PARACHUTE

art contemporain/contemporary art
juin, juillet, août/
June, July, August
5,50$

51

COUVERTURE/COVER

Geneviève Cadieux, *La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges*, présentée à «Émotope», projet Büro Berlin avec la participation du Künstlerhaus Bethanien, à la Staatsbibliothek, sept. 1987; photo: © Kleinefenn

directrice de la publication
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe
COLETTE TOUGAS

conseil de rédaction
SERGE BÉRARD
ROBERT GRAHAM
BRUCE GRENVILLE
MARTINE MEILLEUR
THÉRÈSE ST-GELAIS

collaborateurs
JANICE ANDREAE
SERGE BÉRARD
SYLVAIN CAMPEAU
JEAN-PIERRE DENIS
JENNIFER FISHER
KAREN HENRY
JO ANNA ISAAK
MARTINE MEILLEUR
EARL MILLER
PHILIP MONK
LISANNE NADEAU
JEAN PAPINEAU
CHRISTINE ROSS
THÉRÈSE ST-GELAIS
STEPHEN SARRAZIN
ELIZABETH SEATON
NANCY SHAW
BOB WILKIE

graphisme
ROMAN-FLEUVE

promotion/secrétariat
ANNE-MARIE LANCTÔT

adjointes à la rédaction
JENNIFER FISHER
THÉRÈSE ST-GELAIS

traduction
SERGE BÉRARD
JEFFREY MOORE

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

2e trimestre 1988

conseil d'administration
Charles Lapointe, président du conseil, Chantal Pontbriand, p.d.g., Robert Graham, vice-prés., Colette Tougas, secr.-trés.

conseillers honoraires
Yvan Corbeil, Lewis Dobrin, Jocelyne Légaré, Elise Mercier

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

Toronto editor
Carol Laing
(416) 651-9995

Rédacteur-correspondant pour l'ouest canadien/
Regional Editor for Western Canada: Serge Bérard

Abonnements/Subscriptions:
PARACHUTE
C.P. 586, Succursale Tour de la Bourse
Montréal, Qué., CANADA, H4Z 1J8
Tél.: (514)842-8821

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

vente au numéro
Allemagne: 13 DM; Belgique: 325 FB;
Canada: 5,5$; France: 43 FF;
Grande-Bretagne: 3.60 L; Hollande: 15 FL;
Italie: 9300L; Suisse: 8,50 FS.

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

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

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

France: Distributeur informatisé du livre, 16 av. de Chanzy, 94400 Vitry-Seine

Toronto: C.P.P.A., 2 Stewart St., Toronto, Ont., M5Y 1H6, (416)362-2546

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

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

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

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

PARACHUTE est indexé dans Art Bibliography Modern, Canadian Periodical Index, International Directory of Arts, Points de repère et RILA.

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

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

courrier 2e classe no 4213

Imprimerie Boulanger inc., Montréal
Zibra inc., Montréal

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

PARACHUTE tient à remercier ses généreux donateurs:
Air Canada, Lavalin, Power Corporation du Canada, Corival inc. et Marché Public 44 ltée.

Imprimé au Canada/Printed in Canada

PARACHUTE

art contemporain / contemporary art
juin, juillet, août /
June, July, August 1988

SOMMAIRE / CONTENTS

ESSAIS / ESSAYS

4	**Geneviève Cadieux** **Le Regard et le visible**	par Thérèse St-Gelais
11	**Nancy Spero** **A Work in Comic Courage**	by Jo Anna Isaak
16	**Nan Hoover** **Le Sujet vidéologique** **ou la réception**	par Christine Ross
22	**Reinhard Mucha** **The Silence of Presentation**	by Philip Monk

COMMENTAIRES / REVIEWS

29	**Betty Goodwin**	par Martine Meilleur
30	**Danielle Sauvé**	par Lisanne Nadeau
31	**La Photographie en tant que document vulgaire / Towards the Photograph as a Vulgar Document**	par Jean-Pierre Denis
32	**Marques et contrastes**	par Sylvain Campeau
33	**Festival international du film sur l'art**	par Stephen Sarrazin
34	**Ian Wallace**	par Serge Bérard
35	**Stan Douglas**	by Karen Henry
36	**Politically Speaking**	by Nancy Shaw
37	**The Phase Show**	by Earl Miller
38	**Paterson Ewen**	by Janice Andreae

INFORMATIONS / INFORMATION

40	**Livres et revues**	par Martine Meilleur Jean Papineau Thérèse St-Gelais
	Books and Magazines	by Jennifer Fisher Elizabeth Seaton Bob Wilkie

TRADUCTION / TRANSLATION

43	**Geneviève Cadieux** **Viewing and the Visible**	by Thérèse St-Gelais
45	**Reinhard Mucha** **Le Silence de la présentation**	par Philip Monk

51

GENEVIÈVE CADIEUX

le regard et le visible

Thérèse St-Gelais

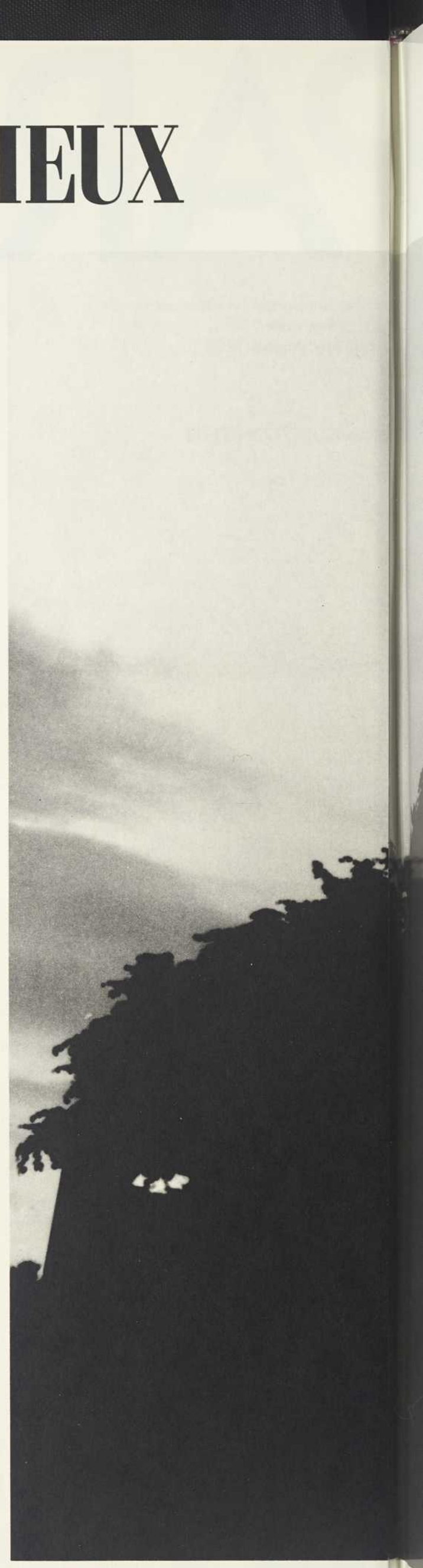
L'œuvre qui bouge, ou plus précisément celle qui donne l'impression de bouger, attire d'une manière particulière; comme si nous nous trouvions d'office appelés à regarder. Parce qu'il y aurait du mouvement dans l'œuvre, notre oeil en effet, et sans même d'abord y penser, se prendrait à le composer. Devant du même, de la répétition, ou devant une fine transformation, il voudra voir mieux. Une fascination pour le lent déploiement, ou pour la saisie du geste, risque de le méduser. Ici, «l'objet statufié» sera moins la chose photographiée que le regardeur saisi dans son désir de voir, de comprendre[1].

Tels des récits qui s'écoulent et se répètent sans cesse, se singularisant néanmoins dans chaque regard qui les réfléchit, les oeuvres de Geneviève Cadieux se déploient dans ce temps et cet espace qui retiennent celui et celle qui les regardent. Une retenue différente à chaque fois, tributaire de la position que l'œuvre impose au spectateur et du temps qu'elle lui demande.

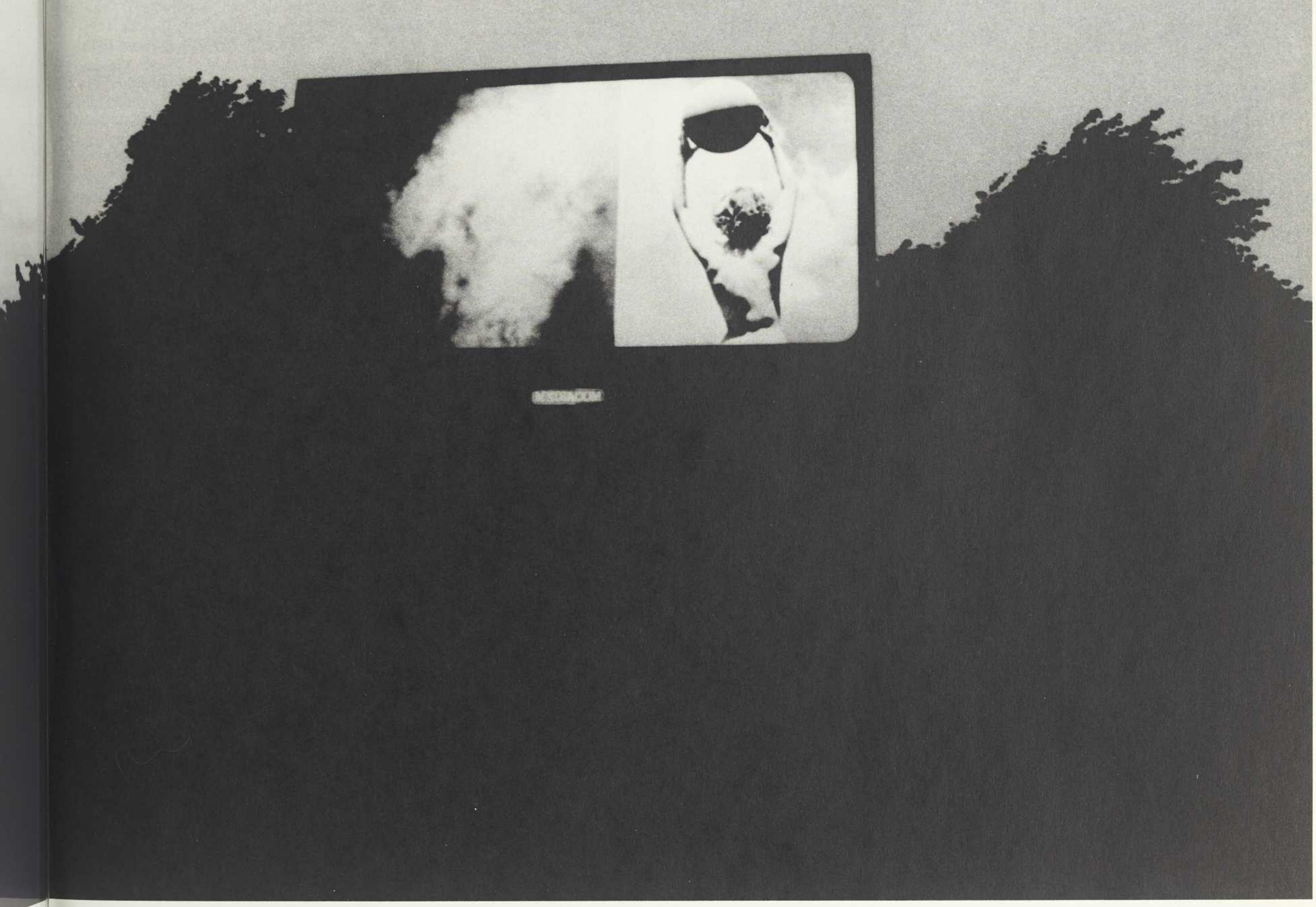
L'oeuvre de Geneviève Cadieux se reconnaît à travers la composition de certaines constantes: la figure humaine, la pénombre et la lumière — provenant principalement de l'œuvre —, le support — où la lumière a de quelque façon laissé ses traces —, la sérialité, la similarité et le contraste, le mouvement et l'effacement.

Ainsi, dans *Séquence nº 6* et *nº7*, la photographie d'un regard et d'une tête d'homme plus grande que nature se répéteront sur une surface d'acier recouverte de pigments, d'encre et de verre faisant apparaître un léger mouvement dans les yeux, dans la tête de l'homme, qu'il nous semble voir de plus en plus — une plus grande partie du visage nous étant montrée de panneau en panneau —, mais pas nécessairement de mieux en mieux. L'encre, le pigment et le verre voilent, en effet, la figure, à chaque fois découpée différemment, lui conférant cette translucidité uniforme qui donne une certaine profondeur à l'œuvre, faisant place à la mouvance fragmentée de la figure. Des petits cadres placés, telle une bande, dans le bas de l'œuvre et répétant la quasi même figure accentuent l'effet de mouvement.

Le rythme et le mouvement des *Séquences* se retrouveront dans la série des *Illusions*, de même que l'aspect transparent, translucide et éphémère des figures représentées[2]. Par ailleurs, ce qui était là de l'acier est ici du plexiglas, support qui, même s'il est frotté, abrasé, comporte en soi une transparence, une luminosité. Généralement, la série des *Illusions* — au nombre de sept — est faite de quatre ou cinq sections comprenant chacune une figure féminine. Dans les premières *Illusions*, la position du corps féminin change sensiblement d'un panneau à l'autre prenant sur elle de produire l'animé de l'œuvre. À la troisième, le corps se stabilise, l'arrière-plan prend plus d'importance; c'est ici la figure et le fond qui rythment principalement l'ensemble de l'œuvre. C'est à *Illusion 5* que la «pulsation» se fera plus prégnante du fait de



Nature morte aux arbres et au ballon, 1987, photo-sérigraphie sur toile lumiflex, luminoscope Médiacom, fluorescents, 3m04 x 6m09 (photo), 6m09 (hauteur du sol); photo (de soir): Louis Lussier.

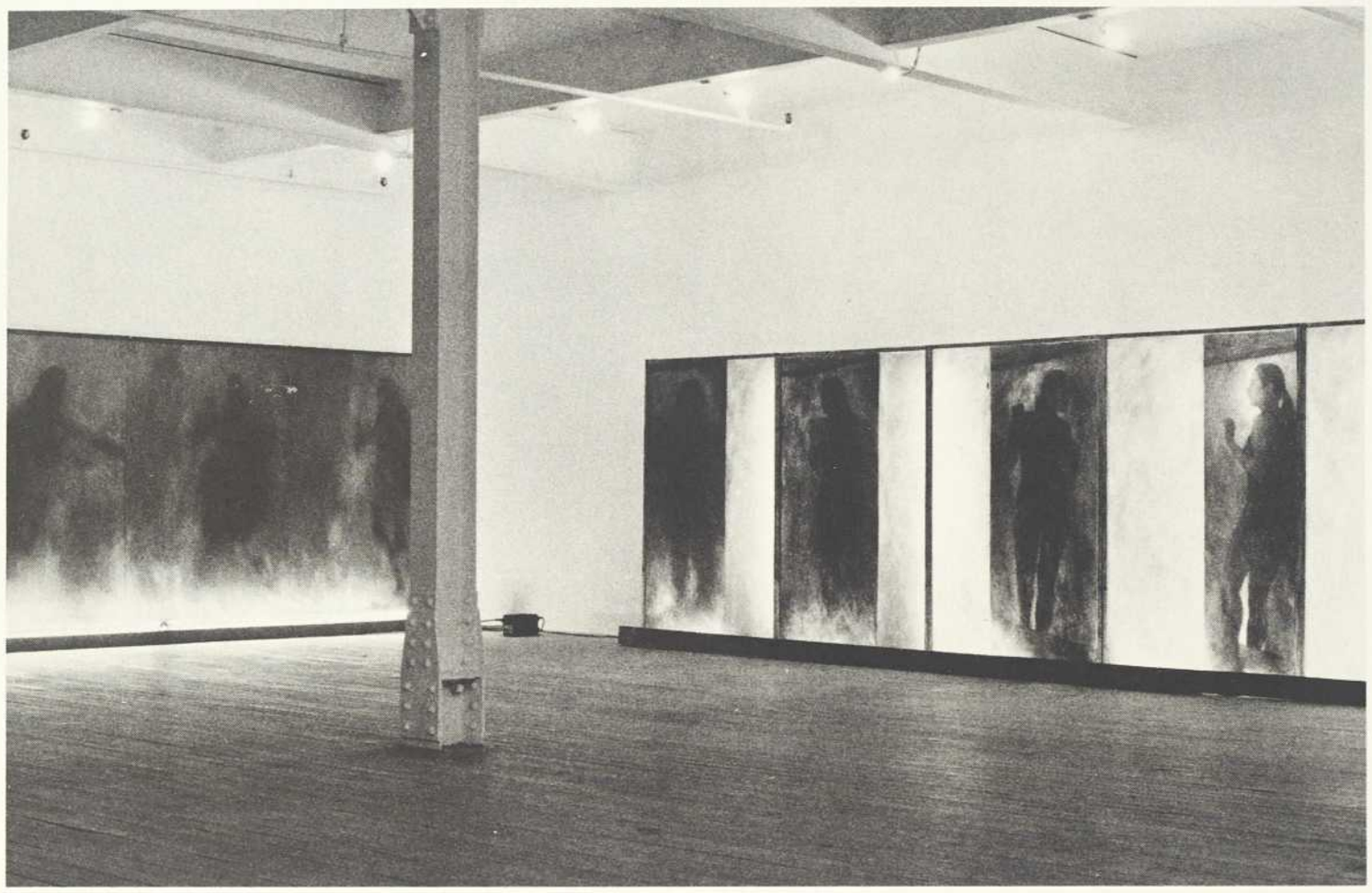


l'intégration de tubes au néon qui éclairent et ponctuent l'ensemble des panneaux. Le corps féminin reproduit à échelle *humaine*, maintenant debout et stationnaire, et situé, de la gauche vers la droite, de plus en plus près de la source lumineuse, ne bouge que par le regard extérieur qui l'imagine s'éloigner de la lumière ou s'avancer vers elle. Loin du tube au néon, le corps s'estompe devant le regard; s'approchant, il devient de plus en plus clair pour se perdre à nouveau, enfoui sous le bleu luminescent. La trop grande clarté ne fait pas mieux voir que la noirceur; ce que celle-ci fait ressortir comme *noir*, l'autre le fait ressortir comme *blanc*. Deux espaces où le fond et la forme sont à la limite de se confondre et de ne devenir qu'une surface *colorée*.

Conventionnellement, c'est de la gauche vers la droite que le regard fait son entrée dans le tableau; ici, il est déplacé et, en quelque sorte, centré. Parce qu'il reconnaît *clairement* une figure dans le centre de l'œuvre, d'office, il se pose à cet endroit; ce n'est qu'après coup qu'il reproduira le mouvement virtuel du corps s'éloignant ou s'avançant. Assez curieusement d'ailleurs, il sera porté à faire bouger ce corps inerte plutôt que cette lumière vive qui énergise le tableau et qui génère en soi un mouvement dans l'œuvre[3]; habitué de voir le corps en mouvement, il établira naturellement un transfert d'énergie.

Le statisme et la relative clarté de la figure de l'*Illusion 5* s'atténueront dans les *Illusions 6* et *7*; le corps se remettra à bouger et redeviendra flou comme si le mouvement qu'il déployait nous empêchait de le voir nettement. Dansant, il ne permet pas à notre oeil de le focaliser, d'autant plus que celui-ci est, en quelque sorte, aveuglé par la lumière provenant des néons placés dans le bas de l'œuvre, lesquels, faisant office de rampe lumineuse, voilent, de par leur éclat, les figures qu'ils doivent éclairer. Ce qui ici devrait rendre visible, aveugle bien au contraire; telle une éclipse où la lumière prendrait place sur la chose représentée, ou prendrait *la* place de la chose représentée, laissant ce qui l'entoure dans l'ombre. Dans ce travail, la lumière est non plus accessoire mais objet de l'œuvre, déterminant non seulement la visibilité mais montrant la ténuité, la fragilité de ses limites. Ici, l'œuvre, d'abord photographie, «retourne la photographie contre elle-même»[4] et déjoue le principe même de cet art conçu pour nous faire mieux voir encore, parce qu'elle renchérit là où elle aurait dû s'ajuster : une absence de focalisation accentuée par l'ajout d'encre, de pigments, par le grattage du support qui brouillent la représentation, une lumière trop vive qui couvre ce qu'elle veut montrer et éblouit le regard. Voilà une autre façon d'immobiliser, de méduser le regardeur en s'appropriant le geste dans l'espace de l'œuvre seulement.

Voices of Reason / Voices of Madness (1983) est exemplaire, à cet égard, de l'appropriation du mouvement par l'œuvre, et de la distance physique qu'elle met entre elle et le corps spectateur.



Illusion n°6 et *n°7*, 1981, néons, transformateurs, fluorescents, bois, métal, émulsion photographique sur plexiglas, pigments, encres, 1m82 x 5m02 et 1m82 x 7m31; photo : Gabor Szilasi.

Assistant *extérieurement* au déroulement de l'œuvre, celui-ci, toutefois, ne s'en trouve pas moins affecté.

Dans une salle, deux projecteurs se faisant dos projettent une diapositive sur le mur qui leur fait face; l'une, en couleur, représente le visage d'une femme sans expression, l'autre, en noir et blanc, le visage de cette même femme, la bouche ouverte et crispée. Alors que le visage en couleur ne bouge pas mais fait voir un regard plus clair — la lumière se trouvant être plus vivre à cet endroit — , l'autre se transforme constamment passant d'une position en foyer à une autre hors foyer. Régulièrement, à chaque minute et demie, retentit un son puissant qui surprend le spectateur, plongé dans le noir, concentré sur la composition-décomposition du visage tourmenté et son rapport avec l'autre, le neutre. Il y a là une situation tendue à laquelle il ne peut échapper; à la limite, pourrait-on croire qu'il est même, malgré lui, impliqué dans cet échange de regards. Comme une tierce personne

assistant au drame du regard froid, soutenu, confrontant l'autre, troublé, il sent l'inconfort, qui se fait de plus en plus présent à chaque fois que le son perce le silence. Écarté-convoqué, il perçoit des représentations contrastées : la neutralité et le bouleversement d'un regard, la pénombre et la lumière, la couleur et le noir et blanc, le statisme et le mouvement, le cri et le silence. Quelquefois même, il voit des renversements à l'intérieur des représentés; ainsi, cette figure immobile en couleur, qu'il nous serait plus *naturel* de voir en mouvement puisqu'elle est plus près de la réalité, et celle, irréelle, en noir et blanc qui ne cesse de reproduire et d'effacer le geste *visible* de la colère ou du désespoir.

Même le calme et l'attention que réclame l'œuvre se trouvent révoqués par ce son qui agresse, par cette image du visage qui s'efface et se recompose : un mouvement qui ne fait ressortir l'aspect *vivant* de l'œuvre que dans la mesure où il en pointe l'éclatement, l'évanescence et, d'une certaine façon, la disparition. La représentation deviendrait si floue qu'elle se viderait de ses formes, de ses couleurs pour se faire presque uniquement blanche[5]. Une composition et une décomposition dont elle seule se chargerait, créant une histoire non pas à partir d'un déroulement d'images, mais d'un déroulement à l'intérieur même de l'image; une histoire concernant uniquement la représentation et sa (dé)formation. Tirée d'un film réalisé antérieurement par Geneviève Cadieux, la représentation de la femme poursuit *en elle seule* son mouvement cinématographique.

Plus subtilement, *Nature morte aux arbres et au ballon*, exposée dans les jardins du musée d'art contemporain en 1987, bouge aussi. Avec cette différence toutefois qu'un élément extérieur, la lumière, détermine l'ampleur de son mouvement. Insérée dans une boîte lumineuse utilisée généralement pour la réclame publicitaire extérieure, la représentation d'un torse féminin, les bras levés vers le ciel et tenant un ballon, côtoie celle, légèrement plus large, d'un ciel nuageux et sombre. Vue du jour, cette boîte lumineuse ne montre pas la lumière qu'elle projette parce qu'elle a la même intensité que celle ambiante; le soir tombant, elle s'*affiche*.

Petit à petit, en effet, la luminosité de *Nature morte aux arbres et au ballon* prend place et se donne comme seule représentation visible. En fait, toujours elle se fait voir, mais à chaque heure du jour, à chaque temps qu'il fait, à chaque ciel différent, elle se montre subtilement différente. Ici, non seulement la lumière de l'œuvre est-elle

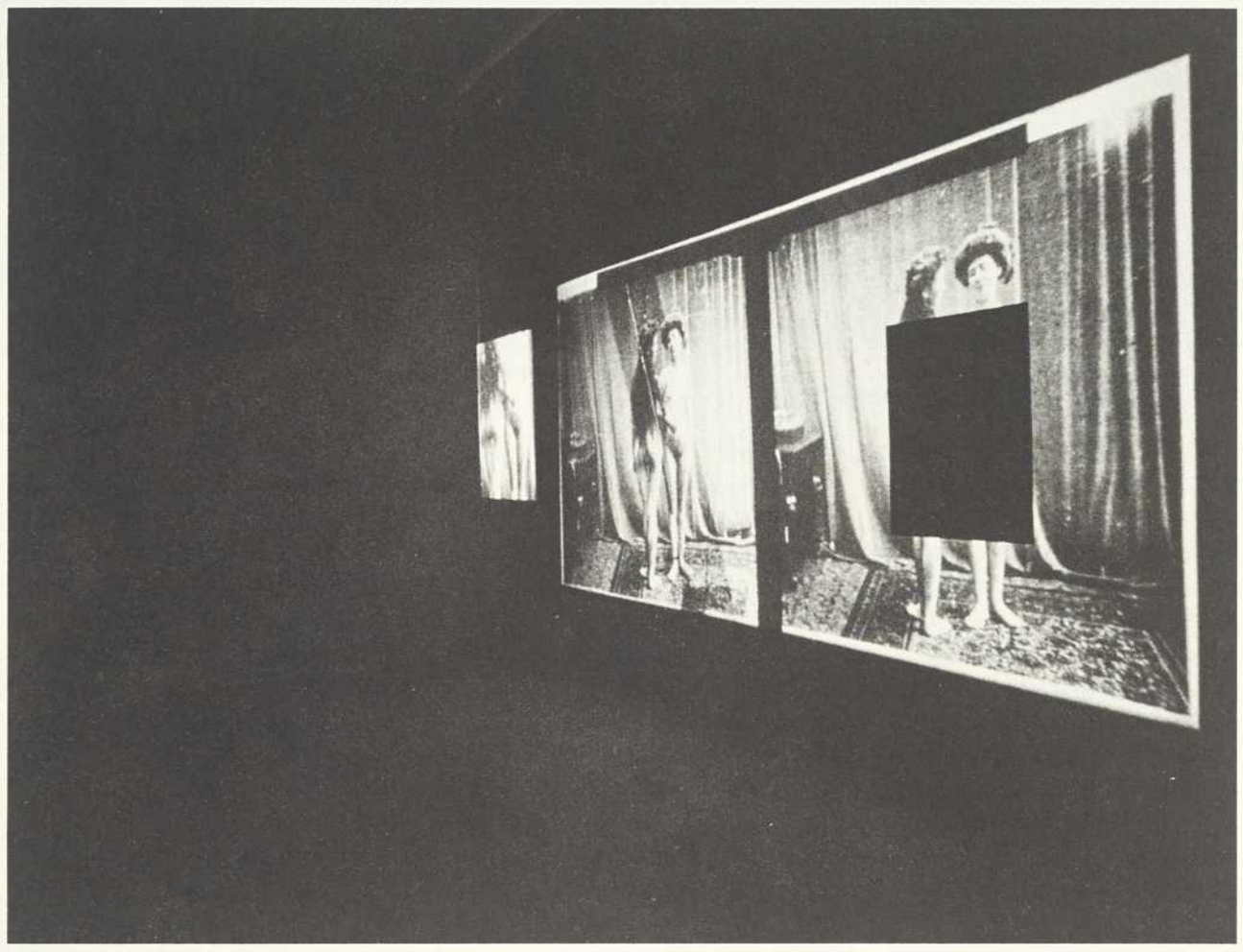
Voices of Reason/Voices of Madness (vue partielle de l'installation), 1983, projecteur modifié, commande électronique, lentille courte focale, support, bande sonore, 6 x 9m; photo Brian Merrett.

déterminante, mais la lumière qui l'entoure aussi. Comme une représentation ayant la nature pour arrière-plan, elle s'ajuste, devenant plus claire devant un ciel orageux ou plus *grise* — le noir et blanc de l'œuvre refaisant surface — devant le bleu du ciel ou le vert du paysage.

Plus discrète le jour, ce qu'elle montre — mise à part la femme au ballon — ne se distingue pas si radicalement du fond sur lequel elle se pose; les deux ciels, le sombre et le clair, peuvent correspondre à celui du moment où on la voit. Il y a des ressemblances formelles et lumineuses entre l'œuvre et son décor, et à l'intérieur de l'œuvre aussi, tout comme il y a cette même évocation de la transformation constante, toujours renouvelée. Changeante et faisant apparaître plus nettement ou non l'image de l'œuvre, la lumière extérieure ne métaphorise-t-elle pas ces nuages et ce qu'ils représentent? Une transformation plus ou moins longue mais perpétuelle, un passage de la clarté vers la noirceur du fait de leur absence ou de leur apparition. Les nuages comme l'image d'une transformation aussi lente ou accélérée que celle de la lumière. Le nuage «comme le support, sinon comme le modèle de toute métamorphose»[6].

Dans l'œuvre, et autour d'elle, les contrastes — noir et blanc et couleur, calme et agitation — s'affirment aussi. Comme s'il y avait une volonté d'intégration de l'installation lumineuse dans l'espace en même temps qu'un désir de la faire nous interroger sur ces *conditions de visibilité*, sur ce détachement donc, du lieu de son exposition. Tel un dégagement nécessaire à son existence comme objet doté d'un statut culturel plutôt que naturel. En cela, d'ailleurs, la représentation de la femme au ballon n'est pas innocente. Puisée dans un livre des années quarante intitulé *Perfect Womanhood*, elle symbolise le corps culturel, celui apprécié par l'époque. Corps-culture, corps-nature, il porte aussi en lui les contrastes toujours présents dans l'œuvre de Geneviève Cadieux lesquels créent ce mouvement à l'intérieur de l'œuvre ou derrière le regard qui essaie de saisir: la constance d'un va-et-vient entre des différences, des oppositions, qui rend difficile la mise au point de l'oeil, de la pensée.

Chez Geneviève Cadieux, le corps représenté est souvent féminin et, par ailleurs, souvent marqué par l'époque d'où il a été tiré. Il signifie son temps et expose son image placé dans une mise en scène qui le critique ou, à tout le moins, le bouscule. Dans *Ravissement* (1985), il apparaît à plusieurs endroits et de différentes façons. D'abord à l'entrée d'une salle: photographie en couleur



Ravissement (vue partielle de l'installation), 1985,
projecteur à diapositives,
support, acrylique, 4m87 x 2m13;
photo: Geneviève Cadieux.

d'une femme relativement âgée et celle, en noir et blanc, d'une jeune femme; les deux posent de la même façon et portent un même décolleté. Se trouve devant elles un photomontage captant le reflet des deux femmes et bricolé à partir de photographies et d'ombres chinoises du corps féminin où celui-ci se montre — imagine-t-on — devant le photographe (ou une personne à séduire) et devant le miroir; vu de dos, le corps apparaît réel, de profil ou de face il n'est que sa forme noire contournée. Dans la salle: la projection d'un stéréogramme de deux corps nus de femmes (datant peut-être du début du siècle) et une plaque d'acrylique suspendue retenant une partie de l'image apparaissant sur le stéréogramme. Ces deux femmes, dont l'une est vue de dos et l'autre de face, mais toutes deux néanmoins dans une position similaire, sont liées par le bras. Celle vue de face regarde l'autre avec une attention certaine; l'autre regarde ailleurs, à l'extérieur de la scène. Dans tous les cas, un jeu de séduction, peut-être involontairement ou volontairement raté, s'accapare l'espace de l'œuvre.

Que ce soit comme corps sensuel aux épaules découvertes ou au regard fixe qui nous immobilise et nous retient, comme corps se mirant et du coup se montrant désirable, que ce soit comme corps sexuel, pointé non seulement par la nudité des femmes, mais aussi par le découpage singulier effectué par la plaque d'acrylique focalisant sur les parties charnues et sexuelles des femmes, ce corps parle de séduction et, conséquemment, de pouvoir. Une séduction et un pouvoir qui proviendraient tout autant du corps représenté que de la photographie elle-même qui, parce qu'elle aurait fixé le moment impalpable du désir, accentuerait l'effet de ravissement dans l'œuvre et à l'extérieur d'elle.

Curieusement engagé, le spectateur, aussi bien que la spectatrice, se sent voyeur face à cette mise en scène: il doit écarter le rideau placé à l'entrée s'il veut pénétrer dans la salle; il peut voir

The Shoe at Right Seems Much Too Large (vue partielle de l'installation), 1986, bois, acrylique, diapositive d'étalage, ventilateur, métal, lampe halogène, pigments dorés, 2m43 x 3m04 x 1m82; photo: Louis Lussier.

The Shoe at Right Seems Much Too Large (vue partielle de l'installation), 1986, bois, acrylique, diapositive d'étalage, fluorescents, transformateurs, 2 boîtes lumineuses de 281 x 101 x 25 cm; photo: Louis Lussier.

sous plusieurs angles les photos du stéréogramme s'il s'avance assez près pour voir derrière la plaque d'acrylique qui donne une certaine profondeur à la représentation. D'un angle, il verra la forme noire apparaissant sur les corps et laissée par l'ombre de la plaque placée devant, telle la censure sur ce qu'on ne veut pas faire voir et surtout ne pas laisser reconnaître. En somme, ce qui est caché dans ce cas-ci n'est pas le regard — lieu de reconnaissance *reconnue* — des femmes, mais le corps même de celles-ci. C'est, au contraire, le regard extérieur qu'on empêchera de voir. Ce regard pourra s'ajuster, par ailleurs, et pourra revoir *en profondeur* les corps féminins représentés s'il se replace devant eux. En fait, il confrontera le désir de faire voir et de cacher, et sera responsable, s'il bouge, de la transformation dimensionnelle de l'œuvre. L'œuvre comme parcours entre l'illusion de la représentation et la séduction des représentées, toutes deux leurre d'une réalité oscillant entre le visible et l'invisible, entre le clair et l'obscur.

Cadieux reproduira cette situation délicate et décontertante créée, entre autres, par la clarté de l'image et ce qu'elle représente, et l'obscurité dont elle s'entoure. En 1986, *The Shoe at Right Seems Much Too Large* expose la photographie couleur d'un regard éclairé par une lampe-écran et entouré d'un large cadre; lui font face la représentation d'un corps féminin, dont on ne voit que la silhouette floue et sombre, et celle d'un corps radiographié laissant voir le squelette et les organes internes. Derrière le regard, un mécanisme projette, sans interruption, des ondulations qui traversent le regard pour atteindre les corps représentés ayant comme point commun celui de porter de hauts talons. Autrement, et d'une certaine façon, ces représentations s'opposent: l'une se montrant comme ombre seulement (le flou) et l'autre comme structure uniquement (le précis).

Une nouvelle fois donc, nous assistons, plus ou moins à l'aise, à un étrange jeu de regards singularisé par l'insistance de l'un et l'absence de l'autre, les deux impliquant de quelque façon celui, extérieur, qui voit les formes humaines *sans yeux* se faire voir par la luminosité d'un regard déterminé, auquel nous n'échappons pas nous non plus. Comme une évocation du regard façonné par le culture, le regard *éclairé*, se montrant anonyme, pourrait symboliser le regard masculin, omniprésent, celui dont on voudrait nous faire croire qu'il représente l'objectivité même. Ainsi, la représentation des deux corps, visible grâce à la lumière provenant de la lampe-écran d'où part le regard, responsable du coup de leur constitution, cette représentation donc, serait à l'image de ce que l'homme verrait: la femme comme l'ombre de lui-même, la femme comme structure, comme matrice, dont la féminité serait signifiée, ironiquement, par les talons hauts. Une image froide qui serait à l'avenant du regard qui la dévisage, qui la désincarne, mais une image aussi qui, précisément parce qu'elle montre une certaine *désincarnation*, pointe une forme de disparition: le corps se fait flou, le corps se montre squelette, dévoilant à chaque endroit une façon autre d'être capté, capturé. Évanescent, sans chair, il disparaît pour laisser place à sa seule représentation rendue visible par le regard de l'écran. Les ondulations, en le traversant, activent ce regard et ce qu'il voit, de même qu'elles dramatisent la mise en scène dans laquelle ils sont liés.

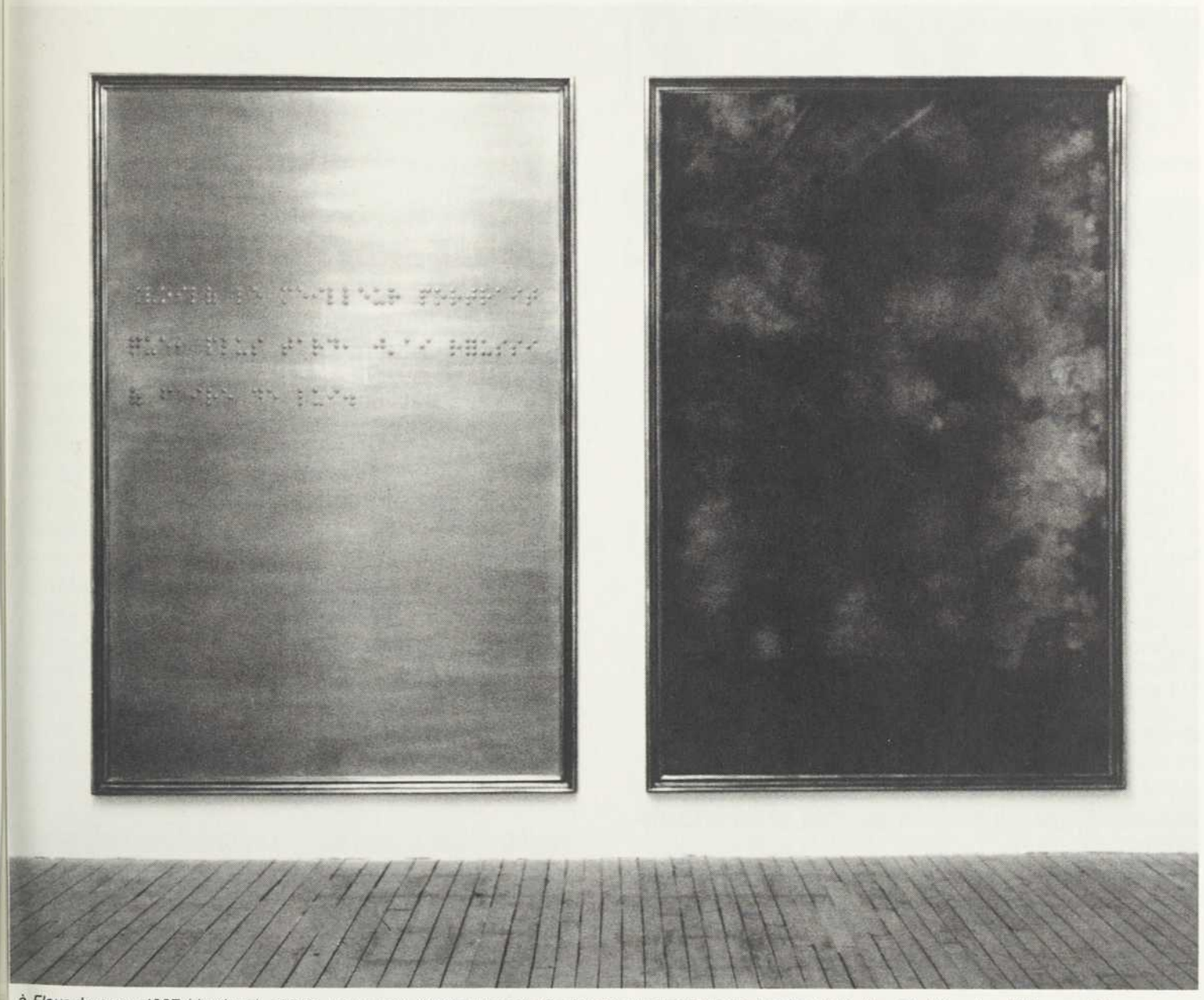
La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges, 1987 (dyptique), gouache sur papier, agrandissement photographique, bois, peinture, plexiglas, 2m89 x 2m28 et 2m97 x 2m92; photo: Louis Lussier.

The Shoe at Right Seems Much Too Large est une œuvre où la fixité, la neutralité, du regard photographique est en cause et où apparaît l'ombre d'un mouvement la faisant s'activer; un travail qui questionnerait la possibilité d'une lecture et d'un regard objectifs.

En somme, le regard est vraisemblablement ce qui se trouve être le plus heurté, le plus défié dans le travail de Geneviève Cadieux. Parce qu'on lui fait composer le mouvement dans l'œuvre (*Séquences*, *Illusions*), parce qu'on lui fait prendre position, qu'on le convoque (*Voices of Reason...*, *Ravissement*), parce qu'on le plonge dans le noir, dans une *chambre obscure*, lui rappelant en quelque sorte la mécanique, *l'objectif*, qu'il peut être, parce qu'on le remplace par cette mécanique — photographie, film — (*Voices of Reason...*, *Ravissement*, *The Shoe...*), parce qu'il est mis à l'épreuve de ses conditions de visibilité (*Nature morte...*), parce qu'il est le sujet de la représentation (*Séquences*, *The Shoe...*), mais aussi le grand absent (*The Shoe...*), le regard se trouve être à chaque fois, physiquement ou «thématiquement» concerné. L'œuvre de Geneviève Cadieux: un travail à la fois sur la lecture et sur la perception.

C'est dans ce même questionnement du regard que seront conçues *La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges* (1987) et *à Fleur de peau* (1988). Cadieux collectionne des images; ici, elle exposera la représentation agrandie, voire monumentale, de deux d'entre elles. L'une est tirée de l'édition illustrée du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, datant des années quarante, l'autre est une photographie d'une femme nue (prostituée de Louisianne), vue de dos et dessinant un papillon, de E.J. Bellocq, qui aurait été prise autour de 1900. Dans le bas de la représentation du Petit Prince apparaissant avec une épée est écrite cette phrase tirée elle aussi de l'ouvrage de Saint-Exupéry: «Voilà le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui». Alors que cette dernière représentation est en couleur, celle de la femme est en noir et blanc. Mais ce sera là leur différence majeure parce qu'ailleurs, elles s'interpelleront. Je pense au fait qu'elles proviennent toutes deux de publications, à l'aspect monumental de chacune, mais aussi à ce dessin qu'exécute la femme rappellant la requête incessante du Petit Prince («s'il vous plaît... dessine-moi un mouton») et à cette absence de regard, signifiée, dans les deux cas, par une intervention à la hauteur des yeux faite avant même que l'artiste prenne possession de ces images. Chez la femme, il s'agira plutôt d'un grattage de la surface effectué sur le revers de la tête; chez le Petit Prince, d'un frottage de la surface, lui faisant disparaître la tête. En fait, ce qui chez l'une pourrait être le gommage d'une identité — le regard *repris* comme lieu de reconnaissance — est chez l'autre davantage une sorte d'évocation de l'aspect rêveur, céleste, du Petit Prince le montrant, du coup, la tête dans les *nuages*; telle une forme blanche, vaporeuse, apparaissant sur la figure imaginaire. Il y aura une perte d'identité dans les deux cas qui, paradoxalement, mettra l'accent sur d'autres signes de reconnaissance; le corps de la prostituée en est un, le vêtement noble et l'épée du Petit Prince en sont d'autres. Sans regard, sans tête, les deux représentations demeurent tout de même des «portraits».

La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges, c'est deux regards absents ou plutôt deux regards qui sont disparus, laissant dans un cas une marque et dans l'autre une obnubilation; c'est une transformation de l'image par l'autre (le grattage, le frottage), c'est un regard différent jeté sur des images qui ont déjà été cent fois regardées. C'est une réactualisation, une réactivation d'images connotées et devenues ici, à cause de leur monumentalité, de leur encadrement et de leur présentation, des objets-tableaux (à voir donc!) dont les contrastes et les ressemblances interrogent le regard spectateur. Dans l'œuvre comme à l'extérieur d'elle, il est question de visibilité.



à Fleur de peau, 1987 (dyptique), plomb, miroir, bois, feuille d'argent, 2m18 x 1m47; photo: Louis Lussier. Collection Ministère des Affaires extérieures.

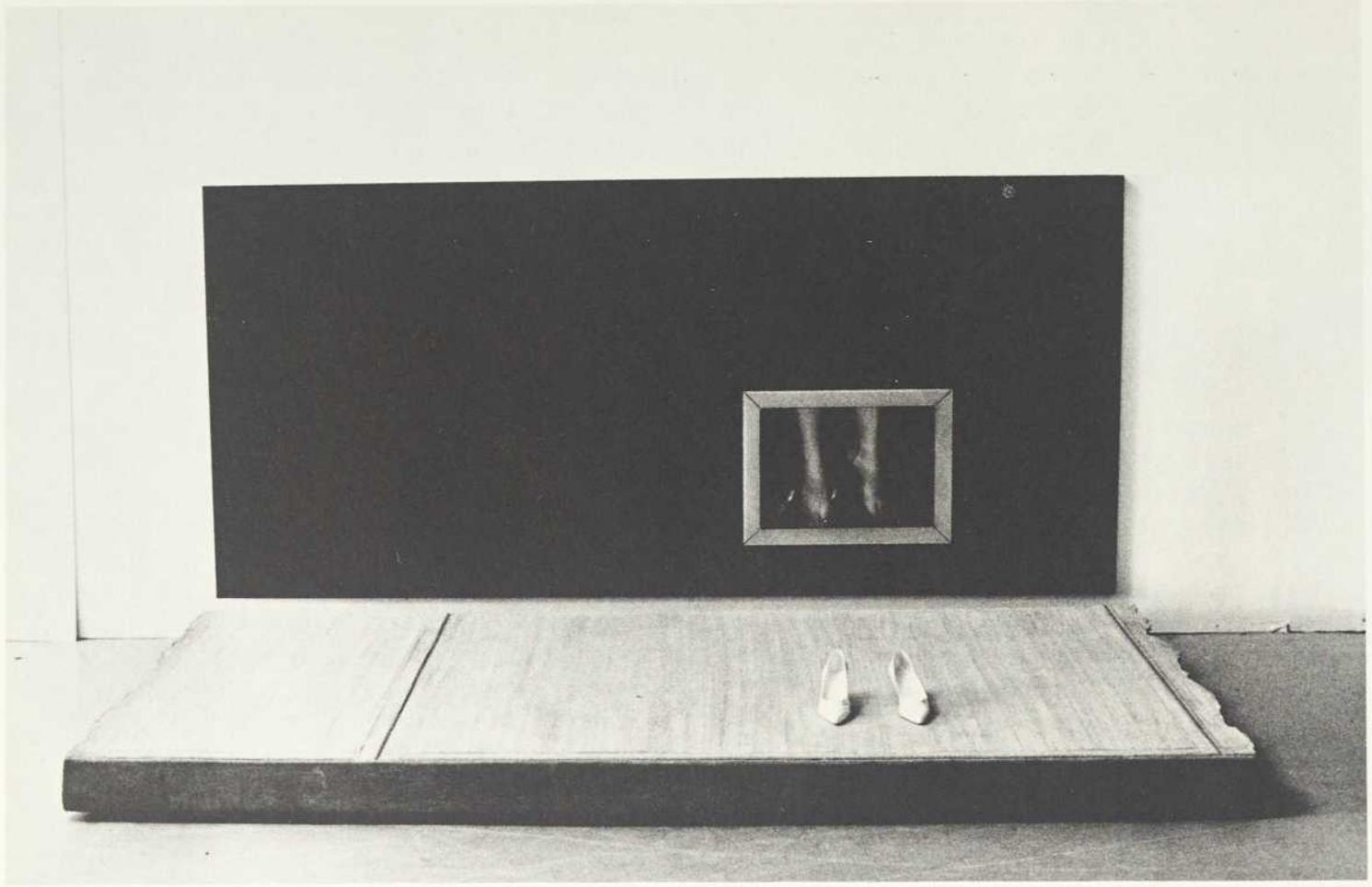
À Fleur de peau se présente tout autrement: un panneau recouvert de plomb reprend en braille la phrase de Saint-Exupéry; à sa gauche, un miroir, de même dimension et dont le tain a été affecté par une substance chimique, propose une *réflexion* particulière. Dans les deux cas, le regard est troublé: voyant l'épaisseur du plomb repoussant un texte en braille, il n'arrive pas à comprendre — sauf s'il connaît le code — ce qui est écrit, mais seulement à se confronter à une opacité; se voyant dans le miroir obscurci qui ne réfléchit clairement que la partie où le corps lui fait face, le reste apparaissant plus sombre, «ennuagé»[7], il ne cesse de se déplacer devant ce miroir comme pour tenter de rétablir sa vision.

