortant / outgoing chairman

JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, ROBERT HACKETT

membres / members

rédaction, administration, abonnements / editorial and
administrative offices, subscriptions:

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec), Canada
H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805, télécopieur / fax: (514) 287-7146 courrier
électronique/e-mail: parachut@citenet.net

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

UN AN / ONE YEAR – Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual 34 \$
institution 50 \$ – à l'étranger / abroad: individu / individual 44 \$ institution 60 \$
DEUX ANS / TWO YEAR – Canada (taxes comprises / tax included): individu / individual 57 \$

diffusion/distribution: QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand,
Boisbriand (Québec) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 TORONTO: C.M.P.A.,
130 Spadina Ave., Toronto (Ontario) Canada M5V 2L4, (416) 504-0274 CANADA: Gordon
& Gotch, 110 Jardin Drive, Unit 11, Concord (Ontario) Canada L4K 4R4, (905) 669-2368
FRANCE: Distique, 5, rue du Maréchal-Leclerc, 28600 Luisant, 37.30.57.00
U.S.A.: Ubiquity Inc., 607 Degraw St., Brooklyn, NY 11217, (718) 875-5491.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits ne sont
pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte pour informer
l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent que la
responsabilité de leurs auteur(e)s. / Manuscripts are not returned. Authors will be informed
of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text. The content
of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits de reproduction
et de traduction réservés / All rights of reproduction and translation reserved © PARACHUTE,
revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans / is indexed in: Art Bibliography
Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts, Repère, RILA.
PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de développement des périodiques
culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers' Association, La Conférence
canadienne des arts. Dépôts légaux / Legal Deposits: Bibliothèque nationale du Québec,
Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020. PARACHUTE est une revue trimestrielle
publiée en janvier, avril, juin et octobre. / PARACHUTE is a quarterly published in January,
April, June, and October. Société canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes
– N° de permis et / ou de convention: 4213. Impression / Printer: Bowne de Montréal inc.,
Montréal. Imprimé au Canada / Printed in Canada. 1^{er} trimestre 1997 / 1st trimester 1997.
PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial support:
Conseil des Arts du Canada / The Canada Council, Conseil des arts et des lettres
du Québec, Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère
des Affaires étrangères du Canada / Department of External Affairs of Canada,
ministère du Patrimoine canadien / Ministry of Canadian Heritage.



AVANT-PROPOS / FOREWORD

par/by Timothy Druckrey 4

ESSAIS / ESSAYS

- SAFE HAVEN** by Stacey Spiegel 6
LE RÉALISME OPÉRATOIRE
 Une interview avec Nicolas Bourriaud par Benjamin Weil 8
NEONUDISM by Nell Tenhaaf 12
TO BE OR NOT TO BE ON LINE
 Une interview avec Pierre Lévy par Jean-Charles Masséra 16
"WHERE I CAN SEE MY HOUSE FROM HERE SO WE ARE" by Ken Feingold 18
ART + COM: T-VISION by Derrick de Kerkhove 20
THE DATA DANDY AND SOVEREIGN MEDIA:
 An Introduction to the Media Theory of ADILKNO by Geert Lovink 22
LE DANDY DE L'INFORMATION ET LES MÉDIAS SOUVERAINS:
 Une introduction à la théorie des médias d'ADILKNO par Geert Lovink 23
ART, POWER AND COMMUNICATION
 (Some simple thoughts without any wish to make them more profound) by Alexei Shulgin 24
EVERY IKON by John F. Simon, Jr. 25
ÉCOUTER LE FUTUR?
 Une interview avec Raymond Gervais par Colette Tougas 26
LISTENING TO THE FUTURE?
 An interview with Raymond Gervais by Colette Tougas 33
ANONYMOUS MUTTERING by Knowbotic Research 38
ARTIFICES IV. L'ART DU VIRTUEL S'EXPOSE-T-IL?
 Une interview avec Jean-Louis Boissier par Jérôme Glicenstein 40



COUVERTURE / COVER

KEN FEINGOLD,
 "WHERE I CAN SEE
 MY HOUSE FROM HERE
 SO WE ARE," 1994;
 IMAGE: COURTESY THE ARTIST.

COMMENTAIRES / REVIEWS

- UN SIÈCLE DE SCULPTURE ANGLAISE** par Valérie Mavridorakis 46
DOUGLAS GORDON par Marie de Brugerolle 47
MEDARDO ROSSO par Jacinto Lageira 48
FRANK LLOYD WRIGHT par Anne-Marie Garceau 49
RICHARD-MAX TREMBLAY par André Lamarre 50
KCHO ET SILVIE BLOCHER par Jennifer Couëlle 51
GUY BLACKBURN par Jennifer Couëlle 52
MAGRITTE par Johanne Lamoureux 54
LE PASSAGE DE L'INDIANA par Robert Lévesque 55
PIERRE DORION by Stephen Horne 56
EMERGING ARTISTS SHOWCASE by Sylvie Fortin 57
LYNN HUGHES by Annie Martin 59
ROBERT BEAN by Peter Dykhuis 60
HAIM STEINBACH by Alison Gillmor 61
PETER FISCHLI AND DAVID WEISS by Ben Portis 62
**COUNTERCULTURE: ALTERNATIVE INFORMATION FROM THE UNDERGROUND PRESS
 TO THE INTERNET / CULTURAL ECONOMIES: HISTORIES FROM THE ALTERNATIVE
 ARTS MOVEMENT, NYC** by Greg Sholette 63
PEPON OSORIO by David Blatherwick 65
RACHEL WHITEREAD by Annick Houle 66
CONTAINERS 96: ART ACROSS OCEANS by Stephen Horne 67
MANIFESTA 1 by Paul Landon 68
VITO ACCONCI by Kim Bradley 70

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

par/by Martin Carrier, Susan Douglas, Jim Drobnick, Kathleen Goggin, Rafael Gomez-Moriana,
 Charles Reeve, Petra Rigby-Watson, Abbie Weinberg, Stephen Wright, Ger Zielinski 71

Malgré des décennies de développement assidu, l'émergence de l'art électronique est beaucoup trop souvent méprise comme un phénomène des quelques dernières années. Sa trajectoire est liée à tort au Macintosh, au Photoshop, à l'hypertexte, au CD-ROM, au WorldWideWeb, ou plus récemment, aux machines à réalité de Silicone Graphics, qui produisent trente images à la seconde de simulation high-tech à haute résolution. Un fossé s'est creusé dans l'histoire des arts électroniques, qu'il sera presque impossible d'améliorer, en raison de la réponse étonnamment lente des musées, galeries et théoriciens face à cette migration des arts médiatiques « hard » (avec leurs exigences considérables en équipements et leurs énormes budgets techniques) vers les médias en réseau. Un signifiant de résistance autant que de négligence, il y a une frénésie parfois insouciant à trouver une forme dans laquelle, souvent, les médias électroniques expérimentaux vont loger confortablement au sein de la culture muséale. Sans trop de considération pour le développement des médias alternatifs, le soi-disant art électronique est fréquemment compris comme l'aboutissement logique de la vidéo et de l'installation.

La science médiatique, la politique médiatique, l'histoire médiatique et l'art médiatique ont émergé du potentiel mûrissant des technologies de visualisation scientifique, de la statistique, des communications et de la computation. En effet, les « sciences de l'artificiel » liées à la technologie ont réinventé le rôle de la représentation dans presque tous les domaines. L'été dernier, les Américains ont été assaillis par une tempête d'événements médiatiques reliés par les technologies et la représentation. *Independance Day*, les congrès des partis politiques, l'annonce par la NASA de la possibilité de « vie sur Mars », l'exposition « MediaScape » au Musée Guggenheim, étaient tous ponctués de simulation extra-terrestre sinistre, de solidarité politique perversément orchestrée, d'illusions scientifiques économiquement rentables, et par une tentative maladroite de se colleter avec des installations vidéo et informatiques. La télévision, le cinéma, la science et l'art étaient reliés par des technologies visuelles capables de conférer une autorité irréfutable à ce qui peut trop facilement s'interpréter, malgré de troublantes présomptions, une fausseté totale ou l'origine de la chose.

C'est cette frontière floue qui hante le rôle de la représentation à travers le spectre social, scientifique, historique et esthétique. Ce qui a semblé si frappant, ce sont les affiliations entre ces événements et les stratégies médiatiques qui les soutiennent et leur donnent un contexte. De plus en plus régies par une sorte de logique des systèmes, l'écriture du comportement, la psychologie de la réception ou l'interprétation de l'imaginaire reviennent au premier plan, non pas comme simples exemples d'une idéologie cybernétique, mais comme les manifestations d'un environnement médiatique allégorisé sans la contrainte du jugement ou des faits. Dans la réciprocité entre les épistémologies de la technologie et les détails pratiques liés au fait d'avoir à composer avec une « réalité » toujours plus perméable, la stabilité du présent semble être accidentelle. Il n'est guère étonnant que la montée des réseaux mondiaux va unifier et supprimer l'altérité au sein des médias de la fin du millénaire.

Cette avalanche a laissé peu de place à la réflexion sur les effets culturels des médias électroniques. Puisqu'ils inaugurent un discours plus élaboré que les spectacles de l'illusion qui ont occupé la génération télévisuelle, les nouveaux médias instaurent « l'artificiel triomphant » (comme l'a dit Jameson) en tant que signifiant d'une crise plus profonde de la stabilité de la représentation. Toutefois ce « triomphe » a non seulement mis en question la forme que prend la représentation, mais encore les divers systèmes qui assimilent la représen-

tation. Sans doute, l'instabilité de l'information, ses sources et affinités avec le monde événementiel, sa dispersion dans une banque de données soi-disant planétaire, suggèrent que les questions de fiabilité et d'analyse sapent l'autorité tout en présentant un nouvel ensemble de problèmes pour ses publics. Si l'on ajoute à cela la croissance exponentielle de l'Internet et de ses composantes très populaires, « Usenet, Bitnet et le WorldWideWeb », le pouvoir transformant des médias semble devancer les besoins. Les attentes ou l'assimilation raisonnée attaquent sérieusement l'expérience cohérente de l'infosphère.

Si un changement représenté par ces transformations s'opère à la fin du vingtième siècle, il ne découle pas d'une tentative visant à résoudre des notions de systémique fermée, mais plutôt à confronter de manière discursive les réseaux établis: le réseau de la biologie, le réseau génétique, le réseau de l'identité, le réseau de la culture, le réseau politique, le réseau économique, le réseau de la technologie, le réseau de la communication, le réseau de l'image. Ainsi, il n'est pas surprenant qu'une métaphore de connexion ait émergé pour désigner le système nodal d'un système circulatoire d'épistémologie télématique. La « disponibilité » de l'information mène d'une part à la présomption de la capacité d'agir, et d'autre part, selon les mots de Slavoj Zizek, « se paye par la déréalisation » dans laquelle la présence absolue équivaut à l'absence de désir. Dans ce nouvel ordre de représentation, la métaphore et la performativité sont intimement reliées. Être à l'intérieur de l'image, c'est se trouver dans un ensemble de circonstances apparemment inépuisables. De plus, alors que les enjeux des technologies de réseau ont souvent semblé dépasser la transition allant de l'immersion à la dispersion, il demeure que l'efficacité de l'image, l'intérêt dynamique pour la relativité de l'information et la subjectivité, la déconstruction de l'autorité, n'ont pas épuisé leurs possibilités – même si elles sont désormais assimilées à l'écosystème de l'électronique.

Cette livraison de *Parachute* a été conçue dans le but d'aborder certains problèmes du réseau non simplement comme dépôt d'archives électroniques ou d'hypertextes récupérables, comme espace d'environnements pour multi-usagers, ou souvent, de projets artistiques incertains (sans compter sa fonction de panneau-réclame planétaire pour la publicité corporative), mais en tant que secteur d'activités dans lequel les images, le son et le texte apparaissent comme des événements, où l'incertitude et la transition émergent en tant que récit rhizomatique, où l'ubiquité et la dématérialisation ne constituent pas un signe de perte, et où la communication et l'esthétique ont tant besoin de théorie. Les traditions éculées du domaine public, la sociologie de la post-industrialisation, le caractère discret de l'identité ont été supplantés par une forme d'incrustation diffusée du moi dans les « net-scapes » de la télé-culture. Celle-ci doit générer une pratique dont les frontières sont tracées dans des réseaux virtuels et transitoires, dont l'emprise sur la matière est éphémère, dont la situation spatiale est précaire, et dont le caractère agissant est évalué en actes de collaboration plutôt qu'en simples coïncidences de position.

TIMOTHY DRUCKREY

Traduit de l'américain par Denis Lessard.

Timothy Druckrey est conservateur indépendant et critique. Il a dirigé la publication de *Iterations: The New Image*, de *Culture on the Brink: Ideologies of Technology* et de *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. Il réside à New York.

Despite decades of involved development, the emergence of electronic art is, far too often, mis-understood as a phenomenon of the past few years, its trajectory erroneously linked with the Macintosh, Photoshop, hypertext, the CD-ROM, the world wide web, or more recently, with Silicon Graphics' reality engines cranking out thirty rendered frames a second of high-tech, high-resolution simulation. The astonishingly slow response on the part of museums, galleries and theorists to this migration from the hard media arts (with their equipment-heavy demands and huge technical budgets) to networked media has left a gap in the history of electronic art that will be almost impossible to ameliorate. As much a signifier of resistance as one of neglect, there is a sometimes reckless frenzy to find a form in which often experimental electronic media will fit comfortably within museum culture. Without too much consideration of the development of alternative media, so-called electronic art is frequently understood as the logical aftermath of video and installation art.

Media science, media politics, media history and media art have emerged from the maturing potential of technologies of scientific visualization, statistics, communication and computation. Indeed, the "sciences of the artificial" linked with technology have reinvented the role of representation across virtually every field. Last summer in the U.S.A. was buffeted by a storm of media events linked by technologies and representation. *Independence Day*, the conventions, NASA's announcement of the possibility of "life on Mars," the Guggenheim Museum's "MediaScape" exhibition were punctuated by sinister alien simulation, perversely choreographed political solidarity, economically propitious scientific illusions, and an awkward attempt to grapple with video and computer installations. Television, film, science and art were linked by visual technologies that can render what can too easily be construed as irrefutably authoritative despite troubling presumptions, outright falsehood, or origin.

It is this blurred boundary that haunts the role of representation across the social, scientific, historical and aesthetic spectrum. What seemed so striking are the affiliations between these events and the media strategies that buttress and contextualize them. Increasingly driven by a kind of systems rationale, the scripting of behavior, the psychology of reception or the rendering of the imaginary return to the forefront not as mere examples of a cybernetic ideology, but as manifestations of a media environment allegorized without the constraint of judgment or fact. In the reciprocity between the epistemologies of technology and the practicalities of coping with an increasingly porous "reality," the stability of the present seems a casualty. Little wonder that the ascendancy of world wide networks will unite and eradicate otherness in end of the millennium media.

This avalanche has left little opportunity for reflection concerned with the cultural effects of electronic media. As it opens a discourse with more than the spectacles of illusion that haunted the television generation, new media establish the "triumphantly artificial" (as Jameson said it) as the signifier of a deeper crisis in the stability of representation. Yet, this "triumph" has challenged more than the form which representation takes, but the various systems that assimilate representation. Surely, the instability of information, its sources, affinities with the event-world, its dispersal across an allegedly planetary database, suggest that the issues of reliability and scrutiny both undermine

authority and present a new set of problems for its audiences. Add to this the exponential growth of the Internet and its much hyped elements, "Usenet, Bitnet, and the world wide web," and the transformative power of the media seems to outpace necessity. Expectations or reasoned assimilation strikes deeply at the experiential coherence of the infosphere.

If there is a shift represented by these transformations in the late twentieth century, it is not one effected by an attempt to resolve notions of closed systemicity, but to confront discursively constituted networks: the biology network, the genetic network, the identity network, the culture network, the political network, the economic network, the technology network, the communication network, the image network. Hence, it is no surprise that a metaphor of connectionism has emerged to designate the system of nodes in a circulatory system of telematic epistemology. The "availability" of information leads, on the one hand, to the presumption of empowerment, and on the other is, in the words of Slavoj Zizek, "paid for by derealization," in which absolute presence is equivalent to the absence of desire. In this new order of representation, metaphor and performativity are intimately connected. To be within the image is to be in a set of circumstances that seem inexhaustible. And while the stakes of network technologies often seemed to leapfrog over the transition from immersion to dispersion, the fact remains that the efficacy of the image, the dynamic interest in the relativity of information and subjectivity, the deconstruction of authority, have not exhausted their potential – even as they are assimilated into the ecosystem of the electronic.

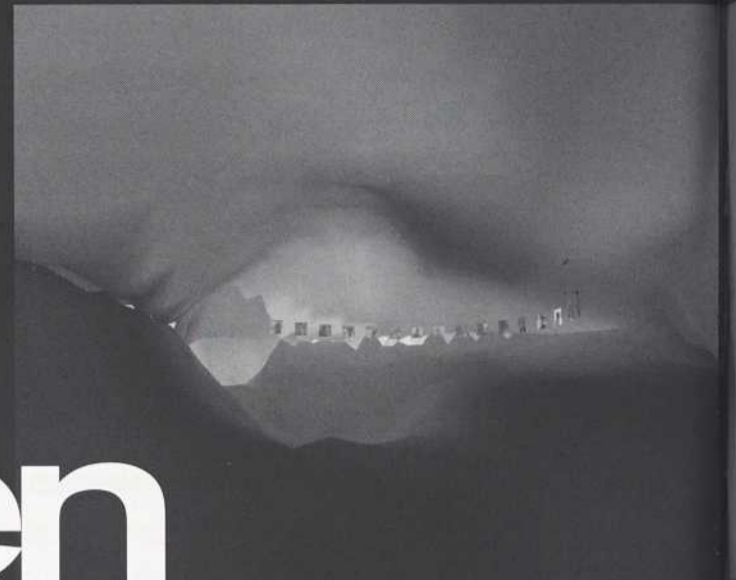
This issue of *Parachute* has been conceived to address some of the issues of the network not merely as the repository of electronic archives, retrievable hypertexts, a space of multi-user environments, or often shaky art projects (no less its function as a planetary billboard for corporate advertising), but as a sphere of activities in which images and sound and text appear as events, uncertainty and transition emerge as rhizomatic narrative, where ubiquity and dematerialization are not a sign of loss, or where communication and aesthetics so desperately need theorization. Worn traditions of the public sphere, the sociology of post-industrialization, the discreteness of identity, have been supplanted by a form of distributed embeddedness of the self in the net-scapes of tele-culture which must generate a communicative practice whose boundaries are mapped in virtual, transitory networks, whose hold on matter is ephemeral, whose position in space is tenuous, and whose agency is measured in acts of collaboration rather than mere coincidences of location.

TIMOTHY DRUCKREY

Timothy Druckrey is an independant curator and writer. He is the editor of *Iterations: The New Image, Culture on the Brink: Ideologies of Technology and Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. He lives in New York.

Safe Haven

Stacey Spiegel



Throughout the centuries, travelogues have been means by which cities of the world have sent out their message of geographical, cultural or economic significance. In contrast to the nineteenth century's explication of a city as a machine, whose architecture and infrastructure are its compelling qualities, we can now envision the city as an organism whose genetic coding is built up from its ethnic and cultural content and diversity. This vision inspired the immersion experience for travelogue of the new millennium, *SAFE HAVEN*.

Immersion environments confound the nineteenth (and twentieth) century illusion that we look out a window when we view a painting, a photograph or a video. No matter how engaging, we are always on the outside looking into the work. *SAFE HAVEN* – an immersive environment of 360-degree image, motion and sound – utilizes the Marine Safety International Rotterdam Harbour Simulator. A visitor to *SAFE HAVEN* encounters the project's content dynamically. Flowing through the environment the visitor meets *SAFE HAVEN*'s inhabitants, and sees and hears them talking about their experiences, their identity and what the city means to them. No longer passive, reading images from a page, looking at a photograph or manipulating images on



a computer screen, the visitor navigates the layered content of a virtual world. In the Simulator, we can continuously be at the perceptual centre: we feel it, see it, hear it and interact with it.

One of Europe's largest ports, Rotterdam attracts people and commodities from all over the world. The harbour is the heart of the city. *SAFE HAVEN* is conceived as a heart with four chambers. The visitor moves from chamber to chamber floating in a virtual stream that circulates through the heart. Layered throughout the four chambers are 136 video narratives gathered from inhabitants on the streets of Rotterdam. The distribution of inhabitants among the chambers is based on their responses to the question of how they understand their ethnic or cultural identity in relation to Dutch culture. The four chambers represent economy, culture, architecture/harbour, and tolerance and discrimination.

From chamber to chamber, the viewer circulates among images of these people. Navigating closer to an image triggers a video and audio narrative which plays from an on-board computer situated on the navigational platform. Up to four narratives may play simultaneously, with the identities of the Rotterdammers changing as you proceed through the chambers.

The transparency of the technology is achieved through the networking of twenty-six computers that simultaneously coordinate and render all aspects of the moving image, motion and sound in real-time, a choreography achieved through the synchronization in software. The Simulator's moving platform responds to the dynamic quality of the terrain it floats over, the movement coordinated to the image, adding to the visitor's sensation of reality in the virtual environment.

SAFE HAVEN premiered in Rotterdam as the first of a series of cultural explorations of the world's major urban centers. The future of the project is to establish comparative perspectives of these cities, exploring ethnic difference, cultural identity, and the increasingly porous diversity of the cities of the next millennium.

Note: The software environment at the core of the project, Polytrim, was developed at the Centre for Landscape Research at the University of Toronto. Rodney Hoinkes was principally responsible for the technical implementation of this project and Stacey Spiegel developed the concept and artistic content.

PIERRE HUYGHE, DUBBING, 1996, EXTRAIT VIDÉO;
PHOTO: GALERIE ROGER PAILHAS (MARSEILLE-PARIS).



Le Réalisme opératoire

une interview avec
Nicolas Bourriaud

Benjamin Weil

Benjamin Weil: Les effets de l'évolution technologique sur la pratique artistique interviennent essentiellement au niveau du mode de pensée créatif. On parle de nouveau beaucoup ces jours-ci de pensée rhizomatique...

Nicolas Bourriaud: L'évolution technologique et scientifique influence bien entendu la pratique artistique, mais pas d'une manière littérale et directe. Qu'est-ce que l'invention de la photographie a provoqué? L'impressionnisme, qui consiste à dépeindre le monde à travers la théorie de la relativité, elle a permis le cubisme, c'est-à-dire une pensée picturale de l'énergie. Bref, les produits de la science modifient le mode de pensée des artistes, sans forcément changer quoi que ce soit au médium qu'ils utilisent. C'est ce processus d'assimilation indirect que j'appelle la loi de délocalisation: avec l'apparition d'un nouvel outil, certaines choses deviennent possibles, et d'autres inutiles. Ainsi, les technologies de la convivialité, de l'écran tactile au web, permettent aujourd'hui aux artistes de penser différemment: pensée-réseau, pensée conviviale, pensée interactive... À travers ces technologies, c'est la structure sociale qui change dans sa totalité, les modes de «l'être-ensemble» qui évoluent. Ainsi toute innovation technologique est-elle née d'une



PIERRE HUYGHE, REMAKE, 1995, EXTRAIT VIDÉO; GALERIE ROGER PAILHAS (MARSEILLE-PARIS).

idéologie et s'avère productrice d'idéologie: la technologie est l'institution soft, un appareil idéologique privé, l'inverse «cool» des appareils idéologiques d'état d'Althusser. Par exemple, pour revenir à votre question, l'être humain a toujours pensé de façon rhizomatique; mais l'on mettait en avant, effet de l'idéologie, la linéarité de la Raison cartésienne... Le rhizome est plus présent dans la peinture de Jérôme Bosch que chez Virilio! Mais les systèmes arborescents, qui caractérisent les réseaux, influencent largement le mode de travail des artistes contemporains, amenant la fin des «styles» individuels identifiables au profit d'une multiplicité organisée de propositions esthétiques (actions, photos, vidéos et dessins sont souvent placés sur le même plan). Les grands artistes d'aujourd'hui ne se contentent pas de fabriquer des images, ils inventent des trajectoires.

Le principe de réseau implique une partition formelle et éventuellement conceptuelle du travail. Comment pensez-vous que cela est – ou sera – intégré dans le mode de pensée créatif? Avec le développement de l'utilisation de technologies de plus en plus compliquées à maîtriser, cette participation est un nouveau challenge pour l'idée d'auteur d'un travail, puisqu'il implique une collaboration étroite avec des techniciens et autres spécialistes.

Un réseau, c'est un bloc de relations. Pour prendre quelques exemples, quand Liam Gillick collabore avec le graphiste Paul Mittelman pour créer des logos, quand Dominique Gonzalez-Foerster enquête sur les lieux de vie de ses interlocuteurs, ou quand Gabriel Orozco travaille avec un artisan coréen pour produire des enseignes lumineuses, on a l'idée d'une coopération dans le processus de travail. Mais au-delà de ça, je crois que l'Autre est complètement intégré dans le mode de pensée des artistes de cette génération: j'ai tenté de définir leur travail comme un art relationnel, c'est-à-dire une pratique artistique qui prend l'ensemble des relations humaines, et leur contexte social, comme point de départ théorique au lieu de considérer l'art comme un espace symbolique privé. «Il faut être deux pour faire une image», disait Godard... On arrive aujourd'hui, avec Pierre Huyghe, Vanessa Beecroft, Elin Wikstrom, Jorge Pardo, Philippe Parreno ou Rirkrit Tiravanija, à la constitution d'un véritable espace public symbolique pour l'art. Et le réseau internet n'est rien d'autre que la métaphore de cette nécessité-là. Mais il faut se méfier: le web est un espace contrôlé, un lieu désigné par l'institution pour abriter la libre parole. Cela signifie-t-il que partout ailleurs, celle-ci devrait disparaître? Je déteste les ghettos, les lieux réserves, les parcs pour ceci ou cela: il ne faut pas qu'internet devienne le Disneyland de la liberté d'opinion, ou la réserve indienne des déviants. Il faudrait au contraire multiplier les zones de différence dans le tissu social lui-même. Car dans le cyberspace, personne ne vous entend crier...

Peut-on parler de collage virtuel?

Tout concept est un collage virtuel. Rien de nouveau là dedans, sinon l'insistance sur la colle: la colle sociale, la glu qui nous lie les uns aux autres, qui est de plus ou moins bonne qualité. Inventer des liaisons inédites entre les humains, voilà l'un des enjeux majeurs d'aujourd'hui. Les expositions de Rirkrit Tiravanija, parce que leur matériau de base est le public qui s'y rend, évoluant au milieu d'un circuit d'objets, représentent selon moi un collage virtuel fascinant: l'art circule entre les gens, sans vraiment se poser à une place définie à l'avance. Le réseau permet une plus grande versatilité, tant au point de vue d'un dialogue – théorique ou non – qu'à celui d'un accès nouveau à l'information, probablement plus basé sur une décision active que la plupart des autres instruments de diffusion. Y voyez-vous un outil intéressant pour re-dynamiser un discours plus riche dans la communauté artistique? (Je pense entre autres à «Joint Ventures», et à ce que ces nouveaux outils pourraient permettre dans cette perspective de pratique artistique.)

Avec «Joint Ventures», l'exposition que j'ai organisée à la galerie Basilico Fine Arts à New York en septembre dernier, je voulais insister sur le principe d'association comme point de départ de la production d'une œuvre d'art. Pour moi, je le répète, le web n'est qu'un outil,

comme le téléphone... Et s'il ne s'agit que de pouvoir commander des pizzas informationnelles, on n'ira pas très loin. Vous me parlez de «versatilité: la pensée, artistique ou philosophique, peut-elle s'accomplir dans un environnement purement versatile? Il faudrait promouvoir une véritable écologie en réseau, sur le web et ailleurs... C'est-à-dire repenser l'écologie en fonction des relations humaines, et non plus en fonction de l'aménagement des sites. Quand Parreno «produit» une exposition à partir d'une fête qui dure deux heures, il pratique une forme d'écologie sociale. Quand Jason Rhoades aménage une Chevrolet pour en faire une sorte d'atelier mouvant, il s'agit encore d'écologie. Le discours de la communauté artistique sera plus riche quand on osera y poser des questions véritablement politiques: nous sommes tous dans ce site nommé «art», mais pour y faire quoi? Quelle Cité construisons-nous? En attendant, on peut toujours discuter de la liste des prix.

Travailler avec le réseau, c'est aussi utiliser un outil qui permet à la fois de produire et distribuer dans un même environnement. C'est une pratique que les artistes maîtrisent déjà depuis un moment. Pensez-vous que cette maîtrise peut permettre à la recherche artistique de reprendre une place d'importance dans le discours culturel ambiant?

C'est là, vous avez raison d'insister, la principale révolution introduite par le web. On produit, on distribue et on consomme dans un même temps et dans un même lieu. Mais on assiste aussi à ce phénomène dans le domaine de la musique Techno, par exemple: échantillonnage, production, consommation y font partie d'un unique ensemble, et la figure actuelle du DJ correspond à la redistribution des tâches qui préside à l'animation d'un site internet. Ce changement est structurel. On voit comment le graphisme assisté par ordinateur renverse lui aussi la traditionnelle division du travail. Le travail des artistes contemporains va dans le même sens. Mais la place de l'art dans la culture (disons sa part de marché), c'est une autre histoire... L'art est fatalement minoritaire, puisqu'il n'est pas distribué massivement, et donc pas consommable; il n'a pas de place dans la ligne de produits jetés sur le marché. Et c'est peut-être là, d'ailleurs, que le réseau internet peut tout changer.

Avec le réseau, les notions de territoire et de carte (*map*) deviennent caduques, puisque les deux sont identiques...

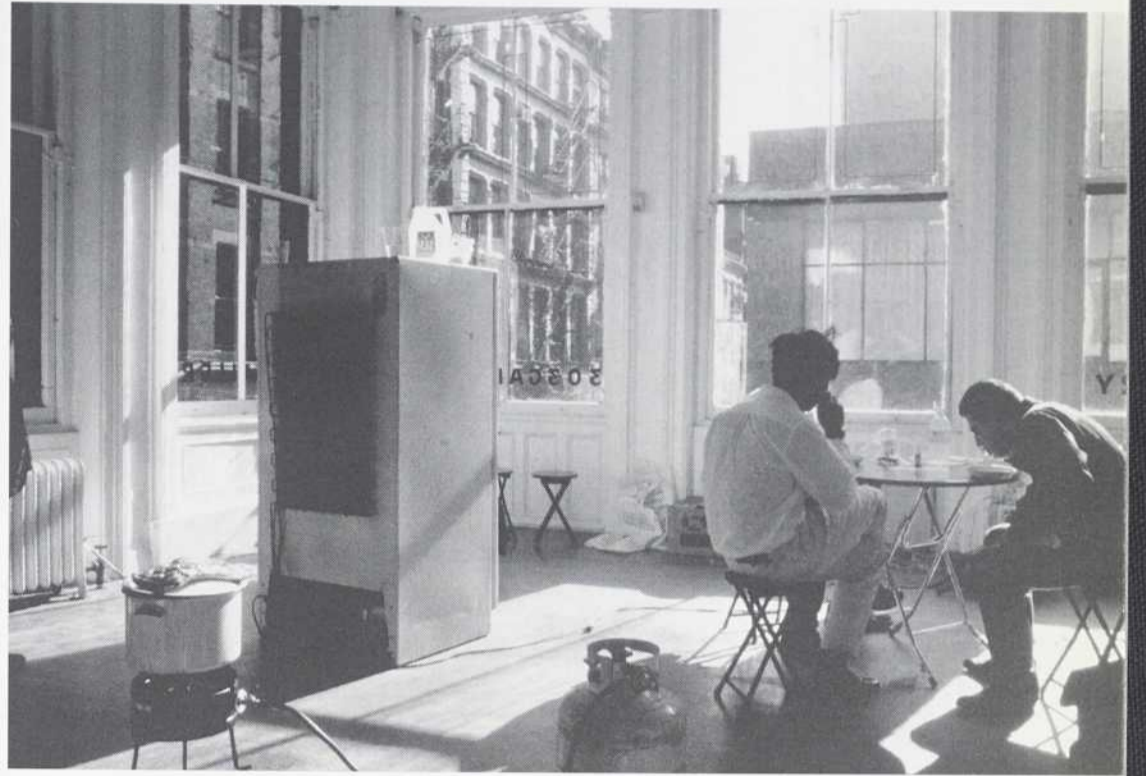
Effectivement, la représentation et le réel se superposent de plus en plus. Dans un monde saturé d'images, le réel vécu coûte de plus en plus cher. Les artistes qui m'intéressent produisent de la réalité, des moments de réel concrets. C'est ce que j'appelle le Réalisme opératoire, un art qui oscille sans cesse entre les exigences de symbolisation spécifiques à l'art et la volonté de créer des situations effectives. À l'échelle 1/1, comme une carte qui jouerait à se superposer à son modèle concret. Après tout, la représentation n'est qu'un moment du réel...

Nicolas Bourriaud est critique d'art et directeur de la publication *Documents*.

Acknowledging that technological and scientific progress have an indirect influence on artistic practice, art critic Nicolas Bourriaud examines recent works where the notion of collaboration is put forward in what he terms "relational art."



PHILIPPE PARRENO, WERKTISCHE. SUITE À UNE CHAÎNE DE PRODUCTION ORGANISÉE LE 1^{ER} MAI 1995, L'EXPOSITION PRÉSENTE, SUR DES TABLES TOURNANTES, LES OURSONS PRODUITS CE JOUR-LÀ, AINSI QUE LE FILM TOURNÉ PENDANT LA PRODUCTION. PHOTO: AIR DE PARIS.

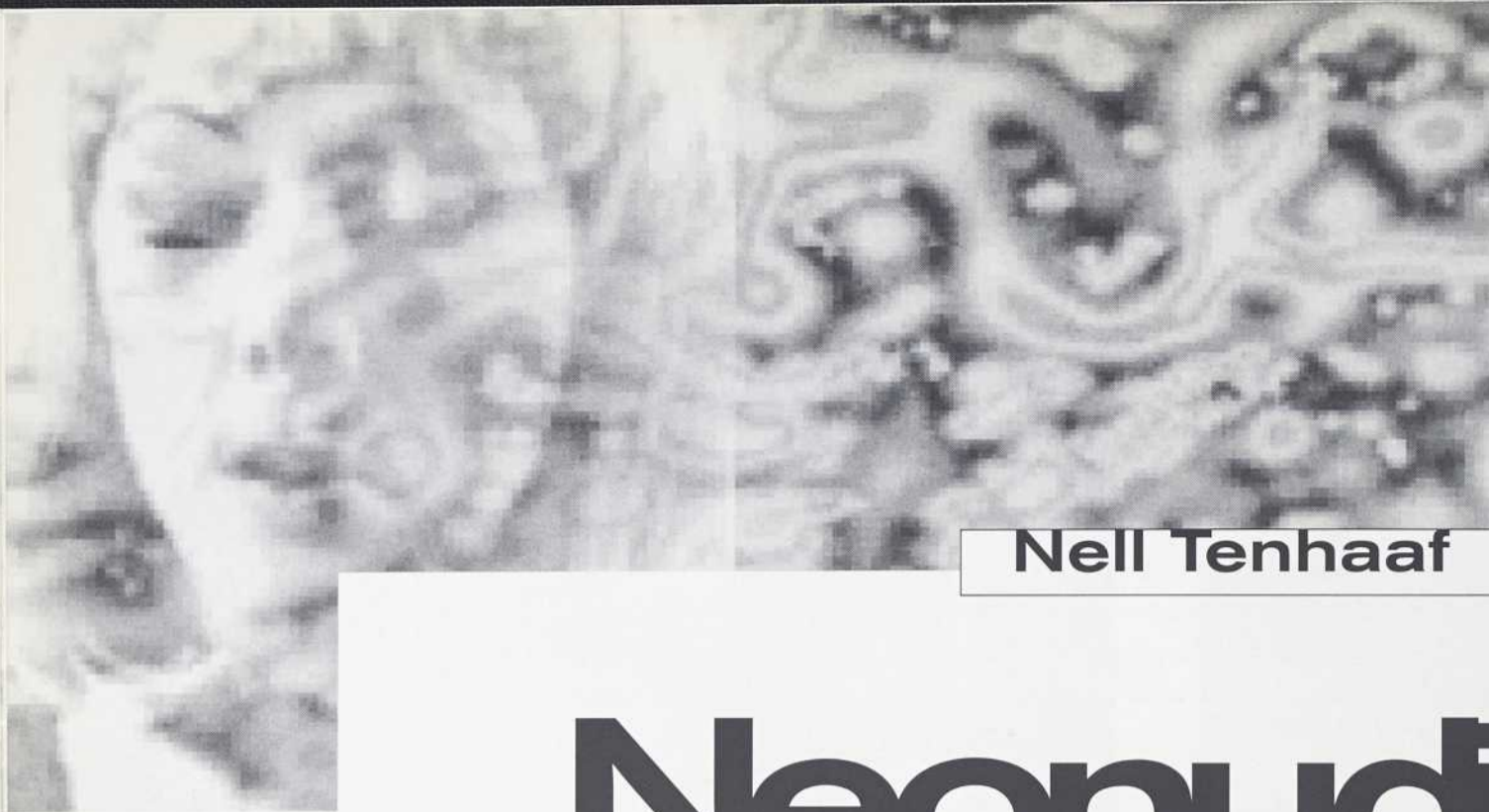


RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED, 1992 (FREE), VUE DE L'INSTALLATION; PHOTO: 303 GALLERY.

JASON RHOADES, MY BROTHER/BRANCUSI, 1995, INSTALLATION, 1,82 X 3,65 X 7,31 M;
PHOTO: DAVID ZWIRNER.



LAINE DE PRODUCE
E. SUR DES TABLES
AINSI QUE LE FEU
DE PARIS.



Nell Tenhaaf

Neonudism

Within the vast array of phraseology being coined to describe use of the Internet are the names that designate its promise of new kinds of sexual adventure, among them virtual sex, net porn, teledildonics. What is the “new” in these neologisms?

Neonudism is a hypermedia project conceived as a response to this query. It is designed to place viewers, or users in electronic parlance, into a conceptual and aesthetic environment in which they experience a “live” on-line sex scene. The philosophy of *Neonudism* is premised on eliciting in the user a desire to risk self-exposure, and at the same time it is much concerned with stripping away technological novelty to expose conventions. *Neonudism* is directed toward cutting through layers of technological mediation in parallel with revealing personal desires – but ironically, through the use of technology.

In *Le Grand Verre*, Marcel Duchamp showed us *La Mariée Mise à Nu par ses célibataires, même*, the ultimate feminine erotic essence without clothes, without a “tool.” She is the key to the desire apparatus of the chocolate-grinding masculine masturbation machine, the fuel for its autoerotic engine. Today people are intensely interested in how the Net might reconfigure or enhance the desiring apparatus, as we see in “teledildonics.” There are two aspects of this that are particularly interesting. One is the constant flow of sex images on the Net ranging from familiar nudie porn pictures to the most specialized fetishes, indicating the unquenchable onanistic desire of the bachelor machine. The other is the adoption of disguises by Net-cruisers, intended to enhance their sense of freedom as they connect with each other in cyberspace. *Neonudism* proposes that ultimately these features of desire on the Net are apparati that conceal rather than reveal, that clothe rather than denude.¹

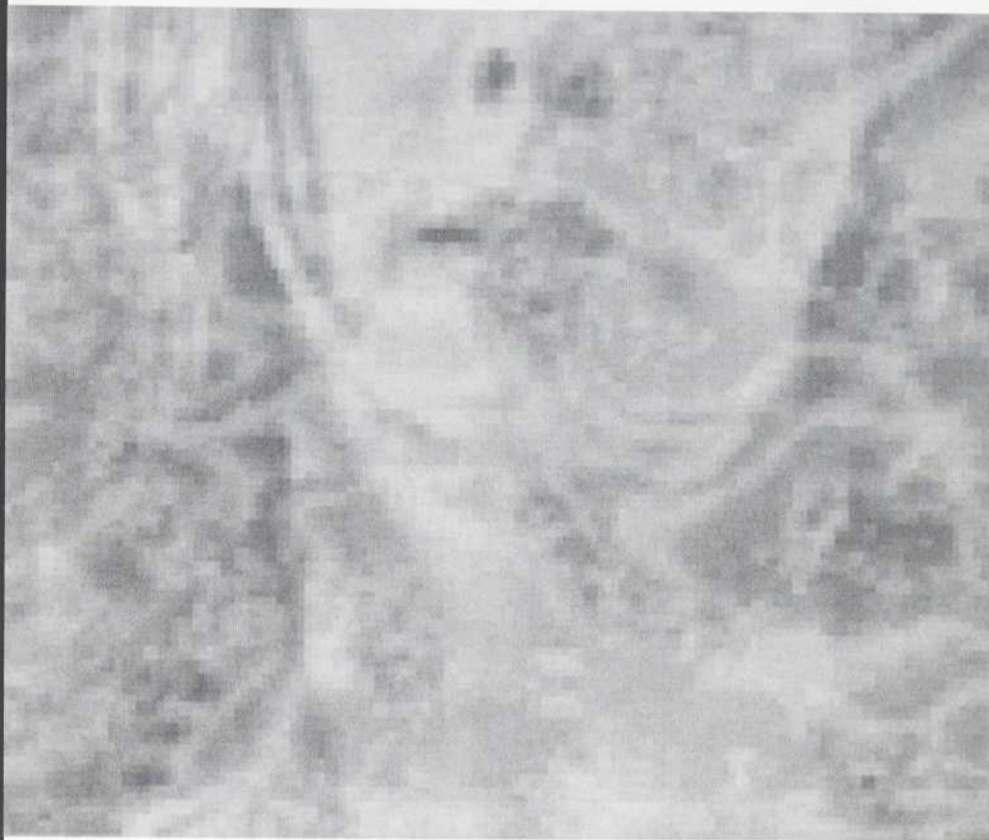
To participate in *Neonudism*, the user first engages with a constructed audio and visual environment whose underlying premise is “artistic teledelegation.” This refers to a conceptual, visual and auditory strategy

that links a view
rience, which he
erotic video: Te
layers that block
strategy based on
is the point of id
“self-portrait of t
tic temperament.
gation, an “eye ca
trays the inner w
visually pleasurable
responds visually
is, the feeding in
“amateur porn”
nudes,” thus push
between experie
The first prob
vironment is how
Although my wor
ence tends to be c
standing biologic
resentation itself
one could say. Th
ful participation
engaged in. For N
self-absorbed fem
tion. She should b
leading viewers in
ity and awkward
In her explor
in a process of sel
sexuality. In fact
of sexual experie

that links a viewer of the work to a denuding or self-revealing experience, which here involves a connection to CUSeeMe live two-way erotic video.² Teledelegation is the key to penetrating the cloaking layers that block self-disclosure on the Net. It is a representational strategy based on several layers of surrogacy. The top layer of imagery is the point of identification or entry for the viewer – a digital video “self-portrait of the artist,” or at least, a portrait of a self-involved artistic temperament. This portrait is merged into the next layer of teledelegation, an “eye candy” program of self-generating imagery which portrays the inner workings of the machine as having a quasi-organic and visually pleasurable life of its own.³ The composite of these two elements responds visually and audibly to the moment of self-disclosure, that is, the feeding in of a CUSeeMe image. This recognition transforms the “amateur porn” participants who are present via CUSeeMe into “art nudes,” thus pushing the viewer through the boundary of distinction between experience and art, and between nudity and sexuality.

The first problem in materializing these ideas in a digital image environment is how to portray concealment and, consequently, denuding. Although my work as an artist has always been subjective, personal presence tends to be couched in metaphor and abstraction. There is a longstanding biological metaphor in my visual art practice that links representation itself to the production of subjectivity, to self-reproduction one could say. This metaphor is also a way to have a vicarious and playful participation in species reproduction, which I have not otherwise engaged in. For *Neonudism*, I wanted to develop an image on screen of a self-absorbed female character who would be my proxy in self-production. She should both hide and reveal my presence as she speaks for me, leading viewers into a CUSeeMe episode with the same mix of curiosity and awkwardness that I feel myself. She is the viewer's delegate.

In her exploration of a new sex technology, this proxy is engaged in a process of self-knowledge through sex, a search for meaning about sexuality. In fact she should exhibit an excessive attempt to make sense of sexual experience, as an ironic strategy that points to the limits of



STILLS FROM NEONUDISM QUICKTIME MOVIES, CHRISTINE MARTIN AS GINA, GLORIA AND SUE; PHOTO: THE ARTIST.

a Net sex environment. To represent such an excess in thinking and place it into the mouth of my delegate, I couch my own experience in the discursive framework of three well-known philosophers. This is intended to serve a double purpose. These are thinkers whose ideas I have long admired and identified with, and so I want to use *Neonudism* as a vehicle for their thoughts as they have influenced my thoughts.

But at the same time, the strategy is to be tongue-in-cheek, as if the quotes from their texts are merely footnotes to my own tales of sexual adventure. Through the absorption of ideas from Nietzsche, Bataille and Irigaray as well as quotes from their writings, I want to address what I see as a paradox of Net space, or cyberspace. Immersion in cyberspace entails both a loss of self and an enhancement of self, akin to an intense sex experience. These three writers have each taken up the theme of a complicated interplay between ego fortification and loss, Irigaray and Bataille explicitly in relation to sexuality.

This theoretical level of eroticization is to work in parallel with a loss and gain of identity in the immersive experience of CUSeeMe, which in certain ways results in seeing oneself anew, in a sexualized self-knowledge. The cyber-helmsman that generates the immersive feedback loop is sexual curiosity, directing the experience and keeping it tied to body experience. The theorists' presence is mitigated by other voices speaking over and around the surrogate's voice, which is already composed of different personæ vying for authenticity. In this layering of identity, the assumption of a voice of intellectual authority by the speaker serves as a layer of concealment covering over the



rawness of sexual curiosity. When the surrogate tells stories that ring of firsthand and lived experience, they are therefore enhanced and intensified for the viewer.

Another level of irony and of humour comes forward in imagining participants in a CUSeeMe session discussing dense theory as part of the chat window experience.⁴ Although this is not entirely out of the bounds of possibility it certainly is not part of the usual format. The voice of my own script, as it unfolds toward contact with a video feed, overtly admits curiosity and anticipation, countering the oblique high-brow talk that opens the session and speaking more directly to potential video participants. And that, after all, is the point. In an environment of live exchange and exposure, two-way contact is what counters paranoid space. In the CUSeeMe clubs, there is a generous acknowledgment and even acceptance of lurkers, those who want to remain invisible to watch and listen. But the idea is to enter, and to engage.

As live images of the "friends" who participate come in, you watch your own involvement, see yourself on screen as seen by the others present. The effect is not the much discussed disembodiment or virtuality of cyberspace, but a sense of recourse to familiar conventions and thus of a kind of alienation. The conventions are hard to see precisely because of their familiarity and the cloaking effect of a new and, in this case, cumbersome medium. My own response feels both obsessive and distant, alienated desire cut off from its object by the very slow rate of information transmission, or by the reluctance that follows from a surfeit of analytical overlay. It's hard to say which, but then, I'm a newbie.

Defamiliarization is a key issue. This is a term from the Russian formalist critic Victor Shklovskii, and it means presenting familiar things in such a way that they are experienced again as if for the first time. We are thinking of Duchamp's subtle insertion of explicitness in his reworking of art nudes, especially his *Lovers* series of etchings which culminate in an interpretation of Courbet's *Femme à bas blanc* (his painting of a woman peeling off her stockings, displaying her sex). Duchamp alerted the viewer to Courbet's coy voyeuristic intentions by adding a watching bird to the scene. We propose that the unfamiliarity of the Net as an artistic medium can also defamiliarize conventions that appear under its protection.

The *Neonude* surrogate's presence on screen also invokes a biological metaphor, as a way to merge the human and machine aspects of the environment. She should be seen as a kind of engulfing female monster who lives in the recesses of electronic space, a swallowing machine. She swallows the video images as they feed in, melts and merges, bursts in a spew of pixels. Biology here implies involvement with human drives, it is biology in the sense that Freud perceived an as yet unexplained bridge between the needs and wants of the body, and those of the psyche. My way of addressing this area is to inhabit an ultra feminine persona who allows me to explore the familiar terrain of my femininity in an unfamiliar way and to portray it as simultaneously very evident and completely elusive. For instance, it permits me to play the role of the submissive, to be disguised by submission so as to penetrate a new surround.

In developing the neonudist delegate, working from my own experience, I wanted to expose more than I usually do about myself while avoiding the simply confessional. Considering aspects of myself that I conceal behind various kinds of masks is like considering experiences forgotten, through time or through more elaborate processes of submerging in the psyche. In assuming the task as an artist to access these recesses of the psyche, there should be no deterrents to following the compulsions of desire and will wherever they lead. I think of French artist Sophie Calle as a preminent practitioner of such self-exposure. Reading about her video work *Double Bind*, I experience a shock of recognition.⁵ I don't want *Neonudism* to be a painful experience for myself or anyone else, frankly admitting desperation and brutalization as Calle does. But her drive to lay bare her psychosexual vulnerability by means of a scenario that she herself has staged is like my own impetus to understand the switching mechanisms between abjection and



control, two extreme psychic conditions operating within the same subjectivity, and intimately tied to personal sexual history.

Calle's work investigates conceptions of the subject that are key to feminist theories and have often been contentious within them. My own long-standing interest in this area has been especially influenced by the French feminist psychoanalyst and philosopher Luce Irigaray, resulting in a scenarization for *Neonudism* that is an attempt to articulate the place where there is no text — the negative, absence, a place without representation, the lack-of-having (the phallus, and thus subjectivity). At the core of my strategy is the idea of representational surrogacy, or, of representation *as* surrogacy. Psychoanalytic theory, in the form that it infused the study of representation in the 1980s and shaped the feminist point of view, proposes a subjectivity that is both overdetermined from its earliest stages and yet always in process. This paradox allows the surrogate to be the self that is never solved, and even more importantly, to be a signifier not just for self (presence), but also for not-self (absence). Such a notion is crucial to any project that involves the emergence of dimensions of the self not yet experienced.

This approach to the study of subjectivity enriched enormously the conceptualization of intersubjectivity, the everyday and intimate exchanges that continuously shape the human

psyche. At the same time that it examines subjectivity, *Neonudism* is about the banality that the Net can inflict on intersubjectivity, or let's say, its imposition of mediated affect compared to the real-life drama that Calle's work is engaged with and pulls the viewer into. Here I'm referring to the exaggerated promise of electronic erotic connection in a medium such as CUSeeMe, with no intention to deny the new forms of communication that the Net permits.⁶ Voyeurism remains voyeurism, in whatever medium. Cyberspace is portrayed as a space of perceptual revolution, especially when it is linked to technological hype such as the Virtual Reality fad. *Neonudism* seeks to strip bare that apparatus.

Neonudism is an attitude toward technology that is premised on "low tech." In technoculture we use advanced tools to try to regain a state of nature. VR would be the most visible example: its goal is to make of itself a transparent medium so as to try and simulate consciousness itself. As a potential art form, VR could be seen as the current technolimit of the attempt to reveal the inner self in a linkup between psyches. But VR is more of an imagined than an actual tech; and unless it addresses the massive differences between actual and imagined virtuality, it conceals more than it reveals. We like the idea of *wanting* to reveal, wanting to access the innermost reaches of the psyche and especially its apparatus of desire. The premise of *neonudism* is to divest ourselves of the clothing of elaborate tools with a view toward disclosing ourselves as fully as possible. The contradiction is that we require technology to do this, we require teledelegation to link ourselves to the revealing potential of Net sexuality. Our solution is simple technology that exposes itself as a prosthesis of the imagination: the desiring machine itself stripped bare.

The surrogate is sexually charged through the image of her face alone, incessantly verbalizing, suggesting an absorption of the viewer through a hypnotic drone of text into the dematerialized space of the machine. As she speaks an intense, dense and self-involved monologue, she is interrupted and countered by the entry of a CUSeeMe exposé. The intention is to suggest that the CUSeeMe encounter is more with self than with others: you don't really contact anyone else in this medium, rather you experience yourself in a new way, in simulated erotic exchange with others. As pleasure it is a familiar fantasy construction because it circles back into you, the user. But it can entail a metaphoric experience as well, that of splitting off part of yourself and projecting it elsewhere, a sensation of being manipulated electronically and then reabsorbed back into yourself. This could be considered a new territory of fantasy generated within electronic space, into which we thrust the exploratory probe of *Neonudism*.

NOTES

1. These are citations from the first *Neonudism* proposal, co-written with Eliot Handelman, Fall 1995. This project is funded by the Conseil des Arts et des Lettres du Québec.
2. At this writing, the options of presenting the project on CD-ROM or as a live event are still open.
3. This imagery is from software called *Bomb* by Scott Draves of Carnegie Mellon University Computer Science. It is an interactive program based on artificial life and fractal algorithms which responds to users' keyboard input as well as to sound. It can be downloaded from the WorldWideWeb, <http://www.cs.cmu.edu/~spot>.
4. In this technology, the audio component is often not clearly audible or continuous, and so participants rely on an optional chat window into which they type their communications.
5. See Penny Cousineau, "In My Fantasies, I'm the Man: Sophie Calle's 'True Stories,'" *Parachute*, No. 82 (April, May, June 1996), pp. 10-15.
6. Sandy Stone has extolled textual exchange on the Net as the most intensely interpersonal and intimate form of exchange, potentially compromised by visual or graphic contact. From a talk at ISEA96, Rotterdam, September 1996.

To Be or Not To Be On Line

une interview avec Pierre Lévy

Jean-Charles Masséra

Jean-Charles Masséra: Dans *Les Technologies de l'intelligence*, vous écrivez qu'une «réappropriation mentale du phénomène technique [est] un préalable indispensable à l'instauration d'une techno-démocratie». Qu'entendez-vous par «techno-démocratie»? Et quelles sont, ou seraient, les formes de réappropriation possibles?

Pierre Lévy: On constate que l'évolution technique est l'un des phénomènes qui influe le plus sur notre vie quotidienne, notre travail, notre relation à l'autre, ou encore sur l'image que l'on se fait de soi et du monde. Or, il est très rare que cette évolution technique fasse l'objet de délibérations et de choix politiques explicites. Son action dans la cité est pourtant prépondérante. La techno-démocratie est une sorte de mot d'ordre qui dit «essayons de réfléchir à la manière de réintroduire les choix technologiques, l'évolution technique, dans la délibération politique».

Mais d'une certaine manière, cette réappropriation a déjà eu lieu. La fin des années soixante-dix fut marquée par l'apparition de la micro-informatique. Il existait des micro-processeurs, des dispositifs de *hardware* et des langages de programmation. Un mouvement social de réappropriation de l'informatique – «Computer for The People» – qui revendiquait la possibilité de posséder et d'utiliser des ordinateurs individuels, s'est

développé à ce moment-là. Les gouvernements et les grandes compagnies ne devaient plus être les seuls à pouvoir utiliser ces outils extraordinairement puissants. Les premiers ordinateurs personnels n'avaient ni clavier, ni écran, ni logiciels d'application. Il fallait des heures pour charger un programme et leur usage était extrêmement limité. Il était en outre difficile de prévoir les utilisations possibles, mais de nombreuses personnes avaient le sentiment que les ordinateurs étaient appelés à se développer dans l'avenir. On a là un exemple de création technique qui résulte d'un mouvement social véhiculant un contenu démocratique. Ce mouvement fut ensuite relayé par les grandes firmes. De fait, aujourd'hui, la manipulation d'un ordinateur est à la portée de tous.

La fin des années quatre-vingt fut marquée par un autre mouvement social, underground, invisible: celui de l'interconnexion mondiale des ordinateurs. Un des premiers dispositifs utilisés fut le BBS. Il permettait aux ordinateurs connectés au réseau téléphonique par un modem de mettre en commun des ressources d'information, des programmes, de s'envoyer des messages et de créer des communautés virtuelles. En ce qui concerne le réseau internet, sa restriction aux seuls chercheurs travaillant dans le domaine militaire, a été de courte durée. Très rapidement, des universitaires se sont connectés sur le réseau, puis les étudiants en ont fait de même. Il y a eu une croissance non décidée (fondée entre autres sur l'idée que l'interconnexion était préférable à l'isolement) qui empruntait des modalités coopératives sans administration centrale et qui laissait une très grande latitude aux responsables locaux des réseaux. Ce mouvement d'interconnexions n'a été décidé par personne, ou plutôt, il a été décidé par chacun. Et cette volonté de communiquer avait un contenu; non pas au sens d'une signification qui serait la même partout et à laquelle tout le monde adhérerait, mais au sens d'une pratique, d'un processus qui va

quelque part. Elle a créé une forme originale de lien social et des communautés virtuelles par centres d'intérêts et non plus par proximités géographiques ou institutionnelles. À l'heure actuelle, la meilleure utilisation de ces technologies est l'intelligence collective – l'échange de connaissances, la mise en synergie des idées, des projets, des ressources, etc. Le contenu même de cette pratique sociale est démocratique.

