

ER
-255
S

ARACHUTE

art contemporain/contemporary art/printemps/spring/1982/26/5 9



26

196 4m

26

SOMMAIRE/TABLE OF CONTENTS PRINTEMPS/SPRING 1982

- 4 RENÉE VAN HALM
la problématique postmoderne de l'hybride
par Chantal Pontbriand
- 11 RE: POST
by Hal Foster
- 16 L'OMBRE, LE MIROIR, L'INDEX
À l'origine de la peinture: la photo, la vidéo
par Philippe Dubois
- 29 MOTHER AS SITE OF HER PROCEEDINGS
Mary Kelly's Post-Partum Document
by Paul Smith
- NO ESSENTIAL FEMINITY
a conversation between Mary Kelly and Paul Smith
- 36 COMMENTAIRES/REVIEWS
Joseph Kosuth, Louise Robert/Richard Mill, Françoise Sullivan,
Lyn Blumenthal, Colloque "Art et Société", 10e Festival du Nouveau
Cinéma, Paterson Ewen, Clive Robertson, "Language and Representation"
- 45 INFORMATION
livres et revues
musiques au présent

N.D.L.R. : Les articles en anglais sont précédés d'un résumé en français.
EDITOR'S NOTE: French articles are preceded by an English résumé.

RENÉE VAN HALM

la problématique postmoderne de l'hybride

par Chantal Pontbriand

Renée Van Halm's installations simultaneously invoke the categories of painting, sculpture, architecture and theatre. By mixing these genres, her work brings into question modernism's "purity principle", to which the author opposes the notion of the hybrid. This opposition is based on a deconstruction of the idea of representation (present in Van Halm's work in terms of her use of perspective). A play on representation is thus elaborated through repetition in diverse forms, a strategy which in turn questions the modernist principle of the original.

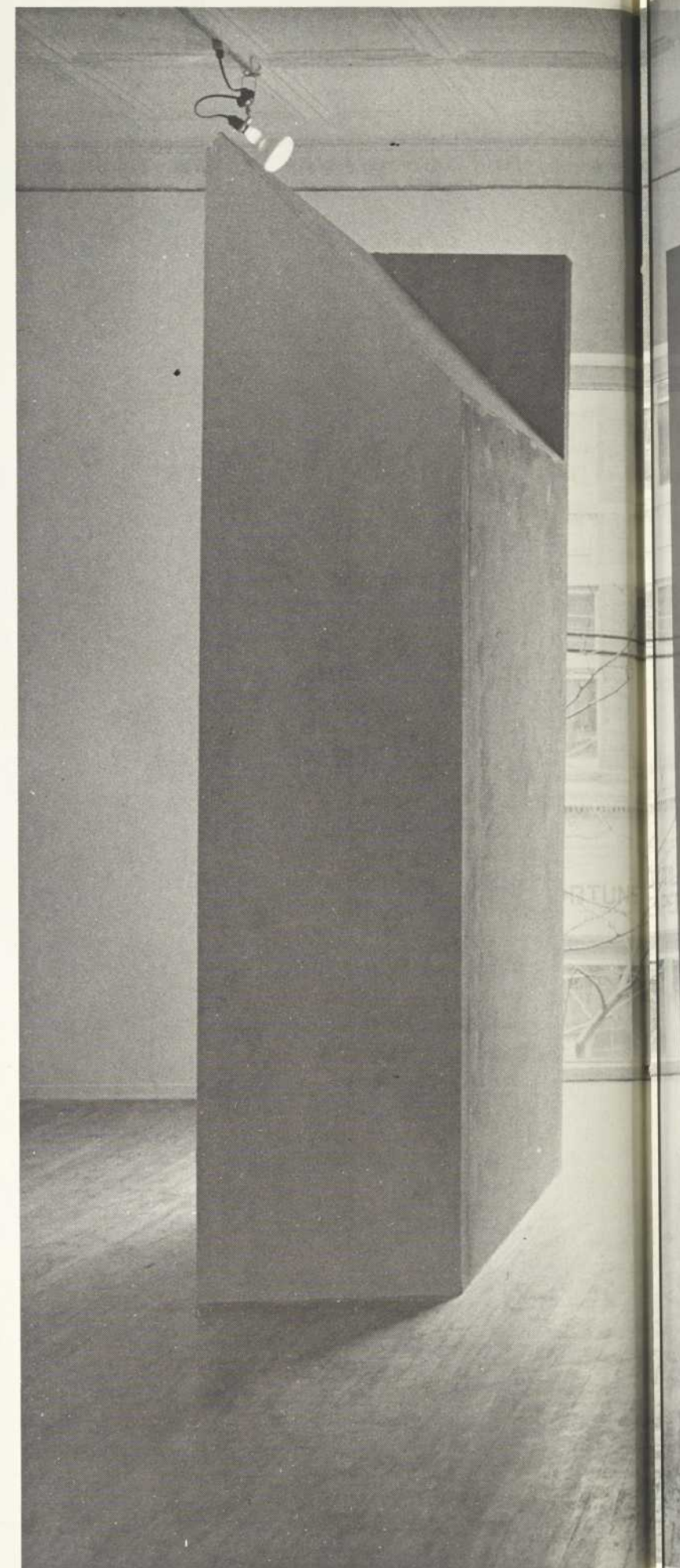
Au cours des dernières années, Renée Val Halm a exécuté un certain nombre d'oeuvres qui se situent toutes aux confins de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et du théâtre¹. Les divers attributs de chacun de ces genres s'y retrouvent, bien qu'ils y soient toujours trafiqués: en effet, voilà une peinture réellement tridimensionnelle, une sculpture peinte, une architecture inhabitable et impénétrable (donc sculpturale?) et un théâtre où il ne saurait y avoir de représentations spectaculaires. Dans l'impossibilité d'avoir recours à la taxinomie traditionnelle face à cet élément discursif empreint de nouveauté, la critique contemporaine dirait qu'il s'agit là d'une installation, néologisme qui depuis vingt ans a subi diverses variations de sens allant du terme technique qui sert à désigner la manière de placer les choses dans l'espace d'exposition, à la terminologie actuelle qui veut en faire une nouvelle catégorie esthétique.

DELLA PITTURA?

La première oeuvre de cette série date de 1980 et est intitulée *Backdrop for a Cast of Contemporary Characters*. Elle fut exposée alors avec *Set with a Chest*. *Backdrop...* sert de paradigme à la série: construction à trois dimensions, elle est fabriquée avec des matériaux standards (gypse et bois pour la structure d'ensemble), peinte à l'acrylique, et autonome — aucune

caractéristique du contexte d'exposition n'est intégrée à l'oeuvre (on pourrait croire qu'il s'agit là d'une spécificité de l'installation...). La construction est indépendante de l'environnement et, de plus, elle est déplaçable; en premier lieu, elle apparaît comme étant entièrement *self-contained*: tout à fait moderniste dans sa manière d'être. L'isolation dans laquelle l'oeuvre est placée, son indépendance face au lieu, laissent croire qu'il s'agit d'un objet sculptural traditionnel. À l'approche de cet objet, le spectateur se trouve dérouter: de toute évidence, cette "sculpture" n'est pas visible d'une façon circulaire. On ne saurait en faire le tour, comme on le ferait en présence d'un Michel-Ange, d'un Rodin, ou même, plus près de nous, d'un Serra. L'objet est définitivement frontal: il a un avant et un arrière (impression confirmée par le fait que la structure n'est pas finie à l'arrière et qu'on peut y voir la charpente dénudée), tel que le laisse pressentir la façon dont l'oeuvre est exposée, à proximité de deux murs qui font angle. Le spectateur s'en trouve projeté dans un espace qui n'est pas celui que la sculpture traditionnelle nous a légué: un espace que l'on pourrait qualifier de concret, physique, actuel. L'espace suscité par cette oeuvre est plutôt *pictural* dans son autonomie et sa virtualité. Il évoque l'espace conceptuel et illusionniste de la peinture occidentale traditionnelle.

De tous les genres que l'art d'aujourd'hui a hérité du modernisme, il semble que ce soit la peinture qui ait le plus "souffert" du questionnement de son statut ontologique dans les vingt dernières années. Alors même que des genres considérés comme mineurs dans le contexte du modernisme (greenbergien et friedien, faut-il préciser), la vidéo, la performance, disons, ont acquis depuis peu une légitimité sans conteste, ce qui tient à nouveau le haut du pavé en matière de débat artistique, c'est bien la place de la peinture. On n'a qu'à considérer le foisonnement d'oeuvres qui font surface à l'heure actuelle, la diversité et le *mimétisme historique* dont celles-ci sont imprégnées pour constater que la peinture n'est pas prête à disparaître du champ de l'art — ni facilement, ni rapidement. Si elle agonise, elle le fait avec ténacité.



An Annunciation, YYZ, Toronto, 1981, bois, gypse, peinture, 3 x 1.4 x 3.5 m

Le propos de Van Halm peut être associé à un tel courant par la volonté qui s'y exprime de s'inscrire dans l'histoire de la peinture, ce n'est cependant pas avec une toile, un châssis et un chevalet (pas uniquement...) que ce retour se manifestera. Comment expliquer que sa peinture est peinture sans l'être? qu'elle a une *épaisseur* de peinture, sans être une toile avec de la couleur?²

Quand un spectateur aborde une oeuvre comme *Backdrop*, il est confronté à une oeuvre qui rappelle la peinture du début de la Renaissance: c'est un effet de structure produit par l'aspect architectural de la construction. Le

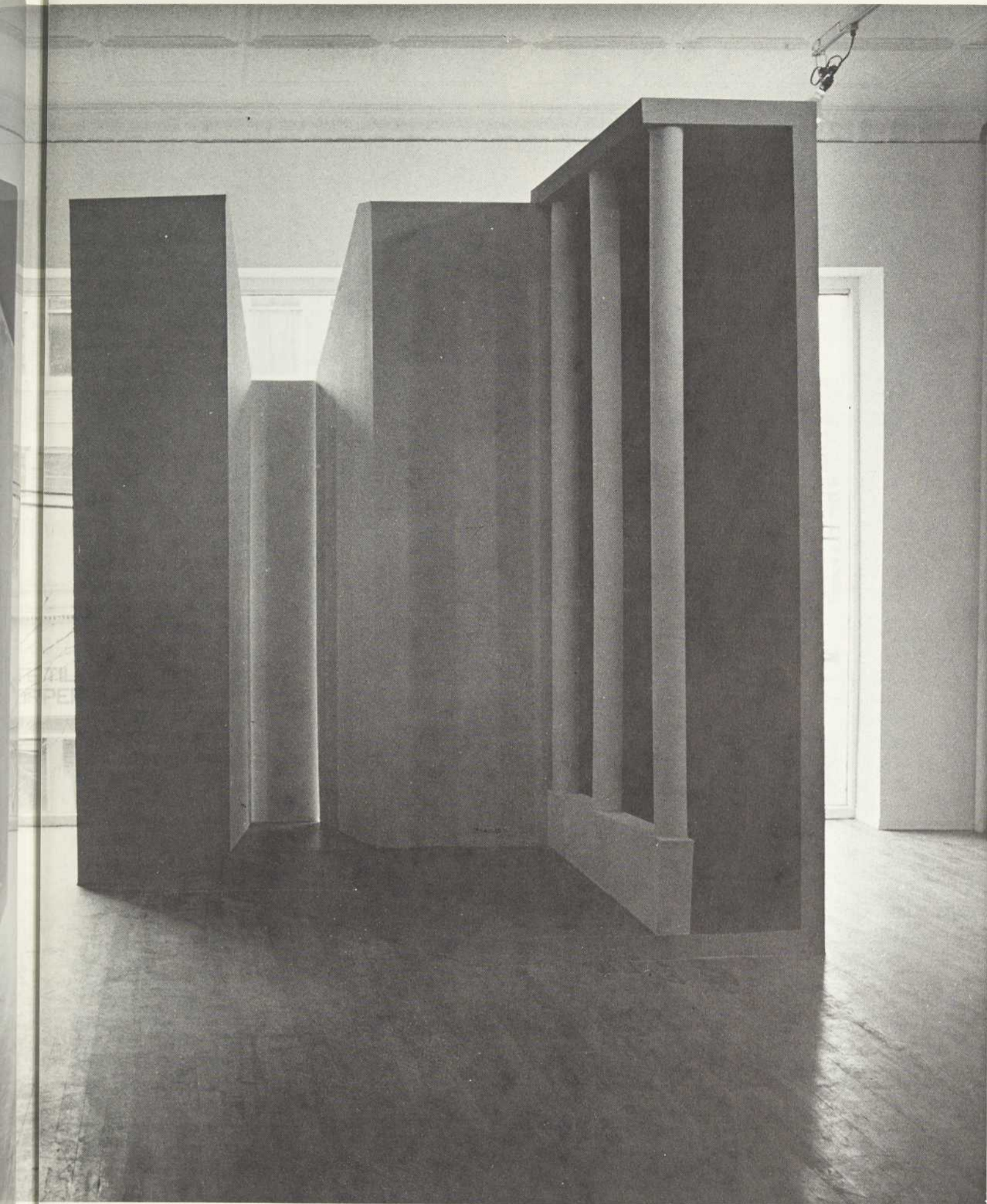


Photo: Peter MacCallum

spectateur reconnaît les éléments d'une construction avec tous les archétypes d'une maison — plancher, plafond, éléments de support, murs et colonnes. Un troisième code se superpose aux deux premiers invoqués, l'architecture. En effet, l'espace créé a de la profondeur et potentiellement, cela en fait un espace invitant et perméable. Toute impulsion qui saisirait ainsi le spectateur est rapidement refoulée par différents mécanismes de distanciation. Le premier est une question d'échelle. En utilisant des éléments de construction standards, l'échelle à laquelle l'artiste est arrivée est légèrement au-dessus de la taille humaine. Potentiellement perméable, la structure mettrait le spec-

tateur mal à l'aise, y étant sans doute trop à l'étroit (voir la profondeur "contractée" qui est en jeu). L'élévation du "plancher" de la construction crée un second effet de distanciation, isolant discrètement l'oeuvre de l'espace réel du plancher où se trouve le spectateur. Une distance s'installe progressivement entre l'espace réel dans lequel gravite le spectateur et l'espace de l'oeuvre. c.-à-d. l'espace de la *représentation*.

Chez Duccio et Giotto, pour la première fois dans l'histoire de la peinture occidentale, les personnages représentés le sont non plus dans un espace abstrait où ils apparaissent plaqués

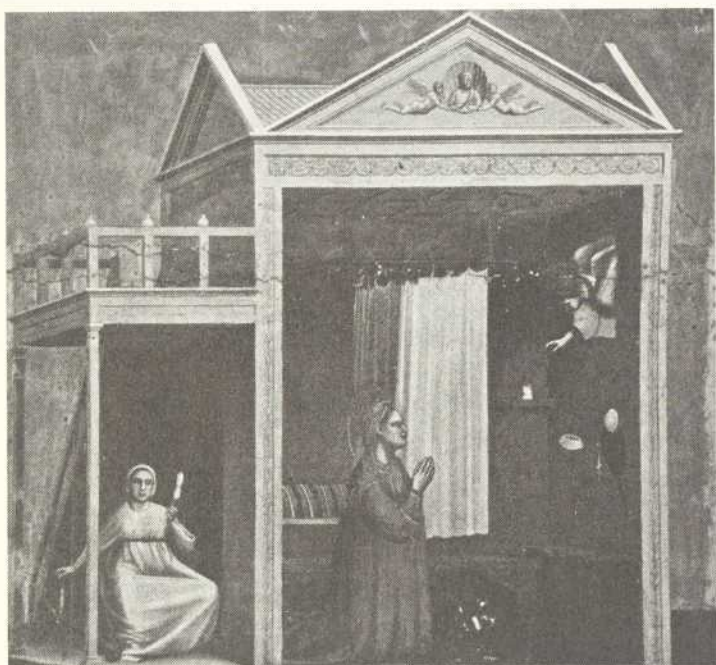
sur un décor qui occupe le fond de la scène, mais ils sont, en tant que figures, intégrés à ce fond. L'artifice dont on use à cet effet est celui de placer ces figures dans un cadre architectural. L'apparition du cadre à l'intérieur de l'image contribue à lui donner l'illusion de vérité recherchée à l'époque. L'emprunt que fait Van Halm à l'iconologie de la Renaissance dénote une stratégie particulière qui consiste à inverser le code de la Renaissance à des fins non illusionnistes. L'élément iconologique que Van Halm retient, c'est non pas la figure (les personnages représentés suggérant un narratif quelconque qui devait donner sens à l'oeuvre), mais le fond; le dispositif ainsi démonté est révélé. Ce dispositif qui sous son aspect iconologique était passé à la Renaissance de la série architecture à la série peinture repasse, dans l'oeuvre de Van Halm, de la série peinture à la série architecture. Tout laisse croire que la forme architecturale est ainsi défictionnalisée (fiction donnée par l'illusion de vérité), que l'ordre de la représentation est brisé, alors que ce qui n'était que représentation, qu'illusion, que bi-dimension passe à un ordre tridimensionnel, au monde réel. En effet, si ce n'était des indices de distanciation que l'on connaît, le passage d'une série à l'autre serait presque effectif: le spectateur pourrait "croire" encore plus à un transfert réel de la peinture à l'architecture. Ce serait l'actualisation dans la réalité de ce qu'on voit en peinture, ce qui touche à l'essence même de l'oeuvre de Van Halm qui ne cesse d'interroger ce type de passages. Une fois établi que *Backdrop*, par exemple, n'est ni peinture, ni architecture, ni sculpture et que l'oeuvre ne répond pas aux impératifs de l'un ou de l'autre, force est de nous demander alors quel statut donner à cette chose, qui, de plus, semble rater par exprès le passage d'un code à l'autre? Quelle est la dimension du ratage?

LA TRANSFÉRENCE

Au sens de la peinture de Giotto ou de Fra Angelico dont elle dit s'inspirer, l'oeuvre de Van Halm ne représente pas: elle ne met rien en scène, elle ne fictionalise pas, elle n'a pas semblé-t-il, de fin en soi. Elle ne cherche pas non plus à traduire une sorte de "correspondance" entre les arts (nouvel idéal qui viendrait remplacer celui de la pureté moderniste), comme pourrait le laisser croire l'apparence bâtarde qui lui est conférée par l'usage d'artifices en provenance de toutes parts. Divers niveaux de références sont attaqués: référence à la réalité idéalisée (téléologique), référence interne à l'art (tautologique). **Peut-être est-ce qu'en citant, Van Halm est plus préoccupée de l'acte de citation que de la citation même... de performance que de compétence.**

Un autre référent est à explorer face à cette oeuvre qui conserve malgré toute ambiguïté les attributs d'un fac-simile: celui du théâtre. Non pas le théâtre comme genre nécessairement mais le théâtre-lieu, le théâtre comme architecture. *Backdrop* peut en effet être vue comme une scène, et en tant que scène, comme le lieu d'accueil d'une action, d'un narratif, éventuellement d'une fiction³. Le théâtre a toujours reconnu, dans sa conception de la scène à l'italienne, cette idée de la représentation dans la représentation. Déjà la représentation était mise entre parenthèses par le dispositif théâtral⁴. Le théâtre étant vu au départ comme signe, comme représentation du réel. Dans *Set with a Chest*

(1980) et les deux *Curtain Pieces* (1980 et 1981), Val Halm nous donne d'autres indices pour la jonction au théâtre, soit la présence d'accessoires, tels que le simili-coffre et les rideaux qui viennent surenchérir ce rapport de l'oeuvre au théâtre. Encore une fois, les artifices de la représentation sont montrés, exposés, et pointés — mais ils ne réfèrent à aucun lieu (ou narratif) théâtral explicite. Ce sont des représentations de représentations, mais loin de fonctionner comme des symboles — ils sont trop "pauvres" pour cela et offrent trop peu d'informations — ils ont plutôt une allure fantomatique qui ne leur donne aucune identité particulière. Ce sont plus justement de simples *indices*, vides en eux-mêmes, et ne prennent sens



Giotto, *l'Annonciation à Sainte Anne*, chapelle des Scrovegni, Padoue

qu'en fonction de ce qu'ils pointent en retour d'être eux-mêmes pointés et exposés. Ces objets remplissent une fonction *déictique*: ils servent tout simplement d'embrayeurs dans le cadre d'une oeuvre qui sémantiquement en soi ne veut rien dire⁵.

Dans *The Curtain Piece* (1980), deux rideaux de satin gris viennent cacher le "fond" de scène. Ils sont suspendus par deux petites tringles de métal qui courent d'un panneau latéral à l'autre. Les surfaces sont couvertes d'un agencement de gris et de rose: un rose saumon pour le fond, un camaïeu de gris bleutés et verdâtres pour les autres murs et le plancher. Alors que cette pièce conserve l'aspect d'une scène — aspect que les rideaux ne font qu'accroître — le *Second Curtain Piece*, où l'on retrouve aussi un rideau, ne l'a pas du tout. On a plutôt l'impression d'être devant un morceau de maison — une galerie peut-être, vu les colonnettes qui viennent s'appuyer sur un petit mur (le tout est peint en gris), élevé à angle droit du mur du fond. Ce dernier représente un rideau peint en bleu sur fond rose. Le rideau est suspendu sur une tringle peinte en brun (qui rappelle les tringles de métal de la première *Curtain Piece*) et ramené vers la colonne du mur perpendiculaire. Cette partie "peinture" est exécutée dans un style "naïf", mal fait, elle est peinte de la même manière que l'autre mur, et comme toutes les constructions de Val Halm⁶. La couleur est appliquée uniformément, mais avec transparence, par taches, laissant paraître le coup de pinceau. Notons la recurrence d'un

même élément iconographique, le "rideau", qui en passant de la première oeuvre à la seconde, passe du tri-dimensionnel au bi-dimensionnel. Cela rappelle les trois chaises de Kosuth, le jeu de la réalité et de la fiction, du signifié et du signifiant. Ici, tout est ramené à un même ordre, celui de la représentation⁷: au fond, l'usage obsessionnel des mêmes éléments (*signes*) qui refont sans cesse leur apparition sous différentes formes annule leur valeur de référence. Ce qui s'y substitue, c'est l'énergie même de l'obsession: soit la *transférance* (l'enjeu de la *référence*).

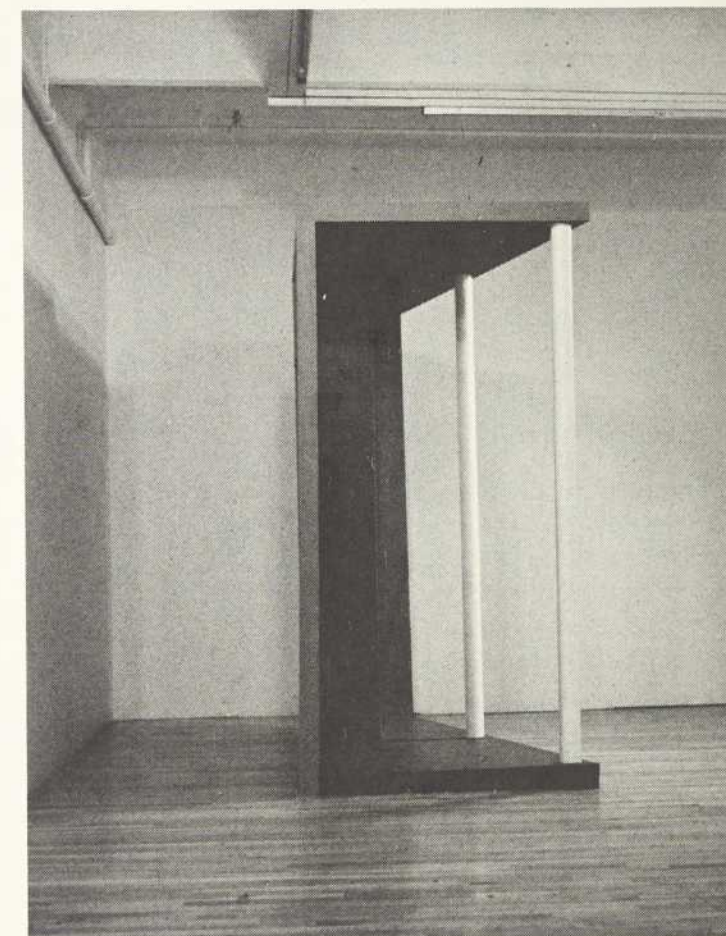
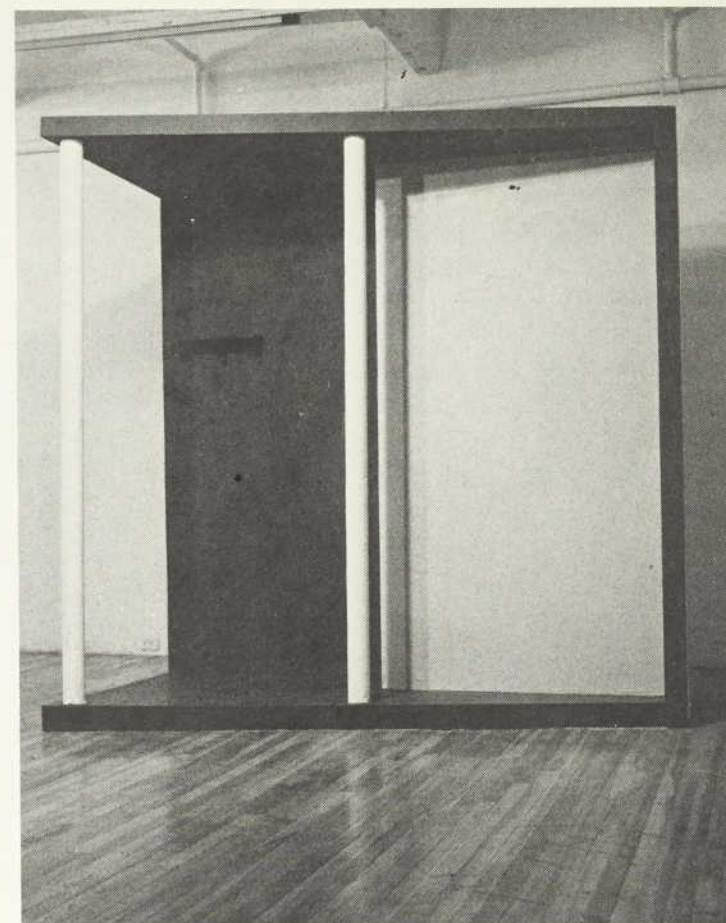
L'art est un jeu de cacher/montrer (présence/absence): la récurrence du rideau dans l'oeuvre de Val Halm ne fait que nous le rappeler. En même temps que le rideau sert à cacher, il montre, il *expose* lorsqu'il est retiré. Aussi, sa seule présence suffit-elle à suggérer qu'il y a, aura quelque chose à voir. Son pouvoir de suggestion se situe dans l'avenir, l'effet qu'il crée sur le spectateur en est un *d'attente*. Au théâtre, cette position *d'attente* caractérise toujours le spectateur. Le théâtre à l'italienne a particulièrement mis l'emphase sur cette attente: l'isolement de la scène fait que le spectateur doit respecter cette position qui lui est attribuée.

L'ATTENTE ET LE PROCÈS

L'usage que Val Halm fait du rideau suscite chez le spectateur cette vieille habitude de réception qui se concrétise dans *l'attente*⁸. Mais, encore une fois, les mécanismes de distanciation qui ont été mis en jeu, auxquels on peut ajouter les *a priori* qui guident le spectateur du fait même qu'il se sait être dans un lieu d'exposition et que l'objet qu'il appréhende est un objet d'art (et non pas une scène de théâtre), font que ce spectateur, bien que sollicité comme au théâtre, voit son attente se métamorphoser. Les éléments de représentation qui lui sont exposés transforment cette attente (qui est un *état* de réception) et celle-ci devient questionnement auto-référentielle (qui fera *acte*). L'attente se métamorphose donc en pulsion spéculative alors même que l'oeuvre à voir, à contempler (attitude impliquée), offre les éléments de ce qu'on pourrait qualifier de déconstruction de la scène, du lieu théâtral en tant que concept, en tant que référence.

Voyons maintenant comment la pulsion spéculative qui prend son point de départ dans la déconstruction du concept de théâtre (et corollairement du concept de peinture), devient un élément moteur du point de vue pragmatique et génère chez le spectateur une attitude de réception active (par rapport à la passivité inhérente à *l'attente*). Trois oeuvres plus particulièrement induisent chez le spectateur l'attitude de réception active. Revenons d'abord à *Backdrop*, de laquelle on disait plus haut qu'elle ne suscitait en rien l'attitude prescrite par la tradition de la sculpture occidentale, étant un objet essentiellement frontal.

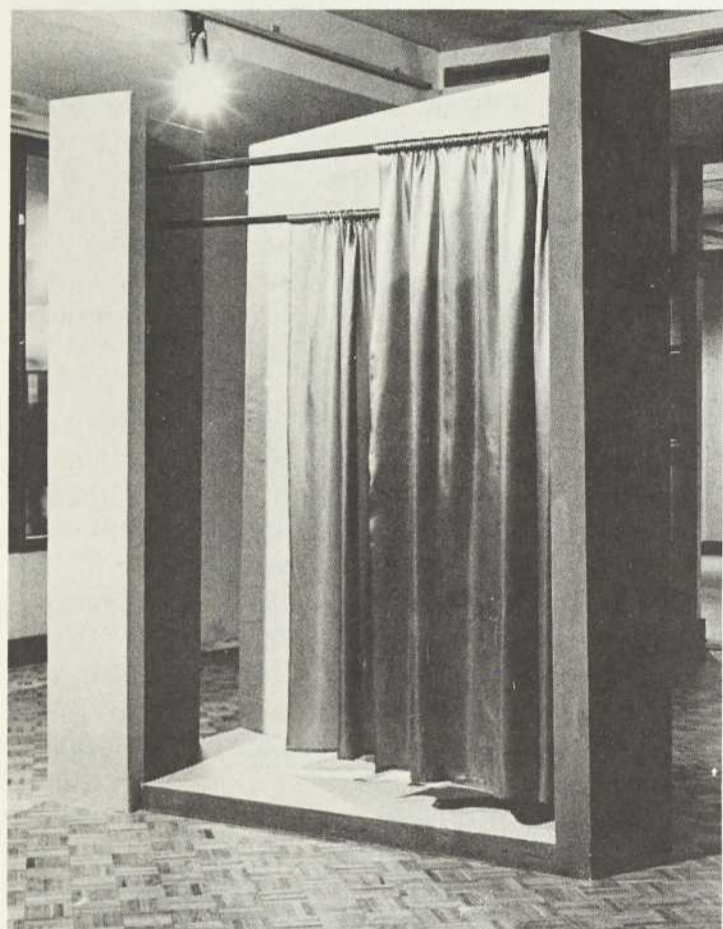
Le spectateur n'est pas incité à contourner l'oeuvre, mais d'autre part il n'est pas non plus invité à la contempler d'un point de vue fixe. On ne saurait envisager cette oeuvre exclusivement d'un point de vue frontal — le côté gauche s'ouvrant, comme cela se produit, sur le vide, c.-à-d. sur l'espace de la galerie, l'espace d'exposition; on est tenté de se déplacer vers la gauche comme le montre la photo reproduite ici



Backdrop for a Cast of Contemporary Characters, Véhicule Art, Montréal, 1980, bois, gypse, acier, peinture, 2,5 x 2,5 x 1,25 m

pour contempler d'autres vues et pénétrer d'un regard nouveau cette "scène" qui normalement (dans le concept de théâtre à l'italienne) ne se laisserait voir que du devant. Dès lors, un nouveau jeu se trouve mis à jour et vient compléter le jeu de la représentation: le jeu de la perspective. Rien n'a encore été dit de la manière de construire élaborée par Val Halm. Malgré toutes les allusions à la scène, il reste encore à préciser de quelle scène il s'agit au juste. On sait par exemple que la scène à l'italienne a des proportions idéales de profondeur, de largeur, et de hauteur. C'est une boîte dont l'un des côtés s'ouvre au public et dont tous les côtés sont parallèles (en fait, on le sait, les côtés gauche et droit s'ouvrent aussi, mais ça, le spectateur doit feindre de ne pas le (s)avoir. Cela fait partie du jeu tacite de la

représentation). Ce sont des caractéristiques qu'on ne retrouve dans aucune des constructions: au contraire, elles sont composées d'angles aigus ou obtus — comme si, véritablement, chaque oeuvre était construite en trompe-l'oeil. Cet effet, dans le cas *Backdrop* par exemple, s'en trouve augmenté par l'ajout de deux colonnes qui viennent rythmer l'espace de la construction, offrant ainsi des points de repères



Curtain Piece, Sir George Williams' Gallery, Montréal, 1980, bois, gypse, acier, peinture, tissus

pour l'observation et la délimitation de la pièce dans l'espace. La couleur remplit une fonction analogue; celle-ci est distribuée en plans distincts, faisant jouer planéité et relief, faisant avancer et reculer les plans. Ce que la troisième dimension ajoute à ce jeu des couleurs et des formes, c'est la possibilité pour le spectateur, en se déplaçant, de recomposer le tableau, de reconstituer la scène qui se trouve devant lui⁹.

Access through an Interior (1980) est essentiellement dichotomique, vu la présence conjointe de la peinture et de l'architecture dans une même oeuvre. La structure fait appel au dyptique, la gauche référant à la peinture, la droite à l'architecture. La gauche est un panneau légèrement incliné du côté externe vers l'arrière. Ce panneau peint montre en relief ce qu'on pourrait avec un peu d'imagination qualifier d'"îles". Ces "îles", sortes de masses verdâtres à référence paysagiste émergent d'un fond bleuâtre (les couleurs tendent à la neutralité — s'opposant ainsi à la vivacité des couleurs habituellement employée par Van Halm). C'est comme si ce travail devait avoir une qualité photographique, un côté documentaire comme seule la photo arrive à le rendre. En usant ainsi de la couleur, Van Halm aurait-elle voulu nous mettre à distance, neutraliser le plus possible la référence au paysage? Car, en effet, il faut bien voir comme cette référence est ici traitée, le paysage figuré de telle façon qu'il devient impossible de le penser (et voir) en termes de perspective occidentale traditionnelle. Il est vu de haut, d'une vue aérienne: l'effet

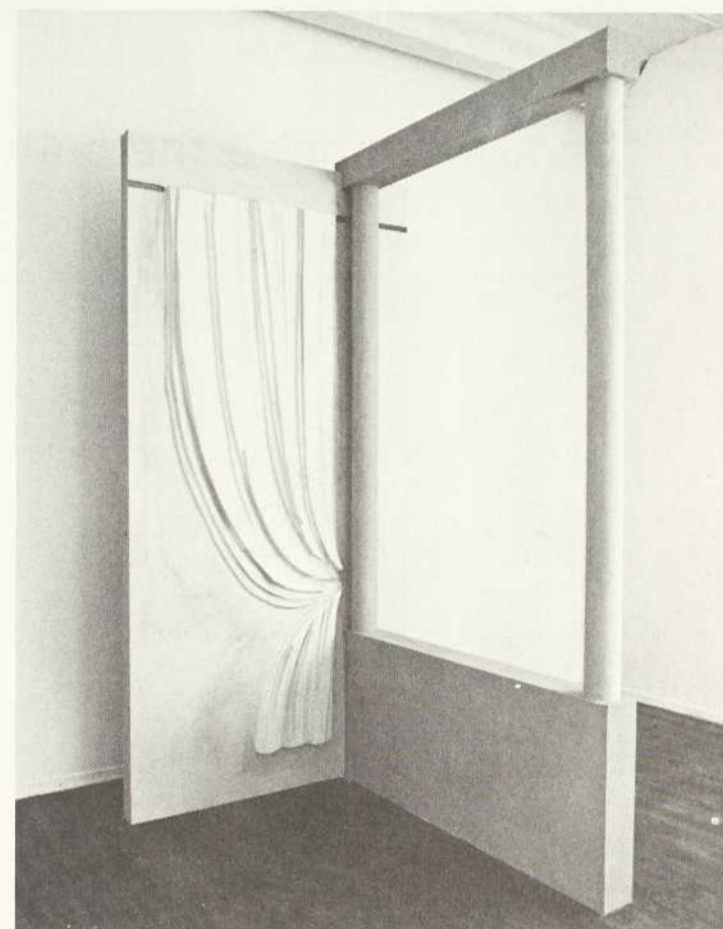
rendu correspond à une maquette qui aurait été, bien que conçue pour être vue à l'horizontale, placée debout à la verticale¹⁰. Le spectateur se trouve désorienté face à l'aspect étrange et faussé de cette partie de l'oeuvre — un peu comme s'il était amené à voir de trop près un décor de théâtre découvrant alors ses artifices, sa "grossièreté", alors que dans le cadre d'un spectacle, à distance donc, tout serait parfaitement acceptable (vraisemblable)¹¹. C'est la vraisemblance qui est ici désarçonnée et à nouveau, le mécanisme de la représentation mis en scène (à jour).

À reconsidérer l'oeuvre dans son ensemble, cet inquiétant panneau de gauche prend une allure repoussante, tenant le spectateur à distance, par rapport à la partie de droite qui reprend le thème connu de la scène. Une scène (toute rouge) cette fois particulièrement (et par contraste, semble-t-il) invitante. Le spectateur a plus que jamais l'impression qu'il pourrait entrer dans cette partie de l'oeuvre, un peu comme dans un porche, pour regarder à travers cette petite fenêtre qui se situe à gauche à la hauteur des yeux ou à travers la percée qui se trouve à l'angle du plafond et du mur du fond et qui donc laisse pénétrer la lumière ambiante laquelle projetée prend forme de triangle sur le mur de droite. (Ce travail de la lumière dans les oeuvres de Van Halm n'est pas à négliger non plus, il faudrait y revenir pour voir comment il rehausse le jeu de la perspective et dans certains cas met l'accent sur la temporalité...) La trouée au plafond et la "fenêtre" semblent se répondre, interprétant chacune à sa manière un même référent plastique: la trouée connote une idée de transparence alors que la fenêtre, fabriquée dans du métal et bouchée sur toute sa surface, celle d'opacité. Intéressant jeu pour le regard lequel, sollicité, n'en est pas moins renvoyé à lui-même. En fait, le(s) regard(s) dont il s'agit, c'est bien au spectateur qu'ils renvoient — corroborant ainsi un renvoi toujours constant dans cette oeuvre.

Le dyptique, tel que repris et perçu de la sorte entraîne l'interprétation des deux parties de l'oeuvre l'une par l'autre. Les référents évoqués, peinture et architecture, poursuivent un dialogue s'interrogeant l'un et l'autre, l'un par l'autre. La partie gauche qui par sa planéité et sa frontalité s'associe davantage à la peinture, se distancie de son référent tel que compris par l'idéologie moderniste en réintroduisant dans celle-ci un élément iconologique (*paysage*) qui y avait été résolu et même rejeté. Cet élément est à son tour réinterprété et constitue une auto-critique face à l'histoire de la peinture et à son idéologie. La partie gauche traite d'architecture, et pour ce faire, adopte des stratégies plastiques qui rappellent celles du cubisme (et par synecdoque, celle du modernisme). En fait, cette architecture se joue des attributs de la peinture moderne: couleurs, lumière et géométrie poussées à la limite de leur développement pictural. Ce qu'on y découvre, c'est un chassé-croisé constant entre la peinture et l'architecture, une critique de l'un par l'autre¹². Les références historiques déterminantes pour chacun des codes qui entrent en ligne de compte, quand elles sont ainsi déplacées et mises hors contexte, perdent de leur sens initial. Ainsi croisées, elles ont une valeur subversive qui contraste avec leur valeur d'origine¹³.

An Annunciation permet de pousser encore

plus loin la dialectique peinture-sculpture. La pièce, de toutes celles considérées jusqu'à maintenant, s'impose d'emblée par sa monumentalité. Les dimensions en sont impressionnantes: 3m (h.) x 1.4 m (prof.) x 3.5 m (larg.). Plus que toute autre structure dont nous avons parlé jusqu'ici, elle se détache de l'ensemble pour être perçue comme architecture avant tout et non sculpture. Son caractère de



The Second Curtain Piece, YYZ, Toronto, 1981, bois, gypse, peinture, 25 x 1.25 x 1.5 m

dominance par rapport à l'architecture dans laquelle elle est située est très net. Son rapport au spectateur aussi: même si celui-ci n'est pas plus enclin à rentrer dans l'oeuvre qu'auparavant, le rapport qu'il peut entretenir avec celle-ci est assez clairement défini comme étant inclusif. L'oeuvre par son échelle convie le spectateur, le guidant dans un rapport proxémique. De plus, cette fois, l'oeuvre se partage en deux parties complètement séparées, elles sont placées à distance l'une de l'autre, de manière à ce qu'on puisse considérer le vide qui les sépare, et par extension, tout le vide ambiant comme faisant partie de la pièce. Cette idée, la sculpture moderniste l'a initiée et l'art minimal, développée: le vide de la galerie se voit dès lors intégré à l'oeuvre et l'espace de l'oeuvre mélangé à l'espace du spectateur¹⁴. La différence entre une oeuvre minimale et celle-ci en est une d'ordre temporel: l'oeuvre minimale étant identique en toutes ses parties pouvait être appréhendée conceptuellement et instantanément. Les oeuvres de Van Halm requièrent du spectateur une participation physique prolongée. Seule l'adoption de points de vue différents et successifs permet d'appréhender ces oeuvres dans leur entièreté.

Outre celles déjà mentionnées, il y a chez Van Halm une autre référence à l'histoire de la peinture, particulièrement à l'oeuvre de Frank Stella. Elle surgit dans la façon dont chaque pièce est *découpée* dans l'espace. Prenons comme exemple cette *Annunciation*: n'a-t-on pas l'impression ici qu'on a essayé de reproduire



Access Through An Interior, Sir Williams' Gallery, 1980, bois, gypse, peinture, acier, 2,5 x 2 x 1 m

dans l'espace réel un édifice tel que représenté dans une peinture où l'art de la perspective serait appliqué à la lettre, sinon par une photographie. C'est alors que par exemple en respectant les distorsions qui en découlent, un côté au lieu d'être exécuté à angle droit, le serait comme dans la représentation à quarante-cinq degrés. Autre exemple, ce "corridor" qui se situe à gauche du centre dans *An Annunciation*: dans une construction normale, il serait de la même largeur à un bout comme à l'autre. Pourtant, ici, il est beaucoup plus large "devant" que "derrière". L'effet est tel qu'il le serait dans une vraie peinture. À vrai dire, ce sont des vérités diverses qui sont mises à jour ici. Face à l'impossible "vérité en peinture", cette promesse sous forme de serment que Cézanne proférait jadis, l'enjeu chez Van Halm est de nous dire (montrer) les vérités en peinture¹⁵.

Chaque oeuvre est découpée dans l'espace à la manière d'un *shaped canvas* qui aurait été traduit dans l'espace réel. Stella a développé le *shaped canvas* afin d'éliminer la dichotomie figure-fond au sein de la peinture et de rendre la peinture à elle-même, en apportant cette solu-

tion au problème de la virtualité. Ce dernier travaillait toujours cependant dans la perspective de la modernité, celle de découvrir le sens univoque de la peinture. Ce que Van Halm et ses contemporains ont découvert c'est que cette vérité est impossible à trouver et qu'en fait elle est divisée et multiple.

LE JEU DE LA RÉPÉTITION

Aucune des oeuvres précédentes ne fait corps avec l'environnement dans lequel elles sont placées. Leur caractère autonome à titre d'objets a d'ailleurs été souligné plus haut — bien que nous ayons reconnu l'importance du contexte pour leur réception. La remarque générale qui peut être faite pour l'ensemble de ces oeuvres, c'est que malgré leurs dimensions, elles demeurent des objets. Peinture, théâtre, architecture et sculpture, tous les référents plastiques envisagés à travers ces installations le sont à titre d'objets. L'objectivation de la référence suscite une herméneutique, qui devient à son tour sujet de l'oeuvre. Le commentaire est essentiellement généré par les moyens mis en oeuvre. Il n'existe pas, n'a pas de

substance en dehors de la réception. Il y a un principe dialogique qui est intrinsèque à cette oeuvre. Van Halm a exécuté en 1980 une oeuvre qui renverse le rapport que nous avons examiné jusqu'à maintenant entre l'oeuvre-objet et le spectateur. Il s'agit d'une oeuvre réalisée à Halifax dans une salle aux proportions gigantesques. L'oeuvre, intitulée *Disorder & Early Sorrow*, a été conçue spécifiquement pour ce lieu, dont la principale caractéristique, une rangée de six fenêtres en angle (cinq pieds de hauteur, six pieds de largeur et cinq pieds et demi de profondeur) a été exploitée par l'artiste. L'intérieur de chacune des fenêtres a été peint de couleur différente. Un rideau d'une autre couleur a été suspendu par une tringle posée, non pas devant la fenêtre, mais près de l'arête du mur, de manière à ce que celui-ci réfère davantage à un rideau de scène (théâtre) qu'à un rideau de fenêtre. Les concepts d'illusion et de réalité sont à nouveau sollicités, ne serait-ce que pour mieux en montrer l'ambiguïté.

Plusieurs jeux de répétition caractérisent *Disorder & Early Sorrow*¹⁶. Le plus évident est sans doute celui des fenêtres-scènes, chacune éveillant chez le spectateur un plaisir unique et toujours renouvelé, ici encore Van Halm utilise la logique de l'héritage formaliste et ses magistrales leçons de couleur et de lumière. Un second niveau de répétition existe entre ces fenêtres (qui font travailler le réel) et les peintures, au nombre de six également, disposées sur de petites tablettes en bois (du même modèle que l'on trouve dans la première oeuvre de cette série, *Backdrop*). Ces peintures sont accrochées à hauteur des yeux et sont de dimensions réduites, neuf pouces par neuf pouces chacune. Elles sont en quelque sorte des études qui correspondent plus ou moins aux fenêtres au-dessus. Les tablettes, rappelant les chevalets d'autrefois, mettent de l'avant l'aspect non fini des peintures constituant une mise en scène du processus de production connoté par le genre peinture. La peinture reproduite ici montre comment l'ensemble de la série renverse à nouveau le rapport peinture-architecture. Ce qui est expérimenté par le spectateur de façon réelle avec les fenêtres, est transposé de façon correspondante au niveau de la peinture. On y voit les mêmes éléments iconologiques — une bordure foncée vient encadrer la scène (toujours "vide" en apparence — mais en réalité, "pleine" de couleur et de lumière, "pleine" donc de *peinture*). La bordure est coupée en angle dans le haut, donnant avec la tringle l'illusion d'une boîte. Du coup, on retrouve la boîte scénique, la traduction en peinture de l'architecture. Et encore une fois, cette traduction accuse sa pauvreté (naïveté), et par le fait même la différence qui sépare les genres.

Le mimétisme occupe une place centrale dans l'oeuvre de Van Halm — et ce sous divers ordres d'imitation dont ceux de la réalité et de la fiction, de la traduction d'un genre à l'autre. On peut en déceler un troisième quand on se met à considérer les différentes échelles qui y apparaissent. En dehors des installations, Van Halm expose des tableaux et des maquettes. Ce fut le cas lors d'une exposition dont faisaient partie *Backdrop* et *Set with a Chest*. Deux tableaux mimaient les installations, comme dans *Early Sorrow*. D'autres tableaux représentaient de nouvelles "scènes", et sans doute référaient-ils à des projets de l'artiste, ou à des idées qu'elle avait choisi d'explorer sous cette

photo: Sorel Cohen

forme (idées sur la couleur, sur la forme, sur des organisations spatiales et "mises en scène" possibles). Quant aux maquettes, il s'en dégage moins une impression d'esquisse (de projet, de virtualité), que de miniature. Reproduction plus fidèle de la réalité, la miniature est une illusion révélée par l'échelle, mais qui néanmoins possède un pouvoir d'attraction très grand. En regroupant maquettes, esquisses et constructions réalisées dans un même espace d'exposition, Van Halm suscite chez le spectateur un commentaire qui est de l'ordre de la discussion plus que de l'admiration. Elle poursuit ainsi la méthode déconstructive déjà inscrite au sein de son oeuvre¹⁸.

Dans *Disorder & Early Sorrow*, le discours qui faisait éruption grâce à la mise en scène globale d'une exposition ("installation", au premier degré) est à son tour intégré à une seule oeuvre ("installation" au deuxième degré). Les tableaux-esquisses sont à voir comme les fenêtres: elles en acquièrent le même statut. Il n'y a plus d'ambiguïté possible et de différenciation faite entre ce qui est une fin (les fenêtres) et ce que sont (seraient) les moyens pour arriver à cette fin. Le processus est en somme mis à découvert, nivelant les étapes de production. L'oeuvre s'en trouve d'autant plus démystifiée, de même que le fonctionnement de la représen-

tation, où se décèle une fonction mimétique qui traverse l'art dans son idéologie fondamentale.

La pensée moderniste avait mis de côté la notion de répétition, croyant ferme à l'unicité de l'oeuvre d'art et au développement linéaire de son histoire. Parallèlement, l'originalité était devenue à l'intérieur de ce système une valeur primée. La distance historique qui nous sépare de l'acmé moderniste, fin des années cinquante, début des années soixante, laisse percevoir les limites de cette pensée. Seulement maintenant pouvons-nous commencer à concevoir (et revoir) le modernisme en termes de répétition, et de maniérisme.

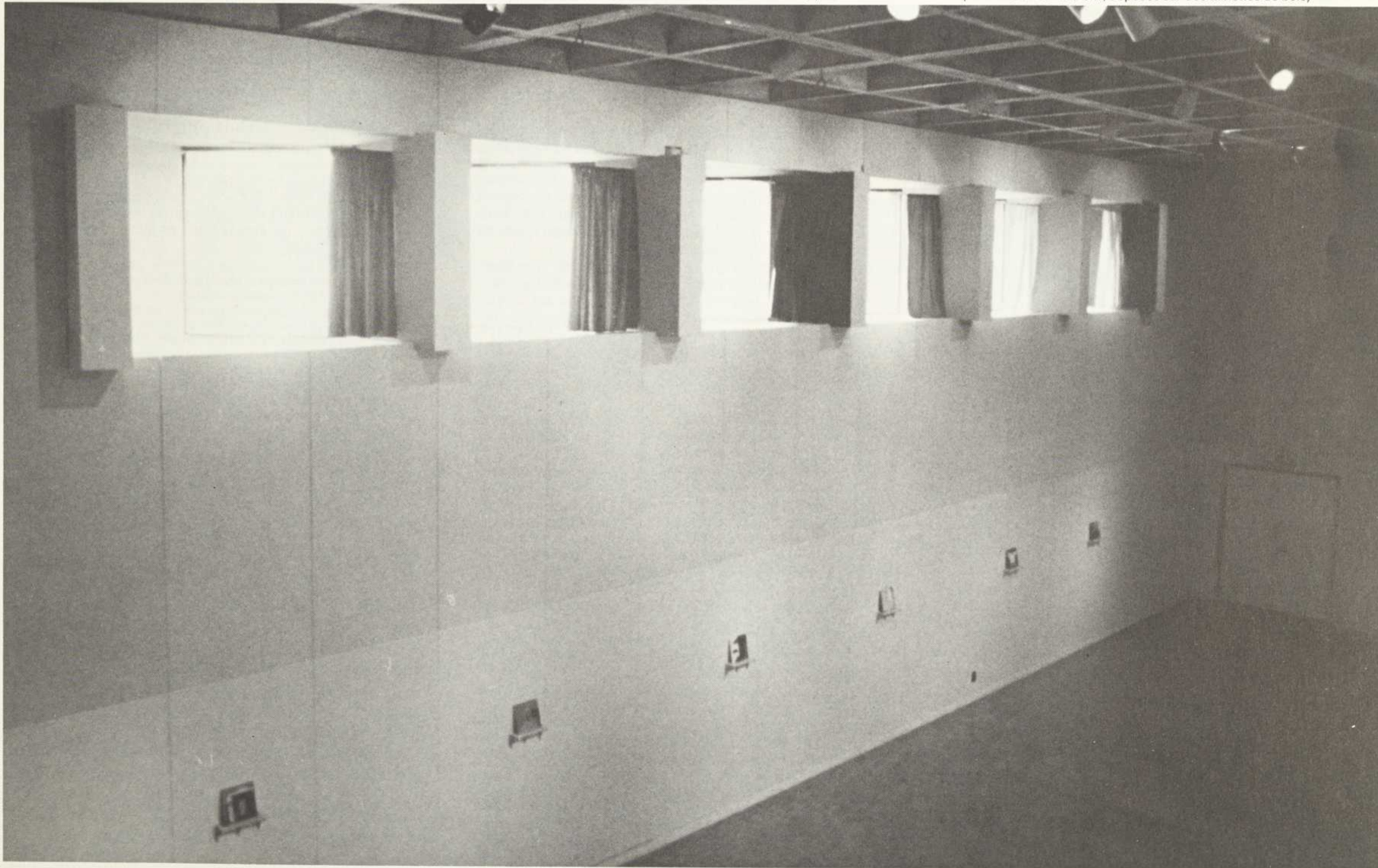
L'oeuvre de Renée Van Halm est un produit de l'ère de la reproductibilité. Même si elle ne fait pas usage des procédés techniques qui nous ont amené à prendre conscience des effets de la reproductibilité, son oeuvre dénote une compréhension adéquate de ceux-ci et particulièrement de leur effet d'ébranlement sur la conception moderne de la représentation. Il est de plus en plus évident qu'il ne saurait y avoir de prescription en art aujourd'hui, que tout se joue dans l'immédiateté du rapport du spectateur avec l'oeuvre et dans l'intégration du contexte d'exposition, dans leur mise en situation conjointe.

L'oeuvre postmoderne est fondamentalement hybride: dans sa conception comme dans sa réception. La notion d'origine ne saurait y être comprise comme provenance d'une seule source. Le présent y est conçu dans sa dimension historique: l'accumulation du savoir constituant une donnée de base du postmodernisme. Le devenir historique se manifeste entre autres dans l'oeuvre postmoderne sous la forme de citations, prélevées "sauvagement" dans une histoire conçue en dehors de l'idée de progrès et d'avant-garde. C'est cependant dans l'espace critique mis de l'avant par une oeuvre que le retour à des stratégies plastiques historiques (comme la perspective ou la copie) ne peut être jugé négativement comme une forme d'enlèvement dans le passé. L'expérience de l'art constitue un terrain sur lequel la critique s'est peu aventurée jusqu'à date, son interprétation psychologique mise à part. C'est pourquoi il est devenu important de relever aujourd'hui la nature pragmatique de ce qui lie le spectateur à l'oeuvre d'art. ■

NOTES

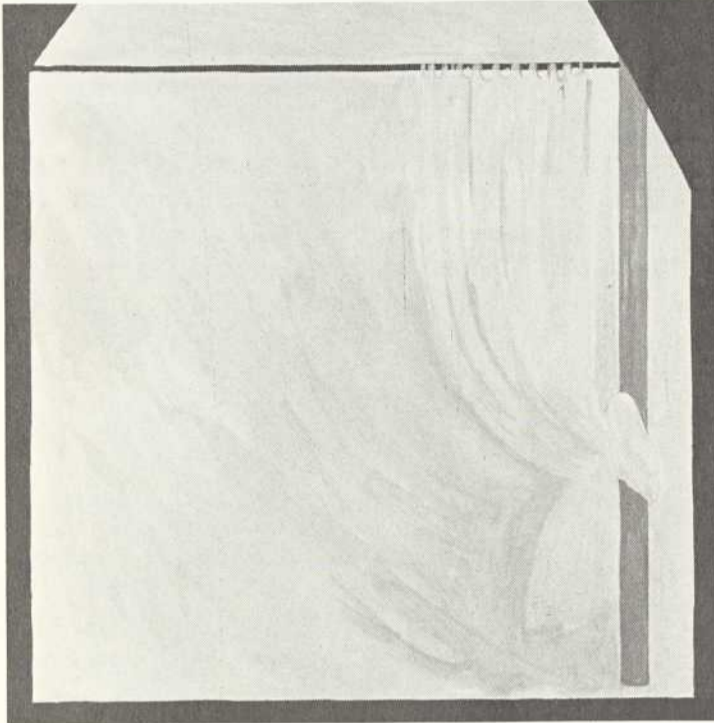
1. Il faudrait pouvoir, pour comprendre les subtilités inhérentes à la postmodernité, constituer, en s'inspirant de Michel Foucault peut-être, une archéologie de la peinture,

Disorder and Early Sorrow, vue de l'installation au Mount Saint Vincent University, Halifax, 1980. (Chaque fenêtre: 1.44 x 1.73 x 1.58 m. appx., à 5.75 m du sol. Chaque tableau: 26 x 26 cm., déposés sur des tablettes de bois)



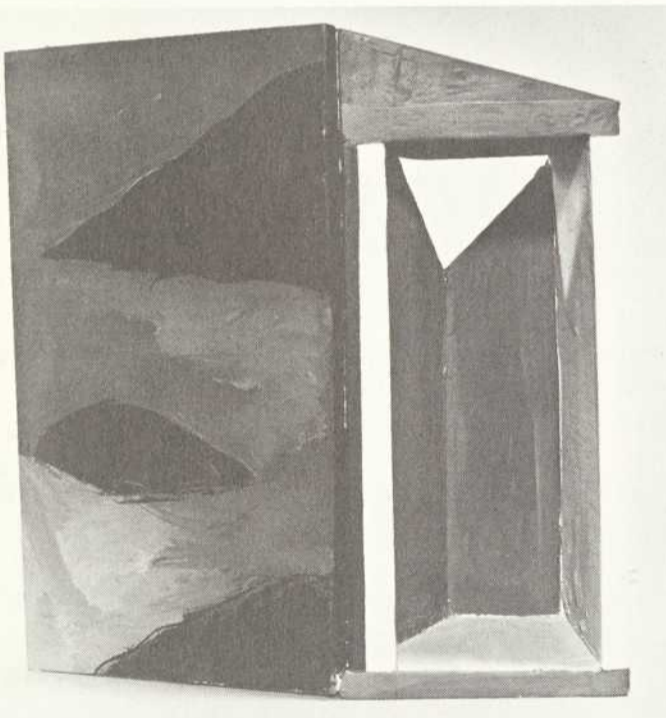
de la sculpture, de l'architecture et du théâtre comme genres. Il s'agirait de tracer une généalogie de l'art qui pourrait nous faire remonter jusqu'à Lessing et à la philosophie des Lumières.

2. Pour une définition "élargie" de la peinture, cf. Lyotard, J.-F., "la Peinture comme dispositif libidinal", in *Des dispositifs pulsionnels*, U.G.E., 10/18, Paris, 1973, p. 237-280.
3. Cf. Fried, Michael, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Los Angeles, San Francisco, London, 1980. Le rapport peinture et théâtre possède une dimension historique inexplorée, hormis quelques ouvrages dont celui-



Détail du tableau no 4, *Disorder and Early Sorrow*, installation au Mount Saint Vincent University, Halifax, acrylique sur masonite

photo: H.P. Marti



Maquette de *Access through an Interior*, 1980

photo: Renée Van Halm

ci que nous signalons particulièrement parce qu'il touche de près à la problématique du spectateur.

4. Cf. Damisch, Hubert, *Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture*, Ed. du Seuil, Paris 1972.
5. Cf. Damisch, *op. cit.*, p. 90. "Au regard de l'idée qu'il produit (son *interprétant*), un signe, ou *representamen*, selon la définition désormais classique de Peirce, se donne en lieu et place de quelque chose (son objet). Mais "l'objet de la représentation ne peut être qu'une représentation dont la première représentation est l'interprétant. La signification (*meaning*) d'une représentation ne peut être qu'une représentation."
6. À l'encontre des préceptes modernistes (cf. Greenberg, Clement, "Avant-Garde and Kitsch", in *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961), Van Halm ne fait pas de différence entre une peinture de "qualité" et une autre qui ne le serait pas (la peinture naïve, par exemple). Elle peint donc tout de la même manière, qu'elle veuille faire "peinture" ou non.