Rappelant la surface d'argent bruni remplaçant le ciel dans le dispositif de Brunelleschi, le miroir de Cadieux mime la perspective atmosphérique et réfléchit une image brumeuse troublant la visibilité; ce qui devait faire voir dissimule, bousculant, une nouvelle fois, les limites du *visible* et du *représentable*[8].

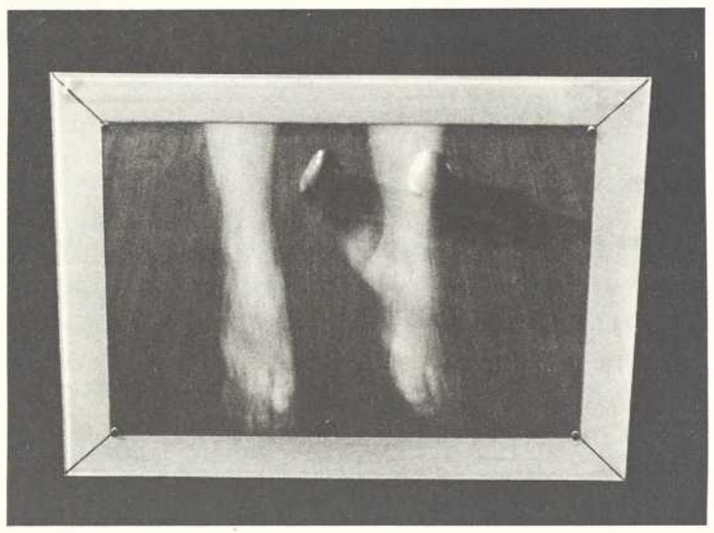
Si devant le panneau recouvert de plomb le corps est appelé à toucher — le lisible se situant *à fleur de peau* — , ici, il est incité à se déplacer vérifiant sans cesse s'il peut encore se voir: les «nuages» de l'œuvre ne simulent plus le mouvement, ils le créent à l'extérieur d'eux faisant bouger le corps qui apparaît lorsque son reflet les *couvre*.

La référence au mouvement est manifeste dans *L'Inconstance du désir* (1988). Devant une large photographie entièrement noire, sauf dans sa partie inférieure droite où sont représentés des pieds qu'on dirait flottants parce que leur image n'est pas fixe mais floue, est exposé un fragment de trottoir massif sur lequel une paire de souliers blancs en porcelaine est déposée et sur lequel, aussi, il est possible de circuler. Ici, non seulement l'œuvre montre du mouvement mais s'incorpore celui du corps spectateur en lui faisant franchir son espace. En ce sens, le parcours de celui-ci s'associe au motif de l'œuvre; la traversant, il voit des objets, des représentations lui rappelant le mouvement qu'il élabore — les souliers, le trottoir, les pieds qui s'agitent — et se voit aussi dans cette partie figurative de la photo sur laquelle est déposée une vitre réfléchissant l'extérieur. Le noir de la photographie, les pieds flottants, les souliers de porcelaine, une partie du trottoir et les pieds de celui ou celle qui marche apparaissent dans le même cadre, lequel cadre, par ailleurs, rendu par l'opacité de la vitre grattée, contient en lui seul, dès lors, tous les éléments de l'œuvre. Ainsi encadré et ainsi réfléchissant, cet espace de *L'Inconstance du désir* simule le tableau et le miroir aussi, où se voit, en perspective, une image du corps et du monde en mouvement.

À la fragilité des souliers de porcelaine dont le reflet s'ajuste à la hauteur des pieds flottants



L'Inconstance du désir, 1988,
sculpture, béton, porcelaine, agrandissement photographique,
verre, bois, métal, 12,7 x 261,5 x 132 cm (trottoir),
122 x 261,5 x 5 cm (agrandissement photographique); photo : Louis Lussier.



L'Inconstance du désir, 1988,
détail.

s'opposent la massivité du trottoir et la densité du noir de la photographie, caractéristiques contrastées qui singularisent le travail de Geneviève Cadieux. Là où le regard, principalement, était convoqué, ici, le corps entier est appelé à s'engager dans un parcours qui, le temps du trajet, marquera l'œuvre. *L'Inconstance du désir*, une œuvre à la fois en retrait et en demande s'activant lorsqu'elle retient le regard ou le corps de l'autre et se l'approprie; une œuvre où la séduction joue encore, une œuvre où la séduction joue toujours.

NOTES

1. Voir Mèredieu, Florence de, «La Photographie et ses prothèses», *Parachute*, nº 34 (printemps 1984), p. 25-32.
2. Robert Swain relève à juste titre le rapport étroit entre les qualités particulières de ces œuvres et leurs intitulés dans le catalogue accompagnant l'exposition *Works by Geneviève Cadieux* (8 août–19 septembre 1982) à l'Agnes Etherington Center.
3. Car «le mouvement ne suppose pas nécessairement un mobile, c'est-à-dire un objet défini par un ensemble de propriétés déterminées, il suffit qu'il renferme un «quelque chose qui se meut», tout au plus un «quelque chose de coloré» ou «de lumineux» sans couleur ni lumière effective». Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1971 (1945), p. 371.
4. Mèredieu, F. de, *op. cit.*, p. 26.
5. «Sans doute faudrait-il, alors, constituer une théorie de la photo *blanche*, photo blanche comme il est des toiles blanches (Rauschenberg), des musiques faites de silence (Cage), des expositions vides et du vide (Yves Klein)…» Mèredieu, F. de, *op. cit.*, p. 32.
6. Damisch, Hubert, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 38.
7. L'artiste d'ailleurs, parlant de cette œuvre, la qualifiera de «clouded mirror».
8. Voir l'ouvrage déjà cité d'Hubert Damisch.

Thérèse St-Gelais est critique d'art et vit à Montréal.

English translation on p. 43.

Rebirth of Venus (detail), 1984, collage and handprinting on paper, 24" x 63"; photo: David Reynolds.

a work in comic courage

Nancy Spero

Jo Anna Isaak

Writing in 1855 on the essence of laughter Baudelaire described it as the collision of two contraries and linked it with the accident of the ancient Fall when diabolic and angelic elements functioned in parallel. Like the Original Joke, the Fall threatened the established order of things; it was a spanner in the works. Baudelaire does not mention Eve in this account, but we know the story. It seems the mother of us all is the origin not just of chaos, but of the comic. The work of Nancy Spero is an extended examination of our origins, of the license and lawlessness of laughter and of women. Her entire opus is the ongoing act of writing large what Baudelaire only hinted at: that women have always been on the laughing side, that women have a stake in laughter's indissoluble and essential relation to freedom.

Nancy Spero's thirty years' work is a work of vast energies, grotesque presences, monstrous acts, lyric grace, gigantic laughter. It is shocking, irreverent, subversive and rowdy, unseemly, in bad taste, an embarrassing, disturbing work, but it is also reassuring and therapeutic in its profound gaiety, robust and sane in the contagion of its vitality. It is a difficult work, bleak, enigmatic, inconsistent, a work of grotesque disproportions and hideous fantasies and even worse, hideous facts, elusive, perverse, capricious and obscure. It is a work of images and words, prodigally dispensed, lists and collections, piles, inundations. It is a work of anger, and of knowledge, of courage and of comedy.

The laughter Spero's work unites us with is not modern in nature, it is not merely amusing, but has its roots in ancient folk humor, in the carnivalesque. It has its roots in a much more serious and robust form of cultural politics than either contemporary parody, which is in effect a strengthening of the law, or satire, which is not laughter at all, but rhetoric.

The first history of laughter and the carnivalesque became available to Western scholars with the translation in 1968 of Mikhail Bakhtin's monumental study *Rabelais and His World*. The study marked the carnivalesque out as a site of special interest for the analysis of art, literature, cultural politics and social revolt. We learn from Bakhtin that the laughter of the Middle Ages functioned as the unofficial opposition to medieval ideology — asceticism, sin, atonement, suffering, fear, religious awe, oppression and intimidation. Because it existed unofficially, outside the church, it was marked by exceptional radicalism, freedom and ruthlessness. "As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrates temporary liberation from the prevailing truth of the established order; it marks the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions."[1] It is ambivalent in nature, related to the underworld, to change, to revolution and renewal. Thus when Spero speaks of her work as "carnivalesque," she is not referring only to the scrolls of lyrical dancing figures, but to all the work, from the dark chaos of the early *Black Paintings*, to the grotesque realism of the *Codex Artaud*, to the defecating figures of *Bombs and Victims*, to the accounts of torture in the *Torture of Women* series.

The history of laughter Bakhtin traces is the history of the eradication of a potent form of social revolt. The Church originally adapted its calendar to the very powerful folk festivals which it subsequently limited and then banned from official life. Yet the extreme ascetic tendency of medieval Christianity created the necessity of a vent for laughter, for the expression of "man's second nature," for the lower bodily strata. During the century-long development of the medieval carnival, the serious and the laughing world co-existed. "During carnival time [usually three months of every year] life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit; it is a special condition of the entire world, of the world's revival and renewal, in which all take part."(B:7) Throughout the Renaissance, the positive, regenerative, creative aspect of laughter continued to be recognized. Laughter was understood to have a deep philosophical meaning:

> True ambivalent and universal laughter does not deny seriousness but purifies and completes it. Laughter purifies from dogmatism, from fanaticism and pedantry, from fear and intimidation, from didacticism, naïveté and illusion, from the single meaning, the single level, from sentimentality. Laughter does not permit seriousness to atrophy and to be torn away from the one being, forever incomplete. It restores this ambivalent wholeness. Such is the function of laughter in the historical development of culture and literature.(B:123)

Starting in the seventeenth century, the state encroached upon festive life and the privileges allowed the carnival were more and more restricted. Carnival laughter, which was not an individual reaction to some "comic" event, but the laughter of all the people, universal in scope and directed at all and everyone, was narrowed to specific private and social vices. The sphere of the comic was cut down and trivialized; the serious and universal could not be told in the language of laughter.

What remained of the ancient communal laughter was maintained by women in what were called *Caquets* or *Cackles* — recordings of traditional gatherings of women (at a childbirth, for example) where abundant food and frank conversation were exchanged and where social conventions were dropped. Given the ascetic tendency of medieval Christianity which saw in women the incarnation of sin, the temptation of the flesh, it is not surprising that the laughter of the bodily lower stratum survived the longest in these women's gatherings. Bakhtin points out that what the comic tradition celebrated in women, the ascetic tradition used as its grounds for attack:

> The popular tradition is in no way hostile to the woman and does not approach her negatively. In this tradition woman is essentially related to the material bodily lower stratum; she is the incarnation of this stratum that degrades and regenerates simultaneously. She is ambivalent. She debases, brings down to earth, lends a bodily substance to things, and destroys; but, first of all, she is the principle that gives birth. She is the womb. Such is the woman's image in the popular comic tradition....
>
> Womanhood is shown in contrast to the limitations of her partner (husband, lover, or suitor); she is a foil to his avarice, jealousy, stupidity, hypocrisy, bigotry, sterile senility, false heroism, and abstract idealism.... She represents in person the undoing of pretentiousness, of all that is finished, completed, and exhausted.(B:240)

Bakhtin's treatise on laughter and his efforts to exonerate Rabelais from the charge of antifeminism brought the great *querelle des femmes*, begun in medieval times, into the discourse of the women's movement of the mid-sixties.[2] The notion of laughter, the carnivalesque, the polyphonic text as elaborated by literary theorists became an instrument not only for a feminist analysis of texts, but also for feminists engaged in artistic production and cultural politics in general. As Lisa Tickner points out in her essay on Nancy Spero, the major premise (and promise) of the women's movement since the sixties has been to find a "voice" for woman, intelligible, yet separate from the patriarchal voice, and to reclaim the image of woman from the representations of others.[3] Finding a language, a mode of writing, "l'écriture féminine," has been the special problematic of the French feminists. Spero has set herself a comparable task in the field of representation, trying for what she calls "la peinture féminine." The two projects, finding a voice and a body image, are intricately bound together. Roland Barthes was pleased by what he called an "admirable expression" — the "body of the text." The expression stresses the corporeality of language, its materiality rather than its instrumentality, or its meaning. "Does the text have a human form, is it a figure, an anagram of the body? Yes, but of our erotic body...."[4] For Julia Kristeva and other French feminists, this erotic body is the territory of the mother, what she terms the "semiotic," verb play not controlled by symbolic conventions, by the "law of the father." It is the language that experimental writing liberates, absorbs and employs, a "pre-sentence making disposition to rhythm, intonation, nonsense; makes nonsense abound with sense: makes one laugh."[5] Kristeva also suggests that it is perhaps necessary to be a woman to explore the potential insurgence of this heterogenous body, to take up what she calls "that exorbitant wager" of carrying the project to the outer borders of the signifying venture of men.[6]

Sheela Totem 11 (detail), 1985, handprinting, handpainting and collage on paper, 110" x 20"; photo: David Reynolds.

Nancy Spero is one of the first feminist artists to take up this wager. Realizing that the shattering of language is really a shattering of the body, she has launched a full-scale frontal attack on patriarchy with the weapon of the fragmented female body; discovering, in the process, that laughter results from this wreckage, that anger is not the only revolutionary attitude available to women, that laughter is just as powerful a revolutionary weapon.

She speaks of the carnivalesque as the informing aesthetic principal of her work since the early

fifties, pointing out that "the figures in my carnivals are not individualized." In fact, she works entrenched within the most grotesque and fully cultural stereotypes of femininity itself. Woman and what happens to her is viewed in terms of a collective subject, not a separate individual. This is true even in the *Torture of Women* series where images of women and huge mythological creatures are juxtaposed with accounts taken from Amnesty International reports of actual women who, in their own words, tell of the torture they have undergone. The stories of these women are part of the collective history of women, along with the scenes of a medieval witch's hanging, a Vietnamese woman crawling with her child tied to her back, the irradiated shadow of a woman from Hiroshima, or the tortured, imaginary daughters of Artaud. They are universal images, ambivalent and contradictory, never individualized, private women. They are, as Spero explains, "characters in a play," part of what Bakhtin would describe as the material bodily principle, "this is not the body and its physiology in the modern sense of these words, because it is not individualized. The material bodily principle is contained not in the biological individual, not in the bourgeois ego, but in the people, a people who are continually growing and renewed." (B:19) Spero's work does not engage in the rather wishful comic populism that Bakhtin lapses into in passages like these, rather her work shares in the peculiar optimism expressed by Rabelais; an optimism which is the result of the universalism of their images and the philosophical depth of their laughter.

Spero's work is informed by an acute perception of the historically variable nature of the body-image, and the relation between body-image, social context and collective identity. There is no possibility of a distanced or voyeuristic relation to the work. The disconcerting power of these visual and verbal images to implicate the viewer has been remarked upon repeatedly, particularly by male critics. Michael Newman spoke of *Torture of Women* as "painful" and "shaming," "especially for a man because of their sexual sadism."[7] For women viewers, the implication is more explicit, because the woman in the image is always you. By 1974 with the work *Torture in Chile,* Spero decided to use only images of women, and to make these images function as the universal, generic norm.

Old Vietnamese Woman, 1985, handprinting and collage on paper, 24" x 19"; photo: David Reynolds.

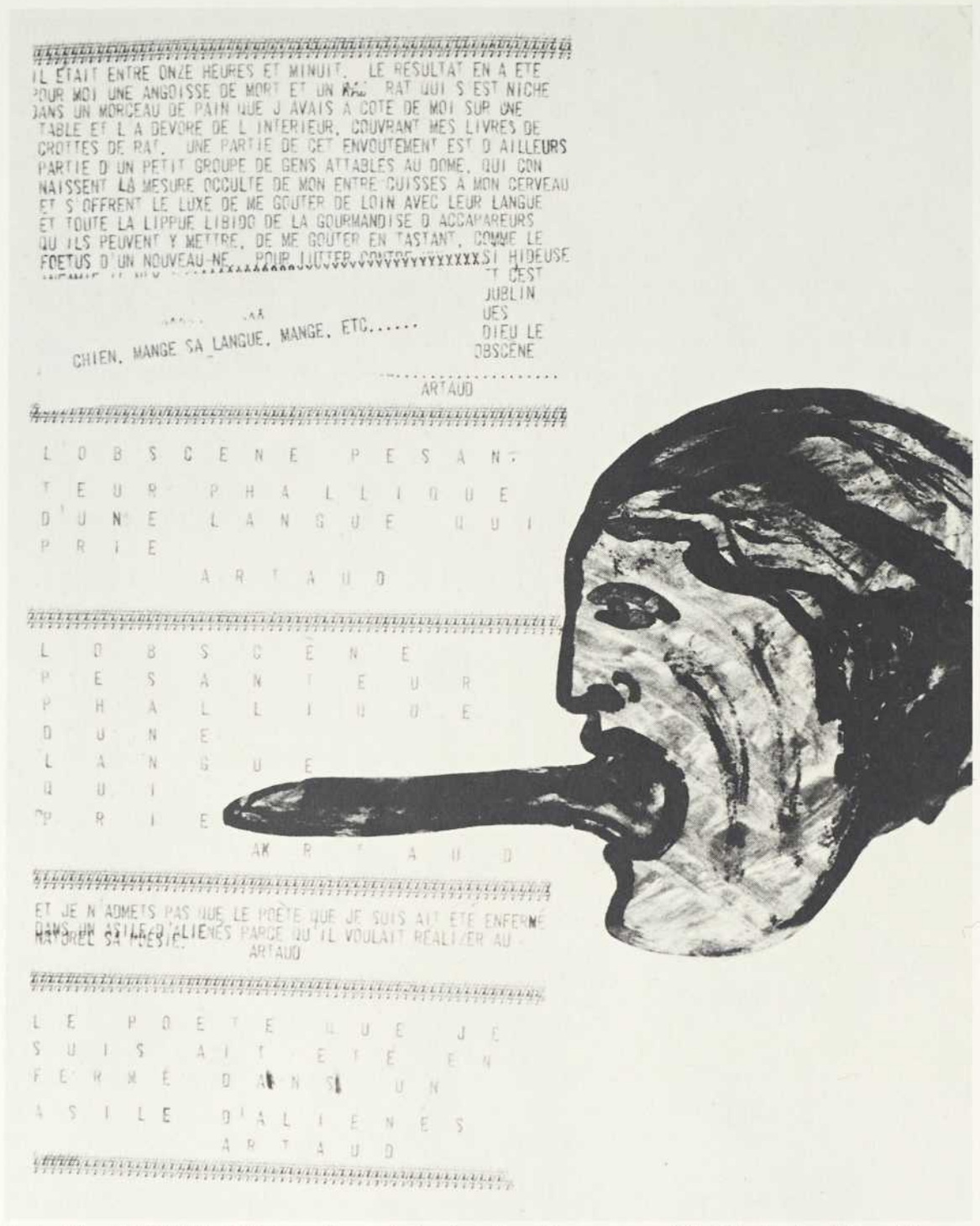
> I believe I'm directly contradicting the way human beings are represented in our society. I think the universal is the male. And so in my deliberately turning this around and trying to universalize the female — the rites of passage for the woman — birth, puberty, childbirth, death would become the universal. I tried to challenge myself to look at the world as I wanted to, as a woman artist, realizing the complexities of doing so because the world isn't really that way.

The complexities are enormous, for everything functions as though the sign "man" had no origin, no historical, cultural, linguistic limit. To effect such a shift of signs, and to maintain it, requires an incredible amount of sustained energy, for it calls the entire history of the concept of man into question.

Spero began writing under the sign of woman much earlier than 1974. The black paintings of Mother or Lover or Androgyne where inchoate images of women slip back into some dark fecund embrace, or the *Codex Artaud* where bodies are fragmented, or possess both male and female genitalia, or have phalluses and those phalluses are tongues, were all part of earlier attempts to break up and realign a body-image, to reclaim it from some pre-determined representation, reproduction, and obliteration.

Spero adopted Artaud's voice because, as she says, she "didn't know anything else that extreme" and by adopting a male voice she hoped to gain some purchase on authority. But if Spero had actually wanted to align herself with authority she would have done better to pick T.S. Eliot and inserted herself in the Great Tradition rather than exploring an intermediate and taboo-loaded terrain with a poet whose major victory was to free himself from the institutionalizing forces which sought to contain him. Artaud appealed to Spero because of the similarities of their pursuits, exploring the powerful symbolic repertoires at borders, margins and edges, rather than the accepted centers of the social body. Artaud's writing comes the closest of all modern writing to one of the antique sources of Rabelais' philosophy of laughter — Lucian's account of Menippus laughing in the kingdom of the dead. (B:70). Menippus' laughter is related to the underworld and death, to freedom of the spirit, and to freedom of speech. Kristeva describes Artaud's writing as an "underwater, undermaterial dive... where the black, mortal violence of 'the feminine' is simultaneously exalted and stigmatized." She claims that "if a solution exists to what we call today the feminine problematic, in my opinion, it too passes over this ground."[8] It involves coming to grips with one's language and body by going *through* language, going through "an infinite, repeated, multipliable dissolution, until you recover possibilities of symbolic restoration: having a position that allows your voice to be heard in real, social matters — but a voice fragmented by increasing, infinitizing breaks."[9] This is also a description of the process Spero went through in her work. She began by attacking patriarchy on the symbolic level before bringing that attack to the ideological level. She speaks of her work as not being political until she began the series on the Vietnam war: "The lovers aren't political, the prostitutes and great mothers are timeless, existential figures. They're a little amorphous, going out into black space. Then I suddenly lifted them... from the blackness and made them less and less obscure. It was clarifying, externalizing and politicizing my way of thinking, doing and acting in the world."[10]

As the work became more overtly political in its



Codex Artaud XVII (detail), 1972, typewriting and cut-out painting collage on paper, 24" x 50"; photo David Reynolds.

intention, it became more Rabelaisian in spirit. The *War Series* partakes of the ritual of charivari, euphemistically described as "mudslinging," but in fact what was slung was excrement and urine. Angry, scratchy gouaches detailed the not very latent scatological and sexual meta-discourse of war. The war is rendered as debasement in terms of the topography of the body: bombs defecate bodies, helicopters become enormous phalluses which ejaculate, women's torsos erupt into a fountain of heads and multiple breasts, bombs stick out their tongues, or vomit. Spero points out that the dislocation and stylization of these body images have their source in medieval prototypes — the manuscript illuminations of the medieval nun Ende, who was one of the illustrators of the *Beatus Apocalypse*. Spero has also carried into the modern apocalypse the ambivalent reading of these grotesque images. In medieval terms, the lower bodily stratum is not only the area of waste and death, but also the area of genital organs, the fertilizing and generating stratum. Several critics have realized in the work a positive element of regeneration and renewal.

Sheela & Wilma (detail), 1985, handprinted collage on paper, 20" x 110"; photo: David Reynolds.

Lynn Gumpert, in writing on visions of the apocalypse, notes that in this work "the idea of sexual energy transformed into a violent destructive force is extended also into defecation and self-regeneration, the heads of certain bombs turning back and licking themselves."[11]

The body that interests Spero, like the body that interests Rabelais, is "pregnant, delivers, defecates, is sick, dying and dismembered."(B:179) The images Spero uses are repeated over and over again in different contexts where they play different roles and interact differently across huge extended spaces. They remain ambivalent, contradictory, and confrontational. In each context a new historic sense penetrates these ancient, mythological or modern images and gives them new meanings, but their traditional contents are kept intact: copulation, pregnancy, birth, growth, old age, disintegration, dismemberment. Bakhtin explains that from the point of view of "classic" aesthetics, images of the material body are considered ugly precisely because they are in a constant state of change: "They are contrary to the classic images of the finished, completed man, cleansed, as it were, of all the scoriae of birth and development."(B:25) He cites the example of the figurines of senile pregnant hags in the famous Kerch terra cotta collection. Most importantly, he notes, the old hags are laughing. Similar figures appear in Spero's work. Sheela-na-Gig, a Celtic goddess of fertility and destruction, smiles wryly at the viewer as she reaches behind her legs to display an enormous vagina. (This is the obscene and humorous gesture of the old hag Baubo, a personification of the *cunnus*, who, when she finds Demeter in deep mourning over the death of her daughter, lifts her skirts and exposes herself causing Demeter to laugh.) In some arrangements, Spero has Sheela link arms with a row of her identical sisters in a very comic chorus line revealing what the flounces of the tutu carefully conceal, revealing that is, the lack the fetish attempts to disavow.

Spero herself sometimes seems surprised by the peculiar capacity of these images for change and renewal: "The new work has this buoyant look which worries me sometimes. Just look at the title of the new work: *Re-Birth of Venus*: That's a very positive thing."[12] In the *Re-Birth of Venus,* a very active athletic Venus strides towards the viewer, she seems to have been reborn from the center of the torso of another ancient fertility goddess; from one body a new body always emerges. Other goddesses of death and fertility, skeletal figures from Saharan cave paintings, engage in manic dances, their tiny unborn babies curled in cavities in their bodies. In a recent exhibition Spero printed a row of "dildo dancers" directly on to the gallery wall — images of ancient Greek women dancing with two large dildos between their legs. This figure is a more stylized version of an image that appeared earlier in *Notes in Time on Women* — a woman trundling a priapas as large as herself across the scroll.

These images have the opposite effect of the fetish; they are not engaged in a cover-up. The laughter they provoke, like the laughter of the carnival, defeats the fears of the unknown. What was frightening or taboo in ordinary life is turned into amusing or ludicrous monstrosities. The laugh of Medusa, as Hélène Cixous explains, reveals what for men are unrepresentable: death and the feminine sex. "Let the priests tremble," Spero

quotes Cixous in one of her scrolls, "we're going to show them our sexts! Too bad for them if they fall apart upon discovering that women aren't men, or that the mother doesn't have one." The fear of Medusa as the archetypal symbol of castration and the abyss is a convenient fear, Cixous observes. The Medusa is not hideous, "You have only to look at the Medusa straight on to see her. And she is not deadly. She is beautiful and she is laughing."[13] The dancing figure Spero weaves through Cixous' text seems to be striding forward to some future freedom, through some lighter atmosphere of liberty where the material bodily principle is revealed in its true meaning, where women's bodies are naked, not fetishized.

If Spero's earlier works focused on women's pain, the later works body forth woman's pleasure and her potential. The scrolls now extend vertically as well as horizontally, the large expanses of white, the silences in the earlier scrolls, are now filled with lush color and the texts seem to have been replaced by larger, more sensual female bodies. As Lisa Tickner describes it, we enter a world where "Naked women are unmolested; sprinting women are never tripped; laughing women remain ungagged. The image is one of freedom from every kind of physical, mental and social constraint; a freedom we do not possess but need to nurture, as an idea or a feeling, as our talisman against the oppression of habit, the grind of everyday obligation and normality."[14]

The disruptive, ever-renewing laughing principle informing Spero's work is the antithesis of the static, hierarchical conception of the world required for the maintenance of a class and gender based society. It travesties the established, the authorial, the didactic, the dogmatic. It is above all a challenge to every ready-made solution in the sphere of thought, to every accepted thought, established assumption and convention that constructs the self-evident, the normal. Spero's work specifically targets what feminism has always targeted — things as they are, for things as they are are not for women. What is, in the order of things, has been pre-arranged in someone else's interest. It has long been the project of feminists to reshuffle this deck. Spero is remarking the cards.

Spero has always been out of place, out of time, painting dark expressionist canvases during the minimalist years, and now when expressionist painting has returned and male artists are making what she refers to as "big splats," she is assembling fragile prints on paper, little things "with bite." She intends to stay out of place; the later work has become more ecstatic (From the Greek *ex*, "outside," and *histemi*, "place"). "I wanted to depict women finding their voices, which partly reflected my own developing dialogue with the art world, that somehow I had a tongue and at least a part of the language of the world, there was an interchange. I'm speaking of equality, and about a certain kind of power of movement in the world, and yet I'm not offering any systematic solutions."[15] The collages, overprinted, fragmented, repeated polysemous images of the female body are never going to resolve themselves, never going to offer wholeness, unity and completion. The scrolls roll on with primordial goddesses — the great goddess of Sumer, the Egyptian goddess Nut, Artemis who "heals women's pain," Sheela-na-Gig from the façade of a ninth century church, along with the goddesses of the silver screen all moving in the continuous present. These goddesses of strength and healing, of female *jouissance*, these survivors, these dancers on their way to the revolution are all part of a contemporary and continuous celebration of femininity. It is nowhere, it is the not yet, it is only the outline, the imprint, feint limning of what might be on fragile paper; it is a fiction of an ephemeral freedom, a looking glass that returns to the viewer not patriarchal reflections, but instead a glimpse of the blind spot in the old dream of symmetry.

Le Couple, 1963, oil on canvas, 44" x 81".

NOTES

1. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky, The M.I.T. Press, Cambridge, Mass., 1968, p. 10. All subsequent references to Bakhtin will be cited in the text as "B".
2. For an assessment of how successful Bakhtin was in his attempt to exonerate Rabelais from the charge of antifeminism, see Wayne C. Booth, "Freedom of Interpretation; Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism," *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, ed., Gary Saul Morson, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, 145-176.
3. Lisa Tickner, catalogue essay *Nancy Spero*, ICA, Fruitmarket Gallery, Orchard Gallery/Folyle Arts Project, 1987, p. 5.
4. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, New York; Hill and Wang, 1975, p. 17.
5. Julia Kristeva, *About Chinese Women*, trans., Anita Barrows, Urizen Books, London, 1977, p. 25.
6. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed., Leon S. Roudiez, trans., Alice Jardine, Thomas Gora and Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1980, p. 146. Whenever an attempt is made to establish a visual practice that escapes patriarchal specularization or a specifically feminine mode of writing that is not female mimicry of male discourse, the vexed question of essentialism arises. The fear is that such theories steer women back into the suspicion that they "may be no more than a high-falutin version of the sexist view that women babble." Eagleton goes on to defend Kristeva and his defense is important both to our understanding of Spero's work and by extension to Bakhtin's defense of Rabelais: "It is important to see that the semiotic is not an alternative to the symbolic order, a language one could speak instead of 'normal' discourse: it is rather a process within our conventional sign-systems, which questions and transgresses their limits.... On this view, the feminine — which is a mode of being and discourse not necessarily identical with women — signifies a force within society that opposes it." Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, p. 190.
7. Michael Newman, "Nancy Spero," *Art Monthly*, Sept. 1984.
8. Julia Kristeva, *Desire in Language*, p. 165.
9. *Ibid.*, p. 165.
10. Nancy Spero, "Defying the Death Machine: An Interview with Nancy Spero by Nicole Jolicoeur and Nell Tenhaaf," *Parachute*, June, July, Aug., 1985, p. 55.
11. Lynn Gumpert, "The End of the World/Contemporary Visions of the Apocalypse," catalogue essay, The New Museum of Contemporary Art, New York, Dec. 10, 1983 — Jan. 22, 1984.
12. Spero as quoted in Jolicoeur and Tenhaaf, *op cit.*, p. 53.
13. Hélène Cixous, "The Laugh of Medusa," (1975) reprinted in *New French Feminisms: An Anthology*, Eds., Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, Schocken Books, New York, 1981, p. 255.
14. Tickner, *op. cit.*, p. 16.
15. Spero, ICA Catalogue, p. 34.

This article, reprinted with permission, is extracted from a publication prepared on the occasion of the traveling exhibition, *Nancy Spero: Work since 1950*, organized by Dominique Nahas, curator, Everson Museum of Art, Syracuse, New York. Both the exhibition and the catalogue have received generous funding from the New York State Council of the Arts and the National Endowment for the Arts.

Jo Anna Isaak is a critic living in New York.

Le carnavalesque est, pour Jo Anna Isaak, un des principaux concepts qui informe le travail de Nancy Spero. À cet égard et dans la lignée de Mikhail Bakhtin, elle soutient que les oeuvres de Spero proposent la dérision plutôt que la violence comme stratégie subversive. Situant le travail de l'artiste dans le cadre du projet féministe, l'auteure relève qu'il est non seulement une «voix» mais représente aussi l'image juste du corps.

NAN HOOVER

L E S U J E T V I D É O L O G I Q U E

Desert, 1985, video tape,
color silent 12 min.

QUE LA RÉCEPTION

Desert, 1985, video tape, color silent 12 min.

Christine Ross

Le sujet [de la pensée faible] ne peut être confiné à la notion de sujet: il ne peut être détaché, isolé, déduit, ce n'est ni un faisceau de lumière, ni la limite de l'ombre. Et pourtant il agit, il fonctionne: il ne se dissout pas en fumée, au contraire il se révèle complexe. En s'élargissant, son espace se complique. En s'intensifiant, son temps s'articule.

Pier Aldo Rovatti, «De la phénoménologie à la pensée faible»[1]

La situation actuelle du regardeur ou, si l'on veut généraliser, du Sujet (par rapport à l'Image) n'est pas sans évoquer celle du sceptique que Galilée invitait à regarder dans le télescope. Il est libre de déclarer que ce que donne à voir le télescope, ou l'écran de l'ordinateur, est une réalité truquée, pire qu'une représentation, *une simulation*. [...] S'il fait son choix — acceptation ou refus — , il devra bien se dire que sa position de Sujet, déjà fortement ébranlé d'ailleurs, ne sera plus jamais ce qu'elle était. Ni d'ailleurs l'Image. Ni l'Objet, en fin de compte: notre convention du Réel.

Edmond Couchot, «Hybridations»[2]

Le sujet: comment le définir aujourd'hui, dans le contexte de la postmodernité? Suite à la déconstruction postmoderne d'un *certain* sujet (en gros: du Sujet omniscient, sans inconscient, volontaire, centre de mesure de l'histoire[3]), le sujet actuel peut effectivement être désigné dans sa faiblesse. Plus précisément, il s'agirait de le postuler, à l'instar de Rovatti, *dans sa complexité*: sujet non plus fermé sur lui-même, mais en interdépendance, en interpénétration avec l'Autre, avec le monde extérieur[4].

La question qui se pose alors, en arts visuels, est celle-ci: comment les nouvelles images, vidéographiques et numériques, positionnent-elles le sujet? Opèrent-elles une rupture avec la tradition perspectiviste qui prétend, *via* l'image, représenter et transmettre la totalité du réel au regardant? Afin d'examiner de plus près cette question de la place du sujet dans l'imagerie postmoderne, nous nous attarderons ici sur deux réalisations vidéographiques de Nan Hoover où s'articule une interpellation particulière du regardant: *Returning to Fuji* (1984) et *Desert* (1985).

L'IMAGE VIDÉOGRAPHIQUE ET L'ESTHÉTIQUE DE LA MIMESIS

Dans une étude récente sur l'image vidéographique, René Payant désigne le sujet regardeur comme interprète. Ce statut découlerait de la rupture qu'opère la vidéo vis-à-vis de l'esthétique de la mimesis[5]. L'image électronique est imprécise: comparativement à l'image photographique ou cinématographique, elle est physiquement floue et faible en définition. La conséquence pour le regardant est essentiellement celle-ci: l'image électronique redonne à l'oeil son imprécision naturelle.

De plus, l'image vidéo se structure à partir de ce que Payant désigne comme une double scène, en ce sens qu'il n'y a jamais adhérence parfaite entre l'icône et la matière électronique: l'image est toujours en activité, en formation, en déformation, oscillant sur/dans une surface électronique qui ne la fixe jamais. Il y a coexistence, c'est-à-dire absence de synthèse, des stimuli iconique et électronique.

Si ces deux constituantes vidéographiques — le flou et la double scène — opèrent une rupture avec la perception telle que définie par la théorie de la mimesis, c'est que le destinataire de l'œuvre ne peut plus être spécifié comme apte à saisir la vision d'un-e artiste dans sa totalité, vision qui, idéalement, doit rendre une réalité pré-établie. Norman Bryson:

> La doctrine de la mimesis peut être définie comme une description de la représentation en tant que processus de *correspondance* perceptible où l'image coïncide («réalise et coïncide»), avec plus ou moins de succès, avec une réalité antérieure pleinement établie. Le modèle en est un de *communication* à partir d'un site d'origine, transmise par un matériel perceptuel, à travers un canal troublé par des niveaux variés (et possiblement réduits) de «bruits», vers un site de réception qui va, idéalement, reproduire et ré-expérimenter le matériel initial de perception. [...] en autant que la vision originale, de quelque nature qu'elle soit, est transmise, les conditions de la mimesis sont accomplies. La doctrine mimétique peut donc être résumée en un seul mot: la reconnaissance [...][6].

L'instabilité de l'image — son imprécision et son impossibilité à se fixer au médium — entraîne une complexité réceptive, le regardant n'étant pas en mesure de reproduire, dans sa plénitude, le matériel initial de la perception de l'artiste. Pour qu'il y ait représentation, le destinataire devra résoudre la double scène — la coexistence des stimuli électronique et iconique — par l'interprétation, c'est-à-dire en faisant appel à son propre bagage mnémonique. En ce sens, comme le souligne Payant, la représentation échappe à la description objective, celle-ci ne pouvant que résulter d'une interprétation mettant en jeu la mémoire nécessairement individuelle. L'indentité du sujet regardeur perd en présence, gagne en instabilité: pour que la représentation ait lieu, l'observateur-trice doit en quelque sorte s'ouvrir à l'image. C'est la (non) présence dont parle Derrida, le réel comme interpénétration de signes.

RETURNING TO FUJI ET DESERT: APERÇU FORMEL

Les vidéogrammes proposent, *via* le déplacement d'une source lumineuse, la lente transformation d'une topographie montagneuse. Dans les deux cas, le motif occupe la quasi-entièreté du plan, déborde du champ de l'image et laisse passer, à l'arrière-plan, une percée atmosphérique.

Dans *Returning to Fuji*, la désorganisation du paysage s'effectue dans un premier temps par une dissolution des contours bleus de la monta-

gne sous les nuages qui s'y superposent. Graduellement, les nuages perdent leur transparence et se solidifient dans la région centrale de la montagne alors que d'autres contours bleus se dessinent dans la région du haut, venant élargir la dimension du motif. Le paysage se fixe temporairement dans cette nouvelle topographie pour ensuite se désorganiser à nouveau et revenir à sa forme initiale. Un deuxième processus de désorganisation-réorganisation temporaire suivra, se terminant avec un retour à la forme originale.

Alors que le paysage de *Returning to Fuji* est visible pendant toute la durée de la bande, celui de *Desert* émerge graduellement de la trame («il devient») pour ensuite, à la fin du vidéogramme, se dissoudre, point par point, dans la neige électronique. Au début, une fois le motif formé, les jeux de lumière environnementaux viennent altérer le jaune de la montagne. Après quelques minutes, ces jeux produisent des surfaces bleutées qui, mises en contraste avec les jaunes, forment de nouveaux reliefs. Le paysage se fixe graduellement dans cette topographie pour ensuite s'engager dans une deuxième désorganisation dans laquelle le relief supérieur se dissipe dans le ciel alors que, simultanément, un nouveau relief se forme à sa partie inférieure.

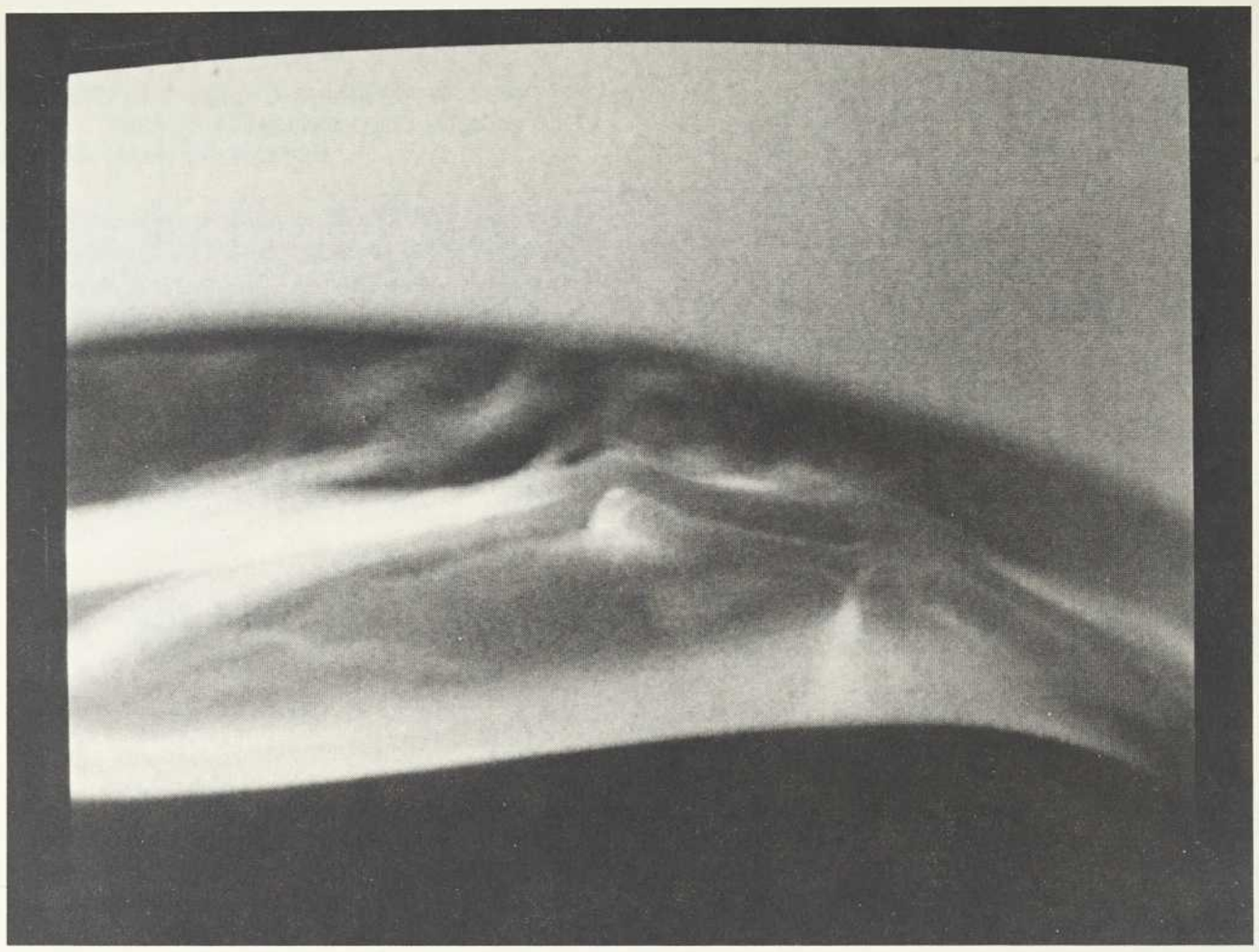
Ces lentes métamorphoses issues de modulations lumineuses environnementales introduisent le regardant dans une activité perceptive en constant rajustement: *Returning to Fuji* et *Desert* ne cessent de mettre en évidence la double scène vidéographique. Le peu d'action qui s'y déroule concerne justement la constante formation-déformation électronique d'un motif et, lorsque ce dernier se stabilise, le balayage électronique est toujours apparent (les couleurs ne voilent jamais le support). Bref, l'icône coexiste avec le médium.

Il y a ici, à un premier niveau, travail sur la perception. Travail désigné d'ailleurs par le fait que la désorganisation-réorganisation de la montagne se produit en raison du déplacement de la source lumineuse, agent du visible qui impressionne l'oeil et permet l'activité perceptive. Mais la véritable portée de ce travail ne peut se mesurer que par un examen des quatre principales composantes formelles qui structurent les transformations des paysages: le temps étiré, le son homogène, le plan unique et immobile et, enfin, les variations graduelles des couleurs.

Le temps étiré. Son principal effet est d'engager les modulations lumineuses et par là, la désorganisation-réorganisation des paysages, à l'intérieur du cadre temporel de la lenteur. Procédé-leitmotiv exploité par Nan Hoover tant à l'intérieur de ses bandes que dans ses performances, le temps étiré, considéré du point de vue du regardant, instaure la lenteur du visible et du perceptible.

Le son homogène. Les deux bandes produisent une homogénéité sonore distincte. Dans *Desert*, le son est absent, homogène dans cette absence. La trame audio de *Returning to Fuji* s'accorde à la trame vidéo par l'émission d'un son naturel, le vent. Le son, tel le silence de *Desert*, tire son homogénéité du fait qu'il est transmis d'une manière ininterrompue et sans variabilité aux niveaux de son intensité, de son rythme, de sa tonalité et de sa composition.

Plan unique et immobile. Enregistré en temps continu (s'il y a montage, il n'est pas apparent) par une caméra immobile, le processus de désorganisation-réorganisation des deux paysages s'opère, d'une part, sans coupure et, d'autre part, sans modification d'encadrement. Chaque bande donne à voir un seul et unique plan en développement, ce qui assure la régularité de la lecture et de l'écoute des images et du son.



Returning to Fuji, 1984, video tape, color sound 8 min.

Returning to Fuji, 1984, video tape, color sound 8 min.

Les variations graduelles et continues de la couleur. À noter également, la graduation des variations de couleurs, effectuée à partir de passages tonals. Ainsi, dans *Returning to Fuji*, le bleu de la montagne perd progressivement en intensité alors que le blanc des nuages s'y introduit. Lorsque le paysage se désorganise à nouveau pour revenir à sa forme initiale, le blanc perdra graduellement en saturation alors que le bleu s'y réintégrera. *Desert* exerce le même type de passages tonals, transmettant une variation du jaune qui pourra non seulement perdre et gagner en luminosité, mais également varier en tons, entre le rose et l'orangé. De plus, lorsque le bleu apparaît dans les différentes sections de la montagne, c'est d'abord en se mêlant au jaune initial, sa présence ne s'affirmant que progressivement.

Le temps étiré, le son homogène, le plan unique et immobile, les variations graduelles et continues des couleurs: ces quatre composantes formelles ont ceci en commun qu'elles sont propres à la détente, à la relaxation. Au niveau de la réception des images, cela signifie, du point de vue neuroscientifique, une incitation à l'observation attentive. Paul Cauchard:

> Enfermés dans nos préjugés, nos ignorances — personne ne nous apprend la bonne utilisation de notre cerveau — nous pensons que l'attention, c'est un effort de tension déséquilibrant, de lutte contre les distractions et les pulsions naturelles. Alors que la neurophysiologie de l'attention basée sur la connaissance de la machine à attention (formation réticulaire) située dans la base de notre cerveau, montre que l'attention est à l'opposé de la tension, nécessite un optimum de détente, de relaxation entre l'énervement et l'endormissement[7].

Cette association détente-attention s'explique si l'on définit le dernier terme comme concentration, comme recueillement. Prenons par exemple une bande telle que *Global Groove* (1973) de Nam June Paik qui résulte d'un montage serré et rapide d'images médiatiques au son d'une musique rock. La bande est visuellement et auditivement stimulante pour le regardant. Alors que *Global Groove* mime le divertissement médiatique et son impact sur l'imaginaire contemporain, *Returning to Fuji* et *Desert* rompent avec l'effet (télévisuel) et privilégient, *via* leurs composantes formelles, une réception attentive sans laquelle d'ailleurs la lente désorganisation-réorganisation des paysages demeurera insignifiante, voire imperceptible. Nan Hoover explique d'ailleurs que si elle utilise le temps étiré, c'est que ce procédé permet au regardant de «voir plus»: «(...) slowing things down gives you the possibility to see more»[8].

Ces propos sous-tendent l'exploitation d'une stratégie formelle de la détente afin d'engager la perception au-delà des frontières de la réalité normalement perceptible. L'appel, formel, à la concentration est à analyser de ce côté.