Le constat de Guy Debord concernant «la conscience spectatrice, prisonnière d'un univers aplati, borné par l'écran du spectacle, derrière lequel sa propre vie a été déportée» ne serait donc plus d'actualité dans la mesure où elle s'affranchit désormais des «interlocuteurs fictifs qui l'entretiennent unilatéralement de leur marchandise et de la politique de leur marchandise».

La structure de la communication spectaculaire que décrit Guy Debord – ou plutôt de la non-communication – est unilatérale, à destination de personnes qui ne participent pas. Il y a un centre diffuseur et des récepteurs, non seulement passifs, mais également isolés les uns des autres, fascinés – ce qui exclut toute possibilité de mouvement collectif, de communauté. En revanche, les réseaux permettent une communication réciproque et communautaire, aussi bien dans les conférences électroniques que dans le World-WideWeb. Le Web permet à chacun de participer à la production d'un grand hypertexte – véritable production collective en transformation permanente. Ce que j'écrivais en 1990 dans *Les Technologies de l'intelligence*, à savoir que «le schéma élémentaire de la communication ne serait plus "A transmet quelque chose à B", mais "A modifie une configuration qui est commune à A, B, C, D"» se vérifie aujourd'hui. Il s'agit là d'une pratique de communication non spectaculaire. Les sites spectaculaires existent certes sur internet, mais leur taux de fréquentation et les possibilités d'interactions qu'ils offrent n'ont rien d'exceptionnel.

Quel peut être dans un proche avenir l'espace de liberté du sujet « en réseau » ? Quelle sera sa marge d'inscription (sa capacité à prendre la parole) par rapport aux grandes corporations ?

Au début des années quatre-dix, les médias parlaient des autoroutes de l'information en évoquant le choc supposé des titans du câble, des opérateurs de télécommunications et des industries du rêve. La question pour eux était de savoir qui allait contrôler ces autoroutes de l'information. Or ces acteurs spectaculaires n'ont eu aucune influence sur la naissance et le développement du cyberspace. Aujourd'hui les médias, les acteurs politiques et économiques, se sont emparés de ce phénomène; néanmoins les principales évolutions restent endogènes. L'apparition du Web au début des années quatre-vingt-dix en est la preuve. L'utilisation des réseaux à des fins de diffusions marchandes se développe, mais cela n'empêche pas les autres pratiques du cyberspace de se développer également. En revanche, on peut craindre que le fonctionnement global qui est aujourd'hui véritablement coopératif ne soit, à court terme, confisqué par une logique purement commerciale et sécuritaire... qu'il y ait progressivement la constitution d'une sorte d'internet entièrement sécurisé, mais cher, dans lequel fonctionneraient uniquement les centres serveurs des grandes entreprises, des organismes gouvernementaux ou des universités. Il ne resterait alors plus aux autres internautes que des serveurs modestes, des moyens techniques limités et des lignes embouteillées.

En attendant, le Web permet à n'importe qui de diffuser des images, des textes ou encore des mondes virtuels pour un vaste public international sans aucune médiation – ce qui met un terme à la dictature de l'éditeur. En fait, l'intérêt d'un site est signalé – validé – par sa fréquentation. La non-fréquentation d'un site est une sanction (*a posteriori*) beaucoup plus saine qu'un filtrage *a priori*.

Mais dans un même temps, cette technodémocratie interne (au cyberspace) génère une nouvelle forme d'exclusion... Il y a d'un côté celles et ceux qui surfent, accèdent, modifient, et participent; et de l'autre, celles et ceux qui n'accèdent pas, ne modifient rien, ne participent pas... D'un côté celles ou ceux qui se construisent et se territorialisent sur les nouveaux sites (les citoyens de la nouvelle technodémocratie) et de l'autre, celles et ceux dont la carte d'identité reste calquée sur des territoires régionaux, celles et ceux dont les fonctions (les métiers) ne sont plus compatibles...

Chaque fois qu'un nouveau système de communication émerge, il y a la création d'une exclusion – à plus forte raison lorsque

celui-ci est universel. L'analphabétisme apparaît avec l'écriture. En inventant la télévision on a inventé le spectacle au sens situationniste du terme avec l'exclusion du « spectateur ». Le cas des nouvelles technologies de la communication est un peu différent: les formes de la nouvelle exclusion peuvent bien entendu être économiques, mais elles sont également liées à la question de la capacité à être acteur. Il y a ceux qui participent à l'intelligence collective et les autres. L'accès physique ou matériel n'est pas suffisant. Si l'on a qu'une pratique de consommation de l'information, on ne participe pas au processus vivant de ce nouvel espace. S'il y a à lutter en faveur d'une démocratisation, il faut faire en sorte que les gens se servent de cet espace pour gagner en autonomie, pour devenir « plus acteurs » afin de participer à la constitution de communautés de pensées ou même simplement pour s'entraider de manière très pratique. L'enseignement doit participer de cette démocratisation. Il existe de plus en plus d'écoles où les enfants naviguent sur le Web, se créent leur forum de discussions, communiquent avec d'autres écoles, avec des scientifiques, des artistes, préparent des échanges, apprennent des formes de relations non médiatiques avec l'autre – interactives, réciproques et égalitaires.

Le développement difficilement contrôlable – sans centre – du cyberspace, ne commence-t-il pas à poser quelques problèmes au pouvoir politique ?

Dans la plupart des pays, les responsables politiques s'inquiètent du développement des possibilités du système. Par exemple, les ministres de la culture des pays européens cherchent souvent moins à valoriser la diversité culturelle européenne sur ces nouveaux espaces de communication, à encourager une nouvelle forme d'expression, ou à garantir l'accès à tous – non seulement en termes techniques, mais aussi en termes d'attitude – qu'à imaginer des modes de contrôles et de censure. Dans les consciences médiatiques et politiques, le cyberspace est souvent synonyme de réseaux à combattre. Sont toujours visés le sexe « interdit » et la violence aveugle, terroriste. Comme s'il s'agissait là des seules spécificités de cyberspace... D'autres moyens de communication et de diffusion, beaucoup plus accessibles, véhiculent les mêmes contenus sans que l'on songe à les interdire. Imagine-t-on les mêmes ministres se concerter pour limiter l'accès aux bibliothèques sous prétexte que certains livres donnent le mode d'emploi pour fabriquer une bombe artisanale... ?

Mais plus généralement, il y a une opposition de principe entre l'État qui a une base territoriale et le cyberspace qui est fondamentalement déterritorialisé. Même s'ils comprennent l'intérêt social, politique et

économique de ce nouvel espace, les responsables politiques sont tentés de maintenir le pouvoir de l'État, et par conséquent de jouer contre son développement, alors qu'ils devraient l'encourager.

Peut-on considérer que la pratique du cyberspace inaugure de nouvelles formes de subjectivation ? À l'identité indexée sur des territoires au sens géographique du terme, succéderaient ou s'opposeraient des subjectivités déterritorialisées... Si la constitution de communautés virtuelles, internationales, suit une logique compatible avec celle qui mène à l'Union Européenne politique et économique, elle semble en revanche incompatible avec celle qui anime les revendications nationalistes en Europe centrale.

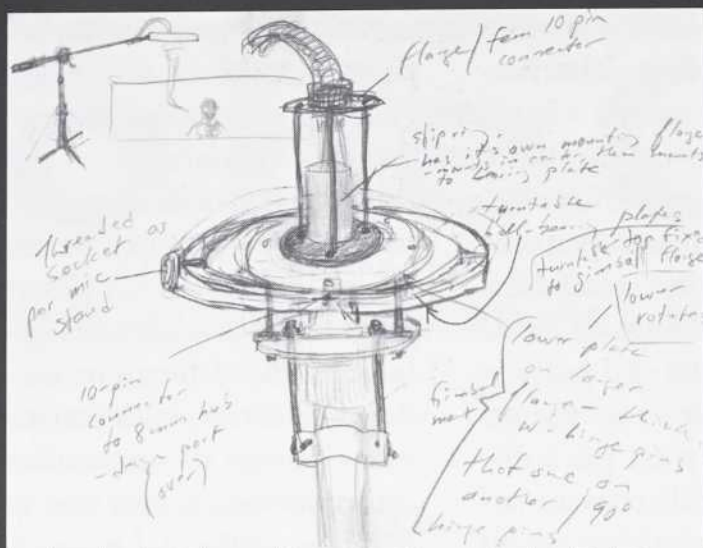
La pratique du cyberspace ne supprime pas les modes de subjectivation antérieurs. C'est un mode de subjectivation de plus, qui est en train de se créer. Même si dans l'économie générale des espaces ou des modes de subjectivation, le territoire est relativisé, les frontières existent toujours. Mais il est certain que le fait de participer à des groupes de discussions fondamentalement déterritorialisés, sur le mode texte, ou comme c'est de plus en plus souvent le cas, sur le mode image, offre une expérience qui transforme notre manière d'être.

Pierre Lévy est philosophe, professeur au département hypermédias de l'Université de Paris VII. Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont *Les Technologies de l'intelligence*, *L'Intelligence collective* et *Qu'est-ce que le virtuel ?*.

Jean-Charles Masséra est critique d'art et auteur. Il vit à Paris.

In this interview, French philosopher Pierre Lévy elaborates on his notion of "techno-democracy," which he introduced in one of his books, *Les Technologies de l'intelligence*, discussing cyberspace in terms of individual freedom, deterritorialization and political involvement.

(a video-tele-robot installation for four spaces and the Internet)



Ken Feingold

“where I can see my house from here so we are”

What is there to say?

Does it make a difference if you are not seen, but rather a projection which sees and speaks and hears in your place?

Is the “I” saying “Me” to “It-You” (or its reflection)?

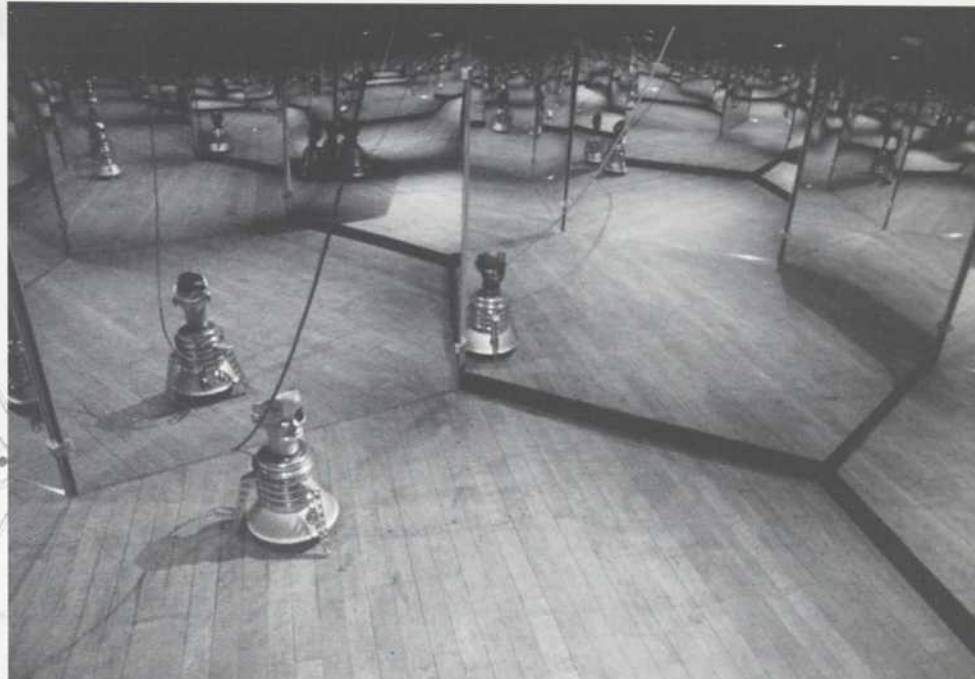
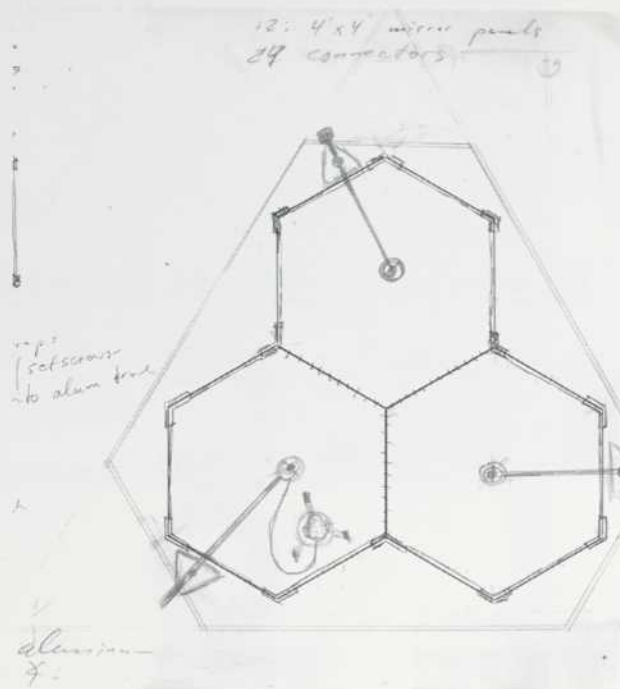
Is it that the one who stands in your place is not free to go where they wish, or that even as you move them “freely” in their mirrored infinity theater that there are borders?

Is it that they can see their wires but know not where they lead?

And what is public space when it is virtual, experienced as an image?

Is it that in the space of the art exhibition there is also a meeting of those who see but are not seen and those who learn to play the game with their projections?

I learned in 1991 that the MBone (a virtual layer on the Internet) had been invented, making it possible to transmit “real-time” video and audio. A networked metaphor would seem to offer a new genre of complexity – were it not for the fact that “here” and “there,” “I” and “you,” and “mine” and “yours” have always been bones in the skeleton of our sense-selves and in our ideologies. I found myself thinking about creating a telematic videoconference among three ventriloquist dolls to ask the question: Could having a voice, having a “body” in this tele-space, create new ground for discovering the metaphors of long-distance impersonation?



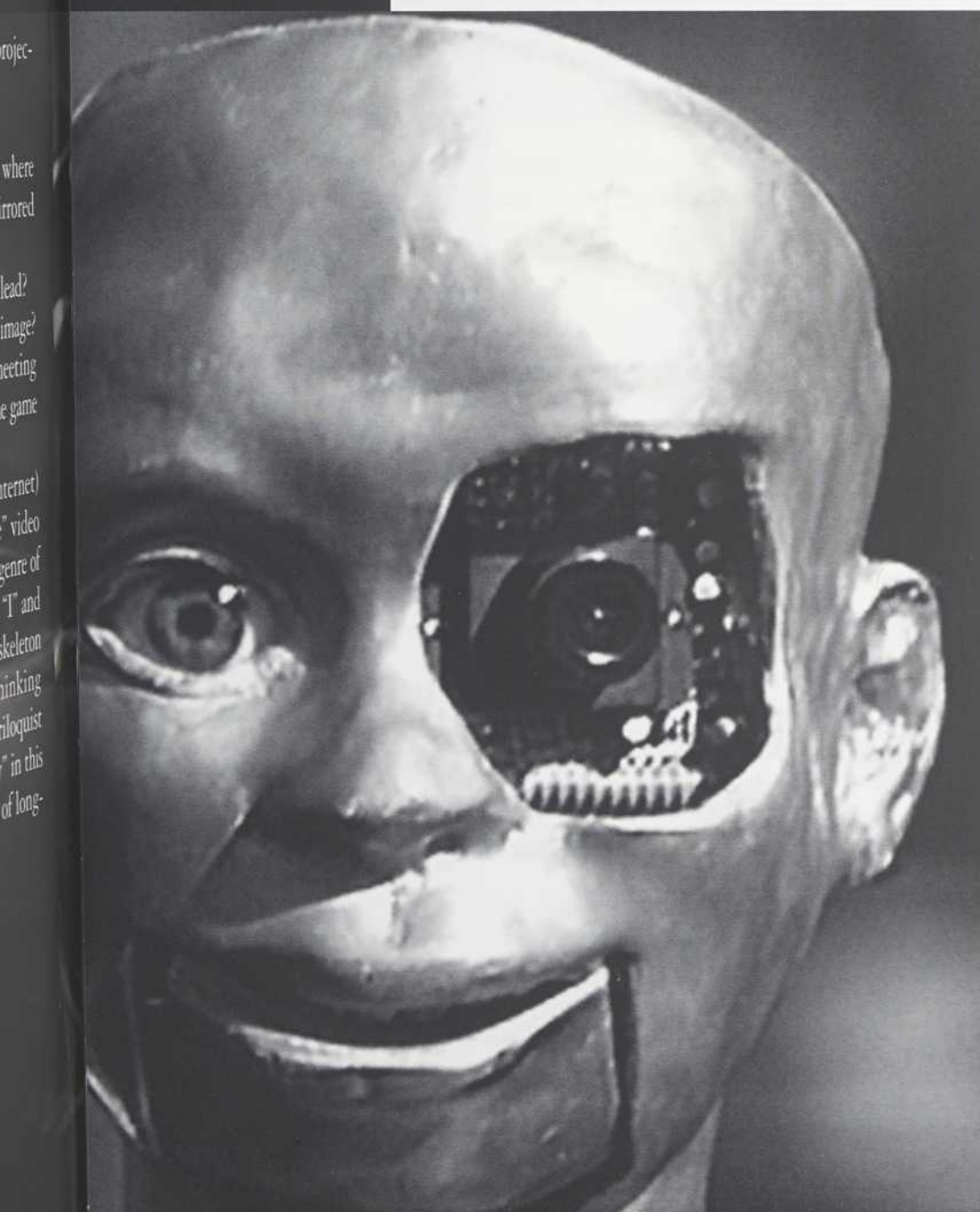
ALL IMAGES © 1995 KEN FEINGOLD.
TITLE OF WORK: "WHERE I CAN SEE MY HOUSE FROM HERE SO WE ARE." COMPLETION DATE: 1994.

In one exhibition space there is a labyrinthine construction. Its inner walls are mirrored. Inside of this space, there are three robot-puppet ventriloquist dolls. In three other locations are darkened spaces, each with a place to sit, a small table with a special controller-interface (an attaché case containing a joystick and a microphone), and upon the facing wall a large projected video image showing their robot's vision – effectively, computer controlled "video-telephones."

Each robot has a video camera for "sight," microphones for "hearing." Each robot is connected, remotely, to one of the other spaces (anywhere on the Mbone). In these other locations, a viewer may see (via the video projection) and hear what the robot sees and hears, can maneuver it with a joystick, while the voice of the remote viewer is transmitted back to the robot, that speaks (like the doll of a ventriloquist) the words of that person. It is then possible for three people to communicate with each other in the hall of mirrors via their respectively controlled robots. Viewers in the public/gallery space with the robots can see over the walls, allowing them to talk with people at the connected distant locations via the robots. Participants are inevitably pressed to regard these questions:

- "Which one is me?"
- "Am I talking to you or to myself?"
- "Am I moving towards or away from the mirror?"
- "What are the limits of this space?"
- "Am I having any effect on what is happening?"

Through this work, I want to expand my continuing investigations into the sphere of public communications, emptying the work of manifest "narrative" in such a way as to create a form which in itself offers a critique of idealized communication, and yet that induces audiences to orient their own positions in direct relation to "presence," "otherness," "media" and "communication." It was my goal to generate firsthand experiences which could provide grounding for individuals in relation to these so-called "disembodied" forms, and to offer metaphors emerging from my own experiences working within the "public spaces" of the Internet.



Derrick de Kerkhove

Art + Com: T-Vision

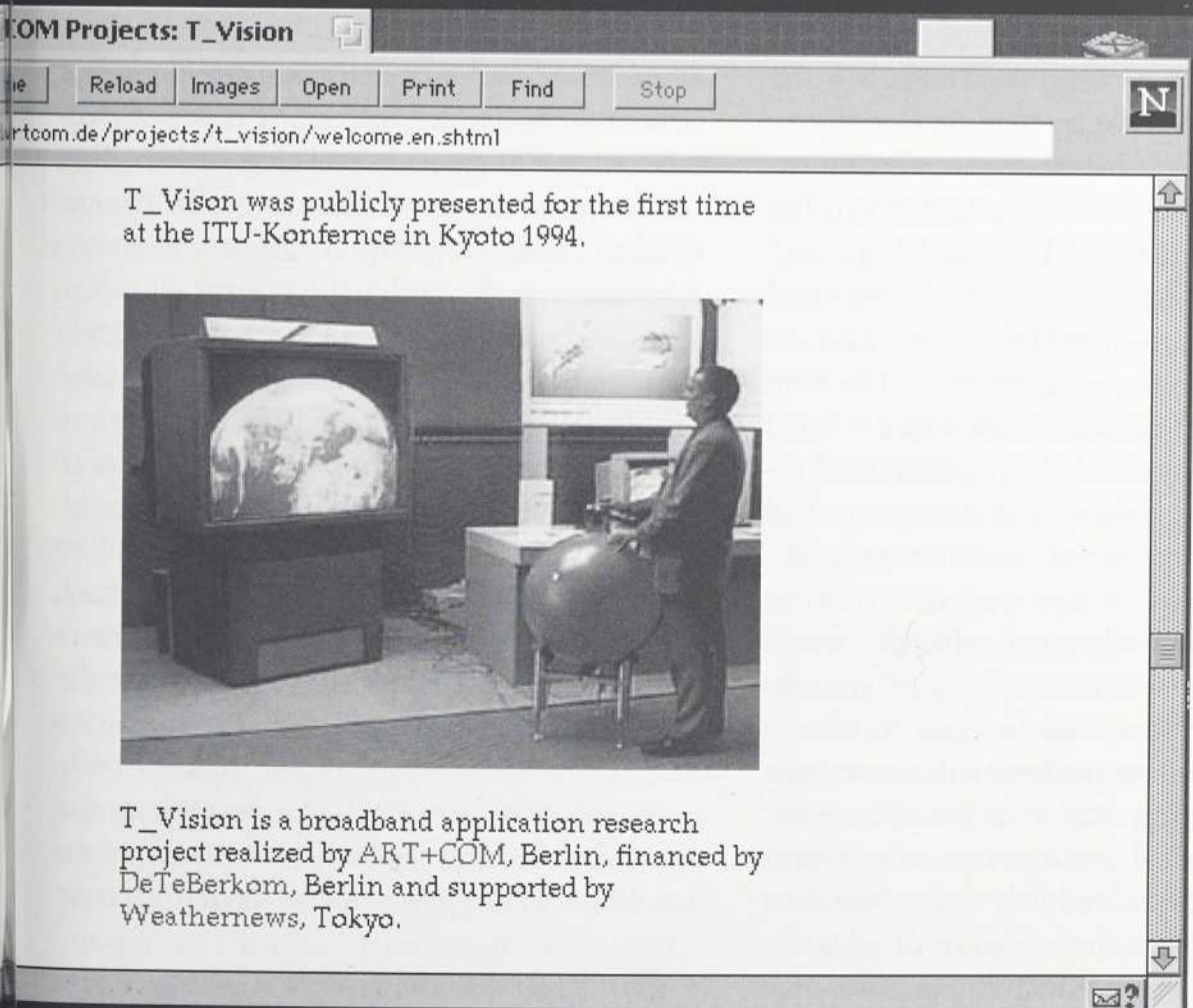
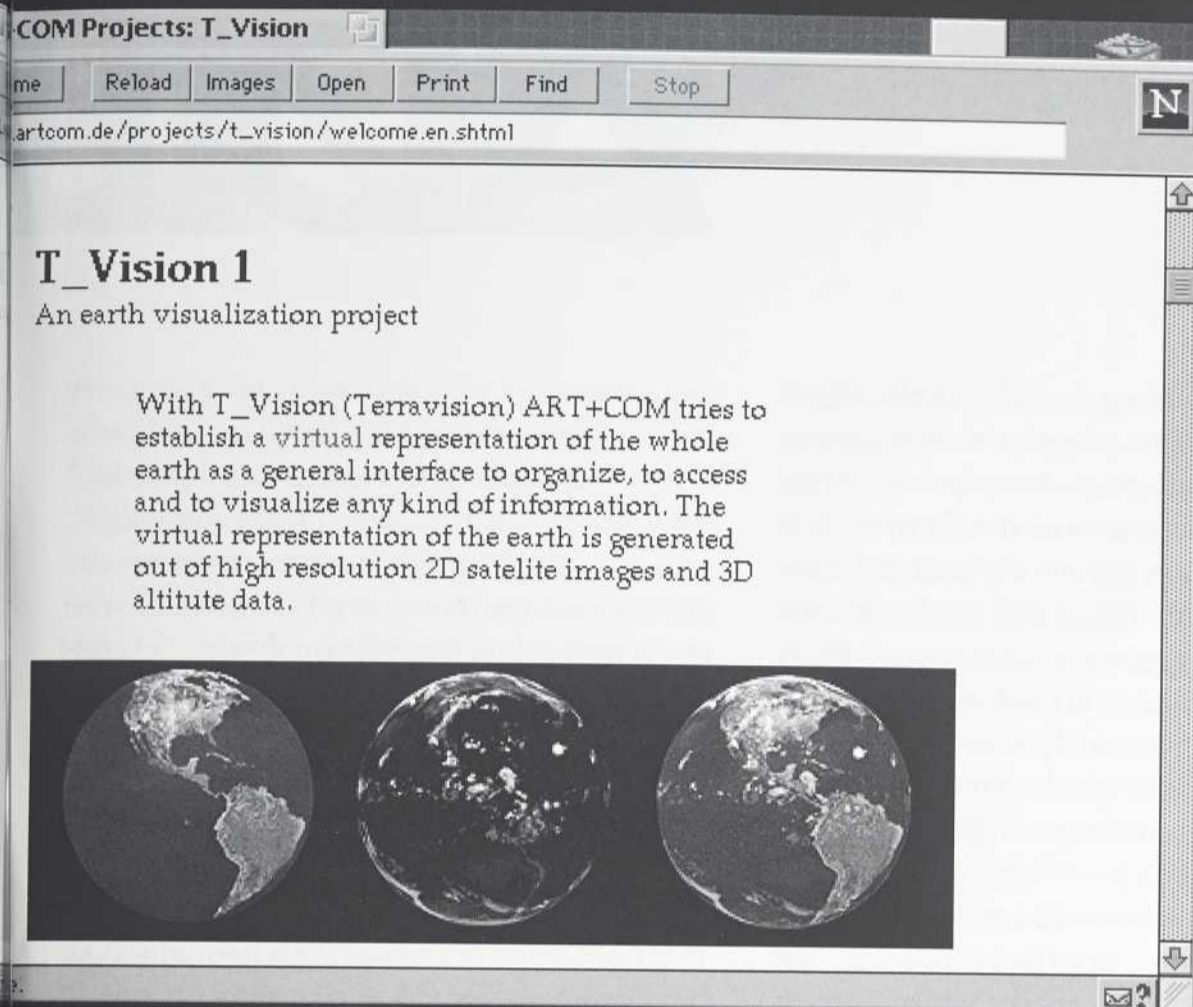
The Internet delivers the promises of Virtual Reality which is to make real-time instant imagination "objective." VR is your imagination "out there" in front of you. You can "walk" in it. And so can other people.

However, VR on-line is much more powerful than stand-alone VR. Ordinary VR can at best accommodate a dozen people, VR on-line can house millions. There are quite a few developments in telecommunications and VR that point to a new tendency: reality is re-building itself virtually, not with the naive simulations of media park environments, but with real data, superposing itself and combining with the virtual simulation.

Perhaps the most important development in that direction, *T-Vision*, Art + Com's magnificent geographical information system interface, allows users to travel digitally from outer space all the way down to the street level of a city, say Berlin, and connect seamlessly with data coming in real time from satellites, or from film archives. Although it is not quite out on the Net yet, *T-Vision* is one of the prime candidates for today's best interpretations of webness. It was granted the prize for the artform with the most significant potential impact on society at the 1995 Interactive Media Festival in Los Angeles. It consists in the projection of planet Earth on a screen in 3-D. With a flying mouse, you can change your point of view from outer space all the way down to earth and even land at a site where, live via ATM or the Net, you can see what a video camera is looking at.

Computer-assisted reality favors both 3-D simulations and the truth of real-time and analog video brought together. As you "fly" over Tokyo or Berlin, you can call up real-time satellite data about the city's weather conditions, or connect with one of its TV or radio channels and listen to its news, or go to its stock exchange board, etc. What you see, if you choose to "land" is an analog image, in 3-D, of the streets of the city. If you want to enter one of its virtually constructed buildings, you can fly into it. You can even enter in a virtual office, sit at a virtual computer and perform real data processing, if you so desire, taking advantage of





the specific performance capabilities of the real computer represented by that simulation in that virtual office. If, perchance, you would like to see what is happening, at that very moment, in the real street outside the virtual office, and if there is a videoconferencing set-up connected to that office with a camera looking out from one of its simulated windows, just look out.

BEAM ME THE WORLD, SCOTTY

It is possible to imagine that, like Virtual Tourists, but in a much more sophisticated way, we could address ourselves anywhere on the globe and land there in a live contact. Thus you can travel in time or space via recorded or simulated data. *T-Vision* accomplishes the exact opposite of what Star Trek technology purports to do: instead of dematerializing the traveler, it dematerializes the whole world. The effect of transportation is, however, the same – you go wherever you want. In that regard, *T-Vision* as a concept is closer to television, its namesake, than to computer because television brings the world, while computer networks bring you to the world.

It is only when you experience the continuity from the virtual to real (real time, real space) via videoconferencing that you begin to understand the new power of the system. This impressive interface puts the world in your hand so to speak. *T-Vision* is perhaps the Net's next stage because it is the interface par excellence that interiorizes for each one of us our new body image, that of the globe itself. With the foreseeable rapid growth of ATM, we may soon have a Macro-Web with the most urgent interface we could ever hope for. *T-Vision* is without question one of the most important creations for the on-line communities short of the invention of the Web itself.

ABOUT THE "VIRTUALNESS" OF VIRTUAL COMMUNITIES

Did the development of phone-in habits in speakerphone conferences or live radio and TV shows ever bring up the notion of virtuality? Of course not. But when the virtual serves to augment rather than to replace the actual, it becomes a form of "augmented reality" (AR), especially when it is endowed with real-time telepresence. Hence, there is much more than virtualness about on-line communities which are made of real people, meeting in either VR or AR spaces, really involved with each other, but who can do a lot more "real" things together than with the telephone. Videoconferencing is a sort of degree-zero augmented reality. It adds more than visual cues to the voice on the phone; it extends space. The sense of the reality of the space at the other end of the compressed signal is very strong, almost as exacting as face-to-face presence. For that reason, videoconferencing adds something essential to *T-Vision*. AR generates an active link between perception, technology and world. As a significant and reliable extension of our sensory access to the world, AR may very well end up becoming the true destiny of VR.

The Data Dandy and Sovereign Media: An Introduction to the Media Theory of

ADILKNO

The data dandy does not bring about any partial media connections, but dedicates himself to an æsthetic attitude toward the phenomenon of information. The motto of the "User as Artist" is, "*La toilette digitale est l'expression de la société.*" A dandy always figures in an ambiguous social situation, and in this fin de siècle that is the state of profound confusion and boredom. In the face of an overwhelming assortment of identities, the data dandy concerns himself with the depth of devotion to computerized elegance. Like the splendid heroes of the nineteenth century, he is solely dedicated to his own perfection. Beyond hype or lifestyle, beyond criticizing the corporate character of technoculture, the dandy tries on programs one after the other, with Oscar Wilde's line, "The first duty of life is to be as artificial as possible," as a guideline.

The data dandy collects information to show off and not to transmit it. He is well-, too well-, or even exaggeratedly well-informed. Pointed questions are met with unwanted answers. He always comes up with something different. The phenotype of the data dandy is as feared as his historical pre-

decessor, whose playground was the street and the salon. The elegant extravagance with which he displays the most detailed trivia shocks the practical media user. The data dandy makes fun of the gauged consumption and the measured intake of current news and amusement, and doesn't worry about an excess or overload of specialized knowledge. His carefully assembled information portfolio bespeaks no constructive motive. He goes to the greatest effort to appear as arbitrary as possible. One wonders: why did the data-head want to know all that stuff? He zaps not out of boredom, but out of unwillingness to keep abreast of current events and everyone else's latest worries.

The data dandy considers his avatar in cyberspace the center of the digital universe. He knows he can only assume this position through the grace of the open structure of the network. His irksome interventions are preconditioned by public access, which he does not view as a means of changing the nonvirtual world. He recognizes the Net as a space to display oneself, not to communicate. Simulation is the fundament of his "General Principles of Digital Elegance," which is dismissed by essentialists, who still believe in the real/unreal binary, as "*Lust am Untergang*" or "*Reinen Hedonismus.*" The data dandy is a secret democrat waging a relaxed battle for the unbounded expansion of digital human rights. Because if the plug is pulled on the Net, his personality will evaporate.

The data dandy displays a disquieting kinship with the politician, who also forces himself upon us with empty phrases and won't go away. Now that the political classes in their death-struggle have discovered the media, they are impossible to get away from, and their fanatical attempts to solicit support are taking on dandyish traits. The data dandy surfaces in the vacuum of politics which was left behind once the oppositional culture neutralized itself in a dialectical synthesis with the system. There he reveals himself as a lovable as well as false opponent, to

the great rage of politicians, who consider their young pragmatic dandyism as a publicity tool and not necessarily as a personal goal. They vent their rage on the journalists, experts and personalities who make up the chance cast on the studio floor, where who controls the direction is the only topic of conversation. Yet they find the data dandy hopelessly difficult, since he doesn't want to play the sporting opponent and neglects to ask politely critical questions. Our bon vivant enjoys all display of banality and takes absolutely no offense at pointless dedication. It would have been useful to be malicious, but the imperfect subversive shows precisely his engaging side. His charm is deadly.

The Net is for the electronic dandy what the metropolitan street was for the historical dandy. Strolling along the data boulevards cannot be prohibited and ultimately jams the entire bandwidth. The all-too-civilized conversation during a rendezvous turns up a few misplaced and objectionable data, but never results in dissidence. The point of willfully wrong navigation and elegant joyriding inside someone else's electro-environment is admiration, envy and confusion, and consciously aims for stylized incomprehension. The dandy measures the beauty of his virtual appearance by the moral indignation and laughter of the plugged-in civilians. It is a natural character of the parlor aristocrat to enjoy the shock of the artificial. This is why he feels so at home in cyberspace with all its attributes. Cologne and pink stockings have been replaced by precious Intel; delicate data gloves and ruby-encrusted butterfly goggles and sensors are attached to his brows and nostrils. Away with the crude NASA-æsthetics of cybernauts! The data dandy has moved well beyond the pioneer stage; the issue now is the grace of the medial gesture.

* ADILKNO is an abbreviation for Society for the Advancement of Illegal Knowledge. This text is excerpted from a longer version of the same name yet to be published.

Le dandy de l'information et les médias souverains : une introduction à la théorie des médias de

ADILKNO*

Le dandy de l'information ne cultive pas de relations médiatiques partiales, mais se consacre plutôt à une attitude esthétique à l'égard du phénomène de l'information. La devise de l'« utilisateur en tant qu'artiste » est « La toilette digitale est l'expression de la société. »¹ Le dandy figure toujours dans une situation sociale ambiguë, et en cette *fin de siècle*¹ il s'agit d'un état de confusion et d'ennui profonds. Devant un assortiment écrasant d'identités, le dandy de l'information se préoccupe de l'intensité de sa dévotion à l'élégance informatisée. Comme les magnifiques héros du XIX^e siècle, il se voue exclusivement à sa propre perfection. Au delà de l'agitation ou du style de vie, au delà de la critique du caractère corporatif de la technoculture, le dandy essaie des programmes un après l'autre, avec comme ligne directrice la phrase d'Oscar Wilde, « Le premier devoir de la vie est d'être aussi artificiel que possible. »

Le dandy de l'information amasse des données pour en faire étalage et non pour les transmettre. Il est bien, trop bien ou même exagérément bien informé. Les questions significatives trouvent des réponses inutiles. Il apporte toujours quelque chose de différent. On craint le phénotype du dandy de l'information tout autant que son prédécesseur historique, dont l'aire de jeu était la rue et le salon. L'utilisateur pratique des médias est choqué par l'élégante extravagance avec laquelle il exhibe les futilités les plus détaillées. Le dandy de l'information se moque de la consommation circonspecte et de l'absorption mesurée d'actualités et de divertissements; il ne s'inquiète pas d'un excès ou d'un trop-plein de savoir spécialisé. Son dossier d'information soigneusement assemblé ne témoigne d'aucun motif constructif. Il s'efforce à tout prix de paraître aussi arbitraire que possible. On se demande: pourquoi le maniaque de l'information a-t-il voulu savoir tous ces trucs? Il saute d'une chose à l'autre, non par ennui, mais par non-volonté de se tenir au courant des derniers événements et des plus récents soucis du reste du monde.

Le dandy de l'information considère son avatar dans le cyberspace comme le centre de l'univers digital. Il sait qu'il ne peut assumer cette position que grâce à la structure ouverte du réseau. Ses stériles interventions sont conditionnées par l'accès public, qu'il ne perçoit pas comme un moyen de changer le monde non virtuel. Il identifie le Net comme un espace pour se mettre en valeur, et non pour communiquer. La simulation constitue le fondement de ses « Principes généraux d'élégance digitale », que les essentialistes rejettent comme étant « *Lust am Untergang* » ou « *Reinen Hedonismus* », eux-mêmes croyant encore au système binaire réel/irréel. Le dandy de l'information est un démocrate secret qui livre une bataille décontractée pour l'expansion illimitée des droits humains digitaux. Car si le Net est débranché, sa personnalité se volatilise.

Le dandy de l'information fait preuve d'une inquiétante parenté avec le politicien, qui lui aussi s'impose à nous avec des phrases creuses et ne veut pas décoller. Maintenant que les classes politiques, dans leur lutte pour la survie, ont découvert les médias, on ne peut plus les éviter, et leurs efforts fanatiques pour solliciter de l'appui prennent des allures de dandysme. Le dandy de l'information émerge du vide de la politique qui a été abandonné, une fois que la culture d'opposition s'est neutralisée elle-même dans une synthèse dialectique avec le système. Par là, il se révèle un adversaire sympathique autant que faux, à la grande rage des politiciens qui envisagent leur récent dandysme pragmatique comme un outil publicitaire, et pas nécessairement comme un but personnel. Ils déchargent leur colère sur les journalistes, les experts et les personnalités réunis par le hasard dans le studio d'enregistrement, où le fait de déterminer qui contrôle la direction, représente le seul sujet de conversation possible. Pourtant ils trouvent le dandy de l'information très difficile, puisqu'il ne veut pas jouer l'adversaire sportif et néglige de poser poliment les questions cru-

ciales. Notre *bon vivant*¹ apprécie tout étalage de banalité et ne s'offense absolument pas d'un futile dévouement. La malice eut été indiquée, mais le subversif imparfait montre précisément son côté attachant. Son charme est mortel.

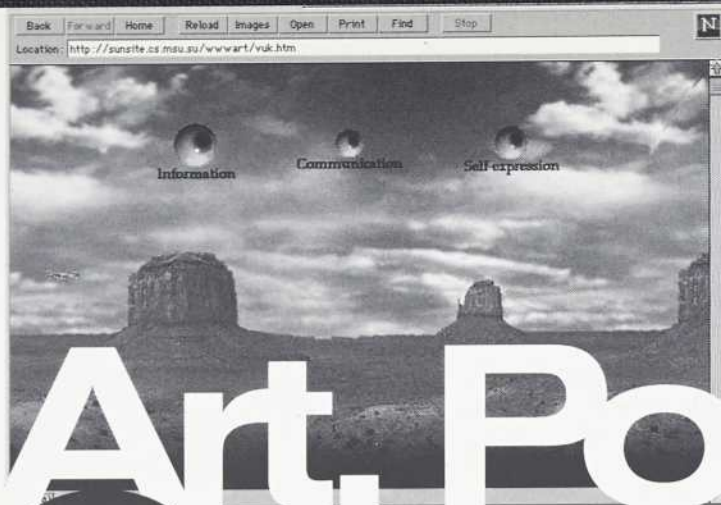
Le Net est pour le dandy électronique ce que la rue métropolitaine était pour le dandy historique. La promenade le long des boulevards de l'information ne saurait être interdite et finit par congestionner tout le système. La conversation par trop civilisée d'un rendez-vous fournit quelques données inacceptables et déplacées, mais n'aboutit jamais à la divergence d'opinion. La navigation délibérément erronée et la balade élégante dans l'environnement électronique de quelqu'un d'autre produisent de l'admiration, de l'envie et de la confusion, et visent consciemment à une incompréhension stylée. Le dandy mesure la beauté de son apparence virtuelle à l'indignation morale et au rire des bons citoyens branchés. C'est un trait naturel de l'aristocrate de salon que de goûter le choc de l'artifice. Voilà pourquoi il se sent si bien chez lui dans le cyberspace, avec tous ses attributs. Le précieux Intel a remplacé l'eau de Cologne et les bas roses; le dandy porte des gants informatiques délicats, et son visage s'orne de détecteurs et de lunettes papillon incrustées de rubis. Finie la grossière esthétique façon NASA des cybernautes! Le dandy de l'information est parvenu bien au delà du stade pionnier; l'enjeu d'aujourd'hui, c'est la grâce du geste médiatique.

* ADILKNO est la forme abrégée de Society for the Advancement of Illegal Knowledge. Ce texte est tiré d'une version plus longue portant le même titre et à paraître.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

NOTE du traducteur

1. En français dans le texte.



Alexei Shulgin

Art, Power and Communication

(Some simple thoughts without any wish to make them more profound)

I intentionally wrote this paper directly in English which I am not good in and I know that what I am going to say may sound rather declarative, generalized and clumsy. But the only alternative to this I see is to say nothing. In all other cases a multitude of possible interpretations and associations will wash out those grains of sense I am almost hopelessly trying to find and bring out.

How can anyone dare to use words to explain something? Isn't it obvious now as never before that words fail to describe anything? Let's be honest – words now are nothing but just another medium for an artist.

1. The mechanics of repressive social institutions require a certain level of stability. The people, upon whom those institutions base their power, have been brainwashed and want to have a certain past, present and future. They have possessions to lose. They need stability to keep those values which are in fact imposed upon them.

But –

The past does not exist, because it can be easily re-written. In describing the past, in writing history, writers are trying to possess it, to obtain power over it, and through it. In order to gain power over the present, writers use people's desire to have some certain (or uncertain) past with which to identify themselves. Not everyone is satisfied with the past. That's why each new past maintained by the historian-seducers attracts people's attention: will I (my family, my country, my gender, my race) look better in the light of the brand-new past?

It is the same with the future – it does not exist either. Every new future proposed is just another attempt to take power.

But the present does not exist for the majority of people either. They are living through it based on false and imposed pictures of the past and future. They don't communicate.

2. What theory? Yes, you can make brilliant logical conclusions, but what about the starting points? What about axioms? Are they not completely uncertain and non-compulsory?

3. When talking about art we always imply the art form in which the art exists. Art forms that are approved and regulated by rotten art institutions. Even underground art always refers to an established one. Art, artistic activity as we know it now, is a result of a will for communication, suppressed by power social structures. Only art based on the idea of representation has become possible under those circumstances.

The computer brought out an alternative, "media art," that has immediately become a synonym for "experimental art" from the point of view of high art society. Looking at a very popular media art form such as "interactive installation," I wonder why people (viewers) are excited by this new way of manipulation. It seems that manipulation is the only form of communication they know and can appreciate.

They happily follow the few options given to them by artists: press the left or right button, jump or sit. Their manipulators/artists feel they are using the most seductive and newest technologies (The future is now!) to involve people in pseudo-interactive games obviously based on a banal will for power. But what nice words you can hear around it: "interaction," "interface for self-expression," "artificial intelligence," "communication" even. So, the emergence of media art is characterized by a transition from representation to manipulation.

But manipulation is more communicative when it is concerned with representation. With the coming of the Net there is something new. Shyly calling itself "net.art," it is emerging, trying to define itself and experiencing its difference from other forms of creative activity. The problems of the current period of net.art as I see them are deeply rooted in a social determination of the notions of "art" and "artist." Will we be able to overcome our egos and give up obsolete ideas of representation and manipulation? Will we jump headlong into the realm of pure communication? Will we call ourselves "artists" anymore?

Net.art means communication means present.

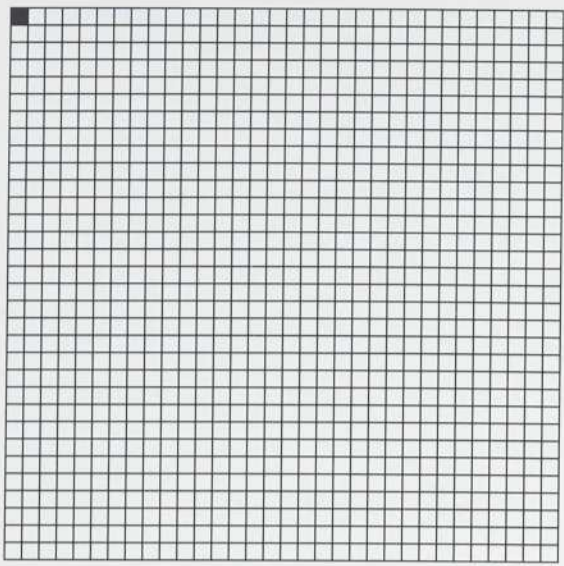
4. Artists! Try to forget the very word and notion "art." Forget those silly fetishes – artifacts that are imposed upon you by a suppressive system you were obliged to address your creative activity to.

Theorists! Stop pretending that you are not artists. Your will to obtain power over people, seducing them with intellectual speculations, is very obvious (though understandable). But the realm of pure and genuine communication is much more appealing and is becoming very possible nowadays.

Media artists! Stop manipulating people with fake "interactive media installations" and "intelligent interfaces"! You are very close to the idea of communication, closer than artists and theorists! Just get rid of your ambitions and don't regard people as idiots, incapable of creative communication. Today you can find those that can affiliate with you on an equal level. If you want, of course.

5. Question: How can the natural will for power be turned into an artistic tool, instead of banally being used to obtaining power for itself?

Answers: A. Forget about the past and future, because they don't exist. Concentrate on the present that can't be described and therefore possessed by anybody. B. Change your occupation just before you become well-known in your sphere, and before the movement you are in starts to create its own history. Then, when you start something else, as a beginner, your will for power and recognition will provide a strong creative impulse. C. Don't be dependent on the medium you are working with – this will help you to give it up easily. Don't become a Master.



Given: A 32 X 32 Grid

Allowed: Any element of the grid to be black or white

Shown: Every Icon

Can a machine produce every possible image? What are the limits of this kind of automation? Is it possible to practice image making by exploring all of image-space using a computer rather than by recording from the world around us? What does it mean that one may discover visual imagery so detached from "nature"?

Every Icon progresses by counting. Starting with an image where every grid element is white, the software displays combinations of black and white elements, proceeding toward an image where every element is black. In contrast to presenting a single image as an intentional sign, Every Icon presents all possibilities.

The grid contains all possible images. Any change in the starting conditions, such as the size of the grid or the color of the element, determines an entirely different set of possible images. When Every Icon begins, the image changes rapidly. Yet the progression of the elements across the grid seems to take longer and longer. How long until recognizable images appear? Try several hundred trillion years. The total number of black and white icons in a 32 X 32 grid is 1.8×10^{308} (a billion is 10^9). Though, for example, at a rate of 100 icons per second (on a typical desktop computer), it will take only 1.36 years to display all variations of the first line of the grid, the second line takes an exponentially longer 5.85 billion years to complete.

While Every Icon is resolved conceptually, it is unresolvable in practice. In some ways the theoretical possibilities outdistance the time scales of both evolution and imagination. It posits a representational system where computational promise is intricately linked to extraordinary duration and momentary sensation.

Every Icon (1996) is a project by John F. Simon, Jr. A working version of Every Icon has been implemented as a Java applet and is located at: <http://www.interport.net/~jfsjr>.

Special thanks to Tim Druckrey.

Écouter le futur?

Colette Tougas

une interview avec Raymond Gervais

Colette Tougas: Il y a longtemps que vous vous intéressez à la technologie. Je pense à votre intérêt pour le disque, le tourne-disque et son ancêtre, le gramophone. Dans quelle mesure votre travail concerne-t-il la désuétude et la disparition de certaines technologies?

Raymond Gervais: Mon travail s'intéresse en fait au changement, donc tout autant à la désuétude d'une technologie qu'à son évolution la plus complexe. Ma pièce *12+1=* de 1976, par exemple, était une œuvre sur la notion de changement où treize tourne-disques jouaient treize musiques en simultané. Un dispositif mécanique faisait que la pièce jouait *non-stop*. Comme la durée était différente pour chaque disque, chaque bras de lecture automatique revenait dans une musique en cours à un moment différent. Ce mode de fonctionnement faisait que le contenu sonore variait à l'infini.

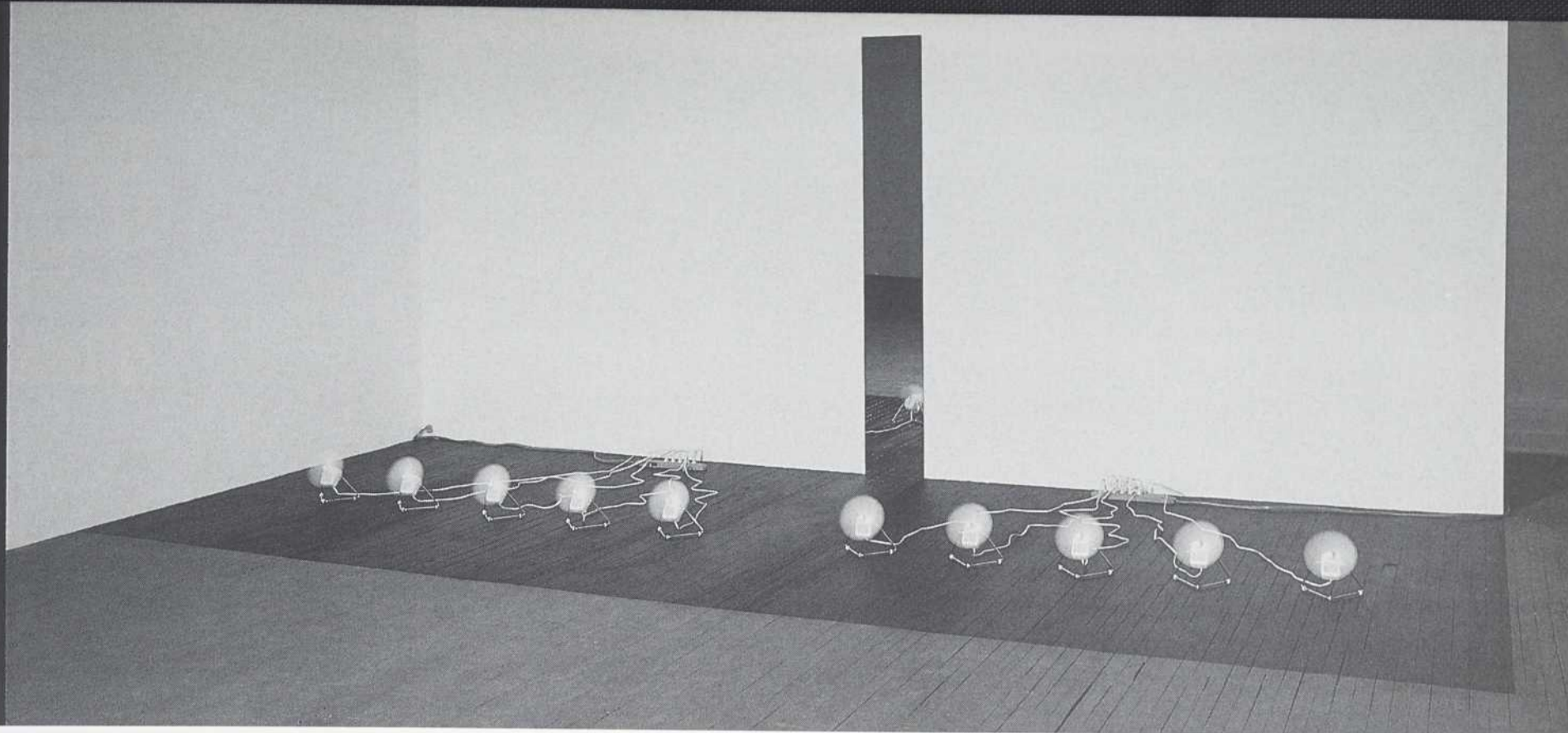
C'est vrai cependant que j'ai fait des œuvres qui parlent spécifiquement de la désuétude de la technologie, de la disparition de certaines machines au profit d'autres plus performantes. Mon installation *Disques et tourne-disques* de 1990 portait là-dessus, en partie. C'était comme un « tombeau de la technologie » lié à la phonographie, mais un « tombeau » dans le sens d'un hommage aussi. Et je ne vois pas ça comme étant de la nostalgie pour autant. Je présentais certains vieux appareils – phonographes, gramophones – comme étant des « natures mortes », par exemple. Mais, à l'inverse, je cherchais aussi à détourner cette technologie de reproduction

sonore de son sens initial pour lui en conférer un autre plus actif, par exemple en associant le tourne-disque à un gong (via une mailloche de percussion). De cette façon, le tourne-disque pouvait être perçu comme un instrument non seulement de reproduction du son, mais aussi de création musicale.

Dans le même esprit, j'ai souvent utilisé le tourne-disque comme socle non seulement pour faire tourner certains objets en particulier mais, par extension, en référence au fonctionnement même de l'univers. Selon les pièces, par exemple, l'idée de disque était transférée à un carrousel à diapositives en rotation continue, à un miroir circulaire, à un cercle de lumière projeté au plafond, à une photographie ronde, à du vent qui tourne, etc. J'ai cherché à faire éclater le disque en tant qu'objet à sillon fermé, à l'ouvrir en questionnant son identité, sa fermeture sur soi. La technologie doit servir, je crois, à ouvrir les choses, les situations, les gens. Ce type de réflexion vient, en partie, de la manipulation des machines. Autrefois, les tourne-disques avaient quatre vitesses, 16, 33, 45 et 78. Déjà, à partir de ça, c'était possible de faire des expériences intéressantes, comme de jouer un 78 tours à la vitesse 16. C'est justement ce qu'a fait Nam June Paik déjà avec un enregistrement de *La Nuit transfigurée*

d'Arnold Schoenberg (et Merce Cunningham lui avait alors dit: « You improved Schoenberg. »). On peut toujours utiliser le tourne-disque soit pour rejouer le passé, sinon pour jouer le présent, au choix.

Le tourne-disque, c'est une technologie pauvre, à la portée de tout le monde. Le magnétophone portatif aussi. Tout le monde en avait à la maison. C'est une technologie populaire donc, et vulnérable aussi. Quand je l'utilise, ça fait aussitôt lien avec le public. On meurt éventuellement. La technologie aussi. Le disque a toujours « tué » ce qu'il prétendait vouloir sauver, préserver pour la postérité, en le figeant tel quel, de manière définitive, dans ses sillons. Et il donnait l'illusion de la vie, malgré tout, en étant rejoué. L'informatique, par contre, en tant que réseau ouvert et non sillon fermé, est une technologie qui crée potentiellement de la vie. Le réseau en soi n'est pas une « œuvre » ou un objet. C'est un contexte pour dialoguer, discuter, évoluer. Je ne pense pas, par exemple, que la création collective via de tels réseaux va remplacer la création solitaire, l'artiste et les œuvres signées. Les deux peuvent cohabiter en même temps. Il est important à mes yeux que des œuvres soient signées, finies, assumées par un individu. Même l'œuvre très ouverte de John Cage est signée. Ça n'empêche personne de la prendre, de l'écouter, de la remettre en question, de dialoguer avec elle, d'apporter sa contribution. Rien n'est fermé ou exclusif en ce sens-là. L'art appartient à tout le monde. À chacun de prendre ce qui l'intéresse, de faire autre chose à partir de ça. Il n'y a pas d'interdit du fait qu'une œuvre ait un visage, porte une signature.



LE VENT TOURNE, 1993, PHOTOGRAPHIE, MIROIR ET VENTILATEURS, DIMENSIONS VARIABLES; PHOTO: GALERIE ROCHEFORT.

Chaque être humain est signé lui aussi.
Comment l'histoire et la technologie se rencontrent-elles dans votre travail ?

Je me suis intéressé à l'histoire de différentes façons. J'ai intégré des figures historiques comme Claude Debussy, Thelonious Monk, Samuel Beckett, Charles Ives, Henri Rousseau, entre autres, à mes installations technologiques. Mais, d'une façon spécifique, je me suis aussi intéressé à l'histoire de la technologie via certaines figures-clés associées à l'histoire du Québec, soit Emile Berliner et Reginald Aubrey Fessenden.