7. L'espace de la représentation produit sur la compréhension d'une oeuvre un effet indéniable: l'interprétation d'oeuvres qui dans l'histoire ont été déplacées de leur contexte d'origine en est affecté. Voir, par exemple, cette *Vierge de Saint-Sixte* de Raphaël qui avait été commandé pour un rituel funéraire et qui avant de passer au musée, fut longtemps exposée dans une église. Selon les lieux dans laquelle elle fut exposée, cette oeuvre connut une réception différente. Cet exemple est cité par Benjamin, Walter, in "l'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (*Poésie et Révolution*, 2, éd. Denoël, Paris, 1971, p. 182-183) afin d'expliquer la valeur d'exposition et la valeur culturelle.
8. Cf. Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 203-207. Ce passage porte spécifiquement sur la réception. Ses commentaires prennent origine dans une réflexion sur le spectateur de cinéma, mais ils sont applicables au spectateur post-moderne qui se trouve devant une installation ou une performance: "Des tâches qui s'imposent, en effet, aux organes réceptifs de l'homme, lors des grands tournants de l'histoire, on ne s'acquiesce aucunement par voie visuelle, c'est-à-dire sur le mode de la contemplation. Pour en venir à bout, peu à peu, il faut recourir à l'accueil tactile, à l'accoutumance."
9. Cf. Damisch, Hubert, "L'"origine" de la perspective", in *Macula*, no 5/6, Paris, 1979. Sur la coïncidence dans la perspective entre le point de vue et le point de fuite.
10. Cette conception de la peinture se rapproche du *flatbed*, cf. Steinberg, Leo, "Other Criteria", in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York, 1972, p. 82-91.
11. Cf. Damisch, H., *op. cit.*, p. 103, pour un rapprochement entre le décor de théâtre et la peinture à la Renaissance: "Les rochers qui abritent les dragons d'Uccello sont rochers de carton, les nuées de Mantegna, celles aussi bien de Signorelli, dans ses compositions à étages du musée de Cortone, ont l'aspect du bois ou de la toile peinte, voire du coton qui recouvrait les membres des machines [théâtrales]. [...] la présence simultanée, dans l'*Ascension* des Offices, et sous des espèces telles qu'aucune confusion n'est permise entre les deux modalités du signe, de nuages atmosphériques et de nuées de théâtre signale explicitement l'opposition (elle-même signifiante) entre les deux valeurs d'emploi d'un élément où l'on doit peut-être reconnaître deux signes distincts selon qu'il se réfère à un phénomène naturel ou à un objet culturel ressortissant à un ordre de signification différent de celui de la peinture."
12. Cf. Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", in *October*, no. 8, New York, 1979. Krauss tente d'y formaliser les rapports interdisciplinaires à l'intérieur même du champ de la sculpture.
13. Cf. Graham, Dan, *Not Post-Modernism...*, in *Artforum*, New York, décembre 1981. Le mélange des codes chez Van Halm crée un effet semblable à ce que Graham décrit comme étant un "effet de distanciation" (alienation effect) chez l'architecte "post-moderne" Aldo Rossi: en mettant en scène des formes architecturales analogiques, Rossi reproduit dans la ville sous un aspect métaphorique sa condition historique et à la fois présente.
14. Il y aurait beaucoup à dire sur l'utilisation du *vide* dans l'art contemporain (le vide à la Yves Klein, à la Robert Barry, à la Buren...), comme au théâtre (le vide sur scène, l'absence de comédiens: thèmes qui refont continuellement surface depuis le XIXe siècle).
15. Pour une tentative de rendre "complexe" le phénomène pictural, en intégrant ce qui se situe "autour" de la peinture, cf. Derrida, Jacques, *la Vérité en peinture*, éd. Flammarion, Paris, 1978.
16. Benjamin a décelé dans l'art contemporain l'importance du phénomène de la répétition, telle qu'engendré par la reproductibilité technique. Ce phénomène entraînait à des yeux des conséquences majeures pour l'art, dont celle de remettre en question l'*aura* et la *valeur culturelle*, au profit de l'*actualité* et de la *valeur d'exposition*. L'art moderne ne saurait donc plus se nourrir de transcendance mais, de ce point de vue matérialiste, provoquerait une prise de conscience qui serait de l'ordre du "détail" et de la quotidienneté, et une esthétique qui naîtrait du rapport oeuvre/spectateur. Van Halm n'emploie aucun des médias (cinéma, photo) sur lesquels Benjamin s'est appuyé pour développer ses thèses. Pourtant, son oeuvre entretient avec le monde des rapports du même type que ceux qui ont été décrits et analysés par Benjamin. La culture postmoderne est essentiellement une culture d'images, une culture où une image est plus souvent qu'autrement l'image d'une image. L'oeuvre de Van Halm tient, tout autant qu'une oeuvre photographique, de ce jeu de la répétition. Elle en démontre l'origine en réintroduisant la représentation dans la logique de la perspective, machine d'abord conçue comme dispositif mimétique (impliquant déjà sa propre idéologie). Elle utilise aussi les moyens d'origine, pour ainsi dire: constructions simples, toile et pigment, etc., comme si justement, il s'agissait de ne pas se laisser "leurrer" par les

médias modernes. Comme si, le retour aux sources pouvait aujourd'hui créer de la distance, et constituer un atout du point de vue critique. On sait que, par ailleurs, le cinéma et récemment la photo, ont acquis dans notre société une aura qui vient remettre en question les espoirs de Benjamin au sujet de la destruction de celle-ci. Il faut donc aujourd'hui nuancer ses théories en tentant d'articuler conjointement *aura* et *actualité*, *valeur culturelle* et la *valeur d'exposition*. C'est-à-dire qu'il faut créer une oeuvre "auratique" qui ait la force critique inhérente à la valeur d'exposition. Cette antinomie est possiblement résolue dans l'oeuvre de Van Halm.

17. À propos de la miniature et du rapport particulier que ce genre suscite chez le spectateur, la notion d'*objet transitionnel* développée par D.W. Winnicott en psychiatrie infantile vaut d'être relevée. In Winnicott, D.W., *Jeu et réalité: l'espace potentiel*, éd. Gallimard, Paris, 1971, p. 25, 92 et 97.

Les objets et les phénomènes transitionnels font partie du royaume de l'illusion qui est à la base de l'initiation de l'expérience. Ce premier stade du développement est rendu possible par la capacité particulière qu'a la mère de s'adapter aux besoins de son bébé, permettant ainsi à celui-ci d'avoir l'illusion que ce qu'il crée existe réellement.

Cette aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif. [...]

On peut établir une nette opposition entre les deux termes de cette alternative — vivre de manière créative ou non créative. Ma théorie serait plus simple si l'on pouvait effectivement découvrir l'un ou l'autre de ces deux extrêmes dans un cas ou une situation donnés. Mais ce qui obscurcit le problème, c'est que le degré d'objectivité sur lequel nous comptons quand nous parlons de réalité extérieure varie selon l'individu. L'objectivité est un terme relatif: ce qui est objectivement perçu est, jusqu'à un certain point, conçu subjectivement. [...]

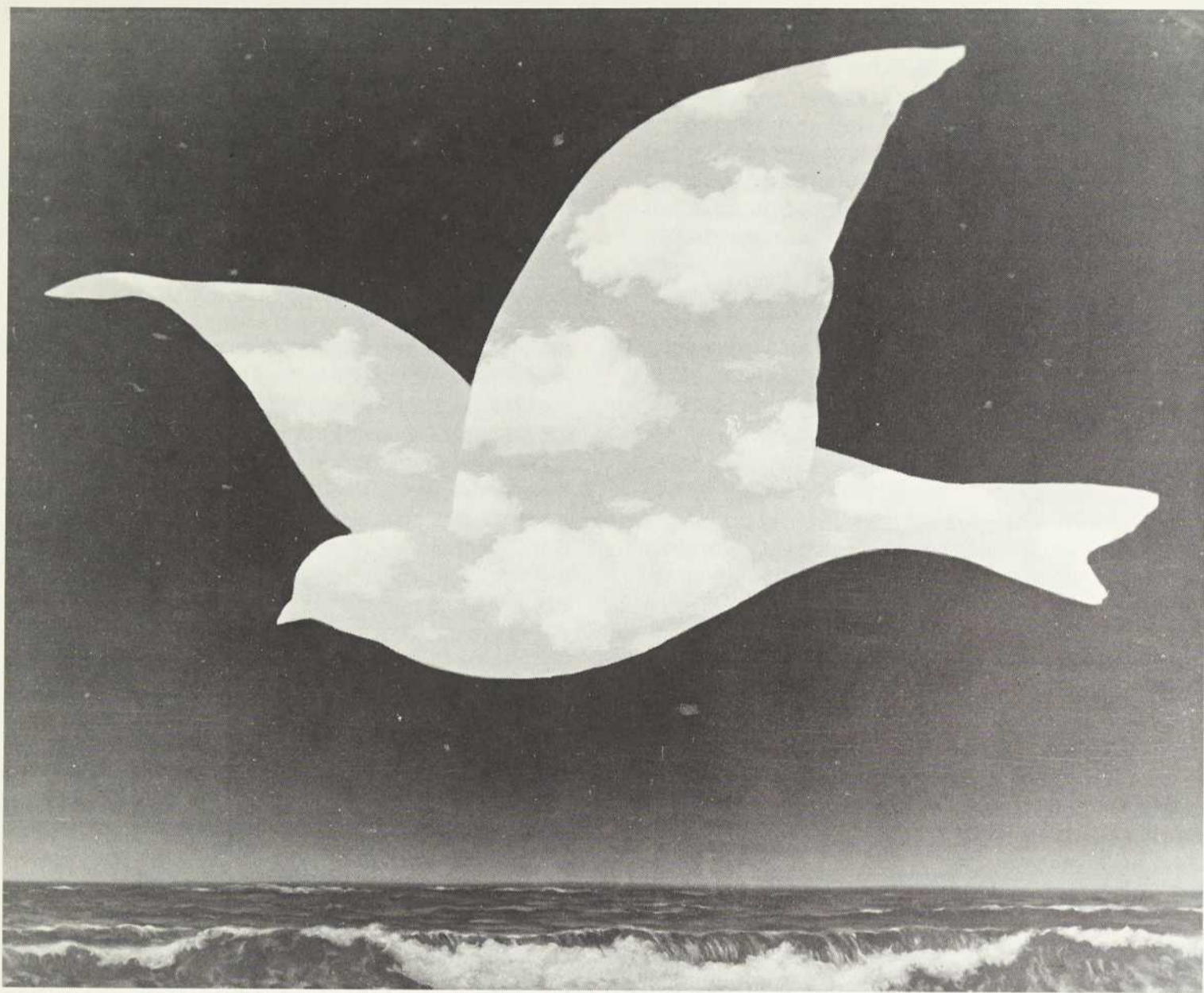
Quand la psychanalyse a tenté de s'attaquer au problème de la créativité, elle a, pour une grande part, perdu de vue le thème principal; les auteurs ont préféré porter leur choix, dans le domaine de la créativité artistique, sur une personnalité hors du commun et hasarder des observations d'ordre secondaire ou tertiaire; mais tout ce qu'on pourrait appeler le primaire, ils l'ont ignoré. Certes, on peut prendre, par exemple, Léonard de Vinci comme objet d'étude et faire des commentaires pleins d'intérêt sur la relation entre l'oeuvre de l'artiste et certains événements de sa petite enfance. On peut aussi apporter une contribution valable par l'analyse de l'entrecroisement des thèmes de l'oeuvre et de la tendance homosexuelle de Léonard. Mais mettre au jour des relations de ce genre, quand on se penche sur des hommes ou des femmes célèbres, éloigne du thème qui est au centre de l'idée de créativité. Sans compter que de telles études ne peuvent manquer d'irriter les artistes et les êtres créatifs en général, peut-être parce qu'elles prétendent conduire quelque part et visent à expliquer pourquoi tel homme fut grand, pourquoi l'oeuvre de telle femme fut marquante. La direction de l'investigation est mauvaise au départ. Le thème principal se dérobe: celui de la pulsion créative elle-même. L'oeuvre créée, en effet, se situe entre l'observateur et la créativité de l'artiste.

18. Au sujet de l'interrelation oeuvre/spectateur et de l'importance du commentaire, voir ce qu'en dit Émile Benveniste, in *Problèmes de linguistique générale*, éd. Gallimard, Paris, 1966, p. 259-260:

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité; dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego".

La "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet". Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. Or nous tenons que cette "subjectivité", qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne".

La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution en *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*.



René Magritte, *le Baiser*, 1951, oil on canvas, 59 x 74 cm

RE: POST

by Hal Foster

Le concept de postmodernisme est abordé par l'auteur à travers les écrits des critiques américains Rosalind Krauss, Douglas Crimp et Craig Owens, qui ont articulé leur position critique par opposition au modernisme tel que défini par Clement Greenberg et Michael Fried. Les positions particulières de chacun sont interrogées: le "champ élargi" chez Krauss, le concept de "théâtre" chez Crimp, "l'éruption du langage" comme pulsion allégorique et déconstructive chez Owens. Pour l'auteur, ces trois critiques tiennent un discours qui reformule un modernisme tardif, tout en le déconstruisant et en proposant une radicalité avant-gardiste pour l'art postmoderne.

"Postmodernism" is a term used promiscuously in art criticism, often as a mere sign for not-modernism or a synonym for pluralism. As such, it means little — only, perhaps, that we are in a reactionary period in which modernism as such is distant and modernist revivals all too near. Yet there are critics who use the term with rigor, who define postmodernism as a theory and ground it in specific works. I have chosen to discuss the writings of, in particular, three critics associated with *October*: Rosalind Krauss, Douglas Crimp and Craig Owens.

What postmodernism is depends largely on what modernism is, i.e. how it is defined. As a

chronological term, it is often restricted to the period 1880-1930 or thereabouts, though many extend it to post-war art or "late modernism." As an epistemological term, modernism is even harder to specify (e.g. ought one to accept the break between classicism and modernity as defined by Foucault? ought one to refer to Kantian self-criticism as Greenberg does?). In any case, postmodernism, articulated in relation to modernism, tends to reduce it. Is there a modernism that can be so delimited? If so, what would constitute a break with it?

POSTMODERNISM'S MODERNISM

Tactically, modernism is regarded as distilled in late modernism, the ideology of which is extracted from the critical writings of Clement Greenberg and Michael Fried. It is defined as the "point of view which sees art as the mastery of purity"¹; it holds that "the concept of art itself... (is) meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts"², and that "the art object itself can be substituted (metaphorically) for its referent."³ It is said to prescribe "specific areas of competence", and to foster, in the artist, a self-critical formalism in which the inherited "code" of the medium is manipulated and, in the critic, an historicism that "works on the new and the different to diminish newness and mitigate difference."⁴ Painting, sculpture and architecture are thus distinct, and art exists properly only within them; each art has a code or nature, and art proceeds as the code is revealed, the nature purged of the extraneous.

Such (simplified) is the aesthetic of postmodernism's modernism, distilled in the term *purity*. Once, this will-to-purity was subversive: it rendered art critical and the artist autonomous. Conventions — social ones encoded in the aesthetic — were excised, and the artist was immersed in artistic practice, his or her true history. In retrospect, such a strategy seems decorous and politically retrograde. "Purity" abets a division of labor within culture which, as a result, comes to partake of both the special professionalism of the academy and the commercial commodity-production of industry.⁵ It also abets the idea of art as its own issue, engendered from a special history: this is the line (often one of *post hoc propter hoc*) of historicism, the genealogy of modern art history.

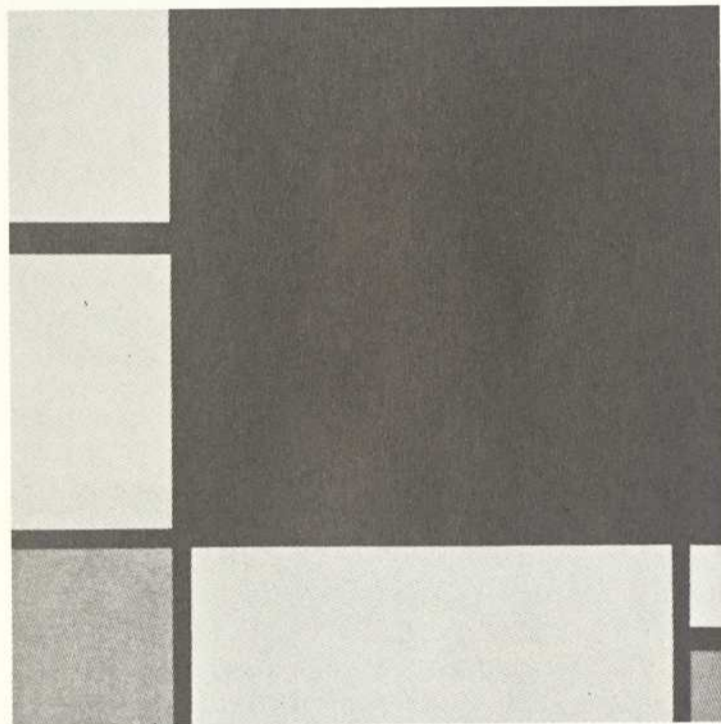
Curiously, historicism is seen as the critical operation of modernism. Even to the intellectual historian Renato Poggioli, the avant-garde is "the artistic equivalent of a transcendental historicism."⁶ The term "transcendental historicism" seems a contradiction, but it is one basic to modernism — no matter how "transcendental" or radically new the art, it is recouped, rendered familiar by historicism.⁷ Late modernism only reworks the contradiction: art is avant-garde insofar as it is radically historicist — the artist delves into art-historical conventions in order to break out of them.⁸

Such historicism (the New as its own Tradition) is both an origin and an end to the avant-garde; and one aim of postmodernism is to sever the two — to retain radicality but be rid of historicism.⁹ For as the discourse of the continuous, historicism recoups inherently; it conceives time as a totality (whereby "revolutions are never more than moments of consciousness"¹⁰) and man as the only subject (i.e. his-

toricism at once posits and reveals human consciousness as sovereign). Discontinuity is resisted, as is any decentering (whether of class, family or language). In art, of course, historicism's subject is the artist and historicism's space is the museum — history is presented as a narrative, continuous, homogeneous and anthropocentric, of great men and master works.

MODERNISM'S POSTMODERNISM

Purity as an end and decorum as an effect; historicism as an operation and the museum as the context; the artist as original and the art work as unique — these are the terms which modernism privileges and against which postmodernism is articulated. To postmodernism, they inform a practice now exhausted, whose conventionality can no longer be inflected. Pledged to purity, the mediums have reified — hence, postmoder-



Piet Mondrian, *Composition with Red, Blue, and Yellow*, 1930, oil on canvas, 48 x 48 cm

nist art exists between, across or outside them, or in new or neglected mediums (like video or photography). Historicized by the museum, commodified by the gallery, the art object is neutralized — hence, postmodernist art first occurred in alternative spaces and/or in many forms. As the place of art is re-formed, so too is the role of the artist, and the values that heretofore authenticated art are questioned. In short, the cultural field is transformed, aesthetic signification opened up.

The field transformed is the first condition of postmodernism. In "Sculpture in the Expanded Field", Rosalind Krauss details how modern sculpture entered a condition of "pure negativity: the combination of exclusions... (it) was now the category that resulted from the addition of the *not-landscape* to the *not-architecture*."¹¹ These terms, she notes, are simply the terms "architecture" and "landscape"; set with the others, they form a "quaternary field which both mirrors the original opposition and opens it."¹² It is in this "logically expanded field", suspended between these terms, that the postmodernist forms — "site-

construction," "axiomatic structures" and "marked sites" — exist with sculpture. To Krauss, they break with modernist practice, and so cannot be thought of in terms of historicism. Here, art-historical context will not suffice as meaning, for postmodernism is articulated not within the mediums but in relation to cultural terms. These forms are conceived logically, not derived historically, and so must be regarded in terms of structure. To be seen as such, postmodernism must posit a break; this one, with the mediums and with historicism, is crucial — it seals modernism and opens the cultural space of postmodernism. Crimp and Owens also posit a rupture, though, focussed on other artists, they detail its advent somewhat differently. If, for Krauss, the signal is an expanded field, for Crimp it is a return of "theater" (tabooed by late modernism), and for Owens an "eruption of language" (also "repressed") and, more importantly, a new postmodernist impulse, "allegorical" or deconstructive in nature.

Again, these critics first pose postmodernism against late modernism, whose classic text is seen as the essay "Art and Objecthood" by Michael Fried.¹³ Therein, Fried objects to the implicit "theater" of minimalist sculpture: "art degenerates as it approaches the condition of theater", runs the often-quoted line, with "theater" defined as "what lies between the arts." To Crimp, this intuition signals modernism's demise: the important work of the '70s, he notes, exists precisely between the arts; moreover, such work — especially video and performance — exploits the very "theater" (or "preoccupation with time — more precisely, with the duration of experience") that Fried deemed degenerate. In effect, minimalism's implicit "theater" became postminimalism's explicit "theater." Extrapolated, much contemporary art can be derived, or so Crimp writes in the essay "Pictures":

If many of these artists can be said to have been apprenticed in the field of performance as it issued from minimalism, they have nevertheless begun to reverse its priorities, making of the literal situation and duration of the performed event a tableau whose presence and temporality are utterly psychologized; performance becomes just one of a number of ways of "staging" a picture.¹⁴

Owens also cites the Fried dictum as late modernist law, which he relates, as a "belief in the absolute *difference* of verbal and visual art", to the Neo-Classical order (i.e. the temporal arts, poetry, etc., *over* the spatial arts, painting, etc.).¹⁵ Such a hierarchy, Owens writes, is based on a "linguistic criterion," one which the modernist visual arts repressed. The emergence of time, intuited by Fried, is then marked by an "emergence of discourse":

...the eruption of language into the aesthetic field — an eruption signalled by, but by no means limited to, the writings of Smithson, Morris, Andre, Judd, Flavin, Rainer, LeWitt — is coincident with, if not the definitive index of, the emergence of postmodernism. This "catastrophe" disrupted the stability of a modernist partitioning of the aesthetic field into discrete areas of specific competence; one of its most deeply felt shocks dislodged literary activity

from the enclaves into which it had settled only to stagnate — poetry, the novel, the essay... — and dispersed it across the entire spectrum of aesthetic activity.¹⁶

Owens regards much of the work that ensued (e.g. conceptual, story, even site-specific art) as *textual*¹⁷; here he quotes Barthes: "a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God), but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash."¹⁸ Such "textuality" is a poststructuralist notion, based on the idea that the sign is not stable, i.e. that it does not enclose one signifier and signified as such. Similarly, the postmodernist work is seen less as a "book" sealed by one original author and final meaning than as a "text" read as a polysemous tissue of codes. So, as Barthes writes of "the death of the author", the postmodernists infer "the death of the artist" (and hence, the death of the subject) at least as originator of unique meaning.

POSTS

To an extent, the postmodernist line retraces the poststructuralist line.¹⁹ Both reflect upon a culture that is utterly coded.²⁰ "...within the situation of postmodernism", Krauss writes, "practice is not defined in relation to a given medium — sculpture — but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium — photography, books, lines on walls, or sculpture itself — might be used."²¹ In effect, the postmodernist manipulates old signs in a new logic: he or she is a rhetorician who transforms rhetoric (even the mediums are often readymades to be reinscribed). To Crimp, the postmodernist is concerned not with modernist autonomy but with "strata of representation" — "we are not in search of origins", he writes, "but of structures of signification: underneath each picture there is always another picture."²² In such "pictures", modes (e.g. performance) may be transposed, signs or types collided, so that aesthetic limits are transgressed as cultural codes are opened up. Crimp cites these tactics: "quotation, excerptation, framing and staging."²³ To Owens, not only are mediums collided, but levels of representation and reading are too: an "allegorical impulse" deconstructs the symbol-paradigm of modernism. "Appropriation, site-specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization — these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors."²⁴

Much minimal art is based on a given form or public sign. Of the star and cross paintings of Frank Stella, Krauss once wrote, "The logic of the deductive structure is shown... to be inseparable from the logic of the sign."²⁵ This is not the case with much postmodernist art: the sign's stability, the medium's code, are rendered problematic.²⁶ For example, the expanded field is "generated by problematizing the set of oppositions between which the modernist category *sculpture* is suspended."²⁷ Signification is thus opened: the work is freed of the term "sculpture"... but only to be bound by other terms, "landscape," "architecture," etc. Though no longer defined in one code, practice remains within a field. Decentered, it is recentered: the field is (precisely) "expanded,"

more than "deconstructed." The model for the field is a structuralist one, as is the activity of the essay: "to reconstruct an 'object' in such a way as to manifest thereby the rules of functioning (the 'functions') of this object."²⁸ "The Expanded Field" thus posits a logic of cultural oppositions questioned by poststructuralism — and also, it seems, by postmodernism (at least as articulated by Owens and Crimp).

Rather than "map" a "field", Douglas Crimp uncovers "strata" of "pictures". This recalls Barthes, for whom the cultural type or "myth" is a composite of signs, and in fact Crimp notes how these pictures often re-present types in a way that "subverts their mythologies."²⁹ But to Crimp, they do more, as they must really, for, as Barthes later noted, demystification is now mythological too (a "doxa" of its own).³⁰ Not only do they question the "ideological signified", but they also "shake" the sign itself (the picture-underneath-the-picture thus has more to do with Derrida's grammatology: the notion that the sign is always-already articulated by another sign). Such, at least, is the claim.

To change the object itself: this, to Craig Owens, is the mandate of postmodernism. To Owens, postmodernist art is contingent: it exists in (or as) a web of references, not necessarily located in any one form, medium or even spot. Thus as the object is deconstructed, so is the subject, or viewer, dislocated.³¹ In this postmodernism, the aesthetic field is more than "logically expanded" — its logic is deconstructed. As noted, the modernist order of the arts was, to Owens, decentered by an "eruption of language": the resultant work (often of a "writing composed of concrete images")³² is "allegorical" in nature.³³ Temporal and spatial at once, it dissolves the old order; so too, it opposes the "pure sign" of late modernist art and plays, instead, on the "distance which separates signifier from signified, sign from meaning."³⁴ Whereas the symbol-paradigm of modernism proposes that "the art object itself can be substituted (metaphorically) for its referent", the allegorical impulse of postmodernism may effect a "structural interference of two distinct levels or usages of language, literal and rhetorical (metaphoric), one of which denies precisely what the other affirms."³⁵

FIGURES AND FIELDS

Krauss, Crimp and Owens all pose postmodernism as a rupture with the aesthetic order of modernism. And yet the concept of the field remains — even if only as a term to define its own dispersal. That is, postmodernism is seen within a given problematic of representation — in terms of types and codes, rhetorical figures and cultural fields. As a discourse, in a space. Its very "illegibility" is "allegorical," its very schizophrenia is strategic. Is it necessary to think in terms of fields and figures of representation? No doubt: what else is there (but the pragmatics of "Energism" or the vacuity of pluralism?) And yet criticism thereby remains recuperative. As a textual practice, postmodernist art cannot be translated: criticism then, would not be its supplement. But then, what would it be? What *does* criticism do vis-à-vis art perceived as critical? Does it enter as another code in the text of the art? Or does it initiate the very play of signs that is the text? It is "the failure of contemporary theory", Owens

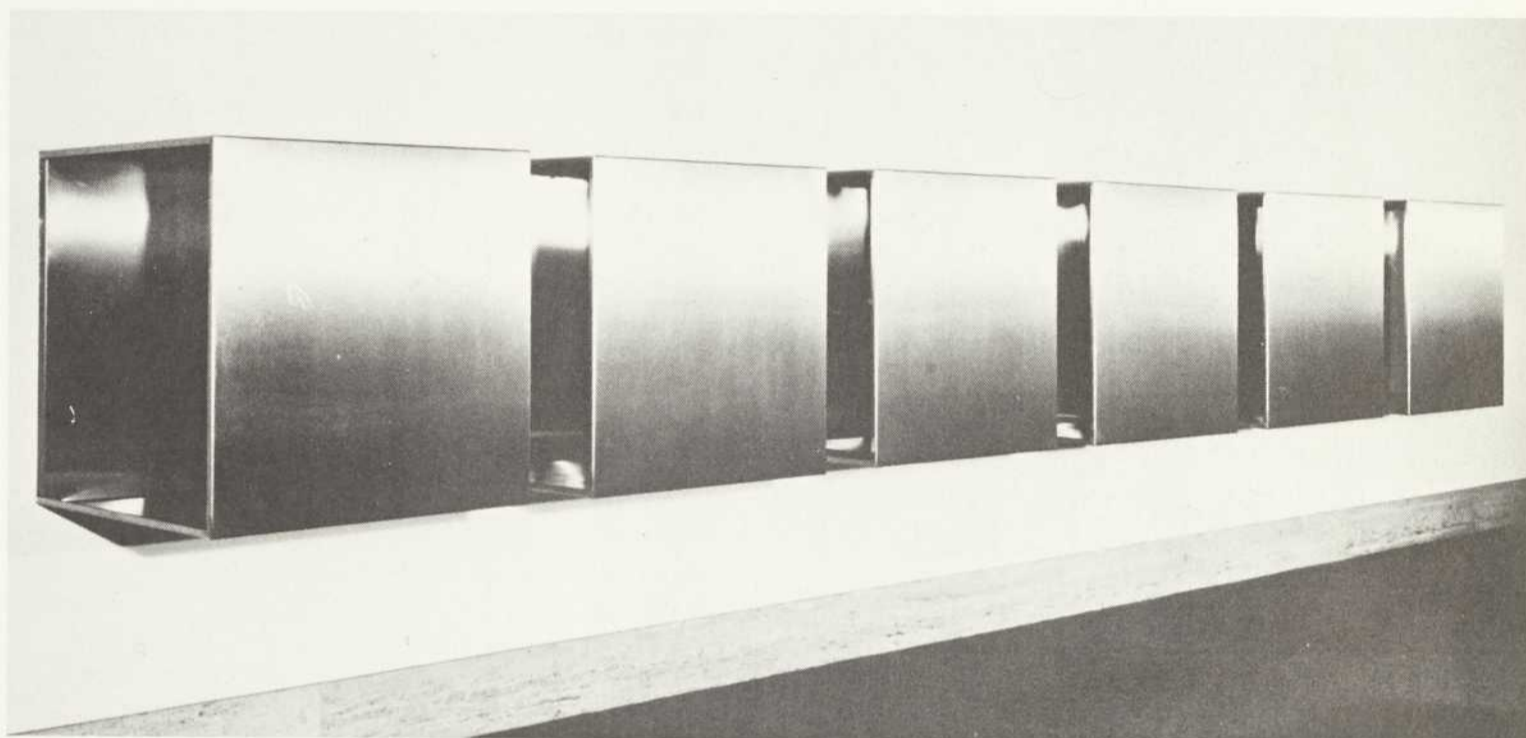
writes, not to "see its own realization in Smithson's practice."³⁶ But have the postmodernist critics interiorized this practice? Do they engage the art as its textual nature would demand? "...as soon as one attempts to show..", Derrida writes, "that there is no transcendental or privileged signified and that at that point the field or play of signification knows no limit, then one ought — but this is exactly what one cannot do — to refuse the very concept and word sign."³⁷ But this is exactly what one cannot do — such is the epistemological bind of poststructuralism and postmodernism.

To Owens, postmodernism, as a deconstructive enterprise, enfolds a contradiction — namely, "the methodological necessity of preserving as an instrument a concept whose truth value is being questioned."³⁸ As an example, he notes that as "sites" for images, Rauschenberg's "paintings" refer to the very

given mediums *not* mediated? That is to say, is a medium such as painting given as static and neutral, or is it in fact re-formed, re-represented, in and by the very forms that it mediates?

POSTMODERNISM

Appropriation, textuality... these tactics seem to preclude mediums whose logic is based on authenticity and originality. Painting in particular is problematic to the postmodernist critics, and even photography is seen to hold a vestige of aura — an aura that is elaborated or expunged (in oddly "pure" fashion?) by many artists today. (Indeed, a certain aura or even cult of inauthenticity is active today: the purloined image is now almost the law.) Moreover, to these critics the value of art as expression, as craft, etc., is complicitous with a dated ideology and even political economy.⁴¹ To think of art and artists in these



Donald Judd, *Untitled*, 1966/68, stainless steel and plexiglass, six 86 cm cubes (originally four units; two added in 1968), collection Milwaukee Art Center

term that they contest: the museum.³⁹ Such complicity is a conspiracy, for a convention, form, tradition, etc., is only deconstructed from within. Deconstruction, then, is reinscription: there is no "outside" (except in the positivist sense of "outside the mediums" — a transgression that reasserts the limit). Which is to say, there is no way *not* to be in a field of cultural terms, for these terms (e.g. the museum) inform us presumptively.

Much postmodernist art, then, is referential, yet it refers only "to problematize the activity of reference."⁴⁰ For example, Crimp and Owens stress art that "steals" types and even actual images, an "appropriation" that is seen as critical — both of a culture in which images are commodities and of an aesthetic practice that holds (nostalgically) to an art of originality. And yet, can a critique be articulated within the very forms under critique? Again, yes: how else could it be articulated? (Such a critique cannot hope, however, to displace these forms: at best, it indicts them as "given" or "natural" and stresses the need to think and represent otherwise.) Another question is not so obvious: are the

terms can only mystify.

Today there is, of course, a resurgence in painting, not only a revival of old modes as if they were new, but also a retreat to old values as if they were necessary. Much of it is regressive — or rather, defensive. In the midst of a society suffused with "information", many seem to regard painting — its specificity — as critical. The old avatars (creative artists, authentic art) are returned, precisely because they are untimely, as forces to resist complete mediation (which is to say, complete absorption in the consumerist program of mass media). Such a position, a nostalgic one, would regard postmodernism as complicitous with, not critical of, the media forms that engulf us.⁴²

To a different degree, both these positions simplify. That is, they both seem to imply that art mediums as representations or institutions are somehow apart from other representations or institutions, and so unable to engage them in any critique.⁴³ In the postmodernist critics, this is seen in a tendency to reduce painting to "pure" painting, now regarded as reified and, in

general, in a tendency to rehearse the "positivism of the medium" of late modernism and so to seal a formalist image of modernism that is relatively easy to displace.

Postmodernism does exploit late modernist dogma, only to reconfirm its reduction, to which late modernism is then subjected. This is clearest as regards the mediums: identified with modernism, they are foreclosed with it. Clearly, mediums, or forms thereof, are "historically bounded"⁴⁴; but to derive a logic of a medium from historical examples and then to see it (the logic) apart from the examples as somehow essential — this seems fallacious. A formalism of

to the postmodernist break, and no doubt the two operations are different: self-criticism, centered on a medium, does tend (at least under the aegis of formalism) to the essential or "pure"; whereas deconstruction, on the contrary, decenters, and exposes the "impurity" of meaning. And yet unlike self-reflexivity (with which it is often conflated), self-criticism does not enforce a closure. It may, in fact, issue in deconstruction (such is really the recent history of critical theory), so that if postmodernism is truly deconstructive of modernism, it would seem to be a discursivity within it.

Certainly, to be regarded as an epistemological

novation" and "advanced aesthetic practice." The postmodernists thus rely on the old historical imperative of the avant-garde: theirs is a language of crisis in the sense of both judgment and separation. As noted above, these crises in art tend to be recouped institutionally (in the museum and in art history), and such recuperation, along with pluralism, is the main problem of contemporary art: how to retain avant-garde radicality, which is a crucial criterion of value, and be rid of the historicism that recoups and reduces even as it provokes the extreme? (It may be that a revision of historicism is necessary, one in which the series of breaks, characteristic of modernism, are "not seen as an avant-garde succession — in which an evolution of discontinuity is substituted for an evolutionism of continuity — but in the form of a problematic constellation, whose systemics set off the twentieth century as a deconstructive synchrony.")⁴⁶

Postmodernism is highly conscious of historical moment: in effect, it displaces modernism as the next (necessary) term. Pushed back into the book of culture, modernism is posed in its own reduction, foreclosed more than deconstructed. Rather than reduction, what is needed is a revision of modernism: an opening of its supposed closure. And perhaps postmodernism is this too. Though it reconfirms late modernist dogma, it also reorders other modernist discourses (for example, artists like Duchamp and Klee are favored, as are critics like Baudelaire and Benjamin). As such, it may be less a break with modernism than an advance in a dialectic in which modernism is reformed. Certainly, the postmodernists, nearly alone among critics today, are committed to a high seriousness; and as a theoretical enterprise, postmodernism does seem preferred on the conviction "that a system calling for corrections, translations, openings, and negations is more useful than an unformulated absence of system — one may then avoid the immobility of prattle and connect to the historical chain of discourses, the progress (*progressus*) of discursivity."⁴⁷ ■

An earlier version of this text was presented as a lecture at Rutgers University in April 1980.

NOTES

1. Donald B. Kuspit, "The Unhappy Consciousness of Modernism", *Artforum*, January 1981, p. 53.
2. Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, Summer 1967, p. 21 (italics in the original); cited by Douglas Crimp in "Pictures", *October* 8, Spring 1979, p. 76.
3. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 2)", *October* 13, Summer 1980, p. 79.
4. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October* 8, Spring 1979, p. 31.
5. Marxist critics (e.g. Peter Fuller) have even related the "pure sign" of modernist art (the object as its own referent) to the monolithic nature of monopoly capitalism. Others (e.g. T.W. Adorno) see the "purity" of modernist art as a negativity — an abstraction posed against the totalizing abstraction of capital.
6. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, New York: Harper & Row, 1971, p. 103.
7. See Krauss, pp. 31-33.
8. See Kuspit, p. 53.
9. It is ironic (but not unexpected) that, in an age like the modern that so valorizes breaks and ruptures, the primary critical model would be historicism — whose job it is to recoup breaks and ruptures.



Larry Poons, *Nixes Mate*, 1964, acrylic on canvas, 168 x 269 cm

sorts, it first asserts the immanence or mediation of art, only to deny it later. And, in practical terms, it runs awry of the many modernist displacements of the mediums.

To expand the aesthetic field, to transgress formal closures, to steal images, to denature given signs, to question cultural myths, to problematize the activity of reference, etc... how alien are these tactics to modernism? Picasso, Pollock and Smithson all destructure the modes of signification that they inherit. Magritte, Johns and Laurie Anderson all pose forms of rhetorical interference. They cannot all be recouped as postmodernist or proto-postmodernist. The strategy of appropriation, as seen in Duchamp and again in Rauschenberg, is modernist in origin, as is the deconstructive impulse — we are told often that modern art arose in metaphysics' fall (the only question is, did art then serve as a substitute?).

"...the deconstructive impulse", Craig Owens writes, "must be distinguished from the self-critical tendency of modernism."⁴⁵ This is crucial

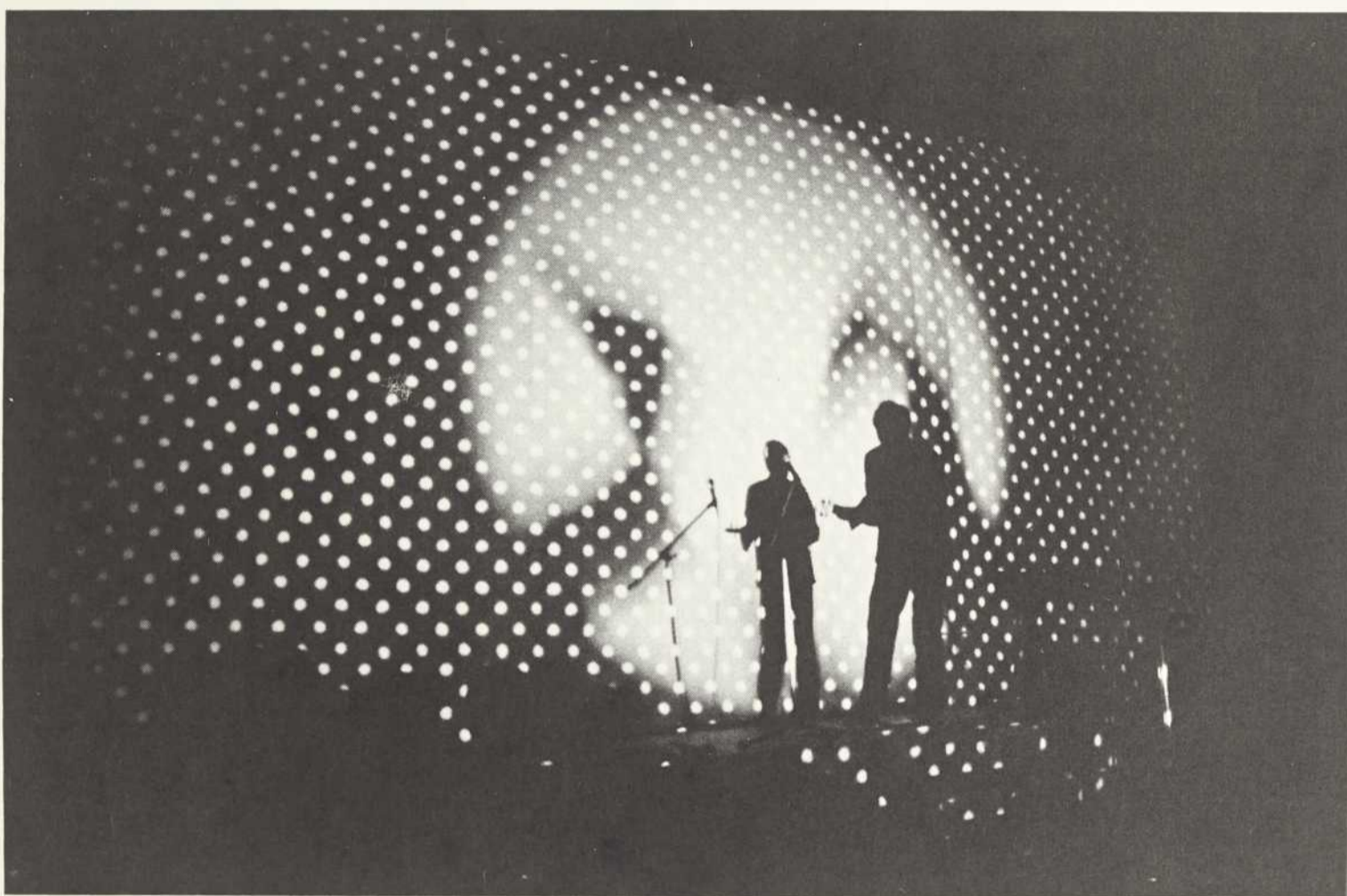
break (and not merely a chronological term), postmodernism must be based on a form of knowledge — and thus on material conditions — substantially different from modernism's. (A new technique, for example, may enable — but not initiate — a new way of seeing.) Perhaps such a form does exist: to know it will require a Foucaultian archaeology — to posit it now, on the basis of aesthetic effects, seems precarious. Recent practice has effected a defamiliarization, an estrangement (quintessentially modernist terms) that, in turn, stress the historical, i.e. conditional, nature of art. And it is no doubt important to insist upon the cultural specificity of modernism (for it is determinate). But again: to delimit it now seems problematic.

And yet postmodernism is defined as a rupture. In this it is like modernism which, despite historicism, speaks a rhetoric of discontinuity. Like modernism too, postmodernism is posed against a past perceived as inert: terms like "reified categories" and "exhausted conventions" punctuate its discourse, as do "radical in-

10. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, New York: Harper & Row, 1976, p. 12.
11. Krauss, p. 36 (her italics).
12. *Ibid.*, p. 37.
13. This essay was and is of prime importance — a catalyst. (For Smithson's reaction, see "Letter to the Editor", *Artforum*, October 1967, reprinted in *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York: New York University Press, 1979, p. 38.) Fried objected to the "perversity" of minimalism — its deviation from the late modernist will to "purity." Other, less perspicacious critics regard minimalism as the *nec plus ultra* of modernist reductionism. That it should enfold such a contradiction — the modernist impulse to the thing-itself and the post-modernist impulse toward "theatricality" or "perversity" might in fact make minimalism the scene of a shift in sensibility as the postmodernists seem to suggest. See also Michael Fried, *Absorption and Theatricality; Painting and*

- linguistic expression — and foretells the emergence of some new, properly postmodernist or schizophrenic conception of the cultural artifact — now strategically reformulated as 'text' or *écriture*, and stressing discontinuity, allegory, the mechanical, the gap between signifier and signified, the lapse in meaning, the syncope in the experience of the subject."
20. Not only is the present generation of artists the first (to a great degree) to attend college and even graduate school, it is the first born into a totally (mass) mediated world (TV, etc.) — the first to be immersed in its particular representations, stereotypes, etc. This has affected many of today's artists, no less than many of today's film directors. Indeed, the first field of reference for these artists is often these media, not art history.
21. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *op. cit.*, p. 42.
22. Crimp, "Pictures", *op. cit.*, p. 87.
23. *Ibid.*

32. Owens, "Allegorical Impulse (Part 2)", p. 74.
33. This is not, of course, the allegory of levels of reading (literal, allegorical, moral, anagogic) ordered by a logos, Christian or otherwise. That transcendental signified is precisely what is lacking. As a result, the "levels" collide — no total reading is possible. Here, Owens and Crimp are quite close: "In allegorical structure, then, one text is read through another, however fragmentary, intermittent or chaotic their relationship may be; the paradigm for the allegorical work is thus the palimpsest." Owens, "Allegorical Impulse (Part 1)", p. 69.
34. Owens, "Allegorical Impulse (Part 2)", p. 63.
35. *Ibid.* However, formulated differently, this contradiction can be seen as crucial to modernism. See Kuspit, *passim*.
36. Owens, "Earthwords", p. 130.
37. Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play", *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago: The University of Chicago Press, 1978, p. 281.
38. Owens, "Allegorical Impulse (Part 2)", p. 71.
39. *Ibid.* See also Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", *October* 13, Summer 1980, pp. 41-57.
40. *Ibid.*, p. 80.
41. Craig Owens has suggested such an argument vis-à-vis Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, New York: Basic Books, 1973, and Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, trans. Mark Poster, St. Louis: Telos Press, 1975. See also, Walter Benjamin, "The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969.
42. This remark is representative: "That art which commits itself self-consciously to radicality — which usually means the technically and materially radical, since only technique and not the content of the mind advances — is a mirror of the world as it is and not a critique of it." Barbara Rose, *American Painting: The Eighties*, Buffalo: Thorney-Sidney Press, 1979.
43. This may not even be true of "pure" painting. The will to purity is not merely about autonomy — it also serves to denature essences that are mere conventions. As such, it is at least an analogue to a much broader critique (it may even be argued that aesthetic conventions encode social ones and thus that the will to purity actually partakes in this critique). In late modernist art, the critique centers on each medium less by any imperative of decorum than by the necessity of a received language. For, again, without such, how can any critical or deconstructive enterprise be articulated? Again, it is a question of field or arena.
44. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *op. cit.*, p. 33.
45. Owens, "Allegorical Impulse (Part 2)", p. 79.
46. Jean-Claude Lebensztejn, "Star", *October* 1, Spring 1976, p. 101.
47. Roland Barthes, "Writers, Intellectuals, Teachers", *Image/Music/Text*, *op. cit.*, 1977, p. 200.



Laurie Anderson, *United States Part II*, performance in Montréal, 1980

photo: Pierre Boogaerts

Hal Foster is a critic and associate editor of *Art in America*.

- Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press, 1980.
14. Crimp, "Pictures", *op. cit.*, p. 77. Here, Crimp retains an (oblique) historicism, though the passage shows that it need not be centered on any one medium.
15. Craig Owens, "Earthwords", *October* 10, Fall 1979, pp. 125-126. And yet modernism is seen, at least originally, as a revolt against the Neo-Classical order as it congealed in the academy. Romantic confusion of genres, Symbolist syncretism, Surrealism... Granted that these are episodes, they nevertheless question any characterization of modernism as a doctrine of decorum.
16. *Ibid.*, pp. 126-7.
17. Smithson is one exemplar: Of *Spiral Jetty* Owens writes: "The work is henceforth defined by the position it occupies in a potentially infinite chain extending from the site itself and the associations it provokes — 'in the end I would let the site determine what I should build' (p. 111) — to quotations of the work in other works." *Ibid.*, p. 128.
18. Roland Barthes, "The Death of the Author", *Image/Music/Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill & Wang, 1977, p. 146; quoted by Owens in "Earthwords", p. 127.
19. See Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley: University of California Press, 1979, p. 20. "... the contemporary post-structuralist aesthetic... signals the dissolution of the modernist paradigm — with its valorization of myth and symbol, temporality, organic form and the concrete universal, the identity of the subject and the continuity of

24. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part 1)", *October* 12, Spring 1980, p. 75.
25. Rosalind Krauss, "Sense and Sensibility: Reflections on Post '60s Sculpture", *Artforum*, November 1973, p. 47.
26. Though much late modernist and postmodernist art is similarly materialistic, i.e. meaning is conceived as external, not expressive of an "inner self." See Krauss, "Sense and Sensibility", *passim*.
27. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *op. cit.*, p. 38.
28. Roland Barthes, "The Structuralist Activity", trans. Richard Howard, *Partisan Review*, Vol. 34, No. 1 (Winter 1967).
29. Crimp, "Pictures", *op. cit.*, p. 85.
30. Roland Barthes, "Change the Object itself", *Image/Music/Text*, *op. cit.*, pp. 166-7. This is a danger of critical "doxa" in general. Though poststructuralism is now under attack, it remains a privileged discourse, one which, in turn, privileges the texts that it engages. One senses this often in Crimp's and Owens's criticism. See also, Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri: Spirak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
31. Again of Smithson Owens writes: "Unintelligible at close range, the spiral form of the *Jetty* is completely intuited only from a distance, and that distance is most often achieved by imposing a text between viewer and work. Smithson thus accomplishes a radical dislocation of the notion of point-of-view, which is no longer a function of physical position, but of *mode* (photographic, cinematic, textual) of confrontation with the work of art." "Earthwords", p. 128.

L'OMBRE, LE MIROIR, L'INDEX



III. 1: Gravure du 19e siècle: machine à dessiner les silhouettes

À l'origine de la peinture: la photo, la vidéo

From the point of view of Charles Peirce's concept of the index, the author discusses photography and video art with reference to the notions of "the shadow" and "the mirror". These are two forms of representation that exist only in the presence of their referent: between the image in the mirror (or the cast shadow) and the object to which it refers, there is before any idea of resemblance, the principle of a rapport which is that of a physical nearness, of a real proximity, of an immanent co-presence.

The index is here conceived as an epistemological category (rather than semiotic). This means that it is a coming to terms in a positive way with the emergence of new forms of representation in contemporary art. The category of the index, by theoretical implication and by the philosophical opening that it allows, becomes a privileged and effective instrument. The work of Vito Acconci, Ulrike Rosenbach, Peter Campus and Dan Graham are analysed in this perspective.

par Philippe Dubois

La notion actuelle de pluralisme stylistique — un des clichés les plus résistants de la critique d'art américaine moribonde — doit être remplacée par un mode de description plus efficace de l'art du présent: une description qui rend compte du déterminisme historique qui y est à l'oeuvre. Pour ce faire, j'ai ouvert une nouvelle rubrique *l'art de l'index*, un terme que l'on pourrait facilement remplacer par un autre: *le photographique*.

Rosalind Krauss¹

Je parlerai donc ici, à titre principal, de deux pratiques artistiques relativement modernes, ou

contemporaines: la *photographie* et l'*art vidéo*. Je n'en parlerai que du seul point de vue de leur relation à une catégorie conceptuelle fondamentale: celle de l'*index*, au sens de Ch. S. Peirce (par opposition à icône et symbole)². Cette catégorie de l'index ne sera elle-même considérée qu'à travers deux figures importantes (parmi d'autres possibles³), deux modèles de double: l'*ombre* et le *miroir*. Conformément aux définitions de Peirce, ce sont là, en effet, deux types de représentation qui n'existent qu'en *présence* de leur référent: entre l'image dans le miroir (ou l'ombre portée) et l'objet auquel elle renvoie, il y a d'abord, avant toute idée de ressemblance, le principe (la nécessité) d'un rapport qui soit de l'ordre de la contiguïté physique, de la proximité réelle, de la coprésence immanente. Peirce: "Un index est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui (cela, c'est l'icône), ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder (cela, c'est le symbole),

que parce qu'il est *en connexion dynamique*, y compris spatiale, et avec l'objet individuel d'une part, et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part."⁴

On comprendra dès lors que cette étude s'inscrit dans un travail d'ensemble sur la catégorie de l'index conçue comme catégorie épistémologique (plus que sémiotique). S'agissant de rendre compte de manière *positive* (et non simplement négative comme ce fut trop souvent le cas) de l'émergence de nouvelles formes de représentation dans l'art dit contemporain, cette catégorie de l'index, par les implications théoriques et l'ouverture philosophique qu'elle autorise, apparaît comme un instrument singulièrement privilégié et efficace. Afin de situer le présent propos, j'esquisserai brièvement la perspective d'ensemble qui l'oriente.

On peut considérer qu'une des lignes de fond de ce projet global tient dans l'idée d'un passage de la catégorie de l'icône à celle de l'index, passage envisagé non seulement comme marque *historique* de la modernité, mais aussi, plus généralement, comme un déplacement *théorique*, où une esthétique (classique) de la mimésis, de l'analogie et de la ressemblance (*l'ordre de la métaphore*) cèderait le pas à une esthétique de la trace, du contact, de la contiguïté référentielle (*l'ordre de la métonymie*). Une telle perspective, où l'évolution de l'art moderne est vue comme apparition, développement et systématisation de pratiques opérant avant tout sur le mode indiciaire, n'est sans doute pas absolument nouvelle. Les meilleurs travaux en ce sens, à ma connaissance, sont les études récentes de Rosalind Krauss⁵, que l'on pourrait d'ailleurs développer et élargir: au départ de Duchamp et de la photographie, joindre toute la problématique de la peinture comme trace, tous les jeux de l'empreinte, du calque, du moulage, nombre de compositions qui relèvent du *land art* et de l'art conceptuel, et puis, formes de plus en plus radicalisées de cette logique de l'index, le *readymade*, le *body art*, l'installation et la performance, où le référent devient à lui-même sa propre représentation, où la proximité physique entre le signe et son objet se fait totale identification.

Mais là où il convient d'être particulièrement prudent, du point de vue épistémologique justement, c'est dans le rapport de l'histoire à la théorie. C'est là que mon analyse va notablement différer de celle du type Krauss. S'agissant d'éviter tout finalisme, je propose de retourner l'évolutionnisme qui sous-tend cette perspective, sur l'histoire même de la peinture afin de montrer que dans son moment premier, dans sa phase primitive, la peinture elle-même, *comme dispositif théorique*, était toute entière travaillée par la question de l'index, c'est-à-dire par la question de la présence et de la contiguïté du référent, tout autant, sinon plus que par la question de la ressemblance. Par ce geste de retournement, j'annule en quelque sorte la dimension téléologique et historiciste de la problématique: la catégorie de l'index ne peut fonctionner ici *que* comme théorie. Et c'est bien dans ce sens qu'il faut entendre, avec tous ses guillemets, le sous-titre de ce texte: "À l'"origine" de la peinture: la photo, la vidéo".

J'avance donc dès ici ma thèse: la photographie et l'art vidéo sont deux formes théoriques de

pensée artistique qui renouent, *en tant que pratiques indiciaires*, avec la forme théorique de la peinture saisie dans son moment "originaire" (dans le fantasme de son origine). Et cette affirmation transhistorique d'une esthétique de l'index, mettant comme entre parenthèses la représentation par analogie — détachée, autonome — (l'art de l'icône), marquerait dans l'histoire et la théorie de l'art, la nécessité d'une inscription référentielle, c'est-à-dire la prégnance irréductible de la dimension *pragmatique* de l'oeuvre d'art.

À L'"ORIGINE" DE LA PEINTURE: FABLES, MODÈLES ET PROTOTYPES ABSENTS

Je procéderai, en ce premier temps, par évocations, flashes, citations d'une série de *textes*, bien connus des historiens d'art, qui tous renvoient à la question, inévitablement mythique, de l'"origine" de la peinture, en lui assignant à chaque fois un rapport explicite à la logique de l'index, sous le couvert de l'empreinte, du calque et surtout de l'ombre et du miroir. Dans tous les cas, *la représentation naquit par contact*. Voilà ce que nous disent ces images primitives, ces fables instauratrices, ces prototypes disparus, qui ne nécessitent guère de commentaire tant ils sont par eux-mêmes *parlants*.

LASCAUX OU LA NAISSANCE DE L'ART

Les hommes de l'Âge du Renne, en particulier à Lascaux, ont certainement utilisé un procédé qu'emploient les Australiens de nos jours, qui consiste à introduire une poudre colorée dans un tube creux et à souffler. C'est ainsi que l'on procéda pour obtenir *les mains au patron* qui, pour l'ensemble des grottes, sont assez nombreuses: on appliquait la main sur la paroi et l'on soufflait tout autour. À Lascaux, l'usage de ce procédé était généralisé pour les teintes plates.

Georges Bataille⁶

À Lascaux, c'est-à-dire à l'"origine" historique de la peinture, on procédait donc généralement par cette technique primitive, apparentée au calque et à l'empreinte, du "patron". La relation indiciaire de proximité et de contiguïté physiques entre le signe (la main peinte) et son objet (sa cause: la main à peindre) est ici on ne peut plus étroite, plus directe, plus appliquée (on *appliquait* la main). L'image obtenue est littéralement une trace, une transposition, le vestige d'une main disparue *qui a été là*. On notera que, dans son procès, cette technique implique tout à la fois la présence d'un *écran* qui serve de *support* d'inscription (la paroi) ainsi que la *projection* (qui opère ici sur le mode du souffle), *originée* (le tube comme trou et comme foyer), d'une matière qui devra à la fois *colorer*, *dessiner* et *fixer* le tout (la poudre). Le résultat, image d'un contour par contact, apparaît ainsi comme une *ombre* portée, mais une ombre *en négatif*, figure en blanc, en creux, vidée, peinture non peinte (on soufflait *tout autour*) obtenue par soustraction, par préservation, par un espace de virginité de ce qui était très exactement recouvert par le référent. On le pressent: c'est déjà, d'une certaine façon, tout le dis-

positif de *la photographie* qui est ici à l'oeuvre. Les mains au patron de Lascaux sont assez exactement comparables à cette espèce de photo, strictement indiciaire mais qui ne fait qu'explicitement l'ontologie de *toute* photographie, que Man Ray appela *Rayographes* et Moholy-Nagy *Photogrammes*: photographies réalisées sans appareil photo, en plaçant des objets opaques et translucides directement sur du papier sensible, en exposant l'ensemble ainsi composé à la lumière et en développant le résultat. La mimésis n'a ici aucune place (on a souvent qualifié ces photos par contact de "compositions abstraites"): seul importe le principe du *dépôt* de l'objet sur le support: la ressemblance — si facile en photographie — s'efface devant l'impérieuse nécessité de la contiguïté. La distance du signe à son objet est ici réduite au minimum.

HISTOIRE D'OMBRES

Pline consacre le livre 35 de sa monumentale *Historia Naturalis* à une "histoire" de la peinture, une histoire non pas tant factuelle que d'emblée articulée au mythologique et à une certaine forme d'imaginaire. Inévitablement, il est confronté à la question de l'origine, et à son impossibilité: "la question des origines de la peinture, dit-il, est obscure". On dira même qu'elle est littéralement *dans l'ombre*. En effet, par-delà la grande variété des interprétations (raccrochant cette origine aux Égyptiens puis aux Grecs), presque tous les commentateurs, poursuit Pline, s'accordent au moins sur un point, absolument déterminant: c'est que la peinture est née de ce qu'"on commença par cerner le contour de l'ombre humaine". Voilà, très classiquement, le dispositif *princeps*, le (la) geste inaugural(e), qui pose la peinture non seulement dans son "origine" mais aussi, on va le voir, dans son "essence" et qui sera repris comme fable instauratrice, à la fois dans de très nombreux textes sur la peinture — et parfois avec des variations singulières et intéressantes (Quintilien, Plutarque, Vasari, Alberti,...) — mais aussi dans la peinture elle-même, au titre de thème ou de motif iconographique (voir par exemple la toile de Suvée, *Uitvinding tekenkunst*⁷ ou la gravure de David Allan, *l'Origine de la peinture*⁸).

Mais Pline ne se contente pas de rappeler ce principe, d'ailleurs connu de tous, du dessin de l'ombre. Il va circonstancier cette origine, donner un corps à la fable. Pline nous rapporte en effet *l'histoire* de la fille d'un potier de Sicyone, nommé Dibutades, amoureuse d'un jeune homme. Celui-ci doit un jour partir pour un long voyage. Lors de la *scène* d'adieu (on voit combien cette histoire est déjà d'emblée de l'ordre de la représentation, de la mise en scène, du récit, de la fiction), les deux amants sont dans une chambre éclairée par un feu (ou une lampe), qui projette donc sur le mur l'ombre des jeunes gens. Afin de conjurer l'absence à venir de son amant et de conserver une trace physique de son actuelle présence, dans cet instant-charnière, tout tendu de désir et de peur, la jeune fille a l'idée de représenter sur le mur, avec du charbon, la silhouette de l'autre qui s'y projette: dans l'instant ultime et flamboyant, pour tuer le temps, fixer l'ombre de celui qui est encore là mais sera bientôt absent.