LA MONTAGNE COMME ICÔNE

Si les éléments formels déclenchent une réponse de type réflexif, l'image de la montagne possède une résonance transcendentale qu'il importe de ne pas négliger si l'on souhaite établir la façon dont le regardant est interpellé dans les deux bandes de Nan Hoover. Je réfère plus particulièrement ici à la montagne comme site de symbiose individu-nature, paradigme retraçable autant dans les récits religieux que dans les récits de voyageurs et d'alpinistes des 19e et 20e siècles.

Ainsi, dans la tradition judéo-chérienne, la montagne est le lieu du recueillement dans la prière et celui de la révélation divine (le Sinaï, le mont des Oliviers, etc.). Dans sa transcription romantique, elle pourra être expérimentée comme épreuve initiatique. Ainsi, Michelet voit dans le séjour en montagne la possibilité de s'isoler. Cet isolement permettra à l'homme, dans la mesure où il pratique le recueillement, d'entrer en communion intime avec la nature et d'accéder à la connaissance de soi:

> Il est bien plus difficile de pénétrer en soi-même: c'est l'effort du recueillement, c'est le but du sage antique dans son séjour sur la montagne. Là il peut se ressaisir, dégager son génie propre et du vieux sillon des routines, et de l'entraînement des foules, et de son moi intérieur, — bref, planer de soi sur soi[9].

En fait, il s'agit ici d'expérimenter, *via* la montagne, une sorte de transcendance par rapport au monde matériel. C'est dans ce même esprit qu'Alexandre Dumas relatera son passage au mont Blanc: «Je restai une heure anéanti dans la contemplation, sans m'apercevoir qu'il faisait quatre degrés de froid»[10].

La montagne, dans l'imaginaire romantique, c'est aussi la figure du sublime. Michelet décrit le même mont Blanc comme «le géant muet»; pour Chateaubriand, le voyage en montagne est prétexte à la constante interaction d'un moi troublé et du paysage, à la mise en abîme méditative[11]. Mais encore là, c'est la quête d'une symbiose homme-nature qui se dessine. Expérimenter le grandiose et le pittoresque de la nature, collectionner les points de vue sur les «sublimes horreurs»: ces pratiques, comme l'explique Emmanuel Fraisse, sous-tendent une perception de la montagne comme un «miroir infini» au moi inquiet. L'alpiniste moderne puise également dans cet imaginaire. Le Français Pierre Mazeau, par exemple, expérimente la montagne comme douceur cruelle, décrivant l'appel du Nanga Parbat en termes de désir de dépassement de soi et de symbiose fatale:

> Nanga Parbat j'ai entendu ta voix douce et cruelle. [...] Je me suis pénétré de toi, j'ai cherché à comprendre avec une certaine obstination pourquoi tu n'as laissé que si peu d'hommes te violer, ensevelissant à jamais les autres dans ton linceul de neige éternelle. [...] Est-ce folie que cette passion de vous aimer jusqu'à en mourir? [...] Est-ce seulement vanité que de vouloir se surpasser dans un monde où l'effort semble perdre toute signification? [...] Fées du Nanga [...] comprenez que ma passion n'aura de fin que le jour où vous me garderez pour toujours[12].

Rolling Hill – Setting Sun, 1983, video tape, colour silent.

En choisissant la montagne comme motif central de ses vidéogrammes et en la soumettant à un traitement formel qui incite au recueillement, Nan Hoover réinsère le paradigme de transcendance et de symbiose être-nature. Les paysages de *Returning to Fuji* et de *Desert* ne font donc pas que travailler, *via* l'exploration de la lumière, la perception du regardant. Ils incitent également à dépasser cette perturbation pour en jou-er/ïr, pour amener l'observation à ses données extra-sensorielles, pour faire vaciller la perception dans le champ d'une activité réceptive apte à briser le dualisme cartésien du sujet et de l'objet. En ce sens, ces deux bandes peuvent être lues comme explorant le concept de l'unité esprit-matière élaboré dans certaines philosophies orientales.

L'UNITÉ ESPRIT-MATIÈRE

Ce concept retraçable, entre autres, dans les philosophies Zen et taoïste, s'explique par un négativisme ontologique correspondant au renoncement de la conscience objectivante qui, par définition, se présente comme *conscience-de* (*quâ*). Objectiver signifie «essentialiser», poser des limites à un objet ou à un sujet dans le but de le circonscrire. La pure conscience décrite par la pensée orientale, celle qui échappe à la conscience-de, conçoit les objets et les êtres comme dépourvus d'essence. Ainsi, dans la pensée Zen, exercer la conscience ultime signifie non seulement la néantisation de la matière mais également celle de l'esprit. La conscience ultime est qualifiée de non-esprit, de vide illuminant:

> S'agissant d'un acte de cognition qui n'a pas recours à la conscience discriminante, il [le non-esprit] demeure, dans son unicité, au-delà de la démarcation sujet-objet. Et, étant un état d'illumination, qui exclut toute trace de quoi que ce soit, il appréhende simplement tout, sans appréhender «une chose», quelle qu'elle soit[13].

C'est dans le non-esprit — celui qui pratique la non-différenciation ontologique — que se révèle l'état originel de l'être qui se caractérisera par la fluidité dynamique et la luminosité. Fait significatif, ces caractéristiques sont précisément celles qui conditionnent le processus de désorganisation-réorganisation des paysages de *Returning to Fuji* et *Desert*. Par les modulations lumineuses qui se projettent sur elles, les montagnes s'engagent dans une topographie souple en graduelle transformation où les contours s'enchevêtrent et s'interpénètrent. Selon la pensée orientale, ce type de dynamique désigne l'univers dépourvu d'essence:

> Vues avec l'oeil de la «conscience-de», les choses étaient ontologiquement opaques et fermées l'une à l'autre. À présent, leurs frontières essentielles ayant été écartées, elles se trouvent dans un état de luminosité et de transparence ontologiques. Étant translucides en dehors de toute essence, elles se fondent librement les unes dans les autres, au point que l'univers entier semble un tissu chatoyant de lumières qui s'interpénètrent[14].

Afin de voir si et de quelle façon le regardant des bandes de Nan Hoover est amené à expérimenter un tel état d'unité esprit-matière, il convient de définir d'abord l'activité première d'un tel regardant: la perception.

LES OBJETS MENTAUX

D'un point de vue neurobiologique, la perception résulte de l'enchaînement d'«objets mentaux» comprenant percepts, concepts et images mentales (Changeux, 1983)[15]. Ces éléments tirent leur qualité d'objets du fait qu'ils correspondent à des assemblées de cellules nerveuses (neurones) distribuées dans différentes aires du cortex cérébral, assemblées mathématiquement descriptibles par des graphes.

Le graphe du percept (objet premier de la perception) se compose de neurones localisés dans des aires déjà en représentation dans le cerveau qui se spécialisent dans les diverses fonctions relatives aux sens. Le percept primaire est un objet mental dont l'activité du graphe n'a lieu qu'en présence d'un stimulus extérieur (comme le percept est déjà en représentation dans le cortex, il y aurait, au premier stade de la perception, pré-ressemblance formelle du percept et de l'objet perçu: c'est ce qui permet à l'organisme de s'ouvrir sur le monde extérieur).

Le concept et l'image mentale, quant à eux, sont des objets mentaux construits par le cerveau au cours de la vie de l'organisme. Ils sont des objets de mémoire dont l'évocation ne nécessitent pas d'interaction directe avec l'environnement.

Au moment de la perception, il s'effectue, au niveau cérébral, une comparaison d'un concept ou d'une image mentale avec le percept, laquelle peut résulter en une entrée en résonance ou en dissonance entre les deux assemblées de neurones (ou graphes) confrontées. Les objets mentaux, on le voit, ont la faculté de s'enchaîner et, lorsque le couplage de neurones se stabilise, de produire des nouvelles combinaisons qui seront suivies d'une action spécifique. C'est la conscience, en tant que système régularisateur, qui oriente la comparaison entre objets perçus et conçus. La conscience est donc désignée, par les neurobiologistes, comme dotée de composantes intentionnelle et perceptive.

À l'état de rêve profond (au stade du sommeil paradoxal), d'hallucination ou de délire — c'est ici où l'approche neuroscientifique peut nous éclairer sur le concept de l'unité esprit-matière — les composantes de la conscience ne seraient plus opérantes. Ainsi, un sujet, à l'état de rêve profond, enchaîne des images et des concepts qui ne sont pas (ou d'une façon négligeable) activés par une interaction avec le monde extérieur. L'activité cérébrale onirique fait partie du non-conscient ou de l'inconscient, selon la terminologie freudienne.

Dans un état d'hallucination ou de délire, le sujet est éveillé et perçoit des images mentales (la composante perceptive de la conscience persiste), mais l'enchaînement de ces images n'est plus soumis à la composante régulatrice de la conscience : des images mentales se produisent spontanément, involontairement. La comparaison objets perçus-objets conçus ne s'effectue pas, ou difficilement. Le sujet est «en proie à une imagerie interne qui lui tient lieu de représentation du monde». L'hallucination auditive surviendrait souvent chez le schizophrène et chez le mystique, ce dernier étant sujet également à des hallucinations visuelles :

> Le sujet «entend des voix» qui lui parlent à la troisième personne, ou qui commentent ses pensées, les lui répètent, les jugent. C'est aussi «l'écho de la pensée» où le malade entend ses propres pensées sous forme parlée. Les héros de l'Iliade, les prophètes de l'Ancien Testament, plus près de nous Jeanne D'Arc et de nombreux mystiques furent la proie d'hallucinations auditives [...]. À côté du dérèglement de l'imagerie auditive s'observent, mais plus rarement chez le schizophrène, des hallucinations visuelles, des «visions» du ciel et de l'enfer. Du Buisson Ardent aux plus récentes apparitions de la Vierge, les religions ont souvent retenu ces «faits de conscience» comme révélation de forces surnaturelles[16].

Le sujet qui se trouve dans un état onirique, délirant ou hallucinatoire (soulignons ici que les «visions» désignées par Changeux ont fréquemment pour site la montagne) peut en ce sens être désigné comme (non) fermé : l'enchaînement des objets mentaux ne s'accorde pas, à cet instant précis, aux stimuli externes, mais les objets qu'il coordonne sont des objets de mémoire résultant d'interactions préalables de l'organisme avec le monde extérieur.

VERS UNE DÉFINITION DE LA RÉCEPTION VIDÉOGRAPHIQUE

On a pu voir comment *Returning to Fuji* et *Desert*, formellement et iconiquement, favorisent le recueillement et connotent les paradigmes de transcendance et de symbiose être-nature de la montagne. À la lumière des recherches neurobiologiques menées sur les objets mentaux, les deux vidéogrammes pourraient être désignés comme opérant une désorganisation-réorganisation de la matière propre au rêve, au délire ou à l'hallucination.

Landscape, 1984, video tape, color sound 6 min.

Au début de la décennie, Alain Sayag postulait que «la vidéo pourrait participer à faire repousser les limites de la perception, à repousser les frontières de la sensibilité»[17]. Dans le même esprit, Paul Virilio souligne comment la distanciation à l'égard de la réalité observable, qui résulte de l'avènement des nouvelles technologies de télé-communication et qui remplace progressivement l'observation directe, permet d'atteindre le non-perceptible :

> Le point de fuite, centre omniprésent de l'ancienne visée perspective, cède la place à l'instantanéité télévisée d'une observation prospective, d'un regard qui transperce les apparences des plus grandes distances, des plus vastes étendues. Dans cette toute dernière expérience de l'espace qui bouleverse l'ordre de visibilité apparu au Quattrocento, nous assistons (en direct ou en différé) à une sorte de télé-conquête des apparences qui prolonge l'effet de la lunette de visée galiléenne[18].

Virilio réfère ici aux développements des instruments d'optique et à l'augmentation du champ d'observation qui en résulte. Les nouvelles technologies poussent constamment le seuil du visible, introduisant des images de plus en plus diversifiées du réel. Ce qui était apparence devient réalité, ce qui est apparence est réalité potentielle. Dans *Returning to Fuji* et *Desert*, il y a aussi déplacement entre réalité et apparence : réalité parce qu'une montagne se désorganise et se réorganise effectivement dans son interaction avec le milieu (sous l'effet du climat, du soleil, etc.), et apparence, en ce sens que ces métamorphoses échappent à la perception immédiate normale[19]. (À cet égard, le titre de *Desert* est à souligner, puisqu'il désigne le lieu des mirages.) Il y a ici perturbation de l'activité perceptive et bascule dans le champ du subjectif. En effet, on peut parler d'une subjectivité des diverses topographies, celles-ci ne pouvant prendre sens que par une pratique mentale par laquelle le regardant accède à une réalité excédant celle de la réalité ordinaire construite d'espace-temps observable. La conséquence en est une de mise en échec de la séparation dualiste sujet-objet. Le paysage en métamorphose désigne une opération selon laquelle le sujet regardeur s'objectivise — les objets de mémoire qu'il actualise sont formellement non pas décrits (puisqu'ils sont individuels) mais suscités ou impliqués, par les différentes topographies — , et la représentation se subjectivise — sa forme dépend de l'implication mentale (onirique, délirante, hallucinatoire) de l'observateur-trice. Nan Hoover :

> I'm curious about how we see and how the brain translates what we see. The camera is a beautiful medium to work with, you can give the illusion of space, of a landscape [...]. I'm trying to express, to give a form to a dream-state, an area of ourselves that is not clearly defined in the normal sense of the world[20].

Expliquant le concept oriental de l'unité esprit-matière en termes d'activité cérébrale, le physicien Mitsuo Ishikawa soutient que, dans l'état normal de notre conscience (état **β**), il n'est pas possible de détecter l'interaction sujet-objet. Lorsque notre conscience s'approche de la conscience cosmique — ultime — , elle peut alors entrevoir son influence sur la matière. Dans ce cas, l'état de conscience doit être à un état supérieur, c'est-à-dire à l'état **α** (ondes cérébrales lentes manifestes lorsque le cortex cérébral est inactif, dans des périodes de relaxation et de somnolence) et à l'état **θ** (ondes apparaissant pendant le sommeil au moment du rêve). C'est possiblement à l'état **δ** (ondes présentes dans le sommeil profond) que la conscience devient purement cosmique. Ishikawa souligne qu'à ce stade **δ** , «la conscience pourrait créer la réalité et le monde physique pourrait être condensé dans la conscience, comme cela est connu dans la méditation profonde»[21].

La question ici n'est pas de démontrer si l'état **δ** se réalise au niveau de la conscience cosmique (Ishikawa) ou de l'inconscient (Changeux), ou s'il est effectivement atteint par chaque spectateur-trice des vidéogrammes de Nan Hoover, mais plutôt de souligner qu'il y a dans *Returning to Fuji* et *Desert*, un dispositif formellement et iconographiquement orchestré qui désigne et provoque ce potentiel du sujet à construire des enchaînements mentaux sans rapport direct avec l'environnement.

Il importe de mettre l'accent sur l'individualité que sous-tend ce type de réception. Les images mentales ne sont pas universelles ou a-historiques. Chaque sujet fait appel à sa propre mémoire, une mémoire qui se forme par l'interaction de l'organisme avec son environnement socio-culturel. C'est en ce sens que l'image vidéo échoue, comme le souligne Payant, à la description : il ne peut y avoir description objective d'une représentation qui résulte de l'activité mnémonique propre à chaque regardant. Ce dernier peut croire à son extension dans la bande, à l'autoscopie, mais il y a toujours représentation : l'espace scénique, le cadre, le pré-enregistrement persistent même s'ils rendent la représentation dans son incomplétude[22].

Flora, 1985, video tape,
color silent 6 min.

NOTES

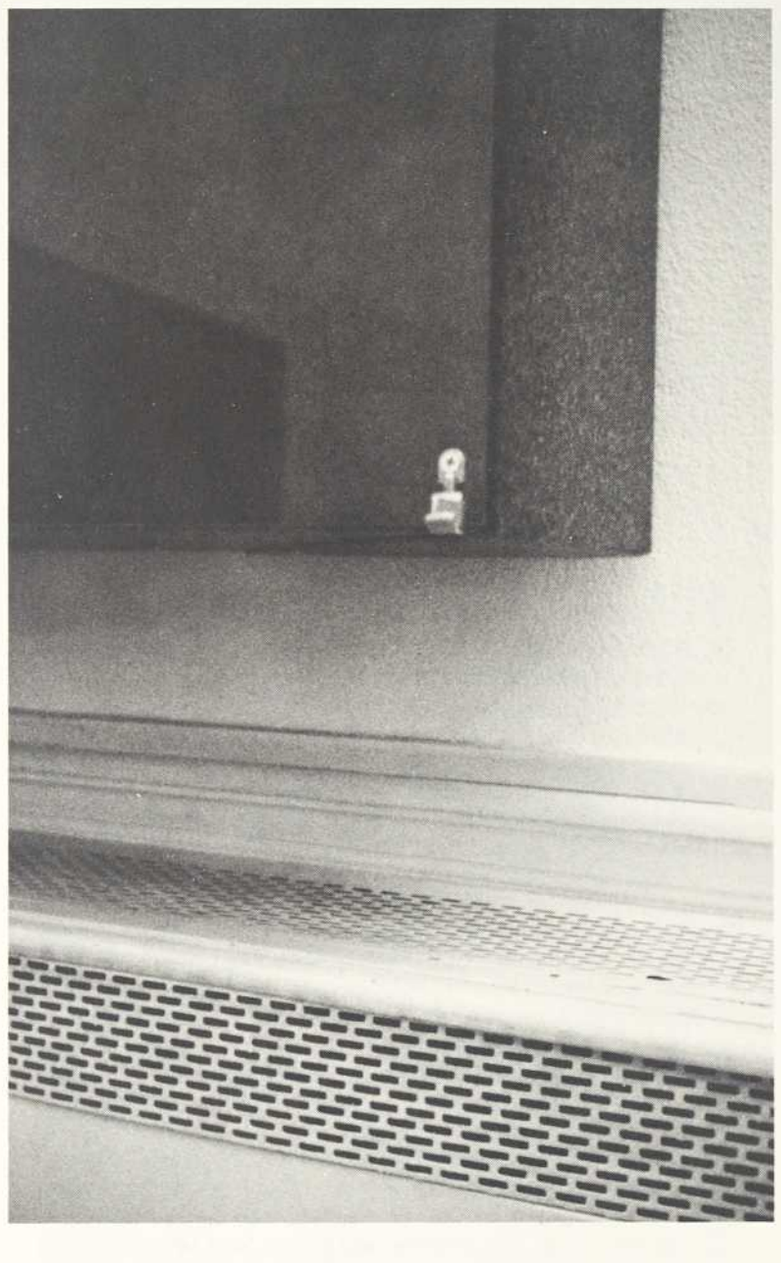
1. Rovatti, Pier Aldo, «De la phénomélogie à la pensée faible», *Critique* (452-453), janvier-février 1985, p. 71.
2. Couchot, Edmond, «Hybridations», *in* Elie Théofilakis, dir., *Modernes et après?: «Les Immatériaux»*, Paris, éditions Autrement, 1985, p. 129.
3. Pour une analyse plus détaillée sur la déconstruction postmoderne du sujet, voir Ferry, Luc et Renaut, Alain, *La Pensée 68: essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1985.
4. La proposition selon laquelle l'univers est essentiellement composé de systèmes ouverts rompt avec les thèses thermodynamiques du 19e siècle davantage concernées par les systèmes clos. Les systèmes dits ouverts sont en constante interaction avec le milieu. Échangeant constamment de l'énergie, de la matière et de l'information avec leur environnement, ces systèmes peuvent ainsi se transformer, s'auto-organiser, suite à des modifications ambiantes et accéder à un plus haut niveau d'organisation (ils gagnent alors en complexité). Voir également Morin, Edgar et Piattelli-Palmarini, Massimo, éds., *l'Unité de l'homme*, tome 2, *Le Cerveau humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
5. Payant, René, «La frénésie de l'image. Vers une esthétique selon la vidéo», *in* Cauquelin, Anne, dir., *Vidéo-Vidéo*, *Revue d'esthétique*, nouvelle série (10), 1986, p. 17-23.
6. Traduction libre de Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 38.
7. Cauchard, Paul, «Cerveaux et conscience», *in* Jean E. Charon, éd., *L'Esprit de la science*, [Colloque de Fès], Paris, Éditions Albin Michel, 1983, p. 317. La somnolence correspond à l'état intermédiaire entre le sommeil et la veille.
8. Hoover, Nan, «Interview with Nan Hoover by Claude Gosselin», *in Nan Hoover: Photo, Video, Performance 1980-1982*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1982, p. 19.
9. Michelet, Jules, *La Montagne*, Paris, Calmann-Lévy, Éditeurs, [première édition en 1867], p. 352.
10. Dumas, Alexandre, *Les Alpes de Chamonix à la Grande Chartreuse*, [présentation d'Emmanuel Fraisse], Paris, Encre Éditions, 1980, p. 19.
11. Michelet, *op. cit.*, p. 4. Si les hommes persistent à expérimenter le danger de la montagne, c'est non pas malgré, mais en raison de l'effroi qu'elle suscite. Sa cruauté fonctionne en ce sens comme envoûtement: «La légende Scandinave, de génie haut et terrible, a fantastiquement exprimé les effrois de la montagne. Elle est pleine de trésors, gardés par des gnomes affreux, par un nain de force énorme. [...] Ils montent les imprudents, ils arrivent au lit mortel, et restent là, enchaînés, faisant avec une épouse de cristal la noce éternelle. [...] Le réel de tous ses efforts, est *qu'on monte pour monter*. Le sublime, c'est l'inutile (presque toujours)», p. 21-22. Pour Chateaubriand, voir Fraisse, *in* Dumas, *loc. cit.*
12. Mazeaud, Pierre, *Nanga Parbat montagne cruelle*, Paris, Éditions Denoël, 1982, p. 9-10. La métaphore de la vierge à la fois séductrice et femme fatale, se retrouve également chez Michelet, *op. cit.*, p. 22: «Au château des monts glacés, trône une impitoyable vierge, qui, le front ceint de diamants, provoque tous les héros, en rit d'un rire plus cruel que les traits aigus de l'hiver».
13. Hung Chih Chéng Chüeh, maître Zen de la dynastie Sung, cité par Toshihiko Izutsu, «L'ambivalence ontologique des «choses» dans la philosophie orientale», *in* Charon, éd., *op. cit.*, p. 444.
14. *Ibid.*, p. 449.
15. Pour une description détaillée des objets mentaux, voir Changeux, Jean-Pierre, *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, coll. «Pluriel», 1983.
16. *Ibid.*, p. 184.
17. Sayag, Alain, «La fin d'une mode, le début d'une recherche», *in Catherine Ikam: dispositif pour un parcours vidéo*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 23 janvier–3 mars 1980, n.p.
18. Virilio, Paul, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984, p. 37-38.
19. Convient-il de signaler ici que les paysages de *Returning to Fuji* et de *Desert* ont été conçus en atelier? Cette note reste interrogative puisque la nature fictive des paysages n'est en aucun cas manifeste lors du visionnement.
20. Hoover, *op. cit.*, p. 14. La vidéaste démontre ici son intérêt pour la réception vidéographique, un type de réception où le regardant est appelé à interpréter une image suggestive: «One of the most difficult things to do is to make an abstraction, the essence of a thing, a form, and at the same time give form enough space for the viewers to make their own connection, to use their imagination within the piece. I would say I am more interested by provoking than in defining.» Hoover, «Nan Hoover: Untitled Performance», *in Performance Art and Video Installation*, Londres, The Tate Gallery, 1985, p. 12-13.
21. Ishikawa, Mitsuo, «La Conscience, un des paramètres fondamentaux à la compréhension de l'Homme et de la Nature», *in* Charon, éd., *op. cit.*, p. 188. Parallèlement, le neurophysiologiste Karl Pribram identifie trois types d'expérience pouvant se réaliser pendant la méditation: l'expérience «océanique» reliant réalités personnelle et extra-personnelle, dans laquelle les deux réalités demeurent clairement distinctes; l'expérience «hors du corps» où les réalités personnelle et extra-personnelle sont perçues comme séparées mais à partir d'une autre réalité, la réalité en soi; enfin, l'expérience «soi» dans laquelle le soi perd son essence par une fusion des expériences de types océanique et hors du corps.» voir Pribram, Karl H., «Cerveau, Conscience et Réalité», *in* Charon, p. 100.
22. Voir Jeudy, Henri-Pierre, «Autoscopie ou le paradoxe du vidéophile», *in Cauquelin*, dir., *op. cit.*, p. 25-28.

Considering two video works, Returning to Fuji *and* Desert, *by Nan Hoover, the author attempts here to grasp the "perceptual process of the video viewer." Through a formal (colour, sequence, sound and time) and iconographic (the mountain) analysis which constructs itself around the formation and dissolution of the image, she reflects on the perceptual activity of the subject.*

Christine Ross est historienne et critique d'art, et enseigne à l'Université Concordia à Montréal.

REINHARD MUCHA

the silence of presentation

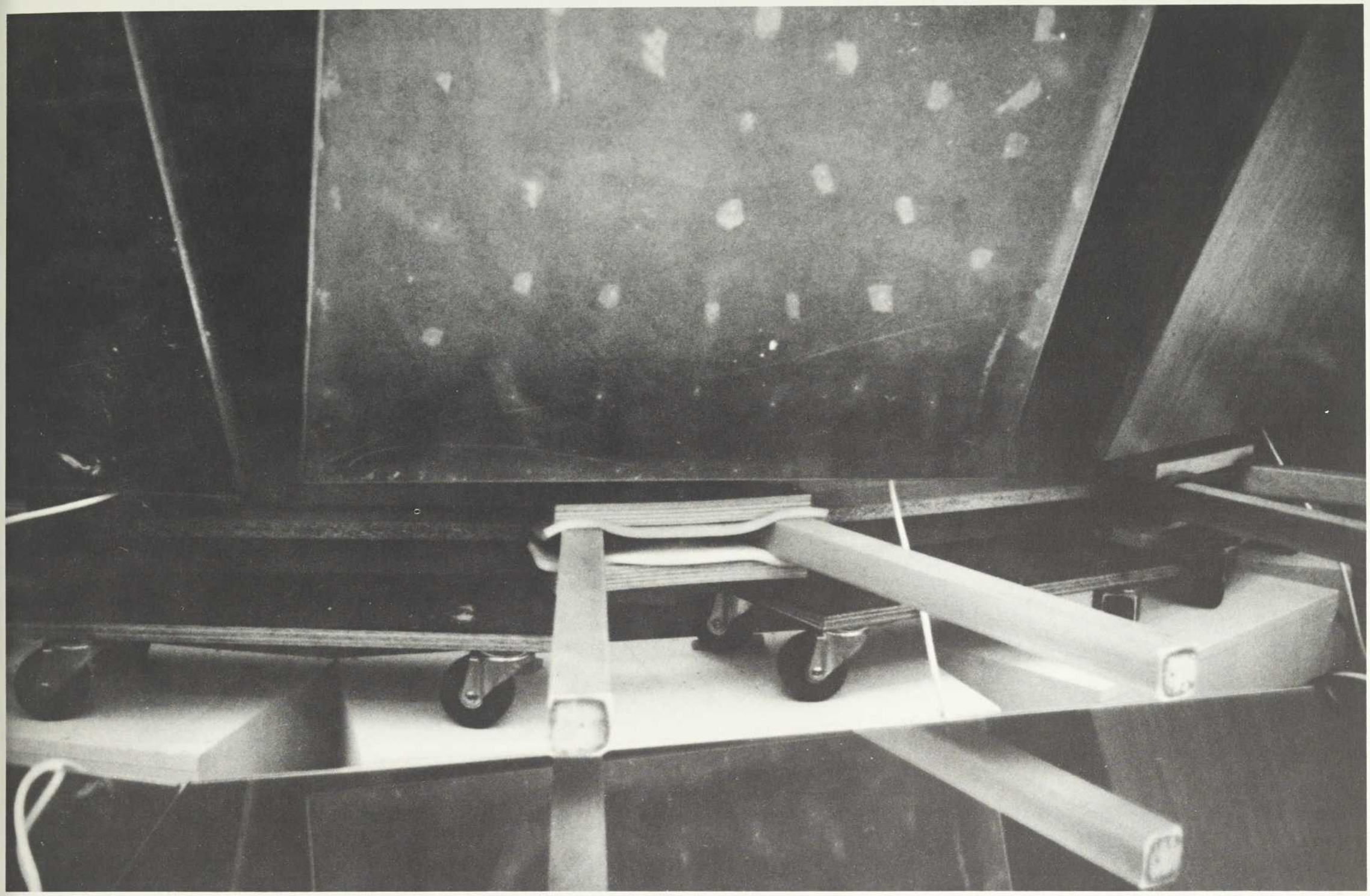


Tilsit, 1987; photo: Philip Monk

P H I L I P M O N K

Faced with the complexity of Reinhard Mucha's works, we could start, as others have done, with an extensive inventory of the objects and elements that comprise them. We could state as well the pseudo-morphic relations to the signature substances of a preceding generation (perhaps with Joseph Beuys as one of the most immediate signals here); discuss Mucha's extension of the strategies of Daniel Buren, Michael Asher and Marcel Broodthaers and their various museum critiques; or merely remark on his use of furniture, concurrent with other recent strategies. Having inventoried the components, we could pass to their connections. Then after having located a consistent, and insistent, intention in these connections, we could translate these, finding the part in the whole, into the larger figural concerns of the works and the references they make. Through this latter process we would pass in an itinerary of Mucha's works from such simple pieces as *Tilsit*, 1987, to complex configurations such as *Kasse beim Fahrer*, 1987, which concluded the Basel portion of Mucha's dual 1987 exhibition, as if a spectacular resolution.

I want to delay that assured progression from simple to complex, that finds the part confirmed in the whole through an interpretation that metaphorizes the artist's intention as if it were figural or referential. Not that that interpretation is not justified in measure, or that the parts cannot be interpreted in the same sense as the whole, because the interpretation of the whole finds its meaning in the connections of the parts. I want to delay that progression because it moves too easily from the simple to the complex and, as a consequence, too naturally from the literal to the metaphorical. What is "natural" in that construction disguises relations, asserting a hierarchy among artworks, which in turn indicates a subordination of elements to each other in every single piece, as well as establishing a specific position for the viewer outside the work, but not within its process. All particularity is at risk in that movement from literality to metaphoricity. It is my wager that "simple" works (such as *Tilsit*) may be the most complex, or that, at least, the "meaning" of a work resides in what maintains us in it, and that may be found in what is most difficult and unyielding about it. (This is to say that the simple is not merely the reduced.) Rather than look to the connections as something that leads *out* in a rhizomatic way, based on the unavoidable reference to the railway system in Mucha's work, we should look first for a way *in* through that which presents itself as obdurate and opaque (materially and intentionally). This looking in does not reflect a naïve interiorizing. Rather, the viewer is stationed in a place *between*. That "between," neither inside nor out, is to be defined. For in these works everything is in the construction and presentation, in between construction and presentation — the in-between of presentation.

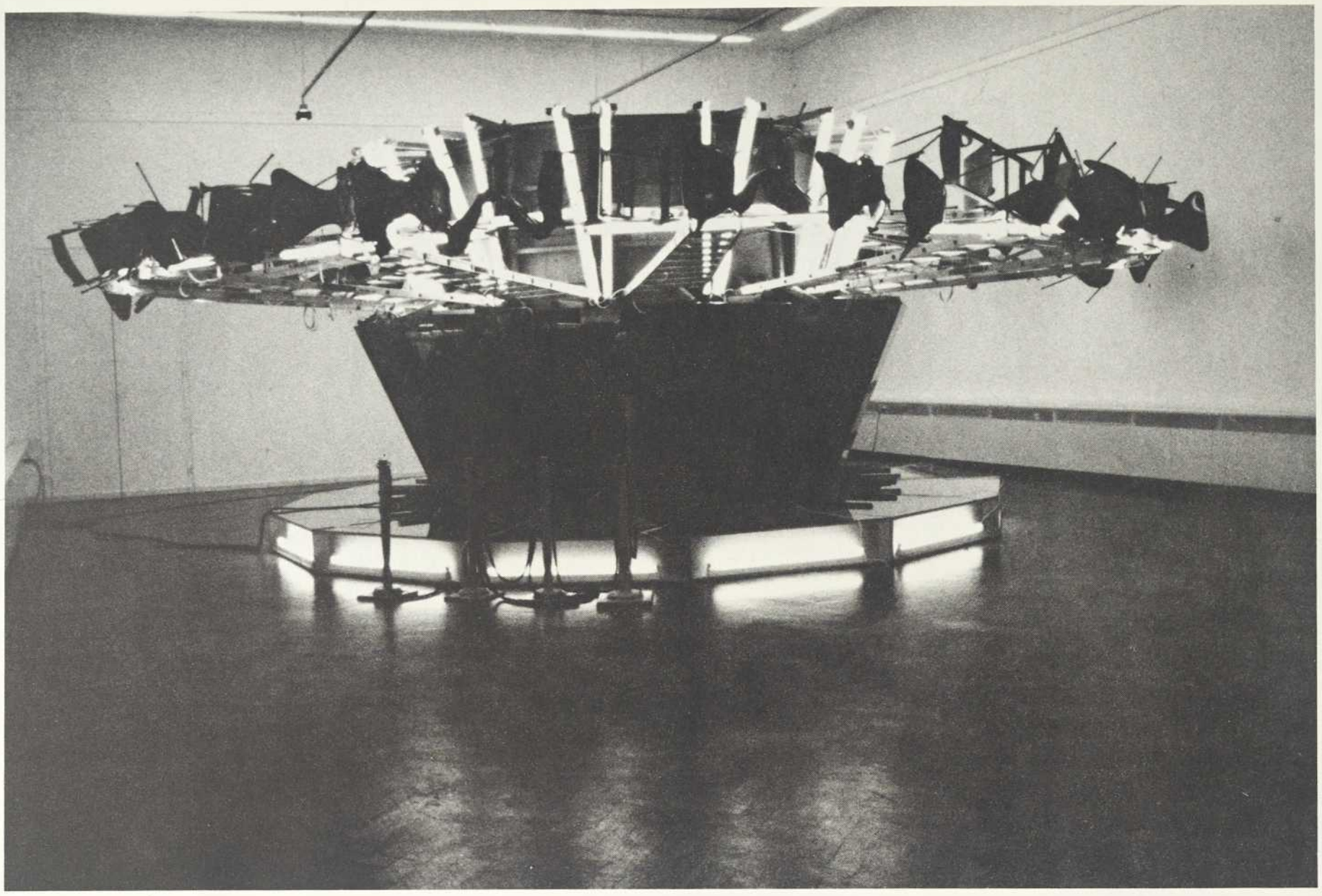


Kasse beim Fahrer, 1987; photo: Philip Monk

Simple *and* opaque would describe the grey felt-covered box hung on the wall like a painting and called *Tilsit*. Simple because it is just a box; opaque because it does not seem to present anything other than itself. This is saying too little and too much. Another description would contrast *Tilsit*'s one form with the elaborate construction and theatrical appeal of *Kasse beim Fahrer* (Pay the operator/driver). The basic form of *Tilsit* "reappears," absorbed as a whole, as a part of *Kasse beim Fahrer*, hung on one wall of the installation, reflecting the greater apparatus. By subordination to the spectacle of that work, that which is similar to *Tilsit* merely seems to introduce or relay the viewer quickly to a more meaningful configuration, meaningful because referential: *Kasse beim Fahrer* represents a carrousel. But *Tilsit* is not simple, in its features or effects. It is constructed, and therefore neither an appropriated common object nor a simple, unarticulated entity. The felt-covered box is overlaid on its projecting surface with a sheet of glass which is held in place, separate from the felt, with four clips. Rather than inventory the elements and materials of Mucha's works, perhaps we should list the connectives that construct the pieces. Describing the clips in a work, for instance, perhaps would tell us more about the work than any other association. What seemed simple and opaque already becomes more complex in description, because that which we overlook in the appearance of a work presents itself as a problem, and hence as a potential for meaning. But that complexity does not reside merely in the construction. As presentation cannot be separated from construction, construction cannot be separated from description here. And description becomes a transcription of our questioning movement around the piece.

The complexity of construction of such works as *Kasse beim Fahrer* has the related, potential effects of turning artworks into spectacles and the viewer into a passive witness to the artist's presumed figuralizing intentions. On the contrary, if the viewer is detained in some of the problems *Tilsit* presents, another intention becomes apparent. The aim is not to present a solution. (No more then will the larger "spectacles" be those resolutions, and we must interpret them otherwise.) This problematic presentation in *Tilsit* is still a presentation nonetheless. But in presenting nothing other than itself, *Tilsit* does not reveal itself or its function so readily. In presenting itself, it stages more than it initially offers to view. What does *Tilsit* offer and open to view?

Tilsit is an object and a surface. Made with glass on felt, it both reflects and absorbs light, offering little to view between that absorption and reflection, as if one cancelled the other. We are drawn to the work, but it presents nothing: the felt repels us in absorbing light at the same time that the glass glances all perceptions off its surface. By the very same conditions, however, the surface acts as a mirror and offers a dim reflection, and what we see reflected is ourselves. Thrown back on ourselves, to our position in front of this obdurate object somewhere between painting and sculpture, since we are not given anything to view (other than ourselves as an image), we start again and investigate *Tilsit*'s object status. Here we seem to be presented merely with its construction. What



Kasse beim Fahrer, 1987; photo: Philip Monk

the construction offers up to meaning, in the manner the box projects from the wall and in the mounting of the glass over the felt, is *presentation* itself. That presentation is made without a frame, so that the structure, and staging, of presentation lies elsewhere. Yet because of that gap between glass and felt, within the breach between absorption and reflection, some other doubt begins to stir. We are folded back into ourselves but without the security of resolution.

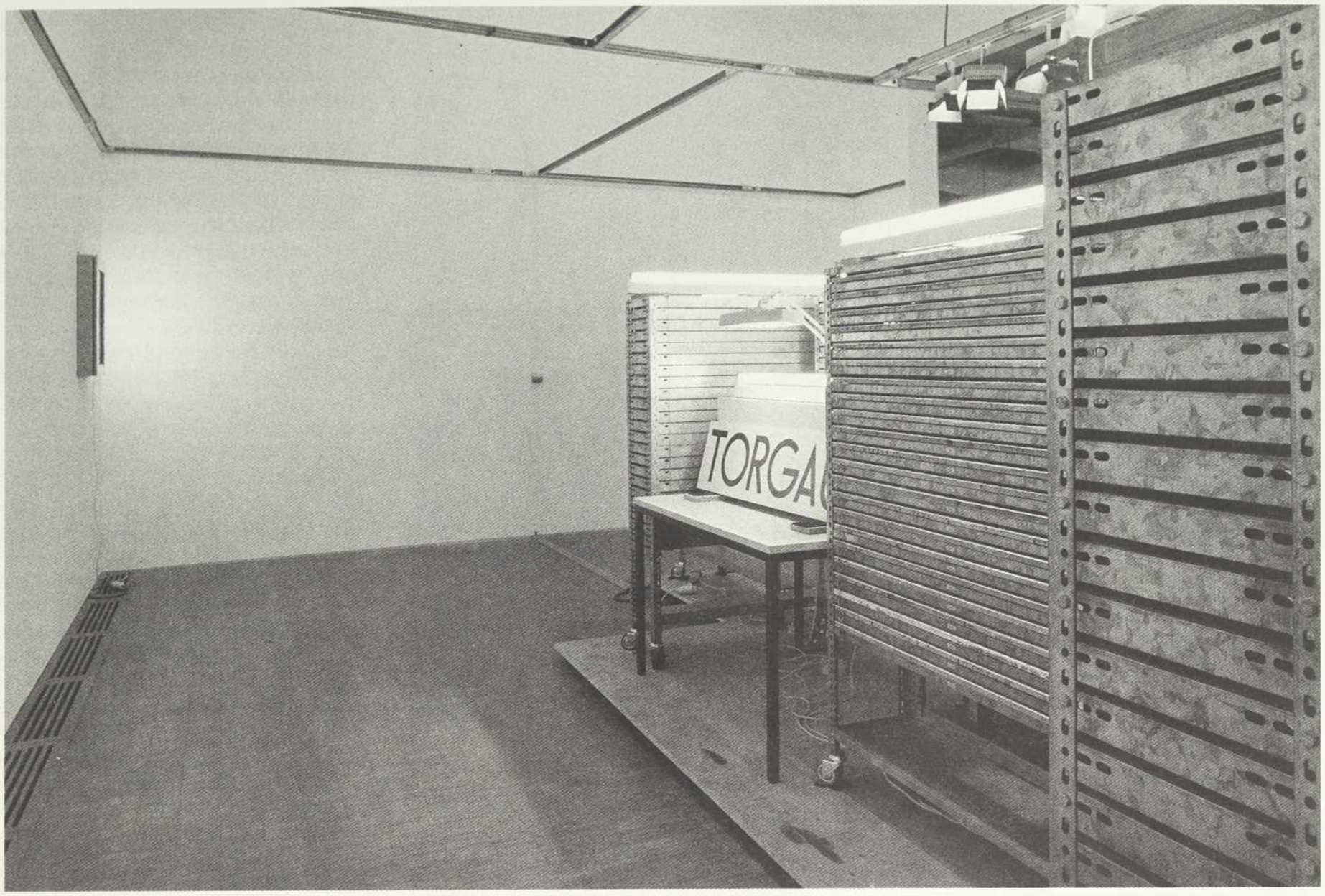
This reflection back into ourselves is no attempt on the part of *Tilsit* to reveal to us formal, self-reflexive models of perception or consciousness. (At this point, what could self-consciousness mean before a work like *Tilsit*, other than a division?) If these forms fall prey to a type of idealism that bars their contexts from view, Mucha instead directs us to his materials. But as the conditions of *Tilsit* are no more emblematic of the pure self-reflexivity of an artwork, and as the materials themselves seem to deny any formalism, what is disclosed instead is the material base of presentation. The material base of presentation is the material base of production. Production is made of presentation and *vice versa*. That is why we are directed away from this surface with its indefinite depth and reflection to the mode of presentation; away from the surface to its edges and "background"; to the devices that hold the work together and attach it to the wall; to the "supports" of the work in all its institutional functionings.

While the perceiving self is reflected in the work, the aim is not to forestall us in some form of self-consciousness, closing the circuit between work and spectator: a short-circuit. That security is dissolved in that what we also see in the reflection is other works reflecting works in turn. We are brought back from that background to the surface and through the surface to other works reflected, and through them to the whole institutional circuit of presentation. We can now say that that place "between" cannot have its location in a reflection which duplicates a relation to the work in front of it (the between of spectator and work), as the simple interiorization of that formalism/ity, a between of self and consciousness: a self-present consciousness.[1] Yet, at the same time, we are not ready to say that the subject is displaced between a here and an elsewhere that the reference of any individual piece mediates.

Tilsit functions to send us anywhere but into the self. That *elsewhere*, however, is still circumscribed by two directions of a work that reorient a notion of place. On the one hand, we find a displacement to somewhere between works: a circuit. On the other hand, we witness an inversion where place turns in on itself in an involution which becomes the "between" of a work. Context traverses each work, internally. By means of the inversion of site into the structure of the work itself, all the particulars of place have been absorbed within the silent operations of a work's connections, operations which "secretly" position the viewer.[2] Through the insistence of their placement, these connectives foreground a function.

This *double direction* is consequential for the interpretation of Mucha's works. What leads out and what leads in, however, are not necessarily opposed. In fact, the place marker of this inversion — the connective and its function — is determinant of that "outer" circuit. Physically the connectives help construct a work; in the larger of Mucha's works they become the construction itself: they comprise the spectacle of its construction. They are the binding agents of a syntactic structure that builds outwards to more complex levels, referentially and metaphorically; but they do not disappear in any transformation or dissemination. These connectives perhaps circumscribe rather than facilitate these broader metaphorical interpretations. Perhaps they serve to uncouple the references their connections bring about in the construction as a whole.

The larger constructions are composed of objects or elements brought to and taken from the exhibiting institution: tables, ladders, chairs, dollies, lights, portable walls, etc. These elements maintain their own character within the figural whole even though their orientation or function might be displaced. While connected to other elements, they are also always separated at their point of contact by felt or carpet pads, the types used to rest and protect artworks during installation, storage or transportation. Significantly, these non-descript materials are equivalent to every other element. There is no hierarchy. Similarly disposed in position if not function to the connectives, such as clips, they assume the same value as supports such as dollies and ladders, which themselves are not subordinate to the objects they raise or support. Everything is support and connection at once. Even containers (cabinets, cupboards, shelves, etc.) that appear in Mucha's work have the same constructive role as every other element. No longer ordinarily functional, they are empty, but not void of significance in their reference to transportation or commodity display. Like all the transposed elements, they operate within another system of meaning which the work as a whole

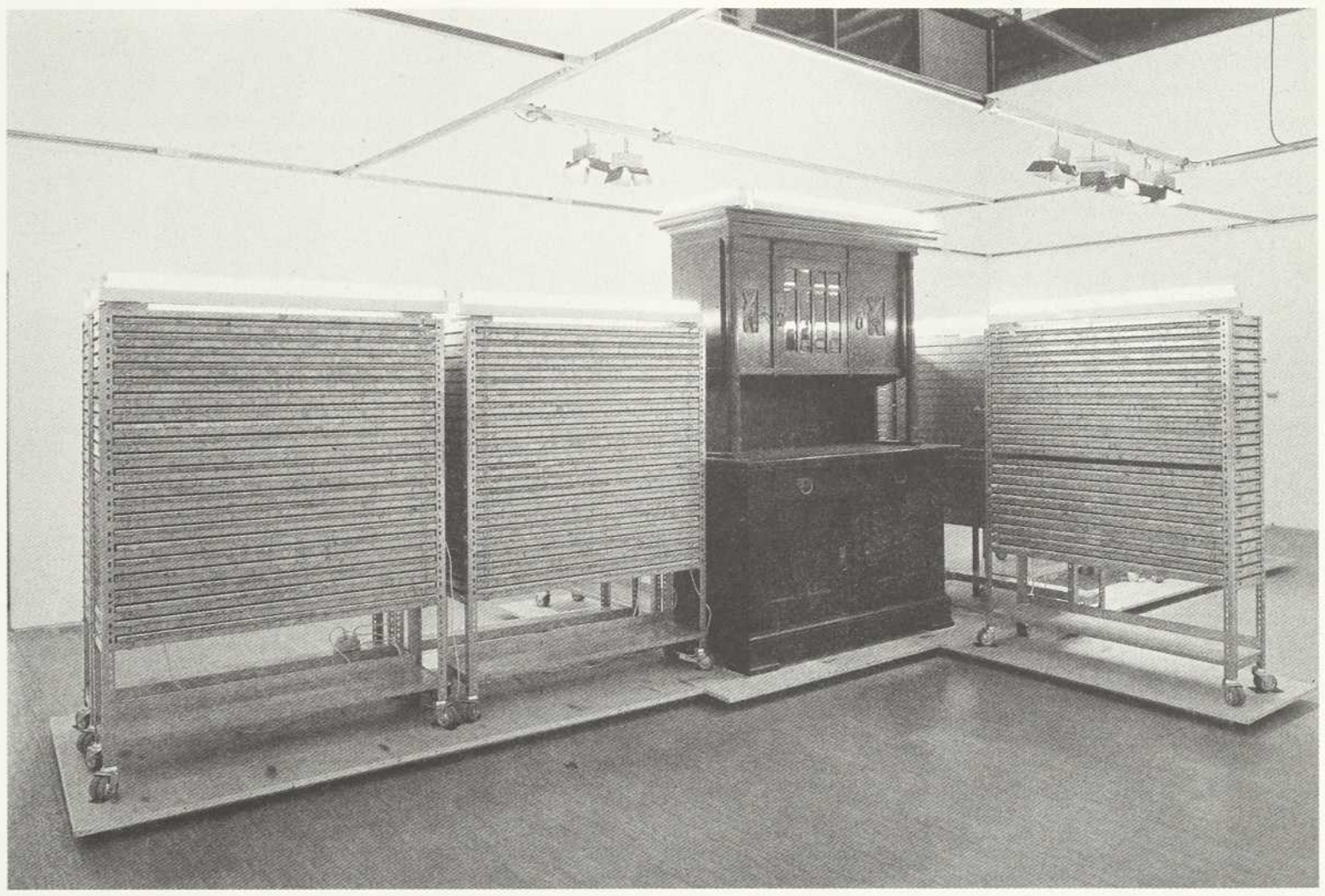


Wartesaal; photo: © Kleinefenn

composes. This whole, however, does not add up to a rebus, whose meaning we could decipher, while maintaining an idea of the original function or association of the work's individual parts. Their meaning is both more generalized and more specific at once. Nor do they in their new form make of these works the thing whose image their constructions call forth: these images never really coalesce into conformity with the thing itself. The elements, however, do assume a sign function, whose references we have to locate. But these references are not necessarily directed by the image as a whole, but by what actually constructs that image on every level.