Emile Berliner est l'inventeur du disque. Originaire d'Allemagne, il s'est établi à Montréal au début du siècle. C'est lui qui inventa le gramophone. Il produisait et distribuait certains de ses disques 78 tours à partir de Montréal et, plus tard, ses fils prirent la relève. Certains de ses 78 tours ont été repiqués sur 33 tours depuis et, plus récemment, sur disque compact. L'information voyage donc du sillon gravé au miroir digital numérique sans se perdre pour autant. La vitesse de rotation change aussi, mais qu'en est-il du sens, de la signification de tous ces sons au fur et à mesure où l'on s'éloigne dans le temps ? Et que restera-t-il de tout ça dans un million d'années ? De la poussière ? C'est possible. La technologie ne rend pas éternel malgré les apparences. Elle est mortelle et ce qu'elle produit aussi. C'est la vie sans doute qui va rester. J'ai déjà exposé une œuvre, en 1991, intitulée *Roto-univers pour Emile Berliner* où je présentais treize tourne-disques en formation, comme une sorte d'« orchestre mécanique », silencieux, dans l'attente. Les couvercles de plastique des treize appareils

avaient été réunis à l'avant pour former une sorte de podium, un podium pour le public-chef d'orchestre.

Quant à Reginald Aubrey Fessenden, c'est un pionnier de la radio-diffusion au Canada, injustement méconnu. Il avait devancé Guglielmo Marconi avec ses expériences de transmission du son, de la voix à distance, mais le gouvernement canadien lui a préféré Marconi pour construire les premières stations au pays. (Depuis, le laboratoire de Marconi à Signal Hill, Terre-Neuve, est devenu un musée.)

Quand j'étais petit, mon père me parlait parfois de Marconi. Il était vu comme une sorte de héros mythique de la technologie. Son nom était connu de tout le monde, tout comme Thomas Edison. Mon grand-père Lachapelle faisait partie d'un club Marconi à Montréal. Mon père, lui, fabriquait des postes de radio de tous genres et il réparait aussi ceux des amis, de la famille. Il était passionné pour ces vieux appareils à lampes et continuellement en train d'en fabriquer un ou d'en réparer un autre. Il installait aussi des antennes de plus en plus perfectionnées sur le toit, de plus en plus hautes. Ce désir de communiquer avec un ailleurs, d'améliorer la réception des ondes en érigeant des antennes toujours plus hautes, m'est resté comme une sorte d'image de la quête existentielle. C'est comme *The Unanswered Question* de Charles Ives, à nouveau, chaque antenne ajoutée reformulant la même question autrement : Y a-t-il quelqu'un là-bas, quelque part, au loin, à l'écoute et, si oui, pouvez-vous nous envoyer un signal, une réponse ? Sur de vieilles photos en noir et blanc de

Reginald Fessenden, on voit aussi des tours énormes, très hautes, qu'il érigeait dans des lieux éloignés et propices à émettre ou à recevoir des signaux. Ces tours-là, je les vois aussi comme des sortes d'antennes élancées vers le ciel, des vigies de l'ère technologique à l'écoute de l'univers, des bruits, des voix, des musiques...

Le musicien que j'associe le plus à un appel du futur et de la nouvelle technologie instrumentale, c'est Edgard Varèse. Son premier biographe est un Montréalais, le poète Fernand Ouellette. Le Québec entretient certains liens, comme ça, avec l'histoire de la technologie.

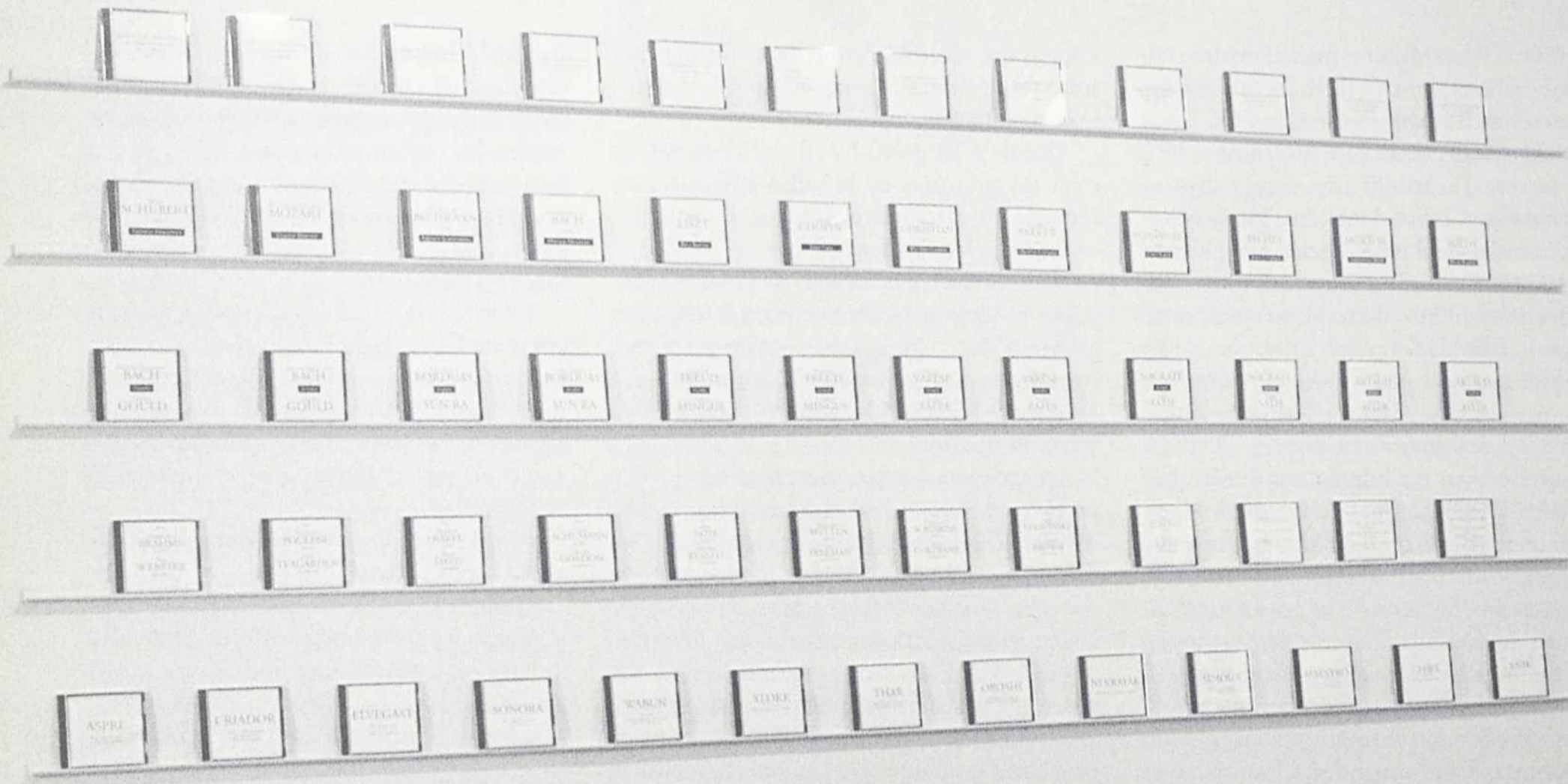
Quel rôle joue la mémoire dans votre travail avec la technologie ?

Dans la pièce $12+1=$ pour treize tourne-disques que j'évoquais plus haut, le résultat sonore était impossible à mémoriser. On pouvait se rappeler l'aspect visuel de la pièce beaucoup plus facilement, s'en faire une image mentale et se souvenir aussi du mode de fonctionnement d'un point de vue plus conceptuel. Mais la masse sonore qui résultait de tout ça échappait à toute tentative de mémorisation. On faisait l'expérience de la limite de notre perception auditive ici, de ce qu'on peut assimiler, de ce qui nous échappe aussi et qu'on ne peut pas posséder... J'utilisais des disques fermés pour les ouvrir en les combinant entre eux, suscitant une matière sonore nouvelle en changement constant et impossible à obtenir autrement. Ici, la technologie nous permettait de vivre quelque chose de nouveau, d'inédit, plutôt que de reproduire une expérience d'écoute à volonté et de s'y retrouver via la mémoire. La

JELLY ROLL
MORTON
 plays
THELONIOUS MONK

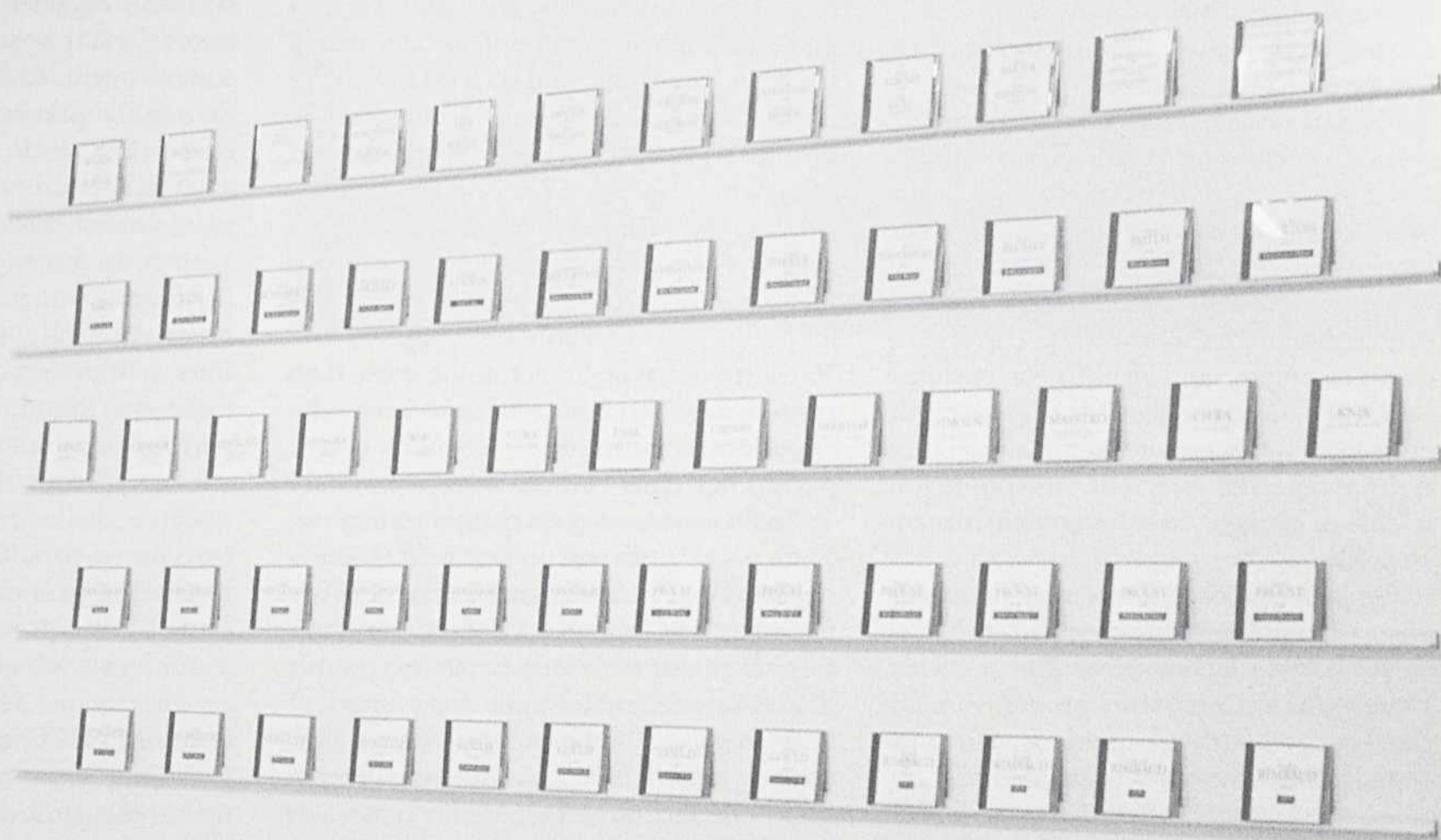
FRÉDÉRIC
CHOPIN
 joue
JOHN CAGE

MARCEL
PROUST
 reads
SAMUEL BECKETT





LES DISQUES DE L'IMAGINAIRE,
1994, BOITIERS ET FEUILLETS.



technologie nous bousculait un peu en dehors de nos habitudes.

J'ai aussi déjà abordé cette question de la mémoire différemment dans une œuvre comme la performance *Le Derviche mécanique* présentée au Sound Symposium, à Terre-Neuve, en 1984. Le « derviche mécanique » pour moi, était un petit magnétophone portatif placé sur un tourne-disque et qui enregistrerait, en tournant, toute la performance d'un point de vue acoustique. À la fin de la pièce donc, qui durait près de trente minutes, je rembobinais la cassette. Le magnétophone prenait alors la place du musicien soliste dans la configuration au sol et, inversement, la clarinette de ce dernier était placée sur le tourne-disque. Elle se mettait à tourner au moment même où le magnétophone rejouait du début toute la pièce que le public venait de voir et de mémoriser. Le public pouvait comparer alors son enregistrement corporel, biologique à l'enregistrement mécanique de l'appareil. On avait comme deux mémoires en présence ici, en vis-à-vis: celle du corps et celle de la machine.

Le spectateur n'a-t-il pas toujours sa place dans vos installations ?

J'ai déjà fait, en 1980, une œuvre sonore spécifiquement pour la radio, qui s'appelait *Mot à Mot*. Dans cette pièce, deux voix énuméraient, en alternance, une série de mots susceptibles de définir, de cibler tous les publics possibles de l'œuvre. L'auditeur pouvait en extraire les mots qui lui correspondaient en propre, qui l'identifiaient, et signer « présent », de cette façon, dans l'œuvre. La pièce avait une structure minimale avec un rythme répétitif intérieur, une pulsation sereine et pas agressive. Ça tendait la main au public.

On peut participer à mon travail simplement en regardant, en écoutant, en déambulant. Je crois qu'une œuvre d'art qui parle à quelqu'un crée toujours un mouvement dans la personne, dans sa psyché, une activité de réflexion. C'est vivant, que l'œuvre soit silencieuse ou sonore ou statique ou en mouvement, peu importe. L'important pour les gens, c'est d'être vraiment là, présent, c'est la qualité de l'expérience vécue, toujours en temps réel, la qualité du regard, de l'écoute, de l'attitude aussi, selon le contexte. C'est ouvert.

Il y a eu tout un art de participation durant les années soixante où l'on demandait au public de toucher les œuvres, de les manipuler. J'ai fait une pièce en 1993 où c'était exactement l'inverse qui se produisait. C'était l'œuvre, cette fois-ci, qui touchait les gens, concrètement. La pièce s'intitule *Le vent tourne*. C'est une installation qui souffle du vent sur le public, une œuvre tactile dont la matière (le vent) est invisible mais qui nous touche quand même. Même en lui tournant

le dos, on pouvait toujours « voir » cette pièce, c'est-à-dire la sentir sur nous, sur notre peau. Un grand miroir vertical, au mur, permettait d'inscrire l'expérience dans une dimension autant existentielle que sensorielle. C'était physique et mental en même temps.

Une autre de mes pièces qui implique le public, à un plan plus conceptuel cette fois-ci, c'est *Elementa Musicae* de 1987. L'œuvre consistait en une affiche placardée partout dans la ville et sur les murs extérieurs du Musée d'art contemporain de Montréal. Sur cette affiche, j'annonçais trois duos imaginaires réunissant un improvisateur américain de jazz et un compositeur européen classique (disons, par exemple, Charles Mingus, contrebasse, et Manuel de Falla, piano). Chaque musicien a véritablement joué de l'instrument qui lui est attribué. Chacun, alors décédé, avait déjà gravé des disques. Ceci dit, comme ils ne sont pas du tout de la même époque, ils ne s'étaient forcément jamais rencontrés auparavant. Ils ne pourront donc se croiser que dans l'imaginaire du public. Sur cette même affiche était reproduit, en gros plan, un imposant gramophone Berliner, à pavillon, suggérant une activité de jeu. Le public pouvait être vu, ici, comme étant le bras de lecture de ces duos imaginaires, la cartouche-interprète qui lisait le disque-partition et diffusait la musique résultante dans sa tête. Je sais par le témoignage de certaines personnes que ça peut marcher. Il y a un public pour l'imaginaire sonore.

Votre travail avec la technologie est-il en rupture avec l'art que certains technophiles appellent « traditionnel » et qu'ils disent parfois figé dans l'imitation et le paraître ?

Technologique ou pas, traditionnel ou pas, ça n'a pas d'importance à mes yeux. C'est la qualité d'expérience qu'une œuvre offre qui importe avant tout. Il y a des œuvres traditionnelles qui sont plus satisfaisantes que des œuvres technologiques à cet égard, et l'inverse aussi. Ça dépend. Encore une fois, je ne crois pas à la rupture au sens d'un rejet radical de l'art qui a précédé les artistes de la technologie. C'est un mythe, en partie. La plupart des artistes ne pensent pas comme ça. Il faut remettre le passé en question pour se situer, se donner une identité. C'est sain, nécessaire. Mais on peut faire ça sans détruire tout ce qui a précédé, sans être nihiliste pour autant. Parfois on traverse, comme ça, une période de « table rase » dans l'évolution de sa pratique. Certains événements Fluxus, en ce sens-là, et à raison, critiquaient l'art, la technologie, en détruisant, en détournant les objets de leur sens premier. C'est le piano cloué, c'est le violon qu'on s'apprête à fracasser ou qu'on traîne par terre au bout d'une corde, ce sont les disques brisés de Milan Knizak, etc. En détruisant, Fluxus construisait aussi, créait autre chose, ouvrait une

porte. Ce sont comme les deux versants d'un même miroir paradoxal. Et c'est la même chose avec la nouvelle technologie.

Mon travail, je le vois un peu comme s'inscrivant dans la continuité de certains artistes-musiciens du XX^e siècle: Luigi Russolo, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Nam June Paik, Michael Snow et d'autres. Les *intonations* de Russolo, par exemple, font beaucoup penser aux anciens gramophones à manivelle et à pavillon; Marcel Duchamp, quant à lui, a inscrit ses roto-reliefs dans le contexte du tourne-disque; Dubuffet a eu recours au magnétophone et au multipiste pour faire ses disques, etc. Je vois là une filiation plausible.

En ce qui concerne Duchamp, j'ai déjà tenté de recréer son *Nu descendant un escalier* au plan acoustique, via treize magnétophones portatifs en phase jouant simultanément son œuvre pour piano mécanique: *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. Erratum musical. Le résultat donnait comme un équivalent sonore du processus à l'œuvre dans le tableau. Une autre de mes pièces, *Les Disques noirs* (1992) m'apparaît un peu, aujourd'hui, comme une sorte de « mise à nu » du tourne-disque. La platine de caoutchouc noir de chacun des treize tourne-disques avait été enlevée, exposant ainsi la face métallique, et placée au sol devant chaque appareil. Ici, le support du disque devenait comme le disque lui-même, son double silencieux, uniquement visuel. Il y a comme un échange des rôles, un transfert du sens, une confusion des fonctions, des identités ici. La technologie permet ça, ce jeu de dédoublement, de recréation de tout, de réinvention des objets, des gens, de l'art traditionnel aussi à la limite, dont on parlait au tout début.

La dualité présence/absence est-elle toujours à l'œuvre dans votre travail ?

Oui, cette dualité présence/absence est au cœur même de ma pratique depuis fort longtemps. Depuis une dizaine d'années, par exemple, je produis des concerts imaginaires, surtout sous forme de disques imaginaires (depuis 1989). Ce type de travail participe tout à fait de cette dualité. Ce qui est présent ici, visible, dans le cas d'un disque imaginaire, c'est sa pochette et ses notes d'appoint, c'est-à-dire le support. Mais le disque, lui est invisible, absent. Il ne se matérialise, si on veut, que dans l'imaginaire du public. Il existe quand même, à mes yeux, mais de façon « immatérielle ». La réalité virtuelle suggère ça. On peut exister autrement.

Avec ces disques imaginaires, tous les éléments de base les constituant sont toujours vrais, factuels, vérifiables dans l'histoire. C'est la situation, le contexte, qui est inventé. La nature de cette dualité présence/absence peut varier aussi, selon les projets. Par exemple, parfois je crée un disque imaginaire qui

aurait déjà pu exister, tel quel, dans le passé (disons « Samuel Beckett, piano solo »); parfois, j'invente la situation (le duo Charles Mingus-Manuel de Falla dont on a discuté auparavant en serait un bon exemple). Parfois, c'est autre chose encore. Pour moi, il suffit de fabriquer le support, la pochette, et de l'exposer pour que le disque existe. De la même façon que Beckett, Mingus et de Falla sont morts mais, malgré tout, toujours vivants et dans l'actualité via les livres, les disques, la scène, le concert (paradoxalement, donc, morts et vivants en même temps), de la même manière le disque imaginaire existe sans exister, sans être visible, tangible, matérialisé, et ce, à partir du moment même où la pochette est réalisée. La pochette appelle la musique en quelque sorte, avec une sorte de magnétisme existentiel, insistant, au bord de l'absurde. On est donc à la fois dans la présence et dans l'absence ici. Il y a comme ça plusieurs dualités dans mon travail, le regard et l'écoute, le silence et le son... La musique, bien sûr, au départ, est toujours quelque chose d'invisible et pourtant de bien réel. Avec la musique, on est d'emblée au cœur de cette question présence/absence. L'écoute, c'est déjà une expérience qui témoigne de ça.

Ça me rappelle une petite anecdote en rapport avec le disque: Enrico Caruso, le grand ténor italien, est le premier artiste populaire de l'histoire de la phonographie. À lui seul, il a lancé l'industrie du disque dans le monde. Or, Caruso a aussi joué dans deux petits films en 1918. Et comme c'était l'époque du muet, la voix la plus célèbre du temps a donc chanté dans des films sans son. C'est un paradoxe qui fait écho avec un peu d'humour involontaire à ce thème de la présence/absence. Le plus grand ténor du siècle était muet au cinéma. La technologie l'avait transformé, transfiguré, métamorphosé en muet.

Aujourd'hui, Caruso vit toujours grâce à ses disques, à la technologie. Une photo nous le montre écoutant un de ses disques. Une autre photo nous le montre regardant dans un appareil photo. Une troisième photo enfin nous le présente sur son lit de mort, entouré de regards. La technologie l'a suivi partout pour devenir, à la fin, son propre tombeau. Caruso est d'autant plus présent désormais qu'il est absent pour toujours. Pour moi, le disque comme document ou la photo comme archive sont toujours des tombeaux. Il y a enfin une œuvre fascinante du compositeur américain Charles Dodge où il « ressuscite » littéralement Caruso via la technologie, manipulant sa voix à souhait. (Elle a pour titre: *Any Resemblance Is Purely Coincidental*.) Le ténor renaît de ses cendres phonographiques ici. C'est un véritable sujet d'opéra en soi. Et un disque aussi, compact.



DANS LE CYLINDRE, 1994, PHOTOGRAPHIE, GRAMOPHONE ET TABOURET; PHOTO: J. J. RINGUETTE.

Comment la présence humaine se manifeste-t-elle dans vos travaux?

Ça varie beaucoup selon les pièces. Par exemple, j'ai déjà utilisé des bustes de musiciens dans le contexte du tourne-disque. Le corps était mis en parallèle ici avec le disque, en tant que multiple. Le corps comme disque... J'ai aussi vu un lien entre la tradition de prendre une empreinte du visage ou d'une main d'un musicien décédé au XIX^e siècle et la pratique de la photographie. La photo est une mise à mort elle aussi, une mise au tombeau à travers la fixation définitive du sujet.

Dans *Cap T* présentée au CIAC à Montréal en 1985 (d'après *The Unanswered Question* de Charles Ives), j'avais placé de toutes petites figurines, au sol, dans une configuration, en contexte avec des appareils de son qui apparaissaient « géants » en comparaison: un tourne-disque, deux magnétophones portatifs, un métronome électrique. Il y avait tout un jeu d'échelle à expérimenter ici. Le public pouvait se projeter dans les toutes petites figurines au sol (des sortes de doubles potentiels), lesquelles, à leur tour, paraissaient minuscules par rapport aux appareils

de son à leur proximité. Quelqu'un m'avait dit, à l'époque, que ça lui rappelait Giacometti (du Giacometti, si on veut, transposé dans le contexte de la technologie). Le corps semblait un peu dominé par la technologie ici. Les appareils de son agissaient comme « architecture », c'est-à-dire que la technologie ici, c'était l'architecture, c'était l'espace. Désormais, on circule dans la technologie. Le temps occupe de plus en plus de place.

J'ai parlé d'installations surtout, ici, en rapport avec le corps. Dans mes performances, il y a toujours le corps du performeur comme composante de l'œuvre, le performeur en interaction avec un public, en temps réel, une sorte de corps à corps qui recoupe aussi celui du performeur avec la technologie qu'il manipule, qu'il installe en cours d'exécution. Le corps ici « humanise » peut-être la technologie. Lorsqu'un musicien dialogue en direct avec un de mes dispositifs électroniques, avec des magnétophones ou des métronomes ou des diapasons électroniques, on assiste à une sorte de « combat » dans l'arène technologique entre l'artiste et la machine. C'est à la fois ludique

mais tragique aussi, et peut-être un échec... Parce qu'on ne peut pas « dialoguer » avec ces machines comme avec un être humain, en chair et en os, devant soi, en temps réel. Cette distance, cette limite inscrite au cœur même de ce type de relation pourrait être ressentie aussi, par le public, comme un manque, un vide impossible à combler, un mur impossible à franchir. Il y a peut-être une illusion de dialogue ici, mais il y a quand même quelque chose. Il se passe quand même quelque chose d'étrange dans l'espace de performance. Il y a une activité de jeu non dérisoire à mes yeux, tout à fait valable. Je ne l'appellerais pas « dialogue », tout simplement, mais plutôt soliloque, un soliloque qui a l'apparence d'une conversation. Ce qu'on obtient ici, c'est une présence hybride faite de corps et de technologie.

Ayant recours à la technologie, votre travail peut-il transposer la réalité, notre perception du réel, ou s'en veut-il plutôt un reflet, un portrait ?

Qu'est-ce qui est réel ? Qu'est-ce que la réalité ? La question du vrai et du faux est au cœur de la pratique artistique. Ça me rappelle ce film d'Orson Welles : *F for Fake*. Orson Welles fut un pionnier de la radio d'expérimentation. *War of the Worlds*, en 1938, sur l'invasion des États-Unis par les Martiens, est déjà une remise en question du réel, un détournement du réel par le biais de la technologie. Par la technologie, l'art peut être fabriqué, le réel peut être trafiqué. Glenn Gould par exemple, en studio, fabriquait de toutes pièces une interprétation musicale à partir de plusieurs prises. Michael Snow, avec *The Last LP*, a aussi réalisé une œuvre magistrale sur le thème de la technologie et du faux-semblant, par laquelle il se transformait, à lui seul, en toutes les musiques traditionnelles du monde. C'est un véritable tour de force, à la fois ambitieux et très critique de cette technologie qui sert à anéantir les cultures dites « en voie de disparition » alors même qu'elle prétend vouloir les sauver. Où est la vérité ici ? Qu'est-ce qui est réel ?

Ça recoupe en partie, il me semble, mon travail avec l'imaginaire sonore où des composantes issues du réel donnent lieu à des fictions phonographiques. On peut se souvenir aussi que Thomas Edison, l'inventeur du phonographe à cylindre, un pionnier de cette technologie de l'enregistrement et de la reproduction du son, était lui-même sourd. C'est un paradoxe mais qui fait partie du réel aussi, qui est inscrit dans la vie. L'art qui m'intéresse participe de cette ambiguïté : le vrai et le faux, le réel et le fictif, le possible et l'impossible, simultanément.

Quels types de rapport vos œuvres entretiennent-elles avec le temps ?

Avec la musique, on est toujours dans le temps. Tous mes travaux visuels à partir de

la musique, du son, ont à voir avec le temps. Plus récemment, je me suis intéressé à la question du futur. On dit souvent que notre futur est lié à la technologie, à la nouvelle technologie. Pour les bouddhistes, notre futur est dans la mort. Y a-t-il un lien qu'on peut établir entre ces deux assertions ? Pourrait-on en déduire que la technologie a autant à voir avec la mort qu'avec la vie, qu'elle nous parle tout autant de la mort, par extension ? C'est une réflexion qui nous ramène un peu à la toute première question qui portait sur la disparition d'une technologie, sur sa désuétude éventuelle... Et ça me rappelle aussi cette phrase de Giacometti : « Tous les vivants étaient morts. » Il y a une dimension spirituelle à la technologie.

Concernant le futur, j'ai réalisé deux œuvres en 1994 qui s'intitulaient, respectivement, *Arthur Rimbaud écoute Lennie Tristano* et *Odilon Redon écoute Albert Ayler*. Elles fonctionnaient toutes deux de la même façon, c'est-à-dire qu'ici, le passé écoute le futur. Le poète Arthur Rimbaud, par exemple, n'aurait pas pu connaître le pianiste de jazz Lennie Tristano et l'écouter jouer puisqu'il est mort bien avant la naissance de ce dernier. Ils ne sont ni du même siècle, ni du même lieu. En parallèle, j'avais aussi conçu quelques disques compacts imaginaires où, cette fois-ci, le passé jouait le futur (par exemple *Frédéric Chopin joue John Cage* ou *Jelly Roll Morton joue Thelonious Monk*). Ce jeu avec le temps n'est plausible que via la réalité de l'imaginaire sonore (avec des personnages décédés donc et recréés pour l'occasion à l'aide d'une technologie imaginaire).

Lorsque je regarde ou que j'écoute une œuvre d'un siècle passé, je prends conscience que je suis dans le futur par rapport à cette œuvre, par rapport au moment où elle fut conçue, créée. Je suis dans le futur au présent. Si j'écoute, par exemple, *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach, il s'agit d'une œuvre créée deux siècles avant ma naissance. Bach n'aurait pas pu m'imaginer écouter un enregistrement numérique de son œuvre chez moi ou dans une auto en mouvement, ou ailleurs. Je suis donc dans le futur déjà par rapport à ce passé lointain, à Bach, à son œuvre et au moment précis où elle fut composée. C'est une question de point de vue, un premier jeu avec le temps, le « choc du passé » si on veut.

Donc si nous, le « futur », pouvons déjà dialoguer en temps réel avec le passé (et non le contraire), il y a un jeu fascinant à faire et à exposer en inversant la proposition, à savoir que, cette fois-ci, ce serait le passé qui dialogue en temps réel avec le futur. La technologie qui permet de faire ça, c'est celle qui correspond à l'imaginaire, l'imaginaire sonore. Les œuvres ainsi produites sont silencieuses afin qu'elles puissent résonner en

nous. Il y a une technologie du silence aussi.

On a parlé du temps. Qu'en est-il, en contrepartie, de la relation de vos œuvres avec l'espace ?

Quand on écoute une musique dans le noir, que ce soit un disque ou la radio, on abolit l'espace, on est dans le temps. Si on ferme les yeux, on s'ouvre au temps, à un temps magnifié. On peut amplifier la conscience du temps en soi sans technologie, en définissant sa relation à l'espace. En 1980, par exemple, j'ai exposé une œuvre intitulée *où je suis* au Musée des beaux-arts de Montréal. On devait utiliser une lampe de poche pour voir la pièce. Il fallait circuler dans le noir, traverser une suite de pièces communicantes. Dans chacune, il y avait, aux murs, de très grandes photos, en noir et blanc, d'un même lieu, prises à la campagne. Il fallait donc éclairer soi-même chaque photo pour pouvoir les regarder, les examiner en détail.

Avec l'imaginaire sonore, l'espace se déplace complètement dans la tête du spectateur. On voit bien quelque chose dans l'espace de la galerie, des disques imaginaires exposés aux murs ou dans une vitrine, mais ce qu'on voit n'est que le support de la vraie chose. Le disque, lui, n'est pas visible ou audible, au sens traditionnel. Le disque est ailleurs, mais où ? À quel espace correspond donc cette musique ? Dans quel espace peut-on écouter un disque imaginaire ? On fait simultanément l'expérience de plusieurs temps et de plusieurs espaces. L'imaginaire sonore fonctionne, en ce sens, comme la lampe de poche dans *où je suis*. Ça permet de circuler en soi, dans son propre corps, de faire la lumière dans sa tête, une lumière poétique. La boucle est bouclée, comme pour un disque, mais un disque qui serait plus une spirale ouverte sur l'infini qu'un sillon fermé. Ce serait aussi une bonne définition, je crois, de la nouvelle technologie.

Colette Tougas est directrice adjointe de *Parachute*.

Listening to the Future?

Colette Tougas

an interview with
Raymond Gervais

Colette Tougas: You have been interested in technology for quite some time now. I'm referring in particular to your interest in records, record players and their ancestors, the gramophone. To what degree is your work concerned with obsolescence and the disappearance of certain technologies?

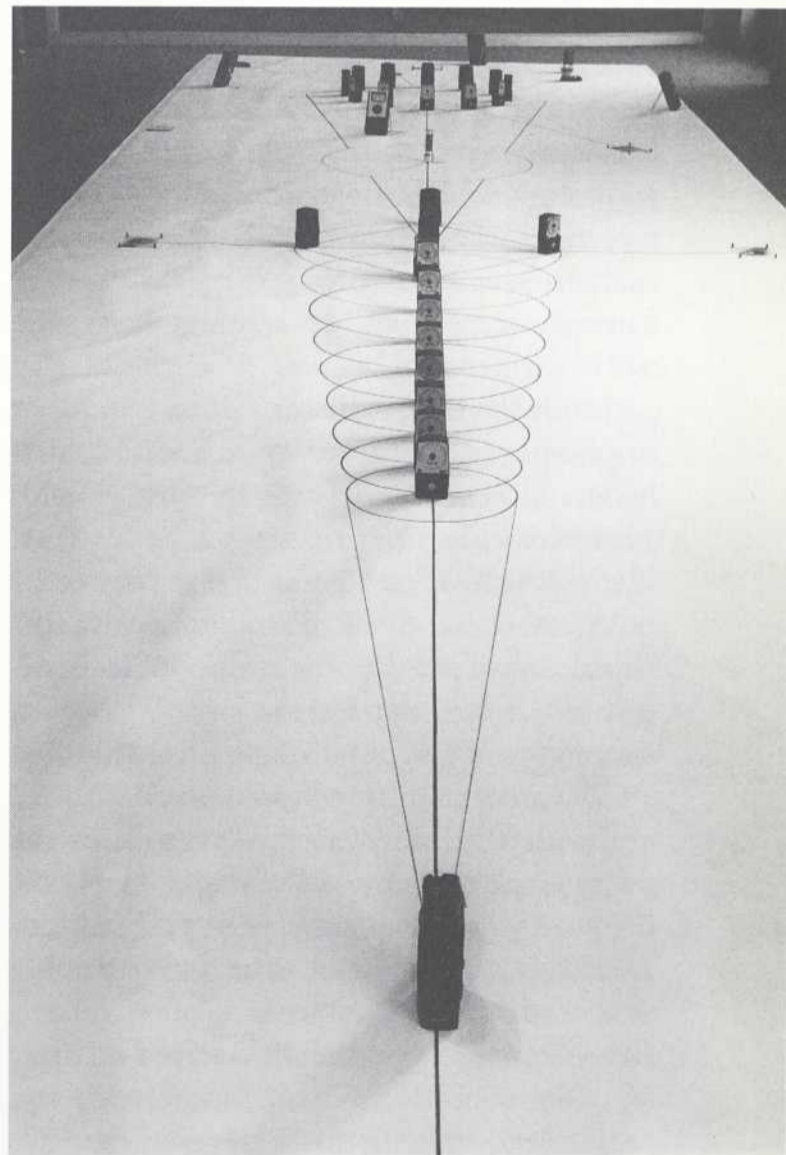
Raymond Gervais: My work is actually concerned with change, and therefore as much with the obsolescence of technology as its complex evolutionary path. My work *12 + 1 =* (1976), for example, dealt with this notion of change: thirteen record players played thirteen different pieces of music, while a mechanical device ensured that everything ran non-stop. As the duration of each record was different, each automatic tone arm entered into another musical piece at a different moment. Thus the aural content had infinite variations.

It is true, however, that I've created works that relate specifically to technological obsolescence, to the disappearance of certain machines that have been replaced by higher-performing models. My installation *Disques et tourne-disques* from 1990 dealt in part with this theme. It was a kind of "technological tomb" related to phonography, but a "tomb" also in the sense of a memorial, a tribute. Without any nostalgic intent. For example, certain outmoded machines like phonographs and gramophones were presented as "still-lives." Conversely, I have also attempted to deflect this form of reproduction technology from its initial meaning in order to in-

vest it with another, more active sense – for example, by associating the record player with a gong (by means of a bass drumstick). In this way, the record player can be viewed not only as an instrument of reproduction, but also of musical creation.

In a similar vein, I have often used the record player as a pedestal, not only to rotate certain objects but also to represent the very functioning of the universe. Depending on the work, the idea of the record was transferred to other objects: a slide carousel in perpetual rotation, a circular mirror, a sphere of light projected on the ceiling, an oval photograph, circulating wind, etc. I attempted to explode the notion of the record as an object with finite grooves, and to open it up by questioning its identity, its self-containment. Technology, I believe, should serve to open up things, situations, people. This type of reflexion stems in part from the possibility of manipulating machines. Formerly, records ran at four speeds: 16, 33, 45

12 + 1 = (4) + 9 =, 1980, MIXED MEDIA;
PHOTO: ANDRÉ MORAIN.



and 78 rpm. Even then, with only those options, it was possible to perform some interesting experiments, like playing a 78 at 16. In fact, that's exactly what Nam June Paik did with a recording of Arnold Schoenberg's *La Nuit transfigurée* (Merce Cunningham told him, "You improved Schoenberg"). With the record player, you always have the choice of (re)playing the past or the present.

The record player is a simple form of technology, within the reach of everyone – the portable tape recorder as well. Every home has one. It's a popular technology, with a certain vulnerability attached to it as well. Whenever I use it, it makes an immediate connection with the public. We all die eventually; so does technology. The record has always "killed" what it intended to save, to preserve for posterity, by freezing the content irrevocably within its grooves. Despite this, it gave the impression of life when it was replayed. The computer, on the other hand, as an open system and not a closed spiral, is a technology which potentially creates life. The computer network is not a "work" or an object. It is a context for dialogue, discussion, change. I don't think, for example, that collective creation through such networks will replace solitary creation, the artist and the signed works. The two can exist simultaneously. In my view, it is important that works be signed, completed, assumed by an individual. Even the open-ended works of John Cage are signed. Which does not prevent anyone from using them, listening to them in a personal way, calling them into question, dialoguing with them, contributing to them. Nothing is closed or exclusive in that sense. Art belongs to everyone. It is up to each person to take what interests him or her, to make something else of it. It should be no deterrent that a work has a particular face, signature. Each human also has a unique signature.

How do history and technology converge within your work?

I'm interested in history from a number of perspectives. I have incorporated such historical figures as Claude Debussy, Thelonius Monk, Samuel Beckett, Charles Ives, Henri Rousseau, among others, in my technological installations. But more specifically, I'm also interested in the history of technology via certain key figures associated with the history of Québec, namely Emile Berliner and Reginald Aubrey Fessenden.

Emile Berliner was the inventor of the phonograph record, and also the gramophone. Originally from Germany, he settled in Montréal at the beginning of the century. He produced and distributed some of his records from Montréal and his son carried on after him. Some of his 78s were later transferred to 33s and, more recently, to compact disk.

The information has thus travelled from plastic grooves to digital mirror without going astray in the process. The revolutions per minute changes, but what about the sense, the meaning of all those sounds as one moves forward in time? And what will remain of all this in a million years? Dust? Possibly. Technology, despite appearances, does not make things eternal. It is mortal, and so are its products. Life is what will likely remain. In 1991 I exhibited a work called *Roto-univers pour Emile Berliner* in which thirteen record players were arranged to form a kind of "mechanical orchestra," silent, waiting. The plastic covers of the thirteen machines were arranged in front to form a kind of podium, a podium for the audience-orchestra leader.

As for Reginald Aubrey Fessenden, he was a pioneer in Canadian radio broadcasting who is unjustly neglected. He had actually surpassed Marconi in his experiments involving sound-transmission, long-distance voice reproduction, but the Canadian government nonetheless chose Marconi for the construction of the country's first stations. (Marconi's laboratory in Signal Hill, Newfoundland is now a museum.)

When I was young my father would sometimes talk to me about Marconi, who was considered an almost mythical hero of technology. He was known all over the world, just like Thomas Edison. My maternal grandfather was a member of a Marconi club in Montréal, and my father built radios of all descriptions, as well as repairing them for his family and friends. He had a passionate interest in the old tube machines and was constantly building or tinkering with them. He also installed rooftop antennae, each more sophisticated, and higher, than the last. This desire of his to communicate with some distant elsewhere, to improve signal reception by erecting higher and higher antennae, has remained with me as a kind of image of the existential quest. Like Charles Ives' *Unanswered Question*, each new antenna reformulated the same question over and over: Is anyone listening out there, anywhere, far away – and if there is, can you send us a sign, a signal, an answer? In the old black-and-white photographs of Reginald Fessenden, you can also see these enormous towers, soaring upwards, which he erected in remote places to better transmit and receive signals. I also see these towers as antennae soaring into the skies, as observation posts of the technological era listening to the universe, to noises, voices, music...

The musician whom I most associate with this call from the future and the new instrumental technology is Edgar Varèse. His first biographer, incidentally, was a Montrealer, the poet Fernand Ouellette. Québec

has a number of such links with the history of technology.

What role does memory play in your works dealing with technology?

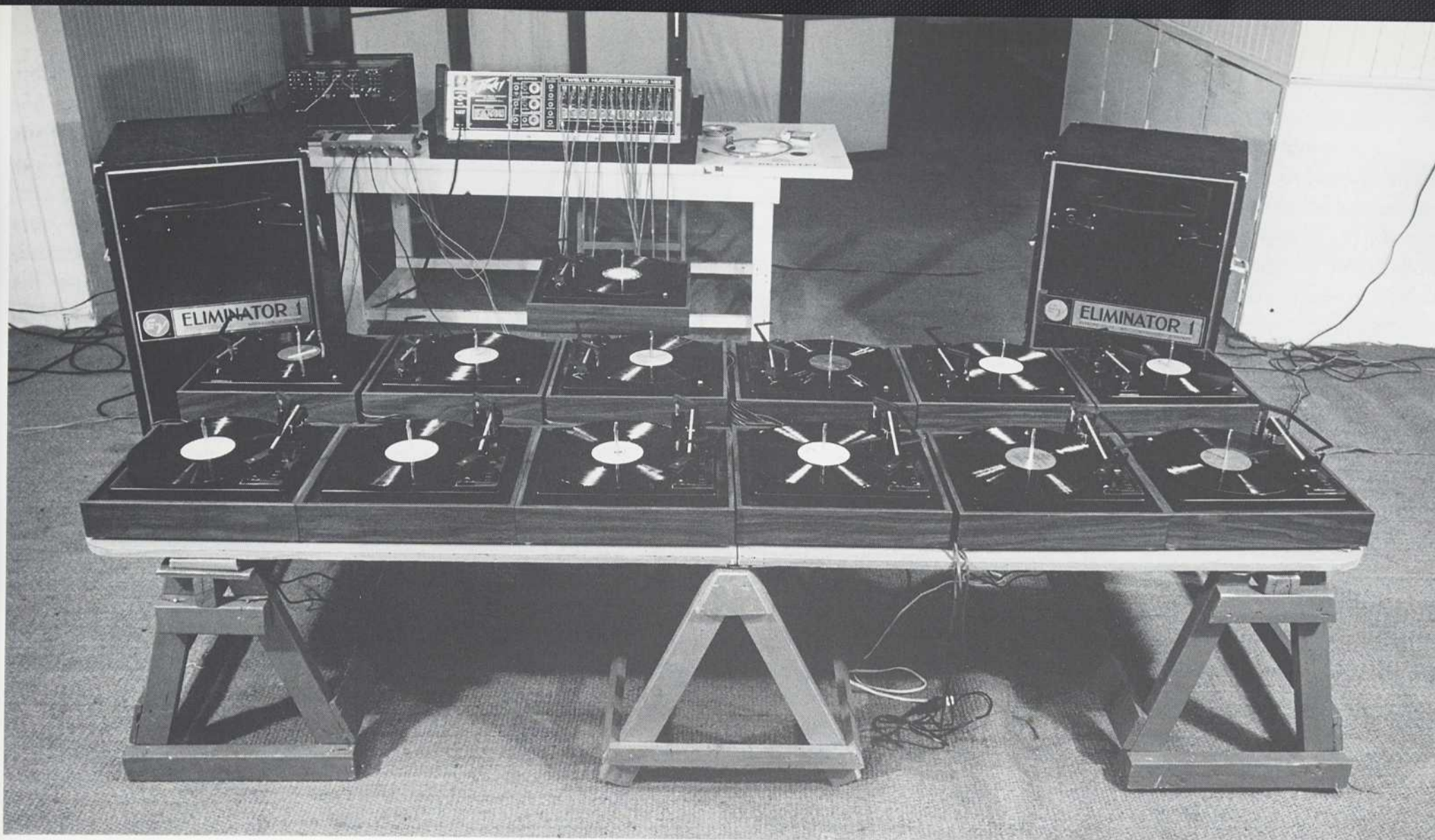
In $12 + 1 =$ for thirteen record players, the audio result was something that was impossible to memorize. It was much easier to remember the visual aspect of the work, to form a mental image and recall the mode of operation from a conceptual point of view. But the sonic mass that resulted eluded all attempts at memorization. It was an experiment with the limits of our auditory perception, with what one is able to assimilate, and also with what is lost and can never be possessed... I opened up the phonograph records, which are closed and finite by nature, by combining them with each other, provoking new and constantly changing aural material which could not have been obtained otherwise. Here technology allowed us to live something completely different, previously unheard, rather than reproduce the same listening experience and situate oneself via memory. Technology here upsets our normal habits.

I also approached this question of memory from a different standpoint in the performance work *Le Derviche mécanique*, presented at the Sound Symposium in Newfoundland in 1984. The "mechanical dervish" was a portable tape recorder placed on a turntable which recorded, while turning, the entire performance from an acoustic point of view. At the end of the piece, which lasted close to thirty minutes, I rewound and played the tape. The tape thus took the place of the solo musician in the configuration on the ground, while the clarinet in the latter was placed on the turntable. It began to turn at the precise moment that the tape recorder replayed, from the very beginning, the entire piece that the public had just seen and memorized. The public, as a result, was able to compare the corporeal, biological recording with the mechanical recording. Two memories were thus in operation here, side-by-side: the body's and the machine's.

Isn't the viewer always part of your installations?

In 1980 I made a work for radio entitled *Mot à Mot*, in which two alternating voices read out a series of words that were designed to identify or target all possible audiences for the work. The listeners would theoretically retain only those words which corresponded specifically to themselves, which identified them and thus marked them "present" in the work. The piece had a minimal structure with a repetitive inner rhythm, a relaxed and unaggressive beat. It extended a hand, as it were, to the audience.

One may participate in my work simply by watching, listening, walking about. I



12 + 1 =, 1976, MIXED MEDIA; PHOTO: ROLAND POULIN.

think that a work of art that speaks to someone always creates a movement within that person, within his or her psyche, an activity of reflexion. The work is living, whether it be silent or resonant, static or moving. What is important for people is to be actually there, fully present; what is important is the quality of the experience, in real time, the quality of the act of viewing, listening, and one's attitude as well, depending on the context. The work is open.

There was a whole art of participation in the 1960s, where the public was asked to touch the works, manipulate them. In 1993 I created a piece where exactly the reverse happened: it was the work itself that literally touched the viewer. It was called *Le vent tourne*, an installation which blew air towards the public, a tactile work whose matter (wind) was invisible but which touched the viewer anyway. Even if you turned your back, you could still "see" the work, i.e. feel it on your body, on your skin. A large vertical mirror on the wall made it possible to place the experience in a dimension which was both sensorial and existential. It was physical and mental at the same time.

Another work which involved the public, this time in a more conceptual way, was *Elementa Musicae* from 1987. It consisted of a poster put up all over the city, as well as on the exterior walls of the Musée d'art contemporain de Montréal, which announced three imaginary duets uniting an American

improvisational-jazz musician with a European classical composer (for example, Charles Mingus, string bass and Manuel de Falla, piano). Each of the musicians, all deceased, actually played the instrument attributed to him, and each of them had made recordings. As they were from completely different eras, they had obviously never met. Their paths could only ever converge in the minds of the public. On this same poster was a large picture of a Berliner gramophone, with a horn, which suggested the interaction of a game. The audience could here be seen as the tone arm of these imaginary duos, the cartridge/interpreter, reading the record/score and playing the resulting music in their heads. I know from the comments of certain people that this can work, that there is an audience for imaginary music.

Do your works based on technology represent a break with an art that some technophiles call "traditional" and that is sometimes described as being frozen in an imitative world of appearance?

Whether it's technological or traditional has no importance in my view. It's the quality of experience offered by a work that is paramount. In this respect, there are traditional works which are more satisfactory than technological ones, and vice-versa. It depends. Again, I don't believe in any break in the sense of a radical rejection of the art that preceded the technological artists. That's mostly myth—most artists don't think that

way. It's necessary to question all that went before in order to situate yourself, to find your identity. It's healthy, necessary. But you can do that without destroying all that came before, without being nihilistic. Sometimes, of course, artists will go through a period of "tabula rasa" in developing their art. Certain Fluxus events, in this regard, and rightly so, criticized art and technology by destroying, by deflecting objects from their primary meaning: the piano nailed shut, the violin shattered and dragged along the ground by a rope, the broken records of Milan Knizak, etc. In the act of destroying, Fluxus also created something else, opened another door. It's like the two sides of the same paradoxical mirror. And it's the same thing with the new technology.

I see my work as following the same basic lines as certain artist-musicians of the 20th century: Luigi Russolo, Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Nam June Paik, Michael Snow and others. The *intona rumori* of Russolo, for example, are very much reminiscent of the old crank and horn gramophones; Marcel Duchamp's rotary disks were very much in the spirit of the turntable; Dubuffet used the tape recorder and multi-track recorder to produce his records, etc. I think there's a plausible line of descent there.

As for Duchamp, I have already tried to recreate his *Nude Descending a Staircase* on an auditory level, by means of thirteen portable tape recorders in phase playing, simultane-

ously, a work for mechanical piano: *La Mariée mise à nu par les célibataires même. Erratum musical*. The result approached a musical equivalent of the process involved in Duchamp's work. Another of my works, *Les Disques noirs* (1992), now seems to me like a "stripping bare" of the record player. The black rubber decks from each of the thirteen record players were placed in front of each machine, on the ground, thus exposing the hidden metallic faces underneath. Here the support of the record became much like the record itself, its silent twin, uniquely visual. There's an exchange of roles, a transfer of meaning, a confusion of functions, of identities. Technology allows this, this game of doubling, of recreating, reinventing objects and people – as well as the traditional art we were talking about at the beginning.

Is there always a presence/absence duality operating within your work?

Yes, this duality of presence and absence has been at the very heart of my artistic practice for some time now. Over the past fifteen years, in fact, I've been producing imaginary concerts, especially in the form of imaginary records (since 1989). This type of duality is very much inherent in these works. What is present, visible, in the case of an imaginary record is the album and liner notes, i.e., the support. But the disk itself is invisible, absent. It only materializes, so to speak, in the public's imagination. It still exists, in my view, but in an "immaterial" way. Virtual reality suggests the same thing. We can exist in other ways.

With these imaginary records, all the basic components are still authentic, factual, historically verifiable. It is merely the situation, the context, which is invented. The nature of this absence-presence duality may also vary from project to project. Sometimes, for example, I create an imaginary record which may have already existed in the past ("Samuel Beckett, piano solo," let us say); sometimes I invent the situation (the Charles Mingus-Manuel de Falla duet cited earlier would be a good example). Sometimes it's something else entirely. For me it's enough to construct the support, the album jacket, and to exhibit it for the record to exist. In the same way that Beckett, Mingus and de Falla, all of whom are dead, still exist in records, theatre, concerts (paradoxically alive and dead at the same time), so the imaginary record exists without existing, without being visible, tangible, material as soon as the album jacket is created. The jacket summons the music in some way with a kind of existential magnetism: insistently, on the edge of the absurd. We are thus in the realm of both presence and absence here. In fact, there are many dualities in my work – seeing and hearing, silence and sound.... Mu-

sic, of course, is always something invisible and yet very real. With music, with the listening experience, one is at the heart of this question of presence/absence.

Which reminds me of a story about Enrico Caruso, the great Italian tenor, who was the first popular artist in the history of the phonograph, who almost single-handedly launched the world's record industry. Anyway, Caruso also appeared in two minor films from 1918. Since this was the silent era, the most famous singer of the time sang in films without sound! It's a paradox which echoes, with a bit of unintentional humour, this theme of presence/absence. The greatest tenor of the century was mute on screen. Technology had transformed him, striking him dumb.

Today, of course, Caruso exists through recordings, through technology. There's a photograph of him listening to one of his records, another showing him looking through a camera lens, and yet another showing him on his death bed, the object of all eyes. Technology followed him everywhere, becoming at the very end his own tomb. Caruso is as much ever-present as he is ever-absent. For me, the record as document or the photograph as archive are still entombments. There's a fascinating work by the American composer Charles Dodge called *Any Resemblance Is Purely Coincidental*, in which Caruso is literally "resuscitated" by means of technology, his voice manipulated at will. The tenor here rises from his phonographic ashes. In itself, it's a subject for opera. And a disk too, compact.

How does the human presence come into play in your technological works?

That varies from work to work. For example, I've placed busts of musicians alongside record players, thus drawing a parallel between the body and the record – both are multiple copies. The body as record.... I also saw a link between the 19th-century practice of making a facial or hand impression of the deceased musician and the practice of photography. The photograph is also a death, an entombment through the permanent fixing of the subject. In *Cap T*, presented at the CIAC in 1985 (based on Charles Ives' *The Unanswered Question*), I placed tiny figurines on the ground in a specific configuration, in the context of various audio devices which appeared gigantic in comparison: a record player, two portable tape recorders, an electric metronome. There was a real game of scale operating here. The public could project themselves into the tiny figurines on the floor (potential doubles) and feel minuscule next to the audio devices. Someone told me at the time that it reminded him of Giacometti (Giacometti transplanted into the context of technology). Here the body seemed

somewhat dominated by technology. The audio equipment acted as "architecture," or rather technology was the architecture, the space. Today we circulate in technology. Time is becoming more and more dominant.

With regard to the body, I've so far only spoken of my installations. From the standpoint of my performances, the body of the performer is always a component of the work, the performer interacting with the public, in real time, a kind of hand-to-hand struggle which includes that of the performer with the manipulated technology, which he installs in the process of performing. When a musician enters into a live dialogue with one of my electronic devices, with tape recorders or metronomes or electronic tuners, the audience witnesses a kind of "combat" in the arena of technology between artist and machine. It is both playful and tragic, and perhaps a failure.... Because you can't "dialogue" with these machines as you can with human beings, in flesh and blood, before your eyes, in real time. This distance, this fundamental limit inherent in the relationship may also be felt by the audience as a lack, a void which is impossible to fill, a wall impossible to scale. The dialogue may be an illusion, but there's still something there; something strange is happening in the performance site. There's the activity of a game here, quite valid, not in the least ridiculous. I wouldn't call it simply a "dialogue" but rather a soliloquy, one which has the appearance of a conversation. The result is a kind of hybrid body-technology presence. **In that it uses technology, is your work able to transpose reality, our perception of the real, or is it rather a reflection, a portrait?**

What is real? What is reality? The question of true versus false is at the heart of artistic practice. Orson Welles' film *F for Fake* comes to mind here. Welles was a pioneer in experiments with radio: *War of the Worlds* in 1938 about the invasion of the U.S. by Martians was already a questioning of the real, a distortion of the real by means of technology. Through technology, art can be created, the real can be adulterated. Glenn Gould, for example, pieced together an entire musical performance from several takes in the studio. Michael Snow, with *The Last LP*, also created a masterful work about technology and illusion in which he became all the traditional music of the world. It was a veritable tour de force, both ambitious and very critical of this technology which is destroying the "endangered" cultures that it claims to want to save. Where is truth here? What is real?

To some extent, this fits in with my theme of the aural imagination in which elements from the real world generate phonographic

fictions. We may recall that Thomas Edison, the inventor of the cylinder phonograph and a pioneer in this technology of recording and sound reproduction, was himself deaf. It is a paradox but it is part of the real as well, part of life. The kind of art that interests me embraces this type of ambiguity: the true and the false, the real and the fictitious, the possible and the impossible, simultaneously. What kind of relationships do your works have with time?

With music, one is always in the realm of time. All my visual works based on music and sound have to do with time. More recently I have become interested in the question of the future. It has often been said that our future is linked with technology, to new technology. For Buddhists, our future is contained in death. Is there a connection between these two assertions? May we deduce that technology has as much to do with death as it does with life, that it speaks to us as much about death? This notion brings us back to our earlier discussion about the disappearance of technology, about its eventual obsolescence.... And it reminds me of a phrase of Giacometti's: "All living things were dead." There is a spiritual dimension in technology.