De cette Scène initiatrice, trop fameuse, on retiendra finalement quelques données élémen-

taires, qu'on ne cessera de retrouver. D'abord, pour qu'il y ait ombre projetée, donc pour que la peinture existe, il faut qu'il y ait, comme pour les mains de Lascaux, un *écran*, une paroi, un plan récepteur et intersecteur (mur, toile, papier,...) qui fera office de surface d'inscription. En même temps, il faut qu'il y ait sur cet écran, ici aussi, une *projection*, mais cette fois de *lumière*, ce qui présuppose une *source* lumineuse, un foyer, quelque chose comme un point d'origine du rayon (le feu, la lampe) et ce qui détermine une orientation et une organisation de l'espace par la lumière. Enfin cette figure d'ombre projetée, pur index qui n'existe que dans la présence de son référent, devra encore être *doublée d'un dessin* qui viendra la *fixer* par calque direct.

On voit que tout un jeu de différences s'est institué par rapport à la technique du patron. D'abord, la matière projetée sur l'écran change de statut: la poudre colorée est ici remplacée par la lumière même. Ce qui a notamment pour conséquences de limiter le chromatisme à un pur jeu de *noir et blanc*, d'*immatérialiser* cette matière même, devenue tout impalpable, et aussi de la laisser se propager d'elle-même, par *autorayonnement*: l'ombre est "naturelle", le "souffle" de l'homme comme origine motrice de la projection n'est plus nécessaire. D'autre part, le processus même d'apparition de l'ombre est *instantané*, il se donne tout entier d'un seul coup sous l'impulsion lumineuse (alors que la projection de poudre était progressive et se faisait partie par partie). Ce jeu de modifications, on voit qu'il nous rapproche de plus en plus du dispositif photographique: l'indicialité y opère par le noir et blanc, sur le mode de l'instantanéité de la prise, sans que l'homme y intervienne à titre d'émetteur, et surtout, elle se donne littéralement comme *écriture par la lumière* (c'est là l'étymologie même du mot *photo-graphie*).

Ce qui fait la différence entre cette origine de la peinture par dessin de l'ombre et la photographie, c'est finalement le problème de la *fixation*, problème crucial notamment en ceci qu'il pose la question du rapport de l'index à la temporalité. En effet, entre l'ombre projetée elle-même et le *dessin* obtenu par calque de celle-ci, ce qui se joue, au-delà du rapport *spatial* de la co-présence, c'est le rapport *temporel* à la *durée*: l'ombre comme telle, on l'a dit, n'est que fugacité; elle n'a d'autre temps que celui-là même de son référent. En ce sens, c'est un index presque pur: le principe de la connexion physique entre le signe et son objet y fonctionne dans l'espace et dans le temps. Comme le dit Léonard de Vinci, qui a beaucoup réfléchi à cette question de l'ombre, "[les ombres] sont toujours de compagnie, jointes aux corps"⁹. L'ombre affirme toujours un "ça est là". Tandis que le *dessin* d'ombre, comme la photographie, affirme toujours un "ça a été là" (cf. Barthes). À la pure présence référentielle de l'une s'oppose la nécessaire antériorité de l'autre. Le dessin d'ombre renvoie la représentation à un avant, à une cause préalable, qu'il s'agit de convoquer ici et maintenant par le signe. L'essentiel, certes, c'est que le dessin du référent est *passé* par l'ombre, c'est qu'il a été médié par ce pur index, qu'il en est la copie par contact. Mais en même temps, ce passage implique un complet changement de temporalité: ombre, l'image ne vivait que dans l'instant; dessinée, elle s'inscrit dans la durée et dans un état déterminé une fois pour toutes. Le dessin vient en quelque sorte arracher l'ombre

au temps de son référent pour la fixer et l'arrêter dans un temps qui lui soit propre. Par son inscription, l'ombre perd son indicialité temporelle et renvoie son indicialité spatiale dans le passé. Et cette perte d'indicialité, ce gain d'iconisation, cette autonomisation temporelle, qui, tout en conservant un rapport de connexion réelle au référent, le donne comme nécessairement antérieur, comme origine toujours *dépassée*, on voit bien qu'il correspond à un grand fantasme de la photographie: à la fois affirmer l'existence du référent comme une preuve irréfutable de ce qui a eu lieu, donc l'éterniser, le fixer par-delà sa propre absence mais aussi, par là même, désigner ce référent momifié dans une représentation comme inéluctablement perdu, inaccessible comme tel pour le présent: c'est dans le même mouvement, le statufier à jamais dans un signe et le renvoyer comme référent à une inexorable absence, à l'oubli, au manque, à la mort. Fantasme du meurtre, du dépassement du temps chronique (c'est son inversion qui rend fabuleuse l'histoire du *Portrait de Dorian Gray*) et fantasme du vol, du rapt de l'image à son corps propre, précisément parce qu'elle est arrêtée et qu'elle lui perdurera, le dépassera. Voilà où engage ce processus de fixation de l'index, qu'il opère par le dessin ou par la photographie.

Certes, les moyens techniques de l'un et de l'autre ne sont pas exactement les mêmes (ici, la cerne manuelle d'un contour au noir; là, les jeux du développement photochimique avec révélateur et fixatif), mais par-delà l'écart technologique, dans les deux cas, les traits qui caractérisent le processus de fixation se rejoignent en ce qu'ils vont pour la plupart à l'encontre de ceux qui définissent les conditions d'apparition de l'image, c'est-à-dire qu'ils ne correspondent plus à la logique indiciaire: *dessin* d'ombre et *fixation* photographique usent non plus de la lumière mais d'une matière concrète et palpable (charbon, nitrate d'argent); l'image à ancrer (encre) sur le support ne surgit pas d'un seul coup tout entière mais procède d'une élaboration progressive (le dessin, le développement exigent une certaine durée, qui peut même, dans le second cas, être très impérativement déterminée); etc. En d'autres termes, la photographie, prise dans le résultat visuel qu'elle finit par offrir, tout comme la représentation de l'ombre qui serait à l'origine de la peinture, ne serait strictement indiciaire que dans sa phase constitutive première, que dans les *conditions de production* du signe (la transposition directe du référent sur un écran contigu à partir d'un jeu optique de projection lumineuse). Mais dès lors que l'image-index ainsi produite entend s'inscrire à demeure, se fixer pour mémoire, c'est-à-dire dès lors que l'image entend dépasser son référent, l'éterniser, le geler dans la représentation, donc se substituer, comme trace arrêtée, à son inéluctable absence, alors cette image perd une part de ce qui faisait sa pureté indiciaire, elle perd sa connexion temporelle. L'index s'autonomise partiellement. Il s'ouvre à l'iconisation, c'est-à-dire à la *mort*. La fixation iconisante, en tuant l'indexation au temps référentiel, marque le début du travail de mort de la représentation. Elle *momifie*.

Enfin, une dernière et brève remarque à propos de la fable de Plin, qui concerne le rapport que l'image entretient avec *le désir* et le rôle de

l'index dans cette relation. Les circonstances amoureuses dans lesquelles se déroule cette histoire mythique de la naissance de la peinture, et qui la motivent directement, ne sont évidemment pas innocentes. Il est clair en particulier que cela indique une évidente *congruence entre désir et index*. Ce que la fable pose finalement, c'est qu'au regard du désir, la représentation ne vaut pas tant comme ressemblance que comme trace. Pour l'amante qui cherche à conjurer l'absence imminente de celui qu'elle aime, l'important est de trouver un signe qui émane directement de lui, qui soit le témoignage de la présence *réelle* du corps référentiel. La proximité physique qui définit le statut spécifique de l'index correspond tout à fait aux exigences de la relation amoureuse. La leçon de la fable est bien celle-ci: la mimésis vient après la contiguïté, le désir passe d'abord par la métonymie et la peinture naît index parce que le désir la fonde.

En écho à cette dimension désirante du mythe primitif de l'ombre peinte, je citerai, sans commentaire, un passage d'un texte tout à fait proche mais qui est relatif, lui, à la dimension amoureuse *dans la photographie même*. Daté de 1843, ce texte est extrait d'une lettre sur la photographie écrite par Elizabeth Barret et adressée à son amie Mary Russel Mitford¹⁰. On y voit expliciter tout ce qu'on vient de dire, qui définit en fait ce qui deviendra un des aspects psycho-sociaux les plus fondamentaux de toute la tradition de la photographie. Voici cette répétition de la scène "primitive":

Je désirais tellement posséder quelque chose qui me rappelât tout ce qui peut m'être cher en ce monde. Ce n'est pas simplement la ressemblance qui est précieuse en ce cas — mais les associations et le sentiment de proximité qu'impose cet objet... le fait que *l'ombre même de la personne* soit ici fixée à jamais! C'est pourquoi les portraits me paraissent en quelque sorte sanctifiés — et je ne crois pas du tout monstrueux de dire, alors que mes frères protestent avec véhémence, que je préférerais à tout ce qu'un artiste a pu produire de plus noble, garder un tel souvenir de quelqu'un que j'aurais chèrement aimé.

Avant d'en terminer avec ces histoires d'ombres, j'évoquerai encore une variante intéressante de ce mythe fondateur, qui définit en fait l'autre grande version de la même histoire. Vasari, par exemple, au tout début du *Proemio* de ses *Vite...*, se fait l'écho de cette variante:

À mon avis, c'est le dessin qui est au fondement de la sculpture et de la peinture, et l'âme même, qui conçoit et nourrit en elle toutes les parties de l'intelligence, vint pleinement au monde au temps de l'origine de toutes choses quand le Très Haut, après avoir créé le monde et orné le ciel de lumières éclatantes, descendit à travers l'éther transparent sur la terre ferme et, *en modelant l'homme, révéla la première forme de sculpture et de peinture* dans l'admirable invention de toutes choses. Qui peut nier que de l'homme comme d'un vivant exemple, prirent forme les idées des statues sculptées et tout ce qui concerne le contour et l'attitude?
(...)

Selon Pline, l'art de peindre fut introduit en Égypte par Gygès le Lydien qui, étant près d'un feu et regardant l'ombre de lui-même qui se projetait sur le mur, dessina soudain (*subito*) son propre contour (*contormò se stesso*) avec un morceau de charbon...

Cette version introduit au moins deux modifications notables par rapport au récit précédent: d'abord elle introduit la référence à Dieu et à la création de l'homme comme modèle originel de la représentation; ensuite, et tout en se référant au texte même de Pline, elle transforme le portrait d'ombre de l'autre en autoportrait d'ombre. On s'attachera aux implications successives de ces deux changements.

Prendre pour modèle de la représentation la Création de l'homme par Dieu, c'est à la fois renvoyer explicitement la naissance de la peinture (et de la sculpture) à l'immémorialité mythique de toute origine ("au temps de l'origine de toutes choses") et c'est aussi poser Dieu en Grand Peintre Originel. Par extension, c'est faire de tout peintre non pas, justement, un dieu, un *creator ex nihilo*, mais un sujet qui a déjà été créé et qui ne fait qu'imiter, copier, reproduire (imparfaitement) l'oeuvre et le geste du Grand Géniteur, à partir des matériaux mêmes qui émanent de la Création de Celui-ci (*creatura non potest creare*, dit saint Augustin). Vouée à n'être que répétition d'origine, re-production plus que création, reprise d'un modèle inaccessible et toujours déjà là, c'est l'activité même de représentation qui se trouve ainsi inscrite dans une logique de type indiciaire. L'index, ce n'est plus le dessin comme tel, le signe pictural, mais c'est l'acte de peindre lui-même conçu comme calque et comme mémoire, comme relais et comme relance de la Création divine, dont il procède réellement (dans l'ordre de la croyance) puisque le peintre est une créature de Dieu et qu'il opère avec ce que Celui-ci lui a fourni.

Sur le second point, qui évoque aussi bien sûr le fameux autoportrait d'ombre d'Apelles, on notera d'abord qu'en autoréférentialisant la représentation, la fable situe explicitement l'origine même de la peinture dans le narcissisme (le désir de l'autre y est désir de soi) — ce qui ne peut manquer de renvoyer au premier point et à son implicite: à cet autoportrait absolument originel que fut la création de l'homme à l'image même de son Créateur, comme dit la Genèse¹¹. On reviendra amplement dans un instant sur ce problème fondamental du Narcissisme.

D'autre part, ce glissement narcissique de la "première" peinture vers l'autoportrait d'ombre ouvre aussi la voie au paradoxe: on sait que tout autoportrait condense sur la même personne deux instances bien distinctes du procès de représentation: l'objet à peindre et le sujet peignant. Dans l'autoportrait de peinture, cette condensation pose déjà toutes sortes de problèmes, théoriques et pratiques, liés au fait que le sujet qui se prend pour objet doit, en principe, s'il veut être strict, se peindre en train de peindre, c'est-à-dire inclure dans son énoncé le procès même d'énonciation de celui-ci. C'est la base du paradoxe et tout autoportrait aura à ruser avec ça¹². Or, avec l'autoportrait d'ombre, ce problème de l'inclusion paradoxale de l'énonciation dans l'énoncé, du fait de la totale connexion physique qui unit

signe et référent, devient pratiquement insurmontable. La représentation est irréalisable à cause de la nature de pur index (spatial et temporel) de l'ombre. En effet, dans le processus même de fixation par le charbon de la forme ombrée (processus qui, on l'a dit, s'effectue progressivement, dans la durée), l'objet à peindre, l'ombre elle-même, se modifie, se déplace légèrement au fur et à mesure de l'avancement du dessin (puisque, on l'a dit aussi, l'ombre adhère temporellement à son référent). Le sujet pourra limiter autant qu'il voudra les mouvements de son corps, il y aura toujours quelque chose (son oeil, son bras) qui devra échapper à cette fixité s'il veut que l'inscription se constitue. La main qui dessine en

est exactement la caractéristique de connexion spatiale et temporelle de l'ombre: la vidéo permet ainsi, à la différence de la photo et du cinéma qui ne peuvent pas supprimer complètement leur retard, même s'ils peuvent le réduire (polaroid), de jouer totalement la logique paradoxale de l'index (on y reviendra en détail).

Jean Otth, par exemple, a réalisé un videotape où on le voit, de dos, devant un tableau noir sur lequel un puissant projecteur projette son ombre, tenter vainement de cerner à la craie le contour de cette ombre qui ne cesse de s'échapper, qui ne se laisse jamais circonscrire, boucler. Et cet effort sans fin de représentation n'aboutit



Gérald Minkoff, *Palindrome*. La main qui tente en vain sur l'écran du moniteur de se dessiner se dessinant, en se tournant le dos, puisque l'écran n'étant pas un miroir, elle ne peut ni se faire face, ni faire face à une réalité qui se dérobe à sa volonté (échec et mat). Réalisé à la Galleria de l'Obelisco, Rome, juillet 1971

particulier ne pourra jamais se dessiner se dessinant: pour cela elle devrait s'arrêter, pour immobiliser son ombre, mais du même coup elle arrêterait aussi l'acte même du dessin. Ou bien elle aura beau courir après elle-même, aussi vite que possible, elle ne pourra jamais se rattraper. Bref, en tant qu'index, cette main ne pourra jamais réaliser vraiment la coïncidence, la condensation, la superposition d'instances qui fonde théoriquement l'autoreprésentation.

Deux artistes vidéo de Suisse romande, Jean Otth et Gérald Minkoff, ont produit, chacun séparément, plusieurs expériences vidéo qui travaillaient directement cette problématique de l'impossible autoportrait indiciaire à partir des moyens spécifiques du médium électronique, en particulier à partir de cette possibilité, exclusive de la vidéo, de *simultanéiser*, par le circuit fermé, l'enregistrement par la caméra et la diffusion sur un écran — ce qui

finalement qu'à un gribouillis de lignes entremêlées. En outre, Otth exécute cette tentative d'autoportrait d'ombre non pas en regardant directement, frontalement, son ombre sur le tableau et sa main lancée à sa poursuite mais bien en regardant cette main, cette ombre et toute la scène sur un écran vidéo qui est à ses côtés et qui diffuse cela même que nous, spectateurs, voyons d'un point de vue situé à l'arrière (le spectateur, la caméra — le regard sur la scène — est placé à peu près au lieu même d'où s'origine la lumière qui projette l'ombre sur le tableau noir). En d'autres termes, en usant de cette médiation scopique de l'écran vidéo, à la fois pour contrôler du regard le mouvement de sa main et aussi pour se voir, spectateur de lui-même comme peintre en train de se représenter, de la même façon que nous le voyons nous-même du lieu d'où naît cette lumière qui permet à la figure ombrée d'apparaître, en

usant donc de ce moniteur TV comme d'un intermédiaire généralisé du regard, l'installation imaginée par Otth complique savamment le jeu de la superposition des instances: dans ce circuit, si bien qualifié de *fermé*, comme le dit l'artiste, "le moniteur, unique référence, propose en un seul espace et un seul temps le sujet (le modèle), le peintre (l'opérateur), le support (le tableau), les signes (les interventions de craie) et tout le médium (caméra et moniteur)"¹³. En conjuguant la puissance indiciaire de l'ombre et de la vidéo, la condensation paradoxale se transforme ici en véritable écrasement d'instances.

De son côté, Gérald Minkoff, dans une installation comme celle réalisée en 1971 à la Galleria dell'Obelisco de Rome ou comme dans la bande intitulée *Palindrome*, réalise un travail similaire sur l'autoportrait impossible, mais cette fois en jouant non pas avec son ombre proprement dite — ni non plus avec son reflet dans un miroir, qui possède les mêmes qualités indiciaires que l'ombre et qui, en plus, inverse droite et gauche — mais en remplaçant cette ombre par son image simultanée sur un écran vidéo. Ces oeuvres nous présentent en effet "(sa) main qui tente en vain sur l'écran du moniteur de se dessiner se dessinant, en se tournant le dos, puisque, l'écran n'étant pas un miroir, elle ne peut ni se faire face, ni faire face à une réalité qui se dérobe à sa volonté (c'est la mise en abyme, ou la régression à l'infini de la référence dans la représentation)"¹⁴.

On voit donc que ce qui est donné comme l'Origine de la peinture, c'est en fait *l'histoire d'une impossibilité* figurative. On ne peut pas théoriquement représenter sa propre ombre, et toute l'histoire de la représentation ne s'est constituée qu'à combler, travestir, détourner ce manque et ce défaut originels, qu'à biaiser et ruser avec eux, qu'à leur trouver des substituts.

En fait une seule chose pourrait rendre possible la condensation d'instances de l'autoportrait d'ombre: ce serait que la représentation s'accomplisse tout entière d'un seul coup, que l'image de l'ombre soit en un seul instant saisie, transie, médusée: figée telle quelle sur son support. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut comprendre le *subito* inattendu qui s'est glissé dans le texte de Vasari ("il dessina soudain son propre contour"). Il faut que la durée du processus d'inscription soit réduite à un geste unique de prise et d'arrêt (prise de vie et arrêt de mort). Il faut que l'ombre soit *foudroyée*. Or, cette instantanéité de la fixation, si c'est une tâche impossible pour le dessin et sa conduction manuelle, on sait que *la photographie*, elle, pourra la rendre effective. Le temps — une fraction de seconde — d'exposer la pellicule, de geler sur l'émulsion l'image de sa propre ombre (y inclus l'image même de l'appareil photo), et voilà accomplie la "représentation impossible" (voir par exemple le livre d'Arthur Tress intitulé *Shadow*, entièrement constitué de tels autoportraits d'ombre¹⁵). Le temps d'un flash, d'un éclair, d'un foudroyement de cette impitoyable bouche d'ombre qui prend et garde tout ce qu'elle braque, de ce regard noir qui agresse, absorbe et scelle toute référence, et l'oeuvre de pétrification de la photo déploie ses effets. *Le Narcissisme indiciaire de l'autoportrait ne peut s'accomplir théoriquement que dans la Médusation photographique*. La photo est cette

origine de la peinture.

NARCISSE ET SES MIROIRS

On restera dans la mythologie, on restera dans les récits d'origine, on restera *face* à la peinture. On ne quittera pas le champ de l'index. Simplement on se donnera une autre figure majeure et d'autres références: l'ombre sera remplacée par le miroir (l'image dans —) et à Plinie et Vasari succéderont Alberti, Philostrate et Ovide. Il suffira pour cela de marcher sur les traces d'un héros, et d'un concept: Narcisse. Au terme de ce parcours, on retrouvera la photographie et l'art vidéo.

Leone-Battista Alberti, à l'aube de son célèbre *Della Pittura*, comme il est de tradition dans tous les traités, s'interroge lui aussi sur la question des origines de la peinture, "cette peinture qui, entre amis, rend pour ainsi dire présent l'absent lui-même"¹⁶. Comme tout le monde, il indique l'origine par représentation de l'ombre et rappelle quelques repères vaguement historiques. Toutefois, Alberti n'insistera pas dans cette voie. Son projet n'est pas d'ordre historico-anecdotique. Il réside plutôt dans une appréhension non factuelle de la peinture, comme dispositif théorique avec ses enjeux épistémiques spécifiques. Et c'est dans cette perspective, évidemment fondamentale, qu'Alberti est amené, dans un passage célèbre souvent cité, à convoquer la figure et toute la fable de Narcisse, en tant que celles-ci lui permettent de saisir la peinture non pas tant dans son "origine" que dans son "essence". Voici ce fameux passage:

Cela étant, j'ai coutume de dire à mes amis, selon la formule des poètes, que c'est Narcisse, celui qui fut converti en fleur, qui aura été l'inventeur de la peinture (*inventore delle pittura*). Et d'ailleurs, si la peinture est fleur de tout art (*la pittura fiori d'ogni arte*), c'est toute l'histoire de Narcisse (*tutta la storia di N.*) qui vient ici à propos. Diras-tu en effet que peindre soit autre chose qu'embrasser (*abbracciare*) de la sorte, avec art, cette surface, ici, de la source (*quella ivi superficie del fonte*)?¹⁷

Je ne vais assurément pas proposer un nouveau commentaire de ce texte difficile (on pourra lire à ce sujet le bel article d'Hubert Damisch: "D'un Narcisse, l'autre" — cf. note 17). Je me contenterai d'insister sur la dernière phrase, dont il convient de bien appréhender le sens pour la suite de mon propos. Je pointerai en particulier le très important *abbracciare*, qu'on entendra dans toutes ses dimensions, c'est-à-dire au moins avec son double sens, spatial et amoureux: embrasser (une surface) du regard, englober, circonscrire complètement — narcissisme et désir de totalité — et embrasser (un corps) des bras et de la bouche — narcissisme et autoérotisme. On pourra se donner une image de cet *abbracciare* polysémique en regardant par exemple le *Narcisse* attribué au Caravage, tout entier bouclé, construit sur une circularité — spécularité désirante. D'autre part, je soulignerai aussi, dans le texte d'Alberti, l'insistance qui se porte sur la *surface* de la dernière formule, une surface qui semble en quelque sorte marquée par une ambiguïté de statut, dont on verra combien elle est fondamentale: *ici, la source*, ou encore, si l'on veut: *le tabl-eau*.

Ces premiers jalons posés, et puisqu'Alberti nous y invite, on se tournera un peu plus précisément vers cette "histoire" de Narcisse. Qu'en est-il des rapports de la peinture à la mythologie narcissique? Parmi les diverses "sources" anciennes de la fable (Ovide, bien sûr, mais aussi Conon, Pausanias, Plotin, Plinie, Philostrate,...), on s'arrêtera un instant sur la version du dernier cité, moins connue sans doute, mais particulièrement intéressante dans notre perspective.

Le texte de Philostrate (*Imagines* I, 23) nous concerne au premier chef dans la mesure où il est le seul à évoquer l'histoire de Narcisse *par l'intermédiaire de la peinture*. L'ouvrage relève en effet tout entier de ce genre littéraire, parfaitement codé et établi, qu'est l'*ekphrasis*, ou description par des textes en prose d'oeuvres d'art évoquant en général des sujets mythologiques. La question de l'existence réelle ou non des tableaux décrits ne se pose absolument pas; l'important, c'est la description comme telle, comme genre de discours. Autrement dit, et c'est tout l'intérêt de ce texte qui se présente comme *une Galerie de portraits*, l'évocation des sujets mythologiques y est toujours travaillée imaginativement par la question de la représentation picturale.

La vingt-troisième des *Eikones* de cette Galerie se présente donc comme un tableau illustrant la légende de Narcisse. La description qu'en fait Philostrate s'inaugure par une phrase absolument décisive, qui va engager tout le dispositif de la peinture, et dont on comprend immédiatement comment elle prolonge et explicite la formule finale d'Alberti sur la duplicité des surfaces: "Cette source peint les traits de Narcisse *comme* la peinture peint la source, Narcisse lui-même et toute son histoire."¹⁸ Une telle entrée en matière, et en force, pose d'un coup tout l'enjeu de la problématique: *il y a Narcisse en face de la source; il y a le spectateur en face du tableau; et c'est la même relation qui, dans chaque cas, unit l'un à l'autre*.

Les conséquences d'une telle affirmation sont énormes. Si l'image qu'observe Narcisse dans la source est son propre reflet "peint" et si le tableau, comme la source, est lui aussi une peinture — "reflet", alors ce qu'il réfléchit sera toujours l'image du spectateur qui l'observe, qui s'y observe. C'est donc toujours moi qui me vois dans le tableau que je regarde. Je suis (*comme*) Narcisse: je crois voir un autre mais c'est toujours une image de moi-même. Ce que la proposition de Philostrate nous révèle finalement, c'est que *tout regard sur un tableau est narcissique*.

On voit bien que ce qui autorise cette formulation, c'est en fait la superposition de deux instances, ou plutôt de deux niveaux de représentation, dont l'un inclut l'autre. *Niveau I* (intradiegétique): Narcisse se regardant dans la source, jeu de miroir *dans* l'univers de la représentation. La relation indiciaire est ici entièrement intégrée à l'énoncé, à l'histoire peinte. Le *face à face* qu'implique l'auto-regard au miroir est, à ce niveau, tout entier bouclé sur lui-même, fermé sur les deux protagonistes diégétiques que sont Narcisse et son reflet. Nous, spectateurs, sommes exclus de ce rapport, hors jeu, ob-scènes. Nous sommes un troisième terme ignoré, neutre: nous sommes positionnés en un "il" voyeur du couple "je"/"tu". Nous som-

mes tenus à distance (iconique) de leur relation de connexion (indiciaire). Niveau II (extradiégétique): le spectateur (se) regardant dans le tableau, jeu de miroir non plus dans l'univers de la représentation mais qui est la représentation elle-même, comme procès pragmatique. La relation narcissique opère ici dans l'énonciation, dans le discours pictural; et nous ne sommes plus coupés de cette relation; au contraire nous y sommes pleinement, réellement impliqués; le face à face avec le tableau nous positionne comme protagoniste à part entière ("je" face à notre "tu").

Donc la manœuvre de Philostrate, rappelons-le, est de superposer ces deux niveaux, de poser une équivalence entre le narcissisme de l'énoncé et celui de l'énonciation. On retrouve là, par le biais du mythe de Narcisse, tout le jeu (paradoxal) de superposition d'instances qui fondait l'autoportrait d'ombre. Simplement ici le miroir a remplacé l'ombre.

D'une façon générale, la condensation de niveaux opérée par Philostrate a pour effet de jeter un trouble sur la représentation, qui se voit par là frappée d'ambiguïtés, autorisant des glissements, favorisant des confusions. Par exemple, dans son discours ekphrastique, Philostrate s'attache à décrire quelques menus détails, apparemment insignifiants, et qui n'ont d'intérêt que dans la mesure où ils permettent au discours descriptif, justement, de jouer avec les niveaux de représentation, d'introduire de l'ambiguïté comme s'il s'agissait d'un *trompe l'oeil*:

Fidèle à la vérité, la peinture nous montre la goutte de rosée suspendue aux pétales: une abeille se pose sur la fleur; je ne saurais dire si elle est trompée par la peinture ou si ce n'est pas nous qui nous trompons en croyant qu'elle existe réellement.

Les choses vont singulièrement se compliquer lorsque, semblant trancher dans ces flottements, Philostrate revient à son Sujet (Narcisse) et fait mine de dénoncer les tromperies et les illusions de la représentation. Sermonnant Narcisse, il entend bien marquer les différences de niveaux:

Quant à toi, ô jeune homme, ce n'est pas une peinture qui cause ton illusion, ce ne sont pas des couleurs ni une cire trompeuse qui te tiennent enchaîné; tu ne vois pas que l'eau te reproduit tel que tu te contemples; tu ne t'aperçois pas de l'artifice de cette source, et cependant il suffirait pour cela de te pencher, de passer d'une expression à une autre, d'agiter la main, de changer d'attitude; mais comme si tu venais de rencontrer un compagnon, tu restes immobile, attendant ce qui va suivre. Crois-tu donc que la source va entrer en conversation avec toi? Mais Narcisse ne nous écoute point: l'eau a captivé ses yeux et ses oreilles...

On voit la subtilité des jeux de glissement: tout en réaffirmant indirectement l'équivalence miroirique entre le tableau et la source (de même que nous pouvons être trompés par l'image de l'abeille sur la fleur, de même Narcisse est-il trompé par son image reproduite dans l'eau), Philostrate semble faire la morale à Narcisse en lui tenant le discours du "ne pas confondre", jouant à celui qui ne se laisse pas

prendre au piège de la représentation. Or, tout ce discours, il le fait *en tutoyant directement* son personnage. Pendant tout le passage, il ne cesse de l'apostropher, de s'adresser à lui: "tu ne vois pas que l'eau te reproduit..., tu ne t'aperçois pas de l'artifice de cette source..., tu restes immobile..." Autrement dit, tout en dénonçant l'illusion de Narcisse qui prend son reflet pour une personne "réelle", Philostrate, dans son propre discours, fait mine de s'adresser à l'image de Narcisse comme si c'était un personnage "réel", en le tutoyant. Le spectateur Philostrate se prend ainsi lui-même au jeu (au piège) qu'il dénonce chez l'autre. Situation paradoxale de flottement des catégories. Philostrate ne peut d'ailleurs que buter sur ce paradoxe puisqu'il en arrive inéluctablement à cette question, quasi "möbienne", qu'il adresse à Narcisse: "Crois-tu donc que la source va entrer en conversation avec toi?" (!). Cette proposition synthétise merveilleusement toute la circularité du dispositif où énoncé et énonciation s'autoimpliquent spéculairement dans la contradiction. Pour en sortir, il n'y a qu'une solution: le commentateur doit repasser, dans son récit, à la troisième personne, ce qu'il fait immédiatement après sa très paradoxale question: "Mais Narcisse ne nous écoute point: l'eau..." Pour sortir du paradoxe, il faut *sortir de l'index*, quitter le jeu des purs déictiques pour revenir au narratif. Y rester serait s'y perdre, comme Narcisse.

On notera que ce jeu de pronoms personnels, que ce tutoiement de Narcisse par le narrateur en tant que reflet du tutoiement spéculaire de Narcisse par lui-même, on le retrouve aussi, assez identiquement, dans la version qu'Ovide rapporte de la fable (*Métamorphoses* III, 430 et sq.). En écho au célèbre monologue de Narcisse où celui-ci glisse, dans la désignation de son reflet, d'un "il" narratif à un "tu" dialogique.

("Je suis séduit, je vois (*video*), mais ce que je vois et qui me séduit je ne puis le saisir [tel est le narcissisme: je (me) vois, donc je ne suis pas, je cesse d'être, je me désaisis — *video ergo non sum*]... Et pour ajouter encore à ma douleur, ni l'immensité de la mer ne nous sépare, ni une longue route, ni des montagnes, ni des murailles aux portes closes: une mince couche d'eau est tout ce qui empêche notre union [où l'on voit pointer, thématifiée comme telle, la logique de l'*index*, le principe de la *jointure*, de la proximité physique du signe à son objet, contre l'idée d'un signe *séparé*]. Il aspire *lui-même* à mon étreinte; car, chaque fois que j'ai tendu les lèvres à ces ondes limpides, *lui*, chaque fois, de sa bouche renversée, il a cherché à atteindre la mienne. On croirait qu'on peut le toucher, bien faible est l'obstacle entre nos ardeurs [l'écran, la paroi, la surface]. Qui que tu sois, *sors, viens!* Pourquoi, enfant sans pareil, *te joues-tu* de moi? Etc, [le reste du "monologue" se poursuit en "je"/"tu"].),

on voit qu'Ovide lui-même, dans son propre récit, juste après avoir donné, en tant que narrateur extérieur à la diégèse, la "vérité" de son personnage, que celui-ci ne peut qu'ignorer ("Il se désire, dans son ignorance, lui-même. Ses louanges, c'est à lui-même qu'il les décerne. Les ardeurs qu'il ressent, c'est lui qui les inspire..."), on voit qu'il passe d'un coup de ce "il" de la vérité à une apostrophe et à un "tu" de l'il-

lusion, et ce passage correspond exactement à l'émergence de la logique indiciaire dans le dispositif:

Que voit-il donc *lui-même*? Il l'ignore. Mais ce qu'il voit l'embrase, et la même erreur qui abuse ses yeux excite sa convoitise. *Crédule enfant*, à quoi bon ces vains efforts pour saisir une fugitive apparence? L'objet de ton désir n'existe pas! Celui de ton amour, détourne-toi, tu le feras disparaître. Cette ombre que tu vois [à plus d'une reprise, Ovide désigne le reflet comme ombre¹⁹], c'est le reflet de ton image. Elle n'est rien par elle-même, c'est avec toi qu'elle est apparue, qu'elle persiste, et ton départ la dissiperait, si tu avais le courage de partir!

Voilà bien le fondement de l'affaire: le narcissisme, c'est l'*index*, le principe d'une adhérence réelle du sujet à lui-même comme représentation, où le sujet ne peut que se perdre, s'abîmer — *sauf à sortir de l'index justement*, sauf à casser cette relation circulaire et spéculaire de co-présence à soi-même comme autre, sauf à renoncer aux déictiques (l'auto-dialogue "je"/"tu") pour entrer dans le narratif ("il"). On retrouve là, bien sûr, dans le champ de la représentation indiciaire (la peinture en son stade du miroir), cette polarité élémentaire du couple dialogique (je/tu), en tant qu'elle est propre à tout sujet, c'est-à-dire inscrite dans la constitution même de la subjectivité. Bénévisite: "Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet* en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient un *écho* auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*."²⁰

L'INSTALLATION DE BRUNELLESCHI

Soit maintenant ce dispositif singulier, technique certes, mais aussi théorique: la très fameuse machine (machination) de Brunelleschi qui serait à "*l'origine*" de la perspective" (titre de l'article d'Hubert Damisch consacré à ce dispositif et auquel on ne peut que renvoyer pour une analyse plus complète²¹). Cette "installation" au miroir, cette véritable "chambre claire" (*camera lucida*), nous ne la connaissons aujourd'hui que par des *textes* de commentateurs. Pour évoquer ce *prototype disparu*, on suivra, comme tout le monde, la minutieuse description fournie par Manetti:

Et cette affaire de la perspective, la première chose en laquelle il [Brunelleschi] la montra fut un petit panneau (*una tavoletta*) d'environ une demi-brasse de côté (entre 25 et 30 cm) sur laquelle il fit une peinture à la ressemblance du temple de San Giovanni vu de l'extérieur [il s'agit du Baptistère de Florence situé juste devant la cathédrale]. De ce temple, il représenta *autant qu'en peut saisir un regard* [cf. l'*abbracciare* d'Alberti] porté sur sa façade extérieure. Il semble que pour le représenter, il se soit placé à l'intérieur de la porte centrale de Santa Maria del Fiore [le *Duomo* de Florence] à environ trois brasses: ceci étant fait avec tant d'art et de finesse, et une précision telle dans les couleurs des marbres blancs et noirs qu'aucun miniaturiste n'aurait pu mieux faire. (...)

Et pour autant qu'il avait à montrer de ciel, à savoir pour que les murs peints s'imprimant (*strampassono*) dans l'air, il se servit d'argent bruni de façon que l'air et les cieux naturels s'y reflètent, et de même les nuages que l'on voyait passer dans cet argent, poussés par le vent quand il soufflait.

Cette peinture, comme le peintre avait besoin de présupposer un *lieu unique* d'où l'on devait la voir, eu égard aussi bien à la hauteur qu'à la largeur et à la distance, de telle façon que ne puissent se produire, à la considérer, les erreurs qui font que de tout lieu qui s'écarte de celui-ci, ce qui apparaît à l'oeil est modifié, *il avait percé un trou dans le panneau* sur lequel elle était peinte, qui venait se situer dans l'image de cette partie du temple de San Giovanni au lieu où percutait l'oeil, au droit de qui regardait depuis ce lieu situé à l'intérieur de la porte centrale de Santa Maria del Fiore, où il se serait placé s'il l'avait représenté. Lequel trou était petit comme une lentille du côté qui était peint et de l'autre allait s'élargissant en forme de pyramide, comme fait un chapeau de paille de femme, jusqu'au diamètre d'un ducat ou un peu plus. Et il voulait que l'oeil se plaçât au revers, là où le trou était large, et que celui qui devait y regarder, d'une main le colle contre son oeil, et de l'autre tienne, face à la peinture, un miroir plan, de façon que celle-ci vienne s'y réfléchir. Et cet écart du miroir, de l'autre main, correspondait à peu près, en brasses réduites, à la distance en brasses réelles qui allait du lieu où il montrait s'être placé pour le peindre jusqu'au temple de San Giovanni, de façon qu'à le regarder avec toutes les circonstances déjà mentionnées de l'argent bruni et de la place, etc., et du point, il semblait que c'était le vrai lui-même que l'on voyait; et je l'ai eu en mains et vu plusieurs fois à mon jour, et peux en rendre témoignage.²²

Voilà donc, par un témoignage, l'expérience princeps d'où naquit la perspective comme construction théorique. Bien des enjeux sont mis en branle par ce dispositif complexe, qui ne sont pas directement liés à mon propos (cf. Damisch). Ce que j'en retiendrai ici, ce seront seulement quelques notations simples, apparemment ponctuelles et fort descriptives, mais qui prendront tout leur sens d'être mises en rapport avec les organisations photo- et vidéo-graphiques dont il sera question par la suite.

La machinerie de Brunelleschi est une installation à deux surfaces: une représentation peinte (la *tavoletta*, à la fois carré, cadre, fenêtre et tableau) et un miroir qui lui fait face. Du tableau proprement dit, on notera d'abord qu'il intègre déjà en lui-même des portions de miroir (l'argent bruni) réservant ainsi sa place au ciel dans la représentation.²³ Cette mixité inscrite dans la constitution même du support implique évidemment que miroir et panneau peint aient pour ainsi dire même statut représentatif: il s'agit que la surface de représentation toute entière, de toutes les façons, réfléchisse son référent, (la "vérité" de celui-ci). Du point de vue théorique, l'important, c'est donc d'abord la fonction *indiciaire* de la représentation. De cette représentation elle-même, on nous dit qu'elle était ainsi construite qu'"il semblait que c'était le

vrai lui-même qu'on voyait"; autrement dit, voilà une construction strictement perspectiviste, avec un point de vue parfaitement institué, "un lieu unique", référentiellement déterminé puisque placé "à l'intérieur de la porte centrale" du *Duomo*, etc.; et également avec un point de fuite, symétriquement situé par rapport au précédent (projectivement parlant) à l'autre extrémité de l'axe centrique de la pyramide visuelle, précisément repérable, donc, lui aussi, non pas dans l'espace du référent mais dans l'espace de la représentation: "dans l'image de cette partie du temple de San Giovanni..."

Or, ce point de fuite inscrit dans la représentation, il est en fait — et c'est ici que l'installation brunelleschienne commence à dévoiler sa singulière puissance — marqué de façon très particulière puisqu'il se donne sous la forme d'un trou qui transperce le panneau lui-même. Et c'est ce trou focal ("au lieu où percutait l'oeil"), couplé au jeu qu'autorise le miroir disposé en exact face à face au tableau, qui va faire fonctionner toute la machine. Le trou, point aveugle du dispositif, en tant qu'il perce le panneau lui-même et qu'il est ce par où le panneau se laisse apercevoir, réalise matériellement la totale superposition du point de vue et du point de fuite. Il est pleinement ce "point du sujet" dont parle Pellerin Viator. Et cette coïncidence, cette identification, n'est rendue visuellement possible que par l'intervention du miroir qui, en vis-à-vis de l'image peinte, renvoie l'avers du panneau vers son revers, d'où l'oeil, appliqué, le saisit.

En d'autres termes, dans cette installation, le spectateur — et il ne peut jamais y en avoir qu'un à la fois, borgne de surcroît — ne voit pas directement le tableau, mais seulement son reflet inversé dans le miroir. Le spectateur n'est pas face à l'oeuvre, il est derrière elle. Face à lui, c'est un miroir qu'il y a, un miroir qui lui-même fait face à la "bonne face" du panneau peint, lequel est troué pour permettre l'aller-retour du regard qui le transperce. Le spectateur paraît ainsi expulsé, au dehors et au revers du tableau. Comme si le dispositif se jouait uniquement entre deux surfaces, deux images qui se font écho et qui, dans un va-et-vient spéculaire, semblent boucler sur lui-même, le circuit de la représentation, mettre comme entre parenthèses cette circulation autonome, narcissique, d'image peinte et de métareprésentation indiciaire par miroir. Comme s'il n'y avait pas d'extériorité à la machine, sinon par cette seule faille, cette fuite du système qu'est le centre vide. Car tout passe bien sûr par ce trou. Véritable noeud en négatif, il est la condition de possibilité même de l'oeuvre (du regard sur l'oeuvre). Et comme tel, comme condition de possibilité, il doit officier dans l'absence. C'est ainsi que le spectateur, tout en étant en face d'un miroir, lorsqu'il regarde à travers le trou, voit le reflet du tableau mais ne s'y voit pas lui-même en train de regarder. On mesure toute la différence avec le regard spéculaire du narcissisme primaire. L'installation brunelleschienne, finalement, permet le regard sans oeil; et c'est lui qui constitue la peinture.

J'emprunte à Damisch le terme, tout provisoire, de cette singulière "réflexion":

L'expérience de Brunelleschi s'ordonne ainsi à un paradoxe inverse de celui de Lichtenberg: comment se voir, dans un

miroir, les yeux fermés? Mais si le premier de ces paradoxes — comment, faisant face à un miroir, y regarder sans s'y voir? — a trouvé sa solution, sur le mode de l'a-percevoir, dans l'expérience de Brunelleschi, celui de Lichtenberg n'aura pas attendu longtemps la sienne, l'appareil photographique ayant bientôt permis à tout un chacun de tirer son portrait tel qu'au miroir, les yeux fermés.²⁴

PHOTOGRAPHIE

On a eu l'occasion, tout au long du parcours que nous avons suivi depuis Lascaux et les mythes d'origine de la représentation par ombre projetée, d'évoquer, ici et là, des rapprochements et des connexions avec le phénomène de la photographie. Dans les pages qui viennent, je voudrais revenir plus systématiquement sur la question. J'aborderai les choses selon un double mouvement, historique tout d'abord, théorique ensuite. En un premier temps, suivant divers textes et diverses expériences relatives à l'apparition technique du dispositif photographique, je montrerai comment celui-ci est littéralement sorti de l'ombre, se situant très exactement dans le prolongement des histoires évoquées au début de ce texte. Dans le second temps, à partir de considérations récentes sur le statut théorique du "photographique", je reprendrai la question de l'index pour souligner combien elle est consubstantiellement, ontologiquement, liée à la photographie. J'aurais voulu, en une troisième étape, illustrer ces propos généraux à partir d'une série d'analyses ponctuelles d'oeuvres photographiques où l'ombre et/ou le miroir interviennent à titre d'opérateurs centraux (les *Shadows* d'Arthur Tress, l'*Authorization* de Michael Snow, les "autoportraits au déclencheur à retardement" de Denis Roche, etc.). Je n'ai ni le temps ni l'espace pour développer ces analyses. Par contre, la troisième partie, *Vidéographies*, sera construite, elle, sur base d'oeuvres précises exclusivement, dont la simple description suffira à faire fonctionner des modèles théoriques puisque les repères auront déjà été posés.

Chacun sait aujourd'hui que le dispositif de la photographie se constitue d'un double, ou plutôt d'un triple procès: un procès purement optique, qui est, grosso modo, celui de la *camera obscura* (ou aussi bien *lucida*): dispositif de captation de l'image, visant à transposer un référent en sa représentation; et un double procès physico-chimique qui est celui de l'impression puis de la fixation de l'image sur un support.

Sur le dispositif optique lui-même, je serai très bref. On sait qu'il est bien plus ancien que la photographie elle-même, qu'on l'utilisait déjà souvent au 17^e siècle, sous la forme de la "lanterne magique" avant d'être la *camera obscura* (cf. Athanase Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646 et Johannes Zahn, *Oculus artificialis...*, 1702²⁵). On sait aussi que le même type d'appareil qui servait à capter des images pour ensuite les peindre, servait également à projeter sur un écran des images préalablement peintes ou dessinées. Prise et diffusion, déjà, étaient liées, transitaient par la même "boîte" qui faisait ainsi office de bloc transformateur, d'échangeur.

On observera qu'une des formes les plus courantes de ces machineries optiques est la chambre noire *portable*, telle par exemple que celle dessinée par Kircher dans son *Ars Magna...*, qui est de très grandes dimensions puisqu'elle permet à un homme de se tenir debout à l'intérieur même de la chambre, d'où il peut facilement voir et dessiner les images extérieures qui s'y projettent en s'inversant. Car ces dispositifs avaient bien cette fonction: permettre de dessiner ou de peindre *par transposition directe* du référent sur l'écran-support. Dans sa boîte, le peintre n'avait qu'à recopier, reproduire, faire le calque de l'image qui s'y projetait "naturellement". Et l'on comprend que ces machines se devaient d'être portables: la *présence physique* du référent à peindre étant nécessaire, celui-ci ne pouvait pas toujours être déplacé pour être mis devant le trou-oeil du dispositif; c'est donc parfois l'installation elle-même qu'il fallait déplacer (devant un paysage par exemple). Bref, on voit que de tels dispositifs sont *entièrement régis par le principe de l'index*, tant au niveau de l'apparition de l'image dans la boîte, qui ne peut se faire que par contiguïté avec son référent, qu'au niveau de la fixation par le dessin de cette image naturelle, qui se fait par calque, copie par contact. En ce sens, la *camera obscura* n'est pas autre chose qu'un raffinement "mécanique" du dessin de l'ombre de l'amant dans la chambre éclairée par un feu. Le principe est le même, on l'a seulement un peu codifié, cubifié, amélioré. Et on ne cessera de le faire à partir des acquis de l'optique et de la dioptrique (contrôle de la netteté de l'image à l'aide d'un jeu de plus en plus élaboré de lentilles à placer dans le trou; maîtrise des conditions de luminosité; etc.). Nos modernes boîtiers d'appareil photographique sont au bout du chemin, avec leur cellule couplée et leurs objectifs interchangeables.

Quant à la chambre claire, *camera lucida*, elle fonctionne bien entendu elle aussi selon la même logique indiciaire. Son principe est encore plus simple que celui de sa soeur obscure: elle n'est rien d'autre qu'un petit oeillet, muni d'un jeu de miroir et de lentille, fixé à l'extrémité d'une tige immobile, elle-même attachée à une table à dessin. Il suffit au "peintre" de coller son oeil à l'oeillette, de "cadrer" son objet et de laisser sa main courir sur le papier, tracer simultanément sur la feuille ce que l'oeil perçoit. Pas d'écran, pas de projection, pas de calque: pas d'intermédiaire. Ça passe directement de l'oeil à la main. C'est comme si le corps même du peintre, ou au moins son cerveau, faisait office de chambre (noire ou claire?), de caisse de résonance visuelle. En fait, on découvre avec la *camera lucida* ce qui deviendra deux caractéristiques importantes de la photographie: d'une part le dispositif optique comme *prothèse de l'oeil*,

Comparer le portraitiste qui regarde le modèle qui est en face de lui uniquement par l'oeillette de sa chambre claire (tel par exemple qu'il figure dans l'illustration de couverture du livre de Roland Barthes sur la photographie) à ces propos de Cartier-Bresson et de Minor White et à cette publicité de Minolta:

Henri Cartier-Bresson: "Je venais de découvrir le Leica. Il devint le prolongement de mon regard, et depuis que je l'ai trouvé, je ne m'en suis plus séparé."

Minor White: "Je m'exerce sans cesse men-

talement à photographier tout ce que je vois."

Publicité Minolta (1976): "Difficile de dire à quel moment l'appareil n'est plus qu'un prolongement de vous-même. Avec un Minolta 53mm SLR, vous vous emparez du monde qui vous entoure presque sans effort... Tout est si facile que l'appareil devient une partie de vous-même. L'oeil n'a pas à s'écarter du viseur pour corriger la mise au point... vous êtes l'appareil et l'appareil c'est vous-même."²⁶ Etc.

On pourrait multiplier ce type de discours.

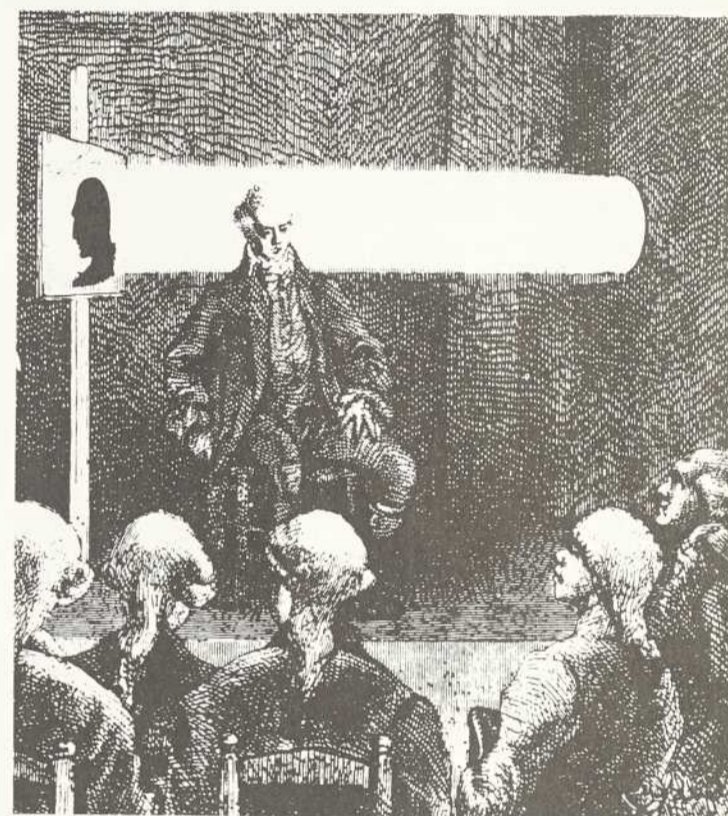
d'autre part, et corollairement, le dispositif optique comme *découpe du réel* (la fonction de prélèvement, de sélection, de cadrage de la photo, ce que les Anglais nomme le *cut*). Car quel est l'intérêt pour le dessinateur de regarder par son petit dispositif ce qu'il pourrait tout aussi bien voir directement, et mieux — qui est là devant ses yeux —, sinon précisément que la médiation du dispositif lui fournit un *cadre*, c'est-à-dire un espace de représentation, des axes et des rapports, une *composition*? Il est évidemment inutile d'insister sur l'importance de cette problématique, et sur les innombrables discours qu'elle a suscités, dans toutes les formes de représentation, qu'il s'agisse de la peinture (le tableau comme cadre, la fenêtre d'Alberti, le portillon de Dürer, le miroir de Léonard, etc.) ou de la photographie (le *cut*, la coupure, la limite, la démarque, la prise, la saisie, l'extraction, l'abstraction, la fragmentation, l'isolement, le figement, la mise au carré, la grille, le quadrillage, l'encadrement, l'enfermement, la clôture, l'agencement interne, etc.), voire même de la littérature dans sa présentation visuelle sur l'espace de la page (le "cadroir" de Denis Roche dans ses *Dépôts de savoir & de technique*²⁷). En somme, à côté de la *valeur indiciaire de trace*, d'empreinte, de témoignage du réel (sur laquelle on va revenir d'un point de vue plus théorique et qui seule nous a occupés dans ce travail), à côté aussi de la possibilité de la *reproductibilité technique* de l'oeuvre (cf. Benjamin) la fonction de *découpe* et de *cadrage* du réel constitue sans doute une troisième caractéristique majeure de la photographie.

Si l'on aborde maintenant les problèmes, plus spécifiques au médium, de *l'impression* puis de *la fixation* sur un support de l'image qui a été obtenue par ces dispositifs optiques de captation, on va voir se confirmer de façon particulièrement nette, le travail de l'index dans la constitution même de la photographie.

Je voudrais ici présenter deux illustrations, apparemment très proches, et pourtant, de l'une à l'autre, c'est tout le passage de la peinture à la photographie qui est en jeu. C'est d'ailleurs ici qu'on va retrouver la question de l'ombre projetée, telle qu'on l'avait présentée, à partir de Pline, comme modèle à l'"origine" de la peinture. Soit la première de ces deux illustrations, reproduite au début de l'article.

Cette image représente une des grandes traditions du portrait aux 17e et 18e siècles. L'"installation", très codée, se présente ainsi: on pose le modèle dont il faut faire le portrait sur un siège. On lui recommande la plus grande immobilité. La séance, on le sait, va *durer*. Sur l'un des côtés du modèle, on dispose une source lumineuse (ici une simple chandelle) qui sera

d'autant plus efficace qu'elle sera puissante et directionnelle. Orientée vers le sujet assis, elle projettera ses rayons vers un écran qui aura été placé perpendiculairement de l'autre côté du modèle (du côté de son profil resté dans l'ombre). La distance respective de la source lumineuse et de l'écran par rapport au modèle aura été déterminée de manière telle que la lumière, éloignée mais sans perdre trop de sa puissance, projette sur l'écran une ombre qui soit de taille la plus proche possible de celle du modèle (d'où la grande proximité de cet écran du visage à peindre: l'ombre est toujours plus grande que son référent mais elle devient d'autant plus grande que le plan récepteur s'éloigne de l'objet — c'est une loi élémentaire que Léonard de Vinci avait déjà clairement formulée²⁸). Cet *écran* (de toile ou de papier) sera aussi, sur son autre face, la *surface d'inscription* de l'image. Ce support intersecteur



III. II : Gravure de la fin du 18e siècle : dispositif pour "photographier" les silhouettes sur du papier sensibilisé par le sel d'argent.

devra donc être relativement transparent, ou plutôt translucide²⁹, de manière à ce que l'ombre du modèle, projetée sur le verso de l'écran puisse transparaître à *travers* celui-ci et que le peintre, placé de l'autre côté, au recto, n'ait plus qu'à tracer, reporter, marquer le profil ombré, à *l'envers*. On retrouve dans ce dispositif toutes les données de l'expérience fondatrice de la peinture évoquée par Pline, la relation amoureuse en moins (est-ce sûr?), et avec une différence qui n'est pas insignifiante mais qui nous fait renouer avec la machinerie de Brunelleschi: le peintre est passé *de l'autre côté du support*, il n'est plus du côté du référent, exactement comme le regardeur dans l'installation de Brunelleschi, qui n'est plus du côté de la représentation mais est passé au revers d'un tableau qu'il ne peut voir qu'inversé, dans un trou et par le relais d'un miroir. La même insidieuse modification s'introduit donc dans la représentation: en se fixant par le dessin au recto de son verso, l'ombre s'est inversée, exactement comme le reflet dans le miroir. D'étranges paradoxes peuvent découler de cette inversion. Kant en parlait comme de la propriété *d'incongruence* miroirique des corps

dans l'espace³⁰. Je ne peux ici développer ces problèmes longs et complexes.

Soit maintenant la seconde illustration. À première vue, elle ressemble assez à la scène précédente (un modèle assis, une lumière directionnelle, un écran, une ombre). Mais quelque chose de très important sépare les deux gravures, qui fonde la photographie par rapport au dessin: ici, l'ombre projetée sur l'écran-support va *s'y imprimer d'elle-même*; la main du "peintre" n'interviendra à aucun moment dans cette inscription, ce qui cesse d'en faire un peintre. Cette seconde illustration évoque donc la découverte du procédé de *l'impression photographique*: un papier, un support couvert d'une couche de nitrate d'argent se révèle sensible à la lumière et à ses variations; il les enregistre lui-même dans sa propre matière par des gradations de noir et de blanc. Cette auto-inscription du référent sur son support n'est évidemment pas sans faire penser au modèle, typiquement indiciaire, du visage du Christ s'imprimant directement lui-même sur le Saint-Suaire: le voile de Véronique, image acheiropoïète fameuse (*sine manu facta*: faite sans intervention de la main), voilà en quelque sorte le prototype de la photographie, son archétype, son mythe de l'origine.

On sait que "l'inventeur" de ce procédé, celui que l'histoire de la photographie donne comme le premier à avoir procédé à des expériences de production d'images par action de la lumière sur des sels d'argent, fut le physicien anglais de la fin du 18^e siècle, Thomas Wedgwood. Ses *shadowgraphs*, comme il les appelait joliment, seront évidemment repris en France, un quart de siècle plus tard, par Niepce d'abord, auquel se joindra bientôt Daguerre. Parallèlement, en Grande-Bretagne, William Fox-Talbot cherchera lui aussi à perfectionner le dispositif. On sait aussi que tous trois, au début de leurs recherches, ont été confrontés à l'épineux problème de la *fixation*. Car, comme l'a raconté Fox-Talbot dans un texte de 1839 au titre explicite³¹, s'il était arrivé, par la sensibilisation d'un support, à "produire une sorte d'image ou de dessin d'ombre qui soit semblable d'une certaine manière à l'objet dont il dérivait", il n'en était pas moins encore "nécessaire de conserver ces images dans une farde et de les voir uniquement à la lumière d'une chandelle, parce qu'à la lumière du jour, le même processus naturel qui avait formé l'image, la détruisait en noircissant tout le papier³². Autrement dit, ce par quoi l'image nous est révélée et aussi ce par quoi, dans le même mouvement, elle se détruit. Le processus qui fait être la photographie porte en lui-même sa propre mort. Si l'on veut éviter cette auto-consumation, si l'on veut que l'image se conserve, il faut que l'on tranche, que l'on sépare, que l'on trouve un moyen d'interrompre le mouvement avant son terme: *il faut méduser le processus lui-même*. Ce n'est qu'après bien des tâtonnements que Fox-Talbot, comme Niepce et Daguerre, finira par mettre au point ce moyen de *fixation*, qui arrête le processus de la sensibilité du nitrate à la lumière. C'est seulement lorsque ce stade ultime aura été atteint que Fox-Talbot pourra s'écrier:

Le phénomène que je viens de décrire me semble participer du *merveilleux*, presque autant que n'importe quel fait que la recherche physique a porté à notre connaissance. La plus *transitoire* des choses,

une *ombre*, l'emblème proverbial de tout ce qui est *éphémère* et *momentané*, peut être *enchaîné* par le charme de notre "magie naturelle" et être *fixée à jamais* dans la position qu'elle semblait destinée à n'occuper qu'un court instant.³³

La photographie n'a aussi jamais cessé d'être travaillée par le problème *du temps*. Elle en fait, dans tous les sens, une fixation. Arrêt sur image. Ombre pétrifiée. La photo, ou la momification de l'index. Ainsi se constitue *l'histoire de la photo-médusation*.

Pour revenir enfin de façon plus théorique à la question de l'index et de la photographie, en dehors de toute considération historique ou technique, je voudrais évoquer très rapidement, par la citation, quelques textes de réflexion générale sur la photographie, qui tous renvoient, explicitement ou non, au principe d'une logique indiciaire. Ces textes, dont chacun mériterait une analyse approfondie, termineront cette seconde partie du travail. On rappellera tout d'abord, évidemment, que c'est de *plein titre* qu'on peut considérer le signe photographique comme index, puisque Ch. S. Peirce lui-même l'affirmait sans ambiguïté:

Les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles *ressemblent exactement* aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est en fait due aux photographies qui ont été *produites* dans des *circonstances* telles qu'elles étaient *physiquement* forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue donc, elles appartiennent à notre seconde classe de signes: les signes par connexion physique (l'index) (2.281).³⁴

Ce n'est assurément pas un des moindres mérites de Peirce que d'avoir pu analyser le statut théorique des photographies en dépassant la conception primaire et aveuglante de la photo comme mimésis, en faisant sauter ce véritable obstacle épistémologique qu'est la ressemblance soi-disant "parfaite" du signe avec le réel. Et s'il a pu ainsi faire sauter cet obstacle, c'est parce qu'il a pris en considération, non pas seulement le signe comme tel, mais aussi et surtout le *mode de production* même du signe; c'est-à-dire qu'il s'est aperçu qu'il ne pouvait pas le définir, ce signe, autrement que par ses *circonstances* génératrices. *On ne peut pas penser la photo en dehors de sa prise, donc en dehors de son inscription référentielle et de son efficace pragmatique*.