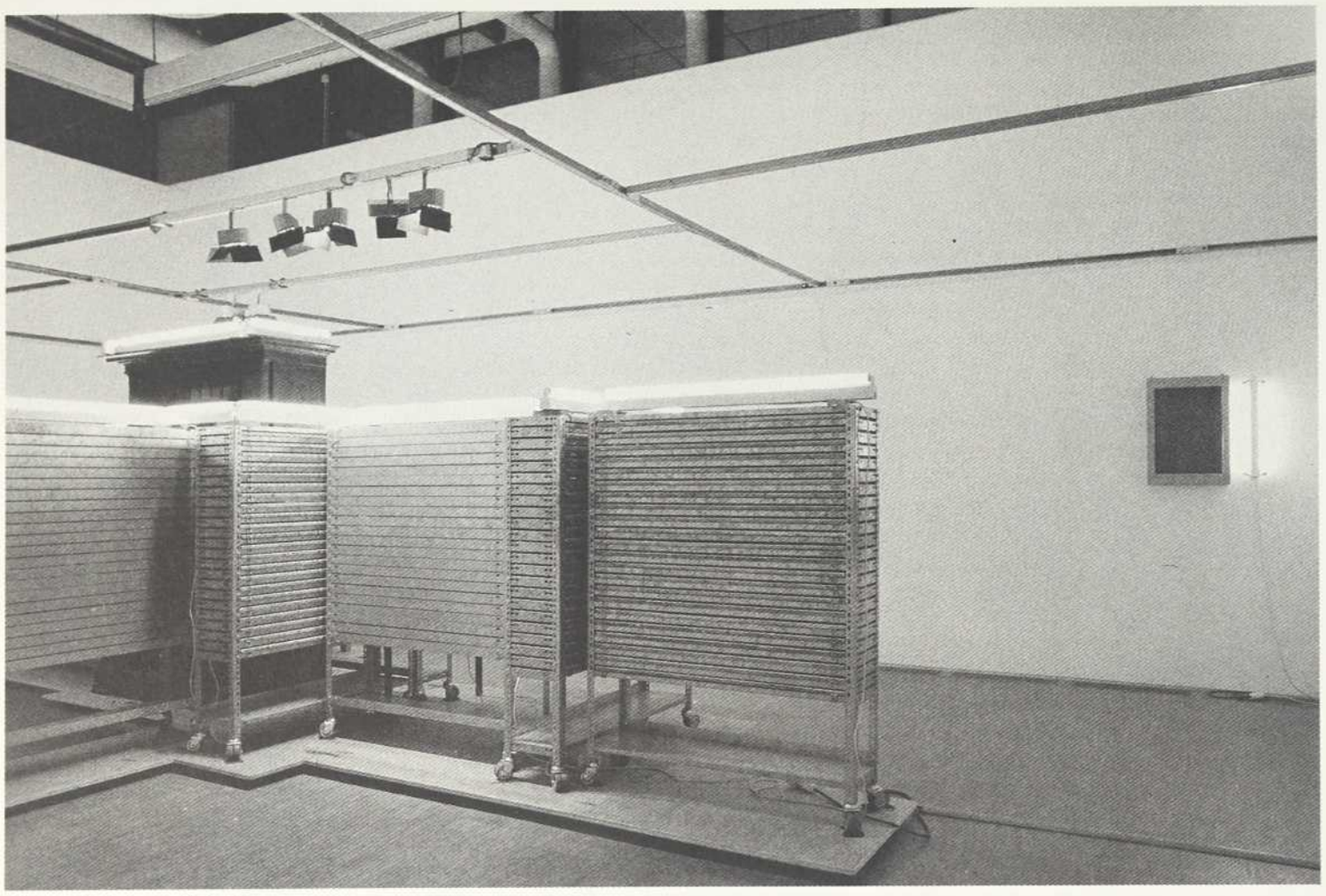
These "signifiers" do not send us along a track as equivalents to the names of stations, for instance, that appear in Mucha's work or title them. These visible signs and names are as empty as the containers. Reference, therefore, does not simply radiate outwards into a system transportation designates. But transportation is implicated as part of a circuit of preparation, as a factor that precedes presentation and enters into it as a non-value. And so we find that many of the materials that are featured between members — felt, pads and tape — are exactly those materials that are used to secure and protect works of art in all aspects of transportation, preparation and installation; and thus they bind works of art to other culturally determined systems of dissemination that are more delimited in their effects.

Resolution into spectacle falters; and reference is delayed. Collapsing within its present system of representation (the gallery), these works no longer spread outwards in a generalized meaning. The works' construction instead is a "commentary" on



Wartesaal; photo: © Kleinefenn

what it is the purpose of spectacle to disguise. That is: that spectacle is produced and put into circulation as a commodity; and that there are institutions and procedures for its management. No longer displaying or transporting anything (any particular thing, as a content), Mucha's works designate operations that are usually hidden; that are considered to be no longer relevant in display; or that maintain the "life" of an artwork before, beyond or between presentations, that *outside* of presentation when the elements that compose the work, decomposed, no longer have a function and therefore no longer carry a meaning or assume a presence. All these conditions serve to construct



Wartesaal; photo: © Kleinefenn

the work, and by implication to construct its presentation, at the same time that we also realize they usually conspire to keep themselves invisible. What was outside the work is now found inside it as the very force that keeps it together as a presentation, a non-value that constitutes the value of a work.

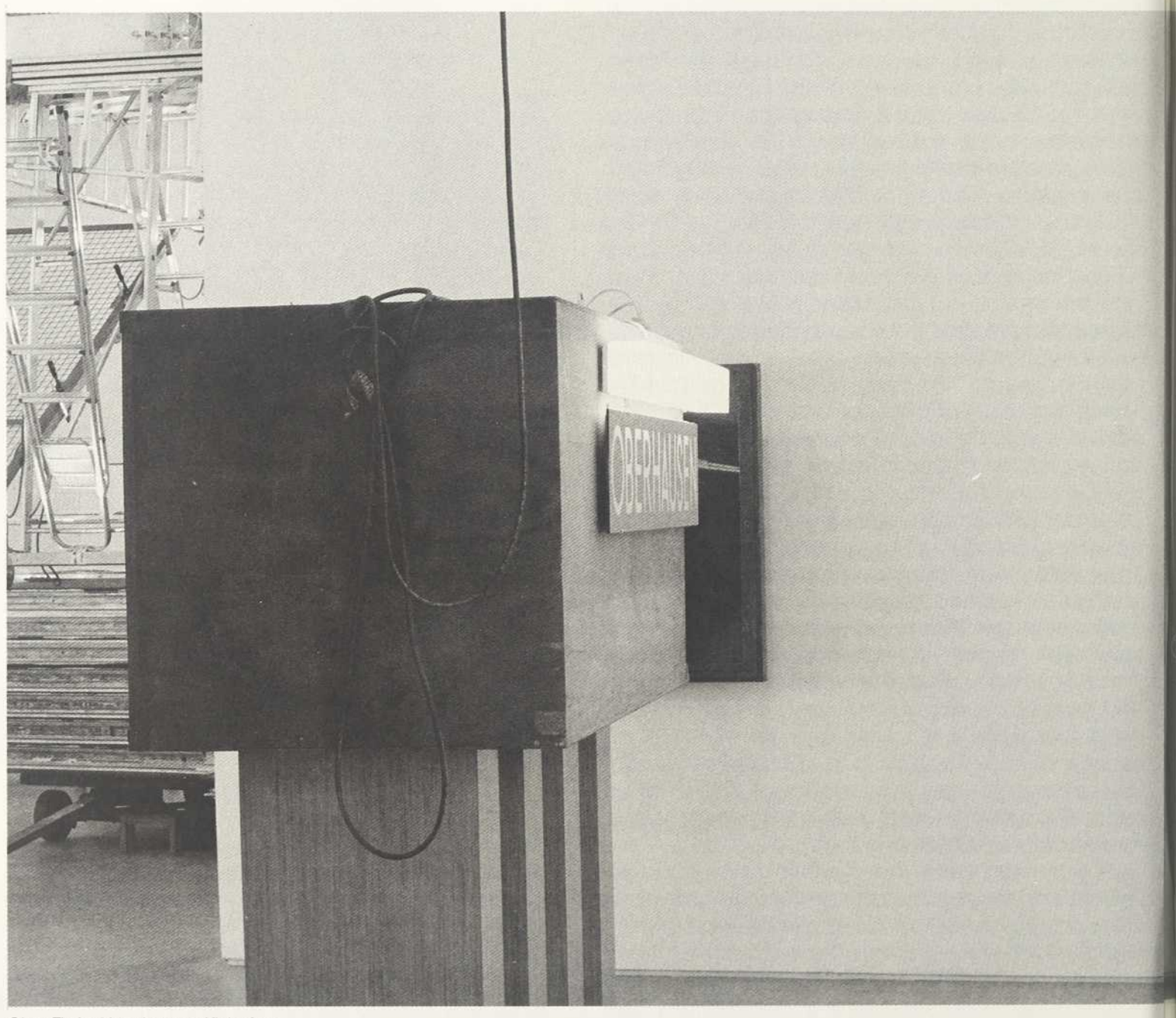
That "outside" circumscribes the "inside" of the gallery system, as the representational lining which composes a system of presentation, in an inversion or rather an involution which makes a passage *through* Mucha's works, a transformation whereby we comprehend the dynamics of their presentation. These codes, thus specified, draw us in instead of leading us out.

Yet, objects that have been completely constructed from elements, factors and procedures of presentation, lend themselves to interpretations that could only be described ultimately as metaphoric. A meaning, no matter how generalized, is derived from the "metamorphosis" of the objects and their references to a motion determined by transport systems (or fairground rides) that many if not all the works in one form or another make.[3] This issue of interpretation plays into what are probably the fundamental critical questions of Mucha's work; that is, on the one hand, the link between each individual work and its "referent/s"; and, on the other hand, their construction of meaning purely as a generalized syntax or semantics, and subsequently the (perhaps untotalizable) relations between the disparate codes in each individual work. The first question can be dispensed with in favour of the second, but only if the second can be seen as being inferred by the construction of the works and not by their subject, that is, their objective referents. For the railway system is only a cue to a movement or construction of meaning.

As the "origin" of this system of circulating references, *Wartesaal* (Waiting Room, 1982) is generative of this marching system of metaphors. Or so it seems. Mucha repeatedly draws his titles from the catalogue of railway station names that are stored in the cabinets of this work. *Wartesaal* only gives reference to a system by its names; the construction itself does not recall any image. Built solely around these names, it is a purely functional object, a machine of sorts dispensing individual names on exhibition demand, when one sign is removed, set up on a table and illuminated. This procedure has its analogy far from the railway system that seems to set it in motion. For Reinhard Mucha comments that the correct analogy is the gallery system, where artworks substituted by station signs, signifiers in turn of names of artists, wait to be put into circulation. The system *Wartesaal* defines is closed, and is open only to the degree that it partakes of a circulation that is economic, as much as one of desire and prestige.[4]

Metaphorizing interpretation could only be conducted on the basis of complex configurations such as *Kasse beim Fahrer*, whose profiles remind us of entertainments or vehicles. But some works make no references other than by a name or title: for instance, *Tilsit*. To turn to the tain of *Tilsit*'s mirror, what metaphor could it sustain which would not be evacuated in its reflection in another work? *Tilsit* neither transforms nor moves us in so obvious a way. Too often interpretation stations us in front of the more spectacular constructions only to lead us away from the work. The organic quality of that opening out of metaphor, however, is denied by the insistent repetition of the constructive aspects of Mucha's works.

That an element similar to *Tilsit* introduces us to *Kasse beim Fahrer* in no sense should infer a hierarchical positioning. On the contrary, the conditions of a non-referential work such as *Tilsit* are consequential for the interpretation of so-called spectacles such as *Kasse beim Fahrer*, and not *vice versa*. *Kasse beim Fahrer* repeats *Tilsit*

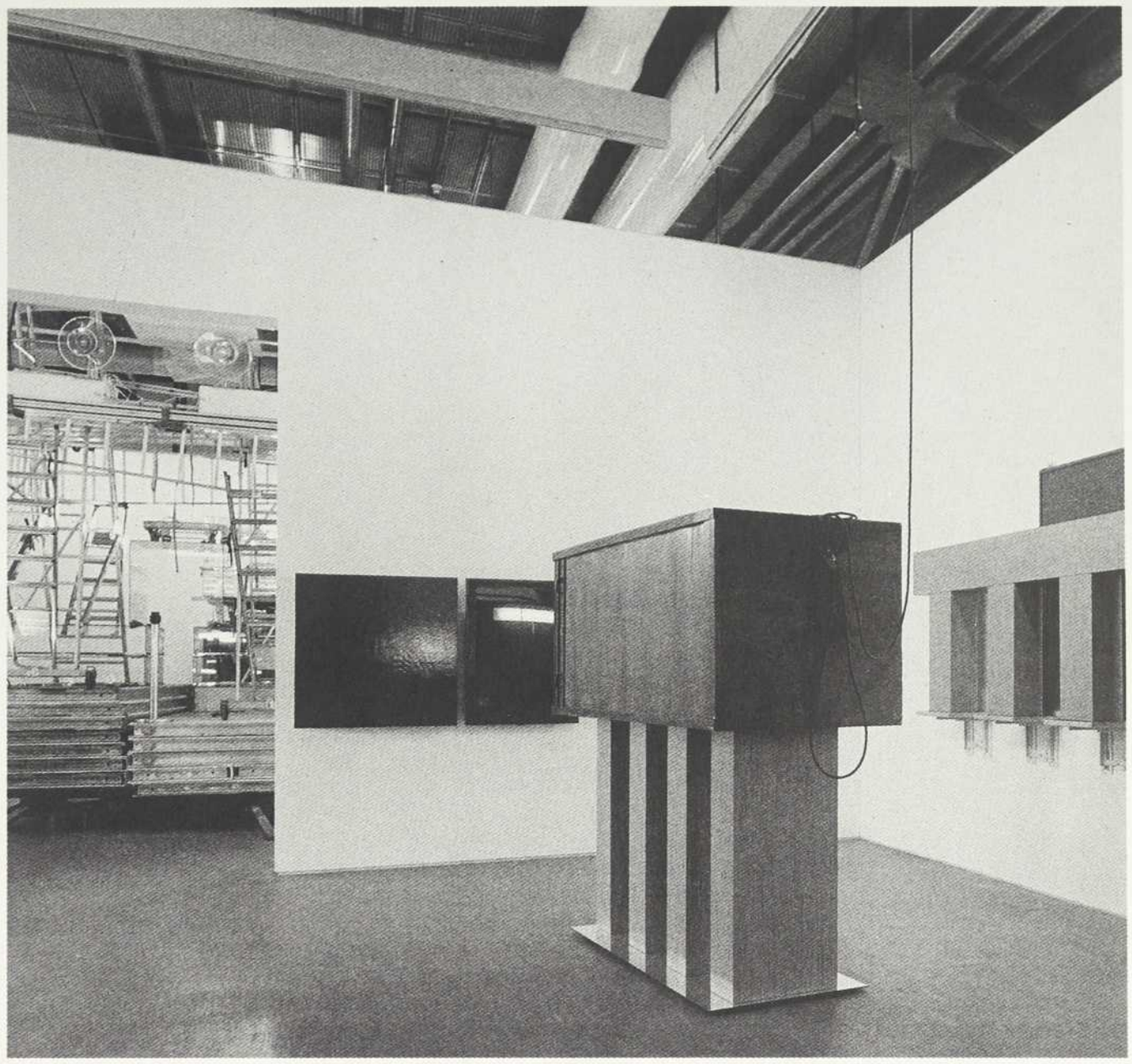


Ohne Titel, 1981; photo: © Kleinefenn

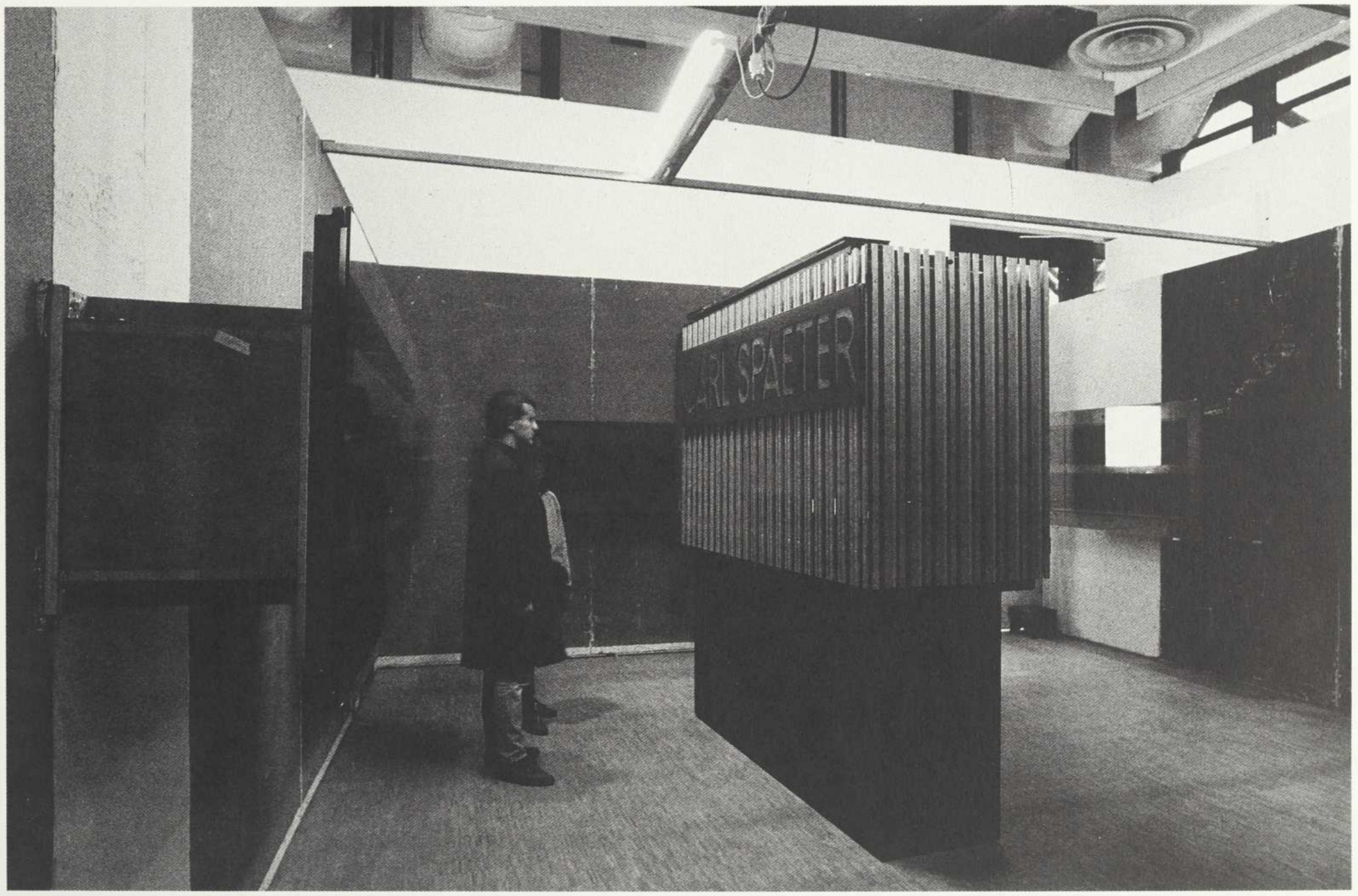
en abyme in the tain of its own mirror.

If two directions have been identified in Mucha's works — a circuit between works and the "between" of a work itself —, another "direction" can be observed: a lifting up, a "resolution" of one work into another. This is not to say that one work resolves the problems of another or that some works are more resolved than others. We say instead that some works are annulled and raised into new works. But it is an annulment with a difference. That Mucha directs our attention in so many of his works to those factors that no longer seem *relevant* in presentation, and that we observed his spectacles in the end to be no *resolution*, we should beware of any language of cancelling and lifting up that leads to the concepts of the Hegelian *Aufhebung* and its "self-restoring sameness."[5]

Given the nature of Mucha's large installations, some are "cancelled" after exhibition only to be raised up in new works that record those events. In that these large installations are "site specific" to the degree that they utilize material from their place of exhibition (chairs, the moving devices of the various art institutions, etc.), they have to be dismantled after exhibition. And since they are contingent to the materials of those institutions, they cannot be re-installed in another exhibition situation elsewhere. (These conditions have changed somewhat recently.) *Untitled (Oberhausen-Osterfeld Süd 1981)*, 1981/82, and *Untitled ("Astron Taurus," Kunsthalle Bielefeld 1981)*, 1984, are two such "documentary" works that seem to "keep alive" these past installations. They share certain characteristics in their frames



Oberhausen; photo: © Kleinefenn



Oberhausen; photo: © Kleinefenn

Ohne Titel, 1986; photo: © Kleinefenn

framing framed installation photographs. In *Untitled (Oberhausen-Osterfeld Süd, 1981)*, the two parts of the work record a past presence in the framed photographs, themselves framed, and present an empty presence in the blank vitrine, lined with felt and lit from its top side. In *Untitled ("Astron Taurus," Kunsthalle Bielefeld, 1981)*, these framed installations shots are supplemented by the sole physical rem(a)inder of that installation — the fans of Astron Taurus brand, objects which could be brought to and taken away from the institution.

These works offer to view the presence of a presentation of a past presence. This is no play of presence and absence that constitutes representation. These "new" works are no longer simply the memory of past pieces. They dismantle metaphor, a dismantling as if of the work itself which no longer exists except in this form. The metaphoric interpretation of the original presentation, maybe even the original presentation — or the "original" of presentation — is under question here. As in every other work, we are directed back as viewers to the present presentation. But these particular untitled works take the form of an announcement as much as a record. They are open to the future. "Under the false appearance of a present," past and future meet. In that these untitled works also reflect other works in their surfaces in the present installation, they also point the future ends of every other work and presentation.

NOTES

1. Let us look at another folding and the reflecting that appears in the untitled work from 1981 which carries the text "MÄNNER-FRAUEN." This work is actually folded, as it occupies a corner, with its two frames, each containing one of the words, hung on a felt background. The work is so constructed that the felt background meets in the corner as a seam, but a gap remains between the two frames, between "man" and "woman." Because the text rests behind glass, each word — white type on black background — is reflected in the other as if in a mirror. Thus "MÄNNER" is reflected in reverse in "FRAUEN" and "FRAUEN" in "MÄNNER" in such a way as to create a chiasmal "x" out of their intersection in a combined actual and virtual space. Needless to say, we too are reflected within these surfaces, an implication we have to unravel, untwist or unfold. All of this is not given to view so easily. In the installation of this work in Basel, another construction, *Lobhof* (1987), blocked a clear view. This placement complicates our comprehension. To see this work, one had to either look down the channel formed between *Lobhor* and *Untitled* on the wall, never seeing the whole text at once, or walk alongside the piece making a turn in the corner in order to gather it all in. A staging that makes us contingent to two pieces at once implicates us in this passage between while distancing us from the presence of any one of these works.
2. Mucha has tilted the historical axis of development from Constantin Brancusi to Carl Andre in his demonstration of the connections between individual components/materials as well as the work's connection to its site.
3. As when, for example, Germano Celant writes: "Regrouped, the 'mobilized' components form a larger object, and participate in a transformation of meaning." Even though Celant writes of forces and not intentions ["It is almost as if some force had pushed them towards this new order and content... It is the driving force behind these works that matters; it determines the movement and orders the regroupings and events that one sees. It propels a metamorphosis of appearances (in his writing, Mucha often quotes Franz Kafka), causing them to travel and change position toward unknown and fascinating ends."], the meaning of the work is already generalized: "Each work, spreading out horizontally, becomes a carrier capable of crossing all frontiers, linguistic and geographic." "Stations on a Journey," *Artforum* (Dec., 1985), pp. 76,79.
4. As this catalogue of station names is taken from an early 1930s railway station registry, that is, from pre-division Germany, it points out that, on the level of reference, even for Germans, we are dealing with something that is divided in itself.
5. Patrick Frey talks of the form and function of the parts of Mucha's works as being "temporarily kept *annulled*. This transitory *Aufhebung* [which word I use to designate Mucha's way of collecting things and hanging them up or suspending them, of turning, tipping or completely inverting them] seems to be the key to the mysterious energy that transforms the substantial voids of Mucha's cupboards, shelves and skeleton constructions into encompassing meaningful spaces, into spaces that demonstrate multiple relations and connections." Not that Frey's terminology follows philosophical usage; another transformation takes place: "In consequence, Mucha's absolutely immobile sculptures are infused with *real* motion behind which more motion is concealed: namely the motion of *emotion* generated by the artist's commitment to his things..." "Reinhard Mucha: Verbindungen/Connections," *Parkett*, No. 12, 1987, pp. 114, 119.

Philip Monk is Curator of Contemporary Canadian Art at the Art Gallery of Ontario, Toronto.

Traduction française à la p. 45.

COMMENTAIRES/REVIEWS

Betty Goodwin, *Rooted Like a Wedge* (dyptique, partie de gauche), 1987, bâtonnets à l'huile, fusain, pastel, cire et lavis sur Geofilm, 2m83 x 2m38; photo: Brian Merrett. Collection Vancouver Art Gallery.

BETTY GOODWIN

Musée des beaux-arts de Montréal
12 février – 10 avril

Cette exposition récapitulative du travail de Betty Goodwin depuis 1971 s'est construite en prenant le parti du présent, c'est-à-dire en privilégiant dans le choix et l'aménagement les réalisatons les plus récentes de l'artiste. La visite que nous propose donc Yolande Racine, responsable de cette mise à jour prudemment écartée de l'étiquette «rétrospective», déroge quelque peu à l'enchaînement chronologique continu pour plutôt chercher à sensibiliser aux jeux de résonnances et aux reprises thématiques et plastiques qui caractérisent la production. L'accrochage mise sur la sélection et sur l'orientation d'un parcours en boucles, ces deux principes permettant de visualiser avec efficacité les enjeux et les mutations d'une recherche revue dans ses principaux cycles. Le projet de Yolande Racine consiste à pointer les filons d'une continuité en dirigeant l'attention vers les possibilités techniques et iconographiques très tôt impliquées ou contenues dans la démarche de Goodwin.

Très tôt demeure une façon de parler. L'idée d'origine qui s'y entend renvoie en fait au début d'une visibilité de la production sur le plan de ses manœuvres significatives et historiquement inscrites comme telles. Avec ce point de départ, c'est avant tout l'histoire d'une intensification des données et des répercussions internes du travail qui se tisse dans l'exposition. Puisque ce parcours temporel est elliptique et résolument plus volubile à mesure qu'il va vers le présent, il sollicite une certaine entreprise de remémoration, à tout le moins chez le spectateur averti. Curieusement, on pourrait autant dire de cette exposition qu'elle a un effet analogue à celui du souvenir, à celui que provoquerait la tentative de remémoration du travail de l'artiste depuis les quinze dernières années: un foisonnement d'images pour les moments plus récents qui se raréfient en remontant le temps jusqu'à ne laisser filtrer que quelques figures-clés.

Ainsi la salle dans laquelle s'amorce le parcours rassemble avec réserve des pièces de la période des *Vests*, des *Tarpaulins*, des *Kites* ainsi que le document de *Four Columns to Support a Room*, unique vestige de l'installation de la rue Clark. La matérialité éloquente de ces pièces de même que leur solidité iconique suffisent toutefois à nous replacer dans l'axe des préoccupations de cette époque autant qu'elles accusent avec force les tangentes depuis lors empruntées. Car dans l'enfilade des salles suivantes, on plonge brusquement dans la série des *Swimmers* à partir de laquelle se mettent à glisser les unes dans les autres des œuvres parmi les plus picturales effectuées par Goodwin.

La période apparemment sautée entre ces deux étapes, on la retrouve en partie dans les dessins et les assemblages intitulés *River Bed*, *Note*, *Door*, *Passage*, *Tomb*, *Half-Passage* qui sont plus ou moins disséminés à travers l'ensemble de l'exposition. Relativement à la période dont ils sont issus, on ne peut que se souvenir des œuvres qu'on ne voit plus: *River Piece*, l'imposante sculpture destinée à l'Artpark de Lewiston (1978), les installations de P.S.1 à New York et dans l'appartement de la rue Mentana (1979) et celle intitulée *Passage in a Red Field* pour l'exposition *Pluralités* à Ottawa (1980). Seule à rendre compte d'un type de recherches soumises au déploiement dans l'espace et attentives à la géographie du lieu où elles s'énoncent, l'installation *In Berlin, A Tryptich: The Beginning of the Fourth Part*, réalisée pour l'exposition *OKanada* à Berlin (1982-83), permet d'envisager la portée de ces grandes réalisations sur l'évolution de la pratique de Goodwin.

Elles ont bien sûr été une façon de se déprendre de l'objet-image et de la matière-image du début des années soixante-dix. Dans cet ordre d'idées, on pourrait presque les envisager comme des projets d'analyse visant la compréhension et même l'apprentissage des structures d'un univers plastique. Un trait notoire de ces entreprises demeure la convocation des deux notions organisatrices que sont le temps et l'espace, de telle manière qu'elles rendent essentiels au travail de perception la déambulation du corps et le réajustement du point de vue. Dans l'appréhension des situations/parcours engendrés par ces œuvres se met alors à compter une dimension événementielle, liée au déplacement et à la mémoire.

Les dessins inaugurés durant les années quatre-vingt portent les marques de ces expérimentations spatio-temporelles, ne serait-ce qu'à transposer dans le lieu de l'image la nécessité de l'exploration et qu'à reformuler un questionnement visant les contraintes de la perception et les limites du support matériel. Toute cette portion plus récente du corpus exhibé résiste au découpage en séries propositionnelles successives autant qu'elle fuit la

description économique. Il faut en cela déceler la conséquence d'une logique générative et de procédures techniques qui, sur le plan formel, ont partie liée avec le mode de l'assemblage. Or, l'assemblage chez Goodwin n'est pas qu'un seul choix technique; il est aussi une façon de penser, une façon d'articuler et d'ajuster les matériaux qui fabriquent l'image avec les éléments d'une réflexion. Un tel fonctionnement sollicite nécessairement une accommodation perceptive, l'adaptation en fait du regard aux ruptures, aux sauts et aux permutations qui organisent ces dessins, l'appréciation des relais dans l'image et du territoire complexe qui la supporte.

C'est pourtant sans doute le contenu représentationnel qui frappe d'abord dans ce cycle des dessins, à savoir la figure qui habite, en les construisant, les images amorcées avec la série des *Swimmers*. Figure de personnages et de corps qui par moments tendrait à l'archétype; figures de postures corporelles surtout, qui répètent en la démultipliant une angulation connotant le geste, le travail, le mouvement, la contrainte physique, le stress. On ne s'étonne guère qu'apparaisse cette image du corps dans la mesure où sa référence se pressent aisément depuis la série des *Vests*. Ce qui démarque toutefois ici la production, c'est l'assignation de la figure humaine dans la représentation, dans le lieu spécifique de l'image. Jusque là, en effet, le renvoi au corps dépend d'une relation indicielle; à partir des *Swimmers*, il ressortit plutôt à la catégorie de l'iconique. Du corps qui écrit (marque, transite, habite, circonscrit), on passe au corps qui est écrit (marqué, traité, transformé, construit).

En regard du travail antérieur, sa désignation explicite inciterait à le considérer comme une métaphore du contenant, du passage, du temps et de la trace; mais cette sorte d'attention, aisément conciliable avec l'histoire d'un cheminement plastique, ne se contenterait que de *lire* plutôt méthodiquement les dessins. Or, il demeure difficile dans le commentaire d'évacuer la dimension affective qui caractérise le fonctionnement des motifs présentés dans ces œuvres et l'organisation serrée des effets de leur construction. Dans la superposition et le raccord des laizes de fin papier transparent, les corps sont contractés, ployés, étirés, tronqués, dédoublés, greffés, brouillés, malmenés, déjetés. Les postures sont angoissées, elles trahissent un effort sinon une détresse physique et l'état psychologique qui s'y rattache. On se demandera ce qui formellement opère dans le travail de Goodwin pour ainsi amplifier la part d'affect attribuable aux jeux de la connotation figurative, ce qui dans le mode énonciatoire et dans le lieu du support alimente ou permet de tels effets d'ordre émotif.

Il y a d'abord une sorte de grande incertitude sensorielle qui habite les œuvres, une façon de dire le temps et l'espace qui ne fait jamais le départage exact entre le processus de la mise en forme et le temps narratif du motif iconographique, entre le lieu matériel de l'image et celui de son référent. En d'autres termes, l'iconique et le formel sont si indissociables qu'il devient impossible de les dire en des lieux différents et en des moments divergents. Les personnages ne se déprennent dès lors jamais complètement des matériaux qui les formulent, du traitement matériel et du dispositif spatial déterminé par les limites et les structures du support. Et puisqu'il n'est pas non plus évident de désigner sans ambiguïté le médium emprunté par Goodwin, il devient d'autant plus ardu d'entreprendre un discours sur le travail: le cloisonnement y est à ce point impossible que le commentaire retourne invariablement vers l'oblicité, qu'il finit en fait par se reprendre en mimant d'une certaine manière la recoupe, la redite obsessionnelle des images sur lesquelles il cherche prise.

C'est qu'il y a dans la démarche de Goodwin une histoire déjà longue d'impossibles rencontres à établir. Entre les mots et les formes, entre le langage et le corps, entre le geste et l'image. Le texte de Yolande Racine dans le catalogue accompagnant l'exposition tente d'ailleurs de suivre, au plus près de l'énonciation formelle, les thématiques paradoxales qui la particularisent. Sans doute, l'une des plus tenaces oppositions demeure celle de l'abstraction et la figuration quoiqu'il faille sans cesse nuancer l'aspect paradoxal d'une semblable proposition. Dans l'exposition, les dernières grandes réalisations à caractère pictural s'intitulent *Rooted Like a Wedge* et *Carbon II*. Quelque chose de l'ordre d'une stylisation du motif iconographique s'y précise, qui entraîne un rabattement effectivement percutant des données analogiques sur les moyens formels. Les groupes de silhouettes s'amalgament, se mélangent et se superposent en rappelant de façon étonnante le traitement et l'image des *Vests*. Le motif tend à se recentrer et même à s'unifier; le contour des figures, épaulé par un solide traitement au noir, devient plus ferme, plus contenu; la disposition de ces figures adopte le motif de la croix et accuse ainsi les axes vertical et horizontal de la surface. On peut sans doute dire que la frontière entre le figuratif et l'abstrait s'atténue ou se trouble; or, ça ne fait justement que relancer le discours de Goodwin sur l'insaisissabilité des zones limites et sur la fragilité perceptive.

MARTINE MEILLEUR

Danielle Sauvé, *L'Appel*, 1987, bois, plâtre et acrylique, 213 x 65 x 120 cm (porte-voix) et 163 x 50 x 90 cm (forme); photo: Denis Farley, grâcieuseté: Galerie Chantal Boulanger.

DANIELLE SAUVÉ

Galerie Chantal Boulanger, Montréal
28 novembre – 23 décembre

L'exploration des rapports qu'entretiennent le corps percevant et l'objet sculptural, plus particulièrement en ce qui a trait aux jeux de proportions et d'échelle, constitue l'enjeu premier de la production de Danielle Sauvé. On se souviendra, à cet égard, du déploiement puissant de *Chimère*, présentée dans le cadre de l'exposition "Aventure" au Centre Saidye Bronfman l'hiver dernier et qui constituait, pour l'artiste, une étape importante et décisive. La production récente, exposée à la Galerie Chantal Boulanger, soutient le propos de cette œuvre antérieure, mais en complexifie et en raffine la teneur.

La puissance et la monumentalité de *Chimère* tenait non seulement à son échelle, mais aussi à la force avec laquelle l'œuvre occupait l'espace. Une première pièce initiait un mouvement spiralé que la seconde complétait. L'œuvre enclenchait de la sorte un mouvement d'expansion dans l'espace. La production récente témoigne également de cette même propension à la création d'œuvres sculpturales couplées. Le mouvement qu'elles instaurent se fait cependant plus complexe. Chaque élément de la paire s'élance vers l'autre afin d'établir une relation de réciprocité et d'incessant va-et-vient. On ne saurait sous-estimer cette absence de conclusion du mouvement signifié qui, associé à la manipulation hardie des références, pousse plus avant la réflexion amorcée par l'artiste quant au lieu de la sculpturalité.

L'accrochage même de l'exposition souligne cette importance du mouvement. Telles les balises d'un parcours sinueux, les œuvres se déploient et se dressent à la verticale devant le spectateur. Cette verticalisation, caractéristique étendue à l'ensemble de cette production récente, constitue l'un des agents qui

confèrent aux œuvres un certain animisme.

Plus que des objets (ob-jet) posés là, elles se jettent dehors et devant. Faites, semble-t-il, de mouvements figés, elles deviennent les lieux de projections (pro-jet) momentanées. Ainsi, tout en demeurant autonome et physiquement indépendant, l'objet vient contrer toute force centripète et qualifie l'espace environnant. Alors, le sol n'agit plus uniquement en tant que support sur lequel les œuvres se déposent, mais devient plutôt le lieu fécond à partir duquel elles se projettent. L'objet occupe ainsi l'espace, non pour le ponctuer ou le commenter, mais afin de le faire sien, d'y plonger avec plaisir et de façon insolente.

Les mouvements de rotation, de déploiement et de redressement découlent de la construction même des œuvres. En effet, construction et représentation empruntent ici le même parcours. L'armature des objets se compose de couches internes superposés auxquelles fait également écho la construction de leur revêtement. L'accumulation, la succession et le chevauchement des fines lattes ou palmettes de bois aux extrémités arrondies, rythment les surfaces, suivent et portent l'élan de la forme au-delà du sol. Cet assemblage de la coque rappelle l'arrangement des bardeaux d'un toit, l'alignement d'un plumage, la texture de la peau écaillée de certains reptiles. Autant de références incorporées dont ne résulte ultimement qu'un foisonnement composite d'évocations à l'environnement naturel, animal ou végétal, ou à quelques éléments tectoniques ou mécaniques. Les œuvres prennent ainsi l'allure de créatures articulées aux carapaces mouvantes.

Cette analogie est également soutenue par la présence distincte d'une structure externe et interne. La coque, solide, faite de bois, reçoit la coulée de plâtre, une matière poreuse et malléable qui s'y loge, telle la pulpe d'un fruit ou la chair d'un crustacé. Alors que son enveloppe est teinte de bleu, de vert ou de brun, cette substance emprunte des tons rosés, jaunâtres ou blanchis, composés du mélange direct des pigments au plâtre.

Au mouvement et à la construction singulière des surfaces, s'ajoute donc, pour contribuer au déclenchement du processus référentiel, le chromatisme, les tons rompus. Le bleu-vert, qui évoque le monde marin, côtoie les verts brunâtres des créatures végétales. Le pavillon d'une campanule, d'un porte-voix ou d'un phonographe, s'élance et reçoit tout à la fois la forme rétractable d'une plante étrange et multilobée, comme une aile déployée ou à la manière de la proue d'un navire. Là, le redressement des baleines d'un éventail, d'une lame de fond, d'un plumage, confronte le tronc d'arbre ou de femme. On pourrait également voir ici la robe d'un oiseau immense alors qu'apparaît plus loin un personnage enfoui dans une feuille. La multiplication des renversements d'échelle nous fait ainsi osciller de la miniaturisation au gigantisme.

Cet animisme tient toutefois davantage du merveilleux que du mystérieux, du féérique que du fantastique. Les références répondent au processus de déplacement et de condensation du rêve, mais ne résultent aucunement des processus surréalistes de rupture et d'union morbides. S'immisce plutôt l'atmosphère du conte ou de la fable. Bien plus, la volupté des formes, l'évocation à la nature et l'abondance de l'ornementation des surfaces dénotent un certain exotisme. On évoquera la luxuriance d'un paysage du Douanier Rousseau ou d'un récit de Garcia-Marquez. Mais l'abondance même des références déroute la recherche d'un sens impératif, unique et clos. Il s'agit davantage d'hybridation que de polysémie, car non seulement les signes se fusionnent-ils, mais ils s'assimilent et perdent leur détermination. Comme si cette fusion résultait d'une superposition en transparence des signes ainsi partiellement oblitérés. Ni l'un ou l'autre de ces signes, ni l'adjonction de l'un à l'autre, mais la condensation de ceux-ci menant à la création d'un référent ouvert et multiforme. Cette suite d'évocations n'aura donc pour limite que notre mémoire subjective. La nature se pose ici comme lieu de projection des désirs et des passions.

Les œuvres semblent vibrer de toutes parts: bruissement d'ailes, déferlement d'une vague. Cette impression sonore que soutiennent d'ailleurs les titres des œuvres («Fugue», «Appel», «Porte-voix») est si forte que le spectateur s'étonnera devant cette musique inaudible et ce mouvement interrompu. Car riches de l'absorption d'évocations multiples ou, si l'on veut, saturées de messages, les œuvres créent paradoxalement une impression de retenue. Les références instables qui se succèdent, nous échappent finalement, soutenant notre désir inépuisable et tenace de nommer.

C'est donc à la difficulté de distinguer et d'instituer un sens que nous confrontent les œuvres récentes de Danielle Sauvé. Faites de mouvements de sens non conclus et de croisements de références jamais isolées ou privilégiées, elles réinvestissent perpétuellement leur statut de signe. Cette irrésolution pose la possibilité d'un retour à l'objet et à la représentation sculpturale en dehors de tout fétichisme.

LISANNE NADEAU

LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QUE DOCUMENT VULGAIRE
TOWARDS THE PHOTOGRAPH AS A VULGAR DOCUMENT

Colloque organisé par la Galerie Optica
Musée des beaux-arts de Montréal
26 – 28 février

On dit souvent des colloques qu'ils servent davantage à faire se rencontrer les conférenciers invités, à les faire échanger entre eux, voire, par la bande, à raffermir les liens de la petite «communauté» venue y assister, qu'à résoudre la question ou le problème qui est posé comme «objet» dans l'intitulé. En principe, l'organisation d'un colloque se doit de prévoir et d'assurer une animation continue de façon à provoquer des interactions et à rassembler les points de vue épars qui ne manquent pas de survenir dans de telles occasions. Ces conditions satisfaites, il y a en tout cas plus de chance qu'une certaine «masse critique» soit atteinte et que s'ensuive la réaction en chaîne tant attendue dans tout colloque. Tout ça pour dire (vous l'aurez sans peine deviné) que ce colloque était loin de remplir l'essentiel de ces conditions et que, sans être tout à fait un échec, il en a déçu plus d'un. D'abord la question de son intitulé, posée dès la première communication par Guy Bellavance (qui ne devait d'ailleurs passer qu'en second, après Martha Rosler qui n'a pu venir). Intitulé bâtard qui, on s'en est vite rendu compte, n'avait pas le même sens en français qu'en anglais et qui, de plus, s'était vu suggérer une troisième formulation de la part des responsables du Musée où se tenaient ces conférences: *The Photograph as Popular Medium* (titre qui est la traduction anglaise de la formulation française qui est elle-même une adaptation du titre original anglais)... Véritable tour de Babel de notre politique du bilinguisme au Canada.

Pourtant, si ce «défaut» de l'intitulé, son ambiguïté sémantique, a pu orienter différemment la lecture des francophones et des anglophones, il paraît jusqu'à un certain point secondaire par rapport au «vide» notionnel qu'il cherchait à recouvrir. Il est en effet symptomatique qu'aucun intervenant n'ait précisément parlé du caractère «vulgaire» du document photographique (mais déjà, comment l'entendre?), mais que tous se soient sentis obligés d'y aller d'un petit raccord, le plus souvent factice et peu éloquent, avec ce thème. Le titre n'a donc pas eu cet effet d'entraînement qu'on était en droit d'attendre. Sans doute parce qu'il ne proposait ou ne recouvrait pas une «notion formelle» précise, mais aussi parce que les invités n'avaient pas été informés de l'orientation qu'on voulait lui donner. Ce qui fait que chacun est finalement venu avec ses préoccupations habituelles pour nous exposer les résultats de ses propres recherches, parfois déjà anciennes comme dans le cas de Philippe Dubois qui a repris pour l'essentiel un texte déjà paru dans *La Recherche photographique* en octobre 1986, parfois fort récentes comme ce fut le cas de Guy Bellavance qui remettait la version définitive de son texte la veille. À cet égard, le moins qu'on puisse dire, c'est que nous avons eu affaire à des communications éminemment individuelles et ayant fort peu à partager entre elles. Mais venons-en au fait et tâchons de faire un bref tour d'horizon de ce colloque.

D'une première communication: FA(C)TUM (contraction jouant sur deux mots: *factum* qui veut dire à la fois factuel et factice, et *fatum* entendu comme la fatalité qui s'attache à cette double définition de la photo). Dans ce texte dense, elliptique (ce qui a pu provoquer parfois des difficultés de lecture, d'écoute), quelques idées semblent dominer et imposer des voies d'interprétation de certains courants modernes (ou post) en photo. Pendant longtemps considérée comme symbole même de l'image, l'image par excellence, on sait que la photo est devenue aujourd'hui une technique d'appoint, souvent secondaire par rapport à d'autres modes de production et de conservation de l'image: cinéma, vidéo, télématique. Elle qui était par ailleurs venue au monde pour authentifier, attester de la réalité en s'en faisant le miroir, voilà qu'elle se trouve finalement devenir l'instrument même de sa disparition... dans/sous l'image. Après sa période documentaire (côté iconolâtre) et sa période déconstructive (côté iconoclaste), la photo entrerait dans sa période «post-documentaire», établissant un rapport beaucoup plus contingent, immanent à la réalité et à ses modes de (re)présentation. La photo sert plus aujourd'hui à «propager le scepticisme et le relativisme à l'égard des images et du réel qu'à en affirmer l'autorité». Alors que sa fonction «documentaire» n'est pas disparue, il faut au moins constater que sa «condition» et son objet mêmes ont changé, qu'à travers la photographie «post-documentaire», il s'agit moins d'attester une nature, une réalité, de les commémorer, de prendre ainsi le relais d'un certain naturalisme, que de jouer sur les ambivalences, les simulations complexes, les fictions dérivées de l'image, les paradoxes de la représentation et l'imprécision des frontières entre l'image-média et l'image-œuvre. Ce qui fait qu'aujourd'hui la représentation s'ouvre moins sur cet «autre» qu'elle avait auparavant pour tâche de désigner, que sur une «mémoire des images latentes», une «anamnèse iconologique»: «derrière l'image, il n'y a rien, c'est-à-dire rien d'autre que d'autres images». Cette expérience, troublante et lucide, l'auteur, Guy Bellavance, la désigne comme celle d'un «dévoilement défondateur», sorte de jeu sur les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, le factice et le réel, l'ancien et le nouveau, le dessin et la photo, comme s'il s'agissait moins de les marquer que de les affaiblir, d'ouvrir sur des contiguïtés, des porosités. De faire jouer en quelque sorte l'hétérogénéité de/dans l'image contre l'hétéronomie des images.