With regard to the future, I created two works in 1994 called, respectively, *Arthur Rimbaud écoute Lennie Tristano* and *Odilon Redon écoute Albert Ayler*. They were based on the same premise: that the past is listening to the future. The poet Arthur Rimbaud, for example, could not have known the jazz pianist Lennie Tristano or heard him play because he died well before the other's birth. They are from neither the same century nor place. I also conceived some imaginary compact discs in which, this time, the past performed the future (for example, *Frédéric Chopin joue John Cage* or *Jelly Roll Morton joue Thelonious Monk*.) This game with time is possible only through the reality of the auditory imagination (with deceased figures therefore, recreated with the help of an imaginary technology).

When I watch or listen to a work from a past century, I am conscious of the fact that I am in the future with regard to this work, with regard to the moment it was conceived, created. I am in the future in the present. If, for example, I listen to Johann Sebastian Bach's *The Art of the Fugue*, I am listening to a work composed two centuries before my birth. Bach could not have imagined me listening to a digital recording of his work at my home or in my car or anywhere else. I am thus already in the future with respect to this distant past, to Bach, to his works and the precise time of their composition. It's a question of point of view, a game with time, with "past shock."



EN ATTENDANT BECKETT, 1995, RECORD SLEEVE, LECTERN, RECORD PLAYER AND TABLE; PHOTO: J. J. RINGUETTE.

So if we, the "future," can establish a dialogue in real time with the past (and not vice-versa), a fascinating game can be played by reversing the proposition: the past in a dialogue in real time with the future. The technology that allows us to do this is the one corresponding to the imagination, the aural imagination. The works created in this way are silent so that they may resonate within us. There is also a technology of silence.

Speaking of this notion of time, how does it figure into the relationship of your works with space?

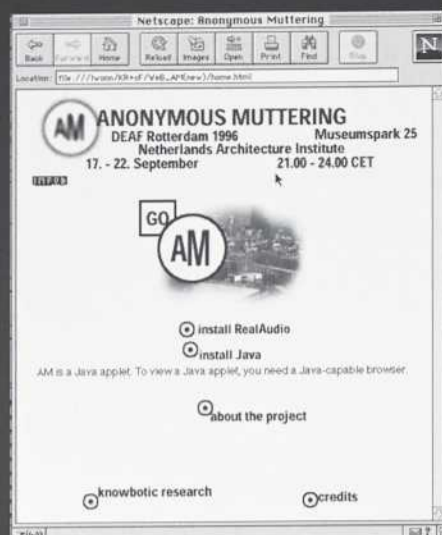
When you listen to music in the dark, whether from a disk or radio, you abolish space, you are in the dimension of time. If you close your eyes, you open yourself up to time, to a magnified time. One's consciousness of time can be amplified without technology, by defining one's relationship with space. In 1980, for example, I exhibited a work called *où je suis* at the Montréal Museum of Fine Arts. You had to use a flashlight to see the work. You had to walk around in the dark, make your way through a series of adjoining rooms. On the wall of each room were immense black-and-white photographs of the same place, taken in the countryside.

To see them, to examine them in detail, you had to illuminate each picture yourself.

With the aural imagination, space is completely transposed in the mind of the viewer. The viewer does see something in the space of the gallery, the imaginary records exhibited on the walls or in a display window, but what is seen is only the support for the real thing. The disk itself is not visible or audible in the traditional sense. The disk is somewhere else, but where? What space corresponds to this music? In what space does one listen to an imaginary record? In fact, several times and spaces are experienced simultaneously. The aural imagination thus functions like the flashlight in *où je suis*. It allows one to move around within oneself, within one's own body, to illuminate the things inside – a poetic light. One comes full circle, like a record, but a record that is more like an open spiral towards infinity than a closed groove. Which might also be a good definition of the new technology.

Colette Tougas is Managing Editor of *Parachute*.

Translated from the French by Jeffrey Moore.



Muttering

Anonymous

DIALOGUE KNOWBOTIC

ICEPROCESSOR CARE

© KR+cF



The projects of Knowbotic Research KR+cF design heterogeneous models of information and elaborate their multiple qualities in dynamic experiential fields. *Anonymous Muttering* attempts to approach an open notion of “events” through experimental dispositions, simultaneously located in urban spaces and in technical networks of data processing systems. In this project, KR+cF designs zones for undetermined light and sound events which are composed of fleeting, initialized and “found” singular events. What happens cannot be traced back to references in real space.

A) SMOOTHENED HETEROGENEITY

The contemporary discourse about architecture increasingly accepts the contradictory and the multiple layeredness of fragmentation and collision. However, the theoretical realization is not sufficient, and has to be complemented by the practical conceptualization and utilization of hybrid qualities. In order to activate this heterogeneous potential, it is necessary to “mat” these qualities into foldable, bendable and smooth systems. Matting in the sense of extending them in order to achieve a multiple continuity. The meshwork, the felt, opens up additional possibilities for agency in the rhizomatic network because, unlike the fabric of nodes, it consists of a chain of singular events and thus remains foldable and bendable. The project *Anonymous Muttering* attempts a realization of such a “smoothened,” matted heterogeneity.

B) CONDENSING THE FLOW OF INFORMATION INTO A MESH OF EVENTS

The data space offers itself as a site for realizing such a process because, unlike architectural space, it is constituted by fleeting matter. It forms a felt-like fabric from a chain of information which is segmented into flows of data packages by the network protocols. In these flows of data, the individual information contents

Knowbotic Research

are not important, but their “multiple restlessness” as data packages. The value of this fragmented information lies not in the guarantee of its traceability, but in its immanent transformational potential which invites interventions, like the deletion, addition, encryption or granulation of data. This creates a whole spectrum of dissolving layerings which become indistinguishably condensed and leads to a very particular, dense, bendable materiality of an indefinite composition in which the singular recedes in favour of the inseparable.

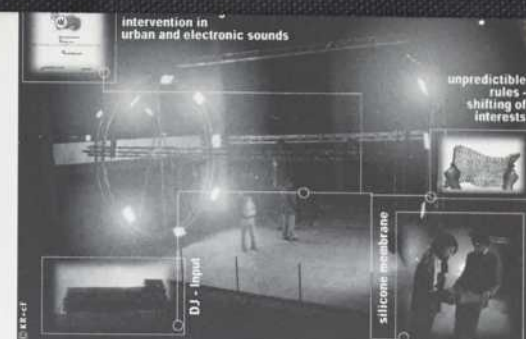
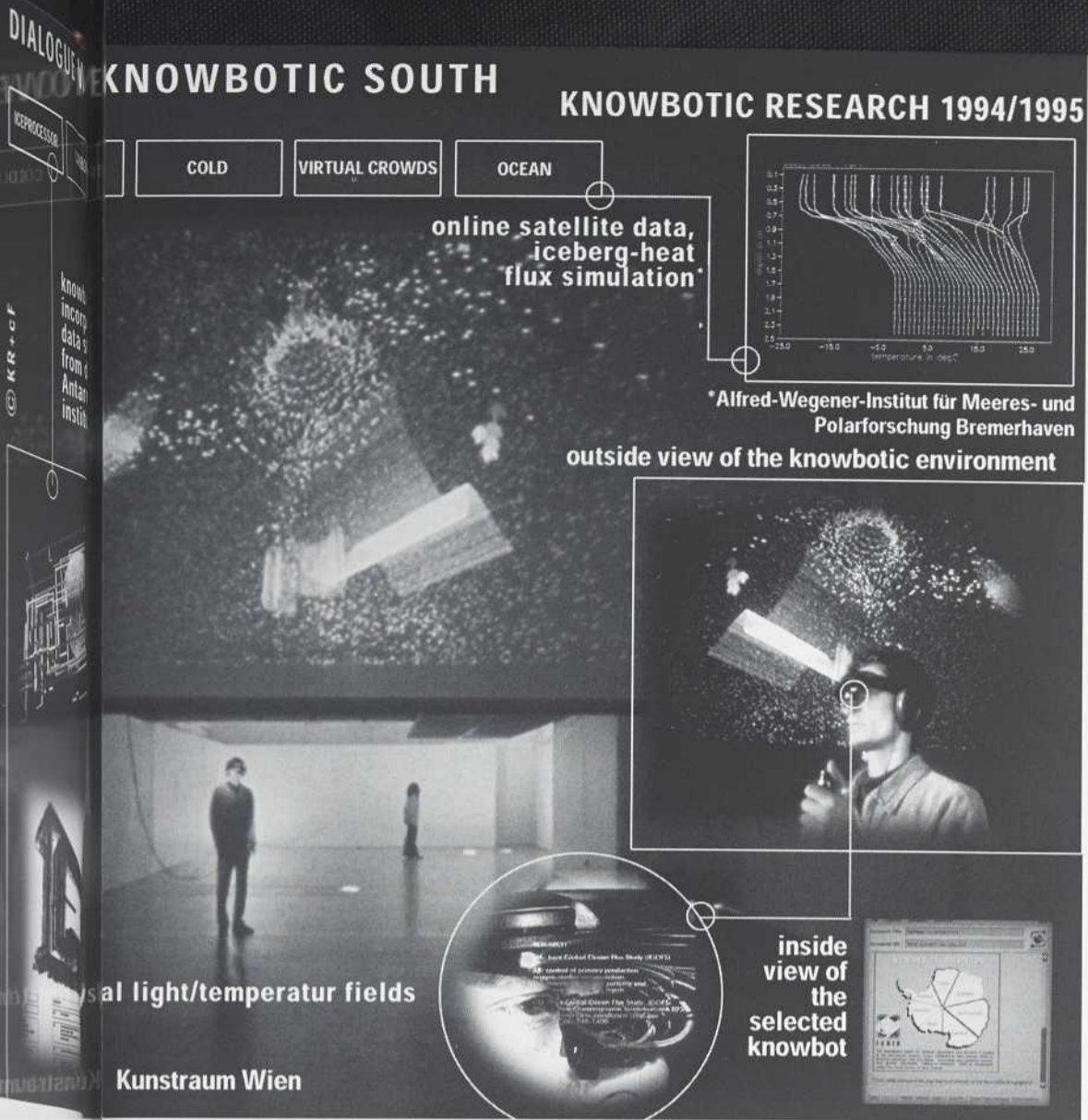
C) TRANSVERSALITY

This fabric can only be experienced in time, it does not manifest itself as an object but as a process, as a meshwork of events. The felt of information cannot be singularly located either in the virtual computer-based space or in material space. Its decisive quality is its hybrid presence, the continuous flow between the different fields, a condition which KR+cF calls “maintaining the transversality.” The nomadic character of events is enhanced.

D) SEGMENTS

A fluid fabric of events which forms a trajectory between the immaterial data networks and the concrete urban space, can only be experienced in segments. In order to facilitate this experience, Knowbotic Research constructs “entrances” which can be accessed from both sides and which combine interactive tools with sound and light interfaces.

E) OPERATOR
 Anonymous Muttering
 eration. DJs play
 tribute material to
 Their sounds are a
 sound materials fr
 necessary for the
 question of author
 mulate a limited
 seek an immediat
 less transmission
 sound events and
 as for virtual data
 to affirm or dissol
 ings have been cr
 in the urban space
 F) FOLDING A
 Through the activ
 parent silicon sur
 graphic surfaces
 events which trav
 and increased in
 known number of
 modulating the se



G) LIGHTNINGS IN URBAN SPACE

The proliferation of events from the real electronic information space into the sensorially perceivable urban environment is made widely visible through intensive light zones. For the observer and the user standing in these fields of lightning created by stroboscopic lamps, the function is the reverse: relating to the architectural environment is made more difficult and the concentration on the dynamic sound events is enhanced.

H) CHAIN OF OPERATIONS

The interconnection of all these stations creates a chain of operations, initialized by live events in the city (DJ parties) which are used parasitically. The extracted acoustic material is reformatted and made dynamic by algorithms in data space. A generative system extracts individual granulates from this input and reorganizes them, before again distributing them into the public space. Human and mechanical manipulations and interventions cannot be distinguished clearly. What surfaces at each of these stations is a multiple felt of hybrid segments of events for which there are no fixed codes yet, but only potential articulations.

The partial appearance of the event can no longer be ascribed either to the public space of a city or to the private terrain of an individualized data space. An *Anonymous Muttering* without beginning or end.

(1) The acoustic materials of a party event are fed into the chain of operations created by KR+cF and are immediately digitized.

(4), (5) + (6) Participants at the local interfaces and on the Internet recombine the sound material in cooperation with a generatively working digital system. Micro-sound fragments (granulates) are reconfigured by a sound processor in real-time in order to form a new mesh of relationships. The organizational processes in the data space become audible as sound events in the form of continuous modifications, recombinations and the creation of new sound patterns.

(3) For a larger audience, the waves of events produced by the operational chain are transformed into sound signals by a circle of loudspeakers (sixteen pieces) and become audible in simple, repetitive geometric spatial movements. The installation space is visually disconnected from its architectural environment through a stroboscopic field.

(5) "Real Audio," a system for the almost real-time replaying of sound via the Internet, allows for the immediate variation, through an audio interface, of the starting conditions of the mechanical sound maneuvers while listening. In the system, this interaction effects a modification of the dynamics and directions in the relations of timing and frequency.

E) OPERATORS

Anonymous Muttering describes a staged, machine-supported operation. DJs playing music at live events simultaneously contribute material to the operational chain of *Anonymous Muttering*. Their sounds are appropriated and fed into the other system. The sound materials from DJs have exactly those properties which are necessary for the unfolding of uncertain events: they neglect the question of authorship, they do not insist on originality, they formulate a limited kind of subjective expression and they do not seek an immediate effectiveness. Different transfer media (wireless transmission, Internet) serve to channel and concentrate the sound events and make it possible for local city flâneurs as well as for virtual data net flâneurs to intervene in the processes and to affirm or dissolve the sound events. For this interaction, "openings" have been created which are placed both as material interfaces in the urban space, and as Real-Audio plug-ins in electronic space.

F) FOLDING AS INTERFACE

Through the activity of bending, compressing and folding transparent silicon surfaces with sensors (urban space interfaces) and graphic surfaces (data space interfaces), the sound-based mesh of events which traverses the urban and the digital can be modified and increased in complexity. These potential activities of an unknown number of participants propel the sum of the algorithms modulating the sound synthesis in unpredictable directions.

Artifices IV

L'art du virtuel s'expose-t-il ?

une interview avec
Jean-Louis Boissier

Jérôme Glicenstein

Jérôme Glicenstein : Le 7 novembre dernier, la quatrième édition d'*Artifices*, s'ouvrait à Saint-Denis. Pourquoi l'exposition est-elle répartie en plusieurs sections: la Galerie, le Laboratoire, l'Auditorium et l'Atelier ?

Jean-Louis Boissier : Pour cette édition, nous avons choisi de maintenir ce qui est une caractéristique de la biennale *Artifices*, à savoir une exposition qui dure un mois. Ce ne serait pas nécessaire de préciser ceci s'il ne s'agissait pas d'une exposition consacrée à ce

qu'il est convenu d'appeler « l'art des nouveaux médias », lequel a très souvent donné lieu non pas à des expositions, mais plutôt à des festivals ou des symposiums. Le fait de nommer Galerie la première partie de l'exposition est une manière d'indiquer cette permanence. Celle de cette année est entièrement dédiée à Jeffrey Shaw, notre invité d'honneur, dans la production duquel nous avons choisi deux installations : d'une part, une sculpture virtuelle, intitulée *The Golden Calf* (Le Veau d'or, 1994), et d'autre part, une installation, *Place – A User's Manual* (Lieu – mode d'emploi, 1995) qui relève de la tradition du panorama et qui en même temps prolonge les travaux que l'on a pu voir ces dernières années de cet artiste, notamment *The Virtual Museum* (Le Musée virtuel).

D'une part, donc, cette Galerie et, d'autre part, ce qu'on appelle « le Laboratoire » puis « l'Auditorium ». L'Auditorium est nommé

JEFFREY SHAW, PLACE – A USER'S MANUAL (LIEU – MODE D'EMPLOI), 1995, INSTALLATION INTERACTIVE EN RÉALITÉ VIRTUELLE; PHOTO: HEYMANN RENOULT ASSOCIÉES.



ainsi pour indiquer que l'espace que nous proposons se veut une succession de conférences et de présentations de projets par les artistes eux-mêmes. Étant donné la nature de ces travaux qui impliquent les réseaux, il nous a semblé qu'on ne pouvait finalement rendre compte sur Internet de ce type d'exposition d'art contemporain qu'en invitant certains des artistes qui en sont les auteurs à être présents devant le public. D'autre part, cet Auditorium nous servira pour une série de tables rondes qui, elles, réunissent non seulement les artistes, mais aussi des théoriciens de l'art et des critiques sur le thème de l'incidence des modèles technologiques sur l'art contemporain.

On a choisi d'appeler cette partie « le Laboratoire théorique » comme étant le versant théorique de la section Laboratoire qui, elle aussi, ressemble plutôt à une exposition, bien qu'on soit là également dans une situa-

tion quelque peu paradoxale et hybride, le Laboratoire étant en fait un lieu de consultation pour un certain nombre de travaux qui mettent en jeu les hypermédias.

Les hypermédias, qui peuvent être tout simplement des CD-Roms, constituent le troisième support que l'on peut repérer dans l'exposition, après les installations de réalité virtuelle et les projets sur réseaux. Évidemment, il y a aussi des travaux qui, eux, sont bel et bien des installations; je pense aux projections sur écran d'ordinateur, traitant de la question de l'interface, de la présentation. **Plusieurs médiums sont donc sous-tendus dans cette répartition en catégories. Qu'en est-il, par exemple, de la section qui s'intitule « l'Atelier » ?**

L'Atelier est une série de trois sessions d'initiation technique aux réseaux qui peuvent intéresser un petit nombre de gens, des artistes notamment, qui voudraient se fami-

liariser avec la production, la création ou l'intervention sur Internet. Donc, s'il y a un médium attaché à cette quatrième section, c'est Internet. De ce point de vue, on peut considérer que les conférences font également référence à un médium qui est déjà repérable dans le paysage artistique, à savoir le site lui-même, ou généralement toute proposition d'artiste ou de collectifs d'artistes destinée à exister, à évoluer dans l'espace des réseaux. On aura peut-être l'occasion de redire ici, qu'en fin de compte, les auteurs ne sont pas forcément les artistes eux-mêmes. Les auteurs peuvent être les initiateurs d'un site et relever plutôt d'une pratique, d'une position qui est celle de l'éditeur, du galeriste ou du commissaire. On peut donc aussi imaginer un projet qui est aujourd'hui beaucoup plus spécifique au réseau lui-même et qui déplace à son tour la question de l'auteur et de la réception.

Dans cette édition d'*Artifices*, les sections ne correspondent pas forcément à un lieu dans l'espace, mais, dans le cas de l'Auditorium ou de l'Atelier, par exemple, à un événement qui se produit dans l'espace. Qu'en est-il donc de la scénographie d'*Artifices 4* ?

Artifices s'est édifiée en tant que biennale en s'appuyant sur cette donnée, qui s'est avérée une contrainte, c'est-à-dire le choix d'une salle qui n'est absolument pas équipée pour recevoir quoi que ce soit, puisque c'est un grand hall vide, polyvalent, construit au début du siècle pour accueillir des réunions ou des fêtes. À chaque fois, nous avons été amenés à construire un espace. Dans l'*Artifices* de 1994, dont le thème était la mémoire, la scénographie était basée sur un principe double : d'une part, une série d'alcôves, de chambres à l'intérieur desquelles les artistes installaient leurs œuvres et, d'autre part, une série de tables qui étaient elles-mêmes le support des sections Laboratoire et Bibliothèque. En 1992, on avait déjà, à côté des installations, un espace de consultation. Le Laboratoire de cette année reprend le principe en le radicalisant, dans la mesure où tout ce qui se consulte est aussi projeté. C'est-à-dire que tous les écrans d'ordinateur, qui sont l'instrument d'une consultation individuelle qui relève en fin de compte de la lecture, sont en même temps redoublés par une série de projections sur de grands écrans tendus en travers de la salle, de sorte que ce qui est réservé à une ou deux personnes devient spectacle ou cinéma pour les autres visiteurs. *Artifices* essaie de faire un travail de mise en scène, de scénographie et, d'une certaine façon, de distribution. C'est-à-dire qu'il y a un propos général dont l'exécution est en quelque sorte confiée à des artistes invités, à des auteurs ou à des conférenciers. En fait, par le biais d'une tribune ouverte sur le réseau, un site *Artifices*, cet espace permet, avant et pendant l'exposition, à des intervenants extérieurs de s'exprimer et éventuellement de nourrir les débats qui ont lieu dans l'Auditorium et dans l'espace, et donc d'une certaine manière d'étendre l'espace d'*Artifices* en dehors des limites mêmes de la salle qui lui est consacrée.

On est aujourd'hui confronté à un problème nouveau par rapport à ce qui est là, ce qui est au-delà, ce qui est présent et ce qui est lointain. Ainsi, d'une part, il faut accentuer l'effet de présence des visiteurs et des artistes eux-mêmes et, d'autre part, il faut travailler à rendre accessibles des œuvres ou des propositions qui sont à distance et qui elles-mêmes ont leur vie et leur espace propres. Cette contradiction s'est concrétisée dans la réalisation du catalogue. Faire le catalogue des œuvres, des propositions, des

projets, des sites Internet et de tout ce qui est sur les réseaux, c'est exactement le même travail que de faire l'exposition, c'est-à-dire établir la liste des adresses sur Internet et activer ces adresses qui, du coup, deviennent des liens vers un extérieur extrêmement dispersé. On crée un réseau local, interne, qui lui-même est ouvert sur le réseau mondial, planétaire. Évidemment on a sélectionné un certain nombre de lieux, mais on ne peut pas fermer tout ce qu'Internet propose. Aller voir un site ou une proposition artistique sur le Net, c'est prendre la chance de rencontrer en chemin des choses beaucoup plus intéressantes que celles que nous avons nous-mêmes repérées ou, en tout cas, qui relèvent d'autres gammes d'attraits, d'intérêts, que les pseudo-galeries ou les œuvres existant sur le réseau.

Artifices est donc constituée de trois dimensions : une qui serait de l'ordre de l'exposition au sens traditionnel, à l'intérieur des murs de l'espace réservé, une autre qui se présente sous forme de calendrier événementiel et en partie ouvert à l'extérieur, et une troisième qui est de l'ordre de l'intempestif, de ce qui survient en provenance du réseau, c'est-à-dire des visiteurs mêmes. Dans ce contexte, que devient le rôle du commissaire ? À partir de quels critères, en fonction de quelles modalités retient-il ses artistes ?

Le travail de commissariat relève ici, comme dans les précédentes éditions d'*Artifices*, de la mise en scène et fait appel à la présence amplifiée des artistes. Sur le réseau, un artiste peut modifier jour après jour sa proposition, laquelle elle-même incite à la modification par des lecteurs ou coauteurs. Non physiquement présents dans l'exposition, ces artistes sont de fait beaucoup plus libres de leur intervention. Il y a donc une diversité, voire une disparité plus grande des artistes conviés, ou même non conviés d'ailleurs, des gens pour lesquels *Artifices* finalement sera le lieu ou le moment d'une intervention. Je suis incapable de dire, par exemple, combien il y a d'artistes dans *Artifices 4*. Ces supports que sont Internet ou les hypermédias sont eux-mêmes des projets collectifs, donc très souvent des propositions qui sont faites à d'autres artistes ou entre les artistes et le public ou le destinataire du moment. On a plusieurs projets, notamment des CD-Roms, qui sont eux-mêmes des projets éditoriaux. Cette année, on a mis en place ce qu'on a appelé une programmation d'*Artifices 4* ; il faut entendre programmation au sens classique comme celle d'un festival, d'une saison théâtrale, ou bien d'un musée, mais il faut peut-être entendre aussi programme au sens informatique, au sens de la logique d'une série d'instruments et d'événements. Ce comité de programmation est

volontairement plus ouvert. *Artifices* se concentre sur les nouvelles technologies, en même temps qu'elle travaille sur le registre ordinaire de l'art contemporain. Donc le fait d'avoir des commissaires dans ce domaine était une intervention assez radicale prônant l'idée que le critère technique est un préalable mais qu'il n'est pas décisif. Il sera finalement surmonté par des choix qui relèvent du propos thématique de l'exposition et du propos des artistes eux-mêmes. Dans cette exposition cohabitent des artistes de renom tels que Ingo Günther, Antonio Muntadas, Julia Scher, et puis de jeunes artistes dont certains sont encore élèves dans des universités ou des écoles. Dans cet espace de consultation, on veut laisser une vraie possibilité d'intervention. Il nous est plus facile de mettre en place le dispositif de réception qu'un dispositif de sélection.

Cette édition d'*Artifices* s'intitule « Langages en perspective ». Qu'en est-il de ce titre et de sa relation aux œuvres qui sont proposées ?

Dans un sens assez littéral, le titre indique que de nouveaux langages apparaissent ou que le langage est à distance. On aurait pu dire aussi « Perspective des langages », c'est-à-dire considérer que les langages anciens et nouveaux sont des instruments de mise en perspective. On pourrait dire d'ailleurs, entre parenthèses, que la perspective, historiquement, relève finalement du langage. L'ordinateur nous a incités à voir la perspective au sens étymologique et historique, comme instrument de figuration de l'espace, de simulation ou d'illusion de la vision. Cet instrument relève du langage tel que les ordinateurs le manipulent aujourd'hui. Et, finalement, l'interactivité, cet aspect, à mon sens, le plus spécifique des nouveaux médias numériques, n'est-elle pas une forme de mise en perspective ?

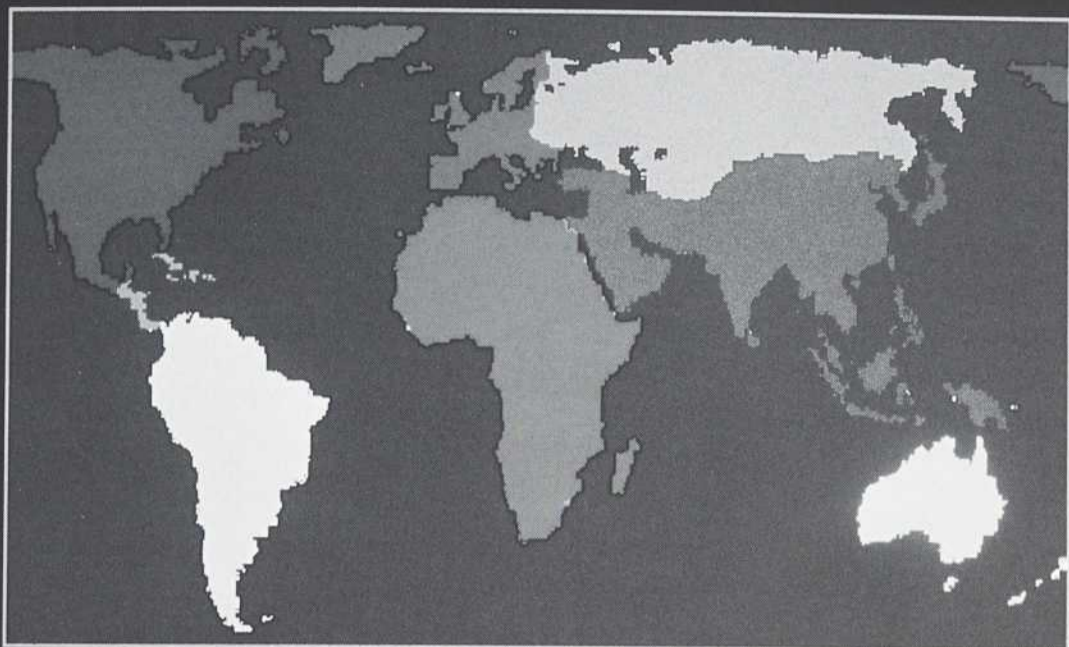
Le fait que les réseaux soient représentés de manière notable dans cette exposition n'indique-t-il pas que la représentation de l'espace, telle qu'on peut l'apercevoir à travers ces réseaux, est aussi une nouvelle manière d'envisager l'organisation même de l'espace. L'espace ne serait plus perçu dans l'ordre du visible, mais plutôt dans celui de l'intelligible.

J'essaie d'éviter le mot « profondeur » parce qu'il est connoté. On peut se référer, par exemple, à ce que Deleuze dit dans *Logique du sens* à propos d'*Alice au Pays des Merveilles* : « La profondeur n'est plus une qualité ». C'est vrai que, d'une certaine façon, la planéité de l'écran m'intéresse pour son absence de profondeur. Ou alors il s'agit d'une autre profondeur, d'une autre perspective qui serait celle des liens, pour rester du côté de Deleuze, des *1000 Plateaux* ou de ses rhizomes. On a donc quelque chose qui ne

Around the world

To explore censorship cases around the world

click on region ...



... or select region :

ANTONI MUNTADAS, THE FILE ROOM, 1996. SITE EN PERPÉTUELLE EXPANSION.



JULIA SCHER, 1996, PAGE WEB DU SITE ADA WEB; PHOTO: HEYMANN RENOULT ASSOCIÉES.

relève pas de l'image au sens strict mais qui, en même temps, est une affirmation que l'écriture et le texte ont leur visibilité propre, leur apparition visuelle propre, qui relève du calligramme ou de cette tradition des mots dans la peinture. On fait face à une sorte d'impératif, une limite technologique du réseau qui indique que le texte, et non les images, circule facilement, ce qui incite les

artistes à réinvestir le texte comme espace et comme matériau.

Il y a un aspect pédagogique à *Artifices*, mais n'y aurait-il pas d'autres objectifs qu'on pourrait mettre en valeur ?

Il est difficile de résumer les intentions d'un travail dont la responsabilité se répartit entre un très grand nombre de gens, présents ou distants, connus ou inconnus. Néanmoins,

ce qui se passe dans la préparation de cette manifestation laisse penser qu'elle fournit l'occasion de rencontres d'un certain nombre de travaux. Donc, au-delà du fait de créer le dispositif qui les rend accessibles, il s'agit de créer les conditions de leur juxtaposition et de leur confrontation. Depuis les origines de la biennale, il y a maintenant presque une dizaine d'années, nous reconnaissons qu'elle peut contribuer à l'édification d'un ghetto pour les arts de la technologie, en même temps que nous assumons la nécessité d'une manifestation spécifiquement destinée à des œuvres mettant en jeu les technologies de l'informatique. Les nouvelles générations d'artistes n'ont guère le choix. Je disais qu'un sous-titre possible pour *Artifices* aurait pu être « les nouveaux médias dans l'art contemporain », mais on pourrait aussi renverser la phrase et dire « l'art contemporain dans les nouveaux médias ». L'art contemporain en est au point où il doit considérer les nouveaux médias. De nombreux jeunes artistes aujourd'hui font, par exemple, de l'interactivité sans utiliser la technologie de l'interactivité. Liée à la technologie informatique, l'interactivité a une dimension idéologique, en général dénoncée, par ailleurs, et à juste raison, comme remède à tous les problèmes. On assiste à l'apparition d'une esthétique relationnelle, à des choses qui relèvent du dialogique, à des attitudes artistiques ou à des attitudes de commissaires, qui se réfèrent explicitement ou non à l'existence de ces nouveaux médias et à l'interactivité.

Les technologies plus accessibles, plus littéraires, plus langagières, telles que les hypermédias et surtout les réseaux, sont des passerelles d'incursion pour des artistes qui continuent d'une certaine façon à refuser ou, pour diverses raisons, à se tenir à l'écart de ces nouveaux médias.

Est-ce dire qu'*Artifices* recèlerait une dimension politique de l'intervention artistique au sens large du terme ?

Voilà une chose qui mériterait d'être examinée de manière plus approfondie. Les artistes qui travaillent sur Internet peuvent constater l'efficacité, voire l'intervention culturelle, sociale et politique que permet ce médium et, du coup, être portés à exploiter une thématique politique. Quand Ingo Günther, par exemple, fait ce qu'il appelle la « République des réfugiés » sur Internet, il crée une série de propositions plastiques en dessinant, entre autres, un passeport pour les membres d'une communauté à la fois réelle et fictive. Or, en même temps, il se réfère à la réalité de l'existence d'une population de réfugiés extrêmement diverse et nombreuse dans le monde. Utilisant le réseau à des fins d'identification, il met en perspective de manière à la fois documentaire et politique l'existence de ces réfugiés et leur offre en même

temps des moyens effectifs de se manifester eux-mêmes. Quand Muntadas crée un serveur sur lequel on peut librement faire état de cas de censure en art ou dans d'autres domaines dans un but évident de dénonciation, on ne peut pas dire autre chose que ce soit une œuvre politique au sens strict du terme. De ce point de vue-là, *Artifices* est un instrument politique d'intervention dans le champ de l'art.

À long terme, ne constate-t-on pas un double phénomène: d'une part, la «dématisation» des œuvres et, d'autre part, un mouvement qui consisterait à exposer des œuvres qui n'en sont pas nécessairement? Partant de là, qu'en est-il de l'évolution d'*Artifices*?

Si on essayait d'imaginer aujourd'hui ce que pourrait devenir *Artifices 5*, on serait amené à penser qu'il y aurait à la fois un mouvement d'ancrage accentué dans des lieux particuliers et une dispersion de ces lieux. Cette tendance est repérable. On a des propositions comme celle de Masaki Fujiata, intitulée *Global Interior Project No 1, 2, etc.* qui met en place un dispositif de mise en réseau de plusieurs spectateurs qui sont bel et bien physiquement confrontés à des caméras et à des écrans, mais qui visitent ensemble un espace qui, lui, est virtuel. On s'aperçoit qu'on est face à quelque chose qui pourrait relever à la fois de la dématérialisation et d'une corporéité accrue de l'œuvre et du visiteur. Je me méfie de cette idée de la dématérialisation de l'art, je la conteste en fait. Quand on a fait avec Jean-François Lyotard «Les Immatériaux» au Centre Pompidou en 1985, il m'a semblé que le mot «immatériaux» n'était pas là pour dire que c'était immatériel, mais plutôt pour pointer l'apparition d'un nouveau type de matériau. Confrontés comme nous le sommes, soit comme artistes, soit comme commissaires, à la matérialité des dispositifs informatiques, on connaît les difficultés matérielles: question d'argent, de câbles, de logiciels, etc. Tout cela n'est pas plus immatériel finalement que l'était l'art conceptuel des années soixante-dix. Au contraire.

Peut-on déceler une tendance générale qui nous permettrait de reconsidérer ce qu'il est possible de faire dans le contexte d'une exposition?

En 1990, *Artifices* était essentiellement un projet d'inventaire et de typologie. C'est-à-dire qu'il s'agissait de faire une petite collection significative de propositions qui n'étaient pas toutes désignées comme appartenant à l'art, ou en tout cas pas forcément des œuvres. Il y a toute une palette de propositions, de projets, d'expériences qui, malgré tout, peuvent coexister dans une même exposition. L'exposition a donc une valeur non pas unificatrice mais de mise en perspective des

choses les unes par rapport aux autres. C'est un aspect que j'ai été amené à traiter avec Catherine David, Christine Van Assche et Raymond Bellour quand on a choisi de présenter dans «Passages de l'image», au Centre Georges Pompidou, des artistes comme Michael Snow, Bill Viola ou Gary Hill. Je me suis retrouvé à faire un objet muséographique qui était un vidéodisque interactif que j'avais appelé «Anthologie d'images de synthèses scientifiques». C'est-à-dire qu'à partir d'un travail d'inventaire de ce qui se faisait à l'époque en matière d'images de synthèses et de ce qui était déjà appelé «réalité virtuelle», on avait fait un choix d'ordre théorique qui consistait à dire: «exposons cette anthologie d'images de synthèses scientifiques dans le cadre d'une exposition artistique pour que le public de cette exposition regarde quelque chose qui est en train d'apparaître sous son jour le plus efficient», c'est-à-dire débarrassé du clinquant ou du kitsch qui dominait et qui domine encore dans les productions des arts, ou prétendus arts, des nouveaux médias.

Mais dans *Artifices 2*, et en grande partie dans *Artifices 3*, il y avait la prédominance du fait artistique d'un point de vue conventionnel.

Parce qu'*Artifices* est un espace plus libre que ne l'est, par exemple, le Centre Georges Pompidou ou le Musée National d'Art Moderne à Paris, nous n'avons pas les mêmes critères, ni les mêmes exigences. Je pense, d'une part, que l'appartenance d'*Artifices* à ce qui relève de la politique culturelle d'une ville et, d'autre part, le fait qu'elle soit liée au département d'art de l'Université Paris VIII, Saint-Denis, nous donnent une liberté qui n'existe pas dans une institution artistique. Il n'y a pas de permanence d'*Artifices* en tant qu'institution, à part peut-être le Laboratoire, qui est un espace de recherche. Du coup, cette liberté nous a permis d'exposer des travaux à la frontière, dont on n'avait pas forcément à se préoccuper de savoir s'ils étaient acceptables comme œuvre ou pas.

Peut-on voir *Artifices* comme lieu où penser les modalités d'exposition des nouvelles technologies?

On aimerait qu'*Artifices* soit le lieu d'une réflexion, d'une recherche et d'une création. C'est d'ailleurs ce qui, je pense, est en train de se passer. C'est-à-dire que depuis maintenant quatre ans, il y a cette structure, non localisée physiquement mais qui existe et qu'on appelle «Laboratoire Artifices», qui représente le versant non académique, non universitaire d'un laboratoire qui, lui, est universitaire. À partir du moment où des moyens sont rassemblés pour produire une manifestation, une biennale, ces moyens continuent à exister et le projet même de la biennale devient l'occasion qu'un certain nom-

bre d'expériences et de travaux aboutissent. C'est-à-dire qu'on prend cet événement qu'est l'échéance de la biennale comme le point de mire pour que les choses se terminent. C'est paradoxal de dire que les choses se terminent parce qu'en même temps on vient de dire qu'elles étaient ouvertes, mais enfin pour être ouvertes il faut qu'elles soient achevées d'une certaine façon. Quand on a un projet sur réseau, il doit avoir atteint un certain degré de perfectionnement pour véritablement fonctionner ou commencer à vivre. Il s'agit d'un travail de conception dans le sens pratiquement biologique du terme, on parlera de travail *in vitro*. Les artistes concernés sont souvent de jeunes artistes qui font appel à ce qu'il était convenu d'appeler la participation du spectateur, ce qu'aujourd'hui on nomme l'interactivité. Il y a un continuum beaucoup plus grand, à mon avis, entre la production de l'œuvre et sa réception aujourd'hui, justement à cause de l'interactivité et du numérique, et on ne parlera d'œuvre expérimentale que dans la mesure où le travail est véritablement à la disposition d'un public qui, je le répète, est considéré comme de plus en plus partie prenante de l'œuvre elle-même. Ce sont des formules, mais elles ont une réalité; ces œuvres n'existent que par la présence et l'intervention à un degré ou un autre du spectateur. Concevoir un lieu de création dans ce domaine, c'est créer un lieu d'exposition. Les deux se confondent. Avec l'interactivité, on ne distingue plus l'auteur du spectateur. Qu'en est-il, par exemple, de la position qu'occupe Jeffrey Shaw en tant qu'artiste présentant une installation qui relève quand même d'une chose imposée, matérielle, et qui se différencie assez nettement du reste de l'exposition?

C'est vrai que, dans leur forme et dans leur propos, les deux installations de Jeffrey Shaw sont très distinctes de certains projets sur Internet. On peut voir dans le panorama, *Lieu - mode d'emploi*, une version de l'espace des réseaux qui n'est pas que métaphorique. Nous avons là, en effet, une dizaine de panoramas qui sont photographiques et qui sont saisis sur des lieux authentiques, donc identifiables. Or, ces panoramas sont installés, reconstruits dans un espace virtuel destiné à se réactualiser dans une projection authentique sur un véritable écran cylindrique et traversé par du texte qui semble surgir de la profondeur de l'image photographique en direction du spectateur. Il y a donc là circulation du langage en même temps qu'incitation au déplacement du point de vue. Ce qu'on peut remarquer d'ailleurs de cette nouvelle œuvre de Jeffrey Shaw, c'est qu'il fait coexister de plus en plus nettement des objets de pure synthèse qui seraient à la fois du texte assimilé à la synthèse, la surface des



JEFFREY SHAW, THE GOLDEN CALF (LE VEAU D'OR), 1994, INSTALLATION (SOCLE ET ÉCRAN D'ORDINATEUR); PHOTO: HEYMANN RENOULT ASSOCIÉES.

écrans virtuels, soit ces cylindres sur lesquels vont s'afficher les panoramas photographiques, et puis enfin, cette plaine infinie dans laquelle se profile la série des cylindres des panoramas. D'une part donc, des objets modélisés, réductibles à des fonctions logiques, à des équations et, d'autre part, des images photographiques qui elles, relèvent d'une tradition de l'empreinte, de la saisie, et qui sont irréductibles à toute description langagière. Il y a là une problématique très importante qui se retrouvera dans des projets sur Internet, soit la question de la confrontation entre tout ce qui relève d'une saisie brutale ou qui se dispense, a priori, d'intelligibilité et puis ce qui, au contraire, ne peut ressortir que de l'intelligibilité même de la modélisation. En gros le partage se fait entre le langage et « l'image naturelle ». Chez Jeffrey Shaw, dans *The Golden Calf*, par exemple, nous voyons une statuette rendue brillante, ou apparemment brillante, par un algorithme parce qu'elle réfléchit l'environnement réel dans lequel sera placée la sculpture virtuelle. Pour arriver à cela, Jeffrey Shaw a été obligé de venir, avant l'ouverture de l'exposition, enregistrer l'espace dans lequel sera installé son socle, vide, et de capter cet environnement par un procédé photographique de façon à ce qu'il soit plaqué sur la sculpture virtuelle. Dans les œuvres interactives, la problématique générale tourne autour de la notion de saisie des apparences et des interactions et de ce que j'appelle le continuum

particulièrement fluide, et qui plus est réversible, existant entre les auteurs et les destinataires de l'œuvre. Confronté à une pièce de Jeffrey Shaw, on peut faire à rebours le chemin qu'il a lui-même emprunté pour arriver jusqu'à nous. C'est un schéma général que j'ai cru repérer dans bon nombre de pièces interactives. Cette situation de saisie et re-saisie est, à mon avis, une des clés pour percevoir cette présence nécessaire, corporelle, tangible, charnelle du spectateur inclus dans l'œuvre. Cela tient de la manipulation elle-même. Dans *The Golden Calf*, c'est l'écran qu'il s'agit de déplacer comme une fenêtre à l'intérieur de laquelle on dessinerait en perspective la sculpture virtuelle et c'est en manipulant cette caméra physiquement présente que l'on va explorer l'ensemble des panoramas de *Place*. De la même façon, il faut monter sur la bicyclette désormais fameuse de la pièce historique de Jeffrey Shaw, *The Legible City* (1989), et c'est en pédalant et en tournant le guidon que l'on se déplace dans ce simulateur d'exploration de villes lisibles. Cette matérialité, plus que l'interface, me semble une caractéristique générale des travaux interactifs.

Est-ce que ce type de considération sur la corporéité de certaines œuvres virtuelles est décelable de manière plus large dans les arts interactifs ?

Bien entendu, mais disons d'abord que ces œuvres succèdent à des propositions telles que celles du Groupe d'arts visuels de

Paris des années soixante, dans lesquelles la participation des spectateurs était presque exclusivement physique, tactile, kinesthésique, pas seulement visuelle en tout cas. Une œuvre, qui a été peu vue et qui constitue pour moi une date importante, est *Ménagerie* de Suzan Amkraut et Michael Girard, exposée à la *Revue virtuelle* au Centre Pompidou en 1993 et utilisant un dispositif conçu par Scott Fischer qui s'appelle « le boom », sorte de stéréoscope d'exploration, de consultation des espaces virtuels. Le projet *Ménagerie* consiste en une mise en scène d'animaux réduits à de simples lignes animées de mouvements et de comportements très réalistes, qui empruntent directement à ceux des oiseaux, des papillons, des sangliers, des chiens, des girafes, etc. Cette *Ménagerie* consiste donc en un certain nombre de figures dont le comportement est réglé par un programme, tels des automates cybernétiques qui réagiraient à la présence du spectateur. En effet, en regardant l'espace virtuel et en apercevant ces figures d'animaux par l'intermédiaire du stéréoscope, on les voit s'écarter quand ils s'approchent de vous, ou au contraire s'enfuir si l'on s'en approche. Faisant référence à la ménagerie, donc au cirque, il y a dans cette installation l'idée d'un spectacle. J'entends par spectacle quelque chose qui a un cours déterminé, qui est inscrit dans le temps avec un début et une fin, et qui suit un certain programme. Et puis quelque chose qui fait que le spectateur va modifier le cours du spectacle simplement par sa présence et son propre comportement. Une telle expérience peut être regardée comme annonciatrice d'un registre artistique qui est disponible désormais.

Jean-Louis Boissier, professeur en arts plastiques à l'Université Paris 8, co-commissaire de la *Revue virtuelle* au Centre Georges Pompidou, est directeur de la biennale *Artifices* à Saint-Denis.

Jérôme Glicenstein, artiste et théoricien, enseigne les arts plastiques à l'Université Paris

Jean-Louis Boissier is the organizer of "Artifices," a biennial of new technologies held in Saint-Denis, France, since 1990. He comments on the fourth edition, subtitled "Langages en perspective," and on the curatorial challenge of exhibiting virtual art.

UN SIÈCLE DE SCULPTURE ANGLAISE

Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 6 juin - 15 septembre

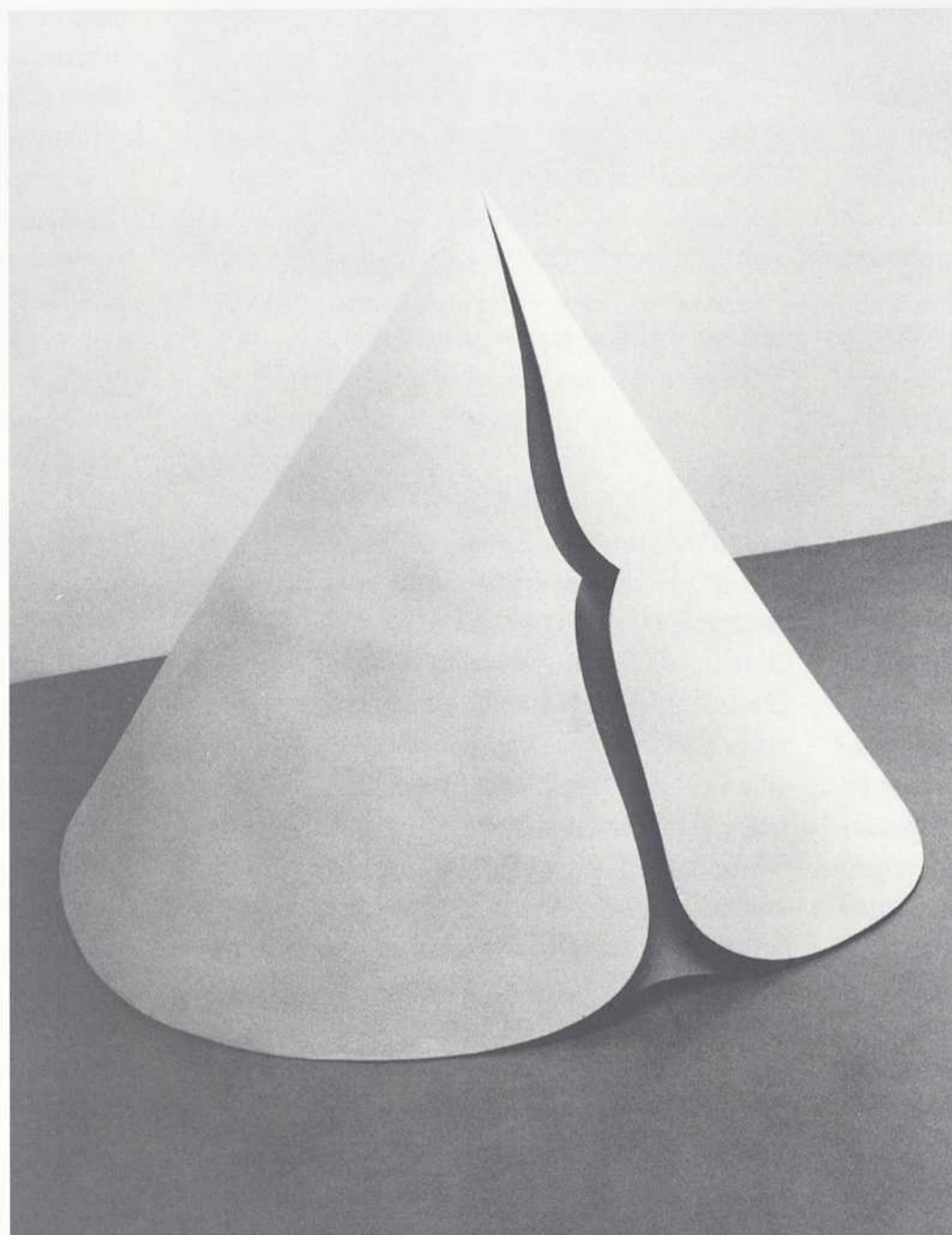
Nous savons de l'Angleterre qu'on y boit le thé à cinq heures, que sa culture est toute empreinte de paysages et que son grand art national, au XX^e siècle, est la sculpture. L'exposition du Jeu de Paume aura voulu faire du dernier de ces truismes une vérité historique. Son titre, « Un Siècle de sculpture anglaise », est en soi une promesse impossible qui prête à la critique. N'est-il pas déjà maladroit, eu égard aux artistes irlandais, écossais ou immigrés de tous horizons, de préférer un art « anglais » à un art « britannique » ?

Et puisqu'il faut, dans les expositions comme à l'Académie, découper l'histoire de l'art par siècles, voici que la « sculpture anglaise » se trouve ici réduite à dix-neuf artistes. Mais il est vrai que présenter cent ans de quoi que ce soit au Jeu de Paume revient à vouloir faire passer un chameau par le chas d'une aiguille. L'exposition normande de 1988, « Britannica, 30 ans de sculpture », avait réuni, pour la seule période concernée, le double d'artistes. La liste des recalés serait donc trop longue à décliner. Le catalogue les rattrape d'ailleurs avec un *Petit dictionnaire des sculpteurs britanniques du XX^e siècle* comptant quatre-vingt-quatre entrées.

C'est que Daniel Abadie, commissaire de l'exposition, n'a pas voulu que cette épopée fût l'affaire de petits maîtres ignorés du marché, mais au contraire celle d'une lignée de héros nationaux (Sir Jacob Epstein, Sir Henry Moore, Lady Barbara Hepworth, Sir Anthony Caro) et de lauréats du Prix Turner.

Malgré cette restriction, les œuvres retenues, presque toutes de première qualité au demeurant, souffrent de la promiscuité. Si l'accrochage sert plutôt les aïeux au rez-de-chaussée (de J. Epstein à Philip King), les pièces des années soixante-dix et quatre-vingt (de Richard Long à Anish Kapoor), au premier étage, étouffent dans la contrainte de leur proximité.

Le survol d'une séquence historique aussi longue offre cependant l'avantage de faire clairement ressortir les persistances et les ruptures.



PHILIP KING, ROSEBUD, 1962, FIBRE DE VERRE ET BOIS PEINT, 148,5 X 167 X 158,7 CM; PHOTO: (DR) GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME.

Ainsi, l'exposition s'ouvre-t-elle sur le buste en bronze de l'extraordinaire *Rock Drill* de J. Epstein, dont l'original en plâtre (1913) incluait un véritable marteau-piqueur. Cet *Alien* futuriste relaie ici la technique du moulage (qui se perpétue jusqu'à Antony Gormley et Rachel Whiteread) ou de l'assemblage (A. Caro, Richard Deacon) et inaugure le goût pour les objets détournés générateurs d'images fantastiques

ou inattendues (Bill Woodrow, Tony Cragg).

Cette histoire de l'art, qu'elle soit abstraite ou figurative, qu'elle privilégie telle ou telle technique (la taille directe avec B. Hepworth par exemple), semble participer d'un même continuum. Elle est toute recherche de procédés, d'effets, de matières nouvelles, mais à l'intérieur des limites qui la définissent de générations en générations. Certes, elle connaît ses révolutions: l'abandon simultané du socle et de la narrati-

pareil à un minuscule volcan. Suivront les couvertures pliées, les empilements de sacs de sable. Deux ans plus tard, R. Long pédale dans la campagne pour sa *Cycling Sculpture* puis entame, en 1969, sa première marche en compagnie d'Hamish Fulton. Cette même année, Gilbert & George chantent, juchés sur une table, dans une performance alors intitulée *Our New Sculpture*: restent un piédestal et deux figures, mais l'art s'est incarné dans de nouveaux territoires. Par quel mystère a-t-il parfois succombé à la tentation d'un retour à la tradition? Le lièvre en bronze de B. Flanagan, qui sert de monture aux enfants dans les jardins du Luxembourg, ne nous le dit pas. Et un détour par l'exposition « Anthony Caro » au musée d'Angers, permet d'apprécier les révérences tardives faites à Picasso par le protégé de Clement Greenberg.

Dans la première partie du parcours, on voit la sculpture stimulée par d'autres pratiques. Les plateaux de bois ou de pierre qui soutiennent les formes abstraites de B. Hepworth et d'H. Moore prolongent le souvenir du plan de la toile. Et les reliefs de Ben Nicholson semblent ses tableaux traduits en trois dimensions. Les avant-gardes du début du siècle aimaient à brouiller les limites. Les rêveries machiniques pop d'Eduardo Paolozzi doivent encore beaucoup aux inventions de ses collages. À un moment donné cependant, le maintien de la catégorie paraît vain. Comme le souligne Gilles Tiberghien dans le catalogue, les marches de R. Long sont certes des « sculptures mentales », mais son travail repose sur un mélange complexe des genres. Action, texte, photographie et objet constituent une œuvre qu'il n'est plus vraiment utile aujourd'hui de qualifier de sculpturale, si ce n'est pour rappeler qu'elle s'inaugure dans le contexte de la Saint Martin's School. *An Oak Tree* de Michael Craig-Martin (1973), où l'artiste décide que le verre d'eau posé sur sa tablette devient un chêne, tout comme ses dessins muraux ultérieurs, entretiennent avec la sculpture un rapport purement rhétorique.

Et ce que l'on a appelé « la nouvelle sculpture anglaise » avec T. Cragg, B. Woodrow, R. Deacon et

d'autres (comme il y avait eu la New Generation avec Ph. King, William Tucker, David Annesley, Michael Bolus, etc.) flirte elle-même avec l'installation ou la composition murale. Ainsi *Elephant* de B. Woodrow (1984), un espace en soi, ou *Britain Seen from the North* de T. Cragg (1981), un collage d'éléments juxtaposés. Enfin, les aquariums de formol contenant la vache et le veau tronçonnés de *Mother and Child Divided* (1993) montrent sans doute que Damien Hirst a connaissance des structures minimalistes. Peut-être se moque-t-il aussi des maternités d'H. Moore. Mais la pièce gagne à être perçue dans son rapport au réel plus que comme un avatar sculptural.

On peut encore s'interroger sur la prétendue spécificité de l'art britannique. Il semblerait que celle-ci tienne plutôt à un enseignement continu au Royal College of Art et à la Saint Martin's School. Encore que les artistes se soient fait une spécialité de renier leurs maîtres. Si Swift avait jadis proposé à l'Angleterre de manger ses enfants, les sculpteurs ne se sont pas privés de dévorer leurs pères. Cela dit, comment envisager J. Epstein sans le cubisme et le futurisme, B. Hepworth sans Naum Gabo, H. Moore sans Jean Arp, E. Paolozzi sans le surréalisme ? On sait ce qu'A. Caro doit à David Smith et R. Long reconnaît sa dette envers Carl Andre. Comment encore dissocier B. Flanagan du process art et de l'anti-forme ?

L'exposition new-yorkaise *Primary Structures*, en 1966, a clairement montré les affinités entre la New Generation et les recherches américaines à partir de matériaux et de formes comparables. Trois ans plus tard, *Quand les attitudes deviennent forme*, à Berne, rassemblait les propositions inédites d'une génération entière, sans souci des nationalités.

Les artistes ne s'y sont pas trompés. « Mon travail a suscité une compréhension et un intérêt immédiat à partir du moment où je suis sorti d'Angleterre. Je pense qu'il existe des moments particuliers dans le monde de l'art où les frontières nationales n'existent pas vraiment », avouait R. Long en 1985 (cat., p. 283).

Ou encore Mel Bochner critiquant Ph. King : « Il reste (comme

ses collègues et comme tout le groupe des américains "hédonistes" du *color-stain*), incapable de différencier la botanique de la sculpture [...] » (*Arts Magazine*, juin 1966).