Il s'agit là d'une proposition tout à fait fondamentale, qu'on trouve d'ailleurs affirmée clairement chez tous ceux qui ont réellement quelque chose à dire sur la photo, depuis André Bazin dont le texte fameux sur "l'Ontologie de l'image photographique", même s'il date de 1945, reste une des réflexions les plus nettes et les plus toniques:

L'originalité de la photographie ne doit pas être cherchée dans le résultat obtenu mais dans la genèse, dans la manière de l'obtenir (...) En ce sens, on peut considérer la photographie comme un moulage (par exemple, un moulage de marques mor-

tuaires): une *prise* d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière (...). Cette genèse a bouleversé radicalement la psychologie de l'image. Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement représenté. *La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction...* Cela lui donne un pouvoir irrationnel, qui emporte notre croyance (il faudrait introduire ici une psychologie de la *relique* et du *souvenir*, qui bénéficient aussi d'un transfert de réalité procédant du *complexe de la momie*. Signalons seulement que le Saint-Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie.)³⁵

jusqu'à Denis Roche, qui y fait allusion, avec plus de véhémence, dans sa préface à *Notre Antéfixe*, où il parle en tant que praticien quotidien de la photo, comme (oui, exactement: *comme*) de la littérature:

La question [de la photo] n'est évidemment pas si simple. Une vieillerie refait toujours surface: la représentation [...]; tout le monde, parlant de la photographie, en parle comme d'une autre peinture: voyez Delacroix, Walter Benjamin, Moholy-Nagy ou Gisèle Freund, on en est encore à la querelle éculée de l'imitation ou non de la nature, qui fait ou ne fait pas que la photographie est un art, comme la peinture ou, tout au contraire, pas du tout comme la peinture, etc., etc. Alors qu'il faut aller fourrer son nez, y voir de plus près, dans le moment où l'action a lieu, et non pas dans le produit de cette action, ou bien dans un hybride égaré des deux, révélateur fou baignant le vent qui passe...³⁶

Ontologiquement, existentiellement, inéluctablement indiciaire donc, la photo l'est en fait autant du point de vue du photographe que du point de vue du regardeur de photo. L'inscription référentielle joue de tous les côtés. Et du point de vue du regardeur, précisément, s'il est quelqu'un qui n'a cessé d'affirmer explicitement cette dimension référentielle et indiciaire, c'est bien Roland Barthes. Déjà présente dans les articles de 1961³⁷ cette affirmation traverse d'un bout à l'autre son dernier livre *la Chambre claire*³⁸: "La photo, dit Barthes, est littéralement une *émanation* du référent." (p. 126). Dans la photo, Barthes ne voit que ça: "car moi, je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri" (p. 19). C'est tout le livre en fait qu'il faudrait citer, qui n'est qu'un hymne à cette fonction. Je me contenterai d'un seul passage, célèbre, qui sera le mot de la fin:

Il me faut d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire, en quoi le référent de la photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle "référent photographique", non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue... Au contraire, dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe: *de réalité* et *de*

passé. Et puisque cette contrainte ne semble exister que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, pour le noème de la Photographie... Le nom du noème de la Photographie sera donc: ça a été. (p. 119).

VIDÉOGRAPHIES

Si j'ai abordé la photographie sous l'angle d'une approche théorique et historique plutôt qu'à partir d'analyses d'oeuvres ponctuelles, et si l'accent indiciaire y a surtout été mis sur les rapports entre ombre et photographie, je voudrais, dans cette troisième partie, opérer tout à l'inverse: parler davantage des jeux du miroir dans des oeuvres vidéographiques précises.



Vito Acconci, *Recording Studio from Air Time*, 1973, videotape noir et blanc, avec son, 35 min. Courtoisie Castelli-Sonnabend Tapes and Films, New York.



Lynda Benglis, *Now*, 1973, videotape couleurs, avec son, 12 min., 30 sec. Courtoisie Castelli-Sonnabend Tapes and Films, New York.

On ne proposera donc pas, dans ce qui suit, une théorisation du problème de l'index et du miroir en vidéographie. On trouvera à cet égard des éléments de réflexion particulièrement pertinents (notamment à partir des thèses lacaniennes sur le stade du miroir) dans des études comme celle, plus ancienne, de Rosalind Krauss sur "la vidéo comme esthétique du narcissisme"³⁹ ou celle de Nicole Widart sur "la vidéo comme esthétique entre deux miroirs"⁴⁰. À côté, sur les bords de ce discours théorique, je voudrais plutôt évoquer très simplement, presque descriptivement, tant ces oeuvres sont à elles-mêmes leur propre commentaire et, pour ainsi dire, leur propre théorie, une série de *tapes* ou d'*installations*, dont le fonctionnement même révélera tout de suite, sans qu'il soit besoin de les expliciter comme tels, tout le réseau des rapports obliques qui les relie aux données posées antérieurement. Je laisse au lecteur le soin de faire les recoupements et de tresser les liaisons: c'est le *travail* de la lecture.

Soit, pour commencer, la bande de Vito Acconci intitulée *Air time* (1973). C'est un plan fixe de quarante minutes montrant, dans une position de trois quarts, Acconci de dos, en face d'un

miroir dont on ne voit pas les limites, et s'adressant par l'intermédiaire d'un micro à son propre reflet, dans un long monologue qui rappelle évidemment très directement celui de Narcisse "s'adressant" à son reflet dans la source et/ou celui des commentateurs (Philostrate, Ovide) "s'adressant" au Narcisse de leur récit: même flottement identitaire entre le sujet et son image, à la fois Même et Autre; même hésitation — ici tenue pendant près de trois quarts d'heure, poussée, exacerbée jusqu'aux limites (jouées?) de la schize et de l'effondrement — entre la méconnaissance et la reconnaissance de soi; même alternance, même altermoiement dans les instances discursives du monologue entre les déictiques "je" et "tu" référant tantôt au reflet tantôt au sujet; même fascination et même effort compulsif pour accéder à une (im-

possible?) unité-identité. Surtout, il y a cette idée de la circularité du dispositif, de son total enfermement, de son bouclage, tant visuel et temporel que discursif (cf. Benvéniste et la circularité-spécularité du couple "je"/"tu" propre à tout sujet). Comme le dit Rosalind Krauss, Acconci, dans *Air time*, ne fait rien d'autre que "jouer le drame de l'embrasseur (*shifter*) sous sa forme régressive"⁴¹. *Acconci est là*, en face de son autre lui-même (Ch. S. Peirce: "l'index n'affirme rien; il dit seulement: là. Il se saisit pour ainsi dire de vos yeux et les force à regarder un objet particulier, et c'est tout. 3.361") Pendant quarante minutes, il lui parle et il se parle. Le reflet ne peut que mimer Acconci, mais il le fait implacablement, inéluctablement. Rien ne lui échappe. Rien ne nous échappe. La caméra est focalisée sur Narcisse et son double. Le face à face embrasse (*abbracciare*) toute la surface (le miroir, l'écran). Rien ne lui est extérieur (on ne voit pas la caméra en reflet). Rien n'existe ni n'a existé, hors ce duel éperdu, tendu, entre l'identité et la différence, qui pourrait infiniment s'éterniser, hors du temps — ici un temps "blanc" — dans sa clôture lovée sur elle-même. Cette première oeuvre nous plonge (régressivement?) dans un

narcissisme complètement primaire, culturalisé et performé par le travail d'Acconci, mais où la vidéo n'est pas encore utilisée pour elle-même, à partir de ses moyens propres.

Soit maintenant un autre *videotape*, de Lynda Benglis, intitulé *Now* (1973). Cette bande joue, elle aussi, d'un face à face avec soi-même; seulement le miroir ici fait place à un grand écran vidéo où défile une bande pré-enregistrée montrant la tête de Lynda Benglis, de profil, effectuant divers mouvements et actions. Devant cette image enregistrée qui sert de fond, le même profil de Benglis, en *live* et inversé gauche droite, bouge et se déplace comme l'autre, l'accompagnant et le mimant dans un strict synchronisme de miroir. Les deux profils sont ainsi ajustés, par un effet (pas seulement

visuel) de superposition des niveaux, qu'ils réalisent une sorte de couplage manifestement auto-érotique (*l'abbracciare* y étant quasi littéral: embrasser sa propre image). Le rapport avec l'oeuvre d'Acconci est clair, à la fois semblable et inverse: inverse parce qu'ici ce n'est pas le "miroir" qui imite le "réel" mais au contraire le "réel" (Benglis en direct) qui mime son image — mais cela pour produire précisément, par delà la différence des supports et l'écart des niveaux de représentation, un assez strict *effet de miroir* (tout est mis en place dans cette perspective: il a fallu inverser l'image enregistrée droite/gauche car si le miroir inverse ces positions, la vidéo, elle, les restitue en principe sans inversion). La vidéo intervient donc ici pleinement, mais prise dans une stratégie (de détournement?) qui a pour but principal de la faire fonctionner exactement *comme* un miroir. Narcisse à l'envers.

En outre, la prégnance du jeu *indiciaire* de ce dispositif narcissique se marque aussi par une nouvelle utilisation discursive des formules déictiques. À plusieurs reprises au cours du face à face des profils, on entend la voix de Benglis tantôt ordonnant "*Now!*", tantôt inter-

rogeant "Is it now?". Comme nous ignorons si cette voix provient de l'image de Benglis en direct ou si elle sort de l'image pré-enregistrée, on ne peut qu'être pris dans le jeu de *flottement du référentiel temporel de l'énonciation*. À nouveau, comme dans les ambiguïtés induites par les glissements entre niveaux de représentation, il y a superposition des instances par le jeu des indices (*shifters*) temporels.

Soit maintenant d'Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (Ne croyez pas que je sois une amazone). Au départ de cette bande de 1975, une action, simple mais significative: face à face, U. Rosenbach ("en amazone", c.à.d. en collant blanc et munie d'un arc avec flèches) et une cible circulaire où est représentée la tête auréolée de la Vierge, fragment d'un célèbre tableau gothique de Stefan Lochner: la *Madone au jardin de roses*. Rosenbach décochera quinze flèches vers cette cible figurée, qui viendront se planter d'un bruit sec dans son visage. En soi le geste est déjà pour le moins symbolique (la femme comme martyre, sacrifiée pour un pouvoir futur, ou la féministe abattant la vieille image de la femme masochiste, etc.).

À cette performance de base s'ajoute l'intervention de deux caméras vidéo synchronisées, l'une focalisée sur la cible, l'autre sur le visage de la tireuse, et un seul moniteur qui diffuse *en même temps* et *en surimpression* ce qu'enregistrent les deux caméras. Autrement dit, ce qu'on voit apparaître sur l'écran, ce sont les deux visages superposés (ils se ressemblent) de Rosenbach tirant et de la Madone où viennent se ficher les flèches. Le processus de superposition d'instances est ici très marqué: sur le moniteur, victime et bourreau, Vierge et féministe ne font qu'un(e). Et comme les deux images sont simultanées, de singuliers effets de paradoxes s'ensuivent: le point de départ de la flèche (qui est aussi le point de vue de la représentation: insistance sur l'oeil qui vise et sur la flèche qui marque le regard, trace l'axe de la pyramide visuelle) coïncide avec son point d'arrivée — le point de fuite —, non seulement *dans l'espace* mais aussi dans le temps (la durée du trajet accompli par la flèche se trouve écrasée, réduite à un point: l'instant, celui du figement, du "tchac", de la médusation). Comment ne pas penser, en effet, au dispositif (caravagesque) du bouclier-miroir à la tête de méduse⁴², avec ce regard-flèche qui tue dans la distance et dans l'instant, avec cette cible, circulaire comme un bouclier (ou un oeil), dont la figure virginale s'identifie, par la grâce de l'électronique, avec celle de sa meurtrière, réversibilisant ainsi le trajet-regard de la flèche? L'auto-érotisme se fait auto-mutilation.

Et ce n'est pas tout: dans la seconde moitié de la bande, moins réussie peut-être sur le plan esthétique mais qui n'en ajoute pas moins toute une nouvelle dimension à l'oeuvre, c'est le spectateur lui-même qui, d'abord hors jeu, simple voyeur, va être pris dans la machine. La caméra va se déplacer par rapport à l'axe de la flèche-regard: elle va se mettre exactement *dans l'axe*. C'est donc nous, spectateurs, qui recevons les flèches (le regard mortifère) dans notre propre oeil. La superposition des instances s'augmente encore d'un troisième terme: la Madone, la tireuse et le spectateur ne font plus qu'un. Pour produire un tel effet, on ne peut imaginer qu'une seule disposition technique: l'objectif de



Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (Ne croyez pas que je sois une Amazone), photo de l'installation-performance



Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (Ne croyez pas que je sois une Amazone), photo du videotape

la caméra est placé exactement au centre (vide) de la cible et *il filme* (nous regardons), *de l'extérieur, par le trou* qui est pratiqué en ce centre. Voilà le dispositif de Brunelleschi intégré à l'agencement d'une vidéo-méduse.

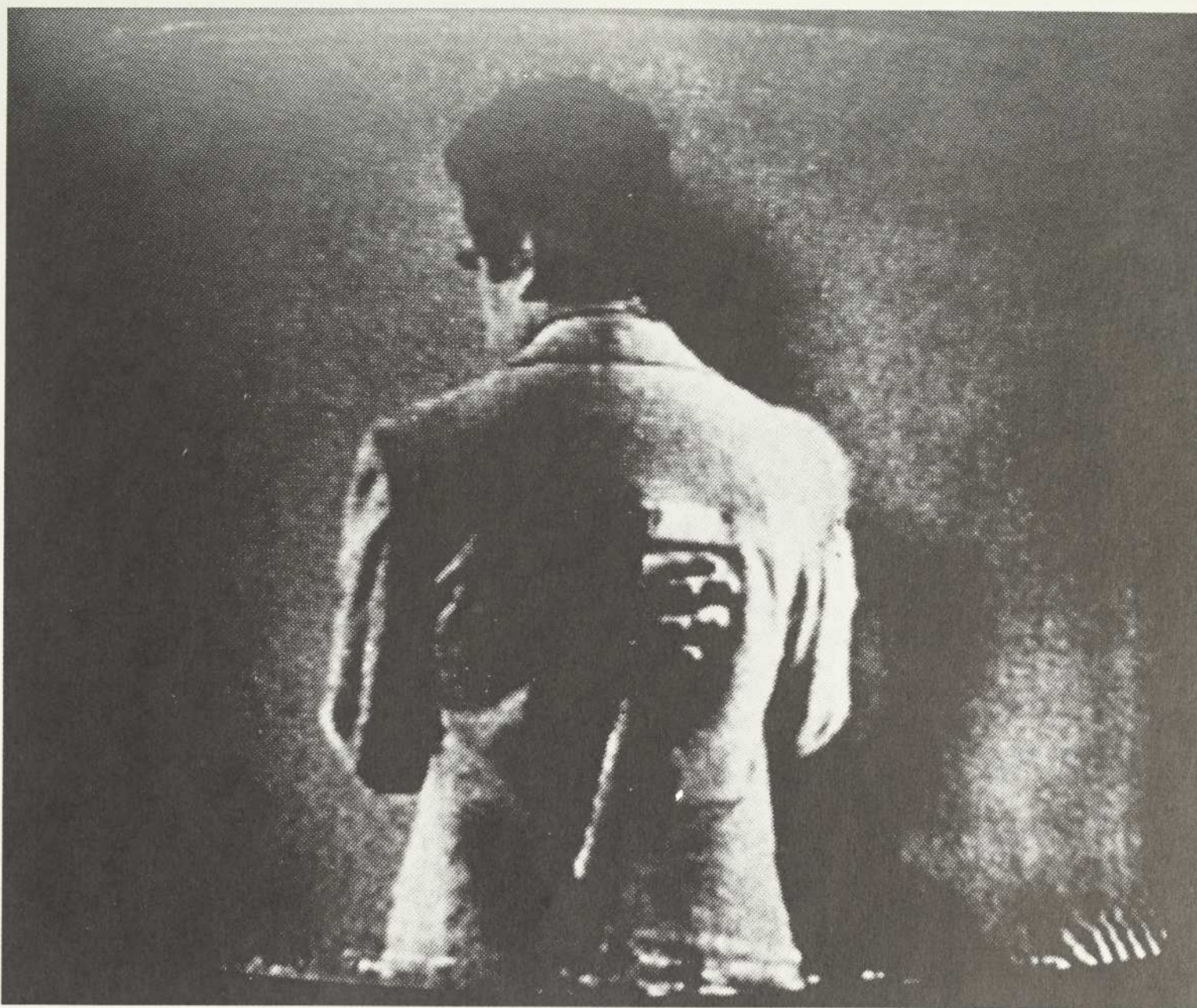
Il n'est assurément pas possible de traiter des rapports entre ombre, miroir et vidéographie sans évoquer les noms et les oeuvres de deux artistes majeurs à cet égard, qui ont élaboré tout leur travail sur ces relations, avec une intelligence, une cohérence de pensée et une réussite plastique rarement atteintes dans ce domaine: Peter Campus et Dan Graham.

De Campus, on choisira la première des *Three transitions* (1973). Une singulière métamorphose. Le dispositif de départ n'est pas sans rappeler celui d'U. Rosenbach, mais en plus "épuré", dépouillé de toute sa charge idéologique et pourvu d'une efficacité pulsionnelle encore plus prégnante. Ici aussi, donc, deux caméras enregistrent simultanément une même action et la restituent en synchronisme sur un seul moniteur qui surimpressionne les deux images. Seulement la manoeuvre est plus subtile: les deux caméras qui se font exactement face (leur axe optique va directement de l'un à l'autre, comme un point de fuite relié à son point de vue) ne s'enregistrent pas l'une l'autre parce qu'entre les deux, exactement au milieu, dans la position du tableau coupant la pyramide visuelle, Campus a tendu un écran, de toile ou de papier, opaque et gris. Sur l'écran T.V., on ne voit donc au départ rien d'autre qu'une surface grise unie aux limites hors champ. Puis Campus rentre dans le champ (d'une seule caméra puisque la vue de l'autre est masquée par le "mur" intercalaire). Il se dirige vers le "fond" de l'image et s'arrête juste devant lui (à ce moment le spectateur ne sait pas encore que ce qu'il voit résulte de la surimpression de deux caméras en face à face avec écran séparateur). Campus contrôle sa position: bien au centre du cadre (de la pyramide du champ visuel). Alors commence l'opération proprement dite: muni d'un couteau qu'il tenait dans sa main cachée, toujours face à la toile et de dos pour la seule caméra qui le voit pour l'instant, il perce l'écran séparateur et, très lentement, agrandit *le trou* ainsi pratiqué. Il finit par passer sa main de

l'autre côté, puis, augmentant encore la déchirure, son bras, suivi de sa tête, et enfin de son corps tout entier, jusqu'à ce qu'il ait complètement traversé le "mur", comme Alice passant au travers du miroir. On devine ce que cela va donner sur le moniteur-vidéo qui surimpressionne les deux visions: le petit trou de départ, qui est invisible pour la caméra 1 (masqué par le corps de l'artiste) sera d'abord la seule chose perçue de l'autre côté de la toile par la caméra 2. Dans la surimpression, puisque Campus est bien au centre du cadrage, ce trou va apparaître exactement *au milieu de son propre dos*. Et lorsque sa main passera au travers de la toile, elle surgira en fait, elle aussi, au milieu de son propre dos, de même que son bras, puis sa tête, puis son corps lui-même. Le spectateur assiste ainsi, sur le moniteur, à cet étrange et saisissant spectacle d'un homme qui sort de lui-même, qui surgit de son propre corps. Image aux effets radicalement spectaculaires: voir Campus littéralement se retourner comme un doigt de gant, s'auto-engendrer d'une fente installée dans la matérialité même de son corps. Et en même temps qu'il naît de lui-même (pour la caméra 2), il s'engloutit aussi dans sa propre béance (pour la caméra 1). Apparition-disparition, absolument consubstantielles, du même dans et par son autre, comme une bande de Möbius intériorisée dans un corps propre. Avaler, générer. Et c'est cette corporéisation du narcissisme qui donne toute sa puissance pulsionnelle à la métamorphose électronique.

De Dan Graham, on choisira ce qui est sans doute son installation la plus connue: *Present Continuous Past(s)* (1974). L'oeuvre ayant déjà été abondamment commentée et "interprétée", on restera au ras de la description machinique. L'installation repose essentiellement, une fois de plus, sur un face à face entre un miroir et un dispositif vidéo. L'ensemble se présente sous l'aspect d'une vaste pièce aux murs blancs, vraie "chambre claire", approximativement carrée comme un écran de télévision. Deux des murs contigus de la pièce sont entièrement couverts d'un grand miroir. Incrusté dans le mur qui fait face à un de ces deux miroirs muraux, un moniteur diffuse les images qu'une caméra, placée juste au-dessus de lui, enregistre à travers un trou pratiqué dans la paroi. Le champ visuel de la caméra recouvre exactement la totalité du mur-miroir qui lui fait face, embrasse précisément tout l'espace. C'est *l'abbracciare* du regard narcissique.

Comme avec la machine de Brunelleschi, voilà une chambre claire où tout se joue entre deux images en vis-à-vis, qui se réfléchissent l'une l'autre. L'opposition, toute apparente, entre les deux dispositifs, c'est que chez Brunelleschi, le spectateur de la représentation peinte est *extérieur* à la construction au revers du panneau, il regarde, par le trou, l'image du tableau renvoyée par le miroir tandis qu'il semble que chez Graham, le spectateur soit *entre* les deux images. Mais ce qu'il faut surtout bien voir, c'est que le "spectateur" n'a pas du tout le même statut dans les deux cas: chez Graham, il est l'objet même de la représentation: c'est lui qui doit être "peint" sur l'écran vidéo; c'est lui, et lui seul, qui est à voir, qui doit se voir alors que, on l'a vu, le paradoxe propre à Brunelleschi, c'est que le spectateur regarde, par le trou, dans le miroir qui lui fait face, et *qu'il ne s'y voit pas* (regard sans oeil). C'est comme si Graham, avec les moyens qui sont les siens, en faisant



Peter Campus, *Three Transitions I*, 1973, videotape couleurs, 6 min.

Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, photo de l'installation (au travers d'un trou et en reflet dans un miroir)



passer le spectateur dans la boîte et en en faisant du même coup l'objet de la représentation, c'est-à-dire en intégrant le référent et le regard dans la machine, avait intégré Narcisse au dispositif de Brunelleschi. Et de toute façon, la fonction du regard extérieur continue de s'exercer même dans l'installation vidéo où le sujet est dedans: au revers du mur de la représentation, il y a bel et bien un trou, et un regard: celui de la caméra qui, de l'extérieur, voit l'écran dans le miroir qui lui fait face, et uniquement par ce relais. On pourrait même considérer que cet œil de la caméra est plus puissant encore que celui du spectateur de Brunelleschi, dans la mesure où il reverse ce qu'il voit dans la machine, augmentant encore par là les va-et-vient circulaires entre miroir et vidéo. (À cet égard, on pourra longtemps rêver sur cette photographie de l'installation de Graham prise à travers un trou. Otis Institute Gallery, sept. 1975).

En fait, telle qu'on l'a décrite jusqu'ici, on pourrait croire que cette installation n'est qu'un "banal" dispositif, générateur de la classique "mise en abîme": la caméra enregistre tout ce qu'elle a devant elle et le diffuse en même temps sur le moniteur. Mais ce qui passe sur le moniteur se reflétant dans le miroir d'en face, et la caméra enregistrant tout ce qui apparaît dans ce miroir (auto-implication réciproque: c'est le propre de tout paradoxe, où chaque instance inclut l'autre), elle (re)filmerait donc ce qu'elle diffuse, etc. Boucle sans fin.

Ce principe (tant exploité) est utilisé par Graham, mais avec une perversion fondamentale telle, que cela lui permet finalement de s'approprié le temps. La perversion, techniquement parlant, c'est le dispositif du retardement. C'est-à-dire que, alors que la plupart des artistes utilisent ce qu'on pose comme une des grandes spécificités de la vidéo, à savoir la possibilité de simultaniser l'enregistrement et la diffusion, Dan Graham, lui, va réintroduire un retard entre les deux phases (comme en photographie ou au cinéma), un retard certes léger, puisque fixé à huit secondes, mais dont les conséquences, couplées au paradoxe de la mise en abîme, sont vertigineuses.

En effet, ce qui apparaît sur l'écran, c'est donc du passé, ce qui a été enregistré huit secondes auparavant. Comme cela est diffusé (avec ledit retard), cela veut dire que, par le biais du miroir qui, lui, est bien simultané, toujours au présent, cela va être à nouveau enregistré, à un deuxième degré, par la caméra, et donc aussi rediffusé une deuxième fois, mais cette fois-ci avec seize secondes de retard sur l'événement premier. Cette rediffusion deux fois retardée sera elle-même réenregistrée après nouveau relais par le miroir, et rediffusée avec vingt-quatre secondes de retard, et ainsi sans fin. En d'autres termes, cela signifie qu'une fois qu'on a été filmé par la caméra — et rappelons que dès qu'on entre dans la pièce, on est dans le champ de la caméra puisque tout l'espace est embrassé —, on est sûr de repasser sur l'écran toutes les huit secondes, et ceci à l'infini (virtuellement en tout cas).

Voilà toute la ruse diabolique de cette machination: il faut qu'il y ait participation active du spectateur, c'est lui qui est littéralement l'objet de l'oeuvre, c'est lui qui doit faire l'image en même temps que la (se) regarder. Mais une fois qu'il aura pénétré dans l'espace de l'ins-

tallation, jamais plus il n'en sortira. Le voilà littéralement mis en boîte, une fois pour toutes, saisi par une succession de représentations qui ne le lâcheront plus, prisonnier de l'abîme. Piégé par l'action conjuguée du paradoxe de l'inclusion réciproque et de l'enregistrement décalé de la répétition cyclique. La vidéo et le miroir unissent ici leur efficace pour maîtriser le temps et instituer le narcissisme machinique à perpétuité. ■

Ce texte est le développement d'une communication faite au colloque l'Objet théorique "art", en juillet 1981 au Centre de Sémiotique de l'Université d'Urbino.

NOTES

- Rosalind Krauss, "Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis", in *Macula*, no 5/6, 1979, p. 175, article paru initialement en anglais dans *October*.
- Les citations et références à Peirce renverront toujours à l'anthologie de textes choisis, traduits et présentés par Gérard Deledalle sous le titre *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- Par exemple la forme théorique /Ruine/ (en tant que trace, vestige, reste, etc.) peut elle aussi être considérée comme relevant de la catégorie de l'index. Et on sait tout le sort privilégié qui lui a été réservé dans l'histoire de l'art. Voir à ce sujet mon article "Figures de ruine. Notes pour une esthétique de l'index", in *Rivista di estetica*, automne-hiver 1981, p. 81-93.
- Ch. S. Peirce, *op.cit.*, p. 158. Si Peirce est le premier à avoir ainsi théorisé cette classification triadique des signes et à avoir maîtrisé clairement cette notion d'index, il ne l'a pas pour autant inventée, et nombreuses sont les traces de ce concept dans les réflexions sur le langage antérieures aux siennes. Par exemple, on trouve déjà dans *la Logique ou l'Art de penser* de Port Royal, une distinction très nette entre ce qu'Arnauld et Nicole nomment "les signes séparés des choses" et "les signes joints aux choses" (chap. IV). Quintilien lui-même, en un certain sens, faisait de tout signe un index lorsqu'il déclarait: "les signes sont des indices ou vestiges qui servent à en faire entendre d'autres".
- Article cité note 1.
- Georges Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'Art* (appendice), Paris-Genève, Skira, 1955.
- Suvée, *Uitvinding Tekenkunst*, Bruges, Groeningemuseum (cote O.132.1).
- David Allan, *l'Origine de la peinture*, 1745, Edimbourg, National Galleries of Scotland.
- Léonard de Vinci, Ms 2038 de la Bibl. Nat. (feuillet 21, 22, 29, 30).
- Cette lettre d'E. Barrett est citée par Susan Sontag dans la brève anthologie qui clôture *la Photographie* (Paris, Seuil, "Fiction & Cie", 1979).
- "Car lorsque la Bible nous apprend que Dieu a fait l'homme à son image, qu'est-ce à dire sinon que l'homme est l'autportrait de Jéhovah? L'homme, image de Dieu. De quel Dieu? De Dieu modelant sa propre image dans le limon, c'est-à-dire l'image d'un créateur en train de créer. Nous touchons là à l'essence de l'autportrait: c'est le seul portrait qui reflète un créateur au moment même de l'acte de création." Michel Tournier, *Des clefs et des serrures. Images et proses*, Paris, Chêne/Hachette, 1979, p. 99.
- Je renvoie, pour ces problèmes d'autoportraits en peinture, aux travaux actuels de René Payant, notamment à "Picturalité et autoportrait: la fiction de l'autobiographie", in *Degrés (Langage et Ex-communication)*, no 26-27, 1981 (actes du colloque de Liège).
- Jean Otth, "Le portillon de Dürer", in *Vidéo-corpus (la Vidéographie dans tous ses états)*, Lausanne, Institut d'Études et de Recherches en Information visuelle, dossier no 10, 1979, p. 48-49.
- Gérald Minkoff, "Copernic = ciné corp", in *Vidéo-corpus, ibid.*, p. 43-44. Voir aussi le catalogue de la rétrospective *Gérald Minkoff — vidéo 1970-1975* à l'I.C.C. d'Anvers.
- Arthur Tress, *Shadow*, New York, Avon publisher, 1975.
- Voilà un contexte qui rappelle inévitablement la fable de Plin (cf. début).
- Cité d'après la traduction d'Hubert Damisch, "D'un Narcisse, l'autre", in *Nouvelle Revue de Psychanalyse (Narcisses)*, no 13, 1976, p. 113-114.
- Cité d'après la traduction française d'A. Bougot dans *Philostrate l'ancien, une Galerie antique*, Paris, 1881. On trouvera le texte grec dans les *Classiques Loeb*. Les autres citations qui suivront seront empruntées à cette même édition Bougot.
- Par exemple: "Pendant qu'il boit, séduit par l'image de sa beauté qu'il aperçoit, il s'éprend d'un reflet sans consistance, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre." Ovide, *Métamorphoses* III, 420 et sq..
- Émile Benveniste, "De la subjectivité dans le langage" (1958) in *Problèmes de Linguistique générale*, I, Paris Gallimard, 1966.
- Hubert Damisch, "L'origine" de la perspective", in *Macula*, no 5/6, 1979.
- Cité dans la traduction de Damisch, *ibid.*
- Sur le statut déictique et indicial de ce miroir dans la peinture, voir H. Damisch *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, p. 169-170.
- H. Damisch, "L'origine" de la perspective", *art. cit.*, p. 127.
- Il y a de nombreux ouvrages sur la question. Parmi les publications récentes, on pourra consulter Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981.
- Ces citations (Cartier-Bresson, White, Minolta) proviennent de Susan Sontag, *op. cit.*, p. 203 et 217.
- Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Seuil, "Fiction & Cie", 1980. Le "cadroir" est évoqué, par exemple, p. 16.
- Voir par exemple la note "Comment l'ombre projetée n'a jamais même grandeur que sa cause", Ms 2038 Bib. Nat. 29v.
- En fait, s'il était complètement transparent (comme une plaque de verre), ce support-écran ramènerait l'installation décrite à quelque chose d'assez comparable à la fameuse technique décrite, par exemple, par Léonard de Vinci: "Pour représenter correctement une scène, prends un verre grand comme une demi-feuille de papier folio royal et assujettis-le bien devant tes yeux, c'est-à-dire entre ton œil et ce que tu veux représenter. Puis éloigne ton œil de deux tiers de brasse du verre, et fixe ta tête au moyen d'un instrument de façon à l'empêcher de faire aucun mouvement; ferme ou couvre un œil; et avec un pinceau ou un bout de sanguine finement broyée, marque sur le verre ce qui est visible au-delà; reproduis-le ensuite en décalquant le verre sur un papier, puis reporte-le sur du papier de qualité supérieure et peins-le si tu veux." Ms 2038 Bib. Nat. 24 r.
- Le texte de référence est E. Kant, *Du premier fondement de la différenciation des régions dans l'espace* (1768), publié dans les *Opusculs précritiques*, Paris, Vrin 1970.
- William Henry Fox-Talbot, "Quelques remarques sur l'art du Photogenic Drawing, ou le processus par lequel des objets naturels peuvent être reproduits par eux-mêmes sans l'aide du crayon de l'artiste", 31 janvier 1839, Royal Society of Great Britain.
- Ibid.*
- Ibid.*
- Cité dans la traduction de Deledalle, *op. cit.*, p. 151.
- André Bazin, "Ontologie de l'image photographique", in *Qu'est-ce que le cinéma?* tome I, Paris, éd. du Cerf, 1975, p. 12-14.
- Denis Roche, *Notre Antéfixe*, Paris, Flammarion, "Textes", 1978, p. 14-15.
- Par exemple, Roland Barthes, "le Message photographique", in *Communications*, no 1, 1961.
- Roland Barthes, *la Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.
- Rosalind Krauss, "Video: the aesthetics of narcissism" in *October*, no 1, 1976, p. 54-64; repris dans l'anthologie critique de Gregory Battcock, *New Artists Video*, New York, Dutton, 1978, p. 43-64.
- Nicole Widart, *Vidéo: une écriture entre deux médias, une esthétique entre deux miroirs*, mémoire dactylographiée, Université de Liège, section Information et Arts de Diffusion, 1980, 140 p.
- Rosalind Krauss, *art. cit.*
- Voir à ce sujet la belle analyse de Louis Marin dans *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977.

Philippe Dubois vit à Liège en Belgique. Il est chargé de recherches au FNRS.



MOTHER AS SITE OF HER PROCEEDINGS

Mary Kelly's *Post-Partum Document*¹

Dans son introduction, l'auteur explique comment l'oeuvre de l'artiste britannique Mary Kelly traite de la représentation et du langage: un concept de représentation qui exclut l'usage de sa propre image et un concept d'écriture qui n'est pas discursif. Tout en reconnaissant l'influence que les écrits de Jacques Lacan ont eue sur elle, Kelly parle de son *Post-Partum Document*, oeuvre réalisée sur plusieurs années où elle analyse la relation mère-enfant, telle qu'elle l'a vécue avec son fils, de la naissance à six ans. Son travail contient une réflexion sur la sexualité comme construction sociale, le fétichisme qui entoure la relation de la mère à l'enfant et l'expérience de la maternité comme perte au fur et à mesure que l'enfant entre dans le Symbolique. Les différences entre le féminisme européen et nord-américain sont soulevées et discutées, spécifiquement en relation avec leur évolution sur les deux continents.

by Paul Smith

For the moment our writing must be performed at the edge of a certain impossibility, on the line which is marked between body and history (and where neither body nor history is not the locus of difficulties). And we have recently been accustoming ourselves to the sound of women reclaiming their propinquity to the body, as if in answer to men's camping on the side of history, from where the iron-ring of patriarchy is guarded. What, perhaps, we have not often enough seen reconnoitred is the very place where the line is drawn, the no-man's-land as it were, the space which is constituted by writing itself — writing understood as the praxis which transgresses fixed positions and their moral interpretations. This is a space which is approached at certain moments by such as Luce Irigaray or Jean Louis Schefer. And my enthusiasm for Mary Kelly's *Post-Partum Document* is in part due to the fact that, within an art-practice (always a language), it works towards such a writing-space; towards, in fact, the place where *Post-Partum Document* ends as it claims that "it is possible to desire to speak and to dare to change."²

Post-Partum Document proceeds, through a documentation of the mother-child relationship, to a remarking of the continual movement of disruption and inconsistency in the social and psychological positioning of both mother and child. What is at stake, probably first and foremost, is the mother's experience of loss as the child ac-

ceeds to the Symbolic realm; so already the work is not so much the record of the child's 'development', but more the exploration of the mother's experience of maternity itself as it is felt and represented. The work constitutes a mapping-out of the mother's desires as they too are subjected to the Symbolic at the same time as the child's; it takes its force from a certain negation of the social contract by the dialectic of desire: the child becoming other constantly represents the mother's lack. Since it always emphasizes the contradictions inherent to the social world's representation of the mother, this sense of loss constitutes always a transgression of that system which would posit the mother as unary subject, the provider of love and comfort and thus the guarantor of social/symbolic cohesion.

So the work demonstrates, finally and carefully, that the supposed homogeneity of the Symbolic is continually prone to disruption: even as that iron-ring imposes itself by absorbing the child into its institutions (language itself, the family, the education system), it inflicts a loss upon the mother who watches the child depart. That maternal loss, a re-imposition of the castration anxiety in a way, is so often denied through the mother's fetishization of the child, her initial narcissistic satisfaction cushioning its loss by assuming the traditional role of mother/housewife, a role always natural and essential within patriarchy. The acceptance of the role would always involve to some degree or other what Irigaray would see as the *interdiction* of the woman, a sort of decreed silence.³ If mother can act and speak it can only be *for* the child. So, within that already established context, Mary Kelly is guilty simply by dint of having produced this work: she should, should she not, have rather spent her time exercising the characteristic qualities of the maternal role, demonstrating the mother's natural capacity as original support for social conservation? By mere force of speaking in this mode which is not for the child, Mary Kelly transgresses (and, of course, this work is never a chronicle of child-development, still less the story of the child's acquisition of language): she speaks by and for herself, by and for maternal fantasies.

The recognition that the mother-as-given is not the mother-as-experienced cuts across the representations, exactly, of motherhood in our culture. Hence Mary Kelly's exploration of the very site of herself as mother, her direct questioning of her representations, assumed or transgressed. And here (perhaps, to some other eyes, a paradox) I see the initial *political* force of this work: in its recognition that it is on the psychic that ideology works, through representation, and that the political is primarily inscribed there, on site as it were. (Here, Lacan suggesting that nothing like the ego pre-exists the Symbolic: Freud that male/female roles — and so motherhood — are conventional impositions upon the one libido.)

An important decision in Mary Kelly's practice is thus not to employ her own (photographic/filmic) image in the work. Such an image is always recuperable into the passes of ideology, and, it seems to me, is forever a witness to a fixity, provoking the confidence that here is a position, and positions are always interpretable.⁴ But perhaps here the "rigorous non-use of photography"⁵ is not simply a strategy against

the problems of representing women, against any homogeneous notion of femininity, against *Schaulust* itself⁶: perhaps there is also another knowledge, arising from the perception that in art the body is intrinsically a problem for representation, is always a prey to rational geometry. The mother's body would be, of course, especially much of a problem: it is simply beyond figuration because of the loss that it bespeaks. The mother's body is properly inscribed (for men and women) as absence of devolved image, as lack of geometry — it predates the father. It exists at the level, for representation, of primal repression where figurability is not thought and pictorial experience does not exist. But what does exist there is still the letter, the mark of desire, the cut of separation inscribed.

That's one way of getting to Mary Kelly's pre-eminent concern for the language in her work. Another is to note the return of the repressed, as it were, in the diary-narrative that runs throughout the work. Yet as it returns — a writing which might take the risk of acting as if image of the subject 'I' — it is immediately thrown into the arena guarded by other discourse. These, always positing a truth, always presenting a knowledge, always nonetheless differentiate themselves from one another and, as representations, as together subtending a plenitude, they continually belie their own urge for that plenitude — they contradict. In Mary Kelly's work this is crucial, that there is no truth of discourse — be it feminist or whatever. What the work moves towards and understands is writing, in the sense that writing can be not a discourse. All this is perceptible, for example, in *Documentation III*, with its record of the two-year old child's conversations, juxtaposed with the mother's inner-voice commentary, and with her secondary revision (her diary-narrative), all inscribed over the child's scribbled marks, and with all those discourses set specifically into a pseudo-rational diary perspective schema. Or it's similarly clear in *Documentation V* which overlays information and traces concerning the child's gifts to the mother, the child's conversations, analyzed specimens of the gifts, statistical tables and manualized maps and descriptions of the mother's body.

But it is especially clear in *Documentation VI*, the end of the work where the dissolution of image/narrative into writing becomes most importantly displayed for me. These magnificent slates, ironically appearing like the Rosetta Stone, where the child's 'pre-writing' (his inscription of the letter as it resists the imposition of the father's language), is analyzed by the mother; that analysis is itself juxtaposed with the diaries of the mother's search for a school for her child. Across these slates the mother-child-symbolic relationship is mapped so as to emphasize differentiation, to emphasize the interfering patterns of language that disrupt the unity of the social/symbolic world.

These slates present the gradated loss of the child suffered by the mother: the diary narrative is very much in the social world, the mother's inner-commentary is elsewhere and nearer to the child's pre-writing which is specifically a resistance to the patriarchal writing. In that resistance it's almost as if the child's marks constitute the very point of transgression which the mother's own language, her inner-voice,

picks up on. The child inscribes the letter 'i' and the mother replies⁷:

i IS FOR INK. He calls it "a dot and an i." Sometimes he points to his eye but seems to know it's a pun. He's fascinated by it. Little 'i' — the object watched by 'I' — the subject. I IS FOR ALLIGATORS IMITATING INDIANS. I IS FOR AN IBEX IN AN INDIAN OUTFIT CHASING INSECTS ABSCONDING WITH AN ICE CREAM CONE. GOOD NIGHT LITTLE I IGOR ILLYCH IGUANA GOOD NIGHT LITTLE I. GOOD NIGHT.

And, too, it's almost as if it is not the mother who analyzes the child's writing, but the child's writing that analyzes the mother, producing within her language a similar resistance to the socially constricted language of the diary. So here, at the end of *Post-Partum Document*, is the beginning of writing where (and there is a lovely passage in Kristeva which talks of exactly this⁸) the adult is referred by the child (the child within the adult perhaps) to the fact that our language is never total, never the homogeneous commodity of a unified subjectivity, never wholly rationalized: as the language, so the political structures and strictures.

So there are moments of transgression and loss when

it is possible to desire to speak and to dare to change.

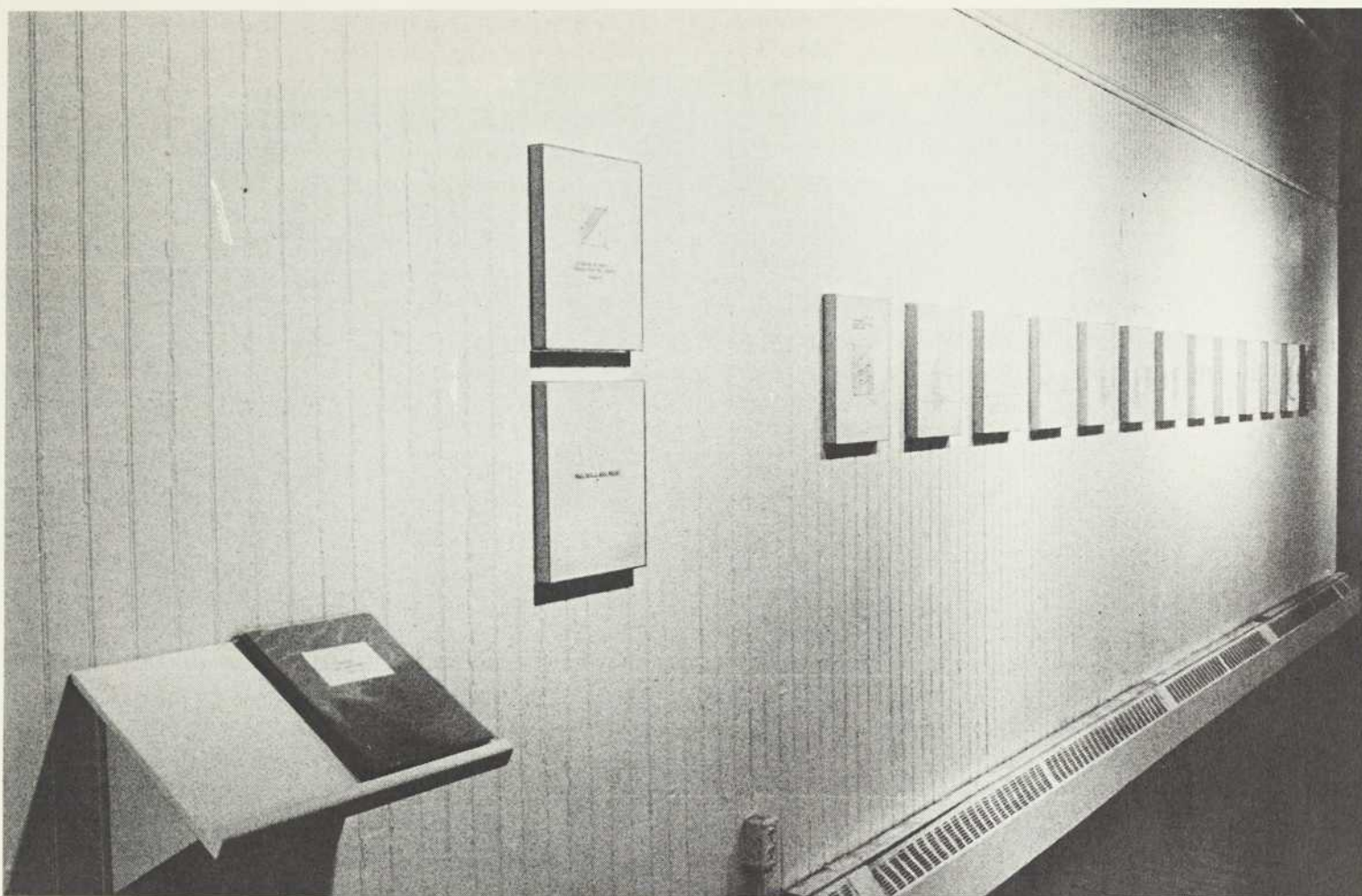
(WHAT WILL I DO?)⁹

s

I have no notion of what Mary Kelly's work will be doing next. But it does seem clear to me that she has begun to open up the space of a writing that is not a discourse; and this through a recognition of where it is that ideology works. In her art-practice there is now the theoretically-worked room for the subject's hopeful and happy writing as that must now begin to assert its importance alongside the moral discourse of the desperate and melancholy protagonists/antagonists for whom discourse is truth. ■

NOTES

1. My title is taken from Julia Kristeva's *Polylogue* (Paris, 1977), p. 409. Kristeva claims — relevantly to this article — that the discourse of science "ne se préoccupe pas du sujet, de la mère terrain de ses opérations." *Post-Partum Document* has been widely exhibited in Great Britain, 1975-1980. Readers unfamiliar with the work might do well to consult *m/f*, nos. 5/6, where *Documentation VI* is published for the first time, with an introduction by Elizabeth Cowie and a brief description of the whole work. See also Mary Kelly's "Notes on Reading the Post-Partum Document", *Control Magazine*, no. 10 and Jane Kelly's article in *Studio International*, May/June, 1977.
2. Quoted from *m/f*, nos. 5/6, p. 145.
3. For Irigaray, women are both 'interdites' and 'inter-dites': both excluded, silenced, and told what their place is to be by reading between the lines of culture and language.
4. This view of the status of the photographic image is an extrapolation, in some ways, from Roland Barthes' *la Chambre Claire* (Paris, 1980).
5. Peter Wollen, *Photography and Aesthetics, screen*, winter 1978/9, vol. 19, no. 4.
6. For instance, the work of Suzanne Sontoro, operating at a political level which has the effect of identifying with the ethic it presumes to counter; this, in Irigaray's terms, is dreaming grammatically and symmetrically the inversion of patriarchal ethics — the changing of the guard.
7. *m/f*, nos. 5/6, p. 133.
8. I'm thinking of *Polylogue*, pp. 473-476.
9. Excerpt from *Documentation VI*.



Post-Partum Document, installation, Anna Leonowens Gallery, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1981

photo: Bob Bean

NO ESSENTIAL FEMININITY:

A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith

Paul Smith: Would you begin by describing your *Post-Partum Document*?

Mary Kelly: Speaking quite generally, it's an extended documentation, which I began in 1973, of the mother-child relationship. It took about six years to complete and is divided into six sections including, in all, about 135 pieces. I suppose I should also say that it was conceived as a piece for the conventional gallery space, that is, specific modes of presentation are employed: the plastic frames, for instance, parody the whole iconography of the museum 'display' — not just the art museum but something like the natural history museum as well (which I've always thought of as a vast metaphor for the exploration of the mother's body). I wanted to put this archeology of everyday life into that kind of framed space — an unexpected place — which would set up certain conditions for a critical reading. I felt it was crucial to consider how the work intervened in a particular institutionalised context. So, in a sense, the way it 'looks' in the gallery is an important consideration. On the one hand, it appears to be a record of external events, but on the other, it doesn't function in that space as simply a document: the installation is intended to construct several readings or ways through the text. These are indicated firstly by the objects and the narrative texts which accompany them; secondly, by a series of diagrams which refer elsewhere to a kind of explication of the empirical procedures in the

work; and thirdly, by another set of diagrams which refer specifically to the work of Lacan and which suggest another possible reading based on psychoanalysis.

So, at one level, the spectator is caught up, as it were, in a first-person narrative which traces the events specifically related to moments in the child's (that is, my son's) relationship, with me: for instance, weaning from the breast, learning to speak, starting school, the first questions about sexuality, and finally, learning to write. Each one of these moments 'develops' in an empirical sense and this might indicate that the piece had a definite beginning and end; but, of course, at another level, the space of the diagrams that refer to the Lacanian readings places much more emphasis, not on a literal document or on a notion of, say, developmental stages, but rather on the construction of the relationship in terms of the mother's fantasies.

P.S.: I'd like to pick up on a lot of those points, but would you start by talking about the notion of narrative here? As I see it, the story of the mother-child relationship *is* specifically a story, chronological and linear, working on the level of traditional narrative in the sense that there's a problem posed and a resolution reached (which, here, is the final imposition of the social and symbolic upon the child). And also, isn't the spectator obliged to move around the work in the linear way that narrative traditionally entails?

M.K.: Certainly I didn't see it as a narrative in the traditional sense. I suppose that the diaries give a place to the mother in terms of the subject "I"; she speaks in the first person. But that's displaced by the meta-discursive style, which enters by way of the footnotes and which uses the third person as the dominant mode of address. So I'm not really privileging the autobiographical discourse — I'm always attempting to disrupt it.

As to what you say about a sort of development and resolution: I think that movement is thwarted in the work as well. In a traditional narrative one would perhaps expect a central point at which the heroine makes the decisions which cause a certain effect or dictate her fate at the end. That's not the case here. The diaries just prolong and extend the description of events at the same level; so that when you talk about a resolution, I'd reply that it refers in a much more general way to the theoretical implications of the work, which are presented in the footnotes. That's to say, when I describe the mother-child relationship in the post-partum period as a confrontation between the Real and the Imaginary which is always structured within the *primacy* of the Symbolic, that can be referred to in a certain sense as a resolution. It's not, though, to do with the narrative structure of the work, but rather with the theoretical perspective which always sees the positioning of the subject and the construction of femininity as framed within the limits of language and culture. Some feminists, I know, might not agree. But then you have to ask yourself a question: if you don't subscribe to that notion of the universality of language; if you say that men and women don't enter into the same order of language and culture and that it's *essentially* different for the woman, that she can discover something outside, as it were, in opposition to that order; then doesn't that also effect a kind of closure — perhaps one that's even more dangerous in its implications for feminism? In its most extreme form it would imply that femininity is tied to essential biological differences; or, alternatively, it would place emphasis on the experience of the pre-oedipal moment as privileged for the woman, maintaining that the passage she makes through the Oedipus complex in somehow incomplete, or that she occupies a position 'outside' in relation to representation. This would ultimately suggest that all women are in some sense neurotic as the necessary effect of their psychic positioning within the Symbolic.

P.S.: I suppose that, traditionally, one of the most effective ways of imposing a closure through a visual means of representation is to use the biographical or autobiographical image, always given as a wholeness. You've very deliberately left out of the *Post-Partum Document*, your own body, your own image. What's involved in foregoing that temptation, and what kind of image of yourself do you think does finally emerge from the work?

M.K.: When I placed emphasis on the fact that the work wasn't a reiteration of child-development but an attempt to give a place to the mother's fantasies, this was also relevant in terms of the modes or forms of representation which I chose for underlining that decision. For me it was very important not to use filmic or photographic means — that is, nothing which would suggest the notion of documentation as a

"slice of life" — not because that's actually the function of film or photography but rather, strategically, it was important to avoid any implication of that sort. The decision was also crucial because I feel that when the image of the woman is used in a work of art, that is, when her body or person is given as signifier, it becomes extremely problematic. Most women artists who have presented themselves in some way, visibly, in the work have been unable to find the kind of distancing devices which would cut across the predominant representations of woman as object of the look, or question the notion of femininity as a pre-given entity. I'm not exactly an iconoclast, but perhaps historically, just at the moment, a method needs to be employed which foregrounds the *construction of femininity as a representation of difference within a specific discourse*.

In the *Post-Partum Document* I'm concerned to see how femininity, within the discourse of the mother-child relationship, is produced as natural and maternal. Of course, the practices that are implied in that process, like feeding or dressing a child, are as dependent on a system of signs as are writing or speaking. In a sense, I see all social practices as expressions of a general social law (of a symbolic dimension, as Kristeva puts it), which is given in language. This means that the formal emphasis on written and spoken words in my work simply stresses the fact that the production of the subject is primarily a question of positionality in language.

But I'm also aware of another implication: what I've evacuated at the level of the look (or the representational image) has returned in the form of my diary narrative. That acts as a kind of capture of the viewer within that first-person narrative of the diary texts. For me, it's also absolutely crucial that this kind of pleasure in the text, in the objects themselves, should engage the viewer, because there's no point at which it can become a deconstructed critical engagement if the viewer is not first — immediately and affectively — drawn into the work. I also think that narrative can function differently in an art work because it is unexpected and controversial in that space.

P.S.: Working in this manner, you're cutting across a certain type of women's art-practice which, in the last ten or fifteen years, has been concerned to alter woman's given image by exactly the opposite mode you've chosen. I wonder if there's not something important going on in such work, which treats the woman as the object of the look but where she is redefined in some way.

M.K.: I suppose I'd like to generalise the question into a consideration of how the construction of femininity is viewed within differing art practices by women artists. Since the early seventies you could probably point to at least four different categories of work.

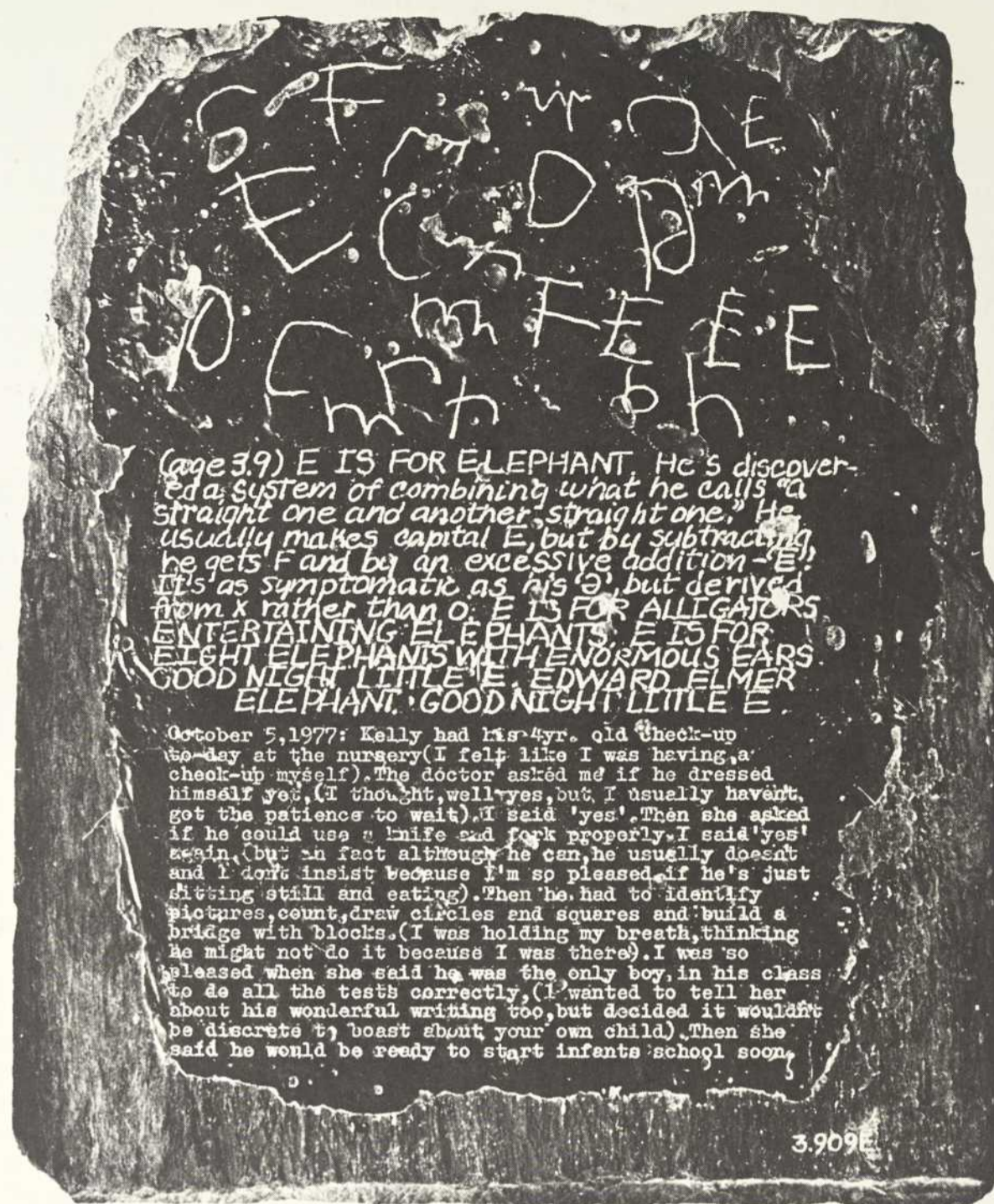
Firstly, what we think of as cultural feminism, an attempt to excavate a separate order of language and culture for women. This work usually inscribes itself as either an appropriation of earlier forms of traditional women's crafts, or as a reinvention and exploration of those means in terms of a contemporary practice — say, for instance, the emphasis on pattern painting in New York. Perhaps the most important example

of that tendency was the early work of Judy Chicago and the project *Womenhouse*; and more recently its triumphant finale, as it were, with *The Dinner Party*. Chicago suggests that this valorisation of women from the past is taking place precisely because history has tended, as she puts it, "to devour women." There, interestingly, you have a kind of inversion of the totem-meal: what's forbidden on the one hand — the devouring of the mother — is permitted on this one ritual occasion where the historical mother-figures are put in the position of the father, their name and status ingested as in the totem-meal, by the female viewers of this visual feast.

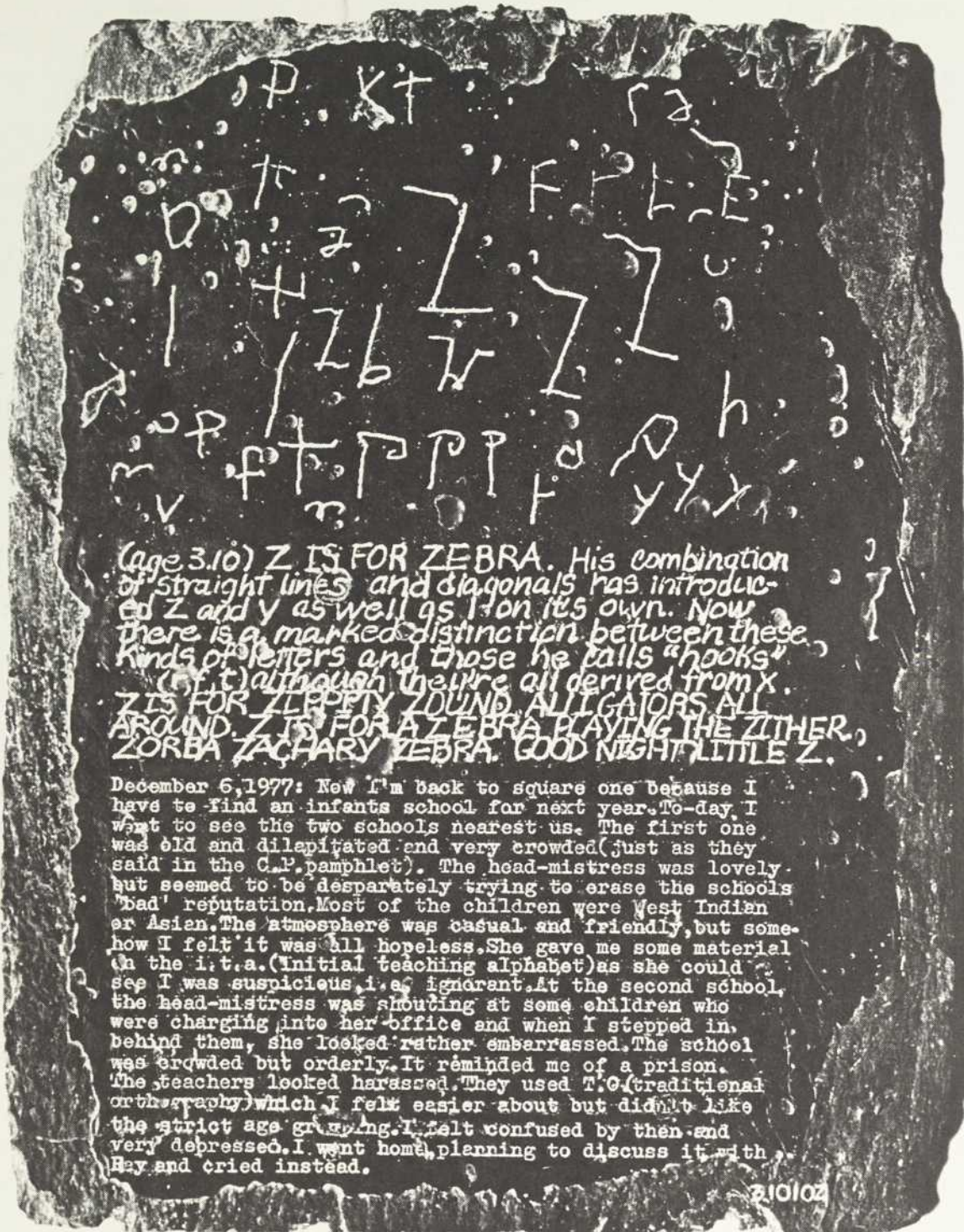
Secondly, you have the work which actually uses the body itself, like Suzanne Santoro's well-known book, *Towards a New Expression*. Here, exploration of the female genitals becomes a means of appropriating a specifically feminine relation to language, which is given in the body. Theoretically, I imagine, the most effective exposition of that position would be in the work of Luce Irigaray: she talks very poetically about the

female sex as two lips kissing one another. For her, any kind of intervention in that primal auto-eroticism is seen to be a sort of violence against the woman.