La communication qui suivit le lendemain, celle de Reesa Greenberg (historienne d'art à l'Université Concordia), fut surprenante après ce qu'on venait d'entendre. De visée beaucoup plus pragmatique, empirique, elle proposait de nous donner à lire l'histoire de la Galerie Optica depuis ses quinze ans d'existence à travers ce qu'on appelle des «photos d'installation» (photos des expositions qui ont eu lieu dans ses locaux et que la Galerie classe ensuite dans ses archives). Pour sembler minimal, cet aspect n'en donne pas moins des renseignements intéressants sur l'évolution d'un genre et d'une pratique (donc aussi sur une idéologie de la représentation). Depuis la fin du XIX^{e}, toutes les photos d'installation sont archivées avec soin et soustraites aux yeux du public (sauf de rares exceptions). Seules circulent les reproductions de «certaines» œuvres singulières, détachées de leur contexte physique et historique, et choisies en fonction d'un critère esthétique sélectif. Ceci n'est bien sûr pas innocent, pas plus que

le choix de n'en offrir qu'une «seule» vue, singulière ("there is a simple reading of art"). Les photos d'installation s'offrent toutefois selon deux grands modèles: la photo panoramique (*room view*) et la photo murale (*wall view*) — la première nous amenant à concevoir l'installation comme une entité plus grande que ses parties, un espace ouvert où l'on peut circuler, la seconde à nous intéresser au détail, au fragment, à l'intérieur d'un espace bidimensionnel. C'est là l'aspect spatial statique. En revanche, on peut aussi représenter une exposition (par la photo) en introduisant une dynamique temporelle. C'est ce que faisait Michael Snow dans *Plus tard* (1977) en photographiant les peintures du Groupe des Sept de façon à donner le sentiment d'un passage, l'idée d'un spectateur en mouvement (images obliques, fuyantes, floues). Ou encore Louise Lawler photographiant l'intérieur du Musée d'Orsay à Paris de façon à donner plus d'importance aux gens qui y circulent, qu'aux œuvres qui y sont exposées. C'est donc aussi à une lecture politique de l'histoire d'Optica que Reesa Greenberg s'est appliquée, ne négligeant ni les archives, ni le divan qu'on a fait passer de la salle d'exposition au débarras, ni ces fameuses *french doors* qui suivent depuis le commencement les déplacements d'Optica, et derrière lesquelles on parle, depuis quelques années seulement, de plus en plus français…

Quant à la communication de Jeanne Randolph: *Technology as Metaphor*, elle fut plutôt difficile d'accès… À la fois parce que ses concepts, empruntés à la psychanalyse, étaient fort peu étayés et souvent trop généraux, mais aussi parce que son titre faisait problème. En effet, qu'est-ce que la «technologie en tant que métaphore»? Si l'on s'en tient à la conclusion de sa communication qui nous fit enfin connaître l'objet qui avait donné lieu à sa réflexion — le nouvel appareil *Onyx* de polaroïd — , la métaphore consisterait en ceci: un produit technologique comme l'appareil-photo n'est pas neutre du point de vue de son investissement «subjectif», c'est-à-dire de ses capacités d'inférer chez le sujet une relation fantasmatique à l'objet qu'il manipule ou dont il regarde les produits. Le fabriquant de l'*Onyx*, en proposant un appareil dont le dos était «transparent» et dont les circuits étaient apparents, aurait rendu l'appareil tellement «littéral», intelligible, dépourvu de mystère, qu'il aurait aboli tout espace de jeu, toute interprétation de la part de son possesseur, créant l'illusion d'un objet totalement «objectif» où le sujet ne peut plus se projeter… En se replaçant dans la théorie psychanalytique qu'elle invoque, cet appareil aurait donc eu pour effet d'éliminer toute relation «transitionnelle» à l'objet (*cf.* l'espace transitionnel de Winnicott) — et notamment tout rapport d'ambivalence à ce dernier — , et conséquemment toute expérience du sujet (hormis celle de s'identifier à l'éthique même de la technologie qui, «aculturante», ne vise que la matérialité de l'objet, sa vérité objective). Il est curieux que Mme Randolph ne se soit pas rendu compte que le concepteur de cet appareil ne dévoilait finalement rien de son mystère en nous montrant ses circuits, et que les montres transparentes existent depuis fort longtemps sans avoir jamais empêché personne de rêver à travers elles au temps subjectif… Comme quoi il ne suffit pas de reconnaître l'existence d'un objet, mais bien de savoir l'interpréter.

Le débat auquel a donné lieu la communication suivante, celle d'Abigail Solomon-Godeau (historienne d'art de New York), et la longueur des interventions donnent presque d'emblée à entendre le thème de cette conférence… Eh oui, il s'agissait d'une lecture «féministe» (mais pas dogmatique du tout, ce qui lui a attiré des reproches de la part de certaines intervenantes) de l'histoire du «nu» en peinture et en photo. Son titre exact: *The Other Side of Venus: Erotic Photography and Aesthetic Avatar*. Histoire tout à fait intéressante d'ailleurs où l'on apprend que jusqu'au XVIII^{e} siècle, c'était presque exclusivement l'homme qui était représenté dans le nu, dans une image idéalisante empruntée aux représentations des dieux de l'antiquité. Il a fallu attendre la fin du XIX^{e} siècle pour qu'il cède sa place à la femme nue et qu'apparaisse cette singulière association du corps avec la nature et avec le paysage (le nu masculin est rarement associé à ceux-ci). Le nu (ses représentations) est à chaque fois l'écriture même de l'idéologie, son empreinte emblématique, car tout corps est écriture, discours. C'est à cette lecture iconographique que nous conviait donc cette historienne, insistant toutefois beaucoup sur la mise à nu de l'idéologie qui, on le sait, est d'une maigreur quasi squelettique… Et certains ont pu penser: la radiographie de Vénus a-t-elle le pouvoir de nous rendre la densité signifiante et toujours individualisée de son corps?

Et enfin, Philippe Dubois devait nous entraîner dans *L'Image vide*, depuis le Saint Suaire (cette première photographie de crime) jusqu'aux expériences d'iconographie de l'invisible du Dr. Baraduc (1896), en passant par la théorie des spectres de Balzac et les «optogrammes» du Dr. Bourion (1869). Étrange histoire d'actes photographiques aux prises avec des spectres, des fantômes, des images de rêves et de cauchemars, comme cette photo prise par le Dr. Bourion le 14 juin 1868 sur la rétine d'une femme assassinée, et qui représente «le moment où l'assassin, après avoir frappé la mère, tue l'enfant, tandis que le chien se précipite vers la malheureuse petite victime». L'oeil pris pour un appareil photographique, mais aussi où voir signifie ne plus être (*Video ergo non sum*). Disparition du sujet mais aussi évanescence du photographié (nous n'avons plus affaire qu'à des taches, des traces, une trame, un dépôt d'invisible). Par ce biais aussi, nous rejoignons d'autres parcours possibles, modernes cette fois, où des photographes ont préféré inscrire sur la pellicule sensible des traces de mouvement, des taches de temps, des tracés flous (filés, bougés, tremblés) que de saisir des figures pleines, dessinées, arrêtées. Ou encore, comme dans cette photo de Michel Gaboury qui faisait partie de l'exposition à Optica, ont préféré nous rendre au vide du ciel, aux espaces flottants où il n'y a rien à lire, rien à voir. Tache aveugle d'un sujet en défaut. Voir, donc ne pas être.

JEAN-PIERRE DENIS

MARQUES ET CONTRASTES

colloque tenu à
l'Université du Québec à Chicoutimi
27–28 novembre

Ce colloque répondait au besoin urgent d'identifier et de dégager des pistes dans le champ de la photographie et dans la propension de ce média d'expression à envahir tous ses compères, en y perdant parfois un peu de sa spécificité. Essayer de dégager ce dont serait faite cette spécificité devenait donc nécessaire. Ainsi, sans doute, l'ont ressenti Richard Baillargeon, conservateur invité de l'exposition présentée conjointement à la Galerie Séquence à Jonquière et à la Galerie de l'Université du Québec à Chicoutimi, et Gilles Sénéchal, coordinateur du colloque. Malheureusement, l'événement a été un peu à l'image de cette propension au multiple et nous a lancés dans tellement de voies qu'il reste difficile d'en déterminer la direction. Dans un certain sens, cela a fait son intérêt. Mais cela en a aussi révélé la limite.

Trois sections ont scandé le colloque: «Propos d'artistes», «D'hier à aujourd'hui» et «De la pratique à la théorie». En voici un bref compte rendu.

THÉÂTRALISATION ET CITATION

La première intervenante de la section «Propos d'artistes», Lucie Lefebvre, nous a décrit l'essentiel de son travail. Il consiste en une certaine théâtralisation de lieux élaborés en maquette et pris par la suite en photo. Sa pratique, nous dit-elle, vise à dépasser le cadre limitatif de la photo, dans une forme qui s'apparente aux arts plastiques. Désir, ajoute-t-elle, de présenter la photo comme autre chose qu'elle-même et d'illustrer en sa fenêtre obtuse une scénographie de sites naturels archétypaux. Grottes, cascades, rochers se succèdent en ces photos comme sur l'arrière-fond d'un opéra de Wagner. Cette intégration de l'art plastique ne me semble pas réellement détourner l'attention du spectateur de la photo «telle qu'en elle-même», pratique autoréférentielle dont Lucie Lefebvre sent le besoin de s'éloigner. À sa description d'une photographie présentant «autre chose qu'elle-même», on aurait la tentation d'ajouter «mais elle-même autant qu'autre chose». Le travail de *set-up* auquel elle se livre me semble faire partie du bagage de la photographie. Et il nous est tellement rendu sensible, présent, ce travail de montage, tellement outré, qu'il ne suffit pas de présenter des sites naturels archétypaux pour s'en dégager.

Evergon a suivi, qui nous a fait la description de sa pratique photographique. Son travail en est aussi un de citation. Utilisant des *story boards* truffés de références à la peinture italienne du 16^{e} et 17^{e} siècles, il s'emploie à en récupérer les images dans des fresques polaroïd allant jusqu'à un mètre par deux mètres et souvent réparties en triptyque.

Le colloque s'est poursuivi dans l'après-midi avec des remarques du même type. Dans son intervention intitulée *La Photo fabriquée: Les antécédents*, Ann Thomas n'a fait qu'illustrer son travail sur les références et que le commenter en en élargissant le champ. La même remarque vaut pour Jean-Pierre Séguin dont la communication s'est réduite à souligner les rapports formels de composition de l'image entre photo et peinture. Son propos était d'autant moins convaincant qu'il a délaissé une des pistes qui pouvait le plus alimenter sa démarche: celle de la fascination manifestée par Alfred Stieglitz à l'endroit d'Edward Steichen et de son goût pour la gomme bichromatée. Là s'est manifesté un véritable rapprochement entre photo et peinture. Mais il n'était pas dû aux correspondances formelles de l'un et l'autre des médias; plutôt, il ne dépendait que de l'étroite ressemblance du grain pointilliste de la gomme bichromatée avec le rendu granuleux des impressionnistes. Cette caractéristique formelle, d'un autre ordre que celui de la composition plastique, n'en était pas moins valorisée par Stieglitz afin que s'établisse, dans l'esprit du public, un rapprochement entre photo et peinture apte à accorder à la première le prestige reconnu à la seconde. Stratégie un peu retorse, mais néanmoins efficace, puisque c'est à elle qu'on doit la fondation du «Department of Prints and Photographs» du Metropolitan Museum of Art, première collection officielle de photographies parrainée par un musée.

Les intervenants de cette première journée ont plutôt eu tendance à me laisser sur ma faim. Plutôt que de se borner à illustrer cette pratique actuelle de citation, d'intertextualité et de mise en scène de l'image photographique, j'aurais préféré que, dans un premier temps, on essaie d'en dégager la signification et, dans un deuxième, qu'on tente, pour les besoins de la critique, une typologie plus restrictive du phénomène. Il y a en effet des différences assez fondamentales entre mise en scène, théâtralisation et citation. Mais le fait d'insister sur le «travail» de l'appareil comme simple reproducteur, délaissé au profit d'un luxe de simulacres qu'il enregistre presque passivement, n'est pas sans soulever des interrogations. D'autant plus que cela se fait au nom d'une espèce de commentaire paracritique de l'histoire, envisagée comme ensemble fini d'images, comme répertoire à réanimer. Dans ce saut postmoderne qui se fait d'un commentaire auto-spéculatif à une paracritique purement contemplative, un pan complet de l'histoire de l'art est enjambé: celui de la photo dont il n'existe pas vraiment une histoire satisfaisante. Cela est sensible dans le travail de citation d'Evergon qui ne s'adresse qu'à la peinture. La caméra est devenue un oeil éclaté qui sélectionne plutôt qu'il ne voit tout, sans discernement. Cela peut nous conduire à des synchrétismes du genre de Cheryl Sourkes où une critique et une illustration de bribes de savoir s'accompagnent d'une démarche mystique qu'on ne sait plus démarquer de la première. Le recul des idéologies reconnaissant le Sujet comme centre de l'histoire semble amener la recrudescence d'un mysticisme récupéré du fin fond de l'histoire même. La post-histoire semble nous rendre immédiate-

ment présentes toutes les bribes dont elle est composée au détriment des contextes dont elles sont issues, dont elles sont l'expression. Certes, il nous faut redéterminer l'histoire comme suite de manquements et d'erreurs dans une progression qui soit non cumulative, mais sans pour autant revitaliser des savoirs ou des croyances en évacuant les contextes socio-historiques dont ils ne sont pas sans porter la marque.

FIN DE LA THÉORIE?

Cette fin de la théorie, avec Michel Gaboury, se mue en faim de la théorie, qui s'alimente à même un jeu d'esthète traversé de savoirs et n'en privilégiant aucun. À ce compte, je préfère la communication de Pierre Dessureault qui nous avoue de but en blanc sa conviction entêtée voulant que la photo ne soit jamais que documentaire. Son intervention a le mérite de définir ses positions d'emblée plutôt que de bouger sans cesse de l'une à l'autre. Non pas que le jeu, le coup de force de Gaboury ne soit pas séduisant et ne conditionne pas de façon intéressante sa production d'artiste, c'est plutôt que son intervention ne nous apprend rien. Son anagrammatisme barthésien à partir des lettres de «p-h-o-t-o» est un jeu des théories qui trace sa propre limite. Le commentaire décroché, s'il critique jusqu'à un certain point la prétention de la théorie à représenter quelque chose qui soit une vérité, ne nous renseigne malheureusement pas beaucoup sur la possibilité d'autres «vérités» partielles, provisionnelles. Cette déconstruction a peu à voir avec l'entreprise, par exemple, commencée par Jacques Derrida. Dans son effort destructurant, celui-ci réussit à mettre à jour les conditions sous-jacentes à la possibilité d'un savoir philosophique. Mais il peut, pour ce faire, s'appuyer sur l'extrême complexité d'un logocentrisme qui a une sourde emprise sur nos savoirs. La photographie n'a pas cet avantage, étant née pendante (dépendante) de la modernité d'un récent XIX^{e} siècle. Comment peut-on arriver à déconstruire quelque chose qui s'est si peu théorisée, si peu approchée d'un consensus typologique et formel? Le point de vue de Gaboury va d'ailleurs dans le même sens qu'un certain vocabulaire présent au colloque et reprenant à sa suite les critères de «subversion», «déconstruction» et «marginalité». On a parfois l'impression que le potentiel d'auto-négation prêté aux oeuvres, après avoir si longtemps occupé le devant de la scène, a perdu de sa force de frappe. Comme quoi, peut-être, n'y a-t-il plus rien qu'on doive se contenter de simplement déconstruire sans élaborer du même coup une compensation partielle à la «*V*érité» en déroute.

PHOTO ET RATIONALITÉ:
PRÉCEPTES DE RAISON INSTRUMENTALE

L'intervention de Gaétan Gosselin qui tente de dégager cinq processus de légitimation de la production photographique, fortement liés à une tentative de périodisation, irait, à mon sens, plus dans cette direction de constitution d'un consensus théorique. Il va puiser, pour établir ce tableau de la rationalité scientifique du pouvoir créateur, dans les travaux de Jurgen Habermas, philosophe de la reprise de la modernité. Deux critiques me sont venues à l'esprit comme il élaborait cette position. La première est qu'il fait un peu trop fi de l'irruption des préoccupations postmodernes. La deuxième est que sa conception gagnerait, me semble-t-il, à une analyse du discours des premiers balbutiements de la photographie, illustrant par ce biais les stratégies qui ont préludé à sa naissance. L'identification qu'Habermas établit entre modernité et parcellarisation des trois sphères de la connaissance selon Kant et Weber, liée à sa critique subséquente voulant voir dans l'instrumentalisation de la science sa conséquence néfaste, me semblerait aussi une voie opportune pour la démarche de Gosselin. En adoptant cette définition de la modernité et en y liant la photographie, on voit clairement que la photo, à cheval entre l'art et le développement instrumental de la science, ne peut être étudiée qu'à partir de ces prémisses. Il nous faut une approche qui fasse fi de cette supposée autonomie, qui puisse se mettre à penser le lien probable entre le développement de la science comme idéologie et celui de l'«art» de la photo comme voeu pieux impossible à réaliser dans le cadre de la modernité.

Malgré toutes ces critiques, il me semble que c'est dans cette voie d'analyse, préconisée par Gaétan Gosselin, qu'il faut s'engager. Son modèle des processus de légitimation est à conserver et à complexifier, histoire de tenir compte des remarques indiquées plus haut. Lui seul peut offrir une piste enrichissante, apte à contourner la sempiternelle hésitation entre la photo en tant qu'art et la photo en tant que technique. À toutes fins pratiques, il faut reconnaître que la photographie, dans le cadre épistémologique de la modernité, ne peut faire autrement que de rencontrer cette difficulté et *de ne pouvoir la résoudre*.

SYLVAIN CAMPEAU

SIXIÈME FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

Montréal
8–13 mars

Un tel événement, on l'aura deviné, est parsemé de pièges sémantiques, d'enjeux herméneutiques difficilement maîtrisables: ceux-ci sont engloutis dans la mise en abîme ontologique du festival. Ou s'ils ne le sont pas, nous sommes en droit d'attendre un soulèvement (une rébellion) de la spécificité documentaire. En dépit d'une dédicace douteuse à Jean Mitry et à René Payant, «qui nous ont *appris* à mieux voir», le festival choisit d'éviter le débat. D'une part, cette stratégie d'éclatement se révélait rapidement dispersion du «zappeur» (le «quelque chose» pour chacun: documents sur le cinéma, la danse, la musique, l'art et la muséologie, l'architecture...); d'autre part, le leurre de cette dédicace, sous le signe de la critique, rappelait d'autres récents disparus: Masson, Warhol, Beuys, Dubuffet, qui «mieux, ont *donné* à voir». Peu auparavant, Beaubourg présentait sa Biennale du Film sur l'art, qui admettait préalablement une réflexion sur le cadre et le support du genre et proposait la reconnaissance d'une histoire du film sur l'art. Aucune leçon ne fut cependant tirée de cette manifestation par un événement «unique en Amérique». On nous indiquait que des centaines de documents avaient été visionnés avant d'en arriver à la sélection finale; ceci confirme un problème inhérent au processus puisque la plupart des documents s'avéraient navrants. Il faut, en effet, parler ici de documents et non de films documentaires. Malgré leur diffusion à la télévision, les films sur Anne et Patrick Poirier, et sur Jean-Pierre Raynaud ont une autonomie structurelle indépendante des codes du petit écran. Les autres, les émissions, les intermèdes s'ajouteront plus rapidement aux outils de recherche académique, et s'éloigneront de l'idée de vérité propre au «témoignage».

Cette momification de l'art n'est pas sans rappeler certaines idées de Michel Serres (voir *Rome* et *Statues*), un des nombreux absents du Festival avec Pierre Samson, et leur collaboration: *L'Archipel Carpaccio*. Une problématique, presque perverse, du format pointe la crédulité du Festival: comment peut-on montrer l'art à la télévision lorsque certaines revues font la même taille qu'un écran? Pourquoi choisir le support filmique lorsqu'on n'a aucune notion de cinéma? Enfin, comment en arriver à une singularité dans la sélection qui empêcherait ces documents sur l'art de jouer contre eux-mêmes? On comprendra qu'un concept du tort émane de ce festival: d'abord, on relègue à l'image mouvante un rôle d'effacement et on violente le tableau, la sculpture... en se préoccupant peu du cadrage et du montage (qu'on songe seulement à la révolution que fit Brassaï dans la photographie de la sculpture); il en résulte un aplatissement des deux images, semblable à la médiocrité de certaines transpositions théâtrales au cinéma ou sur vidéo grand écran (une aporie du format, sauf lorsqu'il y a déconstruction ou dépouillement du scénique, comme chez Ruiz, Syberberg, Welles).

Il y a une fort belle idée de collaboration, tangente du *gesamtKunstwerk*, soit celle du cinéma qui mobilise les autres arts afin de les présenter là où ils ne sauraient se rendre, y compris à Montréal. Hélas, c'est en évoquant les documentaires des grands cinéastes que nous percevons maintenant un déplacement, une diminution de l'idée que celui qui filme se fait de la fonction du document: admiration et mutisme devant un autre art à l'oeuvre, aspiration à une synthèse qui connoterait une équivalence entre le document et son sujet, désir d'équivalence immédiate qui se traduit par un style maniériste. Ce n'est donc que fragmentée qu'apparaît cette idée de collaboration, matérialisée dans les films de Christophe Loizillon sur Roman Opalka (son film sur Georges Rousse n'était pas au programme), dans celui de Pascal Kané sur le théâtre des Champs-Élysées et celui de Pierre Samson sur l'histoire de la Gare d'Orsay. Ces deux réalisations de Kané et Samson furent produites par le Musée d'Orsay qui manifeste ainsi un empressement à constituer une banque de documents. Le document de Jean-Daniel Pollet, *Au Père Lachaise*, par son utilisation transparente de la musique (en palimpseste) démontre que la musique sait mieux commenter la mort que le texte, mais Pollet épuise celle-ci dans son désir de réanimer les monuments funéraires.

On peut supposer que le projet initial sur l'art était d'y voir plus clair, de présenter une image plus nette du travail d'un artiste; pourquoi, sinon, faire un film lorsque nous avons livres et revues... Le film sur Opalka demeure fidèle à cet esprit dans la mesure où il s'en dégage un sentiment physique de durée et de méticulosité. Il s'inscrivait dans une logique semblable à celle de *A Glimpse of De Kooning* (1960) de Robert Snyder, et de *André Masson et les quatre éléments* (1958) de Jean Grémillon. Nous avons assité à des documents qui réflétaient le raffinement technique des méthodes d'enregistrement; il en était autrement de l'évolution de l'analyse et de l'interprétation. Trop peu de la sélection du Festival rendait compte des méthodologies marquantes des trois dernières décennies, la plupart préférant se complaire dans de vagues portraits psychologisants des artistes. *Momenti d'arte*, de Luciano Rigolini, filmait l'art comme on enregistre ses vacances: des extraits d'expositions à Genève et à Schaffhausen, de Ryman aux Poirier, accompagnés de veules maximes existentielles sur les productions choisies au passage (certains artistes se sont même prêtés à la caméra de Rigolini). Une autre faille provenait de l'effort de mimétisme de l'analysant par rapport à l'analysé. Ainsi, *Now I Know Snow*, de Gianfranco Barberi et Marco di Castri, lequel, suite à une première partie rigoureuse sur Michael Snow et ses films, sombrait dans une seconde qui ne constituait qu'un exercice de style reprenant Snow (difficile gageure puisque le cinéma de Snow est axé sur les composantes et la matérialité du film, alors que la vidéo ne peut évidemment pas se poser ces questions de la même façon).

Nous attendions *State of the Art* de Geoff Dunlop et Sandy Nairne. Cette série anglaise, diffusée sur Channel Four à Londres, avait suscité un intérêt considérable. Le Festival ne présentait que le premier des quatre volets de la série, consacré à l'appropriation de l'Histoire par les artistes suivants:Mariani, Kiefer, Immendorf et Borofsky. Le livre, tiré de la même série, politisait ce premier volet à travers les autres qui devaient suivre (qui touchaient l'industrie de la culture — galeries, musées, revues d'art — , l'influence de Beuys, l'art féministe, et la section la plus novatrice, soit celle des arts en marge, notamment celui des artistes aborigènes). La série dans l'ensemble posait, sinon un jugement de valeur, du moins une réflexion sur ce premier volet et sur les stars du milieu de l'art, sur leur capacité à discourir sur leur art-même — B. Buchloh parle mieux d'Immendorf qu'Immendorf lui-même. Présenté sans les autres, cet unique volet perdait toute sa pertinence et ne faisait que répéter ce que nous avons pu lire dans les revues au cours des dix dernières années.

À qui donc peut s'adresser ce festival sinon aux «amateurs» d'art; nous y avons croisé artistes et critiques, et pourtant les critiques auront eu peu à tirer de cette sélection tandis que les jeunes artistes, qui peuvent difficilement s'exposer à toutes ces productions, auront eu à débourser une certaine somme pour regarder de la télévision. En attendant les corrections au programme, la lecture demeure encore ce qu'il y a de mieux.

STEPHEN SARRAZIN

Ian Wallace, *My Heroes in the Streets*, 1987, laminated photograph and acrylic on canvas, 1m82 x 3m35.

IAN WALLACE

Vancouver Art Gallery
5 février – 3 avril

— Allô?

— Oui…*CCRHRTT*…*FFRRTT*…oui, de Vancouver, hé bien, il y avait une expo…*CCRHRTT*…*FFRTT*…ALLÔ? Oui, pas exactement une rétrospective, mais plutôt des *Selected Works* d'Ian Wallace, des œuvres de 1970 à 1987.

— C'était intéressant?

— Oui, oui…Les œuvres occupaient entièrement une sorte de corridor circulaire qui entoure la rotonde centrale de la Vancouver Art Gallery. Une installation très astucieuse, on tournait en rond, on faisait le tour des œuvres autant de fois que l'on voulait. Absolument parfait. Il y avait même de petites chapelles, dans les coins, pour des travaux plus intimes. D'ailleurs, une œuvre intitulée *Portrait Gallery*, 1984, des photographies cibachromes de bustes de personnages antiques prises dans une galerie en Italie où ils étaient disposés le long des murs, mettait le tout en abyme, si vous vous rappelez ce truc dont on parlait tout le temps il n'y a pas si longtemps…*CCRHRTT*…Allô?

— Alors vous avez tourné longtemps?

— Assez, oui. Cette circularité évoquait bien le va-et-vient entre des culs-de-sac dans lequel il me semble que le travail de Wallace s'inscrit volontairement. Le cul-de-sac de l'art pour l'art (le tableau monochrome) et le cul-de-sac de la critique socio-politique (la photographie documentaire), placés dos-à-dos souvent dans une seule et même œuvre…

— Si bien qu'on ne saurait plus, en art, coincé(e) entre ces deux paires de fesses, où jeter son dévolu…

— Exactement, oui. En fait, si on devait qualifier *le ton* du travail de Wallace, on pourrait dire qu'il y a là une ironie teintée de pessimisme, euh…tout à fait francfortais…

— Je pense qu'il est grand temps que vous vous expliquiez un peu.

— Oui, le temps. C'est comme l'espace. Dans la vie moderne, même s'ils sont devenus tout à fait relatifs, une chose sûre, on a de moins en moins des deux. Il faut vous dire que je m'inspire, dans ces conclusions que j'énonce un peu vite, du très beau catalogue qui accompagne l'exposition, avec un texte de Christos Dikeakos qui fait un parcours intelligent de l'œuvre et aussi un texte, plus polémique mais non moins intéressant, de Jeff Wall. Voilà: le travail d'Ian Wallace prend racine dans les derniers moments du mouvement conceptuel à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix. Après quelques expérimentations picturales sur la monochromie, Wallace opte pour la photographie dans l'intention de surmonter l'impasse du réductionnisme formaliste et de renouer avec une pratique (oserais-je dire une praxis) socio-politique inspirée des avant-gardes historiques. La photographie offre en effet la possibilité de représenter la matière du réel, l'expérience du quotidien, sans (sans trop) recourir à une médiatisation qui sublime. Le découpage photographique de ces œuvres reste cependant informé par la sensibilité conceptuelle: abandon de la composition traditionnelle, banalisation du sujet, choix apparemment dû au hasard (par exemple dans *Street Photos*, 1970) ou sobrement systématisé (comme *Pan-Am Scan*, 1970) etc. La réalité que Wallace documente ainsi sera d'emblée celle, moderne, du tissu urbain, mais avec une forte connotation régionaliste…

— Vancouver?

— Oui, Vancouver, mais un régional vancouverois qui vaut, pour ainsi dire, pour tous les autres, qui les symbolise, tout en étant bien ce régional-ci, vancouverois. Une emphase sur l'ici et le maintenant d'une réalité sociale déterminée, évitant par là l'abstraction généralisatrice, tout en marquant bien l'ubiquité de cette réalité.

— Partout la même, mais à chaque fois différente?

— Précisément. Ce paradoxe apparent étant rendu nécessaire par l'exigence d'articuler une critique sociale à partir d'un lieu précis tout en reconnaissant l'omniprésence de l'Empire. Dans cette réalité urbaine, le sujet, car Wallace va par la suite systématiquement représenter des personnes dans ces scènes urbaines, le sujet aliéné, décentré, etc., est montré comme enveloppé par le tissu urbain, soumis aux feux croisés des multiples codes, échanges et stratifications de la société moderne. Mais, et c'est ce qu'il y a de «beau» chez Wallace, si vous me permettez cette expression, c'est que ce sujet ne cessera jamais d'être un individu malgré tout volontaire, qu'il semblera toujours, potentiellement ou utopiquement du moins, *en droit*, capable d'exercer son libre arbitre, même si les conditions…etc.

— Je vois le pessimisme, mais je ne vois pas très bien l'ironie…

— Elle vient plus tard, après la période «molle».

— La période *molle*?

— Oui, molle, parce qu'après *La Mélancolie de la rue*, 1973, la première des œuvres photographiques grand format et coloriées à la main, un tryptique où la foule aliénante (une scène de rue) est juxtaposée au rêve du foyer retrouvé (la maison modèle), et à la pauvreté et à la marginalisation (une cabane de *squatters*), Wallace va produire une série d'œuvres à forte connotation symboliste, abandonnant ainsi la critique sociale pour une célébration de l'érotisme, de la fuite dans l'imaginaire, de la recherche de l'absolu par le langage et de l'hermétisme. Ce sont des œuvres de très grand format, *An Attack on Literature I and II*, 1975, par exemple, consiste en deux séries de six photographies coloriées, chaque série mesurant environ vingt mètres de long. Dans cette œuvre, qui est une référence directe à des thèmes mallarméens, la page immaculée qui serait «l'espace devenu poème» comme disait Blanchot, le livre imaginaire qui contiendrait le monde, le silence…

— Hors des contraintes de la réalité quotidienne, il n'y a plus nécessité d'agir, d'intervenir, il n'y a plus qu'à chercher la fusion indifférenciée avec une nature dyonisiaque ou d'en évoquer la perte par un travail de plus en plus épuré sur le langage, on abandonne donc le rôle émancipateur de l'art…

— Oui, et d'ailleurs les personnages de *An Attack…* sont étrangement désincarnés, l'espace tout à fait irréel. Un homme se penche vers une machine à écrire posée sur le sol et projette l'ombre de sa main sur une page blanche insérée sur le chariot. Une femme survient et répète le geste de l'homme. Puis une deuxième femme se présente, provoquant un jaillissement de pages blanches hors de la machine à écrire. La deuxième série montre cette femme se protégeant les yeux de la blancheur des pages qui volettent maintenant partout dans la pièce, les deux autres personnages sont prostrés, en attente. De même *Lookout*, 1979, montre un paysage idyllique sur lequel sont très visiblement apposés (avec le même effet de dé-collement que *Le Déjeûner sur l'herbe*) des groupes de personnes qui discutent ou regardent ailleurs. Il y règne une atmosphère pénible de désœuvrement que ne parviennent pas à enrayer ni la beauté du paysage, ni l'érotisme ambiant; le sujet, ici, étire sa vie sans que ses actions prennent source dans le réel ou sans qu'elles l'affectent d'une quelconque façon.

— L'utopie eudémoniste montre des signes de fatigue?

— Exactement, oui. Je pense que c'est ainsi qu'il faut interpréter la mélancolie de ces images: plus que la tristesse de vivre, la culpabilité. C'est pourquoi l'image

polémique, sociale, fait un retour en force avec *Poverty*, 1980, un grand panneau horizontal de huit images où, sur fond urbain d'une extrême désolation, des êtres misérables dorment dehors en plein jour, fouillent dans des piles de déchets, etc. Mais, et c'est là où l'ironie fait son apparition…

— Ah !

— …ces êtres offrent en même temps le même type d'évocation bucolique, que dans les œuvres précédentes. Dans les dernières images de la deuxième série, un homme et une femme semblent esquisser une rencontre, on ne sait pas…

— La nature idyllique pousse à travers les vidanges ?

— Si vous voulez. Il y a comme une fusion brutale de deux types d'utopie : celle d'une pratique révolutionnaire de l'art (ce que les anglophones aiment qualifier de "*leftist avant-garde*") qui, même si elle reste en-deçà de l'espoir de déboucher sur une action politique, dans une négation critique, poursuit quand même le programme de Schiller, c'est-à-dire qu'elle voit dans l'art la possibilité d'éduquer le peuple à une véritable liberté politique; et celle de l'art pour l'art qui, même si elle poursuit une analyse rationnelle de ses composantes, poursuit le discours nietzschéen, c'est-à-dire où l'art porte en lui sa justification, qu'il se situe au-delà des considérations pratiques, de la morale et de la réalité socio-politique et où on est pas trop loin, en fin de compte, de l'idée d'une fusion indifférenciée avec un «tout», de l'extase. Et c'est le retour de la monochromie qui exprimera le plus clairement cette nouvelle orientation dans le travail de Wallace. La série d'images de *Poverty* sera reprise, mais en sérigraphiant chacune des images sur une toile monochrome de couleur différente (1982), puis d'autres images, qui renouent avec les scènes urbaines indifférenciées du début de sa production, seront apposées au tableau blanc, symbole ultime du réductionnisme formaliste, par exemple dans *My Heroes in the Street*, 1987, où des contemporains de Wallace, ses «pairs», sont photographiés dans un contexte urbain dont la verticalité est toujours, pour Wallace, symbole de l'aliénation, des stratifications sociales, du caractère oppressif de la vie moderne…

— Je ne vois pas très bien où est l'impasse, ou plutôt où sont les impasses ?

— Pour le réductionnisme formaliste, l'impasse, c'est le silence, la page blanche de Mallarmé, les *Black Paintings* d'Ad Reinhardt. La recherche des caractéristiques essentielles de l'art a débouché sur le constat de relativisme absolu, de l'absence de fondement pour la légitimation des valeurs. Si bien que le réductionnisme s'est finalement buté contre la réalité socio-politique, pensez à Daniel Buren ou à Gordon Matta-Clark. Pour l'avant-garde, c'est plus complexe. C'est son négativisme, qu'il s'agisse de la réconciliation impossible qu'offre l'art pour Adorno, ou chez le même auteur, de l'impossibilité de nommer l'agent social porteur d'une véritable conscience révolutionnaire, qui aurait miraculeusement échappé à la réification; ou chez Lukacs, le même pessimisme reporté sur une autre impossibilité, celle pour l'art de représenter la totalité de l'expérience humaine; ou chez Weber, l'inéluctabilité de la domination de la raison instrumentale sur la nature et la nature humaine par l'entremise de la bureaucratie, de l'appareil étatique. Les dés, s'il faut revenir à Mallarmé, seraient déjà joués. Les culs-de-sac sont retournés l'un contre l'autre et Wallace, l'artiste, ne sait plus trop comment s'insérer entre eux.

— Tournant le dos au pessimisme politique, on se retrouve face au scepticisme épistémologique. On n'a plus beaucoup de temps, voulez-vous ajouter autre chose ?

— Oui, je voudrais revenir à *My Heroes in the Street*, aux pairs. Parce que, dans d'autres œuvres, Wallace introduit des images de la culture, du musée, de l'histoire de l'art, comme dans *Studio / Museum / Street*, 1986, ou dans *The Imperial City*, 1986, et alors c'est des pères qu'il s'agit : les images de la statuesque classique symbolisent le pouvoir capitaliste, l'autorité et le système d'exposition de l'art tout à la fois et elles sont juxtaposées à des images de l'artiste au travail, de l'homme de la rue, de la pauvreté. Le système muséal présente non pas une discussion contemporaine, agissante, mais des faits acquis de la culture; il transforme le travail des pairs en autorité des pères, diluant le potentiel critique d'une communication intersubjective au profit d'une culture humaniste inoffensive. Les héros de la rue vivent l'expérience résolument moderne de l'isolation, ils sont livrés à eux-mêmes en l'absence d'une véritable…*CCRFTT*…allô ?…une véritable concertation démocratique.

— Pères, im-pairs et manque, donc.

— Exactement, oui.

SERGE BÉRARD

Stan Douglas, *Spectated Man from Television Spots*, 1987, 30 sec.

STAN DOUGLAS

Artspeak Gallery, Vancouver
January 16 – February 6

TV Spots was first shown at the Art Gallery of Ontario in Perspective 87, a yearly exhibition of work by a young emerging artist. The "spots" are fifteen to thirty second interventions into the spectacle of television, meant to be shown repetitively during the commercial breaks of late night TV. They depict absolutely trivial events — gestures almost annoying in their lack of significance: a man stands self-consciously on the corner and straightens a crease in his pants; a woman in a used car lot listens and responds negatively to someone we don't see or hear; a woman walks across an indoor parking lot and is interrupted by her own sneeze: a street vendor wheels merrily down the street to the familiar tune of Camptown Races. What gives these scenes of mediocrity any significance is their potential situation in the context of television. As viewers, we are conditioned to passively assimilate the hard sell and soft sell pornography of commercials and, in fact, accept it as a form of technical splendor and entertainment. The simple interventions of *TV Spots* are without seduction and without apparent rationale within the system. The unsuspecting television viewer would hypothetically be provoked to question, "What is this, and why is it interrupting my television entertainment ? Who are these people who look like my neighbors ?"

There are two distinct aspects to the exhibition of *TV Spots* at Artspeak Gallery in Vancouver. On each of the two opposing walls there is a row of carefully mounted photo-texts, each referring to one of the television spots (though not all are actually realized). They have such titles as *Spectated Man*, *Lit Lot*, and *Sneeze*. Under each photo is a short description of the site and a step by step detail of the action. The photo-texts are indicative of the meticulous attention which Douglas puts into the creation of a work — of a precise calibration of incidents, thoughts, feelings; a divergent flow of references carefully alluded to. The photographs are classically mounted, the scenes choreographed to include subtleties of political philosophy regarding such things as economics and power, public and private experience, relationship, work, production, representation, and the vagueries of understanding what we see all around us. These references only become available through contemplation of the art object and the proposed context. This is an arts activity which vies, even in the exhibition, with the distraction and timing of popular media.

At the end of the room is a large tawdry television monitor on which the individual *TV Spots* are interspersed within a series of boisterous commercials. The exhibition is a documentation of a project meant for the television public, an intervention which is tamed by the gallery setting to the status of idea — a record for the art audience of an art activity; the "spots" rhetorically placed in contrast to the brash, superlative lustre of the television commercials. The photo-texts are a documentation of the process referring to a representation of the context on the monitor. Thus the exhibition is twice removed from the actual accomplishment of a gesture into the hyperspace of media. This dialectic between art and popular culture, between idea and actuality, is central to the exhibition, and to its success or failure as art and as critique.

The question that the exhibition elicits is "who is the audience for the work ?" The gallery has a specific public trained in the reception of artwork. But *TV Spots* pretends to cross over into that realm of the "general" public. It acknowledges its roots in the art world while aiming beyond it. In the discussion of "Strategies of Public Address," (*Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster. DIA Art Foundation, 1987) Krzysztof

Wodiczko characterizes the lineage of the avant-garde through the sixties and seventies as a critical attack on art and institutions and an abandonment of these systems for a broader field of cultural activity. In the eighties however, we can no longer idealize a separation between ourselves and the machinations of the systems which we find ourselves subject to. For Wodiczko, the present avant-garde operates as intelligence within the system. *TV Spots*, as an exhibition, hangs in the balance between the purity of representation and the revolutionary force of intervention. In addressing the potential interaction of art and popular media, however, it signifies the possibility of intelligent action within both milieus.

According to Guy Debord, the spectacle of continuous image bombardment acts as "separation perfected," from ourselves, from each other, and from any cultural paradigm other than that of the hollow glamour of the image, which "concentrates all gazing and all consciousness," acting as a false principle of unification. "In the spectacle one part of the world represents itself to the world and is superior to it," thus maintaining the class structure and isolation of the populace. Debord maintains that the loss of a common basis of communication surfaces in the formal annihilation and deconstruction of art as a separate practice, for the romantic ideal of art and object is party to the language of spectacle which binds us all. "The spectacle [maintains] the ideological characteristics of materialism and idealism. The contemplative side of the old materialism which concerns the world as representation and not as activity and which ultimately idealized matter — is fulfilled in the spectacle."

In *TV Spots* Stan Douglas meets the spectacle head-on and foregoes the romance of modernist forms — an aspect that characterized his previous work and culminated in his hauntingly beautiful *Overture* (1986). In that piece, an early film clip, taken from a train moving along the tracks on the West Coast, repeatedly flares against a white wall while a disembodied voice reads an adaptation of Proust's *À la recherche du temps perdu* in which a traveler talks of the disorientation of space and time and the flow of images during the dark of night. In this and earlier works, the artist addressed that moment in cultural progression in which industrialization and the development of photography and cinema created the potential for mass produced experience based on the visual as opposed to the coherent sensations of personal experience and, from this time, the resulting alienation of the individual from his/her own personal experience and, in turn, the processes of cultural production. The latter was referred to in *Onomatopoeia* (1985) which involved a player piano in a convoluted cross-referencing of time and definitions of culture using ragtime, Beethoven and images of a sweatshop.

This reference to disorientation reveals a concern for the personal, the experiencing subject, and is further emphasized by Douglas' technique of abstracting himself, the producer, from the work through a minimal formal style. This technique refers the viewer back to his/her subjective experience. In a previous work, Douglas symbolically referred to the site of assimilation within the viewer. In *Panoramic Rotunda* (1985), the reflective concave surface of the water in the image has prompted more than one writer to comment on its association with the eye, the seeing experiencing eye of the viewer. Likewise, the *TV Spots* begin and end with the opening and closing of the iris of the camera, simulating the function of the human eye.

In *Striving for Ideal Resolution*, the Olympic Festival exhibition at the Nichol Gallery in Calgary, Donna McAlear talks about the power of art to intervene in the misrepresentations of our common experience within a cultural paradigm focused on the heroic model of success in contrast to the daily struggle which is the core of shared experience. In the context of television, the second spectre of a parking lot attendant is likely to cause consternation, even anger at the unexplained disruption in the routine. Already it begins to break the code. Whether in the gallery or on television, the function of *TV Spots* is to intervene in the process, to stimulate curiosity at whatever level. Ideally it might provoke a dialogue of potential explanations, an awareness of the contrast between the spectacle and the ordinary. Each of these works against the alienating control of spectacle. As such, *TV Spots* is conceptually successful. In practical terms, however, the artwork is still dependent on the goodwill of the empire for its resolution, and on access to the structure of "consumable time."

KAREN HENRY

POLITICALLY SPEAKING

Women in Focus, Vancouver
January 13 – February 20

Politically Speaking presents the feminist strategies of artists Rita McKeough, Mary Scott and Marcella Bienvenue whose works are linked by the use of text and attempt to place women as a social group in a position central to artistic discourse. In the catalogue essay, curator Christine Conley argues that artistic expression has historically been an exercise of male power which excluded women. This exclusion also contributes to the omission of women from a larger symbolic order. McKeough's installation, Scott's paintings and Bienvenue's performance attempt to rupture this patriarchal hegemony and create a space for women's cultural production.

In the four large unstreched canvasses at Women in Focus, Mary Scott incorporates a sophisticated play of image and text which question the construction of gender drawn from her extensive reading of feminism, literature, history, critical theory, etc. She appropriates language from these sources and disrupts the syntactic order through her non-linear compositions to create a frenetic field of intertextuality. To accentuate this intertextual nature, she uses a variety of materials such as oil paint, charcoal, spray paint, letraset, metal letters and felt pen to give a distinct materiality to the texts suspended above and between layers of shellac. The spray painted text is often very large with letters that visually blur as the paint bleeds through the shellac. Letraset, felt pen and metal letters are considerably smaller in scale, making it impossible for one to completely view the painting from a single position. Imagery is reduced to a minimum, existing as primary shapes which occupy the central space in each of the canvasses. One painting has a highly reduced outline of a male figure, another resembles a bust while another remains ambiguous. The figures appear as both severely reduced and newly forming.

Several tensions exist simultaneously between the materials, the variety of viewing positions, the intermingling of texts, the disruption of linear syntax and absence of traditional perspectival space. Theoretically, Scott's paintings correspond to concerns of women writers especially the French feminists Luce Irigaray, Julia Kristeva and Hélène Cixous. They advocate reading and writing texts to displace patriarchal concepts of femininity in which the feminine is repressed, forbidden, unspeakable. Like these theorists, Scott attempts to disrupt this dominant discourse by her presentation of multiple voices through various materials and by the reduction of codified visual imagery embedded in the lavish tactility of materials.

In its material complexity, Scott's textual paintings present "woman" as multiple, decentred and undefinable: "woman" is not reduced to her traditional position in painting as the objectified projection of the male artist's psyche: she is not subjected to or contained by the picture plane. In semantic and political terms, however, Scott's notion of "woman" is abstract and idealized and is limited in its political agency outside the gallery. This notion of "woman" disrupts art historical tradition but is limited in its acknowledgement of the different social positions women occupy.

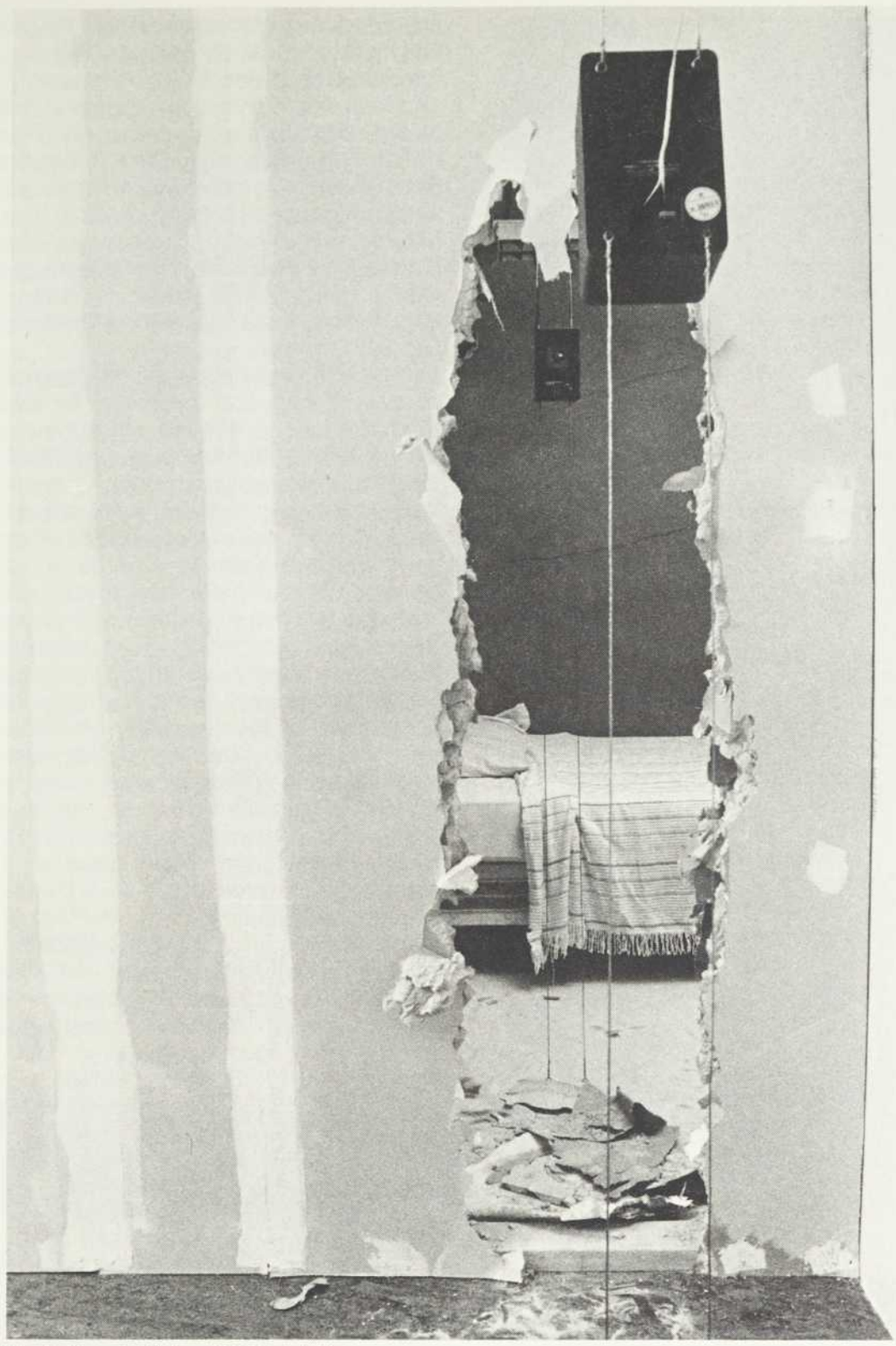
Facing Scott's textual paintings is Rita McKeough's installation, *Mimicry*, where she directly addresses the issue of domestic violence. McKeough inserts a domestic space into the gallery: she fills three quarters of Women in Focus with two adjoining apartments. One enters apartment #210 into a living room and is immediately struck by the voices of a man and a woman which flood this newly constructed space, framed with drywall yet unpainted. The voices originate from two speakers suspended from the ceiling, one in the living room of #210 and the other visible through fractured drywall and located in the living room of the adjoining apartment. McKeough says that the dialogue simulated through these two mediated voices will "simultaneously begin the destruction of both the material structure of the family home and the structure of the couple (in its oppositional form) thereby exposing, in part, the mechanisms which have suppressed the woman."