La spécificité de l'art britannique est peut-être à chercher dans la raideur de gentlemen mâtinée de dandysme de Gilbert & George. Ou dans les poses grotesques de

Bruce McLean (malheureusement non inclus dans l'exposition) parodiant les figures d'H. Moore. Ou encore dans l'anachronique groupe de ce dernier, *King and Queen* (1952-1953). Une sorte d'humour finalement bien anglais.

— VALÉRIE MAVRIDORAKIS

DOUGLAS GORDON

Museum für Gegenwartskunst, Zurich, 11 octobre - 14 décembre

Désigné par Rein Wolfs, son conservateur, comme « dispositif ouvert », le nouveau Musée de la Fédération des Coopératives Migros, accueille des expositions temporaires parallèlement à l'accrochage tournant autour de sa collection permanente. Celle-ci, constituée depuis vingt ans, s'enrichit par un dialogue constant entre les acquisitions permanentes et l'art en train de se faire.

C'est dans le nouvel espace rénové de l'ancienne brasserie Lowenbrau qu'a lieu l'exposition de Douglas Gordon. Né en 1966 à Glasgow, il est un des artistes majeurs de la jeune scène artistique européenne depuis le début des années quatre-vingt dix. L'installation réalisée pour Zurich est une démonstration exemplaire de la pertinence et de l'actualité de son propos : questionner la validité de l'image à travers ses médiums les plus populaires. Installée sur deux niveaux, l'exposition présente une salle de lecture et un ensemble de cinq projections vidéo.

À la suite du parcours de la collection, une salle obscure accueille le visiteur. Une douzaine de poufs sont disposés autour de cinq tables. Celles-ci sont simplement composées de planches recouvertes de papier adhésif bleu, posées sur des caisses de bière vides. Au centre, deux moniteurs et des cassettes vidéos en accès libre permettent de visionner des films qui ont marqué l'histoire du cinéma, tels que *Blow Up*, *The Night of The Hunter*, *Vertigo* ou le récent *Andy Warhol*. À côté, un magnétophone contient une compilation de chansons populaires des années soixante et soixante-dix, de Brel à Gainsbourg. Sur les autres

tables, des livres sont en accès libre, de *La Vénus à la fourrure* de Sacher Masoch, à *Coldness and Cruelty* de Gilles Deleuze, ou *Film Is - The International Free Cinema* par Stephen

que sa mère aurait pu entendre alors qu'elle l'attendait, ce n'est pas le connaître mieux, mais situer son travail dans un contexte historique. Cela dépasse ainsi l'anecdote. Au mur, quatre phrases sont peintes au pochoir : « I Believe in Miracles », « From Someone Lost, to Someone Found », « Close Your Eyes, Open Your Mouth », « From The Moment You Hear These Words, Until You Kiss Someone with Blue Eyes ». Ces textes appartiennent à une série de travaux utilisant le langage, débutée en 1993. Tantôt dites, tantôt envoyées par la poste, ou bien écrites au mur, ces phrases ont un statut ambigu. S'agit-il de propositions, de constats, de messages à double sens ? Si elles s'apparentent à certaines pratiques de l'art conceptuel ou du mail art, elles s'en distinguent par leur dimension sub-



DOUGLAS GORDON, VUE DE L'INSTALLATION, 1996; PHOTO: (BRUNO MANCIA) FBM, ZURICH.

Owoskin ou bien *The British Art Show*. Ici Douglas Gordon joue sur l'intimité et le public, nous donnant à voir ce qui nourrit sa culture et qui est le matériau principal de son travail : le cinéma. Toutefois ce n'est pas l'identité de l'artiste qui est au cœur de l'œuvre, mais plutôt une recherche portant sur ce qui, profondément, innerve notre civilisation de l'image. Savoir que la cassette audio contient des morceaux

projective qui renvoie à une interrogation profonde que Douglas Gordon nous fait partager. En lisant ces phrases, on s'engage dans un processus qui perdure par delà la visite de l'exposition, le doute s'installe face à ce que l'on voit.

La deuxième section présente des projections vidéo sur écran. Le passage d'un médium à un autre est une des caractéristiques de Douglas Gordon. Ses matériaux de base sont

le cinéma des années cinquante et soixante, les séries télévisées des années soixante, les films d'archives appartenant à l'histoire de la censure. Partant d'images préexistantes, il opère un changement radical d'échelle, du cinéma à la vidéo. L'autre trait essentiel est le passage d'une temporalité à une autre, utilisant le ralenti. Ainsi dans trois des nouvelles pièces présentées à Zurich et datant de 1996, *Bootleg (Stoned)*, *Bootleg (Bigmouth)*, et *Bootleg (Cramped)*, il utilise des documentaires filmiques de concert des Cramps, des Smith et des Rolling Stones qui forment une impressionnante structure. Les deux premiers se font face, détails agrandis des chanteurs en transe, un vêtu de noir, l'autre de blanc, tandis qu'au centre, deux écrans de quatre mètres par trois se dressent, inclinés l'un sur l'autre, où l'on voit une foule de mains applaudissant. En fait, il s'agit d'une seconde et demi passée en extension, un détail agrandi sur écran. Nous sommes immergés dans un univers visuel, les images étant muettes. Douglas Gordon passe des deux dimensions de l'image animée cinématographique aux trois dimensions de l'installation sculpturale, rendant le processus de vision au-

tant physique que psychologique. Jouant sur l'ambiguïté de ce qui est vu, extrait d'un répertoire populaire, il induit le doute quant à notre capacité à identifier ce que l'on voit. D'autre part, il utilise un répertoire spécifique d'images qui appartiennent à une typologie précise, relevant de la culture populaire. Par là, il entreprend une analyse de l'inconscient collectif colporté aussi par le cinéma et la télévision. Les deux autres œuvres exposées ont été réalisées à partir de documents trouvés dans les archives d'hôpitaux psychiatriques. *Trigger Finger* (1994), installé face à l'escalier, montre un avant-bras de profil. La main est figée dans un geste d'appui sur une gâchette. C'est un film documentaire d'un homme traumatisé lors de la guerre de 1914-1918, dont les doigts sont restés figés dans cette position. Sous l'escalier, *Film Noir (Hand)* (1995) provient aussi d'archives hospitalières. Des doigts agrippent nerveusement le tissu d'un drap. Automatismes, réflexes mécaniques, poncifs, sont autant de clefs pour décoder l'univers de Douglas Gordon, qui n'est autre que le nôtre magnifié.

— MARIE DE BRUGEROLLE

MEDARDO ROSSO

Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela,
7 novembre - 23 février

De nos jours, la relecture de la modernité en art est devenu un exercice historiographique si figé qu'elle fait perdre tout caractère de modernité à l'objet même qu'elle entend défendre — un exemple frappant d'une telle attitude aplanissante nous a récemment été donné par *L'Informe, mode d'emploi*. Dans ce genre de révisions historiques, le discours est souvent plus riche que les œuvres sur lesquelles il porte, ou bien plus pauvre et réducteur, de telle sorte qu'une interprétation adéquate est un fait de plus en plus rare. Les œuvres n'ont plus, pour ainsi dire, qu'à se sauver elles-mêmes, mais se trouvent, du même coup, en marge de l'histoire sans pouvoir y entrer véritablement, faute de rencontrer le rapport adéquat qu'elles réclament continu-

ment. L'exposition Medardo Rosso (Turin, 1858 — Milan, 1928) échappe à ce vice de forme car, modeste dans son propos, elle ne porte pas aux nues le sculpteur en en faisant un génie méconnu mais le compte plus objectivement au nom des découvreurs importants qui transformèrent les enjeux de la sculpture moderne. Bon nombre de sculpteurs du vingtième siècle — tels que Picasso, Lipchitz, Boccioni, Matisse, Bourdelle, Giacometti, Fontana — subirent l'influence de cet artiste italien installé à Paris (ce qu'ils reconnurent, pour certains, par écrit ou verbalement [cf. Giovanni Lista, *Medardo Rosso, destin d'un sculpteur*, Paris, L'Échoppe, 1994]), lequel fut à l'époque, aux yeux de ses défenseurs, le sculpteur d'avant-garde qui avait supplanté Rodin le classique.



MEDARDO ROSSO, ECCE PUER, 1906, PHOTOGRAPHIE; PHOTO: CGAC.

Quelques rares critiques, tel Meier-Graëfe, osaient affirmer que beaucoup des trouvailles formelles de Rodin — l'intégration de la lumière, l'immatérialisation de la staturaire, la déformation des proportions, l'effacement des détails et, surtout, la disparition du socle, avaient été reprises en réalité aux inventions de Rosso dont le sculpteur français connaissait l'œuvre. N'en déplaise aux rodiniens d'alors et d'aujourd'hui, cela est maintenant un fait avéré. L'intérêt porté ici par notre revue, qui se consacre essentiellement à l'« art contemporain », à un artiste dont l'œuvre s'est constituée à la fin du siècle dernier, est certes réactivée par l'intérêt que lui portent à leur tour des artistes comme Anselmo, Cragg, Fabro, Muñoz, Schütte (qui s'en expliquent dans le catalogue), donnant ainsi un autre éclairage à la démarche de Rosso, mais c'était enfin l'occasion de juger sur pièces de la qualité d'un travail, dont on nous dit qu'il est une articulation fondamentale de la modernité et que, finalement, on ne voit pratiquement jamais.

L'exposition de CGAC comportait une centaine d'œuvres allant de 1882 à 1906, comprenant des sculptures et des photographies de ces mêmes sculptures, celles-ci reconduisant le travail sériel effectué avec du bronze, du plâtre ou de la cire. La confrontation entre les photographies et les sculptures aux-

quelles elles référaient — déjà établie du vivant de l'artiste — prenait ici une tournure singulière dans notre lecture de la modernité de Rosso. Bien avant Brancusi, Rosso prenait, ou faisait prendre, des photographies de ses œuvres dans un but principalement esthétique, allant même jusqu'à agencer les objets placés alentour de la sculpture dans l'atelier, comme dans une sorte de nature morte grande nature. Des images des sculptures étaient prises sous différents éclairages et sous divers angles, ensuite tirées en plusieurs exemplaires — jouant régulièrement sur les contrastes sombres et clairs afin de multiplier les jeux de lumière se reflétant sur les matières —, elles comportaient parfois certains ajouts de couleur de la main de l'artiste et étaient découpées par Rosso qui cherchait ainsi manifestement à mieux circonscrire la forme de l'objet réel. La photographie n'était pas pour lui la simple documentation de ses sculptures, mais servait à déterminer précisément trois éléments fondamentaux de son projet plastique : ôter le volume à la sculpture, donner un point de vue unique au spectateur, privilégier la perception optique au détriment d'une perception tactile. Les textes de Rosso confirment cet apparent paradoxe qui consiste non seulement à ne plus tourner autour d'un objet tridimensionnel mais, de plus, à le présenter essentielle-

ment comme un objet s'adressant à la vue et non au toucher. L'utilisation de l'image photographique permettait de poursuivre les recherches de cette radicalisation, car la photographie était par excellence l'art de l'ombre et de la lumière, une image d'objet et non l'objet même, autrement dit, selon la conception rossoienne, l'immatérialité d'une matière. Certaines sculptures sont si éclairées dans les photographies qu'elles semblent sur le point de se déliter, ou bien, au contraire, de n'être que des apparitions fantomatiques captées grâce à la plaque photographique. Leur matière sculpturale devient alors la matière même de la photographie, et cette sorte de transsubstantiation confère en retour à la sculpture une qualité et une quantité de matière qu'elle ne possède pas à l'origine. Une fois effectuée cette étrange opération chimique et, a-t-on envie de dire, quasi alchimique de la photographie, tel matériau (cire, bronze ou plâtre) se transforme alors en marbre, en granit, en métal, en bois, et l'image obtenue donne l'illusion au spectateur d'être en présence de plusieurs versions matérielles de la même sculpture. En même temps qu'elle dématérialise l'objet sculptural, la photographie lui octroie une matérialité autre. Présentée dans une photographie, non touchable, non volumétrique, non spatialisable, la sculpture relève dès lors d'un visible composé de simples plans et surfaces.

On aurait tort de penser que Rosso réalisait en photographie ce qui était impossible avec une sculpture, car l'on pouvait vérifier ses idées plastiques à l'exposition et constater que la majorité des sculptures n'avait de sens (de signification et de direction) que sous un certain angle et selon un certain point de vue, et que perçues trop de profil, la volumétrie reprenait le dessus et brisait l'effet optique tant recherché. Sans aucunement tendre vers le pictural, l'« impressionnisme » de la sculpture de Rosso, comme il l'appelait lui-même, demeure fondamentalement un travail sur un matériau perceptible dans ses dimensions concrètes et non pas illusionnistes ou représentationnelles. Les sculptures – parfois dans une même série – oscillent entre la monstration des traces laissées

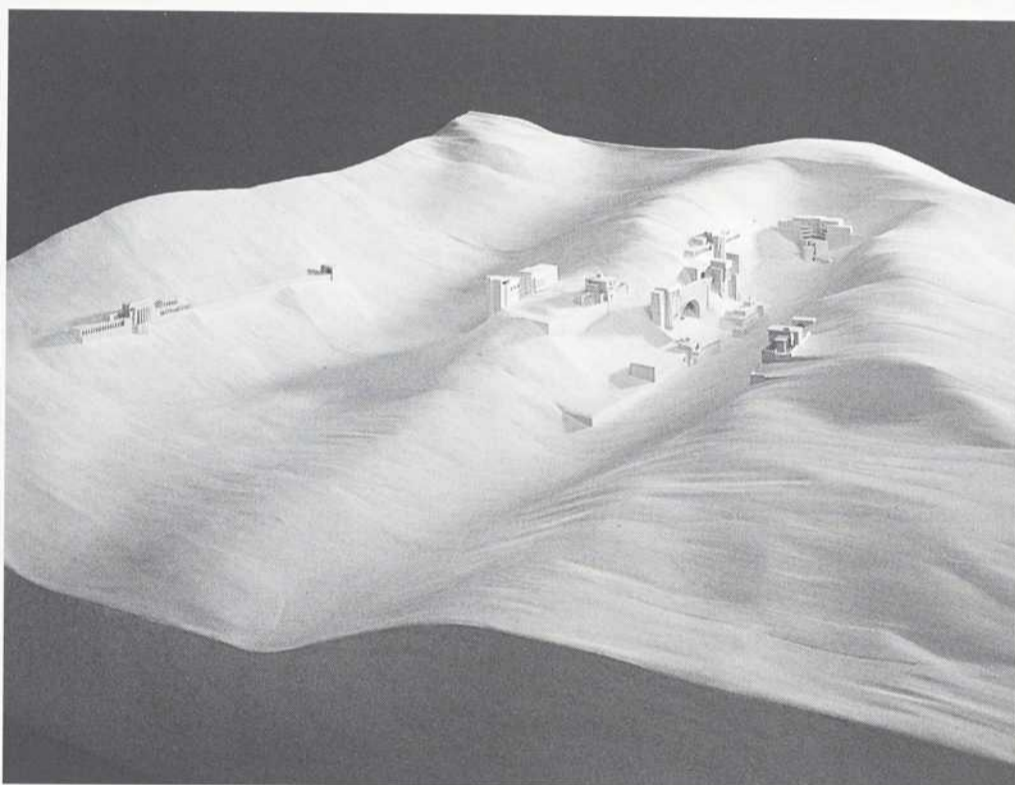
par les malaxations de l'artiste et l'effacement de tout travail manuel, au point de se présenter presque comme un bloc de matière brute. Plus que d'un non-fini, il s'agit chez Rosso d'une *dématérialisation* de la forme représentée (un visage, un corps) et simultanément d'une *immatérialisation* du matériau lui-même; les deux opérations étant inséparables. Magma de matière qui n'est pas encore forme, ou forme en cours de décomposition, voilà le projet réel de Rosso. Non pas l'objet achevé que nous avons devant les yeux, mais le processus même qui permet d'aller de la forme à la disparition de la forme. On com-

prend alors beaucoup mieux les mises en scène des sculptures et des photographies, et les opérations auxquelles se livrait Rosso sur les images, car elles seules permettaient de s'approcher au plus près du processus transformateur, éphémère par définition, et de sauvegarder les moments fugaces de la métamorphose des matières sculpturales. Si les sculptures présentent un moment fixe et les photographies quelques parties d'un déroulement, l'œuvre de Rosso cherche à donner, plus que l'image de figures, l'*image* en mouvement de l'espace et du temps.

– JACINTO LAGEIRA

FRANK LLOYD WRIGHT

Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 18 juin – 29 septembre



FRANK LLOYD WRIGHT, MAQUETTE D'ÉTUDE HYPOTHÉTIQUE DU DOHENY RANCH DEVELOPMENT, BEVERLY HILLS, CALIFORNIE, 1922, TILLEUL D'AMÉRIQUE, 122 X 122 X 29 CM; PHOTO: ©CCA, THE FRANK LLOYD WRIGHT FOUNDATION ET THE LIBRARY OF CONGRESS.

L'initiative du Centre Canadien d'Architecture de faire revivre sous son toit cinq projets que Frank Lloyd Wright élaborait durant les années 1920 sans avoir pu les réaliser fut, à mon sens, remarquable. Conçue autour de l'idée de mobilité fraîchement implantée en Amérique du Nord grâce à l'automobile, on pouvait découvrir dans cette exposition des concepts engendrés par un engouement grandissant, à l'époque, pour de nouveaux types de loisirs. Wright « a choisi d'inventer une architecture qui soit sienne et

qui puisse répondre aux exigences [des Nord-Américains] dont le rapport avec la terre est désormais marqué par la route » écrit Nicholas Olsberg dans la préface du catalogue du CCA (p. 5). Pour certains, ces projets tiennent lieu de rupture par rapport à la démarche antérieure de Wright et marquent une étape cruciale dans sa redéfinition de la modernité.

Délaissant à cette époque les théories architecturales modernes qui avaient cours en Europe, mettant en question la façon dont les

Américains développaient leurs villes, Wright se tourna vers le paysage et élaborait les principes qui, selon lui, constituaient les fondements de l'architecture. Dans la célèbre interview télévisée que Wright accorda à Mike Wallace en 1957 et que le CCA avait insérée au programme, l'architecte prononça ces quelques mots qui résument bien la pensée qui sous-tendit la réalisation de son œuvre colossale: « building the way nature builds ». La lecture approfondie du territoire destiné à recevoir ses œuvres constituait une de ses principales préoccupations qui étaient de créer des ensembles architecturaux intégrés au paysage. De plus, il choisissait avec soin l'endroit où seraient disposées ses constructions afin de mettre en évidence la topographie naturelle du lieu et, contrairement à ce que croyaient les générations d'architectes qui l'ont succédé, il intervenait sur la morphologie de l'emplacement choisi, le façonnait afin de mettre en relief certaines formes qui, au départ, étaient peu prononcées.

Des cinq projets retenus pour cette exposition, je veux attirer l'attention sur deux d'entre eux. Le premier était de nature spéculative, c'est-à-dire qu'il ne répondait pas à une commande: il s'agit du développement urbain qui aurait été réalisé sur les 166 hectares du ranch Doheny, l'actuel Beverly Hills (1922). Il est concevable, comme le souligne le commissaire de l'exposition David G. De Long, que ce projet reflète les idéaux de Wright, puisqu'il était le fruit de sa propre initiative. Le second fut le résultat d'une commande rejetée sous prétexte de coût trop élevé: l'observatoire automobile Gordon Strong devant être érigé au sommet du mont Sugar Loaf. Les esquisses, les plans et les levés topographiques précis effectués par Wright à l'époque permirent à l'architecte George Ranalli et à son équipe, en collaboration avec De Long, d'exécuter à la demande du CCA, de remarquables maquettes analytiques d'une échelle et d'une majesté hors du commun, reproduisant d'une manière inédite les ensembles architecturaux qui, jusqu'à maintenant, n'existaient que sur papier.

Aux murs des salles d'exposition, étaient accrochés de superbes

dessins illustrant les principales étapes d'élaboration des concepts. Exécutés pour la plupart au crayon de couleur sur du papier japon ou sur calque, ils laissent voir, parfois, les traces de crayonnage, les ratages et les repentirs de l'artiste. En outre, les marques laissées par le temps – pliures, déchirures, coins écornés – et par la lumière leur confèrent une qualité picturale irremplaçable. Par contraste, les constructions hypothétiques, fabriquées en tilleul d'Amérique et placées aux centres des salles, semblent littéralement flotter dans un espace intemporel. Juchées à hauteur du torse sur des tables en contreplaqué d'inspiration wrightienne, ces curieuses sculptures d'environ quatre pieds carrés donnent d'abord l'impression de n'avoir réservé aux formes architecturales qu'une place insignifiante. L'échelle est si réduite que le point de vue en plongée dont jouit le spectateur pourrait se comparer à celui d'un oiseau volant à très haute altitude.

En reconstituant le territoire environnant des bâtiments, les maquettes ont, de façon surprenante, évacué tous les éléments qui pouvaient distraire l'œil, c'est-à-dire toutes références à la végétation, et ont mis en évidence le relief, ses creux et ses saillies. Ce qui donne, à première vue, l'impression de regarder des emplacements désertiques. Ce qui, en réalité, n'est vrai que dans le cas de deux projets dont il ne sera pas question ici. Manifestement, cette facture particulière avait pour but de souligner l'importance que l'architecte accordait au cadre naturel et de montrer comment la configuration des lieux dictait ses créations. Un tel égard envers le territoire n'était pas commun dans la pratique architecturale du début du siècle, pas plus qu'il ne semble l'être aujourd'hui. À l'époque où la révolution industrielle était à son apogée, peut-on entrevoir l'architecture « organique » de Wright comme une pratique romantique ? Je ne crois pas. Visiblement, pour cet être attaché à la nature au point d'en faire sa religion, la cohabitation de la nature et de la technologie ne suscita pas chez lui de conflits d'ordre finaliste ou éthique. Au contraire. Il réussit à concilier outils et techniques nouvelles à l'esthétique de la

nature, tout en respectant l'équilibre que nécessite le rapport entre habitat, humanité et nature.

L'harmonie, dont il est question ici, se ressent particulièrement dans ces maquettes, où l'architecture se mêle tellement au relief environnant que certains des éléments s'y confondent afin de donner l'impression que le bâtiment a toujours appartenu au lieu. Prenons l'observatoire automobile Gordon Strong niché au sommet de la montagne. La structure imaginée par l'architecte semble surgir du sol sous l'impulsion, pourrait-on dire, d'une formidable poussée tectonique. Sa vue fit automatiquement ressurgir dans mon esprit l'image onirique de Demian – le héros du chef d'œuvre de Herman Hesse – où un oiseau de proie cherche à se dégager de l'œuf, représentant une figure hautement symbolique et originelle. De plus, Wright « imagina une grande spirale qui marquerait le terme de la route et qui, en même temps, paraîtrait compléter la forme de la montagne » (p. 29). Comme le souligne De Long, Wright a promu la mobilité propre au XX^e siècle, de simple commodité au rang d'expérience esthétique. Ce qui fait de ce projet extravagant et unique une véritable célébration de la technologie et de la nature.

Comment évaluer ce rapprochement conscient de la nature et du progrès, deux principes qu'on a souvent tendance à opposer ? Un article du philosophe François Marty, « Une nature que l'homme habite » publié en 1992 (*De la nature: de la physique classique au souci écologique*, p. 21-37), s'accorde étrangement avec la pensée de Wright. Selon Marty, les verts devraient plutôt entrevoir l'habitation humaine en tant que marque laissée dans l'environnement, au lieu d'attacher de l'importance au caractère « sacré » de la nature. La relation de l'homme et de la nature, croit-il, c'est une alliance entre l'homme et la nature où celle-ci fournit les matériaux utiles à l'homme qui, en échange, lui conserve sa beauté. Ce sont également à ces principes d'alliance entre deux parties considérées égales qu'adhérait manifestement l'« inventeur d'un paysage américain ». Sans le savoir, De Long fait bien le lien entre Marty et Wright lorsqu'il écrit que « les bâtiments ne de-

vaient pas tenter d'imiter la topographie du lieu, mais bien signaler la présence humaine en s'alliant harmonieusement à la nature » (p. 8).

La maquette du projet de lotissement du ranch Doheny, destiné à un emplacement monumental, montre jusqu'où Wright poussait son souci d'unifier l'architecture à l'environnement. On y découvre des ensembles architecturaux imposants (équipements de loisirs, habitations, plantations, etc.) reliés par des voies de communication parfaitement intégrées. De Long fait une description séduisante de ce réseau où les « routes parfois enjambent de modestes ravins sur des viaducs portés par des arches aux courbes élégantes, ou franchissent les dépressions du site sur des remblais massifs » (p. 12). Les murs de soutènement de ces routes se prolongent dans les murs des maisons et de nombreux toits élargissent leurs plans horizontaux, ce qui les allonge un peu plus. Ce qui n'apparaît pas sur la maquette, mais ressort parfaite-

ment sur une des perspectives que Wright a dessinées, c'est que l'artiste accordait un grand respect à la végétation locale. Le point de vue bidimensionnel du projet Doheny nous donne une image encore plus homogène de cette « banlieue conçue comme une seule construction » pensée non seulement en termes d'efficacité, mais aussi en termes d'esthétique.

Rares sont les architectes, qui au XX^e siècle, entrevoyaient la nature comme l'habitation d'une humanité en croissance. Pour Wright, cela tombait sous le sens. Déjà, dans les années vingt, il développait un aménagement « écosystémique » du territoire, formant un tout unifié par des éléments disparates : nature, architecture, technologie, esthétique. Nombreux penseurs d'aujourd'hui rêvent d'atteindre, toutes disciplines confondues, un équilibre semblable.

— ANNE-MARIE GARCEAU

RICHARD-MAX TREMBLAY

Espace 502, Montréal, 28 août – 21 septembre

Entre la photographie et la peinture, la guerre s'éternise. Depuis longtemps, les œuvres de Richard-Max Tremblay ne se bornent pas à prendre acte de cette persistance, elles aggravent le conflit. Il n'est pas innocent que la photographie serve de matériau à la peinture : à ce propos, cette exposition constitue une réflexion en acte. Lorsque l'art actuel effectue un travail sur la photographie, il s'agit souvent de traces, de marques, d'interventions effectuées directement sur le papier photographique. Pensons, entre autres, à Arnulf Rainer, dont les gestes picturaux agressent l'image ou, à l'opposé, à John Baldessari, qui masque des parties de photographies en noir et blanc à l'aide de caches colorées aux formes géométriques. La figure est souvent soulignée, commentée, déformée ou niée. Cette tension entre la figuration photographique et la non-figuration picturale s'exacerbe dans les travaux récents de Tremblay. Cependant, ce qui les distingue, c'est que la série « Focus » ne présente que

des huiles sur toile (œuvres de 1995 et 1996). La photographie de départ a été transposée sur le support, réinscrite dans la matière picturale.

Contrairement à l'utilisation de la photographie faite par l'hyper-réalisme, il ne s'agit pas d'imiter le référent ou d'obtenir un fini net. Tremblay a délibérément recours à l'image hors foyer – « out of focus ». Le principe de reproduction mécanique fidèle est ainsi réfuté, à l'instar d'œuvres photographiques contemporaines qui optent pour le flou. Mais il s'agit ici de flou *en peinture*. À la limite, il n'y a pas de certitude que ces têtes, vues de face ou offrant leur profil droit, proviennent de photographies. Pourtant, une impression s'impose : ce sont des souvenirs, des fantômes de photographies. Et ce n'est que le début du traitement pictural. La surface de ces images de diverses tonalités grisâtres est balayée d'un mouvement régulier de brossage, souvent vertical, parfois circulaire. Réinventant la technique de Gerhard Richter, cette intervention non figura-

tive repousse l'image derrière un voile, un pan de lignes matérialisées dans la peinture, qui agressent une figure déjà incertaine.

Deux des sept toiles en sont demeurées à cette étape du travail, monochromes en diverses gammes de gris. Dans *Tête concentrique*, le brossage circulaire de la surface soumet la représentation à un tourbillon matériel qui la menace d'effacement. Mais le processus de la majorité des pièces ne s'arrête pas là. Elles comportent une intervention colorée qui accentue l'étrangeté de l'image. Qu'il s'agisse d'une coulure verticale irrégulière qui tranche la figure en deux et masque les traits du visage, d'une tache jaune cadmium au contour net ou d'une forme bleue dessinée en arrondi qu'un personnage porte au cou, ou d'une pluie de ronds de diverses dimensions projetés sur l'image, dans tous les cas une tension maximale s'installe entre l'arrière-plan monochrome, figuratif, flou, et un

« Soubresauts », exposée en 1994, qui comportait des interventions sur papier photographiques (accusant des lignes, soulignant des traits, délimitant des surfaces) ainsi que des toiles transposant et transformant des photographies, annonçant le travail actuel (des œuvres de cette série sont reproduites dans le catalogue *Richard-Max Tremblay* de 1994). *Soubresauts* est le titre d'une des dernières publications de Samuel Beckett, avec lequel l'artiste partage une inquiétude fondamentale: « tout ignorant et nulle fin en vue », lit-on chez l'écrivain. C'est dire que toute œuvre picturale ou littéraire n'est que soubresauts. Le travail de Tremblay rend compte de cette fin interminable de la représentation, en même temps que de l'insistance répétitive du motif. L'obsession des têtes ne revêt aucun sens narratif, psychologique ou philosophique. C'est la matière même de toute figuration, dans sa banalité, dans son absurdité, qui se pré-

tion colorée se fasse dans la région du cou indique ce détachement possible de la tête. Où est la figure? Elle est désormais hors champ. La photographie n'en sort pas gagnante. Ainsi que le déclare l'artiste:

« La peinture s'approprie la photographie; l'inverse, non. » L'ironie du titre « Focus » l'exprime. C'est le peintre qui fait la mise au point.

— ANDRÉ LAMARRE

KCHO ET SYLVIE BLOCHER

Centre international d'art contemporain de Montréal,
1^{er} - 29 septembre

Le premier volet de la manifestation annuelle des « Cent Jours d'art contemporain » du CIAC donnait cette année son coup d'envoi sous le signe du quotidien. Nous avons eu droit à deux artistes dont les productions ont en commun des racines qui courent à travers la vie de tous les jours. Chacun à sa manière et dans le cadre d'expositions distinctes, le Cubain Alexis Leyva Machado, dit Kcho, et la Française Sylvie Blocher mettent en scène des parcelles d'une condition humaine qui nous est contemporaine. Dans l'ordre, l'un donne le feu vert au potentiel évocateur des objets, tandis que l'autre les fait parler. Et si le premier lance un appel direct à la métaphore, la seconde nous demande de lire entre les lignes.

Kcho signe pour les Cent Jours deux installations, dont *La Columna infinita* (« La Colonne sans fin ») où seul le titre rappelle à notre souvenir Brancusi) qui réunit trois variations sur un même thème: la fuite. Ce sujet-valise, universel diront certains, a ici une géographie, un régime politique et une économie. Ceux de Cuba, pétri de son insularité. « S'il est une certitude que mon pays peut offrir, dit le jeune artiste de La Havane, c'est son île... immuable. » Et avec ses empilements d'embarcations de fortune qui du sol au plafond chancellent — ou tout comme —, *La Columna infinita* suggère que cette certitude insulaire, plusieurs tentent toujours de la franchir. De la franchir « sans fin », souffle à son tour l'intitulé, qui réfère à l'éternel recommencement des tentatives de fuites cubaines, comme au risque d'insatiabilité que comporte toute soif d'un ailleurs meilleur.

Mais par-delà le titre ou le programme de l'artiste, les œuvres

elles-mêmes crient l'absurdité de leur silhouette précaire. Elles le font d'ailleurs avec un certain humour. Car si la référence très réelle à Cuba véhicule sa part de drame, à partir du moment où comptent les seuls objets exposés, formes et matériaux s'imposent, laissant à l'artiste la spécificité de son inspiration. Ainsi, devant cette élévation hasardeuse d'immenses chambres à air coiffées de deux petites rames, on a du mal à taire notre sourire empathique, tant l'effort de la construction — de la quête d'équilibre, en fait, à la manière d'un château de cartes — semble démesuré par rapport à sa viabilité. Le sentiment est le même à la vue de la tour hétéroclite composée d'objets fatigués et abandonnés: une commode à la peinture écaillée et en mal de tiroirs, une vieille chaloupe, un canot usé, des barils et des cageots de bois.

Quant à la dernière colonne de ce trio cherchant le paradis, elle hésite entre le jeu et la fuite. Il s'agit en fait d'une balançoire en bonne et due forme, où un tube pneumatique recouvert d'un filet est retenu par deux longues cordes qui filent depuis le plafond. Et alors? Alors Kcho ne manque pas d'assurance dans ses compositions d'une simplicité surprenante. Il sait choisir, sciemment juxtaposer et finalement laisser être ses objets. Ici et tout particulièrement dans les deux autres élévations, l'artiste nous livre des colosses de sculptures dont la qualité insolite de leur très physique présence tient à la légèreté, comme à la transparence, de leur mise en forme. Si on est a priori tenté de voir dans la production de cet artiste un cocktail un brin dada, d'arte povera et de pop art, on se ravise à la lumière de l'impression



RICHARD-MAX TREMBLAY, MISE AUX POINTS, 1996, HUILE SUR TOILE, 163 X 194 CM;
PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY.

premier plan violemment coloré, saturé, non figuratif et net.

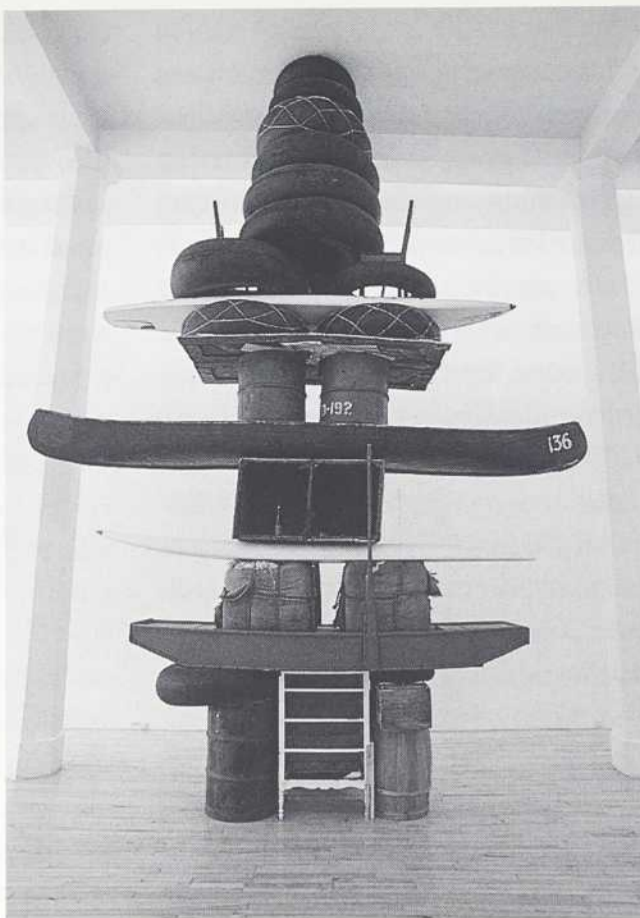
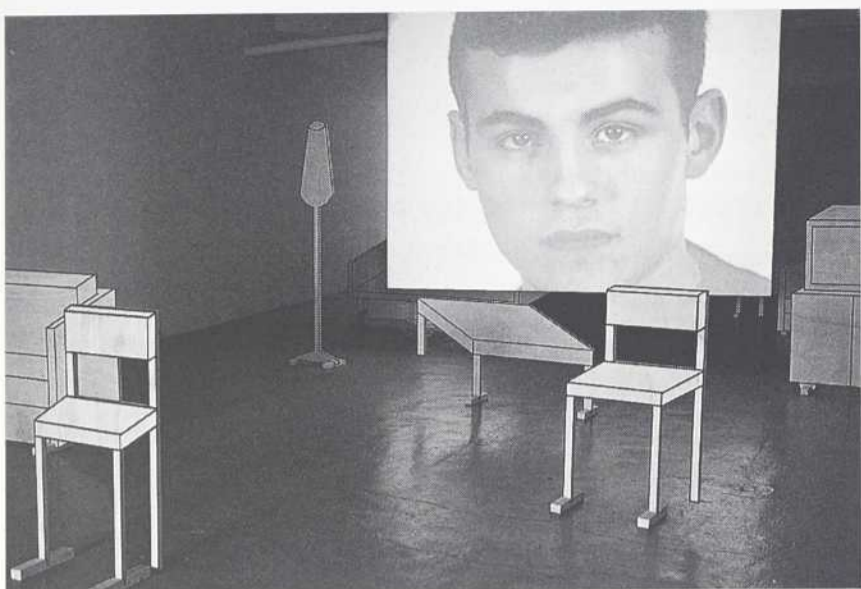
La force de cette série tient à sa rigueur, à sa cohérence, à sa densité, au maintien de l'acuité de la contradiction entre ses composantes matérielles et formelles. De plus, elle permet une relecture des œuvres antérieures, surtout de la série

sente sans cesse, qui hante la peinture *par derrière*.

Le monochrome intitulé *La Tête ailleurs* commente avec humour ce décollément: le seul corps figuré se penche à travers une palissade (redoublant les lignes du brossage vertical) qui masque sa tête. Sur certaines toiles, le fait que l'interven-

KCHO, LA COLUMNA INFINITA, 1994, MATÉRIAUX MIXTES;
PHOTO: (GUY L'HEUREUX) CENTRE INTERNATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

SYLVIE BLOCHER, LIVING PICTURES: L'ANNONCE AMOUREUSE, 1995,
INSTALLATION VIDÉO; PHOTO: (GUY L'HEUREUX) CENTRE INTERNATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.



d'aisance presque enjouée que dégagent ses œuvres; elle est à des lieues de l'esthétique étudiée, souvent lourde de sens, de ses prédécesseurs pop ou « pauvres ».

Dans *Para olvidar* (« Pour oublier »), la déception est d'abord visuelle. À l'inverse de la justesse formelle du bric-à-brac de flottaison des colonnes, la composition ici ne courtise guère l'imaginaire. Une réplique en plâtre patiné d'un kayak amérindien à flot sur plusieurs centaines de bouteilles de bière s'avancant comme une mer au sol, entrouvre une boîte de Pandore – celle du sort des peuples autochtones de ce continent – et nous laisse en plan. L'alcool, les Amérindiens, une tradition à la dérive... C'est avec un M majuscule qu'on reçoit le message.

Le quotidien auquel nous convie Sylvie Blocher est meublé d'amour, de violence et de la difficulté de révéler. Sous les auspices de la commissaire invitée Louise Déry, le corpus d'œuvres récentes que présente cette artiste dont la réputation n'est plus à faire, scrute l'intimité pour en scander l'impuissance comme l'insolence. *Living Pictures: L'Annonce amoureuse* donne à voir un grand écran posé de biais dans un espace domestique générique, depuis lequel une suite de jeunes acteurs répondent à la demande de l'artiste qui les a filmés: ils annoncent leur amour. Parmi le mobilier

tout plat et taillé sur mesure IKEA, ces visages féminins et masculins ciblés en gros plan par des cadrages serrés nous fixent de leur regard présent tandis qu'ils parlent, hurlent et balbutient. Et tout au contraire de la mise en image franche et directe de ces individus, leurs annonces amoureuses – qu'ils étaient libres de choisir – procèdent le plus souvent par détours de « parle-moi de mon corps... », « j'aime ton odeur... », « j'aimerais que tu dises mon nom... », de silences émotifs et d'hésitations douloureuses. Le simple « je t'aime » ? Très peu ici.

Sans pour autant tirer des conclusions de cet exercice baignant dans la relativité de la chose amoureuse, on n'a pas de mal à noter une constance à la fois dans le trouble d'éprouver et de dire, comme dans l'intensité avec laquelle les « annonces » sont livrées. Et c'est précisément l'intensité du sentiment de cette œuvre qui la rend efficace, qui nous tient un bon moment en place. Elle est redevable, cependant, aux seuls visages. Ce sont eux, pas les factices de meubles, qui nous happent. D'ailleurs, ces derniers ont tendance à s'effacer dans la pénombre de la pièce et, tout compte fait, à trahir leur inutilité. Pour entendre ces voix, pour les sentir, un espace intime eut suffi; il n'était pas nécessaire d'embarrasser le propos avec un « prêt-à-penser » se voulant subversivement représen-

tatif d'une certaine volonté de standardisation du quotidien.

Adam et Ève nous invite à pénétrer dans une schématique maisonnette de bois pour entendre, à l'aide d'écouteurs, une série de petites annonces d'« homme cherche femme », son contraire et encore. L'artiste les a récupérées dans des boîtes vocales téléphoniques, lors d'un séjour à Montréal en 1993. Elle en a altéré les voix et les a montées de façon à ce qu'alternent les demandes d'hommes et de femmes. La chose est d'un intérêt sociologique et psychologique indéniable. Puis pour autant qu'on veuille bien se laisser toucher, les descriptions de cet « amour aux enchères » sont

réellement déconcertantes; l'une après l'autre traduit l'anonymat de la recherche mécanique d'un idéal dans son essence innommable, mais pourtant plutôt mince, entre vingt-huit et trente-trois ans, aimant le ski comme les draps chauds du samedi... Les arts visuels dans ça? Sylvie Blocher y a pensé. Aux annonces correspondent des images vidéo en boucle d'une main posant sur une table une pomme qui éclate sous un coup de machette, puis d'une main posant sur la même table un cœur d'agneau que le couteau vient aussi meurtrir. Que ces images esthétisantes traduisent en quelque sorte le glaçage de la violence, ne remédie pas au fait que comme les meubles de tout à l'heure, elles souffrent d'avoir été plaquées à ce qui constitue le noyau de l'œuvre.

Ailleurs, l'artiste livre une flèche aux pouvoirs promoteurs d'un univers sans aspérités; à ceux qui endossent l'in vraisemblance et, par conséquent, l'aliénation du réel. La phrase-slogan *La Violence c'est le lisse* – aussi le titre de l'œuvre – apparaît en toutes lettres bien nettes sur un mur qui demande qu'on s'y colle presque le nez pour y voir les pâles petits dessins au trait de scènes de cul et les injures qui la souillent. D'une grande justesse dans l'équation fins-moyens que cette pièce qui, noir sur une même surface blanche, nous rappelle l'arrière-boutique derrière la vitrine, nous démontre l'habileté pernicieuse qu'a le lisse à tromper.

– JENNIFER COUËLLE

GUY BLACKBURN

Centre des arts actuels Skol, Montréal, 7 – 29 septembre

Ce n'est pas tant à une exposition qu'à un univers que nous conviait la galerie Skol, avec la présentation des installations tentaculaires de l'artiste saguenéen Guy Blackburn. On parle régulièrement d'univers pour décrire la sensibilité particulière qui naît du mariage du sujet et du langage matériel et formel dans la production d'un artiste; le terme, quoique grandiose dans sa littéralité, vient et va à travers les

discours sur l'art. Mais il arrive qu'on rencontre des œuvres dont la présence est à ce point singulière que le mot univers s'impose. Celui de Blackburn attise le regard comme il le rebute. Généreux, il abonde; contagieux, il se contient si peu.

Cofondateur, au début des années 1980, du défunt collectif de Chicoutimi *Insertion* – voué à l'art d'intervention environnementale – Guy Blackburn en a eu contre

l'invasion des polluants industriels et la manipulation génétique. Aujourd'hui, cet artiste, dont l'esthétique brute, l'esprit social et le langage symbolique sur la corde raide entre la vie et la mort s'inscrivent dans une trajectoire post-beuysienne – l'utopie shamanesque en moins –, met en scène un univers malade. Ici usé, là brûlé, là encore infecté, blessé ailleurs par une asepsie sans merci, son monde se meurt.

Monté en trois salles – Skol et deux autres espaces du même édifice loués pour l'occasion par la galerie – et réunissant des œuvres réalisées entre 1985 et 1996, ce *wasteland* fin-de-siècle suggère ni un dépotoir ni les bas-fonds d'une misérable cité, mais l'hôpital et le laboratoire d'une société sans âme.

cent fois servi, pis, d'avoir été soutirés à des corps expirants, comme ce gilet de sauvetage en mal de torse ligoté à un oreiller jauni gisant au sol (*De drôles d'amis*, 1992). On aura compris le paradoxe général de la métaphore: un système qui nécessite une telle prophylaxie contribue lui-même à sa propre contamination.

À l'exception des deux photographies d'une femme abandonnée par son désir d'exister et son système immunitaire, après avoir passé une décennie de trop confinée dans un laboratoire expérimental en raison d'une maladie de peau (*La Solitude ou l'asepsie: hommage à Anna 1918-1958*, 1995), la figure humaine ne connaît ici aucune forme. Elle est pourtant présente. Elle se

d'un brancard (*Tu me plaie*, 1992). Et bien que l'œuvre soit tributaire d'un symbolisme plutôt opaque, le régiment de chemises blanches (des sarraus?), grises d'usure, enroulées et assorties chacune à une bouilloire peinte en camouflage militaire de *La Parade* (1992), laisse, lui aussi, planer l'ombre d'individus assujettis.

Sur la question de l'opacité, du trop-plein de références symboliques qui brouillent par endroits la lecture de ces œuvres, on signalera également la grisaille de l'enchevêtrement de la guerre et la maladie dans *On ne donne pas ses armes...* (1995). Une rangée de tubes recouverts de poches protectrices blanches, ajustées et maculées de brûlures, y joue les canons. Ces cylindres sont surmontés à leur extrémités de mires métalliques et prolongés par de risibles projectiles – des pompes blancs! Au sol, devant cette artillerie, un amoncellement de vieux gants suggérant vaguement une besogne toxique achevée, semble attendre son incinération. Une guerre chimique? Pas évident. Qu'importe, puisqu'ici comme ailleurs, le sentiment, quoique flou, est constant: on se tue à se donner des raisons pour se protéger, car la protection participe de l'isolement, et la solitude, de la perte. Ce cirque, on est tenté de croire, tiendrait de l'aveuglement profond évoqué dans *La Cécité* (1995): à travers des bâches blanches synthétiques pratiquées d'ouvertures brûlées au chalumeau par l'artiste, les yeux bandés, et par un assistant aveugle (non-voyant disent certains), des centaines de bras de lunettes s'enfoncent dans les cimaises de la galerie.

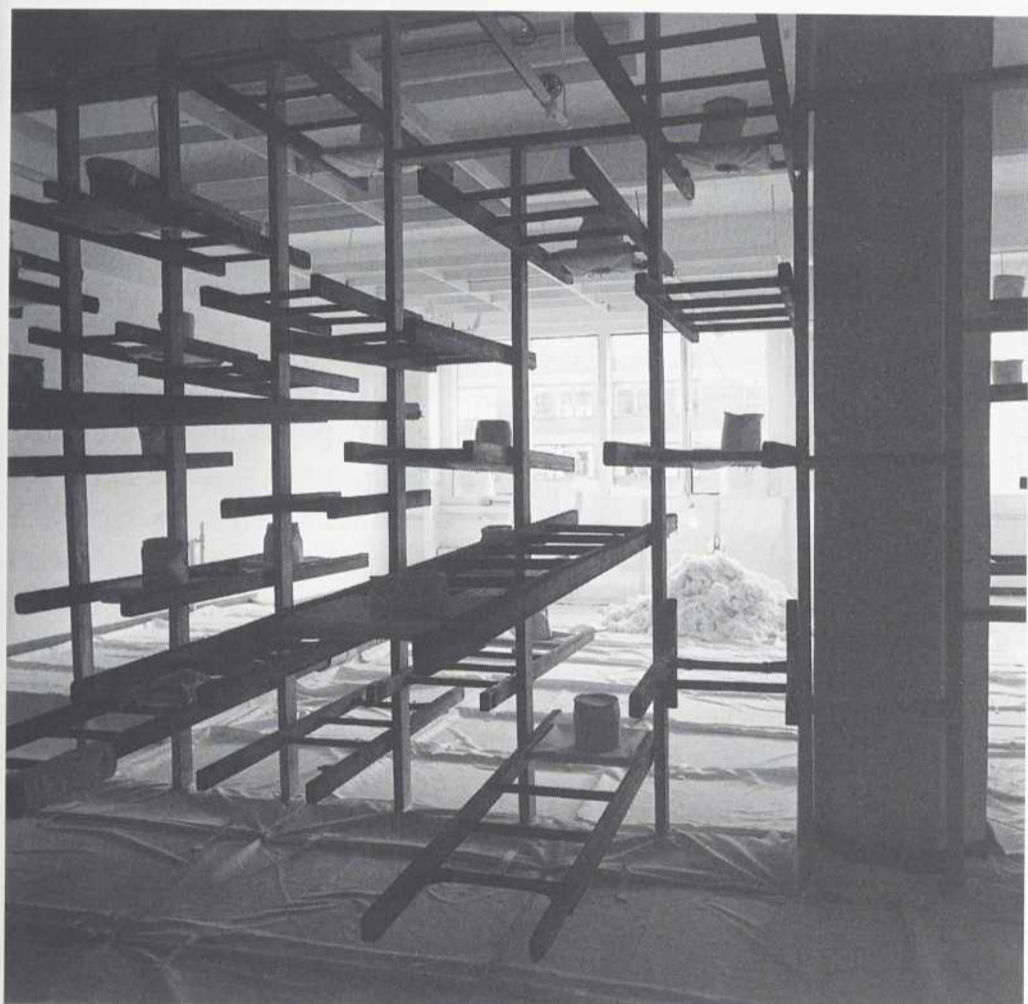
Et si cette dernière œuvre, forte d'une minimaliste musicalité formelle qui rappelle les mille petits bras de lampes courbés installés par l'architecte et designer Gaetano Pesce sur des murs entiers de l'agence de communication new yorkaise TBWA, nous arrête par son coup d'œil (sans jeu de mots), elle saisit d'autant plus par le caractère incisif de son sujet qui, contrairement à la lubie de l'Italien, n'a rien de très gai. Il faut voir aussi ces yeux laitieux qui vous regardent, là où les brûlures n'ont pas été piquées de montures. Cependant, à la vue des blanches effigies des capuchons perforés du Ku Klux Klan mar-

quant au sol les coins de la galerie, l'impact de *La Cécité* se dissout quelque peu. Est en cause non pas la dénonciation de l'aveuglement de cette société xénophobe, mais le recours à une référence spécifique qui tend à réduire la portée symbolique de l'œuvre.

De manière générale, c'est la mesure, ou plutôt son absence, qui nuit à cette production. La démesure comme sujet, soit; mais comme forme? On croirait presque à un court-circuitage entre la fin et ses moyens. Il faut dire que la quantité phénoménale d'œuvres exposées n'aide en rien la réception de cet univers qui en ratisse déjà large. Par ailleurs, le simple fait de travailler avec des matériaux récupérés, usés ou qui simulent l'usure, qui suggèrent aussi la blessure, est en soi une invitation à l'éveil des sens. Et devant un tel bagage, où l'on ne dit mot mais où l'on ne finit plus de suggérer la douleur, nos sens, tout ouverts, risquent fort de rencontrer leur satiété.

Cela dit, une éventuelle fermeture due à l'excès est de loin préférable à une porte qui ne s'ouvre jamais tout à fait pour cause d'indifférence. Et c'est précisément cet ambitieux pari – celui de vaincre l'indifférence que suscite trop souvent l'art comme la vie – que Guy Blackburn gagne haut la main. Qu'il en mette trop, il peut retrancher, que ses références s'éparpillent, il peut resserrer. Mais le plus difficile, cet artiste l'a accompli: créer un univers qui engage nos émotions, notre imagination, pour éveiller notre conscience. Son monde est prégnant. Et s'il l'est tout autant, c'est sans doute, du moins en partie, dû à sa capacité de demeurer en marge à la fois du spectaculaire et du trouble domptable ou « prédigéré ». Un peu comme ce chantier tapissé de blanc sur lequel, sous une ampoule nue, s'élève un monticule de restes décontaminés qu'on perçoit à travers une cage d'échelles qui nous en prohibe l'accès (*Espace interdit*), la facture rigoureusement anti-esthétique de l'ensemble de cette production interdit tout apprivoisement du sujet véhiculé et, par conséquent, nous garde de la désensibilisation dont nous sommes tous ailleurs coupables.

– JENNIFER COUËLLE



GUY BLACKBURN, ESPACE INTERDIT, 1996, INSTALLATION, MATÉRIAUX MIXTES; PHOTO: GUY L'HEUREUX.

Des petits paquets de linge blanc, des pansements, des systèmes de ventilation, des échelles couchées en civière, des béquilles devenues rosaire ou armes, des bactéries fermentant sous verre, sont ici les acteurs d'une scène absurde de solitude et d'aliénation. Et quand bien même que clinique dans sa suggestivité, l'univers de Blackburn est souillé. Ses blancs sont tachés, ses objets donnent l'impression d'avoir

laisse tristement deviner dans la patine ouvrière de l'échafaudage de vieilles échelles de bois récupérées à l'usine Alcan de Chicoutimi (*La Solitude ou l'asepsie: espace interdit*, 1996); dans les serviettes pliées au sol, ornées de têtes phalliques en caoutchouc qui sont rattachées par des ficelles à un support à perfusion fatigué (*Le Vestiaire*, 1993), comme dans l'amoncellement de petits pansements usés qui jonchent la toile

MAGRITTE

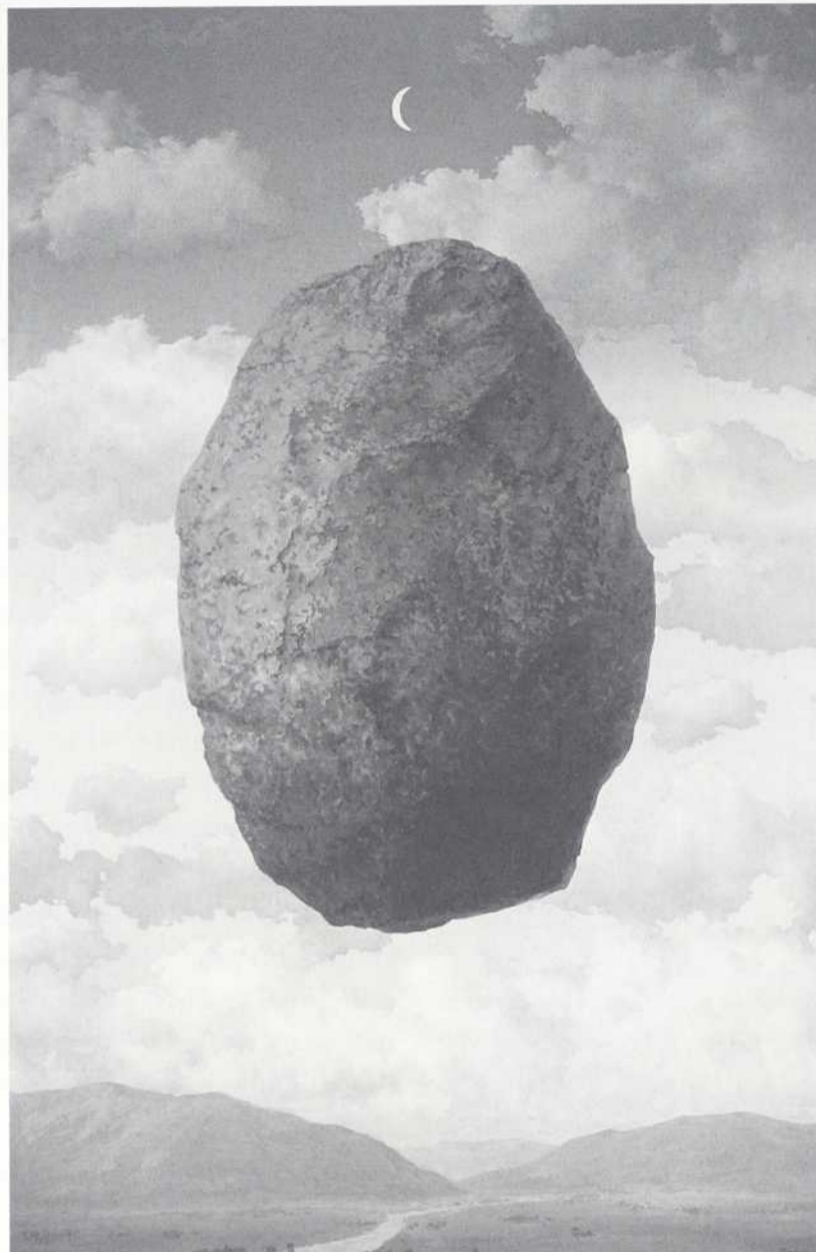
Musée des beaux-arts de Montréal, 20 juin - 27 octobre

Quiconque s'intéresse au credo que révèle la direction d'une institution quand on choisit d'en examiner les partis pris à travers le calendrier de quelques années, aura pu être, dans un premier temps, agacé par la tenue d'une exposition Magritte au Musée des beaux-arts de Montréal. On dirait en effet que les deux institutions muséologiques susceptibles de représenter l'art de ce siècle à Montréal ont choisi tacitement de se diviser le champ de l'art en vertu d'une distinction figuration/abstraction qui ne devrait plus avoir de pertinence. Pour exposer au Musée des beaux-arts de Montréal, il faut pratiquer une figuration accessible qui satisfasse à la fois les parti pris esthétiques du directeur (on se souvient de son important travail de revalorisation de l'art régionaliste, dont témoigne encore aujourd'hui l'exposition Fafard) et son clientélisme parfois éhonté (qu'on pense à l'exposition de belles voitures de l'été 1995). Si l'on ajoute à cela le fait qu'une importante rétrospective Magritte avait récemment eu lieu au Metropolitan Museum de New York en 1992, l'annonce d'une nouvelle exposition consacrée au plus célèbre artiste belge du XX^e siècle pouvait laisser sceptique. Mais « les sceptiques auront été confondus », car l'exposition Magritte s'est avérée une exposition originale, voire innovatrice, à la fois cohérente et subtile, et j'irais même jusqu'à dire courageuse.