Then there's a more varied third category which revolves around what could be loosely described as feminine experience. These women artists feel that there is, not necessarily a biologically determined femininity, but an essentially feminine experience of the body, or dominated by *representations* of the body. This is the case with most performance work. Hannah Wilke, for instance, refers to the eroticism of the woman's body. She presents herself very typically as the object of the look, and in doing that I suppose she is acting out the feminine position — the position of being the phallus for the other. But there is a contradiction. That image of totalisation, the mirror-image as it were, is always subject to fragmentation, disarray or disavowal. So you have with Gina Pane, for example, the signs of self-mutilation that could be interpreted as the other side of the mirror-image; or Adrian Piper, in her *Guerrilla*



Post-Partum Document, Documentation VI: Pre-writing Alphabet, Exergue and Diary, 1979, slate and resin, detail, sixteen units 35 x 27 cm



Post-Partum Document, Documentation VI: Pre-writing Alphabet, Exergue and Diary, 1979, slate and resin, detail, sixteen units 35 x 27 cm

(age 3.10) Z IS FOR ZEBRA. His combination of straight lines and diagonals has introduced Z and Y as well as I on its own. Now there is a marked distinction between these kinds of letters and those he calls "hooks" (of t) although they're all derived from X. Z IS FOR ZEBRA ZOUND ALLIGATORS ALL AROUND. Z IS FOR AZEBRA PLAYING THE ZITHER, ZORBA ZACHARY ZEBRA. GOOD NIGHT LITTLE Z.

December 6, 1977: Now I'm back to square one because I have to find an infants school for next year. To-day I went to see the two schools nearest us. The first one was old and dilapidated and very crowded (just as they said in the C.P. pamphlet). The head-mistress was lovely but seemed to be desperately trying to erase the school's 'bad' reputation. Most of the children were West Indian or Asian. The atmosphere was casual and friendly, but somehow I felt it was all hopeless. She gave me some material on the i.t.a. (Initial Teaching Alphabet) as she could see I was suspicious, i.e. ignorant. At the second school, the head-mistress was shouting at some children who were charging into her office and when I stepped in, behind them, she looked rather embarrassed. The school was crowded but orderly. It reminded me of a prison. The teachers looked harassed. They used T.C. (traditional orthography) which I felt easier about but didn't like the strict age grouping. I felt confused by them and very depressed. I went home, planning to discuss it with Ray and cried instead.

210102

Theatre, where she makes herself as despicable as possible — a kind of inversion of what she sees as the stereotype of the desired object.

What I think emerges as a kind of underlying contradiction there is that, while the woman sees her experience in terms of the 'feminine' position as the object of the look, she has to also deal with the fact that she's the subject of desire, or that she is, as artist, in the 'masculine' position as subject of the look. The difficulty she finds in being in those two places at once seems to me to demonstrate through the actual practice something about the insistent bisexuality of the drives. You find this in the practice of most of the women artists right through these categories; you find there's some way in which a fundamental negation of the notion of an essential femininity nonetheless appears. Even in work which is overtly derived from the female body you can find a kind of super-imposition of phallogocentric and concentric imagery — Louise Bourgeois' sculpture is an interesting example. And I could go on endlessly citing examples, but the point I'm trying to make in general is that the

work of representations of women does, in fact, demonstrate to what extent masculine and feminine positions are never fixed.

The question of sexuality which I feel is emerging (partly as a consequence of that other work) is posed neither in terms of a reduction to the body, not to the order of an essential feminine experience, but precisely in the realm of the social construction of masculine or feminine identities. This new tendency is by no means homogeneous. It turns, on the one hand, towards a kind of economic determinism in, say, the work of Martha Rosler; or perhaps, on the other hand, towards a theory of subjectivity — I might use my own work as an example, which in general I would say tries to place an emphasis on the intersection of those two instances, the social and the psychic as they meet in constructing the sexed subject.

P.S. You're talking somewhat in psychoanalytical terms and you've also indirectly brought up the question of Marxism. Maybe this is the place to propose my sense of your work as

characteristically European, insofar as one of the firm bases of North American feminism has been exactly a repudiation of Freud, a refusal to accept certain of his ideas and, in some cases, a foreclosure of the very idea of the unconscious. This hasn't been true in Europe, so do you see your work at all in that dialectical opposition to such a tendency in North America?

M.K.: Certainly one of the conspicuous differences in the European Women's Movement is that socialist feminism has remained alive and well. In America the development of the Movement seems to have been circumscribed by radical feminism on the one hand and traditional Marxism on the other; only very recently has there been any real attempt to mediate these positions in terms of art practices. Lucy Lip-pard's organisation of the exhibition *Issue* at the ICA in London last year was the first real initiative of that kind. But one could still sense there in most of the work by American artists that any emphasis on the 'personal' appeared to distract from what they would consider 'wider social issues'.

Now, in the way that much European feminist work has developed, I don't think that's been the case — the social and the psychic haven't been seen as necessarily antagonistic or contradictory. But one would have to add that within the socialist feminist groupings, say in Britain, it's only a smaller tendency that's been involved in work on psychoanalysis. Certainly the debates around psychoanalysis and Marxism in the Movement have been very productive, although the intended marriage of the two never took place. The outcome has been more in the order of discovering that one can only use certain methods of analysis in relation to their specific objects: there's no single theoretical discourse which is going to offer us an explanation for all forms of social relations or for every mode of political practice.

The *Post-Partum Document* found its inspiration, if you can call it that, within the socialist feminist tendency of the Women's Movement in Britain. I identify very much with those who have been doing work in the field of psychoanalysis — initially the History group, then the Lacan reading group, and more recently the journal *m/f*. In 1976 there was an important conference on the topic of patriarchy where the issues of psychoanalysis were raised within a wider context. There were workshops discussing Lacan's re-reading of Freud. It was very controversial but nevertheless it was debated within the Movement; that hasn't been the case in North America. My work grows directly out of those debates and is almost concurrent with their every stage. It started out with an emphasis on the psychology, the feminine psychology of the mother being sealed in the division of labour and childcare — a position which one could say is reflected in Mitchell's book *Woman's Estate*, which was then modified and reworked so that by the last section of the *Post-Partum Document* in 1979 I wasn't talking so much about patriarchy in terms of the division of labor, but rather with reference to the construction of sexual difference.

P.S.: Implied there, and in those debates, is the necessity of inserting into political considerations a theory of the speaking subject; your work does seem to me to highlight one of the

problems that much of this kind of work has had to face, namely that it can be accused of a certain patriarchal bias because of its reliance on Lacan and his definition of woman in relation to the phallus. Also, there is in your work a sort of recourse to rational structures (diagrams, graphs, theoretical discourse, etc.) which I'd characterise here as patriarchal, as male. Do you accept, on the one hand, that there is this recourse to rationality as an authority in your work; and on the other hand do you accept this view of Lacan as being irredeemably patriarchal?

M.K.: There are several levels the answer could operate on; but taking it up in relation to the art-practice itself, one would have to see the theoretical work primarily as 'writing' or as a mode of representation rather than as any form of final explication. When I employ something like the Lacanian diagrams, they too are cathected as images of the difficulty of the Symbolic, or perhaps as emblems of a kind of love-hate relationship with the father — which is not exactly a recourse to rationality as authority. At one level you could say the work itself, particularly the reworking of that experience of maternity in the footnotes, expresses a fundamental desire to know and to master. Now, in regard to the actual theoretical examples cited — say the articles by Lacan which I used to analyse the various moments of separation — another level of questioning is raised as to whether I should be using any kind of what some feminists might call "male discourse" at all — why Freud, why Lacan? I must admit that I did really want to find alternatives in the beginning. I read Mannoni, Dalto, Klein; but Lacan's work, particularly his notion of the two end-points of the mirror-phase, was crucial for my first three works, *Weaning from the Breast*, *Weaning from the Holophrase* and *Weaning from the Dyad*; that material required a rather more complicated analysis of separation and entry into the order of language than could be afforded by either Klein (who pushes the Oedipal moment so far back that we can't get a clear picture of those early distinctions) or Dalto (who places it too schematically, that is, at two-and-a-half years old). But in sections IV and V (*On Femininity* and *On the Order of Things*) which are centrally concerned with the representation of loss, not only as loss of the child but also as loss of the maternal body, I rely very heavily on Montrelay's reading of Lacan, her definition of the 'feminine' unconscious as the imposition of "concentricity", an archaic oral-anal schema, upon the phallogocentric organisation of the drives. Then in the final section, *On the Insistence of the Letter*, a definite theoretical shift takes place, initiated by the analysis of the child's pre-writing, which raises questions concerning the phonocentric and perhaps logocentric bias of Lacan's position. (By that I mean his dependence on Jakobson's linguistics.)

P.S.: For me, though, one of the most interesting parts of the whole work is its double-inscription of fetishism; on the one hand, the mother fetishizing the child as phallus, and on the other, the sense that the work itself, once installed, becomes a further fetish, replacing the dangers of the fetishization of the child. Underneath that, however, is a discomfort arising from the idea that fetishism is always a surrender to the law of the father, to patriarchal order — and Freud, of

course, ascribes fetishism specifically to the masculine domain. So what is fetishism for a woman, and how does it work?

M.K.: Obviously, as you pointed out, the submission to the law of the father is precisely what Lacan would mean by symbolic castration; but castration is also inscribed at the level of the imaginary, that is, in fantasy, and this is where the fetishistic scenario originates and is continually replayed. The child's recognition of difference between mother and father (which is not quite the same thing as actually seeing it), is above all an admission that the mother does not have the phallus. What's at stake for the child is the question of his or her own sexual identity. This submission to patriarchy is, in other terms, the outcome of the passage through the Oedipus complex which, for the boy, is completed in a sense by the castration complex, and initiated by it for the girl. So conventionally, I suppose, the fetishist postpones that moment of recognition, although certainly he's made the passage — he knows the difference but denies it. This is what we usually associate with the whole iconography of pornographic images where the man is reassured by some phallic substitute, or alternatively, by the form of the woman herself, the complete arrangement of her body. I know this is extremely controversial but I think that the woman, insofar as the outcome of the oedipal moment has involved at one point a heterosexual object-choice, postpones the recognition of lack in view of the promise of having the child. To that end she will give up the mother, that is, will identify with her and take the father as a love-object. In a sense, having the child she has the phallus. So at the imaginary level, the mother's loss of the child is the loss of that symbolic plenitude.

In fantasy, castration anxiety for the man is often expressed as the loss of the penis, the arms, the legs or some other substitute. When we talk about this imaginary scenario for the woman, we say that her castration fears take the form of losing her loved-objects, especially her children. The child is going to grow up and leave her, reject her, perhaps die. In order to delay, disavow, that separation she has already, in a sense, acknowledged that the woman tends to fetishize the child in some way: for example, by dressing him up, by continuing to feed him no matter how old he gets, or simply by having another 'little one'. Perhaps, in place of pornography, we could talk about the mother's memorabilia; the way she saves things, like the first shoes, photographs, locks of hair, and so on. My work takes off from that point. In place of the first shoes, we have the stained liners, or the first words set out in actual typeface. When I use something like the plaster imprints of the child's hands, the fragments of his comforter, or the objects like insects or plants that were his gifts, they are intended to be read as transitional objects, but not in Winnicott's sense of surrogates, rather in Lacan's terms as, say, emblems of desire.

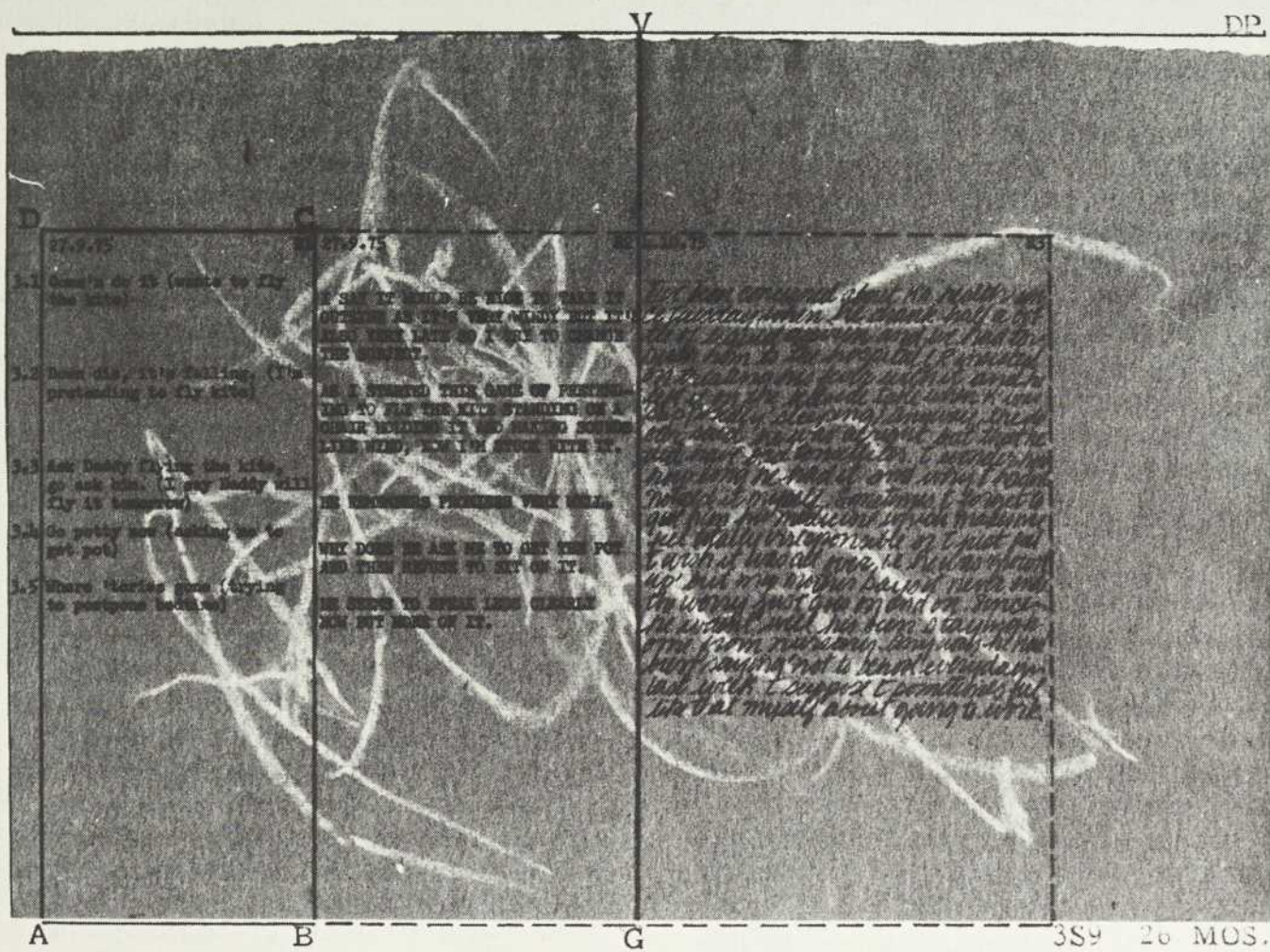
So I've displaced the fetishization of the child at one level onto the art work. But I've made it explicit in the work so that I think this also functions at another level which questions the fetishistic nature of representation itself. All the objects are framed and fixed, in a way which defines them as precious objects, things to be seen or sold. Yet they're commonplace or or-

dinary. What's more, because they're found objects, they're not properly invested with creative subjectivity, in other words, with the kind of authenticating mark, or authorship, which is so essential to the art market.

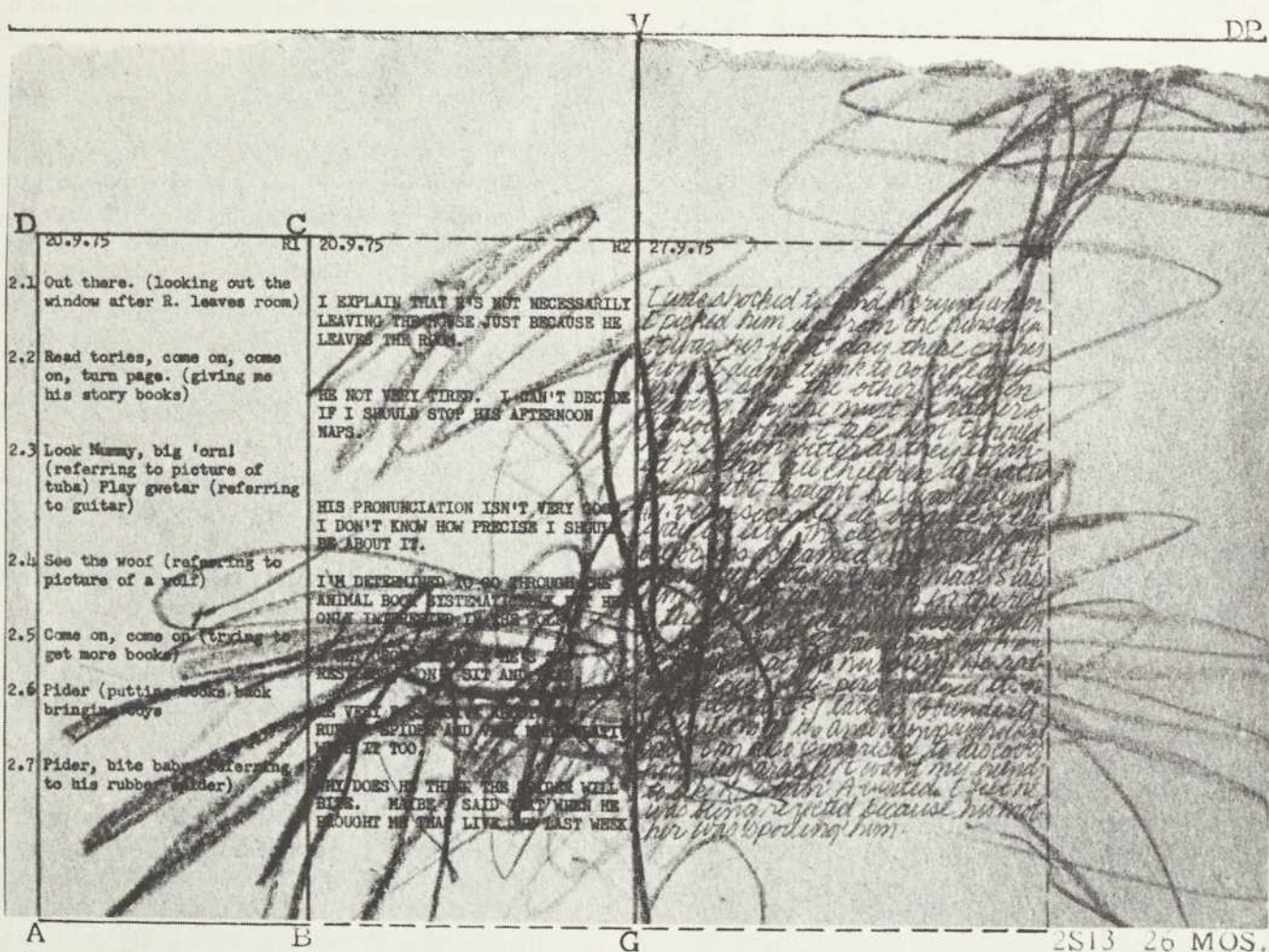
But the question of fetishism gets us into some difficulties about the work. One of the clinical definitions of fetishism is that it doesn't concern any specific object: it's simply a question of how the original cathexis is displaced from one idea or object or part of the body, to something often totally unrelated. As Freud points out, art is a kind of non-neurotic variation on the theme of fetishism, so there's a sense in which we're not actually talking about the same thing in *Post-Partum Document* because it's something which is sublimated in a socially acceptable form, and therefore generalisable as a discourse and as a practice. But the work is also a case-history — it is *my* experience of those events. It has sometimes been frightening, but I don't think the implications of this are really accessible to me for analysis.

P.S.: I'd like to ask you about writing and language in the work. Because you're overlaying different types of discourse, mapping out various linguistic terrains and adding one voice to others, there seems to me to be implicitly some kind of hierarchy of discourse established at certain points. This perhaps comes out of my sense that the discourse of psychoanalysis is being privileged, but also, on a more local level (as in *Documentation III* where you have your voice, your inner speech and the child's original discourse all inscribed over the child's scribbles), there does seem to be some sense of a hierarchy pointing to some position of power and suggesting that someone somewhere could be using the 'right' language: this brings up the question for the whole work as to what kind of language you're aspiring towards.

M.K.: Hopefully, the work is a continual displacement rather than a hierarchization of certain forms of language. The way it works through different levels of language is certainly seen to be unravelling the sense in which representation is always a representation of loss. The piece that illustrates this most clearly is *Documentation IV*, where the imprints of the child's hands disappear and a diagrammatic representation of the relationship appears. Throughout the work, while I'm speaking about it and trying to understand it, I'm also in the process of recognizing that something has already been lost. So in that particular part, where I talk about the pleasure of the child's body and the problem of the incest taboo for the mother, I'm also trying to see what's at stake beyond the representation of the child's body itself. What emerges, I think, is (as usual) the mother's body. By saying that the representation of femininity is constructed as maternal, I mean that in this relationship the woman experiences that closeness to the mother's body which she imagined in those first identifications with her own mother. In that sense, too, when I use the writing on the slates in *Documentation VI*, I'm referring to the child's marks as a kind of anagram of the maternal body. The whole project, not only the visible art work but the process itself, is about the relation of writing to the mother's body. But this has been said often enough. What I've emphasized in that relation is a moment of transgression where separation threatens the woman's



3S9 26 MOS.



2S13 26 MOS.

Post-Partum Document, Documentation III: Analysed Markings and Diary Perspective Schema, 1975, mixed media on paper, details, eleven units 27 x 35 cm

representation of herself as essentially and naturally maternal, and creates a kind of chasm which resounds with questions. The woman questions the socially given meanings for the feminine. So I guess the kind of language I'm aspiring to is one which will prolong that rupture.

P.S.: In some way, you've just answered the question I'm about to ask. If that transgressional moment of loss does open up a new space, it might nonetheless still be read with a certain pessimism regarding women's condition since, even though it gives the impulse to change and to make different things happen, it can surely be a moment that's repeatable only at certain junctures in your life (and for most women not very often at that). Doesn't it suggest finally that the symbolic realm imposed and re-imposed upon us is constricting and unchangeable?

M.K.: On the contrary, I see it as very optimistic because it shows exactly that the symbolic realm is not really fixed and homogeneous, but that it's riddled with contradictions. Precisely because what we call "ideology" is a complex arrangement of social practices and systems of representations which are always inscribing their difference from one another, we can find a space for change. It's the totalizing view of culture that leads to pessimism. When you say either that we're absolutely constrained by patriarchy or that it's only a matter of false consciousness to be shaken off, *that*, for me, is when you come up with a much more constricting view. I think that what's discovered in working through the *Post-Partum Document* is that there is no pre-existing sexuality, no *essential* femininity; and that to look at the processes of their construction is also to see the possibility of deconstructing the dominant forms of representing difference and justifying subordination in our social order. ■

Paul Smith is a Postdoctoral Fellow in the English Department at Dalhousie University in Halifax.

JOSEPH KOSUTH: CATHEXIS

Carmen Lamanna Gallery, Toronto
12 décembre 1981 — 7 janvier 1982

À l'automne 1969, *Studio International* publiait "Art after Philosophy", un texte en trois parties signé Joseph Kosuth. L'artiste y exposait son point de vue sur l'art, rejetant l'option formaliste (et, de façon plus générale, l'esthétique elle-même), jugée trop "décorative", au profit d'un questionnement plus global, orienté vers une analyse de l'essence même de l'art: "The "purest" definition of conceptual art would be that it is inquiry into the foundations of the concept "art", as it has come to mean."¹ L'essentiel de ce point de vue (la négation des possibilités sémantiques du matériau, ou plutôt leur mise entre parenthèses par l'attention accrue portée au processus conceptuel générateur de sens) sera maintenu dans les oeuvres/textes ultérieurs. Douze ans plus tard, on le retrouve presque intact, présidant toujours à l'explication de la production la plus récente de l'artiste:

This work attempts to understand the conditions of content, with, finally, the process of understanding those conditions becoming the "content" of the work. (...) The material of this work is "relations", and to establish those relations "things" are used.²

L'exposition présentée chez Lamanna comprenait quatre oeuvres, en fait de larges panneaux (en moyenne 1,40m x 1,30m) constitués d'agrandissements de peintures tirées de différentes époques: un portrait renaissant, un intérieur hollandais (sans doute Pieter de Hooch), une nature morte et un Ingres (*la Comtesse d'Haussonville*). Quatre *blow-up* donc, mais avec ceci de particulier qu'ils sont inversés, non identifiés (Kosuth ne donne ni le titre de l'oeuvre reproduite ni le nom de son auteur) et "balisés" par la présence de X colorés. Sous ces agrandissements, mais toujours à l'intérieur des panneaux, un bref commentaire "dirige" la lecture du spectateur. Précédé d'une série de X équivalents, par leur nombre et leur couleur, aux X dispersés dans ou aux abords de l'image, ce commentaire entend également souligner la dimension narrative, voisine de l'ordre linguistique, du parcours effectué par l'oeil.

On est d'abord surpris, presque amusé, de ce que ces quatre oeuvres soient exposées d'une façon aussi orthodoxe — c'est-à-dire "à la bonne place" (au mur — seulement au mur), "au bon niveau" (celui des yeux) et avec soin (encadrées, recouvertes de plexiglass même). Qu'on se rappelle la série des *Protoinvestigations*, où les composantes de chaque oeuvre (un objet, sa photographie et sa définition tirée du dictionnaire) étaient présentées de façon telle (c'est-à-dire sans socle ou encadrement) que les possibilités de rapprochement avec l'objet esthétique traditionnel s'en trouvaient fortement réduites. Cette réduction s'est maintenue tout au long de la série des *Investigations*, quittant parfois les lieux conventionnels d'exposition (tel *The Seventh Investigation*, qui en certains lieux se présentait sous forme de panneau-réclame) pour questionner ailleurs les modes d'apparition du fait artistique.

Perçus selon cette optique, les derniers travaux de Kosuth semblent constituer une étape nouvelle. On croit d'abord au retour d'un art physiquement plus affirmé, moins économe quant aux biais visuels empruntés — un art qui, sans donner dans le "jouissif", a tout de même senti les limites de la dimension linguis-

tique de l'art. En partie vrai. Car il faut également se rappeler la présence du texte cité plus haut (en fait long de plus de deux pages), qu'on aura pris soin de placer bien en vue à l'entrée de la galerie. Aura-t-on négligé d'en faire la lecture que les commentaires placés au bas de chaque oeuvre nous remettent dans le droit chemin: il ne s'agit pas uniquement de "voir", mais aussi de travailler ce "voir", de le travailler de façon telle qu'on en comprenne la "fabrication", c'est-à-dire cet au-delà de la vision, forcément culturel, qui à la fois la conditionne et l'éclaire, et dont font partie les commentaires placés par Kosuth au bas de chaque oeuvre. Un va-et-vient s'établit (du commentaire à l'image, en fait à l'analyse de notre perception de cette image, analyse qui nous ramène inévitablement au commentaire de Kosuth), qui nous rappelle la nature tautologique (vérifier l'art par l'art) des propositions antérieures de l'artiste.

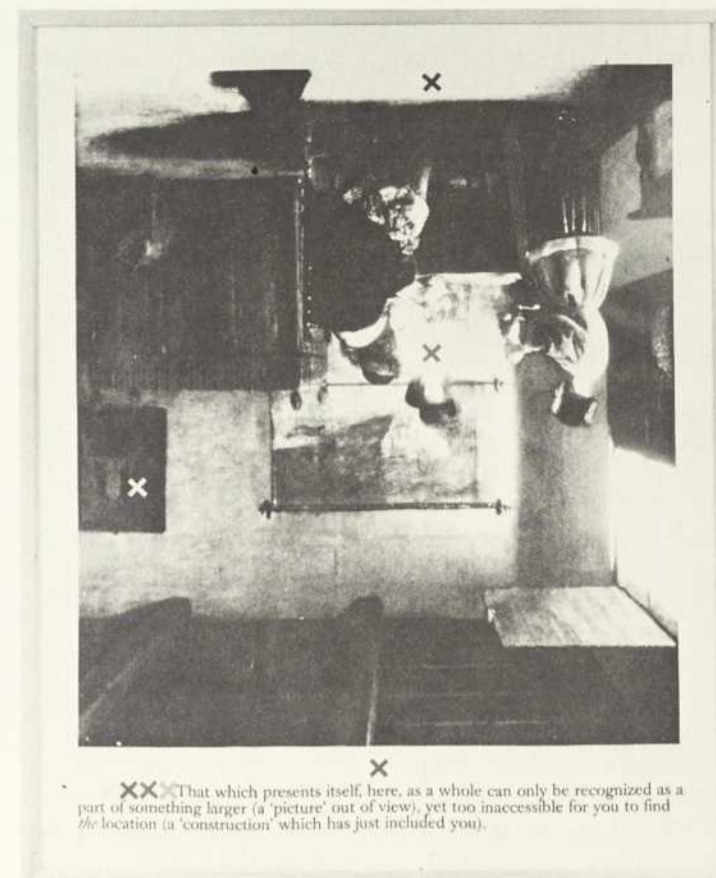
Prenons par exemple l'intérieur hollandais. Comme dans le cas des trois autres oeuvres, l'agrandissement qui en a été tiré ne rejoint pas les bordures du panneau. Un périmètre blanc le ceinture, question de nous éloigner de l'oeuvre originale (de son acceptation immédiate en tant qu'oeuvre) et de nous rappeler qu'il s'agit d'une reproduction photographique, d'un objet d'analyse (cf. le procédé de la mise en abîme, cher au XXe siècle en ce qu'il permet un retour critique, une réflexion (représentation) sur (de) ce qui est déjà représentation). À cela s'ajoute bien sûr l'inversion de l'image. Kosuth la justifie en ces termes:

When viewed "normally" the fictive space of the painting permits the viewer an entrance to a credible world; it is the power of the order and rationality of that world which forces the viewer to accept the painting ("and" its world) on its own terms. Those "terms" cannot be read because they are left unseen: the world, and the art which presents it, is presented as "natural" and unproblematic. Turning the image "upside-down" stops that monologue; one no longer has a "window to another world", one has an object, an artifact, composed of parts and located in this world.³

Le commentaire placé au bas de l'oeuvre est tout aussi explicite:

That which presents itself, here, as a whole can only be recognized as a part of something larger (a "picture" out of view), yet too inaccessible for you to find "the" location (a "construction" which has just included you).

Il s'agit en somme de refuser l'illusion, de la déconstruire au profit de la "vérité" qu'elle recouvre. Les X situés dans l'image sont tous localisés aux endroits où l'oeuvre reproduite cherche à nier ce qu'elle représente, à faire voir le "comment" de cette représentation. Deux d'entre eux sont posés aux endroits les plus fortement éclairés (au sol et sur le personnage central), c'est-à-dire là où les effets de lumière sont tels que les masses représentées s'en trouvent privées de matérialité, se rapprochent de la planéité du support (le leur comme celui de l'oeuvre qui les englobe). Un autre X est posé sur la fenêtre, au point où cette dernière rejoint le travail de Kosuth. Double négation: d'une part on est placé devant l'arbitraire de la figuration, c'est-à-dire devant l'obligation pour le peintre de choisir un espace à représenter, donc à exclure du réel (l'autre côté de la fenêtre); d'autre part on nous rappelle qu'il s'agit non pas d'une oeuvre d'art mais de sa reproduction (se rappeler la bordure blanche), et que la lecture de cette reproduction ne peut se faire sans la prise en considération de



Joseph Kosuth, *Cathexis 38*, 1981, photographie noir et blanc modifiée, 1.46 x 1.15 m., courtoisie de la Carmen Lamanna Gallery

son nouveau "contexte" (l'oeuvre de Kosuth), lui-même tributaire d'une situation plus générale (le fait qu'il soit encadré, présenté dans une galerie). La localisation des deux autres X permet le même jeu de relations. Un d'entre eux est placé au mur, sur un tableau; c'est "l'oeuvre-dans-l'oeuvre-dans-l'oeuvre" (sans commentaire). Le dernier X, quant à lui, est situé sous la reproduction photographique; à la fois extérieur à l'image et hors-texte, en fait localisé à égale distance des deux, il est cet au-delà de l'image dont parle Kosuth, et qui rapproche cette dernière du phénomène linguistique.

L'originalité du travail de Kosuth, on l'aura compris, entend reposer sur la fonction auto-critique qu'y investit son auteur. Originalité? Qu'en est-il alors de l'art des cent dernières années, dont on a si souvent mentionné la dimension auto-réflexive⁴. Sa faiblesse (et celle de sa critique), disait et dit encore Kosuth⁴, est de ne pas avoir approfondi cette critique, de l'avoir trop située au niveau de l'oeil, donc du jugement d'ordre esthétique — bref, d'en avoir écarté la raison. Le texte d'introduction est encore là très clair:

The meaning of the whole, finally, is not a "picture", but the knowledge acquired from the path of that process which makes any picture visible. In perception the eyes are no more important than what they see, because it is the mind which organizes the function of both, and the kind of meaning of what is seen has been established long before one looks.⁵

La connaissance comme fin, comme but de l'expérience artistique? On comprendra, en se référant au contexte d'où est issu "l'engagement" conceptuel, les buts poursuivis à l'époque par ses principaux porte-paroles. L'autorité d'une certaine critique formaliste, la remise en question des moyens de cette critique, exigeait de leur part une lucidité plus grande, autorisait cette incursion dans l'ordre de la raison. Sans oublier la résurgence de ce vieux complexe, dé-

jà présent chez Duchamp :

In France there is an old saying, "stupid like a painter". The painter was considered stupid, but the poet and writer very intelligent. I wanted to be intelligent. I had to have the idea of inventing. It's nothing to do what your father did. (...) Then I came to the idea.⁶

Mais Kosuth n'a pas cru devoir retenir ce que cette appropriation de l'ordre conceptuel avait d'ambigu, d'ironique même. Si Duchamp questionne la nature de l'art, il se garde toutefois d'en réduire le caractère foncièrement polysémique, arbitraire. Kosuth, pour sa part, adopte ici l'attitude inverse: conscient lui aussi de cet arbitraire, il choisira plutôt de le démanteler — de "dire" (à la fois par le texte et l'image, mais une image "disciplinée") ce démantèlement.

Kosuth, on l'a vu, place la "compréhension" au niveau du contenu, soit au cœur même de son travail. Reste à savoir si l'adoption d'un biais linguistique (d'un langage de "raison"), même atténué par le retour de l'image, par la dialectique qu'elle instaure⁷, saura permettre cette compréhension à l'intérieur même du champ de l'art — c'est-à-dire sans verser dans la sémiologie appliquée. On a progressivement cerné, depuis que l'art s'interroge sur ses rapports avec l'ordre du discours, ce qui dans l'art échappe à cet ordre, à toute idée de structure, et constituerait en fait sa spécificité: "La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours."⁸ On a ainsi redécouvert, et en toute bonne conscience, les forces du "désordre", d'un certain état sauvage, où l'oeil aurait "heureusement" repris ses droits. À cela Kosuth s'oppose: "Making 'something new to look at' is a futile and empty act if its only audience is the eyes."⁹ Mais quel est-il, au fait, cet art où le seul niveau de réception impliqué serait celui de l'oeil? Le point de vue formaliste, malgré ses abus, a suffisamment "engendré", tant en termes de pratiques qu'au niveau de la critique, pour qu'on veuille bien le situer ailleurs que dans la seule sensation rétinienne.

Se rappeler Don Quichotte, ses luttes un peu vaines, son côté "redresseur de torts".

PIERRE LANDRY

NOTES

1. "Art after Philosophy, Part II", *Studio International*, nov. 1969, p. 160.
2. "Notes on 'Cathexis'", texte du catalogue de l'exposition *Bedeutung von bedeutung*, Staatsgalerie, Stuttgart, 1981; repris dans le cadre de l'exposition tenue chez Lamanna.
3. *Ibid.*
4. De "Art after Philosophy", *Studio International*, octobre 1969: "Formalist criticism is no more than an analysis of the physical attributes of particular objects which happen to exist in a morphological context. But this doesn't add any knowledge (or facts) to our understanding of the nature or function of art." "Notes on 'Cathexis'" présente la version 1981 de ce reproche, mais cette fois en bas de page, au niveau des notes...: "The quality of 'History' produced by the art history of Modernism, however, has ended up as a kind of market formalism, and Modernism is being perpetuated, now, through the form chosen for its self-denial."
5. "Notes on 'Cathexis'",...
6. Cité par Kosuth dans "Art after Philosophy, Part II",...
7. De "Notes on 'Cathexis'": "With normal usage either the text or the image are subservient to the other. Here, both have equal weight. The text does not 'explain' the image, nor does the image 'illustrate' the text."
8. Lyotard, J.-F. *Discours-Figure*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 13.
9. "Notes on 'Cathexis'",...

LOUISE ROBERT

21 oct. - 14 nov. 1981

RICHARD MILL

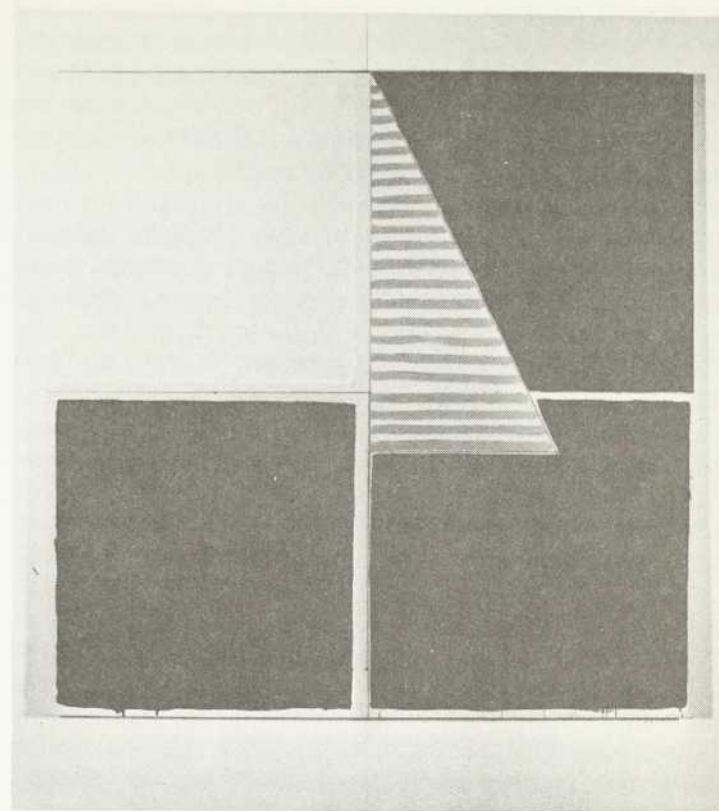
20 janv. - 13 fév. 1982

Galerie Jolliet, Montréal

La Galerie Jolliet fermera bientôt ses portes à Québec, où elle existait maintenant depuis dix-sept ans, pour ne conserver que l'espace qu'elle a récemment aménagé à Montréal. C'est dans ce nouveau local montréalais que Louise Robert et Richard Mill ont présenté leurs oeuvres récentes. Depuis les mini-rétrospectives du Musée d'art contemporain de Montréal, leurs travaux antérieurs sont mieux connus, et assez connus, pour que ces deux dernières expositions nous interrogent. Durant les deux dernières années, chacun à sa manière, Robert et Mill ont délaissé les grandes surfaces noires qui les préoccupaient (sans les inscrire, malgré leur apparence, dans la parfaite orthodoxie moderniste) pour accentuer les accidents sur le plan de la toile, par une gestualité cependant plus constructive qu'expressionniste, et pour favoriser une gamme chromatique plutôt débridée, aux accents souvent stridents. Toutefois, leurs oeuvres récentes marquent une distance par rapport à ces nouvelles orientations, une distance, ou une *différence* selon la distinction de Derrida, qui les éloigne du danger de la systématisation, qui relance les acquis de leurs travaux précédents, sans que ces oeuvres récentes se rangent nécessairement, docilement, dans les diverses options des nombreuses nouvelles vagues picturales.

Ce que ces deux expositions amènent à penser, au delà ou au moment même de la *sensation* que les tableaux donnent, c'est ce qu'il en est aujourd'hui d'une peinture qui n'est pas explicitement engagée dans une option féministe, qui n'est pas formellement motivée par une volonté politique partisane, qui n'est pas réglée par une iconographie à caractère strictement autobiographique ou dont le référent est plus important que l'image, ou encore qui n'est pas d'emblée alignée, sans retenue, dans les débordements organisés par les pressions institutionnelles issues des pratiques artistiques dites postmodernes. Elles amènent à sérieusement (re)penser que la peinture est affaire de l'oeil et que le regard posé sur des tableaux, le regard qui s'y attarde et s'y oublie un peu, s'y fascine du voir lui-même et des allers-retours dans l'histoire de la peinture que (nécessairement — et probablement aujourd'hui plus que jamais) les formes peintes impliquent et suggèrent. Jubilation du regard dans le voir, énigme des formes qui ne sont pas à déchiffrer mais à recevoir comme ce qui transforme l'objet qu'est le tableau en lieu de jouissance. La peinture ici, c'est-à-dire les tableaux de Robert et Mill, réaffirme son intransigeance, ses liens avec le phantasme.

Depuis longtemps les tableaux de Robert se confrontent à l'écriture. Ils y trouvent leur raison d'être et leur différence. Même aux moments de sa plus grande réduction, lorsque les grands champs plutôt également colorés de noir n'étaient *griffés* que d'un simple trait, tout tremblant de ce qu'il exprimait de pulsion et de retenue, l'écriture voulait dire qu'elle y était supplémentaire, mais supplément nécessaire, non supplétif, pour signifier combien la peinture excède le langage et s'y sent à l'étroit. L'oeuvre de Robert s'est développée de cet écart exposé de la peinture et de l'écriture, déconstruisant celle-ci de diverses manières, jusqu'à seulement la mimer dans ses formes générales, sans rien dire, pour éclairer son ancrage fondamental dans la *ligne*. Pour montrer aussi combien l'écriture quant à la peinture est limitée, restrictive, que la peinture entraîne autrement le regard, dans une aventure sans fin parce que le tableau n'est pas une chose même s'il joue avec des éléments définis (définissables et descriptibles). Aujourd'hui, mais déjà dans les derniers tableaux de 1980, l'écriture est moins vagabonde, moins échevelée, et des mots sont clairement visibles et lisibles par leur contraste

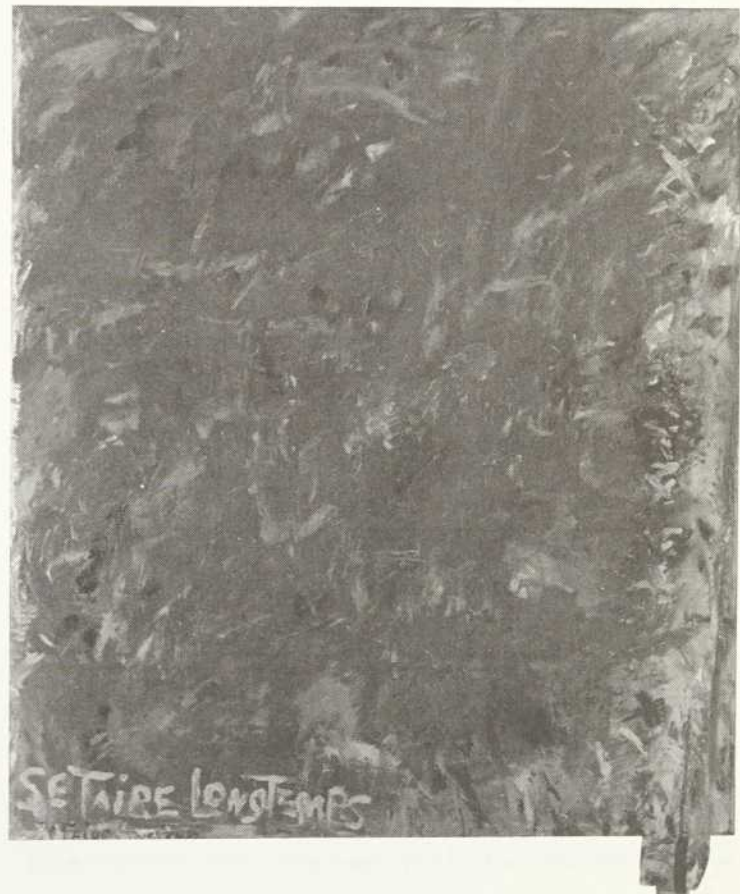


Richard Mill, *Sans titre*, 1981, huile et acrylique sur toile, 1.68 x 1.68 m
courtoisie de la Galerie Jolliet

chromatique avec le reste de la surface et par leur calligraphie plus attentive, plus docile.

Ces mots gênent — ce n'est pas là un défaut des tableaux — car ils "décollent" formellement et picturalement de la surface tachetée et nous font aussi décoller du tableau par leur générosité sémantique. À regarder ensemble plusieurs tableaux on note une récurrence des thèmes, une obsession langagière dans l'isotopie sémantique du lexique choisi ("ne rien dire", "se taire longtemps", "le reste", "presque pas", "rien à lire", etc.). L'importance subjective de ce choix se révèle ostensiblement dans l'économie lexicale et la répétition de certains mots. D'autre part dans chaque tableau les mots font figure de parasite, comme un double excès: la brutale rupture formelle issue de la confrontation des spécificités picturale et linguistique et l'inévitable exposition autobiographique (qui passe ici par le langage comme dans la psychanalyse) hétérogène à la problématique picturale. Posés là, prégnants sur le tableau fini, ces mots suggèrent qu'ils

Louise Robert, *Sans titre*, 1981, acrylique et toile, 182 x 160 cm
courtoisie de la Galerie Jolliet.



en sont à l'origine, qu'ils ont motivé, propulsé le jeu des formes et des couleurs que depuis longtemps Robert produit directement avec ses mains, c'est-à-dire par un contact direct, physique, charnel avec les pigments et la toile, c'est-à-dire aussi dans un rapport sensuel dont le tableau garde traces.

Ce parasitage du plan pictural par l'écriture devient dès lors nécessaire à cause du trou qu'elle perce dans le tableau et qui s'offre au spectateur comme un piège pour, en amont du tableau, le faire sombrer dans une lecture biographique psychologisante, ou, en son aval, le faire se prendre aux mots en les considérant comme des titres, des clés infaillibles pour lire symboliquement l'agitation de la surface peinte. Cependant, à ne pas chercher à exorciser leur présence incongrue, on s'attachera à regarder à côté des mots, à sentir les qualités du réseau de taches en tant qu'il témoigne, comme empreinte du corps, d'une individualité qui se montre résistante aux codes sociaux et artistiques qui règlent les gestes mais aussi, et surtout, en tant qu'il témoigne d'une conscience sensible au danger d'hystérie romantique (c'est-à-dire humaniste) qui guette la gestualité libérée. Cette gestualité, que j'ai appelée constructive parce qu'elle est d'abord préoccupée par le tableau plutôt que par les humeurs du peintre, nous oblige à voir le tableau dans sa dimension technique, dimension à laquelle il ne se réduit pas mais que l'artiste ne saurait éviter, ni éviter de questionner, car elle a, elle aussi, une histoire.

Avec le retour des mots évidents, le tachisme s'est accentué en même temps que la gamme chromatique s'est étendue, manifestée dans des contrastes qui favorisent les verts, les roses, les jaunes adjoints aux pigments argentés pour animer les gris plus ou moins bleutés, comme pour rappeler que la *tache* fonde la peinture parce qu'elle efface le tableau et ouvre ainsi l'espace conquis à l'imaginaire. Toutefois, les récents tableaux de Robert ne semblent pas pouvoir se limiter à ce rappel ni se contenter du contraste avec le langage. Ils interrogent, en les attaquant, les limites mêmes du tableau. Cela n'a rien à voir avec les réflexions systématiques des support-surfacistes, ni avec la percée moderniste des canevas découpés de Stella, ni avec les toiles libres et presque sculpturales telles que par exemple Gauthier ou Chacalis les présentent. Ils interrogent au contraire ces limites dans la tension spécifique à toute peinture sur châssis. Je dirais donc qu'en plus de se confronter à l'écriture les récents tableaux de Robert se confrontent au dessin, à ses dessins.

Les dessins ont toujours été une part importante, et en quelque sorte indépendante, dans la production de Robert. Ceux qu'elle exposait cette fois en même temps que les tableaux continuaient à expérimenter sur le papier comme élément de l'oeuvre et non comme simple support¹. Les récents tableaux empruntent à cette problématique. Des morceaux de toile sont apposés, repliés ou non, à la toile tendue et débordent l'espace rigidement circonscrit par le châssis. L'effet n'est pas celui des collages et le but n'est pas compositionnel. Intégrées au traitement général de la grande toile, ces excroissances créent des déséquilibres inattendus, peut-être "ob-scènes", rappellent l'effrangement et les bordures irrégulières des oeuvres sur papier et transforment la toile en formes en signalant la malléabilité du matériau que le châssis emploie autrement. La tension qui en résulte n'est pas celle qui caractérisait les entreprises de déconstruction des composantes picturales mais bel et bien celle qui aujourd'hui anime la peinture qui connaît ces composantes, ainsi que les acquis du modernisme pictural, et les travaille jusqu'au point où leurs combinaisons inouïes risquent la perte de la dénomination "peinture".

C'est la même poussée aux limites connues, historiques, que les récents tableaux de Mill visent à leur manière. Les oeuvres des deux dernières années nous avaient confrontés à des images extravagantes, excentriques et sophistiquées, tant au plan formel que chromatique. La réminiscence "expressionniste"

qu'elles rajeunissaient y était impérativement donnée, conférant à l'audace de la référence clairement avouée une portée parodique². Il ne saurait dès lors être question de déconstruction³ — ni au sens de J.-F. Lyotard, c'est-à-dire comme la pression exercée par le processus primaire sur l'organisation des formes, ni au sens de M. Le Bot, c'est-à-dire comme l'analyse, systématique, des composantes du système pictural historique — à moins de vouloir soumettre les oeuvres nouvelles à des notions qui leur sont anachroniques. Les récents tableaux, pourtant plus sobres que les précédents, rappelant en cela certains éléments des tableaux noirs de 1973-1977, confirment que l'oeuvre de Mill, encore, avance par ce qui la pousse en arrière. Cela ne signifie pas qu'il participe aux vagues de néo- et de rétro- qui déferlent actuellement. Au contraire d'une restauration de quelques styles ou figures historiques, ces récents tableaux signalent des affinités électives.

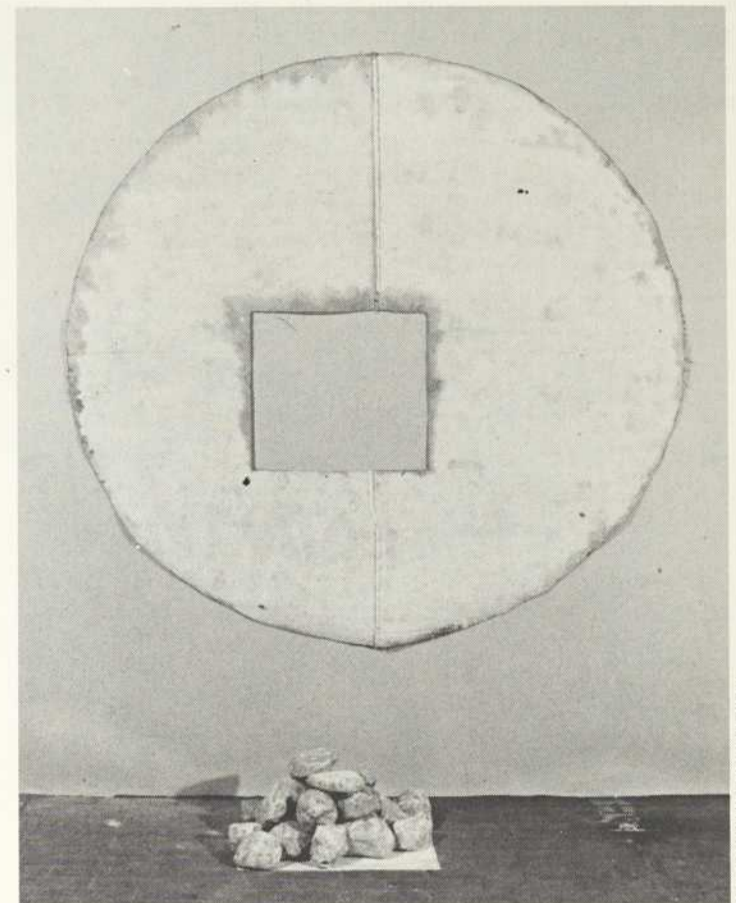
L'ampleur et la complexité du geste "expressionniste" a laissé place à des formes simples, triangulaires, rectangulaires ou à peu près carrées, aux frontières molles et où l'importance est accordée à la couleur comme lumière. Mill se révèle ici un grand coloriste et le travail compositionnel des plans, où sont juxtaposées des plages d'acrylique et d'huile qui font jouer les contrastes du mat et du luisant, élève le motif à un rôle qu'on a peu eu l'occasion de voir depuis Matisse (et qu'on a retrouvé aussi quelquefois chez Jack Bush). Composantes irréductibles de la peinture, la couleur et la surface sont ici prises au sérieux, sans avoir la rigidité des tableaux modernistes, pour se montrer simplement et produire néanmoins sur le plan visuel des sensations riches et bouleversantes. Ici, le rappel de Matisse n'est pas un hasard puisque les tableaux le suggèrent eux-mêmes.

Cette exposition laisse penser que Mill semble plus à l'aise dans le grand format qui, dans son cas, reste toujours signifiant; mais les petites toiles carrées, comme les Matisse des fenêtres ou des natures mortes où l'on trouve un bocal de poissons rouges, redonnent aussi à la couleur sa valeur *expressive*. On éprouve devant elles ce qu'elle a de relié au corps. Toute une tradition, depuis la Renaissance jusqu'aux récents théoriciens modernistes, tient la couleur en suspicion et la subordonne à la mimésis, au dessin ou à la forme, à tout ce qui contrôle les débordements du principe de plaisir. Mill pointe les effets de cette tradition répressive, non en délirant ou hurlant comme tant de jeunes peintres ont tendance à le faire, mais par un travail avec la couleur qui évite, comme chez Matisse, les dégradés, les modelés, les mélanges, les modulations et où la couleur devient construction lumineuse et déploiement d'énergie, jusque dans les coulures au bord inférieur des tableaux. Devant ces tableaux le regard — quand il se donne un peu de temps à dépenser — cède au désir de voir et consent ainsi à la jouissance, au vertige.

RENÉ PAYANT

NOTES

1. Sur ce statut "postmoderniste" du papier, voir la pertinente analyse de France Gascon dans le catalogue *Dessin de la jeune peinture*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1981.
2. R. Payant, "(À) propos des récents tableaux de Richard Mill", *Bulletin Galerie Jolliet* no 4, déc. 1980, p. 4-6.
3. Comme cela a été récemment développé par E. Moore dans ses "Notes sur Richard Mill", *Bulletin Galerie Jolliet* no 11, février 1982, p. 11-13.



Françoise Sullivan, *Tondo 7*, 1980, acrylique sur toile et pierres, 1.74 x 2.18 x .96 m, coll. Banque d'oeuvres d'art, Conseil des Arts, Ottawa

photo: Gilles Dempsey

FRANÇOISE SULLIVAN

Rétrospective

Musée d'art contemporain, Montréal
19 nov. 1981 — 3 jan. 1982

C'est une très belle exposition que nous a présentée le Musée d'art contemporain en exposant une quarantaine d'années de l'oeuvre de Françoise Sullivan. La succession des salles, malgré l'hétérogénéité des oeuvres exposées, se faisait sans difficulté, laissant apparaître subtilement des transitions formelles et conceptuelles insoupçonnées. Il faut donc souligner la sobriété de l'accrochage et le judicieux choix des oeuvres qui ont évité ce qui guette souvent une rétrospective, c'est-à-dire l'abondance comme effet qualitatif. Depuis le temps qu'on cite *ad nauseam*, en divers milieux québécois, le *Refus global* de Borduas et les Automatistes comme s'il s'agissait des seules expériences décisives dans l'histoire culturelle du Québec, et maintenant qu'on tend à s'y raccrocher pour affirmer et consolider une option nationaliste souvent ignorante des activités contemporaines en arts visuels et même dédaigneuse face à leur ouverture aux défis des tendances internationales, la tenue de cette exposition doit être soulignée pour sa pertinence.

Que ceux qui ne rêvent que de conservation et de patrimoine délaissent le folklorisme et regardent de près cette oeuvre; que les féministes, celles qui sont plus aveugles et orthodoxes que tous les papes, remarquent aussi cette oeuvre où n'apparaît aucun signe d'engagement explicitement féministe — qu'on n'aille pas me relever la valeur symbolique des formes rondes réitérées! — qui ne trace aucun programme et n'a pas de visée réformiste. Je serais porté à croire que l'absence de toutes ces idéologies, qui pèsent par ailleurs souvent sur l'art, donne à cette oeuvre son ardeur et sa pertinence, lui permet son envolée. Depuis sa liaison avec les Automatistes, Sullivan semble avoir produit selon ses exigences propres, attentive à la transformation des arts plastiques mais surtout fidèle à la dimension subjective si valorisée lorsqu'elle accompagnait d'un texte intitulé "La danse et l'espoir" la signature collective du *Refus global* en 1948.

La danse a été et reste une partie importante de la production de Sullivan; cependant son oeuvre ne s'y

limite pas. La récente réédition des photos de Maurice Perron, documentant l'étonnante et magnifique *Danse dans la neige* exécutée à Saint-Hilaire en 1948, témoigne d'une conception à laquelle Sullivan n'a pas renoncé: l'ancrage de l'oeuvre dans la vie. Ceci ne rend pas nécessairement l'oeuvre autobiographique. Aujourd'hui que la question de la subjectivité en art est une problématique constante et cruciale, cette rétrospective devient inspirante pour la réflexion, d'autant plus que jusqu'à ce jour la présence de Sullivan sur la scène artistique a été discrète et sporadique. Cette rétrospective, qui aura été pour plusieurs une révélation, nous le fait regretter. Et davantage lorsqu'on en découvre le caractère multidisciplinaire.