After stopping to listen to this strangely disembodied, out of sync conversation, one moves through what resembles a regular apartment. There is a kitchen, washroom, baby's room and woman's room. In the woman's room another set of speakers is placed exactly as the first two. Through a fractured wall one moves into the man's apartment, into his bedroom which is dimly lit with white sand covering the floor and darkly painted walls which have several stress fractures that continue through the kitchen, washroom and living room creating an uncanny replication of the woman's apartment. The semblance of people who inhabit this space are the voices and material traces which leave a space for the viewer to become a participant in and inspector of this space. The viewer is given clues which allow her or him to construct possible scenarios for this domestic crisis.

Mimicry is one of several site specific installations that McKeough has built which deal with social issues of the domestic environment. In her first showing of this work at the Latitude 53 Gallery in 1986, she constructed her version of a nuclear fallout shelter which is pertinent given Edmonton's proximity to the cruise missile testing site in Cold Lake Alberta. In Saskatoon, she built an installation concerned with uranium mining and its potentially dangerous implications in relation to urban space and social planning.

In Vancouver, McKeough is concerned with domestic violence and the structures of submission and dominance between men and women. *Mimicry* is site specific as it strongly resembles the type of apartment that exists in the neighbourhood surrounding Women in Focus. In this space, the traditional terms of submission and dominance are ruptured: the woman's space is lighter, freshly built and open as opposed to the fractured, dark, claustrophobic space of the man's apartment. The sound track further disrupts the system: the woman speaks of her double bind – she must escape the confinement of this heterosexual relationship but there are many difficulties involved in building a new space. The man speaks about his inability to understand the woman's position outside of his own needs. Through the experience of listening to these two monologues, one realizes the impasse and anguish of this relationship and, coupled with the rupture of the domestic space, the responsibility of breaking out is left for the viewer to negotiate.

Marcella Bienvenue's performance, *Central Nervous System*, dealt with the exclusion and manipulation of women's voices and representation in the media. The event took place on a slickly constructed set with video monitors, rear screen slide projection, audio and large scale picture frames suspended from the ceiling. The performance opened in the darkness with the sound of a woman's voice in argument followed by applause. Then Bienvenue, spot lit, unwrapped layers of gauze from her head. The next sequence included Bienvenue dancing with a mirror to Billie Holiday and the Beatles, followed by a video tape of herself talking on the telephone. Next a series of slide dissolves depicted a woman in a bus



Rita McKeough, *Mimicry*, 1988, installation.

shelter late at night exploring her reflection in glass. All of this occured in conjunction with Bienvenue miming a tight rope walker at the back of the set. Silence, then her direct address to the audience instructing us that she was attempting to step out of the frame – the closed, constructed space of media and high tech communication. In this space beyond the frame she spoke of her hopes to displace artificial communication and the possibility of replacing it with natural communication. The performance ended with Bienvenue sitting at a candle lit table set for two, drinking wine, alone, waiting.

Although Bienvenue insistently expressed the exclusion and manipulation of women in communication systems and presented her strategy to step outside the frame, her actions remain bound by inscribed elements of patriarchal power, especially her verbose, monological and transparent text, the expensive set and her vaguely defined vision of patriarchal power. To her, patriarchal power is inherent to these systems and therefore impossible to change: it appears as a monolithic entity leaving no space for rupture, appropriation or recuperation of these complex and powerful media. Nevertheless, through a series of clichés in her demonstration of the problems of representing women in the media, Bienvenue used these apparently totalized systems to make her point.

Politically Speaking achieves its goal: Scott, McKeough, and Bienvenue present a feminist perspective in their art and, in the act, they challenge patriarchal artistic hegemony. What isn't readily available in this work, though, is an analysis of the complex and contingent nature of patriarchal power and the variety of different positions that women occupy according to race, class, sexual orientation, etc. Although this project is much larger than the scope of this show, an analysis of the specific complexities is necessary. As Dot Tuer notes in her piece, "From the Father's House: Women's Video and Feminist's Struggle with Difference," "Difference is not a sign of disunity but a recognition that there is no one other, no one infrastructure of oppression and liberation, no longer the privilege of the imaginary outside." (*Fuse*, winter 1987-88)

NANCY SHAW

THE PHASE SHOW

Glendon Gallery, Toronto
January 14 — February 21

Consisting of the technocentric art of Norman White, Hu Hohn and Doug Back, *The Phase Show* focuses on technology as an allegorical subject by the forming of mechanical simulacra of humanity. Through the adoption of these strategies of simulation, new interrelationships are formed between the artist, viewer and object. The hierarchical artist/audience relationship of Modernism is thwarted by the artist's burying of the aesthetic Subject. The authoritative role of the individual artist is also undermined by the utilization of technology's partiallly self-determined collaboration in the determination of the art work. This independent capacity of technology to run wild between the periodic dominance of man forms a portentious warning against the ever-escalating dangers of high-tech advancement.

The delicate balance between the humanitarian and destructive functions of technology is dramatically acted out in Doug Back's electronically controlled sculpture titled, *Emitter/Follower (2)*. A small, mechanical box becomes a techno-puppet, randomly operated by four small motors placed in the upper corners of a steel, rectangular sculpture attached to it by metal chains. A tiny, video monitor, the size of a watch-face, is attached to this robo-puppet. Screening an image of a rectangle, the video mimics the geometric forms of the sculpture housing it. This imitation of the object stresses the structuralist prison that this solo performer is confined to. Yet this minimalist, rectangular sculpture is constructed around the strategic locations of the controlling motors rather than the foundations of formalism.

There is an almost hypnotic effect achieved through the observance of the puppet's performance on this minimalist stage. Its jolting, crab-walk motions instantly convert into somnambulistic strolls and back again ad infinitum. The real-time qualities of this theatrical performance become integrated and actually dependent on the stillness of sculpture. Formalist sculpture is thus transformed into an active time-based medium through the conglomeration of these kinetic and robotic elements. A delicate equilibrium is achieved between the mastering of technology and the independent rebellion of the puppet throughout much of its performance. But occasionally this cybernetic beast tips the hierarchical scales as he threatens to escape from his sculptural confinement. The disruption of technological control over this human surrogate accentuates the fact that the accepted position of human dominance over technology is completely reversed here. The human condition, represented by a puppet operated by an electronic puppet-master is an omen of the possibilities of technological chaos. In a manner similar to J.G. Ballard's Swiftian allegory, the substitution of the mechanical for human presence points to our culture's increasing alienation from technological advancements.

Conversely, Norman White's computerized sculpture, *The Helpless Robot*, portrays the traditional dominant/subservient position of man and machine. White's sculpture, a mish-mash of electronics encased in a plexiglass container, is free to rotate upon its base. But it requires the physical assistance of the viewer in order to move it. A synthesized voice signals this need for aid. Similar to human dependence on the external elements of nature, the machine is now reliant on the enlistment of outside collaboration. The robot maintains the traditional servile role designated to it by sci-fi literature but it cannot perform it without the control of human supervision.

The *Helpless Robot*'s participatory invitation to the viewer allows the audience to play an active role in the outcome of the sculpture. By keeping experiential records, the robot "learns" how to successfully elicit aid from people. Thus each random encounter with the audience contributes to the ongoing development of the piece. The Duchampian concept of chance is intitiated through the workings of the computer's artificial intelligence.

White's piece remains aesthetically spartan, consisting only of the equipment necessary for the robot to operate. The cult of the personality remains notably absent. The modernist concept of the authoritative creator is completely collapsed into the direct intervention of the gallery-goer in the transformation of the sculpture. *The Helpless Robot* becomes an ongoing collaborative performance between the artist, object and audience.

Norman White,
The Helpless Robot, 1986-1988,
electronically-controlled kinetic
sculpture (work in progress);
photo: Cheryl O'Brien.

The aesthetic object is completely avoided in Hu Hohn's piece *Ceci n'est pas une pomme*. Instead in a retroactive hommage to the information mapping systems of conceptual art, the object is replaced by the documentation of invisible concepts. Consisting of twenty-seven running feet of computer print-outs, the piece is representative of the complete memory of an Apple 2 computer. This is compiled by the artist in a second-hand manner: its content is dependent on the entire history of a randomly-chosen machine. The dependence on technologically determined chance brackets the uncontrollable forces external to the artist. The concept of the artist as an original creator is thus usurped.

The entirety of this documentation is framed by oversized computer-printed quotations which illuminate the inherent linguistic structures shaping the memory of the machine. Parallel to the mediation of the human subconscious memory by language, the computer memory-bank is similarly shaped by literal systems. As the tongue-in-cheek punning of the title suggests with apologies to René Magritte, this is not an Apple. Instead, the piece is composed of the material output of a computer as shaped by the convention of language. Technology is hereby dominated by the formalism of language which simutaneously controls human behaviour.

Technology in *The Phase Show* forms an allegory of human qualities. Our culture's hierarchical power-games are acted out in the delicate balance between socio-politically prescribed order and rebellion. This process of the technical substitution of artificial intelligence creates new relationships between the artist and viewer which question the moderninst concept of the autonomous time-detached object. Duchampian exercises in chance are carried out by the unique capabilities of these machines. Technology is an active, participatory component here but it is also a passive subject of contemplation. High-tech currently occupies an ideological place similar to that of the concept of Nature in pre-nineteenth-century thought. It is a site where the exchange of meanings can occur. Technology in the age of mass reproduction has become a substitute for the natural as the mechanical simulacrum increasingly replaces the organic. *The Phase Show* exhibits art produced for a society well-versed in high-technology. Technology is not used as a forum for a new aesthetic but as an allegorical, self-reflective Subject.

EARL MILLER

PATERSON EWEN

Art Gallery of Ontario, Toronto
January 22 – April 3
London Regional Art Gallery
January 29 – March 13

How we think about an artist and the work he produces through the course of his life depends upon many things, but it seems to me that we either approach the artist's work and his life as a series of chapters with beginnings and endings, which are bounded by the time period of his artistic endeavour, or we view an artist's life and work synthetically, as an ongoing text, which begins with birth and concludes with death. In this way, artistic evolution undergoes a series of changes which are evident in both the work and the life of the individual. Thus, art making and what this activity manifests are intimately connected to the individual who makes art. Really useful art historical or critical evaluations will embrace the subjective nature of creative experience, especially when studying an artist's body of work in a retrospective context, which both *The Montreal Years* curated by Mendel Art Gallery's Matthew Teitelbaum and, to a lesser extent, Philip Monk's exhibit of Paterson Ewen's later *Phenomena, Paintings 1971-1987* attempt.

As these two exhibits attest, the landscape has been a continuing source of inspiration for Ewen. It has also been the means through which he has developed a strong forceful artistic language filled with powerful images which evoke explicitly or implicitly what most inspires him, the material reality of his natural environment. Ewen's work is expressive. There have always been sensations, emotions, a felt consciousness made concrete in the material substance of his painted surfaces; whether his earliest landscapes, for example, *Citadel, Quebec*, 1947, or his most recent paintings, *Moon over Water I* and *Ship Wreck* from 1987. Ewen's life has been and continues to be a struggle. The boundaries of representation he breaks visually are analogous to barriers he confronts personally and goes on to change by taking a new direction. It appears, then, that there are no closed chapters in Ewen's life, as Teitelbaum suggests in his introduction, that when Ewen moved to London in 1968, "a chapter of his life closed behind him: twenty years as a painter in Montreal's fragmented artistic community." For Teitelbaum, this chronological and geographical frame underpins the development of his discussion of Ewen's painting from the early landscapes of 1947 onwards when he studied with Goodridge Roberts who was highly influenced by Paul Cézanne and Pierre Bonnard, until 1970 when *Rain Triptych* painted in London, Ontario, signified for Teitelbaum not only the end of Ewen's Montreal years but heralded the beginning of painting the landscape in a manner that was quite unlike his approach in Montreal. Teitelbaum perceives a distinct difference between what he calls Ewen's earlier representations of landscape and this new painting which, Monk shows, materializes through Ewen's innovative use of marks and signs to signify weather phenomena. Instead of ending a chapter, as Teitelbaum suggests, it is clear that Ewen has taken a dramatic new direction at this point. Ewen has challenged convention throughout his life and this aspect of his personality is characterized by his continual exploration of potential new modes of representation, especially the extent to which visual language can embrace the landscape.

There are tremendous ebbs and flows throughout Ewen's production. Monk's organization of the Art Gallery of Ontario exhibit reveals recurring physical substances, marks which signify abstractly and take on sign functions, images which act symbolically and metonymically through reference to the landscape and weather phenomena in these monumental paintings. Although the exhibit is hung in a chronological fashion, Monk focuses the viewer's attention on the rich intertextual presence these works embody. In contrast, the London Regional Art Gallery showing follows Teitelbaum's essay thesis exclusively with the result that the visual expression of Ewen's early painting is less accessible to viewers. While Monk's exhibit shows primary concern for the viewing experience, Teitelbaum gives priority to illustrating the development of the landscape theme, employing carefully selected pieces to support his thesis. Both curatorial practices are consistent with the approach each takes to discuss Ewen's work. On the one hand, Monk embraces the viewer as the receiver of what he identifies as Ewen's signifying practice, emphasizing the material expression of Ewen's visual discourse in what are clearly non-traditional landscapes, what Ewen calls "phenomascapes." On the other hand, Teitelbaum devotes himself to making an interpretation of Ewen's painting in the past as if this body of work exists as an entity distinctly separate from the present paintings.

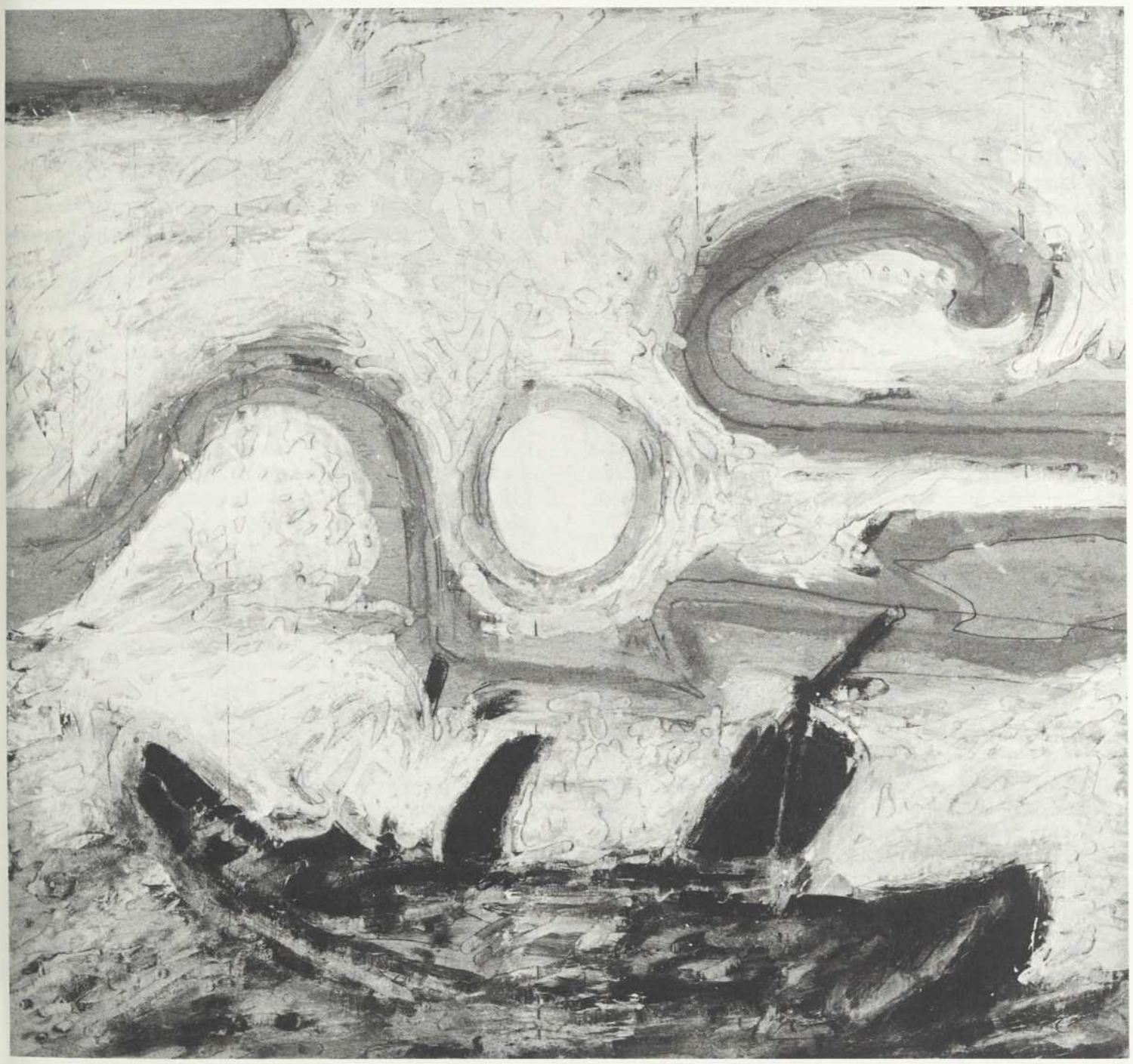
Teitelbaum studies Ewen's early development in terms

of thematic and formal influences, while Monk asserts the integral role each plays converging within the formation of Ewen's visual language, his representation. Teitelbaum's intention is emphatic and didactic, but Monk theorizes a way of seeing these paintings which encourages open-ended discovery through viewing. Within the context of their theses, each curator successfully informs viewers. Teitelbaum's essay/exhibit cogently draws attention to the dominant influence of landscape on Ewen's early development. And Monk's successful exploration of the signifying nature of weather phenomena, which viewers experience in the materialization of these "phenomascapes," is informed by an intelligent critical analysis and theorization of visual practice.

What links these two exhibits, yet makes them different, is the way each curator articulates Ewen's use of landscape. Each interprets the representation of landscape in Ewen's painting in a distinctly different manner. Each uses the term *representation*, yet neither sets down specifically what he means by this concept, although Monk indirectly makes it clear that he informs his view through a semiotic approach to weather phenomena based on the writings of C.S. Peirce, in the first part of his essay, "Signs in the Landscape." Later on Monk states, "What Ewen adds to landscape painting rests on the level of representation. His works remain paintings, but not paintings about paintings. Rather they operate in the interstices between painting and phenomena, where appearance is transcribed onto a surface, but not in any direct correspondence to actuality. The actuality is the phenomenal appearance of the painting itself…"

Monk believes that Ewen's innovative practice as a painter lies in his ability to adapt and change the tradition of representation. He discussed Ewen's visual language and the way that language is given material substance in the process of creating these works. Monk's notion of representation embraces "art" as "visual language," a vehicle for communication realized throughout all of Ewen's work. Teitelbaum uses representation more traditionally as a mimetic process where the landscape subject imitates an actual landscape. Accordingly, Teitelbaum's discussion of landscape is limited to resemblance, to content, unlike Monk's which offers the possibility for tracing the changing character of the landscape, as subject, image or genre in the formation of Ewen's visual discourse. Early manifestations of representation, using Monk's definition, provide a rich territory for probing the sources of Ewen's visual vocabulary, something Teitelbaum neglects. The somewhat closed, critical vision of Teitelbaum's essay, set in a modernist art historical context, makes a discussion of images, which are powerful in "becoming," difficult. From Monk's critical vision emerges an effective and intelligent discourse for embracing Ewen's forceful expression.

JANICE ANDREAE

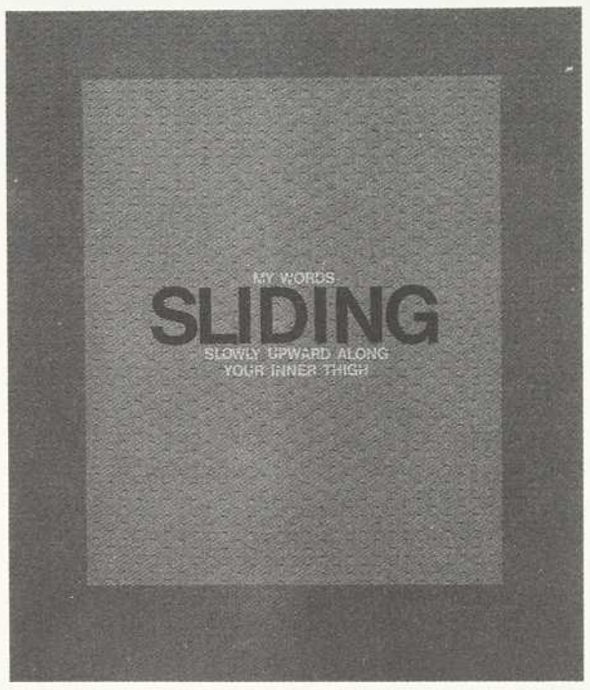


Paterson Ewen, *Ship Wreck*, 1987, acrylic on gouged plywood, 2m28 x 2m43.

ERRATA

Parachute nº 50: Dans la chronique de Gilbert David, à la p. 70, 1er par., 2e et 3e li., il aurait fallu lire: «sous la responsabilité de Claude Chamberland»; et à la p. 71, col. 2, 1er par., li. 8, il aurait fallu lire: «retentissants démentis».

Parachute nº 49: In the review of Lothar Baumgarten by Philip Monk on p. 31, col. 1, par. 3, li. 15: "Our national culture…" should read "Our Material culture…". Also the photograph accompanying Monika Gagnon's review of Vera Lemecha on page 61 was, unfortunately, reproduced sideways. It is reprinted here as it should have appeared. Our apologies to everyone concerned.



Vera Lemecha, *J'ouis sens*, installation with audio; photo: Peter MacCallum.

CORPS SCÉNIQUES

La chronique de théâtre de Gilbert David vous reviendra l'automne prochain avec un bilan de la saison 1987-88.

INFORMATIONS

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

OUVRAGES THÉORIQUES
ESSAYS

Chaudonneret, Marie-Claude, *La Figure de la République. Le Concours de 1848*, préface de M. Agulhon, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux («Notes et documents»), 1987, 242 p., 122 ill. n. et b.

Tout ça est savant, un peu poussiéreux, et à moins de renvoyer à Balzac, à Balzac plutôt qu'à Gauthier ou Champfleury, on finirait par s'y perdre. Voici pour Balzac: «Toutes les fois que vous êtes sérieusement allé voir l'Exposition des ouvrages de sculpture et de peinture, comme elle a lieu depuis la Révolution de 1830, n'avez-vous pas été pris d'un sentiment d'inquiétude, d'ennui, de tristesse, à l'aspect des longues galeries encombrées? Depuis 1830, le Salon n'existe plus. Une seconde fois, le Louvre a été pris d'assaut par le peuple des artistes qui s'y est maintenu. En offrant autrefois l'élite des œuvres d'art, le Salon emportait les plus grands honneurs pour les créations qui y étaient exposées. Parmi les deux cents tableaux choisis, le public choisissait encore: une couronne était décernée au chef-d'œuvre par des mains inconnues. Il s'élevait des discussions passionnées à propos d'une toile. Les injures prodiguées à Delacroix, à Ingres, n'ont pas moins servi leur renommée que les éloges et le fanatisme de leurs adhérents. Aujourd'hui, ni la foule ni la Critique ne se passionnent plus pour les produits de ce bazar. Obligés de faire le choix dont se chargeait autrefois le Jury d'examen, leur attention se lasse à ce travail; et, quand il est achevé, l'Exposition se ferme.» (*in Pierre Grassou*, 1839)

Pour tout dire, Balzac avait seulement sous-estimé le nombre. Au *Concours de 1848*, pas moins de six cent-quatre-vingt-quinze œuvres furent présentées dans quatre catégories (peinture, sculpture, médaille et médaillon emblématique), parmi lesquelles les jurys avaient à choisir, pour chacune des catégories, la meilleure représentation de la figure de la République. Quant au jugement, ou quant à l'obligation de juger, Balzac avait vu juste: «Là où il n'y a plus jugement, il n'y a plus de chose jugée.» Le *Concours de 1848*, organisé au lendemain de la Révolution, fut un échec, dont il ne reste peut-être que l'esquisse peinte de Daumier (Orsay), probablement la seule œuvre du concours visible dans une collection publique.

En réunissant les documents relatifs au concours (programme iconographique, règlements, composition des jurys, etc.), aux artistes participants et à la critique (Gauthier, Champfleury, Delécluze, etc.), Marie-Claude Chaudonneret a accompli un travail remarquable d'archiviste. Un peu poussiéreux? Pas exactement. **J.P.**

Thierry de Duve, *Essais datés I*, 1974-1986, Paris, Éditions de la Différence, 1987, 342 p.

«Ce qui est écrit, même ce qui a traîné dans un tiroir, est donc écrit, ce qui date date, et ce qui date moins est daté de même.» Cette phrase, qui clôt l'avant-propos d'*Essais datés I*, s'entend comme une forme de justification de l'ouvrage qui rassemble en une suite sélectionnée et chronologique (évoquant «la pente du temps») des textes de l'auteur. Neuf en tout dont un *totalement* inédit: «Architecture fasciste et avant-garde» qui commente une exposition intitulée «1919-1943, Rationalisme et architecture en Italie», qui s'est tenue dans le cadre de la Biennale de Venise en 1976. Pointant certains traits de l'architecture fasciste et ce qu'elle laisse voir, il les fait se confronter avec l'avant-garde progressiste qui lui était contemporaine: le Bauhaus. Les autres sélections, par ailleurs, couvriront la photographie, la peinture, la sculpture, la performance et le cinéma, et concerneront plus particulièrement l'art minimal, le travail de Robert Ryman, Barnett Newman, Marthe Wéry, Dan Graham et Chantal Akerman, de même que l'approche critique (Clement Greenberg ou «Clement Lessing»), le modernisme, le postmodernisme, l'histoire et l'histoire de l'art. Pas du tout ou légèrement remaniés, ces textes *datés* constituent une approche de l'art encore très actuelle. **T.St.G.**

Kris, E. et O. Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, préface de E. Gombrich, tr. fr. Michèle Hechter, Paris, Rivages («Galerie»), 1987, 212 p.

L'Image de l'artiste (1934) se présente comme un *essai historique* ou, pour le dire autrement, comme l'inventaire méthodique des récits qui ont contribué à l'invention de la vie d'artiste. L'exposé emprunte son matériau aux «jugements des contemporains et de la postérité — la biographie au sens véritable du terme» (p. 23) et, s'il est essentiellement historique (K.u.K. ont suivi l'enseignement de Julius von Schlosser et le livre est dédié au Warburg Institute), il semble parfois pouvoir anticiper les tendances actuelles de la sociologie de l'art [*cf. Sociologie du travail* (4, 1983), *Revue française de sociologie* (XXVII-3, juillet-septembre 1986), *Sociologie de l'art* (publié sous la direction de Raymonde Moulin, Paris, La Documentation française, 1986) et, plus particulièrement, l'article de Benjamin Buchloh sur Joseph Beuys (*Artforum*, January 1980)].

Le problème n'est pas simple, d'autant moins que les frontières entre histoire, sociologie et psychologie sont mouvantes. Contre Benedetto Croce et les adeptes d'une histoire de l'art sans artiste, il s'agit de reformuler le problème de la personnalité *empirique* de l'artiste (par opposition à sa personnalité *esthétique*) et, du même coup, de montrer que «d'un côté, l'artiste est partiellement responsable, de par son tempérament et ses talents personnels, de la réaction de la société à son égard et que, d'autre part, cette réaction n'est pas sans effet sur l'artiste lui-même» (p. 22).

La traduction française suit le texte de l'édition, revue et augmentée par O. Kurz, de *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* (Yale University Press, 1979). Il conviendrait de souligner que *l'Image de l'artiste* paraît dans la collection «Galerie», dirigée par Patrick Mauriès, à qui on doit aussi les traductions de Federico Zeri (*Renaissance et Pseudo-Renaissance*, tr. fr. Ch. Paolini, 1985; *Le Mythe visuel de l'Italie*, tr. fr. Ch. Paolini, 1986) et d'Ernst Gombrich (*Les Moyens et les fins*, tr. fr. M. Hechter, 1988). **J.P.**

Marie-Jeanne Musiol, *L'Autre Oeil*, le nu féminin dans l'art masculin, Montréal, éd. de La Pleine Lune et Aubes 3935, 1988, 131 p.

Abondamment illustré, l'ouvrage de M.-J. Musiol se veut moins un répertoire montrant la répétition évidente du nu féminin dans l'art masculin qu'une démonstration faisant état d'un pouvoir certain de l'oeil masculin. Le nu n'est pas un genre, écrit-elle, mais «une pratique séculaire fondée sur une manière de voir et sur l'exercice d'un pouvoir spécifique».

Produit en 1988, cet ouvrage peut difficilement ne pas raconter ce que des historiennes de l'art féministes avaient constaté bien avant, à savoir la pratique de la peinture du nu comme la domination du regard masculin sur le corps féminin. Mais en peu de pages toutefois, et à l'aide de nombreux exemples, l'auteure arrive à donner un aperçu des implications sociales et politiques qu'une telle pratique entraîne. Ébauchant dans un premier temps une histoire condensée du nu dans l'art masculin, elle présentera par la suite des scénarios de pose du nu féminin parlant à la fois de «la» modèle, de l'artiste et du spectateur et de la fonction, entre autres, du miroir dans l'œuvre. Le nu féminin étant une figure récurrente dans l'histoire de l'art, elle abordera le motif citationnel qu'il constitue, de même que son rapport privilégié avec la photographie, elle-même médium de la répétition par excellence. L'ouvrage se terminera sur les «marginalités» dans l'histoire du nu, celles-ci concernant le nu masculin, le nu tel que certaines femmes l'ont représenté et des relations «autres» entre l'artiste et son modèle. Un ouvrage efficace, mais un peu bref pour les nombreuses pistes qu'il propose. **T.St.G.**

Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago: University of Chicago Press, 1988, 160 p., illus. colour/ b&w.

Once, when I was a child in a Catholic grade school, my teacher, Sister Peter Damian remarked in reference to a somewhat expressionist crayon drawing I had just completed: "It's no Rembrandt, but then you're not Rembrandt are you." I didn't know much about Rembrandt in the second grade of school populated almost entirely with working class children, but I had heard his name enough by that time to realize I was being compared to a great master artist. Around the same time my grandmother, the daughter, wife and mother of coalminers, referred disparagingly to my hands as meathooks, or, more appropriately, pan shovels. Naturally, clumsy, panshovelled meathooks could not be expected to produce a "Rembrandt." But we do expect, or at least have been led to expect, that the hands of the master himself could and did produce a "Rembrandt."

It is, in fact, the hand(s) of the master Rembrandt that are brought into question in the introduction and first chapter of this book by Svetlana Alpers. At the turn of the century, Rembrandt scholarship had estimated that the artist's production stood at approximately 1000 paintings. This prolific output has been successively reduced to a present figure of around 420 paintings. It is clear now that many of the works that were considered "Rembrandts" were in fact executed by apprentices from his studio or by contemporary followers of the Rembrandt manner. Central to this issue of "disattribution" or "reattribution" was the question of value and it is this value, both economic and aesthetic, that Alpers considers in her convincing reconstruction of Rembrandt as the handler of paint, models, and marketing. Rembrandt's idiosyncracies in these areas, indeed, set him apart from most other artists of his time and have made his name a symbol of, or even synonymous with value.

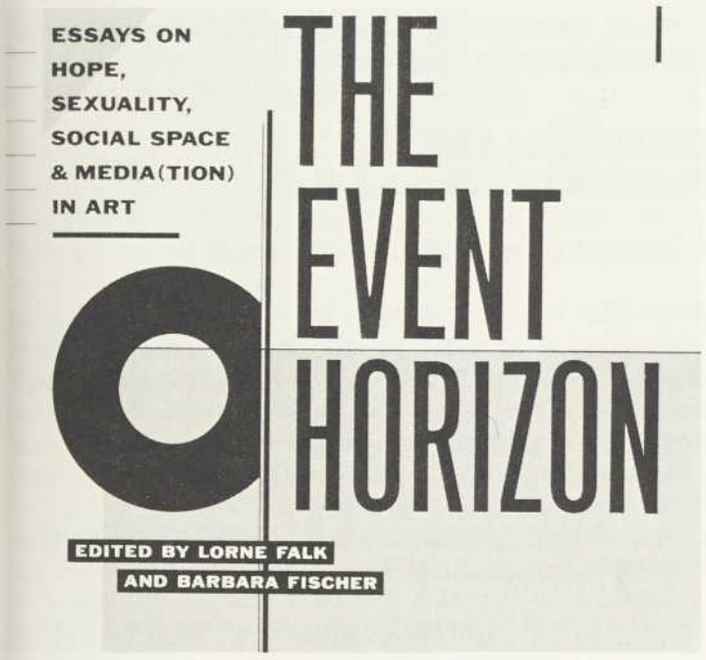
In the first instance as a "rough" painter, one who applied thick paint resulting in loosely defined images, Rembrandt was out of synch with the tendency towards a more refined "smooth" finish style of working. Alpers argues that Rembrandt did this intentionally in order to call attention to his craft and to his role "as that of a maker in the studio." Not only was the "hand" of the artist evident in his impasto style but, as Alpers points out, Rembrandt represented the hand itself as a particularly important mediator between practice and knowledge.

Alpers takes us from the specificity of the *hand* to more general themes such as Rembrandt's handling of models and his organization and administration of his studio. It is his imposition of a theatrical model for the models themselves — that they act not just pose — and his

"domination of the world he brought into the studio," Alpers maintains, that has resulted in "the effect of singularity and individuality given off by Rembrandt's works." And as an entrepreneur of art Rembrandt represented himself confidently. He was not dependent on the patrons who generally supported the artists of his time and in fact, in some ways epitomized the new market economy that was coming into play during the 17th century. Rembrandt promoted himself by painting an unprecedented number of self-portraits. He became a commodity himself. As Alpers says: "Rembrandt was an entrepreneur of the self."

Not only is *Rembrandt's Enterprise* an important and original contribution to the ever expanding field of "Rembrandt" scholarship but it also provides useful insights into questions of authenticity and authorship and how our notions of these things are constructed. These discussions as well as the attention paid to the enterprise or marketing of art may also prove to be valuable in our contemporary preoccupation with postmodernism and some of its appropriative strategies. **B.W.**

***The Event Horizon: Essays on Hope, Sexuality, Social Space and Media(tion) in Art*, Lorne Falk and Barbara Fischer eds., Toronto: The Coach House Press and Walter Phillips Gallery, 1987, 345 p., illus. b&w.**



The Event Horizon is a title stolen from science. As that decisive threshold surrounding a black hole in space, an event horizon marks a critical territory; a transitional space between certain annihilation and possible re-animation. So too with this anthology, which, in its interdisciplinary approach, is largely concerned with the varying potential and problematics of critical cultural practice. Divided among the thematic headings of Hope, Sexuality, Social Space and Media(tion), the writings and images of these (primarily Canadian) artists, curators and critics center upon the need to locate the critical potential of art within its specific and local struggles of articulation. Thus, Abigail Solomon-Godeau's essay on recent documentary photography recognizes the intrinsic double inflection contained in the (social) space of such work: while it outwardly questions and critiques social and political realities, its critical operation is also, equally, turned inward upon itself. Vera Frenkel's wonderful story-telling illustrates the contingencies, uncertainties and contradictions of everyday life; weaving through personal memories and neo-fascist horrors to offer the possibility of hope. Heather Allin's review of the "Going Public" series of videotapes curated by Lisa Steele, and her interview with the latter, brings to the fore the myriad and moving relations between sexed subjectivity and representation. And Michael Lawlor's excerpt from his image/text piece *Led me see* obliquely comments upon the processes of re-membering and re-presenting the fragmented imagery of media(tion) in which we are all engaged. While the strategic actions of the eighteen artists/writers within this text diverge, what finally unites them is their understanding of critical cultural practice as an orientation, a constantly moving intervention which operates within the scattered relations of a particular condition. As a whole then, this book stands as a complex, conjunctural site of both the enunciated and distorted voices of contemporary artistic work. **E.S.**

CATALOGUES
CATALOGUES

***L'Art en Europe, les années décisives, 1945-1953*, Genève, éd. Skira et Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 1987, 326 p.**

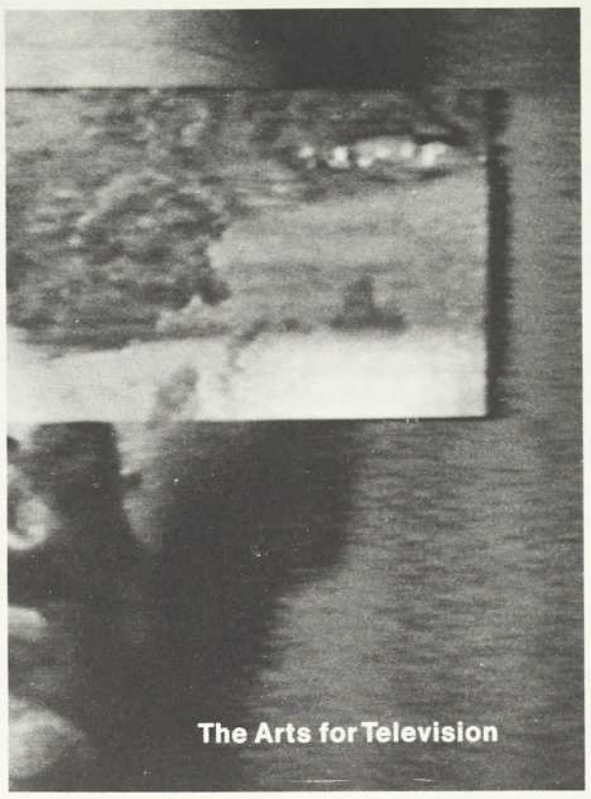
«C'est en Europe, entre 1945 et 1953, qu'ont été définies des orientations décisives pour l'évolution de l'art occidental.» Ainsi commence la note qui introduit les principaux responsables de l'exposition dont témoigne cet imposant et luxueux catalogue. À l'occasion de l'ouverture du Musée d'art moderne de Saint-Étienne, on a voulu offrir un panorama de la création européenne de l'après-guerre qui rende compte de manière approfondie de la diversité et de la complexité d'une période (et d'une aire géographique) jugée négligée par l'histoire de l'art du XX^{e} siècle. En avant-propos, Bernard Ceysson et Jacques Beauffet expliquent qu'«après la Légende dorée de l'École de Paris a prévalu le récit du mythe héroïque de l'École de New York», mais que, dans la succession de ces «contes hagiographiques», l'histoire a trop rapidement gommé les courants esthétiques nombreux et variés qui ont marqué l'Europe dans le quotidien, entre 1945 et 1953.

Édité conjointement par le Musée d'art moderne de Saint-Étienne et les éditions Skira, l'ouvrage rattrape ces huit années perdues au fil de 326 pages abondamment illustrées qui relatent l'évolution de l'art et des activités culturelles sur le territoire d'une Europe en mutation et en pleine reconstruction. Les quelque quarante textes qui se succèdent pour restituer à l'histoire cette période sont signés par Jacques Beauffet, Catherine Bompuis, Madeleine Bonnard, Bernard Ceysson, Jean-François Chevrier, Jean-Luc Daval, Maurice Fréchuret, Françoise Guichon et Gérard Monnier. Pour son matériel visuel impressionnant, pour la diversité des horizons et des activités qu'elle commente et pour les nombreux enjeux politiques, économiques, sociaux et culturels qu'elle retrace à l'intérieur de son itinéraire chronologique et géographique, cette publication constitue un recueil important de renseignements et de références. En regard de ce que représentent sa démarche et sa proposition centrale, elle est aussi une pièce au dossier de la postmodernité révisionniste. **M.M.**

***The Arts for Television*, Kathy Rae Huffman and Dorine Mignot eds., co-published by The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, and the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988, 104 p., illus. b.&w. and colour.**

This catalogue, produced for the exhibition *The Arts for Television*, positions for analysis within the museum artists' work which has been presented on TV. American guest curator at the MOCA, Kathy Rae Huffman, and Dorine Mignot, curator of contemporary art at the Stedelijk Museum in Amsterdam, state their intentions "...to examine the quality and development of this relatively new phenomenon, to exchange inspiring information about it, and to stimulate new artists' productions for television." As such, this publication functions as an interrogation into the formal possibilities of TV as a contextual forum for art: TV as gallery, as theatre, as alternative space. However, Mignot's reification of "television" from "art" results in somewhat fuzzy articulations. Her statement that "Television is becoming the political and commercial 'depiction' of the reality of power: art remains the depiction of personal emotion and insight" polarizes the institution of TV with the "personal creativity" of art. One might point out that art, too, has its institutions, of which the museum is one. And further, the video medium itself is not implicitly synonymous with the institution of broadcast television.

Nevertheless this catalogue is a valuable document,

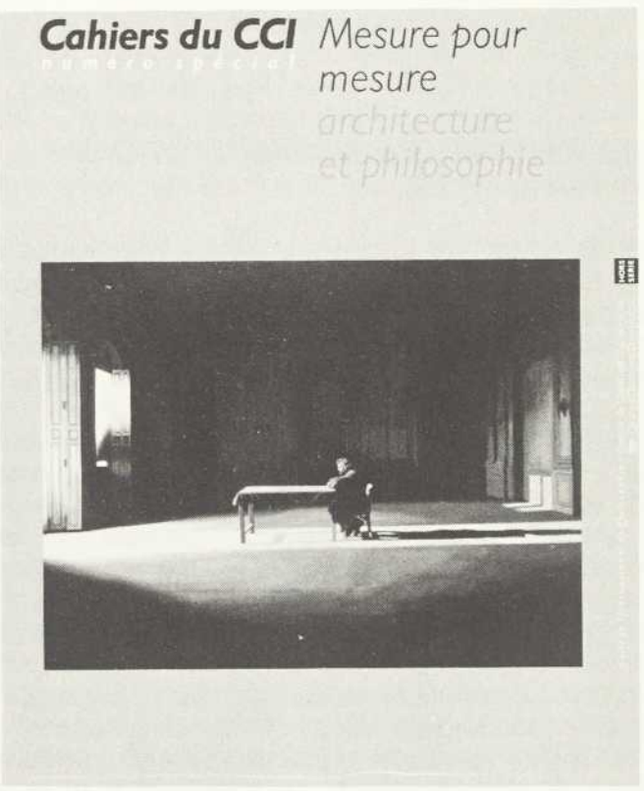


international in scope, of work by dancers, musicians, playwrights, actors, writers, poets and visual and video artists who have presented works on either TV or video. Included are collaborations involving broadcast TV: American stations KQED in San Francisco, WNET in New York, and European state run TV such as ZDF in West Germany and Britain's Channel 4. Essays by Anne-Marie Duguet (theatre), Janet Sternberg (literature), Ernie Tee (dance), Rosetta Brooks (music) and Bob Riley (television) perceptively outline the conventions and formal devices of their respective discipline's orientation to, and transformation by, the TV or video medium. **J.F.**

PÉRIODIQUES
PERIODICALS

***Art press*, n° 123, Paris, mars 1988.**

***Cahiers du CCI*, «Mesure pour mesure, architecture et philosophie», Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, 127 p.**



À signaler: cette parution d'*Art press* où on trouve, entre autres, un article sur Melvin Charney et un autre sur Jeff Wall. Le premier, écrit par Johanne Lamoureux, aborde les «façades» de Charney dans la complexité de leur rapport avec la sculpture et l'architecture, et le travail *in situ* critique qu'elles proposent. Celui de Jeff Wall, écrit

par Catherine Francblin, commente le «renouvellement de la question du réalisme» dans le travail de l'artiste à travers ses emprunts de «pose» de portraits célèbres et à travers aussi le déjà-vu, le souvenir, que ses figures photographiées inspirent. Dans ce numéro également: des articles sur Josef Koudelka, Georg Baselitz, Heiner Blumenthal, Dennis Adams, Alfredo Jaar, Krzysztof Wodiczko, Siah Armajani, Raymond Hains, Yves Klein, Abraham David Christian, Philippe Muray et Gérard Grisey.

À signaler aussi, ce numéro spécial des *Cahiers du CCI* (dont les textes proviennent d'un colloque et de deux séminaires organisés par le Collège international de philosophie et le Centre de création industrielle qui est divisé en trois parties: «Savoirs et singularités», «Écriture, inscription, mémoire» et «Présentation, représentation, dévoilement», dont chacun des termes des intitulés exprime son point de vue sur et son rapport avec l'architecture. Il s'agira, entre autres, de savoir architectural, de la mémoire comme «lieu», de l'écriture architecturale et du fait singulier, pour certains déterminants, qu'est «penser l'architecture». En guise d'avant-propos à ce numéro spécial: cinquante-deux «aphorismes» de Jacques Derrida. **T.St.G.**

***October* 42, "Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs," Benjamin H.D. Buchloh ed., Cambridge: MIT Press, Fall, 1987, 210 p., illus. b.&w.**

This issue of *October* is devoted to the work of Belgian artist Marcel Broodthaers. In his introductory essay Buchloh states that, given the current rediscovery of conceptual art, a reconsideration of Broodthaers' work is appropriate, especially his foresight (by the mid-sixties) in perceiving artistic production as a branch of the culture industry, and his introduction of a radical critique of the museum institution. This is a document of Broodthaers' nomadic movement from poetry (included are original excerpts and translations from his book, *Pense-Bête*), through his production of assemblages, his essays on popular art and interviews concerning his films, to his initiation of fictional museums which provided a context for publishing books and disseminating open letters. Included are many previously untranslated and unpublished texts and photographs by the artist, and essays by Dieter Schwarz, Benjamin H.D. Buchloh, Anne Rorimer, Dirk Snauwaert, Rainer Borgemeister, Michael Oppitz, Birgit Pelzer and Yves Gevaert. As well, a comprehensive bibliography compiled by Marie-Pascale Gildemyn lists Marcel Broodthaers' published writings (except books): open letters, interviews and exhibition catalogues. **J.F.**

UNE PÉDAGOGIE NOMMÉE ORSAY
Note bibliographique

Le débat porte le plus souvent sur l'entreprise de réhabilitation des peintres dits *pompiers* et, accessoirement, sur la révision des concepts qui auraient permis aux historiens de construire l'hypothèse d'une opposition radicale entre l'académisme et l'avant-garde historique. De ce débat, encore récemment réservé aux spécialistes de l'art sous la Troisième République, Orsay ne serait que la mise en scène perverse. Je n'insiste pas, sinon pour apporter un complément bibliographique. Depuis les premiers travaux de A. Boime (*The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, Phaidon Press, 1971), et surtout depuis l'exposition inaugurale présentée au Grand Palais par G. Lacambre (*Le Musée du Luxembourg en 1874*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1974), l'état de la question ne s'est pas profondément modifié. Le petit livre de J. Thuiller (*Peut-on parler d'une peinture «pompier»?*, Paris, PUF, 1984), qui reprend le texte d'une conférence prononcée au Collège de France en mars 1980, a sans doute le mérite d'avoir produit le premier bilan (positif) du révisionnisme, mais il a laissé inchangées les données fondamentales du problème.