La rétrospective du Metropolitan m'avait paru à la fois fascinante et fastidieuse, dans son lent déroulement chronologique qui démontrait hors de tout doute que ce n'était point là l'angle le plus susceptible d'éclairer la pensée picturale de Magritte, laquelle se prête mal à un argument de caractère évolutif au-delà des années vingt. L'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal (organisée par Pierre Théberge et Didier Ottinger) a mis de l'avant, avec un plus grand bonheur, une articulation thématique des salles où se marque résolument une position à la fois théorique, pragmatique et historique.

Je dis théorique car la décision

de construire un parcours thématique se voit donner un tour de vis supplémentaire, dès lors que les thèmes choisis ne se laissent précisément pas ramener aux motifs



RENÉ MAGRITTE, LE SENS DES RÉALITÉS, 1963, HUILE SUR TOILE, 172,5 X 116 CM; PHOTO: (RENÉ MAGRITTE/CHARLY HERSCOVICI) MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

qui les étaient. Les thèmes mis de l'avant sont moins figuratifs que liés à des opérations conceptuelles. Conséquemment, l'enjeu de la présentation réside davantage dans un désir de souligner le jeu rhétorique que permettent ces opérations que dans un projet d'inviter le spectateur à en domestiquer le mystère par une démarche herméneutique. Rien n'invite à l'interprétation des œuvres dans cette exposition, sinon les œuvres elles-mêmes et notre (in)capacité à en supporter le silence et les apories. L'exposition insiste sur un Magritte conceptuel au détriment d'un Magritte surréaliste, réceptif à la détection ou à la projec-

tion fantasmatisques. Dans la distribution des salles, cette résistance à l'interprétation (qui n'est pas pour autant une résistance à l'analyse!) s'indique dès l'entrée, avec une première salle dont le motif – le rocher – est plus évocateur encore que le thème de la variation pondérale et gravitationnelle, plus évo-

cateur en tant que sa masse dure et compacte manifeste en quelque sorte l'opacité des œuvres. Avec le rideau de *La Joconde*, dès la deuxième salle, ce parti pris est réitéré. Suivra une salle où le morcellement du corps féminin est décliné selon diverses figures: le torse, les emboîtements, la compartimentation, etc. Si certains regroupements sont plus prévisibles, pour qui connaît un peu Magritte (une salle consacrée aux œuvres avec les mots, une autre au paradigme albertien de la fenêtre ou à la métareprésentation), plusieurs d'entre elles, bien qu'attendues, sont traitées avec une complexité singulière et réjouissante.

Ainsi, la salle « La Magie noire » rassemble diverses pratiques de la métamorphose: stylistique (le traitement classique alterne avec la facture impressionniste), formel (dans *Le Principe d'incertitude*, l'ombre de la femme est celle d'un oiseau) ou matériel (dans *La Magie noire*, la peau se confond à la texture du ciel ou de l'eau).

Néanmoins, au fur et à mesure que les spectateurs avancent dans le cours de l'exposition, les salles les confrontent à des regroupements un peu plus déroutants, moins étroitement motivés, et qui sont donc moins aisément réductibles à une seule opération de pétrification, de gigantomanie ou de compartimentation. Comme si, après les avoir strictement guidés et encadrés par les thèmes, on postulait que les visiteurs se trouvaient désormais à même, à partir de la salle sur *Les Affinités électives*, de s'appuyer davantage sur leur expérience des salles précédentes, sur la compétence d'attention et la familiarité toute fraîche qu'ils viennent d'y acquérir. De sorte que les salles se font de plus en plus « ouvertes », le parcours s'achevant pratiquement sur une énigme, sur un rapprochement qui refuse d'être exemplaire ou typique de la production de Magritte.

En somme, il faut souhaiter que l'exposition ait été bien accueillie car il est certain que le Musée a accepté cette fois de faire confiance aux spectateurs par toutes sortes de petites décisions: ainsi, on ne trouvait dans les salles aucun texte didactique, ni surtout aucune de ces citations d'artistes par lesquelles les conservateurs s'épargnent souvent d'avoir à expliquer quoi que ce soit et se permettent de faire passer les artistes pour des simples d'esprit. Rien de plus ridicule que ces citations, inscrites en majesté au-dessus des œuvres, comme des surtitres à l'opéra, afin de s'assurer, dans l'éventualité d'un succès foudroyant à l'audimat, que vous pourriez encore les lire même si la cohue vous empêchait de voir tous les tableaux. Dans l'exposition Magritte, la petite brochure publiée pour accompagner les spectateurs dans leur parcours était une solution tout à fait heureuse (bien qu'imprimée en quantité insuffisante, il me semble) et qui participait de ce refus de noyer la mise en exposition sous

l'interprétation, l'explication, l'éta-
lage factuel et autres bouées aptes
à alléger l'effort requis par la ren-
contre avec les œuvres et à tami-
ser l'étrangeté de leur rapport aux
choses (déjà un peu émoussée par
le temps et la fortune publicitaire
de Magritte).

Ces stratégies de mise en scène
étaient remarquablement suppor-
tées par un accrochage fin qui a su
construire des clins d'œil et pers-
pectives obliques et inattendues en-
tre des œuvres et ce, d'une salle à
l'autre parfois; un accrochage qui
n'a pas eu peur des asymétries ou
d'un mur vide ici et là, et qui, de
surcroît, compte tenu de la grande
quantité d'œuvres provenant de
collections particulières, offrait un
éventail d'encadrements. La chose
n'est guère intéressante en soi mais,
autour de Magritte et à cause de la
réflexion que son œuvre élabore
sur les limites de la représentation,
beaucoup d'œuvres prenaient ainsi
une dimension que leur reproduc-
tion amputée du cadre n'aurait pas
laissé soupçonner.

Enfin, le Musée des beaux-arts
de Montréal a rallié une récente
tendance de la mise en exposition
qui, pour déconcertante qu'elle
soit parfois aux yeux des specta-
teurs, a souvent, et pour cette rai-
son même, beaucoup de mérite.
Ayant refusé de linéariser et de pé-
riodiser la pratique d'un peintre qui
travaillait par retours, reprises et
variations (par « moutures » disait-
il), l'exposition se doublait d'un re-
gard historique accentuant plutôt
de possibles échos de l'art de Ma-
gritte dans la production contem-
poraine (ou dans des collections
d'artistes *Le Sens propre*, emprunté
à Robert Rauschenberg, et *La Con-
dition humaine* (1948) à Jasper Johns).
L'insertion contemporaine à la fois
la plus incontournable et la plus am-
bitieuse fut celle de Joseph Kosuth
mais pour ces raisons, parmi d'au-
tres, il m'apparaît que ce fut la moins
réussie (sauf sur le plan de la désta-
bilisation des visiteurs, qui décou-
vraient là la mixité de l'expo mais
qui ne la reconnaissaient pas facile-
ment puisque des œuvres de Ma-
gritte figuraient dans l'installation
de Kosuth). À l'exception de Ko-
suth (et de Racine qui poursuivait
la voie de son travail antérieur sur
la mise en musique du langage), la
plupart des artistes situaient leur in-

tervention par rapport à la réflexion,
engagée par Magritte, sur l'articu-
lation problématique de l'objet et
du réel.

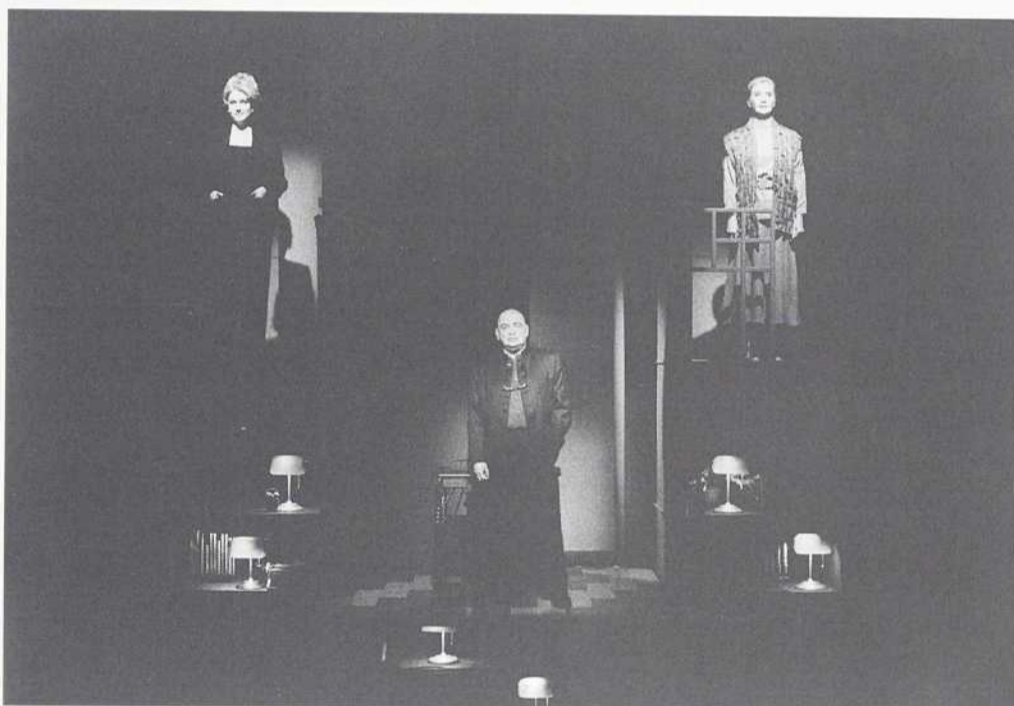
En incluant parmi cette sélection
limitée, à la fois merveilleusement
pertinente et arbitraire, d'artistes
contemporains, deux artistes d'ici,
le Musée des beaux-arts se livrait
enfin à un exercice et à une respon-
sabilité qu'on lui a trop souvent
vu refuser ou négliger (je pense
par exemple au refus de prendre en

compte le mouvement Ti-pop lors
de l'exposition Pop qui avait été
dans d'autres sites d'accueil contex-
tualisée grâce à des tendances lo-
cales). Pour toutes ces raisons, et
gardant en mémoire l'histoire ré-
cente du Musée, on se réjouira de
voir enfin Tintin rejoint par un com-
patriote au panthéon de la moder-
nité artistique belge.

— JOHANNE LAMOUREUX

LE PASSAGE DE L'INDIANA

**une pièce de Normand Chaurette, mise en scène par Denis
Marleau, scénographie de Michel Goulet, lumières de Guy Simard,
costumes de Lyse Bédard, musique de Denis Gougeon, une
production du Théâtre Ubu, créée le 10 juillet 1996 au Tinel de la
Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon dans le cadre de la 50^e
édition du Festival d'Avignon, reprise au Centre national des arts
d'Ottawa du 25 au 29 septembre, présenté par le Théâtre du
Nouveau Monde (à l'Usine C) du 5 novembre au 1^{er} décembre
1996. Le texte est publié chez Actes Sud-Papiers/Leméac.**



DENIS MARLEAU, LE PASSAGE DE L'INDIANA (SUR LA PHOTO: JULIE MCCLEMENS,
JEAN-LOUIS MILLETTE ET ANDRÉE LACHAPPELLE); PHOTO: (JOSÉE LAMBERT) THÉÂTRE UBU.

Tout ce qui est hermétique ne
renferme pas nécessairement quel-
que chose... dit Sacha Guitry jamais
à court d'un « mot ». Celui-ci, qu'il
lança à un mallarméen l'accusant de
transparence, pourrait servir – tout
humour assumé – au théâtre répu-
té difficile de Normand Chaurette...;
pour en former l'emblème popu-
laire, si l'on veut, car il s'agit en ef-
fet d'un théâtre dont il est possible
que l'on ne puisse ouvrir le coffre
scellé (ou le sac, ou la lettre), puis-
que c'est un théâtre rembaré ou

noué ou cacheté plus qu'obscur,
avec des sursauts de sens qui sour-
dent çà et là, semblant cogner de
l'intérieur, avec des échos et des
soubresauts de silence (d'omission
de faits) qui sont les tics d'un cou-
pable (l'auteur?) paradant sa cons-
cience en marge d'un crime à jamais
irrésolu, idéalement inconnu aux
autres...

C'est un théâtre désassujetti du
théâtre (il s'y passe une catharsis
d'écriture plus que de représenta-
tion) qui – tout en ayant l'air de le

faire en flirtant avec le parfum sub-
til et intrigant du polar – ne ra-
conte aucune histoire précise, ni
n'explique un drame, ni ne résout
une énigme, car l'auteur – Chaurette
est une Agatha Christie mystique
– ne fait qu'évoquer en situation de
puzzle (mais dans un désordre abso-
lument mathématique, ce théâtre
est précieusement bâti) quelques
aspects d'affects afférents à un thè-
me qui demeurera en suspens (ici
le plagiat, ailleurs c'était le meurtre,
la folie, la dissimulation ou l'im-
mortalité...).

C'est que Normand Chaurette,
un écrivain majeur de cette fin de
siècle, a fait du « secret » son sujet-
force – secret inviolable ou terras-
sant, insupportable ou décevant,
jamais avoué si avouable... – et par-
tant ce travail sur le secret est de-
venu le moteur d'une dramaturgie
gigogne d'abîmes et receleuse de
poésie... Ce secret bien gardé (ou
seulement deviné, ou fatalement
perçé) est à la fois le point de chute
et le point de fuite (d'arrivée et d'ho-
rizon) de ses non-lieux dramatiques
– sans action centrale mais avec
tout un appareil d'observations –
qui demeurent chaque fois à l'état
énigmatique d'un rébus aux réso-
lutions impossibles et inutiles...

*Provincetown Playhouse, Fragments
d'une lettre d'adieu, La Société de
Métis* et ce sublime *Passage de l'In-
diana* sont des architectures exis-
tentielles qui se réalisent par (et
dans) l'action insinuante et musicale
du verbe, avec le bâti de la phrase
et sans réels protagonistes car les
pièces de Chaurette sont – dans leur
ensemble – des entrecroisements
de complots et conflits, de soup-
çons et de doutes, avec des senti-
ments à vif mais retenus, cachés et
impurs, tus, ce qui forme des assauts
nerveux et dramatiques assez pa-
rents – pour trouver une corres-
pondance picturale – des incan-
tations muettes et des violences
sourdes de l'abstraction lyrique.

Ainsi *Le Passage de l'Indiana*,
huitième pièce créée, la plus tra-
versée de détails et recouverte de
mystère, semée de pistes et de
trappes, est son texte de théâtre le
plus exigeant (d'écoute) et le plus
complexe (d'attention) qui réunit
un quatuor d'écrivains et d'éditeurs,
instrumentistes jouant en chassé-
croisé (solo, duo ou trio) les varia-
tions sur un thème apparemment

précis, celui du plagiat littéraire, qui va s'élargir imprécisément aux horizons gigantesques du hasard et de la mythomanie, à la vengeance, au désir et au désastre, au vol et au viol, pour atteindre une apothéose sombre dans la mise à nu du traquenard où – sous la surpuissance de l'amour – tomberont une à une les forces en jeu, la volonté et le mimétisme, le désir et l'admiration, l'ambition et la grâce, l'amour-propre et la disgrâce, petits blocs d'un grand rébus, toutes cases d'un jeu d'échelles et de serpents...

Normand Chaurette crée une dramaturgie paradoxale, elliptique, et hors-psychologie (ce que Denis Marleau est le premier à saisir), car c'est un théâtre mis délibérément en déséquilibre psychique dans une spirale des appréhensions et des désirs du drame, tenu secret, où les comportements indéfinissables des personnages répondent eux aussi par leur froideur, leur détachement, à cet univers hermétique, séduisant et angoissant, de l'avancée dans l'inconnu des drames; Chaurette adopte la démarche d'une enquête – sans enquêteur – sur l'évolution du désir, de la fuite et du mensonge, sur la révolution du mal, et c'est une investigation tournant à répétition (autour du coffre: de la lettre, du sac, du passage...) pour devenir une ritournelle métaphysico-musicale de propos apparemment échappés et épars – mais tous révélateurs – que le spectateur-enquêteur doit rétablir lui-même, dans un sens ou dans l'autre de ses intuitions, à défaut de ne pouvoir en établir un récit cohérent ou, pour demeurer dans l'univers judiciaire qui sous-tend le théâtre de Chaurette, en cerner l'irréfutable d'une preuve.

Dans *Le Passage de l'Indiana*, comme dans ses autres pièces, nous avons « une affaire »: la découverte de 83 lignes dans un roman d'Éric Mahoney qui sont la reproduction exacte des 83 lignes d'un « passage » du roman de Martina North où celle-ci évoquait sa profonde blessure d'enfance: le naufrage d'un paquebot (*l'Indiana*) dans lequel périrent ses parents au large du Gotland dans la mer Baltique, alors qu'elle venait de naître... De la ponctuation jusqu'à l'erreur (les termes employés pour décrire le paquebot sont ceux d'un voilier),

et sans guillemets, Éric Mahoney aurait donc sciemment ou parfaitement plagié une page de Martina North...?

Si le « coupable » dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, réfugié dans une folie feinte et revivant la scène du crime, est celui qui a tendu le piège aux deux acteurs adolescents qui ont tué un « vrai » enfant (caché dans un sac qui devait contenir de l'ouate et du sang de cochon) dans une scène d'« immolation de la beauté », prenant ceux-là (les garçons) comme bouc émissaire d'un désir frustré, là, dans *Le Passage de l'Indiana*, le « coupable » (dont le rire final annonce la folie?) a fait d'un autre lui-même ou d'un fils élu – ce jeune écrivain mythomane – le bouc émissaire d'une frustration en marche, sa vengeance d'amour-propre...

Il ne faudrait pas (on ne devrait pas) raconter une pièce de Chaurette à quiconque ira la voir, et de toutes façons ce serait difficile et risqué puisque chacun a à reconstruire, à travers « les figures de ces tapis » pour reprendre l'expression de Stéphane Lépine dans *La Société de Normand Chaurette*, ses propres tracés d'enquêteur, sa sinuosité d'intuition, sa cartographie du crime ou sa lecture du drame. Il apparaît parfois des dramaturges étranges et pénétrants – et Chaurette est de ceux-là, à l'égal de Duras, Pinter, et Robert Pinget – qui échappent aux entendements habituels, qui nous poussent dans les retranchements du sens et le maquis de la psychanalyse, qui réinventent le récit – et ré-imposent l'écoute – tant l'art particulier de leur écriture est fait d'une machiavélique inspiration de bricoleurs maniaques dans l'atelier du sublime.

Pour la première fois, à la création de *Le Passage de l'Indiana*, le théâtre mimétique et singulièrement écrit de Normand Chaurette est mené à un terme scénique fort et justement. Denis Marleau – familier des atypiques de Jarry à Beckett – a su lire et interpréter Chaurette, établir cette matière textuelle comme matériau brut, un peu comme si elle constituait la partition trouée d'un piano mécanique, évacuant du jeu des acteurs ce psychologisme dans lequel les metteurs en scène de Chaurette sont demeurés impuissants, pour

en arriver à l'interprétation cinquante d'un oratorio rentré et par ailleurs prégnant, insistant, troublant, déstabilisant, où se joue entre quatre rôles, quatre voix et quatre corps, une fatale quadrature.

Passagers de *l'Indiana*, ou pièces du rébus, pions du jeu d'échelles et serpents, ou cadavres remuants dans les placards de la mémoire, les quatre exécutants (la distribution, composée d'Andrée Lachapelle, Jean-Louis Millette, Marc Béland et Julie McClemens, est de premier plan, et Marleau signe une autre de ses phénoménales mises en scène) de-

meurent enfermés dans le jeu chaurettien que le sculpteur Michel Goulet – qui signe sa plus belle réussite au théâtre – a superbement ramassé dans un dispositif frontal et compartimenté qui (en plus des rayons de la bibliothèque, bien sûr) évoque à la fois et parfois les cabines d'un paquebot, les pièces d'un casse-tête, les cases d'un jeu ou les lobes d'un cerveau, quatre coffres (cabine, pièce, case, lobe) dans lesquels se cache le drame passionnel et maniaque d'un fantastique écrivain.

– ROBERT LÉVESQUE

PIERRE DORION

Galerie René Blouin, Montréal, June 1 – August 3

This selection from Pierre Dorion's paintings of the late eighties and the nineties introduces a consistency of concerns within his work. This includes the disjunctive combination of two systems of representation. Painting and photography are here brought into the proximity of one another in a body of work which asserts a discursive definition of painting against the consideration of painting as handmade gesture (*peinture*) and the psychologized conception of a unitary meaning that this usually entails.

In an impressive painting from 1991, *Figure with Pedestal*, a male figure dressed in forties-style clothing leans on a pedestal and turns obliquely into the pictorial space. The surface of this painting, primarily blue-grey over red, has been knifed on in an accumulation of waxy dull paint, a surface conspicuously deadened. Several repetitions occur: the man's left hand is raised to support his head with index finger pointed vertically, this verticality is repeated in the pedestal and the delineation of the painted rectangle in the picture, as well as in the configuration of the canvas itself, and by implication the viewer in front of the painting. The figure stands within an illusionistic space delineated as though an overhead spotlight created a circular area of lighting on the floor. The figure is fully rendered in typical realist idiom while the pedestal is positioned

in a frontal relationship with the picture plane. Behind the pedestal and figure and positioned to coincide but simultaneously conflict with the illusionism of the depicted space, a flat rectangle of a lighter blue-grey reproduces the configuration of the painting within itself. Two systems of representation, one of pictorial illusionism and one of minimalist literality, are deployed within what ought to be a single painting insofar as it is physically enclosed within one outer boundary.

Another painting of this period, *Figure avec croix* (1990), shows this interest in disrupting the spatial construction within painting and of the frame as limit. Appearing in a pictorial space, the same male figure appears. The continuity of this figure from one painting to the next suggests that this is self-portraiture. The naturalism of the figure collides with the other prevailing spatial conception in the painting, that of minimalist literality. The figure interferes with the painting's literal aspect, as if it were actually continuous with the design elements of the painting's literal space, a frame within the painting and a diagonal crossbar from each corner. This disjunction of systems disrupts the painting's unity, allowing a plurality of viewpoints to co-exist. Within the conflicted spatiality of this painting, the realism of the figure's depiction is potentially a first reading of the painting. However, if we



PIERRE DORION, LA CHAMBRE À L'ATELIER, 1996, OIL ON LINEN CANVAS, 61 X 40.6 CM.; PHOTO: COURTESY GALERIE RENÉ BLOUIN.

works of this series, for example, *La Chambre à l'atelier* (1996), which is painted in Dorion's "plain realism." This painting presents an interior space arranged (posed) as if to be painted or photographed, a room in which a bed with banal tubular metal frame is pushed against a wall. A chair is also pushed against a radiator as if to make room for activity in the room. Clocks, studies and pictures hang on the wall. Colour is, as usual, in the somber dirty grey and brown reminiscent of the impoverished realism of thirties American painting. The everydayness of the scene is pushed to the point of vertigo and dread. In the literary realm a parallel for this might be found in the melancholy of Peter Handke's stories – in the sickroom, all afternoon, tulip petals fell to the floor.

It is understandable that themes of loss, emptiness and melancholy will infuse examinations of Dorion's work. Their evaluation brings to mind the well known Gerhard Richter-Benjamin Buchloh debate in which the critic admonishes the artist for his "spiritual" inclinations and Richter responds, "Surely you don't think that a stupid demonstration of brushwork, or of the rhetoric of painting and its elements, could ever achieve anything, say anything, express any longing . . . longing for what, for a better world" (*Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting*, 1995). An interpretation of Dorion's emphasis on painting's rhetoric and the accompanying sense of loss should include the possibility that this concern with emptiness and loss be viewed, not as yet another contribution to nihilism or nostalgia but as an overcoming of dualistic configurations,

of the metaphysics of reified presence, and as an aspect of an individual's personal and world transformative practice. Catherine Crowston, in a catalogue essay concerned with Dorion's work, follows Barthes in attributing this sense of loss, inherent in photography, to the knowledge that the instant that has been is no longer (*Pierre Dorion*, 1993). Another possibility would be the loss incurred in the becoming object of the object of interpretation, that is, the loss that occurs as a focal point becomes isolated from the flux of temporality, fixed in a temporal isolation. And, perhaps the most difficult, the sense of melancholy and loss that Heidegger ascribed to the suffering undergone throughout our encounter with the transformation of the world into picture and human existence into subject.

Dorion's refusal of the dichotomies empty/full, surface/depth, and interior/exterior is a resistance to those aspects of the Western tradition of pictorialism and its links to the discourse of reason. His disruptions of the unitary logic of representation resist the determination of presence as closure. As well, the capacity of these works to function "differently," on the one hand evokes an ambiance of melancholy or loss, which Richter (following Hans Sedlmayer) attributed to a historical "loss of centre," but on the other, follows from the substitution of difference for unity. The deathliness that is part of Dorion's painting is similarly a strategy of paradox whereby a space of otherness and difference is opened.

— STEPHEN HORNE

EMERGING ARTISTS SHOWCASE

Gallery 101, Ottawa, July 25 – August 23

Group exhibitions featuring the work of "emerging artists" have symptomatically returned on the Canadian art scene. They express an uneasiness, the very nature of which remains complex. Is the term "emerging" highlighted to publicly redress a perceived ex-

clusionary practice within the art milieu while also selling youth and excitement, energy and originality to a broader public, a marketing strategy which fashionably puts Generation X on display while absolving one of one's guilt by a token gesture? By proclaiming to identify

take the naturalism of the figure as a vantage point then the apparent literalism of the painting as object is implicated within representation, that is, as an "actuality" constructed within another system of representation. By extension, then, the definition of the painting as a unified singularity begins to unravel, revealing a set of relations that overcomes the naturalistic perception of the painting as an interior viewed from a vantage point exterior to its frame. Within this problematic of painting's spatiality, the inscription of the problem of non-presence within the frame poses the question of how the presence of that non-presence is to be understood. This deconstructs the genre of self-portraiture which is an utmost example of the desire for unity and presence.

Several other works or groups of works are included in this exhibition, the more interesting of which are four new smaller paintings installed together in a room separate from the earlier work. These paint-

ings continue investigations in cityscape and interiors painted since 1994. Each one has a blurred frame painted just inside its outer edge, a frame which blends into the painting without sharp delineation. One painting even takes as its subject a frame of the sort used in playgrounds or in sports as a goal. This frame stands alone on a beach, the vantage point directing us into the distance toward a view of the ocean and horizon beyond the beach. A cityscape, titled in English, and painted in Dorion's usual dulled waxy grey and brown, *Landscape with Lamp Post and Blue Building* (1996) is typical for its evocation of empty space. The scene is composed of various absences: no vehicles in the parking lot, simplified bare walls, empty windows, none of the marks of human drama as found in Hopper or de Chirico. The divisions of the space are strongly architectonic, the horizontals and verticals organized in rhythmic relationships. The architectonic theme is equally apparent in the other

the next "generation," something which the use of the term emerging implicitly does, isn't the institution using its power of legitimization to legitimize itself by conferring status onto the selected artist? Are such exhibitions a mere embodiment of what has recently been called the "end of research a development," a general retreat from intellectual and critical investment associated with the climate

target shooting – that will produce bonding/socialization while conditioning them to become valuable, resourceful and responsible members of a community. However, the frontality and disposition of the boy scouts' heads position them as targets or trophies, a reading further reinforced by their groupings in packs. Problematizing this reading are objects, surface treatments, and the overlay of red Plexiglas cut-outs

of products to promise betterment and happiness, and the comfort of conformity.

Consumerism, autobiography and fiction are central to Cathy Cahill's *Dogs in Dresses* (1996), a wall piece which combines pink pieces of taffeta, colourful miniature knitted garments, and embroidered and silkscreened text. The romantic text utters the fantasy of a young woman's impossible quest for happiness and meaningfulness in late-capitalist society. It is about having, needing and wanting in the conditional; it is about deferral and inaccessibility. Dates, Paris and the Eiffel Tower, the perfect outfit, marriage, and fun are not desired in the present or even in the future which, despite its lack of specificity, would nonetheless allow for a potential of realization. The work's strength lies in its implicit recognition of the conditions of construction of her marginalization within consumer culture while she longs for the allure of that very culture. A double-bind in which inability to escape unemployment and the feeling of being a failure are poignantly expressed through a divagation tainted by the romance of consumerism, of disposable culture and the never-ending succession of objects.

Anne Cooper's obsessive untitled sculpture juts out of the wall and lasciviously winds on the wooden floor to exert a powerful fascination. The precision, process and labour-intensive character of the work combined with the choice of materials – fabric, salt and dress-makers' pins – position her piece as a ritualistic, feminine/domestic object. This metallic tail of pins also references post-minimal practices while using the presentation strategy of architectural dependence/attachment to produce a destabilization, like some of Robert Gober's work. By enlisting sensuality and repulsion, Cooper's sculpture unleashes desire and threatens by its indeterminacy.

Like Cooper, Anette Larsson also relies on the juxtaposition of desire and repulsion in *Natural Wear* (1996), an installation consisting in five engraved metallic plates pierced by peep-holes through which five different video sequences are repeated and presented simultaneously. In one tape, a woman's hand

opens an elegant box, which locates its content as intimate luxury product, to handle, scrutinize, and fondle the "NATURAL WEAR" silicone breast prosthesis. Through another peephole, the viewer witnesses a woman's hand knowingly undoing her shirt and caressing her breast, while another sequence/peephole presents a more clinical scrutiny of the breast. The accumulation of these sequences exploits the deeply rooted association of desire and pleasure with disease, the construction of the body as an assemblage of discreet and independent units with specific functions, the impact of market-driven construction of female desirability, and the location of pleasure as outside/separate from the subject yet reachable through the product.

Alem Sklar's powerful installation *My Mother Is An Old Man and I Am His Little Girl* (1996) enlists the autobiographical to create a tension. A rough plank wood floor made to the exact measure of the room is randomly pierced by peep-holes. To see the images, which are in fact slides projected under the floor, the viewer must crawl across the floor, thereby constructing a personal narrative through one's corporeal voyage. Ambiguous in nature, the images are very seductive and disturbing. They hold in check notions of gender, age and normality and escape narrative closure. One is left with an unbearable desire to know, a desire all the most insatiable since one's commitment to the piece was so total and intimate, and the accompanying knowledge that it is impossible, that the piece is very personal despite its use of such public display strategy.

While tackling complex and urgent issues of identity, language, and the negotiation of desire, Nancy Lalicón's *Kurlit* (1996) is nonetheless the most derivative piece in the exhibition. Tucked away in the least accessible space, five archaic tape recorders and microphones are presented on wooden tables. Despite their height, these tables, reminiscent of schoolchildren's pulpits, evoke the inculcation of knowledge. Their position in a circle refers to potential collaboration and protection, as much as exclusion, a feeling enhanced by their height. *Kurlit* relies on formal modes of



ALEM SKLAR, MY MOTHER IS AN OLD MAN AND I AM HIS LITTLE GIRL, 1996, DETAIL OF INSTALLATION; PHOTO: COURTESY GALLERY 101.

of recession which has blindly put its focus on (measurable) promotion? Do such exhibitions create a framework that lowers one's expectation, holding in check any possible failure by their very perceived/constructed risk factor?

Explorations of masculinity, desire and consumerism were three central themes of the exhibition which ensured a degree of dialogue between the works. Dallas Seitz's installation *Fur* (1996) examines the social construction of masculinity and its relationship to violence. The piece is comprised of four separate groupings of painted particleboard plaque cutouts visually brought together by the painted wall they occupy. In the first tableau, angry flies seemingly enter the space through the gallery's window; in the other three, groupings of six individuated boy scout heads are gathered around specific types of activity – hitchhiking, hunting and

onto the heads – from a red penis over one boy's mouth, to the other's black eye or yet another's eye retainer – which, directly referencing cult films like *Clockwork Orange* and *Lord of the Flies*, infuse the work with a welcome combination of irreverence, cruelty and humour.

Like Seitz, Sadko Hadzihanovic explores the social construction of masculinity. Presented on an adjacent wall, *Everything Must Go* (1996) examines the convergence of masculinity, consumerism and popular culture. In this installation, small mixed-media canvases are hung, stacked or leaning in various configurations on the wall. By juxtaposing, for example, images of guns, wooden horses, pumped-up torsos, and Gillette grooming products, the artist fragments and recomposes the narratives which construct manhood in the 1990s. By playing with the scale, context and reference of the images, he underscores the power

presentation of audio works which, by now, have become stale (standard); a specific genre used by many women artists in their exploration of identity and desire.

Despite all the possible pitfalls, "Emerging Artists Showcase" was exciting and the work selected for the most part engaging. It made no

attempt at disguising itself under an artificial curatorial premise, and clearly presented itself as a juried exhibition and marketing strategy/showcase, whose aim was to promote the work of selected emerging artists in a given community.

— SYLVIE FORTIN

LYNN HUGHES

Art Gallery of Ontario, Toronto, April 10 – July 14

Over the past few years, Lynn Hughes has created an ambitious series of composite works portraying female mathematicians, under the global title *Tentative Equations*. In these works, a life-size, black-and-white photograph of the mathematician and a painting of the same height are hung side-by-side. A mathematical equation chosen by the portrayed mathematician as her "favorite," and from which the painting is derived, is painted onto the wall above or to the side. In this series, Hughes articulates pathways between aesthetic and technical modes. She shows us paintings which feel as though they are the result of intellectual labour, and presents the text of mathematical thought as aesthetic object, without translating unduly, or fabricating easy liaisons between these realms.

It may be considered counter-historical to maintain a distinction between aesthetic and scientific thought and experience. Increasingly, new visual technologies, which allow the production, display and distribution of images, are built and understood as technical devices. A spectator's experience may exceed, but it is perceived as stemming from, the speed and resolution of the imaging technology. The brain itself can be imaged, cognitive activity mapped, in intricate ways.

In this context, what is the role of an aesthetic consciousness which produces nothing in technical terms, and is irreproducible? It seems that Hughes has set stage for a meditation on the function of art within a technological society. (It must be noted that the "art" form engaged by Hughes is painting and thus does not address the ramifications

of these questions within other media). Hughes, who has a formation in both fine arts and history of science, seems self-consciously aware of the "historical status" of painting; her whole project has an inviting awkwardness about it. It is as though the very act of standing painting up in a comparative relationship to photography and mathematical notation could only end

in embarrassment (for the paintings), given their unequal status in relation to the real. In spite of an infectious intellectual curiosity, there is no desire for mastery here.

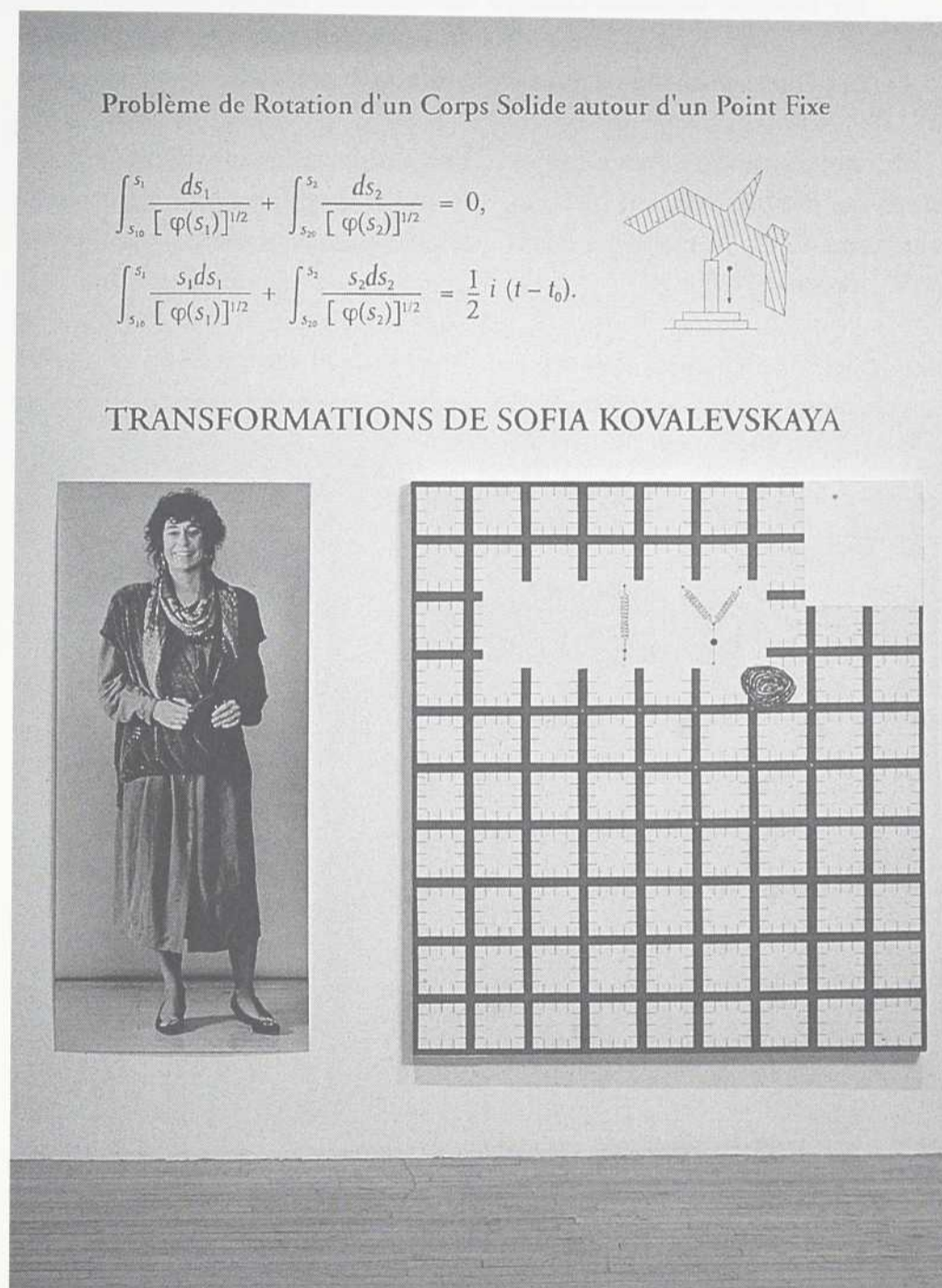
The slipping of function between different spheres – mathematics-paintings or aesthetics-science – is central to Hughes' project. It is in this sense that she appears to challenge what Jurgen Habermas describes, quoting Max Weber, as the separation at the advent of the "pro-

quiring mix-and-match trajectory which leaves the material objects distinct, but their perceptual traces blended.

"Transformations de Sofia Kovalevskaya, or, the problem of the revolution of a solid body around a fixed point" is the equation chosen by mathematician Louise Lafortune, and the title of one of the two pieces on display. This problem generates a painting of a regular but interrupted grid in brown on yellow. This field is perforated and imposed upon by several painting events, discreet spaces which bear only an incidental relation to the lattice which holds the picture plane in its structure. The feeling is one of conflict between two- and three-dimensional pictorial space (an impasto relief thumb print) over a grid which resists depth. Hughes' grid is less the materializing modernist one described by Rosalind Krauss ("Grids," 1978), than a cognitive matrix with qualities of dissolution and transformation.

The photo of Lafortune, displayed to the right of the painting, is surprisingly pragmatic in appearance, conveying as it does a certain faith in the representational function of photography and the possibility of portrait likeness. The style of Hughes' photographs is difficult to place. The women are dressed in a relaxed but professional manner. The linoleum floor under their feet is in slight disrepair, its grid of white squares and the shallow space of the photos echoing that of the *Transformations* painting.

For the second of the two works, mathematician Lise Paquin has chosen a pictorial equation, *Opération d'addition*. The characters depicted are Inuit people, a man and a woman bearing a child on her back. In separate scenes, the two are shown fishing, the woman having caught four fish and pulling in a fifth, the man with two, pulling in his third. An empty carrying bag for fish lies on the ice near each catch. In the final vignette, the characters have convened and laid out their fish on the ice near each other, and one large sack lies beside them. Our attention is drawn to the function of the "container" to assemble the groups of objects in an operation of addition.



LYNN HUGHES, LOUISE LAFORTUNE WITH HER FAVOURITE EQUATION + A PAINTING DERIVED FROM IT, 1995, APPROX. 9' X 8', ACRYLIC, OIL PAINT, WAX AND PLASTER ON CANVAS WITH PHOTOS TAKEN BY LES HUNO.

How necessary is the likeness of the objects to be added? The man and the woman in the equation are "added" through a secondary operation, into a social unity, in an image of co-operation. This is, then, a social illustration of mathematics, with a moral and pragmatic message: that cooperation leads to prosperity. What we are able to add together – A man and a dog? Two dogs and a word processor? – without the structuring intervention of narrative, defines not just the limits of meaning, but significantly here, also of aesthetic and moral imagining. This pictographic phrase recalls the metaphorical painter who "creates worlds." The illusionistic space of the painting is the necessary tool to contain such godlike activity. This is addition on a concrete level, then: they are together because they are contained within a) a form of similarity and b) a framework of connectedness.

The painting related to *Opération d'addition* is on the first level a gelatinous red field pooled on the surface; some tension prevents it from transgressing the edges of the picture plane. Chains of linked forms criss-cross this field horizontally in series of threes and fives. A root-like black object extends into the top of the picture field. A lozenge of space slightly above center opens onto a photo-realist mouth with remarkable, large teeth. A white, milk-like blob flows down from the lip to the bottom of the painting, riding over the surface. A troubling blue dot hovers above the upper lip.

The mouth at the core of this painting resembles the maternal mouth, filling the visual field it occupies, magically producing milk. Here are the linked feminist signifiers of mouth, food, consumption and language. The field is "bloody," as with menstrual or postnatal effluence, signifying, perhaps, the addition, by flow, of new matter into an established context. Like the milk flow, the black root pictures an organic randomness of growth. Its parts are uncountable, they keep splitting and are lined with smaller hair-like roots.

In contrast to the chaotic sensibility of Hughes' paintings, the works overall have a straightforward and almost didactic aspect;

there is a desire to demonstrate, to open ideas, to allow for speculation. Perhaps Hughes' project is, on one level, to reconcile the separate spheres which constitute her own formation and current practices (artist, educator, mathematician). Within this she elaborates a site of conflict which is social. Profound changes are being wrought in the

relation of aesthetic experience to scientific knowledge and technology, and the nexus of these changes is in the formation and status of individual (aesthetically) thinking subjects within what now constitutes our reality.

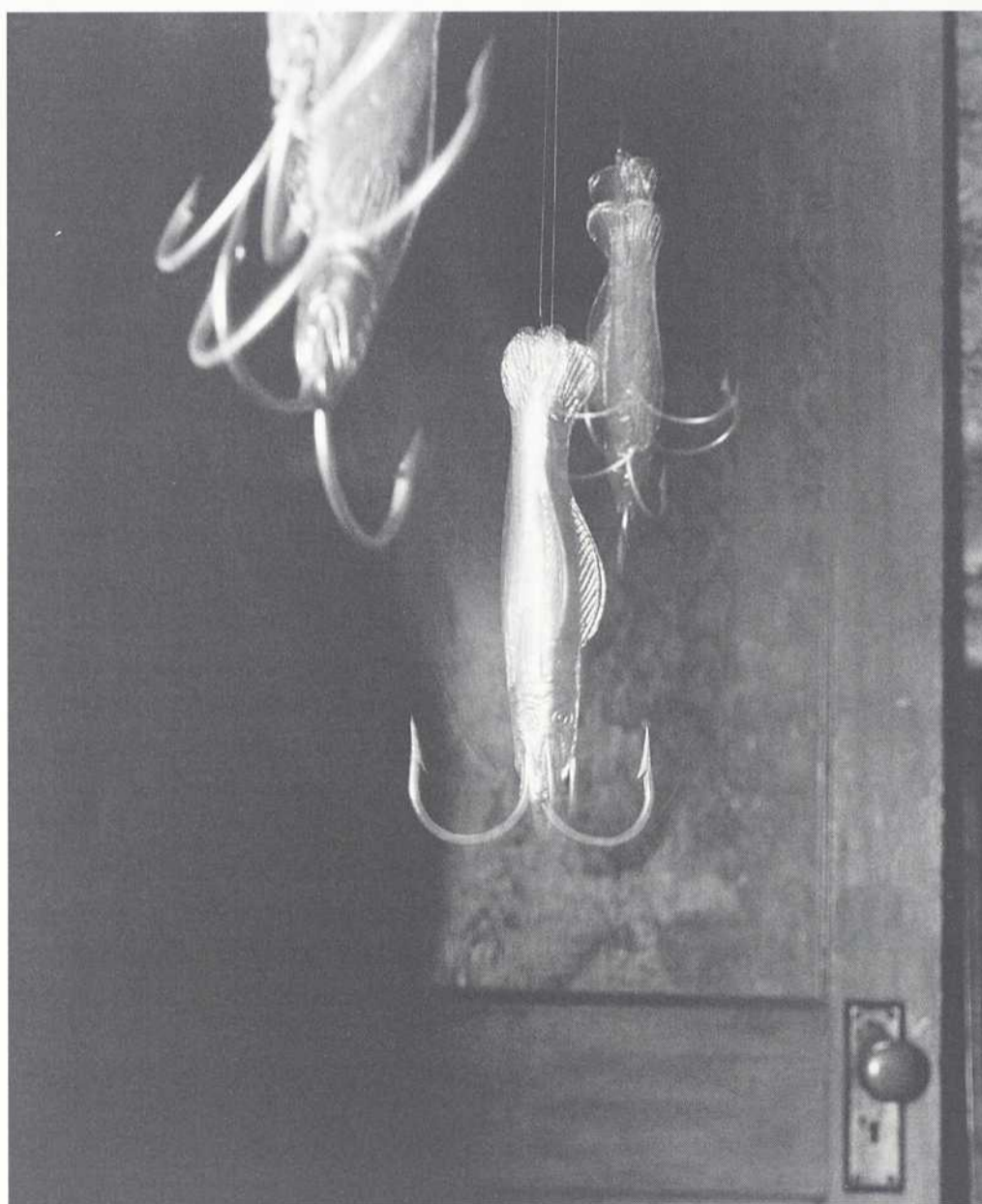
– ANNIE MARTIN

ROBERT BEAN

Sir Wilfred Grenfell College Art Gallery, Corner Brook,
December 3 – January 14
Art Gallery of Nova Scotia, Halifax, March 23 – June 9

Robert Bean allocates a major portion of his photo-based installation, *Table Land*, to multiple land-

tory exotic rock formations in Newfoundland which reveal significant moments in geological history.



ROBERT BEAN, PENDULUM, DETAIL; PHOTOGRAPH, 30" X 40"; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

scape images assembled with the selective, empirical gaze of a scientific observer. As artist and rookie field geologist, he utilizes photo-documentary strategies to inven-

Through these photographic records, Bean champions the theory of "deep time" where the physical world is a site of perpetual cycles, constantly producing new rock

formations which overlay eroding flows of older materials. This reading of endless, regenerative geological cycles within the planet's physical construction stands in stark contrast to the dogmatic canon of scientific Modernist thought where time and space are placed on a linear trajectory with a prehistoric beginning and an anticipated end. The *Table Land* project is conceptually modelled after this cyclical process as the artist revisits a set array of subject matters, each time layering in more cross-referential information and interwoven connections.

The geological subjects of the artist's photographic inquiry are found at two sites in Newfoundland: Green Point on the west coast and the Tablelands in Gros Morne National Park on the Great Northern Peninsula. At Green Point, Bean documents an intact fossil sequence which delineates the boundary between the Cambrian and Ordovician periods. The Tablelands are significant for the presence of rock material from an ancient ocean bed which, due to tectonic plate action, has pierced through the earth's crust and exposed rock strata displaced from deep within the upper mantle. His saturated colour photo images of these sites are laminated onto hinged, multiple-panel, plywood constructions which are wall-mounted at different heights throughout the gallery or gently arced as free-standing units on the floor. Panoramic, documentary-like views of the landscape are butted against micro-views of geological details, occasionally prompting misreads in scale and subject matter from image to image. This interplay between images is an early hint into Bean's visual game where individual panels are presented as documentary modules whose authorities are, literally, hinged upon the contexts of the adjacent images and assembled work beyond.

These plays on the photo-documentary process are also the intellectual springboard into the remainder of *Table Land* which is comprised of subsets of components that form stations or zones throughout the exhibition space. Interspersed through the panorama/detail views are three typologically unique single works: *Pendu-*

lum (1995), a moody, sepia-toned, wall-mounted image of fishing jiggers and tackle; *like water in water* (1995), a video image of caplin (a small fish) swimming in shallow water which is projected onto a low table with the title's text carved into its surface; *Iceberg* (1995) a transparency image of a drifting iceberg mounted in a back-lit wooden box perched on a plinth-like table. In *Pendulum*, four sequential freeze-frames of hooked jigs, arrested in mid-swing, directly quote the historical work of Eadweard Muybridge and Étienne Jules Marey where the latent motion is the subject matter of the piece. These monochromatic images, mounted on thin panels flush to the wall, contrast strongly the colour-saturated, hinged and constructed landscape and rock portraits. Yet they are linked. Both of these image typologies present evidence of latent motion and flow; the photographic process "captures" the staged, short burst of kinetic energy in *Pendulum* just as effectively as it records the latent but invisible thrusting and grinding of rock in deep time at Gros Morne.

The fishing jiggers in *Pendulum* provide a subtle hook for reading the video projection piece *like water in water*. Its image of swimming caplin represents the only real time moment in this exhibition where, appropriately, organic life forms are also the subject matter of the piece. The video projection of a school of small fish, viewed from overhead in shallow water, transforms the social surface of the table top into a pulsating pool of phantom life where the fins of fish unexpectedly poke through and disturb the imaged surface of water, transgressing the boundary of their own illusory surface. The quote from Georges Bataille, "like water in water," engraved into the table's surface, functions as a highly poetic marker within the show where all image and object surfaces flow through each other in a liquid apparition of time and space.

It is difficult, however, to read exhibited images of fish and tackle in Newfoundland and Nova Scotia without recalling the shrinking Atlantic fishery. Yet Bean is not positing maudlin laments for the lack of fish or loss of a provincial

lifestyle. Instead, he stoically positions organic life against the context of deep time where the decline of a recent fish stock may seem like a miniscule event when scaled against the millennial ebb and flow of rock.

The frostily cool back-lit transparency image of *Iceberg* reads as a humorous pun in response to *like water in water* since an iceberg is indeed one form of water in water. It signifies, in yet another photo-based typology, the age of polar ice, which, as solidified and reconfigured water, is destined to drift south and remingle its molecules with the warm waters of equatorial oceans, completing yet another cycle in the earth's history.

The images in this exhibition are but this project's tip of the iceberg. Just as there is a "text" stratified into the landscape which must be analyzed for its geological significance, so there are highly specialized codes and references in the work which need to be revealed. The catalogue essay, written by curator Colleen O'Neill, is an elegant textual tool for unearthing the geological and critical theories densely layered into Bean's work. Many casual art museum patrons, though enamoured with the surface of Bean's individual pieces, will be lost in the intellectual terrain of the installed exhibition without consulting this document as a guidebook.

Yet, the work is mounted as an exhibition in public galleries where disparate publics meander through the carefully constructed path which the artist has created. Bean, poker-faced, has produced ordered image stations which operate as scientific tables of constructed meaning. Although his images appear to be the product of a cool and analytic mind, Bean also plays the role of the twinkly-eyed trickster where every image has a hook and a reference which points to another level of meaning embedded in an adjacent construction. His pieces are etched both physically and intellectually with excerpted texts from Heraclitus, Nietzsche and Bataille, to name the key sources, conflating empirical observations with poetic notations, producing readings where nothing is fixed. All histories, theories, observations and images

flow through each other and mingle. The photographic process is a mere framing device to record the passage of time; the objects and their attendant installation function as specialized signifiers of this fluid interplay between image, object and temporal context.

Discretely etched on the backside of a free-standing photo-panel installed deep in the exhibition space is the quote by Heraclitus, "Nature likes to hide." Again Bean

is playing a game with his viewing public. This key point in understanding the artist's world view is easily missed when casually scanning the exhibition. Those who carefully and systematically scrutinize *Table Land*, however, will discover all necessary data to link together seemingly disparate information layers in this poetic game of intellectual hide and seek.

— PETER DYKHUIS

HAIM STEINBACH

Art Gallery of York University, North York,
January 10 – February 25
Winnipeg Art Gallery, April 10 – June 9

In a show co-produced by the Art Gallery of York University and the Winnipeg Art Gallery, New York-based artist Haim Steinbach focuses on the viewer's experience of institutionalized space and rationalized systems, confuting expectation and desire by imbuing the carefully laid-out schemas of science with the melancholy sense of a memento mori. The central piece of the exhibition (*Untitled*, from 1996) consists of a large, sloped wooden platform leading up to a wall on which are placed twenty collotypes by nineteenth-century stop-motion photographer Eadweard Muybridge. Below the photographs, Steinbach has placed small animal specimens in sealed plexiglass display units that are recessed into the wall, slightly below the level of the platform. Steinbach's tendency to collect or "curate" already existing objects and his interest in display methods that blur the lines between highly fetishized consumer items and the art world's supposedly transcendent objects are clearly in place here. But he seems to be shifting some new burden onto the viewer, literally staging an encounter between his installation and the gallery-goer.

The wooden platform's air of being rigged up hastily for some temporary use – it's unpainted and still smells of clean, fresh-cut wood – is a scruffy contrast to the mon-

umental stonework of the WAG's architecture. As well, the platform suggests stage flats, a feeling reinforced by the rather theatrical resonance of footsteps and a self-conscious sense of height as the viewer approaches the wall. The eternal blanketed hush so characteristic of large galleries and museums is broken and along with it the ideologies of institutionalized viewing – the notion that the experience is timeless, bodiless and neutral. The viewer as well-bred voyeur, strolling with silent, delicate politeness from one work to another; the art object as self-contained, stand-offish even, existing in inviolate and everlasting indifference to its audience – these ideas are hard to sustain as Steinbach frames the act of consuming art.

The work itself examines the way institutions collect, categorize and display objects for the viewer, particularly in reference to the treacherous and unstable relationship between science and art. Steinbach sets up a vaguely nineteenth-century mood, with Muybridge's photographs (done in the 1870s) and with references to the natural sciences, perhaps the defining scientific passion of the Victorians. But if the nineteenth century, particularly under the sway of the Realists, seemed intent on bringing even art into line with positivism and scientific thought, Steinbach wants to suggest the gorgeous aestheticism

and crazy ideological baggage that lurks even in the supposedly "pure" sciences.

