

# PARACHUTE

PER

p-255

BNQ

art contemporain  
contemporary art



octobre,  
novembre,  
décembre  
1998  
October,  
November,  
December  
8,25 \$

# 92



# PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

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

conseil d'administration / board of directors:

**JEAN-PIERRE GRÉMY**

président du conseil / chairman

**CHANTAL PONTBRIAND**

présidente directrice générale / president

**COLETTE TOUGAS**

secrétaire-trésorière / secretary treasurer

**CHARLES LAPOINTE**

président sortant / outgoing chairman

**ROBERT HACKETT**

membre / member

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) 842-9319

courriel/e-mail: parachut@citenet.net Pièce de ne pas envoyer de communiqués

par courriel/Please do not send press releases by e-mail.

publicité / advertising: (514) 842-9805

tarifs des abonnements / subscription rates:

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

étudiant / student 26\$ institution 50\$ org. sans but lucratif / not for profit organization 42\$

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

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

étudiant / student 43\$

**diffusion/distribution:** Les Messageries de Presse Internationale Inc., 4001, boul. Robert, Montréal, Québec, Canada H1Z 4H6, tél./tel. (514) 374-9661, téléc./fax (514) 374-4742.

**Pour connaître le point de vente le plus proche au Canada, composez le 1-800-463-3246, et aux États-Unis, le 1-800-263-9661. / To find out the nearest outlet in Canada, dial 1-800-463-3246, and in the U.S., 1-800-263-9661.**

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, BHA, Canadian Index, Information Access Company (full text/texte intégral), Repère. 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. 4<sup>e</sup> trimestre 1998 / 4<sup>th</sup> trimester 1998. PARACHUTE remercie de leur appui financier / thanks for their financial support: le Conseil des Arts du Canada / The Canada Council for the Arts, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal.

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

**JULIE ARNOLD, GREG BEATTY, ANNE BÉNICHOU,  
GILBERT BOYER, INGRID CHU, FRANCINE DAGENAIS,  
JACQUES DOYON, ANNE-MARIE GARCEAU,  
CORINNA GHAZNAVI, JONATHAN GOODMAN,  
SERGE GUILBAUT, PETRA HALKES, EMMANUEL HERMANGE,  
STEPHEN HORNE, PATRICIA KELLY, BERNARD LAMARCHE,  
JOHANNE LAMOUREUX, JAMES-JASON LEE,  
CATHERINE LEGALLAIS, CÉCILE MARIE, EARL MILLER,  
CATHERINE OSBORNE, ANDRÉ-LOUIS PARÉ, AARON POLLARD,  
CHARLES REEVE, BRUCE HUGH RUSSELL,  
THÉRÈSE ST-GELAIS, COLETTE TOUGAS, CHRISTINE VIDAL,  
PETRA WATSON, DONNA WAWZONEK**

abonnements, gestion / subscriptions, administration  
**KATHLEEN GOGGIN**

graphisme / design  
**DOMINIQUE MOUSSEAU**



LE CONSEIL DES ARTS / THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS  
DEPUIS 1957 / SINCE 1957



CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES  
DU QUÉBEC

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

octobre, novembre, décembre 1998 October, November, December 8,25 \$

## ESSAIS / ESSAYS

- ANN HAMILTON**  
**Expérimenter avant de nommer** par Anne-Marie Garceau 4  
**PHANTOM STRINGS AND AIRLESS BREATHS**  
**The Puppet in Modern and Postmodern Art** by Petra Halkes 14  
**COLLECTION / FABRICATION**  
**Regards croisés sur l'œuvre de George Legrady** par Anne Bénichou et Jacques Doyon 24  
**MATTHEW BARNEY'S TESTICULAR ANXIETIES**  
by Bruce Hugh Russell 36

## COMMENTAIRES / REVIEWS

- BERNARD LALLEMAND** par Philippe Piguet 44  
**BIENNALE DE L'IMAGE** par Christine Vidal 45  
**FORTUYN/O'BRIEN** par Catherine Legallais 46  
**MICHAEL A. ROBINSON** par André-Louis Paré 47  
**NICOLE JOLICOEUR** par Gilbert Boyer 48  
**HOLLY KING** par Francine Dagenais 49  
**MARTIN BOISSEAU** par Bernard Lamarche 50  
**COUNTERPOSES. RECONCEVOIR LE TABLEAU VIVANT** par Johanne Lamoureux 51  
**PEINTURE-PEINTURE** par Thérèse St-Gelais 53  
**MARIE-JOSÉE LAFORTUNE** by Stephen Horne 54  
**SCREEN** by Donna Wawzonek 55  
**GISELE AMANTEA** by Julie Arnold 56  
**BARRY ISENOT, LUANNE MARTINEAU** by Earl Miller 57  
**PAUL RAFF AND DAVID WARNE** by Catherine Osborne 58  
**IMAGES** by Ingrid Chu 59  
**REGINALD HAMILTON** by Greg Beatty 60  
**JIANGNAN** by james-jason lee 61  
**CORNELIA PARKER** by Jonathan Goodman 62

## COLLABORATION SPÉCIALE

- RECYCLING OR GLOBALIZING THE MUSEUM: MOMA-GUGGENHEIM APPROACHES**  
by Serge Guilbaut 63

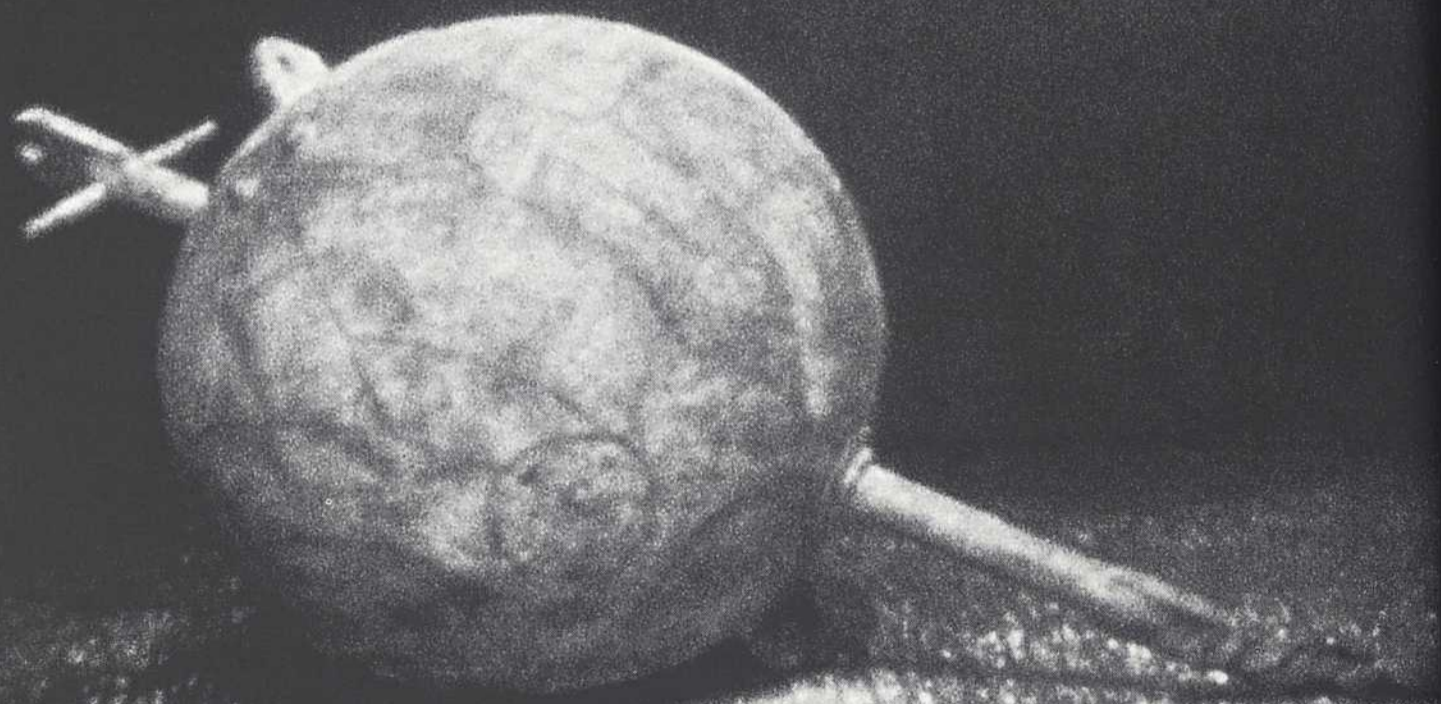
## LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

- par /by Corinna Ghaznavi, Emmanuel Hermange, Patricia Kelly, Cécile Marie, Aaron Pollard,  
Thérèse St-Gelais, Colette Tougas, Petra Watson 67



COUVERTURE / COVER

**MATTHEW BARNEY,**  
CREMASTER 4, 1994,  
PHOTO DE PLATEAU /  
PRODUCTION STILL; PHOTO:  
MICHAEL JAMES O'BRIEN,  
COURTESY BARBARA  
GLADSTONE GALLERY.





# Ann Hamilton

## EXPÉRIMENTER AVANT DE NOMMER

Anne-Marie Garceau

Une œuvre n'est pas seulement l'objet fabriqué, mais une coexistence de relations. Le processus entier, pour moi, c'est l'œuvre.

Si elle a reçu l'attention nécessaire, alors elle sera ressentie comme étant complète'. — Ann Hamilton

Faire l'expérience d'une installation d'Ann Hamilton, c'est entrer en relation avec un environnement constitué d'un mélange d'actions et de matières hétéroclites patiemment tissées en un tout harmonieux et enracinées dans un espace temporaire. L'essentiel, selon l'artiste, c'est de faire en sorte que le spectateur soit absorbé dans une sorte de « masse physique » et que le rapport qui s'établisse entre eux soit essentiellement viscéral. Elle cherche à nous dissuader de donner aux choses un sens autre, fondé sur des traditions littéraires, artistiques,

voire psychanalytiques. Il serait donc vain de chercher dans ses œuvres un sens situé au-delà de l'expérience matérielle. Tout se résume dans le faire et dans le vivre. Car les éléments qui constituent ses installations, explique-t-elle, ne sont rien d'autre que ce qu'ils sont<sup>2</sup>.

Conséquemment, décrire l'œuvre d'Hamilton, c'est tenter d'intellectualiser une expérience physiologique difficilement traduisible en mots. C'est le corps qui enregistre l'information, c'est lui qui se souvient, qui apprécie la sensation vécue. Par conséquent, les mots qu'on pose sur le papier pour décrire ce qu'on ressent sont forcément réducteurs. En fait, le mode d'expression qui se prête le mieux est celui que chacun de nous énonce en situation, durant l'expérience, spontanément. Selon Hamilton, nous ne faisons pas confiance à notre corps et censurons la voix qui en sort. Elle compare, par exemple, les semences qu'on utilise pour la culture à la voix humaine.

La variété des graines qui sont cultivées dans nos sociétés est limitée et homogène par rapport à toutes celles qui croissent dans la nature sauvage. Les semences sont comme la voix: toutes deux constituent une substance fondamentale et leur diversité est reliée à la diversité culturelle<sup>3</sup>.

Depuis le début des années 1980, Hamilton s'applique à faire réagir le corps, à le ralentir, à lui faire adopter une cadence plus humaine qui contraste avec l'allure effrénée de la vie contemporaine et qui se rapproche de sa nature. Pour l'artiste, le corps possède une grande sagesse que la tête annule continuellement. «Il faut faire confiance aux choses qu'on ne peut nommer<sup>4</sup>», insiste-t-elle. Patiemment, d'installation en installation, tel le ver à soie qui confectionne son cocon, elle tisse autour du public une toile étonnante, parfois gigantesque, parfois modeste, qui impressionne les facultés sensorielles au point de rester gravée à jamais dans la mémoire physiologique du visiteur.

Produire une installation qui peut nous envelopper est une façon de faire disparaître la distance entre l'objet regardé et le regardant. Ainsi, vous êtes à l'intérieur de cet objet et vous en faites partie<sup>5</sup>.

La singularité de ses installations, de l'expérience qui a lieu avant et au-delà du langage, incite à scruter le processus entier, cette suite de relations entre êtres vivants, matières organiques et artificielles produisant une œuvre imprégnée de labeur, de vie, d'intuitions, de mouvements et d'émotions. L'attitude de l'artiste vis-à-vis du processus artistique – dont l'exergue donne un aperçu – nous amène spontanément à rapprocher sa démarche de la philosophie pragmatiste, d'origine américaine, comme elle. Richard Shusterman résume en ces mots la pensée de John Dewey, seul représentant du pragmatisme à avoir écrit sur l'art :

Pour Dewey, l'essence et la valeur de l'art ne résident pas dans les seuls objets d'art qui, pour nous, cons-

tituent l'art, mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active au travers de laquelle ils sont à la fois créés et perçus<sup>6</sup>.

Dewey inclut nécessairement l'expérience des récepteurs qui «doivent eux aussi, pour apprécier l'art, engager leur affect, leurs énergies naturelles et leurs réponses sensorimotrices de façon à constituer, grâce à leur propre expérience esthétique, un objet en œuvre d'art<sup>7</sup>». Hamilton partage manifestement cette opinion puisque, selon elle, ses installations sont incomplètes tant que le sujet n'y a pas circulé, participé, laissé la trace de son passage.

Le fil conducteur qui gouverne l'ensemble de son œuvre repose quant à lui, sur la conviction qu'un fossé existe entre langage et expérience. La récurrence de la représentation du langage sous des formes multiples dans son travail met en question ce système de connaissance qui freine, selon elle, la spontanéité sensorielle. Le rapport de l'artiste avec le langage est particulièrement complexe. «Une des choses qui me poursuit toujours est cette bataille avec le langage – trouver les mots, la voix<sup>8</sup>.» En fait, l'objectif premier de l'œuvre est d'annuler cette nécessité qu'a le sujet de raisonner, d'analyser, d'identifier, de définir ce qui se passe, et de l'encourager à faire confiance aux mouvements intérieurs qui, de son avis, conduisent à une forme de connaissance qui soit plus appropriée à notre nature que celle provenant de l'information codifiée. Expérimenter avant de nommer, voilà essentiellement ce qui constitue la trame de son œuvre.

Ann Hamilton est préoccupée, entre autres, par la façon dont on se tait au cours d'une expérience sensorielle. Elle relie ce mutisme à notre difficulté de sentir. Par exemple, les mots qui sortent de notre bouche lorsque nous nous trouvons en présence d'une œuvre d'art proviennent généralement de notre besoin de rationaliser, d'intellectualiser, d'associer, de disséquer les parties, en négligeant de reconnaître d'abord les sensations issues de l'expérience du tout.

En fait, Hamilton recherche l'équilibre, se préoccupe de donner au corps la place qui lui revient, de renouer avec notre «animalité», de la reconnaître, de l'expérimenter. Une fois notre capacité de sentir retrouvée, le langage prend un aspect plus viscéral. Les mots n'ont plus la même valeur. Ils servent dorénavant à exprimer une sensation.

C'est comme lorsque vous lisez un poème et qu'il provoque en vous une certaine sensation. Il est possible d'agencer les mots du quotidien pour qu'ils éveillent au fond de vous quelque chose de familier, quelque chose que le langage n'aborde pas habituellement<sup>9</sup>.

Certains des titres qu'elle choisit pour ses installations et la façon dont elle les écrit témoignent de son attachement envers les mots qui évoquent l'expérience extra-linguistique.

Notamment, *aleph*, première lettre de l'alphabet hébraïque, désigne la forme que prend la bouche au moment où le son sort du corps, comme une sorte de «gestuelle du son» qui précède le langage. *tropos*, rattaché au concept biologique de tropisme, désigne notre inclination à réagir d'une manière déterminée envers les stimuli. Par exemple, la tendance à s'éloigner du feu lorsqu'on a chaud ou de s'en approcher lorsqu'on a froid. Par ailleurs, *mneme*, qui signifie «mémoire», fait référence à la faculté que possède le corps de se remémorer un état affectif lorsqu'il est mis en contact avec un stimulus (odeur, son, texture, espace). Enfin, *mattering*, qui s'inspire de deux sens possibles du mot «matter», le substantif «matière» et le verbe «importer», pourrait se traduire par «c'est la matière qui importe». En définitive, ces mots qu'Hamilton a choisis se rapportent plus aux facultés de percevoir qu'à celles de nommer. Elle les écrit avec la minuscule, «parce que tout appartient toujours à un contexte plus grand. Alors, même si les titres sont souvent des mots solitaires, ils peuvent venir d'autre chose<sup>10</sup>».

Très influencée par les œuvres écrites, les essais de provenances diverses, elle se qualifie de lectrice peu disciplinée. Des associations d'idées la font sauter anarchiquement d'un livre à l'autre et elle s'attarde plus à la forme qu'au contenu. «Je meurs d'envie de saisir le langage et de manipuler les mots comme s'ils étaient de la matière<sup>11</sup>.»

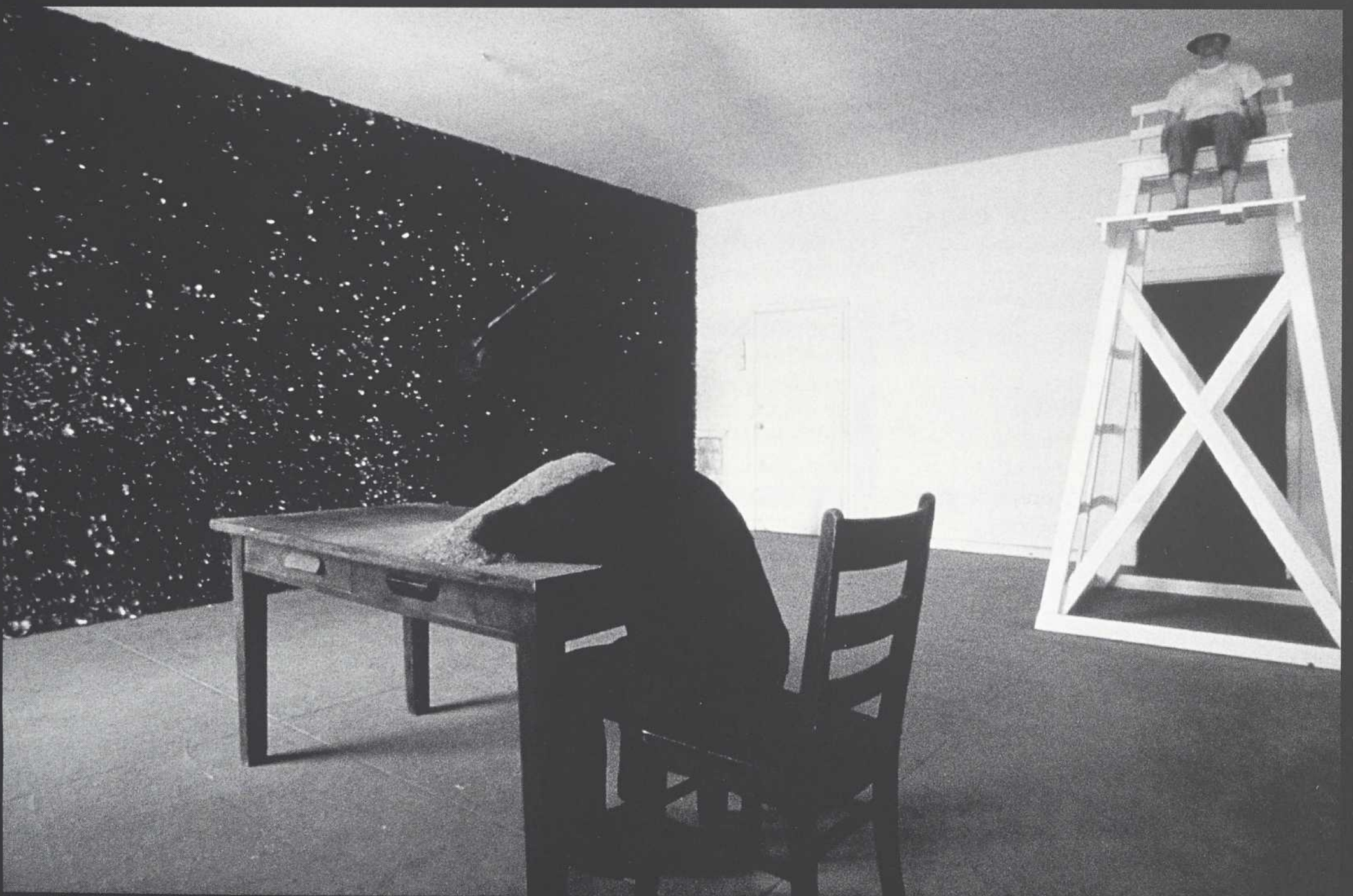
Ses recherches au début des années 1980 l'ont poussée à se concentrer principalement sur le corps humain, qui s'est alors retrouvé dans une situation où il tenait un double rôle: celui de sujet et d'objet. Le sujet explorait les habitudes perceptuelles, évaluait l'importance que prennent les sens dans l'expérience cognitive. Pris comme objet, il arborait des attributs qui le privait de certaines fonctions sensorielles. Dépourvu de ses sens, paralysé, il devenait un être inanimé. Il s'immobilisait. La série «body/object», photographies noir et blanc produites entre 1984 et 1993, témoigne clairement de cette période. Considérées par Hamilton comme des études, des «esquisses» pour ses installations, ces images la montrent vêtue de façon neutre et affublée d'objets restreignant ses facultés sensitives: une botte de foin à la place de la tête, un soulier à la place de la bouche, une chaise sur le dos limitant sa mobilité.

*the lid of unknown positions* (1984-1985) appartient à la même famille que les photographies, à la différence que les corps-objets n'étaient plus confinés à l'espace bidimen-

ALEPH, 1992, EXTRAIT D'UNE VIDÉO, 228,6 X 76,2 X 60,9 CM; PHOTO: SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK.

THE LID OF UNKNOWN POSITIONS, 1984-1985, MOULES, COQUILLAGE, TONDEUSE À GAZON ROTATIVE, CHAISE, TABLE, TAS DE SABLE ET GARDIEN DE PLAGE; PHOTO: SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK.

...ent de l'alpha-  
...ne que prend la  
... sort du corps,  
... le du son» qui  
... ché au concept  
... me notre incli-  
... re déterminée  
... le, la tendance  
... a chaud ou de  
... id. Par ailleurs,  
... fait référence  
... ps de se remé-  
... est mis en  
... on, texture,  
... s inspire de  
... «marrer», le  
... «importer»,  
... a matière qui  
... mots qu'Ha-  
... plus aux fa-  
... de nommer.  
... , «parce que  
... ontexte plus  
... sont souvent  
... venir d'autre  
... es écrites, les  
... le se qualifie  
... associations  
... ement d'un  
... es à la forme  
... vie de saisir  
... mots comme  
... années 1980  
... ncipalement  
... or retrouvé  
... double rôle:  
... explorer les  
... importance  
... érence co-  
... rborait des  
... s fonctions  
... s, paralysé,  
... mobilisait.  
... phies noir  
... 1993, té-  
... ode. Con-  
... es études,  
... urions, ces  
... n neutre et  
... es facultés  
... lace de la  
... ouche, une  
... illité.  
... (84-1985)  
... les photo-  
... ps-objets  
... bidimen-



... J. X  
... R. R.  
... MOULES  
... CHAISE  
... PHOTO-

sionnel. Les études d'Hamilton incorporaient dorénavant le spectateur. Cette installation-performance mettait en scène deux personnes. La première, assise sur le bout d'une chaise, le haut du torse étendu sur une table, a la tête et les bras enfouis sous un tas de sable. L'autre, non loin de là, reste sagement assise sur une chaise de surveillant de plage, le haut de la tête rentré dans un trou pratiqué au plafond de façon à obstruer sa vue. Toutes deux demeurent parfaitement immobiles durant toute la performance. En dissimulant têtes et mains des acteurs, l'artiste exprime l'état de paralysie qui affecte le corps lorsqu'il est privé de ses sens.

Dans *suitably positioned* (1984), Hamilton avait revêtu un complet recouvert de cure-dents et se tenait debout, sans bouger ni regarder personne pendant près de trois heures. Prenant littéralement l'allure du hérisson, l'artiste cherchait à provoquer la perception tactile de l'observateur. La forme rébarbative le tenait physiquement à distance. C'est le corps du spectateur qui ressentait l'action, car c'était vers lui qu'elle était dirigée.

Son sens aigu du toucher, qui transparaît dans toutes ses créations, trahit un goût prononcé pour la matière et le mode de fabrication manuel. Ce penchant s'est concrétisé au cours de ses études en art textile terminées en 1979. Depuis, la nature de cette expression artisanale caractérise le fondement matériel de ses créations et occupe une place prédominante dans la production de ses environnements. Elle avoue que ses installations conservent la structure utilisée dans la composition des étoffes où l'accumulation des parties produit un tout de plus en plus grand.

J'ai commencé par créer des étoffes pour le corps et ensuite je me suis mise à considérer les murs comme de la peau. Cela me rappelle mon travail en art textile. Tisser c'est comme fabriquer de la peau et la peau est cette limite qui constitue la frontière perméable du corps<sup>12</sup>.

Par l'entremise de l'art textile, elle introduit dans la pratique artistique contemporaine un aspect grandement négligé: l'acquisition d'une habileté, d'une compétence technique, d'un métier qui sert de fondement dans l'accomplissement matériel de l'installation. De nombreuses œuvres d'Hamilton sont conçues dans cet esprit bien que la réalisation de ses environnements ne nécessite pas un savoir-faire précis. En outre, lorsque l'installation l'exige, elle s'entoure d'une équipe considérable comprenant parents, amis, artistes, apprentis, et fait revivre l'esprit d'une pratique ancienne, le compagnonnage, sur lequel reposaient les méthodes de production traditionnelles.

Avant de procéder à l'exécution de ses installations, surtout depuis *still life*, l'artiste cherche à s'imprégner de l'histoire socio-économique du lieu où sera présentée l'ex-

position (pays, ville, quartier) et se laisse ensuite porter par l'image qui se forme peu à peu dans son imagination. Lorsque cette image persiste, elle la met en forme. «Une fois réalisée, l'installation ne reflète pas tant la place où elle a été créée, mais la relation qu'Hamilton entretient avec le monde qui l'entoure<sup>13</sup>.»

Par exemple, *indigo blue* (1991) s'inspire de l'histoire socio-économique du quartier historique de Charleston et est considérée comme un éloge au travail. L'installation a été conçue en réponse aux perceptions d'Hamilton en regard de l'histoire sélective que la ville a choisi de présenter aux touristes et son intérêt pour l'histoire basée sur l'expérience somatique du corps et, plus précisément, celle des travailleurs. *aleph*, présentée dans un édifice de la MIT à Cambridge en 1992, est reliée au contexte institutionnel de cette université où la science et la technologie occupent une place centrale. Présenter une œuvre dans ce lieu a poussé Hamilton à réfléchir aux pertes qui accompagnent tout changement technologique.

Les installations d'Hamilton sont invariablement occupées par une présence humaine, actuelle ou virtuelle. Dès le début, toute l'attention se tournait vers cet être immobile qui manifestait sa présence avec force dans une mise en scène minimale. Avec les années, son rôle s'est modifié. Dans *still life, dissections... they said it was an experiment* et *the capacity of absorption* (1988), le personnage fait plutôt figure de gardien muet, qui occupe les lieux et en prend soin comme le berger, des moutons<sup>14</sup>. En fait, pour l'instant, ce n'est pas tant son attitude qui a changé, puisqu'il demeure toujours immobile, mais le cadre spatial qui attire l'attention. Plus imposant, il prend l'allure d'un objet de labeur où la présence manuelle est grandement affirmée. Dans *still life*, présentée dans une maison privée de Santa Barbara, les murs de la pièce où l'installation a lieu sont recouverts de feuilles d'eucalyptus; Hamilton est assise devant une table où est amoncelée une pile de chemises blanches empesées, pressées, pliées, superposées soigneusement, qui traduisent un geste minutieux, exagéré, associé à une sollicitude obsessive. Un air d'opéra et une forte odeur d'eucalyptus emplissent l'espace pendant que l'artiste veille silencieusement. Son immobilité contraste avec l'accumulation de matières et l'activité répétitive reliée à son assemblage.

En 1989, avec *privation and excesses*, la personne se transforme en gardienne laborieuse. Une fonction lui est assignée, modeste, associée avec l'entreprise artisanale, voire domestique, réduite à sa plus simple expression. Dans ce cas-ci, elle est assise sur une chaise et fait face à un immense tapis fait de pièces d'un cent enduites de miel. Derrière elle,

d'un côté, des moutons broutent dans un parc; de l'autre, des dents et des pièces d'un cent sont broyées par des mortiers électriques. Sur ses genoux est posé un chapeau de feutre plein de miel. Avec régularité, elle y plonge les mains, les ressort, les frotte l'une contre l'autre pour les débarrasser de la substance collante, puis recommence<sup>15</sup>.

La plupart du temps assis à une table, le protagoniste occupe les lieux tout le jour durant affairé à sa tâche. Du rôle d'acteur passif ou de témoin que jouait la personne dans les premières œuvres, il devient le résident actif d'environnements transfigurés, qu'il habite et imprègne du geste de son labeur. Cependant, il demeure indifférent vis-à-vis des regards qui l'observent avec curiosité. Il se concentre. Bien qu'intrigué, le regardant n'insiste pas et il paraît de plus en plus sollicité par les mises en scène des salles d'exposition, étonnamment métamorphosées, qui prennent l'allure de véritables demeures provisoires pour ces protagonistes productifs. Il a l'impression de violer un espace privé, de franchir un seuil, une marge qui, momentanément, l'aspire.

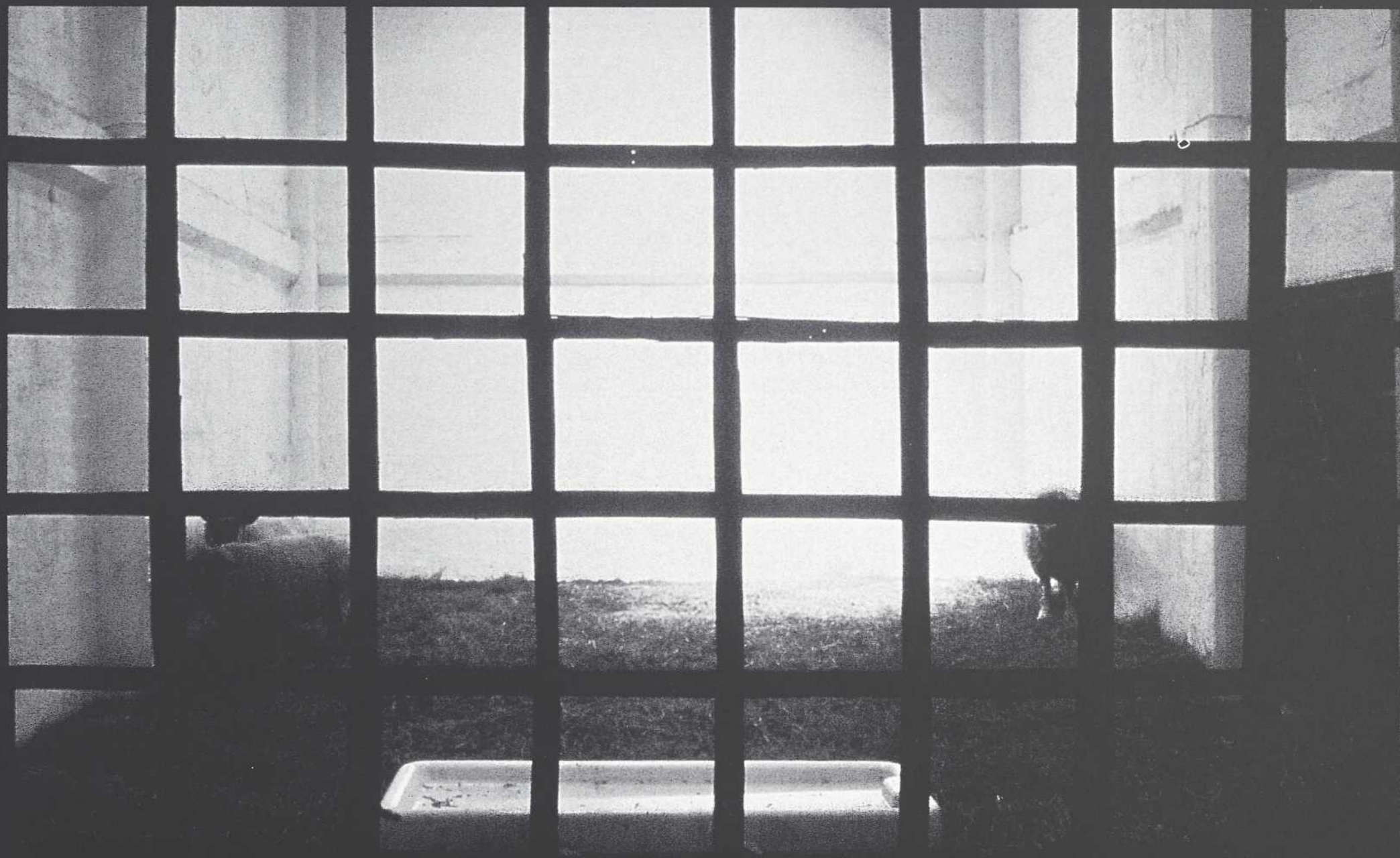
Depuis le début, Hamilton accorde au geste une grande valeur étant donné son rôle d'intermédiaire entre la main et le faire. Car, sans lui, le labeur demeure une abstraction. Chez Hamilton, le geste s'exprime de deux façons. D'un côté, une personne – elle-même ou quelqu'un d'autre – abat un travail considérable au fur et à mesure que l'installation a lieu. Avec le temps, la personne et l'environnement s'imprègnent de ce mouvement physique particulier. De l'autre, il n'y a pas de protagoniste sur place. Alors, le geste se résume aux traces laissées sur les murs, les planchers, les objets de toutes sortes par l'artiste et ses collaborateurs. Dans *accountings* (1992) ou *parallel lines* (1991), par exemple, les murs léchés par la flamme d'une chandelle portent des traces de suie. Chaque marque trahit la façon dont la main travaille, l'angle et le rythme qu'elle adopte. La position de la main et la respiration influencent l'empreinte<sup>16</sup>. Quoi qu'il en soit, immobile ou occupée à une tâche, présente ou absente, la personne constitue l'âme des installations d'Hamilton où convergent «systèmes et sensations».

Jusqu'en 1993 avec *tropos*, une accumulation stupéfiante de matières hétéroclites structurait de fois en fois ses environnements. Les murs se trouvaient tapissés de cire d'abeilles, de paprika, d'épis de maïs, d'algues, de milliers de livres désuets ou de centaines de mannequins de toile bourrés de sciures de

INDIGO BLUE, 1991, VUE DE L'INSTALLATION;  
PHOTO: SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK.

PRIVATION & EXCESSES, 1989, 3 MOUTONS, ÉVIER DE  
MORGUE, PHOTO: SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK.

urent dans un  
des pièces d'un  
ortiers electri-  
un chapeau de  
gularité, elle y  
les frote l'une  
sser de la sub-  
ence".  
à une table, le  
tout le jour  
rôle d'acteur  
la personne  
ent le rési-  
eurs, qu'il  
de son labeur  
rent vis-à-vis  
curiosité. Il  
le regardant  
en plus solli-  
alles d'expo-  
phosées, qui  
meures pro-  
productifs.  
space privé,  
qui, momen-  
accorde au  
donné son  
n et le faire.  
une abstrac-  
exprime de  
onne - elle-  
ut un travail  
l'installa-  
personne et  
de ce mou-  
e l'autre, il  
e. Alors, le  
ées sur les  
outes sortes  
i. Dans sa  
1991), par  
me d'une  
e. Chaque  
n travail,  
e. La posi-  
nfluent  
immobile  
u absente,  
rallations  
nes et ser-  
accumula-  
lites struc-  
ments. Les  
d'abeilles,  
s, de mil-  
aines de  
ures de



bois. Et les planchers pouvaient être couverts soit d'un épais revêtement de crin de cheval, de 750 000 pièces d'un cent enduites de miel, de tonnes de caractères d'imprimerie en plomb, ou de toison de moutons recouverte de lamelles de verre qui craquaient sous le pas. Il est arrivé que des canaris volent en liberté dans ses grands espaces, que des escargots mangent des pommes de chou dans une vitrine, que des moutons ruminent paisiblement dans un parc, que le cri-cri des grillons réchauffent une atmosphère humide, que des coléoptères dévorent des dindons morts dans une vitrine de musée.

Et au cœur de ces véritables toiles vivantes, habitées périodiquement par un protagoniste laborieux, se tient parfois une structure: une longue table en métal couverte d'oxyde de fer rouge sur laquelle sont délicatement posées 16 000 dents humaines et animales; une montagne de chemises et de pantalons indigo pliés et rangés sur une immense plate-forme en acier, maintenue à soixante centimètres du sol par des crics, des milliers de cierges superposés et ligotés sur un berceau de métal de douze mètres de long, un mégaphone géant recouvert d'une incroyable torsade de corde.

La voix, visible, audible, odorante, palpable, silencieuse prend pour l'artiste un sens singulier, qui fait écho à cette phrase de John Berger: «La voix appartient d'abord au corps, ensuite, au langage<sup>17</sup>.» Ses formes varient: vidéo d'une bouche qui s'ouvre et se ferme, qui s'emplit d'eau et se vide, autre vidéo d'une bouche où s'entrechoquent des billes de verre, bêlements de moutons, mortier électrique broyant des dents, opéra, poème lu à haute voix sortant de nulle part, vrombissement créé par le tourbillonnement de l'eau dans 150 verres et qui s'interrompt lorsqu'une voix parle dans le cornet, protagoniste occupée à gratter le métal derrière des miroirs d'un mouvement circulaire.

Le langage écrit adopte également diverses apparences: gravé, imprimé, oblitéré, brûlé ou incisé, caractères d'imprimerie servant de couvre-plancher, pages manuscrites tapissant les murs. Forcément, des odeurs associées aux multiples composants organiques s'immiscent dans les lieux et parachèvent la métamorphose de ces incroyables mises en scène artificielles, terriblement réelles.

Un changement non pas conceptuel, mais matériel s'est produit avec *mmeme*, présentée à la Tate Gallery de Liverpool en 1994. À partir de ce moment, les murs et les sols se sont graduellement dégarnis. Pas complètement, ni tout d'un coup. Notamment, dans cette installation, deux espaces distincts étaient utilisés: l'un, au rez-de-chaussée, comptait deux salles; l'autre, dans les combles, laissait pénétrer la lumière du jour. Dans la première salle, qui donnait sur le

hall, se trouvait une vitrine embuée qui empêchait de distinguer quoi que ce soit à l'intérieur. L'entrée de la seconde salle était complètement obstruée par des rideaux de couleur crème. En les écartant, le visiteur en découvrait d'autres, identiques, suspendus à quarante centimètres de distance. À mesure qu'il avançait, se refermait sur lui un véritable labyrinthe annihilant son sens de l'orientation. Directement touchée, la vision devenait accessoire. L'ouïe prenait la relève et permettait de traverser tant bien que mal cette forêt de rideaux jusqu'à la sortie.

Là, une personne attendait près d'un ascenseur pour accompagner le visiteur jusqu'au grenier. Guidé, pris en charge, privé de l'autonomie à laquelle il était habitué, il ressentait une profonde frustration. Arrivé à destination, un espace vaste et désert l'attendait. Les nombreuses fenêtres donnaient enfin au regard la possibilité de s'évader. Une voix hésitante brisait soudain le silence. À l'extrémité de la salle, une personne faisait tourner manuellement sur un vieux phono un disque qui reproduisait l'alphabet phonétique. Un balbutiement élémentaire, inintelligible s'échappait de l'appareil. La vue retrouvait sa suprématie pendant qu'on réduisait le langage à des sonorités rudimentaires.

La sobriété structurale, le dépouillement, la prise en charge du récepteur constituent un tournant dans le processus d'Hamilton. Plus que jamais, elle tente de perturber la hiérarchie sensorielle du corps, se concentre sur les possibilités de communication physiologique tout en réduisant l'usage diversifié de matériaux.

En 1994 également, l'artiste présente, dans le cadre de la série «Projects» du MoMA, une installation qui contraste plus radicalement encore avec ce qu'elle avait produit jusque là. Il s'agit de *seam*, une énorme projection vidéo (presque cinq mètres de large) présentée dans une petite salle sombre. Des vêtements rouges dont on a défait les coutures et qu'on a empilés, jusqu'à hauteur de taille, sur deux bancs placés bout à bout arrient le regardant dès qu'il franchit le seuil. Sur l'image démesurée qui lui fait face, une forme imprécise se déplace continuellement. Intrigué, il contourne l'amas de tissu pour se rapprocher de l'écran, mais la proximité perturbe sa vision. En fait, les vêtements sont placés exactement à l'endroit d'où l'on pourrait avoir le meilleur point de vue.

L'image vidéo montre, en fait, un doigt qui se déplace au ralenti sur une plaque de verre enduite de miel. Filmée du dessous, l'empreinte colossale était difficile à identifier lorsque projetée et créait une étrange sensation d'inconfort, comme si ce qu'on voyait correspondait à ce que le corps ressentait<sup>18</sup>.

La présentation d'une installation au MoMA, haut lieu de la peinture moderne, a

incité l'artiste à s'imprégner de tradition picturale. D'ailleurs, le format géant rappelle les grandes toiles expressionnistes, et plus particulièrement celles de Pollock dont la réalisation reposait sur la participation du corps et la rapidité du geste. Naturellement, Hamilton ne pouvait faire autrement qu'imaginer une peinture dans laquelle on pouvait pénétrer et, de plus, rendre viscérale cette expérience visuelle.

Les expositions subséquentes témoignent également d'une grande économie de matières. Les techniques vidéo et filmiques prennent de plus en plus de place. Elle explore à nouveau les possibilités de l'écran monumental dans *salic* (1995) et, depuis *lineament* (1994) et *lumen* (1995), où elle travaille les effets d'ombres projetées sur une surface plane pour mettre le geste en relief, un élément tenace semble vouloir s'enraciner: le voilage (bien qu'on ne soit sûr de rien avec Hamilton). Soit montée sur un mécanisme qui le fait tourner comme un carrousel, soit planant sur les têtes comme un velum, soit comme écran translucide, cette étoffe, comme une peau, tient lieu de frontière entre l'intérieur et l'extérieur.

Ann Hamilton n'a pas délaissé ses préoccupations premières. Mais un jour, elle s'est demandée si un contexte matériel aussi élaboré était vraiment nécessaire pour expérimenter le geste, si, finalement, le geste ne pouvait pas devenir l'œuvre<sup>19</sup>. C'est ainsi que, malgré l'épuration matérielle évidente, le «corps» qu'elle sculpte autour de nos corps, la «peau» dont elle nous revêt et qu'elle élabore avec tant de constance, laisse transparaître en filigrane l'empreinte du processus de création qui relie des actes isolés, individuels, et les rend publics. Ainsi le geste, même distillé, poursuit son œuvre interminable: voiler et dévoiler, coudre et découdre, percer et boucher, soulever et déposer, frotter et gratter, lier et délier. Le corps, ravivé par cette curieuse expérience, quitte les lieux de l'installation conquis par tant de simplicité, à la fois dérouté et étonné qu'un tel dépouillement puisse l'affecter si profondément.

#### NOTES

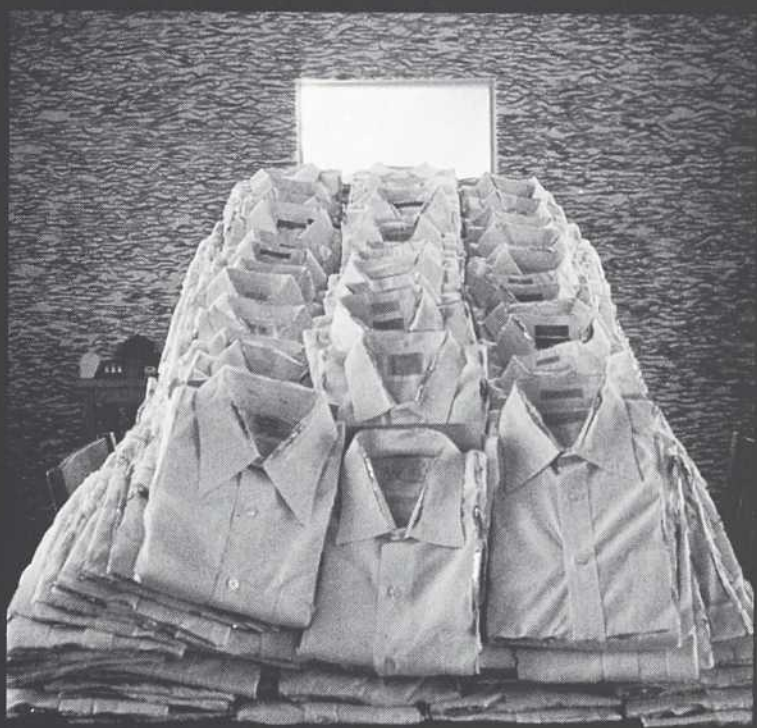
1. Hugh M. Davies et Lynda Forsha, «A conversation with ann hamilton», in Forsha, Lynda, *et al.*, *ann hamilton*, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1990, p. 67. [Trad. de l'anglais.]
2. Joan Simon, «Temporal Crossroads: An Interview with Ann Hamilton», in *kunst & museumjournaal*, vol. 6, n° 6, 1995, p. 51-60. Cette interview a été reprise en

LES DEUX ILLUSTRATIONS CI-CONTRE: STILL LIFE, 1988, TABLE AVEC 800 CHEMISES BLANCHES ROUSSIES ET DORÉES SUR LES CÔTÉS; PHOTO: SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK.

le tradition pic-  
géant rappelle  
mises, et plus  
ollock dont la  
ricipation du  
naturellement,  
ement qu'ima-  
elle on pouvait  
viscérale cette

es témoignent  
omie de ma-  
et filmiques  
e. Elle ex-  
es de l'écran  
et, depuis li-  
i, où elle tra-  
rées sur une  
ste en relief,  
oir s'énraci-  
t sûr de rien  
ur un méca-  
un carrousel,  
e un velum,  
cette étoffe,  
ronnière en-

é ses préoc-  
ur, elle s'est  
el aussi éla-  
our expéri-  
le geste ne  
ut ainsi que,  
lente, le  
nos corps,  
qu'elle éla-  
isse trans-  
du proces-  
tres isolés,  
nsi le geste,  
e intermi-  
découdre,  
ser, froter  
ravivé par  
s lieux de  
implicité,  
l dépouil-  
ément.



conversation  
et al., ann  
San Diego,  
Interview  
mag., vol. 6,  
reprise en

FE 1986  
ET DORÉES  
NEW YORK



PARALLEL LINES, 1991. SOL COUVERT DE PIÈCES DE CUIVRE. MURS AVEC TRACES DE SUIE. BERCEAU DE 1,22 M AVEC DES CHANDELLES DE CIRE. PHOTO: SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK.

français et es  
Carabinieri  
arpen, n. 28  
3. Hugh M. D.  
4. Lynne Cook  
pour trop),  
n. p. (Trad.  
5. Hugh M. D.  
6. Richard Shu  
tive et l'ordi  
Paris, 198  
7. *Ibid.*, p. 22  
8. Hugh M. D.  
9. *Ibid.*, p. 63  
10. Jean Sime  
11. Hugh M. D.  
12. *Ibid.*, p. 64  
13. Chris Bra  
Paulo Vasc  
shington.  
14. Le verre  
pour élève  
contre-éq  
«cercle  
navigues  
15. Bien qu  
Joseph Be  
dent aux



SALIC, 1995, PROJECTION VIDÉO; PHOTO: SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK.

français et en anglais sous le titre de «Ann Hamilton. Carrefours temporels - Temporal Crossroads» dans *artpress*, n° 208, décembre 1995, p. 21-30.