En plus des éléments directement reliés à la danse (décors et costumes, chorégraphies documentées par des dessins et des photos), l'exposition regroupait des sculptures de fer soudé, peintes ou non, et de plexiglass, des tableaux (ceux de jeunesse, qui empruntaient aux Matisse marocains, jusqu'aux récents "tondos"), des oeuvres conceptuelles (dont celles faites en Italie), des photos et diverses oeuvres (tableaux, sculptures, photos) autour du thème des fenêtres et portes bloquées/débloquées. Cette multidisciplinarité exploitée depuis plus de trente ans par Sullivan semble reliée étroitement à sa conception de l'art où la part de subjectivité reste fondamentalement inspirante. Tout porte à croire que les exigences de cette référence au vécu bouleversent la systématisme de la production, l'entraînent ici et là, vers divers matériaux, diverses manières, souvent apparemment contradictoires, au gré des besoins, c'est-à-dire des désirs. Cela donne, rétrospectivement, une allure peut-être gênante à l'oeuvre si on la regarde avec des critères auxquels nous a habitués le point de vue moderniste, c'est-à-dire ceux qui favorisent la continuité et l'expérimentation d'un nombre déterminé et limité d'éléments. De ce point de vue, le vagabondage multidisciplinaire inquiète, sa discontinuité déroute et l'hétérogénéité elle-même reste irréconciliable. Mais peut-être est-il temps de reviser les critères. Peut-être est-il temps de repenser la question des critères elle-même. Cette rétrospective nous y invite, forcément, puisque c'est une telle liberté des choix qui l'anime depuis toujours.

Cependant, toute "actuelle" que cette rétrospective soit, il ne faudrait pas la confondre sans questionnement aux tendances récentes de l'art dit post-moderne. La *multidisciplinarité* de Sullivan est *chronologique*, même si les diverses pratiques peuvent dans le temps former une tresse. Les productions qui décroissent actuellement (non, depuis déjà une bonne dizaine d'années) les champs spécifiques de l'art (peinture, sculpture, danse, musique, vidéo, etc.) se caractérisent davantage par l'*interdisciplinarité* qui ponctuellement se trouve composer l'oeuvre elle-même et implique une conception renouvelée de l'espace et du temps dans l'oeuvre, par l'oeuvre. Néanmoins, la rétrospective Sullivan reste décisive pour une compréhension révisée de l'art québécois de la deuxième moitié du XXe siècle et pour une interrogation de l'art actuel. Les dernières oeuvres, comme par exemple les promenades, les fenêtres et portes bloquées/débloquées ainsi que les tous récents tableaux, témoignent de l'intelligence de l'artiste face à la situation contemporaine de l'art, de ses défis immédiats sur le plan critique, mais sans qu'aucune "tendance" ne soit reçue comme programme.

RENÉ PAYANT

LYN BLUMENTHAL

Galerie France Morin, Montréal
24 novembre — 5 décembre 1981

Fut un temps (quand même pas si lointain) où l'idée de sculpture impliquait, presque inévitablement, qu'il y ait "expansion". C'était l'époque héroïque des grandes audaces (les projets d'Oldenburg) ou, dit plus gentiment, de la mise en évidence de "possibilités nouvelles": nouvelles formes d'occupation de l'espace, échelles nouvelles, nouveaux champs d'emprunts... La sculpture prenait sa revanche, nous rappelait qu'elle en était, elle aussi, de cette vague de remises en question trop exclusivement "accolée" au domaine de la peinture. Il s'agissait alors de rivaliser avec l'environnement (naturel ou bâti), de rappeler que cet espace est aussi celui de la sculpture et qu'il revient à cette dernière de s'en approprier. Supposons une alternative: faire "petit", se limiter au mur, n'emprunter ni à la société (technologique, industrielle ou consummatrice) ni à la nature (ne plus faire "tronc d'arbre"), se distancer du spectateur. Le travail de Blumenthal en serait l'illustration.

Les six oeuvres exposées l'étaient toutes à égale hauteur du sol, accrochées à près d'un pied au-dessus de la ligne des yeux. Trois d'entre elles ne comportaient qu'une seule pièce, les trois autres en regroupant deux ou quatre. Côté matériaux, elles relevaient toutes du même procédé: un alliage composé de ciment, pierre, poudre de marbre et pigments métalliques. Le résultat: un produit forcément hybride, propice au jeu des rapprochements (on dirait ceci ou cela), donc mystérieux, et qui inspirera, tant par sa localisation que par ses qualités visuelles (il s'agit d'objets luisants, apparemment recouverts d'une couche de peinture), une certaine déférence, un sentiment de respect "obligé".

L'habitude veut qu'en sculpture, plus qu'en peinture, "l'appel des sens" emprunte surtout le biais tactile, l'exige même. La matérialité de la sculpture, sa proximité physique, en font une alliée sûre (puisque tangible), apparemment moins "rusée" que l'oeuvre peinte. Les oeuvres de Blumenthal font ici exception, préférant, en quelque sorte, jouer le jeu de la peinture. Légèrement trop hautes, semblant miser sur la sur-

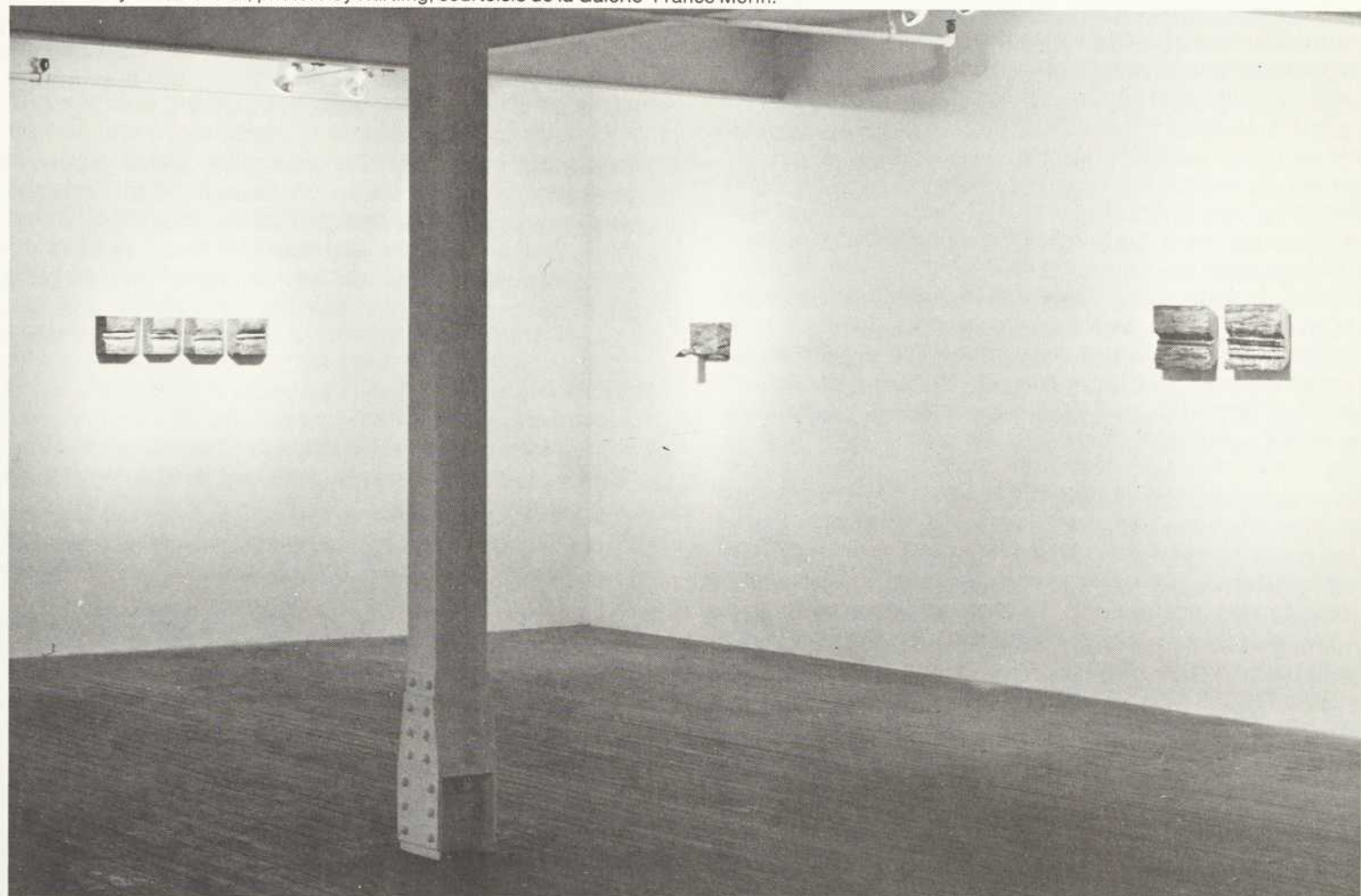
face plutôt que la densité, donc sur une certaine fragilité (sans doute celle de la couleur dont on les dirait recouvertes, et qui pourtant est intérieure à l'objet même, fait partie de l'alliage), elles procèdent de cette démarche qui consiste à "garder ses distances" tout en faisant croire à "l'appel" — démarche en somme très picturale. On peut regarder mais à distance, c'est-à-dire avec l'impression d'être aussi regardé, donc moins fort, moins confiant de ses droits sur l'oeuvre.

C'est en fait la symbolique de "l'oeuvre au mur" qui est ici en cause (le contact existant entre l'oeuvre et le spectateur, et qui, en peinture, est plus autoritaire, moins intime qu'en sculpture), mais avec ceci de particulier qu'elle se trouve transposée sur un plan fortement "sculptural". À noter qu'on hésite (hésitera désormais) à identifier ces objets par l'emploi du substantif; il ne s'agit pas vraiment de "sculptures". Certes il y est question de moulages et ce sont, de fait, des objets en trois dimensions. Mais on aura compris, par le type de participation dévolu au spectateur, par l'unique point de vue possible (ces oeuvres sont avant tout frontales, quoique d'une frontalité "oblique") qu'il reste bien peu de la dynamique propre au travail sculpté. S'il y a dynamisme, c'est tout entier dans le regard qu'on l'aura concentré — dans le regard et ses "annexes", c'est-à-dire d'une part les facultés associatives, chères au travail surréaliste, et d'autre part un certain souci d'ordre, de clarté.

À bonne distance des oeuvres, lorsqu'une vue d'ensemble peut être portée sur l'accrochage, c'est la seconde fonction qui l'emporte; chaque pièce, dans ses rapports avec l'ensemble de l'exposition, a un aspect modulaire (ce qu'explicitent les oeuvres à deux ou quatre éléments), fait référence à la notion de sérialité. Mais aussitôt, voire simultanément, le "travail" de l'artiste intervient, soit cette somme d'irrégularités (sillons, textures, couleurs, saillies) qui font que chaque oeuvre est différente de sa voisine, que chaque élément des oeuvres à plusieurs volets possède son identité propre. Ce second aspect, plus "généreux", sera le lieu des rapprochements mentionnés plus haut — celui qui, "inévitablement", finira par l'emporter.

PIERRE LANDRY

Oeuvres de Lyn Blumenthal, photo: Roy Hartling, courtoisie de la Galerie France Morin.



COLLOQUE ART ET SOCIÉTÉ

Québec,
Octobre 1981

Cet automne le collectif *Intervention* de Québec mettait sur pied l'événement *Art et société* afin de rendre compte d'un ensemble de productions plastiques engagées socialement. *Art et société* comportait des expositions, performances et installations urbaines, ainsi qu'un colloque tenu à l'Institut canadien les 30, 31 octobre et 1er novembre 1981.

Afin qu'il y figure un commentaire à ce sujet, j'avais personnellement proposé à *Parachute* un compte rendu de cet événement. Cependant, à cause de la tournure qu'a prise *Art et société*, il n'était plus possible de faire un simple reportage.¹ Évidemment, l'article qui avait un point de départ positif ne fera que nourrir à nouveau la querelle. Premier cercle vicieux. À moins que la critique, même si elle comporte des éléments négatifs qui sont néanmoins constructifs pour l'avenir, ne soit perçue comme un témoignage. Les activités d'*Art et société* ont soulevé tant de contradictions, celles-là dans lesquelles nous baignons quotidiennement pour la plupart (comme le fait d'écrire ici). Elles ne pouvaient être passées sous silence.

L'humour est vital, puisqu'il permet de déconstruire les choses trop sérieuses, mais encore faut-il que cela demeure dans une optique *constructive*. La soirée d'ouverture du colloque se composait d'une pénible série de "sketches" caricaturaux qui coupaient complètement le souffle de la réunion. Il s'ensuivait une profonde atteinte à la crédibilité des organisateurs, étant donné que plusieurs participants — indépendamment de leur étiquetage institutionnel ou autre — se sont demandé ce qu'ils étaient venus faire là... La situation est revenue à un meilleur ordre le lendemain.

La durée du colloque était divisée selon quatre thèmes: l'institutionnalisation, les mouvements sociaux, l'économie du signe et la voie politique. Les contenants larges posent souvent des problèmes, même s'ils sont proposés au départ pour favoriser davantage de latitude et susciter une discussion plus riche. En effet, c'est souvent le contraire qui s'est produit: les invités comprenant le sujet à leur manière, ce qui est tout à fait normal, ont présenté des communications fortement particularisées. Le fait de reporter les discussions avec le public à la toute fin de chaque atelier freinait les possibilités de débat. L'inaction des animateurs d'ateliers reflétait ce malaise. Il leur était difficile de faire des synthèses ou de proposer des nouvelles voies d'échange, à cause de la grande spécificité de chacun des points de vue mis en scène à propos d'un même thème. Chaque exposé formait une cellule bien étanche, comme si les individus avaient été choisis pour parler au nom de l'institution à laquelle ils sont rattachés par la force des choses. Oui, l'art est un enjeu idéologique! Mais c'est un leurre de croire encore que la confrontation symbolique d'institutions reconnues comme divergentes pourra donner lieu à une discussion constructive. Une belle façon de cristalliser les étiquettes, et de faire se durcir davantage les factions! Le colloque se voulait être un déclencheur; on a plus souvent ressenti sa fonction paralysante.

Les recherches de Suzanne Lemerise et de Francine Couture² sont intéressantes puisqu'elles s'écartent des champs traditionnels d'étude pour se pencher sur des phénomènes précis et symptomatiques: institutionnalisation, éducation, réseaux populaires de commercialisation des biens symboliques. Mais ces travaux n'échappent pas moins au ghetto universitaire s'ils ne sont pas diffusés, appliqués en dehors du cadre des colloques et des revues spécialisées. Peut-être est-ce déjà fait cependant? Les conclusions sur l'enseignement des arts au Québec touchent les structures gouvernementales, encore faudrait-il que celles-ci en tiennent compte, bien sûr... L'efficacité réelle de l'analyse du marché des chromos se situerait auprès des consommateurs concernés, afin de les

conscientiser au sujet des rouages du système qu'ils encouragent. Une tâche évidemment très délicate, puisqu'elle pose des difficultés d'ordre éthique (les marchands vivent de ce système) de même que des pépins autour de l'épineuse question des goûts et des couleurs...

Dans des manifestations comme *Art et société*, on se demande comment comprendre la position des invités non québécois. Leurs communications font sauter la conversation à un autre niveau de langage et de pensée, complètement coupé du contexte québécois quotidien. Je pense surtout à la participation de Françoise Lourau venue lire un texte de René Lourau. Pour sa part le discours québécois s'attache avec raison aux problèmes d'organisation liés à la conjoncture d'ici. Pour le moment encore (jusqu'à quand?) cette étape est plus appropriée que la grande théorisation intellectuelle. Mais il y a aussi une contradiction: les appâts internationaux figurent au menu dressé par un collectif qui conteste farouchement les positions montréalaises (la fichue métropole) ou internationalisantes!³

Le mariage des revendications sociales et de la recherche plastique pose des difficultés. L'accumulation d'informations ou, au contraire, la réduction au profit de la métaphore, occasionne fréquemment des brouillages qui vont à l'encontre des intentions de départ (lutter, sensibiliser). Plusieurs pièces exposées au Musée du Québec traduisaient cet état paradoxal. Aurait-il fallu recourir à des pratiques plus explicites, sans rapport avec la démarche artistique? Mais alors un autre écueil surgit: comment démarquer la pratique des *artistes* engagés de celle des autres groupements de lutte? Tout cela n'est pas seulement le fait des oeuvres québécoises. En conclusion d'une action, Léa Lublin plongeait dans l'eau de la Seine des bannières sur lesquelles étaient inscrites des questions relatives à la condition de la femme: dissolution (brouillage) de l'encre (des messages). La signalétique imaginaire d'Hervé Fischer s'approprie des clichés très larges, et sa réduction est parfois trop forte: le sens se perd. Les interférences ne sont pas non plus le seul fait du discours plastique, tel qu'en témoignait le colloque auquel se greffait une foule de mini-événements, de contre-propositions, tracts et publications parallèles.

Pour épauler le tout et laisser quelque chose à la postérité, un catalogue officiel et soigné qui contient des documents appréciables, notamment une anthologie vidéo et une collection de textes écrits entre 1975 et 1980 autour de l'art engagé socialement. Nul doute qu'*Art et société* contribuait à faire l'histoire d'une partie très récente de l'art québécois "oubliée", occultée par les circuits officiels. On est plus apte à détester l'histoire lorsqu'elle nous exclut.

Le travail du collectif *Intervention* paraît avoir la qualité de ne rien prendre pour acquis; à son contact, on se sent chaque fois mis en cause, interrogé. Mais il faudrait pouvoir être capable de tout remettre en question, même la remise en question. Ah, les délicieuses contradictions de la vie moderne...

DENIS LESSARD

NOTES

1. Pour un compte rendu extensif et positif du colloque, voir Ronald Richard, "Art et société, des lois de la perspective au paysage social" in *Propos d'art*, vol. 4, no 4 (décembre 1981, janvier-février 1982), p. 8-10 et 15.
2. Suzanne Lemerise, Francine Couture et al., *l'Enseignement des arts au Québec*. Département d'Arts Plastiques, Université du Québec à Montréal, juin 1980. 261 pages. Voir également: Suzanne Lemerise, "l'Enseignement de l'art: les conséquences sociales" in *Intervention*, no 12 (juin 1981), p. 35-38. Francine Couture, "Le marché des chromos: une industrie culturelle?" in *Intervention*, no 12, p. 6-9. Tout ce numéro de la revue portait sur le thème "Art et société".
3. Voir notamment: Richard Martel, "Vers une nouvelle façon d'envisager le concept d'art québécois" in *Possibles*, vol. 5, nos 3-4 (1981) pp. 107-120.

10e FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA

Montréal
22 octobre — 1er novembre 1981

Il nous apparaît de plus en plus évident que l'appellation "nouveau cinéma" est désuète. Certes elle était opératrice durant les années soixante et même au début de la décennie soixante-dix une fois que la "Nouvelle Vague" avait réussi à imposer ses cinéastes (Godard, Rohmer, Eustache, etc.) et à susciter dans plusieurs pays (Brésil, Italie, Tchécoslovaquie, Québec) un courant de cinématographie contestataire tant au point de vue politique qu'esthétique (Rocha, Bertolucci, Forman, Groulx). Mais la machine-cinéma s'est développée, a grossi et provoqué plusieurs mini-révolutions: du cinéma underground américain au cinéma minimaliste hollandais et belge en passant par le cinéma d'art et de poésie, les préoccupations formelles se sont diversifiées, mais elles ne possèdent plus cette complémentarité (ni même cette solidarité politique) qui nourrissait et encourageait les jeunes cinéastes vers les années soixante-cinq, soixante-six. Une cinématographie neuve, plurielle, difficilement clôturable idéologiquement et esthétiquement, a maintenant cours; à sa production se greffent des expériences et des recherches parfois même opposées, mais inhérentes et primordiales comme dans tout mouvement artistique.

Reste que ces manifestations de nouveauté sont souvent impossibles à vérifier, c'est-à-dire à voir. Heureusement qu'il existe à Montréal le Festival international du nouveau cinéma qui nous permet de découvrir cette *terra incognita* qu'est l'AUTRE cinéma (telle serait la nouvelle appellation adoptée). (Nous ne minimisons pas, non plus, le travail fait par les animateurs de la Cinémathèque québécoise, du Conservatoire d'art cinématographique et du Festival des films du monde.) C'est au festival de Claude Chamberland — qui fêtait cette année son dixième anniversaire — que l'on peut découvrir ce cinéma qui s'oppose, par son type de représentation et de production, au cinéma "commercial" auquel on voudrait bien que nous nous habituions comme des robots. Là, l'éventail d'un art en perpétuelle évolution (pour ne pas dire révolution) était large, intéressant même si pas toujours probant. Nous nous arrêtons ici à quelques productions significatives.

À celles de Marguerite Duras, évidemment. *Agatha* d'abord, qui nous confronte à l'illimité de l'amour et au tabou de l'inceste, en posant sans cesse une question: comment faire pour qu'une image ne puisse faire écran au texte. L'image (puisque toutes les images, les plans n'en font qu'une) est occupée presque constamment par la mer qui est la *Chose* (avec une majuscule), c'est-à-dire l'amour — voire Dieu. L'espace de l'écran (ne serait-ce pas plutôt sa surface?) est dépeuplé mais soulevé par son extrême beauté (à vous couper le souffle) et son extrême immobilité où s'engouffre le réel, en nous laissant, à la fin de la projection, pantois.

Ce n'est pas avec *Agatha* que Marguerite Duras renouvelait son cinéma, mais avec *l'Homme atlantique* où elle écrit, sur l'écran noir, la perte d'un amour, la terreur de l'amour qui nous fait approcher de la mort, de cette mort qui entraîne celle du cinéma, qui sera alors une naissance nouvelle. Ce noir qui envahit 80% du film, qui tente de suppléer au *manque*, évite que la mise à nu, qu'effectue Duras quant à des événements biographiques, verse dans l'obscurité. Film terrible qui nous amène aux confins des possibilités du cinéma, qui lève ses frontières et le forclusionne pour en faire un lieu où tout est encore à expérimenter, de toutes les façons et sans censure. Ce cinéma pauvre (*l'Homme atlantique* est fait des chutes d'*Agatha*) est glorieux et renvoie le cinéma "général" à sa misère.

Pour continuer avec le cinéma français, parlons de Jacques Rivette, franc-tireur, *lonesome filmmaker* depuis longtemps. Son *Pont du Nord*, beaucoup plus réussi et convaincant que son *Merry-Go-Round*, emprunte à la littérature picaresque son sujet; il se veut une fiction sur les hasards et les surprises par l'errance de deux femmes dans un Paris énigmatique et labyrinthique. Par le chassé-croisé des protagonistes et d'amples et souples mouvements de caméra, Rivette appâte le spectateur tout en lui déroband le secret qui embraye son film. Le cinéma y apparaît encore plus comme un monde des apparences.

Werner Schroeter continue de développer admirablement, avec *la Répétition générale* et *le Voyage en blanc*, un cinéma personnel. Il pose, chaque fois, la même évidence: qu'il n'y a pas deux, dix façons de filmer, mais une seule qui revendiquera et indiquera une extrême subjectivité. La sienne, parce qu'il est de la R.F.A., est de toujours ramener le *sujet* allemand (même s'il semble s'en éloigner d'un premier abord).

La Répétition générale est un reportage sur le Festival de théâtre de Nancy de mai 1980; Schroeter y dit ses filiations: biographie et itinéraire. Le cinéaste s'approprie tout, en déclarant ses amours, à la fois attention et attachement à certaines expériences théâtrales (celles de Pina Bausch, Pat Olesko et Kazuo Oono) et désirs homosexuels pour un garçon. Appropriation qui est alors trajectoire personnelle, inscription d'une culture dans d'autres. *Le Voyage en blanc* poursuit métonymiquement cette trajectoire et cette inscription puisqu'il s'agit de déplacements de par les ports du monde de deux matelots qui s'aiment, un Italien et un Allemand naturalisé Américain. Un voyage autour du monde donc, mais filmé dans un studio, qui ramène constamment la question de l'identité. Avec des toiles peintes et une voix off (féminine), Schroeter, dans un même temps, réécrit l'histoire du cinéma allemand contemporain, celui de l'errance (qu'on pense à Wenders, à Herzog), et celle du cinéma tout court (Méliès, la transparence, le trompe-l'oeil, les décors, les couleurs, le contre-champ, le travelling, le son synchrone, le champ-off, etc.). Il dit alors qu'il suffit d'un artifice (l'apparence, le semblant) pour mettre en branle tout un jeu de sentiments, pour que des désirs circulent, pour que l'imaginaire fasse rendre gorge à la réalité. Le cinéma n'est-il pas toujours ce spectacle qui nous émeut d'un rien?

Claude Chamberland, pour sa dixième manifestation, a voulu nous faire découvrir un nouveau cinéaste allemand, Lothar Lambert. Ce réalisateur réussit un tour de force: tourner un long métrage avec seulement 5 000 ou 10 000 dollars. *I Berlin-Harlem*, *Faux pas de deux*, *Tiergarten* et *The Nightmare Woman* ont pu être vus. C'est surtout dans ce dernier que nous semble aboutir le style de Lambert, où il syncrétise toutes ses tentatives.

Le vrai sujet de ses films est l'amour, amour impossible travaillé par la question sexuelle, par la violence, la dépense, l'excès et la jalousie sexuelles. Et ça se retrouve dans une débauche de plans courts et une multitude de personnages qui se rencontrent, en un chassé-croisé inextricable, sans se rejoindre et, tout compte fait, sans se voir. Par la distillation de la souffrance et du désespoir, sur fond de dépotoirs et de taudis, de lieux malfamés, Lambert saisit ses acteurs comme des ombres: silhouettes sur l'écran pour affirmer les apparences de tout spectacle. Le réalisateur allemand considère le matériau filmique comme un fétiche. Par la dérive et la gratuité des dizaines de petites histoires et de destins entrevus, il dit sa passion du cinéma, cinéma pris comme pur mouvement, comme voyure, comme semblant. Cinéaste donc à suivre.

Signalons, avant de terminer, quelques titres de films intéressants projetés dans le cadre de ce Festival du nouveau cinéma: *Bruxelles-Transit* du Belge Samy Szlingerbaum, *Nick's Movie* de l'Allemand Wim Wenders (voir notre article dans *Spirale*, no 20, juin 1981), *Subways Riders* de l'Américain Amos Poes, *Notre-Dame de la Croisette* de Daniel Schmidt, cinéaste suisse comme Richard Dindo qui nous a don-



Paterson Ewen, *Moon Over Tobermory*, 1981, acrylic and metal on gouged plywood, 230 x 318 cm, collection National Gallery of Canada, courtesy Carmen Lamanna Gallery

né Max Frisch, *Journal I-III*. Et surtout *Hitler, un film d'Allemagne* de Hans Jürgen Syberberg qui fut présenté, en plusieurs séances, fin-novembre/début-décembre au Conservatoire d'art cinématographique de l'Université Concordia.

ANDRÉ ROY

PATERSON EWEN

Carmen Lamanna Gallery, Toronto
January 9 — February 4, 1982

The sun and the moon play a major role in Paterson Ewen's recent paintings. The question that arises from this work is this: *Which* sun and moon are these? The sun and moon we all know by way of a common language and such institutions as the *Encyclopedia Britannica*, the sun and moon we've experienced individually and from a myriad of perspectives, or the sun and moon of Ewen's subjective (and private) experience and will? It is to Ewen's credit that his suns and moons are all of these, and more. His paintings continue to bear a complex relationship to the world. They are rich in connotation, both public and private, while at the same time not being entirely given over to their connotative function. Ewen's paintings are not solely transparent and direct symbol systems; they elude any "summing up" in terms of their subject matter. Neither are they pure materiality folded back on itself, wherein a painting is a painting is a painting. They balance on the line which is the dichotomy of painting — its predisposition to image, to refer outside itself, and its equally undeniable self-referential materiality.

These two opposing elements are much like the existential dichotomy of "being-in-itself" (materiality) and "being-for-others" (communication, political and social being). For Sartre the human dilemma is to reconcile these. Ewen paints like a man who has explored and struggled with the implications of this

dichotomy. He has seen, as it were, both sides. He has painted "non-objectively", seeking to emphasize the integrity of the picture plane, the paint, in short, the materials of his activity, while at the same time diminishing the audacity of painting to communicate things outside its own reference. He has painted his way through the dichotomy and come out of it with a fusion of materiality and communication which is dialectical and strongly individual.

Often the move from non-objective painting, which was once considered experimental and avant-garde, back to images is precisely that — a move *back*, a reactionary move. But in Ewen's case he has not retreated to the naive assumptions of a painting that sees its primary function as one of telling stories and mirroring the world. Rather, he has developed a much more sophisticated notion of what it is for a painting to "speak", of how a painting can both *speak* and *be* without compromising one side to the other.

Ewen's paintings do not *state* "sun", "moon" in a conventional language. Rather, they *make* (or re-make) them. Ewen works on plywood which is rough and has knots in it. The texture of the wood partially dictates the images. Ewen uses a router to gouge out further images. He hammers metal plates onto the wood to make others. His images are primitively rendered — not for "effect" — but because that's the kind of image his surface suggests. His paintings have as much in common with relief maps as with paintings. Ewen is not a copier (or as the Impressionists said, an "imitator") of nature. He is, rather, a firsthand maker of both his own and external nature. His suns and moons are only analogous to their natural counterparts. Ewen's paintings look simultaneously outward and in. *Day, Moon* and *Moon Over Tobermory* express not only the moon, but our small, human relationship to it. They point out that we look at it with *human* eyes and human concerns, and yes, human wonder. If this exhibition were to have a footnote, I'd choose this line by e.e. cummings,

who knows if the moon's
a balloon, coming out of a keen city
in the sky — filled with pretty people?

NANCY CARROLL

POPULAR SONGS

A record by Clive Robertson, 1981

Artist's records and the record as artwork have been with us for some time. And recently with the successful marketing of Punk, New Wave and No Wave, a whole spectrum of political ideologies from the far left to the far right have found their expression in the new music produced by individuals in and out of the art world. Those groups whose work to some degree or another evidences political concerns, openly accept the political nature of all music; that music like visual art, whether or not it contains overt political content, is political. The move to the mass produced object, the book, the record, and the marketing techniques of the recording industry or publishing house, even where this remains purposefully at the level of the 'cottage' industry, reveals that some artists are actively seeking a larger audience for their products. Eshewing the private performance and the unique hand-made object, these artists use the reproduction methods and marketing strategies of capitalism to gain greater efficacy for their work in the public domain and as a result often capitulate to the dominant ideology even in the active process of criticising it.

Its only one word
Better remember
Its like persuasion
Call it hegemony
How understanding
How complimentary
We paint the pictures, that they've created.
"Hegemony", 1980

Many New Wave groups that proffer political content in their lyrics produce works which are highly tendentious. The music itself may be politically invigorating but the epigrammatic character of the linguistically communicable element — the lyrics — can destroy the intentions of the music, or worse still turn the aural experience into a hedonistic catharsis for both the musicians and the audience. This is the same problem that Brecht and Eisler had, is it not? The problem being, how to allow the work to confirm the given conditions of its material production and yet not reveal itself as merely symptomatic of those given conditions. The Sex Pistols could re-negotiate the terms of their alienation and put "God Save the Queen" to good use as antimonarchical sentiment, but what are we to make of The Dead Kennedy's "California Uber Alles"?

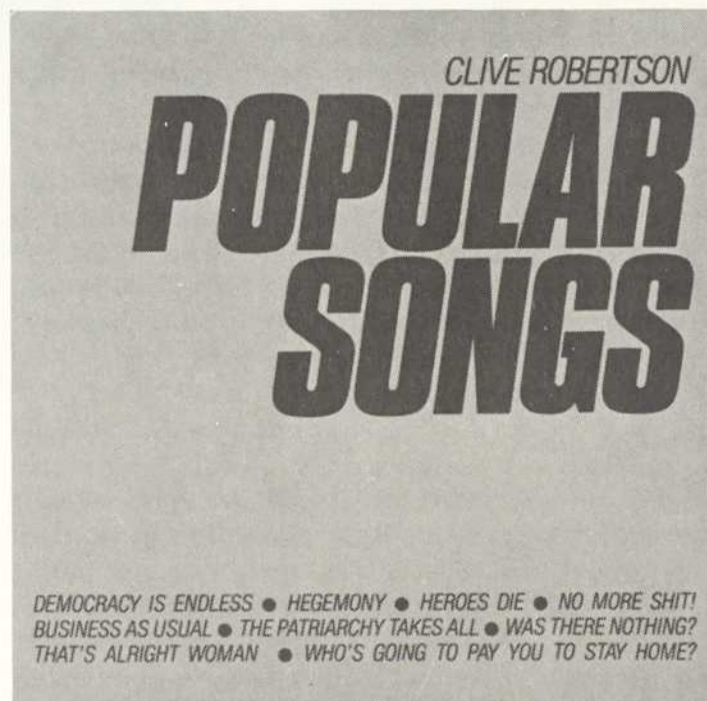
The point, as Marx said, is to not just "interpret the world in various ways; the point is to change it." (*Eleventh Thesis on Feuerbach*)

Once successful, groups like the Sex Pistols, The Dead Kennedy's, Devo, become prey to the hegemonic intentions of the recording and fashion industries. These industries allow the individuals and groups who produce work with political intent to remain politically committed yet unaligned to any other ideology than that maintained by the industry itself. Political commitment is acceptable if it remains unaligned — neutral — and therefore safe. Better still if the early symptoms of commitment, anti-bourgeois and anarcho-individualistic behaviours can be appropriated and marketed in some way, as happened to the parodic mixing and matching of neo-fascist insignia with primitive emblematic or totemic forms of body adornment sported in the late seventies by Punk devotees and poseurs on both sides of the Atlantic. Once *Musician*, *Rolling Stone*, *Vogue* and *Life* had it, its meaning was lost. The political vanguard aspirations of individuals and groups, idealistic and mis-conceived in their original forms as they were, floundered simply because they did not own the means of production, nor, it may be said, of consumption.

The alternatives? Independent production can work but to be politically viable, that is as alternatives which could conceivably undermine the hegemony of the industries, these must be community based.

Clive Robertson's recent album *Popular Songs* reproduces and extends into another medium the concerns expressed in the editorial policies of *Fuse*, an independent Toronto based magazine of culture and politics which he and Lisa Steele, along with a discrete editorial board, manage and edit. The titles of many of the tracks on this album resemble the titles and subtitles for articles published in *Fuse*. While Robertson is the principle author of the work, he states on the dust cover of the record that the album is not a solo production, that it is "meant to complement the discussion of issues and actions within a number of communities."

These communities being for both Robertson and *Fuse*, the art community of independent video, music, performance and theatre producers, the Feminist and Gay communities, various ethnic communities, a small number of Unions, the jobless and other disenfranchised members of Canadian society.



The titles and lyrics of a number of the songs underscore Robertson's allegiances to these communities: "Patriarchy Takes All", "That's Alright Woman" (the Feminist community), "Is there Nothing" (Illegal Immigrants), "No More Shit" (Police Militancy against the Toronto Black and Gay communities), "Hegemony" (The recording and broadcasting industries versus the communities of independent producers), "Whose Going to Pay You to Stay Home" (The Unemployed, Lay offs and the Ontario Federation of Labour). These songs are not overtly propagandistic in form. They are agitational in the best sense of the term and while there is a degree of pessimism (at times profound) contained in many of the lyrics, there is no evidence of a radical chic 'devolution' of political theory, nor are these songs symptomatic of the alienation of the independent (disenfranchised in the view of the industry) producer. The pessimism is not a cue to withdrawal but a call to action with a capital A. Both pessimism and the 'call to Action' take their semantic forms in the interrogative. And Interrogatives abound in Robertson lyrics. They are repetitive, serialised in the same manner as the music itself, with its riffs and refrains rooted in the extremes of the experimentalist modernism of Brian Eno and Phil Glass.

No more shit, you polished animals
No more shit, no more harassment
No more shit, do we have to fight again?

Where do they get their orders?
Who do they think they are?
Why are police so militant?
Who tells them when to raid?

"No More Shit", 1981

At times the interrogative takes the conversational mode, Robertson pre-empting the answers.

Your expectations, your thin reality
Made by the enemy can be a fallacy
That we don't ask for
We're independent, yes?
But that is relative
Ask for alternatives, and you will get them
Be oppositional, and watch the door close.

You can't have air-time
You're unprofessional
Its so objective, and its so rational
But so convenient, they wipe our faces
Look after people who mind their busyness.
"Hegemony", 1980

The refrain on "Whose Going to Pay You to Stay Home", referring to redundancy and layoffs in the labour force alternates from "so who's going to...." to "But who's going....." and finally to

What is your occupation?
What is your form of leisure?
And how will you afford to stay home?

bringing the question back home to whom it affects most, the individual whose job has been cut for the purpose of streamlining the system and increasing productivity. This work addresses the introduction of labour-saving devices in the workplace, the increasing bureaucratization of industry and the effects of redundancy on social life in general.

As Robertson tells it... "The government just sits still, fussing with their papers". He could be referring to the postal workers, the auto workers, the steel workers, the miners of the fish-plant workers. Robertson is suggesting in "Business as Usual" and "Whose Going to Pay You to Stay Home?" that the change in emphasis from labour intensive to capital intensive forms of production can *only* lead to a greater concentration of the wealth: that the multiplication of labour-saving devices for the ultimate purpose of maximizing profits can *only* lead to the impoverishment of social life.

Wealth
Can it be more concentrated?
It's revealed
In everthing that we need
Growth should mean more than getting bigger
It's slow
But we can piece it all together
Work
Is it still not satisfying?
Work
Can we ever make it pay?
Losing jobs
To new Monopolies
"Business as Usual", 1981

At times Robertson's voice sounds distanced, an intentional by-product of the four track overdubbing technique used to record the songs. This foregrounds the music, especially the technological competency of the drumming machine, yet at times denies the value of the accompanying lyrics which should be heard. As with most New Wave musical forms melody is shunned. When it does surface as in "That's Alright Woman" (Arthur Crudup; lyrics and arrangement, Robertson), and "Heroes Die", it shocks the listener attuned to the pattern of riffs coupled with synthesized and keyboard disjunctions and the ever present drumming machine. These same modernist shock devices are typical of avant-garde traditions formed in the late sixties with Eno and Glass and continued with the plethora of late modernist work in the seventies with groups like Devo, Talking Heads, B-52's, Kraftwerk et al. Repetition is no longer shocking but it does lend urgency to the music when punctuated with disjunctive devices like the tape loop (Allan MacEachen on "Business as Usual") or the beginning live excerpt from the Ontario Federation of Labour Rally 1980 on

"Whose Going to Pay You to Stay Home". These become reality checks and while often bordering on the cliché in the work of some groups, they have the effect in *Popular Songs* of referring the music back to the conditions of its production and Robertson's ongoing community work. If anything these 'reality checks' were used too judiciously. Had Robertson employed speech excerpts and live recordings from his communities the tendency to read the lyrics as 'poetry' would have been minimised, for it is in the province of the non-literal, the indistinct — the 'poetic' that tendentiousness as a negative attribute of political content becomes evident.

The album speaks to one condition of popular culture, the recording industry, using the current mode of music production common to the mass audiences of 'youth culture'. It manipulates and extends the prevailing mode of production to include as its objects of agitation (not contemplation) other conditions of popular culture which surface in the continuing debates, group and class antagonisms of the oppressed in their struggle with the agents of oppression: big business, government, the military, the police.

Its not a love song
Its not a hate song
Its not a swan song

(It's a political song)

"Hegemony", 1980

This record is worth listening to and reading.

BRUCE BARBER

LANGUAGE AND REPRESENTATION

A Space, Toronto.

Brian Boigon's "Border Crossing"
November 17 — December 4, 1981

Andy Patton's "Advertising Transparencies"
December 5 — December 23, 1981

Kim Tomczak's "The spoils of War"
January 5 — January 22, 1982

"Language and Representation" is the title of a series of new works by six Toronto artists curated by critic Philip Monk for A Space. Leaving aside the structuralist preoccupations evident in Monk's title/theme, the first half of the series consisted of three installations in very different forms and with an extremely disparate range of concerns and subjects.

The first of the series was Brian Boigon's *Border Crossing*, an architectural installation. In fact it was more than an installation — Boigon's work involved a total renovation designed to transform A Space into a clean white gallery as well as providing storage and production space and a more efficient office plan. Starting from this renovation, and utilizing his training in the theory of architecture, Boigon has sought to articulate the space: to describe A Space's function as a small institution promoting contemporary art.

The "border crossing" is essentially an elaborate entrance. Approaching it from a distance down the outer hallway one sees a small fluorescent bulb suspended over a transparent panel of blue plexiglass which covers a silver venetian blind. This room-divider connotes a television screen, signifying A Space's past and current role in the development of video art. Once inside, two walls close in a covered passage. One white wall separates us from the gallery, another jagged grey wall with frost fencing defines a production and storage area. Each is cut to allow the viewer to peer in on either side of the walkway. The two walls are braced at the top with steel bars crossed at the ceiling.

Upon reaching the end of the passage one chooses between office, gallery, or production space. Given that A Space has, for more than a decade, vacillated between all three of these functions this choice at the end of the hallway is the crux of the installation.

The office represents the desire for the 'decentralization' of programming outside the gallery in public environs — a 'decentralization' which makes the office the main centre of activity. The gallery represents, of course, the so-called neutral white space with its attendant relation to the traditional valuation of art. The production area signifies the output of video, publications, and the preparation of performances.

Boigon's installation is highly efficient, practical, and handsomely designed. Its problems lie on the abstract level of its theory, for Boigon tends to define the role of A Space in exclusive terms. For example, the steel braces which support the gallery and production walls are intended as a physical analogy to "the irreconcilable tension between two discourses." Certainly the discourse of video and publications by artists is not necessarily contradictory or opposed to that engendered by painting and sculpture. The difference here is only in form. Although different forms lend themselves to different activities, contexts, and modes of presentation, the subject of a work of art is paramount. Any subject can be described in a variety of forms and this essential issue was not addressed within Boigon's structural analysis.

Nevertheless, Boigon has provided at least a very provocative and sophisticated theory — a discourse all its own. This theory, through its practical application in the space, has proved itself remarkably effective in conjuring a vision of the social structure of A Space. And despite a few reductive definitions this architectural manifestation is an invaluable explication of the possibilities of an artist-run institution.

Upon entering Kim Tomczak's installation the visitor was treated to the strains of Tchaikovsky and a rather overwhelming draft of sweet perfume. The floor of the gallery was littered with oversized scented hankies dropped in hodge-podge formation. In the centre of the room was a large glass case containing three sniffers of blood, meat, and shit, respectively. These specimens were labeled "the spoils of war", a shy cover for the other subject of the installation: at the entrance to the gallery lay another small caption: "Because I love you".

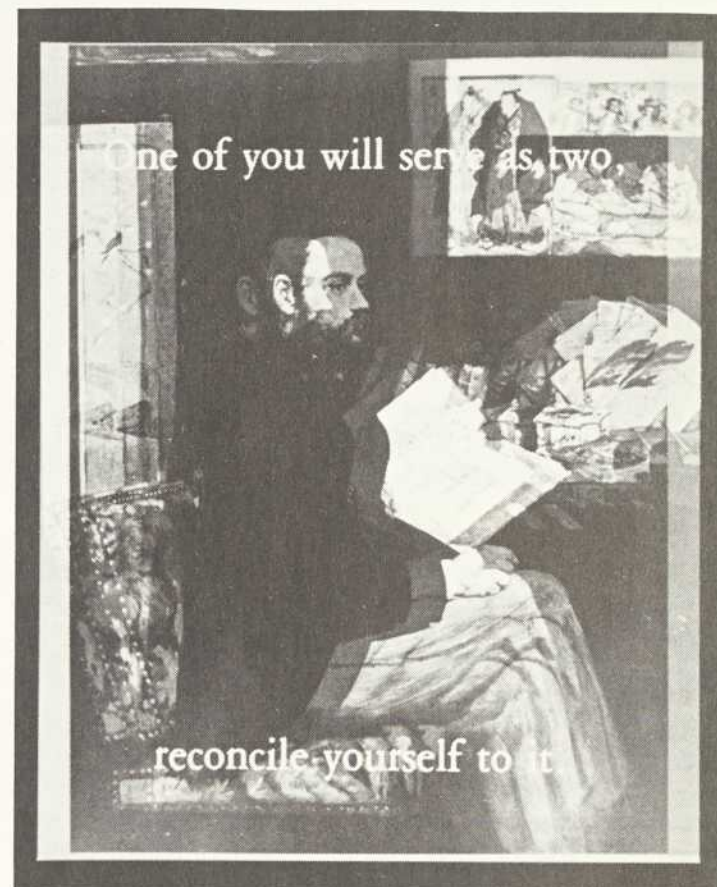
In dealing with the tender issue of love, Tomczak's obvious intention was to assault the senses, juxtaposing perfume and music with blood and shit. But this work is not simply about a duplicity of emotion. Rather it conveys an unrelentingly nihilist message, a hollow feeling, an emotional stalemate. This kind of nihilism, as anti-romantic as it may appear, is simply the flip side of the amorous coin. Falling out of love is just as romantic a sensation as falling in love — as any number of rejection songs on pop radio will testify.

Tomczak's installation was a clever formal arrangement and no doubt a very honest expression. Insofar as it communicates a consuming passion the work is successful. But it does not consider in more complex and articulate terms the foils and pleasures of romance (as for instance, numerous feminists have done). To this extent Tomczak seems to promote a lack of awareness.

Andy Patton's installation consisted of four illuminated colour transparencies — like the fluorescent advertisements found in subways. In fact the resemblance is so strong that each assumed an immediate kind of recognition, a jarring authority of purpose which operated in spite of the eccentric imagery and ambiguous slogans.

Only one of the light boxes displayed an advertisement-like image: a 'lifestyle still-life' including coffee table, tennis racket, and cool drink, smartly captioned "we are strong, stronger even than the poor, but we

can not stop". Another transparency displayed a found image — a double printing of an old-fashioned country house titled "only one way to keep being trapped in a world where strength won't serve". The arbitrariness of the imagery matched the grammatical imperfection of the text. It was a found image (and a found text) in the truest sense: Patton 'found' it as an archetype. He then manipulated, twisted, and re-invented it as a mutation on the conventions of language and image representation. Patton tried to break down the models of the text and imagery — not as a matter of analysis but to try to set them free from the structures of representation which confine them.



Andy Patton, *One of You Will Serve...*, 1981, back-lit cibachrome transparency, 60 x 70 cm

photo: Robert Baillargeon

Another of the transparencies pictured Manet's *Portrait of Zola*, printed off register, with the slogan, "One of you will serve as two." The precise meaning of this is not at all clear. It is instead an evocation which calls forth hidden meanings with a potent force. In this way Patton has achieved a departure from the conventions of language and imagery, as well as a strange confidence in the potential for subliminal depths of language made conscious. This mixed expression was best exemplified in an exposure of Albert Pinkham Ryder's painting, *The Temple of the Mind*, which Patton titled, "We Think As Bait."

TIM GUEST

LETTRE À L'ÉDITEUR

Dans la section "Commentaires" de la revue *Parachute*, no 25, Jean Leduc dresse de l'exposition *le Dessin de la jeune peinture* un portrait extrêmement lourd et chargé, en particulier pour tout ce qui a trait à l'intervention du Musée dans cette exposition. On chercherait en vain dans le commentaire de Jean Leduc les raisons qui auraient pu motiver une telle critique et qui motivent habituellement un tel acharnement car l'auteur nous avoue lui-même en fin de parcours que son écriture a fonctionné "comme un module qui s'autogénère". Donc l'écriture y est pour beaucoup, l'auteur n'y serait pour rien et, on peut en déduire, l'exposition n'y est pas pour grand-chose. Il est nécessaire de le préciser car le commentaire de Jean Leduc est très ambigu sur ce point: il en dit suffisamment pour se dégager de toute responsabilité mais pas assez pour cesser d'impliquer l'exposition.

C'est un grand avantage pour Jean Leduc que de pouvoir se dissocier de son écriture car, quand elle "s'autogénère", elle produit des choses inquiétantes. Son commentaire sur *le Dessin de la jeune peinture* en témoigne. L'écriture y tire les ficelles les plus grosses et s'adonne à la rhétorique la moins subtile, celle de la terreur et de l'épouvante à saveur un peu morbide: selon Jean Leduc, le visiteur du Musée est tour à tour figé, électrocuté, asphyxié et guetté par une faucheuse; les artistes sont, eux, menacés, aseptisés et guillotins. À travers cette hécatombe, l'astuce du témoin "regardeur" qui se promène à travers le Musée n'arrive pas à rétablir même une apparence de vraisemblance.

Quand elle se veut critique, cette écriture (mais s'agit-il encore d'un effet d'écriture) sacrifie tout au détail. L'auteur emprunte à la manière d'un douanier besogneux pour se livrer à une vérification systématique des informations mises à sa disposition et il triomphe lorsqu'il repère dans le texte du catalogue une coquille. Il surveille aussi avec une passion, qui est dans le fond fort louable, la concordance entre les descriptions d'oeuvres et les oeuvres elles-mêmes; mais là il se fait trop vite une victoire lorsqu'il croit déceler une mauvaise concordance (ce qui lui fait dire que le conservateur de l'exposition ne sait pas distinguer les majuscules des minuscules!) alors qu'il a tout simplement lu le texte de la façon qui lui convenait et qui était contraire à l'esprit du passage concerné. On voit également l'auteur, en mal d'autorité, se porter à la défense de toutes les normes, linguistique, muséographique ou artistique, et sourciller devant une tournure trop québécoise à son goût, devant un accrochage qu'il dit bas, et devant des oeuvres qui sont, à son avis, trop uniformes. Et du haut de "ses" normes — il les a toujours pour lui — Jean Leduc fait tomber le couperet autant de fois qu'il lui plaît sans instruire aucune autre forme de procès.

Si les jugements sont sommaires, la typologie qu'il forge à propos des peintres de l'exposition en excluant deux l'est tout autant. Mais cela, souligne-t-il, ne l'embarrasse pas, pas plus qu'il ne s'embarrasse pour lui-même du souci d'exactitude qu'il exige d'autrui. Lui qui est soucieux du détail au point de prendre la peine de souligner la seule coquille du texte du catalogue (un "1" pris pour un "d"), de la reproduire et de faire entendre la phrase ainsi atteinte, aurait pu démontrer un minimum de vigilance face à son propre texte et, tout au moins, citer correctement le titre de l'exposition (sans le rallonger d'un adjectif de son cru) et ne pas se méprendre sur le nombre d'artistes qui en faisaient partie (ils étaient neuf et non pas dix comme il le répète à plusieurs reprises).

L'obsession du nombre et de la mesure domine sa critique muséographique. Jean Leduc compte, de façon compulsive, la hauteur de la salle d'exposition, celle des oeuvres, l'âge des peintres, le nombre (et la longueur) de chaque paragraphe qui leur est consacré et il juge même que le conservateur de l'exposition n'était pas justifié d'employer le terme de "petite rétrospective"... parce que le nombre d'oeuvres n'y était pas. Lancé sur cet élan, il projette son obsession

sur ce même conservateur en affirmant que "la guillotine de l'âge" a présidé au choix des participants de l'exposition, contredisant ainsi le texte du catalogue, pourtant très explicite sur les raisons qui ont fait réunir les neuf peintres de l'exposition.

L'auteur se complait dans le spectacle de la fatalité et des drames insolubles. Il reprochera au Musée d'être un musée (car s'il nous reproche d'encadrer les dessins et de les mettre sous verre alors autant nous reprocher de vouloir en assurer la conservation); il regrettera que certains dessins ne soient pas comme certains autres et il réduira le rôle du conservateur à un simple sort, celui de succomber à tous les pièges qui s'offrent à lui. D'après Jean Leduc, le conservateur passe tout son temps à ne pas voir les pièges et à tomber dedans. Il est évident — et il s'agit là sans aucun doute d'un effet d'écriture — que si le critique s'octroie tous les rôles, celui de metteur en scène, d'acteur, de juge et d'autorité unique en la matière il ne reste plus au conservateur que celui de victime. À répéter inlassablement ce scénario, il finit par errer. Il évoque, entre autres, des "susceptibilités" qui existeraient entre les artistes et qui auraient dicté au conservateur un accrochage "linéaire" et l'auraient également fait "tomber dans le piège" de traiter à un moment donné de chaque artiste en un paragraphe. De un, on se demande où est le piège. De deux, il a été très volontairement décidé de mettre sur le même pied les neuf artistes de l'exposition. Et, de trois, cette façon, égalitaire, de présenter les artistes concordait exactement avec la principale proposition que faisait l'exposition, à savoir que tous ces artistes, malgré les différences irréductibles qui les séparaient, partageaient un même horizon et vivaient tous individuellement la même remise en question. Si l'envers du décor intéresse Jean Leduc on lui laisse volontiers le soin de s'occuper de toutes les susceptibilités, fictives ou réelles, et de déterminer quelle incidence celles-ci ont eu, ont, ou auront sur le cours de l'histoire de l'art. Nous sommes de ceux qui croyons cette incidence minime. Mais il faut constater que trente ans après la querelle Borduas-Pellan, certains tiennent encore à nous ramener à une histoire de l'art québécois écrite en termes de querelles interpersonnelles.

Libre ensuite à Jean Leduc de situer son texte "dans le sillage du modernisme" parce que, écrit-il, sa prose "ose parler d'elle-même". (Encore que nous aurions apprécié l'entendre parler des métaphores en cascades, des simplifications à outrance, des vérifications tatillonnes, de même que du caramel bien mou de "la gangrène de la quarantaine" qui guetterait soi-disant les jeunes peintres.) Le lien avec le modernisme est trop tenu pour qu'il l'invoque. On admet généralement plusieurs définitions du modernisme mais aucune qui, de près ou de loin, laisserait entendre qu'un auteur puisse faire l'économie de la vraisemblance et de la pertinence de son texte.

FRANCE GASCON

Conservatrice
Responsable adjointe
aux expositions itinérantes
Musée d'art contemporain de Montréal

RÉPONSE

Faut-il répondre à ce léger délire parano ?

Il serait facile d'ironiser: Madame France Gascon ne se prend certainement pas pour une sardine. Sardine ou pas, Madame (j'insiste) France Gascon souffre de dyslexie. Mon texte, à l'occasion de l'exposition "en question" que je n'ose plus nommer, soulevait le problème, grave à mon très humble avis, du support que notre société accorde (ou n'accorde pas) aux artistes qui piétinent pour avoir vite fait le tour des minces possibilités que cette société leur offre (Madame Gascon m'a dit, au cours d'une longue con-

versation sur la dite critique que c'était là un problème digne du *Journal de Montréal*; attrape, *Parachute!*). Madame (sic) Gascon a préféré lire, on n'en sort pas, qu'elle était, selon moi, une sardine.

Mais trêve de sardinerie. Cette réponse colérique de France Gascon permet de relever une autre caractéristique de notre beau petit monde culturel. Dieu que les gens qui oeuvrent dans le culturel ici se prennent au sérieux. Dieu qu'ils réagissent violemment à ce qui peut leur sembler, même à tort, une attaque, que dis-je, une égratignure à leur respectabilité... toute culturelle. Signe d'une faiblesse, de la fragilité de l'édifice culturel même? J'allais écrire qu'à l'occasion d'une autre exposition montée par France Gascon à notre big MAC, j'analyserais plus à fond ce symptôme. Mais je ne l'écris pas.

Lecteurs de *Parachute*, soyez gentils: oubliez vite la colère de F. Gascon, colère qu'elle regrettera, j'en suis sûr, dans six mois. Oubliez la colère de F.G. qui vaut mieux que sa colère: elle accomplit un travail valable au... Musée d'Art Contemporain.

Puis-je demander à *Parachute*, en terminant, de bien vouloir me cantonner à l'avenir dans la critique de petites expositions bien sympathiques au Wyoming, au Dakota Sud et aux îles Seychelles? J'aime voyager (l'oxygène...).

JEAN LEDUC

P.S. 1- J'adore la définition du conservateur que me prête gentiment F.G.: "Le conservateur passe tout son temps à voir les pièges et à tomber dedans." Précisons qu'il s'agit de la définition du "bon conservateur" et qu'il faudrait sans doute éliminer le "tout" de "tout son temps", nettement exagéré.

P.S. 2- Un grand merci à France qui me vaut d'être présent dans ce *Parachute* 26.

ERRATA

In *Parachute* No. 24, the photo captions for Martha Rosler's performance should have read *Watchwords of The Eighties*; the performance took place in New York, not Vancouver.

In the review by Philip Monk entitled *Hurlbut/Martin/Massey/Singleton* (*Parachute* no 24, p. 52), the third paragraph should end: "Whether in the terms expressed by Martin and Nasgaard the exhibition is presented in the interest of all the artists, the individual artists may answer. Whether their work escapes the determining conditions of the art gallery is another question. Or perhaps the question is rather how the artists direct that operation and are responsible for it, as the curator Nasgaard complies with the artist Martin."

livres et revues

MONOGRAPHIES ET OUVRAGES
THÉORIQUES DIVERS

Jean-Max Albert, **Lithium-Migrants**, éditions Cheval d'attaque, Paris, 1981, 135 p.; ill. c. et n. et b.

"Cet ouvrage s'apparente à ce qui est défini comme livre d'artiste. Les dessins originaux de planches sont décidés et réalisés en fonction de la technique d'impression, du format, de la qualité du papier: ils sont directement ce que l'on nomme en termes d'imprimerie le document d'impression. Le sujet est la réponse d'un artiste aux informations et images alphabétiques contenues entre les lettres L et M d'une encyclopédie universelle."

Books by Artists, Tim Guest et Germano Celant, Art Metropole, Toronto, 1981, 128 p.; ill. n. et b., textes anglais et français.

Illustré d'une cinquantaine d'exemples, accompagné d'un texte de Germano Celant intitulé *Le livre comme oeuvre d'art 1960-1972* et d'*Une introduction aux livres d'artistes* signée Tim Guest, ce livre a comme but de familiariser le lecteur avec ce phénomène que constitue le livre d'artiste comme genre littéraire(?) particulier, plus en lui signalant les variables qu'en essayant de faire l'historique du genre ou qu'en construisant une définition restrictive. Le texte de Celant n'est pas neuf (il fut déjà publié en 1973) mais rendu maintenant accessible dans une nouvelle traduction. Un peu terne, ce livre n'a pas l'attrait des livres qu'il décrit et montre qu'il est difficile de saisir la portée de ce genre d'art sans le voir réellement.

KÄTHE KOLLWITZ



GRAPHICS • POSTERS • DRAWINGS

A Book Working (Six Books by six Artists), A Space, Toronto, 1980, s.p., ill. c. et n. et b. (18,95 \$).

Préparée par S. Alexander, P. Collins, J. Doyle, J. Greyson et T. Guest, cette anthologie regroupe six livres d'artistes choisis à partir d'un concours qui comptait 200 manuscrits. Chaque livre retenu a été produit comme une publication indépendante et se trouve ici relié à l'anthologie. Les six artistes retenus sont Jo Percival avec *Journeys of J: The Pegmatite Dikes*, Andy Patton avec *The Real Glasses I Wear*, Miles DeCoster avec *Sleight of Hand*, Michael Duquette avec *Postal Workers on Graph Paper Cupw*, Bruce Barber avec *Audience Arrangements* et James Dunn avec *The Woman That No One Could Really See*. Ces livres contiennent des éléments aussi diversifiés que des pages manuscrites, des photographies, des oeuvres graphiques, des bandes dessinées, sur diverses sortes de papier.

Feminist Collage, Judy Loed editor, Teachers College Press, New York, 1979, 317 p.

Ce livre sans illustration regroupe une série de textes déjà parus dans divers magazines, féministes ou non, et dans diverses revues d'art. Quatre grands thèmes servent de classement: *Feminist reappraisals of art and art history*, *Feminist reexaminations of art, artists, and society*, *Feminist restructuring of art education* et *Feminist mandates for institutional changes*. Vingt-huit textes signés par des noms connus ou moins connus dont Linda Nochlin, Gloria Orenstein, Lucy R. Lippard, Betty Chamberlain, Miriam Schapiro... et quelques hommes: Gordon S. Plummer, Laurence Alloway. Dans l'ensemble ce recueil cherche à montrer comment la conscientisation féministe permet de transformer l'institution artistique, la nature de l'art et la façon même dont on regarde l'histoire.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Käthe Kollwitz, Graphics • Posters • Drawings, Pantheon Books, New York, 1981, 146 p., 132 ill. n. et b.

Produite par Renate Hinz qui signe l'introduction, cette monographie déclare ne chercher aucune interprétation et ne pas vouloir ranger l'oeuvre de Kollwitz (1867-1945) sous une quelconque position politique, mais seulement révéler combien son humanisme se fonde sur l'observation de la souffrance et de l'exploitation de la classe ouvrière. Lucy R. Lippard signe un avant-propos intitulé "Kollwitz: Chiaroscuro" à cette édition anglaise du livre déjà paru en 1979 chez Elefant Press Verlag GmbH, Berlin (West). Une chronologie et une bibliographie complètent ce livre.

About Time, Video, Performance and Installation by 21 Women Artists, Institute of Contemporary Art (30 oct. - 9 nov. 1980), London, s.p. (env. 60), ill. n. et b.

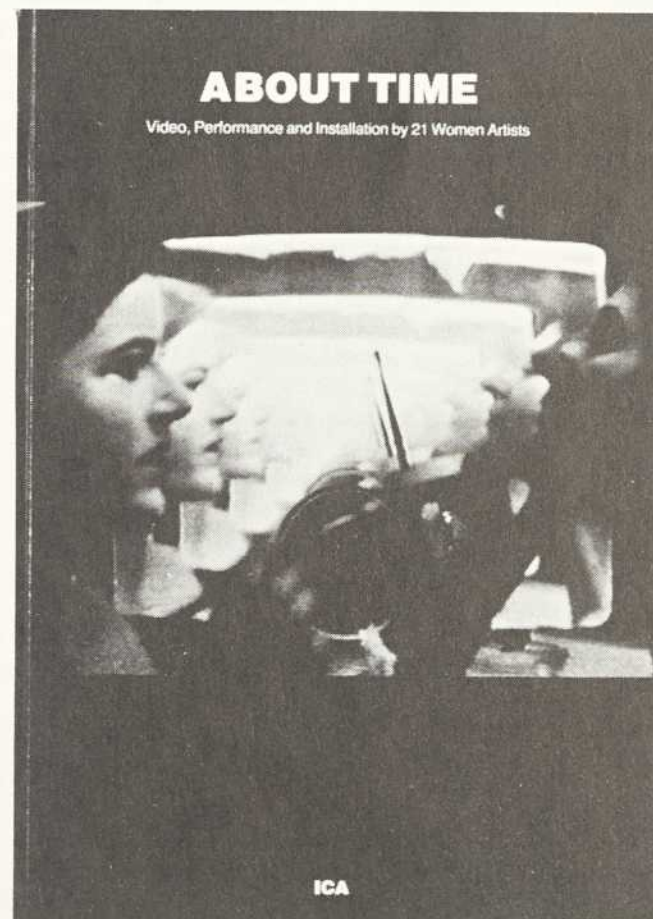
Cette exposition a aussi été présentée à Bristol (Arnolfini Gallery, 9-20 déc. 1980), à la Liverpool Academy (7-28 mars 1981) et en 1981 au Arts Lab Birmingham et à Dublin (Project Arts Centre). En plus d'une page consacrée à chacune des artistes, ce catalogue contient des textes de Caroline Tisdall, Lynn MacRitchie, Sally Porter et une courte présentation de Catherine Elwes, Rose Garrard et Sandy Nairne. Les artistes exposées sont Bobby Baker, Sarah Bradpiece, Catherine Elwes, Rose Finn-Kelcey, Celia Garbutt, Rose Garrard, Roberta M. Graham, Judith Higginbottom, Susan Hiller, Tina Keane, Sonia Know, Alex Meigh, Marceline Mori, Sharon M. Morris,



Hannah O'Shea, Carlyle Reedy, Jane Rigby, Julie Sheppard, Pat Whiteread, Belinda Williams et Silvia C. Ziranek.

Arakawa, Bilder und Zeichnungen, 1962-1981, Städtische Galerie im Lenbachhaus (30 oct.-13 déc. 1981), München, 102 p., ill. c. et n. et b. (sans traduction).

Dans un long texte analytique intitulé "Arakawa: Versuch einer Annäherung", Armin Zweite présente cette rétrospective. La qualité des reproductions (33) fait de ce catalogue une référence riche sur cet artiste qui, depuis vingt ans, poursuit une oeuvre qui se distingue de toutes les tendances qui ont marqué l'art des dernières décennies.



Art et société, 1975-1980, Musée du Québec (14 oct. - 29 nov. 1981) — Galerie du Musée (14 oct. - 15 nov. 1981), Québec, 120 p., ill. n. et b.

Ce catalogue est une production des éditions *Intervention* et du Musée du Québec et accompagnait *Événement Art et Société*. Deux sections historiques et documentaires ouvrent le catalogue: "Pratiques artistiques d'opposition à Montréal" préparé par François Charbonneau, Marcel Saint-Pierre et Esther Trépanier, "Productions critiques en art à Québec et en région" préparé par Richard Martel. S'y ajoutent trois sections de documentation visuelle, vidéographique, photographique. Des textes complètent le catalogue (ces textes ont été écrits entre 1975 et 1980 et retracent certains aspects que l'exposition cherche à montrer rétrospectivement): "Défense et illustration de l'objet d'art", de Marcel Saint-Pierre, "Peinture/Programme" du groupe Actes, "Essai sur l'art contemporain québécois" de Richard Martel, "Notes sur une intervention" du groupe Atelier Amherst, "Identité nationale et lutte des classes dans l'art québécois" d'Alain Richard, "Intervention du Comité de production visuelle", "Collectif Couleur de combat", aussi "Buts et objectifs de l'Alliance des travailleurs de la culture", "Prolégomènes laxatifs" de Denys Tremblay, "Image de lutte et culture populaire" de l'Atelier 19 septembre.

Stuart Brisley, Institute of Contemporary Art (21 avril - 31 mai 1981), London, s.p. (env. 60), ill. n. et b.

En même temps que l'exposition, qui fut aussi présentée à la Ikon Gallery de Birmingham (6-27 juin 1981), l'artiste a aussi présenté des pièces *live* du 28 avril au 24 mai 1981 à l'ICA. Cette exposition retrace les divers aspects et l'évolution de l'oeuvre de Brisley. Paul Overy signe l'introduction et John Roberts analyse l'oeuvre de cet artiste qui cherche maintenant à travailler la notion de performance en relation avec le cinéma. Stuart Hood commente ensuite les collaborations de Brisley avec Ken McMullen.

Directions 1981, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution (12 fév. - 3 mai 1981), Washington, 80 p., ill. c. et n. et b.

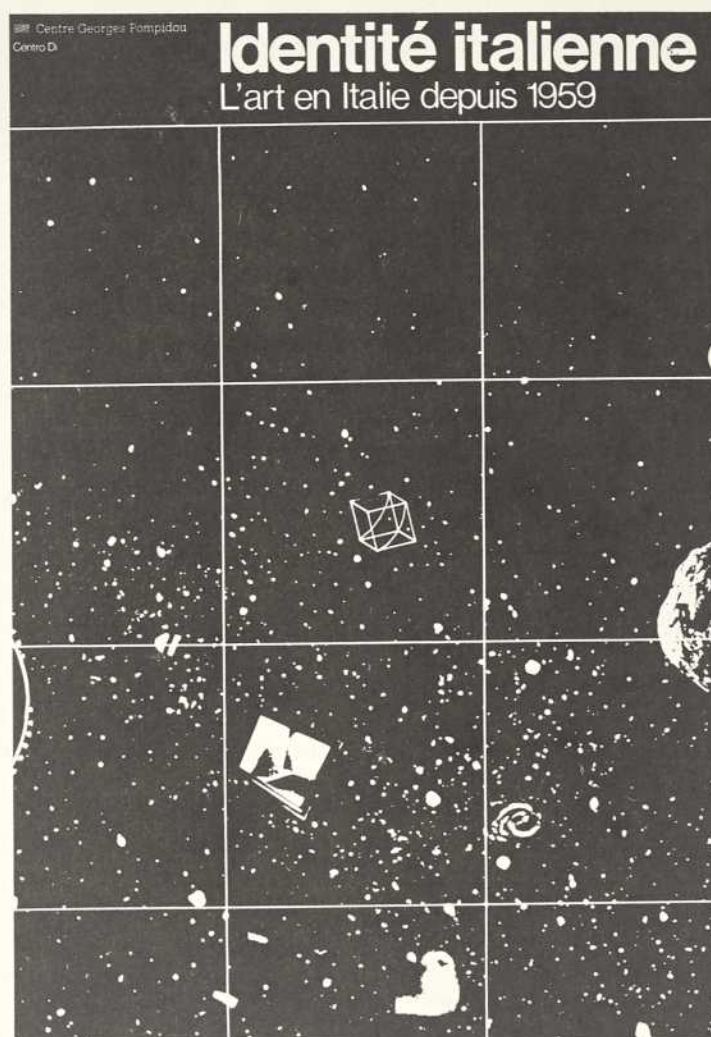
Cette exposition a aussi été présentée à la Sarah Campbell Blaffer Gallery de l'Université de Houston (12 juin - 26 juillet 1981). Elle regroupait des oeuvres récentes de Lita Albuquerque, Conrad Atkinson, William Beckman, James Byrne, Rosemarie Castoro, Vernon Fisher, Debora Hunter, Alain Kirili, Grover Mouton, Judy Pfaff, Thomas Rose, Ulrich Rückriem, Earl Staley, Michelle Stuart, Jeff Wall et Jerry Zeniuk. Miranda McClintic présente chacun des artistes qu'elle classe selon trois grands thèmes: *Artistry, Myth and Metaphor, Social Observation*. Une bio-bibliographie sélective pour chacun des artistes complète le catalogue. Originale dans sa perspective, cette exposition décrit moins des "mouvements" actuels que des préoccupations générales partagées par les seize artistes regroupés en sections.

Roger Hilton, Works on Paper, Mendel Art Gallery (24 déc. 1981 - 24 jan. 1982), Saskatoon, 20 p., ill. c. et n. et b.

George Moppett présente les oeuvres de cet artiste né en 1911, qui expose depuis 1936 et dont il ne serait pas aujourd'hui impertinent de regarder attentivement le travail dans le contexte des différents retours à la figuration. "At the heart of his work is a longing for the primeval. Reality and fantasy are wed and a world of associations is born. Fear, humor, love and death cohabit to create these erotic, quirky and uninhibited paintings" (G.M.), comme dans ces deux dessins à l'éléphant avec des taches pourpres et aux deux nus avec un oiseau.

Identité italienne (l'art en Italie depuis 1959), Centre Georges Pompidou (25 juin - 7 septembre 1981), 647 p., nombr. ill. n. et b.

Cette exposition organisée en collaboration avec In-



contri Internazionali d'Arte (Rome) regroupait G. Anselmo, M. Bagnoli, A. Boetti, E. Castellani, G. Di Domenicis, N. De Maria, L. Fabro, J. Kounellis, F. Lo Savio, P. Manzoni, Mario et Marisa Merz, G. Paolini, P. Pascali, G. Penone, M. Pistoletto, M. Schifano et G. Zorio. Conservateur de l'exposition, Germano Celant signe le texte d'introduction: "Pour une identité italienne". Des textes d'Alberto Asor Rosa, Maurizio Calvesi et Carla Lonzi complètent la présentation. Ensuite, à partir de 1959, sont relatées les activités intellectuelles et artistiques qui donnent à l'Italie cette "identité italienne". Appuyées sur une abondante documentation, ces parties chronologiques permettent de tracer les grandes lignes qui firent des années soixante et soixante-dix des moments importants de l'art international en Italie.

Claude Tousignant, sculptures, Musée des beaux-arts (15 jan. - 21 fév. 1982), Montréal, 72 p.; ill. c. et n. et b., plus deux documents photographiques détachables.

Cette exposition rétrospective a révélé le rajeunissement qui peut advenir dans la proposition plasticienne qui est à l'origine de l'oeuvre de Claude Tousignant. Passant des sculptures simples (formellement et chromatiquement) mais jamais minimales à des monochromes peints de grandes dimensions, Tousignant en arrive maintenant à produire avec des tableaux des agencements qu'il nomme "sculptures" et qui sont de véritables installations qui transforment les salles du musée en un espace complètement esthétisé, c'est-à-dire sans reste muséal. Dans un texte divisé en trois parties "théoriques", Normand Thériault analyse finement cette évolution de l'oeuvre tout en réfléchissant sur la pratique critique elle-même.

REVUES ET PÉRIODIQUES

Actes de la recherche en sciences sociales, no 40, novembre 1981, éd. Minuit, Paris, 93 p., ill. n. et b.; abonn. 1 an 5 numéros simples 100F à ARSS, 54 boul. Raspail, 75270 Paris, Cedex 06.

Ce numéro consacré à la **Sociologie de l'oeil** contient, en plus du texte du Michael Baxandall, "l'Oeil du

Quattrocento" (version française de *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, chap. II), une présentation de Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut "Pour une sociologie de la perception", et des participations de Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, "Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien", Daniel Grojnowski, "Une avant-garde sans avancée: les "Arts incohérents", 1882-1889" et Denys Riout, "Remarques sur les "arts incohérents" et les "avant-gardes".

Cahiers du Cinéma: Vidéo Art Explorations, numéro hors série, de Dominique Belloir, 1981, 104 p., ill. c. et n. et b.

Étude importante sur divers aspects de la vidéo dont il est montré qu'elle s'articule plus en dialectique critique avec la télévision qu'avec le cinéma. Jean-Paul Fargier signe une courte introduction à l'étude de Dominique Belloir. En plus d'une intéressante documentation bibliographique, cette étude contient en annexe une analyse comparative éclairante sur la perception télévisuelle et la perception vidéographique. Après avoir introduit la vidéo comme nouveau type de création, l'auteur passe en revue et analyse divers aspects de la vidéo: la vidéo légère (enregistrements d'action, investigations sur l'espace-temps), les installations vidéo (vidéo-sculptures, les dispositifs-pièges, vidéo-environnements), et la vidéo expérimentale (les origines de la technologie, les moyens et les machines) où se trouvent définis quatre pôles de la vidéo expérimentale. Plutôt axé sur des expériences françaises, ce livre reste néanmoins une référence nécessaire.

Communications no 34, 1981: Les ordres de la figuration, Seuil, Paris, 190 p.

Ce numéro spécial sur l'image, préparé par Pierre Boudon, n'apparaîtra peut-être pas actuel par ses objets d'analyse (Michel-Ange, Jean-François Nicéron, Poussin, Cézanne, Kandinsky, Brancusi, la nature morte, le motif de la grille) mais il se rajeunit sans problème à la portée des questions théoriques qui y sont posées et par la finesse des analyses qu'il contient. Interrogeant la figuration, ce recueil interroge moins l'actuel retour à la figuration que la traditionnelle approche iconologique de l'oeuvre d'art. Daniel Arasse, Françoise Siguret, Marc-Eli Blanchard, Louis Marin, Eric de Kuyper, Emile Poppe, Pierre Boudon, Jean-Marie Floch, Denis Alkan et Rosalind Krauss posent des manières nouvelles d'appréhender l'espace pictural de la ressemblance et de ses diffractions en fixant des principes minimaux d'analyses.

Revue d'esthétique, nouvelle série, no 1, 1981: **Walter Benjamin**, éd. Privat, Toulouse, 186, p. ill. n. et b.; abonn. 1 an 2 numéros 120F à Éditions Privat, 14 rue des Arts, 31000 Toulouse, C.C.P. Toulouse no 1172-40B.

Anciennement disponible en 10/18, pour un temps retardée dans son rythme de publication, la *Revue d'esthétique* reparait maintenant, avec une nouvelle numérotation, une nouvelle maison d'édition. C'est un gain en qualité et en présentation (évidemment accompagné d'une hausse du prix de vente) dont nous convainc la première livraison consacrée à Walter Benjamin. Prenant comme objet la modernité (cinéma, photographie, radio, ville, etc.) ce philosophe allemand a fait éclater l'esthétique traditionnelle au profit d'une esthétique critique. En plus de contenir des inédits en français de Benjamin, J. Habermas, H. Marcuse, G. Scholem, ce numéro reçoit la participation de plusieurs auteurs qui montrent l'actualité de la pensée de Benjamin. Une importante bibliographie complète le numéro. La *Revue d'esthétique* annonce pour le deuxième numéro: *Barthes-Sartre*.

Scandinavian Art, 1/1981, 160 p., ill. n. et b.; FIM 28, le numéro à Nordic Arts Centre, Suomenlinna/Sveaborg, SF-00190 Helsinki 19, Finland.

Première revue publiée en anglais sur le sujet, cette nouvelle revue tente de rendre compte des tendances

Walter Benjamin



PRIVAT

actuelles de l'art dans les pays nordiques en les regroupant par pays (Danemark, Finland, Island, Norvège, Suède). Plus de vingt-cinq textes décrivent ainsi le travail d'artistes, de groupes qui furent actifs durant l'année 1980. Cette première livraison ne semble pas avoir de thème particulier mais annonce pour le numéro 2 une concentration sur l'art en noir et blanc (dessin et graphisme).

RENÉ PAYANT

musiques au présent

DE L'ADDENDA

On publie tellement de choses ces temps-ci dans le domaine de la musique seulement qu'il devient difficile, sinon impossible d'en rendre compte adéquatement. Le sous-titre que porte cette chronique, "De l'Addenda", fait référence à cette difficulté, à savoir qu'à peine une chronique est-elle déjà terminée autour d'un thème particulier comme la Mer, la Voix ou le Handicap par exemple, que nombre de renseignements et de documents paraissent, surgissent, qui mériteraient de venir s'y greffer pour ne rien dire de tout ce qui existe déjà bien entendu et que l'on ne découvre qu'après coup. Rien qui ne soit jamais fini donc (et c'est très bien ainsi), cet état de fait étant ressenti de manière particulièrement pressante aujourd'hui et ayant donné lieu à une technique de la remise en question qui trouve son application entre autres dans l'art de la performance: un art de mise en situation, re-définition de l'acquis historique, histoire tenant lieu de matériau de travail. Dans cette chronique, j'aurais aimé parler également plus en détails de certaines rééditions comme de parutions plus récentes, de plusieurs autres musicien(ne)s ou œuvres d'un intérêt certain; entre autres: Webster Young (*For Lady*, réédition japonaise d'un album

Prestige, #7106), Ida Cox, Kaikhosru Sorabji, György Kurtag, Janacek (*le Destin*, Supraphon, un opéra autobiographique), Luonnotar (de Jean Sibelius), Teo Macero, Booker Little (réédité sur Bainbridge de même que Max Roach, Sonny Clark...), Hal McKusick, Teddy Charles, Chris Connor, Gigi Gryce, Doug Watkins, etc. (tous réédités au Japon), N. Skalkottas (coffret de quatre disques EMI-grecque 14 c-163-70981/2/3/4), etc...

La Voix/Addenda

Carles Santos/*Voice Tracks*, Cs-007.

Six compositions pour voix solo: *To-ca-ti-co-ta-ca-ta*, *Cant Energetic*, *Pepa*, *La Sargantenata*, *Conversa et Autoretrat*.

Cet enregistrement réalisé à Barcelone en janvier 1981 est disponible de P.A. Raylor, 86 Perry St., New York, NY 10014.

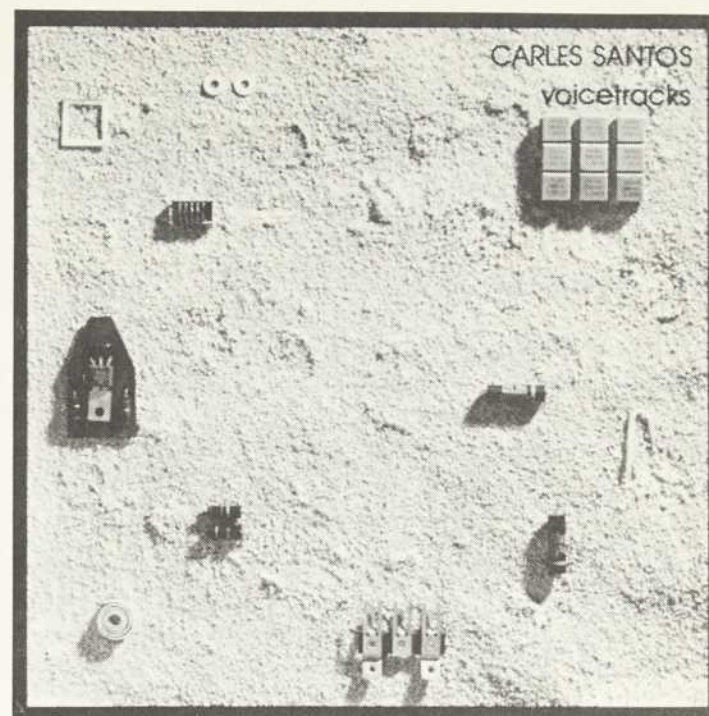
Carles Santos is a Catalan composer, pianist, and vocal artist born in Vinaros, Spain, in 1940. After eight years of musical studies at the Barcelona conservatory, in 1961 he embarked on a career as a concert pianist, receiving various international prizes, and presenting a repertoire ranging from Scarlatti to Cage. His meeting and working with the Catalan poet Joan Brossa in 1962 resulted in his interest's shifting to avant-garde music and art. He began to specialize in playing contemporary works and collaborating with other artists — with Brossa on "Concert irregular." with the Albert Vidal theatre in "L'Aperitiu," with the Cesc Gelabert dance company, with Pere Portabella on films, and with the artist Brian Nissen on the Codex "Obsidian Butterfly." To date he has made eleven short films of his own works. From 1976 to 1979 he served as director of the Group instrumental Catala at the Joan Miro Foundation, Barcelona. On his first record, issued in 1975, he plays piano works by Cage, Cowell, Webern, Stockhausen, and Mestres-Quadreny. He has toured extensively, performing in festivals and concerts in Europe, and North and South America. As a new departure in 1977 Santos began making vocal compositions such as those on this record, often performing them alternately with piano works, but also presenting them alone. In Santos' vocal compositions new elements are added between and or after ones already introduced, so that the whole repeated series is gradually expanded.

Santos' use of this structural device is subtly varied and intensely expressive. He employs many types of elements, ranging from sung tones and short melodies through speech sounds and syllables and various noises produced in the mouth and throat to shrieks, yells, and cries. His singing voice has a wide pitch compass including very high registers that are sung falsetto but which sometimes sound nearly as convincingly "normal" as those of true countertenors. His dynamic range is also very wide, running from the nearly inaudible sounds with which he begins some works to the exceedingly loud ones heard in climatic sections. Santos' great diversity and wide range of vocal resources allows him a correspondingly great diversity of expression. One frequently found feature is the sudden juxtaposition of sounds expressive of contrasting emotions and moods. In one of his incrementally repeated series a short melody expressive of loving tenderness may be followed by a cry of rage or pain and either of them may be juxtaposed with an energetic babbling like that of a more or less amiable idiot. Because of his penchant for extreme emotional expression within relatively strict repetitive structures one might call him a Romantic Structuralist.

Jackson MacLow, extrait des notes de pochette.

Christine Jeffrey/Views From Six Windows, Metalanguage ML-114. Huit compositions/improvisations enregistrées à Londres en janvier/février 1980 en duo, en compagnie de Derek Bailey à la guitare acoustique.

Il n'est pas facile de s'entendre musicalement avec Derek Bailey. Son approche si particulière de l'instrument comme du langage musical, refusant toute référence au passé, sinon le parodiant rend toute intégration à son univers sonore d'autant plus difficile voire même quasiment impossible pour certains. Paradoxalement, c'est lorsqu'un musicien moins sélectif, moins radical cherche à dialoguer avec lui que ces références, une certaine musique du passé nous revient par le biais du collage, de la citation, d'une opposition de style et de vocabulaire. Evan Parker, Steve Lacy ou Tristan Honsinger comptent parmi les rares improvisateurs à avoir réussi, à des degrés divers, ce dialogue avec Bailey. Avec Christine Jeffrey, l'entente est parfaitement concluante. Elle utilise sa voix haut-perchée et si proche parente de la guitare de Bailey, comme d'un instrument à part entière, sans le support du texte. La complicité qui les unit s'entend fort bien. De fait, quelle place tient donc la séduction dans cette musique improvisée?



Diamanda Galas,
cf.: Jim French/*If Looks Could Kill*, Metalanguage ML-108.

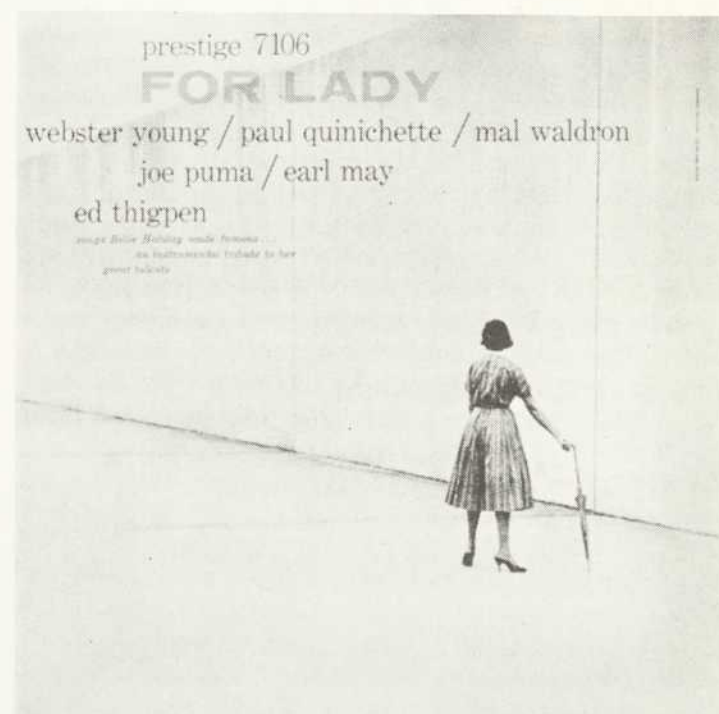
Diamanda Galas est une chanteuse de la côte ouest des États-Unis dont on parle de plus en plus. Elle utilise également sa voix comme un instrument avec ou sans le support de textes ou de bandes préenregistrées en situation de concert. Elle emploie sa voix dans tous les registres, favorisant les pôles extrêmes pour atteindre à une sorte de paroxysme sonore comme émotionnel, troublant, éprouvant: c'est à l'émergence de sonorités inouïes, enfouies, dissimulées dans la psyché qu'elle nous convie. (Une musique du subconscient?)

Dans ce disque enregistré en septembre 1979, elle est accompagnée de Jim French aux saxophones et d'Henry Kaiser à la guitare.

Meredith Monk/*Dolmen Music*, ECM-1-1197 (son dernier disque).

Janet Sherbourne/*Nobody But You*, Practical Pr001.

Il s'agit d'un 45 tours comprenant trois pièces interprétées par Janet Sherbourne, soit *Nobody But You* et *Everyday* qu'elle a composées et chante en s'accompagnant elle-même au piano, ainsi que *Ivory*, une composition de Jan Steele (paroles de Dorothy Steele) qui l'accompagne ici au saxophone alto et piano en compagnie de John Adams à la guitare. (Je n'ai malheureusement pas pu entendre ce disque



puisqu'il a été complètement brisé dans le transport postal.) Jan Steele qui en est le producteur a également enregistré sur étiquette Obscure (#5) un album intitulé *Voices and Instruments* où il partage la vedette avec John Cage. Ce 45 tours peut être obtenu de Practical Music, 502 Chester Road, Sutton Coldfield, West Midlands, B735HL.

Larry Austin/**Hybrid Musics**, Irida 0022.

Ce disque comprend quatre compositions de Larry Austin dont deux pour la voix, soit *Catalogo Voce* pour baryton en interaction avec un clavier vocal électronique et chantant une série de mots fournis par un ordinateur (lesquels décrivent la physiologie du chant), de même que *Maroon Bells* où cette fois-ci la ligne mélodique interprétée par le chanteur et l'instrument électronique dérive du contour de ces montagnes du Colorado dont la pièce tire son titre. (On pense ici, dans un autre ordre d'idées, à *New York Skyline* de Villa Lobos, lequel en 1939 obtint la mélodie principale de cette oeuvre en transposant le contour des gratte-ciel devant lui sur du papier à musique.) *Second Fantasy on Ives' Universe Symphony... the Heavens* complète ce disque, Larry Austin "achevant" en quelque sorte l'oeuvre de Charles Ives. Ce qui nous renvoie donc au tout début, au titre de cet album: **Hybrid Musics**.

La voix circulaire:

cf.: **Ethiopia, vol. 2, Music of the Desert Nomads**, Tangent-Harmonia Mundi TGM-102.

La voix continue, une technique ancestrale que la musique postmoderne vocale comme instrumentale redécouvre.

Vocal Exchanges Between Human and Dolphin, Folkways 6132.

The World's Vocal Arts, Folkways 4510.

Fernando De Lucia/**The G & T Gramophone Company Recordings 1902-1909**, Rubini RS-305.

Soixante-neuf airs, duos et mélodies interprétés par le célèbre ténor De Lucia, grand interprète de Rossini, Bellini et Verdi (1860 ou 61-1925).

Uptown

Uptown est une compagnie de disques vouée à la promotion des méconnus de l'histoire du jazz. Sise à Montréal rue du Chemin de la Reine Marie, cette compagnie est la propriété de Robert Sunenblick, docteur de profession, collectionneur averti et passionné de jazz depuis toujours. Trois disques sont déjà parus et deux autres devraient être disponibles sous peu sur cette étiquette.

Joe Thomas/**Raw Meat**, Uptown UP-2701.

Cet album réunit deux amis de longue date, soit le pianiste Jimmy Rowles et le saxophoniste ténor Joe Thomas, jadis l'un des solistes les plus en vue de l'orchestre de Jimmy Lunceford. Walter Booker et Akira Tana complètent la formation. Huit pièces furent enregistrées les 3 et 4 avril 1979 par ce septuagénaire et disciple de Coleman Hawkins, dont une version de *Body and Soul* en hommage à ce dernier. Il s'agit de l'unique album jamais réalisé sous son nom par Joe Thomas, jouant ici parfois à la limite de ses moyens mais néanmoins toujours émouvant.

J.R. Monterose/**Live in Albany**, UP 2702.

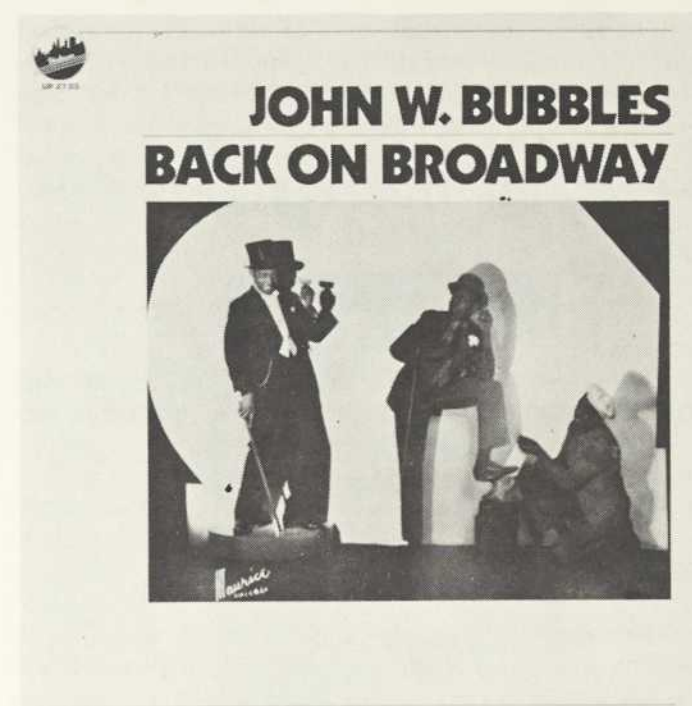
C'est à Albany, N.Y., au Lark Tavern que cet enregistrement fut réalisé le 8 mai 1979. J.R. Monterose au saxophone ténor y est accompagné de Hod O'Brien au piano, Teddy Kotick à la contrebasse et Eddie Robinson à la batterie. Quatre pièces furent enregistrées à cette occasion soit: *The Shadow of Your Smile*, *Ruby My Dear*, *Just Friends*, de même qu'une composition originale, une ballade fort belle dédiée à une amie, véritable cri de l'intérieur: *Lu-An*. Les notes de

pochette retracent en détails au plan biographique comme discographique les principales étapes de la carrière de ce musicien fugitif, énigmatique et dont le jeu s'apparente à Sonny Rollins ou John Coltrane par exemple. Certains se souviennent peut-être que J.R. Monterose joua à Montréal en 1960 aux côtés de son ami le guitariste belge René Thomas et qu'il enregistra également avec ce dernier un album magnifique pour Jazzland en septembre de la même année (supprimé des catalogues depuis très longtemps) et où étrangement, l'on retrouve encore une fois Hod O'Brien et Teddy Kotick au sein de la rythmique. Parmi les enregistrements du saxophoniste toujours disponibles, il faut mentionner cette session qu'il considère comme étant sa plus grande réussite sur disque: **Straight Ahead**, Xanadu 126, (soit sept pièces enregistrées le 24 novembre 1959 en compagnie de Tommy Flanagan (p), de Jimmy Garrison (b) et de Pete La Roca (dr).

Quant à cet album plus récent, c'est de hard bop acoustique qu'il s'agit, une musique sans concession, d'une qualité émotionnelle assez particulière, angoissée voire même tragique en ce qu'elle laisse deviner de malaise latent, ressenti et qui de surcroît nous permet de renouer contact avec Hod O'Brien, un excellent pianiste injustement oublié aujourd'hui. Signalons en terminant qu'un nouvel album de J.R. Monterose devrait paraître sous peu, sur étiquette Uptown réalisé en duo avec le pianiste Tommy Flanagan.

John W. Bubbles/**Back on Broadway**, UP 2703.

John Bubbles, c'est ce chanteur qui créa le personnage de Sportin' Life lors de la première de l'opéra de George Gershwin **Porgy and Bess**, le 10 octobre 1935 à New York. Gershwin lui-même insista pour qu'il interprète ce rôle au cours duquel il chante cette mélodie devenue aujourd'hui célèbre: *It Ain't Necessarily So*. Auparavant, John Bubbles avait connu une certaine renommée lorsque, associé au pianiste Buck Washington ("Buck and Bubbles"), il faisait en tant que chanteur et comédien la tournée des théâtres de vaudeville en Amérique. C'est également l'un des pionniers de la danse à claquettes (*tap dancing*), l'un des plus grands danseurs de toute l'histoire du jazz, un innovateur dont s'inspira beaucoup Fred Astaire par exemple. Aujourd'hui en partie invalide, il se manifeste malgré tout en public à l'occasion, en tant que chanteur. Dans ce disque, d'une voix quelque peu éteinte mais si personnelle et touchante, John Bubbles interprète quatorze chansons d'époque (dont *It Ain't Necessarily So*), accompagné au piano par Frank Owens. Cette musique peut sembler n'entretenir que de bien minces rapports avec le jazz, et participer avant tout de la musique populaire d'alors plutôt que de la musique afro-américaine d'improvisation. Et pourtant, la plupart des mélodies que chante John Bubbles furent gravées en version instrumentale par les plus éminents solistes de l'histoire du jazz: *Why Was I Born*, *On the Sunny Side of the Street*, *Wrap Your Troubles in Dream*, *Lady Be Good*, *Indiana*. On aurait tort de vouloir réduire la contribution de tels artistes sous prétexte que leur art les situe plus ou moins à la périphérie, à la limite d'un jazz certes plus audacieux, plus résolument improvisé. C'est en réalité d'un même contexte global qu'il s'agit, d'une grande complexité. Les interprétations que nous propose John Bubbles (aujourd'hui âgé de quatre vingts ans) sont spécifiques et magistrales du même coup. En bref, un très beau disque, la musique d'une certaine Amérique, celle des années vingt, trente et quarante qui refait surface, le temps d'un disque, de quelques airs bien choisis. Je signale en terminant que trois des mélodies dans ce disque sont signées John Bubbles, dont un blues typique: *Bubbles' Blues*. De plus, la photo de pochette, courtoisie de Sylvia Pancotti (qui a également rédigé les notes de l'album), est des plus étranges. Elle nous donne à voir du côté droit un cirieur de chaussures, puis un deuxième personnage se faisant cirer les souliers par lui et enfin vers la gauche, légèrement en retrait, un troisième personnage en tuxedo placé sur un petit podium circulaire, et saluant, un verre à la main, une canne à pommeau dans l'autre, le regard souriant, les deux



personnages déjà cités, lesquels, en retour semblent lui lancer un regard admiratif. Or ces trois individus ne sont en réalité qu'une seule et même personne, soit John Bubbles! S'agirait-il là d'une mise en scène à caractère autobiographique faisant référence aux diverses étapes parcourues par J. Bubbles pour parvenir au succès, à la célébrité, le passé et le présent s'échangeant un regard complice, amusé (une sorte d'illustration satirique, parodique de l'"American Dream" où partant de peu, il est possible malgré tout d'atteindre les sommets)? Quoi qu'il en soit, c'est un toast à la mémoire que semble porter ici John W. Bubbles et c'est en définitive ce que ce disque représente.

Jay McShann/**Tuxedo Junction**, Sackville 3025.

Sept pièces enregistrées à Toronto, le 24 août 1980 en duo, en compagnie du contrebassiste Don Thompson et faisant référence à plusieurs grands noms de l'histoire du jazz: Erskine Hawkins et Julian Dash (*Tuxedo Junction*), Sir Charles Thompson et Illinois Jacquet (*Robbins Nest*), Mary Lou Williams (*Froggy Bottom*), Don Redman (*Gee Baby Ain't I Good To You*) et Duke Ellington (*Do Nothing Till You Hear From Me*). Deux compositions de Jay McShann complètent ce recueil: *One Sided Love* et *Barrelhouse Bolero*. Il s'agit du cinquième album de ce grand pianiste paru sur cette étiquette. Tous sont magnifiques et représentatifs de la vitalité de ce merveilleux musicien au sommet de sa forme. Sous les doigts de Jay McShann, Kansas City, haut lieu jadis d'une certaine "Jump Music" à l'emporte-pièce, semble renaître. Le blues occupe également une place importante dans son répertoire. Avec Count Basie, Eddie Durham, Buster

JAY MCSHANN - TUXEDO JUNCTION



Featuring Don Thompson - Sackville 3025

Smith et quelques autres, Jay McShann compte parmi les derniers survivants de cette ère fabuleuse, de ce lieu désormais mythique, fascinant que fut Kansas City autrefois. Sont déjà parus:

The Man From Muskogee, Sackville 3005, en quatuor avec Claude Williams (violon), Don Thompson et Paul Gunther (dr).

Crazy Legs & Friday Strut, Sackville 3011, (en duo avec Buddy Tate (ts)).

A Tribute to Fats Waller, Sackville 3019, (en solo).

Kansas City Hustle, Sackville 3021, (en solo).

Wray Downes, Dave Young/**Au Privave**, Sackville 4003.

Wray Downes est un pianiste bop torontois de grand talent. Il s'agit du premier enregistrement réalisé sous son nom en duo sur une face avec le contrebassiste Dave Young et en trio sur l'autre, le guitariste Ed Bickert venant se joindre à eux. Neuf pièces furent enregistrées à Toronto le 13 décembre 1978, sinon les 16 février et 27 juin 1979.



Wray Downes was born in Toronto and began playing piano when only four years old. He was a student of Anne Scott-Mumford from 1938 to 1950 and during that period won more than 75 medals, awards and scholarships in open competition, including a scholarship to London's Trinity College of Music. He rounded out his musical studies in 1952 with a year in Paris with Lazare Levy and Henri Lauth.

The disciplines of classical music have always enhanced Wray Downes' articulation, but he recently explained that even as a student he was anxious to discover different ways to interpret the formal compositions which all students have to execute during the many years of preparation for the concert stage. Perhaps this inquisitiveness helped move him towards the jazz world. While in Paris he studied harmony with Dizzy Gillespie and began an active apprenticeship with many expatriate American musicians: Bill Coleman, Buck Clayton, Dicky Wells and Sidney Bechet to name only a few.

In 1956 Wray returned to Canada and in Montreal studied composition with Neil Chotem and bass with Natalie Claire. By 1958 he was back in Toronto and became a key member of vibraphonist Peter Appleyard's quarter; with bassist Bill Britto and drummer Archie Alleyne he completed the best rhythm section in the city. Eventually Wray Downes became part of the house band at the Town Tavern, supporting such headliners as Johnny Griffin, Ben Webster, Sonny Stitt, Terry Gibbs, Lester Young and Clark Terry.

Toronto is notably unsympathetic to the talents of its most creative people. Writers, painters, actors and musicians have been stifled by its conservatism and many have moved on to find success in Europe and the United States. Those who remained behind had to divert their creative energies into less stimulating areas to survive. Wray Downes spent a decade as musical director for popular singers, television variety series and such touring extravaganzas as Ice Follies International. There was a year of teaching as well as time devoted to study and practice. Since returning to Toronto in 1972 his sensitive touch and sparkling solo work has demonstrated, in his continuing tenure with Peter Appleyard and on infrequent engagements with visiting American soloists, that he is a mature and major piano stylist. His talents enhanced a

1977 recording session with Don Menza, Dave Young and drummer Pete Magadini (*Bones Blues*, Sackville 4004) but the full breadth of his playing is better illustrated in this collection of duo and trio performances. He can be percussively driving in the manner of Oscar Peterson (*Sweet Georgia Brown*, *Falling In Love With Love*) or lyrically explorative (*A Portrait Of Jennie*) but perhaps the full measure of his sensitivity is best captured in his solo statement of *My Romance*.

John Norris, notes de pochette.

Des enregistrements de Sammy Price (*Sweet Substitute*, piano solo, #3024), Archie Shepp (*Quartet*, #3026) et Joe Sealy (pianiste, en trio, *Clear Vision*, #4007) sont également parus récemment sur Sackville. Doivent paraître sous peu, des albums de Buddy Tate, John Arpin et Frank Rosolino.

Peter Leitch/**Jump Street**, Jazz House 7001.

Peter Leitch est un guitariste de jazz originaire de Montréal et jouant dans un style l'apparentant à Kenny Burrell ou Jimmy Raney par exemple. Cet album comprend six compositions enregistrées à Toronto en 1981: *Jump Street*, *Prelude To A Kiss*, *New Day*, *New Waltz For Susan*, *Blues From Concert Piece For Basie*, *Fast Food*. George McFetridge (p), Neil Swanson (b) et Terry Clarke (dr) complètent la formation. Le Tromboniste Terry Lukiwski se joint à eux pour deux pièces. Art Davis (b) et Freddy Waits jouent également sur deux pièces. Le Canada ne manque pas d'excellents guitaristes de jazz: Sonny Greenwich, Lenny Breau, Nelson Symonds, Ed Bickert, etc... Peter Leitch en fait également partie, maintenant une certaine tradition dans l'actualité tout en y apportant sa contribution propre.

Boots Mussulli/**Little Man**, Affinity AFF-67.

Il s'agit de l'un des deux albums enregistrés sous son nom par ce saxophoniste méconnu (il y joue de l'alto et du baryton) et comprenant deux sessions différentes en quatuor: a) Boston, 14 juin 1954, quatre pièces avec Ray Santisi (p), John Carter (b) et Peter Littman (dr), sinon b) sept pièces enregistrées à New York, le 7 novembre 1954, avec cette fois-ci Max Bennett (b) et Shelly Manne (dr) en complément de formation. Cet album faisait partie à l'origine de la série Capitol "Kenton Presents" de même que plusieurs autres réédités aujourd'hui sur Affinity. Voici quelques titres à surveiller parmi les plus remarquables dans cette série:

Serge Chaloff/**Boston Blow-Up!**, Aff. 63.

Frank Rosolino/**Frankly Speaking**, Aff.

Jimmy Giuffre/**Four Brothers**, Aff. 70.

Claude Williamson/**Keys West**, Aff. 62.

Bob Cooper/**Shifting Winds**, Aff. 59.

Quant à Boots Mussulli, petit maître du saxophone, il assume fort bien ce que l'on pourrait appeler la quotidienneté du be bop.

Alvin Lucier/**I Am Sitting In A Room**, Lovely Music, VR-1013.

Exécutant: Alvin Lucier, voix parlée sur bande. Les photos de pochette qui constituent au plan visuel un équivalent de la musique sont tirées des *Polaroid Image Series* de Mary Lucier.

I Am sitting in a room is one of several works I have made since 1968 which explore the acoustic characteristics of natural and architectural spaces. In this work several sentences of recorded speech are simultaneously played back into a room and re-recorded there many times. As the repetitive process continues, those sounds common to the original spoken statement and those implied by the structural dimensions of the room are reinforced and grow louder; the others are gradually eliminated. The space acts as a filter; the speech is transformed into pure sound. All the recorded segments, from the original to the final copy, are spliced together in the order they were made and constitute the final and complete version of the work.

I am sitting in a room was composed in 1970 and was first performed at the Guggenheim Museum in New York on March 25, 1970. The original version consisted of fifteen generations of the composer's speech and was accompanied by Mary Lucier's



Polaroid Image Series, which used a similar copying process. A second, longer version was made in 1972 to accompany the dance *Dune*, choreographed by Viola Farber for her company and first performed at the Brooklyn Academy of Music on April 21, 1972. Since then, many versions have been realized by other musicians, including one in Swedish by composer Lars-Gunnar Bodin for broadcast by the Swedish Radio in 1979. This recording was made by the composer on October 29 and 31, 1980, in the living room of his home in Middletown, Connecticut. It consists of thirty-two generations of the composer's speech and was made expressly for this Lovely Music record.

Notes de pochette.

Une oeuvre capitale de la musique du 20e siècle, une sorte de "sacre du printemps" de la postmodernité.

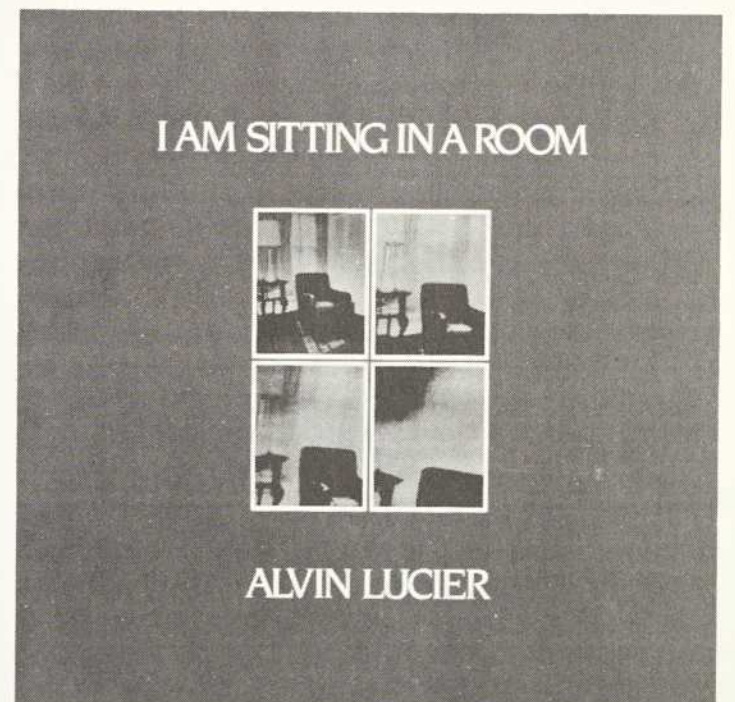
Robert Ashley/**Music Word Fire And I Would Do It Again (Coo-Coo)**, VR 4908.

Music Word Fire And I Would Do It Again (Coo-Coo) is the soundtrack album from a television program of the same name from composer Robert Ashley's opera, *Perfect Lives (Private Parts)*.

While not an actual episode from the seven-part opera, **Music Word Fire...** is a collection of audio and video program notes, relating a sub-plot within the opera:

In *Perfect Lives (Private Parts)*, Buddy (The World's Greatest Piano Player) teaches his secrets to a select few through a set of video tapes currently in the hands of Baby, an all-around spiritual seeker and wife of Rodney (The Bartender). These legendary tapes are documents of rare and impossible occasions at the piano ("... and how they do it no one knows.") If you can't play boogie-woogie after this half-hour, there's no hope.

Music Word Fire are musical variations on episode three of *Perfect Lives*, "The Bank". There are four compositions, introducing the four principal characters of the opera in cameo performances or portraits. The video and musical techniques unique to the entire seven-part opera are presented by these portraits of Isolde (Marie Isolde), Raoul de Noget (No-Zhay), Buddy (The World's Greatest Piano Player) and The Captain of the Football Team (Donnie).



The music and word for this piece are by Robert Ashley. He is joined in collaboration by "Blue" Gene Tyranny (Piano and Prepared Piano), Peter Gordon (Producer and electronics), David Van Tieghem (vocals and percussion), Jill Kroesen (vocals), John Sanborn (video design) and Carlota Schoolman (television producer). His previous albums on Lovely Music are: *Private Parts* (LML 1001), *Automatic Writing* (LML 1002) and *The Bar* (VR 4904).

Notes de communiqué.

Voilà pour l'information de base. Quant à la musique, c'est d'une autre oeuvre-bilan qu'il s'agit, intégrant du même coup le disco, l'électronique, le piano préparé, certaines références à l'histoire, l'humour, etc... dans une même texture ou matière sonore composite, le tout étant exécuté avec une expertise indéniable. Radicalement différent du premier disque paru dans cette série (*Private Parts*, LML-1001, un envoûtant monologue, une esthétique de l'intimité), cet album souligne l'indispensable diversité d'approche, de contenu à laquelle doit avoir recours Robert Ashley pour effectuer de manière pertinente et sans renier la sensibilité, l'acquis postmoderne, sa relecture de l'opéra aujourd'hui. Oeuvre insituable donc, elle participe de plusieurs genres à la fois sans en exclure aucun: performance, opéra, théâtre musical, vidéo.

Harold Budd/*The Serpent (In Quicksilver)*, Cantil 181.

Six compositions d'Harold Budd: *Afar*, *Wanderer*, *Rub With Ashes*, *Children On The Hill*, *Widows Charm*, *The Serpent (In Quicksilver)*. L'instrumentation varie suivant les pièces: piano acoustique, électrique, guitare à pédale, orgue Hammond, contrebasse. Enregistré en 1980-81 avec la participation de Chas Smith (g) dans *Afar* et Eugene Bowen (b) dans *The Serpent*, cet album contient du Harold Budd typique: quelques sons tenus, quelques accords répétés lentement, suspendus, à la dérive. Une musique sereine, accessible, qui flotte tranquillement, paisiblement dans l'espace ambiant. Une musique d'accompagnement (un peu facile peut-être?) pour un narratif dont on ignorerait la trame.

Marin Marais/*Pièces de Viole du Second Livre 1701*, Astrée, AS-4.

Interprètes: Jordi Savall (viole de gambe), Anne Gallet (clavecin), Hopkinson Smith (théorbe).

Qui aujourd'hui connaît seulement le nom de Marin Marais? Tombé dans l'oubli le plus total, c'était pourtant un musicien de la Cour de Louis XIV qui jouissait de son temps d'une grande notoriété. Mais il a souffert, comme beaucoup de ses contemporains, du voisinage de musiciens trop brillants: entre Lully et Rameau, nous pouvons encore citer Charpentier, Delalande, Campra, François Couperin. Mais tous les autres? Les Destouches, Mouret, Marais, ont pâli à côté des étoiles d'une époque féconde et troublée de polémiques violentes. L'école des clavecinistes et organistes, qui ne rivalisait point avec l'art vocal de Lully, est encore présente dans le répertoire de nos musiciens: D'Anglebert, Lebègue, Dandrieu, Grigny, Clérambault résonnent encore sur nos instruments. Mais Marin Marais a eu la malchance, outre celle de composer des opéras dans la mouvance de Lully, de donner la plénitude de son art sur un instrument que la famille des violons a fait tomber dans l'oubli: LA VIOLE DE GAMBE ou BASSE DE VIOLE. Et c'est seulement aujourd'hui que l'on redécouvre la manière spécifique de jouer de cet instrument ainsi que les compositeurs qui l'ont illustré.

Né le 31 mai 1656, d'un père cordonnier, Marin Marais fut d'abord enfant de chœur à Saint-Germain-l'Auxerrois, en même temps qu'un autre enfant à l'avenir prometteur: M.R. Delalande (1656-1726), connu surtout pour sa musique religieuse. À seize ans, il quitta cette maîtrise et devint l'élève de Sainte Colombe, virtuose de la viole de gambe qui avait apporté de tels perfectionnements à la technique de l'instrument qu'il lui avait permis, selon H. Le Blanc, "d'imiter les plus beaux agréments de la voix" (*Défense de la Basse de Viole*, 1740).

Marie-Madeleine Krynen, notes de pochette.

Cette parenté de la viole et de la voix discernable dans la pièce *les Voix humaines* incluse dans ce disque est à nouveau soulignée par Marais dans le titre d'une autre de ses oeuvres strictement instrumentale: *la Gamme en forme de petit opéra*, coffret Vox SVBX-5142.

Mondonville/*Pièces de clavecin avec voix ou violon*, Harmonia Mundi, HM-1045.

Interprètes: Judith Nelson (soprano), William Christie (clavecin) et Stanley Ritchie (violon). L'enregis-



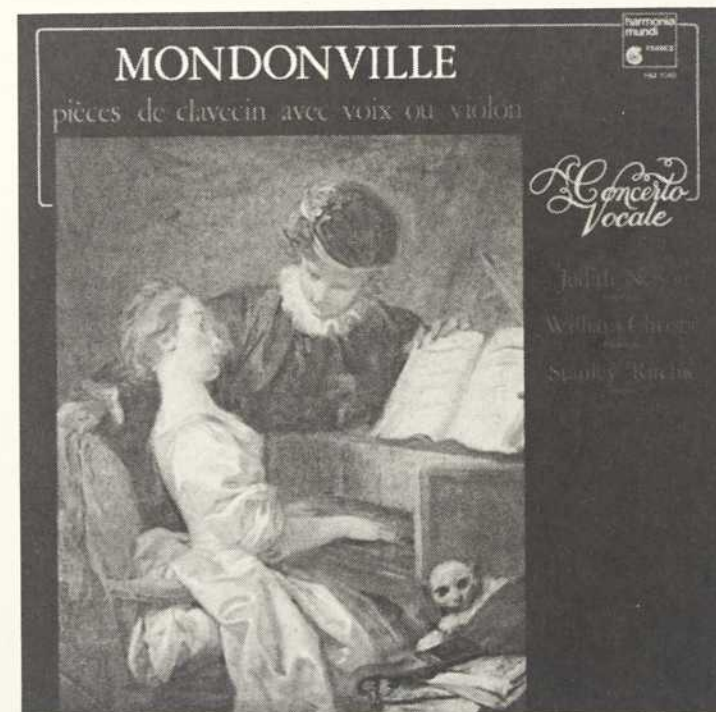
trement réalisé en janvier 1980 comprend neuf compositions.

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (baptisé à Narbonne le 25 décembre 1711, mort à Belleville le 8 octobre 1772) commença sa carrière à Paris et à Lille vers 1733. On ne sait rien de lui jusqu'en 1738 qui voit sa réputation de violoniste et de compositeur croître régulièrement à la faveur de nominations royales, de productions à l'Opéra et, par-dessus tout, de l'exécution de ses oeuvres au "Concert spirituel". De 1755 à 1762, il fut directeur artistique de cette célèbre entreprise où ses Grands Motets avaient déjà remplacé ceux de Delalande pour devenir la musique de concert préférée du Tout-Paris.

Ce n'est cependant pas à ces oeuvres quelque peu faciles et pâles que Mondonville doit sa place dans l'histoire de la musique, mais à ses expériences audacieuses dans le domaine de la musique instrumentale. À vingt-trois ans déjà, il avait créé un genre entièrement nouveau qui, fait assez rare dans l'histoire des arts, acquit une popularité immédiate et durable. Convaincu que la veine de la sonate avec basse continue était épuisée par une surproduction (elle survécut encore un demi-siècle), il s'est "appliqué à chercher du nouveau" et, d'un seul trait, donna naissance à la sonate pour clavecin avec accompagnement de violon, devenant ainsi le précurseur de toute la musique de chambre avec piano. Dans cette oeuvre, qu'il appela *Pièces de clavecin en sonates* (op. 3), il explora toutes les relations possibles entre les deux instruments, mais comme son imagination fertile était toujours insatisfaite, il se tourna alors vers la voix. En 1738, un *Concerto à trois chœurs* de sa composition fut joué au Concert spirituel. Bien que l'on n'ait jamais retrouvé la partition, ni même une description, on peut en imaginer la nature d'après la critique qui parut dans le *Mercur* de mai 1752 sur une tentative analogue. Ce n'était rien moins qu'un double concerto pour voix et violon avec accompagnement orchestral et choral. Mondonville eut l'idée d'intervertir le procédé habituel en composant d'abord la musique et en cherchant ensuite un texte latin dont le sens correspondait à l'expression musicale.

Les *Pièces de clavecin avec voix ou violon* enregistrées ici furent une expérience non moins audacieuse que le *Concerto*. Ayant montré comment un violon pouvait accompagner un clavecin, Mondonville prouvait à présent que la voix humaine pouvait être traitée comme un instrument dans un ensemble de chambre.

David Fuller, notes de pochette.



Karol Szymanowski/*Symphonies Nos 2 et 3*, London JDR 72026.

Orchestre symphonique de Détroit sous la direction d'Antal Dorati. La troisième symphonie soustrée "Chant de la nuit" fait également appel à un soliste (Ryszard Karczykowski, ténor) et un chœur (The Kenneth Jewell Chorale).

Karol Szymanowski is the most important name in Polish music between Chopin and the group of present-day composers led by Lutoslawski and Penderecki. Born in the Ukraine, he belonged to a highly cultured Polish landowning family. He studied piano and theory with his kinsman Gustav Neuhaus, and later in Warsaw. By the time he was twenty, he had already composed a Study in B flat minor which his compatriot Paderewski played and made famous. Chopin and Scriabin, both composers for his own instrument, the piano, were early influences, but Wagner soon joined them. Then, from 1906 to 1908, Szymanowski lived mostly in Germany, where he came as close to the music of Strauss and Reger as he was to Wagner's. Already the opulence of his first orchestral work, a Concert Overture composed in 1905, showed the strong influence of Strauss, and his first Symphony, composed in 1907, marks only a difference in size.

The heavily Germanic bias of Szymanowski's music was dissolved during the period of the first world war, when, unable to journey West, he visited Moscow and Petrograd, and there became better acquainted with the music of Debussy. It was at this stage of his musical development that Szymanowski found his own true style. The Third Symphony was composed in the undisturbed peace of his family home at Timoshovka. One of this Mediterranean sorties to Sicily and the coast of North Africa in 1914, brought him into contact with the Islamic culture which informs *The Song of the Night*, composed in 1915 and 1916, which, in the words of C.R. Halski, marks "the rebirth of the lyrical emotion that had for a time yielded to soullessness and over-emphasis bordering on vociferousness." The Symphony is a setting for tenor, mixed chorus and large orchestra of a mystical poem taken from the second *divan* of Jalâl-uddin Rûmi, the greatest of all the Persian Sufi poets. (In the printed score, the composer allows performances without chorus, but not without tenor. It has become the practice, nevertheless, to substitute a soprano voice for the tenor.) Emil Mlynarski conducted the first performance in Warsaw in 1921, a performance planned to be given in St. Petersburg in 1916 by Siloti having never taken place because of the political unrest in Russia at the time.

Félix Aprahamian, notes de pochette.

Albert Roussel, *Evocations*, Supraphon 1112-2454.

Pour contralto, ténor, baryton, chœurs (sous la direction de Josef Veselka) et orchestre (philharmonique tchèque sous la direction de Zdenek Kosler). L'oeuvre se divise en trois sections 1) *Les dieux dans l'ombre des cavernes*; 2) *La Ville rose*; 3) *Aux bords du fleuve sacré*.

Précédant l'opéra-ballet *Padmavati* (1918, création 1923) de plusieurs années, *Evocations* (1910-11) est une autre oeuvre qui manifeste l'influence profonde de l'orient, de l'Inde plus particulièrement sur Roussel qui y effectua de fait un séjour en 1908. Ses impressions sont transposées ici dans une musique où l'exotisme n'occupe qu'une faible place. Au plan sonore, c'est d'une oeuvre symphonique européenne qu'il s'agit indéniablement, personnelle et dénuée de tout orientalisme de pacotille. La diction française des interprètes n'est pas irréprochable bien qu'acceptable. La traduction en français des notes incluses dans la pochette laisse cependant grandement à désirer! (Ne pourrait-on pas établir un parallèle entre cette partition d'Albert Roussel et certaines oeuvres de Gustav Holst également influencé par l'orient?)

Other Music/*Prime Numbers*, OMIJ-14.

Il s'agit d'un ensemble de onze compositeurs/exécutants jouant leurs propres compositions sur des instruments de leur fabrication. Ils affirment eux-mêmes avoir subi l'influence des musiques pour Gamelan de Bali et Java, de la polyphonie européenne, de la musique modale grecque antique, des rythmes africains, et enfin de la tradition expérimentale américaine. L'album comprend neuf compositions enregistrées en mai 1980.

Cette parution pose encore une fois la question de l'exotisme en musique. Les références ici bien qu'avouées sont tellement évidentes, tellement flagrantes qu'elles réduisent l'originalité des participants à bien peu de choses et ce, malgré les théories, et les bonnes intentions manifestées. C'est au plan sonore de mimétisme qu'il s'agit ici avec quelques variantes

d'importance mineure. Ce qui importe en définitive, c'est ce que l'on entend. Or dans cette musique, l'on entend beaucoup trop les autres (cultures/individus) et pas suffisamment ceux-là mêmes qui la font, leur personnalité véritable, leur "son propre", authentique. En musique, il est toujours question de sonorité en définitive, peu importe les idées exprimées. Ce que l'on perçoit ici, ce que l'on y entend ne se distingue pas suffisamment de ses emprunts d'origine pour qu'on puisse en faire abstraction à l'audition. Je ne suis pas contre la création d'une sorte de gamelan américain en soi, au contraire. C'est une manière valable d'étudier certaines musiques d'ailleurs, de s'assimiler ou vérifier certaines notions, de participer à une expérience de groupe instructive, sans autre prétention. Mais pourquoi vouloir à tout prix faire un disque de cette situation sans auto-critique préalable quant à sa spécificité sonore? Sur disque, cette musique ne passe malheureusement pas la rampe.

Tristan Honsinger, Steve Beresford/*Double Indemnity*, Y-9.

Enregistré à l'I.C.A. de Londres en 1980, l'album comprend cinq pièces: *Double Indemnity* qui occupe la face un et donne son titre à l'album, *Say Hello To The Cello*, *Pre-Echo*, *I Don't Have A Bottle Named Wady*, *Stolen Time*. Tristan Honsinger joue du violoncelle et chante ou raconte une histoire quelconque; Steve Beresford joue du piano et du flugel horn. Tessa Pollitt a dessiné la couverture de pochette et Marie Leahy signe la photo publiée à l'endos. Cet album de nouvelle musique improvisée euro/américaine est disponible de Y Records, 42 Leinster Sq., Bays-Water, London W2, sinon du distributeur: Rough Trade, 137 Blenheim Crescent, London W11.

LIVRES

Diapason/*Dictionnaire des disques*, un guide critique de la musique enregistrée aux éditions Robert Laffont, 1981, 964 p. Ce "bilan de la longue histoire du disque", bien que d'une utilité incontestable, présente des omissions majeures que l'on aimerait bien voir corrigées dans une prochaine édition. Ainsi par exemple, qu'en est-il de la musique anglaise dans ce dictionnaire? E.J. Moeran, Frank Bridge, Cyril Scott, Gerald Finzi, Frederick Delius, George Butterworth, Arnold Bax, etc..., en sont absents bien que de nombreux enregistrements de plusieurs de leurs oeuvres soient toujours disponibles à l'échelle internationale.

Anita O' Day/*High Times Hard Times*.

Une autobiographie rédigée en collaboration avec George Eells incluant une discographie complète. G.P. Putnam's Sons, New York, 1981, 347 p.

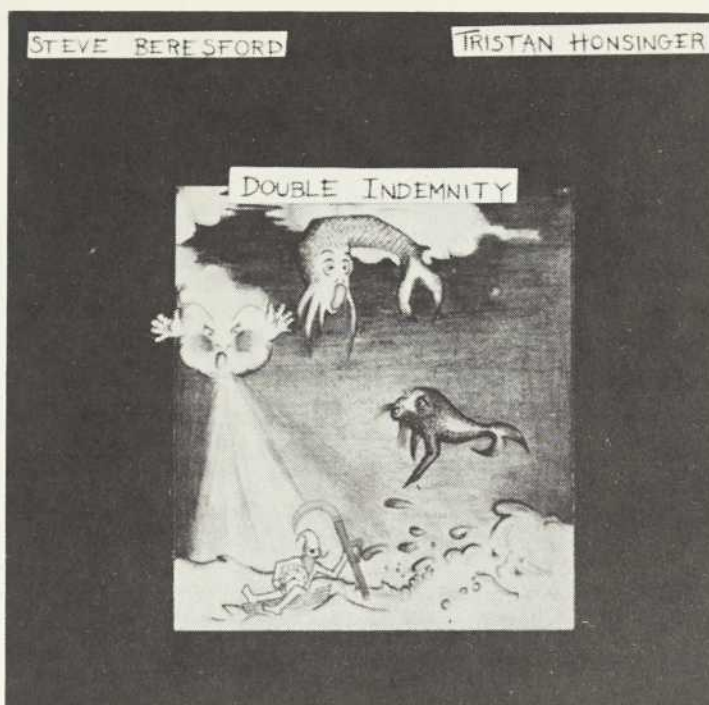
'This is a story about a woman who wanted to be a jazz singer and refused to let anything stop her. She started singing at the age of twelve for coins thrown on a dance floor. She just barely made enough money to pay the rent as a band singer — a "canary" — in the forties. She had two bad marriages and was a heroin addict for fifteen years. She survived all that to become one of the world's great jazz singers just at the time the world turned its back on jazz and flipped over rock and disco. It's the story of Miss Anita O'Day, who, at sixty, is at her peak and is now beginning to get a little recognition and make a little money as the disco fad begins to fade and jazz makes a comeback.

Harry Reasoner, Foreword (extrait).

Un disque récent (et que pour ma part, je n'hésiterais pas à recommander):

Anita O'Day/*Angel Eyes*, Emily ER 13081.

Il s'agit pour les huit premières sélections d'un enregistrement réalisé au Japon en 1978 en compagnie du trio de John Poole de même que deux autres pièces enregistrées à Tokyo en 1975: *You'd Be So Nice To Come Home To*, *When Sunny Gets Blue*, *Angel Eyes*, *Honeysuckle Rose*, *Send In The Clowns*, *Black Coffee*, *There Will Never Be Another You*, *Bewitched*, *Is You Or Is You Ain't My Baby*, *I Cried For You*. Emily Records, P.O. Box 123, North Haven, CT 06473.



Musique et Médecine, de Patrick L'Échevin, éditions Stock, 1981, 233 p.

Cet ouvrage est une approche détaillée d'un ensemble de rapports existant depuis toujours entre la musique et la médecine, que l'on pourrait croire, de prime abord, deux domaines totalement différents. Dès le début du livre, on redécouvre que dans la magie primitive, l'art de soigner passe obligatoirement par "l'incantation" ou chant magique. Le cheminement historique se poursuit par une étude comparative des divers courants de pensée qui ont animé simultanément l'évolution de la musique et de la médecine, de Pythagore à Borodine, deux musiciens et médecins.

La deuxième partie de l'ouvrage aborde les problèmes actuels grâce aux évolutions des deux disciplines. Qu'il s'agisse des énigmes posées par des malades célèbres, comme Haendel ou Schumann, de la façon dont les compositeurs ont représenté le personnage du médecin dans l'opéra, des moyens dont dispose la médecine moderne pour analyser et décortiquer scientifiquement l'émotion musicale, ou qu'il s'agisse de l'utilisation de la musique pour soigner certaines maladies.

Dans la troisième partie, l'auteur analyse, à partir de son expérience personnelle, la similitude de comportement, de pensée et d'action entre le musicien et le médecin.

Notes de couverture.

Steve Reich/*Écrits et Entretiens sur la Musique*, textes préfacés et traduits par Bérénice Reynaud. Collection "Musique/Passé/Présent", Christian Bourgeois, Paris, 1981, 182 p.

Les essais qui paraissent dans ce livre ont été initialement rassemblés et publiés en anglais en 1974 sous le titre *Writings about Music*. J'écrivais alors dans l'introduction: «Ce que l'on exige d'une musique, c'est qu'elle vous émeuve, et quand cette émotion n'existe pas, on n'a pas vraiment envie de savoir selon quels principes cette musique est composée.» J'insisterai là-dessus aujourd'hui plus encore. Les mouvements, qu'ils soient sériels, aléatoires, minimaux, passent, et ce qui nous reste, c'est un petit nombre de compositions que les musiciens ont envie de jouer et le public d'entendre. (...)

Les essais réunis dans cette traduction française remontent au



plus tard à 1973. Il faut en particulier noter que «la Musique en tant que processus graduel» date de 1968. L'idée de musique en tant que processus graduel qui est exposée dans cet essai vient d'une réflexion sur la musique que j'avais composée antérieurement. Comme de nombreux travaux théoriques, ce texte repose sur une description exacte d'oeuvres écrites avant lui. Certaines de mes compositions, telles que *It's Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966), *Piano Phase* (1967), *Violin Phase* (1967) et *Pendulum Music* (1968) sont définitivement des exemples de "musique en tant que processus graduel". Cette description commence à perdre de son exactitude avec la dernière section de *Drumming* (1971). Si quelqu'un me demandait: "comment analyser des morceaux tels que *Music for Mallet Instruments*, *Voices and Organ* (1973), *Music for 18 Musicians* (1976), *Music for a Large Ensemble* (1978), *Octet* (1979), *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1979) et *Tehilleem* (1981) comme des processus graduels?", je répondrais: "Ce ne sont pas des processus. Ce sont des compositions utilisant différentes techniques." L'idée de musique en tant que processus graduel décrit mes compositions jusqu'à la dernière section de *Drumming*; ensuite, elle s'applique de moins en moins à ma musique.

Il me fallait rendre compte de ces changements importants qui ont transformé ma musique et dont il est facile de se rendre compte à l'écoute (...). J'ai donc décidé d'inclure dans cet ouvrage une discussion des changements survenus dans mon attitude et dans les techniques que j'utilise, et qui se sont produits depuis 1974. À cet effet, j'ai rassemblé les extraits de quelques conversations ayant eu lieu entre 1976 et 1981. Elles couvrent des sujets variés mais, par-dessus tout, elles traitent de changements. Changements d'attitude, changements d'intérêt et changements de technique. (...)

Ce qui m'intéresse, et m'a toujours intéressé, c'est la musique dans une acception plus traditionnelle du mot. Par "traditionnelle", je fais référence à un certain nombre de traditions musicales à l'échelle mondiale, parmi lesquelles la tradition européenne de 1200 à 1750 environ, ce qui reste de la musique balinaise pour gamelan, ce que l'on peut encore trouver de la musique d'Afrique occidentale, le jazz américain de 1950 à 1965 environ, la musique de Stravinski, Bartok et Webern, et la cantillation traditionnelle des Écritures hébraïques.»

Steve Reich, notes d'introduction.

Le livre comprend également une préface de Bérénice Reynaud (Steve Reich et la Nouvelle Musique Américaine). Les entretiens sont au nombre de cinq: avec Michael Nyman (1976), Wayne Alpern (1980), Cole Gagne (1980), Susan Bergholz (1981 et Bérénice Reynaud (1981). Une liste des oeuvres et des enregistrements disponibles complète l'ensemble en guise d'annexes.

REVUES

Collusion. Il s'agit d'un nouveau magazine publié à Londres et touchant divers aspects des musiques du monde, de toutes les époques comme de toutes les catégories, de la musique dite traditionnelle à l'actuelle "New Music" composée comme improvisée. Au sommaire de ce premier numéro (août 1981), on trouve: des articles sur Milford Graves, Diamanda Galas, la musique de cinéma, le salsa, la radio à ondes courtes, la musique de Nouvelle-Guinée, l'enseignement de la musique suivant Misha Mengelberg, le calypso, etc... Publiée trois fois par année, cette revue animée par Steve Beresford, David Toop, Peter Cusack et Sue Steward est disponible à l'adresse suivante: 114 Philip Lane, London N15, England.

RAYMOND GERVAIS



SALLY MITCHENER

du 1^{er} au 22 avril 1982

GALERIE



sans but lucratif
commanditée et administrée
par Alliance mutuelle-vie

ouverte du lundi au samedi de 11h à 17h

680, rue Sherbrooke ouest, Montréal

284-3768

AU CENTRE SAIDYE BRONFMAN

Agnes Martin

du 23 février au 14 mars

5170 ch de la Côte-Ste-Catherine, Montréal
H3W 1M7 739-2301

lun.-jeu. 9 à 21, ven. 9 à 15:30, dim. 9:30 à 9

DAVE TOMAS
EXPERIMENTAL PHOTOGRAPHIC
STRUCTURE III

DU 20 FEVRIER AU 13 MARS, 1982
INSTALLATION A 372 OUEST STE.
CATHERINE, EDIFICE BELGO,
SUITE 405, MONTREAL,
MERCREDI AU SAMEDI 13H-17H30

LEOPOLD PLOTEK
TABLEAUX RECENTS
6 FEVRIER AU 6 MARS, 1982

307 STE-CATHERINE OUEST SUITE 515, MONTREAL QUEBEC H2X 2A3 (514) 842-2676

YAJIMA/GALERIE

Les Esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946

Première exposition cherchant à cerner le concept de la modernité dans l'art du Québec au cours de la première moitié du XX^e siècle. Parmi les artistes représentés sont: Morrice, Leduc, Suzor-Côté, Borduas, Lemieux, Dallaire, Dumouchel, Legendre, Daudelin, Duquet...

23 avril - 13 juin Galerie nationale du Canada, Ottawa

4 juillet - 15 août Art Gallery of Windsor

2 septembre - 15 octobre Musée d'art contemporain, Montréal

1 - 30 novembre Rodman Hall Art Centre, St. Catharines

12 janvier - 27 février (1983) Musée du Québec

GALERIE NATIONALE DU CANADA

Elgin et Slater Ottawa (613) 992-4636



Musées nationaux
du Canada

National Museums
of Canada

Canada

BILL VAZAN

UNFOLDING & HEAPING

MARCH 20 — APRIL 17, 1982

49 TH PARALLEL 420 WEST BROADWAY, NEW YORK 49E PARALLÈLE

art
press

LA PETITE EQUIPE

QUI SUSCITE LES GRANDS DEBATS

PEINTURE, SCULPTURE, PHOTO, CINÉMA, THÉÂTRE, MUSIQUE, DANSE,
VIDÉO, PERFORMANCE, LITTÉRATURE, PHILOSOPHIE, PSYCHANALYSE

EN VENTE DANS TOUS LES KIOSQUES LE 1er DE CHAQUE MOIS: 18F
ABONNEMENT: 11 NUMÉROS. FRANCE: 185 FRF; AMÉRIQUE: 255 FRF;
AUTRES PAYS: 270 FRF.

12, AVENUE MATIGNON, 75008 PARIS

CHARLES SIMONDS February 22 to March 15, 1982

New York artist Charles Simonds uses the gallery as his studio. The exhibition has three components: a collection of raw materials ranging from clay and sand to plastic materials and found objects; the artist's work space; and the works that Simonds will make during the exhibit.

March 1 at 4:00 p.m. talk by Charles Simonds

March 5 at 4:30 p.m. talk by John Beardsley,
Curator of the Corcoran
Gallery of Art,
Washington D.C.

March 12 at 4:30 p.m. closing reception

open daily 1:00 to 5:00 p.m.

WALTER PHILLIPS GALLERY

for the exhibition/presentation/production of
contemporary art

The Banff Centre School of Fine Arts
P.O. Box 1020, Banff, Alberta,
Canada T0L 0C0
(403) 762-6281

Débutant/Beginning #—

Abonnement d'un an/
One year subscription \$18
Institution \$25

Abonnement de 2 ans/
Two year subscription \$32
Institution \$40

Abonnement à l'étranger/
U.S./Europe subscription
Un an/one year \$28
Institution \$38

2 ans/two years \$48
Institution \$60

**ABONNEZ-VOUS
SUBSCRIBE NOW**
PARACHUTE

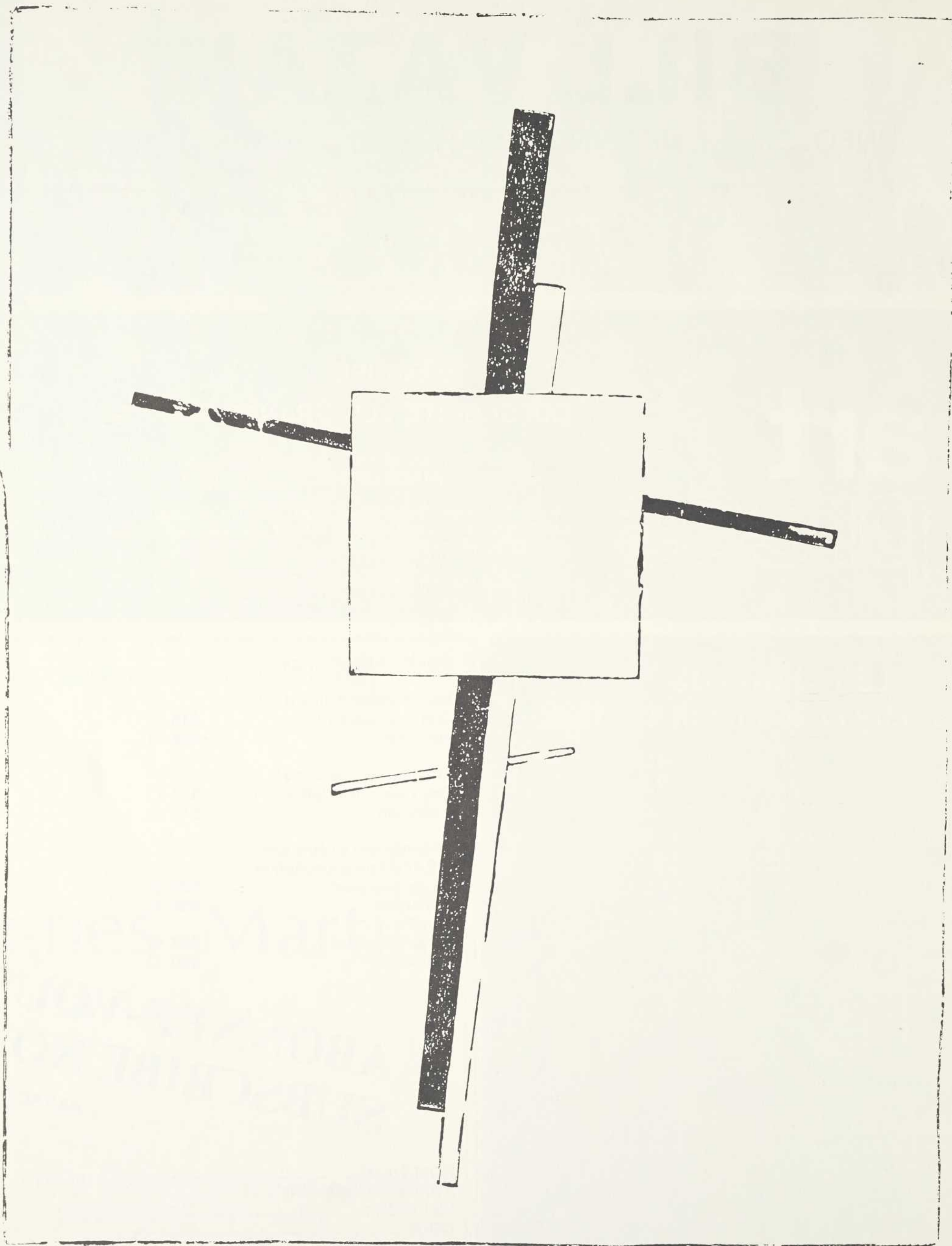
NOM/NAME _____

ADRESSE/ADDRESS _____

VILLE/CITY _____

CODE _____

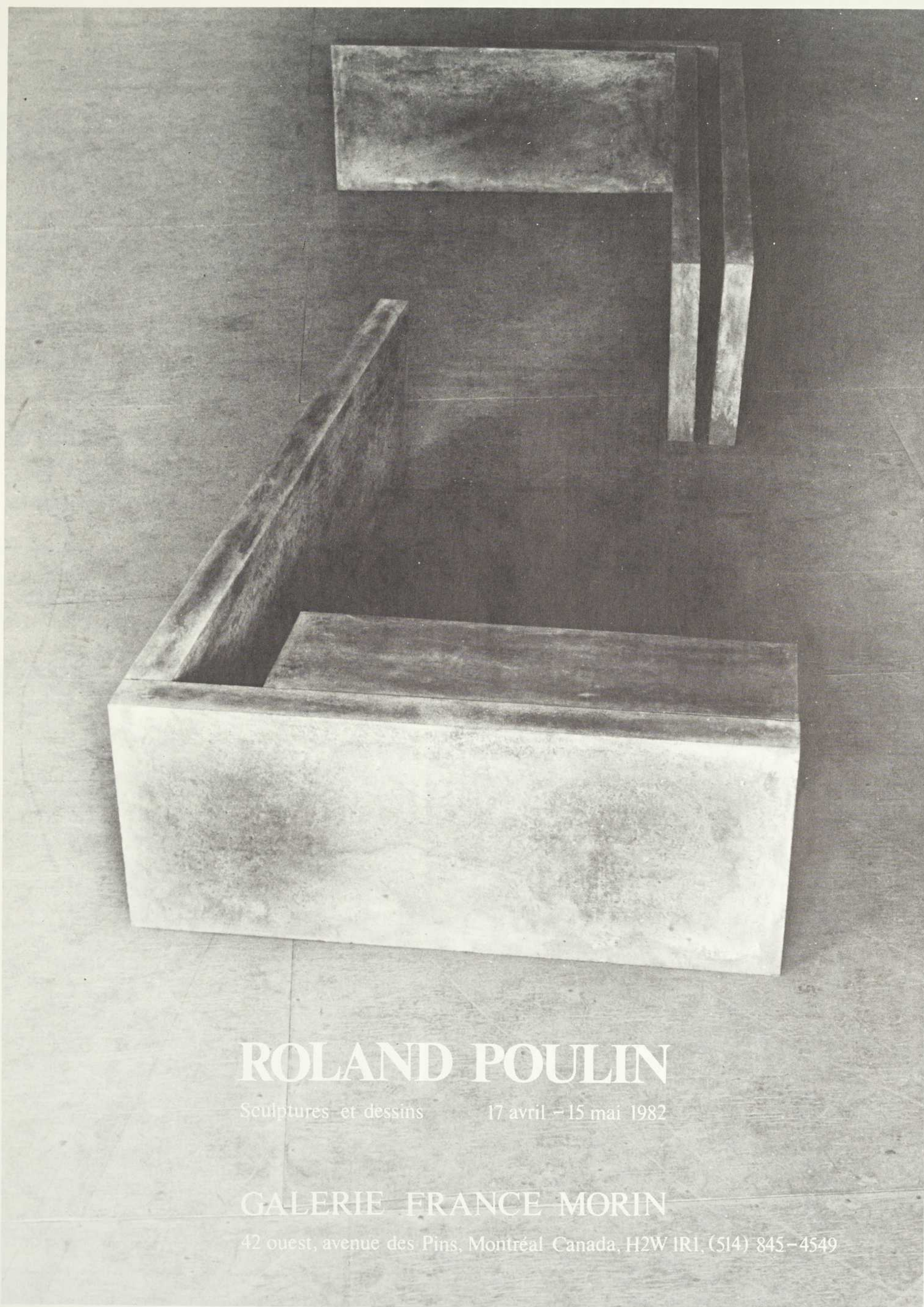
CHÈQUE DE/OF _____ \$ incl.



FEVRIER: AVANT GARDE RUSSE

MARS: HENRY SAXE

AVRIL: DIRK VERHAEGEN



ROLAND POULIN

Sculptures et dessins 17 avril - 15 mai 1982

GALERIE FRANCE MORIN

42 ouest, avenue des Pins, Montréal Canada, H2W 1R1, (514) 845-4549

The Ydessa Gallery has
moved to a new location.

Suzanne Funnell

April



The Ydessa Gallery 334 Queen Street West Toronto

PETER DYKHUIS

YSB-YYZ-YQG

Paintings

February 15 - March 6

CATHY DALEY

Large drawings of animals in motion

Drawings

March 8 - 27

JAYCE SALLOUM

"...thru the stillness that flies behind me..."

Photography

March 29 - April 17

YYZ

116 Spadina Ave., 2nd floor, Toronto, 367-0601

UNIVERSITÉ D'OTTAWA

**FACULTÉ DES ARTS/DÉPARTEMENT D'ARTS
VISUELS**

Poste de professeur plein temps

(Théorie et Histoire de l'art)

Full-Time Professor

(Theory and History of Art)

FONCTION: Enseignement, recherche et participation à la vie
départementale.

DOMAINE: Théorie et Histoire de l'art au niveau d'un B.A. spécialisé. Le
programme est axé principalement sur l'art moderne et con-
temporain.

CRITÈRES D'ADMISSIBILITÉ: Doctorat ou une expérience
équivalente dans le domaine
de l'art moderne et contem-
porain ou dans une discipline
connexe.

SALAIRE ET RANG: Selon la compétence et l'expérience et comp-
te tenu des disponibilités budgétaires.

ENTRÉE EN FONCTION: 1er juillet 1982.

Les candidats doivent avoir une bonne connaissance du français et de l'anglais.
Applicants must have a good knowledge of French and English.

Les personnes intéressées doivent faire parvenir leur curriculum vitae avant le 15
mars 1982 à / applicants are requested to send a complete curriculum vitae
before March 15, 1982:

Suzanne Rivard-Le Moine, directrice
Département d'Arts Visuels
Université d'Ottawa
600, rue Cumberland
Ottawa, Ontario K1N 6N5

GREG CURNOE

March 13 - April 3

JOEL SHAPIRO

April 6 - May 1

BARRY LE VA

May 8 - 29

ANDREW RODOMAR

June 5 - July 3

YARLOW/SALZMAN

211 Avenue Rd. Toronto

PUBLIC ART

mass art, art for broadcast, artworks for the urban environs, public spectacles, monuments, installations, television, contributions to the cultural mainstream.

A Series of New Works by:
Marina Abramović/Ulay
Tom Dean
Constance DeJong
Luigi Ontani
Bernard Tschumi

An A Space Project for Spring, 1982.

A SPACE, 299 Queen St. W., Suite 507,
 Toronto, Ontario M5V 1Z9. (416) 595-0790



MUSICWORKS

The Canadian New Music Periodical

We like to keep our ears open.

MUSICWORKS has a history of featuring scores, interviews, articles, visuals and photos by many innovators of new and possible musics — human or otherwise.

MUSICWORKS recognizes the innovation in jazz, electronic, rock, and academic musics. We also investigate notions of and inspirations from ancient and primitive musics, animals, dance, machines, stars and other things.

MUSICWORKS presents a sounding of the world from a Canadian perspective.

Please subscribe. Your support keeps us all informed.

Canadian subscriptions \$6/year (4 issues) or \$11/two years.
 Subscriptions outside Canada \$8/year, \$15/two years.
 Institutions everywhere \$12/year, \$22/two years.

MUSICWORKS, 30 ST. PATRICK ST. TORONTO, CANADA M5T 1V1

MARTHA ROSLER

3 WORKS

Contents

1. The Restoration of High Culture in Chile
2. The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems
3. In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)

90 pages, 49 black and white reproductions
 10-3/4 × 8 inches, coil bound Price: \$12.50

The Nova Scotia Pamphlets (Number One)

DANIEL BUREN

LES COULEURS (SCULPTURES)

LES FORMES (PEINTURES) 1975-1977

A Documentation

Photographs by Daniel Buren

Texts by Daniel Buren, Benjamin Buchloh,

Jean-Francois Lyotard and Jean-Hubert Martin

81 pages, 43 colour illustrations, 39 black and white illustrations
 9-1/4 × 11-3/4 inches — 30 × 23.5 cm. Price \$19.50

Available in English and French editions

Co-published with The Centre Georges Pompidou

The Nova Scotia Series (Volume 12)

THE PRESS OF

THE NOVA SCOTIA COLLEGE OF ART AND DESIGN

5162 Duke Street, Halifax, Nova Scotia, Canada B3J 3J6

Editor: Benjamin H. D. Buchloh

PREVIOUS PUBLICATIONS

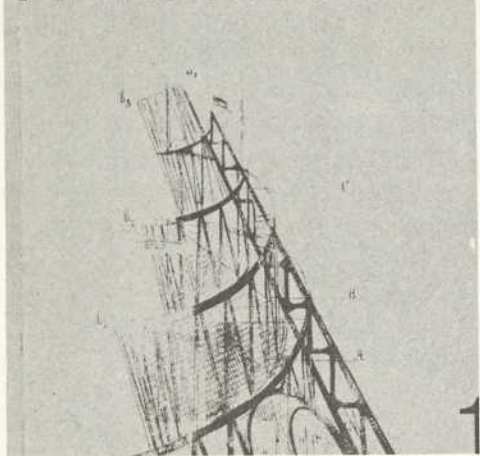
<i>Nova Scotia Series</i>	Paper	Cloth
Bernard Leitner <i>The Architecture of Ludwig Wittgenstein</i>	\$15.00	\$27.00
Yvonne Rainer <i>Work 1961-73</i>	\$15.00	\$20.00
Simone Forti <i>Handbook in Motion</i>	\$10.00	
Steve Reich <i>Writings About Music</i>	\$ 7.50	
Hans Haacke <i>Framing and Being Framed</i>	\$ 9.50	\$17.50
Donald Judd <i>Complete Writings 1959-1975</i>	\$17.50	\$25.00
Michael Snow <i>Cover To Cover</i>	\$12.50	\$20.00
Paul-Emile Borduas <i>Ecrits/Writings 1942-1958</i>	\$10.00	\$15.00
Dan Graham <i>Video-Architecture-Television</i>	\$ 9.95	\$17.50
Carl Andre/Hollis Frampton <i>12 Dialogues 1962-1963</i>	\$17.50	\$27.50
Gerhard Richter <i>128 Details From a Picture (N.S. Pamphlets #2)</i>	\$12.50	

FORTHCOMING PUBLICATIONS

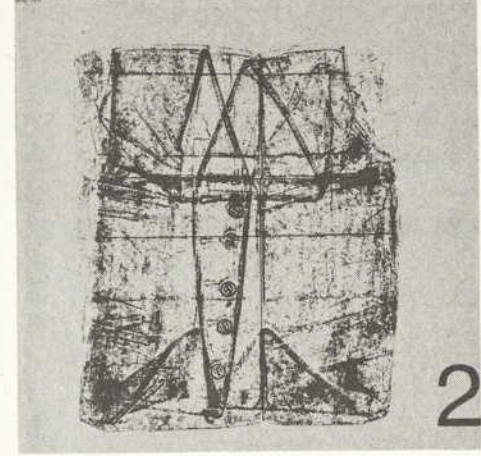
Jenny Holzer	<i>Truisms and Essays</i>
Dara Birnbaum	<i>Rough Edits: Popular Image-Video</i>
Leslie Shedden	<i>Mining Photographs and Other Pictures</i>
Michael Asher	<i>Work 1967-1978</i>
Allan Sekula	<i>Photography Against the Grain</i>
Serge Guibault	<i>Modernism and Modernity (Vancouver 1980)</i>

Payments by cheque, money order or credit card (Visa, Master Charge). Credit card payments must be accompanied by card #, expiry date, signature and authorization note. All orders please add 10% of total payment for postage and \$1.50 for handling. *The Nova Scotia Series, with the exception of Les Couleurs (Sculptures)/Les Formes (Peintures), is also available from our co-publishers, New York University Press, 113/15 University Place, New York, N.Y., U.S.A. 10003.*

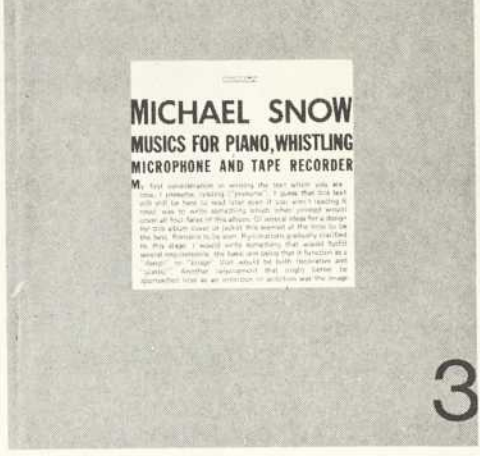
PARACHUTE



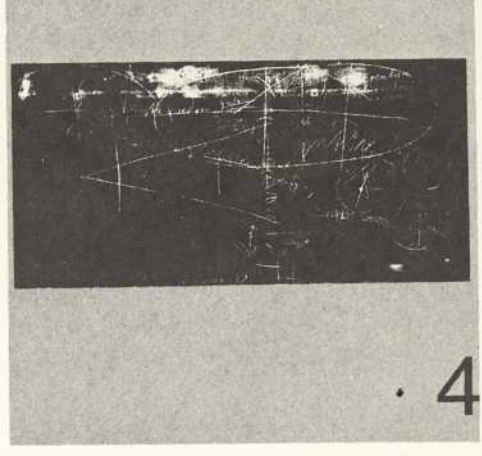
PARACHUTE



PARACHUTE



PARACHUTE



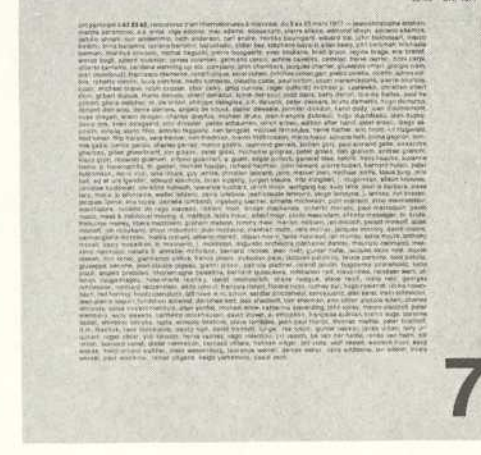
PARACHUTE



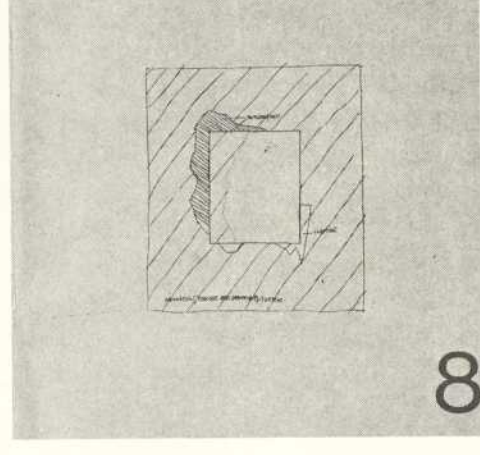
PARACHUTE



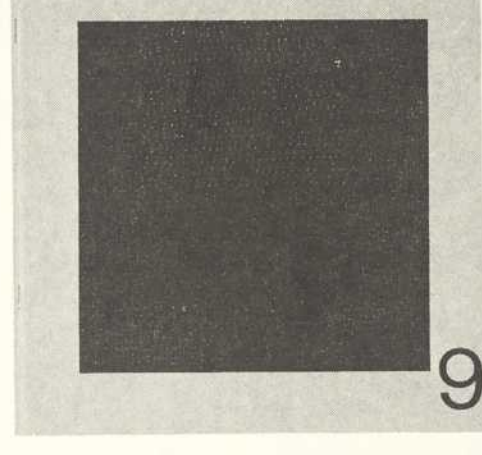
PARACHUTE



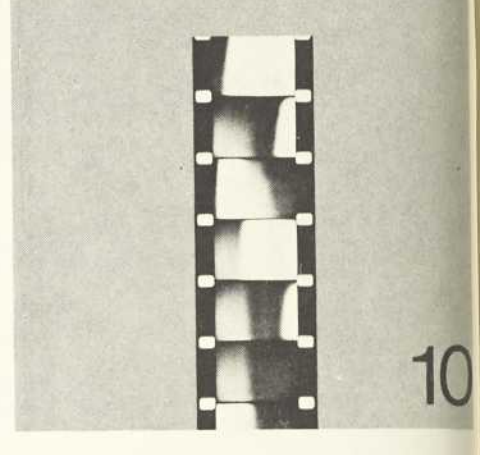
PARACHUTE



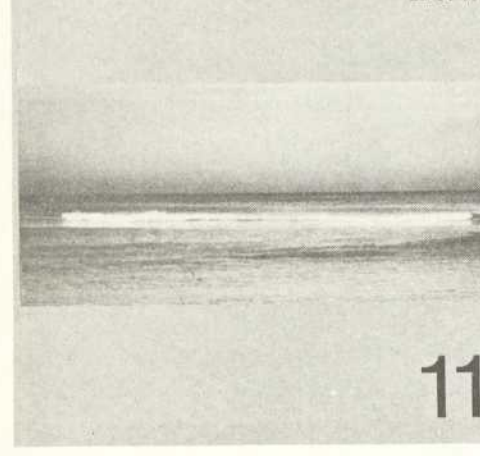
PARACHUTE



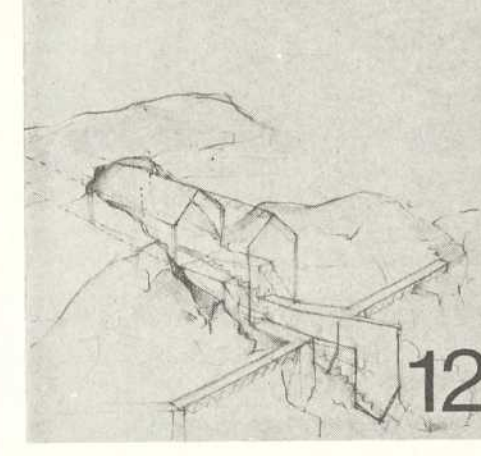
PARACHUTE



PARACHUTE



PARACHUTE



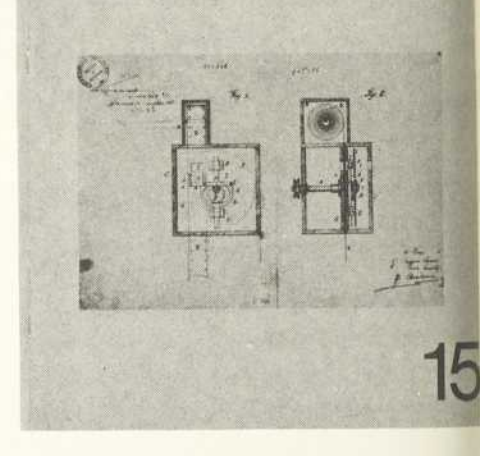
PARACHUTE



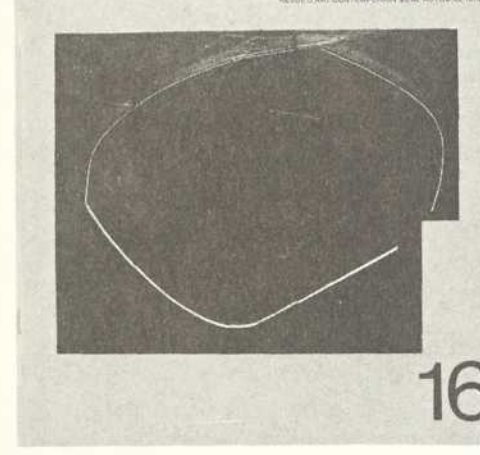
PARACHUTE



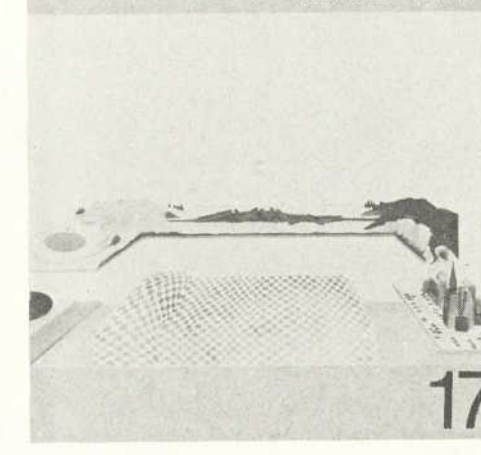
PARACHUTE



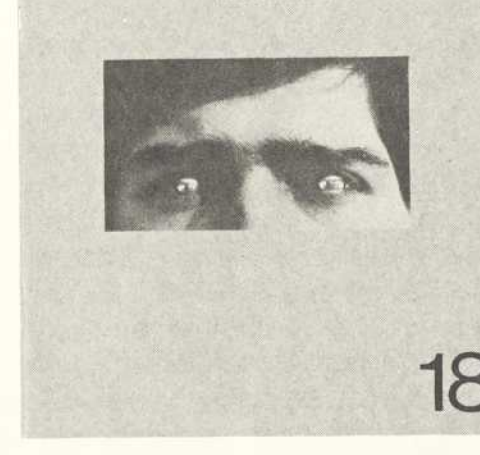
PARACHUTE



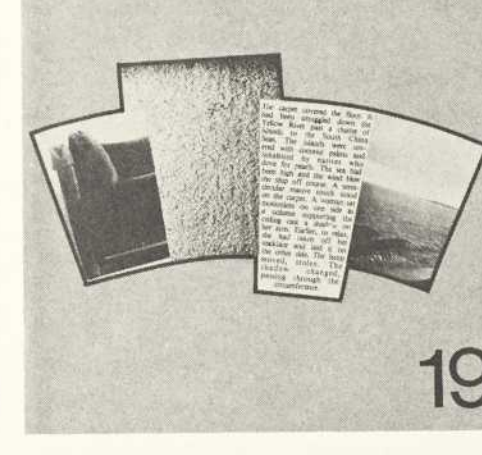
PARACHUTE



PARACHUTE



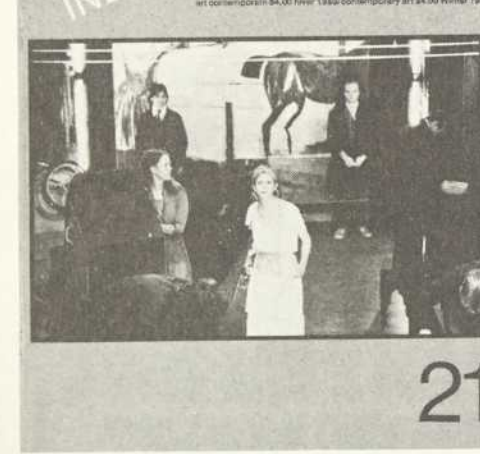
PARACHUTE



PARACHUTE



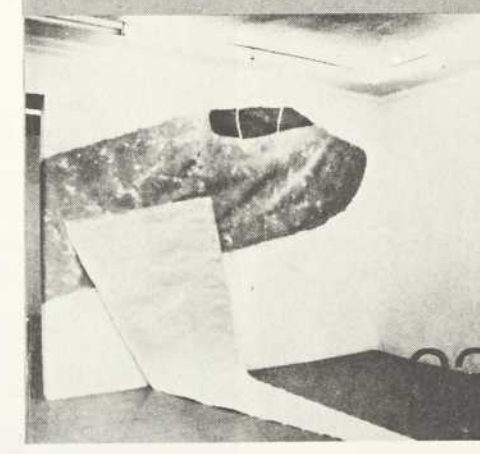
PARACHUTE



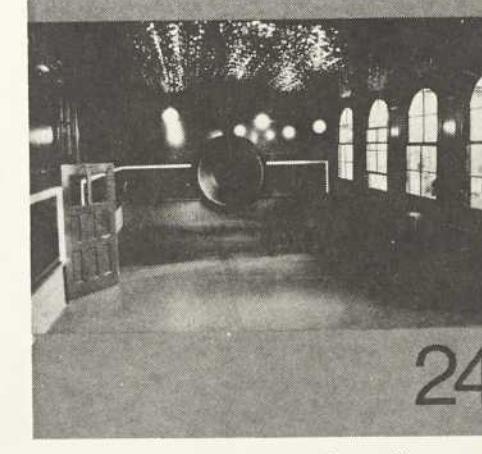
PARACHUTE



PARACHUTE



PARACHUTE



PARACHUTE



PARACHUTE

4

Penny Cousineau/
Photography, Mario
Bertoncini, Stephen
Cruise, Joseph Beuys,
Steve Lacy, Guido
Molinari

5

Charlemagne
Palestine, Miljenko
Horvat, Alison
Knowles, Dick Higgins,
Roberto Masotti, Hervé
Fischer, Anthony
McCall

6

Lynda Benglis, Tina
Girouard, Richard
Landry, Robert
Rauschenberg, Keith
Sonnier, Dorothea
Rockburne, Yves
Gaucher

7

Irene Whittome, Peggy
Gale/video, Thierry de
Duve/Readymade, Art
Ensemble of Chicago,
Yves Bouliane

8

Charles Gagnon/
Philip Fry,
Documenta 6, Vidéo
en Europe, Robert
Grosvenor, Alvin
Lucier, Trisha Brown,
Artpark, "Skulptur" a
Munster

9

Richard Nonas, Pierre
Boogaerts, Strata,
Catherine Millet, Tom
Sherman, Georges Ro-
que, Edda Renouf,
Dennis Oppenheim,
Robert Walker, John
Wilbury

10

François Morellet, Suzy
Lake, Eric Cameron,
Noël Harding, Claude
Chamberland, Jonas
Mekas, John W.
Locke/film, Vincent
Grenier, J.J. Murphy,
Cinéma québécois,
Pierre Théberge/
Michael Snow, Yvonne
Rainer

12

Performance, Jean-
Marc Poinot/Sculp-
ture/nature, Philip
Monk, George Trakas,
Alan Sondheim/Lucier,
John Van Der Keuken,
Jochen Gerz, Terry
Riley

13

Fifth Network, Télé-
Performances, Garry
Kennedy, Raymond
Gervais/La Musique et
l'histoire, Melvin
Charney, Gerhard
Richter, Steranko, Mia
Westerlund, Tim Clark,
Rober Racine, Brenda
Wallace, Musiciens
improvisateurs d'ici

14

Clive Robertson, Laurie
Anderson, René
Payant/performance,
Fabio Mauri, Max
Dean, Autobiography,
Betty Goodwin

16

L'Art à propos de l'art,
Chantal Akerman,
David Craven,
Elizabeth Chitty, Philip
Monk, Steve Reich,
Jean-Jacques
Nattiez/Chereau

17

Raymond Gervais/
musique et histoire,
Serge Guilbaut/
L'Avant-garde
en Amérique,
Jackie Winsor,
Shirley Wiitasalo, Jean-
Luc Parent, Michel
Butor, RoseLee
Goldberg, Chantal
Pontbriand/Snow

18

Raili Mikkanen, John
Hall/Philip Fry,
Giuseppe Penone,
Stanley Brown, Régis
Durand, Robert Ashley,
Vidéo féministe,
Suzy Lake, Rober Racine

19

La Monte Young, Roy
Lichtenstein, Bill
Beckley, Roland
Barthes, Elizabeth
Ewart, Peter Pitseolak,
Regina Cornwell, Judy
Chicago

20

Biennale de Paris,
Bruce Ferguson/
Goodwin, Lemyre,
Thierry de Duve/Robert
Ryman, Roland Poulin,
Robin Collyer,
Jan Dibbets,
Georges Roque

21

Bruce Barber/
Architecture,
Daniel Charles, Donald
Kuspit, Richard
Foreman, Sorel Cohen,
Joseph Beuys, Michel
Goulet, Louise Robert,
Irene Whittome

22

Irving Penn, Diane
Arbus, Richard
Avedon, Hilla & Bernd
Becher, Tom Gibson,
Raymonde April,
Douglas Crimp,
George Legrady

23

David Craven/Hans
Haacke, Tony
Brown/Hans Haacke,
Richard Martin, David
Tomas, René Payant,
Sylvain Cousineau,
Carl Andre-Hollis
Frampton, Les
Réalismes,
La Voix aujourd'hui

24

Massey/Peggy Gale,
Birgit Pelzer,
Westkunst/Buchloch,
Paris-Paris/Serge
Guilbaut, Performance/
Piper/Rosler,
Jacqueline Fry, OVAC,
Jean Leduc, Max Dean,
Films du monde
La Voix aujourd'hui

25

General Idea/
Johanne Lamoureux,
Lacoue-Labarthe,
Fleming, Grüterich,
Carr-Harris,
Moppett, Davis, Tod,
April, Joliffe, Brandl,
Delavalle, Musique
et handicap

My problem was to get a hold on art: the solution was found in an infinite structure.

Beyond **Hans Koetsier**:

$$[A_0, A_1, A_2, A_3, \dots]$$

where

$$A_n \rightarrow [E^{hk_1(n)}(R_n \text{ } \Omega), \Omega],$$

$$R_n \text{ } m \rightarrow E^{hk_2(n,m)}(E^{r_n(m)}(R_n \text{ } m+1)),$$

$r_n(m)$ random,

$hk_1: \mathbb{N} \rightarrow \mathbb{N}, hk_2: \mathbb{N}^2 \rightarrow \mathbb{N}$ non deterministic.

In this way art is objectified.

Comments

1. n represents time; A_n is the n^{th} project.
2. r_n is a random generator that may be used in A_n .
3. hk_1 and hk_2 are determined by me. hk_1 indicates to what project I go next. For some choice of $hk_1(n)$, I use no random in A_n ; for other choices I do. In the latter case hk_2 indicates to what extent I use within the project one random generator. hk_1 and hk_2 can be replaced by your own functions.
4. Ω develops thus: $\Omega \text{ } \Omega \text{ } \Omega \text{ } \dots$;
in this way copies are made of each project.

In collaboration with
Dr. H.P. Barendregt
© Hans Koetsier 1980.

Adress:
P.C. Hoofstraat 17,
1071 BL Amsterdam,
Holland.

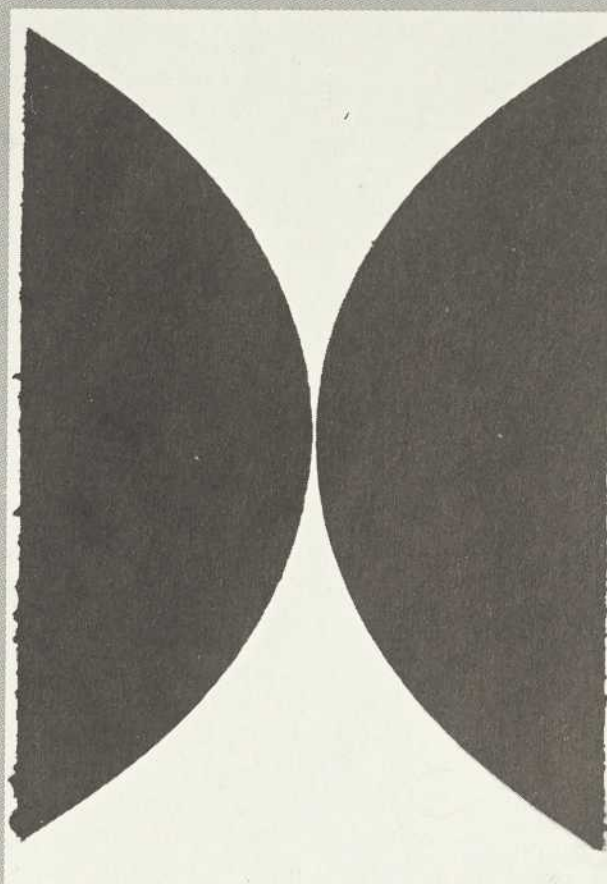
ELLSWORTH KELLY

an exhibition organized by
The University of Lethbridge Art Gallery
with the cooperation of
Tyler Graphics Limited and Gemini G.E.L.

Glenbow Museum
January 9 — February 21, 1982

The University of Lethbridge Art Gallery
March 9 — March 28, 1982

Mendel Art Gallery
April 8 — May 16, 1982



Colored Paper Images — II 1976
Colored pulp laminated to handmade paper
46½" x 32½"

The University of Lethbridge Art Gallery

DAVID CRAVEN

an exhibition organized by
The University of Lethbridge Art Gallery
with the cooperation of Glenbow Museum
and the financial assistance of
The Canada Council

The University of Lethbridge Art Gallery
February 17 — March 7, 1982

Glenbow Museum
March 15 — April 25, 1982



Falling Figure Earth 1981
Acrylic, latex and flash on canvas
8'7 3/4" x 7'8 3/4"

The University of Lethbridge Art Gallery

4401 University Drive, Lethbridge, Alberta, T1K 3M4 (403) 329-2569

Hours: Monday — Friday 9-4:30
Sunday 1 — 5

Sérigraphie par/Serigraph by

GENERAL IDEA



**Tiré à part
avant
la lettre**

**Special
Limited Edition**

40 exemplaires en noir et blanc avec estampage doré, numérotés et signés par General Idea édités par PARACHUTE

40 black & white copies with gold stamping, numbered and signed by General Idea, edited by PARACHUTE

"Un caniche représente General Idea sous la forme de trois trous de pipi dans la neige. Un fragment de la Villa dei Misteri du 1984 Miss General Idea Pavillion."

"A Poodle portrays General Idea as three pee-holes in the snow. A fragment from the Villa dei Misteri of the 1984 Miss General Idea Pavillion."

Disponible à/Available at:

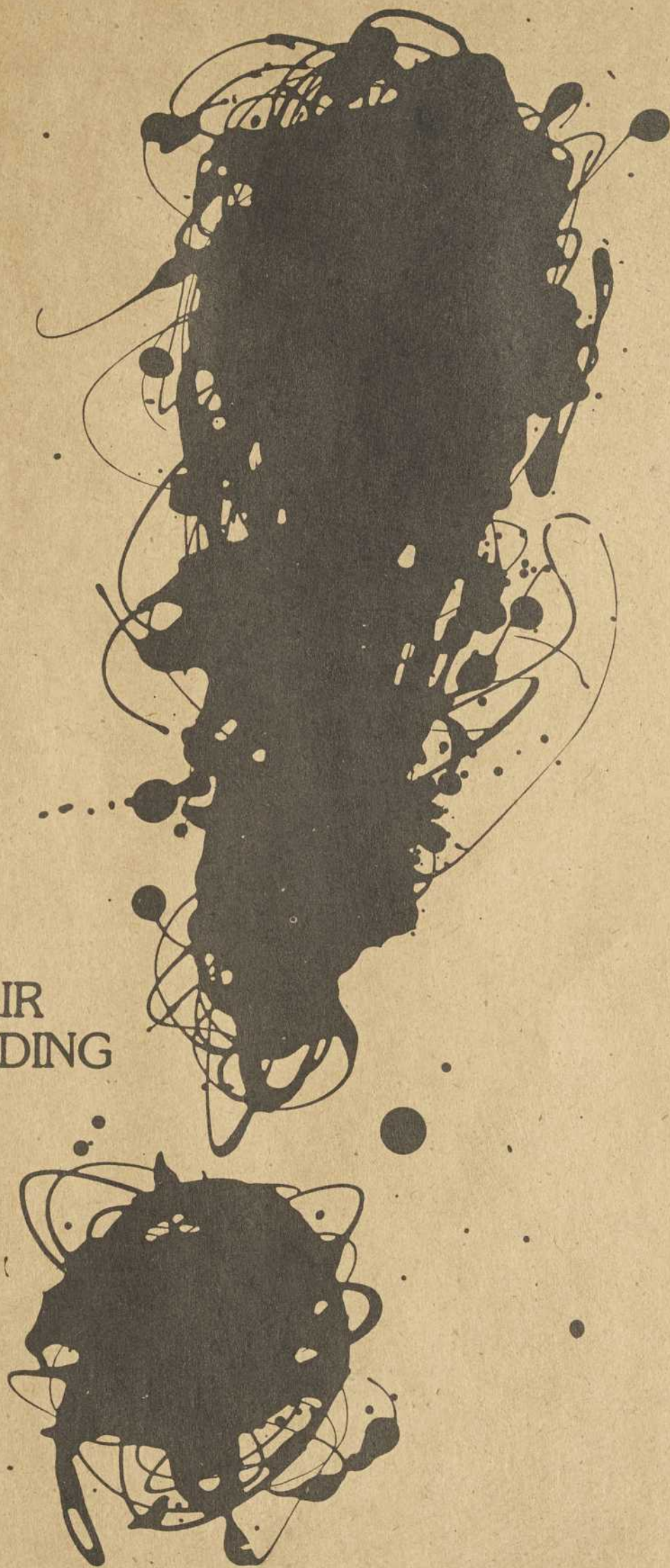
PARACHUTE
4060, boul. Saint-Laurent,
Bureau 501
Montréal, Québec H2W 1Y9
(514) 842-9805

Prix/price: 200\$

AT
TORONTO
'82

3RD TORONTO
INTERNATIONAL ART FAIR
QUEEN ELIZABETH BUILDING
EXHIBITION PLACE
MAY 6 - 9, 1982

Information: 234 Eglinton Ave. E., Toronto,
Canada M4P 1K5 (416) 488-1100



Vous trouverez PARACHUTE:

ALLEMAGNE

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

ANGLETERRE

NIGEL GREENWOOD BOOKS LTD., 41 Sloane Gardens, London SW1
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, 12 Carlton House Terrace, London SW1
IAN SHIPLEY (BOOKS) LTD., 34 Floral Street, Covent Garden, London WC2E 9DJ

BELGIQUE

COPYRIGHT, Gewad 23, 89000 Gent
GALERIE VEGA, Manette Repriels, 5, rue de Strivay, 4051 Plainevaux (Liège)
I.C.C., Meir 50, 2000 Antwerpen
LIBRAIRIE POST-SCRIPTUM, 37, rue des Eperonniers, 1000 Bruxelles

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
ART RESEARCH CENTER, 922 E. 48th Street, Kansas City, MO 64110
ARTWORKS, 66 Windward Ave, Venice, CA 90291
BOOKS & CO., 939 Madison Ave., New York 10021
BOOKSPACE, 3262 N. Clark St., Chicago, 111 60657
CODY'S BOOKS, 2454 Telegraph Ave, Berkeley, CA 94704
GEORGE SAND BOOKS, 9011 Melrose Avenue, Los Angeles CA 90069
HALLWALLS, 30 Essex Street, Buffalo, NY 14213
JAAP RIETMAN, INC., 167 Spring Street, New York 10012
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, MUSEUM STORE, 237 East Ontario St. Chicago, Ill. 60611
NEW MORNING, 169 Spring Street, New York 10012
RIZZOLI, 712-5th Ave, New York 10019
RIZZOLI INTERNATIONAL BOOKSTORE, Water Tower Place, Chicago Ill. 60611
ROCK-IT CARDS, 704 W. 26th St., Minneapolis, MN 55408
SAINT MARK'S BOOKSHOP, 13 St. Mark's Place, New York 10003
SOHOZAT, INC., 307 West Broadway, New York 10013
THIRD FLOOR BOOKSHOP, 70-12th Street, San Francisco, CA 94103
VISUAL STUDIES WORKSHOP, 31 Prince Street, Rochester, NY 14607
WASHINGTON PROJECT FOR THE ARTS, 1227 G Street N.W., Washington, DC 20005
WOODLAND PATTERN, Box 92081, Milwaukee, WISC 53202

FRANCE

ALINEA Librairie, 24, rue Félix Pyat, 83000 Toulon
ASSOCIATION GALERIE ARLOGOS, 1, rue Santeuil, 44000 Nantes
JEAN FOURNIER, 44, rue Quincampoix, 75004 Paris.
GALERIE YVON LAMBERT, 5, rue Grenier-Saint-Lazare, 75003 Paris
ICARE, Librairie et Galerie, 31, ave des Vosges, 67000 Strasbourg
LA HUNE, 170, boul. Saint-Germain, 75006 Paris
LA MACHINE À LIRE, 13, rue de la Devise, 33000 Bordeaux
LIBRAIRIE ARTCURIAL, 9, ave Matignon, 75008 Paris
LIBRAIRIE FLAMMARION, Centre Beaubourg (Georges Pompidou), 75004 Paris
LIBRAIRIE LES IDÉES ET LES ARTS, Place Brant, 67000 Strasbourg
L'OLLAVE-Galerie/Librairie/Édition, 58, rue Tramassac, 69005 Vieux-Lyon
OMBRE BLANCHE, 48, rue Gambetta, 31000 Toulouse
VITRINE, 51, rue Quincampoix, 75004 Paris

HOLLANDE

ARTLINE GALLERY, Toussaintkde 67/68, Den Haag
ATHENEUM BOEKHANDEL, Spui 14-16, Amsterdam
DE APPEL, Brouwersgracht 196, Amsterdam
OTHER BOOKS AND SO, Herengracht 259, Amsterdam
ROBERT PREMSELA BOEKHANDEL, Van Baerlestraat 78, Amsterdam

ITALIE

CENTRO DI, Piazza de Mozzi 1, 50125 Firenze
CENTRO INTERNAZIONALE BRERA, via Formentini 10, 20121 Milano
UGO FERRANTI, via Tor Millina 26, 00186 Roma
OOLP — Libreria internazionale, Via Principe Amedeo, 29, 10123 Torino
SCHEMA, via Vigna Nuova 17, 50123 Firenze
STUDIO G7, via Val d'Aposa 7C, 40123 Bologna
ZONA, via S. Nicolo 119r, 50125 Firenze

PORTUGAL

LIVRARIA BERTRAND, Apartado 37, Amadora

SUISSE

ECART, 16, rue d'Italie, c.p. 253, CH-1211 Genève
GALERIE RB, 18, rue de Lausanne, 1700 Fribourg
KRAUTHAMMER BUCHHANDLUNG, Predigerplatz 26, Postfach, 8025 Zürich
STAMPA, Spalenberg 2, CH 4051 Basel