Muybridge's photographs were, of course, interested in the rigorous and reasoned investigation of human and animal locomotion, and they possess scientific trappings, often placing the subject against a grid-like background that plots coordinates with pinpoint precision. And his work did have practical

naked on a mattress, makes elaborate hand gestures that signify, if anything, tortured erotic displacement. In another offbeat scenario, a mustached man, dressed only in a loincloth and a heavy leather belt, does a rifle exercise. Nude boys play leapfrog, and in Bacon's beloved no-man's-land between violence and sex, two half-naked men wrestle. Steinbach's re-positioning of the work makes it seem not ra-

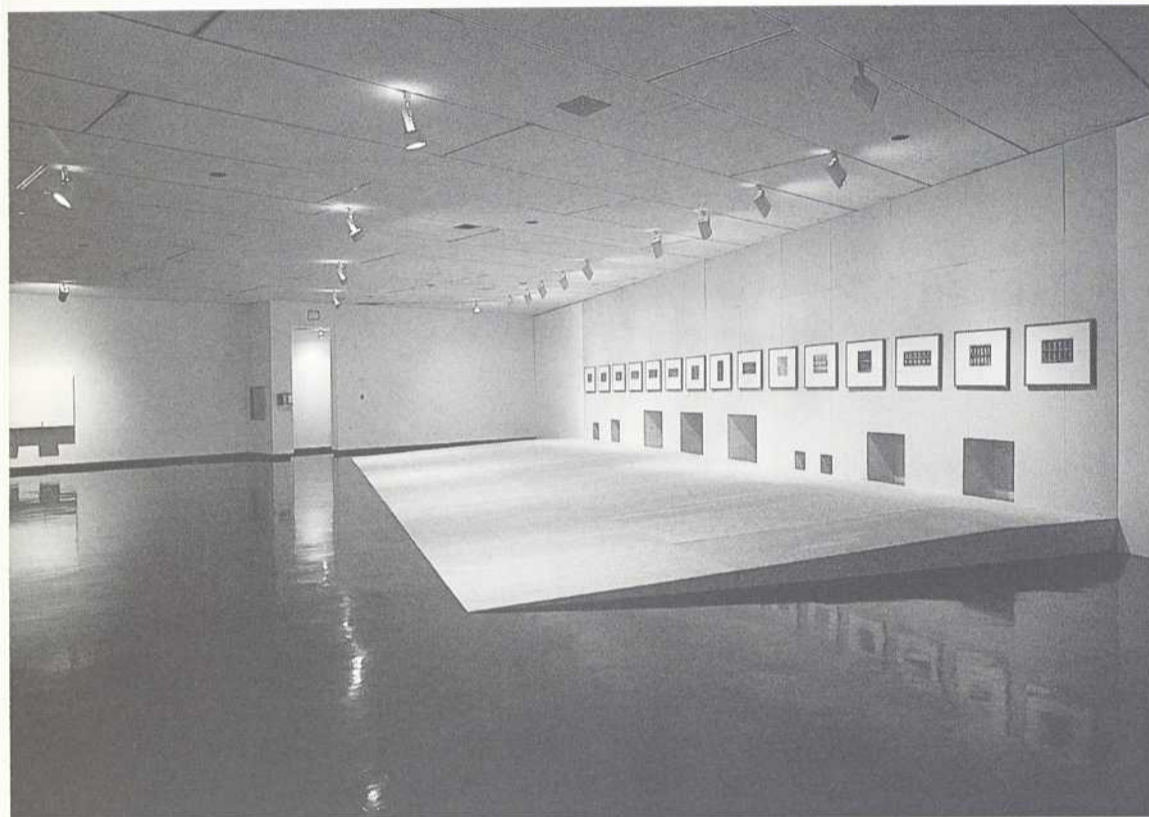
nature into comprehensive order.

The one failing of the exhibition (as it was staged in Winnipeg) was its lop-sidedness. Along with the large installation, there was one small piece standing in for a previous body of work. *Untitled (Hector/Michelle)* consisted of a sleek display unit with drawers that opened to reveal two delicately embroidered handkerchiefs. It couldn't hold up against the much larger work, and should have been joined by friends or left out altogether. As well, the drawers – which might have been opened and closed in a smaller gallery, suggesting an intimate drama of concealment and discovery, forgetfulness and memory – were forever fixed by the institutional prohibition against touching art works. This shouldn't

detract from the larger work, however.

By placing scientific relics in a fine art setting, Steinbach makes us aware both of the aestheticism implicit in scientific systems, and the rationalizing, controlling approach to objects that many contemporary art museums have borrowed from their scientific counterparts. But though Steinbach's "things" may in fact lead the viewer to re-examine cultural institutions and practices, they also have a mysterious life of their own, retaining sexy traces of art and science at their most glamorously fetishized, and giving a resonant tension to Steinbach's art.

— ALISON GILLMOR



HAIM STEINBACH, UNTITLED, 1996, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY WINNIPEG ART GALLERY.

ramifications for artists – his observations of running horses, for example, brought a new realism to the depiction of racing and hunting, as painters discovered the true sequence of the animal's gait and dropped those contrived "rocking horse" poses. But generations of artists afterward, from Duchamp and the Futurists to Francis Bacon, Sorel Cohen and Carl Beam, have been intrigued by something much more poetic in the strange, spooky suspension of Muybridge's work. Collectors have picked up on this, his place now being squarely in the domain of fine art – as evidenced by the fact that these particular photographs are on loan from the Ydessa Hendeles Art Foundation.

Steinbach has chosen photographs that violate, often roughly, the putative objectivity of science, bringing in a slew of problematic postmodern issues such as gender, sexuality, race and class. A woman,

tional but disquieting and odd, and the final effect of the photographs suggests the movie *Blow-Up* – Muybridge may break down human and animal movement into carefully discrete parts, but something crucial is getting away from him.

In a similar way, the animal specimens, taken from the collection of the Royal Ontario Museum, make reference to taxonomy and its hierarchical way of organizing living things. Splayed, tagged, and hermetically sealed, these ground squirrels, woodchucks and skunks bear witness to their clean, clinical source. But Steinbach's re-contextualization touches them with a painful tenderness. Looking at the papery wings of a bat, or a field mouse's eyes walled up with putty, the viewer may be struck more by the Romantic's inward apprehension of absence and death than by the Realist's outward satisfaction at bringing the teeming variety of

PETER FISCHLI AND DAVID WEISS

Walker Art Center, Minneapolis, May 5 – August 11

In the true spirit of a survey exhibition, from any given point in the galleries where "In a Restless World" was installed, works from all phases of Peter Fischli's and David Weiss' collaborative career could be scanned, compared and reviewed. New meanings emerged from a rowdy mêlée where each piece, each installation, vied for attention, bleeding its "doing" and "being" qualities into the "doing" and "being" of neighbouring works. Visitors had to be assertive too, to find the right footing and concentration to step into the quieter, unpretentious fields each work also offered.

Fischli and Weiss are best known for *Der Lauf der Dinge* (The Way Things Go), their widely-circulated 1987 film. It raised a din at the threshold of this exhibition, its volume turned way up. *Der Lauf der Dinge* reels off a mesmerizing and very funny chain reaction, initiated by an untwisting garbage bag, and characterized by consecutive slides, drops, catapults, spills, floats, melts, burns, expansions, exhalations and bursts. Cause-and-effect abounds. The set-ups often seem obvious and easy to anticipate. The mind expectantly races ahead during a plod-

ding sequence, but a sudden surge leaves the eye in a dizzy lurch. Really, events unfold dubiously. Cooperation, competition and selection ensure the appearance of linear progress, but all possible outcomes do not transpire. This is "the way things go" despite everything.

Der Lauf der Dinge is about creation, not creativity. The artistic hands are kept out of view. Fischli and Weiss forsake the codes of conventional sequence films, particularly destiny. Their shots terminate at a dissolute froth or vapor, into which the camera lens zooms and holds in a steady, studying manner. And from miasma the next set of occurrences emerge, inexplicable, sui generis, like life in a primordial sea or a new idea from boredom.

As *Der Lauf der Dinge* echoed beyond its screening area, one could not help but notice the film's thematic and structural resonance in other, especially subsequent, Fischli and Weiss works. *Kanalvideo* (1992) is an hour-long ready-made spliced from tapes taken by a robot camera which patrols Zurich's sewage system. Its image looks entirely abstract, a looming circular mass of darkness. There is a constant sense of approach, some

variances of light or filter, but no differentiation of distance, focus or incident – an apparent void. Not quite-identifiable, the sewer assumed a galactic scale, as if this footage was intercepted from Skylab transmissions. Then the roving camera encountered a pair of rats, giants projected on the gallery wall. From that midpoint the amplitude of *Kanalvideo* shifted to cramping confinement, atmosphere became substance, substance became atmosphere, and so on. These are formal observations. Psychologically,

windshield and picking up sounds of the street, the car, radio muzak; and then opened a new subject at a pizzeria. This rhythm of probing/staring/probing/staring played relentlessly on all ten screens for eight hours. Another monitor looked at an orchard, the harvest of apples, and the processing of bottled juice; another at an Alpine dairy meadow with grazing cattle and toadstools around a rustic creamery; others at military field maneuvers, a bicycle race, a trip to the dentist, a tunnel excavation, cats and discos. It was

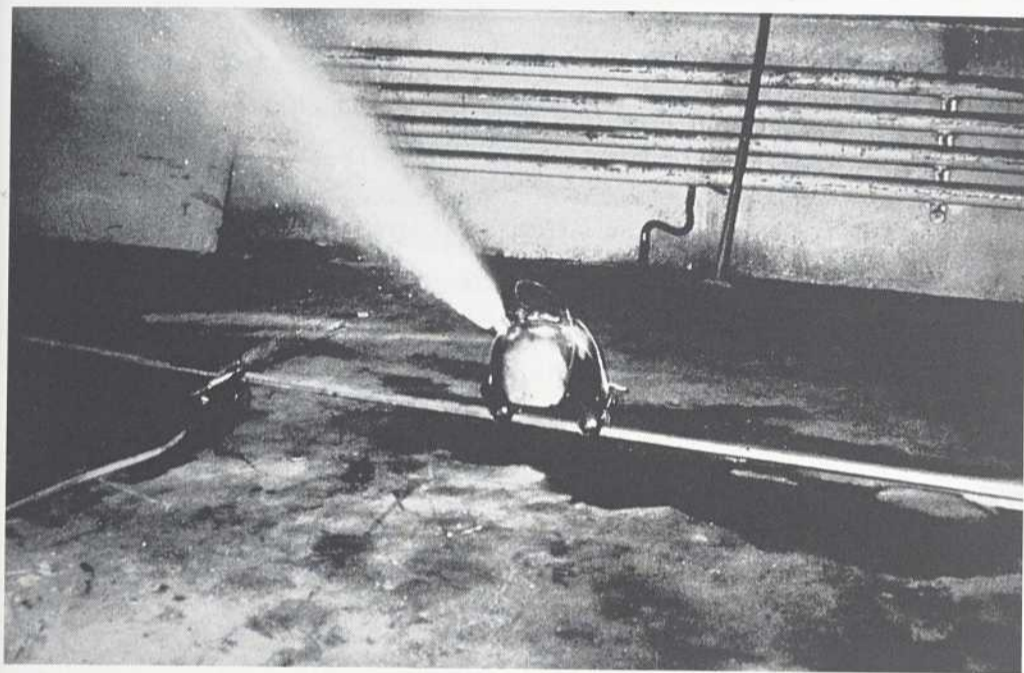
posed – Where is the galaxy being taken? Is hunger a feeling? When does wealth come? Is the Earth a mother? – but one had to strain on one's toes to peer past the brim, instilling a sense of prohibition against too much innocent asking.

A new work, *Ohne Titel*, tucked among the permanent collections of the Walker, captured the deliberate self-effacement that Fischli and Weiss have cultivated. Behind a masking tape barrier sat signs of museum technicians at work – a drill, a Stanley knife, a putty knife, boxes, bowls, videotapes and cassettes all spattered with plaster, Tylenol, orange peels, a lighter, a mug with cigarettes butted into the coffee grounds, electric cords and fixtures, brushes, paint, two-by-fours, drywall, and acoustic ceiling panels. Every item was fabricated

in Switzerland by the artists in carved, polychrome polyurethane. Not one false step was taken. These impeccable surrogate tools-of-the-trade showed the process and materials to build the very cubicle in which they were displayed.

Fischli and Weiss textured "In a Restless World" with uneven baths of shadow and light, irrepressed splashes of sound, excursions beyond the usual limits of the exhibition. Even the catalog was an artists' book. The artists obliged the museum to drop the controls, the filters, the mediations and the barriers it reflexively wields, to stop championing art for a moment and resensitize visitors to other simple somethings.

– BEN PORTIS



PETER FISCHLI AND DAVID WEISS, DER LAUF DER DINGE, 1985/87, STILL FROM THE FILM; PHOTO: COURTESY WALKER ART CENTER.

COUNTERCULTURE: ALTERNATIVE INFORMATION FROM THE UNDERGROUND PRESS TO THE INTERNET

Exit Art, New York City, February 24 – May 29

CULTURAL ECONOMIES: HISTORIES FROM THE ALTERNATIVE ARTS MOVEMENT, NYC

The Drawing Center, New York City, February 24 – April 24

The twin exhibitions – "Counterculture" and "Cultural Economies" – inaugurated what is certain to be a contentious re-evaluation of the alternative and activist cultural practices that emerged in the mid-1960s and reached a zenith in the mid-1980s. Ambitious in scope, these paired presentations responded to a request by the New York State Council on the Arts to "evaluate and assess the alternative arts movement, its history, and the contributions made by individuals and institutions within the movement to the field of contemporary art."

The reach of these exhibits was impressive, especially when one considers how the Council's appeal might have been answered by a requisite narrative commemorating alternative spaces as a proving ground for today's successful artists. Instead, what Julie Ault at the Drawing Center, and Brian Wallis

and Melissa Rachleff at Exit Art, spread before the viewer was the material residue of a relentless, if heterogeneous assault by the New Left and by artists on the culture and politics of the United States during the last thirty years.

A foray into this agglomeration took one past documents, communiqués, posters, art objects, 'zines, newspapers, journals, web pages and came to a predictable halt at that particular branch of the consciousness/entertainment industry known as the art world. And it was in this familiar space that conceptual shortcomings appeared. Despite hinting at an essential link between the cultural revolution of the 1960s and the anti-Greenbergian "political" art of the late 1970s, the viewer was left to guess the nature of this historical reciprocity. Keeping pace with current intellectual style, the

an odd, distracting disappointment registered as the benign cosmos gave way to a high-tech municipal-security scenario.

Fischli and Weiss relish, and often straddle, the subtle distinctions between things which capture our imagination and the tedium of their implementation. This was demonstrated by their monumental 1995 videowork for the Venice Biennale (remounted here with minor abridgments). The untitled installation had ten monitors, placed across the floor so only one screen could be seen at a time. Each monitor played a different program of tapes, raw social documentary of the artists' milieu, resolutely unstyled, at once peculiar and mundane. One segment followed an operation on a terrier (the veterinarian explaining the procedure) through to the little dog's trembling post-op revival; then cut to a driving passage captured pointing the camera out the

often difficult to ascertain subjects at all. Details accumulated both concentrated and impressionistic. With all tapes running simultaneously, one looked back and forth for patterns, which made the work more intensely, progressively disorienting. Only the ennui of driving, the passive gazing out of windows, linked and punctuated the disparate, elusive episodes.

Aside from these essential films and videos, other works shaped "In a Restless World." With the early *Wurstserie* photographs, unfired clay sculptures selected from *Suddenly This Overview*, a series of cast-rubber pieces (including *Sewer Workers*, *Dog Dish*, *Candle*, and *Record*), and polyurethane works such as *Question Pot* and *Animal*, the curators accentuated the curiosity-driven play of Fischli and Weiss. This had popular validity, but also underscored the adult nature of their wonder. In the *Question Pot* a vortex of queries were



"COUNTERCULTURE," 1996, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY EXIT ART/
THE FIRST WORLD.



"CULTURAL ECONOMIES," 1996, INSTALLATION VIEW; PHOTO: JOHN BERENS,
COURTESY THE DRAWING CENTER.

curators eschewed systematic analysis, opting for what Ault described as "no complete story, no real story, no decisive reading of events or their meanings," and in the case of "Counterculture," this anti-totalizing approach led to sets of discrete thematic classifications with no connective ligature. Paradoxically, these attempts to outmaneuver the defiles of an overarching, "master narrative" opened the door to a less savory exegesis. While ostensibly presenting the triumphs of a now waning "age of alternative art," the political indecisiveness of each display betrayed the lowered critical

expectations and dreary resignation before the market hegemony that characterizes the art world of the 1990s.

"Counterculture" immediately alluded to Rodchenko's Constructivist Worker's Club reading room of 1925. Plastic-covered plywood counters encircled the gallery's two rooms, encapsulating hundreds of printed artifacts from the 1960s underground to the NEA-sponsored political art of the early nineties. Documents from the 1964 Free Speech Movement at Berkeley and the Columbia University Strike in 1968 initiated the exhibition. Spread

across shelves and upon walls were copies of the *Berkeley Barb*, the *East Village Eye*, and the *San Francisco Oracle*. Together, they announced the leitmotif of the sixties: revolt and self-realization. But nostalgia mixed with estrangement as recent battles over indecency, censorship and societal diversity begin to seem like footnotes to the all-out political and cultural war that was the 1960s.

Exit Art's large, back space contained posters and printed artifacts from the New York art scene of the late seventies to the early nineties including work from the Art Workers Coalition (AWC), Artists Meeting for Cultural Change (AMCC), Colab, REPOhistory, ACT-UP and the Lesbian Avengers. A text panel titled "Artworkers and the Culture Wars" introduced this space. If the first room manifested a history still being sorted out, the second room displayed the ways this material was taken-up by the circumscribed language of the art world.

But why "Culture Wars"? This appellation ushers us off the "streets" and into the symposia and conferences of academia. If the "war at home" once helped bring the U.S. military to its knees, the "Culture Wars" are described as a "contestation over what forms of expression are deemed acceptable in American society." Somewhere between room A and room B, a battle that once raged beneath the banner of revolution dwindled to a debate over curriculum. By contrast there is nothing equivocal about most of the work presented in this room. Take as just one example artifacts from "The Real Estate Show." In December 1979, members of Collaborative Projects, one of the first artists groups to combine a self-conscious, neo-bohemian sensibility with post-punk, anarchist politics, broke into an abandoned city-owned storefront to install an exhibit denouncing New York's draconian housing policies on the Lower East Side.

Significantly, the hinge between the radical ebullition of the sixties and the "political art" of the eighties was effected through the 1970s punk subculture. An assortment of micro-publications known as 'zines, with titles like *Raw*, *Slash*, *Creep*, *ZERO* and *Sick Teen*, were papered

from floor to ceiling in the narrow corridor just outside the gift shop. To question why this visually fascinating, though nihilistic, subculture was chosen as the figurative and literal route from sixties radicals to the eighties art world takes us to the heart of the exhibition's implicit argument. If the emergence of a punk aesthetic in cyberspace offers credibility for the rhetorical position of the 'zines, it also exposed the degree to which the show's logic argued backwards from the retrenched politics of the present.

Instead of drawing one tangent from Woodstock to 'zines to the Internet, the curators might have displayed the *Anti-Catalog*, *Left Curve*, *UpFront*, *Heresies* or *The Fox* — all publications that slammed, however naively at times, the cynical, retro-politics of the 1970s and 1980s art world in a way that looped back to the street-politics of the 1960s. To do this would have implied that not all of these so-called "Culture Wars" have been, or are, being waged within the narrow theater of the art world or on digital display technology.

One difficulty "Counterculture" presented to viewers was its paucity of detailed wall labels. This, in conjunction with the impossibility of opening and paging through key artifacts, made piecing together the continuity of the show extremely difficult for anyone not familiar with these histories. For those more knowledgeable, the absence of a larger social/historical framework left key questions unspoken. One would be why the cultural revolution of the 1960s occurred when income in the United States was better distributed between the classes than it had been before or since. Another question is why the outbreak of politically conscious art fifteen years later occurred during the anti-Keynesian, anti-working class assault of the Reagan administration. Were artists catching up with this cultural shift by abandoning formalism for content-based art? "Counterculture" provided the evidence but not the critical tools needed to pursue such inquiries.

"Cultural Economies" was smaller, less densely packed, and more clearly a personal curatorial statement than "Counterculture." Curated by Julie Ault, a co-founder

of the political art collective Group Material, "Cultural Economies" offered surprises and unexpected pleasures. One example was the seldom seen sculpture of Rebecca Howland, whose spliced-together cartoon-like animals and pint-sized World Trade Center pithily satires city housing policies. Once located atop the Williamsburg Bridge, Ault justifiably made it the centerpiece.

As with "Counterculture," the show offered little historical direction. From the wall labels one learned more about which gallery now represents each artist than the context in which the alternative space or activist artifact first appeared. The shortage of explanatory notes follows logically from a show framed as "not a history, not a polemic, not a comprehensive, not a chronology." And certainly this list could include the alternative spaces and art collectives not represented here, like the Taller Boricua, Bullit Space, the Basement Workshop, Godzilla, the Organization of Independent Artists, Epoxy, Artists for Nuclear Disarmament, the Alliance for Cultural Democracy, or the Alternative Museum (the last being one of the first "oppositional" art spaces of its kind). One reason for these oversights, I understand, was the difficulty of collecting material from so many disparate sources. In fact most of the archival posters and documents in "Cultural Economies" were borrowed from the PAD/D (Political Art Documentation/Distribution) archives at the Museum of Modern Art.

Still, while Helene Wiener, the director of Artist's Space during the infamous "Nigger Drawing" episode, and later the founder of Metro Pictures, was conspicuous for an exhibit she curated extolling the new East Village galleries of the 1980s, PAD/D, a vehement challenger to the art world's role in gentrifying that neighborhood, was represented on a table as supplementary reading material. PAD/D's absence from the more focused viewing spaces may have been due to the group's distance from the jolly art world of the 1980s. PAD/D was less concerned with the cultural economy of SoHo than with a Sisyphean effort to organize artists into a kind of left cultural block.

Like AMCC and AWC before it, PAD/D produced little in the way of displayable "art objects."

This was where the singular presentation of art, documents and artifacts was most troubling. Turning a blind eye to its own cultural economy, the exhibition's focus on *collectibles* tended to reinstate the very connoisseurship that many of these alternative voices once defined themselves against. The passion, even bile, of so much of this history, drained away by visual civility, reduced "Cultural Economies" to a smart-looking "art show" from the season of 1996.

Maybe such aestheticized displays are necessary to engage younger artists, to move them to challenge the "business as usual" art world

of the nineties. But I would argue that if the material presented here is to be honoured, then one is obliged to shout, to polemicize, and in short to be as strident and as angry as the work itself. The curators of both projects have made clear their intentions to publish more thoroughly researched histories. Ault has indicated she plans to produce a series of traveling exhibitions using this material. Looking forward to those future projects, "Counterculture" and "Cultural Economies" are important not only for the vast material they brought together but for the lessons generated by their limitations, as well as for the promises they now set in motion.

— GREG SHOLETTE

PEPON OSORIO

Ronald Feldman Fine Arts, New York, April 25 – June 1

Before even entering this most recent installation by Pepon Osorio the viewer is struck by the title, *Badge of Honor*, which seems to refer to military life more than the underlying issues of family and the Puerto Rican/American reality which one soon discovers are central to this disarmingly strong work. Rather than military honour, the title is actually meant to pay homage to the mother figure of the family documented in the piece and refer to the inverted honour of a son's pride of having an imprisoned father. But the title remains, for the moment, a lure to draw the curious into an experience quite different from that evoked by its normal reference.

Badge of Honor consists of two adjacent rooms furnished to represent a father and son's separate realities: the father's prison cell and the son's bedroom. The viewer remains outside these environments, a spectator to the gradually unfolding narrative that explores the margins of documentary and conceptual art practices. In a strange resemblance to a heritage museum layout, the visitor proceeds from one "display" to the next, gathering facts and impressions. In this instance, though, we are confronted with a

heritage more often kept private, if not hidden. Synchronized video projections appear on the walls of each room. This element documents a conversation between a man who is in prison and his son at home, making the installation an unpeopled set through which a dialogue takes place. Like voices offstage, the video projections of father and son speaking to each other through adjoining walls becomes evocative of all manners of isolation.

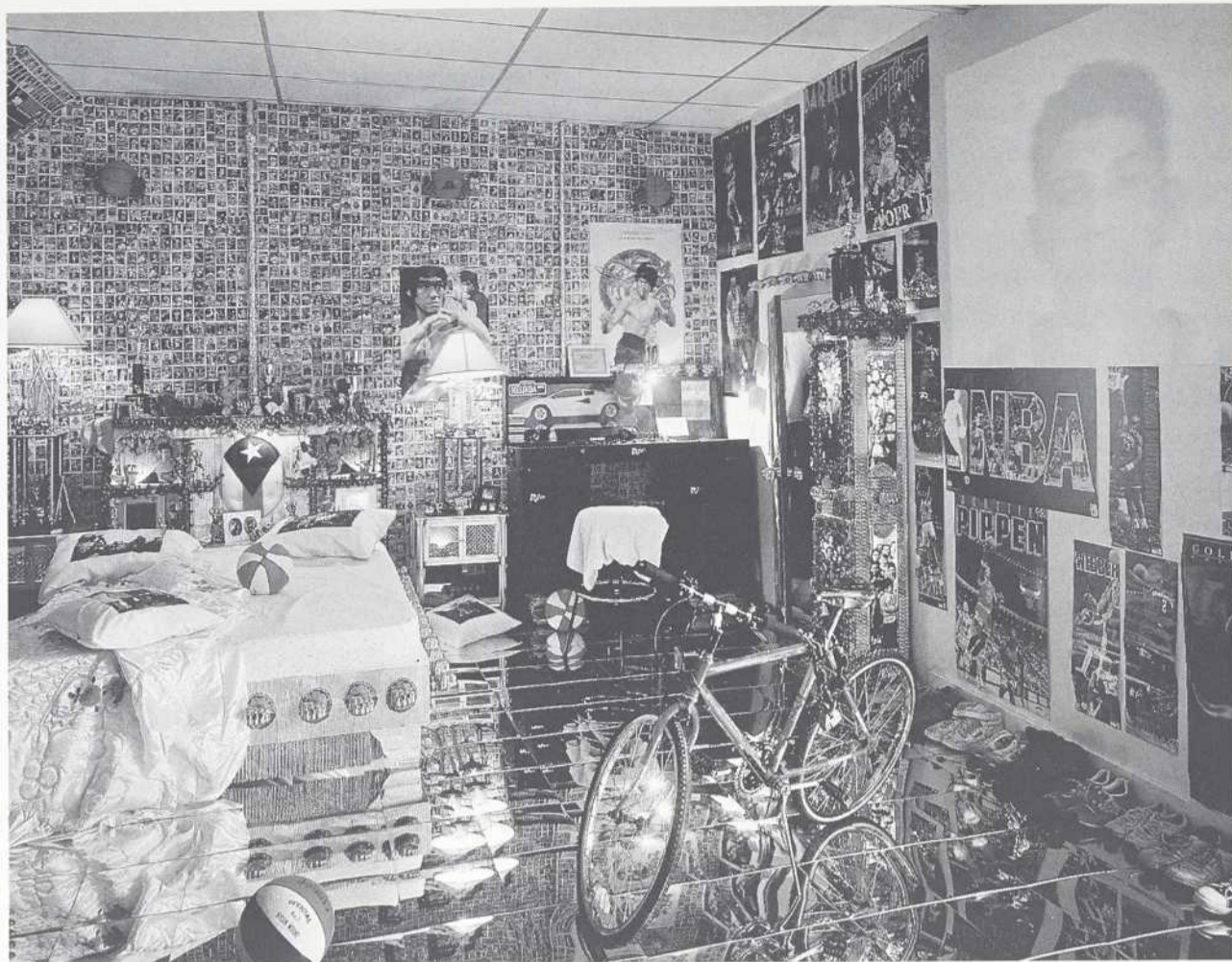
It is perhaps relevant to know that this work was commissioned by the Newark Museum in New Jersey specifically in an effort to deal with issues concerning the local largely Puerto Rican community. In preparation for this exhibition the artist began spending time in downtown Newark, familiarizing himself with the neighbourhood, community and community resources. Having spent a number of years working as a family counselor in Harlem and the Bronx, Osorio has had intimate knowledge of domestic conflict. Osorio soon became involved with a support group designed to help families cope with the difficulties of having parents or children in prison. From there, the pain of separation between parent and offspring, most notably fathers

and sons, emerged as a theme in the research. Finally a particular father and son agreed to allow Osorio to document a conversation via video of the most unmasked yet urgent of questions.

In reconstructing his subjects' environments, while representing very different realities, Osorio succeeded in translating their mutual state of loneliness and isolation. The prison cell is restrained, simply presented without excessive pathos. A prototypical minimal institutional space, it is nonetheless neat and self-contained. One can count the number of possessions it houses on one hand: a change of clothes, a book, a bucket, old posters. It is a bleak, spare room, made more so by the presence of actual prison gates. In contrast the son's room is a vision of adolescent excess. A decor which can only be described as "athletic baroque" covers, if not encrusts, every surface. Such things as baseball memorabilia, movie posters and trophy lamps, an ornate bed that is curiously bordered with gold clenched fists (formerly car air fresheners) and a collection of basketball sneakers "to die for," litter every inch of surface of this room. Though intended to be intimate space, it seems more theatrical for its almost shrine-like display. This sense of superabundance may be part of the work's fantasy but because of the familiarity of the materials it is real enough to engage the viewer as empathetic participant in the work.

Despite the visual intensity of the sculptural elements of this installation, the video component remains the heart of this work. In a very touching and straightforward way the father and son ask each other intimate questions that point out the difficult boundary between alienation and bonding. Interestingly enough, the son's questioning is consistently more intense, like his environment, than the father's: "Dad, do you respect me?"; "Dad, how much do you care about me?"; "If you had something really special who would you give it to?"; and finally "Dad, I would be willing to give up anything just to have you home." This simple, frank exchange is affecting far beyond this particular conversation, embracing all fragmented relations and cutting across

PEPON OSORIO,
BADGE OF HONOR,
1995, DETAIL,
"SON'S BEDROOM,"
INSTALLATION VIEW
FROM THE NEWARK
MUSEUM EXHIBI-
TION; PHOTO:
(SARAH WELLS)
COURTESY RONALD
FELDMAN FINE ARTS.



the limits of race, class or economics in a strategic yet unselfconscious way.

Between Osorio's signature aesthetic of excess seen here in the *horror vacui* of the son's room and the directness of the video documentation, the work becomes both entertaining and confrontational at once. As opposed to the often encoded discourse of much conceptual art or the idealism of social realism, the artist has found a place of his own for bringing awareness to a specific cultural reality. But the understanding the artist seeks is hardly that of the liberal bleeding heart. It is that of someone who is profoundly conscious of the need to purge pain before progress can be made. In an era wherein reserve equals poetry equals myth, Osorio inverts this path while aspiring to touch and penetrate the veneer of appearances within the confines of the museum and gallery circuit. Whether or not this approach has its origins in Latin and South American social realist and political art practices is difficult to assess. Osorio's activism seems distinct from both traditions in its unquestionably unromantic tone. Although personal, the process of his work remains very public, refusing to wallow in anguish over a lost culture or any other negative issue.

However, *Badge of Honor* is above all else, a poignant piece about the love between a father and son and all the obstacles that stand in the way of its realization. It is the story of the chronic deterioration of the family found here in one family who struggles with the seemingly unresolvable gulf between dreams and

reality. And in this way it is difficult to view the work without it triggering a flood of personal associations. Striking close to home, Osorio's strategy proves to be a disturbing and eloquent way to penetrate the social surface.

— DAVID BLATHERWICK

RACHEL WHITEREAD

Luhning Augustine, New York, May 7 - June 18

A solo exhibition of Rachel Whiteread brings five new works to North America, offering a long-awaited examination of this artist's work. Realized over the course of the past year, the sculptures continue her exploration of spaces and objects by filling or surrounding them with plaster, rubber and resin casts.

Since 1988, the artist has compiled an inventory of domestic life artifacts — tables, wardrobes, bathtubs, beds, mattresses, floors, living rooms — which literally expose the soft interior and non-spaces normally sheltered behind the presence of objects. Beginning with *Ghost* (1990), a cast taken from the interior of a small room in Highgate,

London, the scale of Whiteread's works took on different proportions and culminated in the ambitious and highly controversial *House* (1993), where she cast in concrete the interior of an entire three-story house in London's East End, a piece for which she was awarded the Turner Prize later that same year.

The five works on view here unite qualities of the earlier casts of domestic objects with the intensity and strength of those larger-scale works. Each object plays with warm and cool colors, smooth and raw surfaces, transparency and opacity, mass and immateriality, solidity and porosity, robustness and transience. Among the works presented are floors and wall plinths

in various combinations of synthetic materials, bathtubs cast in rubber and polystyrene, and of particular interest, negative casts of shelves and tables in plaster. All have the quality of becoming present by their sheer sense of tactility and sensuousness.

As in Whiteread's previous works, the substances that traditionally serve for the production of molds become the actual material of the sculpture. She dispenses as a rule with the production of forms for casting, and pours plaster, wax or synthetic material directly into the cavities of her models. Thus, the lost mold is associated with the artifact and the negative form is understood as the object itself. The sculptures are neither positive nor negative since they are simultaneously interior and exterior, mold and molded, container and contained. Withholding the transformation offered by the mold — of negative space into positive form — we are invited to construct presence out of absence, solidity out of the void.

Substituting the phenomenology of absence for that of presence, the resonant voids activate the implied body inscribed within the presence of domestic architecture. "I use furniture as a metaphor for human beings" mentions Whiteread in a recent *Art & Auction* article (May 1996). The invisibility of the space in which we find ourselves is cast in its entirety so that we can touch and feel it. The void involves us to participate in ways that the solid cannot. Consequently, because our understanding of these works is permeated by memory, a symbolic reading of the works becomes possible.

In the tradition of Whiteread's 1990 series of casts taken from the underside of cast-iron Victorian bathtubs comes *Untitled (Yellow Bath)* 1996, suggesting the body in repose or death. Monumentalizing the absented body in its rituals of ablution or death, these negative spaces have been variously described as sarcophagi or graves. Whiteread elevates the tubs, imbedding them in monumental blocks, in such a way that the objects seem distanced from their original function and practicability.

This work confronts us with an inverted world in which things are

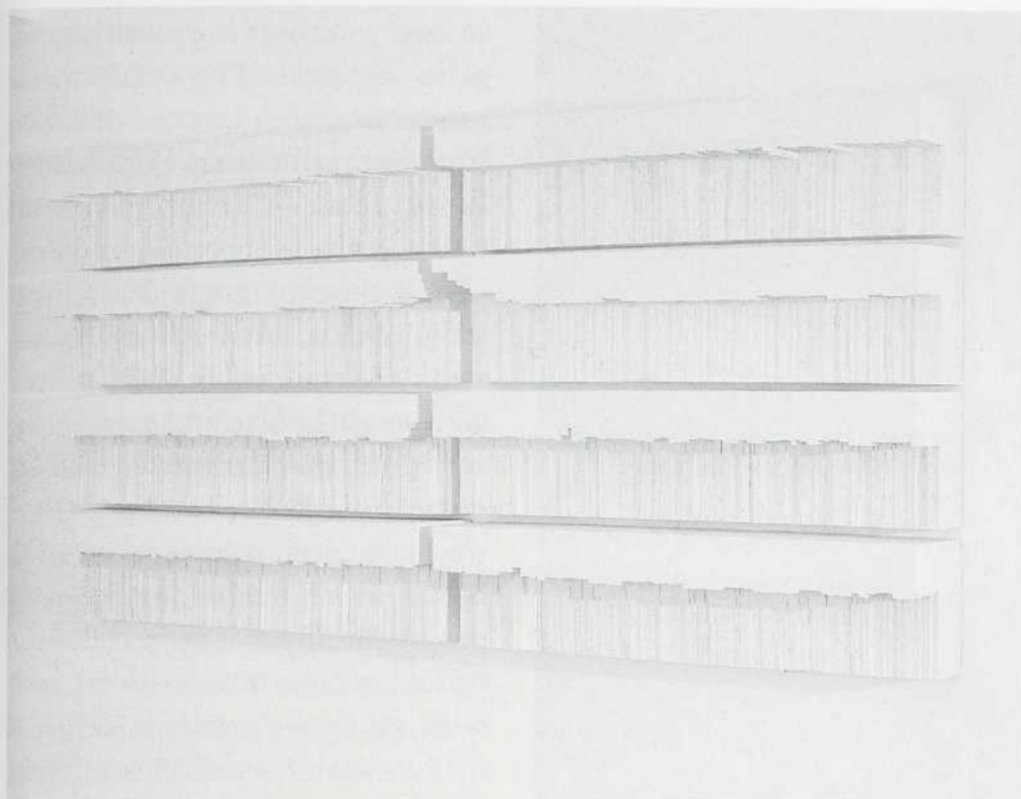
not that which they pretend to be: a bathtub is the impression of the interior of a bathtub, a table is represented by the spatial volume beneath the piece of furniture, and a house becomes the ruin of itself. Specific objects, as in *Untitled (Plaster Table)* (1995-96), acquire an architectonic, almost constructivist

every book. This work may be understood as a distillation of the concepts present in her recently commissioned Holocaust memorial in Vienna. The proposal consists of a monumental cast of a library room, measuring approximately 4 x 7 x 10 meters and made of concrete. The work will be located in Juden-

platz, at the heart of the old Jewish quarter of Vienna where recent excavations have revealed the foundations of an early medieval Synagogue. While acting as a testament to the history lost with the murder of 65,000 Austrian Jews, the monument is also a reminder of that history which must continue to be taught and learned.

Whiteread's work does not provide a direct image of reality but an imprint, behind which and in which abstraction is concealed. Through the casting technique, everyday artifacts and situations acquire, in combination with unconventional materials, a fascinating and often disturbing quality. The cautious association of artifact and material allows the artist to alienate familiar objects into constructed abstractions of reality. The traces left behind on the objects of daily life not only depict the memory of individual lives, but also provide a deeper understanding of collective experience.

— ANNICK HOULE



RACHEL WHITEREAD, UNTITLED (EIGHT SHELVES) (1995-96), PLASTER, 11 X 46 1/2 X 8 1/2", EIGHT UNITS; PHOTO: COURTESY LUHRING AUGUSTINE GALLERY.

quality which increases the distance between the sculpture and the original. In *Untitled (Resin Corridor)* (1995), which displays undulating, greenish blue plank-like casts of the space underneath the floorboards, and *Untitled (Rubber Double Plinth)* (1996), the three-dimensionality of the work seems to contradict the architecture portrayed. The skirting boards, for example, appear to be more real and functional as negative rubber casts than may be suggested by their actual construction as plinths.

Whiteread's choice of subjects — tables, bathtubs, living spaces, and mortuary slabs — demonstrates an ongoing physical interrogation of the body's rituals of life and death. While continuing this process, one piece in this exhibition testifies to an important new direction in her work. *Untitled (Eight Shelves)* (1995-96), rather than recording the physical histories of the body, records a cultural history in the form of plaster casts of bookshelves, which register the faint trace of each page in

CONTAINERS 96: ART ACROSS OCEANS

Copenhagen Cultural Capital Foundation, May 3 – August 31

The approach to this "open-air" exhibition site was characterized by a large quantity of white surfaces. Fences, administration buildings and even the ground itself were all finished in white materials, giving an overall impression familiar from modular, knock-down, Scandinavian furniture. Shipping containers, ninety-six of them, formed the basis of the exhibition concept and the site itself, a theme originating in Denmark's position as a leading nation in ocean transport. The eighty-eight-by-twenty-foot containers were stacked in levels of one, two and three on a sea of white gravel and connected by systems of stairways and elevated platforms. The site, spectacular with the blue ocean of the harbour surrounding the quay, resonated with the theme of international exchange and its attendant geo-politics.

The ninety-six containers were assigned one apiece to each artist selected from ninety-six port cities around the world. Each container, with a couple of exceptions, was new and spotlessly white inside and out. Clustered according to region and identified by graphics, the containers were aligned in rectilinear precision according to a schema which reflected actual geographic proximity. The selection from Canada's port cities by Louise Dompiere included Joey Morgan, Lani Maestro, Micah Lexier, John Dixon and Marlene Creates.

Many of the artworks reflected rigorously on their involvement in the circumstances of this "world exhibition" and its themes, implicit or explicit. For example, a collaborative work by Elle Klarskov Jorgensen and Jobim Jochimsen of Denmark immediately located the

exhibition site with respect to representation by inserting a smaller container inside the standard one, a familiar deconstruction but a pertinent one nevertheless, considering the burden of interaction within such an imposing exhibition schematic. Inside, an office table and chairs supported a stack of miniature white cubes in the proportion of the larger standard container. Stapled or pinned to the walls, photographic and textual documentation chronicled this work's conception and development and rhetorically modeled the exhibition context in a manner not unlike the works of Marcel Broodthaers.

Also included in the Latin American region, Cuban artist Kcho's dinghy floating in a tub of water continued his preoccupation with the theme of migration and the ship image, which in this context flattened out, became a literal rendering of the curatorial concept. This repetition of the boat element has already become something of a signature device for Kcho, undermining the transience apparent in the device of the boat.

From South Africa, Sam Nsthangase and Adries Botha lined the interior of the container with a basket woven from various dried grasses. Their piece, like Jochimsen and Klarskov, located a container within a container, although this work incorporated a local craft tradition and materials in relation with the modern technology of the container.

Hong Kong curator Oscar Ho Hing-Kay's selections from Asia were among the more provocative works of the exhibition. Montien Boonma of Bangkok inserted a house-shaped room inside his container. Entering that space brought us face to face with a number of objects lined up around the interior wall, objects resembling body parts, perhaps lungs and esophagus but abstracted by their dusty brown surfaces. This surface, which covered every aspect of the interior gave off a pungent spicy smell and created a reference to a local or traditional healing practice.

The Sanggwa Group from the Philippines challenged the aesthetic frame of the exhibition by incorporating references to an economic reality of their country — mi-

grant work. Their piece, which recollects the Filipina domestic who was sentenced, in Saudi Arabia, to death after killing her abusive employer in her own defense, raised the issue of economic exploitation in a context carefully kept focused on cultural products. Ellen Pau of Hong Kong presented a container

Each year a European city is selected for the role of European Cultural Capital, 1996 being Copenhagen's turn. The presentation of "Containers 96" was conceived as an international or "global" event which would celebrate Denmark's prominence in ocean transportation. Organized as an art exhibition

curated by Ivo Mosquito of Brazil for The Winnipeg and the National Galleries. This use of geography as a curatorial element was selective and rigorously avoided totalization. Or, "Les Magiciens de la Terre," curated by Jean-Hubert Martin for The Centre Georges Pompidou, which was widely assailed for its

that of the exhibition modeled on a globally unified system. The advantage of a loosely constructed and familiar theme is openness to improvisation and innovation. The disadvantage is a failure of concentration and rigour. "Containers 96" evidenced both of these.

Although curators were responsible for the local selections of artists, the curators themselves were chosen at some distance by professionals working in specializations other than art. The result was a mixed bag of curatorial process, from the realm of art bureaucracy in Latin America to the hands-on rigour of Oscar Ho or Patrick Murphy. If the outcome was a certain incoherence, was it creatively resistant to the closure and regularization of the site and concept or was it just more alienation as fragmentation? What is the attitude, the ideological premise, of an exhibition which gathers artists from geographically distant and diverse nations in order to locate them, each with his or her own but identical module within a pristine site? Did the site, as a level playing field, neutralize differences or display contrasts? Or did it, as was my view, polarize sameness and difference to the point where self and other were absolutized? The exhibition did function as an ambitious foray into the milieu of "world" events.

— STEPHEN HORNE

"CONTAINERS 96,"
1996, VIEW OF
EXHIBITION SITE;
PHOTO: STEPHEN
HORNE.



roaring with abrasive mechanical sound and in which an image of a seated woman filmed from the back was projected in the center of the space. The figure repetitively performs a gesture of bending forward and quickly straightening up, a movement occasionally and very abruptly punctuated by the sound of what was apparently her head hitting something. The video projection itself jerked just at that moment each time. For a screen, Pau used a small scrap of skin-like fabric stretched irregularly by lines which suspended the skin tensely in the space.

Working with a grain product, flour, a Western food material typically shipped around the world, Swedish artist Meta Isaeus-Berlin fabricated an inch-thin layer of bread dough laid out on tabletops chosen to fit precisely inside his container. The effect was that of a map or model of the earth's surface, a crust which would dry, crack and break down during the duration of the exhibition.

without the usual affiliation to a museum or gallery and the infrastructure specific to curatorial work, "Containers 96" functioned along populist lines without clear definition and not inappropriately felt at times like a festival, avoiding the high seriousness and competitive ambiance which characterize many large-scale exhibitions. This made for an unpredictable and often surprising encounter with the artworks and the site itself. On the one hand, the conditions for experiencing artworks were good if unusual, on the other, investigation of the ideological frame was lacking with the result that uncritical hybridity tended to level the specificity of works, and to a loss of the works' incommensurability. The "democratization" inherent in the show's conceptual framework and concrete organization belied an ambivalence: modernist leveling or postmodern simulation of difference?

The use of geography as a curatorial theme is common, for example the exhibition "Cartographies"

exoticism and simulations of diversity. "Containers 96," intellectually a much more modest and less rigorous undertaking, took on the geography model in its most predictable and disturbing form,

MANIFESTA 1

Rotterdam, June 9 – August 19

"Manifesta" is Europe's latest international biannual art exhibition. Its first incarnation was held this summer in a variety of locations in the centre of Rotterdam. Its organizers promised to offer a more focused perspective, concentrating on a younger generation of artists, than the more established overviews of contemporary art held in Kassel and Venice.

In the catalogue for "Manifesta 1" the effects the dissolution of the Soviet empire and the myth of the

border-less Europe are having on contemporary cultural activity were stressed. In the exhibition the issue of migration surfaced as an important theme. More than seventy artists were selected by the five curators. Many of these were alluded to in the catalogue and press material as cultural nomads whose activities included going from place to place to produce site-specific, ephemeral works and collaborating with other "trans-national" artists. In his curatorial essay Andrew Ren-

ton saw contemporary art-making as an ongoing communication process rather than the production of objects and monuments: "There is no 'centre,' no studio, no monument – only a series of connections, where the work becomes something in itself when sited" (p. 83).

To respond, in part, to the importance of "site," "Manifesta 1" was divided into a series of smaller exhibitions occupying museums and artists' centres throughout Rotterdam. Although each participating institution grouped together several artists around specific concepts, themes common to many artists recurred throughout the exhibition. The longing for home as both an ideal and as an object of nostalgic desire (a side-effect of migration), recurred in various forms. Jaan Toomik expressed the anticipation returning home brings in *Dancing Home* (1995) which featured a video projection of himself on the bridge of the ferry returning him to his native Tallinn dancing to the "heartbeat" of the boat's engines. Koo Jeong-a exhibited *La maison flottante* (1996) – one of several tiny dwellings made of sugar cubes and wood. These delicate structures were erected on ledges and in alcoves of an uninhabited villa in Rotterdam's Museumpark. Their title and form referred ironically to the utopian vision of the home as "organic architecture" proposed by Frank Lloyd Wright earlier this century. Meanwhile their fragility of construction and appropriation of building materials recalled the precarious structures that pass for homes in favelas and shanty towns.

Leaving a homeland, whether by choice or necessity, means leaving part of one's identity behind. Some of the more poignant work in this exhibition was made by artists who returned home to document a once familiar social landscape through the eyes of the prodigal son. Esko Männikkö's photographs of the inhabitants of his native northern Finland record a way of life distant from the metropolitan European norm. Scenes such as *Kuivaniemi* (1991), showing hunters and fishermen in their isolated cabins, appear almost contrived, deliberately ridiculous. The figures depicted seem to be performing in a theatre of the absurd when viewed

by someone who lives outside the context of their society and economy. At the same time, these images of extreme social isolation evoke a nostalgia for this distant, culturally fragile, homeland.

The Tel Aviv artist Uri Tzaig took a site specific to his Israeli identity and ironically mined it for

madic fashion "camped out" in a variety of "site-sensitive" public and semi-public spaces in the city centre. Rirkrit Tiravanija's *Bar/Lounge* (1996) and Douglas Gordon's *Cinéma Liberté* (1996) were exhibited in a space rented for the duration of the event, and consisted of a bar serving refreshments, bean

formed domestic images, interiors and household into a three-room labyrinth of projections and shadows. A video projection circled the first room counter-clockwise. An encounter between a man and a woman – the projection following the man's footsteps as he walked from one room to the next – results



ESKO MÄNNIKKÖ,
KUIVANIEMI,
1991,
PHOTOGRAPH;
PHOTO:
COURTESY
MANIFESTA.

its marketability. Tzaig's *Untitled* (1996) featured soap produced in collaboration with "Ahava" – Dead Sea Laboratories. These "Dead Sea" soap balls transform a geographical location linked inextricably to the history, culture and faith of the Jewish people into a market commodity. Tzaig combined the modes of presentation of global capitalism, video, printed flyers with a working wash basin in the form of the Dead Sea. The viewer was invited to use the soap and sample its curative properties. Echoing the video displays of cosmetic counters Tzaig placed, on the corner of the large table with the basin, a monitor showing close-ups of a naked man using the soap on his body. Thus, the Dead Sea was transformed from the sacred to the commercial via a profane sensual association with the body.

As well as the customary locations for artworks to be viewed, such as Museum Boijmans Van Beuningen, works in "Manifesta 1" were to be found in typically no-

bag chairs and a continual video projection of films which had been banned in the Netherlands. In this relaxed setting the artists exposed the authoritarian presence of the host nation's government through a brief history of its moral and political intolerance.

Many other works were installed in alternative locations, locations which often corresponded with the theme of the work. For instance, Rogelio Lopez Cuenca's manipulated travel posters depicting boat people and deportees were appropriately hung in Rotterdam's Maritime Museum. Despite the emphasis on "site sensitivity," however, some of the most rewarding exhibitions were those in which the viewer had a neutral and uncluttered space in which to confront and interpret the personal language of an, often unfamiliar, artist. Eulàlia Valldosera's complex video installation *The Fall (Out of the Frying Pan Into the Fire)* (1996) in the Rotterdam Kunsthal was one of these. Here, the Barcelona artist trans-

in the woman emitting a brief cry and falling. Forms of domestic furniture and household products periodically blocked the rotating video image causing giant silhouettes of chairs and bottles of dish-washing liquid to also circle the room.

Paul Virilio, in an interview in the catalogue, predicts that the potential of virtual reality will radically transform our concept of space: "What we are seeing the beginnings of today, with virtual reality, is virtual spaces which will be inside real space, bedrooms, living rooms, kitchens . . . which can be used to call the spectres of your visitors, your televisitors" (p. 150). In Valldosera's installation a personal instability, due in part to the dislocating effects of the new technologies on our corporal identities, is investigated. Valldosera identifies a distorting influence in our perception of ourselves; in one room of her installation a miniature dress projects a full-sized shadow. The distance between ourselves and the mirror – the gap between the ontological self and its

Lacanian reflection – is for Valldosera the source of our instability. In the information age the mirror refers not only to the looking glass but also to more recent technologies of visual duplication – photography, video and digital imagery. As images of ourselves proliferate, we feel more dislocated from our “true” selves.

Much of the work in “Manifesta 1” emphasized geographical displacement. Valldosera focused on a more internal migration – the

image of the self displaced through technology. Political changes in post-cold war Europe have altered homelands and transformed collective experience. At the same time new technologies have made possible the virtual self and transformed individual experience. Through its diversity “Manifesta 1” reflected many of the effects of these parallel transformations.

– PAUL LANDON

VITO ACCONCI

**Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela,
March 29 – August 25**

For “Living off the Museum,” the now defunct Acconci Studio (Vito Acconci, Luis Vera, Jenny Schrider, Charles Doherty) conceived five installations (which included previously exhibited work) in response to the building designed by the Portuguese architect, Alvaro Siza.

Siza’s sleek design for this light-filled, seven thousand square meter museum features several nicely proportioned galleries but also includes architectural elements which can hinder flexibility in exhibition design. For example, in each large-scale gallery, Siza installed an “inverted table” – a rectangular plane connected to the ceiling with short, squat legs. Aside from the tables’ decorative function, in some cases they serve to diffuse the light from skylights or ceiling-mounted fixtures. They also hang low enough to effectively prevent us from seeing what lies on the galleries’ far walls. But the Acconci Studio seized upon Siza’s obstructive architectural detailing to brilliant effect. To “use the inverted table as a base for projected light instead of the other kind of light, the natural and artificial light, that Siza intended,” they created a veritable forest of differently-scaled inverted tables, then used these tables as supports for video monitors and film and slide projectors. Coloured strobe lights whirled around the darkened room, over a dozen monitors

played Acconci’s early videos from the 1960s and 70s, and images and phrases were projected at skewed angles onto the walls. (The images were stills from unfiled performances. The phrases were also



VITO ACCONCI,
HOUSE UP A
BUILDING
AND PARK UP
A BUILDING,
1996, INSTALLA-
TION VIEW;
PHOTO: COURTESY
CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORANEA.

extracted from Acconci’s performances, although he has never projected texts before.) Entitled (with deadpan humor), *Early Work Room*, any clear reading of Acconci’s prior production (and Siza’s intentions) was scrambled; what we got was

Vito clubland, Siza on drugs.

In the adjacent gallery, one of Siza’s inverted tables served as a lid for Acconci’s *Under History Lesson*. First exhibited in 1976 in P.S.1’s gritty basement boiler room and now in the collection of LA MOCA, *Under History Lesson* has been converted into a bunker-like cinder block room, equipped with a narrow ledge from which the viewer can look down at a few rows of wooden stools and long plank tables. From a hidden speaker, Acconci’s gravelly voice insists, “We’ll keep a good thing going,” absurdly emphasizing some of the words. This may be a cleaner, brighter version, but *Under History Lesson* is nevertheless effective. It remains a chilling theater of indoctrination (although viewers can descend into the space to sit down, it’s significant that most people choose to be witnesses, to look down at the scene). Acconci’s sinister phrase speaks the unspoken: the hidden, coercive message of the propagandizing instructor who assumes that history’s on the right track.

In the museum’s largest gallery, Siza’s massive hanging table served as the support for *The City that Comes Down from the Sky*, two huge (16’ x 32’ x 32’ each) “flying machines” (originally shown as three machines at the Portland Center for the Vi-

sual Arts in 1982). From a technical standpoint, the work is probably one of the most ambitious of Acconci’s viewer-activated pieces made at the time, such as *Mobile Home*, *Instant House*, *High Rise* (all 1980) and *Community House* (1981). A seat dangles by straps from each machine; sitting in them makes the wings flap or (conceivably) unfurls the roll of fabric inside each wing’s frame. When I was there, one machine was shown with the fabric rolled up; the other had its fabric unrolled and fixed into place. The wings featured a giant black hand flipping the bird, set against a background of blue sky and clouds. The implications were several: If we take the work’s title at face value, this could be a hostile city dweller’s gesture from above. But given the context, the flipping fingers could just as easily be interpreted as a giant extension of the museum spectator’s arms, or for that matter, of the artist’s (as Acconci later stated, he didn’t want to address art viewers anymore – maybe this was his fond farewell?). This would be a nastier

attitude than that of Acconci Studio’s wacky photomontaged invitation for the exhibition, showing the manned apparatuses (with the fabric rolled up) soaring through the air in front of the museum, as though they were part-human-birds

of prey, part-flying museum recreational vehicles. In any case, a certain psychological risk that the viewer assumed by engaging the work was accentuated by the way Siza's low hanging table contained the machines within the space. Somewhat like viewing a helicopter indoors, its potential airborne power could be sensed.

In the museum's lobby, *Walls of Ground*, consisting of twenty-two large architectural models of urban projects by Acconci Studio, was installed as though climbing up the principal wall, two side walls and the face of a hidden wall (a dropped ceiling over the information counter suddenly opens upwards as you approach the main galleries). A continuous line of plumbing conduit traced the shape of each project and acted as a connecting thread for the entire installation. Grouped by themes (written in bold type on the wall), the goofiest projects (for which some former Acconci fans won't forgive him) such as *Peels of Earth*, *Landslides*, and *Signs of Land*, included sunken and raised airplanes, people-shaped islands, an indented and stacked face, a ramp shaped like a plane situated in the meridian of a wide boulevard.

Like *Early Work Room*, any serious contemplation of the works was rendered impossible. *Walls of Ground* reacted to the building (not the viewer), by clinging to its walls "like a leech or parasite," an idea Acconci is fond of and used to describe his work for the museum's exterior, *Housing/Park*. Made of two separate structures of metal grating, *Housing/Park* was suspended directly in front of the building's walls by telescoping supports hooked onto the roof. *Park*, which took up one wall's entire height and breadth, consisted of a stairway with niches which alternately provided seating or a space for a young tree. It zig-zagged up the building from the ground level to its upper extremity, and although somewhat steadied by suspension cables, it took some daring to climb it. *Housing*, which wrapped around another corner of the building, could also be climbed via a stairway. Intended to represent a transition from the public to the more private space of a house, its modular rooms were fitted successively with seating, a table, chair,

range, refrigerator, shower, toilet and bed. Overlapping panels of corrugated roofing protected the structure from the rain.

Aside from the obvious (and successful) intermixing and reversals of public and private spaces, *Housing/Park* recalls prior Acconci works emphasizing the properties of suspension (*Middle of the World*, 1976), tension (*VD Lives*, *TV Must Die*, 1978), and balance (*Decoy for Birds and People*, 1979). Yet perhaps because of the gleaming materials and Siza's handsome building, *Housing/Park* seemed oddly formal. It was by no means poetic (except for Acconci's own appraisal of Siza's

building "as a mountain, like the stones and slopes of the region.") More to the point was Acconci's political agenda, perhaps related to his complaint that the museum is a pseudo-public space. Was *Housing/Park* an extension – or maybe an affirmation – of the museum's co-opting power? It seemed a piece for artists; after all, as the exhibition's title suggests, artists really are "living off the museum." As the show's key work, *Housing/Park* could very well be Acconci's most literal piece to date. I could not help but imagine him setting up house then and there.

– KIM BRADLEY

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture, New Haven/London: Yale University Press, 1996, 242 pp., ill. b. & w. & col.*

Thomas Crow's most recent book reworks previously published articles into a sustained analysis of the provocative issue raised by his classic essay "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts": "What is to be made of the continuing involvement between modernist art and the materials of low or mass culture?" (p. 3) Modernism and mass culture, Crow argues, are linked dialectically: each simultaneously undergirds and undoes the other. Modernism draws sustenance from mass culture, even though the latter denigrates the former. Moreover, by this process, modernism supports its opponent – serving, Crow famously says, as a "research and development arm of the culture industry." (p. 35) In the other direction, by acting as a resource

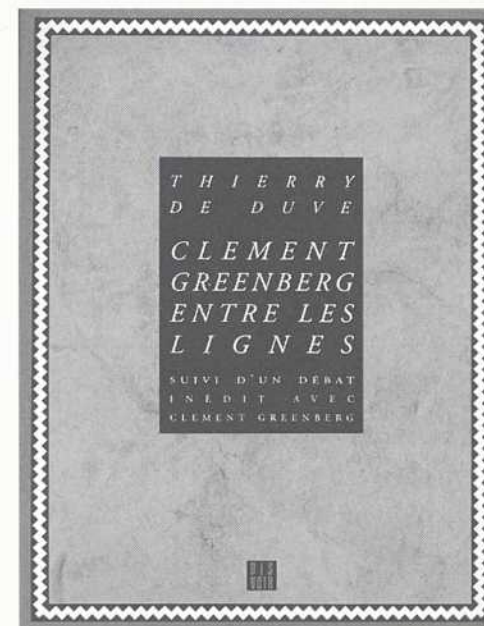
for modernism's revitalization, mass culture sustains itself, since it draws inspiration from modernism. But it also encourages its own destruction, because mass culture's elimination is a crucial part of modernism's dream.

Modern Art in the Common Culture, however, goes beyond separating modernism's successes (the work of Manet, Picasso, and Matta-Clark, for example) from the times when it embraced the enemy (such as the cynical work by "art stars" of the mid-1980s). The interchange between modernism and mass culture is motivated by modernism's impulse to cast a critical eye at its own foundations, and Crow seeks to revitalize this project by showing that it remains viable. As Serge Guilbaut once suggested, until the interrogation of dominant cultures is no longer important, modernism will remain relevant. With *Modern Art in the Common Culture*, Crow clarifies and rejuvenates that relevance. C. R.

Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes, Paris, Dis Voir, 1996, 157 p.*

Clement Greenberg était très probablement le plus grand critique d'art de son temps, un critique sans condescendance pédagogique envers ses lecteurs, qui affirmait que sa fonction à l'égard des œuvres d'artistes, c'était d'« apprendre leur idiome »; et ce n'est pas la moindre réussite de Thierry de Duve, dans cette relecture limpide de certains passages-clefs de l'œuvre encore stimulante et déjà canonique de Greenberg, que de nous inciter à relire les textes de celui qui reste un modèle pragmatique du métier du critique.

De Duve se demande si et comment les jugements passionnés qu'un critique porte sur une œuvre sont « textuellement transmissibles ». La chose semble aussi impossible qu'indéniable : les mots, les phrases d'un critique ne sauraient nous faire aimer une œuvre; en revanche, selon de Duve, « un bon critique [n]ous ramène devant



les tableaux », nous aidant à « intégrer dans [n]otre affection » ce que nous n'aimions pas spontanément.

De Duve distingue trois Greenberg : le jeune théoricien « doctrinaire »; « le critique d'art au jour le jour, qui découvre Pollock »; l'autodidacte qui, suite au coup de théâtre péremptoire de Duchamp, entre en débat avec Kant. Respectivement, celui que de Duve admire le plus, celui qu'il aime le plus, celui qui l'intéresse le plus. Poser une division du travail entre le théoricien et le critique peut sembler artificiel : ne risque-t-on pas ainsi de

surestimer la perspicacité « pure » du regard de Greenberg en sous-estimant le rôle crucial des positions théoriques très originales (qualifiées par de Duve de « dogmatiques ») adoptées auparavant, dans la structuration de ce regard?

Dans un débat public, reproduit en annexe, mais par lequel le lecteur serait bien inspiré de commencer le livre, Greenberg commente, dans un style oratoire *hard boiled*, la plupart de ses options théoriques, en en atténuant certaines (« j'étais jeune et impétueux »), en en reniant d'autres (« platitudes! »), accusant ses lecteurs d'interprétations hâtives. Sa voix résonne « entre les lignes » de tous les chapitres du texte, grâce à d'amples citations qui rendent sa pensée accessible à ceux qui ne la connaissent pas encore. En même temps, de Duve scrute les textes-clefs du critique, à la recherche d'une fissure révélatrice d'une dimension impensée de la doctrine greenbergienne.

De Duve évite les deux reproches erronés fréquemment faits à Greenberg : d'abord, d'avoir non seulement dit ce qu'est l'art moderne, mais ce qu'il *doit être*; plus grave, d'avoir prôné un formalisme, voire une « purification générique », à cause de son insistance sur la nécessité pour chaque médium artistique de rechercher sa propre identité, de s'auto-définir en se purgeant de tout ce qui ne relève pas de son essence irréductible. Or selon de Duve, l'identité du médium est « le site de l'altérité comme telle ».

C'est la discussion que de Duve consacre au premier des trois Greenberg, qui constitue la véritable innovation du livre, et qui intervient à point dans la réévaluation du critique en cours. Dans « Avant-Garde and Kitsch », Greenberg échafaude une définition du kitsch dont de Duve trouve urgent de contester le simplisme. Selon Greenberg, la caractéristique du kitsch serait de gommer la distinction entre les valeurs de la vie et celles de l'art – ce qui réduit la différence entre l'avant-garde et le kitsch à une affaire de goût. Or ce qui fait la différence, affirme de Duve, c'est le rapport à l'autre tel qu'il est incorporé dans un objet, « et ce rapport à l'autre, Greenberg n'en parle jamais ». Cette question de l'adresse à l'autre est centrale à la pensée de

Thierry de Duve, notamment de-
puis *Du nom au nous*.

À qui s'adressent les œuvres modernes? Pour T.J. Clark, à une bourgeoisie qui ne répond plus à l'appel; pour Michael Fried, à des artistes du passé qui vivent immortels au musée. L'artiste kitsch traite son médium comme le canal transparent d'un message adressé à son public, identifié comme récepteur au bout d'une chaîne de communication : dans cet art fondé sur le déni de l'autre, c'est souvent l'image qui tient lieu de toute altérité. En revanche, l'artiste d'avant-garde, alarmé par l'indétermination de son destinataire, s'adresse à son médium comme s'il incarnait ce destinataire. Et de Duve de conclure : « l'autre c'est le médium ».

Sous ses innombrables formes, c'est bien ce rapport à l'autre qui constitue l'enjeu central de la vie humaine; et on voit pourquoi de Duve conteste l'existence autonome de l'art – si par autonome on entend : situant les valeurs de l'art au-dessus de celles de la vie. On rend l'art facultatif si l'on n'admet pas qu'il existe dans la modernité des œuvres qui sont *vitales* pour la compréhension de notre présent. L'exemple de Greenberg est là pour nous rappeler qu'on n'a pas à accepter la « tautologie stérile qui décrète que l'art est ce que l'institution nomme art ». C'est en effet parce que l'art n'est pas l'autre de la vie, mais peut, parfois, devancer le connu, qu'il nous aidera à empêcher une « autre tautologie de décréter que la vie est ce que l'institution nomme la vie. » S. W.

**Susan Leigh Foster, ed.,
Corporealities: Dancing
Knowledge, Culture and Power,
New York, London: Routledge,
1996, 270 pp., ill. b. & w.
Susan Leigh Foster, ed.,
Choreographing History,
Bloomington, Indianapolis:
Indiana University Press, 1995,
264 pp., ill. b. & w.**

These two anthologies are indicative of the revolution transforming the study of dance and movement. Long relegated to a marginal status as an “untheorizable” art form, dance and its scholarship have, until recently,

neglected the theories and methodologies of related disciplines. *Corporealities* and *Choreographing History*, however, reveal the immense potential in freeing dance studies from its professional boundaries to engage with cultural studies, psychoanalysis, post-structuralism, post-colonialism and the like. While the body has been the focus of numerous analyses in the past decade, these publications affirm the body's movement capability not only as the bearer or vehicle of meaning, but as a practice that cultivates new relations between aesthetics, politics and social values – in other words, how the body instantiates and motivates cultural change.

The subjects brought together in *Corporealities* range provocatively from balletic, modern and post-modern choreographers to pageants, hysteria, flânerie and physical education. Experimentation occurs as well in terms of the authors' manner of voice, such as in Sally Ann Ness' analysis of Bali tourist dance lessons written in the style of anthropological field notes. *Choreographing History* likewise assembles an impressive diversity of sites, disciplines and critical approaches. The difference is that the corporeality studied here includes not only historical bodies and discourses, but also the very bodies of the historians themselves. Together, these anthologies demonstrate the importance of interdisciplinary collaboration and the productive possibilities for links between theory and dance, bodies and writing, choreography and cultural practices. J. D.

**Peggy Gale and Lisa Steele,
eds., Video re/View: The (Best)
Source for Critical Writings on
Canadian Artists' Video,
Toronto: Art Metropole, V Tape,
1996, 492 pp., ill. b. & w.**

Peggy Gale and Lisa Steele, two important figures in Canada's English-speaking video milieu, bring together in their recent anthology, *Video re/View*, forty-nine articles, essays and documents on a broad range of topics from the first quarter century of writings on “artists' video in Canada.”

For structure, the anthologists choose to string the writings in seven (non-linear, achronological) “clusters”; each centres loosely on one (or more) theme(s) or genre. Several gems appear: the critic George Elliott's 1953 warning to artists on the pitfalls of using television as a medium for disseminating their works; a trenchant but brief 1980 analysis of the socio-cultural consequences of southern television programming for the Inuit by John Greyson and Lisa Steele; an excerpt from Robert Forget's 1970 proposal for Montréal's celebrated Vidéo-graphie; and General Idea's spirited 1978 interview on the means to determining an audience vocabulary.

Video re/View constitutes an intelligent polyphony of diverse theoretical positions, which in turn presupposes a fairly advanced grasp of the contemporary art world. With so much rare material listed in its extensive bibliography (arranged by author's name), why reprint long passages by Innis and McLuhan that are easily found elsewhere or emphasize readily-accessible writings from the last ten years? Nevertheless, *Video re/View* is a truly welcome, competent addition to the quickly-accumulating store of books and anthologies on “artists' video” in Canada and abroad. G. Z.

**Chris Hables Gray, ed., The
Cyborg Handbook, New York
and London: Routledge, 1995;
546 pp., ill. b. & w.**

This guide brings together critical essays on the genealogy, science and imagination of cyborgs in ways that are relevant and culturally specific. The term “cyborg,” imputable to Manfred Clynes, by now attaches to wherever a “human-machine living system” (p. 5) is imagined, invented or produced. Hence this text probes the problematic discontinuity between humans and machines. *The Cyborg Handbook* is to be experienced as a chart around and across suspicion and fascination.

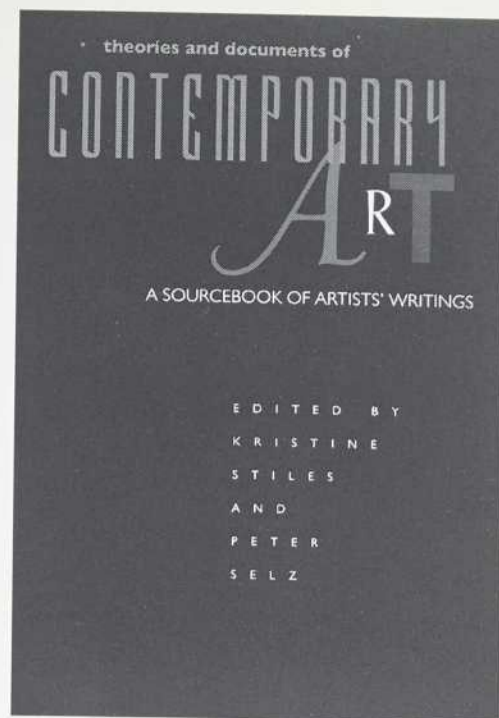
Cyborgism, the ideology, and cyborgology, the attitude and the praxis, admit the transmutation of the body and its intelligences along with the crosscutting of recombina-

nant machineries. Their combined effect, Donna Haraway theorizes, results in "situated knowledges." Enter the cyborg. Cyborg culture locates an intimate conjoining of what is built, imagined and commodified. Not just the economic, semiotic, technological and mythical, but also the specific and the universal exist within its order. Such that, in its explication, these essays do not simply fuse aspects of its biological, theoretical, philosophical and communicative components along with its terms, but also try to bring to issue the implications and consequences of cyborg technology for our present and future lives. The sheer size of this volume prevents more elaborate discussion here. But, from the standpoint of cultural studies, medicine, philosophy, anthropology and visio-virtual practice, among others, what this collection begins to formulate is the description of a fascinating and comprehensive encounter. *S. D.*

Kristine Stiles, Peter Selz, eds.,
Theories and Documents
of Contemporary Art:
A Sourcebook of Artists'
Writings, Berkeley, Los Angeles,
London: University of California
Press, 1996, 1010 pp.,
ill. b. & w.

Like other authors at the fin de siècle, Kristine Stiles and Peter Selz seek to capture the flow of contemporary (Western) art since 1965. This publication, however, takes its inspiration from Herschel B. Chipp's well-known *Theories of Modern Art* (1968) and constitutes an extensive, intelligent anthology of writings by artists, comprising insightful interviews, manifestoes, statements, proposals and letters.

The writings are grouped according to nine broad thematic categories, with brief biographical and contextual sketches introducing each section. In the "figuration" section, for instance, one finds not only Andres Serrano's eloquent letter to the National Endowment for the Arts (1989) in defense of his art-making principles, but also the Lutheran theologian Paul Tillich's position on art and human existence (1959). The "art and technology"



section brings to light, among other topics, the important shift from participatory to interactive artworks in the electronic age.

While *Theories and Documents* brings together a mammoth selection of original writings by contemporary artists, it also includes those of "important noncanonical artists." The editors' methodological principles are well-situated in today's discourses of "gender, race, class, and sexuality," which probably accounts for the book's considerable size. Doubtless that any anthology purporting to be inclusive should fall short of its own intent; one unfortunate absence is that of experimental or avant-garde filmmakers. With such a systematic bibliography and index, *Theories and Documents* will serve the contemporary art scene superbly, in all its ilks. *G. Z.*

Allucquère Rosanne Stone, The
War of Desire and Technology
at the Close of the Mechanical
Age, Cambridge, MA, London:
MIT Press, 1995, 212 pp.

Allucquère Rosanne Stone has produced a book which grasps, through a remarkable application of intellectual insight and seductive storytelling, virtual systems that influence the shifting boundaries of the social politic within cyberspace. Stone is interested in cyberspace as a network user and as an explorer of the potential of cyberspace communication for emergent behaviour which includes, in Stone's analysis, relations between "sex, death and machinery." By explor-

ing and expanding cyberspace beyond its currency as a metaphor for late-twentieth-century communication technologies, for example, data banks, financial systems, computer networks and military simulations, Stone investigates a site of both personal and public space that she defines as "prosthetic communication."

Her "technosocial" investigations make use of an eloquent, never pedantic use of theory, drawn mainly from feminist science-diva Donna Haraway and cultural anthropology mixed with spatial elements of human geography. Stone also positions prominently in this text a remarkably pithy sexual poignancy that addresses multiple personalities, virtual cross-dressers and identities of the self framed within the evolving social and cultural sensibilities of cyberspace. Perhaps, most importantly, as this text explores emerging technologies, Stone's accounts of transgressive behaviour and social change within virtual systems charts a course that will enthrall the most nascent traveler in cyberspace as well as those that seek to deeply experience the "cyborg habitat." *P. R. W.*

Marcia Tucker, A Labor of Love,
New York: The New Museum
of Contemporary Art, 1996,
96 pp., ill. b. & w. & col.

The companion volume to a recent exhibition at The New Museum in New York City, *A Labor of Love* chronicles the debates surrounding the production of arts and crafts over the last century. Discussing hierarchical categorizations of high and low, fine and folk, art and craft, insider and outsider, curator Marcia Tucker investigates the family tree of criticism (and politics) that led up to, and grew out of, Clement Greenberg's infamous polarization of *avant-garde* and *kitsch*.

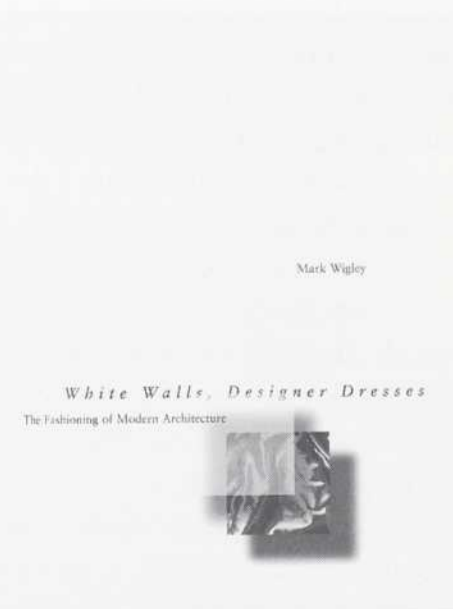
The Arts and Crafts movement of the late nineteenth century had a socialist agenda, according to Tucker, paralleled by her own tract. Her polemic, a self-critical look into the roles of art history and museum practice in hegemonic relations, rages against the moral reform of the right and politicians' waning support of the arts. Naming names

throughout, she highlights the specificity of our historical moment and yet ultimately demonstrates the ties that bind this fin de siècle with the last.

Tucker notes that searches for national identity and cultural authenticity, both dubious projects in which critics and historians are implicated, were as prevalent a hundred years ago as they are today. She made a statement against this trend in *A Labor of Love*, which included works by people from many different backgrounds, with no focus within the gallery space on their personal identities. Tucker chose instead to examine the human drive to create, contextualizing the pieces within a home-like setting. She intentionally worked outside any specific art or crafts canon, thus stressing the point of her curatorial process: there are no right answers here, only possibilities.

A Labor of Love attests to the will of people inside and outside art institutions for whom creative spirit and the production of material culture are inextricably tied to their survival; they are those for whom art and everyday life are inseparable. *A. W.*

Mark Wigley, White Walls,
Designer Dresses: The
Fashioning of Modern
Architecture, Cambridge, MA,
The MIT Press, 1995, 424 p.,
ill. n. et b.



Après avoir sondé l'instabilité structurelle de l'architecture contemporaine dans l'exposition « Deconstructivist Architecture » qu'il organisait au MOMA en 1988, Mark Wigley s'attaque dans *White Walls*,

Designer Dresses à un des éléments les plus singuliers de l'architecture moderne: le mur blanc.

Convaincu que « the layer of white paint exposes the "structure" of the "edifice" of modern culture rather than the structure of the edifice it is added to » (p. 21), l'historien explique que la blancheur du mur est devenue le lieu commun mais aussi la dimension sacrée de l'architecture moderne, à tel point qu'on n'ose jamais questionner, ni les raisons de son apparition, ni ses implications au plan social, idéologique ou même architectural. Loin d'être un élément strictement fonctionnel, le mur blanc apparaît pourtant comme une couche qui dissimule la structure du bâtiment, rejetant par le fait même le rationalisme défendu par la grande majorité des architectes modernistes.

S'appuyant sur les écrits des principaux architectes et historiens modernes, Wigley explique aussi

que c'est par un discours sur le vêtement que la plupart des architectes et historiens modernes auront valorisé ledit élément. L'aspect pernicieux de la chose, soulève-t-il, c'est qu'en défendant ouvertement l'habit fonctionnel et standardisé de l'homme plutôt que la robe colorée et ornementée portée par la femme, ces derniers n'auront en réalité rien fait d'autre qu'associer la polychromie et l'ornementation à la présence féminine, voire aussi homosexuelle, qui menaçait à leurs yeux l'ordre masculin.

Retissant courageusement le lien entre architecture et mode, cet ouvrage audacieux et intelligent, même si parfois éparpillé, met donc à jour certains mécanismes de pouvoir au sein d'une discipline peu ouverte aux femmes, nous expliquant un peu mieux pourquoi l'architecture moderne est demeurée un vêtement trop peu porté par les femmes. M. C.

CATALOGUE / CATALOGUE

Johanne Lamoureux, *Seeing in Tongues. A Narrative of Language and Visual Arts in Québec/Le Bout de la langue. Les arts visuels et la langue au Québec, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, s/d, 75 p., ill. n. et b. et coul.*

Selon Johanne Lamoureux, le couple langue et identité est tellement ancré dans la culture québécoise qu'il engendrerait chez les artistes plus qu'un discours sur l'identité nationale, une « surconscience linguistique ». À partir d'un corpus restreint, elle tente de démontrer que cette emprise de la langue laisse des traces non seulement dans la littérature mais également dans les arts visuels. Elle propose donc une analyse qui, ni sémiologique ni sociologique, tiendrait compte « des axes de résonance entre les œuvres », plus précisément, ici, celles de Gilbert Boyer, Raymond Gervais, Rober Racine, Louise Robert, Barbara Steinman, André Martin, Louise Viger, Geneviève Cadieux et le duo Martha Fleming et Lyne Lapointe.

Seeing in Tongues, littéralement « voir en langues », nous place d'emblée dans l'univers de la glossolalie, trouble caractérisé par le désir de créer une langue inexistante. Les artistes présentés dans cette exposition, construiraient donc une langue autre à partir de signes visuels et de signes appartenant à la langue parlée ou écrite: lettres, fragments de mot, parole (audible ou suggérée), langue du corps ou du toucher. Plus que des emprunts, ces traces de langages produisent, selon Lamoureux, un « effet-langue ». Ces œuvres ont donc en commun d'utiliser la langue à d'autres fins que la valorisation d'une quête identitaire mais démontrent en même temps que la langue façonne le travail créateur. *Le Bout de la langue* évoque, quant à lui, la limite, le manque, la menace du mot qui nous échappe, l'aphasie, la défaillance de la langue, « l'autre de la langue ». Malheureusement, l'argumentation de l'auteure devient un peu moins convaincante dans la dernière partie de l'essai où le langage appelle l'autre, le redoublement, ce qui aurait pour effet de créer un écart et de repousser la question de l'identité.

Ce « récit » est également traversé par une querelle idéologique qui a marqué les années 80. Elle met en cause la critique canadienne (Philip Monk) qui prônait la représentation par le retour du référent et la critique québécoise (René Payant) qui défendait le procès, dans les deux sens du terme, de la représentation en encourageant les procédés d'hybridation, ce que Lamoureux appelle dorénavant l'interesthésie et qui se rapproche de

la notion linguistique de la traductibilité. Ainsi, la question de la langue, ou l'intérêt marqué pour la langue, très présente dans la production postmoderne des artistes québécois, prend ses distances par rapport à l'identité nationale tout en s'opposant à la vision canadienne du postmodernisme. Reste à savoir si le corpus est suffisamment représentatif en nombre pour soutenir une telle hypothèse. K. G.

MONOGRAPHIE / MONOGRAPH

Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, New York: The Monacelli Press, 1995, 1344 pp., ill. b. & w. & col.

S, M, L, XL is an anthology of the polemical work of Rem Koolhaas and his Rotterdam-based Office for Metropolitan Architecture that marks a significant departure from the traditional monograph, conveying architectural ideas through an experimental montage of image and type.

Co-authored by Koolhaas and Toronto-based book designer Bruce Mau, the book documents projects and writings from Koolhaas' prolific twenty-year career to date. The content is thematically ordered according to size in a scale ranging from "S" to "XL", from a video bus stop in Groningen to an urban plan for Europe's new high-speed train hub in Lille, France. Manifestoes, diary and travelogue excerpts, news clippings, reproductions of artworks

and images of cities and everyday life accompany the projects while a dictionary of often humorous quotations runs throughout the book's left margin. Koolhaas' writings, which alternate freely with the projects, include astute socio-analytical readings of Atlanta and Singapore, as well as more polemical and provocative essays such as "The Berlin Wall as Architecture," "Bigness" and "The Generic City." Here, Koolhaas challenges institutionalized assumptions such as form as the conveyor of architectural meaning, contextualism, and architecture as a means of constructing identity.

The ordering of the projects in the book by size ends up implying, somewhat over-simplistically, that "bigger" architecture is "better." However, what is extremely refreshing is the degree to which this often obfuscated profession is shown to be a highly collaborative and contingent endeavour. In this regard, *S, M, L, XL* reads as a potent critique of contemporary architectural practice. R. G.-M.

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

James Clifford, *Espaces de l'art. Malaise dans la culture. L'Ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, 392 p., ill. n. et b.

Liz Dawtrey, et al., eds., *Critical Studies and Modern Art*, New

Haven and London: Yale University Press, 188 pp., ill. b. & w.

Liz Dawtrey, et al., eds., *Investigating Modern Art*, New Haven and London: Yale University Press, 190 pp., ill. b. & w. & col.

Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington & Indi-

anapolis: Indiana University Press, 1996, 228 pp.

John E. Gedo, *The Artist and the Emotional World: Creativity and Personality*, New York: Columbia University Press, 1996, 262 pp., ill. b. & w.

Hermann Glaser, ed., *What Remains – What Lies Ahead: Cultural Upheaval in East Germany*, Bonn: Inter Nationes, 1996, 232 pp., ill. b. & w.

bell hooks, *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*, New York & London: Routledge, 1996, 244 pp.

Lynne Joyrich, *Re-viewing Perception: Television, Gender, and Post-modern Culture*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996, 246 pp., ill. b. & w.

Maurizia Natali, *L'Image-paysage. Iconologie et cinéma*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, 156 p., ill. n. et b.

Robert S. Nelson & Richard Schiff, ed., *Critical Terms for Art History*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996, 364 pp., ill. b. & w.

Catalogues/Catalogues

249 projets pour Uni Dufour, textes de Michel Kagan, et al., Genève, Musée d'art et d'histoire, 1996, 336 p., ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Betty Goodwin: *Icons*, text by Cindy Richmond, Regina: The Mackenzie Art Gallery, 1996, 68 pp., ill. col.

Claude Viallat. *Objets*, textes de Jacques Arnaudiès et de l'artiste, et entretien par Catherine Lawless, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, 28 p., ill. n. et b. et coul.

Digital Gardens: *A World in Mutation*, texts by Verena Andermatt Conley, Janine Marchessault, Toronto: The Power Plant – Contemporary Art Gallery at Harbourfront Centre, 1996, 124 pp., ill. b. & w. & col.

Espaces baroques et figures allégoriques, texte de Chantal Boulanger, Centre d'exposition Baie-Saint-Paul, 1996, 22 p., ill. n. et b.

Gilbert & George: *The Naked Shit Pictures*, text by Martijn van Nieuwenhuyzen, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1996, 19 pp., ill. col. (texte aussi en néerlandais).

"Happy End": *Zukunfts – und Endzeitvisionen der 90er Jahre*, textes de Marie Luise Syring, et al., Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 1996, 160 p., ill. n. et b. et coul. (textes en allemand/texts in German).

Il logos del corpo vivente, textes de Gudrum Inboden, Francesca Pasini, Rivoli, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1996, 176 p., ill. n. et b. et coul. (textes en italien/texts in Italian).

L'Imaginaire irlandais, Paris, l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, n.p., ill. n. et b. et coul.

Janine Antoni, texts by Amparo Lozano, Mignon Nixon, Barcelona: Fundació "la Caixa," 32 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en espagnol et en catalan).

Jeffrey Thomas: *Portraits from the Dancing Grounds*, texte de Gerald McMaster, Ottawa, Ottawa Art Gallery, 1996, n.p., ill. n. & b. (text also in English).

John Chamberlain: *Current Work and Fond Memories*, texts by Rudi Fuchs et al., Amsterdam: Stedelijk Museum, Kunstmuseum Wolfsburg, 1996, 124 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en néerlandais).

Kiki Smith, textes de Christine Ross et Mayo Graham, Musée des beaux-arts de Montréal, 1996, 48 p., ill. n. et b. et coul.

Lani Maestro. *Le Souffle blessé*, textes de Kerri Sakamoto et Stephen Horne, Québec, La Chambre blanche, 1996, 48 p., ill. n. et b. (texts also in English).

Lenore Tawney, texts by Liesbeth Crommelin and the artist, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1996, 64 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en néerlandais).

Locus+ 1993-1996, texts by Helen Cadwallader et al., Newcastle upon Tyne: Locus+, 1996, 120 pp., ill. b. & w.

Louis Comtois. *La Lumière et la couleur*, textes de Shirley Kaufman, et al., Montréal, Musée d'art contemporain, 1996, 88 p., ill. n. et b. et coul.

Marie-France Brière, texte de Sylvie Parent, Hull, Montréal, Sherbrooke, Axe NÉO-7 art contemporain, Optica, Université de Sherbrooke, 1996, 12 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Matts Leiderstam: *No Difference At All*, text by Lynne Cooke, Stock-

holm: NUNSKU, 1996, n.p., ill. col. *Métissages*, textes de Guy Sioui Durand, et al., Galerie Optica, Montréal, 64 p. ill. n. et b. et coul. (texts also in English).

Mirades (*sobre el Museu*), texts by Antònia M. Perelló, Michael Archer, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1998 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en catalan).

Nowhere: *Louisiana*, texts by Laura Cottingham, et al., Humlebæk: Louisiana Museum for Modern Art, 1996, 160 pp., ill. b. & w.

Replecs de la pulsio, texts by Amparo Lozano, Ana Martínez-Collado, Barcelona: Fundació "la Caixa," 32 pp., ill. col. (textes aussi en espagnol et en catalan).

Scientific Visualization – *An Anthology*, texts by Michael Benedikt, et al., Oslo: Akademisk Forlag, Universitetsforlaget i Oslo, 1996, 224 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en norvégien).

Stan Douglas, texte de Gilles Godmer, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996, 24 p., ill. n. et b. et coul. (text also in English).

Stedelijk Museum Amsterdam, textes de Martijn van Nieuwenhuyzen, et al., Amsterdam, Stedelijk Museum, 1996, n.p., ill. n. et b. et coul. (textes en néerlandais/text in Dutch).

Sublieme vormen met zicht vanaf 5M, textes de Elly Stegeman, et al., Amsterdam, Stedelijk Museum, 1996, n.p., ill. n. et b. (textes en néerlandais/texts in Dutch).

Traité de la perfection. Nicole Jolicoeur, textes de Johanne Lamoureux et de l'artiste, Québec, VU, centre de diffusion et de production de la photographie, 1996, 72 p., ill. n. et b. (text also in English).

Monographies/Monographs

Mireille Baril, textes de Nicole Gingras, David Harris, Montréal, Éditions Nicole Gingras, 1996, 46 p, ill. n. et b. (texts also in English).

Crossed Wired: *Laurel Woodcock*, text by Annie Martin, Montréal, Bittersweet Editions, 1996, 40 pp., ill. b. & w.

11 janvier - 15 février 1997

Annie Martin

Salle multidisciplinaire:

Dianna Frid & Anton Vidokle

Optica

22 février - 29 mars 1997

Maria Anna Potocka

Salle multidisciplinaire:

David Blatherwick

3981 boulevard Saint-Laurent, espace 501 Montréal, Québec, Canada, H2W-1Y5
tél:(514) 287-1574 • fax:(514) 287-1535

Galerie Christiane Chassay

PROGRAMME : 1996-1997

FRANÇOIS-MARIE BERTRAND: Galerie Véronique Smaghe (Paris); Musée d'art contemporain de Montréal. **KIM ADAMS**: *In Site 97*, San Diego National San Diego Tijuana; *Project 97*, Munster (Allemagne); Musée d'art contemporain de Montréal. **PIERRE GRANCHE**: Glendon Gallery York University (Toronto); Musée des beaux-arts de Montréal; Centre d'art de Baie Saint-Paul; Galerie Plein Sud (Longueuil); Musée d'art contemporain de Montréal. **MOWRY BADEN**: *Out of Actions: Performance and the Object*, The Museum of Contemporary Art (Los Angeles). **GUY BOURASSA**: Galerie Plein Sud (Longueuil); Galerie Christiane Chassay. **MICHEL DAIGNEAULT**: Galerie Plein Sud (Longueuil); Galerie Edouard Manet (France); Musée d'art contemporain de Montréal; Centre culturel de l'Université de Sherbrooke. **ANDREW DUTKEWYCH**: Galerie Christiane Chassay. **MARLA HLADY**: The Power Plant (Toronto). **EVA BRANDL**: Galerie Christiane Chassay; Musée d'art contemporain de Montréal. **MICHEL BOULANGER**: Espace virtuel (Chicoutimi); Musée des beaux-arts de Montréal. **LAURIE WALKER**: Macdonald Stewart Art Centre (Guelph); Walter Phillips Gallery (Banff); Agnes Etherington Art Centre (Kingston); Galerie Christiane Chassay; Musée d'art contemporain de Montréal. **JEAN LANTIER**: Galerie Christiane Chassay; Centre culturel de l'Université de Sherbrooke. **MICHEL CAMPEAU**: Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa; Galerie Christiane Chassay. **BRIGITTE RADECKI**: Centre d'art de Baie Saint-Paul; Galerie Christiane Chassay. **FRANÇOIS MORELLI**: Leonard and Bina Ellen Art Gallery (Montréal); Carleton College, Northfield (Minnesota); Winnipeg Art Gallery. **ROBERT WALKER**: Musée de la photographie de Charleroi (Belgique). **STEPHEN SCHOFIELD**: Centre d'art de Vassivière (France); Galerie de l'Aquarium (France); CREDAC (France); Musée des beaux-arts du Canada; Winnipeg Art Gallery. **CÉLINE BARIL**: Galerie Christiane Chassay. **STEPHEN DAVIS**: Galerie Christiane Chassay. **KIM MOODIE**: Burnaby Art Gallery (B.C.).

BON ANNIVERSAIRE !

à tous les critiques, historiens de l'art, commissaires, collectionneurs, artistes et les organismes publics qui ont, depuis ces dix dernières années, collaboré à l'organisation des expositions et à la circulation des œuvres des artistes représentés par la Galerie Christiane Chassay. Nous voulons ici exprimer notre profonde reconnaissance à tous et chacun qui ont contribué aux succès de la galerie au cours de cette excitante décennie.

G A L E R I E
C H R I S T I A N E
C H A S S A Y

Christiane Chassay, Gaston Saint-Pierre
372, Ste-Catherine Ouest, salle 418,
Montréal (Québec) H3B 1A2
(514) 875-0071

272, Avenue du Séminaire, Chicoutimi (Québec) G7H 5C2
 tel: (418) 543-2744, fax: (418) 543-6730, c.é.: sequence@saglac.qc.ca

- Susan COOLEN 16.01.97 – 16.02.97
- Céline MESSIER 16.01.97 – 16.02.97
- Ariane THÉZÉ 27.02.97 – 30.03.97
- VUE SUR LA VIDÉO 23.02.97 – 23.03.97
 - La bande vidéo «Neige sur Neige»
 - Rendez-vous du cinéma québécois
 - Vidéographe «Revoir la collection»
- Rendez-vous du film sur l'ART de Chicoutimi 03.04.97 – 05.04.97
- Michael SNOW 06.04.97 – 11.05.97
 - exposition, films, concert
- Marie Claude SMITH 02.04.97 – 11.05.97
- Hank BULL 04.05.97 – 16.05.9
 - Atelier expérimental d'art / UQAC
 - Performance réseau - Chicoutimi
 - Vancouver - «Les terres blanches de l'ART», Hérimoncourt, France
- Carol DALLAIRE 22.05.97 – 22.06.97
 - exposition et débat réseau
 - « Le numérique a-t-il démantibulé le photographique »

• • Diffusion nouveau réseau:

<http://www.saglac.qc.ca/~sequence>

l'oeil de poisson

Centre de diffusion et de production en art actuel

PROGRAMMATION

ARTS VISUELS

janvier à août 1997

10 janvier au 9 février 25 avril au 25 mai
Mario Duchesneau **Michel Sévigny**

14 février au 16 mars 13 juin au 13 juillet
Paryse Martin **Frédéric Lecomte**

21 mars au 20 avril 18 juillet au 17 août
Natalie Roy **Nicolas Laverdière,**
Sébastien Giguère,
Jasmin Bilodeau

L'Œil de Poisson est un centre de production et de diffusion en art actuel qui reçoit l'appui de ses membres, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et de la Ville de Québec.

541, rue Saint-Vallier Est, Québec, Qc, (418) 648-2975, télécopieur (418) 648-8284

Appel de dossiers : le 1 février, programmation régulière • le 15 mai, salle des arts médiatiques
 • Projets spéciaux en tout temps

NOUVEAU DÉMÉNAGEMENT

du 11 janvier au 9 février 1997

Karen Michelsen

conférence de l'artiste : le 12 janvier

du 15 février au 16 mars

Jocelyne Prince

conférence de l'artiste : le 16 février

du 22 mars au 20 avril

Geoffrey Hendricks

conservatrices : Annie Martin
 ateliers, performances et conférences

du 26 avril au 25 mai

Karilee Fuglem

conférence de l'artiste : le 27 avril

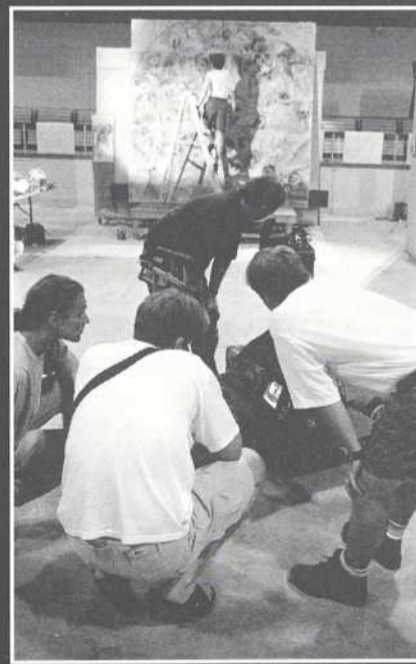
articule remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté Urbaine de Montréal.

articule

4001, rue Berri #105, Montréal, Qc. H2L 4H2 (514) 842-9686

MÉMOIRE MÉMOIRE MÉMOIRE MÉMOIRE MÉMOIRE MÉMOIRE MÉMOIRE MÉMOIRE MÉMOIRE

ESPACE...S



ARTISTE: M. MADORE
 PHOTO: S. MONGRAIN

LE SYMPOSIUM
 de la nouvelle peinture au Canada

DU 1^{er} AOUT AU 1^{er} SEPTEMBRE 1997

Une invitation à tous les artistes à soumettre leur candidature avant le 28 février 1997

RENSEIGNEMENTS:

Le Centre d'art de Baie-Saint-Paul
 23, rue Ambroise-Fafard, C.P. 10, Baie-Saint-Paul (Québec)
 Téléphone: (418) 435-3681

octobre 1996-octobre 1997

poétique

Regroupés dans le contexte d'un événement majeur de diffusion et de production à l'étranger, treize artistes du Canada et du Québec présentent leurs travaux photographiques au public de Basse-Normandie. Un programme substantiel de rencontres, d'expositions et d'installations fait valoir l'ambivalence des territoires poétiques et politiques de l'art actuel. L'événement est organisé par le Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie en France, en collaboration avec VU, centre de diffusion et de production de la photographie de Québec.

DU POÉTIQUE AU POLITIQUE: AMBIVALENCE DES TERRITOIRES PHOTOGRAPHIQUES

- 04/10/96-01/12/96
Mireille Baril *La rencontre des foyers*
George Bures Miller *Simple Experiments in Aerodynamics*
- 26/11/96-01/12/96
Jacques Perron *Figure*
Michèle Waquant *Impression débâcle — Pensée d'été. Pour Simone*
- 14/12/96-02/02/97
Josée Bernard *Labours — Monument d'une peine infinie*
Nathalie Caron *La rivière jusqu'au pont*
Stan Denniston *fictions*
Mathieu Gaudet *Table, tableau, tablette «Sculptures domestiques»*
- 15/02/97-13/04/97
Lani Maestro *Ohrenlust (The Passion of the Ear)*
- 29/04/97-15/06/97
Richard Baillargeon *Du plus loin — Terres austères*
Monique Bertrand *Les mouches et la chair*
Lorraine Fontaine *Nature, comme sublime, faire le vent*
- 26/08/97-05/10/97
Patrick Altman *Installation photographique in situ*

INFO (418) 640-2585

La présentation de ce programme a bénéficié de la collaboration de V-Tape (Toronto), et a été rendue possible grâce au soutien financier des organismes suivants: Ministère de la Culture et de la Francophonie, D.R.A.C. Basse-Normandie • Ville d'Hérouville Saint-Clair • Conseil Régional de Basse-Normandie • Conseil Général du Calvados O.D.A.C.C. • Ministère des Affaires étrangères et du Commerce international du Canada • Entente de développement culturel 1995-2000 Ministère de la Culture et des Communications du Québec/Ville de Québec • Services Culturels de l'Ambassade du Canada à Paris.

CENTRE DE DIFFUSION ET DE
PRODUCTION DE LA PHOTOGRAPHIE

VU

VU remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et la Ville de Québec. VU est membre de Méduse et du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

January 16 to February 14

Tracey Moffatt
Scarred for Life

Iké Udé
Celluloid Frames

Subject to Representation
curated by Kevin Gibbs

February 27 to March 28

Jim Grant
Dr. Livingstone I Presume?

April 10 to May 9

Mary Suiyee Wong
She Takes His Bed

101

Galerie 101 Gallery
319 Lisgar Street, Ottawa, Ontario, Canada, K2P 0E1
tel: 613.230.2799 / fax: 613.230.3253 / oneone@web.net

**Du 19 JANVIER
AU 23 FÉVRIER
1997**

**LE TEMPS DES CENDRES.
LES CARNETS D'EURYDICE**

INSTALLATION: DIANE GÉNIEUR | TEXTES: FRANÇOISE CHARRON

**MERCREDI 12 FÉVRIER
À 19H**

CAUSERIE AVEC LES ARTISTES

**Du 2 AU 30 MARS
1997**

PRÉMIÈRES 1996-1997:

UN PROJET DESTINÉ À SOUTENIR LA RELÈVE

PHOTOGRAPHIE ET INSTALLATION: ANDRÉ PAQUIN,
CHANTAL DAHAN, MANON BEAUSOLEIL

**Du 20 AVRIL
AU 15 JUIN 1997**

EN CAUSE: BRANCUSI

DANS LA SUITE DES EXPOSITIONS

EN HOMMAGE À UN CADEAU D'EVA HESSE... ET DE CAUSIS
ET TRACTABITUS, UNE QUARANTAINE D'ARTISTES EN SCULPTURE
ET EN PHOTOGRAPHIE DE LA SCÈNE CANADIENNE

HEURES D'OUVERTURE: DU MERCREDI AU DIMANCHE DE 12H À 17H

AXE NÉO-Y INVITE LES ARTISTES ET LES COMMISSAIRES
À SOUMETTRE LEUR DOSSIER EN TOUT TEMPS

AXE NÉO-7
ART CONTEMPORAIN

205, RUE MONTCALM, HULL (QUÉBEC) J8Y 3B7
TÉL.: (819) 771-2122 TÉLÉC.: (819) 771-0696

COURRIER ÉLECTRONIQUE: axeneo7@orbit.qc.ca

NOUS REMERCIONS LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA, LE CONSEIL
DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC, LA VILLE DE HULL ET NOS
MEMBRES DE LEUR APPUI.

H I V E R / W I N T E R



Michel Campeau *Autoportrait à la table lumineuse, atelier, 1984 / Self-portrait at the light table, studio, 1984*

Images volubiles/Eloquent Images
Michel Campeau

Œuvres récentes/Recent Works
Michael de Courcy

Paris Circus
Michel Saint-Jean

Albums de famille/Family Albums

Du 20 décembre 1996 au 6 avril 1997
December 20, 1996 – April 6, 1997

ENTRÉE LIBRE / FREE ADMISSION
1, Canal Rideau / 1 Rideau Canal
Ottawa (615) 990-8257

MCPC/
CMCP

Canada

Musée canadien
de la photographie
contemporaine

Canadian Museum
of Contemporary
Photography

The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.
Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.

ART GALLERY OF
YORK UNIVERSITY

ROBERT THERRIEN

JANUARY 16 – FEBRUARY 23, 1997

OPENING RECEPTION THURSDAY JANUARY 16, 6–8 PM

This exhibition is presented with the assistance of the
Mr. Louis L. Odette and The Canada Council.

ROY ARDEN

MARCH 6 – APRIL 11, 1997

OPENING RECEPTION THURSDAY, MARCH 6, 6–8 PM

Organized in collaboration with the Morris and Helen Belkin Art Gallery,
Vancouver. Presented with the assistance of The Canada Council.

N145 ROSS BUILDING, 4700 KEELE STREET
NORTH YORK, ONTARIO M3J 1P3 (416) 736-5169

10 January to 9 March 1997

OF MUDLARKERS
& MEASURERS

Antoni Abad,
Maria Fernanda Cardoso,
Gwen MacGregor,
Lyndal Osborne and
Regina Silveira

Curated by Sarindar Dhaliwal

Artist's talk Regina Silveira
10 January, noon - 1 pm

Public reception
10 January, 7 - 9 pm

Curatorial tour
22 January, noon - 1 pm

Funded by the Canada Council Exhibition Assistance Program

Agnes Etherington Art Centre

Queen's University, Kingston, Ontario K7L 3N6
Tel: 613 545-2190 Fax: 613 545-6765

detail, G. MacGregor, *Not Here Not Now*

MILLIE CHEN

Hungry Ghost Rubric

November 16, 1996 to January 12, 1997, Gairloch Gallery

Curated by Marnie Fleming

BLUE REPUBLIC

November 23, 1996 to January 19, 1997, Centennial Gallery

Curated by Richard Rhodes

RECENT ACQUISITIONS

January 25 to March 2, 1997, Gairloch Gallery

Curated by Marnie Fleming

FERTILE GROUND

February 1 to March 30, 1997, Centennial Gallery

Organized and circulated by the Agnes Etherington Art Centre

CENTENNIAL GALLERY
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY
1306 Lakeshore Road East

oakville galleries

OFFICES
1306 Lakeshore Road East
Oakville, Ontario
Canada. L6J 1L6

Tel (905) 844-4402
Fax (905) 844-7968

A selection of recent publications



Digital Gardens: A World in Mutation

In *Digital Gardens: A World in Mutation* five artists acknowledge the mutations that nature, subordinated to technology, is undergoing, and confirm our vastly altered relationship with the living environment. Essays by Louise Dompierre, Verena Andermat Conley and Janine Marchessault. Artists: Doug Buis, Janine Cirincione + Michael Ferraro, Mat Collishaw, Gregory Crewdson and Rosemary Läing. Curated by Louise Dompierre. **\$18.00**

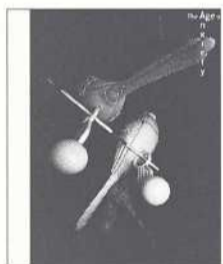
Liaisons

Liaisons presents four artists whose work is sparked less by social and ecological considerations than by a deep rooted desire for self-inquiry while attempting to articulate the artist's intimate relationship to the world today. Essays by Louise Dompierre and Fred Gaysek. Artists: Rebecca Belmore, Wyn Geleynse, Roberto Pellegrinuzzi, Laurel Woodcock. Curated by Louise Dompierre. **\$15.00**



The American Trip

The American Trip focuses on American culture's fascination with the outlaw, outcasts and margins of society. Essay by Philip Monk. Artists: Larry Clark, Nan Goldin, Cady Noland, Richard Prince. Curated by Philip Monk. **\$25.00**



The Age of Anxiety

The Age of Anxiety presents a survey of recent work by nine artists from Kyoto and Tokyo at a crucial point in Japan's history. Essays by Louise Dompierre, Yuko Hasegawa, Midori Matsui, Masashi Ogura and Catherine Osborne. Artists: Taro Chiezo, Teiji Furuhashi, Ideal Copy, Shigeaki Iwai, Yuji Kitigawa, Emiko Kasahara, Yoshiko Shimada, Noboru Tsubaki, Yukinori Yanagi. Curated by Louise Dompierre. **\$25.00**

For more information or a complete brochure,
please phone 416-973-4949 or fax 416-973-4933.
For a full publication list, visit our Website at
<http://www.culturenet.ca/powerplant/>

..east of here..
(re)imagining the 'orient'
curated by **Jayce Salloum**
November 20 - December 14

Snappy Title
a fundraising extravaganza and art sale
opening reception January 15
ends January 25

Big Dick Time
curated by **Steve Reinke**
February 5 - March 1

Roderick Buchanan
installation
February 5 - March 1

Barbara Hammer: The Sensual Gaze
curated by **Milada Kovacova**
March 6 - March 29

AVAILABLE NOW - THE YYZ BOX - \$385 + gst
a limited-edition boxed collection of 15 works by 17
artists
from the cutting edge of Canadian contemporary art
in support of YYZ Books and Programming
please contact gallery for details

YYZ Artists' Outlet
1087 Queen St. West
Toronto, Canada. M6J 1H3

tel. 416-531-7869 | fax 416-531-6839



YYZ acknowledges the support of The Canada Council; the Ontario Arts Council; the Province of Ontario, through the Ministry of Citizenship, Culture and Recreation; the City of Toronto, through the Toronto Arts Council; and the Municipality of Metropolitan Toronto.

Studio Position

York University, Department of
Visual Arts invites applications for a
tenure-stream studio position with
primary concentration in analogue and
digital time-based practices, and
additional strength in printmaking.

The application deadline has been
extended to January 31, 1997.

For complete application information
contact: Prof. Judith Schwarz,
Chair, Search Committee
by Fax: (416) 736-5447
or Phone: (416) 736-5533.

York University is implementing a policy of employment
equity, including affirmative action for women faculty. In
accordance with Canadian immigration requirements, this
advertisement is directed to Canadian citizens and
permanent residents.



January 11 - February 16

SPECTACULAR VERNACULAR

Painted Backgrounds
and Studio Portraits from the
George C. Berticevich Collection

Guest Curated by Mark Sloan

April 5 - May 11

READER BY THE WINDOW

An installation work by JAN PEACOCK

UTA BARTH

Recent Photographs

The exhibitions are supported by
the Canada Council

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

Gallery Hours

Wednesday-Sunday
12-5 pm

Thursday
12-9 pm

P R E S E N T A T I O N H O U S E
Gallery

AGW

ART GALLERY OF WINDSOR

Greatest Hits

New Work by Frieso Boning, Muzak by Jeff Gillman

to January 26

Organized by St. Norbert Arts & Cultural Centre

Willie Doherty

The Only Good One is a Dead One

to February 15

Organized by the Edmonton Art Gallery

fetish

Kim Adams, Kati Campbell, Aganetha Dyck

beginning December, ongoing

Guest Curator, Renee Baert

Studiolo

Martha Fleming/Lyne Lapointe

January 25 - April 6

Sites of the Visual

Rodney Graham, Steven Pippin, David Tomas

January 25 - April 13

Guest Curator, Lesley Johnstone

Opening Reception for Studiolo & Sites of the Visual Friday, January 24 at 7 pm

3100 Howard Avenue Windsor, Ontario, Canada N8X 3Y8

Tel: (519) 969-4494 Fax: (519) 969-3732



Visual Realities some designs from
the real world

December 9, 1996 - January 9, 1997

Fred Douglas Redeemed Plates

January 16 - February 7, 1997

Pamela Williams Death Devine:

Photographs of Cemetery Sculpture

- Paris, Milan, Rome

January 16 - February 7, 1997

FINANCIAL SUPPORT FOR THE ILLINGWORTH KERR GALLERY IS
PROVIDED BY THE ALBERTA FOUNDATION FOR THE ARTS AND
THE CANADA COUNCIL EXHIBITION ASSISTANCE PROGRAM.

ACAD
ALBERTA COLLEGE
OF ART & DESIGN

CONTEMPORARY Art Gallery

CAROL SAWYER:
Ophelia

dec 14 - feb 1

BONUS:

Damian Moppett
Howard Ursuliak
Kelly Wood

feb 8 - mar 15

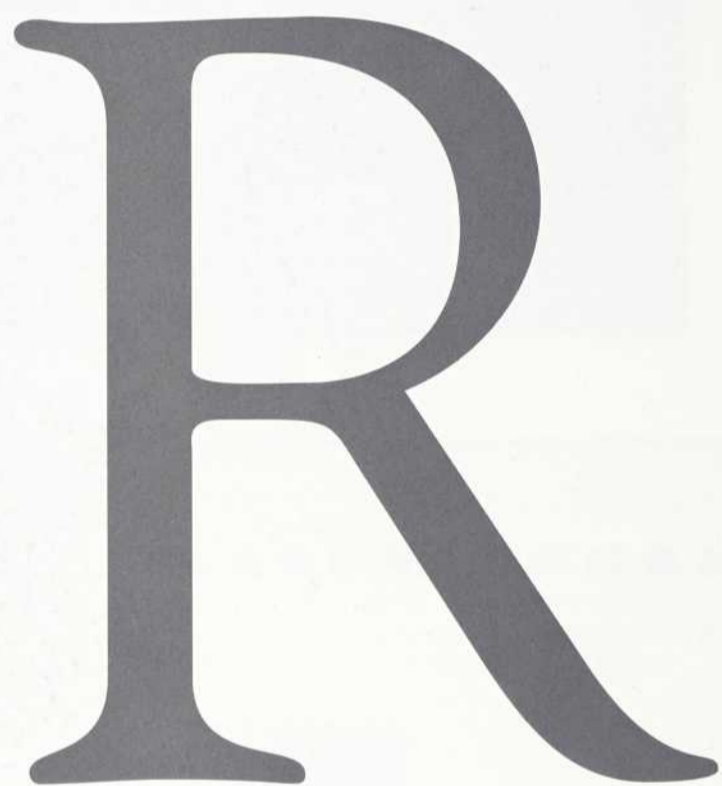
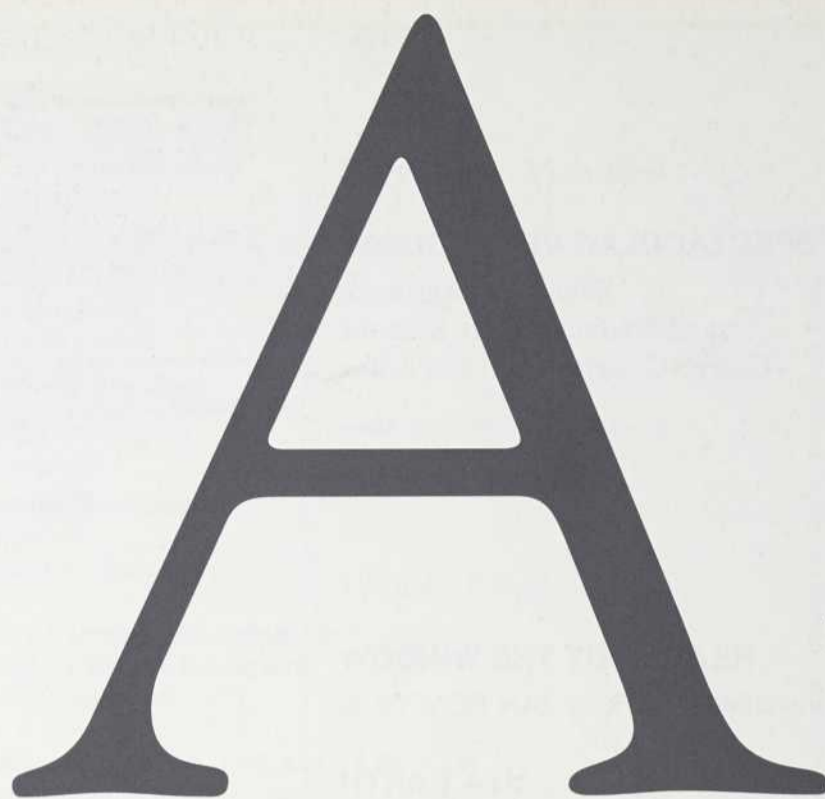
guest curated by Roy Arden

NEW ART FROM CUBA:
Utopian Territories

mar 22 - may 10

555 Hamilton St. Vancouver BC V6B 2R1
Phone 604 681-2700 Fax 604 683-2710
e-mail: cag@axionet.com

The Contemporary Art Gallery wishes to acknowledge the financial support of the Canada Council, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the BC Arts Council, and our members.



POIRIER · SCHWEITZER

C.P. 336 Westmount

Canada H3Z 2T5

514·939·9855

JEAN-HANS ARP

[Suisse · 1886 - 1966]

«Tête de verre» [haut] c.1960

«Formes organiques» [bas] c.1965



à venir dans | upcoming in

PARACHUTE

des auteurs | writers

Jim Drobnick, Larys Frogier, Gordon Lebrecht, Christine Macel,
Dominiek Ruyters, Gregory Salzman...

des artistes | artists

Jean-Marc Bustamante, Diller + Scofidio, Nan Goldin, Dan Graham,
Robert Therrien, Lidwien van de Ven. . .

prochaine parution / next publication
avril | April 1997



Kunstpreis München der Kulturstiftung der Stadtparkasse

Jeff Wall

Exhibition in Kunstbau Lenbachhaus · Catalogue by Schirmer/Mosel, Munich