3. Hugh M. Davies et Lynda Forsha, *op. cit.*, p. 69.
4. Lynne Cooke, *Ann Hamilton*, [dépliant d'exposition pour *tropos*], New York, Dia Center for the Arts, 1993, n. p. [Trad. de l'anglais.]
5. Hugh M. Davies et Lynda Forsha, *op. cit.*, p. 71.
6. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Les éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 48.
7. *Ibid.*, p. 22
8. Hugh M. Davies et Lynda Forsha, *op. cit.*, p. 68.
9. *Ibid.*, p. 63.
10. Joan Simon, *kunst & museumjournaal*, *op. cit.*, p. 55.
11. Hugh M. Davies et Lynda Forsha, *op. cit.*, p. 70-71.
12. *Ibid.*, p. 64.
13. Chris Bruce, «Revery of Labor», *Ann Hamilton: Sao Paulo/Seattle*, Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, 1992, p. 20. [Trad. de l'anglais.]
14. Le terme le plus couramment utilisé par Hamilton pour désigner le personnage est «tender». On rencontre également les mots «sitter», «guardian», «caretaker», «witness» dans les divers essais de catalogues d'exposition.
15. Bien qu'elle reconnaisse avoir été influencée par Joseph Beuys, elle soutient que ces éléments ne possèdent aucune parenté avec les matériaux et les images

de Beuys. Leur provenance est «pragmatique», explique-t-elle. «La manière dont les choses sont constituées devient, en un sens très littéral, leur signification. (...) En fait, je n'ai jamais vu une seule action de Beuys en direct, mais elles me paraissent liées à une croyance en une rédemption culturelle, et je n'ai rien à voir avec tout ça.» Joan Simon, *artpress*, *op. cit.*, p. 24.

16. *Ibid.*, p. 25.
17. John Berger, cité par Sarah J. Rogers, *the body and the object: Ann Hamilton 1984-1996*, The Ohio State University, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, 1996, p. 46. [Trad. de l'anglais.]
18. Sarah J. Rogers, *op. cit.*, p. 41. Cf. *artpress*, p. 26.
19. Joan Simon, *op. cit.*, p. 25.

Anne-Marie Garceau est historienne d'art, critique et commissaire d'expositions. Elle vit à Montréal.

The author underlines the importance of perception in the practice of American artist Ann Hamilton. Viewers are an integral part of her installations where their sensory faculties are called upon to engage with the work. Insisting on the gap between naming (language) and living (experience), Hamilton positions the viewer within the object, through the use of heterogeneous and catalytic elements that trigger bodily reactions.



LAURIE SIMMONS,  
MEN'S ROOM, 1994,  
CIBACHROME, 55 X 53";  
PHOTO: COURTESY  
METRO PICTURES.

# Phantom Strings and Airless Breaths

THE PUPPET IN MODERN AND POSTMODERN ART

Petra Halkes

Puppets represent two contradictory desires of selfhood in our cultural history, one of connectedness and one of self-sufficiency. The puppet, moved by strings or rods, or by the hand inserted in the cloth body, can only come to life through the voice and movements of the puppeteer, forming a most literal, close connection to its creator. Yet it appears to move out of its own volition, and so forms an ideal, illusionary image of self-sufficiency. The dialectic between the wonder of a creator bringing life to inanimate mass – like God inspiring Adam formed out of clay – and the deceit of dead matter moving ostensibly of its own accord, is always contained within the puppet, as it is in Western metaphysical thought.

The puppet in modern and contemporary art as well as in popular and cyber-culture, reflects on the one hand an exaltation of the freedom of the mind through independently moving and speaking multiple "selves." On the other hand, the preservation of the archaic, hand-manipulated puppet marks a longing for metaphysical connections grounded in bodily experiences. Puppetry, according to Scott C. Shershow, finds its roots in "theological theatre," where "player-puppets are seen to *embody* the sovereign intentions of an author-creator."<sup>1</sup> When only one side of the puppet's dialectic of freedom and connectedness is seen to form a model for the human self, what follows is either a delusional slide into disembodied subjectivity or a total dependence on a more powerful presence.

Puppets and animated objects that appear in the work of such contemporary artists as Tony Oursler, Tony Brown, Laurie Simmons and Jeff Wall re-examine an old metaphor for the self that in our new technological reality becomes increasingly significant. Their examination of the paradoxical separation and wholeness of mind and body recalls the ironic, melancholic undertone of Heinrich von Kleist's enigmatic dialogue "On the Puppet Theater" that greatly influenced many modern artists such as Oskar Schlemmer and Paul Klee.

In the renewed quest for self-knowledge that the Internet has provoked, it is useful to look at the history of the puppet metaphor in modernity. Can the puppet serve as an indicator of realistic subjectivity in contemporary culture?

#### ÆSTHETIC MAN AND CYBERPUPPET

Dissolving the body and mind into the machine has traditionally been put forward as a promise to liberate the self from the restrictions of time and space. To some people, the enhanced disembodied subjectivity of cyberspace is preferable to RL (Real Life).<sup>2</sup> The disembodied selves created on the Internet, such as assumed identities on chat sites, characters in MUDs (Multiple User Domains), "bots" that serve as alter egos, can be seen as the ultimate independent puppets. There are no strings attached, the bodily touch of fingers on the keyboard is immediately digitized into ephemeral marks of light on the screen. Yet, paradoxically, as Michelle Kendrick writes, this disembodied "inhuman" technology, produces the desire for "more technological invention in order to become more human."<sup>3</sup> This desire, Kendrick writes, is not new to the computer age, but can be seen as a persistent drive to technology throughout the ages. Kendrick argues that the mistaken idea that the same technology

that alienated humanity from nature can lead us back to a pure nature demonstrates an unwillingness to accept technology as an integral part of human subjectivity. Such idealism is a denial of the "technological real," to use Kendrick's phrase, that forms a dialogical relationship with embodied reality, a relationship that continuously re-invents human subjectivity. Criticizing both "instrumental" and "substantive" theories of technology in which "technology is cordoned off rather than interrogated," Kendrick suggests that technology "provides the tools that aid in constantly reconstructing notions of identity that are always and already marked by radical interventions" (144-8).



TONY OURSLER, KILL OR BE, 1998, VIDEO INSTALLATION, PERFORMANCE BY TRACY LEIPOLD; PHOTO COURTESY METRO PICTURES.

The idealism from which the disembodied self in cyberspace arises, can be seen to spring from a frustration with social fragmentation and alienation from nature, and can be traced as far back as Friedrich Schiller's hopes for a Paradise regained through art.<sup>4</sup> The Schillerian ideal survived at the core of metaphysical desire in Romanticism: to recover the pure sensuality of paradise through the human consciousness that caused its loss in the first place. It is a Romantic desire for a state in which, as Kendrick writes of cyberspace, "some idealized sense of a supraphysical, masculinized, and disembodied subjectivity is preserved" (146).

#### NO MATCH FOR MATTER

In Kleist's "On the Puppet-Theater," Mr. C., a dancer, pronounces his admiration for the mechanical legs for accident victims that enable these people to dance. It would be possible, he muses, to produce a completely mechanical doll that would attain an amazing "lightness, serenity and gracefulness."<sup>5</sup>

When the narrator asks Mr. C. what would be the advantage of such a puppet over living dancers, Mr. C. answers that the puppet would be more graceful than the human being, whose "affectation" is likely to unbalance him. Humans' natural grace is lost through the reflectivity of the mind. In addition, he says, "these puppets know nothing of the inertia of matter, which of all properties is the most obstructive to the dance." It is, Mr. C. proclaims, "absolutely impossible for the human being to compete with a puppet. Only a God, on this field of contest, could prove a match for matter" (214). Humanity is stuck in the middle, both states of grace forever out of reach. The image of Kleist's marionette then, is an ironic one, imprinted on the Romantic consciousness in the whole post-Enlightenment age. It appealed strongly to Walter Benjamin: "The way the marionette is here confronted with the god, the human being hanging helplessly in between the two, confined by his reflectivity," is an image, he writes, that is "so unforgettable, that it covers much that is unspoken."<sup>6</sup>

There is something of that unforgettable image in Tony Oursler's dolls and dummies of the early nineties. The dummies are made of clothes, like scarecrows, while the dolls are smaller, made of rags. They are all tied at the feet, as if to emphasize their immobility. They are not ordinary puppets pretending to be people, but rather, people trying to be puppets. They turn out to be, as Mr. C. predicted, "no match for matter." The dolls speak and say such things as: "Oh no! Oh no!" "What are you looking at?," but can't move. The still bodies, in various poses – sitting, lying, hiding – are strangely at odds with the lively faces projected onto the stuffed heads. The faces express a human reflective consciousness, the mouths speak, the eyes blink and sometimes cry, but they lack the connection with the materiality of the body: they are only ephemeral video-images projected onto a stuffed head. Human lives are portrayed here as hopelessly trapped in the still bodies. The only way the incongruity between the body and the moving face could be resolved, would be through movement, but they are plainly just stuffed clothes, not open to manipulation, not provided with strings. On their own, they are going nowhere. Even with new technology, Oursler suggests, the body remains the indissoluble point of the self bound to space and time: the locus of yearning.

The desire that produced the phantasmagoria of the nineteenth century, automata with mechanical movements and voices

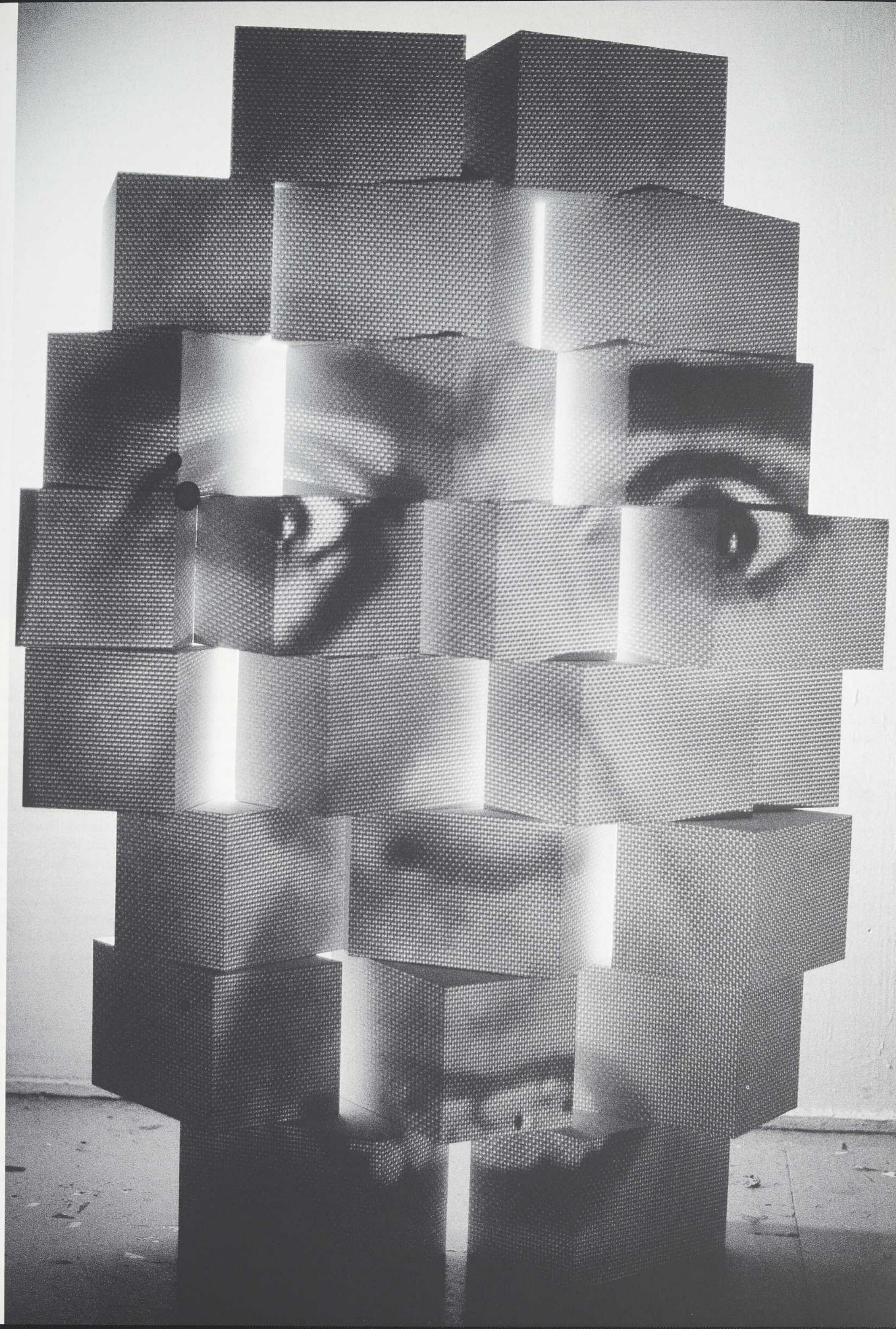
OPPOSITE: TONY OURSLER, DIGITAL, 1997, VIDEO INSTALLATION, PERFORMANCE BY THE ARTIST; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

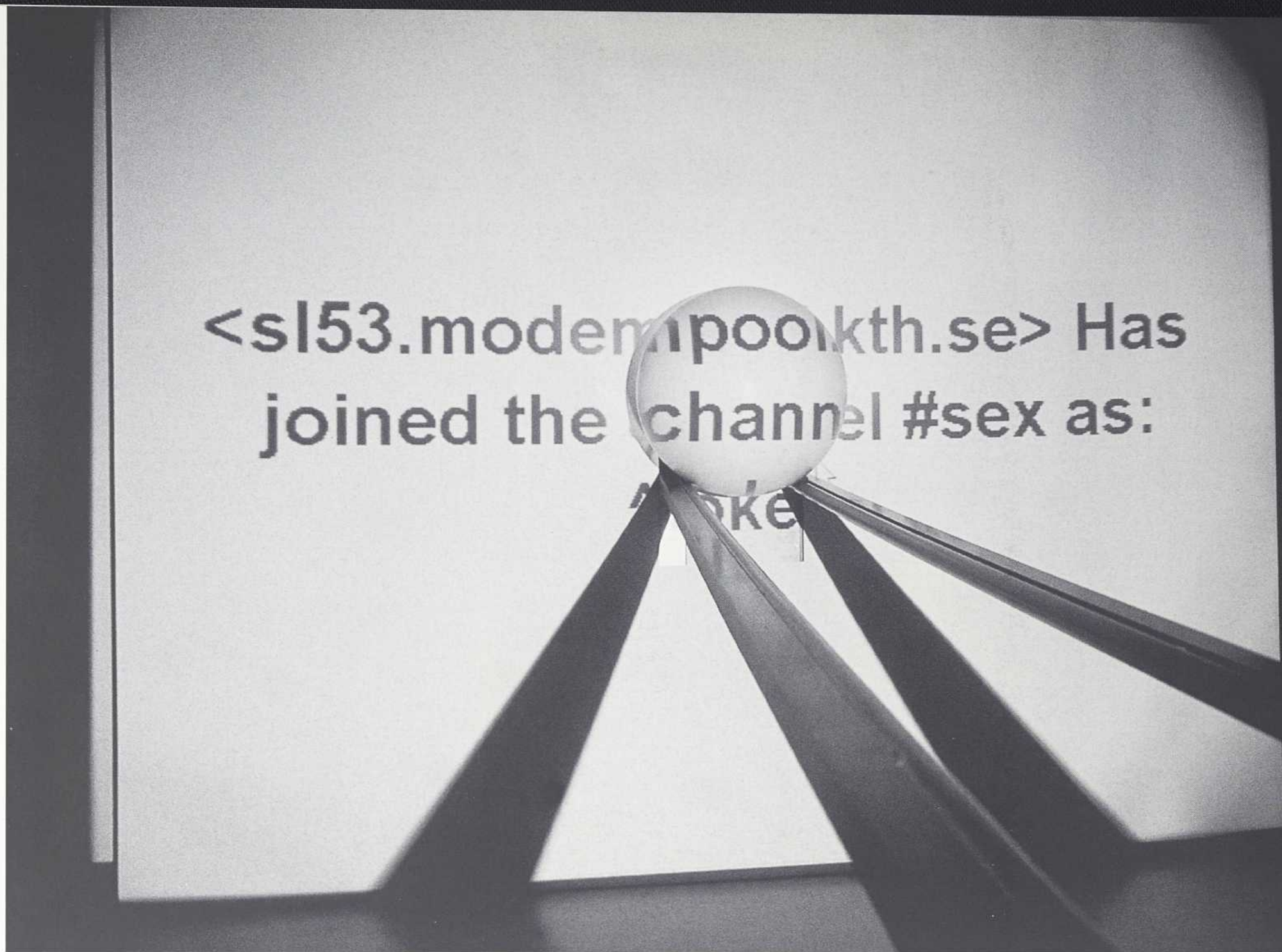
C. what would  
over living  
at the puppet  
in the human  
likely to un-  
al grace is lost  
mind. In ad-  
know nothing  
of all proper-  
the dance." It  
ly impossible  
opere with a  
of contest.  
(14). Hu-  
both states  
The image of  
an ironic one,  
sciousness in  
t age. It ap-  
amin: "The  
fronted with  
ng helplessly  
us reflectiv-  
is "so unfor-  
ut is unspo-

forgettable  
d dummies  
es are made  
the dolls are  
tied at the  
bility. They  
ding to be  
be pup-  
predicted,  
speak and  
ol." "What  
move. The  
itting, ly-  
is with the  
ffed heads.  
rative con-  
eyes blink  
the con-  
the body:  
ages pro-  
n lives are  
ed in the  
congruity  
ace could  
ovement,  
ches, not  
led with  
oing no-  
Oursler  
dissoluble  
nd time:

phantas-  
automa-  
ed voices

to photo





TONY BROWN, BETTER LIVING THROUGH REMOTE ACCESS, 1996, MIXED MEDIA INSTALLATION, 582 X 430 322.5 CM; PHOTO: BOB GOEDEVAGEN, COURTESY WITTE DE WITH.

and magic lantern projections, extends to the desire that produced film and the mutable selves of virtual reality. Kendrick's insight is Kleist's, as it is Oursler's: such projections cannot provide the coherent selves they posit. Oursler's rag dolls ridicule the cyberfiction of subjectivity that Kendrick describes as "the triumph of the algorithmic mind over a physical body that refuses to be fully computed." But while Kendrick recognizes that "any subjectivity or identity – any sense of a pretechnological reality or a reality distinct from or prior to technological interventions – can be only imaginary" (144-5), both Kleist's and Oursler's critique does not seem to leave room for an identity formed in dialogue with the "technological real." Their anti-idealism steers them away from the idea that technology could repair the Cartesian division between body and mind, yet offers no alternatives.

#### UEBER-MARIONETTES

Reading Kant in 1801 – the year in which he set the marionette-essay – provoked an existential crisis for Kleist, which he was never able to solve.<sup>7</sup> The gap between truth and subjective perception was felt by this intensely Romantic writer as a gaping "abyss"

that could be closed only by death, hastened by suicide.

Such extreme measures could of course never be accepted generally, and so the persistent desire for wholeness continues to reappear in modernity, searching for hope in illusionary realizations of unity. Such hope is found in Kleist's essay itself, his irony ignored, his disparaging remarks taken at face-value, as if truly holding out the possibility of "grace" returning to us once more. For some, like the dramatist E. Gordon Craig (1872-1966), Kleist's puppet becomes a model to aspire to, an Ueber-Marionette to replace the living actor.<sup>8</sup>

At the Bauhaus too, puppets, and masks were used extensively. It suited the school's pre-occupation with things "common to all men"<sup>9</sup> and the mixture of mystical spiritualism and technological abstraction they employed. Puppets lend themselves both to Kandinsky's expressionistic abstractionism, portraying spiritual "essence" in their reduced forms, as well as to mechanical abstractions, the mind mastering the natural forms and laws of movement of the human body.

Oskar Schlemmer (1888-1943), who directed theater classes at the Bauhaus, was influenced by Craig as well as Kleist. He attempted to re-design the actor's body in or-

der to adapt to the new "laws of order" of a mechanized age. On the "abstract stage": "natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold."<sup>10</sup> The human figure, reduced to these forms, would be a prototype, an abstraction of man.

Schlemmer's diaries and letters show his solemn dedication to the development of the ideal "man" through art. His work is not devoid of irony and humour, but bodily human weakness is only a necessary part of the dialectic process toward the eventual synthetic man. Eventually, Schlemmer muses, there could be a theater without human beings entirely, except for "the man at the control panel," a theater "that consists of nothing more than the pure movement of forms, color, and light" (88). Schlemmer's human body at the control panel, hidden away from his production, is a pre-figuration of the human bodies at the keyboards of personal computers.

#### REMOTE ACCESS

In Tony Brown's installation *Better Living Through Remote Access* (1996), keyboards, computers and projectors are nowhere to be seen. All electronic equipment is hidden in the two walls that form large projection



screens. The installation belies its origin in the miniature dimensions of the computer screen. Computer-generated lives are let out of the box, images of sexually suggestive bodies flare up against one wall in a flickering immateriality, one after the other. On the other, numbers and names appear and disappear whenever someone logs in to an Internet sexline: "\*\*\*Sverd (~Leahey@05.217.0.115) has joined #sex." This real time projection changes when someone joins, which is every second or so. And every second or so images on the opposite wall, taken from photos people have posted on such sites, rotate. Men and women present themselves often in nude or semi-nude erotic poses. The pictures form a silent cry: "Look at me, take me, love me," before they pass away and others appear.

Between the two walls a large white ball rolls along a rail from one screen to another. On its way it reflects parts of names on one side, parts of bodies on the other, distorted by its spherical form. The ball changes identity with every new image that glides onto its surface smoothly, without a sound. Its shifting appearance evades substantiating definitions. But at the end of the rail, it is the substance of the ball that hits the wall with a thud, reverberating in the building.

From the mechanical doll and robot in *Two Machines for Feeling* (1984), the moving hand in *One Plus One* (1991) and the coupling figures in *Chute Libre* (1992-1993), everything human in Brown's pieces is, as Yves Michaud writes in the catalogue of a recent exhibition, "Always halfway between puppet and automaton."<sup>11</sup> The ball in *Better Living* abstracts the puppet body into a mute sphere, while providing a concrete ground for the ephemeral lives that are reflected on it.

Unlike Oursler's rag dolls however, this "puppet body" moves. Yet it moves unlike Kleist's graceful mechanical dancer: the loud thud at the end of its course seems as deliberate as it is fruitless. Like Kleist and Oursler, Brown opposes the disembodied, yearning selves (the screen images) to mute matter (the ball). Our RL selves are sidelined as spectators.

But more so than Oursler's rag dolls, who cry out to each other in a void, *Better Living* shows active attempts to create new connections between disjunctive elements. The suggestion is made that subjectivity needs to be created through connections between matter, technology, narration and other bodies. *Better Living* remains pessimistic about the outcome of such new conjunctions; while all the components of new selves are presented, none of the connections work. Words

and images slide off the ball as soon as they are reflected. The ball never quite manages to carry the projections from one side to the other. It never merges with the images, but continues to crash into them. And the images themselves speak of erotic desires of absent bodies.

What is missing is something to bring these disjunctive elements together. What is missing is the puppeteer, to breathe a vitalistic life into a new self. *Better Living* laments the lost connections to auratic being and the bodily grounding such connection provides. But while recognizing the desire for such a presence, it rules out the possibility of a nostalgic return to the archaic puppet/puppeteer relationship and the hierarchical power that such manipulation requires.

#### DISPIRITING THE PUPPET

The word aura comes via Latin from the Greek for "breeze" or "breath." The diminishing of aura that Walter Benjamin signaled in the work of art in general is played out in the history of the puppet in a particularly literal fashion. Benjamin describes the accelerated breakdown of aura through technological reproduction in the middle of the nineteenth century, that begins to "sub-



JEFF WALL, A VENTRILOQUIST AT A BIRTHDAY PARTY IN OCTOBER 1947, 1990, TRANSPARENCY IN LIGHT BOX, 90 X 139"; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

stitute a plurality of copies for a unique existence." Technical reproducibility is only one instant in the decline of aura however, albeit one that produced a "tremendous shattering of tradition."<sup>12</sup> The gradual disjunction between the hand and the tool in modernity, should also be considered in the breakdown of auratic connections. Before the notion of copies could become prominent, the self needed to be thought of as a distinct entity, separate from the auratic presence of the Prime Mover.

The automaton then, as Barbara Maria Stafford writes, becomes a kind of "learning-machine" for a new self-portrait, turning the "eighteenth century frenetic automaton" into a "profound symbol of modernity."<sup>13</sup> In the automaton, the promises of freedom that technology provides become visible and tangible. It offers a new distinct way of being, a radical departure from the hand-held puppet. The body's *raison d'être* changes from temple of God to machine component.

When human dexterity, perception and locomotion are outstripped by such wonders as the mechanical loom, the camera and the train, the unstable and unpredictable body now becomes something to be disdained as the most unreliable component of the machine. With this devaluation of the body comes a dispersal of aura, of the Godly breath that Adam felt. The much discussed dispiriting of our age is not the loss, but rather the isolation of spirit. It is a spirit that, as in *Better Living*, is strongly present but is not allowed to be embodied. Metaphysical connections that bind the self to something that transcends it must be grounded in bodily experiences to become part of the self. In essence mystical, unknowable, such "spiriting" is easily appropriated by hierarchical, power-driven human endeavours. Many of such pernicious hierarchies (of state, church, gender, labour) were gradually resolved in modernity, albeit never completely. What is only beginning to be recognized however, is

the vacuum that has been left by this deconstruction. Renewed nationalisms, mystical cults and fundamentalist religions are nostalgic attempts to restore auratic connections, with the danger of reviving the same hierarchies that had been deconstructed.

#### ONCE AGAIN, WITHOUT FEELING

In the nostalgic realm the puppet indicates the desire for a connected state of being that was gradually lost in the enlightenment and suddenly felt as an "otherness" in the industrial revolution.<sup>14</sup> The puppet becomes a secret counter-wish, embalmed in Victorian salons, while in the working world the industrial revolution, which had contributed to the breakdown of vitalistic connections that the puppet signifies, was celebrated rather than deplored.

Jeff Wall's *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947*, is a transparency in a light box produced in 1990. The scene is



LAURIE SIMMONS, *THE MUSIC OF REGRET*, 1994, BLACK-AND-WHITE PHOTOGRAPH, 60 X 40"; PHOTO: COURTESY METRO PICTURES.

this decon-  
ns, mystical  
s are nostal-  
connections,  
same hierar-  
red.

#### FEELING

et indicates  
f being that  
enment and  
n the indus-  
comes a se-  
n Victorian  
orld the in-  
contributed  
connections  
celebrated

a Birthday  
arency in a  
he scene is

like a twentieth-century repeat of the puppet's withdrawal into the Victorian salons of the nineteenth century. Twelve pairs of children's eyes and ears are riveted on the dummy, seated on the lap of the female ventriloquist. For it to catch such rapt attention, there must be an auratic vitality emanating through this dummy, that, with its pretentious costume, carries the weight of historical theatre. The messy lower part of his costume turns the dyad of the woman ventriloquist and himself into a siamese twin, a centered authorial unity that is highlighted as well as protected in the tight box of this middle-class living-room. The balloons, with their dangling strings, pushing against the ceiling to be let free in the air, signify at once the immanent dispersal of aura through television and the broken connection between heaven and earth.

In Wall's words, the work is a look back at "the last moment before television, which finished off the old spectacles."<sup>15</sup> It is remarkable that Wall turns to the figure of the *puppet* to symbolize a watershed of auratic loss with the imminent take-over of television. While portraying the end of "the old spectacles," Wall's photo-transparency, a careful recreation of a more auratic time, becomes itself an indication of the unwillingness to let the archaic puppet die. In this context, it is interesting to note that the first true television broadcast test featured two ventriloquist dummies.<sup>16</sup> The disembodied authorial presence heard through the airless breaths of TV puppets, spells the end of puppetry as "theological theatre." The nostalgic revival of ventriloquism that followed indicates perhaps a certain regret at the change from speaking heads to talking heads.

#### THE MUSIC OF REGRET

Hillel Schwartz, in *The Culture of the Copy*, notes that puppets, sacred and profane, have always had voices spoken into them, from Greek oracular stone figures to "Speaking Heads, fashioned, in legend, by such magicians as Albertus Magnus, Roger Bacon, John Dee." But it was only in the eighteenth century that men began to take credit for their deceptions. Ventriloquists appeared on stage, and mechanical figures produced music and speech through bellows, gears and tubes (132).

The vent and dummy act that survives to this day appeared first in the mid-nineteenth century. It retracts some of the automaton's independence and replaces, in an allegorical, profane way, the lost connection between divinity and humanity. It is an uneasy replacement: the authority of the vent is constantly challenged by the dummy, with humorous effect. Everyone, audience, vent and dummy,

is in on the joke: there are no real authorial connections, but it is consoling to pretend that there are. Schwartz writes:

What modern ventriloquists do, while compressing the glottis and confining the distortion of the muscles of speech to a small part of one side of the face, is to redirect an ancient technique of healing and divination toward a less sacred theater (133).

Laurie Simmons grew up during ventriloquism's revival in the fifties. The dummies that have appeared in her staged photographs since 1986, spring from childhood memories of practicing ventriloquism with her friends and a ventriloquist dummy.<sup>17</sup> But beyond this personal content and the social commentary on gender and consumer issues they provide, Simmons' dummies exude an existential sadness that recalls Benjamin's, Kleist's and Oursler's images.

In most photographs, Simmons isolates the dummies from their vents. The environments she creates for them ostensibly set them free and provide them with lives of their own. But the viewer soon realizes the artificiality of the scenes, the fake photographic backgrounds, or more recently, the constructed sets. These puppets are in fact exiled from their "real life" that is constituted in the close quarrelsome relationship with their vents. Life without a vent is no real life for a dummy.

Although the dummies keep smiling in the "virtual reality" of their surroundings, in a 1994 series they reveal their inner yearnings for connections. The body parts that appear in cartoon balloons above the heads of the dummies in *Cafe of the Inner Mind: Men's Room*, for instance, while obviously objects of sexual desire, could refer as well to the desirous "flesh" of the missing ventriloquist.

The new life provided for the dummy through the technology of photography is as disconnected from the flesh as are Oursler's video projections. But while Oursler's puppets are stuffed and tied, closed to manipulation, Simmons' jointed dummies always recall the missing ventriloquist. Dummies want to *press* the flesh, not become it. What they desire is the self-conscious allegorical fiction that constitutes the vent-dummy act, a fiction that is lost in his new photograph-environment that made the vent superfluous and robbed dummies of their subterfuge.

The workings of electronic equipment, while incomprehensible to most people, are scientific and contain neither mystery nor acknowledgement of deceit. Electronic voices emanating from TV, computers, telephones, car-doors and garbage cans remove us ever further from the comfort of the allegory of inspired being that the ventriloquist provided.

Simmons' vent-less dummy brings home a painful awareness of our unhappiness with being independent automatons. It also brings

a regret at the loss of the vent-dummy act as a fiction that could openly acknowledge the reciprocal role of technology in the formation of subjectivity, better than the new media are able (or willing) to do.

In recent work, *The Music of Regret*, Simmons uses a dummy in her own likeness, sometimes alone, sometimes interacting with male dummies. The scenes become eerily realistic, as if the models have been absorbed into real selves, forming a seamless fantasy easily mistaken for reality. In *Music of Regret 1*, of 1994, the shadow thrown on the wall by the puppet, could, like in Plato's cave, easily be mistaken for the real thing.

#### PHANTOM STRINGS

Simmons' reference to ventriloquism then, does not entail a revival, but stems from a regret at the loss of a fiction, the significance of which should be considered in the creation of new fictions of the self. A comparable, but more nostalgic, impulse may have been behind the early twentieth century interest in new forms of traditional puppetry. The puppets of Sophie Taeuber-Arp, constructed in 1918, are revolutionary in their cubist design, but traditional in function.<sup>18</sup> Similarly, Alexandra Exter's puppets of 1926 fit into a life-project that is aimed at integrating art into society. These small-scale hand-manipulated puppets form, as do Kurt Schmidt's marionettes depicted in *The Theater of the Bauhaus*, perhaps unintended parodies of the grand-scale mechanistic spectacles dreamed up by Schlemmer and the Italian Futurists.<sup>19</sup> They express none of Simmons' regret, but exude a confidence in continuity, as if a change in form is all that was needed to imbibe puppetry with its former vitalistic power. The fact that these puppets ended up in museums and were seldom if ever used, negates this optimism. In modernity, the strings of the puppets cannot be re-attached.

Paul Klee, in his many drawings depicting puppets, shows, perhaps more than any other modern artist, an anguished awareness of the marionette's disconnection. A 1922 oil-transfer drawing, titled *Dance You Monster to My Soft Song*, shows strings attached to hands and legs that are not held by anyone, but make up the very outline of the figure. What makes the monster dance is not a puppeteer but a disconnected mechanical contraption, drawn bottom left, which is cranked by a miniature female figure.

From the time he joined the Bauhaus, Klee was less sure than most members about the school's aspirations and a comparison between Schlemmer's self-assured mechanical men and Klee's pathetic puppets is instructive. In contrast to Schlemmer's, Klee's

puppets are no improvements on the human "model." Without connecting strings, they seem ready to collapse rather than dance without "affectation." Yet, if Klee's puppets demonstrate the desire for connectedness, their ironic and grotesque forms speak of the futility and tragedy of both the ideal of connectedness and of self-sufficiency.

### CYBORGS, A WAY OUT?

From this limited study of the puppet as a metaphor for modern subjectivity, it appears that puppets fail to provide a realistic model of the self for our age. With Simmons' vent-less dummy almost disappearing into a virtual electronic reality, the puppet offers no alternatives to the mythical or ganic state of oneness, or its mechanical, liberated but disembodied state as the automaton. The puppet then, holds fast to the polarities and the ensuing hierarchical conflicts of body and mind, culture and nature, masculinity and femininity.

To conclude then, I will look at a different model, the cyborg, that since Donna Haraway proposed it in 1985 as a model for a new hybrid self, able to connect with technological entities as easily as with any organic species, has become a much discussed metaphor. Perhaps the puppet should be exchanged for the cyborg, who can show a "way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves."<sup>20</sup> A hybridization of organism and machine, the cyborg promises new connections, "new kinds of unity across race, gender and class" (91). Perhaps the cyborg can provide a different articulation of connectivity, one that does not polarize the puppet and the puppeteer, the body and the spirit.

Or perhaps Haraway is too quick, too wishful, by not acknowledging the pull of Paradise. "The Cyborg," she writes, "would not recognize the garden of Eden, it is not made of mud and cannot dream of returning to dust" (67). We would, if we could, forget stories of originary wholeness that are always followed by stories of separation and oppression. But is there really another route, as Haraway suggests, one that "does not pass through Woman, Primitive, Zero, the Mirror Stage and its imaginary"? (96) These are, after all, only tropes for an originary desire that, as world religions show, is not limited to Western Civilization, but is deeply ingrained in human consciousness.

Haraway's rhetorical question "Why should our bodies end at the skin?" (97) hides the tragic sense of life expressed in the work of Kleist, Klee, Oursler, Simmons and Brown. Why should our bodies end at the skin, indeed, when our minds can go so much further? Haraway writes: "For us, in imag-

ination and in other practice, machines can be prosthetic devices, intimate components, friendly selves" (*Ibid.*). Kleist's Mr. C., too, mused on the grace that accident victims obtain with mechanical limbs. Yet his next thought went to a figure that is *wholly mechanic*. Reversely, other nineteenth-century hybrids such as Pinocchio and Dr. Frankenstein's monster dream of being *wholly organic*. Will cyborgs dream of whole bodies, or whole machines?

Why should our bodies end at the skin? It is not an option, they simply do. Any new configuration of the self then, first has to recognize the factitious spatiality and temporality of the body, no matter how "fluid" these categories have become through technology. Identity will never be stable, but, I agree with Kendrick, is "a kind of ongoing technoproject" in which it is the *body* that continues to produce gaps between "our sense perceptions and our narratives of identities."<sup>21</sup>

It is in these gaps that the desires for unity and connection grow. To overcome the ensuing, dis-empowering melancholy, the cyborg fills these gaps by turning herself into a square peg. But in such cyborgian connections there is no room left for any narrative of identity that goes beyond the knowability of the techno-board with the square holes. What the puppet continues to signify is the unfulfilled desire for self-sufficiency as well as connectedness: for the ultimate mystery of oneness. In any renewed search for the self, such desire should be heeded, but, a lesson learned from puppets, never shaped into a utopian model.

### NOTES

1. Scott C. Shershow, *Puppets and "Popular" Culture*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1995, p. 9, n. 23.
2. Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, New York: Simon and Schuster, 1995, pp. 13-14.
3. Michelle Kendrick, "Cyberspace and the Technological Real," in *Virtual Realities and Their Discontents*, ed. Robert Markley, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996, p. 146. Further references will be noted parenthetically in the text.
4. Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, trans. Reginald Schnell, New York: Ungar, 1965 [1795].
5. Heinrich von Kleist, *An Abyss Deep Enough: Letters, Essays, Anecdotes*, ed. and trans. Philip B. Miller, New York: E.P. Dutton, 1982, pp. 213.
6. Walter Benjamin, "Lob der Puppe," *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser, eds., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, p. 215 (my translation).
7. Kleist, *op.cit.*, pp. 93-97.
8. E. Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, New York: Theater Arts Books, 1960 [1911], p. 81.

9. Walter Gropius and Arthur S. Wensinger, eds., *The Theater of the Bauhaus*, Baltimore and London: Hopkins, 1996, p. 58.
10. Oskar Schlemmer, "Man and Art Figure" in *ibid.*, p. 23. Further references will be noted parenthetically in the text.
11. Yves Michaud, "The Apparatus of Representation," in Tony Brown, *Downtime*, Rotterdam: Witte de With, 1996, p. 14.
12. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*, New York: Schocken, 1969, p. 221.
13. Barbara Maria Stafford, *Artful Science: Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, London: MIT Press, 1994, pp. 190, 195.
14. Shershow, *op.cit.*, p. 162.
15. Adele Freedman, "Vancouver to Paris," *Canadian Art*, Spring 1996, pp. 38-47.
16. Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books, 1996, p. 136. Further references will be noted parenthetically in the text.
17. Jan Howard, *The Music of Regret*, Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1997, p. 49.
18. Margit Staber, *Sophie Taeuber-Arp*, Lausanne: Éditions Rencontre, 1970.
19. Harold B. Segel, *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automata, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore and London: PAJ Books, 1995. On Alexandra Exter see p. 243, on the Italian Futurists see pp. 260-274.
20. Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's," *The Socialist Review* #80, 1985, pp. 100-101. Further references will be noted parenthetically in the text.
21. Kendrick, *op.cit.*, p. 160.

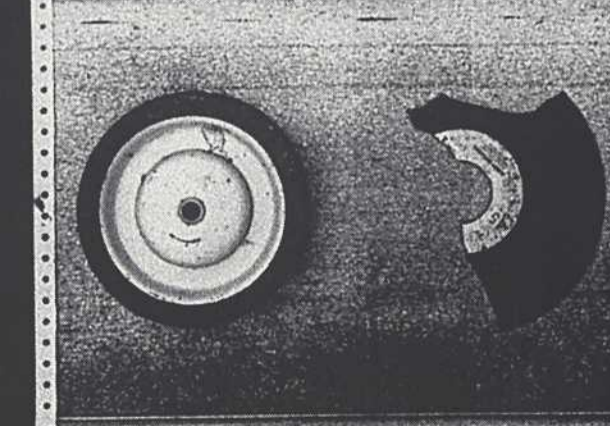
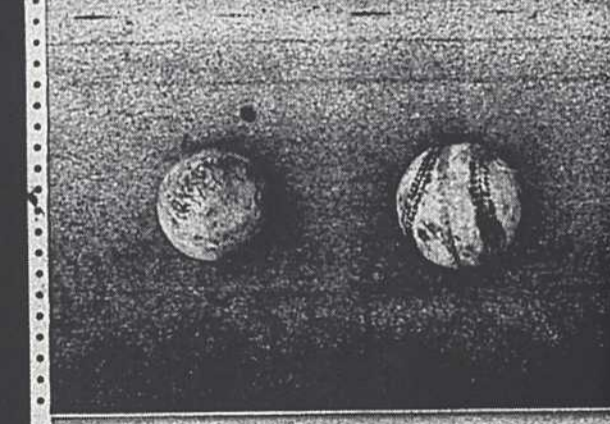
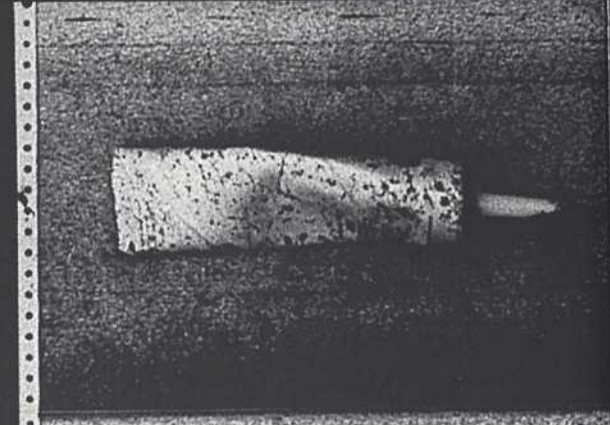
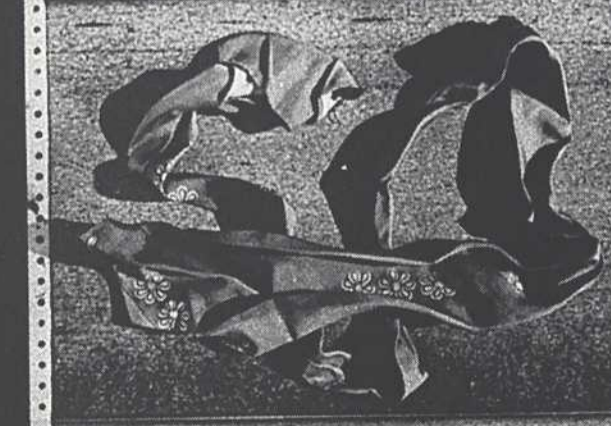
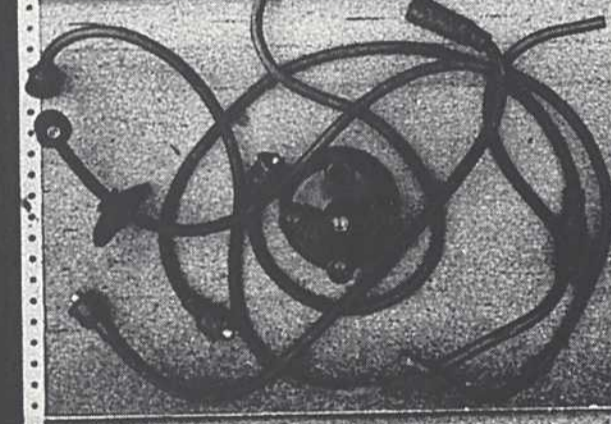
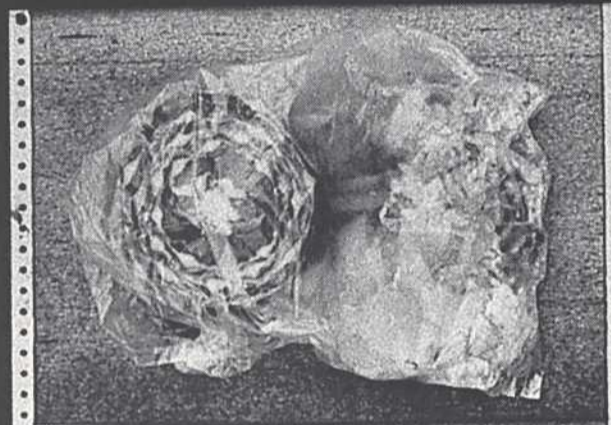
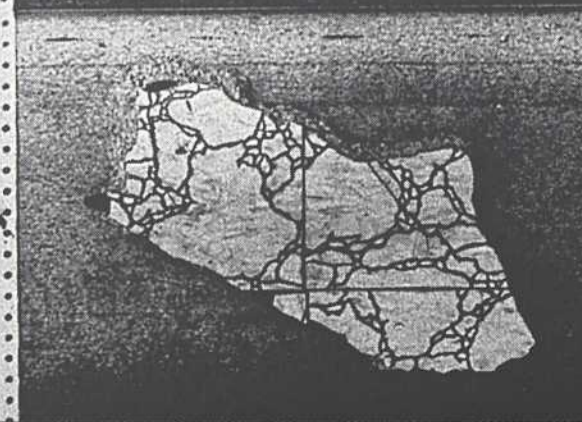
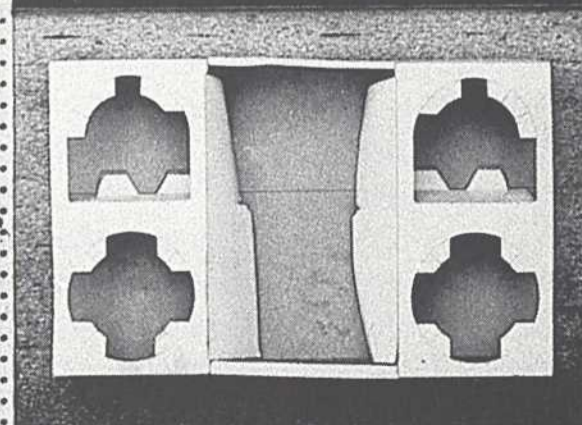
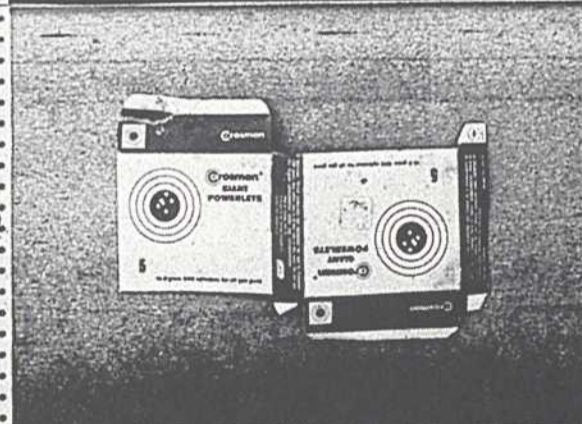
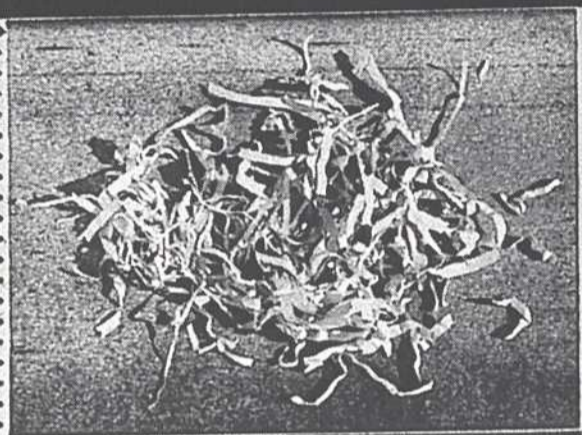
Petra Halkes is a writer living in Ottawa. This essay was written with assistance from the Canada Council for the Arts and the Ontario Arts Council.

Cet essai analyse la persistance du motif de la marionnette dans l'art moderne et contemporain. S'intéressant au travail de Laurie Simmons, Tony Oursler, Jeff Wall et Tony Brown, l'auteure démontre que les « objets performants », tels les poupées de ventriloque ou les automates, incarnent des désirs d'individualité qui sont contradictoires, tirant d'un côté vers le contact et de l'autre vers l'autosuffisance. Même avec l'émergence de ses variantes postmodernes comme le cyborg et les êtres électroniques sur Internet, la marionnette demeure encore le modèle utopique d'une quête d'identité inassouvie.

# Collection fabrication

REGARDS CROISÉS SUR L'ŒUVRE DE GEORGE LEGRADY

Anne Bénichou et Jacques Doyon



Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale.  
 Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné  
 tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne (...). – Charles Baudelaire<sup>1</sup>

La photo n'est pas seulement une image (...), c'est aussi, d'abord, un véritable acte iconique, une image si l'on veut,  
 mais *en travail*, quelque chose que l'on ne peut pas concevoir en dehors de ses *circonstances*, en dehors du *jeu* qui  
 l'anime, sans en faire littéralement l'épreuve(...). – Philippe Dubois<sup>2</sup>

A CATALOGUE OF FOUND OBJECTS, 1976, ÉPREUVES ARGENTIQUES ET CARTES, 156,7 X 302,2 CM (APPROX.); PHOTO: MUSÉE CANADIEN DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE.



L'exposition consacrée à George Legrady, «De l'analogie au codage numérique: la photographie et l'interactivité», présentée récemment au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée canadien de la photographie contemporaine<sup>3</sup>, a révélé une œuvre d'une étonnante complexité, traversée par des interrogations multiples aussi bien sur la nature du médium photographique dans ses formes analogique et numérique que sur les contenus et contextes qu'elle convoque: les réseaux d'information et de communication, l'univers publicitaire et corporatiste, les conflits internationaux, mais aussi les récits personnels et autobiographiques, etc. De cette «pelote de relations», pour reprendre l'image de Thierry de Duve, deux fils sont ici tirés et librement entrecroisés: la collection et la fabrication. Deux paradigmes en apparence contradictoires puisque le premier consiste à prélever et à organiser des fragments de réalité, tandis que le second construit des univers qui n'ont parfois plus de référent dans notre monde. Alors que le premier relève du «prendre» puisqu'il fonctionne comme une appropriation en série, le second tire paradoxalement la photographie vers le «faire». L'un est motivé par le désir de conserver et d'interpréter le passé lointain ou immédiat; l'autre par un projet de nature plus analytique. Deux processus qui n'ont pas la même présence dans l'œuvre de Legrady: la fabrication d'images qu'elle soit manuelle ou technologique est constante dans la pratique de l'artiste depuis le milieu des années soixante-dix; la collection et les activités qu'elle suppose, à savoir la sélection, la classification et l'étalage visuel, plus sporadiques, ne demeurent pas moins présents au cours des vingt dernières années, voire même déterminants dans certains projets multimédia des années quatre-vingt-dix.

## ARCHÉOLOGIE

En 1976, George Legrady ramasse les débris qui jonchent le sol d'un terrain vague de San Francisco, les ramène chez lui, les dépose, seuls ou groupés sur du papier d'ordinateur, et les photographie selon un éclairage et une composition identiques. Les objets uniques sont rigoureusement centrés; les séries soigneusement alignées sur un axe horizontal. Les trente clichés ainsi réalisés sont disposés en six rangées verticales, et un plan du terrain vague, dessiné à la main, identifie le lieu de cueillette de chacun des rebuts. Cette œuvre, intitulée *A Catalogue of Found Objects*, introduit dans la démarche de Legrady les stratégies de collection, de classification et d'étalage visuel. L'artiste semble vouloir troquer son métier de photographe contre celui d'archéologue et, dans sa tentative de reconstituer l'histoire de cet espace urbain ruiné, vouloir

dépouiller la photographie de toute dimension esthétique et la réduire à un strict rôle de document. La démarche renoue, en apparence tout au moins, avec le statut d'archives que la photographie avait au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le siècle dernier a légitimé la photographie pour sa capacité archivistique, c'est-à-dire sa capacité à assumer des fonctions d'information, de documentation, de preuve ou encore d'illustration, et ce, au sein d'une multitude de pratiques telles les sciences naturelles, la topographie, l'archéologie, etc. La photographie, croyait-on, permettrait de réaliser l'inventaire et l'archivage de la diversité de la planète. Comme le montre Allan Sekula, dans son article «The Body and the Archive»<sup>4</sup>, deux stratégies étaient alors utilisées. La première consiste à transformer le singulier en emblématique, les photographies étant alors soumises à des règles stylistiques strictes. La seconde, au contraire, privilégie la multiplicité et refuse toute codification. Pour pouvoir alors retrouver chaque unité parmi la grande quantité d'images, un système de classement est requis, le cabinet ou le fichier.

C'est la première de ces stratégies que Legrady retient dans *A Catalogue of Found Objects*, tandis qu'il privilégie la seconde dans certaines œuvres multimédia des années quatre-vingt-dix. Ici, l'artiste classe ses trouvailles par forme, fonction ou matériau comme s'il voulait établir une véritable typologie du déchet. Un disque de vinyle quarante-cinq tours brisé côtoie la roue d'un jouet d'enfant. Six trognons de pomme, seuls éléments naturels de ces vestiges post-industriels, évoquent non sans humour les tableaux de sciences naturelles. Des «tessons» de verre en polyester sont disposés de façon à permettre au spectateur de reconstituer mentalement l'entité des artefacts.

Mais *A Catalogue of Found Objects* n'a aucune prétention quant à la production d'un savoir quelconque. Le projet archéologique de saisir le lieu par le relevé topographique, la documentation photographique et la typologie est voué à l'échec. Le terrain vague est un espace en perpétuel mutation, dépourvu de tout repère spatial et temporel, et par conséquent irréprésentable. À cet égard, la démarche de Legrady rappelle les *Non-Sites* que Smithson réalise entre 1968 et 1969. Ces derniers, présentés en galerie, consistent à documenter des lieux abandonnés à l'aide de cartes géographiques, de photographies et d'éléments prélevés sur le terrain tels du sable, des pierres, etc. Au site qui se dégrade constamment, Smithson oppose le non-site inaltérable, intelligible et cristallisé. Au terme de cette recherche, l'artiste réalise qu'aucun non-site ne parvient à représenter le site auquel il réfère parce que ce dernier est une réalité multiforme et évanescence.

Il convient ici de rappeler que c'est à propos des réflexions de Smithson sur le site que Craig Owens formule pour la première fois l'idée que l'art contemporain, au delà de sa diversité, répond à une impulsion allégorique. Selon Owens, l'œuvre de Smithson s'inscrit dans ce que Walter Benjamin appelle «le culte allégorique de la ruine», à savoir le goût pour le fragmentaire, l'imparfait, l'incomplet, «une appréciation de la nature transitoire des choses»<sup>5</sup>. À l'instar des œuvres de Smithson, *A Catalogue of Found Objects* est allégorique, parce que fasciné par la ruine, celle de l'espace urbain. Ni documentaire, ni simplement parodique, l'œuvre travaille sur l'idée de la catastrophe, du changement brutal, de la discontinuité. Elle affirme, sans aucune nostalgie, l'impossibilité d'une restitution du passé. C'est sur ce sentiment de perte irrémédiable qu'une partie de l'œuvre de Legrady se développe.

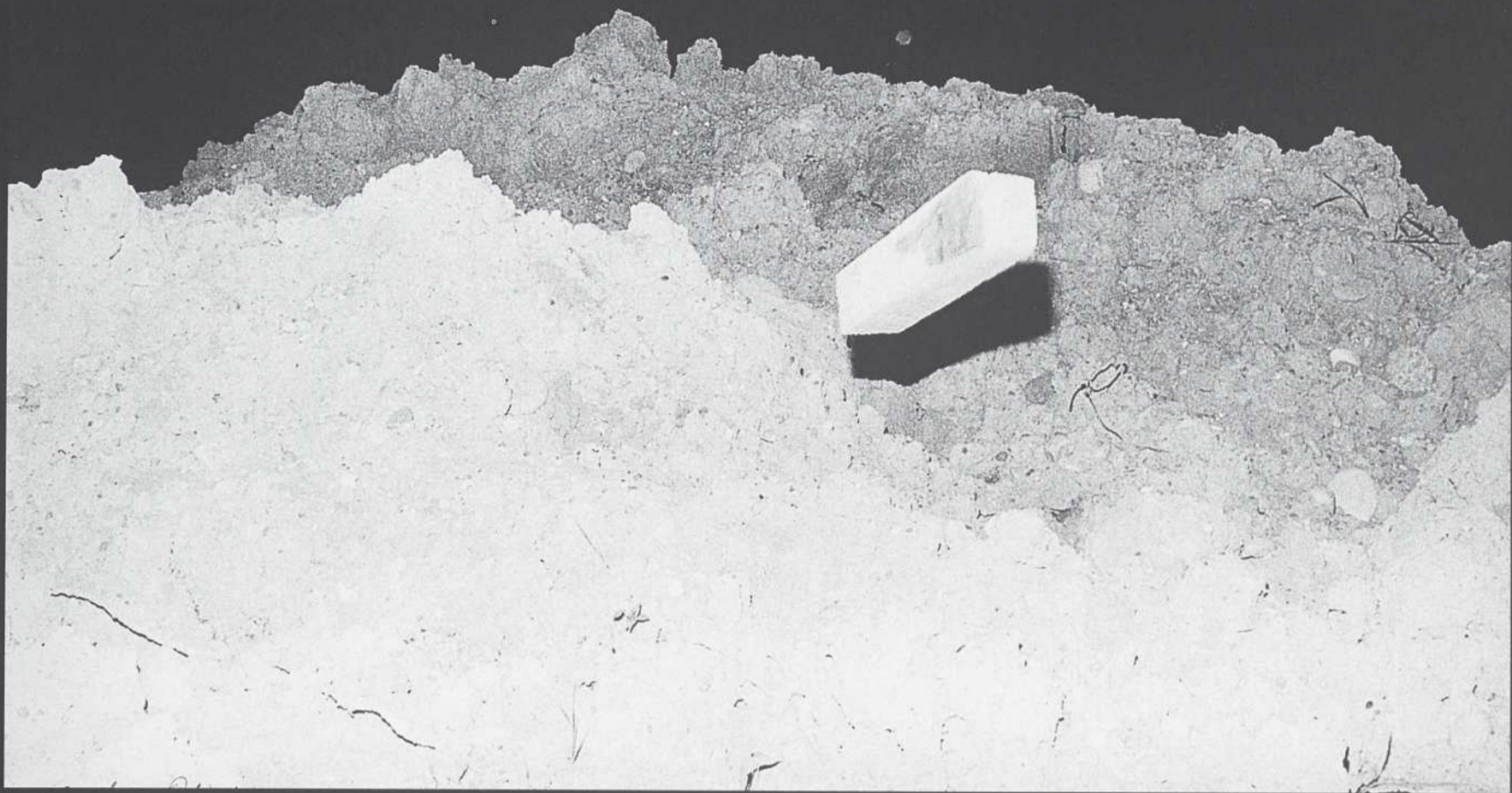
## IMAGE FABRIQUÉE

Dès le départ, Legrady conçoit l'image photographique en tant que document et trace non pas d'une réalité objective, mais de son façonnement par une activité de signification. C'est pourquoi les séries d'images qu'il produit s'attachent à révéler leurs modes de fabrication, à mettre en question leurs contextes de référence, à esquisser des «modélisations» de sens.

On peut résumer l'essentiel de mon travail artistique durant ces quatorze dernières années en une série d'investigations sur les conventions culturelles et syntactiques des structures utilisées par les images photographiques pour transmettre un message.<sup>6</sup>

Dès 1976, la pièce *A Catalogue of Found Objects* prend à rebours la tradition documentaire. Legrady ne se contente pas d'enregistrer les objets trouvés là où ils se situent, en minimisant l'acte de leur sélection; il exhibe au contraire le processus de fabrication du document et sa nécessaire insertion dans un système interprétatif. Parallèlement, Legrady réalise la série des «Floating Objects» qui questionne la part de signification que le contexte apporte à l'objet. En plein milieu de la nuit, il projette des matériaux de construction dans des chantiers et les photographie au flash. Ce processus dénature les environnements, les rend abstraits, en leur donnant une épaisseur glauque et en faisant basculer leurs repères spatiaux. Bien qu'ils soient pris au «moment décisif», les objets photographiés sont saisis de la même indéfinition, du même flottement de sens, que celui produit sur leur environnement.

En 1977, après une expérience de studio commercial, Legrady poursuit ses investigations sur l'image photographique dans de longues séries de mises en scène d'objets. Avec des techniques rudimentaires (gribouil-



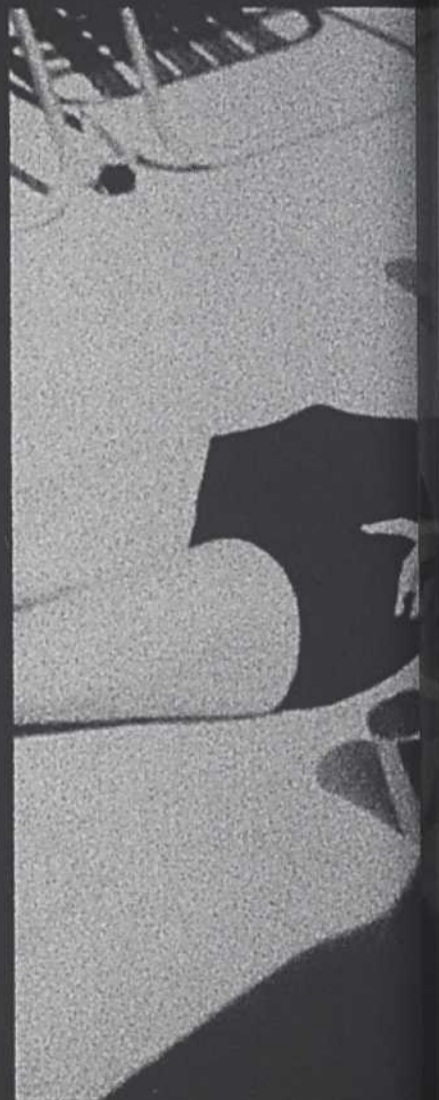
FLOATING OBJECTS, 1981. ÉPREUVE ARGENTIQUE, 56,6 X 83,2 CM; PHOTO: MUSÉE CANADIEN DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE.



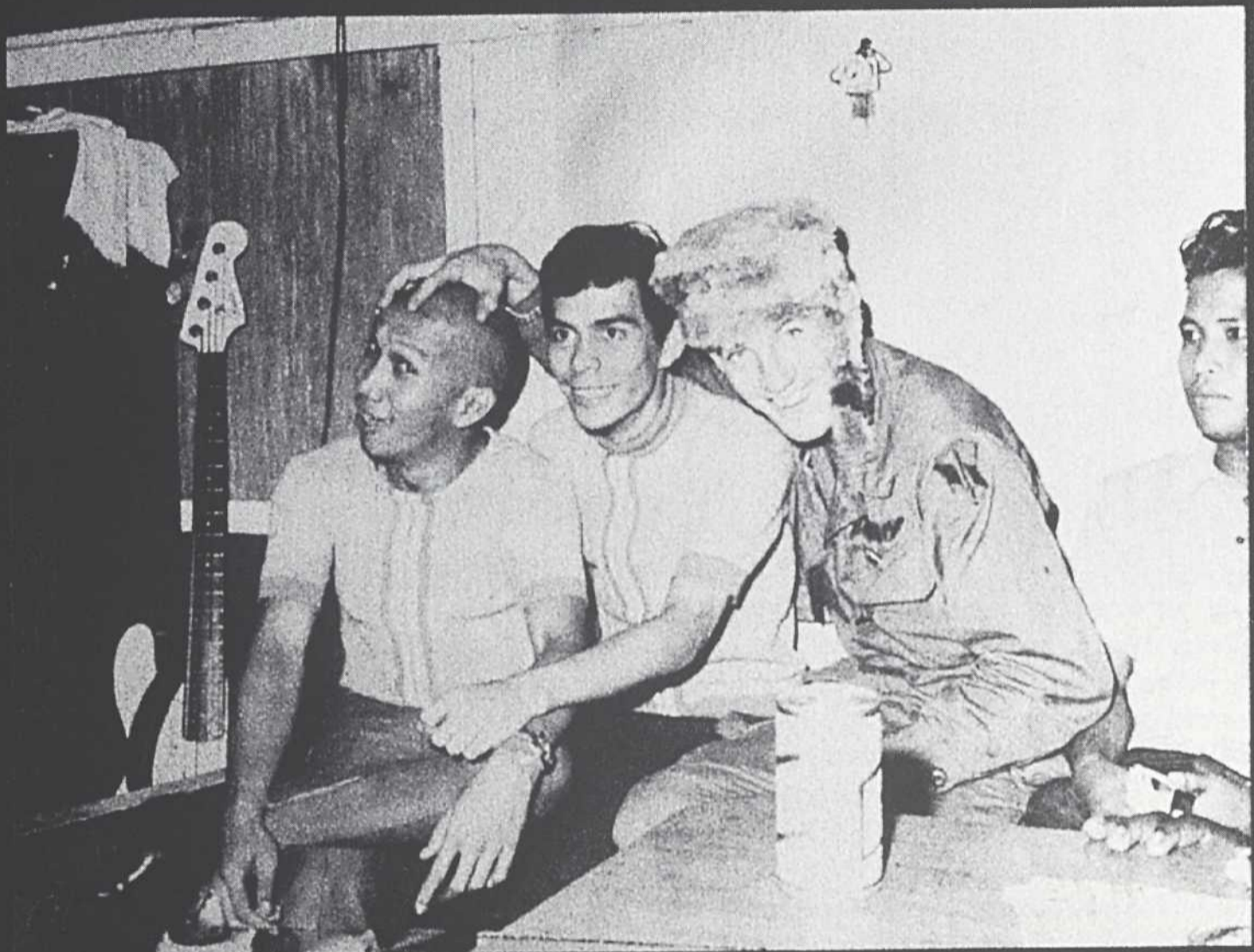
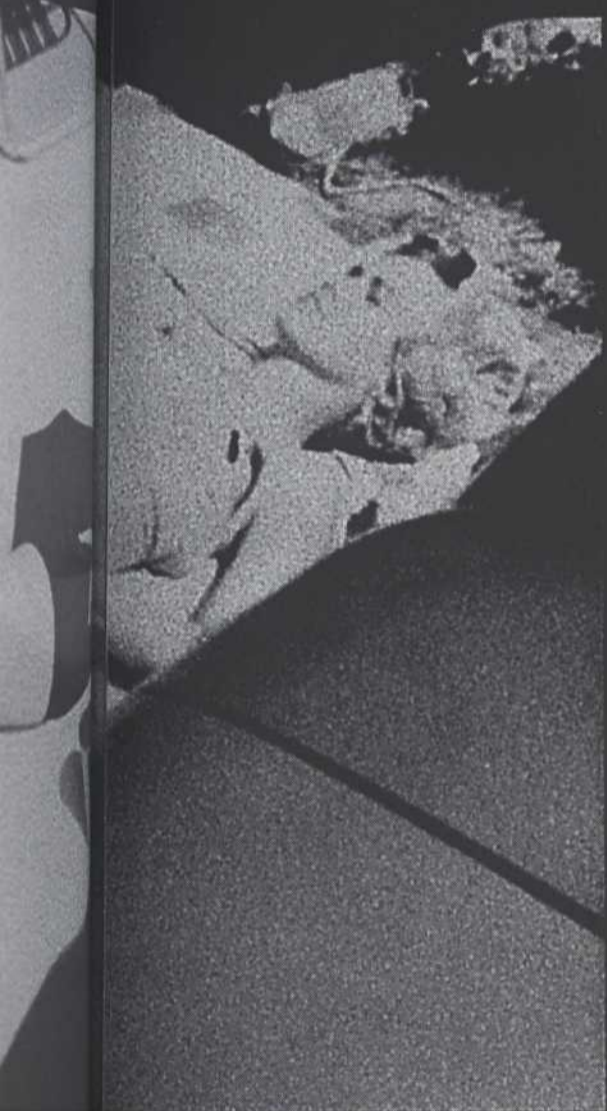
STILL LIVES, 1981. ÉPREUVE ARGENTIQUE COLORÉE À LA MAIN, 91,9 X 74 CM; PHOTO: MUSÉE CANADIEN DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE.



POSTING II



POSTING II



POSING II, 1985, ÉPREUVES ARGENTIQUES SUR PAPIERS MÉTALLISÉS DORÉS ET ARGENTÉS, 101,5 X 365 CM (ENSEMBLE); PHOTO: MUSÉE CANADIEN DE LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE.



AUTHORITY OF THE NEWS, 1987, INSTALLATION PHOTO; PHOTO: GEORGE LEGRADY.

lage, papiers collés, bricolage, assemblages d'objets, flou de l'image...), il crée des images simples développant une sorte de déconstruction sémiotique. Un degré zéro, au sein duquel une signification souvent minimale est transmise par la mise en scène de quelques objets épars: ainsi, dans *Still Lives* ou *Still Narratives* (1983-1984), un tank, un corps étendu et la fenêtre d'un téléviseur fabriqués de papier découpé, ou encore, une figurine de vache sur du gazon artificiel devant la silhouette en papier d'une usine. La plupart du temps leur signification est énigmatique: des livres en feu, ou deux poupées sous un séchoir à cheveux au sommet d'une montagne d'aluminium. D'autres séries s'attachent à interroger l'effet du texte mis en légende sur la signification. *Everyday Stories* juxtapose ainsi des photographies d'objets banals et des listes de questions relatives aux attitudes et aux valeurs sociales; *Image/text* laisse un large espace noir sous des photographies floues comme si les légendes avaient disparu; *Theoretical Studies* associe à de petits assemblages d'objets des commentaires descriptifs ou explicatifs dont le sens demeure vague. Toute cette production construit ainsi des sortes de natures mortes qui mettent en suspens l'effet réaliste de la photographie et explorent les modes de fabrication de l'image et de la signification par un jeu combinatoire d'éléments.

Les séries «Stock Footage» et «Studies for Monument» (1983-1987) poursuivent cette déconstruction en l'envisageant plus directement dans un contexte social. Legrady parodie les mises en scène et l'iconographie des milieux corporatifs et de la publicité en simplifiant les composantes de l'image tout en donnant un impact maximum à leur signification. Ainsi *Winners* qui, pour évoquer la commercialisation à outrance des Jeux Olympiques de 1984, présente sur un podium les logos des trois principaux commanditaires de l'événement, ou *L.A. Leads*, qui exhibe la flamme olympique dans le smog et le trafic de Los Angeles. *Under the Spreading Chestnut Tree* s'approprie directement les

compositions et le langage corporel des portraits de groupe publiés dans le rapport annuel de 1980 de la compagnie E. F. Hutton. L'efficacité de ces œuvres repose largement sur l'interpellation du spectateur qu'elles opèrent selon différentes stratégies: l'évident des figures qui invite le regardeur à s'identifier mais aussi à interroger les rôles et les positions de chacun des personnages représentés; les textes impératifs du type «Put yourself in this picture»; ou encore la «monumentalisation» des images due à leur format et à leur coloration métallique qui évoque les plaques honorifiques.

Au cours de ces séries étroitement imbriquées les unes dans les autres, Legrady ne cesse d'explorer les différents modes de déconstruction de l'image, s'inscrivant d'abord dans une sémiotique puis dans une politique de la représentation.

### ALLÉGORIE

En 1985, avec *Posing*, l'activité de collecte réapparaît dans la pratique artistique de Legrady sous la forme d'une opération de «sauvetage» voire même de «recyclage» non plus de déchets comme dans *A Catalogue of Found Objects* mais de photographies prises par des amateurs. L'œuvre se compose en effet de douze instantanés photographiques provenant de deux albums de famille du milieu des années soixante que Legrady a achetés dans un marché aux puces. Le premier appartient à un soldat américain enrôlé dans la guerre du Viêt-Nam; tandis que le second à deux sœurs habitant un parc de maisons mobiles dans le Sud des États-Unis. L'artiste a agrandi les clichés, les a imprimés sur du papier métallisé doré ou argenté, puis assemblés trois par trois, en faisant alterner dans chacun des triptyques les photographies de l'un et l'autre des albums ainsi que les différentes colorations.

Les photographies du Viêt-Nam ne montrent ni scènes de combat, ni blessés, ni villes, ni villages détruits par la guerre. Ce sont plutôt quelques moments de vie quotidienne dans un poste, éloigné du front semble-t-il, qui révèlent un monde masculin sous-tendu par des valeurs de virilité, d'héroïsme et de franche camaraderie. À l'opposé, les clichés des deux sœurs qui se sont mutuellement photographiées dans leur quotidien témoignent d'un univers féminin de retenue et de poses stéréotypées. Sur les panneaux latéraux de *Posing I*, par exemple, les jeunes femmes en robe et jupe courtes, l'une assise dans l'allée du jardin et l'autre allongée sur une banquette, à l'intérieur, arborent des poses de magazine de mode en détournant le regard de l'objectif; tandis qu'au centre, un soldat, son casque sur la tête, assis au pied de lits superposés de dortoir, toise le spectateur.

Dans *Posing*, Legrady réhabilite les histoires personnelles oubliées dans l'ombre des grands événements, ces petits récits du privé qui, projetés dans la sphère publique, viennent perturber les histoires officielles et ébranler nos valeurs et nos certitudes. «L'histoire est fabriquée, c'est dans les albums de famille que l'on trouve la vérité historique», affirme l'artiste. Ces clichés amateurs révèlent en effet certains des stéréotypes et codes sociaux des États-Unis au milieu des années soixante. Ils mettent surtout en évidence l'insouciance d'une société au moment d'une des crises majeures de son histoire.

Les œuvres, déclare Legrady à propos de *Posing*, s'attachent à représenter l'innocence à l'ère des conflits internationaux. La gestuelle qu'empruntent modèles masculins ou féminins souligne le contraste entre la perception que l'Amérique a d'elle-même et la réalité des événements politiques du jour<sup>7</sup>.

Si les photographies de *Posing* livrent incontestablement des informations historiques et sociologiques, l'œuvre, pas plus que *A Catalogue of Found Objects*, ne répond à un souci documentaire. Le montage en parallèle des images qui évoque un montage cinématographique encourage au contraire la fabulation; stratégie tout à fait efficace, à lire le compte-rendu que Cheryl Simon publie dans *Vanguard* en 1986 :

(...) *Posing IV* concludes the stories. In it the soldier does not seem to take the war seriously anymore as he clowns with gun and grenade outside of his post. His mate too has changed her attitude, not only has she lost her glamorous smile, but she no longer cares about the appearance she will give to the camera/viewer or the outside world. With her shoulders rounded now, eyes cast downwards, clothes in disarray, she lights a cigarette. Her pride and patience have worn thin<sup>8</sup>.

Irit Rogoff, quant à elle, imagine de jeunes couples séparés par la guerre. Chaque spectateur élabore une fiction personnelle qui vient recouvrir le sens original des photographies. Ici, l'intertextualité et l'intersubjectivité ouvrent de multiples directions de significations tout en maintenant les images dans une étrange opacité. La coloration dorée et argentée des photographies, qui rappelle les plaques commémoratives en réitérant la valeur de remémoration du médium photographique, vient renforcer cette mise à distance.

Ce procédé, selon Owens, répond, tout comme le goût pour la ruine, à une impulsion allégorique. Outre les œuvres in situ, Owens associe à l'allégorie les pratiques actuelles de l'appropriation, de l'hybridation et de l'accumulation. «L'image allégorique est une image appropriée, écrit-il; l'allégoriste n'invente pas les images, il les confisque (...)<sup>9</sup>». Il sauve de l'oubli historique ce qui est menacé de disparition, mais il ne cherche pas à restaurer et à fixer les choses dans leur signification originale. Au contraire, mû par le «désir de



**Icy Blue, Far Flung Fjords**



**Blue like the sky after a clearing storm**

ICY BLUE – BLUE SKY («EQUIVALENTS II»), 1993, ÉPREUVE MÉGACHROME, 83,8 X 104,1 CM; PHOTO: GEORGE LEGRADY.

réhabiliter le passé pour le présent», il les vide de leur sens et leur insuffle une nouvelle signification. *Posing*, à l'instar de *A Catalogue of Found Objects*, travaille sur le discontinu, la ruine contemporaine, en l'occurrence l'effondrement du rêve américain. Ne se contentant pas de constater la perte inéluctable d'une époque, l'œuvre invite à une réinvention du passé.

## BRUIT

L'analyse du contexte social de l'image et de ses implications sur la signification amène progressivement Legrady à s'intéresser au fonctionnement des images au sein des réseaux de télécommunications. Les travaux qu'il réalise entre 1987 et 1993 s'articulent alors autour de la notion de bruit, issue de la théorie de l'information.

La théorie de l'information a révolutionné notre culture en démontrant que l'information est une entité quantifiable qui se prête au calcul et au contrôle (...). (Elle) constitue un point de départ conceptuel pour l'exploration du potentiel des logiciels de traitement d'images sur lesquels je travaille depuis 1986<sup>10</sup>.

Le bruit dans un réseau de communication, c'est tout ce qui empêche la transmission claire d'un signal et le départage de ce signal et de ses parasites est le lieu de calculs, de manipulations et de contrôles. Ce sont ces zones de plus ou moins grande définition que Legrady explore par le biais des manipulations digitales, en en faisant le lieu d'un détournement poétique et analytique.

Pour la série d'images numériques *The Noise Factor* (1988), l'artiste utilise des procédés relevant directement de l'univers du signal en réseau (neige) ainsi que des techniques photographiques qu'il transpose dans l'univers informatique (flou, agrandissement, contraste, découpe et collage, superposition) afin de travailler la lisibilité de l'image dans une zone précaire entre l'identifiable et le chaotique. Dans *Authority of the News* (1987), les figures de quatre personnalités d'émissions d'affaires publiques américaines, remplies de neige ou dissoutes dans le fond de l'image, demeurent pourtant emblématiques du format des actualités.

D'autres séries poursuivent l'exploration amorcée dans les œuvres de 1977 des divers

types de contextualisation opérés par le texte. La série *Poetics of the News* (1987-1988) superpose ainsi les flammes d'un brasier à de courtes phrases métaphoriques, répétées en motifs de fond: «lost like tears in the rain», «a shadow of its former self», «the space between», «a sea of noise». *Words & Words* (1988) fait complètement disparaître l'image, n'utilisant plus que les logos des émissions d'informations de lieux associés à la guerre: Manila News, Beirut News, Hanoi. Découpés, superposés et répétés *ad nauseam* et ainsi transformés en motif décoratif, ces quelques mots suffisent pour évoquer à la fois les enjeux sociétaux et leur traitement anesthésiant par les chaînes de nouvelles.

Couplée à un ordinateur, la télévision devient une «banque inépuisable d'images en temps réel» qui peuvent être recontextualisées ou bien retouchées, découpées et réassemblées de façon à recréer de toutes pièces une réalité qui n'a pas sa contrepartie dans le monde réel. On croit aux images et aux histoires qu'elles racontent dans la mesure où elles sont vraisemblables, dans la mesure où elles nous sont, jusqu'à un certain point,

déjà familières. C'est cette part cachée de l'image, celle de ses codes et ses structures, que Legrady s'attache à rendre palpable, de même que cette autre part, faite de croyance et d'adhésion, de volonté absolue de reconnaissance du familier.

Legrady doit très tôt modifier les programmes informatiques qu'il utilise et même en créer de nouveaux afin d'obtenir un traitement de l'image que les logiciels existants ne lui permettent pas. En 1989, il travaille avec un scientifique hongrois à générer des textures de «bruit» directement à partir d'une équation mathématique, sans référent photographique. Les résultats de ces recherches sont utilisés pour créer des textures de fond dans quelques œuvres (*Between East & West* et *Panama Rumania* notamment, de 1990), et aboutissent à la pièce interactive, *Equivalents II*.

*Equivalents II* (1992-1993) origine de la volonté de produire mathématiquement des images qui auraient la force représentative de la photographie. Le spectateur est invité à entrer du texte dans l'ordinateur et la machine s'active par elle-même à en produire une traduction en image, un équivalent abstrait : images de nuages à chaque fois différentes et à chaque fois similaires, auprès desquelles sont apposés des mots qui ne sont pas ceux introduits par le spectateur. Curieux travail de traduction qui pointe plutôt vers le processus même de sa mise en forme. Simulant la découpe et le cadrage d'un ciel ennuagé, *Equivalents II* est en quelque sorte la contrepartie technologique et communicationnelle des recherches d'équivalence de Stieglitz. La nuée est l'abstraction même, à la limite de la figurabilité, et ne renvoie en fait qu'à un certain contexte – ne serait-ce que sous la forme de la lumière et des vents – qui la rend et qu'elle rend perceptible, ainsi qu'au processus même de sa captation, de sa mise en forme<sup>11</sup>.

Dans *Equivalents II*, la nuée condense à la fois le bruit et l'information, et exprime bien un univers où toutes les données informatives, qu'elles soient visuelles, textuelles ou sonores, ont été réduites à des unités binaires abstraites, universelles et insérées dans un réseau d'échange dans lequel se pose, à chaque occasion, le problème de leur conversion et de leur valeur d'usage, comme celle de leur signification sociale et personnelle.

## MUSÉE PERSONNEL

En 1995, Legrady réalise *An Anecdoted Archive from the Cold War*, une œuvre interactive sur CD-Rom destinée à être exposée dans un musée, les images étant projetées au mur. La pièce, largement autobiographique, réinvestit la dimension personnelle introduite dans *Posing*. Elle présente en effet les archi-

ves de l'artiste et de sa famille, ainsi qu'une somme impressionnante de documents sur l'Europe communiste que Legrady a rassemblés lors de voyages effectués au cours des années soixante-dix et quatre-vingt. Objets, livres, images d'actualité, instruments de propagande, clichés et films d'amateurs, dessins, enregistrements sonores, témoignages, etc., sont répartis en huit grands chapitres : «Stories I», «Stories II», «Reference Library», «Images», «Personal Documents», «Objects», «Propaganda Archive», «Money», eux-mêmes subdivisés en différentes sections, telles «Some Socialist Monuments», «Socialist Realist Factory Facade» ou encore «Hungarian Home Movies – 1950's» et «Bullet Holes in Our House». L'interface reprend le plan du Musée du mouvement des ouvriers de Budapest, institution propagandiste fermée en 1990 après la chute du régime communiste.

Legrady substitue à la construction identitaire de l'ouvrier hongrois celle de sa propre identité. *An Anecdoted Archive from the Cold War* ne peut cependant pas être réduite à la réhabilitation d'une individualité opprimée par un discours autoritaire. D'une part, l'artiste rejette la notion de sujet homogène et unifié au profit d'une identité brisée et dispersée :

(...) even though I was familiar with the language and customs, remarque Legrady dans le chapitre «Personal Documents», my «Hungarian» identity as I knew it had only a ghost-like resemblance to the culture that was in place. Time has gone by and I found myself displaced in the space between three cultures, part of each but belonging to none.

D'autre part, il situe constamment l'individu à l'intérieur d'un système de valeurs, de règles et de normes qui l'articulent. L'importance accordée aux papiers d'identité qui constituent à eux seuls un chapitre entier, «Personal Documents», est à cet égard très révélatrice.

Legrady cherche à «dépersonnaliser» les images de son enfance en les réduisant à des stéréotypes sociaux. Les extraits de films amateurs des années cinquante de «Stories I» ne livrent rien de la vie psychologique de Legrady enfant. L'artiste privilégie plutôt des moments anodins dans lesquels chacun se reconnaît : le bain et les premiers pas de bébé, le baiser des parents sur le Pont Margit de Budapest qui, comme le mentionne Rogoff, évoque une romance davantage nationale que personnelle. Parallèlement à ces images, une lettre du père de l'artiste à son fils relate les conditions de vie au temps du stalinisme : les déportations de 1951, le statut des artistes et des intellectuels, la réglementation des films amateurs, etc.

De nombreux récits autobiographiques sont soumis à une structure narrative de type avant/après la révolution de 1956, ou encore

avant/après la chute du communisme, modèle que l'artiste dit avoir emprunté aux stratégies des expositions propagandistes du Musée du mouvement des ouvriers de Budapest dans lequel on pouvait voir, par exemple, la salle à manger d'un ouvrier avant et après le communisme. Réitérant ce modèle, à droite du baiser des parents, une vidéo en couleur, réalisée sur le même emplacement en 1991, substitue au couple des murs couverts de graffiti et au son du vieux projecteur le bruit de la circulation automobile.

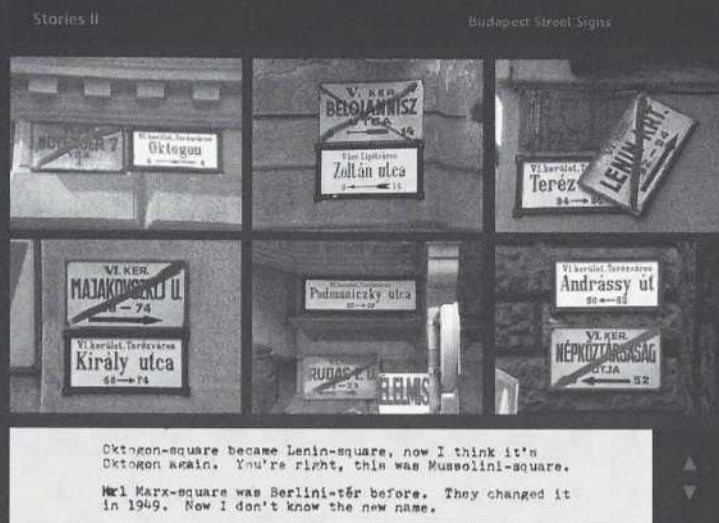
Seuls les «Escape Stories Narratives», une série de dessins réalisés par les membres de la famille Legrady et relatant la fuite de la Hongrie en 1956, semblent inviter le spectateur à sonder la vie psychique des protagonistes. Mais l'entreprise s'avère vite difficile puisque l'artiste ne se soumet pas à l'exercice et prend une distance affective à l'égard de l'événement et de sa représentation par ses proches ; «All families have stories which repeated over time become condensed into narratives that gain mythic proportions», affirme-t-il. Legrady semble vouloir éviter de créer une mythologie individuelle comme la pratiquent depuis les années soixante-dix des artistes comme Joseph Beuys, Paul Thek ou Irene Whittome, etc.

Dans *An Anecdoted Archive from the Cold War*, l'autobiographie vise plutôt à analyser la façon dont l'artiste construit son identité et définit sa pratique dans un contexte politique et social donné, celui de la guerre froide. La collection ici devient un moyen de formaliser des modalités de construction identitaire.

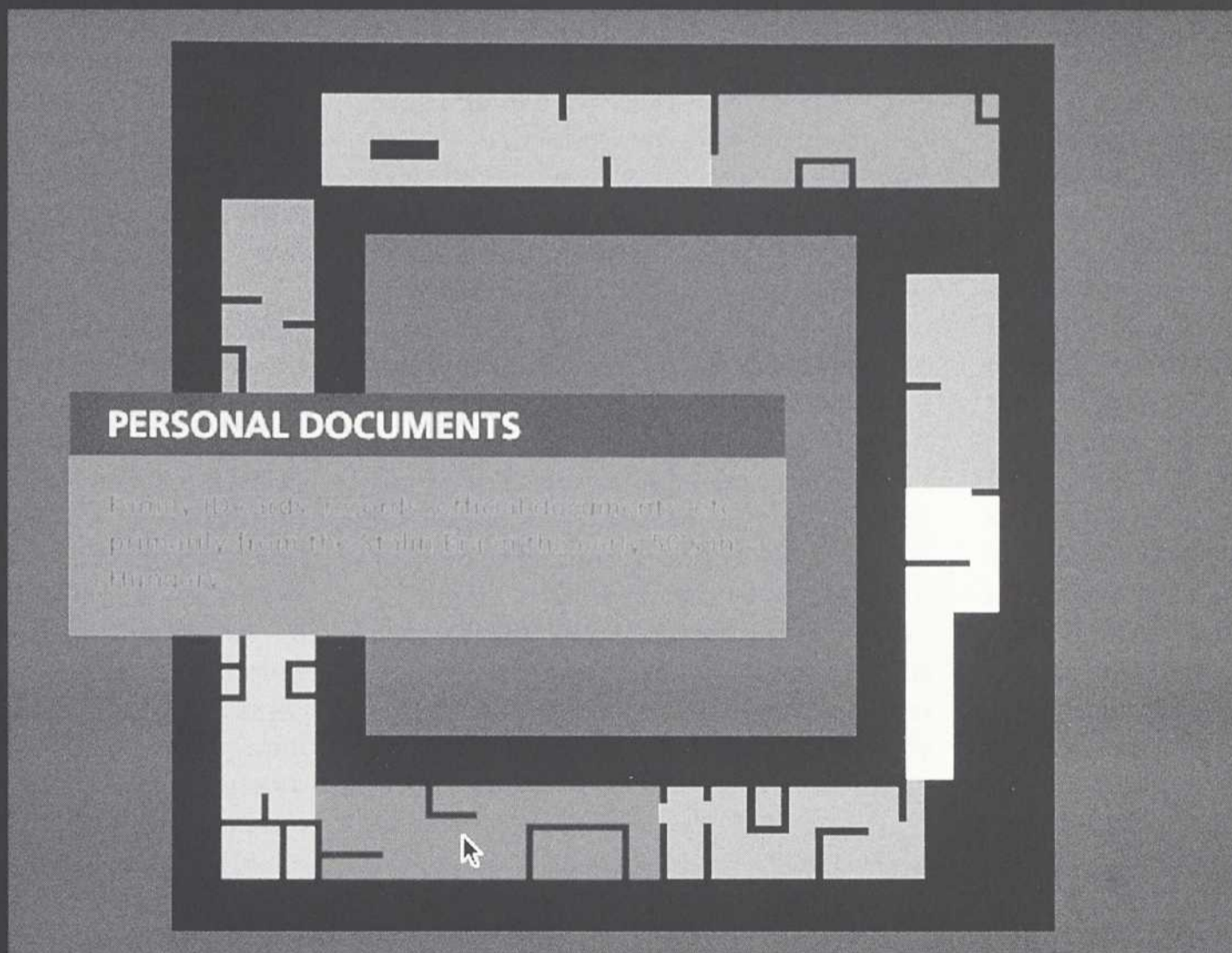
## COLLECTION/MÉMOIRE

*An Anecdoted Archive from the Cold War* est tout entière travaillée par la question de la mémoire dans ses différentes formes, individuelle, collective, officielle. Les «lieux de mémoire», pour reprendre l'expression de Pierre Nora<sup>12</sup>, qui oscillent entre «le collectif et l'individuel, le prosaïque et le sacré, l'immuable et le mobile» et dans lesquels subsiste encore une conscience commémorative, y occupent d'ailleurs une place déterminante. Ainsi, dans *Kiev Monuments*, Legrady filme un couple de jeunes mariés se faisant photographier, selon la coutume semble-t-il, devant la flamme éternelle de Kiev. Ou encore, *Flowers for Unmarked Graves* révèle l'existence de ces tombes spontanées, lieux improvisés où les gens déposent des fleurs en souvenir d'êtres disparus, et de cette femme qui entretient une tombe abandonnée en espérant que quelqu'un s'occupe de celles de son père et de son frère enlevés en 1945 par une patrouille soviétique et depuis disparus.

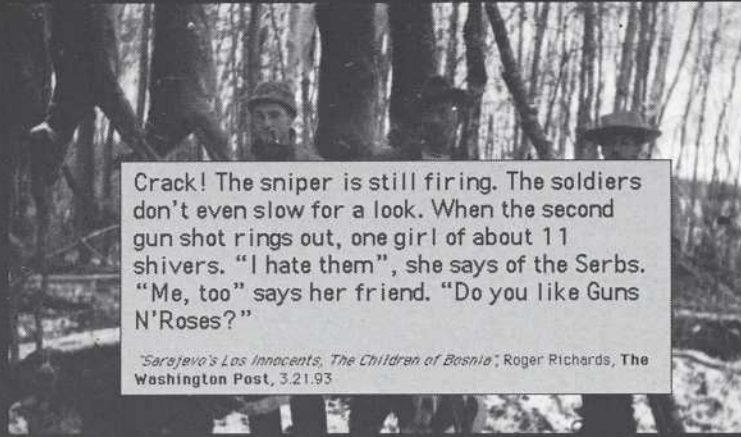
*An Anecdoted Archive from the Cold War* s'inscrit dans l'obsession de l'archive caracté-



«ANECDOTED ARCHIVE STREET NAMES» DE AN ANECDOTED ARCHIVE FROM THE [THE CLEARING], 1994, MÉDIA INTERACTIF, DISQUETTES; PHOTO: GEORGE LEGRADY.



AN ANECDOTED ARCHIVE FROM THE COLD WAR, 1995, MÉDIA INTERACTIF (VERSION CD-ROM); PHOTO: GEORGE LEGRADY.



[THE CLEARING], 1994, MÉDIA INTERACTIF, DISQUETTES; PHOTO: GEORGE LEGRADY.



SLIPPERY TRACES. THE POSTCARD TRAIL, 1996, MÉDIA INTERACTIF (VERSION INSTALLATION); PHOTO: GEORGE LEGRADY.

ristique de l'époque contemporaine, phénomène que Nora explique par la disparition progressive depuis le XIX<sup>e</sup> siècle de la «mémoire vraie et vécue», transmise d'une génération à l'autre et organisatrice des pratiques sociales, au profit d'une «mémoire indirecte», «transformée par son passage en Histoire». Cette dernière construit des représentations du passé en s'appuyant sur l'archive: traces, vestiges, enregistrements, etc. Au cours des dernières décennies, cette mémoire archivistique s'est décentralisée et démocratisée. Elle n'est plus la seule affaire des Nations, mais devient celle des groupes sociaux et ethniques, des familles, puis des individus.

Toutefois, la démarche de Legrady se développe en pleine connaissance des enjeux de la crise que la discipline historique traverse depuis le milieu du siècle et du développement d'une «nouvelle histoire» qui refuse le modèle historique unitaire, centralisé et téléologique hérité du XIX<sup>e</sup> siècle. À l'instar des nouveaux historiens, l'artiste diversifie ses sources, puisant à la fois dans les discours des institutions officielles et dans les témoignages individuels qu'il recueille aux cours d'innombrables enquêtes sur le terrain. Il énonce ses motivations, ses critères, allant même jusqu'à identifier les outils utilisés, les types de caméra, d'éclairage, de pellicule, etc. Marqué par l'archéologie foucauldienne et par sa nouvelle façon d'envisager l'archive, celle-ci n'étant plus un reflet du passé mais un matériau à travailler, Legrady découpe, répartit en séries les documents recueillis. De cette masse archivistique, il ne cherche pas à reconstituer une histoire mais plutôt à présenter et à confronter des réalités et des discours discordants et discontinus.

Cette appropriation des outils et des méthodes des disciplines historiques dans leurs formes traditionnelle ou critique est aujourd'hui

largement répandue chez les artistes. Oscillant entre parodie, fiction, et véritable désir de mémoire, les archives se multiplient sur la scène artistique contemporaine: celles du Carnegie International ou des *Suisses morts* de Christian Boltanski, de l'écrivaine canadienne fictive, Cornelia Lumsden, de Vera Frenkel, de la Russie soviétique d'Ilya Kabakov, pour ne citer que quelques exemples. Dans le contexte actuel du basculement de plus en plus rapide du présent dans le passé et du sentiment de perte qui l'accompagne, l'enjeu de cette «quête et enquête» de l'archive semble être la production d'une conscience historique au sein du champ artistique. Comme si l'art contemporain devenait aujourd'hui l'un des foyers importants de la conscience historique.

Dans ce contexte, la stratégie de la collection semble tout à fait pertinente. Pour Benjamin, le collectionneur, à l'instar de l'allégoriste, présente une expérience toujours renouvelée du passé qui s'oppose à la conception linéaire et immuable de l'histoire que préconise l'historien. Comme le montre Françoise Coblence, la collection chez Benjamin est intrinsèquement liée au travail de la remémoration parce que chaque objet collectionné «constitue et renferme un monde»:

À chaque objet collectionné se trouve intégré son passé tout entier; les détails de son histoire, les précédents propriétaires, la façon dont il a été acquis font partie de sa texture. (...) la collection ne reconstitue pas le temps disparu. Elle ne comble pas les lacunes de la mémoire mais, constituant l'objet en mémoire, elle expose en lui la contemporanéité du passé et du présent<sup>13</sup>.

C'est précisément ce travail de la mémoire qui semble caractériser *An Anecdoted Archive from the Cold War*. Dans *Budapest Street Signs*, Legrady présente, sous forme de courts vidéogrammes, les changements toponymi-

ques de la ville. Parallèlement aux images des noms de rues barrés de rouge, le spectateur peut parcourir la correspondance échangée entre l'artiste et son père dans laquelle ils conjuguent leurs efforts pour se remémorer ces changements: «Karl Marx Square was Berlin-ter before. They changed it in 1949. Now I don't know the new name.» Dans *About America*, deux femmes âgées tentent de reconstituer à partir de portraits photographiques les destins d'anciens parents et voisins partis en Amérique du Nord. Parce qu'elle permet d'articuler le passé et le présent, le collectif et l'individuel, le public et le privé, la collection telle que la pratique Legrady est productrice de conscience historique.

## NAVIGUER DANS L'IMAGE

À l'ère de l'information, les collections d'archives se matérialisent et se gèrent de plus en plus dans des banques numérisées et les modalités de leur accès, leur indexation et leur utilisation sont maintenant devenues des enjeux significatifs. C'est cette zone d'interaction que Legrady explore dans le cadre des œuvres interactives qu'il réalise depuis 1993 par le biais d'une image examinée dans sa réalité d'interface.

L'interface symbolise un schéma abstrait d'organisation conceptuelle qui permet au spectateur de se situer et d'avoir un cadre ou une logique d'accès aux différents éléments. (...) Ces environnements conceptuels vont devenir les lieux privilégiés d'innovations linguistiques, symboliques, esthétiques et sensorielles, en redéfinissant l'interaction entre le spectateur et son environnement numérique<sup>14</sup>.

*An Anecdoted Archive from the Cold War* (1994) est structuré autour d'un interface visuel relativement transparent: un plan de musée que le spectateur parcourt de salle en salle pour avoir accès aux données de la col-

lection. Ce plan, c'est d'abord celui du Musée du mouvement des ouvriers de Budapest, que Legrady complexifie en y greffant ses archives personnelles et en utilisant une classification qui mime et mine à la fois les catégories muséales traditionnelles. La dimension idéologique de cette institution sert alors de ferment pour problématiser des valeurs de remémoration et d'histoire sur un plan autant institutionnel que personnel.

[*the clearing*] (1994) simule un jeu de guerre vidéo pour traiter du conflit bosniaque tel que traduit par les couvertures de presse. Ici l'interface se fait plus concentré, puisqu'il tient principalement en une seule image – celle de chasseurs et de leurs proies – et condense toute une série de références à la chasse et à la guerre, au journalisme et au divertissement. On parcourt l'image avec un viseur qui évoque à la fois ceux d'une caméra et d'un fusil, on entend les déclics d'un appareil photo et les cliquetis du télex d'une agence de presse, entrecoupés de tirs de fusil; le tout dans une ambiance évoquant le jeu vidéo, avec un compteur-temps qui défile à toute allure et des mots qui clignent. Puis on accède, par le biais de vingt-huit thématiques («Rape Camps», «Russian Mercenaries», «Ethnic Cleansing», etc.) aux courts extraits de presse évoquant les différents partis en conflit. L'acte même de fouiller l'image pour pouvoir accéder aux regroupements puis aux «voix» des partis en conflit – en étant soi-même chasseur ou photographe – problématise tout à la fois la visée, la médiation, la prise... et le loisir. Alors que la multiplicité des connotations que condense l'interface est à la hauteur de la complexité des enjeux du conflit yougoslave.

Avec *Slippery Traces. The Postcard Trail* (1996), l'interaction est explorée de façon plus radicale, incitant à une déambulation et à une lecture actives afin même d'en dégager une signification. À partir de la collection de cartes postales de Legrady, cette pièce entend offrir un aperçu de «la représentation que la photographie a donnée de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de son développement global, du tourisme et des échanges culturels<sup>15</sup>». L'interface n'y est cependant pas articulé en fonction d'une image centrale. Aucun plan d'ensemble ne permet de saisir les vingt-quatre séries thématiques regroupant les images («colonialisme», «supernaturel», «kitsch», «vues panoramiques», «contes moraux», «sexe», «technologie»...). La classification de Legrady est comme tenue à distance; comme pour énoncer la dimension personnalisée, et par conséquent toute relative, de ces catégories et dénominations qui permettent de structurer cette collection d'images et ses fragments, et d'en tirer du sens. Le spectateur, lui, se retrouve largué dans l'image, à naviguer d'une image à l'au-

tre, en passant par des détails qui constituent autant de liens vers d'autres images, et devant s'orienter et faire sens de son parcours par lui-même. De cette façon, l'interface ouvre à des parcours et des lectures individualisées, potentiellement construites comme des récits. «L'interface comme une métaphore fournit le cadre où s'entrelacent les histoires et donne à l'œuvre son véritable sens<sup>16</sup>.»

Les dénominations accompagnant chacun des détails et des images sont porteuses de cette narrativité: on passe par exemple de *the open space* à *the control building* et à *abstract design*... On peut de même faire retour sur la séquence d'images parcourues et amorcer d'autres enchaînements à partir d'une image déjà visitée; un peu comme si on travaillait au montage de plans filmiques ou à une séquence de diapositives de voyage... ou comme si on travaillait à développer une vision particularisée de l'histoire, qui incluerait sa part de fiction.

Un peu comme l'énonce si bien Timothy Druckrey :

Le plus intéressant, dans l'œuvre de George Legrady, c'est la volonté constante de situer la technologie dans l'évolution des discours de représentation, de découvrir dans une image de plus en plus fuyante non seulement l'écho d'une signification singulière mais, en réalité, des déclics pour des associations en cascades...<sup>17</sup>

De l'objet à l'image, de la collection muséale à la banque de données numérique, l'artefact et l'archive se sont transformés de façon irrémédiable. Immatérielles, reproductibles à l'infini, ayant perdu leur part d'unicité et leur aura, inscrites au sein d'un «musée imaginaire» aux proportions gargantuesques, les documents de toute nature et de toute matérialité circulent dans un réseau abstrait d'échange et de circulation. Les travaux interactifs de Legrady en auscultent les modalités et en esquissent une possible appropriation créatrice.

#### NOTES

1. Charles Baudelaire, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1931-1932, p. 249.
2. Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Nathan, Bruxelles, 1983, p. 9
3. Cette exposition, qui s'est tenue du 3 octobre 1997 au 25 janvier 1998, a été organisée par Jean Gagnon et Pierre Dessureault.
4. Allan Sekula, «The Body and the Archive», *October*, n° 39, 1986, p. 3-64.
5. Craig Owens, «L'Impulsion allégorique: vers une théorie du postmodernisme», *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 495.
6. George Legrady, «La Synthèse: image, langue et croyances», dans *George Legrady. De l'analogie au codage numérique, la photographie et l'interactivité*, Musée des beaux-arts du Canada et Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, 1998, n.p.

7. Legrady cité par Pierre Dessureault, «Catalogue annoté des œuvres de l'exposition», dans *George Legrady. De l'analogie au codage numérique, la photographie et l'interactivité*, op. cit.
8. Cheryl Simon, «George Legrady», *Vanguard*, Summer 1985, p. 35.
9. Craig Owens, *ibid.*
10. George Legrady, «La Synthèse: image, langue et croyances», op. cit.
11. Philippe Dubois, op. cit., p. 187-189.
12. Pierre Nora, «Entre mémoire et histoire», in *Les Lieux de mémoire 1. La République*, Gallimard, Paris, 1984, p. xv-xlii.
13. Françoise Coblence, «La Passion du collectionneur», *Traverses 2*, Centre Georges Pompidou, Paris, été 1992, p. 71-73.
14. George Legrady, «L'Interface comme métaphore», dans *Les Hypermédias*, revue virtuelle 12, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, n.p.
15. George Legrady, «The Postcard Trail» dans *Artintact 3*, CR-RomMagazine, Cantz Verlag, Karlsruhe, Allemagne, 1996, p. 101.
16. George Legrady, «L'Interface comme métaphore», op. cit.
17. Timothy Druckrey, «Entre les "souvenirs-écrans" et les "moteurs associatifs"», dans *George Legrady. De l'analogie au codage numérique, la photographie et l'interactivité*, op. cit.

Anne Bénichou est critique et enseigne l'histoire de l'art et la muséologie à l'Université d'Ottawa. Jacques Doyon est critique et conservateur indépendant.

Focusing on the notions of "collecting" and "making" in George Legrady's work, the authors analyze it as an exploration of the various modes of constructing an image within a semiotics and a politics of representation. Located between photography and interactivity, Legrady's work questions the nature of the medium as well as its contents and contexts. It also questions the nature and function of the archive, thus positioning the artist at the centre of contemporary problematics.

# Matthew Barney's

## TESTICULAR ANXIETIES

Bruce Hugh Russell



THIS PAGE AND  
OPPOSITE:  
CREMASTER 5, 1997;  
PRODUCTION STILL;  
PHOTO: MICHAEL  
JAMES O'BRIEN,  
COURTESY BARBARA  
GLADSTONE GALLERY.

In one of the most infamous episodes of ancient Greek history, one morning in 415 BCE the people of Athens awoke to discover that the penises of many of the city's herms had been broken off. This sacrilegious desecration of the boundary markers, and all of the property relations that they implied, had not occurred during just any night, the scandal had been perpetrated on the eve of the departure of an Athenian expeditionary force to Sicily. The immediate result was mass hysteria, but the longer consequences were political and included the banishment of some of the city's most distinguished young men who were accused of the mutilation. This elite clique, who became known as the *Hermocopids*, or herm cutters, led by Alkibiades, were to have sailed with the Athenian fleet to Sicily. He and his friends were beautiful, fabulously wealthy, and the descendants of ancient aristocratic families. Alkibiades is perhaps best remembered today as a protégé of Socrates immortalized in the Symposium. But he was also a victorious Olympic athlete and the nephew of Pericles, the pre-eminent politician of his generation, and he became in turn a leading political figure of his gener-

ation. What went wrong, was he simply an arrogant playboy acting out his elitist contempt for his neighbours' piety? This was no doubt part of the explanation, but the *hermocopids* were not the first or last group of young men to lash out in anti-social frustration that their elders were prepared to sacrifice their lives in the interest of empire or wounded civic pride. While evidently not lacking in bravado, for these young men, leaving for war, being sent off to war, was simply too much.

There is enormous evidence associating castration anxiety and war. It is an association only too graphically illustrated in Goya's horrific etchings of the Peninsular war. In her reading of films of the Second World War era and the postwar recovery period, Kaja Silverman discusses castration anxiety in relation to war trauma as part of a larger category, historical trauma, which she takes from Frederic Jameson's *The Political Unconscious*. She seeks "to isolate a historical moment at which the equation of the male sexual organ with the phallus could no longer

be sustained" and the ways in which "the disjunctive of these two terms has led to a collective loss of belief. . . ."<sup>1</sup>

The historical trauma to which she refers is of course the full-scale assault on the symbolic order which has characterized recent decades, on the very foundational pillars of the *dominant fiction*: gender, class, race and ethnicity, focusing on "its most primary signifier of privilege the phallus" (34):

The male subject's aspirations to mastery and sufficiency are undermined from many directions. . . . It has only been very recently that yet another threat has come into play in a politically organized way – that constituted through the representational and sexual practices of feminism and gay liberation. (52)

It is always most difficult to understand the social history of the recent past but it is apparent that the decade of the eighties was no less tumultuous for those seeking their intellectual formation in North American educational institutions than the more conspicuous campus tumult had been for the generation of the late sixties. But the terrain of academic contestation had shifted from class and anti-colonial issues to increasing emphasis on gender and minority concerns.

THIS PAGE AND  
OPPOSITE  
CREMASTER 4, 1997.  
PRODUCTION STILL.  
PHOTO: MICHAEL  
JAMES O'BRIEN,  
COURTESY BARBARA  
GLADSTONE GALLERY.

in which "the  
ns has led to a

which she refers  
to on the sym-  
metrized recent  
onal pillars of  
class, race and  
primary sig-  
(34):

erary and suffi-  
cations. . . . It has  
ether threat has  
d way—that  
onal and sexual

(52)  
understand  
past but it is  
eighties was  
eking their  
h American  
e more con-  
seen for the  
t the terrain  
hifted from  
increasing  
y concerns.



These were the years in which woman's studies departments became gender studies departments, and in which gay and lesbian studies became queer studies, and in which much more complex and sophisticated theoretical discussions further distanced academic discourse in these areas from community movements that had given them birth. Simultaneously the category of queer was constituted with sufficient elasticity to encompass bisexual, transgendered and any other communities or individuals, or so it seemed, who wanted to sign up.

The introduction of Gender Studies and the new approaches to cultural theory, the new history, the new art history, all occurred in a larger climate of political reaction, not just the economic harshness of the New Right, but of voracious campaigns to defend Western Civilization from attacks on canonic tradition. It was the era of the Mapplethorpe trials, the NEA cuts and AIDS activist art, a time in which manifestly political art reflecting these issues began to appear in prominent exhibitions such as the Whitney Biennial, and it was a time in which the feminist milieu was torn apart over debates about pornography and sexual representation.

Art schools were no less the sites of these contestations than were the universities. For example, the Los Angeles painter Lari Pittmann has talked about the polarization along gender lines among students at the California Institute for the Arts with gay students identifying with their feminist teachers, deliberately espousing pattern and decoration in their work in defiance of the minimalism and conceptualism of their male teachers.<sup>2</sup> This realignment could produce unpredictable allies. Somewhat surprisingly even a critic like Benjamin Buchloh had somewhat earlier argued that feminism was one of the only active sites of contestation left for intrepid avant-gardistes. Writing of women artists such as Jenny Holzer and Sherrie Levine in relation to the prototypical modernist artist/hero, Buchloh acknowledged:

Baudelaire was wrong when he argued that the poetical was necessarily alien to female nature since melancholy was outside the female experience. Enter the female dandy, whose disdain has been sharpened by the experience of phallographic oppression, and whose sense of resistance to domination is therefore more acute than that of her male colleagues, if they still exist.<sup>3</sup>

Buchloh continues, addressing the other preoccupation of the perceived crisis:

In the current historical situation artists adopt the psychosexual standards of obsolete role models and provide for the market, but fail to change esthetic practice. (52) Anyone taking the implications of the situational ethics of the late 1960s and 70s into account as an irreversible change in the cognitive conditions of art production would have to realize that any return to an unconditional autonomy of art production would be mere

pretense, lacking any historical logic and consequence, just as any attempt to reinstitute the conventions of representation after Cubism is absurd. . . . (48)

Art production, like other forms of social relations, was under a new kind of assault. White male privilege and its symbolic superstructure was placed in a defensive posture if not unprecedented in recent history,<sup>4</sup> certainly on a previously unarticulated scale and level of conscious discourse. Articles about male trauma began to saturate print and electronic media; for example, football players confessed that they were "terrified" of feminist emasculation. This same terror resonated throughout popular culture. A recurring comic variant was the attempts of young straight men to posture themselves as pro-feminist or *sensitive* as a means to be more sexually successful with their girlfriends; for example the brothers Mark and David in the sit-com *Roseanne*. If this brings us back to where we began, to the relation between historical trauma and castration anxiety, who shall play our Alkibiades? A suitable candidate might be Matthew Barney, thirty years old, former Yale football player, onetime premed student, ex-fashion model, and current international art megastar.

Born with mythic appropriateness in San Francisco in 1967, Barney seemed to have emerged fully formed in the early 1990s. Critics quickly traced a genealogy for the ingénue from the corporeal explorations of Burden, Acconci, Nauman, etc., whom Barney himself acknowledged as his "distant cousins."<sup>5</sup> But there was something of the glamorous savvy of General Idea not only in his adoption of pageants as a performative model and discursive mythology, but also in his self-marketing along the familiar lines of the Canadian triumvirate: "We knew that if we were famous, if we were glamorous, we could say, we are artists, and we would be. We did, we are. We are famous, glamorous artists."<sup>6</sup> Barney, like Jeff Koons before him, seems to have learned this posture only too well. His New York debut, at the age of twenty-four, was staged with calculated precision. The cancellation of his first exhibition at Petersburg intensified curiosity and expectation by shifting its venue from New York to Los Angeles. During this same period, while the artist declined all press interviews, a series of almost hagiographic reviews appeared in the art press. Finally Barney's epiphany coincided with his appearance on the cover of *Artforum*.<sup>7</sup> The much anticipated New York premiere comprised a video-recorded private performance *MILE HIGH Threshold: Flight with the ANAL SADISTIC WARRIOR* (1991) in which Barney, wearing only a bathing cap, hightops and a titanium ice screw inserted in his anus, documents a three-hour negotiation across the gallery's

ceiling using climbing equipment, while being shadowed from below by a video camera operator dressed in black. The installation comprised monitors playing the performance tape and various objects, called by the artist *docufragments*, a melange of various sorts of pseudo-training equipment made of frozen petroleum jelly, prosthetic plastic, wax, sugar, tapioca and human chorionic gonadotropin, a synthetic sexual hormone which converted the gallery (as several critics have observed) into a private gymnasium. These materials, which might be said to be pseudo-bject, reminiscent of corporeal wastes but disconcerting only by the disruption of their appropriate context, have remained a constant in the artist's work.

The critical response to this epiphany was mixed, to say the least. Benjamin Weil accused the artist of "appropriating the new languages of. . . political art, *gentrifying* this work to reintroduce political issues as another market-oriented art form" presenting "the body as subject in a self-eroticised configuration [which] recalls the advertising for Calvin Klein's *Obsession*. . . ."<sup>8</sup>

Barney's Yale student work (he graduated in 1989) centered on a series of studio projects which he called "drawing restraints" in which the principles of athletic training were applied to the act of drawing, "facilities designed to defeat the facility of drawing."<sup>9</sup> Bound with surgical latex hosing he would strain his body to overcome these self-imposed impediments in thwarted attempts to connect the drawing medium to a surface. The materials were either too long, heavy or flaccid to be of use, and the drawing surface was barely in reach. This calisthenic principle would inform his first performance works, including his graduate thesis project, *Field Dressing* (1990), a performance in the University athletic complex, apparently known locally as the "Temple of Sweat."

Much of Barney's early work seems to revolve around the principle of counterphobia, of attempts to exorcise anxieties through repetition, using the metaphor of athletic training, of hypertrophic muscle development, and exaggerated gender differentiation. Critic Matthew Ritchie has written of these works:

The protagonist undergoes rituals of endurance, humiliation and achievement; in an allegory of differentiation. . . . His fusion of the equally closed, fetishistic worlds of fashion, art, sex, medicine, and sport could hardly be more obvious in its intentions. It's a virtual theme park of late twentieth century anxieties and obsessions.<sup>10</sup>

For Lane Relyea, Barney's work centers on the manipulation of "his own fictional body, a multiple hybrid pumped-up by a variety of forces — organic, mechanical, institutional, psychological."<sup>11</sup>

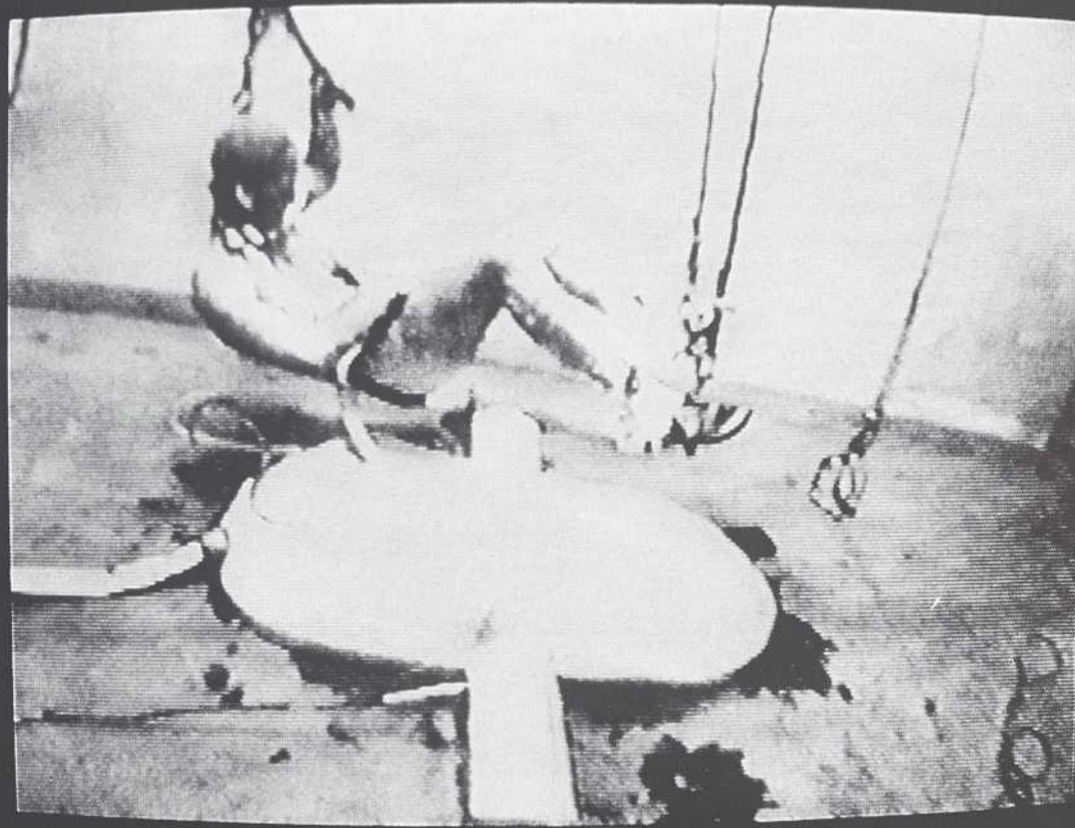
These early installations included photographs of the artist's pumped-up body in a white evening gown. A piece presented in the first Gladstone Gallery exhibition, entitled *Transsexualis (decline)* (1991), a silicon cast of the artist's pectoral muscles, seemed to explore the resemblance of female breasts to over-developed male chest acquired through bodybuilding, an observation which had previously led the mother of one bodybuilder to the neologism "he-hooters."<sup>12</sup> Barney has evolved an ongoing personal erotic discourse which approaches the idiosyncratic complexity of Duchamp or Pierre Klossowski. Central to this work has been a fetishism of the perennial embodiment of male potency, both literal and symbolic, the testicles.

The artist has stated that "I came of age on the football field, that's where I started to construct meaning in my life."<sup>13</sup> Barney's employment of Freudian terminology in relation to this early work is self-conscious and prescriptive, employing titles such as *MILE HIGH Threshold: Flight with the ANAL SADISTIC WARRIOR*, *Repressia* (1991), etc. It seems entirely reasonable to locate his counterphobic exercises within appropriated Freudian scripts. We don't have to look very far to locate the untransmuted origins of the anal sadistic warrior in the castration anxiety of the infamous anal sadist/masochist, Freud's Wolfman.<sup>14</sup> Much of Barney's football imagery revolves around one of his childhood football heroes, Jim Otto, Oakland Raiders all-pro center from 1960 to 1975. Famous for his plastic knee replacement with which he played for most of his career, Otto anticipates Barney's obsession with both prosthesis and endurance. Barney reworked Otto's name as a kind of personal logo, his jersey number 00 was a rather obvious play on his name, and has served the artist as a fundamental testicular metaphor throughout his work to this day. It seems entirely fair to speculate that Barney's football obsession, indeed the football and soccer mania of millions of men around the world, is a compulsive equivalent to what is known in psychoanalytic literature as the *fort/da* game. Freud had observed his grandson enact a ritualization of separation anxiety in which the little boy would respond to his mother's disappearances by repeatedly throwing and recovering a specific toy while declaiming the words "fort" and "da" meaning gone and there. Is it a coincidence that Jim Otto was played in *Cremaster I* (1995) by the artist's own mother?

While the artist himself seems more than willing to inscribe his activities within conventional intellectual discourse, including the language of psychoanalysis, his critics tend to tumble over themselves in avoidance of the obvious. Predictably, little of the enor-



DRAWING RESTRAINT 7, 1993, PRODUCTION STILL; PHOTO: PETER STRIETMANN, COURTESY BARBARA GLADSTONE GALLERY.



FIELD DRESSING (ORIFILL), 1990, VIDEO STILL; PHOTO: COURTESY BARBARA GLADSTONE GALLERY.





CREMASTER 4, 1994, PRODUCTION STILL; PHOTO: PETER STRIEMANN, COURTESY BARBARA GLADSTONE GALLERY.



CREMASTER 5, 1997, PRODUCTION STILL; PHOTO: MICHAEL JAMES O'BRIEN, COURTESY BARBARA GLADSTONE GALLERY.

mous "critical" literature which his work has engendered addresses the site of the artist's most telling customization of the male body: the conspicuous absence in his recent work of the penis.

By 1993 Barney had recast the conventional heroic figure in his work. The athlete was replaced by the perennial performer of male sexuality in Western culture, the satyr, whose priapic panergenic can be traced from Greek vase paintings to the walls of Pompeii, from Botticelli and Filarete's monumental doors for San Pietro in Vaticano to Böcklin, Beardsley and Picasso. But there is a difference: the satyrs who preen and gamble though his work since their appearance in his three-part video installation *Drawing Restraint 7* (1993) are cockless. Thus while Barney's satyrs bare a greater resemblance to the Narnia variety found in C.S. Lewis' children's stories than they do to those of Picasso's, neither are they eunuchs. Their phallic horns remain conspicuously in place, and their fetishistic eroticism revolves, quite literally, around their testicles. Continuing the Otto metaphor, Barney elaborates his more recent obsession with the cremaster muscle, that which serves to control the ascent and descent of the testicles in response to temperature and anxiety. This is elaborated in confusing allegories of the ascending and descending horns of the Loughton Ram, na-

tive to the Isle of Man, where Barney situated the *Cremaster IV* (1994) tape; or baroque sadistic rituals in which doves tethered by ribbons tug on the testicles of a giant satyr again played by Barney in his most recent work, *Cremaster V* (1997). Rather than the elaboration of an androgynous third sex, as some critics have suggested,<sup>15</sup> do the *Cremaster* works perform the eschatological struggle of the already castrated heterosexual male to prevent the interiorization of a previously uncontested vestige of male sexual differentiation, the testicles, from their absorption into the body (which Barney refers to as an "abstract zone") as ovaries?

This seems only a partial and limited answer. I think it is important to remember that the artist's performance of castration is on his own terms. While it might reflect broad social castration anxieties, it is here performed as a curative obsessional counterphobia exercise. Castration itself is fundamentally abject, and it is useful to recall Kristeva's hypothesis in *Powers of Horror*. She argues that there are three categories of the abject: food, bodily wastes, and signs of sexual difference. While not inherently revolting, context is everything. The potential disgust associated with food is kept at bay by appropriate rituals of preparation and serving. Arguably Barney is committed primarily to the enactment of similar rituals

pertaining to the display of sexual difference, specifically to the Ur-trauma of its eradication. Yet his castration dramas occur in opera houses, they enact subjects, and are performed by casts drawn from legend; they are bloodless and set to operatic texts composed by the artist himself. No penis has really been removed, it is only hidden by prosthetics and maquillage, and the viewer is of course aware of this. All that has occurred is that the penis/phallus has been withdrawn from observation. Despite various tuggings, the artist's balls have done little more than rise and descend within the proscenium of his own actions. The eternal Punch and Judy show of patriarchal contestation proceeds with only a variant script.

To return to the *exergue* with which we began, the other scandal of which Alkibiades and the *Hermocopids* were accused was the profanation of the Eleusinian mysteries through their revelation in drunken parody. Although what is now known of these rites derives from rumor and patristic calumny, it is surmised that the initiates witnessed a ritual dramatization of the fecundity of the goddess Demeter. In a sense Barney's work represents the symmetrical inversion of this: if what was revealed at Eleusis, and inappropriately broadcast by Alkibiades and his associates, was the power of feminine reproduction, what Barney has done is to put away, to hide, the male equivalent. The penis/phallus has been "disappeared" to prevent its further desecration by female and gay male gazes.

This is not solely to reduce Barney's work to an anti-feminist reaction. It can also be read as a concession, even as a desire to participate in a redefined symbolic order. The central question revolves around what happens to the phallus when it is separated from the penis. Of course it does not disappear, the pillars of what has been the *dominant fiction* might have been shaken by historical trauma, but still stand, if perhaps sharing space with alternative structures. If Barney has merely shifted the phallic signifier from the groin to the head (we don't see it but we continue to recognize it), he has perhaps allegorized the cerebralization of sexual discourse in modernism and postmodernism (in psychoanalysis, the behavioral sciences, feminism, etc.) and expresses, not only a major shift in public discourse, but hypothesizes the possibility of male heterosexual participation in trans-genderal erotic polymorphous play.

Barney's work evokes the crisis of his generation from the perspective of a presumably heterosexual male artist in an era obsessed with identity politics. It remains to consider his recurring invocation of the trope of male penetration in relation to queer identity. Eve

Kosofsky Sedgwick, like Foucault before her, signals that (what she terms) "the chisel of modern homo/heterosexual definitional crisis. . . has been a presiding master term of the past century, one that has the same primary importance for all modern Western identity and social organization (and not merely for homosexual identity and culture) as do the more traditionally visible cruxes of gender, class, and race."<sup>16</sup> While Sedgwick argues that self-definition in terms of sexual object choice is an obsessive theme in modern life and culture, Barney's work seems to be go beyond this. Like Duchamp before him, he seems to willfully flirt with a gay audience.<sup>17</sup> Barney deliberately toys with signifiers conventionally, but not necessarily exclusively, associated with gay life such as drag, anal penetration and bodybuilding.<sup>18</sup> In doing so it almost seems that he aspires to inclusion in the amorphousness of "queer" as distinct from "gay" identity.

In the performance *Pace Car for the Hubris Pill* (1995), Barney is penetrated by a frozen tapioca dildo. Within his personal vocabulary tapioca has been a persistent stand-in for sperm. Like the titanium ice screw in *Blind Perineum* (1991) this alienated phallus might be unattached, but this is not simply polymorphous anal play, it is a displaced symbolic homosexual act. Yet here an act of profound sensuality and intimacy is caricatured as a performance of anxiety and violation to be endured, nothing less than penetration as abjection.

In *Powers of Horror*, Kristeva argues a substance, act or process is not innately abject but is constituted as such as a control device:

The abject permeates me, I become abject. Through sublimation, I keep it under control. The Phobic has no other object than the abject. He has a sense of danger, of the loss that the pseudo-object attracting him represents for him. . . . *Jouissance*, in short. For the stray considers himself as equivalent to a Third Party. He secures the latter's judgment, he acts on the strength of its power in order to condemn, he grounds himself on its law to tear the veil of oblivion but also to set up its object as inoperative. As jettisoned. . . .<sup>19</sup>

Barney flirts not just with a gay audience, but with homosexuality itself, all the more effectively to reassert his albeit perverse "normality." Just as he hides his penis from the threatening female gaze in mock-castration to transform himself into the phallus, he is penetrated to demonstrate that he is man enough to resist the nominative power of the act.

It is perhaps too easy to dismiss Barney. One suspects more than one of his detractors with envy. Matthew Ritchie is correct in his assessment:

One thing is abundantly clear, Barney is really very good at what he does, even if exactly what that is has yet to be defined. Very rarely do artists appear that are

instantly convincing in the role of major players, let alone with a persona so perfectly tailored to our desires. He is glamorous in every sense of the word, including its original meaning: a visual enchantment cast by a supernatural agency to make things seem different than they really are.<sup>20</sup>

If Barney's art is problematic, it is redolent of the problems of our times. Its success addresses our own problems. Its seductiveness proves this, toying as it does with our obsessions. To expect him to resolve them is perhaps too much to ask, indeed it would be the ultimate delusional fantasy.

#### NOTES

1. Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York/London: Routledge, 1992, p. 2. Further references will be noted parenthetically in the text.
2. Lari Pittman, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1996, p. 67; Elizabeth Brown, *Lari Pittman: Drawings*, Santa Barbara: University Art Museum, 1996, p. 17.
3. Benjamin H.D. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art," *Artforum*, September 1982, p. 52. Further references will be noted parenthetically in the text.
4. It is useful to remember that Father's Day was introduced by American President Woodrow Wilson in 1916 during one of the most active periods of the Suffrage movement, and enacted by Congress during the Nixon years at the height of the second wave of American feminism.
5. Mary Haus, "Fast Forward," *Artnews*, November 1993, p. 123.
6. General Idea, "Stolen Lingo," *FILE Magazine*, III:1, 1975, p. 21. This is more than a synchronic parallel: Barney's use of props evokes the Miss General Idea pageants, such as vacuum-formed plastic wigs in the *Cremaster* tapes.
7. *Artforum*, September 1991. See also Roberta Smith, "Matthew Barney's Objects and Actions," *New York Times*, October 25, 1991 and Benjamin Weil, "Matthew Barney," *Flash Art* #162, January/February 1992, p. 102.
8. Weil, *ibid.*
9. Neville Wakefield, "Matthew Barney's Fornication with the Fabric of Space," *Parkett* #39, 1994, p. 118.
10. Matthew Ritchie, "Matthew Barney," *Flash Art*, October 1995, p. 105.
11. Lane Relyea, "Openings: Matthew Barney," *Artforum*, September 1991, p. 124.
12. Steven Kaplan, "Matthew Barney," *Etc. Montréal*, August 1992, p. 65.
13. Haus, *op cit.*
14. Sigmund Freud, "From the History of an Infantile Neurosis," *Collected Papers III*, trans. Alix and James Strachey, New York: Basic Books, 1959 [1918], p. 494. Threatened with castration the subject was "thrown back by its influence into an earlier phase of pre-genital organization. As a result of the suppression of his [genital sexuality] the boy's sexual life took on a sadistic-anal character." The paper then traces the transformation of this anal sadism to its

mirror inversion as anal masochism, a reaction-formation motivated by the subject's cumulative guilt. There is perhaps another parallel: perhaps the displacement of the Wolfman's "anxiety symptoms to be replaced by obsessional" (p. 535) is equivalent to Barney's replacement of the Otto motif with that of the Satyr.

15. Jerry Saltz, "The Next Sex," *Art in America*, October 1996, pp. 83-91.
16. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1990, pp. 11-12.
17. Specifically Duchamp's response to Frank Lloyd Wright's homophobic comments during the Western Round Table on Modern Art at the San Francisco Museum of Modern Art in 1949; Bonnie Clearwater, ed., *West Coast Duchamp*, Miami Beach: Grassfield Press, 1991, pp. 106-114.
18. Novid Parsi, "Don't Worry, Sam, You're Not Alone: Bodybuilding Is So Queer," in Pamela L. Moore, ed., *Building Bodies*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1997, pp. 103-134.
19. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982, pp. 6-11.
20. Ritchie, *op. cit.*

Bruce Hugh Russell is a Montréal writer and independent curator.

Par ses explorations corporelles, ses défilés de mode ironiques et ses allusions athlétiques, l'artiste américain Matthew Barney illustre en quelque sorte la crise de l'identité mâle hétérosexuelle. Ici, la castration se joue de façon obsessionnelle tel un rituel curatif « antiphobe ». Cependant, le rapport qu'entretient l'artiste avec des sujets identifiés au monde gai, comme le travestissement, la pénétration anale et le bodybuilding, complexifie la problématique puisque, selon l'auteur, c'est par le biais de l'homosexualité que l'artiste affirmerait sa « normalité » perverse.

## BERNARD LALLEMAND

Galerie Anton Weller, Paris, 7 avril - 13 juin

Force est de le constater, le corps est au centre d'une interrogation récurrente au sein de la production artistique contemporaine. Les concepts d'identité et d'altérité n'ont cessé d'alimenter ces dernières années la réflexion, nourrissant le propos théorique de nombreuses expositions – de la Biennale de Venise en 1995 à celle de Lyon en 1997. Cette sorte de questionnement n'est pas innocente d'une époque qui, faute de véritables repères, privilégie le réflexe somme toute naturel d'un retour sur soi. Un retour et non un repli. Il n'y va là d'aucune espèce de pathologie mais d'un mouvement qui vise à reconsidérer le corps dans toutes ses ramifications, tant affectées que socialisées.

Dans le contexte d'une telle actualité, la démarche de Bernard Lallemand s'inscrit à l'ordre d'une réflexion rigoureuse, singulière et radicale. Quelque chose d'organique est à l'œuvre dans son travail qui met en jeu le corps dans ses rapports de fonctionnalité au monde extérieur en nous en proposant une vision proprement retournée. L'idée d'en montrer l'intérieur, non sur le mode d'un constat scientifique mais d'une interrogation sur ses systèmes circulatoires, gouverne en effet la plupart des pièces que réalise l'artiste. Il y va tout à la fois d'une mise à nu – assimilable à une véritable dissection – et d'un principe de réification – visant à objectiver le corps – d'autant plus décisifs que les matériaux qu'il emploie sont directement empruntés à l'univers industriel ou médical.

Après avoir travaillé pendant une dizaine d'années en confrontant ses dispositifs à l'espace et au corps du spectateur, Bernard Lallemand a entrepris depuis trois ans une série de réalisations où il met plus particulièrement son travail en relation avec la fonction spécifique d'un lieu. Une salle de bain, un placard, une piscine, une maison, une cabine publique, etc., son œuvre se situe chaque fois «dans un espace émotion-

nel et réflexif» dont la perception est fondée sur un système ambivalent lui conférant une force simultanément attractive et répulsive. Sa dernière prestation en date, que l'on a pu voir au printemps et qui



BERNARD LALLEMAND, «UNE VIE DE RÊVE», 1998, LA BOUTIQUE, PARIS (VUE DE LA VITRINE, DE GAUCHE À DROITE: FORMULE, LIBIDO INSTRUMENTALE, WAITING MOTHER); PHOTO: (MARC DOMAGE) GALERIE ANTON WELLER, PARIS.

associait l'espace social d'une boutique à l'espace intime d'un rêve, a été rendue possible grâce à l'action exemplaire de la galerie Anton Weller.

Dans le cadre des expositions qu'elle organise à l'extérieur de ses propres murs, sous l'intitulé générique de «chez l'un, L'AUTRE», celle-ci a en effet permis à l'artiste de pouvoir occuper rue de Belleye trois mois durant les locaux désaffectés d'une ancienne boutique. Le fait d'un tel engagement de la part d'un marchand est suffisamment rare aujourd'hui pour ne pas le souligner ici. Pour Bernard Lallemand, le choix d'une «boutique» n'est évidemment pas étranger à ce qu'il en est d'une implication tant au social qu'à l'exhibition, tant à l'échange qu'au commerce. Par excellence, la boutique – dont il n'est pas inutile de rappeler qu'à l'origine le mot est synonyme d'atelier – n'est autre qu'un «local situé au rez-de-chaussée

d'un immeuble où un marchand, un artisan expose, vend sa marchandise au détail» (cf. *Le Petit Robert*, 1996). Inscrite non seulement dans le tissu urbain mais, qui plus est, dans le parcours art contemporain du Marais, telle était très exactement celle de Bernard Lallemand. Entièrement réaménagée pour l'occasion, repeinte de façon monochrome d'un bleu froid et distant, avec ses deux grandes vitrines sur la rue largement offertes au regard du passant, elle pouvait tout aussi bien paraître pour

une nouvelle réhabilitation commerciale que comme un corps intrus, curieusement étranger.

Tout l'art de Bernard Lallemand procède d'une interpellation de l'autre dans cette façon de retournement de l'image du corps en le mettant face à la potentialité des réseaux de circulation de ses humeurs. Un retournement que corrobore la métaphore même de la boutique dans laquelle le regardeur était invité à circuler, comme s'il pénétrait à l'intérieur même du corps de l'œuvre, et que confortait tout le jeu de traversées et de transparences entre dehors et dedans. Un retournement qu'illustre aussi chaque œuvre considérée pour elle-même: têtes de mannequins en polystyrène blanc, lisses et chauves, l'une nantie d'un dispositif de stockage de larmes, l'autre d'un recyclage d'humeurs, une autre encore d'un jeu de tuyaux raccordés d'un orifice à l'autre; petits sacs plastiques contenant cha-

cun le dessin schématique d'une connexion potentielle et l'appareil lui correspondant; appareillage en forme de sous-vêtement à l'épreuve d'une Libido instrumentale suggérée, etc.

Masques, lunettes, entonnoirs, embouts, tuyaux, conduits, seringues, blisters, vitrines, portants métalliques, le vocabulaire formel de Bernard Lallemand en appelle à une matérialité clinique faite de verre, de plexiglas, d'acier, d'aluminium qui procède d'une esthétique

de l'hygiène. Cette façon de mettre le corps en jeu et de s'inquiéter non plus de son apparence mais de son essence, non plus de ses fonctions mécaniques mais de ses flux internes, participent à la nécessité éprouvée par l'artiste d'intégrer une nouvelle conscience du corps. Elle procède de ce que, si celui-ci était jadis imperméable, il est aujourd'hui poreux; si la question de l'identité relevait jadis de l'appartenance à un groupe, elle est aujourd'hui d'affirmer une différence. Pour Bernard Lallemand, l'idée que le corps est une machine est une vieille idée complètement obsolète et c'est à la conscience d'une vision fonctionnaliste que nous convoquent tous les dispositifs qu'il établit tant il est vrai qu'aujourd'hui la machine a intégré le corps. À ce propos, l'un des rares exemples auxquels l'artiste se réfère volontiers est celui de l'architecture de Frank Lloyd Wright: la façon dont celui-ci traite

des rapports de la nature et de l'habitat relève d'un même principe d'échange non seulement organique mais proprement vital. Tout y est de l'ordre d'une osmose, d'une diffusion réciproque et insensible qui fonde la notion même d'identité, c'est-à-dire d'être.

Si, à première vue, l'art de Bernard Lallemand peut apparaître chargé d'intentions prothétiques, oscillant entre contrainte et libération, on mesure à l'analyse qu'il s'agit bien davantage d'un travail

d'épure plastique qui vise à mettre en évidence ce qu'il en est des notions de circulation, de rythme et de tension en quête d'une connaissance toujours plus approfondie de soi et de l'autre. Le corps comme lieu d'interrogation y est le prétexte d'une pensée sur le monde dans ses ramifications les plus diverses, qu'elles soient organiques, sociales, psychiques, voire poétiques.

— PHILIPPE PIGUET

## BIENNALE DE L'IMAGE

École nationale supérieure des beaux-arts, Paris,  
12 mai - 12 juillet

C'est dans un contexte peu enclin à l'esprit d'initiative que s'inscrit la toute nouvelle Biennale de l'image, organisée par le Centre National de la Photographie via son directeur Régis Durand. En effet, quelques événements ont entaché la scène artistique française, plongée depuis la crise du marché de l'art dans un climat morose. Que ce soient les vives polémiques touchant à la légitimité de l'art contemporain, l'accueil d'importantes manifestations artistiques en Europe excepté en France, ou la fuite de certaines galeries françaises à Bruxelles qui, en ouvrant des succursales, entendent créer un pôle dynamique dans un pays où, dit-on, les collectionneurs de l'art actuel sont nombreux.

La première édition de cette Biennale paraissait alléchante et plusieurs espéraient qu'elle allait rompre avec le ronronnement ambiant. Au programme: de jeunes artistes ayant peu exposé en France, un florilège d'images (quatre-vingt-dix au total) sur une variété de supports reproductibles. Au final: un sentiment de déjà vu qui laisse à penser que cette manifestation ne laissera pas un souvenir inoubliable... à quelques exceptions près.

Aux habitués artistes en vogue que l'on retrouve d'une manifestation à l'autre, la Biennale présente une trentaine de jeunes artistes internationaux (moyenne d'âge trente-deux ans), pour la plupart inconnus du public français. Assumé par le commissaire d'exposition, le label

«jeunes artistes» n'en reste pas moins problématique, associé inévitablement à l'âge des individus et à la notion de découverte, dû au faible nombre d'expositions auxquelles ces derniers ont participé.



CASA FACTORI, NUMÉRO, 1998; PHOTO: BIENNALE DE L'IMAGE PARIS 98.

Est-il cependant pertinent d'envisager la création artistique en fonction de critères qui ne sont autres que biologiques? L'idée de Régis Durand est de «montrer des artistes dont le travail est parfois qualifié d'émergent, connu de quelques professionnels, certes, mais encore en devenir et qui reste à découvrir». La manifestation se veut donc une sorte d'observatoire de la création, un laboratoire expérimental pour ces jeunes premiers. Proposition

intéressante mais à double tranchant alors qu'institutions et galeries rivalisent entre elles – en exposant et en achetant le plus tôt possible ce qu'il y a de plus neuf – et privilégient la course au spectaculaire au détriment de projets solides longuement mûris.

Outre l'accent porté sur la création en train de se faire, la Biennale s'articule autour de la notion d'image(s), délaissant délibérément peinture et sculpture, médiums traditionnels. Utilisées comme matériau, outil, ou comme mode d'écriture, les images photographiques, vidéographiques, cinématographiques et sur CD-Rom constituent bel et bien aujourd'hui une des réalités de l'art contemporain. C'est de cette situation historique et artistique que la manifestation se fait l'écho. En investissant massivement notre quotidien, ces images et leurs divers usages ont transformé notre rapport au monde, affecté nos comportements, modifié notre perception du temps et de l'espace. C'est

sans doute pour cette raison que le thème de cette première édition s'intitule: «De très courts espaces de temps», titre emprunté à un passage de l'*Ulysse* de James Joyce. La thématique n'est cependant pas nouvelle, tant il est vrai que la question du temps, à la fois vaste et banale, est au cœur de toute création: quel rapport l'individu entretient-il avec le monde, le langage, le temps ou l'espace? Comment peut-il s'y repérer et s'y mouvoir?

Installée dans l'enceinte de l'Ensb-a, la Biennale propose un parcours compartimenté en de petits espaces délimités. Les œuvres vidéo sont présentées dans la majorité des cas dans des espaces clos, sorte de caissons d'isolement, de façon à ne pas interférer avec les autres pièces. Pas de dialogue entre les œuvres, peu de confrontation. Cependant, au premier étage, les projections vidéo sur grand écran des œuvres de Franck Scurti et de Fiona Tan se contaminent et se font écho, plus dans leur opposition que dans leur similitude. *Chicago/Flipper* de Franck Scurti est un montage accéléré confrontant des vues d'ambiances urbaines, de gratte-ciel de verre et d'acier, entrecoupées d'images de flipper comme pour annoncer le score d'une partie virtuelle encombrée d'obstacles insurmontables, le tout rythmé par les impacts de la boule. *Roll I / II* présente en boucle la chute du corps de l'artiste Fiona Tan qui glisse le long d'une paroi pentue et s'effondre au sol en un instant. D'un côté, vitesse, fragmentation de l'image, choc sonore; de l'autre, inlassable répétition d'un mouvement, bruit furtif.

Au rez-de-chaussée, à l'extrémité du bâtiment, une voix étrange, hybride, sortie de nulle part, saisit le visiteur dans sa déambulation. Cette source sonore provient de l'installation vidéo *Survie* d'Isabelle Lévênez. Dans un endroit reculé et sombre, est projetée, grandeur nature, l'image d'une femme au corps et à la voix androgynes. L'image ralentie et surexposée donne à la scène un aspect spectral. Le son étiré fait émerger une voix grave et masculine qui murmure ou crie «pousse-moi». Le spectateur devient le témoin d'une situation qu'il ne peut maîtriser par son incapacité à agir. Ce face à face crée un malaise, le renvoie à sa propre histoire, et lui fait appréhender un nouvel espace d'altérité. Le corps en survie, traité à fleur de peau, c'est aussi ce dont il est question dans le film de Jennifer Reeves présenté dans l'un des amphithéâtres de l'Ensb-a. *Chronic* explore de façon non linéaire la vie de Gretchen (jouée par l'artiste elle-même), jeune femme qui, depuis son enfance, a recours à l'automutilation. Une variété d'effets et d'expérimentations s'entrechoquent ici pour évoquer les pensées

de l'héroïne et ses multiples niveaux de perception : vues microscopiques ou de l'intérieur du corps, surimpressions, usages variés de la couleur et du noir et blanc, jeux rythmiques, inserts de textes, séquences pictorialistes ou abstraites, etc.

Autant dans les œuvres d'Isabelle Lévéné et de Jennifer Reeves la question de l'autre demeure flottante, énigmatique, autant l'apprentissage d'autrui et la transmission d'un savoir, aussi futile soit-il, est au cœur du projet de Renée Kool. Dans son film *15.3-18.3.95 / Strasbourg*, elle a demandé à quinze de ses étudiants de l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg, de lui apprendre quelque chose. Ces joyeuses leçons intimes, découpées en quinze séquences et ponctuées d'intervalles noirs, ont été mises en scène et filmées de façon neutre, avec une bande sonore indépendante. Le spectateur tout comme l'artiste profite de ces expériences et histoires personnelles : dire « je t'aime » avec le langage des signes, parler anglais avec l'accent alsacien, casser un sucre sans se briser les doigts, etc. Ici,

spectateur, artiste et participants sont réunis, par la projection de l'œuvre, dans un même projet.

Éditée par l'association marseillaise Casa Factori, *Numéro*, revue murale d'affiches d'artistes, est sans doute la révélation de cette Biennale. Depuis 1994, artistes, écrivains, graphistes, photographes, sont invités à travailler dans l'espace de la revue, composée d'une dizaine d'affiches. Pour la Biennale, cinq numéros étaient placardés, en alternance, sur les murs de l'Ensb-a, à hauteur d'homme, hors de l'espace publicitaire. Dans le flux ininterrompu des informations qui jalonnent nos villes, ces éphémères propositions visuelles et textuelles jouent avec la perception distraite du citoyen, proposent des regards croisés sur la création contemporaine et sur la société. Ainsi le thème du numéro 7, réalisé avec des étudiants de l'École des beaux-arts de Leipzig, était consacré à l'expulsion des étrangers.

— CHRISTINE VIDAL

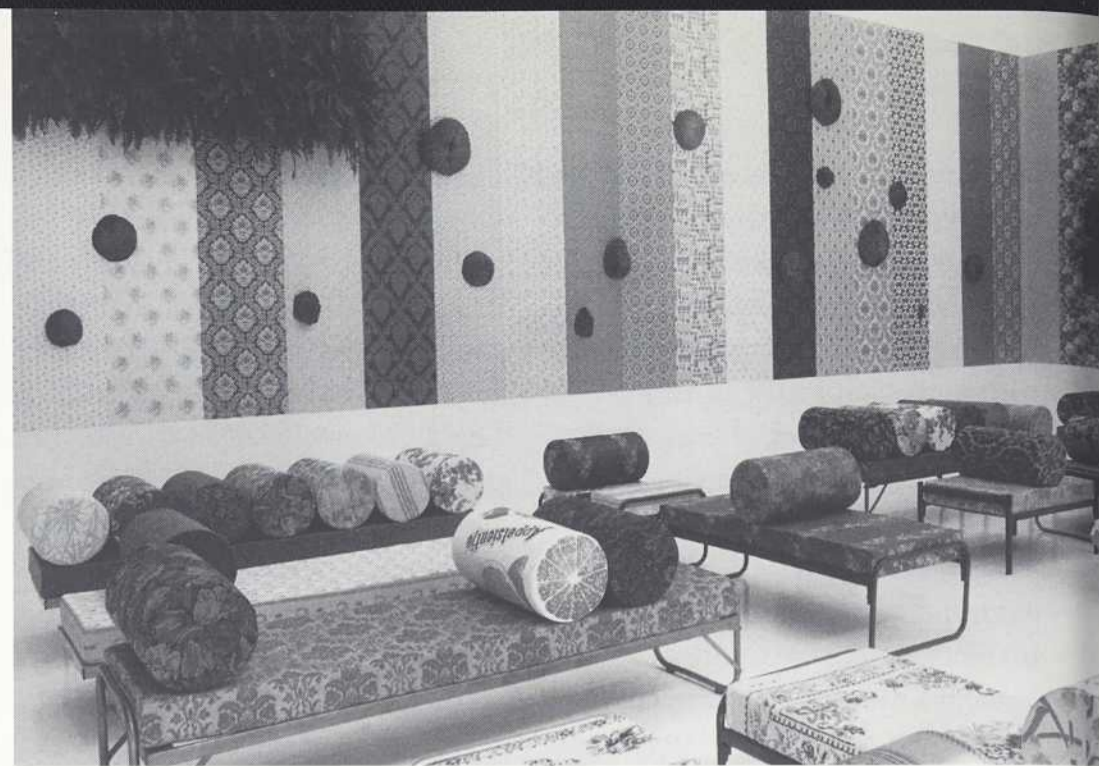
## FORTUYN/O'BRIEN

L'Aquarium, galerie de l'École des Beaux-Arts de Valenciennes,  
29 mai - 30 juillet

L'exposition de l'artiste néerlandaise Fortuyn/O'Brien, qui a investi l'espace de l'Aquarium, s'inscrit dans la continuité d'un travail de sculpture depuis longtemps occupé par les thèmes du jardin-théâtre, le jardin comme nature domptée par l'homme, et le théâtre comme lieu de présentation, d'exposition et de représentation, et par une réflexion sur les possibles du corps tant dans l'espace privé et intime que dans l'espace public et collectif.

Cette exposition est constituée de moyens transportés de ce lieu remémoré et feint qui est le jardin et d'un feuillage des procédures artistiques du XX<sup>e</sup> siècle. Dans cette installation, Fortuyn/O'Brien propose un dispositif composite en montrant ensemble, et sur le mode de la prolifération, les représentations de la nature telles qu'elles sont manipulées dans l'espace de la domesticité. Elle mêle ainsi des éléments décoratifs à motif floral ou

végétal, papiers peints, couvre-lits, tapis à fleurs, dentelles, au végétal — même avec des fougères vivantes en pots; tous ces éléments sont utilisés comme matériau, au même titre que le traditionnel bronze des moulages de chancres ou de larmes d'arbres qui surgissent du mur ou des moulages de bonsaï qui apparaissent érigés des conduits d'évacuation des urinoirs accrochés aux murs. Ces diverses représentations de la nature repérables dans la sphère privée sont associées à des éléments appartenant aux lieux collectifs, comme les moulages en aluminium des chaises d'école ou de jardin public, les savons de collectivité dans lesquels est gravé le nom de la plante dont le parfum s'exhale. Trois urinoirs fixés au mur évoquent conjointement la vie collective et l'histoire de l'art duchampienne; enfin des lits et des divans qui se conjuguent entre le lit d'hôpital, le lit de la chambre à coucher, le divan



FORTUYN/O'BRIEN, «VIOLETTES» (VUE PARTIELLE DE L'INSTALLATION), 1998;  
PHOTO: (NICOLE PIRIOU) L'AQUARIUM, VALENCIENNES.

de l'analyse, le banc de jardin ou le banc du musée, avec cette même articulation privé/public et histoire de la sculpture, continuent l'appel aux sens et au corps du spectateur.

Ces objets extrêmement dissemblables a priori sont paradoxalement des éléments qui attestent une volonté manifeste d'exactitude. Certes l'exposition «Violettes» maintient les antinomies brut/façonné, geste anonyme/geste autographe, matière/phénomène, pénétration/ouverture, mais les parallèles établis entre la nature représentée, recrée et les éléments naturels présentés en lieu et place d'artifices révèlent un sens aigü de la métaphore comme moteur de l'œuvre. La métaphore est «un nouveau rapport entre les choses», elle a ici une dimension initiale et initiante. Elle n'est pas un emprunt ou une cassure, elle ne génère pas des enjolivements : elle vise l'exactitude, non la parure; elle permet la connivence discrète qui lie des éléments que rien, a priori, n'engageait à rapprocher, et nous donne l'expérience d'une matérialité où coexistent deux réalités qui devraient s'exclure.

Et dans cette connivence, au-delà d'un inventaire exacerbé d'un jardinage ou d'une théâtralisation d'un intérieur pénétré par la nature, s'affirme le souci de révéler une structure souterraine de l'espace de vie dans la ville prise comme métaphore d'un corps : comment la vision et la perception préfèrent oublier d'intégrer tous les éléments de communication et de liaison rythmatiques d'une ville, les tuyaux, les conduits, les fils électriques qui la parcourent souterrainement et y dessinent une trame invisible certes

mais bien existante et déterminante pour la vie du dessus, en public et en privé. C'est cette fluidité et cette invisibilité qui est désignée par la corne d'abondance d'artifices et de natures (les vraies racines, les vrais conduits, les vraies arabesques, les fausses gaines) dans la galerie.

Les flux de la ville sont évoqués encore par le travail topographique et photographique intitulé *Cityscape* présenté en contrepoint dans les vitrines de l'École des Beaux-arts. Ce projet est la continuation d'un travail engagé dans d'autres lieux et d'autres villes où Fortuyn/O'Brien a exposé, avec un œil nomade et critique, comme une sorte de géo-philosophie ou de psycho-géographie. Dans chaque ville où elle fait une exposition personnelle, elle exécute un panorama de la ville, un moyen objectif de faire le portrait des villes, et de capturer ainsi l'espace public. Le système est toujours le même. Elle utilise le plan de la ville le plus courant, le Foldex, et travaille aux intersections des axes qui divisent le plan. Le point avec lequel elle commence est toujours celui qui est le plus proche du lieu d'exposition. Là elle prend quatre photographies, vers le nord, l'est, le sud et l'ouest, avec un grand angle. Elle fait la même chose à chacune des intersections au nord, à l'est, au sud et à l'ouest du point de départ, et ainsi de suite jusqu'aux bords du plan et dessine ainsi une «carte-dérive» comme la définissait Guy Debord pour qui le concept de dérive visait «une technique de passage à travers des ambiances variées» et qui préconisait de redessiner «le relief géographique et passionnel des quartiers avec leurs points fixes

et leurs rencontres aléatoires». La plus profonde vérité des lieux dans la ville ainsi photographiés réside dans la façon de les faire apparaître ensemble, de la plus régulée à la plus hasardeuse.

Le jardin, antienne dans l'œuvre de Fortuyn/O'Brien, est vécu sur plusieurs registres : comme seuil entre culture et nature, entre connu et inconnu; il est aussi la projection d'une arcadie, d'un lieu dompté par l'homme, une allusion à un autre monde inaccessible, à la nature sans l'homme. C'est un rappel de la nature qui porte le signe de l'antiquité, de la nostalgie et du passage du temps et, ce qui n'est pas le moins important, de la mémoire, et c'est un modèle esthétique. Avec l'articulation intérieur/extérieur, Fortuyn/O'Brien nous présente le jardin comme une imitation d'un monde plus vaste, ce site où nous tentons de cadrer une réalité sans règles et dans lesquels quelques aspects de la réalité peuvent seulement être reflétés.

Cette réalisation récente, dans son ensemble, par le type d'action et le mode de connexion mis en jeu, est aussi une sorte de réflexion des styles et des moyens de la représen-

tation, novateurs en d'autres époques mais qui ne peuvent aujourd'hui qu'être *remémorés*. Cela finit par un questionnement de la modernité et des modalités de la postmodernité sous toutes ses formes : l'autonomie de l'art et de ses espaces privilégiés, l'idée traditionnelle de la sculpture comme objet spatialement délimité et contraint, l'opération équilibrée entre rationalité et irrationalité, entre ce qui est ouvertement déclaré et ce qui est gardé secret, entre ce qui est transparent et ce qui est caché, entre la signification et la forme. Il ne s'agit pas de s'interroger sur les objets fabriqués de l'art, mais de s'interroger sur l'art, sur ses formules définitives, sur la sculpture comme acte décisif, plutôt que comme chose, comme production plutôt que reproduction. L'œuvre de Fortuyn/O'Brien témoigne d'un prégnant sentiment du présent, et d'une pratique contemporaine de l'hétéroclite et de la dépense, dont la singularité dépend pour partie de la maîtrise d'un va-et-vient entre trivialité et poésie.

— CATHERINE LEGALLAIS

## MICHAEL A. ROBINSON

Galerie Optica, Montréal, 15 janvier – 21 février

Tout le monde le dit : le hasard fait bien les choses. Il ne calcule pas ses coups, mais il en produit de bons. Et c'est de ce hasard, me semble-t-il, que le travail de M. A. Robinson se construit, s'organise. C'est de cette chance que s'alimente sa recherche artistique. Par exemple, avec Brâncusi avec lequel il a dû se confronter lors d'une exposition collective qui eut lieu au printemps 1997 chez Axe-Néo-7 (Hull). On lui demanda alors d'utiliser à l'intérieur de sa proposition une poutre de bois, clin d'œil évident aux colonnes du sculpteur, symbole d'un art en quête de transcendance. Or, Robinson se plia à cette exigence en usinant son morceau de plusieurs petites pièces miniatures à l'effigie des sculptures sur bois du maître. Plus précisément, il fera de cette règle du jeu – celle de compter avec

la nécessité – une œuvre dans laquelle le travail de l'artiste est ironiquement récupéré sous forme d'un jouet intitulé *U-Sculpt-it Brâncusi*. Mais le jeu ne s'arrête pas là, puisque ce pseudo-jouet était également intégré à une mise en scène appropriée dans laquelle on retrouverait une petite table en bois et deux chaises pour enfant. C'est d'ailleurs sur cette table que seront déposés les modèles réduits des sculptures et les ciseaux de l'artiste, ainsi que la fausse boîte de jeux à demi ouverte avec sur le couvercle la photo d'une fillette nous présentant les œuvres miniatures. Aussi, afin de mystifier davantage le spectateur, on peut lire inscrits sur le couvercle d'autres jeux disponibles notamment un Picasso, et bien sûr le nom du supposé fabricant : Amor Fati. Or – drôle de hasard? – cette marque de

commerce désigne dans la morale stoïcienne, l'amour de la fatalité, et que Nietzsche reprendra dans le cadre d'une philosophie de l'art pour l'identifier à la joie de ce qui doit arriver arrive. Bref, cette rencontre impromptue avec l'artiste d'origine roumaine ne pouvait être qu'une heureuse rencontre laquelle s'est transformée, malgré la contrainte, en une affirmation de ce hasard comme jeu créateur. Or, sauf erreur, c'est encore et toujours de ce jeu de la nécessité et du hasard que le travail présenté l'hiver dernier chez Optica, sous le titre de «Trompe le monde», se réclame.

D'entrée de jeu, trônant au milieu de la pièce, un immense cube blanc (8' x 8' x 8') s'impose à notre regard. Mais est-ce un cube? Si l'on se fie à la perception des deux seules

nymes rappelant les produits industriels. Exigences que les artistes minimalistes radicaliseront en adoptant l'abstraction complète des formes géométriques. Et c'est justement en optant pour des formes pures que ces artistes avaient comme intention de marquer une coupure dans l'histoire de l'art en produisant ce que Judd appellera des «objets spécifiques» entièrement dédiés à un langage esthétique simple, mais rigoureux. Or, parmi ces objets, c'est le carré, mais surtout le cube qui suggérera la parfaite représentation d'un art qui se voulait tautologique. C'est le cube qui devait nous initier à une expérience de la perception qui se résumerait en une visibilité coupée de tout symbolisme. «Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez» de dire, dans ce



MICHAEL A. ROBINSON, END OF CAREER PRIVILEGE (VUE INTÉRIEURE); PHOTO: DENIS FARLEY.

surfaces offertes à notre vue, on peut le supposer. Toutefois, une chose est sûre, pour le spectateur averti, la référence aux artistes américains, que l'on désigne sous le nom générique de Minimal Art, saute aux yeux. Et, plus discrètement sans doute celle à Brâncusi, qui influença l'esthétique minimaliste. Surtout, lorsqu'il procédera à un décentrement, en vue de parvenir à des figures excessivement polies et de plus en plus épurées, de la forme menant du dedans vers la surface. Mais aussi dans sa tentative de mettre en forme des objets ano-

pur esprit minimaliste, Stella. C'est donc dire qu'il n'y a ici aucune place pour l'interprétation, aucun espace pour une lecture plurielle. En effet, pour ces artistes philosophes, l'œil du spectateur doit demeurer dans le circuit fermé du concept, et faire comme s'il était complètement désincarné, sans sujet. Cette esthétique platonisante, retirée du monde contingent, mobile, métaphorique, tout en espérant ainsi se défaire de tout perspectivisme ne devait pourtant pas oublier que ces formes géométriques étaient données à voir au sein d'une expérience où chaque

spectateur était en présence d'une œuvre, en relation avec une forme concrète à explorer.

Justement, qu'en est-il du cube de Robinson comme présence? D'abord, c'est par induction que l'on prétend voir un cube, c'est-à-dire un solide à six faces carrées. Et pour vérifier cette croyance, le spectateur curieux en fera le tour. Or, voilà que nos attentes sont trahies. Le cube n'est plus tout à fait un cube. Sur une des surfaces, une fenêtre vitrée a été pratiquée donnant accès à son intérieur. Ainsi, tel qu'aperçu à première vue, le cube de Robinson ne faisait que nous tourner le dos. Contrairement au cube minimaliste, qui souhaite nous renvoyer à une relation purement externe, à partir de laquelle se manifesterait le sens de l'œuvre, le cube de Robinson se déplie sur un intérieur, un dedans qui invite le spectateur à s'arrêter, à regarder et à produire une toute autre lecture, manifestement plus embarrassante, plus tordue que celle à laquelle nous avait habitué la logique minimaliste où seul le concept est roi. En effet, le cube de Robinson est un intérieur habité qui ouvre sur un univers théâtral qui perturbe l'immédiate présence. Celle-ci n'est donc plus confinée au cercle vicieux de la tautologie. Celle qui, dans son immobilisme, se referme sur sa propre mort, sa présence mortuaire. Bien au contraire, il est désormais hanté par un avenir, il est ouvert sur la vie, sur une vision de la vie. Mais laquelle?

D'abord, on le voit, un cube est toujours plus qu'un cube. Comme œuvre d'art, c'est toujours plus qu'un carré à la puissance trois. Malgré leur résistance, les œuvres minimalistes n'y échapperont pas. Prenons, par exemple, *Die* de Tony Smith (1962). Ce cube noir à dimension humaine (183 x 183 x 183 cm) renvoie spontanément de par son titre à l'image du cercueil, du tombeau, du monument funéraire. Mais il renvoie aussi à l'idée du dé. Du dé à jouer. Celui qui, selon le poète, n'abolit pas le hasard. Celui qui manifeste le devenir et la pluralité des expériences possibles. Or, c'est justement une de ces expériences possibles que Robinson s'amusera, à partir de son installation intitulée *End of Career Privilege*, à inter-  
spectateur attentif y verra des meubles (tables, lampes, chaise, fauteuil) de bon goût signés Mies Van der Rohe, Marcel Breuer & Saarinen; une œuvre de Sol Lewitt et deux de M. A. Robinson; une ancienne gravure parisienne, un tapis iranien, des livres d'art et sur l'art, un chat empaillé, une bouteille de scotch et finalement un numéro du magazine français *artpress* avec comme couverture une œuvre de Michael A. Robinson! Cette couverture trafiquée de la revue, réduite en format carte postale, lui servira également de carton d'invitation. Or, devant ce petit théâtre pour le moins spectaculaire, le sens se brouille: fantasma de l'artiste? ambition prétentieuse? provocation malhabile? bref, devant cette ambiguïté, on ne peut qu'éclater de rire. Mais finalement, un sens se distingue: il s'agit surtout d'un clin d'œil ironique sur le refus par les minimalistes de l'auto-célébration de l'artiste, mais aussi l'affirmation du jeu comme illusion, comme tromperie, seule manière selon Nietzsche d'affirmer son amour de la vie, seule manière pour l'art de ne pas périr de la vérité.

Ce «gai savoir» devait finalement se transmettre aussi parmi les autres œuvres présentes au sein de «Trompe le monde». En effet, sur les murs de la galerie, trois séries d'œuvres complètent l'espace de l'exposition. D'abord deux séries exposent essentiellement des moulages. Des moulages en forme de carré fait à partir d'un mélange de ciment et qui proposent des ombres d'objets, des traces visibles d'objets disparus et qui offrent ainsi au regard leurs contours, leurs formes sans substance, leurs images négatives. Il y a d'abord *Untitled (Still Life)*, laquelle laisse deviner des récipients en forme de vase. Il y a aussi *Walkman Series*, qui donne à découvrir l'ombre de ces objets appartenant à l'industrie culturelle, lesquelles symbolisent, entre autres, l'isolement dans lequel le quotidien parfois nous paralyse. Enfin, une dernière série nous offre des dessins faits à partir d'un transfert de lettraset sur du papier. Les personnages et les paysages qu'on y décèle proviennent donc essentiellement de l'application d'un geste tout simple, exigeant minimalement l'intervention de l'artiste. Encore ici ce gai savoir se réfléchit à travers certaines

données présentes chez les minimalistes, mais tout compte fait, on s'en éloigne aussi de beaucoup. D'abord sur le plan des techniques employées, mais aussi par le point de vue esthétique développée. Déjà avec *U-Sculpt-it-Brancusi*, Robinson tout en neutralisant les intentions mystiques de l'œuvre nous laissait voir la récupération possible du grand Art au sein de l'industrie culturelle. Avec «Trompe le monde», la spécificité de l'œuvre est désor-

mais trompée par l'intrusion de l'artiste au sein du processus créateur, par le renvoi au monde ambiant, celui de la culture et de l'industrie, enfin et surtout au sein d'une affirmation de jouer et de stimuler la vie à travers l'illusion de l'art. De multiplier les possibles au sein de la nécessité et du hasard. Aimer le destin. Amor fati!

— ANDRÉ-LOUIS PARÉ

## NICOLE JOLICOEUR

Galerie UQAM, Montréal, 13 mars - 18 avril



NICOLE JOLICOEUR, LE CAROUSSEL, 1997, PHOTOGRAPHIE COULEUR, 76 X 102 CM; PHOTO: DENIS FARLEY.

Qu'y a-t-il d'hystérique dans les images (presque) touristiques d'une petite ville de province; son lac, ses montagnes, son château? En apparence, pas grand chose. Depuis près de dix-huit ans Nicole Jolicoeur construit un corpus d'œuvre sur l'hystérie et questionne la représentation du corps féminin. Au premier abord «Image d'une ville. Corps de l'image» suscite un malaise et des questions. L'artiste a-t-elle renoncé à sa recherche au profit d'une commande? L'a-t-elle acceptée à rebours? A-t-elle donné trop de place à la ville (pour lui plaire)? On serait en droit de répondre oui si elle ne nous invitait à revoir ses photographies à la lu-

mière de quelques textes: «mes conflits se dissolvent dans les crépis pastels» (tous les extraits cités sont tirés des textes de Nicole Jolicoeur qui accompagnent l'exposition) ou «Sans elles que serait le dehors de moi?»

En 1995, invitée par l'École d'art d'Annecy, Nicole Jolicoeur visite la ville. Elle promène son œil d'étrangère et ses caméras, et en 1997 expose dans deux petites salles du Palais de l'Isle. Louise Déry reprend cette suite et nous la propose, magnifiquement recontextualisée dans la grande salle de la Galerie UQAM. Malgré l'absence du vocabulaire familier à Nicole Jolicoeur, la mise en scène (à laquelle je m'attarderai

plus spécifiquement) parachève le travail photo. Nous sommes plongés au cœur de la dynamique et des ambiguïtés hystériques déjà approfondies par l'artiste: «Je flotte au-dessus de ma chair et de mes os».

En diagonale dans la galerie, un îlot rectangulaire recrée un espace d'exposition divisé en deux petites salles où sont accrochées les photographies. Les façades intérieures des murs sont de couleur jaune pâle alors que les panneaux extérieurs et les structures de soutènement sont laissés à nu, pareillement à des envers de décors. Il est bon ici de savoir qu'Annecy a déjà fait partie des États sardes. Dans un désir de se doubler de sa peau «italienne», la Ville, au début des années 1970, a crépi ses façades de pierre de tons pastels: brouillage et incertitude des frontières propres à l'hystérie. Quant à l'îlot de photographies refermé sur lui-même, il n'est qu'une autre version du premier lieu d'exposition, l'ancienne île prison au milieu du canal Thiou. Ces simulations physiques calquées sur les modèles du lieu d'exposition et du lieu géographique transposent simplement la simulation observée dans le comportement hystérique. Manifestement Jolicoeur explore un autre sujet (le corps d'une ville) sans délaissier la syntaxe étudiée au cours de ses recherches antérieures.

De la première à la dernière photographie de l'exposition, nous aurons parcouru la ville dans une certaine solitude, «bloqué[e]s dans une cuve». Annecy, découpée en lamelles, est examinée sous la lunette du télescope ou du microscope. À part quelques scènes de promeneurs autour du lac et au marché, à part un couple admirant une Cadillac des années 1950 ou des enfants sur une place, le corps urbain presque nu se plaque dans de (belles) images mordorées porteuses d'ombres et de mystères. Ça et là, des éclaircies de lumière soutiennent les contrastes; effets de contre-jour devant la montagne et le ciel glacé de l'hiver; murs et pavés rasés par les derniers rayons du soleil; traces lumineuses sur l'émulsion du film. Ce n'est pas un hasard si la seule chair laissée en pâture au regard, le saucisson, résiste à l'inquisition. Il est en de même pour la Cadillac et un gisant de pierre, ou la robe de mariée blanche et vide,

ou les amis dans l'ombre. Nicole Jolicoeur n'oublie pas l'œil glacé de Charcot. Cela devra rester à distance.

Recadrées par ordinateur, les épreuves sont pour la plupart composées de deux ou trois clichés rectangulaires ou circulaires ou superposés pour forcer l'imbrication des scènes et des détails. On se souviendra de ce procédé déjà employé par Nicole Jolicoeur dans les assemblages de photocopies et de dessins illustrant le voyage polaire (voir «Charcot: deux concepts de nature», 1985). Ici les photographies aux couleurs d'Annecy semblent flotter. À moins qu'elles ne soient gelées dans le papier argentique comme le navire de J.-B. Charcot pris dans les glaces de l'Antarctique.

À l'extérieur de cette chambre photographique luisent des lettres blanches peintes sur le mur blanc. En forme de texte commémoratif, des mots scandent les corps de Jean-Jacques Rousseau, de Jeanne de Chantal et de François de Sales, mais «...Leurs amours n'engendrèrent aucun reste à relier». Nicole Jolicoeur tout en nous introduisant à l'histoire invisible d'Annecy nous souffle discrètement qu'il n'y aura pas de corps à relier. Ici donc, pas de voyeurisme à la Charcot (mais certainement une même hystérie; une même distance entre des images et un discours). «Hors de mon corps, délestée, toutes les nostalgies me veillent.» Huit poèmes sous-exposés flottent dans la blancheur inquiète, transférés (dermographiés) sur l'épiderme des murs. «Tout semble plus vrai; les murs à portée de doigts.»

Cette mince pellicule textuelle qui se déroule à l'extérieur, «...au-delà des remparts», autour de la caméra d'exposition, oblige à un va-et-vient constant entre le dehors et le dedans, entre un ici et un là-bas; Annecy, Montréal; les photographies, les mots de la photographie; les deux petites salles, l'envers du décor. Nous avons été leurrés, comme Nicole Jolicoeur «par le calme du lac, des montagnes et du château. Égaré[e]s par l'accélération des images...». S'incarne doublement dans ce déplacement incessant la division hystérique partagée entre deux identités; la ville lointaine et ses images, et l'artiste photographe poète qui «cherche sa redemption».

En recouvrant l'image du corps de la ville du voile translucide de sa voix, Nicole Jolicoeur cherche et construit son propre récit. Nicole Jolicoeur prend la place de l'Autre et s'installe comme sujet. «Dès l'heure de fermeture, je m'invente des histoires...». Gaëtan Gosselin dans son introduction au *Traité de la Perfection* (monographie sur Nicole Jolicoeur) le suggérait déjà: «et si faire entendre sa voix consistait d'abord à l'inventer?»

Et si «Image d'une ville. Corps de l'image» préluait à un nouveau cycle d'œuvres où la voix subjective serait de plus en plus présente? Sûrement, Nicole Jolicoeur aura risqué et réussi son passage à une autre iconographie sans se trahir. Bien plus, cette nouvelle production nous permet d'espérer des œuvres ouvertes sur des territoires encore plus vastes. «Là-bas, il n'y a que là-bas et rien d'autre.»

— GILBERT BOYER

## HOLLY KING

Galerie Christiane Chassay, Montréal, 21 mars - 25 avril

Dans la petite salle de la Galerie Christiane Chassay, Holly King présentait une production intitulée «The Forest of Enchantment»: trois grandes photographies couleur de constructions scéniques, une série de cinq photomontages infographiques intitulée *Elusive Memories* et une grande photographie couleur, *Rose Remembered* qui servait d'hommage à sa petite fille Olivia Rose. (Les œuvres seront à nouveau présentées au Musée canadien de la photographie contemporaine à Ottawa en septembre 1998.)

Il y a plus d'une décennie que King travaille le paysage. Au début des années quatre-vingt, elle s'était tournée vers la production d'un paysage artificiel construit de toutes pièces, un paysage fabuleux qui revêtait des ambiances comme un comédien revêt l'affect d'un personnage. Une stratégie décidément romantique à laquelle, on se souvient, de nombreux peintres symbolistes avaient eu recours au XIX<sup>e</sup> siècle. L'artiste nous proposait ici trois de ces grands panoramas d'une forêt enchantée où, de toute évidence, l'enchantement est sur le point de tourner au sortilège. L'inquiétude, l'attente d'un événement naturel fait place ici à une prégnance quasi maléfique. Tout semble calme — un sentier mène à une clairière —, mais, comme dans un conte des frères Grimm, ces arbres tortueux laissent présager le pire. King nous donne quelques indices en ce sens: des éclairs dans un ciel qui s'assombrit, un rideau de lavis noir qui s'ouvre sur un parcours incertain.

D'ailleurs, les photos sont accrochées très bas pour faciliter l'entrée du regard dans ces zones troubles. Ces derniers paysages participent de la démarche antérieure de King.

Bien qu'il s'agisse d'un ensemble thématique unifié, *Elusive Memories* et *Rose Remembered* se distinguent nettement des paysages. Ici, l'artiste sort de ces constructions féériques pour aller vers un genre qui se prête tout particulièrement au tombeau, la nature morte. Le tombeau est une forme davantage littéraire ou musicale, ici, l'artiste la plie au visuel. Avec ces deux œuvres, elle privilégie nettement l'aspect mnésique de la photographie. Elle explore ainsi le passé, sa remémoration, les artefacts de celle-ci, les éléments déclencheurs de la mémoire.

Pour *Elusive Memories*, elle fait appel au logiciel de traitement de l'image Adobe Photoshop (une première tentative pour l'artiste). À prime abord, cette série de diptyques trompe par sa joliesse. Toutefois, lorsqu'on la regarde avec l'ensemble des œuvres, et surtout, de concert avec *Rose Remembered*, où le motif de la sphère est répété, on comprend qu'il s'agit bien d'un tombeau, en l'occurrence ici, un tombeau à sa petite fille Olivia Rose. *Elusive Memories* est une œuvre à risque. D'abord, l'art contemporain ne regorge pas de représentations d'enfants, c'est un sujet qu'on aborde très peu depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, à l'exception des photo-reportages qui ont pour but de choquer et qui frôlent souvent l'obscène,



HOLLY KING, ROSE REMEMBERED, 1997, PHOTO COULEUR, 1,21 X 1,37 M;  
PHOTO: HOLLY KING.

on ne s'attarde que rarement au sujet de la mort d'un enfant. L'exposition «The Dead», l'an dernier, présentait une œuvre à caractère directement biographique qui traitait de la mort d'un enfant parmi des photographies qui, dans l'ensemble, se penchaient sur la clinique ou la pathologie de la mort et les pouvoirs de son horreur. Pourtant, les archives photographiques de l'époque victorienne foisonnent de photos d'enfants mis en scène entourés de fleurs ou de leurs objets préférés. Cette série se rapproche davantage de ce regard tendre mais à la fois lugubre des victoriens. King juxtapose des photographies d'un bébé nu (il s'agit ici de son petit garçon) avec des objets du monde de l'enfance: un hochet d'argent terni, une cuiller d'argent, une veilleuse où se profile le corps drapé d'un ange enlaçant dans ses bras un enfant. Elle ajoute à cela deux éléments symboliques importants, une sphère nacrée et une couronne de roses. La sphère s'intègre à un leitmotiv visuel qui est celui du miroir évoquant la finitude de l'être. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les peintres flamandes de nature morte s'attardaient beaucoup aux surfaces réfléchissantes. Les *banketje* ou *tables servies* comprenaient toujours des éléments qui accrochaient le regard, des objets

d'orfèvrerie travaillés, des carafes ou des verres remplis d'eau ou de vin, quelques gouttes de rosée sur un pétale, une flaque d'eau au sol. D'une part, l'artiste voulait démontrer sa prouesse dans l'art du trompe-l'œil,

## MARTIN BOISSEAU

Galerie Dare-Dare, Montréal, 4 avril - 10 mai

La lecture comme processus fuyant est une des principales problématiques à l'œuvre dans la dernière production de Martin Boisseau présentée à la galerie Dare-Dare. *Deuxième temps: rotatif chorégraphique* se dresse d'abord comme un véritable défi à la description. Dans une salle faiblement éclairée, une machine rotative nous présente son dos. Une petite tour soutient à la verticale une boîte noire qui tourne sur elle-même. Quelques éléments d'éclairage, comme autant de témoins lumineux, donnent à la machine, à son lent et lancinant mouvement (6 tours/min.), une présence accrue, une vie presque, d'esprit kafkaïen (je pense très précisément à *Dans la colonie pénitentiaire*). Seule une pédale au sol, éclairée localement pour aviser de sa présence

et d'autre part, il s'agissait d'un leurre conçu pour attirer le regard du spectateur sur un aspect ou une zone de la composition. L'artiste en profitait alors pour répéter un élément important, insinuer sa figure dans le tableau ou pour faire une mise en abyme de la scène déjà représentée.

Dans *Rose Remembered*, la sphère entourée d'une couronne de roses est détachée de la scène représentée. L'artiste a choisi d'isoler la sphère de son environnement. Par le biais de cette sphère, elle met en représentation les éléments qui l'entoure sans permettre au spectateur de voir la scène dans son entier, un grand terrain dans un cimetière, des obélisques, les arbres environnants et au centre la figure indistincte de l'artiste délibérément occultée. Cette forme sombre, amorphe, qui se profile au centre de la sphère serait *mise en aporie*, elle oscillerait entre le rendu mimétique et le non-identifiable. La présence de l'artiste a toujours été sous-entendue dans ses paysages; voilà sa figure, drapée de noir, qui émerge discrètement au centre de l'image.

— FRANCINE DAGENAI

et inviter à l'utiliser, indique que la machine attend le spectateur, que ce dernier est convié à poser un acte crucial pour la réalisation de l'œuvre.

Le revers de l'œuvre retarde le contact avec un moniteur vidéo placé à l'autre bout de l'axe rotatif qu'actionne sa carcasse d'engrenages. À l'écran, une main trace continuellement un cercle sur une feuille blanche. Interface minimale, la pédale invite le spectateur à agir sur l'œuvre, à (peut-être ?) en interrompre le mouvement. En actionnant cet embrayeur, le spectateur stupéfait réalise que la boîte noire pivotante absorbait en fait le mouvement circulaire de l'image. Conséquence de la manipulation, l'arrêt net de l'activité mécanique restitue son mouvement rotatif à

l'image. Il complexifie plutôt qu'il n'apaise cette valse à plusieurs temps. Dans ce cas, la machine dénie le contrôle qu'elle invite pourtant à prendre sur elle.

Boisseau, avec la même machine qui permet de diffuser l'image vidéo, s'est filmé en train de dessiner sur une feuille de papier un tourbillon de cercles superposés. La main qui manipule le crayon est fixe, seul repère stable de cet écheveau de mouvements. C'est la main qui tient le papier qui s'active, renversant ainsi la manière usuelle. Au mouvement circulaire de la caméra tournant sur elle-même, qui filme le dessin du cercle en train de se faire, répond en l'annulant le mouvement inverse de la boîte noire, elle aussi animée de ce tournis. Ainsi, l'image semble fixe à l'intérieur de cette boîte animée. Une perte de repères vertigineuse opère par l'indécidabilité de l'image diffusée à l'écran, qui se réfracte stratégiquement dans la superposition des mouvements giratoires, qu'ils soient celui de la machine, de la caméra ou celui du dessin.

En appuyant sur la pédale, le spectateur déclenche une action simple, dont les répercussions sont difficilement saisissables, ce qui fait précisément l'intérêt de la pièce. Alors que la pédale aurait dû ralentir un peu les choses, la pause qu'elle fait marquer à la machine ne fait que les déplacer. À ce moment, l'écran cesse de tourner, et alors l'impression très forte gagne le spectateur que l'image, s'animant, vient d'avaler le mouvement de la machine. Ce passage déjoue les certitudes du manipulateur qui croyait avoir saisi la nature de ce ballet mécanique. Au relâchement de la pédale, l'écran reprend rapidement sa vitesse, et le tout revient à l'état précédant cet événement traumatique. Ainsi de suite.

La dernière œuvre de Boisseau pourra être reçue comme une relecture selon une approche contemporaine du mythe plastique et littéraire de la machine célibataire, détecté en 1954 par Michel Carrouges, principalement autour des œuvres de Duchamp (le *Grand Verre* (1915-1923) et de Kafka (*Dans la colonie pénitentiaire*). En effet, de ce mythe, le cyclope de Boisseau retient quelques traits: une existence (partielle) sous verre (Duchamp), une fonction

de «machine à écrire» (Kafka), des engrenages visibles. Plutôt que de poursuivre à son sujet le paradoxal travail de Carrouges de «brancher» les unes avec les autres différentes machines célibataires afin d'en souligner les points communs, il est préférable de mettre en relief ce que l'œuvre propose de déplacements face à cette machine que l'auteur de *Les Machines Célibataires* définissait comme «une image fantastique qui transforme l'amour en mécanique de mort». Or, du mythe, Boisseau donne une lecture asexuée.

L'œuvre ne se place pas dans la lignée généalogique des premières machines célibataires. Contrairement à l'œuvre de Duchamp, son machinisme est littéral. L'œuvre renonce à la référence duchampienne en laissant en plan le clivage des sexes propre aux machines de pre-

Ce qui est mis en cause ici, c'est la capacité productive de la machine. L'œuvre n'est que l'instrument d'une rencontre. Il est désormais irréfutable que le rendez-vous entre la machine et le spectateur soit «improductif», qu'il génère un improbable passage. Le désir le plus banal suffit à inciter le spectateur à observer le mode d'emploi de l'œuvre, l'enjoignant à en activer la pédale. La réaction atypique de la machine pourrait être du domaine du pathologique; il ne saurait être aisé de savoir à prime abord si elle n'est pas due à une dysfonction. Pourtant, la machine opère impeccablement, elle réagit sans faille au seul stimulus extérieur prévu par son fonctionnement.

Le fonctionnement de l'œuvre n'encourt pas sa perte. Son existence, son usure ne la livreront pas

arrive à s'aliéner, à obscurcir les motifs associés à ses aptitudes «solipistes». L'œuvre produit de la ruine – une ruine sémantique – conservant uniquement les traces d'un

serein emportement qui renvoie à sa propre dépense.

– BERNARD LAMARCHE

## COUNTERPOSES. RECONCEVOIR LE TABLEAU VIVANT

Oboro, Montréal, 7 – 9 mai, 16 – 30 mai

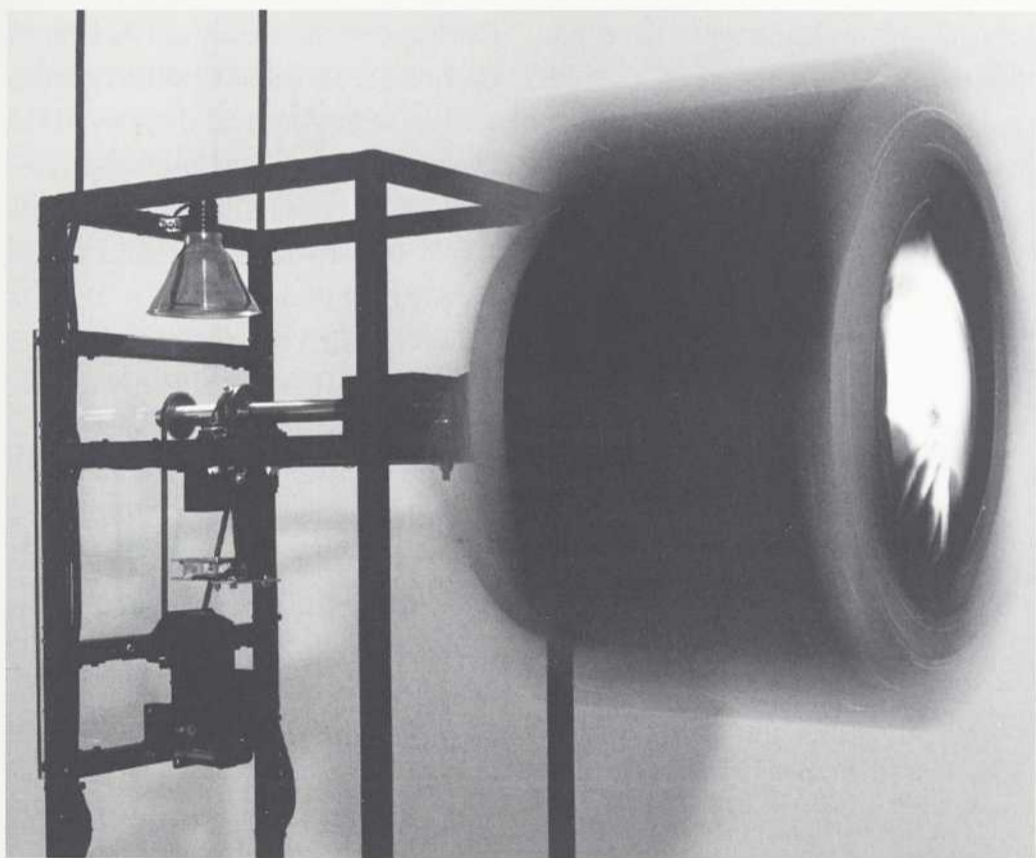
Tenu, dans sa version «live», à travers tout l'édifice du 4001 Berri, du 7 au 9 mai dernier, l'événement «CounterPoses. Reconcevoir le Tableau Vivant» a permis à ceux et celles qui y ont circulé de réfléchir aux conditions de possibilité d'une prise en compte du spectateur laquelle, à l'heure du principe de platitude d'une interactivité généralisée, serait un tant soit peu plus critique que les sollicitations constantes auxquelles nous sommes dorénavant soumis, sous prétexte d'être mieux (as)servis. À l'origine de ce week-end, le collectif Display Cult (Jim Drobnick et Jennifer Fisher) dont, en tout premier lieu, on ne s'étonnera pas qu'avec un nom pareil, il ait choisi de se mesurer au médium de l'exposition et, qu'en second lieu, on louera de s'y être employé en réinventant avec pertinence un genre tombé en désuétude avec le XX<sup>e</sup> siècle: le tableau vivant.

Le tableau vivant fut une pratique culturelle et péri-artistique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du XIX<sup>e</sup> siècle situé à mi-chemin du jeu de société et du divertissement spectaculaire. Dans «CounterPoses», il abandonne ses visées de loisir édifiant et moralisateur sans renoncer à jouer de toute la richesse épistémologique (histoire, religion, *gender studies*, ethnologie, technologie...) qui était sa généalogie complexe. La notion permet à ce duo de réactiver un réseau de problématiques tout à fait actuelles de la production contemporaine, tout en faisant écho à la réflexion théorique que chacun d'eux poursuit dans ses travaux individuels: les dimensions tactile (Fisher) et olfactive (Drobnick) de la pragmatique des œuvres et des parcours tramés par les institutions qui les donnent à voir. On l'aura compris, l'exposition participe du projet postmoderne qui

consiste à relativiser, ébranler l'hégémonie du visuel, plutôt qu'à diaboliser celui-ci en termes absolus.

L'intérêt du tableau vivant, comme genre contemporain, consiste aussi en ce qu'il permet d'articuler une esthétique de l'exposition et une éthique des corps, et qu'il favorise l'inversion chiasmatisque de ces termes par lesquels conservateurs et artistes cherchent ici à formuler une éthique de l'exposition. Le problème se pose bien sûr avec d'autant plus de force et d'acuité qu'il s'agit là de la mise en scène du vivant (les conservateurs proposent pour cette nouvelle pratique l'appellation de «living display»). Inspiré par les derniers travaux de Foucault, sur le souci de soi, apparenté à la notion de *self-fashioning* de Stephen Grenville, cette manifestation avoue évidemment une dette considérable envers deux décennies de performances. Mais alors que la performance combine présence et durée, le tableau vivant exacerbe la cristallisation de ces deux données en une stase; celle des acteurs-auteurs figés par la pose, enserrés par un dispositif, ou encadrés par un «rôle».

Regroupant douze interventions d'une quinzaine d'artistes et de collectifs, «CounterPoses» a été pensé comme une exposition et non comme un «festival de performances». Les tableaux se présentent donc en suite et simultanément. Au rez-de-chaussée, trois interventions soulignent l'exposition du corps à différentes modalités du regard. L'installation de David Mc Farlane met en scène deux éléments: une sphère, à l'intérieur de laquelle on devine une silhouette humaine, et un grand écran montrant le gros plan d'un visage. Spontanément, les visiteurs se risquent à faire bouger la sphère: le lien entre le corps de la sphère et le regard de l'écran s'établit alors



MARTIN BOISSEAU, DEUXIÈME TEMPS: ROTATIF CHORÉGRAPHIQUE, 1997-1998. STRUCTURE MÉTALLIQUE, MOTEUR, ENGRENAGES, MONITEUR, BANDE VIDÉO, PLAQUE DE VERRE, ÉCLAIRAGE D'APPOINT, 1,77 M X 39 CM X 1,07 M (LONGUEUR APPROX. INCLUANT PÉDALE AU SOL: 3 M); PHOTO: GUY L'HEUREUX.

mière génération, inaugurales du mythe. Sa frénésie masturbatoire, son va-et-vient irrépressible est transformé en un mouvement giratoire. Son célibat, sa clôture, doivent par conséquent se trouver ailleurs, se procurer une nouvelle identité. L'opposition que l'œuvre dresse face aux sollicitations du spectateur est le fruit d'une cruelle dénégation: il s'est agi de planifier un rendez-vous manqué, dans lequel joue l'absence de l'objet conventionnel de convoitise, le dessin signé.

à la mort, ne mèneront pas à l'épuisement de ses ressources machiniques. L'éviction de la thématique sexuelle n'exclut par contre pas la question de la reproduction. Machine à produire et reproduire (encore et encore) l'image d'un même geste indéfinissable et gratuit, l'œuvre n'arrive à rien d'autre qu'à procurer un sentiment d'impuissance à quiconque voudra saisir les motifs de sa volonté de machine. De fait, en se gardant de révéler les motivations de son travail, elle en

à mesure que l'on constate que la caméra enregistre les modifications physiques, psychologiques et techniques (brouillage de l'image) qu'entraîne, pour le performer et sa performance, la « participation » du spectateur. En face de cette première salle, The Other Theater organise

1970. Devant quelques gradins de spectateurs, trois mannequins imperturbables, installés en frise au milieu d'une piscine, sont transformés en fontaine vivante, grâce à la robinetterie mystérieusement apposée à leurs seins. En découle (si l'on peut dire) un face à face amu-

liant, paraît précieusement retenue par un drap et le fragile écheveau de croix qu'elle tient. On notera, non sans intérêt, que ce sont des artistes féminines qui semblent interpellées par le répertoire et les stéréotypes religieux, probablement parce qu'il s'agit d'un des derniers bastions de la discrimination sexuelle et un théâtre de rôles où, de ce fait, le désir de transgression apparaît plus aisément.

Au second étage, un premier regroupement oriente le tableau vivant vers la question d'une économie du lieu: lieu géologique (le stand où Kathryn Walter transforme le paysage en or en peignant de petites roches); lieu public (la fontaine vivante de Rachel Echenberg qui se propose d'exaucer un vœu contre une pièce – mais qui souffre de la prestation voisine de Dempsey et Millan); lieu institutionnel (la chambre d'hôpital où Nathalie Grimard, derrière un rideau de pellicule transparente, est au lit, attendant qu'un visiteur assume son rôle, occupe la chaise auprès du lit). Évidemment, le constant battage médiatique autour du secteur de la santé assurait cette œuvre d'une résonance toute particulière. Or il s'agit d'un tableau que j'ai trouvé fort éloquent pour d'autres raisons. Dans son extrême dépouillement, il pose, de façon non spectaculaire, la question d'une exposition du corps en souffrance et surtout, il nous impose une situation devant laquelle, compte tenu de nos mœurs sociales actuelles, nous sommes absolument démunis, sans rite et sans convention qui balaient la conduite à suivre, médiatisent l'inconfort réciproque ou le malaise de « la visite ».

Se marque déjà à ce stade du parcours une différence de philosophies du tableau vivant entre le premier et le second étage où les œuvres nous confrontent moins comme des structures utopiques/dystopiques ou des dispositifs clos que comme des situations favorisant l'échange entre ces exposants-exposés et leurs visiteurs. Cette distinction s'accroît dans la salle suivante qui réunit le théâtre funéraire de Stéphanie Beaudoin et le cabaret érotique de Christine Martin. Les deux œuvres, préoccupées par l'enchevêtrement d'une industrie de la culture et d'une industrie du sexe, sont aussi apparentées par une iconogra-

phie du conte de fées, une esthétique «dysnéessque» où le corps de l'artiste est posé comme problématique objet de désir.

Au terme de l'exposition, sont inscrits deux projets plus près des préoccupations inter-esthétiques des conservateurs. *Women's Rites: Sifting* de tarin chaplin et *Separate* de Kim Dawn et Christof Migone délaissent la problématique du regard et de l'interaction au profit de mises en situation du corps dans sa plus troublante organicité: le corps consommable (le corps enfariné chez chaplin, corps-pâte, corps-pain) et le corps consommant dans la prestation de Dawn et Migone annoncée, dès le haut de l'escalier, par un odorama de miel, de fruits fermentés et de lait suri. Les performers y transgressent, dans une espèce d'autisme jubilatoire et oppressant, un des grands interdits de l'enfance: jouer avec la nourriture.

Malgré sa cohérence, le parcours de l'exposition n'était ni linéaire, ni progressif. La grande polysémie des œuvres et la plasticité de la sélection rendaient possibles bien d'autres rapprochements que ceux favorisés par la séquence de présentation. Il est possible aussi qu'un des facteurs de la réussite de cette exposition comme ensemble tienne au fait qu'en dépit de son élaboration à partir de prémisses éthiques, elle nous confronte paradoxalement à une homogénéité esthétique devenue inhabituelle. Cela peut s'expliquer à travers un intérêt, partagé par la plupart des artistes de l'exposition, pour le *camp*, le kitsch, la culture populaire et le théâtre expérimental des années 1970. La plupart des œuvres sous-tendaient aussi une forme de distanciation: emprunt de rôles et de stéréotypes, reprise de modèles dépassés. Après tout, dès son origine, le tableau vivant a procédé d'une condensation exemplaire entre récréation et re-création (comme le suggère le titre de l'intervention de The Other Theater: *Recreation*).

Enfin, relisant au terme de ma visite les pages que René Payant consacrait il y a près de vingt ans à la performance et à l'installation, je me suis surprise à constater à quel point la prise en compte du spectateur ne pouvait se jouer aujourd'hui selon les mêmes modalités dès lors qu'elle continuait d'avoir des visées



SHAWNA DEMPSEY ET LORRI MILLAN, THE EATON'S CATALOGUE (1976), 1998, EXTRAIT DE LA PERFORMANCE (EXÉCUTÉE AVEC ANNIE MARTIN ET ANNE BORDEN); PHOTO: (PAUL LITHERLAND) DISPLAY CULT ET OBORO.

aussi un monde clos et mobile. Leur «tableau», confiné à l'intérieur de la cage d'un ascenseur en mouvement, est visible de façon intermittente, à travers le judas grillagé de la porte, devant laquelle les visiteurs font la queue pour accéder enfin au spectacle. Le voyeurisme du dispositif est encore rehaussé par le contenu nostalgique de la chorégraphie domestique qui est donnée à voir, parfois sens dessus dessous, dans un décor des années cinquante. Un des grands succès de l'exposition fut le petit théâtre aquatique de Shawna Dempsey et Lorri Millan, faisant retour par une troublante et ridicule artificialité sur les catalogues Eaton des années

sant mais de plus en plus inconfortable (les performers maintiennent leur immobilité statuaire malgré des conditions qui se dégradent rapidement) qui offre aux spectateurs passifs l'expérience exacerbée d'une présence intense mais sans rencontre.

En marge du rez-de-chaussée, en vitrine et dans la cage d'escalier, les projets de Colette et de Louise Liliefeldt explorent le filon religieux du tableau vivant. Colette, en passe rococo trônant au milieu d'un faste d'inspiration liturgique, invite les spectateurs à recevoir sa bénédiction lorsqu'ils s'agenouillent sur un prie-Dieu disposé prosaïquement sur le trottoir. Liliefeldt, en figure de proue tendue au-dessus de l'esca-

critiques. Il me faut avouer que les œuvres qui m'ont le plus émue, remuée, furent, contre toutes mes attentes, celles où je me sentais le moins *directement et individuellement* interpellée, sollicitée, comme si j'avais atteint un point de saturation devant le harcèlement pragmatique devenu la norme. Ne serait-ce

que par cette invitation à réfléchir les conditions actuelles de cohabitation entre présence et présentation, «CounterPoses» a «exposé» une des propositions extrêmement stimulantes de la production contemporaine.

— JOHANNE LAMOUREUX

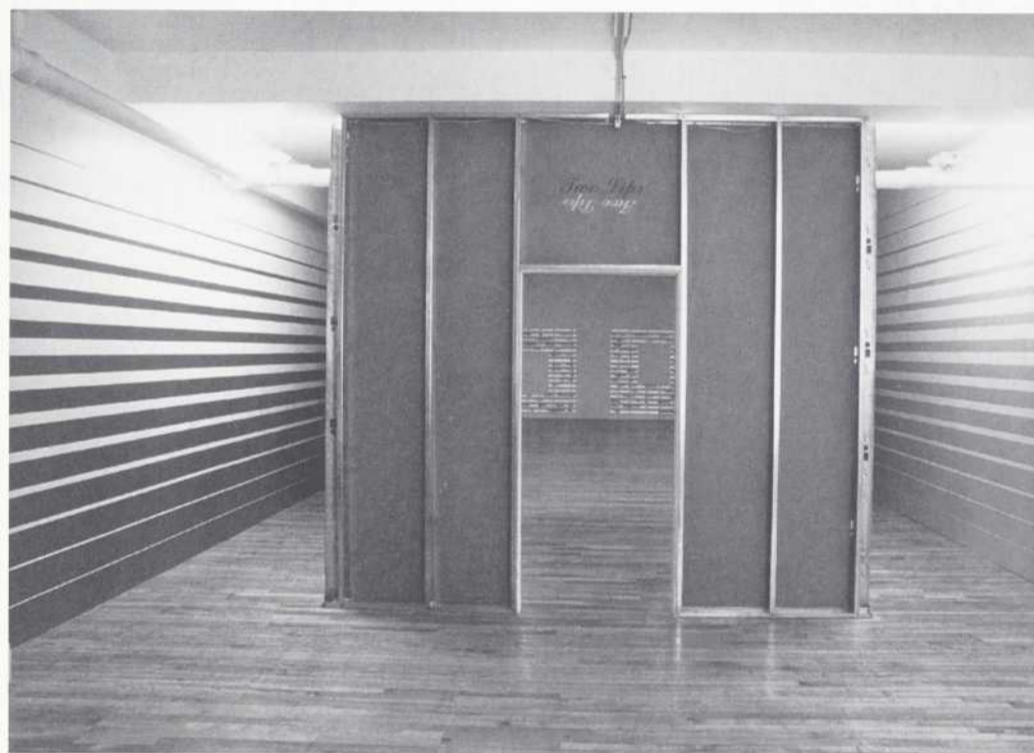
## PEINTURE-PEINTURE

Édifice Belgo, Montréal, 6 juin - 11 juillet

Le pari de présenter une exposition portant essentiellement sur la peinture abstraite n'était pas mince. René Blouin et Gaston St-Pierre, les deux commissaires responsables des espaces du 372, Ste-Catherine ouest, le savaient, mais l'intuition, jointe à quelques choix déjà présentés et de calibre indiscutable, allait avoir raison des réserves qu'un tel projet pouvait générer. À l'Édifice Belgo (l'événement se tenait à plusieurs endroits à Montréal, mais aussi au Québec et à Ottawa), de tout jeunes artistes «peintres» se partageaient les mêmes murs que les gros canons d'art abstrait au Québec: Ferron, Gagnon, Gaucher, Leduc, McEwen, Molinari, Sullivan, Tousignant, par exemple. Le choix de présenter une œuvre de Molinari (carrés jaunes, rouges et bleus disposés dans un format losange et produisant un effet cinétique certain) aux côtés de celle de Stéphane La Rue (cubes blancs laissés à l'air libre) avait son efficace. Il ne faut pas croire, par ailleurs, que le succès de l'événement tient à cette seule fusion de deux générations de peintres abstraits. Il tient également au fait que les œuvres sélectionnées, et ainsi présentées, réactivaient une réflexion sur l'art abstrait loin des débats stériles où la figuration s'épuisait à chercher à reprendre sa place que, tout compte fait, elle n'a jamais véritablement perdue. Cette manifestation rendait possible de parler «peinture» sans (nécessairement) rabâcher les propos «historiques» de Greenberg, autorité internationale nommée en abstraction.

Guidés par des titres-thématiques («Arborescences», «Un tableau en cache un autre», «Trompe-l'œil»,

«Dedans-dehors», «Matières premières», «Surfaces sensibles», «Hors cadre», entre autres), Blouin et St-Pierre ont positionné œuvres et artistes de façon à proposer des lectures menées par des composantes



YVONNE LAMMERICH, TWO LIPS, 1998, INSTALLATION; PHOTO: DENIS FARLEY.

intra ou extra-picturales: la matière, la texture, le support, les références implicites ou explicites, le contenu «formel», en soi, ou pour ce qu'il active du côté de l'imaginaire.

Des soixante-dix propositions montrées, plusieurs nous sont apparues d'une étonnante vivacité quant aux enjeux liés à l'abstraction. Chez quelques artistes, par exemple, le «motif» abstrait — encore indissociable de la forme colorée — se dégage de son support traditionnel, la toile, pour jouer de l'espace environnant, quelques fois pour en désigner de nouvelles limites, quelques

fois pour en faire valoir de nouvelles découpes architecturales. Au fond d'une galerie, Stéphane Gilot conçoit une trouée bizarrement angulaire et d'un vert lumineux placée au centre d'un mur blanc qui nous permet d'entrer dans un espace occupé par une proéminence architecturale du même vert que la trouée. À l'étroit, nous éprouvons l'effet luminescent et envahissant de la couleur. Yvonne Lammerich, pour sa part, reconsidère l'espace fenêtre d'un lieu; elle en bloque l'accès par du gypse lui-même traversé, à intervalles réguliers, par d'étroites étagères de verre qui laissent, par leur tranchant, pénétrer la lumière. Sur ces étagères, elle dépose de petites masses noires onduyantes d'acrylique, que l'artiste perçoit comme des «mots» en peinture. Chez Lammerich, littéralement, la couleur se signifie comme

deur est ici explicite. De la nature morte, par ailleurs, on en reconnaît l'image, toute suggérée qu'elle est par la disposition des objets, le choix des matériaux et le titre. Dans la même salle, Marie-Claude Bouthillier repense l'abstraction par l'étagère de motifs, de formats, d'accrochages, autant d'éléments utiles à la compréhension de l'œuvre abstraite.

«Peinture-Peinture» nous a forcé à reconsidérer les paramètres de l'œuvre abstraite. À partir de quoi l'œuvre peut-elle être dite ainsi? Les œuvres de Martin Bourdeau, à cet égard, déjouent le regard non informé de ce qu'il voit. De simples pastilles noires déposées sur des surfaces blanches se révèlent être, en fait, les têtes des personnages principaux des *Demoiselles d'Avignon*, ou d'*Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*. Or, dès que nous prenons connaissance des titres, dès que nous reconnaissons le positionnement des têtes, l'œuvre nous semble apparaître «figurative». Marcel Duchamp l'a dit: c'est le regardeur qui fait le tableau. Est-ce dire qu'il lui revient ici de déclarer l'œuvre abstraite ou figurative?

L'œuvre abstraite n'offre pas de repères reconnaissables provenant de notre réalité. Mais cela suffit-il pour que le signe calligraphique japonais, non connu par nous, participe de l'abstraction?

Des centaines de *What* (Carmen Ruschiensky) écrits en jaune sur une surface orangée dégénèrent en une multitude de bâtonnets qui, s'entrecroisant, perdent leur sens premier. De signe linguistique, le *What* devient trame formelle incompréhensible à décoder comme texte. L'abstraction relève-t-elle de l'illisible?

L'œuvre abstraite s'est souvent offerte comme réflexion sur le matériau et le support qui la composaient, le plus souvent du pigment sur une toile. Or, des matériaux utilisés ici, tous ne sont pas usuels ni toujours repérables au premier regard. La matière feutrée choisie par Alexandre David, et représentant un motif organico-géométrique, leurre le regardeur le temps qu'il s'approche de la «toile». Nous trompent aussi, mais d'une autre manière, les œuvres d'Angèle Verret dont on n'arrive pas à croire qu'elles soient faites d'acrylique. On pense y voir de la photo noir et blanc d'on

ne sait quel paysage ce qui, curieusement nous autorise à y percevoir l'image d'un «réel», même non reconnaissable.

Outre les découvertes (qui ne provenaient pas uniquement de la plus jeune génération) qui ont revivifié les propos, quelques fois arides, des œuvres abstraites, «Peinture-Peinture» s'est compromise, à raison, en montrant de grands classiques de l'histoire de l'abstraction: les monochromes. Là encore, des combinaisons se sont avérées bien venues. Les carrés respectivement jaune, rouge et bleu de Gaucher placés quasi en face à face avec les rectangles, l'un jaune et l'autre orangé, de Jean-Marie Delavalle, permettaient une ré-expérimentation

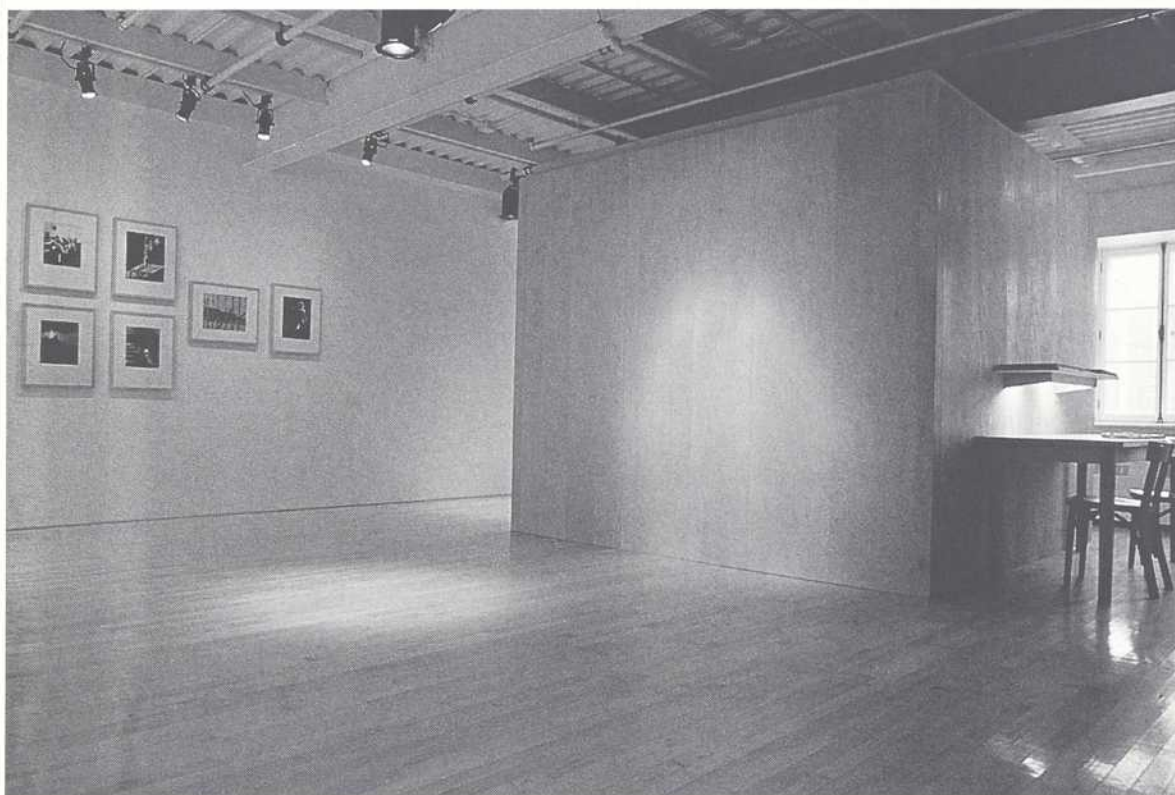
des effets de la «couleur seule» qui ravissait par son efficacité. À ce titre, les monochromes de Claude Tousignant n'étaient pas moins captivants. On avait oublié combien la couleur pouvait se faire si agissante lorsqu'elle était maîtrisée avec autant de rigueur et de savoir.

Au regard qui ne verrait dans l'abstraction qu'une suite de démonstrations sèches des enjeux de la peinture se faisant valoir comme peinture, «Peinture-Peinture» a permis de croire que les effets du geste, de la matière, de la couleur pouvaient aussi procurer un pur plaisir. Il faudrait revoir le Jean McEwen.

— THÉRÈSE ST-GELAIS

## MARIE-JOSÉE LAFORTUNE

VU, Québec, February 27 – March 22



MARIE-JOSÉE LAFORTUNE, AU NOM DES SIENS, 1998, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTIST AND VU.

A work which, at first sight, appears to be relatively simple, may become increasingly complex. This was certainly true for my encounter with *Au noms des siens*, an installation by Marie-Josée Lafortune. To some extent this was due to the fact that I carried to the exhibition the prior knowledge that this work had grown out of an intended collaboration between the artist and her father but that, owing to the death

of Lafortune senior, the collaboration had been transformed into a solo exhibition, although one which occasioned subtleties of authorship through the “inclusion” of a number of photographs by François Lafortune.

The emptiness of this exhibition space emphasized simplicity and was organized with formal subtlety and restraint. A group of photographs hung in the place of art on

the walls, while an elegant, enclosed, wood-paneled structure occupied much of the open space. The domestic architectural aspect of this wood structure was reinforced by the existence of an open doorway and interior space, nevertheless allowing some reference to the minimalist cube. Butted against the exterior of this freestanding room, a lighted table and shelf provided a reading area on which rested several documents and a book of photographs. The interior tended toward a private organization of space in relation to the open and more public ambience of the gallery. A relationship was thus formed between the gallery interior and this second interior. The open threshold, by allowing the two spaces to intertwine, created a space of liminality, an ambiguity of spatial function — inside or outside, private or public.

The photographs on the wall were arranged to emphasize their formal configuration as a grouping. Urban scenes, the images present and record carefully considered but charmingly intimate views of everyday life in *le quartier*. The identity of the photographer, François Lafortune, is established by the book resting on the table, *Où la lumière chante* (Québec City: The University of Laval, 1966), which contains eighty-two photographs and is accompanied by the poems of Gilles Vigneault, a Québec poet of great esteem. In Marie-Josée Lafortune's exhibition, *Au noms des siens*, this book has become intertwined with the subject and material of a contemporary “collaboration” — Lafortune/Vigneault with the artist herself.

A glance across the threshold of the brightly lit room space revealed walls uniformly and systematically covered with the glassine envelopes photographers use to protect and store their negatives. These sleeves for the four-by-five negative were placed vertically with the opening to the bottom. The negative sleeves were numbered sequentially with a number stamped on, suggesting an index by which the negatives may be placed. The number was placed to read vertically, pointing to the opening of the sleeve and emphasizing the absence of the negatives from the envelopes. The

brightness of this small white room countered any stereotyped intimacy and reinforced the room's emptiness.

The enveloping of the negative in its protective sheet, read in either French or English, where the verb *envelopper* or *envelope* means to cover or to wrap, is suggestive of certain funereal rites. The OED offers, “v. wrap up (person, thing, subject, etc., in garment, flames, clouds, mystery); n. wrapper, covering, folded and usually gummed cover for letter.” The covering of the corpse is called a shroud, and again the OED, “n. winding-sheet, garment for the dead, concealing agency (wrapped in a shroud of mystery) 2. n. clothe (corpse) for burial; cover and conceal or disguise.”

Inevitably one recalls Barthes' familiar description in *Camera Lucida* (1981): “that terrible thing which is there in every photograph, the return of the dead” (p. 9). Concealment and absence find parallels in this instance of the dead and the photograph. Here, the envelope becomes shroud: the shroud that exposes by covering, and the cover attaining a significance, metonymically of death itself. Simultaneously, the shroud is the opposite of the photograph which covers by exposing.

This exhibition invites us to contemplate a relationship between the dead and the working of art. The direction taken could be that of Barthes' meditation on the parallel between the photograph and the dead, it could take up the existential aspect of mourning or conjecture on the origins of poetry in the manner of Blanchot. The taking up of this locus is enhanced if one begins to consider what is not here in relation to what is. Although the exhibition seems to be an homage to a father and photographer, there are only a few photographs here. The presentation of the photographer's archive of negatives, source of future prints, is also missing. So too, is any explicitness regarding death or mourning; no defined ritual of passage seems available here. This lack of explicitness is not only tact, but indicates the unavailability of any adequate cultural or social formality by which the passage of mourning might be encountered. Only the work of art remains and, paradoxically, the “works of art”

we view here are remains, actual slices of a man's vision arranged in planar space. We might say that with the death of this photographer, his photographs have become analogous with his body, one substitutable for the other, traces marking the path of mourning ritual.

Since the efficacy of this work arises from its creation of a space of mourning, I wonder how essential is the physical presence of the photographic prints and the books? Certainly they are the ostensible "reason" for the show; that is, they provide the basis of an explanatory narrative. However, might not they be elided as was the archive of François Lafortune's negatives? In so far as they function as indexes by which the exhibition may be "explained" and if one considers this "explanatory" aspect to be merely ideological (common sense, scientific ratio-

nality), then the dynamic of the work, which is poetic, will not be found on this axis. Rather, it is embodied in the complex relations with absence established by the working of the "private" room within the gallery and which embodies the creation of a mourning place. This absence contributes to the contact with otherness which is such an important aspect of this resonant work. It is this contact which is a condition of "experience" in the sense of "undergoing" or "enduring" which, for Blanchot, means "contact with being, renewal of oneself in this contact – an experiment, but one that remains undetermined" (*The Space of Literature*, 1982, p. 87). It is this renewal by way of otherness which, for him, is the condition of poetry.

– STEPHEN HORNE

## SCREEN

Gallery 101, Ottawa, February 12 – March 14

The namesake of the collaborative duo of Willy Le Maitre and Eric Rosenzweig – Screen – implies that which an image is projected upon, as well as that which veils or obscures. This duality was played upon again and again in a series of three, recent site-specific installations. Surveillance, voyeurism and issues surrounding the power of the gaze: all these are exposed as the triviality of what is being watched while concealing where the power lies in the watching. These installations are riddled with blurrings and contradictions which confront viewers' voyeuristic intentions and their own position as "watched."

All three of the works began with performative acts: projecting slides onto a snowy landscape, animating common trash into exotic little worlds, and taking cameras into the realm of surveillance – the consumer world. These notions of performance are not lost in the gallery space where the audience interacts with and completes the work. Each installation considered to varying degrees the notions of the inwardness and outwardness of the act of looking. By turning the tech-

nologies of looking and recording in on themselves, Screen questioned the value of what was being viewed and who was doing the viewing.

From dusk until dawn the front window of the gallery featured a video projection, *Flight* (1998). From a moving train images of people watching television were projected onto a snowy landscape and then videotaped. Behind the projection a point of blue light bled through, simulating the omnipresent glow of television sets in residential neighbourhoods. Passersby witnessed transparent, projected TV watchers whizzing past a familiar, anonymous, anywhere landscape. The movement of the images over the landscape and that of the traffic on the street contradicted and exposed the passivity of the act of watching and consuming. The act of viewing *Flight* was a self-conscious one set in the public realm. As the traffic moved past, the viewer became part of the spectacle, effectively displacing the power of the gaze and disrupting the act of viewing.

Inside, the first floor of the gallery was transformed into an atmosphere which reproduced the



SCREEN, THE ECSTASY OF SMALL CHANGE, 1998, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY GALLERY 101.

site of vision – the eye – in a work entitled *The Ecstasy of Small Change* (1998). Referencing a *camera obscura*, the space was at first dark, biomorphic and strange. Trash littered the floor and indefinable but somehow comforting sounds filled the space. A tower of televisions adapted to project video images rested in the middle of the space, shifting between objects of contemplation and creation. Projected onto the walls were acid-coloured images of disposable consumer products that twitched and vibrated into a blurry play of colour and form. These projections transformed everyday items into rarefied, alien objects. The space was a playground of sight and sound. Movement across the foam-covered floor set the stage for an otherworldly experience which positioned viewers directly in the centre of a performative space.

*Interplace* (1997) was perhaps the most carefully considered work and by far the most accessible in imagery and intent. The movements of viewers controlled the sounds and sights of the installation. A translucent screen floated in the centre of the space and received a two-layered video projection. Footage from inside malls were used to create a loop of sameness that is familiar to most of the Western world: those safe, monolithic, repetitive, surveillance-laden superstores.

Layers of images play against one another as the movements of the viewers imposed a ghost silhouette on the screen and altered the sounds. Two surveillance cam-

eras, set under museum display plinths, pointed at the audience, denying the privilege of the gaze and enforcing participation. As viewers' forms moved across the screen, a false sense of control was created in the gallery space. Surveillance cameras mapped their movements just as much as the ones in the realm of controlled consumerism.

By translating the use and presentation of the surveillance camera into the formal language of the gallery – making it visible and centrally displayed – *Interplace* diminishes the camera's power of surveillance. With this shift in the power dynamic between viewer and viewed, *Interplace* critiques the privilege of the gaze.

The knowledgeable viewer will easily read the reflexive positions in which they were placed in all three of Screen's installations. As the viewer moved from the exterior projection of *Flight* to the atmosphere of *The Ecstasy of Small Change* and then to the interactivity of *Interplace* they became less an observer and more the observed. The viewer became more deeply committed to their role as watcher but, simultaneously, more power was handed over to the camera. In *Interplace*, the viewer and camera work together, fused on a screen that questions the culture of consumption in general as well as the particular dynamics of consumption in the gallery.

– DONNA WAWZONEK

## GISELE AMANTEA

YYZ Artists' Outlet, Toronto, February 18 – March 28

Gisele Amantea's "Dead Letters" are delivered in the form of large, seductive wall hangings made of fabric and flock (stiff, textured cloth used to produce decorative items such as wallpaper). The texts featured in the five pieces were written by women and come primarily from found notes. The dramatic shift in scale and materials transform the one to one intimacy of a letter or postcard into a riveting public testimony. Although there's nothing quite as engrossing as the voyeuristic experience of accessing the personal and private, the works invite deeper consideration. Any attempt however, to learn "what's really going on" raises questions about language in relation to gender, class and mental illness, and ultimately serves to reveal as much about our own attitudes towards these issues as it reveals about the writers themselves.

Beginning with *Mable k* (1997), we find a letter, addressed to Mrs. Oslo of Delisle, Sask., dated Sept. 5, 1940. Represented in cream flock over silky red, floral fabric, the piece hangs on the wall in a scale and shape resembling a bedspread. In the letter, Mable writes: "I hear that you was angry on me and I didnt do nothing and I want that you should give Alfred to me to getting married. . . ." It's the gap between the grace and maturity of the handwriting and the writer's poor command of language which is most striking. Is Mable infantile or is she simply doomed to express herself thus due to lack of education? We shift between discomfort and pity, but nevertheless come to realize that Mable understands marriage on the level of economic exchange. In mid-century, marriage was one of the few options open to women. It promised the legitimate roles of wife and mother along with security and a home (maybe even one decorated with flock and fabric similar to those used in the piece). Before settling into a standard feminist reading however, one must ask: Why does this marriage seem to depend on an arrangement between two women? Not prepared to be forgotten, Mabel appeals to

the person with influence and in this case, that person is a woman.

*Burns Lake, 1967* features a postcard written by Jackie and sent to Winnona in Vancouver. This 1997 work depicts enlarged versions of both sides of the card. The jagged contours of a mountainous landscape and the handwritten note are rendered in blue flock on white fabric. The postcard reads:

Well here I am doing Missionary work among the Indians. I'm teaching Kindergarten at Burns Lake & there kids can't even speak English. It's a Babine Dialect & it can be very upsetting when one 5 year old starts swearing at you in Babine. It's a lot of fun & we all get drunk Saturday night.

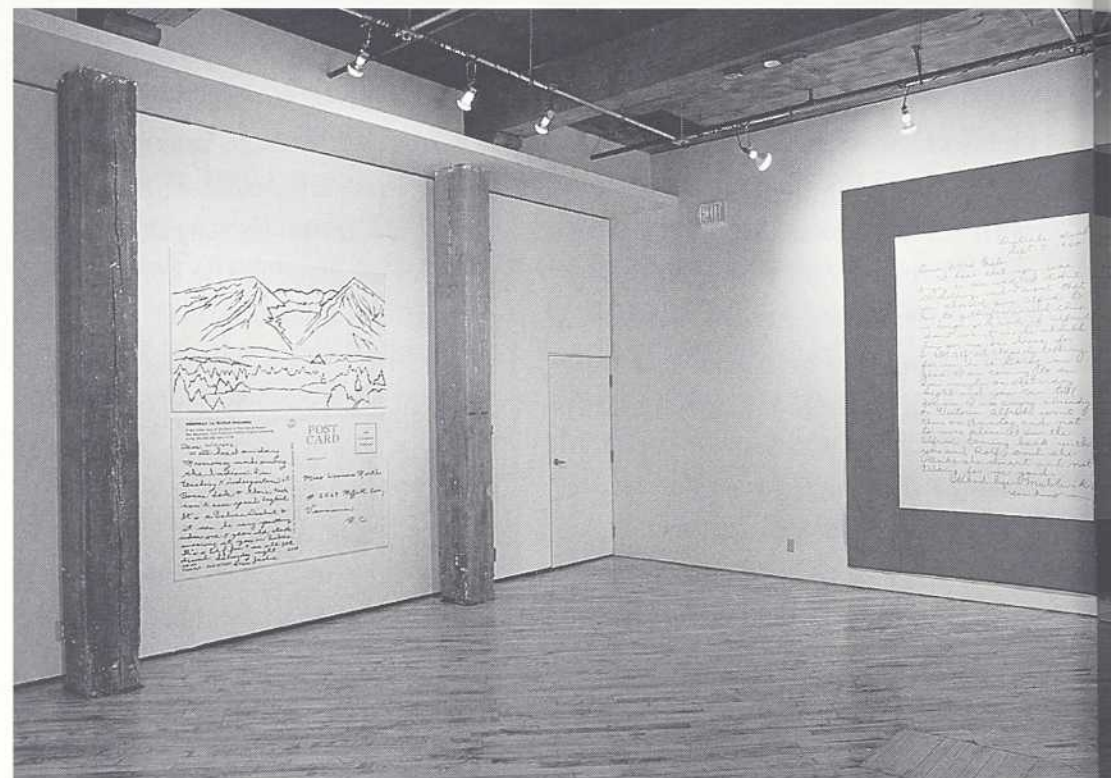
"[D]oing Missionary work among the Indians" evokes all the political and social bankruptcy inherent in the treatment of the Aboriginal population. Promoting Christian values and Western culture in an attempt to assimilate the First Nations is now deemed misguided and ethnocentric. Although the writer seems appalled that the children "can't even speak English," that reference to getting drunk Saturday night encourages us to read "doing Missionary work" as a facetious remark. The tension or contradiction in *Burns Lake, 1967* revolves around our contemporary understanding that this teacher enforces repressive social policy, yet her words express something of what it's like to be a minority. She is, after all, isolated in a remote land and by a foreign language. Getting drunk is something we tend to associate with devastated native populations, not something we usually think necessary for those representing the dominant culture. *Burns Lake, 1967* reminds us that although a structure of dominance is present, the "teacher" does not always rule the "students."

*Dear Andy* (1997) also draws its source from a note dated 1967. It was written to Andy Warhol by Valerie Solanas when she sent him the SCUM (Society for Cutting Up Men) Manifesto. Solanas later gained notoriety by shooting the Pop artist. The dynamic in this work differs from the previous pieces insofar as

fame is an active element, expanding our knowledge of events, and encouraging us to search the letter for "signs" suggesting the inevitability of Solanas' violent outburst. Do we find them? Well, maybe, or is it just a cliché that Solanas' messy, frantic script should signify mental instability? Amantea uses brown flock on a grey-blue fabric mildly suggestive of prison garb. Society deems Solanas a deviant character,

back with ironic distance depends on our relationship to the King of Rock n' Roll, that icon of popular culture with his tale of rags to riches and wretched excess.

The text in *August the Sixteenth, 1984*, attributed to "the artist Grace Rose Holyer," reads like a diary entry. Here again, a woman speaks plainly about events in her life, but a dynamic central to the later work is absent. The other writers are try-



GISELE AMANTEA, INSTALLATION VIEW OF BURNS LAKE, 1967 (1997) AND MABEL K (1997); PHOTO: PETER MACCALLUM, COURTESY YYZ ARTISTS' OUTLET.

a radical feminist who calls for the elimination of men and whose anger is voiced in a most "masculine" act. The content of the letter however, does not appear threatening, rather it's an attempt at self-promotion:

I'm sending you a SCUM recruiting poster . . . Maybe you could post it in your factory . . . Would you like to film some of the Forums? or me at my outdoor rallies?

The remaining two pieces are related and date from 1993/94. Both *August the Sixteenth, 1984* and an untitled work (*Elvis Presley hovered over me*), share a cursive script representing generic handwriting, the uniformity of each letter devoid of the individuality evident in the other work. The flock takes on the appearance of black velvet, while a rose motif has a 1950/60's aura. With both texts mentioning Elvis (August 16th is the anniversary of the singer's death), Amantea presents a loving embrace of kitsch. Whether we share the love or stand

ing to influence, convince or keep connected: Solanas appeals to Warhol, Jackie to her friend, Winnona, and Mable to Mrs. Oslo. Holyer's language is simple, yet the literary touch is present in her use of metaphor and in the unwavering, polished manner in which the text develops. At one point she states "I have never felt so helpless or vulnerable," a statement which could pertain to any of the writers represented in "Dead Letters." The other women however, declare their vulnerabilities unconsciously. Perhaps it's the rawness of their stories that makes them so compelling. More likely, it's that we, as readers, are left off balance. Applying contemporary perspectives to *communiqués* dating thirty to fifty-seven years ago never quite answers all the questions, never quite quiets all the contradictions buried in the texts.

— JULIE ARNOLD

**BARRY ISENER  
LUANNE MARTINEAU**

**Mercer Union, Toronto, April 2 – May 9**

Barry Isenor's exhibition, *XXX Video*, consists of reconstructed booths for viewing pornography and/or engaging in sexual acts with or in view of other patrons – a combination of peep show and glory hole. In constructing the particular kind of architectural, sexual, and simultaneously private and public space that is porn watching in an out-of-home environment, Isenor raises significant questions about how art is experienced in the frame of the gallery.

The three adjacent viewing booths Isenor has exhibited are based on actual ones he visited in Manhattan. To the right of the booths are colour photographs of one of the original's Formica interior, painted in bright yellows, reds and blacks. What would be expected to be a dingy space turns out to be an up-tempo, gaudy environment.

Unlike the colourfully painted originals, Isenor's booths are straightforward, unpainted plywood constructions. Inset Plexiglas windows, both opaque and transparent, are installed on their sides, front and tops. Similar in intent to the originals but differing in design, see-through but bronze-tinted Plexiglas allows for a view of adjacent booths. (The originals have openable windows, most permanently stuck in the open position, through which patrons can among other things watch each other masturbate.) The fronts of the booth interiors where video screens would have been installed are instead covered with nearly opaque, orange Plexiglas. The same coloured Plexiglas forms the ceilings, and tints orange the gallery track lighting shining through the booths, thereby adding a sexual ambiance to the installation.

Isenor uses the basic form of the cubicle to critically analyze how architecture manipulates pleasure. The architectural space he reconstructs is, like its source, manipulative, as it is a predetermined outline for sexual activity. Isenor openly acknowledges this; the coercion into entering his booths by the promise of either pornography or

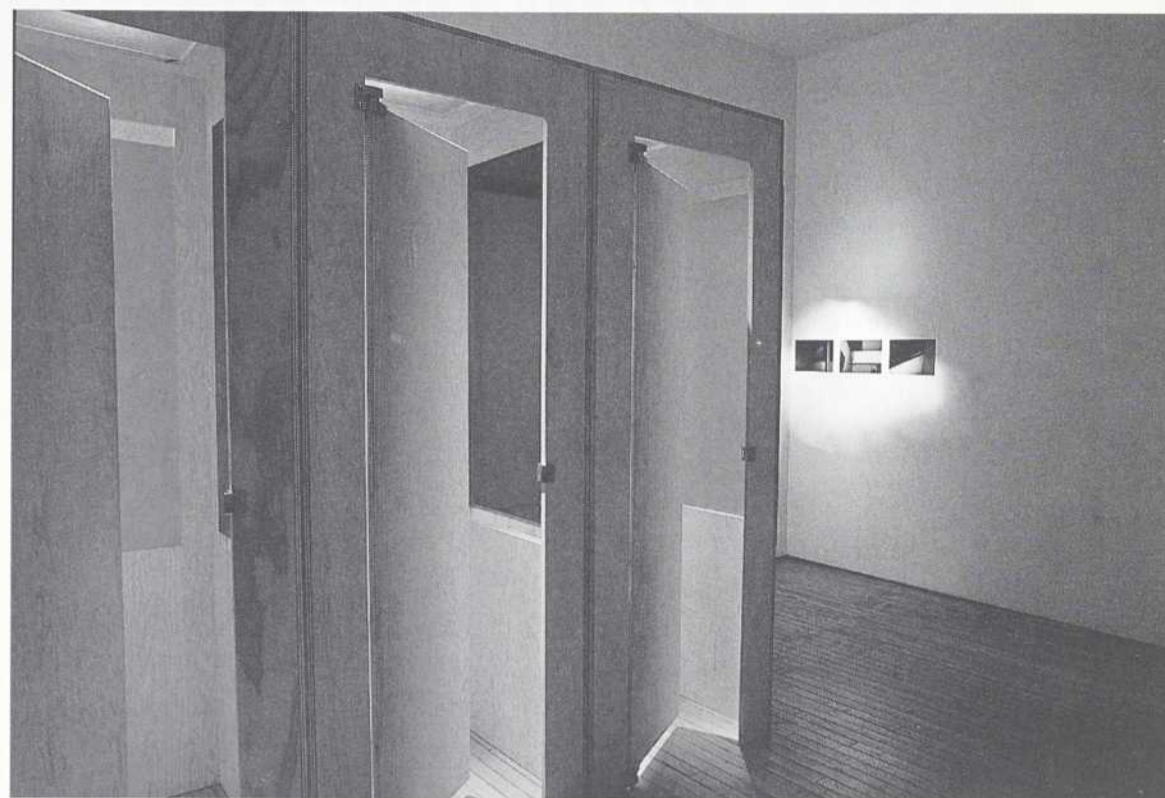
art is explicit. However, divulging manipulation can actually free viewers from such constraints because, cognizant of the installation's intrinsic assertiveness, they can ignore its beckoning. On the other hand, most architectural space designed for commercial purpose, sex or otherwise, employs manipulative strategies that are subdued or subliminal – raised temperatures in a bar, for instance, to increase patrons' alcohol consumption. Further, commercial architecture often promotes social isolation through such manipulative strategies; a shopping mall, for instance, is designed for maximum private engagement with product, and any parts of it constructed for socializing – a bench or restaurant area, for example – are there to keep the individual shopper around consumer goods for as long as possible. Isenor's installation differs vastly from this approach because it instead encourages the potential for social interactivity.

By introducing a social environment consisting of the possible interplay between viewers, Isenor deconstructs conventional gallery architecture. He intervenes in the typically private zone of dialogue between viewer and art object. Because the relationship of viewer to art work is often voyeuristic, Isenor's installation equates art to pornography and viewing art to psychological masturbation. Further, pornography, like a formalist art object dependent upon aesthetics, has the mesmerizing appeal of fantasy and instant fulfillment. Such impulsive gratification, however, can in both cases be frustrating since voyeurism is an intrinsically distanced act. To stress the disappointment caused by the gap between object and reality, Isenor builds up expectations in viewers that they will see a peep show, only to have them discover the expected porno is not included.

Isenor asserts that the promise of the art object is deflated from the real not only because of the art object's irreparably detached nature, but because of its gallery context. In the case of the original

booths, the response to their environment would depend upon each booth visitor's personality. A flash of self-consciousness may be experienced by a more introverted and/or inexperienced visitor; after all, it's a vulnerable moment to be seen chasing after an elusive chance at viewing a "dirty" picture. The more extroverted – or "cruising" – response would be welcoming the opportunity to watch or meet some-

shares his concern with evoking memories of architectural space lying outside the gallery site. Martineau refers to suburban home interiors through sculpted figures recalling the Dickensian revival figurines that were so popular in homes of the seventies. Simple mantelpiece-sized sculpted figures and portrait busts mounted on little shelves and scattered on the floor, these wizened caricatures are



BARRY ISENER, *XXX VIDEO* – A CONSTRUCTION IN PLEXI AND PLY, 1998, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY MERCER UNION.

one else with similar intentions. However, in a gallery, one's response depends more on context than individual choice because an art gallery is simply not the apropos place for the reality of sexual satisfaction. However, Isenor does encourage interaction with other audience members, so he offers the possibility of liberation from the conventions arising within the architectural frame of the gallery.

His exhibiting of photographs of the original site highlights the sharp difference between actual urban space and gallery. This gesture additionally allows Isenor's installation to act as a signifier of memory, his personal recollection of the booths as well as a collective nostalgia for a pre-AIDS, not to mention pre-VCR, form of urban sexual escape which now seems nostalgic if not risqué.

It is noteworthy that the concurrent exhibition to Isenor's, Luanne Martineau's *Ryan's Arcade*,

made from a hobby craft material called Super Sculpey that is actually sensuously buttery in texture. Through them, the gallery becomes a signifier of domestic architectural memory, but in contrast to *XXX Video*, the signified – the suburban home – is implied not recreated. Included as well are collages and watercolours, some with Victorian age figures similar to the sculptures. Others form fractured narrative elements which are difficult for the viewer to enter or connect; for instance, a gnome with hands cupped in front of him runs past a pair of stone, medieval-looking houses. Images from obscure, out of print sources like *Little Black Sambo* or *The Yellow Kid* are politically disturbing enough to create a strong reaction, but they have no grounding in the installation. The user-friendly openness offered by Isenor would have been an appropriate addition in building this compelling but disparately ar-

ranged exhibition into a cohesive recollection of retro and earlier historic imagery.

Barry Isenor's *XXX Video* is certainly significant for its opening of personal memory to a public domain. Of equal importance, though, is its critical intervention of the still sanctimonious postmodern gallery

space by way of hedonistic utopianism. By inciting in viewers the hope of sexual interaction, Isenor offers a solution to the problematics of viewing art and, yes, pornography that seems rather practical: turn the representation into the real.

— EARL MILLER

## PAUL RAFF AND DAVID WARNE

401 Richmond Street West, Toronto, April 9 – May 9

In 1995 architects Paul Raff and David Warne stripped an abandoned Toronto cottage down to its frame, removing windowpanes, doors, interior walls and shingles. Then they cut the house in half, severing the front portion from the back. Crossing two beams to brace the front of the house, they began tipping it into the ground until it reached a near forty-five degree angle. The project was called *UNbuilding Ways*, and for those who saw it at each stage of its summer-long demise, it was one of the few times a Toronto art project reached the level of spectacle.

Raff and Warne's most recent project, *Fall* (1998), had less of an immediate, traffic-stopping impact, but in terms of rupturing our perception of architecture as having at least two constants – being upright and immobile – the project was equally effective at creating a quiet violation on a public space as a way of reaffirming its reality.

*Fall* took place inside a freight elevator, a container of no more than six-feet square, five stories in height, and without the usual internal walls and sliding doors of passenger elevators. Projected onto the farthest shaft wall was a video of people dressed in long white smocks and business suits who appeared to be floating, submerging, dancing or suspending themselves by ropes and pulleys against a darkened backdrop. Occasionally a seated man would lose his grip on his briefcase and drift off his chair. As the elevator went up, the figures took swan dives. When the elevator moved downward, the figures ascended. When the elevator stopped the fig-

ures were held in suspension. The projection was rigged to a VRML video computer that was bolted to the top of the elevator, and the computer was programmed to respond to a computer mouse attached to a bicycle wheel. The wheel was, in effect, a rudimentary motion tracking device that registered the direction of the elevator.

It was not complicated technology, closer to what Raff described as "techno-arte povera." Like the crossed beams in *UNbuilding Ways* that were kept visible so a vertigo sensation was there but not fantastical, the exposed elements of *Fall* added more than they took away. Revealing the process, in other words, was ultimately what made *Fall* (and *UNbuilding Ways*) more about architecture than art, and more about structural logic than retinal sensation. By way of creating a physical distortion, both *Fall* and *UNbuilding Ways* had their impact in altering a structure just enough to turn the work back to the viewer and to sharpen the sensation of our physical presence in and around a space. The drifting and darting dancers moving in the opposite direction of the elevator helped to define the enclosure of the space simply by suggesting a possible opening. What you began to notice was the elevator itself, its confined space, the surrounding shaft walls, the clanking and whirr of chains, gears and pulleys rolling through their respective wheels and spools. The video was the catalyst, in effect, to notice the unnoticed. You felt the gravitational pull of moving up and down more, and you sensed the concrete floor,



PAUL RAFF AND DAVID WARNE, FALL, 1998, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTISTS.

walls and wooden door as being unduly heavy. From watching the lightness of the figures tumbling through space, your attention turned to the weight of the movable platform beneath your feet. It became more of an event than a ride.

Raff and Warne align their concepts with the 1960s Situationist theories of "psycho-geography," a term used to describe the sensation of one perceptible element overriding another (forgetting you're in a theatre while being engrossed by the movie, for instance), and to "détournement," the process of revealing something hidden within a found condition (such as the found object altered slightly to become interpretable as art). It is also close to the subtleties of defining negative spaces that the British sculptor Rachel Whiteread uses in her work. The space "around" is the space she

casts. She conceives of air as being hard. I keep coming around to her work in relation to *Fall* because there is a similarity between her visual reversals – Whiteread's castings of a few inches of space just above a row of shelved books, for instance – and *Fall*'s aim to exaggerate architectural spaces that are not normally considered.

This was especially true in a second element in *Fall* that gave some importance to a moot space of approximately six inches in width – the distance between the shaft and the elevator cube. In addition to the projected wall video, Raff and Warne placed a small video screen behind a constructed wall near the back of the elevator. The image of the figures was visible on the screen through a tiny hole cut to the size of an eye socket, and the movements of the figures matched

the rise and fall of the elevator rather than moving in opposition as they did in the video. Up close, where the boundaries of the monitor could not be seen (similar in effect to looking through a keyhole into a room filled with people) the impression was of infinite space within a very limited one.

It would be misleading to say that peering into the tiny oculus or watching the video in the eleva-

tor gave you an overwhelming sensation comparable to a virtual reality experience. None of the affect of sensationalism was exaggerated in this project. The quiet drama of *Fall* was in conceptualizing solid space as malleable and extendible, and limited space as infinite rather than contained.

— CATHERINE OSBORNE

## IMAGES

The Music Gallery, The Royal, The Art Gallery of Ontario, A Space Gallery, Toronto, April 23 – May 2



STEVE MCQUEEN, DEADPAN, 1997, INSTALLATION VIEW; PHOTO: INGRID MAYRHOFFER, COURTESY A SPACE GALLERY.

Judging by attendance figures alone, the Canadian premiere of *Cremaster 5* (1997) by American artist Matthew Barney was undoubtedly the major draw at this year's Images: Festival of Independent Film and Video. Chock-full of extravagant costumes, prosthetic make-up, and breathtaking cinematography, it had all the trappings of a Hollywood blockbuster. However, for those less inclined toward the hype garnered by such a large-scale production, the festival also provided a wealth of opportunity to see a vast number of short works by artists working globally.

Recognizing just how much we have become accustomed to the fast pace of media-generated images is a lesson put to good use when viewing all of the works. Seeing the festival was a lot like having cable for a trial-run contemporary film and video station. Only the package being sold was intriguing enough to keep from flipping channels for awhile. It looked nothing like big budget Hollywood, except to satirize and parody its formulaic construction. Some artists, like Matthew Barney, did incorporate extravagance and make-believe to concoct a spectacular vision. Though for

most, the simplicity of a singular action was often sufficient.

Potent through its economy of the image was *Deadpan* (1997), a four-minute black-and-white video installation at A Space Gallery by London-based artist Steve McQueen. One comes face to face with an image of the artist upon entering a dark room in the gallery. He stands silently in front of a house whose facade continually falls down overtop of him, all the while remaining impervious to the precariousness of the situation. Unlike Buster Keaton's naiveté in *Steamboat Bill Jr.* (1928) from which the artist takes his image, *Deadpan* tracks every conceivable camera angle from which the wooden frame falls. McQueen averts an accident of giant proportions just like his predecessor, saving himself by virtue of an open window serving as his escape hatch.

McQueen is grounded, even if everything around him is falling apart. Curator Kika Thorne states in the gallery brochure: "However *Deadpan* is understood, what is central to its grace is McQueen's stillness in the wake of destruction." What does crumble alongside the unbearable weight of the two-ton wall is the foundation upon which we structure reality. McQueen literally stands his ground, separating himself from the tumultuousness of his surroundings, and places *Deadpan* just outside the institutions inherent within mainstream film practice and fine art production.

Through his restraint McQueen explores the possibilities of cinema rather than operating within its limitations. In an age where sophisticated set designs and flashy action sequences determine complexity of form, *Deadpan* is refreshingly simple. In his resistance to special effects technology and even the use of colour, McQueen dispenses with frivolities and opts for a back-to-basics approach in exploring the rudiments of image making.

This extends to the gallery and its potential as a viewing site. McQueen utilizes the mechanics of how we relate to images primarily as entertainment and advertising in our everyday lives by installing *Deadpan* in the same manner as a darkened movie theatre. Through

this conversion, McQueen also reconfigures the white cube mentality of the gallery as a privileged place for viewing.

However, despite his admirable efforts, a close-up shot of the artist's face reveals a mixture of distress and contempt in his expression. For now, McQueen settles on *Deadpan* running as a live action sequence in breaking down his makeshift home until he can find a way to completely break down the confining structures in which he works.

Although most chose to stay within established modes of presentation and explore within the confines of film and video as a two-dimensional medium, the resulting works were far from predictable. Michelle Mohabeer curated a group of "Postmodern Urban Tales" that successfully articulated "the postmodern urban psyche of cultural, social and sexual hybridity." In *Cowboy* (1996), a short work by American Sunny Lee, Canadian Sandra Oh plays a young woman who loves everything to do with the wild, wild West. Only after meeting her white knight in shiny cowboy boots does negotiating her Chinese ancestry prove difficult as she tries to integrate her fantasy into the reality of her existence.

Mohabeer curates work surrounding the politics of being a stranger in a strange land, while other works in the festival reveal how the bizarre begins at home. *Danish Girls Show Everything (A Film in Twenty Chapters)* (1996) is a selection of twenty works by twenty international film and video makers that mined the richness of character on film, in particular, a "Danish girl" that served as the inspiration for the compilation. In chapter four, the peace Susanna Edwards offers in *Meditation* is not the result of a domestic scene that unfolds during a backyard family barbecue. Rather, it is through the barrel of a shotgun that her protagonist uses for target practice. That the sports enthusiast is the middle-aged mother becomes more shocking when juxtaposed against her other role as part of a family unit. In one instant, she is seen casually taking shots of her family with her camera. This is at odds with the fixed concentration she exhibits immediately after, hitting

the bull's-eye with her rifle. In *My Things*, Franz Ernst portrays a young girl methodically and verbally dispensing the contents of her bag. This would be less disturbing if her identity was not hidden behind a red mask and a brown wig. Suddenly, a banal act transforms into one of mystery and forces us to determine whether this is simply a young girl describing her favourite things, or a disturbing account of obsessive psychological behaviour.

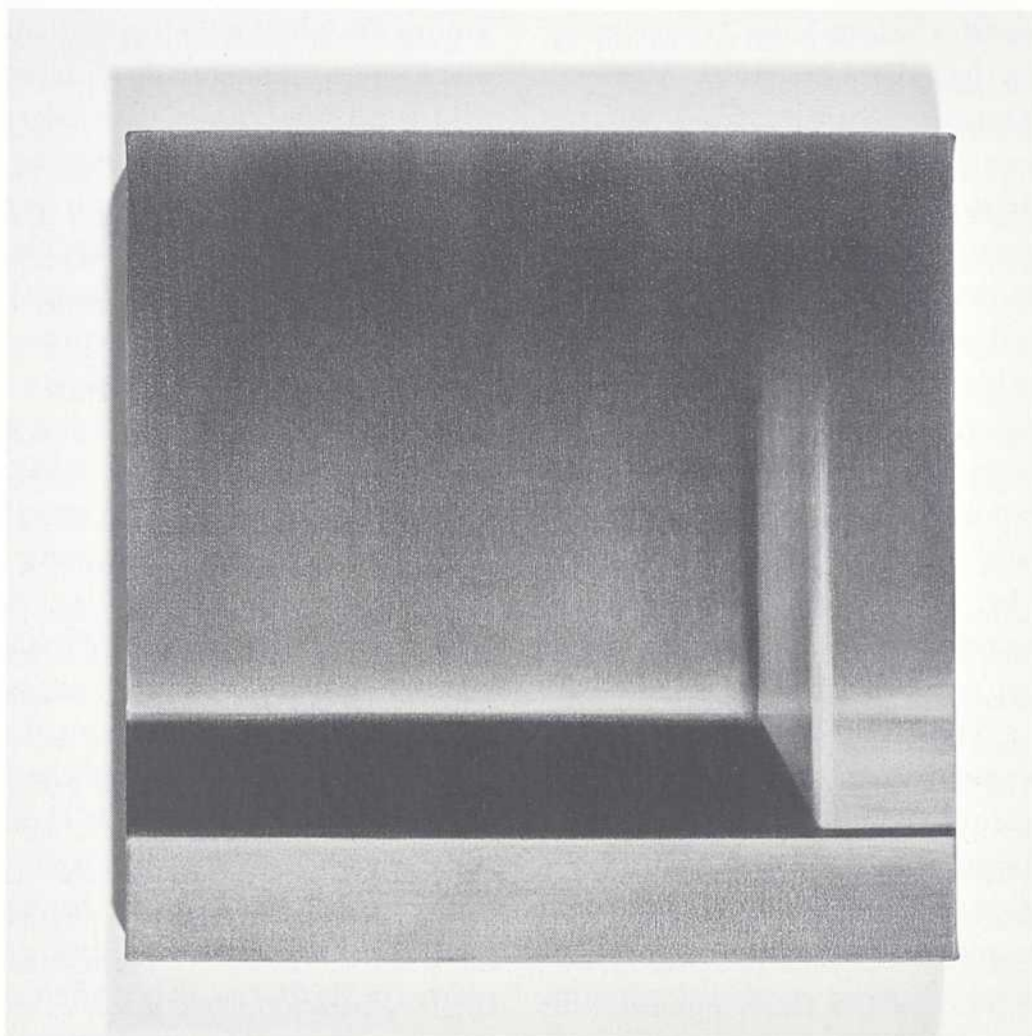
Ultimately, much of what we consider to be normal is deconstructed through works screened at this year's festival. In a surprise ending to Wu Ming's film *Frozen* (1997), a melancholic young artist

commits suicide not once, but twice, first in response to a world in which he is a failure, and then in retaliation to a world that fails him. It reveals how contemporary culture has nurtured an environment where images are fed into the gluttony of commercial consumption without any regard to how their effects play out, even in tragedy. For all of the artists screening their works in the festival, this is a lesson articulated more fully with each passing year through the images they present to challenge this notion.

— INGRID CHU

## REGINALD HAMILTON

Dunlop Art Gallery, Regina, March 28 – May 3



REGINALD HAMILTON, APPLICATION, 1998, OIL ON CANVAS, 59.1 X 59.1 CM;  
PHOTO: COURTESY DUNLOP ART GALLERY.

At present, it is impossible to predict the impact digital technology will have on art. It is, after all, still in its infancy in terms of accessibility and scope. Nonetheless, artists such as Alan Dunning and Sheila Urbanoski have already been persuaded to abandon traditional media for the delights of cyberspace.

It seems inconceivable that object-oriented art will ever completely disappear. But if future generations of artists wish to avoid being regarded as anachronistic, they must surely find a way, as Reginald Hamilton has done in his recent exhibition of paintings entitled "Windows and Mirrors," to integrate

digital technology into their practice.

The show is inspired by a six-month work term Hamilton undertook last summer at a transnational corporation whose head office is located in Regina. Having spent three years in the heritage-rich city of Edinburgh, where he obtained his MFA in 1993 from the oldest established art school in Europe (the Edinburgh College of Art, founded in 1707), Hamilton was instantly struck by the slick modernist sheen of his work environment. Using a digital camera, he began to dissect this environment, taking close-up photographs of elevator doors, escalators, perforated side panels of pay phones and roll-down security shutters.

For the most part, these objects are made of burnished metal. But because the digital camera doesn't require a flash, he was able to photograph them at close range without glare. He then edited the images on television, taking advantage of the technology's tile and zoom functions to compare the relative merits of each picture. Once the selection process was complete, the images were transferred to a computer, where he used various software programs to manipulate them – primarily through cropping, but also by adjusting their brightness, contrast and duplicating sections and reversing them to create symmetrical compositions.

In replicating the digital images in paint, Hamilton confined himself to a palette of white, black and Payne's grey. Although he did use linseed oil to thin the oil paint, so that as the works dry, they acquire a greenish-yellow tinge reminiscent of sterile fluorescent light. Easily the most minimalistic paintings he has yet produced, the works capture the inherent blandness of the corporate environment, where conformity is not only encouraged, but expected, and any deviation from the norm is rejected for fear it will impair efficiency. Yet the works are not without seductive appeal, reflecting the desire people have in this age of economic uncertainty to seek employment with powerful organizations that offer them the promise of status and security. Employees might chafe at restrictions imposed on them in terms of

dress and comportment, but rarely does their resistance go beyond such "subversive" acts as posting a particularly trenchant *Dilbert* cartoon on their cubicle wall. By dramatizing the imperious nature of the modern office environment, Hamilton identifies one of the main mechanisms through which corporate management imposes its authority.

Through the exhibition title, Hamilton alludes to two long-standing metaphorical traditions in painting. The first, which is grounded in realism, has its origins in the Renaissance notion of a painting being a window through which viewers could experience a two-dimensional version of reality. This illusionary practice continued until the late nineteenth century, when Cézanne and his contemporaries began to dispense with perspective and fracture the picture plane. The mirror, in contrast, is strongly associated with abstract painting, in that the non-objective quality of the work permits viewers to construct their own narrative content and meaning. Because of its self-referentiality, this interpretive process inevitably reflects each viewer's unique physical and psychological state.

This duality is further expressed in Hamilton's deliberate equivocation between the aesthetic poles of figuration and abstraction. As noted above, these works are based on digital photographs of corporate architecture. Yet because of the extreme decontextualization they have undergone, they contain little recognizable detail. The dominant feature of his elevator door paintings such as *Download* and *Terminator* (both 1998), for example, is a thick vertical line. To this reviewer, the works recall the sparse landscapes of Otto Rogers, who tended to emphasize (precisely because of their scarcity) the rare vertical elements like trees and telephone poles that exist on the prairies. Hamilton compounds his mischief by using a square format for some of his paintings. Within the context of representational art, landscapes are traditionally horizontal, while portraits are vertical. As an ideal Platonic form, in contrast, the square has been used by abstract artists since the genre's inception to ex-

press the notion of aesthetic purity.

While intrigued by digital technology, Hamilton still appreciates the physicality of paint. Admittedly, this appreciation is more muted here than in previous bodies of work, where he attacked the canvas with more vigour. But through his meticulous application of dilute layers of oil paint, he has managed to introduce subtle tonal and textural effects that differentiate his work from its digital referent.

I suppose it is not beyond the realm of possibility that someone intimately familiar with corporate culture, and comfortable with bureaucracy in all its guises, could be soothed by these paintings. Most people, I suspect, would find them disturbing. The elevator images, in particular, possess a strong sense of foreboding. Standing in front of them, one is inevitably reminded of the tension one experiences in

a high-rise office building at the prospect of using an elevator, and being forced to share one's personal space with an ever-changing coterie of strangers.

With their dull reflective surfaces, the doors and the other objects depicted by Hamilton, in situ, do function like mirrors, albeit offering murky reflections of the employees and customers who interact with them. Not quite invisible, as in the case of a careless vampire caught standing in front of a regular mirror, these unfortunate souls appear instead to be on the verge of being subsumed by the corporate ethos that surrounds them. Through the austerity of his images, Hamilton does a solid job of capturing the environment in which this ideological struggle between personal and corporate identities occurs.

— GREG BEATTY



GU WENDA, CONFUCIUS DIARY – VANCOUVER, 1998, PERFORMANCE STILL;  
PHOTO: ROBERT BOS, COURTESY MORRIS AND HELEN BELKIN ART GALLERY.

## JIANGNAN

Vancouver, February – May

The Jiangnan Project is over. But what remains in its wake?

“Jiangnan: Modern and Contemporary Art from South of the Yangzi River” was co-produced by the Western Front and the Annie Wong Foundation, spanned four months and involved a dozen major art galleries in Vancouver and North Vancouver. It included a lecture series, an international symposium and thirteen exhibitions, all brought together to recognize art from the Jiangnan region in China – the heartland of China’s contemporary cultural landscape. To that purpose, the exhibitions featured artists from inside and outside the region. Most of the participants had art practices in Jiangnan cities, such as Shanghai artists Zhou Tie Hai, Geng Jianyi and Hu Jie Ming, but there were also international and local Vancouver artists like Gu Xiong, Ken Lum and Paul Wong. They all had some claim to Jiangnan’s aesthetic legacy.

Since the twelfth century, the Jiangnan cities of Shanghai, Suzhou, Hangzhou and Nanjing have been the epicentre of Chinese art. Be-

ginning in the nineteenth century, the region became the meeting place of scholarly painting and Western modern art. Emerging from these tensions were radical art practices and experiments. But to characterize the region’s art culture as one in constant upheaval would be a mistake. In Jiangnan, tradition and modernity, East and West, found reconciliation. This capacity to synthesize and respond to violent change, as it was asserted repeatedly at the symposium, continues today.

But now reflecting upon the project – finished with the artist’s talks, the lectures and the symposium – one great lesson resounds: the lesson of absence. Absence circumscribed many of the works. For others, absence was a central operation. Yet in others, absence was a socio-political condition that threw a shadow upon the work.

It cast a long shadow on Pan Tian Shou’s retrospective exhibition at the Vancouver Art Gallery. It was comprised of brush paintings in the scholarly tradition. Like those before him, Pan painted land-

scapes, trees, birds and flowers. His work may have looked conservative but embodied in them were the same titanic struggles between autonomy and praxis that faced the avant-garde of the twentieth century. For Pan, it was the Chinese Revolution that provided the historic fulcrum. Pan was forced to balance several exigencies: his own dedication to his personal aesthetic, the scholarly painting tradition and a nationalistic culture; the political calls for Socialist Realism; and the influence of abstract modernism.

According to Pan’s son, Pan Gon Kai, traditional painting was intended for a single viewer at a table, but many works were intended for public buildings and a mass audience. The largest work in the exhibition was over two metres high and nearly six metres wide. Pan’s innovations, like the innovation of scale, could have been understood as an offspring of political necessity but looking at the smaller paintings reveals a different intent: self-preservation. *A Vulture on a Rock* (1960) portrayed a big bird in black ink. It hunched on an equally black rock which filled the composition. The work was bold, asymmetrical,

and driven with an emphatic brush, as if Pan had inscribed blackness onto the page, until blackness obscured the line itself – a gesture of absence and obliteration. Ostensibly a work with underlying Western abstract iconoclasm and the ability to address the mass viewer, the work also revealed Pan’s desperate effort to preserve the scholarly painting tradition. Its very blackness was a force against buffeting political forces.

Pan’s efforts were to no avail. In 1966, he was denounced as a counter-revolutionary and restricted from painting. According to art historian Hong Zai Xin, who spoke at the symposium, before Pan died in 1971, Pan painted on wood with water. He momentarily stained the surface with his brush but the image always evaporated. Absence was his freedom.

While the political stakes have changed for today’s Chinese artists, absence remains an important strategy. New York-based Gu Wenda’s large installation at the Morris and Helen Belkin Art Gallery was made of televisions and hair. Gu recorded a video of himself as a modern-day Confucius walking through Van-

couver's Chinatown with a donkey, engaging people in discussions about China, re-enacting Confucian philosophical dialogues. Genial but nonsensical, Gu's performance demonstrated the palpable loss of cultural meaning that occurs with diaspora and distance.

Gu's use of hair emphasized this. With a collection of people's hair, string and glue, he created three huge panels of pictographs, characters and the cursive alphabet, respectively. They were loops and markings without meaning in either Chinese or English. With humanity glommed together into a corporeal sameness, the hair rendered language meaningless. This meaninglessness, noted Belkin director-curator Scott Watson, also evades censorship.

For Hangzhou artist Zhang Peili, absence protected neither the mind nor the word. Instead, in his installation, also at the Belkin, Zhang strove to absent the body in his three works, *30% Fat*, *70% Meat*, *Individual Hygiene* and *Air* (all 1998) that functioned as a suite. Comprised of three televisions stacked like a totem. *30% Fat*, *70% Meat* showed on the top monitor a hand feeding meat into a funnel. The middle had video of a hand turning a crank and the bottom had ground meat extruding from, of course, a meat grinder. The other two works similarly broke down an action. In *Individual Hygiene*, it was shaving. In *Air*, it was

the act of keeping a balloon in the air. All images were shot in tight close ups with some of the cameras attached to the artist's hands. All of these works were broad metaphors of the precariousness of the new China. Many critics have typified Zhang's works and those of the post-Tiananmen Square generation as expressions of the individual's powerlessness against globalization and authoritarianism, as calls for autonomy hidden in irony and gallows humour. But the absence of the body in Zhang's work suggested more. Zhang's absence was proactive. A hold-out, a strike, the work denied the art market and the state possession of Zhang's body. Absence did not represent a removal from politics but a politics of removal. In Pan, the body remained and the gesture disappeared. In Zhang's work, the opposite occurred.

In these particular works, absence should not be understood as a hopeless or cynical proposition. It is a guarded, optimistic one. In Jiangnan, where the liberalized market and globalization seem to be a crushing inevitability, the absent gesture, the absent body and absent meaning represent a prevention against perversion, a preservation for better times. If the Jiangnan Project leaves behind nothing, it won't be such a bad thing.

— JAMES JASON LEE

## CORNELIA PARKER

Deitch Projects, New York City, March 21 – April 18

The British conceptual artist Cornelia Parker is best known for her brilliant installation *Cold Dark Matter: An Exploded View* (1991), composed of the fragments of a small shed – filled with garden tools, a baby carriage, a bicycle and suitcases stuffed with refuse – which the artist had arranged to be blown up by the British Army. After the explosion, the debris was gathered up by Parker and installed in rough facsimile of the original structure, with the fragments hung from the ceiling by wire and illuminated by

a lightbulb placed in the middle of the work. The work, Parker asserted in her exhibition synopsis, is meant as a symbolic reconstruction of a violent event: "The arrangement will be considered and formalized in quiet contemplation of a destructive act."

Parker's wry conflation of fury and beauty is key to her perception of art as a kind of pose, hovering among many possibilities, not all of them kind. Her pieces are always made more complex and lyrically intriguing by the viewer's knowl-



CORNELIA PARKER, MASS (COLDER DARKER MATTER), 1997. INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY DEITCH PROJECTS.

edge of the context in which they were made – for example, her 1996 microscope photograph, *Grooves in a Record that Belonged to Hitler*, is formally interesting as an image; the grooves angling downward are a perfect mimicry of a minimalist drawing. But once we know the origins of the piece our associations profoundly change, transforming our reading of its significance. What Parker does remarkably well is to enhance, indeed charge, the intentions of her work, such that her audience must reconsider her meaning. Perception means as much to her as the creation of forms.

The primary piece of Parker's exhibition was *Mass (Colder Darker Matter)* (1997), composed of fragments of charcoal taken from a church struck by lightning in Texas. Shortly after Parker had arrived in San Antonio, Texas, in the spring of 1997 for her residency at ArtPace, she heard that a wooden church had been destroyed by an electrical storm and asked the Baptist minister for the charred pieces of wood. She then arranged the shards in a manner very similar to *Cold Dark*

*Matter*, hanging the pieces from the ceiling from nearly invisible wires. Conceptualized as a porous cube, with the larger pieces occupying the middle and the smaller ones the edge, *Mass* is balanced between its material statement of an object transformed by chance (or God) and its abstract recognition of those forces beyond human control that transfigure its original condition so completely.

Interestingly, the originating circumstances of *Mass*, unlike *Cold Dark Matter*, are outside human intervention. This means that the work's form, which closely mimics that of the blown-up shed in *Cold Dark Matter*, has been generated independently of the artist's intention. Thus it is a work by Parker that has not been made by Parker – a bit of a conundrum that nevertheless demonstrates how a random event may be turned into a found object, whose existence as an artwork requires the conceptual involvement of the artist.

Parker, who was raised as a Catholic, understands this conversion as physical evidence of a religious

occurrence: "The whole notion of transubstantiation, the changing of one substance into another, has clearly influenced the way I think as an artist." *Mass* is poised between the deliberate bias of the artist and the unknown, unknowable mediations of coincidence; in this way, the work swings back and forth among tonal variations of meaning.

Other works in the show also play with the object's substance and the disturbances associated with its making. In a set of three 1997 works called *Pornographic Drawings*, made from pornographic video tapes dissolved with solvent, Parker again transmutes charged material into deliberately beautiful art. One of the ferric oxide Rorschach-like images may be easily read as a vulva, while another appears to be a pelvis.

The *Pornographic Drawings* look like watercolors done in a gray wash and possess a subtle, nuanced beauty, which may, or may not, be at odds with their original existence as sexual imagery. By making a new image with erotic suggestions derived from an old image given to explicitly erotic representation, Parker invests the drawings with a significance that includes, rather than does away with, their transgressive beginnings. The artist, who has described herself as simultaneously "deeply romantic" and "quite cynical," treads a thin line in the portrayal of her intentions; it is as if she cannot trust her own designs, even if they result in pieces of considerable beauty. That unease, which she incorporates into her image making, becomes part of the work's ambience, its illicit seductiveness.

It becomes clear, then, that behind all the exquisite beauty lurks a monster of sorts, which may be best described as the ambiguous purpose of the artist. Parker's acts of destruction are included in her art because she wants her audience to remember the canker in the rose. While this attitude seems, on the surface, like subversion, in actuality it is a statement of psychological and formal realism – beauty derives from its opposite. More than other artists' work, Parker's efforts require our knowledge of their making for their impact to be complete. This suggests that the conceptual bent of much art

today has invaded aesthetic awareness to the point where not only the work is marked by the manipulation of an idea but the artist herself is bound to her art by the investigation of its underpinnings, which become the unseen, but formally important, atmosphere in which a piece becomes itself.

Collaborating with a jeweler, Parker made *Measuring Liberty with a Dollar* (1998): a Liberty silver dollar changed into a long, thin strand of wire the height of the statue on Liberty Island in New York Harbor, arranged in a figure-eight loop

and shown flat behind glass. It is not a particularly striking image in itself, but the currency's change of form is emblematic of the artist's method. Parker's sleight of hand upends our notion of what the money is supposed to look like; however, since money, like the artist, works symbolically, why can't it be remade for the purpose of beauty? Parker's sublime is all the more so for its proximity to ambiguous motive, which changes both meaning and form.

– JONATHAN GOODMAN

## DÉBAT / ISSUE

### RECYCLING OR GLOBALIZING THE MUSEUM: MOMA-GUGGENHEIM APPROACHES

Museums have always been in a precarious position. Created in the eighteenth century to educate large new audiences after liberal revolutions, they rapidly became seen as an arm of the propaganda apparatus set up by regimes. That is why successive avant-garde groups often had an ambiguous relationship to them, deriding the institution while simultaneously desiring its suffocating embrace even if their manifestoes, like those of the Italian Futurists, proclaimed the need to purify society by burning all museums. That is also why, in times of crisis, of uncertainties, cultural and political instability, museums are often the target of literal attacks and destruction as they were during the Commune of 1870 in Paris or symbolically questioned as in New York during the Vietnam War. Museums become the target of hire in times of crisis because they themselves seem usually so immobile and useless, unable to participate in contemporary debates. Their role seems to be the freezing in time of objects which once had much vitality, charged with diffracted and contested meanings. MOMA in its heyday successfully breached the gap between modernism and contemporaneity by convincing a fairly

large audience that the American art work defended by the Museum was not only the most vital in the country but also on the cutting edge of the new postwar world. Abstract Expressionism, for example, had to be defended and promoted because, as Nelson Rockefeller, the president of the Museum of Modern Art, explained to Henry Luce, the owner of the middle-class news magazine *Life*: "Abstract Expressionist Painting is, after all, free enterprise painting."<sup>1</sup>

Two momentous events in U.S. contemporary history have been replayed over and over again since the Second World War: the victory during W.W. II and the success of New York on the art scene. These two moments have become the origin and fulfillment of the "American Dream," the point of reference for the endless replay in the social U.S. imagination and unconscious of the same basic idea painted with different colours. Until quite recently the Museum of Modern Art in New York was closely in touch with contemporary cultural production and was particularly successful in presenting its own contemporary aesthetic choices and values as universal. For the last forty years in fact, MOMA had the

power to define to a large degree what the West was about and to articulate the deeply cherished values defended by the West in the face of communist attacks: individualism, modernity, originality and historical linearity.

The post-Cold War world has to some degree, at least on the surface, changed the role and strategies of large Western museums. The multiplication of cultural sites from which artists now speak, the diversity of cultural production being heard, the competition among voices in a world that Paul Virilio calls the "Babelian *supérieur*," defines a cultural landscape on the eve of the twenty-first century which is unrecognizable, nor is it acceptable, to MOMA. But what has been interesting lately is the effort made by the Museum of Modern Art in New York to re-deploy itself in a desperate attempt to respond to the new situation, as it has done in the past, through renovation of spaces. As museums go, MOMA has always in the past tried to portray itself as a lively place, not only in contact with the latest trends in modern life, but even more importantly, a space where cultural history was made, where good taste was developed and even taught to children in the museum basement. Education in MOMA's lingo was always paramount, and often seen as liberating, as providing the opportunity to experiment, to become part of the new, to understand new cultural and structural development in the modern world. Its aura was such that by the late-1960s, MOMA was actually capable of dictating to Western democracies the fact that Modernism was the essence of contemporary culture. Many called this discourse propaganda, because it tried to impose internationally a series of self-serving, essentialist ideas cooked up in midtown Manhattan. We learned about the importance of individualism versus community, about the strength of American production and leadership.

Education, a key concept for the museum (opposite of propaganda) during the 1940s was carried out, at MOMA, with visionary zeal. The museum originated didactic programs to inculcate the greatness of modern art in opposition to other

popular retardataire forms in the U.S. The cult of the modern became an institutional and un-critical devotion to values MOMA attached to the construction of a liberal America. Original art works were carried and displayed to visitors in special "learning environments" so as to implant in the mind of young devotees the greatness of modern art accomplishment and the preciousness of the original work. This was an important job in the 1940s when creativity, invention, automatism and free experimentation were being viciously attacked right and left, so to speak, by social forces that did not clearly understand the symbolic and political power of visual styles. They also missed the importance of certain values (like anxiety, freedom, individualism) ingrained in MOMA's version of the modern, which left aside those many aspects of the modern movement which contradicted with the museum's linear historical and political thinking. Modern art for MOMA was about individualism, not about subversion or opposition. Modern art was about the greatness of "Man," about positive outcomes, not about uncertain struggles or pessimistic views of the world.

The Museum of Modern Art was, in fact, thanks to its clever strategy of communication (films, books, catalogues and international diffusion), fast becoming an arbiter of taste, the traffic controller of a flux of images circulating across an international psyche buying U.S. national obsession. The role played by MOMA, with delight and shrewdness, was in many ways one of protector of the national soul in times of drastic changes during the Cold War, of the guardian of an endangered species: Modernism. It was championing as well as preserving some glittering remains of a rapidly passing tradition, holding on to a type of culture which the fast encroaching industrial work seemed to erode everyday a little more. MOMA's role was to be an example, but also a sanctuary, a kind of a Jurassic Park for art, a zoo for disappearing styles. The museum was a resting place for struggling modern representations and a sanctified immaculate space where tired minds could be revitalized by the celebrated, powerful new icons, con-

nected with the great past through an umbilical cord of cold concepts. The "Modern" was the land of plenty where the new "elite" could find an image of themselves for a future free and rich America.

But, MOMA recognized, this modern world was such a vast land, full of dangerous misguided directions, that the modern "Man" needed to possess a map to save him the embarrassment of becoming lost in this artistic Tower of Babel. This device was conveniently provided by Alfred Barr, Jr. and has become known as the famous "Barr's chart," an elaborate scheme of the development of modern art movements which looked like the genealogy of the royal family of modern art – purified of its bastards. He designed it with care as if this was a war map (he first thought of it along the lines of a torpedo!), or a pre-electronic system with all the connections established in order to create clean paths through a mountain of rejects, of aborted experiments, deliquescent solutions or politically incorrect trends. For a long time this map, in the U.S., played the role of an intellectual crutch: Nobody would experience the Museum without it. Barr was holding the Ariadne thread; he was the guide *maximus*, nevertheless kept in check by a Nelson Rockefeller so aware of the importance of the ideological warfare launched by the Museum against regressive forces in the world, that he adamantly demanded that Alfred Barr concentrate all his energies towards his writings, his reformulation of the history of modern art. For years in fact, Nelson refused permission for Alfred Barr to travel and give talks across the land as if sacred texts had to be written before one could become a good missionary. These texts were *What is Modern Painting?* (1943), *Picasso: Fifty Years of his Art* (1946) and *Matisse: His Art and his Public* (1951). This trilogy was really the founding wisdom, the substructure of the entire power base of the museum. In the 1950s and 1960s no other cultural institution had such a powerful aura nor such a commanding spiritual force.

Yet, this aesthetic stubbornness, which for so long was seen as a sign of visionary savviness, is now

regarded as a nostalgic "*arrière-garde*" battle to regain or protect some old turf that many regard today as irrelevant, even if still gorgeous, like so many discarded relics in a flea market. The Modern has become Classic, the sacred, curios. This is not to say though that MOMA was ever really anti-classical or really defending angry young artists in their desire to destabilize the status quo. In fact, its strategy had always been the reverse; that is, to defuse calls for disruption or subversive elements, transforming rage into poetry, revolution into resolution. That was exactly the point Pablo Picasso made already in 1948 when, to the dismay of Alfred Barr, Jr., the Spanish painter refused to sign a petition prepared by MOMA which insisted, contrary to the diatribe launched by right-wing U.S. demagogues like Senator Dondero, that Modern art was not subversive, but merely enlightening. Picasso, as recollected by his wife Françoise Gilot, could not agree with such a castrating statement. He had to agree with Dondero: he was subversive and dangerous! That was his only role and purpose in life.

Thus the role of MOMA has been to support without question the manichean Cold War world which Rockefeller and Barr created and which Rubin, Varnedoe and others defended until the end (so to speak): a clear, clean world, a phantasmagoria world of styles and forms in touch with the internal history of ideas but with a pathological fear of direct and visible involvement with the social and political affairs of the moment. I said, fear of *direct* and *visible* connection, because what is fascinating with the history of MOMA is just how much the museum was involved, and often courageously, with the affairs of the world, promoting, it is true, only certain views, a certain understanding of the world, a view closely connected with its own interests, not specifically as a museum but as a representative of a daring entrepreneurial class in contra-distinction to the old more traditional institutions like the Metropolitan Museum. The Rockefeller archives are full of documents showing this battle in the cultural trenches fought all through the 1940s and 1950s in press releases and articles – all this

happening at a time when Modern art was embattled, seen as a subversive factor by very conservative sections of the American scene. This gave MOMA the illusion they were actually defending and protecting Civilization from illiterate savage hordes.

In the eyes of the museum, detachment from the everyday was the condition for quality culture, for elevated status, despite the often contrary positions elaborated by artists themselves including the heroes of the Museum like Pablo Picasso, Clyfford Still, Jackson Pollock or Mark Rothko. This idea of the severance between modern culture and the everyday was crucial to maintain. Modern art was above the everyday, yet in its deepest sense it was to epitomize all that was most trenchant in modern culture. The Museum was trying to isolate and promote a positive culture of energy, freedom, modernity, force and clarity: a modern art for a modern age, an optimist individualistic culture in touch with the "real American soul." That is why Nelson Rockefeller, already in 1946, was trying, with mixed results, to encourage Brazilians to create Museums of Modern Art in São Paulo, Rio and Belo Horizonte duplicating MOMA's in order to jump start Brazil into a sense of economic modernity and free enterprise energy. Modern art was then seen as one of the most precious allies of enlightened entrepreneurs. Brazil and Argentina, thanks to these efforts, embarked on an ambitious program of International Biennales geared toward the presentation of abstract art. MOMA understood the importance of Modern Museums for the creation of alliances between elite groups in the western hemisphere and started a large international program (financed by the Rockefeller brother's fund) devoted to the defense and promulgation of modern art but also of U.S. cultural production in Europe, India and Latin America. Modern art, an important sign of individualism and creativity, was rushing like brushfire all around the free world.

In 1997, confronted with the so-called "post-modern" situation which advocates many of the very positions MOMA had fought against for so long, the Museum decided

to become pro-active and to respond to an aesthetic offensive that was getting out of its regulating hands. If for so many years the Museum's role had been to protect the boundaries of what was then considered modern culture and its icons, the institution was in the 1990s reacting to the apparent total disintegration and disaffection not only of modern form but also of the modern paradigm. The local and the personal replaced the universal community. How would MOMA respond to the enormous pressure and output coming from anti- or non-modern productions in high art as well as in popular culture, when the illusion of harmony and universal understanding on which the ideology of MOMA was based was being defeated by the overall realization that cherished canons had imploded? The fragmentation of discourses, the anarchic explosion of voices have become the dominant way to participate in a culture profoundly de-centered and multifaceted, a culture totally alien to the Modern Museum. MOMA's reply to this change has been strange and particularly amusing in its protective response: Today, under a cool project devised by a cool architect, MOMA is recycling its past. Realizing this slippage in auratic power, at a time when its very name triggers images of linear and repressive thinking, MOMA reacted by retracting itself into its shell, into its glorious past. But a retraction paradoxically represented physically by a beautiful and dignified "extension" which was not so much an extension as a form of retention.

Faced with this new "crisis" (for the institution), the first reaction was a classical one: to build another wing in order somehow to signal life and to simultaneously try to contain some of what did not actually conceptually fit in the original building. The Modern extends its wings (so to speak) so as to reach out and try to present new types of visual production often at odds with MOMA's own historical interests. It is a reaching out that functions more as a suffocating embrace than a liberating accolade. This strategy, being a way to protect the museum's history, displays and controls, what, in fact, has always been anathema to the insti-

tution. It's a way for the Museum to digest what has been for so long unacceptable, but which has painfully become so overtly present today. Nevertheless, despite this cosmetic move, nothing really has changed in the institution. The heart of the museum, in fact, cannot change as it keeps duplicating itself as an institution for the defense of its original modern paradigm, replacing managerial positions with carbon copies, clones every time a bit less sharp, a bit less relevant. Nothing really changes in mentalities but what it does is to phagocyte more ideas and objects, desperately trying to "museumify" newness, heterogeneity; only making the place bigger, larger, ingesting more and more material without the possibility nor the will to properly question it or situate it in contemporary culture.

Display becomes, again, a way to avoid confrontation and discussion of the contemporary issues filling new works. The vast amount of disparate things integrated into the old space of modernity is again de-historicized, the way Picasso was. The contemporary today (meaning, the heterogeneous) is cleverly included in order to give the illusion that the museum is still alive and kicking while, in fact, it is only vibrating with a kind of Brownian movement prolonging the fantasy that it is breathing the "*air du temps*." In fact, it only reacts now to artificial and automatic stimuli and reflexes. This mechanism of survival is the reason given by the trustees for the construction of the new wing. Indeed, the new building program is being carried out in order, as the text in MOMA's website makes clear, to be a "dignified" space, meaning I think, a site where the architecture provides a space where the onslaught of contemporary productions (not only modern masterpieces any more) are controlled, nicely profiled, well behaved, dignified rather than disneyfied.

Disneyland produces a similar "Medusa" effect for the Getty Museum in Los Angeles, perched on top of a hill, bunker of high art, citadel of culture in a sea of freeways. But the difference being, that through its various programs, not necessarily attached to museography, the Getty is in

touch with the world, participating actively in the global cultural life, including its immediate surroundings. For MOMA, being a "dignifying" place is the only way the Museum can still believe in the illusion of detachment from a consumerist culture oozing everywhere even under the tightness of gorgeous skin (like an *X-Files*' virus) as one can witness in visiting the Bazaar of the new Louvre in Paris where one passes without really realizing, from the well-designed space of retail to the similarly well-presented space of cultural heritage and masterpieces. This is a dignified architecture whose role could be that of an overarching thick blanket, deafening the cacophonous sounds of the everyday and the contemporaneous blaring outside, but also smothering it.

MOMA, and its extension, is caught in a double bind. It needs and wants to react to the present cultural situation, but its built-in reaction is too closely linked to the practice the Museum used before the explosion and diversification of the art world. Today, when the world has popped into globalism, it is problematic, to say the least, to build new borders, frames, extensions, whatever the word or concept might be. Today, when emptied factories are recycled as museums of contemporary creation, when entire cities are transformed into art works, it seems clear that it would be impossible for the MOMA "extension" to work, to respond adequately to this new situation, or to satisfy anyone but those already under the academic spell of MOMA's Modernism. Sure, MOMA would still love, as in the past, to be able to select, to choose, to trace future aesthetic directions for the modern world, responding by the same token to contemporary interests and other views of the world as they did in the 1940s and 1950s.

But MOMA has lost what made its strength in the 1950s, the understanding of its own role in the historical moment called "The Cold War." Today the venerable Museum seems totally out of touch with the new post-Cold War panorama, unable to handle the explosion of voices and the disintegration of the field of play. Under globalization, MOMA, like many other orga-

nizations, has tried to extend itself, but cannot reach far enough. The new chosen building (by the Japanese architect Yoshio Taniguchi – proving the international vocation of MOMA) only reconfigures the past by cleaning it yet again. The new wing's role in this version is actually protecting the original space, returning it to its origins, framing it by embracing itself so to speak. Famous structures of the past, from 1939 onwards (Philip L. Goodwin and Edward Durell Stone; Philip Johnson) are protected, reconfigured in an ever growing unit. This layered architecture of MOMA in the center of Manhattan fittingly recalls the similar piling up of diverse historical structures one on top of each other in the recently unearthed ancient temple site in the center of Mexico City. There, each historical building, each level, is protected by a larger covering structure preserving past useless but sacred constructions, extending out from the original sacred temple located at the heart of the large overbuilt complex and on into contemporary time. MOMA as a sacred self-protective temple is a fitting metaphor for such a disappearing power.

Other American institutions under similar strain have understood that in a new open cultural space, museums have become corporations in the business of profitable tourist attraction with the added bonus of national propaganda. Like fast-food corporations, museums, in order to profit, need many satellites and franchises to invade national and international "empty" cultural spaces, in SoHo, Berlin, Bilbao, etc. The Guggenheim Museum, despite outcries, has succeeded its passage into the twenty-first century with a clearer understanding of the logic of hyper-capitalism, in a world where the U.S., despite its many weaknesses, has become the unopposed world power. In this context, the Guggenheim has understood something that MOMA has not been able to grasp: Today, brashness is not only OK, it is actually demanded. It is understood that it pays auratic dividends to build a franchise in other lands, to show, not only that your own culture is universal and hegemonic, but also that your foreign implantation helps the economy of

other weaker countries through cultural tourism. This is the contemporary way to use culture as complement of international policy. MOMA on the other hand, prefers to stay home and bring the tourists onto its site through the Dorset Hotel built on its doorstep. The "new world" colonizing the old one could be a good metaphor for this process if it was not again so savagely done. Like Disneyland propagating its brand of "Destroy" everywhere, so is high art, de-historicized as are, I almost forgot, Hollywood films.

And so it goes, a kind of remake of the Cold War period but with a twist. All the surreptitious strategies put in place during the 1940s by MOMA to try to influence the Western conception of itself by launching copies of their own museum structure in Latin America (in Brazil and Argentina) are all now obsolete. Like corporations, one does not, as was the case during the Cold War, use foreign capitalist institutions to infiltrate the country. Today, we use the Trojan Horse system, one simply parachutes in Spain a factory, keys in hand, or a museum with "everything in it." The Bilbao Guggenheim is the first potlatch-cum-museum, a museum which functions like a momentous gift, but a gift so huge that it can never be repaid along similar terms. The gift here functions as a paternalistic universalism which becomes, for this simple reason, an important factor in the subjugation of local cultures and their "processing" – like we say processed cheese – into a bland global cultural production. The pay-back being done through admiration of the donor's way of life and its capacity to gather such a large amount of symbolic power.

The Guggenheim Museum in Bilbao is then a powerful metaphor for the way to do cultural business in the late 1990s, of how to function in the new global economy. Recycling the hegemonic ideas provided in the 1950s and 1960s by MOMA to an American public eager to see its accession to the international/universal art world, the Guggenheim today exports its downtown New York culture like cars or fashion. People have to be informed, up to date, aware, re-trained, recycled intellectually.

That's one of the roles of the Bilbao museum. The cultural plant (the entire idea is copied from contemporary industrial practice) is transported in foreign lands. Museum branches are scattered through Europe, the way Leo Castelli dreamed of doing in 1964 at the height of U.S. optimism with his string of private galleries. This small individual entrepreneurial strategy today has been replaced by the powerful institution of the museum, an institution projecting to the public a powerful aura of truthfulness rather than a crude business enterprise.

Copying and mixing both strategies – the Museum sacrality and seriousness with the brashness and daringness of the private gallery – the Guggenheim offers and imposes on foreign lands a modern culture specifically designed in the pages of U.S. catalogues and magazines. It's the same old movie, the same rerun, the same plot used by MOMA in the 1950s, but the image has been enhanced, coloured by the spirit of enterprise. As happened during the period of the Marshall Plan, the hosting government is asking for it, so to speak. Like Jean Cassou in 1952, Bilbao facilitates, for local internal reasons, the installation of U.S. cultural production on its walls. In the 1950s in Paris it was the desire of the French establishment to combat communism which made this alliance crucial and viable. Today it's the lure of economic help which pushes Bilbao to deal with the Guggenheim.

On the other hand, if in the 1950s the cultural terrain was the prime place for ideological battles against communism, today, such a move by U.S. culture has to be seen in relationship to the new world order in which Europe has become an open field where competition can develop without fear of internal communist party alliances. The battle for the mind of Europe is open and will be a tough one. The Guggenheim museum in Bilbao might well be a first beautiful salvo. The battle has already pitched against each other two very different types of societies represented by their cultural productions (film, literature, art). But the intense debate in Europe about ways to minimize this "Americanization/modernization" of the continent seems

to have received a first blow with the arrival of the Bilbao Museum. Cultural franchises actually function like the containers filmed by Spielberg in *The Empire of the Sun*. In this film, freedom comes to the embattled prisoners in a Japanese military camp from the sky, in the form of parachuted containers crashing on the ground in front of wide eyes and starving prisoners. These boxes, splitting on impact, open up and bleed their luxurious content made of a glorious amount of consumerist goods, cookies, candy, cereal boxes, Coca-Cola, paper towels, etc., a beautiful pop art-like firework of U.S. commodities.

The Bilbao Museum is the first major U.S. attack on the new war front mixing all the traditional ingredients of power, influence, sympathy, status and emotion. U.S. corporate power is displayed here in a very sophisticated way, reminding us of the potlatch tradition. All is reunited here in the *dépense* (waste) occurring with the construction of a sumptuous spectacular monument, spending (shared with local power) large amounts of money apparently wasted on distribution of aesthetic beauty. But this traditional waste, "*La Part Maudite*" described by Bataille, is here rather "*La parte bendita*," as this apparent waste generates a powerful set of new economies (symbolic and tangible), making the difference between gift (playing on social relations, on power play) and commodity difficult to establish.

The situation is complicated by the fact that there is a certain popular pride to be the depository of sexy international culture, and a certain pleasure to witness a new energetic tourist trade. Geographically it is interesting to note that this new tourist attraction is not very far from another attractive site: the old pilgrimage city of Santiago de Compostela. One does not threaten the other, it actually ties them both together in a sign of pleasurable sites. These two sites of devotion for the historical are lodged in fancy architectural complexes which dazzle the visitor. The only difference being that this type of imported museum seems to forbid the activation of local memory as the art, the culture gathered are importations from a for-

eign land, still foreign for a Basque despite globalization. As in Brazil in 1947, modern art seems to signal the development of modernization in the country. Here it might be this type of desire being at play as well but simultaneously opening up the fact that art is rescuing a collapsing industrial past with its string of misery and unemployment. Global mass culture, says Stuart Hall, "is now a form of capital which recognizes that it can only, to use a metaphor, rule through other local capitals, rule alongside and in partnership with other economic and political elites. It has to hold the whole framework of globalization in place and simultaneously police that system: it stage-manages independence within, so to speak."<sup>2</sup>

The difference between Bilbao and Barcelona with its thriving local cultural life (Tapiés Foundation which produces international cultural and critical shows) is stunning. Bilbao's strategy seems to look for short-term return without understanding the workings of new post-Cold War politics and touristic development. As John Frow says in his book *Time and Commodity Culture*, "Promising an explosion of modernity, it brings about structural underdevelopment, both because of its control by international capital and because it is precisely the lack of development which makes an area attractive as a tourist goal."<sup>3</sup>

MOMA, still operating with the old model can obviously not be triumphant. It can only retract upon itself with dignity. What is warmly sad about MOMA is that it has become a wonderful failure which smells of the good old days, "The Good Old Modern," to paraphrase the title of Russell Lynes book, when MOMA was still controlling Western desires and fantasies. But today art is no more produced where MOMA still expects it to be made, if it ever was: in large urban hegemonic centers! It is now made everywhere by artists using any means necessary for their often political and philosophical discourses. The vertical modernist concentration has been replaced by an horizontal fluid expansion where competing proposals are debated and valued.

The problem with MOMA is that, despite an important historical in-

terest in different types of visual productions (Film, Architecture, Design departments) it never accepted the inter-penetration of these different spheres, as if this division, this separation, was essential for the continuation of a modern cultural paradigm; as if art and life had to be separated, even against the will of artists housed by the institution, as if this separation of genres, painting/design/film would forever avoid contamination, and yes, I am afraid, hybridity! MOMA's tradition is well-known, it has been to keep the art isolated from social and political issues even when those same issues were noisily banging on their doors. Issues and genres were isolated and protected. Styles, departments and forms were grouped in isolated parts, like so many watertight compartments, hoping that this technology would keep the concept "Modern" afloat and prevent the Museum from ever sinking to the lowest level of our culture. What is ironic is that our culture at large has been reminded lately that those fantasies of purity and impermeability, in the end, never really work whether in culture or in maritime engineering. The new extension – confronted with the wreck of modern utopias – is just a cry for help, a protective

gesture from the devastating skepticism of the day, and so is the series of self-serving books published lately by the Museum clearly attempting to re-write, from their perspective, the glorious history of their institution.

When things slide down, one always apparently needs a few pretty violins and songs.

– SERGE GUILBAUT

#### NOTES

1. See The Alfred H. Barr Papers, Archives of American Art, Washington, D.C.
2. Stuart Hall, "Postmodern Geographies," in *Questions of Travel*, Caren Kaplan, ed., New York/London: Routledge, 1996, p. 157.
3. John Frow, *Time and Commodity Culture*, Oxford: Clarendon Press, 1997, p. 101.

Serge Guilbaut is head of the Department of Art History at the University of British Columbia and author of *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983) and *Voir ne pas voir faut voir* (1993). This text was first presented at the conference "Recycling Cannibalism, Hybridization and Translation," organized by Carlos Rincon for the fiftieth anniversary of the Frei University in Berlin.

emergence of postcolonial, feminist and queer writings marks a shift in this discourse whereby opera's assumed constituencies are examined and questioned. The work for this new breed of writers is not to make an antiquated form relevant. Rather it is to discover *why* and *how* traditional repertoire is pertinent even to audiences for whom it was not intended; and moreover, how vestiges of European nationalism and colonialism continue to shape and inform performance practices in these "postnational," "postcolonial" times. *A. P.*

**Robert Enright, *Peregrinations: Conversations with Contemporary Artists*, Winnipeg & Buffalo: Bain & Cox, 1997, 352 pp.**

Robert Enright's "peregrinations" are thirty-three interviews with visual artists, filmmakers, choreographers, curators, composers, writers and critics. Originally published in *Border Crossings*, these interviews aim to, in the author's words, "cross the boundaries of artistic practice" and discover a "coherent picture of contemporary art-making" (p. 11). The book is divided into five sections. "Singularities" features artists as different as Robert Motherwell, Peter Greenaway and Yoko Ono. "Collaborations" includes a discussion with novelist John Hawkes and painter David Salle, illustrating Enright's interest in drawing parallels between art practices not seemingly connected. "Photographies" is comprised of interviews held during the 150th anniversary of the medium. "Musicalities" contains interviews with three composers and "Looking at Matisse" presents artists' perspectives on the MOMA retrospective.

The interviews vary in tone – the most amusing is Maria Fernanda Cardoso's depictions of her flea circus. John Berger's mood is intelligent and intimate, Tony Cragg is direct and physical, and choreographer Martha Clarke reveals a contained passion. Enright's gift is twofold: he draws subjects out so that their concepts and temperaments emerge, and he describes and probes specific works so that even without visuals we are able to picture them clearly.

If there is a coherence among these artists, as Enright suggests, it is a quite general one: that artists need to make art, to express, to probe into the underlying forces of experience. Like most post-seventies art, what is described here is something that resists categorization in an art historical sense. At best this book allows a glimpse into the innermost core of an artist's thinking, at worst it is a good read, where anecdotes are combined with moments of poignant insight. *C. G.*

**Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky and Moholy-Nagy 1917-1946*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997, 280 pp., ill. b. & w.**

The nebulous concept of utopia, located in the space between an idealistic vision of society and its more realistic political and social manifestations, is the guiding theme of Victor Margolin's book which ties together the work of three avant-garde artists, Rodchenko, Lissitzky and Moholy-Nagy. Weaving a chronology which traverses three countries (the USSR, Germany and the US) and spans a period which begins with the Bolshevik Revolution and ends just after the Second World War, Margolin contextualizes the production of each artist within their shared belief in the social relevancy of art. In so doing, he considers the shifting ideological constraints placed on each artist by the dominant political system in which they operated. Within this model communism and capitalism are considered equally restrictive systems; any space which traditionally separates the two is irrevocably dispelled.

This is not the only distinction which Margolin's study works to erase. By considering industrial design, photography, graphics or even a design curriculum as similar to painting, he levels any separation between the applied and fine arts. While this approach is refreshing and long overdue in the conservative discipline of design history, I wonder about its implications; specifically whether design, based on its larger circulation and incorporation into everyday life, must be interrogated on its own terms.

## LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

### OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

**Richard Dellamora and Daniel Fischlin, eds., *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Difference*, New York: Columbia University Press, 1997, 350 pp., ill. b. & w.**

This collection of essays combines musicology, literary criticism, queer, feminist and postcolonial theory, in order to re-examine opera within present critical frameworks. Under investigation are the audacious configurations of sexuality, gender and race endemic to a form which frequently champions national aspirations. *The Work of Opera* is remarkably cohesive considering the number of contributing writers and their varying pursuits which span from the early sixteenth century to

the present, covering Italian, German, French, British, American and Canadian composers and productions. The various studies correspond to form a textured analysis of the roles that institutions, literature, audiences, directors and performers play within the rise and fall of "great" operatic movements through the tides of nationalism.

As it is known and understood today, opera is an anachronism; yet it has served as a source of inspiration for some of the most cutting-edge contemporary performers. With the "eradication of traditional national boundaries," the presumed *work* of opera, for practitioners and critics alike, rests in the revision of old forms to render them marketable to contemporary consumers. The

The advantage is that Margolin saves design from the decorative thereby assuring its consideration as a serious artistic practice. The danger is that in this act of salvation he downplays exactly what makes the avant-garde strategies of these artists most unique. *P. K.*

**Alberto Pérez-Gómez and Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge, MA & London: MIT Press, 1997, ill. b. & w., 516 pp.**

This book traces a genealogy of architectural representation that begins with early theories of vision and optics, and the development of perspective. As a precise tool of architectural ideation and representation, perspective aimed to mathematically structure, measure and survey the human world. This approach – at first linked to architectural construction and military operations – provided the basis of philosophical concepts of vision, spatiality and pictorial depth.

The book, at first glance, seems a weighty tome of complex research, but its readable style provides an accessible and comprehensive investigation. The complex writing on the subject is treated within a

significant metaphysical depth in order to not only outline, but also to propose a critique of the prosaic, naturalized and homogeneous space of perspective. This understanding and evaluation of representation and vision is as important to the visual arts as it is to architecture; there were, and still are, of course, important connections between the experimentation of visual artists and architects' concern with creating geometric order in the human domain.

Spaces of representation are explored not as neutral tools or constructions, but as formed under complex historical, social and cultural conditions. The authors carry this analysis into cyberspace as a medium for architecture.

This is a book of extraordinary historical breadth that astutely explores cultural continuity and transformation within architectural representation. The two rarely go together, yet this research investigates prosaic architectural forms as well as provides a poetic analysis that always returns to the body. Architecture, for the authors, "is a verb"; consequently their investigation favours a process of experiential knowing of both the time and space of architectural representation. *P. W.*

## CATALOGUES / CATALOGUES

**Premonition. Luc Tuymans. Dessins Drawings, textes de Josef Helfenstein, Hans Rudolf Reust et Lawrence Rinder, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 212 p., ill. n. et b. et coul. (textes aussi en anglais)**

Accompagnant une exposition présentée au Kunstmuseum de Berne, à l'Art Museum de Berkeley et, en dernier lieu, au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, cette édition franco-anglaise du catalogue (paru en anglais-allemand en 1997) documente l'œuvre dessinée du peintre belge Luc Tuymans.

En entretien avec Josef Helfenstein, commissaire avec Toni Stoos de l'exposition du musée de Berne, l'artiste traite de l'importance du dessin comme «plan de base» de ses tableaux, mais aussi de son caractère organique, de son statut de

corps étranger, d'«indice de quelque chose venu d'ailleurs». C'est pourquoi il a recours à divers supports récupérés, porteurs d'une vie antérieure, de souvenirs – matière et fondement de sa démarche. Il fait également état de son intérêt pour la violence, non à son stade éclaté mais dans son état latent, en tant que moment d'anticipation, de «prémonition» justement.

Dans un premier essai, Hans Rudolf Reust aborde la dissémination et la focalisation à l'œuvre dans les dessins de Tuymans, tant en raison des matériaux que des techniques qu'il utilise. Quant à Lawrence Rinder du musée de Berkeley, il évoque le cinéma et la littérature d'horreur comme sources d'inspiration de Tuymans pour analyser le sentiment de «terreur» qui peut se dégager de sa production. Selon lui, ce qui opère ici, c'est «la présence fantomatique du mal, dans

un univers où plus rien n'est sacré», et que l'artiste aborde de manière subtile, souterraine. Enfin, quatre-vingts œuvres sont reproduites en couleur, accompagnées de commentaires de Tuymans sur l'origine et sur le développement de certains de ses dessins et tableaux. *C. T.*

**Melvin Charney. *Parcours de la réinvention. About Reinvention*, textes de Melvin Charney, Jean-François Chevrier, Johanne Lamoureux et Jun Teshigawara, Frac Basse-Normandie, 1998, 255 p., ill. coul et n. et b. (textes aussi en anglais)**

Le Frac Basse-Normandie a édité un important ouvrage qui rend compte du parcours de Melvin Charney depuis «Un Dictionnaire...» jusqu'à ses projets les plus récents.

Outre les quatre textes de l'artiste qui nous offrent un commentaire précis et abondamment illustré sur la réalisation d'une œuvre et les implications théoriques qui l'accompagnent, *Parcours de la réinvention* regroupe trois essais. L'approche psychanalytique de Johanne Lamoureux montre comment le travail de l'artiste se tisse en contrepoint des données physiques et culturelles d'un site sans cesser de se mesurer «à la fantasmagorie architecturale de l'Occident». Parmi les diverses stratégies, elle s'intéresse à celle de la «traduction des modèles» permettant l'invention d'un nouveau parcours à partir d'un vocabulaire architectural réinvesti. Jun Teshigawara, quant à lui, inscrit sa réflexion dans une perspective plus historique rappelant l'importance du devoir de mémoire dans tout l'œuvre de Melvin Charney et l'intérêt qu'il porte aux archives et aux documents. L'auteur centre son étude sur les déplacements opérés par l'artiste par rapport à la place de l'architecture dans l'espace social d'aujourd'hui. Sur un ton plus philosophique, Jean-François Chevrier élabore une véritable réflexion sur la dimension critique et politique de l'œuvre. Citant les analyses de Foucault, il rappelle comment l'espace autre (hétérotopie) est l'alternative critique au non-lieu (utopie) et nous invite à penser l'œuvre de Melvin Charney comme «réinvention d'une forme politique urbaine». *C. M.*

**William Guerrieri. *Oggi nessuno può dirsi neutrale, textes d'Antonella Russo et Val Williams (en italien et en anglais)*, Bolzano (Italie), Ar/Ge Kunst Galerie Museum, 1978, 72 p., ill. coul.**

Les espaces publics ont fait l'objet de nombreux travaux photographiques récents, surtout ceux que l'on a qualifiés de non-lieux, après l'anthropologue Marc Augé. Souvent photographiés selon l'esthétique distanciée de l'état des choses, les aéroports, les aires d'autoroutes, les supermarchés, sont apparus comme autant de symboles des nouvelles modalités du collectif et de la (non-)communication à l'ère postmoderne. S'il s'inscrit dans ce sillon, le travail que mène William Guerrieri propose autre chose qu'un simple inventaire de lieux. À des photographies d'espaces fonctionnels et aseptisés, toujours liés à la communication d'un savoir, tels que des salles et des couloirs d'écoles, des bibliothèques publiques ou des salles d'attente de centres médicaux, il confronte des fragments de textes et des images extraits de publications produites par associations de bénévoles, visant, par le truchement de la collecte du sang ou de la promotion de l'art de la culture, à produire du collectif. *Oggi nessuno può dirsi neutrale* (Personne, aujourd'hui, ne peut se dire neutre) est l'une de ses allégations qu'il fait souvent figurer à la surface même des images imprimées – photographies de groupes lors de remises de trophées, de départs de marathon ou de soirées diverses –, qu'il recadre et reproduit avec une mise au point décalée, de sorte que ces scènes semblent appartenir à un passé incertain, et rappellent surtout que l'idée même de communauté est une construction collective produite par de telles manifestations et par leur diffusion, sous forme d'images. Ainsi par l'articulation de ces trois éléments, presque réduits à l'état de signes grâce à une mise en forme rigoureuse – que renforce la mise en page de ce catalogue qui tend vers le livre d'artiste –, Guerrieri élabore un langage pertinent pour évoquer et questionner les formes actuelles du collectif, de l'être-ensemble. *E. H.*

**Temps composés. La Donation Maurice Forget, textes de Stéphane Aquin, France Gascon et Christine La Salle, Musée d'art de Joliette, 1998, 160 p., ill. n. et b. et coul.**

Le Musée d'art de Joliette se voyait offrir, en décembre 1995, la collection de Maurice Forget constituée de 400 œuvres pour la plupart d'artistes québécois. Présentée dans son intégralité au Musée de Joliette en été 1998, la très belle collection a aussi fait l'objet d'un catalogue où toutes les œuvres sont reproduites.

Pour l'occasion, France Gascon, la directrice du Musée, a choisi de présenter la collection de l'avocat d'affaires bien connu du milieu culturel québécois en la découpant en quatre blocs chronologiques: 1940-1960, 1960-1970, 1980 et le «tournant des années 1990». Intitulées respectivement «Résistance et conquête», «L'Éclatement», «Le Moment du repli» et «Incarnations»,

les sections du catalogue se présentent comme autant de chapitres de l'histoire de l'art dont la production québécoise et canadienne serait le pivot. C'est dire à quel point le Musée de Joliette considère l'importance de ce don perçu ici comme étant représentatif des moments forts de l'histoire depuis 1940. Et dans plusieurs cas avec raison. À Maurice Forget, l'on reconnaît une justesse dans le choix de ses acquisitions qui dépasse le seul plaisir de l'esthète. Stéphane Aquin, France Gascon et Christine La Salle en conviennent: l'avocat, même guidé par des professionnels du marché, se sera fait audacieux à plusieurs reprises. L'exemple soulevé par tous est cette propension «naturelle» qu'il a toujours eue à apprécier des œuvres d'artistes femmes alors que ni le marché, ni l'histoire n'étaient prêts à en considérer la valeur et la pertinence. Un ouvrage et des textes qui rendent bien à la collection tout son prestige. *T. St-G.*

## OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

### Ouvrages théoriques/Essays

Jessica Bradley et Lesley Johnstone (sous la dir.), *Réfractations. Trajets de l'art contemporain au Canada*, Montréal, Les Éditions Artexte, 1998, ill. n. et b., 488 p.

Walter Jule, ed., *Sightlines: Printmaking and Image Culture*, Edmonton: University of Alberta Press, 1997, ill. b. & w. & col., 328 pp.

Nelson Henricks and Steve Reinke, eds., *By the Skin of Their Tongues: Artist Video Scripts*, Toronto: YYZ Books, 1997, ill. b. & w., 216 pp.

Alain Rubens, *Le Maître des insensés. Gaëtan Gatian de Clérambault*, Luisant, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, ill. n. et b., 294 p.

### Catalogues/Catalogues

Alison Wilding: *Territories*, text by Renee Baert, Edmonton, North York: Edmonton Art Gallery, Art Gallery of York University, 1997, ill. b. & w. & col., 36 pp.

Bernard Frize, texte de Patricia Falguières, Paris, Éditions Hazan, 1997, ill. n. et b. et coul., 112 p. (text also in English).

Bruno Carbonnet, texte de Cathé-

rine Strasser, Paris, Éditions Hazan, 1997, ill. n. et b. et coul., 112 p. (text also in English).

Fang Lijun, texts by Rudi Fuchs, et al., Amsterdam: Stedelijk Museum, 1998, ill. b. & w. & col., 40 pp. (textes aussi en néerlandais).

Francis Bacon: *The Human Body*, text by David Sylvester, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, Hayward Gallery, 1998, ill. b. & w. & col., 102 pp.

Hills Snyder: *Gloville*, textes de Enrico Lunghi, et al., Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, 1998, ill. n. et b. et coul., 48 p. (textes aussi in English).

Jean-François Guiton. *Hésitations des sens*, textes de Peter Friese, Marc Mercier, Basse-Normandie, Centre d'Art Contemporain, 1998, ill. n. et b. et coul., 64 p. (textes aussi in English).

Jean-Luc Vilmouth, texte de Sarit Shapira, Paris, Éditions Hazan, 1997, ill. n. et b. et coul., 120 p. (text also in English).

Jonathan Lasker: *Paintings 1977-1997*, texts by Hans-Michael Herzog, Konrad Bitterli, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997, ill. b. & w. & col., 120 pp. (textes aussi en allemand).

Krzysztof Wodiczko. *Porte-parole*, textes d'Emmanuelle Chérel et de Jean-François Dalaine, Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire, 1997, ill. n. et b., n.p.

Patrick Tosani, texte de Gilles A. Tiberghien, Paris, Éditions Hazan, 1997, ill. n. et b. et coul., 112 p. (text also in English).

Paysages Inter sites, textes de Madeleine Doré et d'Alayn Ouellet, et al., Alma, Éditions Langage Plus, 1997, ill. n. et b., 74 p. (some texts in English).

Picasso and Photography: *The Dark Mirror*, text by Anne Baldassari, Houston: The Museum of Fine Arts, Flammarion, 1997, ill. b. & w. & col., 264 pp.

Premios Novartis, textes de Jorge Glusberg, et al., Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997, ill. coul., 80 p. (textes en espagnol/texts in Spanish).

Tim Whiten: *Messages from the Light*, texts by Carolyn Bell Farrell, Claire Christie, David Liss, North York, Montréal: The Koffler Gallery, The Gallery of the Saidye Bronfman Centre for the Arts, 1997, ill. b. & w. & col., 40 pp.

Tomasz Domanski: *Imponderabilia*, texts by Bozena Kowalska, et al., Legnica: The State Gallery of Art, 1997, ill. col., 72 pp. (textes aussi en polonais).

Valerio Adami, texte de Jorge Glusberg, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997, ill. coul., 144 p. (texte en espagnol/text in Spanish).

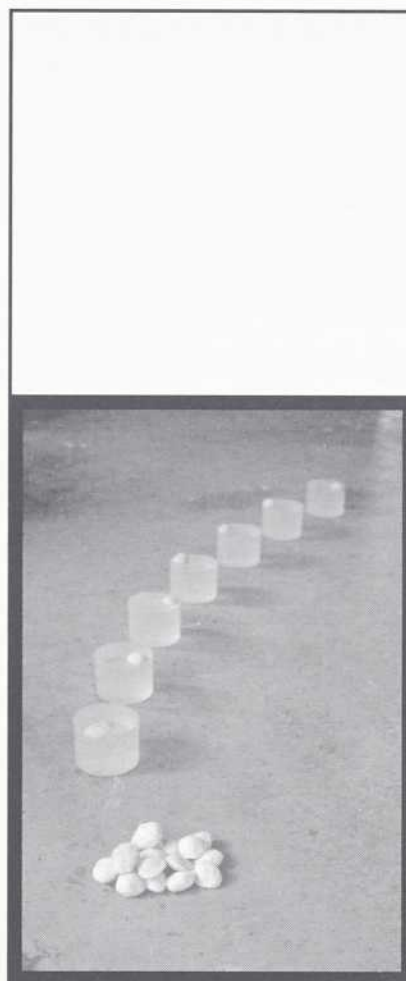
Walter Pichler: *Drawings: Sculptures: Buildings*, texts by Rudi Fuchs, Walter Pichler, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1998, ill. b. & w. & col., 208 pp. (textes aussi en néerlandais).

Wyn Geleynse. *Projections*, textes de Régis Durand, Nicole Gingras, Basse-Normandie, Centre d'Art Contemporain, 1997, ill. coul., 48 p. (textes aussi in English).

### Livres d'artiste / Artist's books

Patiner sur l'œil, texte de Richard Purdy, Les Industries Perdues, 1997, ill. n. et b., 112 p. (text also in English).

The Windsor Salt, Mark Laliberte and Gustave Morin, eds., Windsor: Common Ground, 1998, ill. b. & w., 150 pp.



17 octobre - 15 novembre 1998

Gu Xiong

salle II

John Wood et Paul Harrison

21 novembre - 13 décembre 1998

Catherine Bodmer

salle II

Vidéos d'Écosse

#### appels de dossiers:

programmation régulière:

1er février et 1er septembre

projets spéciaux: en tout temps

## article

4001 Berri, Salle 105, Montréal, Qc, H2L 4H2  
téléphone: 514-842-9686, fax: 514-842-2144  
article@cam.org/www.cam.org/~article

article 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.

image: Catherine Bodmer

## **BETTY GOODWIN**

19 septembre - 31 octobre 1998

## **KIKI SMITH**

7 novembre - 19 décembre 1998

### **Galerie René Blouin**

372, rue Sainte-Catherine Ouest, ch. 501  
Montréal, Qc. Canada H3B 1A2  
514 - 393-9969 fax: 393-4571 [grb@total.net](mailto:grb@total.net)

avec l'appui du Ministère de la Culture et des Communications du Québec

(body object series) # 4, 1985. Publié en 1991 par la Louver Gallery, New York. Avec l'aimable permission de l'artiste. Cette exposition est organisée par le Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus, Ohio.



# Ann Hamilton

*le corps et l'objet : 1984-1997  
et mattering*

Ann Hamilton représentera les Etats-Unis à la Biennale de Venise en 1999.

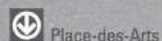
Du 9 octobre 1998 au 17 janvier 1999



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Québec

Renseignements : (514) 847-6226  
185, rue Sainte-Catherine Ouest  
Montréal (Québec) H2X 3X5



Place-des-Arts



Le Conseil des arts et des lettres du Québec

Pentacom

expositions

28.08.98 – 27.09.98  
Stéphane Gilot

03.10.98 – 01.11.98  
Gayle Hermick  
Corine Lemieux

14.11.98 – 13.12.98  
Annie Thibault  
Germaine Koh

Toys

SKOL remercie ses membres et ses donateurs, ainsi que 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.

mercredi de 12h à 20h  
du jeudi au dimanche, de 12h à 17h

Centre des arts actuels SKOL

460, rue Sainte-Catherine Ouest, espace 511  
Montréal, Québec H3B 1A7  
tél. : 398-9322 téléc. : 871-9830  
skol@cam.org  
www.cam.org/~skol

98

du 10 septembre au 17 octobre 1998  
Janet Werner

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE  
Rachel Echenberg

du 29 octobre au 5 décembre 1998  
Mark Gomes

SALLE MULTIDISCIPLINAIRE  
**FIN DE SIÈCLE: CONTRORDRE**  
Carmen Ruschensky  
Sylvain P. Cousineau  
Commissaire: François Dion

Optica

UN CENTRE EN ART CONTEMPORAIN

372 rue Ste-Catherine ouest, espace 508,  
Montréal (Québec), H3B 1A2  
Téléphone: (514) 874-1666,  
Télécopieur: (514) 874-1682  
e-mail: optica@dsuper.net

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal.

installation

## MAGALI BOUTELOUP

12 septembre — 10 octobre 1998

installation/peinture

## ARTHUR MUNK

17 octobre — 14 novembre 1998

installation/sculpture

## CHRISTIANE PATENAUDE

21 novembre — 19 décembre 1998

appel de dossiers  
le 15 octobre 1998



372, rue Ste-Catherine Ouest, espace 403, Montréal (Québec) H3B 1A2  
tél. / téléc. : (514) 874-9423 b312@cam.org  
www.cam.org/~b312

la galerie est ouverte du mardi au samedi de 12 h à 18 h

B-312 remercie ses membres et donateurs, 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. La galerie est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

## EST-NORD-EST

CENTRE DE SCULPTURE

### RÉSIDENCES D'ARTISTES 1999

PRINTEMPS ÉTÉ AUTOMNE

19 avril au 18 juin

5 juillet au 3 septembre

13 septembre au 19 novembre

Saint-Jean-Port-Joli

EST-NORD-EST offre aux artistes en arts visuels un soutien à la création par le biais d'un programme de résidences d'artistes et d'événements spéciaux en art contemporain. EST-NORD-EST favorise la recherche et l'expérimentation.

Date limite: 14 décembre 1998

EST-NORD-EST  
Centre de sculpture

333, avenue De Gaspé Ouest  
Saint-Jean-Port-Joli (Québec)  
Canada G0R 3G0

Téléphone (418) 598-6363  
Télécopieur (418) 598-7071

Est-Nord-Est remercie  
le Conseil des Arts et  
des Lettres du Québec  
et le Conseil des Arts  
du Canada.

## MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

Du 14 juin au 27 septembre 1998

### TEMPS COMPOSÉS

LA DONATION MAURICE FORGET

Du 5 septembre 1998 au 10 janvier 1999

### 50<sup>E</sup> DU REFUS GLOBAL

LES AUTOMATISTES AU MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

Du 18 octobre 1998 au 10 janvier 1999

### CLARA GUTSCHE

LA SÉRIE DES COUVENTS



MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

145, rue Wilfrid-Corbeil,  
Joliette (Québec) J6E 4T4  
Tél : (450) 756-0311

Internet : www.bw.qc.ca/musee.joliette  
Courriel : joliettte@login.net



LE CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA  
DEPUIS 1957

THE CANADA COUNCIL  
FOR THE ARTS  
SINCE 1957

## GALERIE VERTICALE ART CONTEMPORAIN

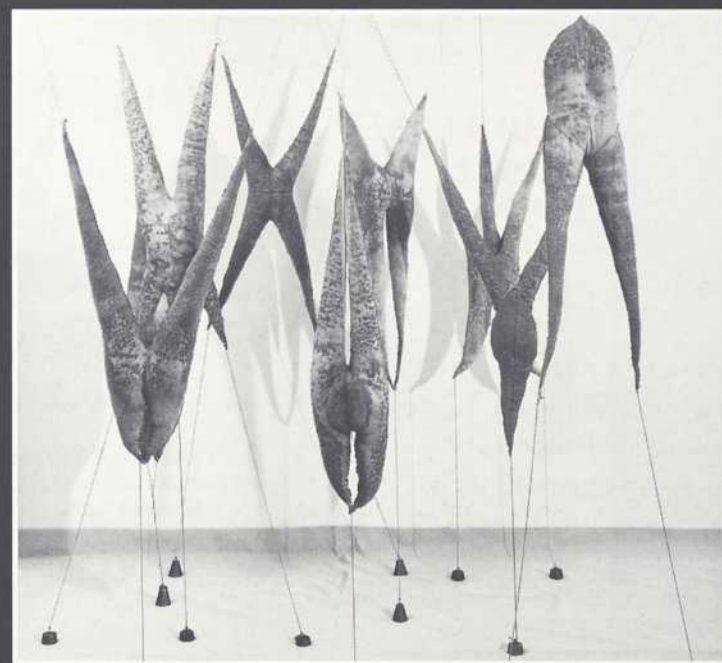


Photo : Guy L'heureux

Magali Bouteloup, «Mutations flottantes» (1997)



1871, boulevard Industriel, Laval QC H7S 1P5 - (450) 975-1188 -  
Ouvert du mercredi au dimanche de 12 h à 18 h - Entrée libre  
La galerie remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec et Ville de Laval pour  
leur appui financier. La Galerie Verticale Art Contemporain est membre du  
Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

Cai Guo Qiang, Maria Magdalena Campos-Pons

Carlos Capelan Jimmie Durham, Mona Hatoum

# traversées

Alfredo Jaar, Ilya Kabakov Kcho, Lani Maestro  
Vong Phaophanit, Yinka Shonibare Jana Sterbak

Rirkrit Tiravanija Xu Bing, Jin-me Yoon

du 7 août au 1<sup>er</sup> novembre 1998

Mettant en vedette les œuvres de 15 artistes reconnus internationalement.

Une table ronde avec des artistes, des critiques et des conservateurs se tiendra le vendredi 7 août de 19 h à 21 h et le samedi 8 août de 10 h à 16 h 30.

The British Council



Carleton UNIVERSITY

LES SUITES HOTEL OTTAWA



Musée des beaux-arts du Canada

National Gallery of Canada

380, promenade Sussex, Ottawa (Ontario) 1 800 319-ARTS, <http://musee.beaux-arts.ca>

Canada

le crédac  
centre d'art d'ivry  
galerie fernand léger  
93 avenue georges gosnat | 94200 ivry  
tél. 01. 49 60 25 06 | fax 1. 49 60 25 07

19 septembre - 25 octobre 1998

**attitude d'artistes**

**louis couture / jacky g. lafargue**  
«images et propos mobiles»  
installation / vidéo

**joe neill**

«time space and drawings»  
sculptures et dessins

**yukihisa isobe**

«ecological context», 1997-98  
peintures / installation

13 novembre - 16 décembre 1998

**robert f. hammerstiel**

«glücksfutter»  
photographies et objets

**marlène puccini**

«la tentation de voir II»  
installation / vidéo

ouverture du centre d'art du mardi au samedi, de 14h à 19h et le dimanche de 11h à 18h

## HUIT INSTALLATIONS, HUIT RÉFLEXIONS SUR L'IDENTITÉ AUTOCHTONE



Une exposition percutante d'œuvres commandées par le Musée à huit artistes autochtones contemporains du Canada et des États-Unis. Huit points de vue personnels et profonds sur les thèmes de la communauté et de l'identité culturelle. Présentée dans la Salle des Premiers Peuples du Musée canadien des civilisations jusqu'au

7 mars 1999.

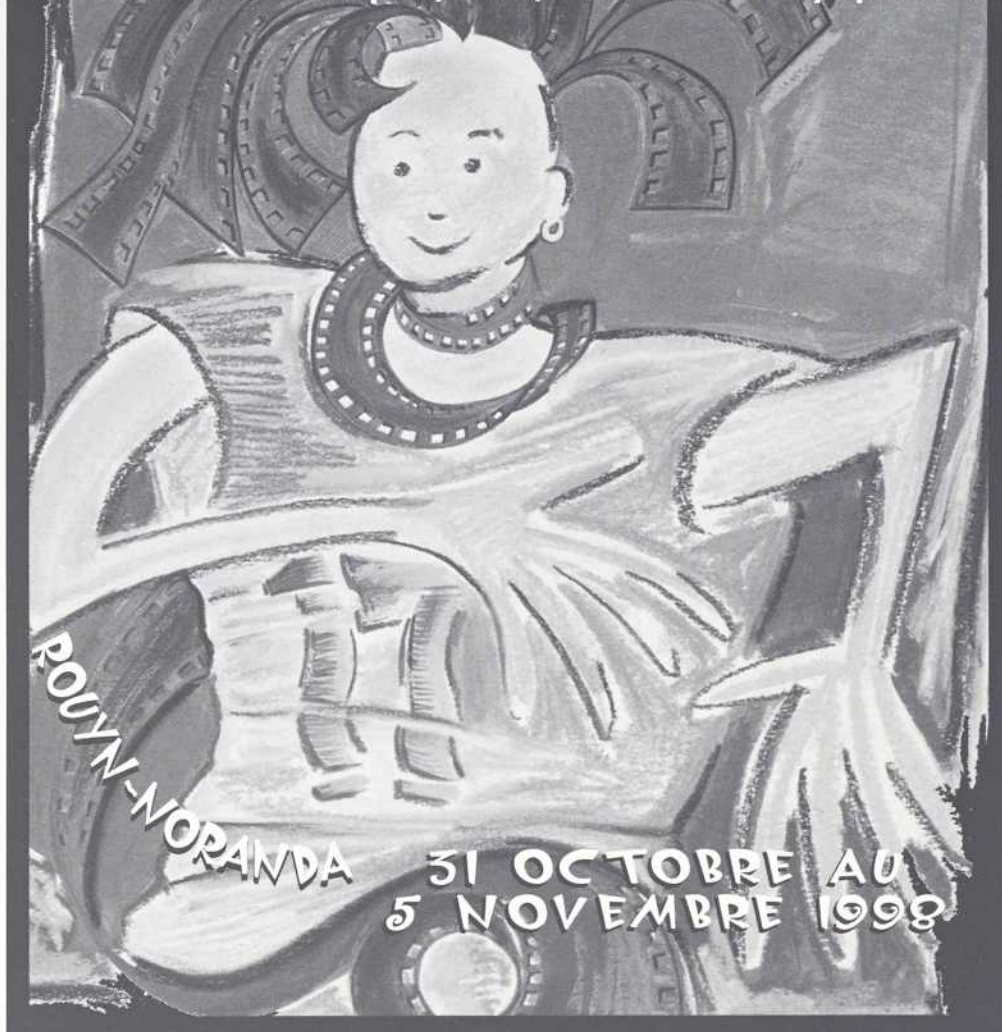


MUSÉE CANADIEN DES CIVILISATIONS 100, rue Laurier, Hull (Québec) [www.civilisations.ca](http://www.civilisations.ca)

Canada

# FESTIVAL DU CINÉMA INTERNATIONAL EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

TÉLÉPHONE 819-762-6212 / TÉLÉCOPIEUR 819-762-6762  
INTERNET [www.telebec.qc.ca/fciat](http://www.telebec.qc.ca/fciat) / COURRIEL [fciat@sympatico.ca](mailto:fciat@sympatico.ca)



Eldon Garnet Le corps  
perdu / The Fallen Body

Holly King Territoires  
de l'imaginaire / Landscapes  
of the Imagination

25 09 1998 17 01 1999

Musée canadien de la photographie contemporaine  
Canadian Museum of Contemporary Photography

1, Canal Rideau, Ottawa (613) 990-8257 <http://mcpc.beaux-arts.ca>  
Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.  
1 Rideau Canal, Ottawa (613) 990-8257 <http://cmcp.gallery.ca>  
The CMCP is an affiliate of the National Gallery of Canada.

Canada

Art Gallery of York University

## Melanie Counsell

Outdoor sculpture for The Pit  
15-23 Morrow Avenue, Toronto  
through Spring 1999

Curated by Gregory Salzman

With the support of The Canada Council for the Arts, The  
British Council and The Henry Moore Foundation.

## Carol Wainio

November 12 - December 20, 1998  
continuing January 4 - 17, 1999

With the support of The Canada Council for the Arts.

N145 Ross Building, 4700 Keele Street  
Toronto, Ontario M3J 1P3 (416) 736-5169  
[www.yorku.ca/admin/agy](http://www.yorku.ca/admin/agy)

LUCA BUVOLI, COLIN CAMPBELL, THIRZA CUTHAND,  
GEOFFREY FARMER & JONOTHAN WELLS, SYLVIE FLEURY,  
MARIA LASSNIG, LES LEVEQUE, NINA LEVITT, LYNNE MARSH,  
MARIKO MORI, JOHN SCOTT, TYLER STALLINGS,  
SHEILA URBANOSKI, LAUREL WOODCOCK

## Close Encounters Contacts intimes

24.09.98 - 22.11.98

Curator/Commissaire: Sylvie Fortin

## Susan Feindel: Figure

10.12.98 - 14.02.99

Curator/Commissaire: Petra Halkes

## Marc Fournel: Le puits

10.12.98 - 14.02.99

Curator/Commissaire: Sylvie Fortin

The Ottawa Art Gallery | La Galerie d'art d'Ottawa  
2 Daly, Ottawa, Ontario K1N 6E2 (613) 233-8699  
fax (613) 569-7660 [www.cyberus.ca/~oag](http://www.cyberus.ca/~oag)

oagAO

A major exhibition spanning the career of one of  
Canada's most renowned contemporary artists

THE ART OF

# Betty Goodwin

NOVEMBER 18, 1998 – MARCH 7, 1999

AGO

**Art Gallery of Ontario**

317 Dundas Street West, Toronto, Canada

416 979 6648 [www.ago.net](http://www.ago.net)

Sponsored by the law firm of **Heenan Blaikie**

with support from The Fraser Elliott Foundation and the Canada Council for the Arts

Betty Goodwin, *Porteur* (detail), 1986-87. Graphite, oil pastel, wash on polyester film. Collection of AGO. © Betty Goodwin/AGO.

5 September to 1 November  
**Sheila Gregory**

**TRAVELLER**

Artist's talk, 7 October, 12 pm

11 November to 24 December  
**Jayce Salloum**

**NEUTRAL | BRAKES | STEERING**

Artist's talk and reception 11 November, 7 pm  
Catalogue, co-published with  
Contemporary Art Gallery, Vancouver.

Presented with the financial assistance of  
The Canada Council, the Ontario Arts Council  
and the City of Kingston.

**Agnes Etherington Art Centre**

218 Barrie Street, Queen's University  
Kingston, Ontario K7L 3N6  
Tel: 613 545-2190 Fax: 613 545-6765

**The Power Plant**

Contemporary Art Gallery

Ⓞ Harbourfront centre

26 September to 20 December 1998

**American Playhouse**

The Theatre of Self-Presentation

**Picturing the Toronto  
Art Community**

The Queen Street Years



Gallery Hours: Noon – 6 p.m.  
Wednesday: Noon – 8 p.m.  
Monday: Closed (Open holiday Mondays)

231 Queens Quay West, Toronto, Ontario  
For more information call 416 973-4949

**The Texture of a Collection**

John Brown, Rodney Graham, Spring Hurlbut, Geoffrey James,  
Attila Richard Lukacs, Ron Martin, Guido Molinari, Kim Moodie,  
Judith Schwarz, Louise Noguchi, Joanne Tod  
October 17 to December 6, Centennial Gallery  
Opening: Friday, October 23, 7 p.m.

**The Acoustic Gaze**

Rober Racine & Raymond Gervais  
October 24 to January 3, Gairloch Gallery  
Opening: Friday, October 23, 7 p.m.

**Euan Macdonald**

December 19 to January 31, Centennial Gallery  
Opening: Thursday, December 17, 7 p.m.  
A project of the Art Gallery of Ontario "Artists with their Work" program.

CENTENNIAL GALLERY  
120 Navy Street

GAIRLOCH GALLERY  
1306 Lakeshore Road East

**oakville galleries**



LE CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA  
DEPUIS 1957

THE CANADA COUNCIL  
FOR THE ARTS  
SINCE 1957

OFFICES  
1306 Lakeshore Road East  
Oakville, Ontario  
Canada. L6J 1L6

Tel (905) 844-4402  
Fax (905) 844-7968

**Mary Anne Barkhouse & Michael Belmore**

*Cu*  
September 16 - October 17

**Cynthia Madansky**  
*On the Jewish Question*  
October 21 - November 28

**Cathy Sisler & Doug Porter**  
*in time: on line: down time*  
curated by **Andrew J. Paterson**  
October 28 - November 28

**Sadie Benning**  
*Flat is Beautiful* and other work  
a co-presentation with Pleasure Dome  
screening 8 pm, Thursday December 3  
Latvian Hall, 491 College St.  
artist's talk 8 pm, Friday December 4  
at YYZ  
screenings continue  
December 5 - December 19

**exhibition proposal deadline for  
visual arts - NOVEMBER 1  
film/video/performance art - MARCH 15**  
contact gallery for further information

**YYZ Artists' Outlet**  
401 Richmond Street West  
Suite 140 Box 61  
Toronto, Canada M5V 3A8  
tel: (416) 598-4546/fax: (416) 598-2282  
yyz@interlog.com/www.interlog.com/~yyz

**YYZ**

YYZ acknowledges the support of The Canada Council;  
the Ontario Arts Council; and the City of Toronto,  
through the Toronto Arts Council.

main gallery

George Bures Miller September 10 - October 31

David Miller November 5 - December 19

Gretchen Sankey January 8 - February 14

project room

Michael Alstad September 10 - October 31

Iris Seyler November 5 - December 19

window

Janet Morton September 10 - October 31

special projects

off\site@toronto

off\site@toronto will respond to the identity of Toronto as an urban centre through public site-specific interventions, performance pieces, and time-based works, September 25 - October 31. Please contact Mercer Union for more details.

439 King St. W.  
Toronto, ON.  
Canada M5V1K4  
tel 416-977-1412  
fax 416-977-8622  
merc@interlog.com  
www.interlog.com/~merc

**Mercer Union**



August 22 - October 7

## SOUP TO NUTS: Pop Art and Its Legacy

Organized by the Cheney Cowles Museum, Spokane,  
from the University of Lethbridge Art Collection

October 17 - November 22

## YASUFUMI TAKAHASHI

with the assistance of the Japan-Canada Fund, a gift to  
The Canada Council for the Arts from the Government of Japan

## BARBARA MCGILL BALFOUR

December 5 - January 17

## RENATE BUSER

## VERA GREENWOOD

in cooperation with the Ottawa Art Gallery

## Southern Alberta Art Gallery

601 - 3rd Avenue South, Lethbridge AB T1J 0H4  
Tel 403.327.8770 Fax 403.328.3913

Gratefully acknowledged is the funding assistance of The Canada  
Council for the Arts and the Alberta Foundation for the Arts

## Susan Schelle

October 22 - November 28, 1998



Susan Hobbs Gallery Inc.  
137 Tecumseth Street  
Toronto, Canada M6J 2H2  
Telephone 416 504 3699

## Cornelia Hesse-Honegger

August 6 - September 20, 1998

Organized by Locus +

Presented with the support of the Canada Council for the Arts  
and PRO HELVETIA, Arts Council of Switzerland

## Zhu Jinshi

October 16, 1998 - January 3, 1999

## Ken Lum

XXIV Bienal de São Paulo

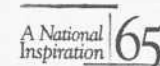
October 2 - December 13, 1998

Presented with the support of the Canada Council for the Arts and  
the Department of Foreign Affairs and International Trade

WALTER PHILLIPS GALLERY

Box 1020-14, Banff Alberta Canada T0L 0C0 Tel 403-762-6281 Fax 403-762-6659  
<http://www.banff.org/WPG/>

The Walter Phillips Gallery is supported in part by the Canada Council  
for the Arts and the Alberta Foundation for the Arts





# Taras Polataiko Scotoma

CURATED BY HELEN MARZOLF  
NOVEMBER 5 TO JANUARY 3  
1998  
CENTRAL BRANCH GALLERY

**D**  
DUNLOP  
ART  
GALLERY

REGINA PUBLIC LIBRARY  
BOX 2311, 2311 12TH AVENUE  
REGINA, SASKATCHEWAN  
CANADA S4P 3Z5



Saskatchewan  
Arts Board



THE CANADA COUNCIL  
FOR THE ARTS  
SINCE 1957

LE CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA  
DEPUIS 1957

## CONTEMPORARY Art Gallery

**CLAUDIA CUESTA**  
*CONFESSION* (from a payphone)

sept 12 - oct 24

**KEVIN MADILL**

oct 31 - dec 5

**ANDRÉ MARTIN**  
Darlinghurst Heroes

dec 12 - jan 30

555 Hamilton St. Vancouver BC Canada V6B 2R1  
e-mail: [cag@axionet.com](mailto:cag@axionet.com)

Tel: 604 681-2700  
Fax: 604 683-2710

The Contemporary Art Gallery gratefully acknowledges the financial support of the Canada Council for the Arts, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the British Columbia Arts Council and our members.



THE CANADA COUNCIL  
FOR THE ARTS  
SINCE 1957

LE CONSEIL DES ARTS  
DU CANADA  
DEPUIS 1957



TRUCK 815 FIRST STREET SW CALGARY AB  
[WWW.BITTERMEN.COM/TRUCK/PARACHUTE.HTML](http://WWW.BITTERMEN.COM/TRUCK/PARACHUTE.HTML)

September 5 - October 25

**WOLS**  
German Surrealist Artist

Organized by the Institut für  
Auslandsbeziehungen, Stuttgart;  
circulated by the Goethe-Institut.  
Supported by the Canada Council  
with assistance from the  
Goethe-Institut Vancouver

November 7 - December 20

**DON'T KISS ME**  
Disruptions of the Self  
in the work of  
**CLAUDE CAHUN**

Supported by the Canada Council's  
Dissemination Assistance Program

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

PRESENTATION HOUSE  
**Gallery**

# DUANE MICHALS



GALERIE POIRIER · SCHWEITZER

« DUANE MICHALS [1932- ] · MOTS *et* IMAGES | WORDS *and* IMAGES »  
MUSÉE des BEAUX-ARTS de MONTRÉAL · 5 NOVEMBRE 1998-14 FÉVRIER 1999

*Portrait of Andre Kertesz and Duane Michals in the Manner of David Hockney* 1982, 3 | 25

C.P. 336, SUCCURSALE WESTMOUNT, MONTRÉAL, CANADA H3Z 2T5  
SUR RENDEZ-VOUS | BY APPOINTMENT · TÉLÉPHONE | TÉLÉCOPIEUR 514-939-9855

ne manquez pas

- *Duane Michals*, notre premier numéro hors série produit en collaboration avec le Musée des beaux-arts de Montréal, maintenant en kiosques
- *Que peindre?* notre numéro spécial d'été consacré à la peinture disponible à nos bureaux
- le lancement de *Fragments critiques (1978-1998)* de Chantal Pontbriand, aux éditions Jacqueline Chambon, le 18 novembre 1998

don't miss out on

- *Duane Michals*, our first hors-série issue produced in collaboration with the Montreal Museum of Fine Arts, now on sale
- *What painting?* our Summer special issue on painting available at our offices
- the launching of *Fragments critiques (1978-1998)* by Chantal Pontbriand, published by Jacqueline Chambon, on November 18, 1998

pour plus de détails, consultez notre site Web  
<http://www.parachute.ca>  
for further details consult our website