Il en va tout autrement du dossier que la revue *Le Débat* consacre à Orsay («Vers un autre XIX[e] siècle», *Le Débat* 44, mars-mai 1987; *cf.* aussi «The Musée d'Orsay: A Symposium», *Art in America*, January 1988, p. 85 sq.). L'histoire n'est pas exclue de ce dossier, au contraire (*cf.* les articles de A. Chastel, R. Rosenblum, P. Vaisse, Fr. Haskell, J. Clair, A. Boime et Fr. Loyer), mais la muséologie y occupe un espace proportionnel au rôle décisif qu'elle a joué dans le débat, en particulier depuis l'inauguration d'Orsay (*cf.* les articles de J. Jenger, A. Pingeot, Fr. Heilbrun et M. Rebérioux et les entretiens avec M. Laclotte et Fr. Cachin).

À vrai dire, on connaissait déjà les fautes, surtout les fautes d'accrochage, dont Orsay s'est rendu coupable, en particulier vis-à-vis de Delacroix, Courbet, Manet et Gauguin (*cf.* Ch. Rosen et H. Zerner, «The Judgment of Paris», *The New York Review of Books*, February 1987, p. 21 sq.), mais les commentaires regroupés dans la revue *Le Débat* sous la rubrique «Visites» sont, disons, au moins éloquents (*cf.* les récits de M. Agulhon, P. Alechinsky, A. Arikha, A. Fermigier, M. Fumaroli, Cl. Lévi-Strauss, J.-Fr. Revel, Ch. Rosen et H. Zerner).

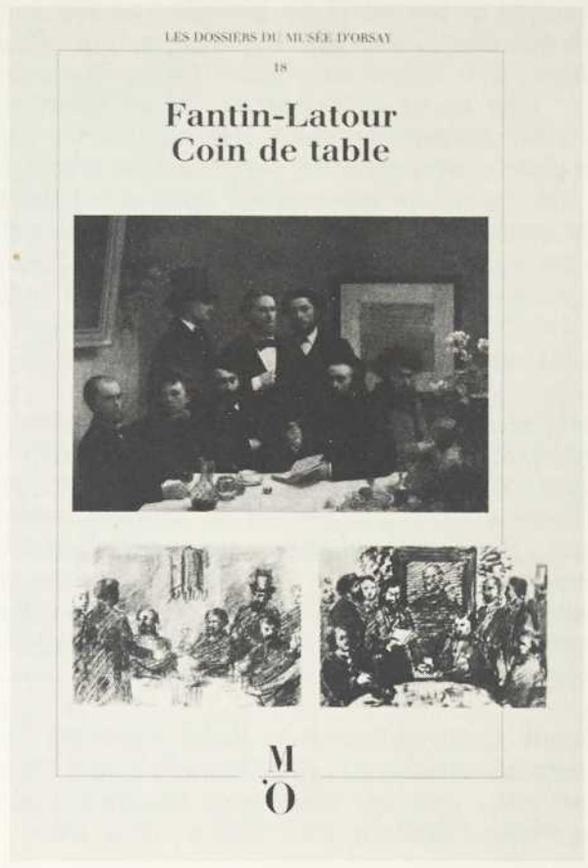
À l'origine, Orsay repose sur un compromis historique, qui n'est pas sans rappeler la politique du *juste milieu* de la Troisième République. «L'avant-garde y est privilégiée, nous dit Fr. Cachin, elle n'y est pas tyrannique.» (p. 74) Tout se passe donc comme si, en choisissant de montrer les *pompiers*, Orsay semblait aussi avoir choisi de laisser en suspens la question de leur présentation. Je cite Lévi-Strauss: «On s'interroge sur les raisons pour lesquelles le *Carnet de parcours du musée d'Orsay* intitulé «Baudelaire et ses peintres» tait soigneusement le nom de William Haussoullier, élève de Delaroche. [...] Ce silence pudique d'un conservateur du musée ne s'explique-t-il pas plutôt par la crainte qu'en laissant connaître au public l'enthousiasme de Baudelaire pour un pompier, on ne fît vaciller les colonnes du temple.» (p. 181, n. 1) Heureusement pour Lévi-Strauss, dont on connaît les positions (*cf.* «Le Métier perdu», *Le Débat* 10, mars 1981, p. 5 sq.) et l'influence (*cf.* J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1983, p. 119), personne ne parcourt Orsay muni d'un carnet et, par conséquent, personne n'aura été trompé. Et c'est dommage.

En effet, si les commentateurs s'entendent généralement pour dénoncer les fautes d'accrochage ou d'éclairage, ils ont montré peu d'empressement à seulement noter l'existence même des publications scientifiques et pédagogiques d'Orsay.* Et c'est dommage, non pas parce que personne n'aura été trompé, mais parce que la perversion nommée Orsay est singulièrement manifeste dans le conflit entre l'accrochage (ou la collection) et les parcours suggérés. Tout se passe donc comme si, de l'intérieur même d'Orsay, et à défaut d'une pédagogie révisionniste, on avait voulu discréditer l'accrochage et, du même coup, dénigrer les *pompiers*.

L'histoire est à suivre. **J.P.**

* Les publications scientifiques («Les Dossiers du Musée d'Orsay») rappellent les «Dossiers du département des peintures» du musée du Louvre. Les dossiers sont publiés à l'occasion d'expositions temporaires d'œuvres qui font ou non partie de la collection du musée. Sont parus, dans l'ordre de leur publication: *L'Ouverture du nouvel Opéra. 5 janvier 1875*, *Stars et monstres sacrés*, *La Carrière de l'architecte au XIX[e] siècle*, *Maillol: la Méditerranée*, *les Journalistes*, *La Vie de Bohème*, *Portraits d'artistes*, *L'Industrie Thonet*, *Victor Laloux. L'Architecte de la gare d'Orsay*, *Le Siècle des dictionnaires*, *Whistler graveur*, *Maison d'artiste, maison musée*, *L'Affiche de librairie au XIX[e] siècle*, *Eugène Boudin, dessins inédits*, *Le Théâtre des Champs-Élysées*, *Bonnard photographe*, *«Les Temps Nouveaux», 1895-1914* et *Fantin-Latour. Coin de table*.

Les publications pédagogiques («Les Carnets Parcours du Musée d'Orsay») proposent des parcours thématiques de la collection, alors que le *Guide* (par Caroline Mathieu, 1986, 264 p.) suit le plan architectural. Sont parus, dans l'ordre de leur publication: *Baudelaire et ses peintres*, *La Danse*, *Le Métier d'artiste*, *La Gare et l'hôtel d'Orsay*, *Images des paysans*, *Autoportraits*, *Actualités*, *Vénus et l'Amour*, *Construire le Musée*



d'Orsay, *Le Moyen-Âge vu par le XIX[e] siècle*, *Scènes d'intérieur* et *Paris spectacle*.

OUVRAGES REÇUS
PUBLICATIONS RECEIVED

OUVRAGES THÉORIQUES / ESSAYS

Assouline, Pierre, *L'Homme de l'art*. D.H. Kahnweiler 1884-1979, Mesnil-sur-l'Estrée, Balland, 1988, 541 p.
Baroni, Daniele, *Art graphique design*, Milano, Sté Nlle des Éditions du Chêne, 1987, 255 p.
Epstein, Vivian Sheldon, *History of Women Artists for Children*, Denver, Col.: self-published, 1987, 32 p., illus. b.&w. and col.
Lessard, Réal, *L'Amour du faux*. La Vérité sur l'affaire Legros, Paris, Hachette, 1988, 281 p.

CATALOGUES / CATALOGUES

Hans Haacke: Unfinished Business, Brian Wallis ed., New York/Cambridge (Mass.): The New Museum of Contemporary Art/MIT Press, 1986, 306 p., illus. b.&w.
Mark Lewis: Burning, Vancouver: Artspeak Gallery, 1988, 22 p., illus. b.&w. and col.
Ken Lum, Manon Blanchette, conservatrice, Musée d'art contemporain de Montréal, 1988, 36 p., ill. n. et b. et coul.
Patrick Raynaud. Rollerbox la sculpture en transit, Hôtel de ville de Villeurbanne, 1988, n.p., ill. n. et b. et coul.
Bill Viola. Survey of a Decade, Marily Zeitlin editor/curator, Houston: Contemporary Arts Museum, 1988, 64 p., illus. b.&w. and col.
Jeff Wall, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1988, 26 p., ill. n. et b.
Rémy Zaugg Für ein Bild, Jean-Christophe Ammann, Theodora Vischer, Felix Philip Ingol, Rémy Zaugg, Bâle, Kunsthalle Basel, 1988, 190 p., ill. n. et b. et coul.

PÉRIODIQUES / PERIODICALS

ETC Montréal, «Figure critique», vol. 1, nº 3 (printemps 1988).
Mediamatic, "European Media-Art Magazine," Vol. 2, No. 3 (Amsterdam, March 1988).
Spirale, «René Payant. Manières d'être», nº 78 (Montréal, avril 1988).

GENEVIÈVE CADIEUX
VIEWING AND THE VISIBLE

A work that moves, or rather that appears to be moving, attracts the viewer's attention in a particular way; it represents a direct invitation to look. Because of the movement, and without prior reflection, our eye starts to compose the work. When faced with sameness, repetition or subtle transformation, the eye wants a better view. This fascination for slow, regular movement or for freezing the image tends to paralyze the viewer. Here, the "statufied object" is not so much the photographed object as it is the viewer, who is transfixed by a desire to see, to understand.[1]

Like flowing narratives that repeat themselves endlessly, but that are renewed in and by each viewer's gaze, the works of Geneviève Cadieux unfold in the time and space that confine those who look at them, and each confinement is different, because of the position that the work imposes on the spectator and of the time that it requires to be seen.

Constant in the work of Geneviève Cadieux are: the human figure; shadow and light — issuing primarily from the work; the support — where light has somehow left its traces; seriality, similarity and contrast; movement and disappearance.

In *Séquence n° 6* and *n° 7*, for example, a larger-than-life photographic image of a man's head is repeated on steel sheets covered with pigment, ink and glass panels which make the eyes in the head appear to move ever so slightly. We seem to see more and more — an increasingly larger section of the face is shown to us from panel to panel — but not necessarily more and more clearly. The ink, pigment and glass in fact veil the face, which is cropped differently in each representation, and give it a kind of uniform translucency, providing a certain depth for the fragmented movement of the image. Horizontal bands, acting as a framing device and running near the bottom of the work, repeat virtually the same face, accentuating this effect of movement.

The rhythm and movement of *Séquences* is again found in the series *Illusions*, as are the transparency, translucency and ephemerality of the figures represented.[2] Instead of steel, the latter uses plexiglass, a support which also exhibits transparency and luminescence, even after being scoured and abraded. Generally, the *Illusions* series (seven in all) is composed of four or five segments, each containing a female figure. In the first ones, the position of the female body changes appreciably from one panel to another, producing a certain motion. The body is stationary in the third, and the background assumes more importance; here, it is the figure and background that combine to provide the principal rhythm of the work as a whole. In *Illusion 5*, the "pulsations" become more pronounced with the integration of neon tubing which illuminates and punctuates the panels. The female figure, *life-size*, is now standing and stationary and is situated, from left to right, closer and closer to the source of light. The only movement here is that provided by the viewer who imagines the body to be retreating or advancing towards the light. Far from the neon tubing, the view of the body is blurred; as one approaches it, it becomes clearer and clearer only to disappear again under the luminescent blue. Too much light has the same effect as darkness; where *black* stands out in the latter, *white* predominates in the former. Two spaces in which form and content almost merge and become one *coloured* surface.

Conventionally, a work is viewed from left to right; here the viewing process is deflected and, in some ways, centered. Because a figure is *clearly* recognizable in the centre of the work, the eye immediately rests there; only after will it recreate the body's virtual movement of retreating or advancing. Oddly enough, the viewer will make this motionless body move rather than the bright light that energizes and generates in itself a movement in the work[3]; accustomed to seeing the body in movement, the eye will naturally effect a transfer of energy.

The stasis and relative clarity of the figure in *Illusion 5* diminish in *Illusions 6* and *7*; the body once again begins to move and again becomes blurred, as if its movement were preventing us from seeing it clearly. Our eye cannot focus on this dancing form, especially as it is somewhat blinded by the light from the neons at the bottom of the work; the glare of these "footlights" masks the very figures they were intended to illuminate. What was supposed to aid our vision in fact blinds it, like an eclipse in which the light crowds out, or *replaces*, the represented object, leaving everything around it in darkness. In this work, light is not an accessory but rather the object of the work, not only determining the degree of visibility, but showing its tenuous, fragile limits. Here the work, initially a photograph, "turns the photograph against itself"[4] and undermines the very principle of this art designed to make us see more clearly. For it adds where it should have adjusted: the lack of focus is compounded by the addition of ink, pigments, the scouring of the support which clouds the image, as well as the blinding light which obscures that which it should illuminate. This is another way of immobilizing, of paralyzing the viewer — the work appropriating within its own space the moving process.

Voices of Reason/Voices of Madness (1983) exemplifies this appropriation of movement by the work and the distance it places between itself and the body of the viewer. Although *outside* the unfolding of the work, the viewer is nonetheless involved in it.

In a room, two back-to-back projectors project slides onto opposite walls: one, in colour, presents the expressionless face of a woman; the other, in black and white, shows the same woman with her mouth open and tense. While the face in colour is motionless and shows the eyes more clearly (there is more light here), the other changes constantly, going in and out of focus. Every minute and a half a piercing sound startles the spectator, who is plunged into darkness and concentrated on following the composition-decomposition of the tormented face and its relation to the other, impassive face. A tense situation results from which the viewer is powerless to escape, perhaps even implicated, in this exchange of glances. As a third party witnessing a drama in which a cold, sustained look meets one that is stained and troubled, s/he feels uncomfortable and her/his discomfort increases upon each piercing sound that breaks the silence. At once excluded and involved, the viewer perceives contrasting images: expressionless/distraught faces; darkness/light; colour/black and white; stasis/movement; cry/silence. Occasionally, reversals within the same image can be seen: the motionless face in colour, which would be more *natural* to see moving since it is closer to reality, and the unreal face, in black and white, which continually manifests and then loses the *visible* signs of anger and despair.

Even the calm and attentiveness that the work demands are subverted by the stressful sound; and further, by the image of the face that fades and reappears, a movement that signals the *aliveness* of the work but only insofar as it suggests explosion, evanescence and, in some ways, disappearance. The image would become so hazy as to lose its shapes and colours, turning almost completely white[5]; a composition and a decomposition that it alone would attend to, creating a story not from a sequence of separate images but from a sequence within the image itself — a story exclusively about representation and its (de)formation. Taken from an earlier film of the author's, the image of the woman follows, *by itself*, its own cinematographic movement.

Nature morte aux arbres et au ballon, exhibited in the gardens of the Musée d'art contemporain in 1987, also has movement but of a more subtle variety. And this time an exterior element, light, determines the extent of its movement. Placed inside an illuminated billboard generally reserved for outdoor advertising is the image of a female torso, arms raised towards the sky and holding a balloon. Next to this is a slightly larger image of a dark and cloudy sky. Seen during the day, the light given off by this billboard cannot be seen since it is of the same intensity as the ambient light; as night falls, it *displays*.

Ever so gradually, *Nature morte aux arbres et au ballon* takes on its luminescence and appears as the only visible representation. In fact, it is always visible, but at each hour of the day, at each change of the weather, it changes slightly. Here, not only is the light of the work an operative factor, but also the surrounding light. Like a painting with nature in the background, it adjusts itself, becoming lighter next to stormy skies or *greyer* — the black and white of the work resurfacing — next to the blue of the sky or the green of the landscape.

During the day the effects are more subtle: what is visible — apart from the woman with the balloon — is not clearly distinguishable from the work's background. The two skies, dark and light, may correspond to the actual sky at the time of viewing. There are formal and luminous similarities between the work and its setting, and within the work as well, again evocations of constant transformation, continual renewal. The exterior light, which changes incessantly and clarifies or dulls the image, gives the clouds a metaphorical role: a transformation of varying though perpetual length, a movement from light to dark depending on their presence or absence; clouds as the image of transformation, as slow or as fast as that of light; clouds "as the support if not the model of all metamorphoses."[6]

Contrasts are also evident within and around the work — black and white and colour, calm and agitation — as if there were a desire to both integrate the luminous installation within the space and to interrogate the *conditions of its visibility*, its detachment from the exhibition site: a detachment necessary to its existence as an object having a cultural, rather than natural status. The image of the woman with the balloon is therefore not an innocent one. Taken from a book from the forties entitled *Perfect Womanhood*, it symbolizes the cultural body, that appreciated at the time. Body-culture, body-nature, the image also carries Cadieux's omnipresent contrasts that create movement within the work or within the viewer: a perpetual back and forth between differences and oppositions which make it difficult to focus the image and the thought.

With Geneviève Cadieux, the body represented is often female and often marked the by era from which it is drawn. It signifies its time and reveals itself when placed in a setting which leaves it open to criticism or, at the very least, re-evaluation. In *Ravissement* (1985), the body appears often and in different ways. First, at the entrance of a room is a colour photograph of a relatively old woman next to a black and white photograph of a young woman. They pose in the same way and both wear the same décolleté. In front of them is a photomontage that captures their reflections and is made up of photographs and shadowgraphs of the female body. The body seems to be posing in front of the photographer (or someone to be seduced) and in front of a mirror. Seen from behind, the body appears real; from beside or from the front it appears only as a traced-out black figure. Inside the room, a stereogram of two nude female forms (perhaps from the beginning of the century) is projected and a suspended acrylic plaque retains a portion of the image appearing on the stereogram. Both women, although one is seen from behind and the other from in front, are in a similar position and arm in arm. The woman seen head-on is looking at the other in rapt attention; the other is looking elsewhere, beyond the scene. In each case, a game of seduction, perhaps unsuccessful, imbues the space of the work.

Whether it is the sensual body with bare shoulders or the protracted gaze that freezes and holds us, whether it be the body that gazes at itself and is thus desirable, whether it be the sexuality of the body, emphasized not only by the nudity but also by the fragmentation of the acrylic plaque which focuses on the women's fleshy and sexual parts, it is clear that the theme is seduction and, consequently, power. A seduction and a power that arise as much from the photograph itself as from the images of the body: the photograph fixes that impalpable moment of desire, accentuating the effect of rapture in the work and outside of it.

Strangely involved, the viewer feels voyeuristic in this mise-en-scène: s/he has to pull the curtain aside to enter the room; s/he can see the stereogram photos from several angles if s/he advances close enough to see behind the acrylic plaque which lends a certain depth to the work. From one angle, the viewer will see a black shape appearing on the bodies, the shadow of the plaque in front — like a censoring of what must not be shown and especially of what must not be recognized. In short, what is blocked out is not the eyes of the women — the traditional area of censorship — but rather their bodies. Here, it is the external gaze of the viewer that is being restricted. He or she may adjust his or her view and may see the bodies *in depth* if s/he stands in front of them. In fact, s/he will be confronted with the desire to both see and conceal and, if s/he moves, will be responsible for the dimensional transformation of the work. The work thus traces a route between the illusion of the representation and the seduction of the figures represented, both delusions of a reality oscillating between the visible and the invisible, between light and darkness.

This delicate and disconcerting situation is found more than once in Cadieux, created largely through the clarity of the image, that which it represents and the darkness which surrounds it. *The Shoe at Right Seems Much to Large* (1986) displays a colour photograph of a face illuminated, especially the eyes, by a projector and surrounded by a large frame. In front of this is the image of a female body, of which one sees only the hazy, dark silhouette, along with an X-ray image revealing the skeleton and internal organs. Behind the face, a mechanism projects continuous waves across the face to the represented bodies. Apart from the high heels on each, these bodies are in a certain opposition: one appears only as a shadow (vague) and the other solely as a structure (precise).

Once again, then, we witness a strange game of unexchanged glances characterized by the insistance of one and the absence of the other, both implicating in some ways. We see the eyeless human forms appearing through the light of the photograph of the eyes, from whose gaze we also cannot escape. As a culturally-created phenomenon, the anonymous *illuminated* gaze may symbolize the ubiquitous masculine gaze which some would have us believe is objective. Thus, the image of the two bodies, made visible and in fact constructed by the light of the projector illuminating the gaze, is exactly what the male sees: the woman as a shadow of himself, the woman as a structure, a matrix, whose feminity is ironically suggested by the high heels. It is a cold image in keeping with the hard stare that meets it, that disembodies it. And precisely because of this *disembodiment*, the image suggests a kind of disappearance: the body is vague, skeletal, everywhere revealing another way of being captive, captured. Evanescent, fleshless, it disappears leaving only its own image as seen through the eyes on the screen. The waves passing through them activate its gaze and what it sees, and dramatize the mise-en-scène in which they interact.

The Shoe at Right Seems Much Too Large, a work set in motion by the shadow of a movement, calls into question the fixity, the neutrality, the objectivity of the photographic eye, and the possibility of objective reading and viewing.

In short, the works of Geneviève Cadieux continually question and collide with our way of looking. It is called upon to construct the movement of a work (*Séquences, Illusions*), to take a stand, to read (*Voices of Reason, Ravissement*), to operate in darkness (as in a darkroom), reminded of its camera lens mechanics when replaced by that of photography and film (*Voices of Reason, Ravissement, The Shoe...*) and to test its own conditions of visibility (*Nature morte...*), to become the subject of representation (*Séquences, The Shoe...*), but also it is that which is conspicuously absent (*The Shoe...*). In each case, it is our way of looking that is involved, physically or "thematically"; Cadieux is thus concerned with both reading and perception.

La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges (1987) and *à Fleur de peau* (1988) also questions our way of looking. Cadieux is a collector of images and here displays, in monumental enlargements, two of these images. One is taken from Saint-Exupéry's illustrated edition of *Le Petit Prince* (1940s), the other from a photograph by E.J. Bellocq of a nude woman (a Louisiana prostitute) seen from behind, drawing a butterly (circa 1900). At the bottom of the image of the Little Prince, who is holding a sword, is this line from Saint-Exupéry: "Voilà le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui" (Here is the best portrait that, later on, I was able to make of him). While this image is in colour, that of the woman is in black and white. This is the major difference; in many other ways, they are alike. They are not only taken from publications, and both monumental in size, but the woman's sketch recalls the Little Prince's incessant entreaty: "Please draw me a sheep." Moreover, both characters are sightless: in both cases, an intervention was made at eye-level even before the artist selected the images. The back of the woman's head has been scratched and the Little Prince's head rubbed away. What may appear in one as an act of censorship — again the band across the eyes — appears in the other more as a dream-like quality, celestial, showing the Little Prince with his head in the clouds, a white vaporous shape appearing on an imaginary figure. A loss of identity results in both cases; paradoxically, they both rely on other marks for recognition: the body of the prostitute, for example, or the noble attire and sword of the Little Prince. While sightless and headless, the two images are still "portraits."

La Blessure d'une cicatrice ou Les Anges records two absent, or rather vanished, gazes. In one, a mark is left; in the other, a cloud. The image has been transformed (by scratching, rubbing) by the Other with the result that one looks at these images, seen countless times before, in a new way. A reactualization, a reactivation of connotative images has taken place. Now because of their size, their framing and presentation, they have become object-paintings (thus to be seen!) whose differences and similarities confront the spectator. Both within the work and outside it, visibility is the central issue.

À Fleur de Peau is presented in a completely different way: a panel lined with lead reproduces, in braille, the phrase from Saint-Exupéry; to the left, a mirror of the same size whose silvering has been altered chemically, presents a specific reflection. In both cases, the view of the spectator is disturbed: the thick lead with its braille inscription is only comprehensible to those who know the code; the only part of the obscure mirror that reflects clearly is that which reflects the body in front of it, the rest appearing darker and "clouded,"[7] leaving the viewer continually repositioning her/himself as if trying to re-establish her or his vision.

Reminiscent of Brunelleschi's device of replacing the sky with a polished metal surface, the mirror in Cadieux's work imitates atmospheric perspective and reflects a fogginess impeding visibility. Instead of allowing one to see, it prevents vision, thereby questioning once again the limits of the *visible* and the *representable*.[8]

Whereas the viewer is invited to touch the lead panel — the text being *à fleur de peau* (skin-deep) — , with the mirror s/he must move about to verify whether or not s/he can be seen: the "clouds" in the work no longer simulate movement, they create it outside themselves by making the viewer move in order to see his/her body when its reflection *covers* them.

The reference to movement is unmistakable in *L'Inconstance du désir* (1988). An immense photograph serves as a backdrop. It is totally black except for its bottom right-hand corner which contains a hazy image of feet, and which therefore appear to be floating. In front of this photograph is a fragment of a massive sidewalk which one may, in fact, walk upon. On the sidewalk lies a pair of white porcelain shoes. The work not only suggests movement but incorporates that of the spectator by making her/him walk across it. In this sense, the path of the viewer is in keeping with the theme of the work. Traversing it, s/he sees objects and images — the shoes, sidewalk, the animated feet — that remind her/him of movement. S/he also sees her/his own image in the reflecting glass in the bottom corner of the photograph. The black of the photograph, the floating feet, the porcelain shoes, a part of the sidewalk, as well as the viewer's feet all appear within the same frame. The frame's opacity, from the scratched glass, thus embraces all the elements of the work. Framed and reflective in this way, the space of *L'Inconstance du désir* simulates that of a painting and also that of a mirror in which an image of the body and a world in movement is seen in perspective.

The fragility of the porcelain shoes, whose reflections is aligned with the floating feet, contrasts with the mass of the sidewalk and the density of the black in the photograph. Cadieux's work, as we have seen, is full of such oppositions. Where, in other works, the viewer's gaze was summoned, here the whole body is called upon to participate in an itinerary whose duration defines the work. *L'Inconstance du désir*, a work which both attracts and repells, is set in motion when it retains and appropriates the gaze or the body of the spectator. It is a work in which, again and always, the play of seduction is central.

THÉRÈSE ST-GELAIS

NOTES

1. See Florence de Mèredieu, "La Photographie et ses prothèses," *Parachute*, No. 34, (Spring 1984), pp.25-32.
2. Robert Swain explains the relationship between the particular qualities of these works and their titles in the catalogue accompanying the exhibition *Works by Geneviève Cadieux* (August 8-September 19, 1982) at the Agnes Etherington Center.
3. For "movement does not necessarily presuppose something mobile, that is to say, an object defined by a set of predetermined properties; it is enough that it contain 'something that moves,' at the very most 'something coloured' or 'luminous' without having actual colour or light." M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1971 (1945)), p.371.
4. F. de Mèredieu, *op. cit.*, p.26 [Trans. from the French].
5. "No doubt, it would be necessary to construct a theory of *blank* photography, blank photography like blank canvases (Rauschenberg), music made of silence (Cage), empty exhibitions or exhibitions of emptiness (Yves Klein)..." F. de Mèredieu, *op. cit.*, p.32 [Trans. from the French].
6. Hubert Damisch, *Théorie du nuage* (Paris: Seuil, 1972), p.38 [Trans. from the French].
7. The artist in fact, commenting on this work, used the term "clouded mirror."
8. See the work by Hubert Damisch, *op. cit.*

Thérèse St-Gelais is an art critic living in Montréal.

Translated from the French by Jeffrey Moore.

REINHARD MUCHA
LE SILENCE DE LA PRÉSENTATION

Devant la complexité des œuvres de Reinhard Mucha, nous pourrions commencer, comme d'autres l'ont fait, par un inventaire minutieux des objets et des éléments qui les composent. Nous pourrions aussi mentionner les liens pseudomorphiques avec les «matériaux-signatures» d'une génération précédente (Joseph Beuys étant peut-être ici la référence la plus directe); discuter du prolongement, chez Mucha, des stratégies de Daniel Buren, Michael Asher et Marcel Broodthaers et de leurs critiques du musée; ou simplement commenter son utilisation de mobilier qui correspond à d'autres stratégies récentes. Après avoir inventorié les composantes, nous passerions à ce qui les relie. Puis, ayant identifié à travers ces liens une intention constante et insistante, nous pourrions les interpréter, trouvant la partie dans le tout, dans le cadre plus large des préoccupations figuratives des œuvres et des références qu'elles produisent. En procédant ainsi, nous pourrions retracer l'itinéraire des œuvres de Mucha, partant de pièces simples comme *Tilsit*, 1987, pour aller jusqu'aux ensembles complexes comme *Kasse beim Fahrer*, 1987, qui fermait le volet bâlois de la double exposition de Mucha en 1987 en une sorte de résolution spectaculaire.

Je veux retarder la progression certaine qui va du simple au complexe, qui trouve la partie confirmée par le tout à travers une interprétation métaphorique de l'intention de l'artiste comme si celle-ci était figurative ou référentielle. Non que cette interprétation ne soit justifiée dans une certaine mesure, ou que les parties ne puissent être interprétées dans le même sens que le tout, puisque l'interprétation du tout trouve sa signification dans les liens entre les parties. Je veux différer cette progression parce qu'elle évolue trop facilement du simple au complexe et, conséquemment, trop naturellement du littéral au métaphorique. Ce qui est «naturel» dans cette construction masque les relations, faisant valoir une hiérarchie entre les œuvres, laquelle pointe à son tour une subordination des éléments les uns aux autres dans chacune des œuvres tout en établissant, pour le spectateur, une position spécifique en-dehors de l'œuvre, mais non à l'intérieur de ses mécanismes. Toute particularité se voit menacée dans ce mouvement du littéral vers le métaphorique. Je fais le pari qu'une œuvre «simple» (comme *Tilsit*) peut être des plus complexes ou que, du moins, le «sens» d'une œuvre réside en ce qui nous maintient en elle, et que c'est dans ses aspects les plus difficiles et les plus rébarbatifs que ce sens peut être discerné. (C'est-à-dire que simple ne veut pas dire uniquement réduit.) Plutôt que de chercher dans les liens quelque chose qui conduise *au dehors* de l'œuvre d'une manière rhizomatique en s'appuyant sur l'incontournable référence au chemin de fer dans le travail de Mucha, nous devrions d'abord chercher un moyen de pénétrer *au dedans* de ce qui se présente comme inflexible et opaque (matériellement et intentionnellement). Ce regard tourné vers le dedans ne reflète pas une intériorisation naïve. Le spectateur est plutôt positionné en un lieu *entre*. Cet «entre», ni en dedans ni en dehors, demande à être défini. Car tout dans ces œuvres réside dans la construction et dans la présentation, entre la construction et la présentation — l'entre-deux de la présentation.

Les termes simple *et* opaque pourraient servir à décrire la boîte couverte de feutre gris, qui est accrochée au mur comme un tableau, œuvre dont le titre est *Tilsit*. Simple parce qu'il ne s'agit que d'une boîte; opaque parce qu'elle ne semble présenter rien d'autre qu'elle-même. C'est dire là à la fois trop et pas assez. Une autre description mettrait en contraste la seule forme de *Tilsit* et la construction complexe de même que l'aspect théâtral de *Kasse beim Fahrer* (Payez le préposé/le conducteur). La forme élémentaire de *Tilsit* «réapparaît» comme élément dans *Kasse beim Fahrer*, absorbée par le tout, accrochée à l'un des murs de l'installation, et réfléchissant l'ensemble du dispositif. En se subordonnant au spectacle de cette œuvre, l'objet qui rappelle *Tilsit* semble simplement introduire ou relayer rapidement le spectateur vers des configurations plus significatives, significatives parce que référentielles: *Kasse beim Fahrer* représente un manège. Mais *Tilsit* n'est pas simple, ni dans ses aspects ni dans ses effets. Elle est construite et, de fait, n'est ni un objet commun réapproprié, ni une entité simple, inarticulée. La boîte recouverte de feutre reçoit sur sa surface proéminente une plaque de verre, dégagée du feutre, et est tenue en place, à l'aide de quatre attaches. Plutôt que d'inventorier les éléments et les matériaux des œuvres de Mucha, peut-être devrions-nous établir une liste des connecteurs qui relient les éléments entre eux. Décrire les attaches dans une œuvre, par exemple, nous révélerait peut-être plus sur l'œuvre que n'importe quelle autre association. Ce qui paraissait simple et opaque devient déjà plus complexe à la description, car ce que nous avons négligé dans l'aspect extérieur d'une œuvre ressurgit comme difficulté, donc comme porteur de sens. Mais cette complexité ne se situe pas uniquement dans la construction. Comme la présentation ne peut être séparée de la construction, ici la construction ne peut être séparée de la description. Et la description devient la transcription de notre questionnement alors que nous sommes en mouvement autour de l'objet.

La complexité de la construction dans des œuvres telles que *Kasse beim Fahrer*, a comme effets connexes possibles de transformer les œuvres d'art en spectacles et le spectateur en témoin passif des présumées intentions figuratives de l'artiste. Au contraire, si le spectateur se penche sur certains problèmes présentés par *Tilsit*, une autre intention devient apparente. Le but n'est pas de présenter une solution. (Pas plus que les «spectacles» de grande envergure ne seront des résolutions; nous devons les interpréter autrement.) Cette présentation problématique dans *Tilsit* demeure néanmoins une présentation. Mais en ne présentant rien d'autre qu'elle-même, *Tilsit* ne révèle d'emblée ni ce qu'elle est, ni quelle est sa fonction. En se présentant elle-même, elle met en jeu plus qu'elle ne donne à voir au départ. Qu'est-ce que *Tilsit* offre et révèle au regard?

Tilsit est un objet et une surface. Fait de verre placé sur du feutre, elle réfléchit et absorbe à la fois la lumière, offrant peu au regard entre cette absorption et cette réflexion, comme si l'une annulait l'autre. Nous sommes attirés par l'œuvre, mais elle ne présente rien: le feutre nous repousse en absorbant la lumière en même temps que toute perception est déviée de la surface du verre. Ces mêmes facteurs, cependant, font aussi agir la surface comme miroir, renvoyant une obscure réflexion, et c'est nous-mêmes que nous voyons réfléchis. Ramenés à nous-mêmes, à notre position en face de cet objet récalcitrant situé quelque part entre un tableau et une sculpture, et puisque rien ne nous est donné à voir (à part nous-mêmes en tant qu'image), nous nous retrouvons au point de départ et interrogeons le statut d'objet de *Tilsit*. Il semble ici que l'on ne nous présente que sa construction. Ce que la construction offre comme signification, dans la manière dont la boîte se projette hors du mur et dans le montage du verre sur le feutre, c'est la *présentation* elle-même. Cette présentation est dépourvue de cadre de sorte que la structure et la mise en scène de la présentation se situent ailleurs. À cause de cet écart entre le verre et le feutre, cependant, dans l'intervalle même entre absorption et réflexion, un autre doute s'insère. Nous somme renvoyés à nous-mêmes, mais sans l'assurance d'une résolution.

Cette réflexion qui nous renvoie à nous-mêmes n'est pas une tentative de nous révéler des modèles formels, réflexifs, de perception ou de conscience. (Que signifierait, ici, la conscience de soi devant une œuvre comme *Tilsit*, si ce n'est une division?) En supposant que ces formes soient sujettes à un type d'idéalisme qui évacue leur contexte, Mucha dirige plutôt notre attention sur ses matériaux. Mais comme les facteurs à l'œuvre dans *Tilsit* ne symbolisent pas non plus la pure réflexivité de l'œuvre d'art, et comme les matériaux eux-mêmes semblent nier tout formalisme, c'est plutôt le fondement matériel de la présentation qui nous est montré. Le fondement matériel de la présentation est le fondement matériel de la production de l'œuvre elle-même. La production est faite de présentation et *vice versa*. C'est la raison pour laquelle notre regard est appelé à se déplacer de cette surface, dont la profondeur et la réflexion sont indéfinies, vers son mode de présentation; il se déplace de la surface vers sa bordure et son «fond»; vers les mécanismes qui retiennent ensemble les éléments de l'œuvre et la rattache au mur; vers les «supports» de l'œuvre dans tous leurs opérateurs institutionnels.

Bien que le moi percevant se réfléchisse dans l'œuvre, le but n'est pas de nous maintenir à l'intérieur d'une forme quelconque de conscience de soi, fermant le circuit entre l'œuvre et le spectateur: un court-circuit. Cette sécurité est estompée par le fait que nous voyons aussi, dans la réflexion, des œuvres réfléchissant à leur tour d'autres œuvres. Nous sommes ramenés du fond vers la surface et, à travers la surface, vers les autres œuvres réfléchies et, à travers celles-ci, vers l'ensemble du circuit institutionnel de présentation. Nous pouvons maintenant affirmer que cette place «entre» ne peut se situer dans une réflexion qui double une relation à l'œuvre qui lui fait face (l'entre du spectateur et de l'œuvre), comme simple intériorisation de ce formalisme/formalité, un entre du soi et de la conscience: une conscience présente à soi[1]. En même temps, cependant, nous ne sommes pas prêts à affirmer que le sujet est déplacé entre un ici et un ailleurs par le travail référentiel propre à chacune des œuvres.

Tilsit fonctionne de façon à nous envoyer n'importe où sauf vers le soi. Cet *ailleurs*, cependant, demeure circonscrit par deux directions dans le travail, lesquelles réorientent une certaine notion de lieu. D'une part, nous trouvons un déplacement vers un quelque part entre les œuvres: un circuit; d'autre part, nous sommes témoins d'une inversion où le lieu se retourne sur lui-même dans une involution qui devient l'«entre» de l'œuvre. Le contexte traverse chaque œuvre, de l'intérieur. Inversé dans la structure même de l'œuvre, le site voit toutes ses particularités absorbées par les liens qui opèrent silencieusement dans l'œuvre, opérations qui positionnent «secrètement» le spectateur[2]. Placés en évidence, ces connecteurs font ressortir une fonction.

Cette *double direction* comporte certaines conséquences pour l'interprétation des œuvres de Mucha. Ce qui conduit au-dehors et ce qui conduit au-dedans ne s'opposent cependant pas nécessairement. En fait, l'indicateur de cette inversion — le connecteur et sa fonction — détermine ce circuit «extérieur». Concrètement, les connecteurs aident à construire l'œuvre; dans les œuvres de grandes dimensions de Mucha, ils deviennent la construction elle-même: ils englobent le spectacle de sa construction. Charnières d'une structure syntaxique qui se développe en complexité autant sur le plan de la référence que sur celui de la métaphore, ces connecteurs ne disparaissent pas sous l'effet d'une quelconque transformation ou dissémination. Peut-être délimitent-ils plutôt qu'ils ne facilitent ces interprétations métaphoriques plus larges. Peut-être servent-ils à séparer les références produites par leurs liaisons dans l'ensemble de la construction.

Les constructions de grandes dimensions sont composées d'objets ou d'éléments introduits ou pris dans l'institution où a lieu l'exposition: des tables, des échelles, des chaises, des chariots, des appareils d'éclairage, des cloisons portatives, etc. Ces éléments conservent leur caractère d'origine à l'intérieur de l'ensemble figuratif même si leur emplacement ou leur fonction peuvent avoir été détournés. Quoique liés aux autres éléments, ils en sont en même temps toujours séparés, à leur point de rencontre, par du feutre ou du tapis, du genre utilisé pour protéger les œuvres durant l'accrochage, l'entreposage ou le transport. Il est significatif que ces matériaux banals bénéficient du même statut que les autres éléments. Il n'y a pas de hiérarchie. Leur disposition, sinon leur fonction, similaire à celle des connecteurs, par exemple les attaches, leur confère une valeur égale à celle des supports (chariots et échelles) qui eux-mêmes ne sont pas subordonnés aux objets qu'ils élèvent ou supportent. Tout est à la fois support et liaison. Même les contenants (les vitrines, les placards, les tablettes, etc.) qui apparaissent dans les œuvres de Mucha participent à la construction au même titre que tous les autres éléments. Dépourvus de leur fonction habituelle, les contenants sont vides, mais non vides de sens dans leur référence au transport ou à l'étalage d'objets. Comme tous les autres éléments transposés, ils opèrent à l'intérieur d'un autre système de signification produit par l'ensemble de l'œuvre. Cet ensemble ne se résume pas, cependant, à un rébus, dont nous pourrions déchiffrer le sens tout en conservant la fonction ou connotation d'origine des éléments qui la composent. Le sens de ces éléments est à la fois plus général et plus spécifique. De même, leur nouvelle configuration ne transforme pas les œuvres en cette chose dont leur construction rappelle l'image: ces images ne se fondent jamais en conformité avec la chose elle-même. Les éléments font néanmoins fonction de signes dont il nous faut localiser les références, celles-ci n'étant toutefois pas nécessairement déterminées par l'image globale, mais par ce qui construit effectivement cette image à tous les niveaux.

Ces «signifiants» ne nous orientent pas à la manière, par exemple, des noms de stations qui apparaissent dans les œuvres de Mucha ou qui leur servent de titre. Ces signes

visibles et ces noms sont aussi vides que les contenants. La référence, donc, n'irradie pas simplement vers l'extérieur en un système que désignerait le transport. Celui-ci est plutôt un moment dans le circuit de la préparation, un facteur précédent la présentation et s'y introduisant comme une non-valeur. C'est pourquoi plusieurs des matériaux placés entre les éléments — le feutre, les amortisseurs, le ruban — sont précisément ces matériaux utilisés pour protéger les œuvres d'art pendant le transport, la préparation et l'accrochage; ils servent ainsi à faire le lien entre les œuvres d'art et d'autres systèmes de diffusion culturellement déterminés, plus circonscrits dans leurs effets.

La résolution sous forme de spectacle échoue; la référence est différée. Inefficaces dans le système actuel de représentation (l'espace d'exposition), ces œuvres ne déploient plus vers l'extérieur une signification généralisée. La construction de l'œuvre est au contraire un «commentaire» sur ce que le spectacle, en tant que fonction, cherche à masquer. C'est-à-dire: que le spectacle est produit et mis en circulation comme une marchandise; qu'il existe des institutions et des procédures pour le gérer. Ne montrant ou ne transportant plus rien (n'importe quoi qui serait son contenu), les œuvres de Mucha désignent les opérations qui demeurent habituellement cachées; qui ne sont plus considérées pertinentes lors de la présentation; ou qui gardent «en vie» l'œuvre d'art avant, au-delà ou entre les présentations, cet *en dehors* de la présentation où les éléments qui composent l'œuvre, décomposés, n'ont plus de fonction et ne portent plus, par conséquent, de signification ou ne constituent plus une présence. Tous ces facteurs servent à construire l'œuvre et, conséquemment, à construire sa présentation, en même temps que nous réalisons qu'ils visent généralement à se rendre invisibles. Ce qui était en dehors de l'œuvre se trouve maintenant à l'intérieur d'elle comme la force même qui maintient l'œuvre ensemble en tant que présentation, une non-valeur qui constitue la valeur de l'œuvre.

Cet «en dehors» circonscrit l'«en dedans» du système muséographique, en tant qu'envers représentationnel participant à la constitution d'un système de présentation, en une inversion ou, plutôt, une involution qui trace un passage *à travers* les œuvres de Mucha, une transformation par laquelle nous comprenons la dynamique de leur présentation. Ces codes ainsi définis nous amènent à l'intérieur plutôt que de nous conduire à l'extérieur.

Toutefois, les objets qui ont été entièrement construits à partir d'éléments, de facteurs et de procédures de présentation se prêtent à des interprétations qui, ultimement, ne peuvent être décrites que comme métaphoriques. Un sens, aussi général soit-il, provient de la «métamorphose» des objets et de leurs références à un mouvement déterminé par les systèmes de transport (ou les tours de parcs d'amusement), références que plusieurs, sinon toutes les œuvres, effectuent d'une façon ou d'une autre[3]. Cette question d'interprétation rejoint probablement les interrogations critiques fondamentales de l'œuvre de Mucha; c'est-à-dire, d'une part, le lien entre chacune des œuvres et son/ses «référent/s»; d'autre part, le sens ainsi construit en termes strictement syntaxiques ou sémantiques, et subséquemment les relations (peut-être incalculables) entre les codes disparates de chacune des œuvres. La première question peut être mise de côté au profit de la seconde, mais seulement si la seconde peut être considérée comme découlant de la construction des œuvres et non de leur sujet, c'est-à-dire, leurs référents objectifs. Car le système de chemin de fer ne fait qu'indiquer le mouvement ou la construction du sens.

En tant qu'«origine» de ce système de références en circulation, *Wartesaal* (Salle d'attente, 1982) génère ce système agissant de métaphores. En apparence du moins, Mucha puise continuellement ses titres dans le «catalogue» des noms de stations de chemin de fer rangés dans les tiroirs de cette œuvre. *Wartesaal* réfère à un système uniquement par l'entremise de ses noms; la construction en soi n'évoque aucune image. Élaborée uniquement autour de ces noms, l'œuvre est un objet purement fonctionnel, une sorte de machine qui dispense des noms selon les exigences d'une exposition, quand un panneau d'affichage est prélevé, placé sur une table et éclairé. Cette procédure n'offre qu'une analogie lointaine avec le système de chemin de fer qui semble lui donner son impulsion. Car Reinhard Mucha affirme que l'analogie juste est celle du système des galeries, où les œuvres d'art remplacées par des signes de stations de chemin de fer, signifiant à leur tour des noms d'artistes, attendent d'être mises en circulation. Le système que *Wartesaal* définit est fermé, et il n'est ouvert que dans la mesure où il prend part à cette circulation qui est d'ordre économique, autant qu'elle relève du désir et du prestige[4].

Une interprétation métaphorique ne pourrait être entreprise qu'avec des ensembles complexes comme *Kasse beim Fahrer*, dont les profils rappellent soit des spectacles de variétés, soit des véhicules. Mais certaines œuvres ne font aucune référence, si ce n'est par un nom ou un titre: *Tilsit* par exemple. Si on considère le tain du miroir de *Tilsit*, quelle métaphore pourrait-il contenir qui ne disparaîtrait dans sa réflexion dans une autre œuvre? *Tilsit* ne nous transforme ni nous émeut d'une manière aussi évidente. Trop souvent, l'interprétation nous place devant les constructions plus spectaculaires que pour nous détourner du travail. La nature organique de cette ouverture vers la métaphore, cependant, est niée dans les œuvres de Mucha par l'insistante répétition des aspects construits.

Qu'un élément semblable à *Tilsit* serve d'introduction à *Kasse beim Fahrer* ne devrait en aucun cas nous porter à conclure à une hiérarchisation. Au contraire, les facteurs agissant dans une œuvre non référentielle comme *Tilsit* sont déterminants pour l'interprétation d'un soi-disant spectacle comme *Kasse beim Fahrer* et non *vice versa*. *Kasse beim Fahrer* répète *Tilsit* en abyme dans le tain de son propre miroir.

Nous avons identifié deux directions dans les œuvres de Mucha — un circuit entre les œuvres et l'«entre» d'une œuvre elle-même — , mais une autre «direction» peut être observée: la relève, la «résolution» d'une œuvre par une autre. Ce qui ne veut pas dire qu'une œuvre résout les problèmes d'une autre ou que certaines œuvres sont plus réussies que d'autres. Nous disons plutôt que certaines œuvres sont annulées et relevées par d'autres œuvres. Mais il s'agit d'une annulation avec une différence. Que Mucha, dans un si grand nombre de ses œuvres, dirige notre attention vers des facteurs qui ne semblent plus pertinents dans la présentation, et que nous concluions que ses spectacles ne sont pas des résolutions, devraient nous rendre méfiants de tout langage d'annulation et de relève qui nous ramènerait au concept hégélien de l'*Aufhebung* et de son «identité qui se rétablit d'elle-même»[5].

Étant donné la nature des grandes installations de Mucha, quelques-unes sont «annulées» une fois l'exposition terminée pour être à nouveau relevées dans de nouvelles œuvres qui conservent la trace de ces événements. Du fait que ces grandes installations sont *in situ*, dans la mesure où elles sont composées de matériaux provenant de leur lieu d'exposition (des chaises, l'équipement qui sert au transport des œuvres dans les lieux d'exposition, etc.), elles doivent être démontées une fois l'exposition terminée. Et puisqu'elles sont dépendantes des matériaux fournis par ces institutions, elles ne peuvent être réinstallées ailleurs, dans un autre contexte d'exposition. (Ces conditions ont quelque peu changé récemment.) *Untitled (Oberhausen-Osterfeld Süd 1981)*, 1981/82, et *Untitled ("Astron Taurus," Kunsthalle Bielefeld 1981)*, 1984, sont justement deux œuvres de type «documentaire» qui semblent «maintenir en vie» ces installations précédentes. On retrouve dans ces deux œuvres des cadres encadrant des photographies de l'installation elles-mêmes déjà encadrées. Dans *Untitled (Oberhausen-Osterfeld Süd 1981)*, les deux parties de l'œuvre rappellent une présence passée à travers les photographies encadrées, elles-mêmes à nouveau encadrées, et présentent une présence vide dans la vitrine dégarnie, tapissée de feutre et éclairée à son sommet. Dans *Untitled ("Astron Taurus," Kunsthalle Bielefeld, 1981)*, ces vues encadrées de l'installation sont complétées par l'unique rappel/reste matériel de l'installation — les ventilateurs de marque Astron Taurus, objets qui pouvaient être amenés dans l'institution et repris par la suite.

Ces œuvres donnent à voir la présence de la présentation d'une présence passée. Il ne s'agit pas ici d'un jeu entre la présence et l'absence qui constitue la représentation. Ces œuvres «nouvelles» ne sont plus la simple mémoire d'œuvres passées. Elles démontent la métaphore, comme s'il s'agissait de démonter l'œuvre elle-même, qui n'existe plus excepté sous cette forme. L'interprétation métaphorique de la présentation originale, peut-être la présentation originale elle-même — ou l'«original» de la présentation — , est ce qui est en jeu ici. Comme pour toutes les autres œuvres, nous sommes ramenés, en tant que spectateurs, à la présentation actuelle. Mais ces œuvres sans titre ont la particularité de prendre la forme d'une annonce autant que d'une trace. Elles s'ouvrent sur le futur. «Sous l'apparence trompeuse d'un présent», le passé et le futur se rencontrent. Dans la mesure où ces œuvres sans titre réfléchissent aussi d'autres œuvres à leurs surfaces dans la présente installation, elles pointent aussi les fins futures de toute autre œuvre et présentation.

NOTES

1. Examinons un autre retournement et la réflexion qui apparaît dans une œuvre sans titre de 1981 qui porte l'inscription «MÄNNER-FRAUEN». Cette œuvre est physiquement retournée sur elle-même, puisqu'elle occupe un coin, avec deux cadres, chacun contenant l'un des mots, accroché sur fond de feutre. L'œuvre est construite de façon à ce que les pièces de feutre se rencontrent dans le coin pour former une couture, mais un écart subsiste entre les deux cadres, entre «hommes» et «femmes». L'inscription étant recouverte d'une vitre, chaque mot, écrit en blanc sur fond noir, se réfléchit dans l'autre comme en miroir. «MÄNNER» est ainsi réfléchi en inversion dans «FRAUEN» et «FRAUEN» dans «MÄNNER» de manière à créer une structure en chiasme dans cette intersection d'un espace à la fois réel et virtuel. Il va sans dire que nous sommes également réfléchis dans ces surfaces, une conséquence qu'il nous faut éclaircir, démêler ou dévoiler. Cette perception ne s'offre pas aisément au regard. Lors de l'installation de cette œuvre à Bâle, une autre construction, *Lohhof* (1987), bloquait en partie l'accès à l'œuvre. Ce type de disposition complique notre compréhension. Pour voir cette œuvre, on devait soit la regarder à partir de l'extrémité du couloir formé par *Lohhof* et *Sans titre* sur le mur, sans jamais pouvoir apercevoir le texte en entier d'un seul coup, ou marcher le long de l'œuvre, en tournant le coin pour percevoir le tout. Une mise en scène qui nous rend dépendants de deux œuvres à la fois, nous impliquant dans ce passage entre, tout en nous distançant de la présence de chacune d'entre elles.
2. Mucha a infléchi l'axe historique de développement de Constantin Brancusi à Carl Andre dans sa démonstration des liens entre les composantes/matériaux aussi bien que des liens entre l'œuvre et son lieu.
3. Comme lorsque, par exemple, Germano Celant écrit: «Regroupés, les éléments «mobilisés» forment un plus grand objet, et participent à une transformation du sens.» Bien que Celant parle de forces et non d'intentions («C'est presque comme si une force les avait poussés vers ce nouvel ordre et ce nouveau contenu... C'est la force agissant derrière ces œuvres qui importe; elle détermine le mouvement et ordonne les regroupements et les événements que l'on perçoit. Elle provoque une métamorphose des apparences (dans ses écrits, Mucha cite fréquemment Franz Kafka), les faisant voyager et changer de position vers des buts inconnus et fascinants.»), le sens de l'œuvre est déjà généralisé: «Chaque œuvre, s'étalant à l'horizontale, devient un transporteur capable de traverser toutes les frontières, à la fois linguistiques et géographiques.» «Stations on a Journey», *Artforum* (Dec., 1985), p. 76, 79. (Trad. de l'anglais)
4. Ce catalogue de noms de stations de chemin de fer étant tiré d'un indicateur des années trente, c'est-à-dire avant que l'Allemagne ne soit divisée, il indique qu'au plan de la référence, même pour les Allemands, nous sommes devant quelque chose qui est divisé de l'intérieur.
5. Patrick Frey parle de la forme et de la fonction des éléments dans les œuvres de Mucha comme étant «temporairement *annulés*. Cette *Aufhebund* transitoire (mot que j'utilise pour désigner la façon qu'a Mucha de collectionner des choses pour les accrocher ou les suspendre, pour les tourner, les incliner ou les renverser complètement) semble être la clé de cette mystérieuse énergie qui transforme les vides substantiels des armoires, des tablettes et des constructions squelettiques en des espaces englobant, significatifs, en des espaces qui révèlent des rapports et des liens multiples.» La terminologie de Frey ne suit pas l'usage philosophique, c'est d'une autre transformation qu'il s'agit: «En conséquence, les sculptures absolument immobiles de Mucha sont imprégnées d'un mouvement *réel* derrière lequel un autre mouvement est dissimulé: c'est-à-dire le mouvement de l'*émotion* générée par l'intérêt que l'artiste porte à ses objets...» «Reinhard Mucha: Verbindungen/Connections», *Parkett*, no. 12, 1987, p. 114, 119. (Trad. de l'anglais)

Philip Monk est conservateur d'art contemporain canadien au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto.

Traduit de l'anglais par Serge Bérard.

MAINTENANT DISPONIBLE

INDEX PARACHUTE
n°1 à 50 — no.1 to 50

Source de références indispensable, l'INDEX classe :

par auteurs : répertoriant tous nos collaborateurs;

par sujets : recensant les artistes, les conservateurs, les théoriciens et critiques d'art qui ont fait l'objet d'un article, d'un commentaire, d'un débat;

par thèmes : comprenant architecture, cinéma, danse, installation, livre d'artiste, muséologie, conférences et débats, musique, peinture, performance, photographie, sculpture, théâtre, littérature et vidéo.

COÛT DE L'INDEX : 5 $ (comprenant les frais d'envoi)

Cet index vous permettra de sélectionner les numéros que vous aimeriez ajouter à votre collection de PARACHUTE et de profiter de notre OFFRE SPÉCIALE, valable jusqu'au 31 décembre 1988.

The INDEX is an essential reference tool that classifies

by author: listing all our contributors;

by subject: compiling artists, curators, art theoreticians and critics who were the subject of an article, a debate, a review;

by theme: including architecture, cinema, dance, installation, artist books, museology, lectures and debates, music, painting, performance, photography, sculpture, theatre, literature and video.

PRICE OF INDEX: $5 (including postage)

The index will give you the opportunity to choose the issues you need to complete your collection of PARACHUTE while taking advantage of our SPECIAL OFFER, valid until December 31, 1988.

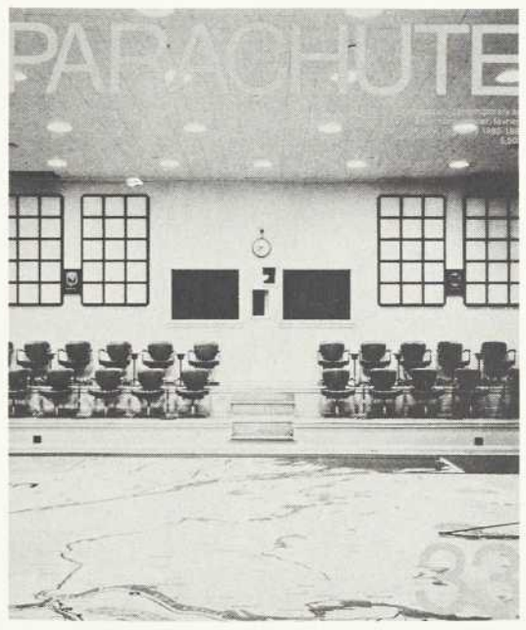
à l'unité :
nos 1 à 19 — 2,50 $ ch.
nos 20 à 28 — 3,00 $ ch.
nos 29 à 50 — 5,00 $ ch.
Les numéros épuisés, soit 1, 2, 3, 11, 15, 36, 40, 44, 49, sont disponibles sous forme de photocopies, au même coût.

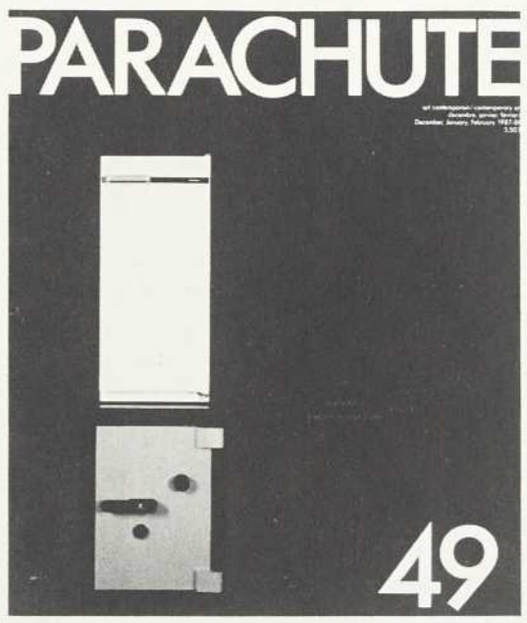
en séries :
3 numéros — 10 $
5 numéros — 16 $
10 numéros — 30 $

en séries complètes :
numéros disponibles (41) — 100 $
numéros disponibles (41)
plus photocopies des
numéros épuisés (9) — 125 $

Les frais d'envoi sont en sus pour toute commande de 5 numéros et plus.

Utilisez le bon de commande inséré dans le présent numéro pour commander l'INDEX et/ou des numéros de PARACHUTE.





single issue:
no. 1 to 19 — $2.50 ea.
no. 20 to 28 — $3.00 ea.
no. 29 to 50 — $5.00 ea.
Sold out issues (No. 1, 2, 3, 11, 15, 36, 40, 44, 49) are available in photocopy, at the same price.

series:
3 issues — $10
5 issues — $16
10 issues — $30

complete series:
available issues (41) — $100
available issues (41)
plus photocopies of
sold out issues (9) — $125

Postage is not included for orders of 5 and over.

Please use the order form herein to order your INDEX and/or issues of PARACHUTE.

NOW AVAILABLE

DAVID CRAVEN

23 AVRIL – 21 MAI 1988

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501
MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 849-2595

ROBERT ADRIAN X

28 MAI – 23 JUIN 1988

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH.501
MONTRÉAL, CANADA H3B 1A2 (514) 849-2595

CANADA
XLIII BIENNALE
DI VENEZIA 1988

1988.06.26
1988.09.25

ROLAND BRENER
MICHEL GOULET

Roland Brener est représenté par la galerie Olga Korper, Toronto.

Michel Goulet est représenté par la galerie Christiane Chassay, Montréal.

**Catalogue disponible chez Artexte.
3575 boul. St-Laurent, suite 303, Montréal
(Québec), H2X 2T7, Canada (514-845-2759)**

Le ministère des Affaires extérieures du Canada, le Musée des beaux-arts du Canada et le Conseil des arts du Canada ont généreusement contribué à la participation canadienne à la 43e Biennale de Venise. Le transport international des œuvres est une gracieuseté d'Air Canada.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Jocelyne ALLOUCHERIE

Christian BOLTANSKI

Ludger GERDES

Raymond GERVAIS

Roland POULIN

13 août–10 septembre 1988

GALERIE CHANTAL BOULANGER

372, Ste-Catherine o., local 502, Montréal, Québec H3B 1A2
Mardi au samedi de 12 h à 17 h30 (514) 397-0044

Automne 88

PETER BOWYER *sculpture/peinture*

HISTOIRES DE BOIS *sculpture*
Lancement du catalogue

LA PHOTOGRAPHIE EN TANT QUE DOCUMENT VULGAIRE
Lancement du livre

GEOFF MILES *photographie*
«Foreign relations: a re-writing in parts»

CONCERT DE LA SÉRIE FOCUS

LEE DICKSON *sculpture/photo*

optica

3981, BOULEVARD SAINT-LAURENT, SUITE 501, MONTRÉAL, QUÉBEC CANADA H2W 1Y5 (514) 287-1574

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

---

musée d'art contemporain

EXPOSITION

■

Les temps chauds
Du 1er juin au 11 septembre
Une exposition des traits les plus marquants de l'art actuel au Québec rassemblant 25 artistes :

Raymonde April, Dominique Blain, Sylvie Bouchard, Thomas Corriveau, Nathalie Derome, Pierre Dorion, Andrew Dutkewych, Christiane Gauthier, Betty Goodwin, Michel Goulet, Pierre Granche, Paul Hunter, Sylvie Laliberté, Raymond Lavoie, Gilles Mihalcean, David Moore, Serge Murphy, Roland Poulin, Sylvia Safdie, Michel Saulnier, Danielle Sauvé, Serge Tousignant, Martha Townsend, Carol Wainio et Michèle Waquant

■

Également à la programmation : activités d'animation et d'éducation.

Entrée libre
Du mardi au dimanche
10 h à 18 h

Cité du Havre
(514) 873-2878

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

AUBES 3935 Galerie

- 18 mai au 9 juin
  PNINA GAGNON
- 10 juin au 10 juillet
  EXPOSITION COLLECTIVE FLYART
- 15 au 20 juin
  PARTICIPATION À: ART 19'88 Basel
- 24 août au 18 septembre
  GEORGES AUTARD

3935, St-Denis, **MONTRÉAL**, Qué., Canada, H2W 2M4 Tél.: (514) 845-5078
du mercredi au dimanche de 13 à 18 heures et sur rendez-vous et
Aéroport international de Montréal (Mirabel), C.P. 1000, Mirabel, Qué. J7N 1A4

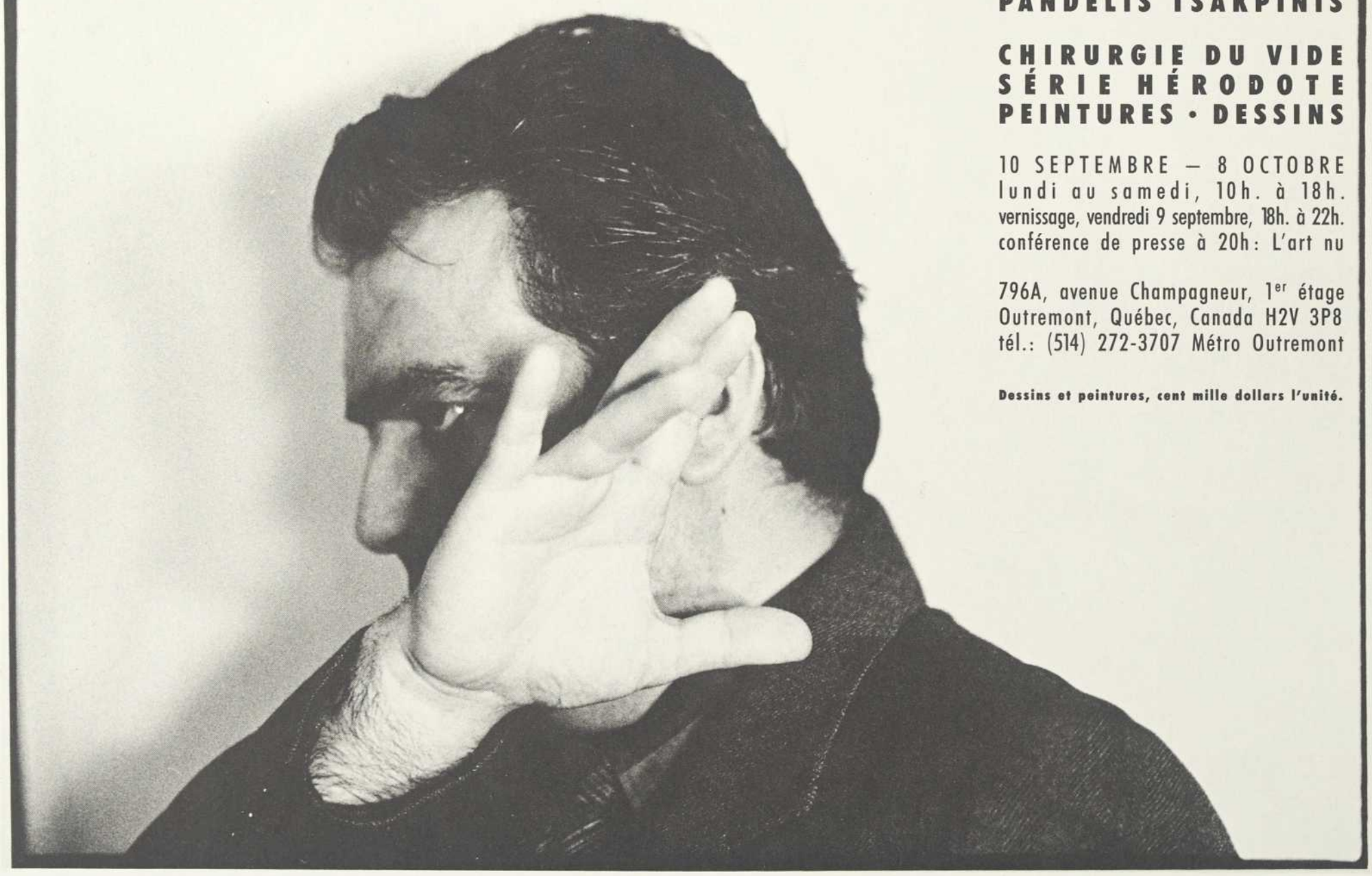
CENTRE SAIDYE BRONFMAN

28 JUIN — 8 AOÛT 1988
L'ÉPOQUE TATA
exposition itinérante organisée par le musée canadien de la photographie contemporaine

16 AOÛT — 15 SEPTEMBRE 1988
PEINTURES RÉCENTES D'AVNER MORIAH
SCULPTURES RÉCENTES D'ILAN AVERBUCH

YM/YWHA & NHS • 5170 CHEMIN DE LA CÔTE SAINTE-CATHERINE
MONTRÉAL, QUÉBEC • H3W 1M7 • TÉL.: (514) 739-2301
MÉTRO CÔTE SAINTE-CATHERINE, AUTOBUS 129

HEURES: DU LUNDI AU JEUDI 9H-21H/VENDREDI 9H-16H/DIMANCHE 10H-17H



PANDELIS TSAKPINIS

CHIRURGIE DU VIDE
SÉRIE HÉRODOTE
PEINTURES • DESSINS

10 SEPTEMBRE — 8 OCTOBRE
lundi au samedi, 10h. à 18h.
vernissage, vendredi 9 septembre, 18h. à 22h.
conférence de presse à 20h: L'art nu

796A, avenue Champagneur, 1er étage
Outremont, Québec, Canada H2V 3P8
tél.: (514) 272-3707 Métro Outremont

Dessins et peintures, cent mille dollars l'unité.

photo: John Max

Renée LAVAILLANTE, *Sans titre, 1988,* 102 x 128 cm.

28 avril – 20 mai 1988
Renée LAVAILLANTE
Dominique GAUVREAU-TREMBLAY

26 mai – 17 juin
Huiles et pastels
Victoria BLOCK
Patrice DE VERTEUIL

23 juin – 15 juillet
Aquarelles
Joanna NASH
Evelyn KLEIN

21 juillet – 12 août 1988
COLLECTION ALLIANCE
Acquisitions récentes

Galerie Alliance

680, rue Sherbrooke ouest
Montréal (Québec) H3A 2S6 Tél. (514) 499-3768
Heures d'ouverture: du lundi au vendredi de 11 h à 17 h.
Galerie d'art sans but lucratif
commanditée par L'Industrielle-Alliance.

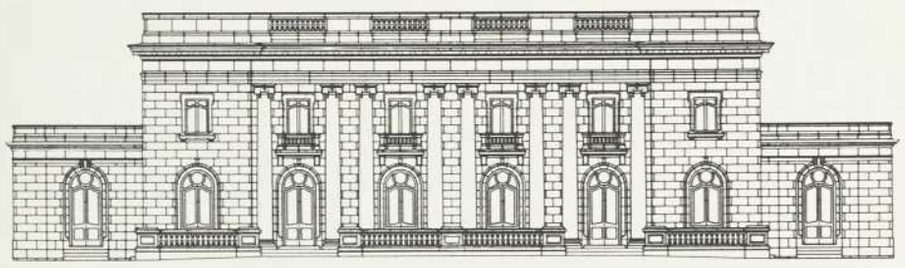
N O M I N A T I O N

Monsieur Jean-Marie Roy, président du Conseil d'administration du Musée du Québec est heureux d'annoncer la nomination de madame Andrée Laliberté-Bourque comme Directrice générale du Musée du Québec à compter du 5 avril 1988.

À l'emploi du Musée du Québec depuis 1977, madame Laliberté-Bourque a occupé différents postes dont ceux de responsable de la Galerie du Musée du Québec et de conservatrice en chef.

L'arrivée de madame Laliberté-Bourque survient au moment où l'institution va connaître d'importants développements. Madame Laliberté-Bourque succédera à monsieur Godefroy-M. Cardinal qui était en poste depuis le 5 mai 1986.

MUSÉE DU QUÉBEC
1, avenue Wolfe-Montcalm
Parc des Champs de Bataille
Québec (Québec) G1R 5H3



LES INTÉGRATIONS MURALES DE CLAUDE VERMETTE
AU-DELÀ DE L'OBJET
ACQUISITIONS RÉCENTES: LA DONATION LOUISE D'AMOURS

DU 9 JUIN AU 4 SEPTEMBRE

CHÂTEAU DUFRESNE
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE MONTRÉAL

SERVICE ÉDUCATIF
CONFÉRENCE
ACTIVITÉ-FAMILLE
CONCERT

DU MERCREDI AU DIMANCHE
DE 11 H À 17 H
ANGLE PIX IX ET SHERBROOKE
INFORMATION: (514) 259-2575

REGARD SUR LA PHOTOGRAPHIE ACTUELLE AU QUÉBEC

DANIEL DUTIL
LUCIE LEFEBVRE
ANDRÉ MARTIN
ROBERTO PELLEGRINUZZI
DIANE POIRIER

Conservateur invité: *Michel Gaboury*

21 JUILLET AU 4 SEPTEMBRE

PRÉSENTÉ PAR **Galerie Séquence**
À ESPACE VIRTUEL Centre socioculturel,
534, Jacques-Cartier est, Chicoutimi, Québec

Galerie Séquence est subventionnée par le ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des arts du Canada et la Corporation des Fêtes du 150e anniversaire du Saguenay–Lac-St-Jean.

DES

TERRITOIRES

André Brassard
Michèle Corriveau
Lucie Côté-Saulnier
France Dionne
André Du Bois

Lise Labrie
Michel Lagacé
Serge Légaré
Bruno Santerre
Paul-Émile Saulnier

Musée Régional de Rimouski — 12 mai au 12 juin 1988
Galerie sans Nom, Moncton — 25 juin au 30 juillet 1988
Galerie Skol, Montréal — 7 au 25 septembre 1988
Galerie des Arts Visuels Université Laval, Québec — 4 au 29 octobre 1988
MBSL, Rivière-du-Loup — 15 janvier au 15 mars 1989
Musée de Joliette, Joliette — 16 avril au 4 juin 1989
Galerie Expression, Sainte-Hyacinthe — 22 juin au 9 juillet 1989

Production de: "Au bout de la 20"
C.P. 278, Rivière-du-Loup G5R 3Y8

Cette exposition bénéficie des subventions du Ministère des Affaires Culturelles et du Conseil des Arts du Canada

atelier de réalisations graphiques de québec

TANDEM CRĒATION

Premier volet
Août 1988

Expérience unique en estampe,
Tandem
jumellera pendant un mois, six artistes de
l'**Atelier de réalisations graphiques de québec**
à six artistes graveurs canadiens. Ils
travailleront en équipe dans le but de réaliser
des oeuvres conjointes

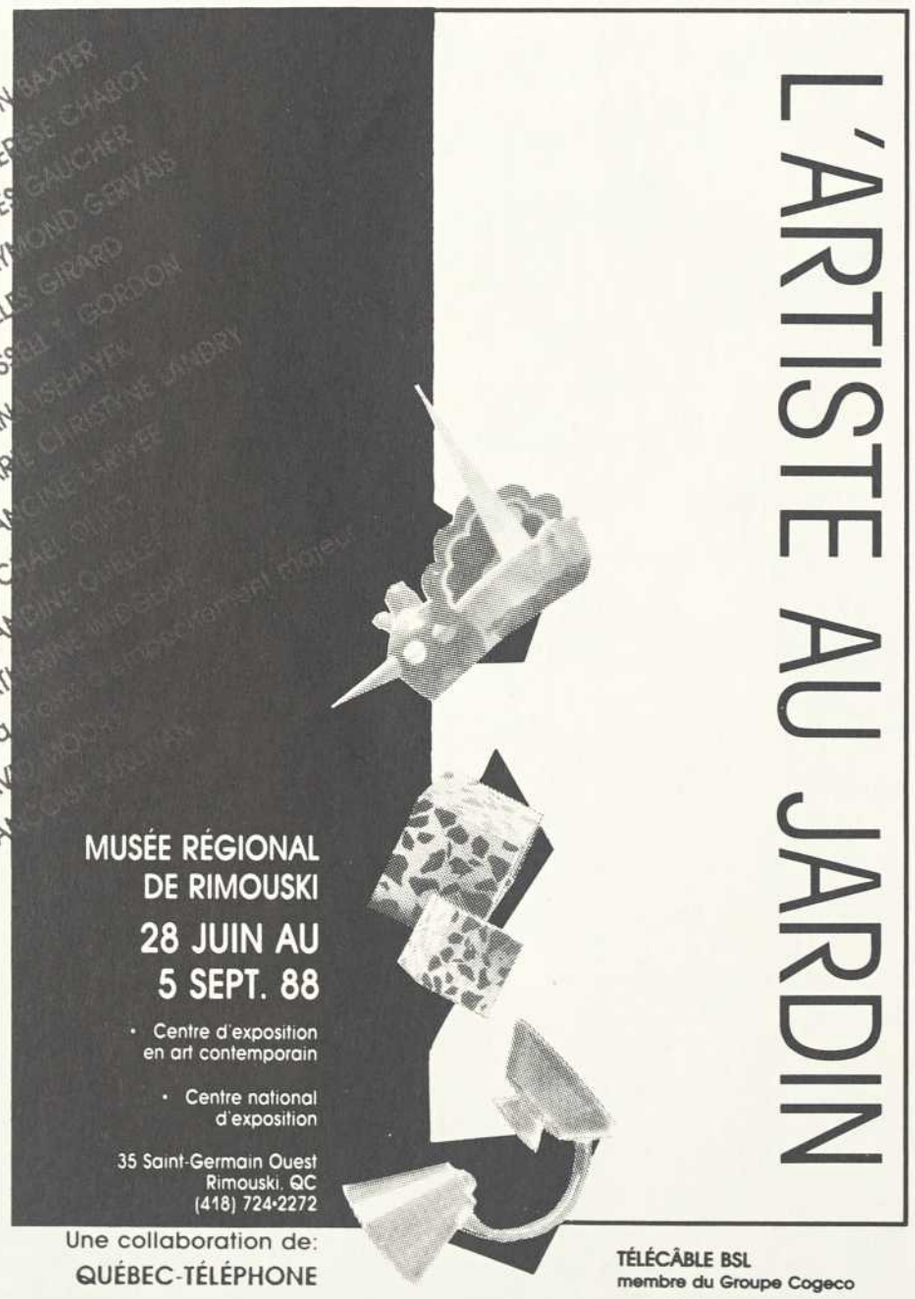
Danielle **APRIL**	**Sérigraphie**	**CARDIFF** JANET
Paul **BELIVEAU**	**Eau-forte**	**DUGAS** Karen
Joscelyne **FERLAND**	**Sérigraphie**	**NIND** Sarah
Paryse **MARTIN**	**Lithographie**	**TAMASAUSKAS** Otis
Carmelle **MARTINEAU**	**Lithographie**	**STORM** Hannelore
Gabriel **ROUTHIER**	**Bois gravé**	**METZ** Valérie

Second volet
3 et 4 sept 88

TROISIEME RENCONTRE NATIONALE
des
ATELIERS D'ESTAMPES

LA CREATIVITE et le CONTEXTE COLLECTIF

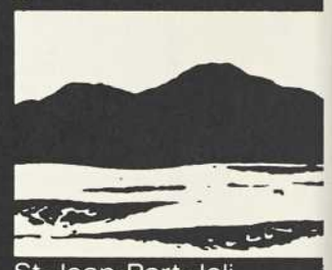
225 Côte de la Montagne, Québec, Qc. G1K 4E6
(418) 694 - 9111



Histoires de bois

Six artistes contemporains en atelier de travail à St-Jean-Port-Joli.

ST-JEAN-PORT-JOLI STUDIOS D'ÉTÉ



St-Jean-Port-Joli

Été 88
Ouvert au public:
30-31 juillet
13-14 août

Steven Curtin
Ginette Légaré
David Moore
Serge Murphy
Danielle Sauvé
Louise Viger

Remerciements: Ministère des Affaires culturelles du Québec
Conseil des Arts du Canada, École de sculpture de St-Jean-Port-Joli

Claude Blin

DE TUK-TUK EN TRAMWAY

Texte et dessins de l'auteur.

Editeur P.L. Lagarde
4060, Boulevard St-Laurent,# 504, Montréal,
Québec, H2W 1Y9, Canada

Cette édition originale a été tirée à 200 exemplaires numérotés
Montréal Tél. (514) 845-4452

大阪府立現代美術センター

THE NORTH AMERICAN DIFFERENCE
YOUNG CANADIAN ARTISTS

ALAYN OUELLET, CONSERVATEUR

DU 8 AU 20 AOÛT 1988

AU CENTRE D'ART CONTEMPORAIN D'OSAKA

SUMITOMO NAKANOSHIMA BLGD. 5 F 3-2-18
NAKANOSHIMA, KITA-TU OSAKA 530, JAPON

- BOUCHARD, ELMYNA
- BOISVERT, LOUISE
- DESCHÊNES, RICHARD
- GARNEAU, MARC
- GILBERT, JEAN-PIERRE
- HÉON, MICHÈLE
- KELLY, KEVIN
- LACROIX, CHRISTINE
- MARCHAND, JACQUES
- MIGNOLA, JOHN
- MORISSETTE, GILLES
- OUELLET, GÉRALD
- SÉGUIN, JEAN-PIERRE
- SIMARD, CLAUDE
- SIMARD, DENIS
- TREMBLAY, RAYNALD

COLLABORATION SPECIALE DE LANGAGE PLUS
PUBLICITE DE L'UNIVERSITE DU QUEBEC A CHICOUTIMI

CLAUDE MONGRAIN
MAY 28 - JULY 17

WHEN WINTER WAS KING
JUNE 4 - JULY 10

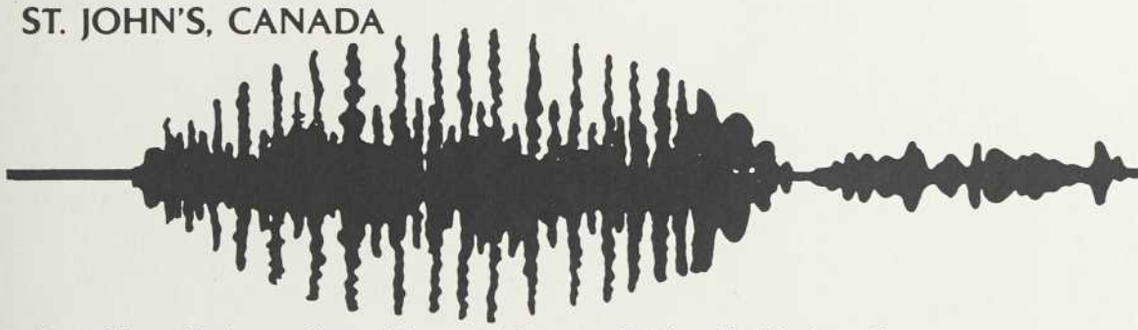
WORLDS APART: THE SYMBOLIC LANDSCAPES OF TONY URQUHART
JULY 16 - AUGUST 28

EVERGON
JULY 23 - AUGUST 28

AGW
ART GALLERY OF WINDSOR

445 RIVERSIDE DRIVE WEST
WINDSOR, ONTARIO N9A 6T8
(519) 258-7111

NEWFOUNDLAND
July 6-16, 1988
ST. JOHN'S, CANADA



• Sound Installations • Sound Poetry • Dance • Multimedia Works • Jazz • Avant-Garde • Traditional Newfoundland Folk Music • Electronic Music • Rock • Comedy • Voice Experimentations • Whale Workshop • Theatre •

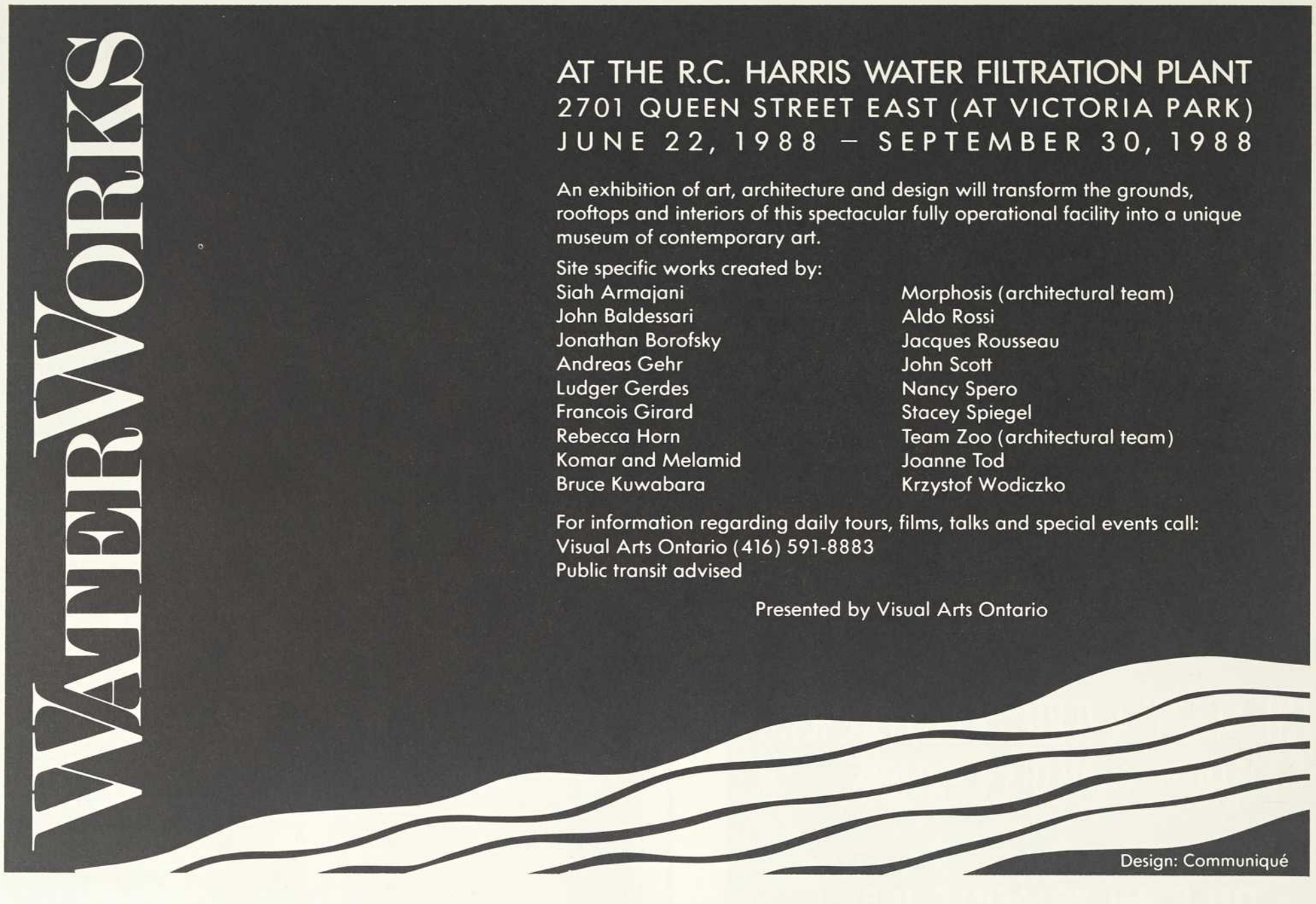
Sound Symposium pass $125. 12 workshops. 12 concerts
Newfoundland Tourism Information 1-800-563-6353

Workshops and concerts with internationally known artists...exploring, sharing new ways to use Sound...

Sound Symposium

Further information write: Don Wherry, Artistic Director
Sound Symposium
81 Circular Road
St. John's, NF Canada
A1C 2Z5 or phone (709) 737-8575

Canadian
Sound Symposium's official carrier



Art In Everyday Life: Aspects of Canadian Design 1967–1986

June 24 – September 7

Curators: Peter Day & Linda Lewis

Sponsored by WANG
and the Canada Council

THE POWER PLANT

CONTEMPORARY ART AT HARBOURFRONT

231 Queens Quay West
Toronto (416) 973-4949

CURATOR

A recently redeveloped facility, with a distinguished 40 year history and a committed staff, we are seeking an addition to a committed programme team. The candidate will possess excellent research and writing skills, a broad familiarity with and interest in all areas of Canadian art, with demonstrated expertise in the area of Canadian Historical Art. The curator will carry out projects approved or designated by the senior curator. Past institutional experience with evidence of publication, as well as the ability and interest to contribute to a collegial spirit are requisite.

For further information contact:

Mr. Alf Bogusky
Director
Art Gallery of Windsor
445 Riverside Drive West
Windsor, Ontario
N9A 6T8

AGW
ART GALLERY OF WINDSOR

MAY 31 – JUNE 25

BELIEF STRUCTURE

ANDREWS, BELCHER, CESTA, CHAN,
FASTWÜRMS, KEELEY, MARTYN
EXHIBITION CURATOR: ANDY FABO

JUNE 28 – JULY 23

JANIS BOWLEY AND OLIVER KELLHAMMER

COLLABORATIVE INSTALLATIONS

DAN HUDSON

PAINTINGS

MERCER UNION GRATEFULLY ACKNOWLEDGES THE SUPPORT OF THE ONTARIO ARTS COUNCIL, CANADA COUNCIL, MUNICIPALITY OF METROPOLITAN TORONTO, THE TORONTO ARTS COUNCIL, EMPLOYMENT AND IMMIGRATION CANADA AND THE ONTARIO MINISTRY OF CULTURE AND COMMUNICATIONS

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

POURQUOI ANNONCER DANS PARACHUTE?

• pour véhiculer votre information dans une revue dont le prestige est reconnu ici et ailleurs;
• pour profiter de notre diffusion locale et internationale.

Nos pages d'annonces sont là pour vous servir.

Téléphonez-nous. Être dans PARACHUTE, ça ne coûte rien (ou presque)!

Montréal: (514) 842-9805

WHY SHOULD YOU ADVERTISE IN PARACHUTE?

• to get your message across in a magazine whose prestige is recognized here and abroad;
• to take advantage of our local and international circulation.

Use our pages.

Call us. It costs so little to advertize in PARACHUTE!

Montréal: (514) 842-9805

231 Queens Quay West
Toronto (416) 973-4949

GENERAL IDEA
AIDS Poster Project
& Selected Tapes

May 25—June 18

"PAYSAGE"
Six artists from Montreal

COLIN CAMPBELL
Black and Light

June 22—July 16

"HOW SOON IS NOW"
Group show in various media

July 20—August 13

"WALLS ON FIRE"
Benefit art auction
for people with AIDS

Preview: August 18—25

Y Y Z

1087 QUEEN STREET WEST
TORONTO, CANADA M6J 1H3 (416) 367-0601

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

ALAN DUNNING

BILLY BUDD'S STAMMER
The Structure of the New Defence

JUNE 2 - JULY 4, 1988

WALTER PHILLIPS GALLERY
Box 1020,
Banff, AB. T0L 0C0
The Banff Centre

anseuse debout, de dos
ers 1873
essin à l'essence sur papier
se, agrandi dans la partie
périeure
abinet des dessins, Musée
Louvre (Orsay), Paris

National Gallery of Canada | **Musée des beaux-arts du Canada**

Cette première rétrospective de l'œuvre d'Edgar Degas (1834-1917) depuis cinquante ans regroupe plus de 250 peintures, pastels, sculptures, dessins, monotypes et photographies. Ottawa sera la seule ville canadienne à recevoir cette exposition saluée unanimement par la critique. Elle sera présentée dans le magnifique nouveau Musée des beaux-arts du Canada, du 16 juin au 28 août 1988.

Billets disponibles aux comptoirs Uniticket, Ticketron et BASS (il y a des frais de service) pour des dates et des heures précises. Entrée toutes les demi-heures. Aucun échange ni remboursement. Billets également disponibles au Musée des beaux-arts à compter du 10 mai. Le billet de l'exposition "Degas" donne aussi accès à la collection permanente du Musée. Adultes : 6 $, étudiants et troisième âge : 5 $, groupes (20 ou plus) : 5 $, moins de 16 ans : gratuit.

Du samedi au mardi: 10 h à 18 h.
Du mercredi au vendredi: 10 h à 20 h.

Cette exposition a été réalisée grâce au concours de United Technologies Corporation.

Transport au Canada par Air Canada.

Assurances assumées par Communications Canada.

Musée des beaux-arts du Canada,
Angle promenade Sussex et rue St-Patrick, Ottawa, Canada
K1N 9N4
Renseignements: (613) 990-1234

degas

16 JUIN – 28 AOÛT 1988

Musées nationaux du Canada | National Museums of Canada

Canada

ISAMU NOGUCHI

GALERIE JOHN A. SCHWEITZER

FUNNY FACE 1976-77 PLÂTRE [2 ÉLÉMENTS] 20 × 24 × 18 CM UNIQUE

ART JONCTION INTERNATIONAL NICE, FRANCE 13-17 JUILLET 1988
42 OUEST, AVENUE DES PINS, MONTRÉAL, CANADA [514] 289-9262

L A D A N S E A U D É F I

sous la direction de MICHÈLE FEBVRE

Evan Alderson
Sally Banes
Leonetta Bentivoglio
Ramsey Burt
Noël Carroll
Roger Copeland
Daniel Dobbels
Michèle Febvre
Helga Finter
Alain Foix
Michael Huxley
Laurence Louppe
Chantal Pontbriand
Karine Saporta
Norbert Servos

Le vingtième siècle a profondément bouleversé le monde de la danse sous tous ses aspects: depuis vingt ans, ce processus s'est accéléré. De grandes figures influencent la scène de la danse dite «nouvelle»: Merce Cunningham aux États-Unis, Pina Bausch en Allemagne, Jean-Claude Gallotta en France. Autant de chorégraphes, autant de styles nouveaux. Ils interrogent l'espace de la danse, les idéologies au coeur de la danse, le corps sous toutes ses dimensions. Quinze critiques reconnus internationalement explorent ici les défis lancés ces dernières années par les créateurs de la nouvelle danse.

commandez votre exemplaire dès maintenant, en incluant votre chèque ou mandat au montant de 25 $, aux Éditions Parachute 4060, boul. St-Laurent bureau 501 Montréal, Qué., Canada H2W 1Y9 tél.: (514) 842-9805 commandes à l'extérieur du Canada: ajoutez 2 $.

FUNNY FACE 1976-77 PLATINE 12 ELEMENTS 20 × 24 × 16 CM UNIQUE

DIFFUSION/PARACHUTE

ALLEMAGNE
WALTER KOENIG, Breite Str. 93, D-5000 Cologne 1

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

BELGIQUE
LIBRAIRIE FNAC BRUXELLES, 16, rue des Cendres, 1000 Bruxelles
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Éperonniers, 1000 Bruxelles

ESPAGNE
METRONOM, Carrer de la Suffina, 9, 08003 Barcelone

ÉTATS-UNIS
ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY, 1285 Elmwood Ave, Buffalo, NY 14222
ART INSTITUTE OF CHICAGO, Museum Store, Michigan Ave at Adam's St., Chicago, Ill. 60603
BOOKS & CO., 939 Madison Ave, New York, NY 10021
HALLWALLS, 30 Essex St., Buffalo, NY 14213
JAPP RIETMAN Inc., 167 Spring St., New York, NY 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, Museum Store, 237 East Ontario St., Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring St., New York, NY 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York, NY 10019
RIZZOLI, Water Tower Place, Chicago, Ill. 60611
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York, NY 10003
SOHOZAT Inc., 307 West Broadway, New York, NY 10013
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince St., Rochester, NY 14607

FRANCE
Angers: LIBRAIRIE CONTACT, 3, rue Lenepven, 49000
Bordeaux: CAPC, Musée d'art contemporain, Entrepôt Lainé, Rue Foy, 33000
IMAGES NOUVELLES, 15, rue Maubec, 33000
LIBRAIRIE LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000
Dijon: LE CONSORTIUM, 16, rue Quentin, 21000
LIBRAIRIE DE L'UNIVERSITÉ, 17, rue de la Liberté, B.p. 1070, 21025
Grenoble: LE MAGASIN, Site Bouchayer-Viallet, 166, cours Berriot, 38000
Labège: CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN, Labège-Inopole, b.p. 126, 31328
Lyon: ESPACE LYONNAIS D'ART CONTEMPORAIN, Centre d'échange de Perrache, 69002
LIBRAIRIE LA PROUE, 15, rue Childebert, 69002
LIBRAIRIE RÉVERBÈRE, 4, rue Neuve, 69002
Marseille: LIBRAIRIE PARENTHÈSES, 72, cours Julien, 13006
Montpellier: LIBRAIRIE SAURAMPS, rue du Jeu de Ballon, 34000
SARL LA LIBRAIRIE, 13, rue des Soeurs Noires, 34000
Nancy: AGENCE DE LA PRESSE, 38, rue St-Dizier, 54000
Nice: GALERIE LATITUDE, 33, ave de la République, 06300
LIBRAIRIE À LA SORBONNE, 23, rue Hôtel des Postes, 06000
Orléans: LIBRAIRIE ALPHABET, 14, rue de la République, 45000
LIBRAIRE LES TEMPS MODERNES, 57, rue de Recouvrance, 45000
Paris: FLAMMARION 4, Plateau Beaubourg, 75004
GALERIE DURANT-DESSERT, 3, rue des Haudriettes, 75003
LIBRAIRIE ARTCURIAL, 9, ave Matignon, 75008
LIBRAIRIE AUTREMENT DIT, 73, boul. St-Michel, 75005
LIBRAIRIE LA HUNE, 170, boul. St-Germain, 75006
MUSÉE D'ART MODERNE, Librairie, 9, rue Gaston St-Paul, 75016
Rennes: FORUM DU LIVRE, 5, Quai Lamartine, 35000
LES NOURRITURES TERRESTRES, 19, rue Hoche, 35000
LIBRAIRIE LE FAILLER S.A., 2, Place du Palais, 35000
Toulouse: LIBRAIRIE OMBRES BLANCHES, 48, rue Gambetta, 31000
Villeurbanne: LIBRAIRIE ART DIFFUSION, 11, rue Docteur Dolard, 69100

HOLLANDE
ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam

ITALIE
GALERIE STEIN, via Lazzaretto 15, 20124 Milano
LIBRAIRIE FRANÇAISE, Piazza Ognissanti 1 R, 50124 Firenze
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa, 40123 Bologna

PORTUGAL
GALERIA COMICOS, Rua Tenente Raul Cascals, 1B, 1200 Lisboa

SUISSE
LIBRAIRIE KIOSQUE DU BOULEVARD, 25, boul. du Pont d'Arve, 1205 Genève
LIBRAIRIE DESCOMBES, 6, rue du Vieux-Collège, 1211 Genève
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel