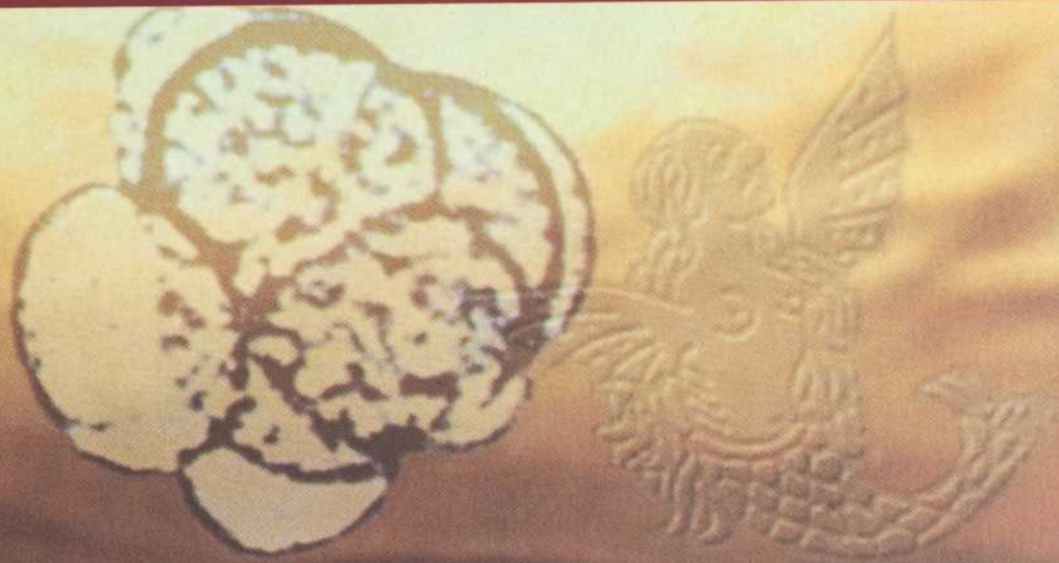


PARACHUTE

art contemporain
contemporary art

LANGLANDS & BELL NELL TENHAAF ROBER RACINE PETER EISENMAN



juillet
août
septembre
1994
July
August
September
8,25 \$

75



ue* la jeune critique
ute oggi today avant
ncophonie the brass
ag' art third text la
o cello rashed ppe

ffert par (encha) lele

PARACHUTE

revue d'art contemporain / contemporary art magazine

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

conseil d'administration / board of directors:

JEAN-PIERRE GRÉMY

président du conseil / chairman

CHANTAL PONTBRIAND

présidente directrice générale / president

COLETTE TOUGAS

secrétaire-trésorière / secretary treasurer

CHARLES LAPOINTE

président sortant / outgoing chairman

JEAN LEMOYNE, ÉLISE MERCIER, ROBERT HACKETT

membres / members

rédaction et administration / editorial and administrative office:

PARACHUTE, 4060, boul. Saint-Laurent, bureau 501, Montréal (Québec) Canada
H2W 1Y9 téléphone: (514) 842-9805, télécopieur / fax: (514) 287-7146

publicité / advertising: (514) 842-9805

abonnements / subscriptions:

PARACHUTE, Abonnement Québec, 25, boul. Taschereau, bureau 201,
Greenfield Park (Québec) Canada J4V 3P1, téléphone: (514) 923-9381

tarifs des abonnements / subscription rates:

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

diffusion/distribution: QUÉBEC: Diffusion Parallèle, 1650, boul. Lionel-Bertrand,
Boisbriand (Québec) Canada J7E 4H4, (514) 434-2824 TORONTO: C.M.P.A., 2 Stewart
St., Toronto (Ontario) Canada M5Y 1H6, (416) 362-2546 BRITISH COLUMBIA: Emma
Marion Ltd., 2677 East Hastings, Vancouver (British Columbia) Canada V5K 1Z5, (604)
253-9363 FRANCE: Distique, 5, rue de la Tave, B.p. 65, 28112 Lucé Cédex, 37.34.84.84
U.S.A.: Ubiquity Inc., 607 Degraw St., Brooklyn, N.Y. 11217, (718) 875-5491.

PARACHUTE n'est pas responsable des documents qui lui sont adressés. Les manuscrits
ne sont pas retournés. La rédaction se réserve quatre mois suite à la réception d'un texte
pour informer l'auteur(e) de sa décision quant à sa publication. Les articles publiés n'engagent
que la responsabilité de leurs auteur(e)s. / Manuscripts are not returned. Authors will be
informed of the editor's decision concerning publication within four months of receipt of text.
The content of the published articles is the sole responsibility of the author. Tous droits
de reproduction et de traduction réservés. / All rights of reproduction and translation reserved

© PARACHUTE, revue d'art contemporain inc. PARACHUTE est indexé dans / is indexed in:
Art Bibliography Modern, Canadian Magazine Index, International Directory of Arts,
Points de repère, RILA. PARACHUTE est membre de / is a member of: Société de
développement des périodiques culturels québécois, The Canadian Magazine Publishers'
Association, La Conférence canadienne des arts. Dépôts légaux / Legal Deposits:

Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada. ISSN 0318-7020.
PARACHUTE est une revue trimestrielle publiée en janvier, avril, juin et octobre. /
PARACHUTE is a quarterly published in January, April, June, and October. Société
canadienne des postes, Envoi de publications canadiennes – N° de permis et/ou de
convention: 4213. Impression / Printing: Bowne de Montréal inc., Montréal.

Sortie postscript / Postscript Output: Zibra, Montréal. Imprimé au Canada / Printed
in Canada. 3^e trimestre 1994 / 3rd trimester 1994.

PARACHUTE reçoit l'aide du / receives support from: Conseil des Arts
du Canada / The Canada Council, Conseil des Arts et des Lettres du Québec,
Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal, ministère des Affaires
étrangères du Canada / Department of External Affairs of Canada, ministère
du Patrimoine canadien / Ministry of Canadian Heritage.

directrice de la publication / editor
CHANTAL PONTBRIAND

directrice adjointe / managing editor
COLETTE TOUGAS

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

rédacteurs correspondants / contributing editors
JACINTO LAGEIRA, JERRY McGRATH, PETRA RIGBY WATSON

collaborateurs / contributors
**JENNIFER ALLEN, STÉPHANE AQUIN, GUY BELLAVANCE,
DOMINIQUE BOUDOU, PENNY COUSINEAU, SUSAN DOUGLAS,
JIM DROBNICK, BARBARA FISCHER, ERIC FISS,
RAYMOND GERVAIS, PATRICE GIROUX, ANDRÉ LAMARRE,
CHRISTINE MACEL, LAURA U. MARKS, ANNIE MARTIN,
JERRY McGRATH, JEAN-MARC PRÉVOST, KIM SAWCHUK,
DAVID TOMAS, COLETTE TOUGAS, PETRA RIGBY WATSON**

graphisme / design
STÉPHAN LORTI, DOMINIQUE MOUSSEAU

comptabilité / accounting
SYLVIE BÉLAND

S O M M A I R E / C O N T E N T S
juillet, août, septembre 1994 July, August, September 8, 25 \$

ESSAIS / ESSAYS

- LANGLANDS & BELL**
L'Architecture entre objet d'art et objet de référence par Dominique Boudou 4
- BIOLOGICAL NOT DETERMINIST:**
Nell Tenhaaf's Technological Mutations by Kim Sawchuk 10
- LES MUSIQUES DE ROBER RACINE**
par Raymond Gervais 18
- DISPLACING THE CIVILIZING WALL**
An Interview with Peter Eisenman by Jim Drobnick 28

COMMENTAIRES / REVIEWS

- MARISA MERZ** par Jean-Marc Prévost 36
- JOHN COPLANS** par Christine Macel 37
- MONA HATOUM** par Colette Tougas 38
- ATTILA RICHARD LUKACS** par Stéphane Aquin 39
- ALAIN PAIEMENT** par Guy Bellavance 40
- JEAN-PIERRE PERREAULT** by Jim Drobnick 41
- SHAWNA DEMPSEY AND LORRI MILLAN** by Annie Martin 43
- LESLIE REID** by Penny Cousineau 44
- RESIDUAL HOPE** by Barbara Fischer 45
- MEDIATRICES** by Jerry McGrath 46
- WARREN QUIGLEY** by Laura U. Marks 47
- RICHARD HENRIQUEZ** by Eric Fiss 48
- SALLY DAVIES AND FRANC PALAIA** by Susan Douglas 50

DÉBAT / ISSUE

- THE CHRYSLER EFFECT AND THE MUSEUM'S TERMINAL PARADOX**
by David Tomas 51

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

- par/by Jennifer Allen, Patrice Giroux, André Lamarre, Petra Rigby Watson 54



COUVERTURE / COVER

NELL TENHAAF
THE SOLITARY BEGETS
HERSELF, KEEPING ALL
EIGHT CELLS,
DÉTAIL / DETAIL, 1993,
DURATRANS, FLUORESCENTS
/FLUORESCENT LIGHTS,
ALUMINIUM / ALUMINUM,
PLEXIGLAS,
369 X 19 X 25.5 CM.

75



NEGOTIATING TABLE, 1991, BOIS, VERRE ET LAQUE, 540 X 250 X 78 CM; PHOTO: R. SAMRUD.

les artistes britann
l'œuvre Charles d
l'aéroport de Sch
sièges de compa
Adams, Thoma
le « miroir de la
réalités virtuell
mes architectur
métriques neut
est tant que ph

LANGLANDS & BELL

L'ARCHITECTURE ENTRE OBJET D'ART ET OBJET DE RÉFÉRENCE

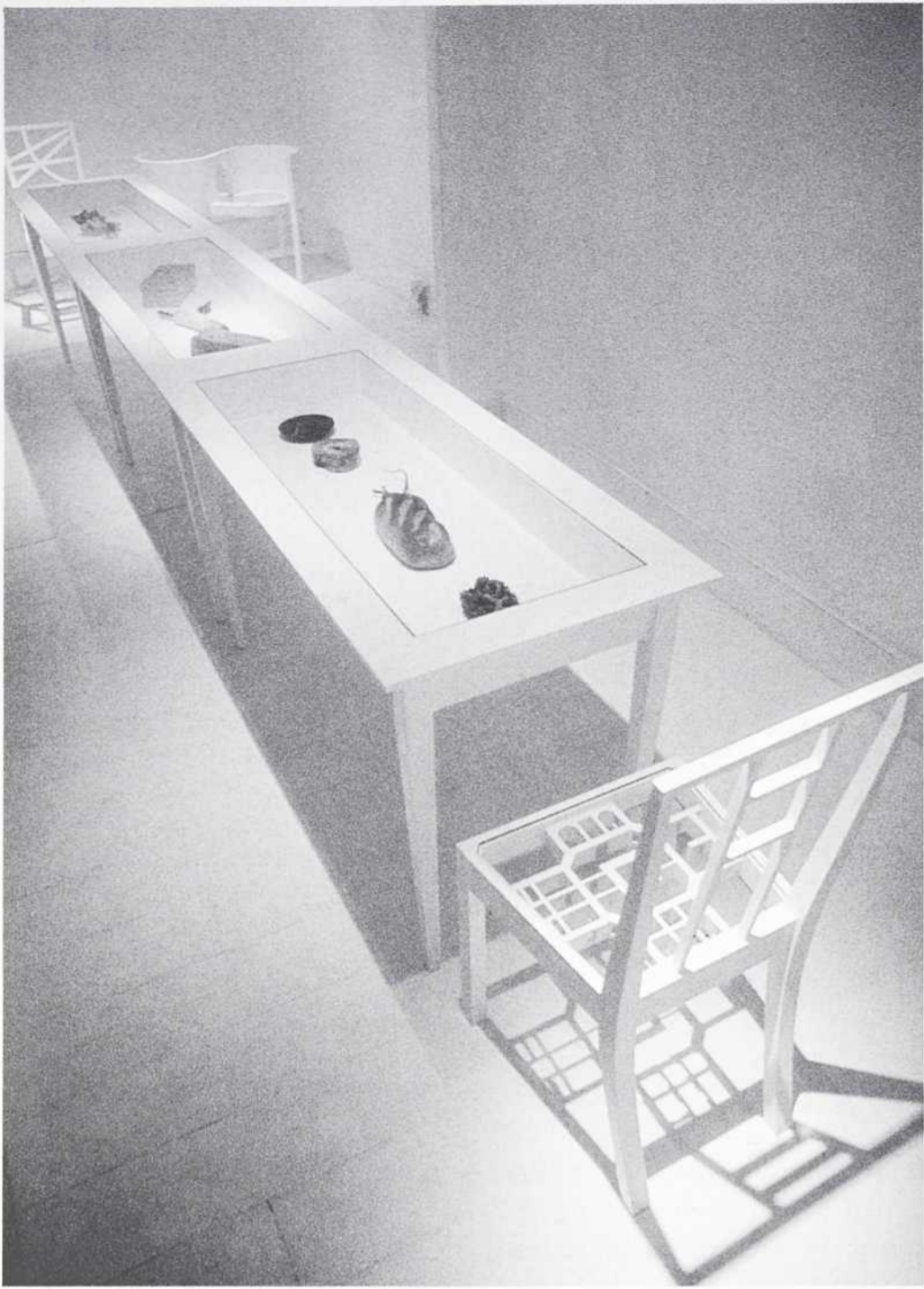
une interview de Dominique Boudou

Les artistes britanniques Langlands & Bell travaillent principalement à partir de bâtiments à caractère « stratégique », tels que l'aéroport Charles de Gaulle de Paris, la Banque Européenne d'Investissement de Luxembourg, le terminus des chemins de fer de l'aéroport de Schipol à Amsterdam, la Grande Arche de la Défense, le château de Chambord, le Berliamont de Bruxelles ou les sièges de compagnies internationales en Allemagne, IBM, Unilever, BMW. Alors que des artistes tels que Dan Graham, Dennis Adams, Thomas Schütte ou Matt Mullican explorent les villes et l'architecture en interrogeant les notions de transparence et de « miroir de la cité », de reconfigurations de territoires urbains, d'influences des styles dans les architectures publiques ou de réalités virtuelles comme moyen d'appréhender le vide, Langlands & Bell questionnent le « pouvoir » emblématique des formes architecturales des bâtiments choisis en rapport à leurs fonctions. Ainsi ces Britanniques proposent des compositions géométriques neutres, proches du bas-relief, régies par l'idée que l'art contemporain peut « aussi » être véhiculé par l'architecture en tant que phénomène d'organisation mentale serré, capable de jouer sur maints transferts conscients ou subconscients.

Dominique Boudou : Depuis plus de dix ans, vous développez une œuvre très singulière autour de la problématique de l'architecture, de son questionnement sur le signe, sur la forme, et de sa fonction. Ceci, à partir des coupes transversales d'édifices plus ou moins connus, présentées soit dans des plans colorés accrochés au mur, soit dans des éléments de mobilier. Pouvez-vous nous dire ce qui vous a amenés à ce travail et par quoi vous avez commencé ?

Langlands & Bell : La première œuvre que nous ayons faite, Nikki et moi, s'appelait *The Kitchen*. C'était au collège, en 1978. Nous

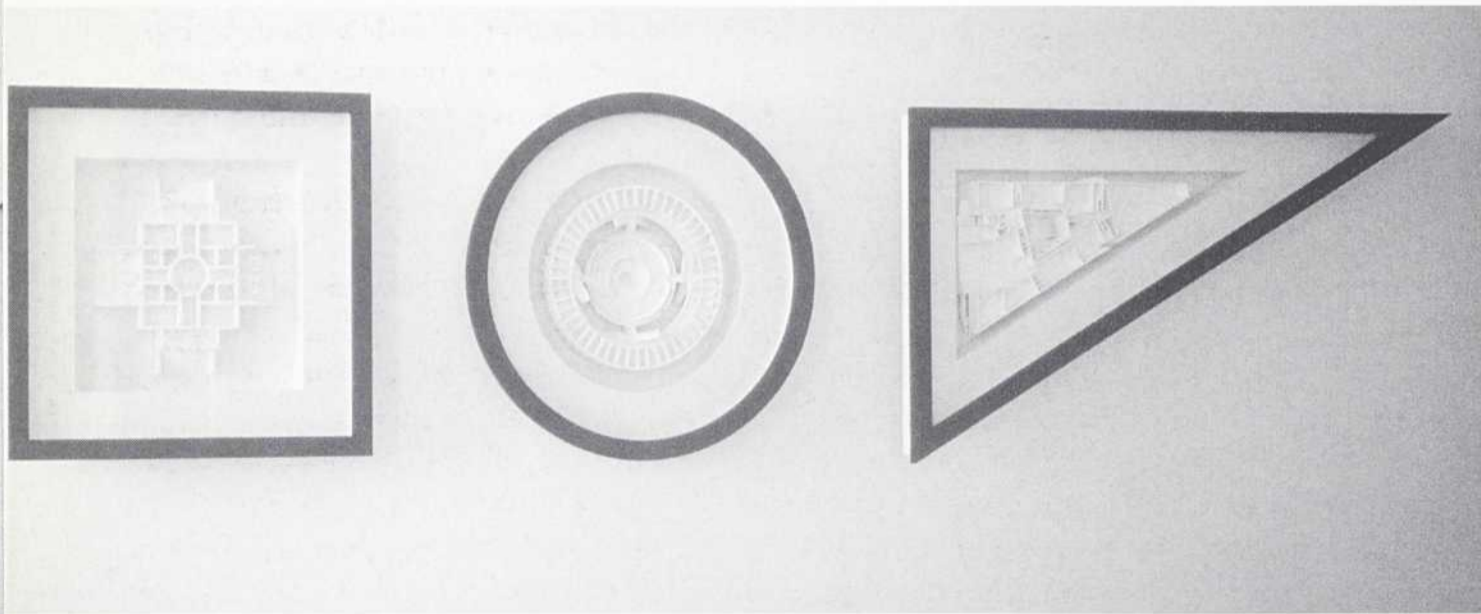
avons construit deux cuisines côte à côte. L'un travaillait sur l'ancienne, l'autre, sur la nouvelle. L'ancienne cuisine était rouillée, pleine de vieux objets usés. Il y avait une gazinière, une table, une chaise : c'était rempli de vieux papiers peints et de vieilles choses. Il y avait une fenêtre. On regardait à travers la fenêtre. Il y avait une image-reflet de la cuisine. Mais cette image était tout à fait différente. L'autre cuisine était complètement neuve, tout brillait. Les objets rayonnaient. Mais ce n'était qu'une image réfléchie de l'ancienne cuisine, on ne pouvait pas y pénétrer. On ne pouvait que la contempler à travers la vitre.



TRACES OF LIVING, 1986, BOIS, VERRE, LAQUE ET OBJETS TROUVÉS, 92 X 520 X 61 CM;
PHOTO: GALERIE ROGER PAILHAS



MAISONS DE FORCE (DÉTAIL), 1991, BOIS, VERRE ET LAQUE, 92 X 42 X 45 CM;
PHOTO: GLENN SCOTT WRIGHT. COLL. SAATCHI COLLECTION.



MUSEUMS IN MOTION, 1989, BOIS, VERRE ET LAQUE, 150 X 250 X 15 CM (ENSEMBLE); PHOTO: GALERIE ROGER PAILHAS.

C'était un travail sur le miroir ou sur l'architecture?

Ce n'était pas vraiment un travail sur l'architecture, pas plus qu'une étude sociologique. Plutôt un travail sur l'identité par rapport au temps. Dans les deux cuisines, l'opposition entre les meubles n'était qu'une simple image. Les tables avaient la même grandeur mais l'une avait vécu, était dé-

modée, l'autre était « nickel » et immobile. C'était surtout un travail sur l'effet destructeur du temps sur les gens et sur les choses. Un travail sur le noir et le blanc aussi. Sur l'obscurité et la lumière. Nous voulions faire intervenir la lumière, faire ressortir la clarté intérieure de l'édifice. Nous avons alors créé une projection de lumière à travers les prismes des objets de la cuisine mo-

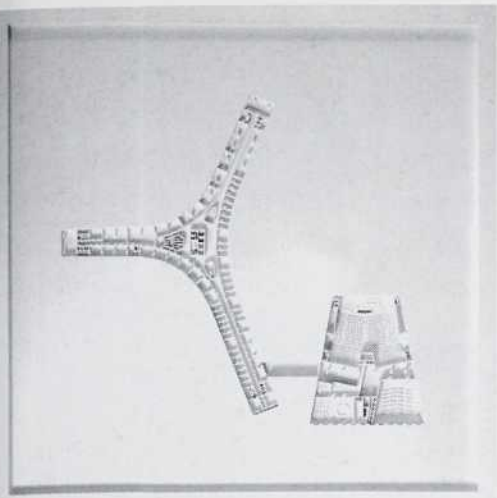
derne. C'était un tout. L'environnement était porté au premier plan et demeurait très artificiel. C'était presque irréel.

Qu'avez-vous retiré de cette expérience?

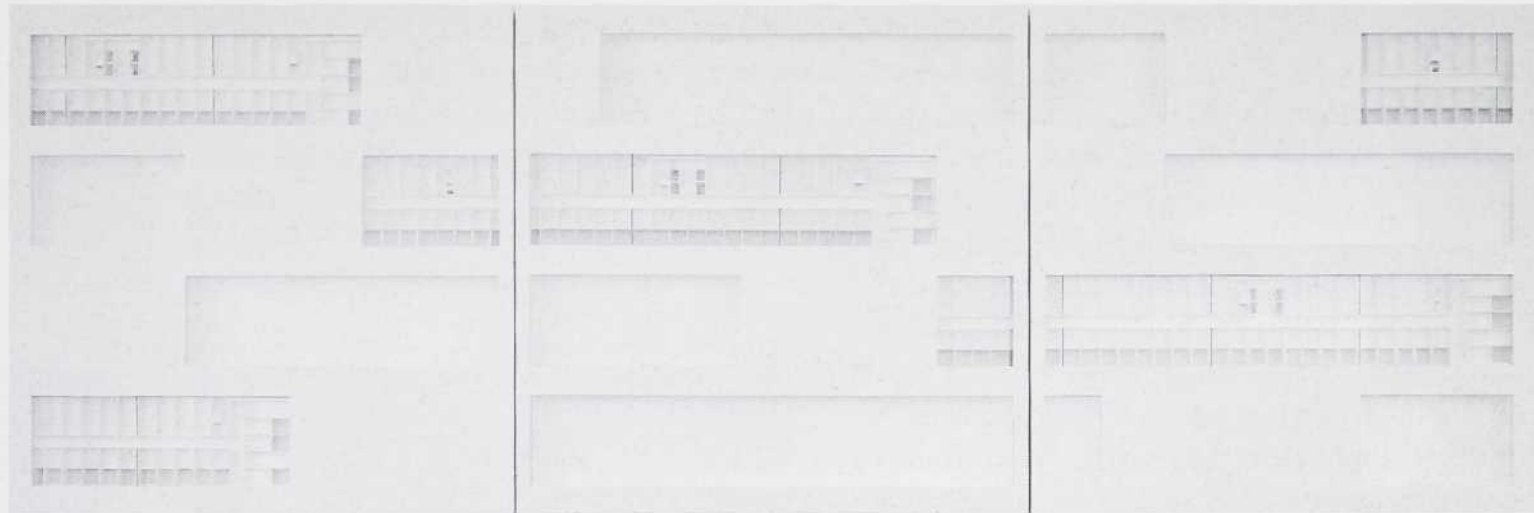
Un désir de continuer à travailler ensemble. De cette installation, nous avons retenu des meubles qui sont le point de départ de notre travail actuel. *Traces of Living* (1986) par exemple, œuvre conçue dans le East End à Londres, regroupe, sur une table, des objets représentatifs d'un certain passé, d'une certaine culture. La culture à laquelle l'œuvre se réfère est celle d'un quartier populaire avec ses groupes de cultures française, juive, bengali. Elle montre comment les différents aspects d'un objet, par son passé, peuvent témoigner.

Pourquoi le East End?

Parce que nous y vivons et y travaillons. Ce qui nous a intéressés, et en même temps frappés dans le East End, c'est que c'est un quartier de Londres non seulement très pauvre, mais dont quelques maisons sont occupées depuis un siècle. Nous avons à cette époque-là pris l'habitude d'explorer ces maisons. C'est ainsi que nous avons découvert



UNESCO, PARIS, 1993, BOIS, VERRE ET LAQUE, 110 X 110, 16 CM; PHOTO: (FRED/PEDRAM) GALERIE ROGER PAILHAS.



UNITÉ D'HABITATION LE CORBUSIER, MARSEILLE, 1993, BOIS, VERRE ET LAQUE, 85 X 255 X 10 CM; PHOTO: (MARKUS HANSEN) GALERIE ROGER PAILHAS.

de vieux objets, dans une maison abandonnée depuis vingt ans, avec son intérieur laissé tel quel par ses anciens occupants. Ces objets étaient poussiéreux, rouillés, usés. Ils renvoyaient avec force à l'idée de départ, d'absence, voire presque de mort. Mais ce que nous avons essayé de faire, ce n'est pas vraiment d'évoquer cela, disons que nous nous y référons. Certes, ces objets appartiennent vraiment à ces lieux, ils en portent l'essence, mais posés dans ces tables présentoirs – à la manière des musées –, leur pouvoir diffère. Ainsi cette brique d'argile provenant du quartier, comme témoignage vivant de l'endroit, de sa pauvreté, de sa matérialité même. Ainsi également, cette boîte recouverte d'un papier fabriqué dans cette zone. La chaise que nous avons choisie dans ce cas précis présente sur son siège un élément du soubassement de la National Gallery de Londres où sont en général conservés de nombreux objets non montrés au public. Là encore, c'est l'idée d'objet de référence. C'est aussi la première fois que nous faisons appel au plan. L'autre chaise qui lui fait face est *a priori* très différente. On peut penser que ces deux chaises représentent deux personnes différentes. Nous deux, par exemple. Nous avons les mêmes aspirations, mais des caractères différents.

Comment cette pièce s'inscrivait-elle dans l'espace ?

Nous avons peint le sol de la galerie en blanc et changé la lumière, si bien que la galerie toute entière, espace-lieu, s'est transformée en lieu-objet, devenu à son tour objet de référence.

Quel est le vecteur de *Maisons de force* (1991) ?

Maisons de force est un autre travail. C'est une réflexion sur le plan de sept prisons, spectres architecturaux reproduits sur des chaises qui ne sont que des fantômes d'objets réels. Nous avons montré ce travail au château de Chambord et nous l'avons laissé comme cela. Chaque prison est le siège de chaque chaise, ou si vous préférez, chaque

chaise est le siège d'une prison. Cela devra rester ainsi. C'est une œuvre à considérer dans sa globalité, une question qui reste ouverte.

De 1986 à 1991, comment êtes-vous passés du meuble à l'objet ?

De façon très cohérente. Nous nous sommes posé la question de savoir quels rapports pouvaient avoir les meubles avec l'architecture. Nous en sommes arrivés à nous dire que si l'architecture était vraiment un art public, général, une langue culturelle accessible à tous, les meubles étaient aussi un code culturel représentatif d'une structure intérieure. En nous plaçant d'un point de vue strictement fonctionnel, nous avons alors étudié le rôle des meubles par rapport à la structure intérieure d'un bâtiment, de même que celui de l'architecture par rapport à un système plus globalement stratégique et politique. Ce sont en fait souvent les meubles qui indiquent comment fonctionne une structure intérieure. Dans une salle de conférence, par exemple, les meubles définissent clairement la fonction du lieu. Parfois, c'est moins évident.

Pourquoi les chaises ?

Les chaises ont un rapport au corps même du bâtiment. Elles indiquent la présence d'une personne, soit seule, soit regroupée avec d'autres. C'est la raison pour laquelle nous utilisons la chaise dans divers contextes. C'est une présence, un lien, un mécanisme qui définit l'espace et crée un rapport entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice. L'autre façon d'expliquer le pourquoi de la chaise est de dire que nous la considérons aussi en tant qu'autoportrait de notre travail en commun. C'est le cas notamment de *Conversation Seat* (1986) et de *Interlocking Chair* (1989).

Dans vos œuvres, l'attention portée aux titres semble primordiale : *Atlantis*, *Adjoining Rooms*, *Museums in Motion*, *The Circular City*, *Ivrea*, etc. La référence à l'architecture y est-elle toujours essentielle ?

Pas toujours, en effet. Vous pouvez bien sûr avoir un titre clairement défini, tel que

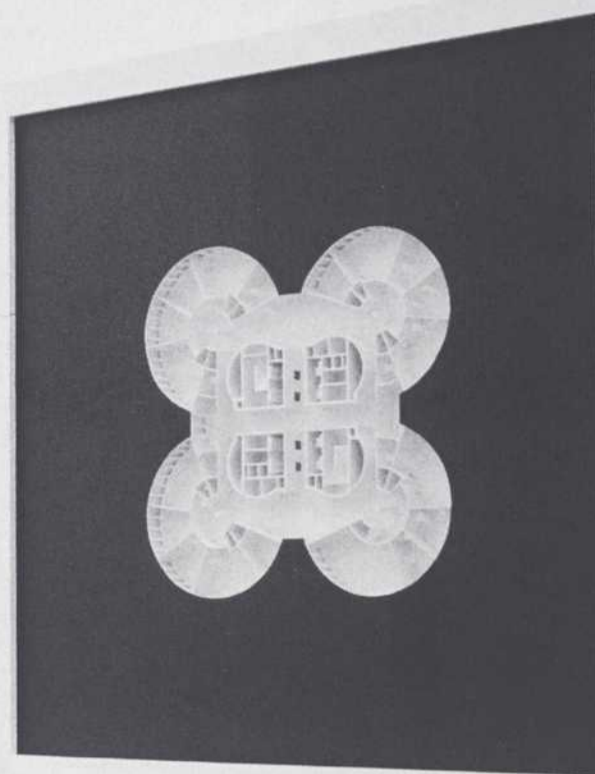
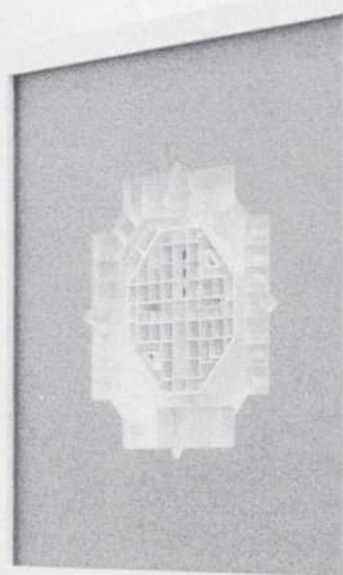
Reichstag & Bundestag (1989) par exemple. Mais quelques fois le titre gagne à être plus abstrait, comme dans *The Extent of the Fire* (1989). Cette œuvre – une chaise noire – est en réalité une chaise brûlée. Le bois de la chaise a été brûlé par le feu et la maquette présentée dans le cadre horizontal du siège décrit la provenance du feu. Il s'agit en réalité du feu qui a attaqué le Parlement de Londres en 1836, mais le titre ne l'indique pas. Le bâtiment ayant été détruit, nous avons matérialisé le plan d'origine dans le siège de la chaise, tandis que les lignes du dossier indiquent le plan actuel des emplacements assis de la nouvelle Chambre des Communes. Les bancs s'affrontent : d'une part, ceux des Conservateurs, d'autre part, ceux de l'opposition, des Travailleurs. C'est d'une certaine manière une illustration de la scène politique anglaise. Mais c'est aussi une aventure hautement symbolique car, à un moment donné de l'histoire, il fallait qu'une chose pareille se produise pour que le pays se retrouve... On dépasse largement le cadre de l'architecture !

Précisément. Depuis *The Kitchen* (1978), la dimension du cadre de vos investigations se réduit autant que votre champ d'action s'élargit. Quels sont les critères qui régissent vos choix ? Sont-ils d'ordre politique, sociologique ou culturel ?

C'est une combinaison de différents éléments. Du moins en partie... Nous faisons beaucoup de recherches et regardons sans arrêt les bâtiments, soit dans les rues, soit dans les archives.

Qu'est-ce qui vous fait alors choisir, à Paris par exemple, le palais de l'UNESCO plutôt que celui du Louvre ?

C'est d'abord son aspect formel. C'est une constante dans notre œuvre. Notre travail sur l'UNESCO exprime l'aspect d'une construction dans sa planimétrie, et son pouvoir de « fonctionnement » sur le mur, une fois accroché. L'autre aspect d'une œuvre comme celle-ci est fonctionnel : quel rôle tient cette institution dans la société et dans la ville ?



LOGOWORKS (DÉTAIL), 1990, BOIS, VERRRE ET LAQUE, 90 X 90 X 15 CM CHACUN; PHOTO: R. SAMRUD.

Quelle est son histoire? Vous le voyez, chaque architecture choisie a son histoire. C'est aussi important que la forme. L'objectif est d'obtenir une symbiose entre les deux. Les bâtiments auxquels nous nous référons, sans exception, existent tous ou ont existé. Ils ne sont pas imaginaires. Dans le cas d'édifices détruits, nous avons recours aux plans originaux.

Mais si la plupart de ces bâtiments sont *stratégiques*, ils le sont d'un point de vue libéral, universel. Ainsi notre travail sur *l'Unité d'habitation, Le Corbusier*: c'est un bâtiment stratégique pour l'architecture. Dans l'his-

toire de l'architecture, cet édifice incarne la volonté de changer le monde. L'architecture est le témoignage le plus important de notre existence.

Dans les constructions des artistes du mouvement De Stijl, aux Pays-Bas, le plan apparaît « comme le véhicule d'une éthique de la rationalisation ». Peut-on dire que certaines de vos œuvres font allusion aux compositions de Piet Mondrian ou aux axonométries de Theo Van Doesburg?

Pas directement, mais dans la mesure où le modernisme fait partie de notre histoire culturelle, ceci est inévitable. Par exemple,

nous avons appelé une de nos œuvres *Adjoining Rooms* (1989). Ce sont trois longues tables rectangulaires, placées les unes au bout des autres, dont les différents plateaux de verre reprennent les trois couleurs primaires: le rouge, le bleu et le jaune. C'est une œuvre qui rejette l'ornement, qui affirme une volonté de transparence du signe, propre à l'architecture moderniste.

Accrochées au mur, vos compositions récentes réfléchissent l'image d'un monde découpé, stratifié, quadrillé selon une orthogonalité parfaite dont le relief est accentué par un éclairage extraordinairement

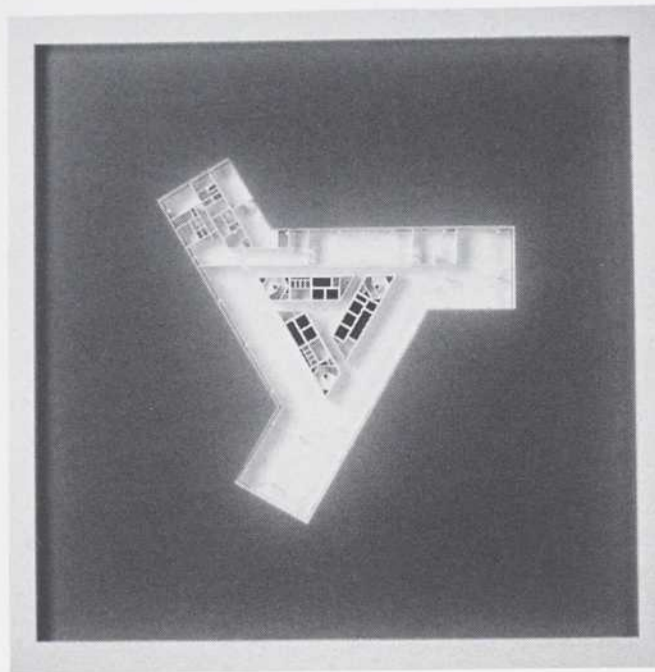
précis. Quel est, dans ce cas, le rôle accordé à la couleur ?

Elle intervient en partie pour souligner l'aspect formel d'une architecture. Nous l'avons fait notamment dans une série d'œuvres mettant en parallèle les sièges sociaux de plusieurs entreprises lorsque nous sommes allés en Allemagne, à Francfort (*Citibank Frankfurt*, 1990), à Düsseldorf (*Ranx Xerox Dusseldorf*, 1990), à Hambourg (*Unilever Hamburg*, 1990) ou à Munich (*BMW München*, 1990). Nous n'avions alors que les plans des bâtisses auxquelles nous nous intéressions. Ils ressemblaient à des logos, et c'est ce qui nous a intéressés au départ. Alors que d'habitude nous n'utilisons que le noir et le blanc, comme structure minimale perçue dans sa globalité, nous avons cette fois-là voulu utiliser des couleurs vives pour faire ressortir l'aspect graphique de la série des plans. C'est encore plus évident dans *Ivrea* (1991). Cette œuvre – polyptyque de dix panneaux de 5 x 1,6 m – montre comment la politique d'une compagnie peut transparaître à travers la structure d'un bâtiment. Le siège social de la compagnie Olivetti n'a cessé d'évoluer depuis son installation en Italie en 1900. C'est un ensemble très important, une ville dont le style est progressif et moderne. La direction de la compagnie a prolongé ce style jusqu'à nos jours. C'est une sorte de vision utopique alliée au commerce et à l'art. L'ironie est que la réalité est totalitaire dans un sens : moduler, fragmenter, diviser, étendre. C'est aussi le pouvoir qu'à l'architecture de transformer la société et l'individu de manière progressive et positive, et de créer de nouvelles valeurs économiques et sociales.

Marie-Ange Brayer, dans « Logographie du temps »¹, souligne le caractère « déconstructif » de votre travail. Votre démarche ne s'inscrit-elle pas en effet à rebours de celle des architectes ? S'ils nous font intégrer l'espace, ne nous renvoyez-vous pas à distance pour analyser cet espace ?

On peut concevoir cela de deux façons. D'abord très formellement, au sens où dans les œuvres de tels édifices sont censés avoir perdu leur identité. Quand nous montrons cela, nous voulons simplement donner quelques clés pour faire comprendre au public qu'il n'y a pas de hasard. Qu'il existe des structures types de restaurants, d'hôpitaux, d'usines, de banques, mais qu'en même temps on peut ignorer tout cela. On peut regarder cela, déjà, comme un vestige du passé et penser que l'économie est un moyen de se projeter dans le futur. Quand vous tentez de comprendre le cours des choses, vous regardez le passé et vous le faites toujours plus ou moins en archéologie. C'est un peu le même service que nous rendent aujourd'hui ces « ruines » d'une civilisation contemporaine que nous ne comprenons plus très bien.

Cela peut être un travail sans fin... Dans la mesure où vous continuez ces architectures, sentez-vous s'inscrire peu à peu une progression dans vos choix, dans vos traitements, une orientation ?



UNILEVER, HAMBURG, 1990, BOIS, VERRE ET LAQUE, 90 X 90 X 15 CM; PHOTO : GALERIE ROGER PAILHAS.

C'est difficile de parler d'orientation. Nous ne savons pas comment ni où nous allons conduire notre travail, pas plus que nous ne savons où notre travail va nous conduire. Le travail évolue tout le temps, mais chaque fois apparaissent de nouvelles idées. Pas seulement dans un contexte donné, cela dépend aussi de la façon dont les œuvres sont présentées dans les galeries. Si cela peut changer ce que vous avez fait auparavant, alors vous pouvez percevoir une sorte d'« évolution ». C'est ce qui s'est passé à Marseille, chez Pailhas. Il y a des œuvres de grandes dimensions qui se sont trouvées des rapports avec d'autres œuvres, sans que nous n'y soyons pour quoi que ce soit. Par leurs formes, mais aussi par quelque chose « de plus » qui nous a échappé et que nous ne retrouverons peut-être pas ailleurs. *UNESCO, Paris* (1993) que nous avons présentée à Marseille, est traitée de trois manières : en tant qu'objet, forme posée au sol ; en tant qu'édifice fonctionnel, avec son rayonnement d'activités comme signe d'espoir vers le futur ; enfin, en tant que témoignage, archéologie du passé avec un regard porté vers l'intérieur du bâtiment, son organisation, sa structure presque mentale. C'est l'idée d'une architecture en tant que paradigme d'une aspiration culturelle, avec une nouvelle ouverture sur l'utopie. À cette œuvre, nous avons ajouté dans l'exposition quatre brochures sur le bâtiment et son organisation, ainsi qu'une œuvre sur l'OTAN à Bruxelles. Nous avons également placé un travail sur le Palais des Nations de Genève construit entre les deux guerres et une œuvre sur l'United Nation World Help Organisation de Copen-

hague. Tout cela rentre dans un ensemble. À Paris², nous avons choisi de ne présenter qu'une seule pièce dans l'espace de la galerie : *Unité d'habitation Le Corbusier, Marseille* (1993), triptyque long de 2,55 m. Le choix de ce bâtiment est plein de significations, tout comme la volonté de montrer *UNESCO* à Marseille plutôt qu'à Paris et *Unité d'habitation* à Paris plutôt qu'à Marseille. Nous voulions abolir la distance, établir un jeu de circulation entre Paris et Marseille. *Unité d'habitation* – présentée à Paris – est une œuvre qui questionne à la fois la notion esthétique de la forme, de l'orthogonalité, et la fonction du bâtiment dans l'organisation urbaine. C'est aussi, plus généralement, une question sur la notion de beauté directe de l'objet et sur le statut de l'architecture présentée en tant qu'objet d'art, objet de référence.

NOTES

1. *In Surrounding Time*. Langlands & Bell, catalogue, Orléans, FRAC, 1993. L'exposition s'est tenue à La Criée-Halle d'art contemporain à Rennes, du 29 janvier au 2 avril 1994.
2. Les deux expositions ont eu lieu à la Galerie Roger Pailhas à Paris et à Marseille, du 9 octobre au 27 novembre 1993.

Dominique Boudou est historienne et critique d'art; elle vit et travaille à Paris.

By combining elements such as the plans of "strategical" buildings – prisons, banks, castles, corporate headquarters and governmental sites – with abstract shapes and furniture, British artists Langlands & Bell articulate a critique of architecture as it is used to signify and embody power. Their work proposes that architecture, as a form of mental organization capable of conscious or subconscious transfers, can also be a vehicle for contemporary art. In this interview, the artists explain their interest in architecture as it is inscribed with both a past and a future, as testimonial and utopia.



BIOLOGICAL, NOT DETERMINIST

NELL TENHAAF'S TECHNOLOGICAL MUTATIONS



THE SOLITARY BEGETS HERSELF, KEEPING ALL EIGHT CELLS, 1993, DURATRANS, FLUORESCENT LIGHTS, ALUMINUM, PLEXIGLAS, 369 X 19 X 25.5 CM. (DETAIL); PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

Kim Sawchuk

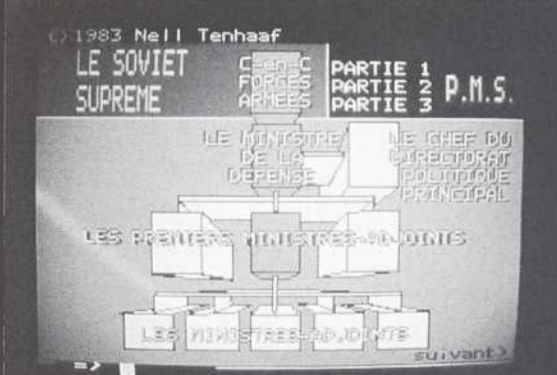
What we're learning, and this is possibly a particularly tough lesson for women and the disenfranchised once again, is that there is no natural, no innocent self or body that is in touch with and therefore protected by its biological or historical origins – a self who is genetically resistant to or culturally immunized from the technological viral effect, who can stand apart from the operations and pre-coded meanings of technology. It's a question of understanding how it works, and possibly controlling it. – Nell Tenhaaf¹

Has science become feminism's abject other, a metonymic replacement for all that is white, male, Western, and bourgeois; in short, a trope for an all-pervasive, omnipotent power? Since 1989, Nell Tenhaaf has incorporated somatic images culled from science textbooks and laboratories into her mixed-media installations and explored this territory in her writings. The artist's work has been extolled for revealing the nefarious workings of patriarchal authority within these objective rationalist discourses. Tenhaaf *does* challenge the patriarchal domina-

tion of knowledges; but she also disputes a feminism that claims purity and places itself outside of technology and science.

Tenhaaf's art practice operates within the fissures of these hegemonic, extremely profitable and socially potent enterprises from "the perspective of feminist thought and research, the site in recent years of some of the more noteworthy emanations of revised histories and repressed narratives."² Hers is a strategy of occupation rather than repudiation, one that suggests we can exercise critical judgment and work towards social change by inhabiting these territories. She pilfers the image and idea repertoire of Enlightenment inheritances, highlighting their often violent exclusion of women and appropriation of female bodies. Yet, her analysis does not stop there.

Rather than lamenting the current decline of knowledge in the era of micro-processing or victimization by doctors and scientists, Tenhaaf concerns herself with the limits –



US AND/OR THEM, 1983, MONITOR STILLS FROM INTERACTIVE COMPUTER PROGRAM; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

both ethical and epistemological – and the potentials of science, technology and language. She notes that within the present post-modern rupture feminists need to intervene in these guarded domains with curiosity and skepticism. Generalities about science's lack of objectivity no longer seem effective as a counter-strategy of delegitimation, an apt description of scientific practice or, since Heisenberg, its assumptions. Tenhaaf investigates residual cultural acceptance of objectivity and certainty by simultaneously layering the known with excluded information, destabilizing our belief in the truth. Her artistic experiments render a simple yes-or-no response to science and technology facile – indeed, predicated on a historically specific, Western, Aristotelian logic of non-contradiction.

DATA BANKS AND LANGUAGE SYSTEMS

Historically, one can trace the modern concept of information to the advent of cybernetics developed during the Second World War. In ontological terms, cybernetics views all life – whether animal, human or machine – as information processing mechanisms.³ The rise of molecular biology within the hierarchy of the natural sciences runs parallel to this tale.⁴ As William Bains quips, “in short, the gene is related to information.”⁵ Sociobiologist Richard Dawkins forthrightly assesses the new human condition:

[N]ow they swarm in large colonies, safe inside gigantic, lumbering robots, sealed off from the outside world, communicating with it by remote control. They are in you, they are in me; they created us, body and mind; and their preservation is the ultimate rationale for our existence. They have come a long way, these replicators. Now they go by the name of genes, and we are their survival machines.⁶

This epistemological and ontological perspective conceives of the self as a “survival mechanism” for the transmission of genetic information. It reduces human beings to their genetic sequencing, subject to manipulation or reprogramming by genetic engineers, just as “wisdom” becomes equivalent to the sum total of information in the age of computer-generated knowledge and artificial intelligence.

The fulcrum between Tenhaaf's current work and her early data base projects is the concept of “information.” Although formally trained in painting and drawing, in the early 1980s Tenhaaf persuaded officials in the Canadian Department of Communications (DOC) to let her participate in the Telidon field trials, an emerging technology they hoped would have wide commercial application. Tenhaaf created the data base *Us and/or Them* (1983), combining fifty pages of

text, maps, and graphics on the Cold War, gathered from various information sources, including newspapers and United Nations reports, with manipulated images and graphics. Her data base established the analogy between the binary structure of information based on a Boolean logic of “and/or” and the deadlock of an us/them Cold War mentality. By juxtaposing information sources from the United States and the Soviet Union a dichotomous pattern of blame became apparent. Although she later recreated the work as a stand-alone installation for Powerhouse's 1985 “Anti-Nuke Show,” originally *Us and/or Them* was only available “on-line” at publicly situated videotex terminals. These DOC-sponsored artist projects were one of the first examples of art in the “data sphere.”

Because of the commercial failure of Telidon by the mid-eighties and the limitations of computer-generated graphics at that time, Tenhaaf's subsequent works were made for a gallery setting and combined electronic technologies with media such as paint and charcoal. The installation . . . *believable, if not always true* (1987) examined museums as cultural repositories of historical memory and elaborated Tenhaaf's concern with the ethical dimensions of information within the political situation of liberalism and the economics of capitalism. It was comprised of several large and obviously two-dimensional Egyptian-esque monuments: a woman holding a flask, a “sacred” cow with tiny humanoid figures underneath and fake architectural columns. Garishly painted in pinks and grays, Tenhaaf deliberately integrated colours and references to popular culture. A small bench was placed in front of a video terminal encased in a tomb-like structure. On a blue screen were five clichés such as “Seeing is believing” and “It's all Greek to me.” The bench invited the viewer to sit, “consult” one of these sayings, and thus delve further into the data base. Because they were placed together as contradictory statements, the use of clichés on the computer menu did not provide the viewer with epistemological certainty. The combination of information, graphics, riddles, and faux architecture scrambled the clear separation between belief and truth, mythology and science.

Tenhaaf mused that the installation provided “an interactive encounter with received ideas” and was “intended to seduce through a sense of the familiar, and yet introduce a conceptual space for resistance to acquired knowledge.”⁷ She explained that knowledge in an era of seemingly unlimited information storage and transmission contains contradictory possibilities. Paradoxically, at the same time as we are fascinated by “processed imagery, encyclopedic databanks,

and infinitely mutable sentences available at our fingertips," we are drawn to the familiar. As information proliferates because of increasing storage capacities and the speed of access, we cling to past references – our sacred cows. The new prophetic machines are consulted for guidance much like the ancient oracles at Delphi. As with their divine precursors, these new technologies rest on a great deal of faith.

Technologies do not transmit information neutrally. They influence how we read the data and what authority we grant to it. The demands of a menu system compresses knowledge into short snappy sentences and quickly recognizable icons. This compression seems to offer unlimited potential, an

Shopping for Value (Systems) (1984) investigated the implicit cultural imperialism made possible through these technologies and foregrounded the use of these electronic devices within a globally voracious free market system promoting commodity culture.

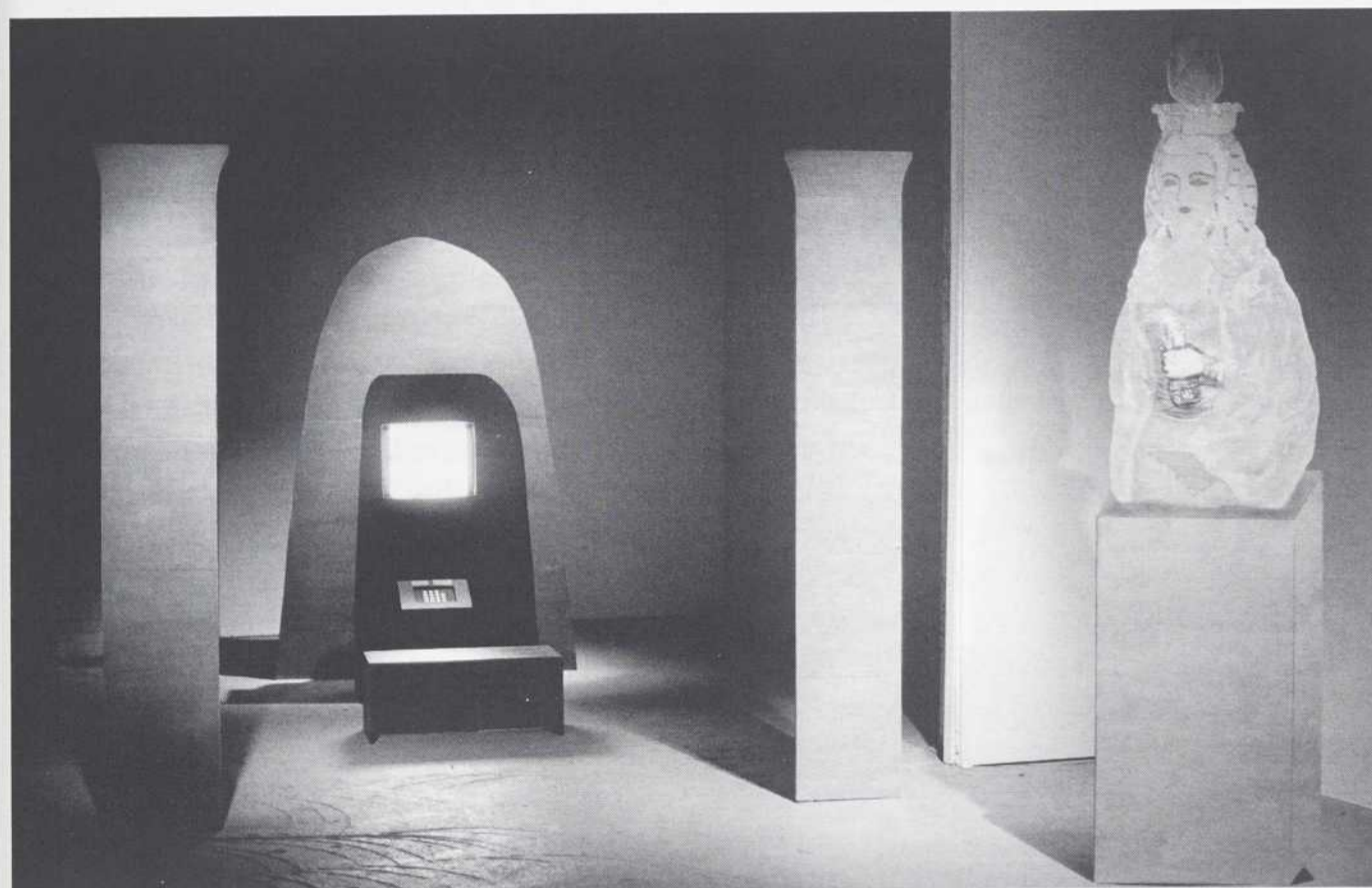
These works seemed to say that we conflate choosing with change. Contrary to the Enlightenment dictum that "knowledge is power," they implied that knowledge does not necessarily provide us with answers or empower us – we make choices within the horizon of larger social conditions. The information gained through procedures such as amniocentesis, genetic screening or blood tests, or consultation with an oracle or astrologer may tell us that we are HIV-positive, that

ings for a house designed by Wittgenstein for his sister. *Gramatica* featured a soundtrack reiterating segments from the *Tractatus*, counterposed to the story of the philosopher as a grammar school teacher – and his love and encouragement of his young male pupils (which is included as a visual text in *Memory Room*). The skeletal framework of the drawings stands in for the rigidity of propositional logic that seeks to excise internal contradiction. Normally a space charged with personal recollections, the house of memory was in this case reduced to a rotating schematic model. One was able to see it from multiple vantage points, but an interior inhabited by living, breathing subjects was absent: a belief in pure and abstract rules of syntax separates language from life. As Merleau-Ponty observed regarding proponents of a science of language,

[They] would like to break this tie and get away from the confused and annoying situation of a being who is what he is talking about. They would like to consider language and society as if they had never been caught up in it, to adopt a bird's-eye view or a divine understanding. In other words, they would like to be without a point of view.⁸

After these works, Tenhaaf renounced the obsession with the aesthetics of the new imaging technologies. The light box would replace the electronic screen in subsequent work as the primary means of display. To the artist, light boxes illuminate with a subtlety absent from the electronic screen. They resonate with a domestic warmth that recalls Hestia, goddess of the hearth.⁹ With computer-processed photographic images in works such as *In Vitro: The Perfect Wound* (1992) and *Homunculus* (1993), she explored the capacity of machines to degenerate and distort images rather than to produce higher resolution or "fidelity" – a patently deceptive notion that masks technological intervention.

The culturally inscribed absence of the feminine from purely rational language, science or aesthetic enterprises reappears throughout Tenhaaf's artistic corpus. In . . . *believable, if not always true*, Tenhaaf introduced the viewer to the matriarchal presence in Egyptian culture. The data base explained the religious significance of the Cycladic goddess icon, information conveniently omitted in the Ramses exhibition previously displayed in Montréal. *Gramatica* and *Memory Room* resurrected two feminine figures: *Gramatica*, the allegorical Art of Memory, and Hypatia, the fifth century neoplatonist philosopher murdered by Christian monks. These insertions were not simply gynocentric injections of an essential feminine presence into history. Tenhaaf deliberately wandered between the inclusion of an excluded femininity and an interrogation of its socially and biologically ascribed meanings.



... BELIEVABLE, IF NOT ALWAYS TRUE, 1987, INSTALLATION VIEW, PHOTO: LOUIS LUSSIER, COURTESY THE ARTIST.

experience at once exhilarating and frustrating. Because of the recombinant, recursive, non-narrative structure we enter into a dizzying "unfixed" perspective – the disjunctive world now called "hypertext."

Like all menu-based systems which seem to offer an array of possibilities, the installations from this period queried how ethical and political decisions are influenced by aesthetic and structural forms. Computer accessed data bases, promoted as interactive, do not allow participants to write in other options, add information or determine the format in which choices are presented. The menu system, as a technology to organize data rationally, promises participation but often channels and delimits choice. *Us and/ or Them* confronted two assumptions: that citizens are more informed in the so-called information age, and that more communication will bring about planetary cooperation.

our fetus has Downs Syndrome, or Oedipus that he will murder his father and have sex with his mother. Of course knowledge of the probable future will produce a transformation in one's perception of life. It does not tell us what to do nor does it supply us with the material means – the money, food, care, chemicals, or wisdom – to act.

In the two Wittgenstein works, *Gramatica* and *Memory Room* (1988), Tenhaaf investigated another structure: the role of logic and language in the maintenance of order and memory. The author of the rigorous and rigid *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), who later wrote the speculative and self-reflexive *Philosophical Investigations* (1953), expressed the desire for systematicity and its impossibility.

Both *Gramatica* and *Memory Room* deployed laboriously produced computer-generated slides of the architectural draw-

MASTER MOLECULES
AND PROGRAMMED LIFE

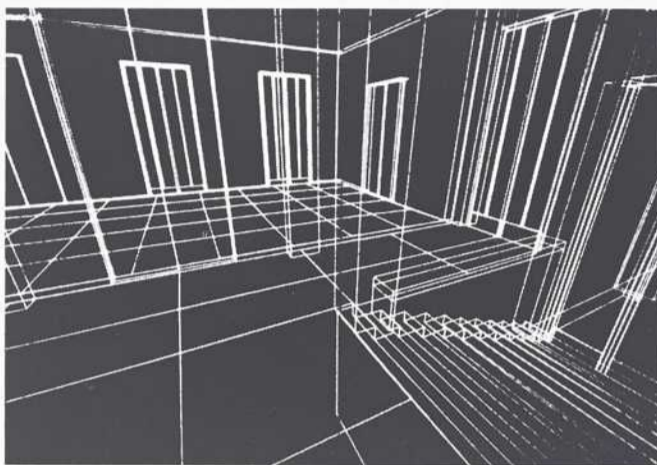
Species Life (1989) marked Tenhaaf's passage from info-technology to bio-technology, ironically playing with binarism and culturally encoded gender presuppositions. Rectangular lightboxes enclosed a sequence of digitally processed images: a man and a woman standing on a hill, looking at a sunset, hand in hand, with pink and blue strands of DNA swirling beneath them. Computer-generated, hand-printed portions of emblematic texts from Friedrich Nietzsche and Luce Irigaray indecipherably crawl up the ladders of the strands of the DNA double helix. The Irigaray text reiterated an essentially feminine position that emphasized the role of the mother; Nietzsche recalled a quintessentially masculine position on the will to power.

The romantic narrative of heterosexual coupling, juxtaposed with two paradigmatic philosophical texts, intersected with the iconic image of the double helix. Stereotypes infinitely doubled (spiraled?) in the installation: the struggle between the "will to power" and an ethics of "care" in philosophy echoed contemporary biological debates on competition and mutualism as the basis for the survival of the human species. In this collision of information from philosophy, science and popular culture, Tenhaaf poked fun at the romantic tale of mating and reproduction as well as the myths of scientific discovery and control.

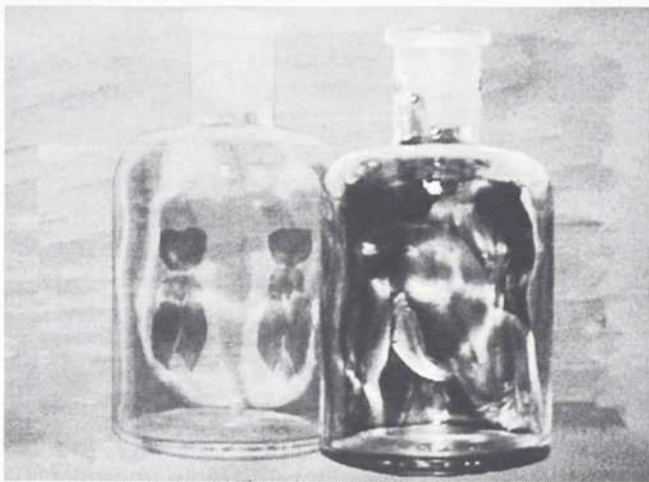
The cultural power of this reproductive narrative lies in the invocation of biology as the cause of sex and gender differences, and as justification for compulsory heterosexual mating. Tenhaaf's work on bio-technology reminds us that biology itself has a history. Genetic engineering, tied to the history of eugenics, purports to answer: "What is life?" – a question postulated by the physicist Ernest Schrödinger in a 1944 book of the same name.¹⁰ Schrödinger was not the first to ask. Religions and mythologies have expounded stories of origins and destiny; the biological sciences too have searched for answers. The values embedded within these mythologies – and in classical biology – imposed ethical and practical restraints. Life is a mystery; hence to control life is an improbability best left to God, in the first instance, or to Nature, in the second. While scientifically shaky, Schrödinger's text influenced later generations of intrepid physicists, such as James D. Watson and Francis Crick, who no longer accepted normative limitations to human knowledge. This attitude, and subsequent hegemony of molecular biology within biology, has had profound implications for genetics, and consequently for us. Molecular biology has

depended on scientific and cultural acceptance of the authority of DNA as the "secret" of human life for its position of dominance within biology: notice the correspondence of its language to information theory.

Since Watson and Crick's *The Double Helix* (1957), molecular biology has maintained that the cell encodes vital information in the DNA. From there it is copied onto the RNA, which, in turn, is used as a blueprint for the production of the proteins responsible for genetic traits. Crick dubbed the "transcription and translation" from DNA to RNA to protein as the "central dogma." This dogma posited DNA as the principal actor in the cell, the CEO of cellular organization,



GRAMATICA, 1988, IMAGE FROM SLIDE DISSOLVE SEQUENCE, COMPUTER WIRE-FRAME DRAWING; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.



IN VITRO: THE PERFECT WOUND, 1991, DURATRANS, FLUORESCENT LIGHTS, WOOD, 120 X 152 CM. (DETAIL); PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

itself impervious to the influence of outside or subordinate agents. As is well known, Watson and Crick won the Nobel prize for their "discovery" – Rosalind Franklin's contribution, belittled by Watson and Crick in their accounts, was not acknowledged officially. Jacques Monod and François Jacob later amended Watson and Crick's model to allow for environmental control of the rate of protein synthesis, but the essential dictatorial autonomy of DNA was not challenged.¹¹ Genetic information, emphasized Monod, is completely independent from events occurring outside or even inside the cell. No information from outside, of any kind, can ever penetrate the inheritable genetic message: "information flowed one way, always from, and never to, the DNA."¹² It was a deterministic description of the biological process, replicating patriarchal, capitalist as-

sumptions of selfish individualism. Genes were simultaneously divested of sex and invested with the attributes of the "universal man."

Works by Tenhaaf suggested that our contemporary concept of biological destiny in these quasi-religious scientific narratives hinges on faith and a displacement of women from an active subject position. The rows of light boxes of *In Vitro* displayed the twenty-three chromosomes that "determine" sexual development superimposed over images of two glass beakers containing the murky, barely perceptible figures of Mary and a wounded Jesus Christ. *Horror Autotoxicus* (1992) juggled scientific illustrations from embryology with DNA strands and the myth of Œdipus. The stories of Jesus (*In Vitro*), Œdipus (*Horror*) and DNA all presume that our destiny is inscribed at the moment of conception. Science has not displaced patriarchal religious thinking, but extends its logic and authority. As long as DNA functions as the central and incontrovertible dogma, those scientists who claim to engineer it are omniscient; the humans who house the DNA, mere "lumbering robots." Parts can be sliced, diced and removed from the body matrix with no consequence for the entire genome or individuals.

Within this tale of genetic engineering, women like the Virgin Mary are carriers of the great mystery (genetic information). Their bodies become a site of expert operations which claims legitimate knowledge over the process of reproduction, and patronizing, paternalistic concern, not for the mother but for the fetus. Contradictorily, this phenomenon removes women as active agents at the same time it demands their compliance.

Scopophilia occurs in both genetics and cinema. One enduring cultural fantasy, expressed in science fiction films such as *Fantastic Voyage* (1966), is the possibility to travel inside one's own body. Making the interior visible through the ingestion of low doses of radioactive material, for example, is predicated on the idea of safe, no-risk bio-tourism – a profitable business in the expanding high-tech medical market. As a twentieth-century being weaned on these tales, I want these "picturings" to reveal "what is wrong." My body, my health, my future children are at stake. The desire to have healthy children is an understandable response for women who will likely be the ones to devote their lives to their care. At the same time, I am doubtful about medicine's ability to tell me what I need to know to make an informed decision. As any pregnant woman who has considered the barrage of new tests knows, science delivers its patients into the realm of probability, not certainty. Women are encouraged to believe

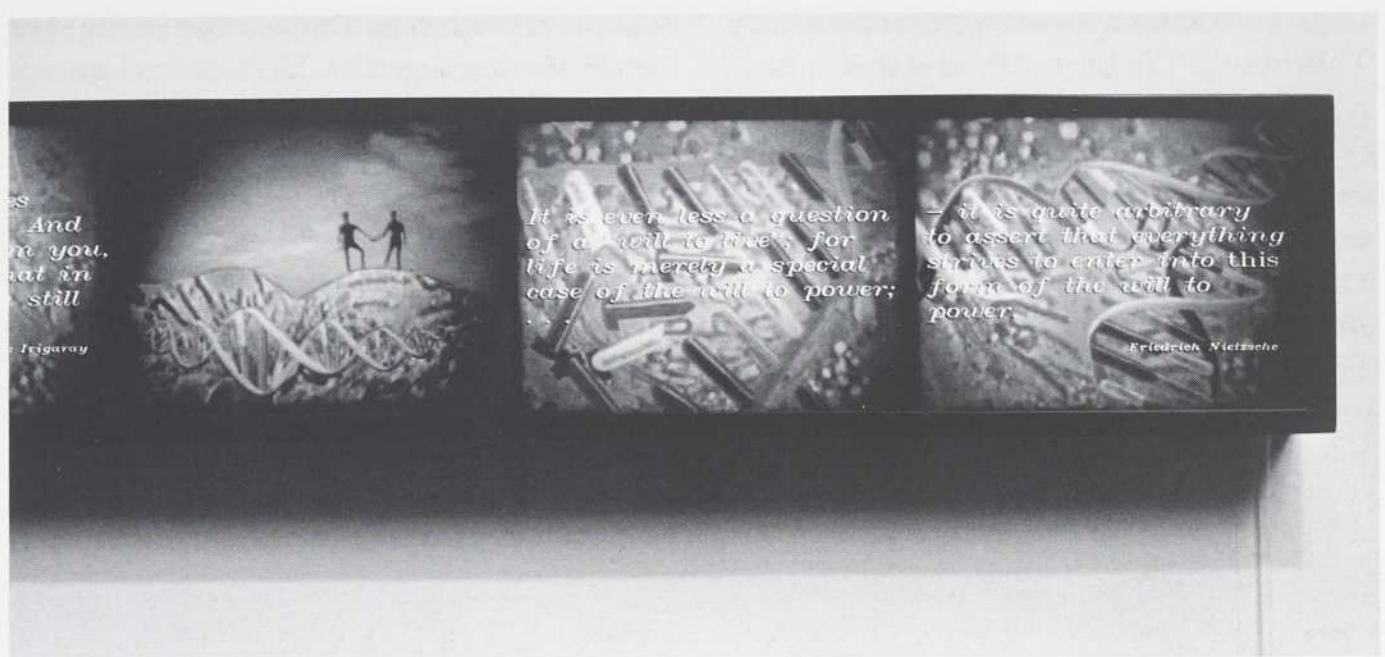
that tests, like ultrasound, will give information about the fetus' health. Pamphlets, readily available in medical clinics, promote the safety of the new machines (which must be paid for, after all). Most of the routine practices have not adequately been tested and may cause more damage than they detect. Like x-rays, the effects may not show up for years or even until future generations. In the present condition of unquestioned scientific authority and, in some places, legal pressure, it is difficult to refuse the tests. In this case the separation between choice and coercion is unclear.

But science and medicine contain their own mutational activities. Evelyn Fox Keller reminds us that:

[A]lthough all scientists share a common ambition for knowledge, it does not follow that what counts as knowledge is commonly agreed upon. The history of science reveals a wide diversity of questions asked, explanations sought, and methodologies employed in this common quest for knowledge of the natural world.¹³

The "central dogma," for instance, does have its internal detractors. What may be true of single-celled organisms like bacteria is not necessarily true of multicellular organisms like humans. The analogy between the body and information theory is misleading because multicellular organisms sexually reproduce. Contrary to genes, humans do not replicate themselves, but produce offspring that are unlike each of their parents. Transformational genetics suggests that DNA can be subject to rearrangement from external, environmental signals. The function of a gene depends on its context within our entire genetic-biological make-up. Finally, the barely understood role of proteins problematizes DNA's claim to be the secret of life. Biology matters, but this is not the same as saying that we are determined by biology.¹⁴

While not denying that we genetically inherit or transmit information, one might question the received notion of a programmable genetic code as scientifically erroneous and politically dangerous. It ignores environmental influences – whether the environment is thought of at the level of the genome, the body in all of its chemical properties, or society. DNA dogma reigns on the cover of *Time*, *Newsweek*, *McLean's*, despite evidence to the contrary. As Tenhaaf noted earlier, when new technologies are introduced, we fall back on received wisdom. In this case, conservative cultural prejudices resurface. The excision of "heretical" scientific information geneticizes disease and offers simplistic monocausal explanations for complex social phenomenon: violent behaviour is caused by a chromosome for aggression. Wage differentials? They're due to biologically-based sexual differences that cannot be changed. This geneticization le-



SPECIES LIFE, 1989, DURATRANS, FLUORESCENT LIGHTS, WOOD, 367 X 95 CM. (DETAIL); PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

gitimates the diversion of public funds into biotechnology and genetic research at the same time as resources for health care and basic social services are eroded.

MUTATIONS AND MONSTROSITIES

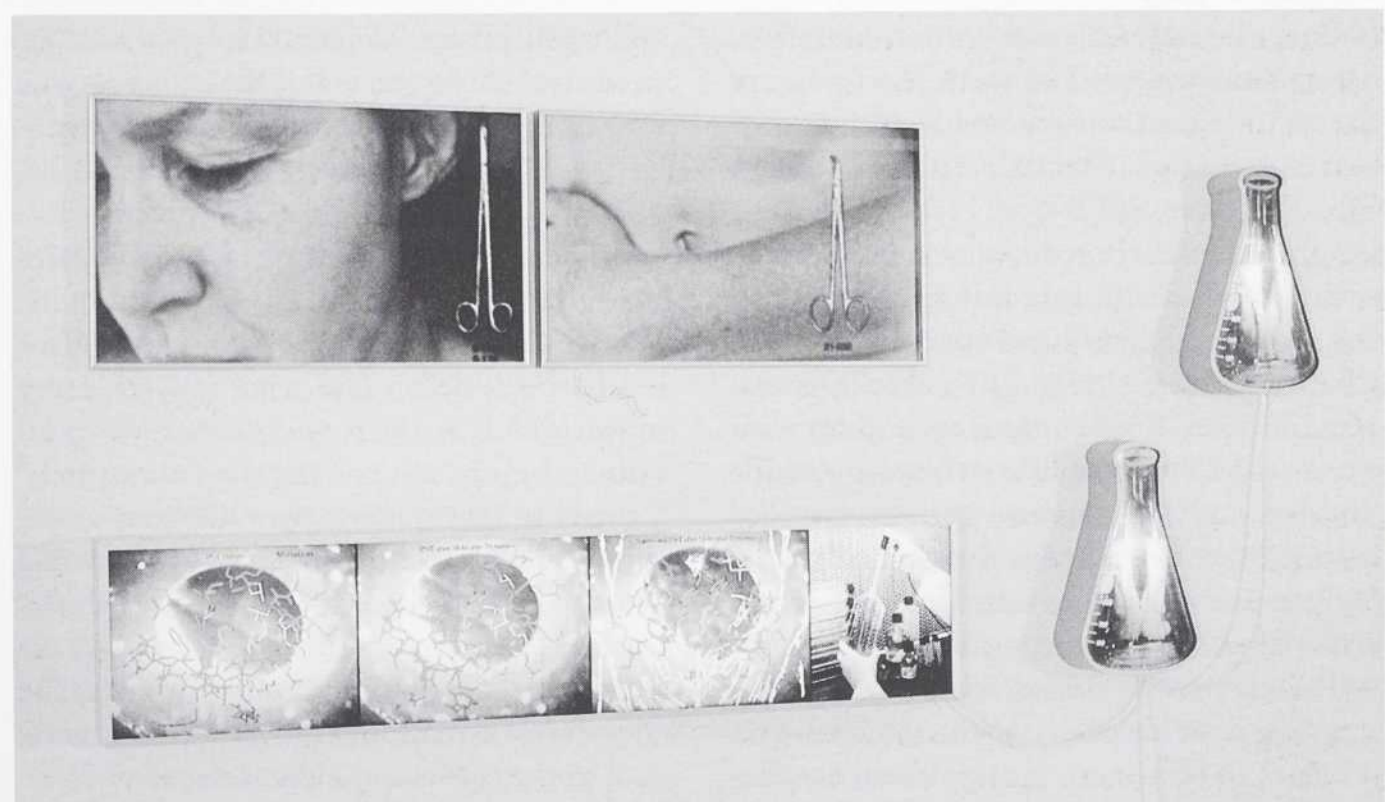
I'm in a sequence of thought where the self is metaphorized. I'm engaged in my own form of experimental science, bound up with its vocabulary and imaging technologies. — Nell Tenhaaf

While the artist had left traces of her interventions (the soundtracks for *Horror Autotoxicus* and *Gramatica*), not until 1993 did she become the explicit visual subject of her own work. In *Cedipal Ounce of Prevention*, light boxes shaped like Erlenmeyer flasks contained images of Oedipus' pierced ankles. They were hung beside photographs of the artist's body (menaced by medical instruments placed in front of them, the steel in contrast to the warm skin tones) and protein molecules (sections from the "inner

body" in transition) in light boxes. And *The Solitary Begets Herself, Keeping All Eight Cells* (1993) presented a narrow, twelve-foot-long self-portrait, exactly twice as long as the artist's body.

Both of these projects reflected the artist's fantasy of "controlling her own intervention at a biological level" within this cultural backdrop of the scientific management of reproduction. The reference to "eight cells" refers to the removal of two cells when in vitro fertilization occurs to carry out genetic tests. Because genetic engineers assume that each strand of DNA contains the necessary information to create a complete human being, they do not worry about what effects the missing cells might have on the future life-form. In Great Britain, women are asked if they would like to keep all the cells, but the choice is unclear. No test has been done, no human control group exists.¹⁵

In *The Solitary . . .*, drawings of cell division, along with a fourteenth-century mythological figure, half-human, half-beast,



CE DIPAL OUNCE OF PREVENTION, 1993, C PRINT, DURATRANS, ALUMINUM, 193 X 88 CM.; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

are etched onto segments of the artist's body. This hybrid life form introduces a "proto-scientific" account of evolution alongside the scientific explanation. The reproduction of images and biological reproduction bleed together in parallel moments to produce a compelling visual work. Again the artist eschews the aesthetics of perfect reproduction – the flesh tones are blurred and slightly distorted because of the multiple generations

people reproducing are just two bundles of genes mixing together. Heterosexual unions are desirable if the two contributors themselves are perfect. But appearances can be deceiving; monsters can lurk beneath the surface of even the most beautiful of couples – in their genes. The imperfections, so it is claimed, must be screened out so the species can rise to greater levels of perfection. Genetic screening programs strive to predict

eugenics. The basic principle that underlies both reproductive technologies and genetic engineering is this: nature can and must be improved upon. If not actually defective, living beings, whether plant, animal, or human, at a minimum are in need of repair so they can operate more efficiently.¹⁷

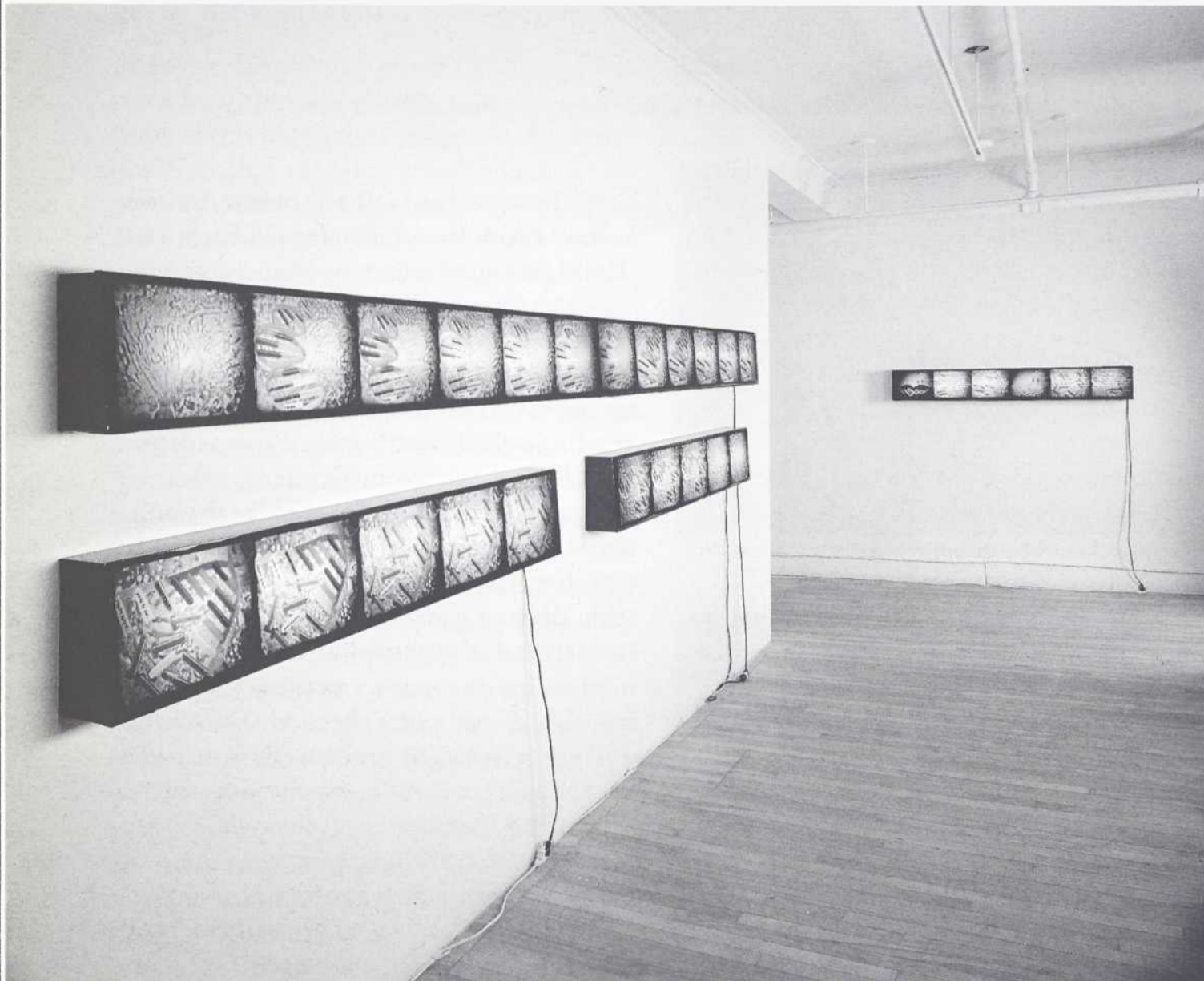
FEMINISM TAMPERS WITH SCIENCE

Science manipulates things and gives up living in them. – Maurice Merleau-Ponty¹⁸

Tenhaaf's art practice borrows from and intervenes in the image and idea-repertoire of genetics and cybernetics from a feminist perspective. Puzzling, sometimes cryptic images seduce us into forbidden, repulsive territory. In *Species Life* and *Horror Autotoxicus* images are appropriated from science educational materials while in *Homunculus*, *Edipal Ounce of Prevention* and *The Solitary* . . . images are collected "at source" from the Biotechnology Research Institute in Montréal. Irony and humour are two of the artist's recurrent conceptual tools, but there is no distancing here. Tenhaaf's use of these visuals is not merely an appropriation. The term somehow bypasses the artist's critical *complicity* with the imaging practices of modern science, particularly molecular biology, the field that provides Tenhaaf with much of her material – and is a constant source of tension.

Art does not occupy the moral high ground, however. The practices of art and science are neither oppositional nor incommensurable: art is not outside of power any more than science is separate from aesthetics. Art historians such as Barbara Stafford have charted the interconnection between visual practice and the growth of the sciences, particularly the sciences of the human body. Science depends on representational strategies and the intervention of the seer. As Howard Margolis suggests, learning does not function only through propositional logic, but through visual pattern recognition, affect and intention. Like art, scientific practice educates the eye to visualize the complex workings of molecular structures.¹⁹

Scientists, like those working in the protein engineering section of the Biotechnology Research Institute, recognize the impossibility of expressing the complex sequencing of the protein in any language other than a visual one. The structure of these proteins evades simple algorithmic formulas. The colours they choose do not represent the colours of the macromolecules, but are a tool so the scientist can visualize their contours, and thus predict how they function. But



SPECIES LIFE, 1989, INSTALLATION VIEW; PHOTO: COURTESY THE ARTIST.

of copies intentionally worked into the piece. Stretched from wall to wall, the image of the reclining artist squeezed into the frame makes her appear monstrous, larger than life. The reference is apt. Hybrids are not simply a combination of two separate species, such as human and fish, but a mixture professing a more profound conception of an all-embracing nature not divisible into separate entities. These monsters and hybrids violate the Enlightenment eschatology which divided nature, man and god: no wonder that in mythologies they dwell at the limit of light and dark, the boundaries of natural viability and social acceptability.¹⁶

Paradoxically, genetic engineering creates new hybrid species at the same time as it wants to eliminate mutations in the human genome. In science, the perfect couple (like *Species Life*) unites two gene pools. Two

and to eliminate "deleterious" genes. A genetic test does not tell what symptoms a damaged gene will produce in the "afflicted" body, how severe these symptoms will be, or when they will appear in a lifetime. Every disease carries a range of possibilities that genetic screening cannot discriminate. Who decides who is in and who is out? What is a harmful defect and what is a necessary mutation? It is estimated that 99% of all human beings are genetically "abnormal." Carried to its extreme, the cleansing of the gene pool would eliminate all but a few and potentially eliminate useful adaptive mutations.

As Varda Burstyn forcefully argues, the encyclopedic mapping of the entire genetic pool in the celebrated Human Genome Project as well as experiments and interventions in genetic sequencing are part of a legacy of

the idea that engineers "see" proteins is deceiving; they read the patterned traces left behind once the molecules have been blasted by light in the process known as x-ray crystallography. The data is then rendered into three-dimensional, computer-generated images. As one scientist said, he did not conceive of these pictures as models or simulations, but as "fittings" between data on a two-dimensional map and a three-dimensional surface.

This scientific practice acknowledges a performative interaction between viewer and viewed, an aesthetic and subjective dimension involved in data interpretation, but there is also a responsibility to the data: Tenhaaf admits that, as an artist, she is not bound by the same empirical restraints. While contemporary scientific practice makes any reflexive model of representation or truth simplistic, introducing subjectivism and human interests into knowledge practices does not justify dematerializing them. Science does not only generate knowledge linguistically, but from its engagement with an active, autonomous but interconnected world. Ironically, a dogmatic social constructivist argument, which insists on an analysis of science primarily from the purview of language or history, may reinsert the human subject at the center. Extreme relativism denies the active role of the material world on us. We cannot willfully change all things biological simply by transforming our metaphors.

An emerging strain of feminist critics of science – represented by Donna Haraway, N. Katherine Hayles, Anne Fausto-Sterling, and Evelyn Fox Keller – all share a scientific background and are extraordinarily disruptive to those who would polarize reason and the emotions, culture and biology, relativism and determinism. They adroitly engage science from within its own terms, demonstrating how these dichotomies construct false choices. These scientifically trained women have turned to feminism, while feminist critics are returning – with fascination and trepidation – to science, not merely to insert more "women into science" but to deconstruct it internally. These fertile crossovers and interventions suggest that abandoning scientific knowledge to the world of science only reinforces an antinomial split between subject and object, reason and emotion, man and woman – a hasty flight from ethical and political responsibility. A paradox is evident here: this act of seeing from a position of immanence, from an active engagement, simultaneously opens up the interior frontiers of these knowledge fields at the same time as the limitlessness of their terrain – their insistent variation – is disclosed. This is true of science, as well

as of feminism – both extremely rich and variegated traditions that unfortunately are often collapsed into homogeneous monikers. Tenhaaf's transcription of scientific images from the laboratory to the gallery does not simply overturn, but mixes up the dichotomy male scientist/female artist.

Tenhaaf's aesthetic approach eschews the didactic re-representation of knowledge, information, technology, science. While her works are political, they are gently political, asking us to retain our skepticism rather than to place our trust in the artist-as-expert. Is the counter-hegemonic information she presents believable because it is "true," or does it appear truthful to us because it is presented on a computer screen, which legitimates information contained within in it? What are the criteria for entry into the data base? Such practices interrogate our desire to engineer perfection in genetics and linguistics while acknowledging our fascination and complicity with this possibility. Tenhaaf repatriates (perhaps rematriates) knowledge and information exiled from these realms, knowledge that is often allied with the feminine. Her work does not merely insert gendered concerns leaving our ideas of gender and sex unscathed. Tenhaaf layers and juxtaposes images and information to promote their mutations which cannot be contained within any ordered programs or systems of binary logic.

To paraphrase and modify Merleau-Ponty, rather than be subjected to a scientific or technological will to power, Tenhaaf lives inside these variegated worlds of science, re-opening the wound sutured by its hermetic practice, retranscribing its visual image-repertoire for purposes not always intended or made possible by current scientific methodological procedures, institutional constraints or ethical values. While absolute control over our selves, or our life world, is as fallacious for science as it is for feminism, engaging with these risky practices to shift their terms, as distinct from being co-opted by them, beckons persuasively.

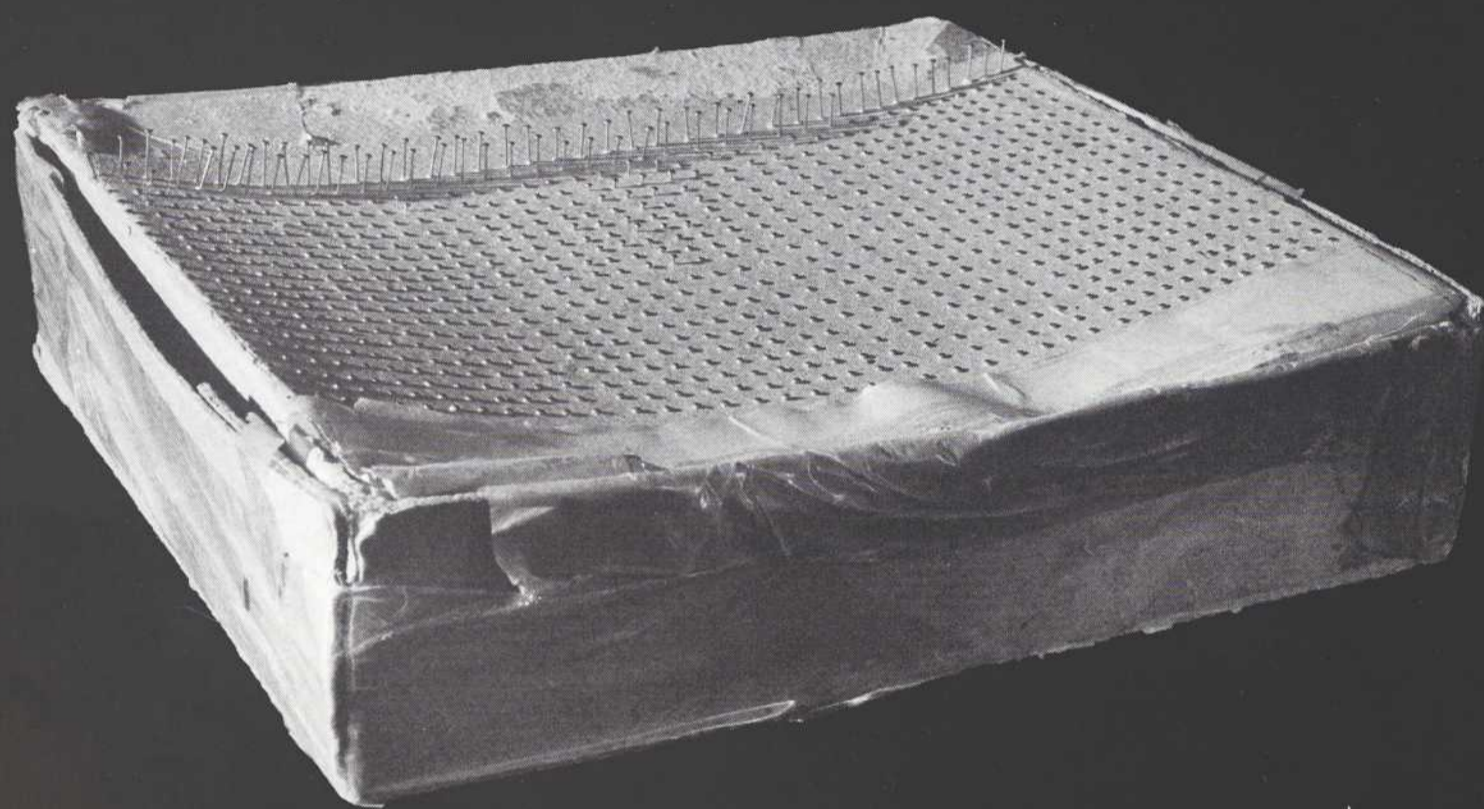
NOTES

1. "Interpretation/Interpenetration," *texts* #3, August 1990, p. 21.
2. *Siting Technology*, Banff: Walter Phillips Gallery, 1987, p. 28.
3. Norbert Wiener, *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge: MIT Press, 1948.
4. Donna Haraway, "Sex, Mind and Profit," *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991.
5. William Bains, *Genetic Engineering for Almost Everybody: What Does it Do? What Will It Do?*, London: Penguin Books, 1987, p. 14.

6. Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford: Oxford University Press, 1976.
7. *Siting Technology*, *op cit.*, p. 28.
8. Maurice Merleau-Ponty, "Science and the Experience of Expression," *The Prose of the World*, John O'Neill, trans., Evanston: Northwestern University Press, 1973, p. 15.
9. Nell Tenhaaf, "Of Monitors and Men and Other Unsolved Feminist Mysteries: Video Technology and the Feminine," *Parallogramme*, Vol. 18, No. 3, 1992-93.
10. Tenhaaf discusses Schrödinger and molecular biology in "Mutational Cravings," *C*, Winter 1993, pp. 46-51.
11. David Suzuki and Peter Knudson provide a useful time line of the history of genetics in *Genethics: The Ethics of Engineering Life*, Toronto: Stoddart Publishing Inc., 1988, p. 42. Suzuki does, however, reiterate the orthodoxy of the central dogma.
12. Evelyn Fox Keller, *Reflections on Gender and Science*, New Haven: Yale University Press, 1985, p. 169.
13. *Ibid.*, p. 167.
14. Fox Keller supplies a thorough overview of these debates in *Secrets of Life/Secrets of Death: Essays on Language, Gender and Science*, New York: Routledge, 1992. See also Varda Burstyn, "Breeding Discontent," *Saturday Night*, June 1993.
15. Burstyn, *op cit.*, p. 16.
16. Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge: MIT Press, 1993, p. 264.
17. Burstyn, *op cit.*, p. 63.
18. "Eye and Mind," Carleton Dallery, trans., *The Primacy of Perception*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 159.
19. Howard Margolis, *Patterns, Thinking, and Cognition: A Theory of Judgment*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Kim Sawchuk is a Montréal writer who teaches feminist media theory in Communication Studies at Concordia University.

L'auteure analyse le travail de Nell Tenhaaf à partir d'une dialectique, récemment apparue, entre science et féminisme. Bien qu'elle confronte la domination patriarcale dans ses incarnations scientifique et technologique, l'artiste remet également en question un certain féminisme qui revendique un espace à l'extérieur de ces territoires. Plutôt que de déplorer le sort réservé aux femmes, Tenhaaf propose une stratégie d'occupation et de conversion des images et des technologies scientifiques vers des objectifs esthétiques et politiques autres. Son intérêt aussi bien pour les limites, qu'elles soient éthiques ou épistémologiques, que pour le potentiel de la science rend compte de la nécessité pour les féministes d'intervenir avec vigilance et créativité au sein de cette chasse gardée.



VEXATIONS, 1979, BOITE À ÉPINGLES; PHOTO: JEAN-JACQUES RINGUETTE.

LES MUSIQUES DE ROBER RACINE

Raymond Gervais

Rober Racine est un artiste multidisciplinaire bien connu au Canada comme à l'étranger pour ses performances et ses installations. C'est aussi un homme de radio, un écrivain et un musicien. Cette dernière dimension de son œuvre est peut-être moins connue cependant. C'est cet aspect dont nous allons discuter spécifiquement ici.

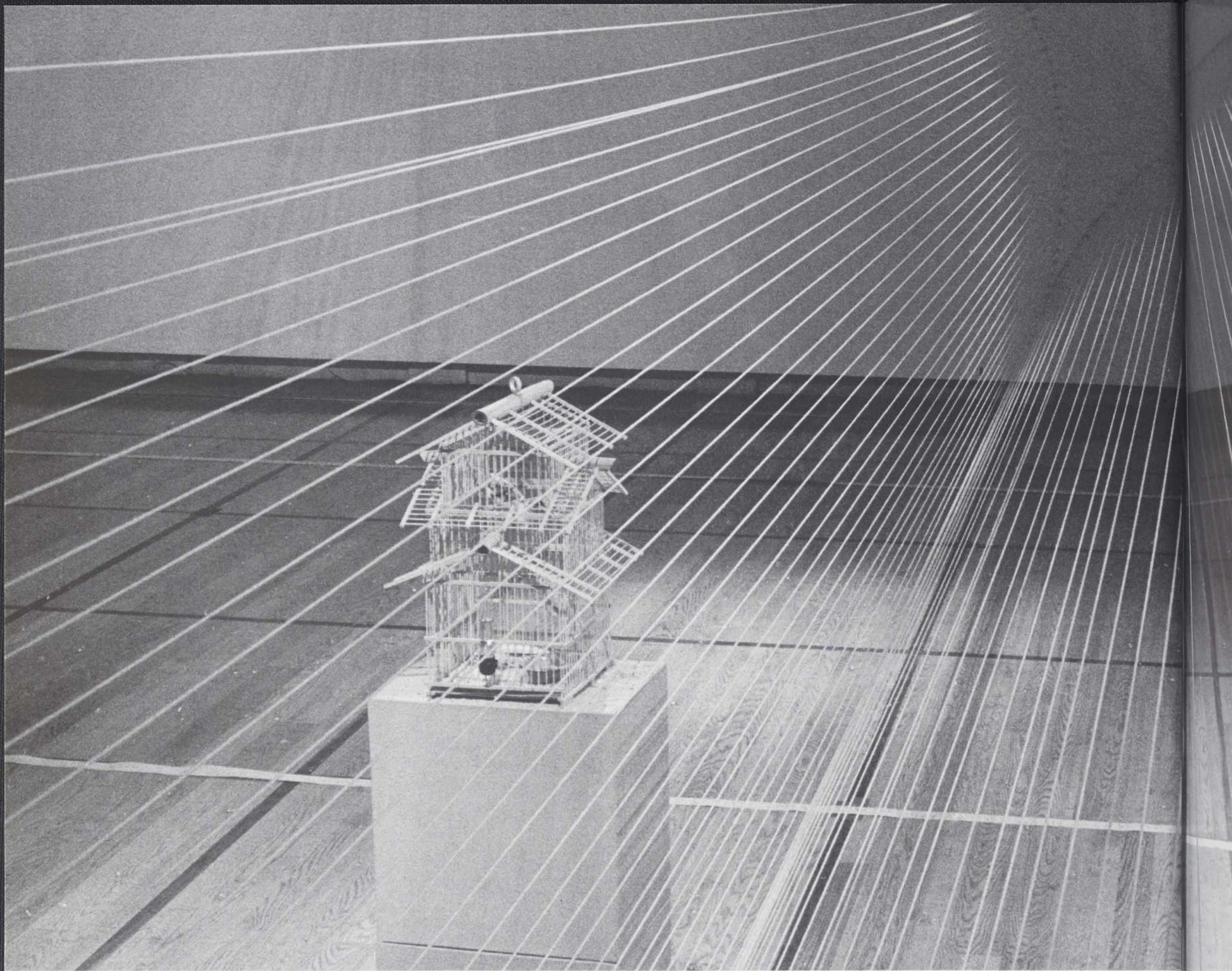
La musique occupe une place primordiale dans sa vie, une pratique s'inscrivant, au même titre que la lecture et l'écriture, dans la durée, dans le temps. J'ai demandé à l'artiste de retracer les principales étapes de son développement musical et c'est ce plan chronologique que je suivrai ici. De ses débuts en musique jusqu'à l'exécution de *Vexations* d'Erik Satie en 1978, on ignore à peu près tout de ses réalisations. Et pourtant, quelle production en privé, quelle activité fébrile de 1973 à 1978! Voici, pour l'illustrer, la liste des principales œuvres musicales qu'il a composées de 1973 à 1978: *Premier livre pour piano*, 1973-1974; *Trois quatuors à cordes*, *Ouverture pour orchestre symphonique*, *Quatre chants pour violoncelle solo*, 1974; *Deuxième livre pour piano*, *Grand prélude pour piano et violoncelle*, *Musique de ballet*, 1974-1975; *Quatre nocturnes pour piano*, *Chorale théâtrale*, 1975; *Troisième livre pour piano*, 1975-1976; *Gustave Flaubert*, *de l'Andromaque*, *W*, *Les Chants harmoniques*, *Cardiaque*, *Machine cycloïdale*, *Ordre*, *Mobile I*, *Hommage à Claude Gauvreau*, *Carré magique*, *Pièce pour son continu et flûte de bois*, 1976; *Fugue-carré*, *musique-silence*, 1976-1977; *Préliminaire*, *Le Grand Jeu*, *Bach*, *Tétris*, 1977.

Né à Montréal en 1956, Rober Racine fit l'apprentissage de la musique en autodidacte. Adolescent, il joua de la batterie dans un trio

rock. Puis, vers 1971, il eut un coup de foudre, dit-il¹, pour le piano. En 1973, il débutait la composition de son *Premier livre pour piano*, sept pièces écrites dans un style, précise-t-il, s'apparentant à celui de Schumann et de Brahms, qu'il créa en public le 26 mars 1974 (signalant ainsi son passage du rock américain à un romantisme de souche européenne). Parallèlement, il écrivait. Rober Racine affirme avoir été passionné simultanément, dès ses tout débuts en création, par ces deux activités: composer/jouer de la musique et écrire. Pour lui, c'est indissociable. Au départ, l'art visuel en tant que pratique ne comptait pas vraiment à ses yeux, alors que l'écriture et la musique, oui, et en parallèle.

En 1976, son travail à partir d'une œuvre du poète Claude Gauvreau, *Brochuges*, témoignera de façon exemplaire de cette fascination simultanée pour l'écriture et la musique. Les mots et les sons commencent déjà à se confronter dans le laboratoire des systèmes de son propre crû. Depuis, le textuel et le sonore interagissent, s'entrecroisent dans la plupart de ses œuvres, donnant ainsi lieu à diverses problématiques (écriture versus lecture, voix versus instrument, musique versus texte...).

En 1985, Rober Racine réconciliait ces deux mondes, la musique et les mots, dans son œuvre en cours *La Musique des pages-miroirs*, inventant alors une « musique des mots », c'est-à-dire issue des mots mêmes (non pas une musique pour accompagner les mots mais inhérente aux mots, inséparable d'eux, « sous-entendue » littéralement dans l'écriture, et qu'il ramène au premier plan). Écrire, désormais pour lui, sera composer,



DÉCOMPRENDRE LE SOURIRE D'UNE PERLE, 1979-1980, DÉTAIL DE L'INSTALLATION; PHOTO : ROBERT ETCHEVERRY.

faire de la musique, initier des sons, des mélodies, des contre-chants perceptibles en négatif du texte. Pour le moment, si l'on considère la première période de production musicale de Rober Racine, soit de 1973 à 1977, on peut déjà relever certains aspects signifiants en rapport avec sa démarche globale.

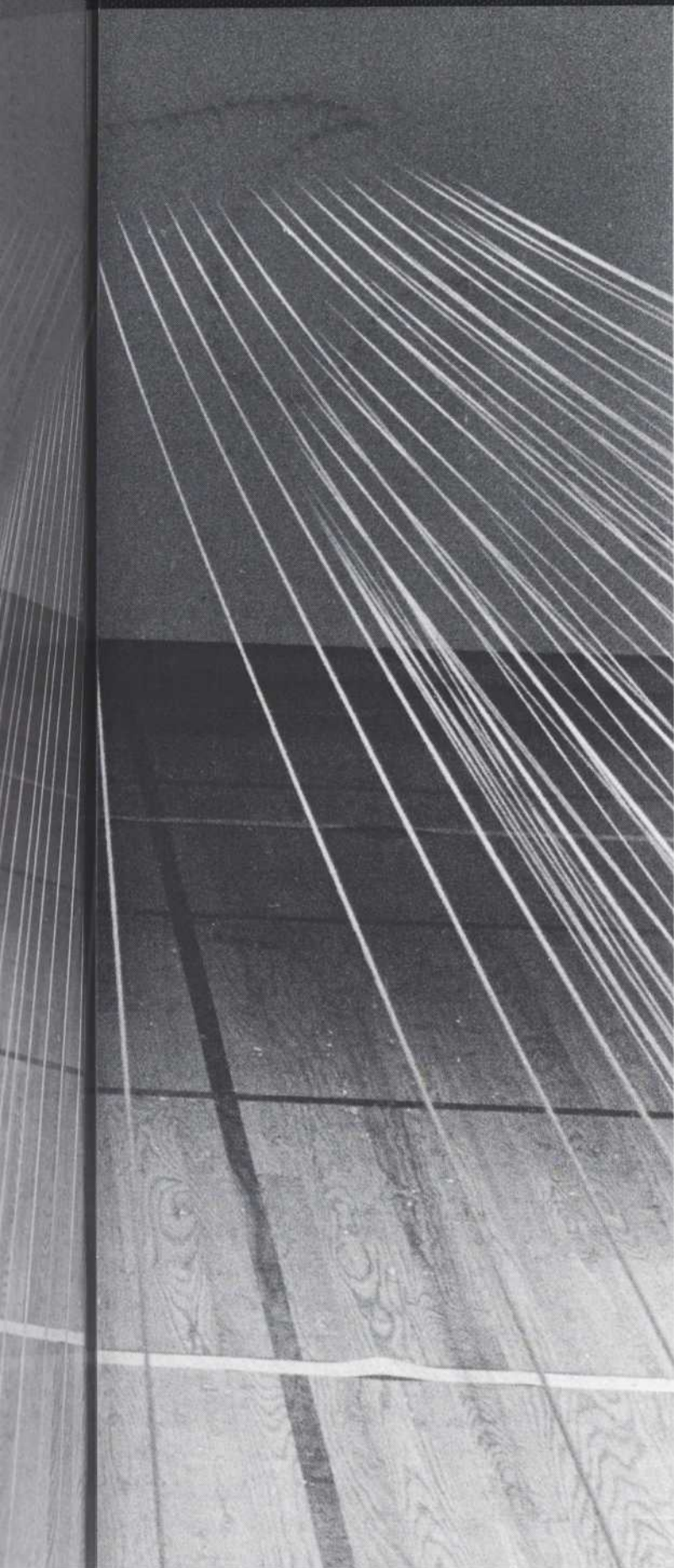
Le piano, pour lequel il composa son *Premier livre* en 1973-1974, reste toujours, pour lui, l'instrument-clé, l'instrument-confident, auquel il se réfère encore aujourd'hui pour composer, sinon pour improviser parfois de longues heures durant. Il n'est donc pas étonnant que la littérature pour piano l'ait passionné tout particulièrement, de Robert Schumann à Arnold Schoenberg, Belà Bartok... et Thelonious Monk maintenant. Il garde une grande prédilection également pour le quatuor à cordes, une instrumentation idéale à ses yeux (les derniers quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven comptant parmi ses œuvres de chevet).

On remarque dans sa production initiale, dès 1975, une première œuvre pour chœur, soit *Chorale théâtrale* (sa musique en cours depuis 1988, autour des *Pages-miroirs*, est aussi et surtout conçue pour la voix, pour chœur). *Chorale théâtrale* marque également l'abandon de la notation traditionnelle au profit de graphiques, de dessins utilisés en guise de partition. Sa musique devient alors progressivement plus expérimentale, s'intéressant aux systèmes numériques, aux calculs mathématiques transposés en sons, et ce, avec trois œuvres pour orgue datant de 1976: *Gustave Flaubert*, *de l'Andromaque* et *W*. On notera ici la première apparition de Gustave Flaubert dans l'univers de l'artiste qui referra surface quatre ans plus tard, en 1980, dans l'une de ses réalisations les plus fascinantes, dont nous reparlerons plus en détail. Toujours en 1976, l'œuvre *Machine cycloïdale* signale, pour lui, une première approche du monde des arts visuels par le biais de la mu-

sique, cette pièce s'inspirant d'un mobile-stable d'Alexandre Calder (chez qui a également puisé le compositeur américain Earle Brown pour sa *Calder Piece* datant de 1963). Enfin, 1976 marque également son entrée dans le domaine du théâtre musical (avec *Mobile I*) et de la poésie sonore (avec *Homage à Claude Gauvreau*).

Claude Gauvreau, on s'en souvient, est ce grand poète québécois associé à l'automatisme, premier poète sonore d'ici, mort de façon tragique, en 1971, à quarante-cinq ans. Dans un recueil récent des textes de Gauvreau, Rober Racine témoigne de la fascination qu'exerçaient sur lui, en 1976, le personnage et l'œuvre même de Claude Gauvreau, et commente en particulier son travail musical à partir de *Brochuges*.

Plusieurs instrumentations furent envisagées. Orgue d'église. Deux exécutants martelant sur la scène *Brochuges* en langue morse. Un ensemble de vingt-six triangles répartis dans l'espace. Un orchestre de chambre



« notes éternelles » tenues par l'orgue durant toute l'exécution de *Brochuges*, d'un accord constant donc tout au long de l'œuvre, et ainsi de suite.

En 1976, envoûté et très stimulé par ce travail acharné, Rober Racine avouait se sentir également prisonnier de cette recherche, de ces divers systèmes exploratoires constamment reformulés, remis en question, testés. Ce travail en cours prenait ainsi le caractère d'une initiation. C'est la traversée du langage écrit vers les arts visuels en transitant par la musique, un passage obligé, une aventure nécessaire, incontournable pour l'artiste. Selon lui, son travail en arts visuels origine presque toujours, pour l'essentiel, d'un texte et non pas d'images ou de toute autre impulsion visuelle.

Par cette quête de sens à partir d'une série de tentatives systémiques, Rober Racine allait aboutir, quelques années plus tard, à un système ultime et tout à fait logique, cohérent, celui sous-tendant *La Musique des pages-miroirs*. En cet automne 1976 donc, ses recherches de concordances entre l'alphabet et la musique anticipent déjà clairement sur ses travaux à venir à partir du dictionnaire-partition, *Le Petit Robert*. C'est comme s'il présentait déjà cette prochaine étape sans pouvoir l'exprimer concrètement, mettre le doigt dessus. Il touche presque au but déjà. Claude Gauvreau lui ouvre ainsi la porte du langage-installation, du langage-performance et du *Parc* (à venir) *de la langue française*.

Un autre aspect-clé et toujours actuel du travail de Rober Racine déjà manifesté dans cette première série d'œuvres de 1973 à 1977, c'est sa passion pour la danse, pour le monde des danseurs, des corps silencieux en mouvement. Il découvrit la musique contemporaine (Belà Bartok, Erik Satie, Igor Stravinski, etc.) par la danse, précise-t-il. Son *Carré magique* de 1976 est ainsi conçue pour six danseurs avec accompagnement de trompette, clarinette et hautbois alors que *Le Grand Jeu*, datant de 1977, le réunit, pour une première fois, à Marie Chouinard. Cette première rencontre sera suivie d'autres collaborations de Racine avec la chorégraphe : *Cristallisation* en 1978, *Les Trous du ciel* en 1991 et *Le Sacre du printemps* en 1993.

Enfin, il faut parler ici (avant d'aborder les incontournables *Vexations* d'Erik Satie) de *Tétris*, son œuvre de théâtre musical qui signale sa première présence officielle dans le milieu des arts visuels. Conçue en 1977 et présentée en 1978 aux galeries Laurent Tremblay et Véhicule Art, à Montréal, et au Musée d'art contemporain de Montréal, l'œuvre fait appel à huit exécutants : quatre diffuseurs gestuels et quatre diffuseurs sonores. Rober Racine ne « performe » pas lui-même. « Chaque diffuseur gestuel, précise-t-il, devait mémoriser une série de chiffres

(permutations de 4) qu'il ponctuait (un instant) d'un geste précis. Les diffuseurs sonores observaient le même principe. Ils ponctuaient en frappant un baril d'huile (drum).»³ Ce rituel étrange aurait sans doute plu à Erik Satie. Or, à *Tétris* allait succéder une rencontre au sommet avec Satie qui allait être déterminante pour toute sa carrière. Il s'agit de son interprétation de l'œuvre pour piano *Vexations*, exécutée une première fois par l'artiste à Véhicule Art, en 1978.

Vexations pour piano solo a été composée par Erik Satie entre 1893 et 1895. Il s'agit d'un court motif joué 840 fois de suite⁴. Pour l'exécuter, recommande Erik Satie, « il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses » (note de la partition). Une suggestion, donc, de méditation préliminaire. Racine, quant à lui, ne boira pas et ne mangera pas durant toute la pièce. Pour lui, *Vexations* est comme un jeûne d'une journée. Un geste signifiant à portée spirituelle, une sorte de longue prière au piano, si l'on veut, qui n'a rien à voir avec les pianothons et autres marathons du genre. « Tout le monde peut jouer le motif de base de *Vexations*, précise Racine. Le défi est au niveau du temps. »

1894, c'est l'année de la création du célèbre et novateur *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy (lequel cherchait, entre autres, à traduire l'infini en musique). On situe souvent les débuts de la modernité en musique avec la création de cette œuvre

avec chœur mixte de six voix chantant le texte en « formation braille ». Une voix solo. Un groupe de percussions. Etc. Je n'étais pas satisfait. J'ai passé des mois à côtoyer, lettre après lettre, le texte de Gauvreau. Je l'ai analysé, décomposé, retranscrit, lu, enregistré, mis en son, aimé surtout. J'ai dû me rendre à l'évidence : ces textes n'avaient besoin d'aucun système; et surtout d'aucune musique. Ils sont musique, telle une peau vibratoire tissée de pores sonores. Des œuvres libres et indépendantes.²

Avec cette recherche « explorée » à souhait autour de Gauvreau, Rober Racine travaille donc comme en laboratoire. Il expérimente sans cesse. Il cherche. Il interroge par la parole de Gauvreau, par ses mots-sons, la musique dans tous ses paramètres, dans tous ses états. Il élabore, par exemple, des systèmes ou grilles numériques basés sur l'alphabet, assignant un chiffre à chaque lettre et une note correspondante pour chaque chiffre. Il attribue une instrumentation spécifique à chaque lettre d'un mot. Il émet l'idée de



ROBER RACINE AU PIANO INTERPRÉTANT VEXATIONS, 1979; PHOTO: (FRANK LENNON) THE TORONTO STAR.



ESCALIER SALAMMBO, 1980, INSTALLATION-PERFORMANCE; PHOTO: RENÉ-PIERRE ALLAIN.

magnifique de Debussy, mais Erik Satie est tout aussi important que Debussy à cet égard et le précède même avec ses *Gymnopédies*, ses *Gnossiennes* et, bien sûr, ses *Vexations*, une œuvre fulgurante annonciatrice du minimalisme par exemple.

Signalons que Rober Racine a exécuté, à lui seul, quatre fois et au complet cette partition « minimale-fleuve » d'Erik Satie. Il a relaté son expérience, exaltante comme éprouvante (dans *Parachute* n° 15), soulignant qu'une difficulté inhérente à la réalisation de l'œuvre est fonction du corps, de la capacité d'endurance, de concentration de l'interprète dans son rapport au temps et au silence.

La première exécution de *Vexations* eut lieu à Véhicule Art le 4 novembre 1978. Elle dura 14 heures et 8 minutes. Pour l'occasion, Rober Racine réalisa, au préalable, une première version écrite de l'œuvre, c'est-à-dire qu'il recopia 840 fois la partition de Satie à la main. Il est le seul interprète à avoir jamais réalisé une telle version, une version silencieuse pour crayon digital sur clavier de papier. Et c'est peut-être bien cette première activité obstinée de copie, qui sait, qui l'aura rendu si sensible aux sonorités de l'écriture même, l'introduisant ainsi à l'écriture acoustique, aux *Signatures sonores* qui l'habitent aujourd'hui.

Quoiqu'il en soit, ces 840 copies de la partition de *Vexations*, en version manuscrite, étaient mises à la disposition du public qui assistait à l'événement dans la galerie. Chacun(e) pouvait consulter et emporter avec soi la partition même de Satie dans une graphie originale de Racine, l'artiste et le compositeur étant en parfaite osmose avec leur public respectif.

Une deuxième copie constituée de 840 feuilles, chacune recouverte des chiffres 1 à 152, en référence aux 152 notes dans la partition de Satie, servait à créer un environnement mural – Rober Racine réalisant ainsi sa toute première installation visuelle –, une véritable « tapisserie *Vexations* » apposée aux murs de la galerie et servant de décor complémentaire à l'exécution en direct de l'œuvre de Satie (le public pouvant alors « entrer dans la partition », précise-t-il). Il y avait donc la dimension écrite, comme visuelle et sonore, de l'œuvre de Satie qui était prise en considération par Racine (impliquant, auparavant, un travail de transcription de plusieurs mois, sans arrêt), un Satie global par conséquent, total, étalé sur tout l'espace de la galerie et accompagnant même, après coup, le public dans son propre espace, physique comme mental, via la copie manuscrite de sa partition. (Erik Satie, incidemment, écrivait lui aussi et dessinait.)

Quant à cette première exécution de *Vexations* par Racine, elle fut suivie d'applau-

dissements bruyants, excessifs, douteux, qui ne laissent aucune place au silence imposant, magique, qui doit suivre la toute fin de l'œuvre, le public présent en 1978 réagissant comme s'il s'agissait d'une compétition sportive, commerciale, et que l'artiste-interprète était une étrange bête de scène. Cela déplut profondément à Rober Racine qui devait réaliser, l'année suivante, la version idéale, selon lui, de *Vexations*.

Cette version beaucoup plus lente (répondant mieux aux indications de Satie) eut lieu à la Music Gallery, à Toronto, le 13 janvier 1979. Elle dura dix-neuf heures. Racine innova à nouveau en créant son propre système de comptage. Ce n'était plus quelqu'un d'autre qui allait compter pour lui, comme auparavant, mais lui-même qui allait contrôler de façon rigoureuse, on ne peut plus exacte, les 840 répétitions du motif de *Vexations*. Pour ce faire, l'artiste inventa un dispositif, soit une petite boîte de carton de 20 x 20 cm environ, dans laquelle il planta vingt et une rangées de quarante épingles chacune. La boîte était placée sur le piano, devant lui, au-dessus du clavier. Il opérait du bas vers le haut et de la gauche vers la droite. Après chaque exécution complète du motif, il enfonçait l'épingle correspondante dans la boîte. Il répéta cette opération 840 fois. C'est, selon lui, la méthode parfaite pour jouer cette pièce. La boîte à épingles, souligne-t-il, est un peu comme un compagnon à qui l'on tendrait la main pour traverser sans fléchir, sans faiblir, cette œuvre à la fois rationnelle et émotive que constitue *Vexations*. Rober Racine s'invente donc comme double ici un deuxième clavier, réalisant en parallèle un enregistrement visuel de *Vexations* sur « ruban d'épingles » (l'équivalent du ruban magnétique pour la captation du son). Ce deuxième clavier d'épingles par rapport au piano est forcément silencieux, mental, muet.

Lorsqu'on regarde cette boîte à épingles (boîte-synthèse de tout l'événement), on est aussi frappé par une autre analogie. Ces rangées d'épingles plantées en lignes droites évoquent la structure même des œuvres ultérieures de Racine: *Le Terrain du dictionnaire A/Z* et *Le Parc de la langue française*. Si on attachait une petite carte avec le mot *Vexation* à chaque épingle de la boîte en question, on obtiendrait presque déjà, visuellement, une maquette des œuvres prochaines de Racine autour du dictionnaire, comme une image anticipée, prémonitoire, de ces travaux.

Ce qui rattache aussi, entre autres, *Vexations* de Satie au *Terrain du dictionnaire A/Z* et au *Parc de la langue française* de Racine, c'est l'envergure du propos, la répétition massive, au plan sonore chez Satie, dans le temps donc, chez Racine, dans la répétition visuelle, à

grande échelle, de mots-motifs plantés dans un environnement naturel choisi, terrain ou parc ou jardin circonscrit pour la cause. Épingler les mots donc. Épingler la musique aussi.

On ne vit pas une expérience comme celle qui correspond à jouer *Vexations* dix-neuf heures durant sans en être marqué pour la vie. Et seule la personne qui joue cette œuvre en entier (ou l'écoute en totalité, mais dans une moindre mesure) sait de quoi il retourne (le silence qui suit son exécution étant aussi dense, dit Racine, que les dix-neuf heures sonores qui l'ont précédé). Il y a désormais comme un secret partagé entre Racine et Satie, que l'artiste lui-même ne peut communiquer. C'est au delà des mots. Et une partie de ce secret se matérialise depuis dans ses œuvres.

On a mentionné qu'avec son *Hommage à Gauvreau*, Racine s'était senti prisonnier au laboratoire des divers systèmes qu'il expérimentait, y confrontant les sons et les mots. Erik Satie et ses répétitions sublimes l'auront libéré à jamais de tout ça. Ainsi, *Vexations* eut peut-être un effet thérapeutique sur l'artiste, une sorte de traitement de choc l'amenant à se mesurer à lui-même, au corps, à ses limites psychiques, physiques, à se mesurer au temps aussi, à l'univers (*Vexations* posant, à la façon de Charles Ives, la grande question de l'existence, la question réitérée sans réponse, *The Unanswered Question*). En jouant « pour vrai » *Vexations* (c'est-à-dire au complet, sans tricher), Racine s'est trouvé. Satie l'aurait révélé à lui-même tout comme il avait inspiré Man Ray auparavant, à Paris, en 1921⁵. Après *Vexations*, Rober Racine ne s'est plus fait l'interprète d'autres œuvres de Satie ou même d'autres compositeurs pour piano. *Vexations* fut comme un passage obligé, nécessaire. Racine d'ailleurs ne se voit pas comme un interprète mais plutôt comme un compositeur, un concepteur d'œuvres autonomes. Lorsqu'il se fera l'« interprète » de Flaubert, par exemple, ou du *Petit Robert*, c'est d'un interprète bien singulier qu'il s'agira, unique en son genre, recomposant presque, par le biais de ses interventions originales, les œuvres qu'il abordera, en modifiant d'autant la perception, la portée.

On a parfois classé la version Racine des *Vexations* de Satie comme étant une performance. Racine l'a exécutée en 1978 et 1979, une époque où l'art de la performance était très en vue et très dynamique en Occident (un premier festival de performances fut présenté au Musée des beaux-arts de Montréal, en 1978, par exemple). Par le côté minimaliste, risqué, excessif, profondément marginal de *Vexations*, Erik Satie anticipait de fait, à sa façon, et de plusieurs décennies, l'art de la performance. Il annonçait John Cage, Fluxus, Phil Glass et compagnie⁶. C'est un

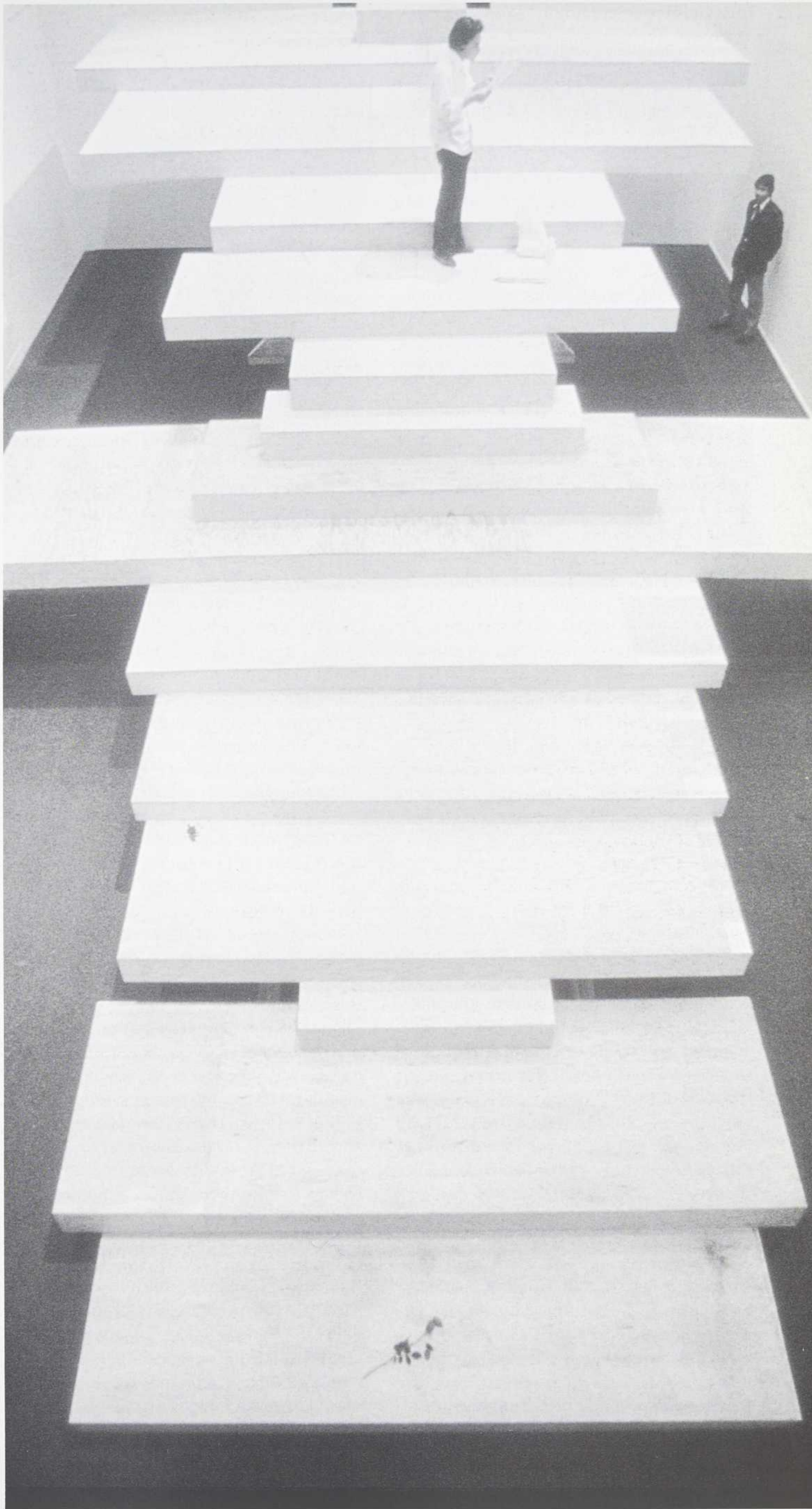
précurseur indéniable, reconnu et admiré aujourd'hui. Radicale à souhait, *Vexations* est peut-être, effectivement, la première performance sonore de l'histoire. Rober Racine aurait souhaité en réaliser une dernière version en direct pour la radio.

Via Erik Satie, Racine a questionné, de la manière la plus radicale qui soit, notre expérience et notre conception du temps, nos idées reçues sur la musique et, par extension, notre vision de l'art, des institutions en place et de la société en général. Depuis, rien de comparable, d'équivalent n'a été réalisé en musique ici. *Entracte? Relâche?*⁷ En cette période de crise et de récession, il faudrait peut-être se souvenir de l'attitude austère, éthique, exigeante d'un Satie pauvre et lucide et poser à nouveau la grande question de *Vexations*.

À cet égard, le compositeur Claude Vivier avait saisi la portée du geste de Rober Racine (dont il était un ami et admirait le travail), me signalant dans une conversation qu'il avait compris la solitude du coureur de longue distance qu'avait vécue Racine en allant jusqu'au bout de l'aventure Satie, jusqu'au bout de lui-même. Glenn Gould le puritain, l'ermite (vivant toujours en reclus à Toronto, en 1979, lorsque Rober Racine y joua *Vexations*), aurait sans doute pu apprécier, lui aussi, la signification et l'impact d'un tel geste rigoureux, dépouillé, anti-concert et plutôt insolite⁸. Enfin, Claude Gauvreau qui intégra Erik Satie à l'une de ses pièces radiophoniques⁹, lui-même marginal et isolé, exclu, aurait sûrement goûté cette performance rebelle, hors norme, inclassable, assumée par Racine/Satie en tandem (un Satie « Bouddha » ici plutôt que guerrier ou polémique, « Erik d'Amérique » injustement méconnu encore, malgré les apparences)¹⁰.

Si *Vexations* peut déjà être envisagée, avec réserve, comme étant une sorte de « performance » avant la lettre, Rober Racine, pour sa part, réalisa ses premières performances personnelles aussitôt après cette exécution, soit dès 1978, avec *Échelle Williams*, suivie en 1979 de *Dérouler dérouler dérouler* et, en 1979-1980, de *Marteaux muets*. Ces trois œuvres énigmatiques (comme des rêves éveillés), très courtes aussi (en opposition extrême, à cet égard, à *Vexations*), interrogent le langage avant tout, la voix, la parole, les mots, au seuil du sens.

Rober Racine imagina *Échelle Williams* en préparant *Vexations*. Le titre même de la performance renvoie au compositeur britannique Ralph Vaughan Williams dont Racine écoutait beaucoup à l'époque la nostalgique *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* (composée en 1910, il en existe plusieurs versions

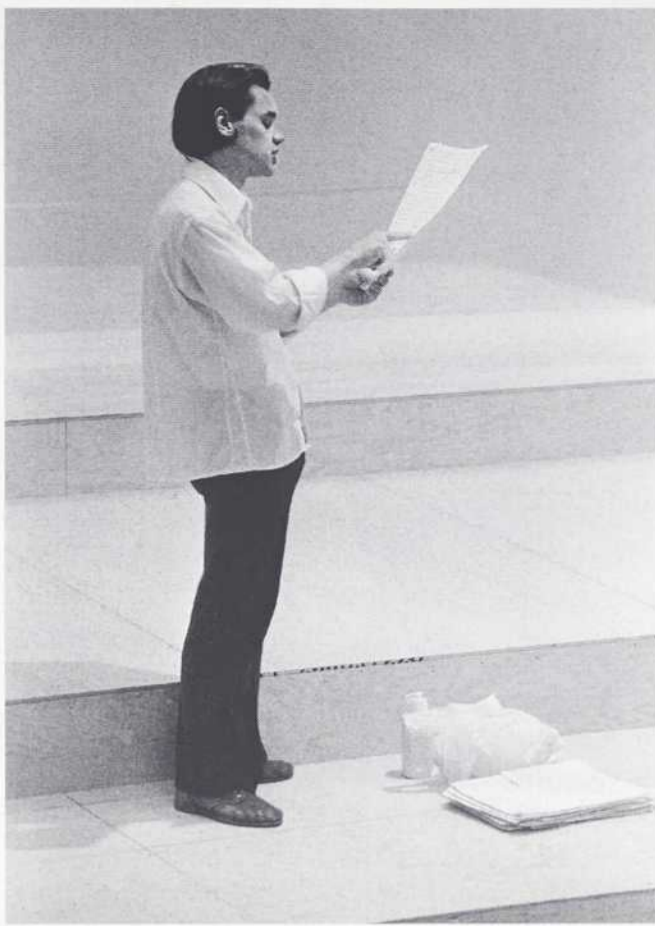


ESCALIER SALAMMÔ, 1980, INSTALLATION-PERFORMANCE; PHOTO: RENÉ-PIERRE ALLAIN.

disponibles au catalogue). Deux versions d'*Échelle Williams* furent réalisées à Montréal, l'une en direct au studio Z de Daniel Dion et de Daniel Guimond, l'autre filmée en différé, à Véhicule Art, en privé, pour la télévision de Radio Québec, dans le cadre de la série: «9 1/2». Parmi les objets utilisés dans cette pièce, il y avait une grande tige de fer, une échelle et une toute petite photo du compositeur Ralph Vaughan Williams (d'où le titre de l'œuvre bien que, de fait, on n'y entendait pas sa musique). Parmi les actions exécutées par Racine dans le déroulement de cette performance, ce dernier balbutiait, articulant des sons de voix comme au bord des mots, sans signification précise, véritable personnage beckettien en quête de sens, d'identité, gravissant l'échelle vers une quelconque vérité de soi, de l'existence, impossible à cerner (bien qu'annonçant peut-être, qui sait, l'«escalier Flaubert» discuté plus loin dans ce texte).

Cette œuvre crue, brute, risquée, fut suivie, en mars 1979, de l'installation-performance *Dérouler dérouler dérouler* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal dans le cadre du festival «Hors-jeux». Cette pièce avait recours, entre autres composantes, à un magnétophone à bobines diffusant le mot «dérouler» prononcé en six langues (français, anglais, italien, allemand, grec, espagnol), par six personnes différentes. On entendait donc une première voix sur bande, puis une deuxième, une troisième et ainsi de suite, les six voix simultanées formant un chœur multilingue, une trame vocale multiculturelle entonnant une «musique» d'accents, de corps. Le propre de toute musique étant de se «dérouler» dans le temps, le sens premier du mot «dérouler» est brouillé par la superposition de toutes ces voix, de toutes ces langues en même temps, langage court-circuité donc au profit d'un son collectif, d'un chant multiculturel, labyrinthique. D'autres aspects de cette œuvre complexe seraient à discuter aussi, dont son dispositif d'installation (incluant une souris en cage activant un cylindre, une vaste structure d'élastiques retenus par un bloc de ciment central, divers rouleaux de papier contenant du texte, et ainsi de suite)¹¹.

Enfin *Marteaux muets* présenté à Montréal par les Événements du neuf, puis au Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi en 1980, est une performance qui s'inscrit dans la continuité de *Dérouler dérouler dérouler* puisqu'on y trouve un grand rouleau de papier à tapisserie de quatre-vingts pieds de long, étalé au sol, et sur lequel est inscrite une improvisation textuelle de facture automatiste: *Le Malheureux Langage du futur*. *Marteaux* en mains (d'où le titre), Rober Racine dansait en les frappant de manière bruitiste, métallique. Il les faisait aussi tour-



ESCALIER SALAMMBO, 1980, INSTALLATION-PERFORMANCE;
PHOTO: RENÉ-PIERRE ALLAIN.

noyer dans les airs à la manière de ces «bull-roarers» australiens (qu'il utilisera d'ailleurs plus tard, en 1991, pour la chorégraphie de Marie Chouinard, intitulée *Les Trous du ciel*). Déroulant son grand rouleau, il marchait littéralement sur le texte, à reculons, «sculptant» ainsi avec pertinence son rapport aux mots, au langage, dans le contexte de ce symposium de sculpture (les mots étant envisagés peut-être, ici, comme une sorte de matière muette à façonner, à tailler, à faire sonner et lever du sol). Quoi qu'il en soit, cette traversée identitaire du langage jusqu'au bout du rouleau, cette marche concrète sur les mots, nous semble annoncer déjà, à sa façon, au plan gestuel, *Le Parc de la langue française* conçu pour qu'on se promène parmi/entre les mots du dictionnaire¹². De la même manière qu'on peut ressentir un conflit ou une opposition entre les termes marteaux et muets, on devine avec ces marteaux sans voix (aphasiques) que Racine pressent déjà en son for intérieur, mais sans pouvoir le dire encore de manière explicite, cet immense travail à partir du *Petit Robert* qui va bientôt l'occuper pendant des années. Il l'intuitionne déjà tout près, à sa portée et qui l'interpelle sans pouvoir rompre pour autant ce mutisme qui l'habite. Il cherche. Il trébuché. Il tâtonne. Il balbutie. Et bien qu'il n'arrive pas à lire l'avenir au travers de son propre «langage du futur», il parle d'autant plus fort à son public, paradoxalement, du fait même de cette quasi-impossibilité à communiquer le sens, à articuler la raison d'être de cette performance mystérieuse, indicible. C'est comme si l'artiste, tel un possédé du langage, s'exorcisait lui-même par cette action-performance, auto-chaman initiant un

véritable rituel autour de mots muets auxquels il voudrait rendre la parole, cherchant par ses faits et gestes à en dévoiler le mystère, à en élucider le message, à en révéler le secret. Quelques mois plus tard, l'artiste rédigera et récitera *Dictionnaire introduction* qui apporte une réponse, à sa façon, aux interrogations de *Marteaux muets* et vient clore le chapitre de ses aventures en cours avec les mots de la langue française.

Décomprendre le sourire d'une perle est la première installation sonore, comme telle, de Rober Racine. Elle fut présentée au Musée d'art contemporain de Montréal de décembre 1979 à janvier 1980. Il s'agit, pour l'essentiel, d'une série de plus de 650 cordes, tendues d'un mur à l'autre du studio de l'ancien Musée d'art contemporain et esquissant la forme d'une vague gigantesque. C'est un peu, souligne Racine, comme la table d'harmonie d'un piano transposée à tout un espace, lequel devient la caisse de résonance de l'énorme instrument. Et sous les cordes de ce «piano» muet, sous cette vague, l'artiste avait installé deux perruches qui chantaient dans une cage déposée sur un socle, deux oiseaux sous la mer. Également, au sol, discrets, quatre petits rouleaux de papier où étaient inscrits de courts textes poétiques se déroulaient, telles des vaguelettes de mots, sous la grande vague maîtresse, des mots sous/dans la mer, une marée de mots, de paroles mouillées, qui viendrait s'échouer au pied du spectateur, dans la marge, sur la plage... Ici encore, les mots et les sons, la culture et la nature en face à face, des mots illisibles, des sons invisibles. (Ces textes poétiques, incidemment, avaient été rédigés à Vancouver, en 1979, au bord de la mer.)

Et comme musique audible pour animer cette installation, l'artiste nous proposait, encore une fois, des chants d'oiseaux, en direct. Il y a une histoire des oiseaux, de même que de l'utilisation d'animaux (domestiques ou pas), en musique dans le contexte d'un bestiaire artistique contemporain. Oiseaux sauvages ou en captivité, oiseaux mécaniques ou électroniques, oiseaux-objets ou bien vivants, c'est de cette histoire au vingtième siècle, en art comme en musique (par exemple, le *Catalogue d'oiseaux* d'Olivier Messiaen, le *Bird Cage* de John Cage et *Bird and Person Dying* d'Alvin Lucier), que participe la pièce de Rober Racine. C'est le contexte global qu'on ne peut illustrer plus avant ici. Quant au contenu, au matériau sonore de l'œuvre, que disent donc, ou que chantent donc, ces deux oiseaux? Quel rapport y aurait-il, par exemple, entre leur ramage et les textes poétiques au sol? Entre leur chant répétitif même et *Vexations*? Ceci dit, leur présence acoustique dans la pièce, leurs mouvements aussi, confèrent une vie certaine à l'œuvre, un souffle, une poésie, une respira-

tion indéniable (leurs « airs » insufflant l'air nécessaire, l'oxygène indispensable à l'œuvre). On ne comprend pas, bien sûr, au sens littéral, ce que ces deux perruches sous la vague se racontent, leur babillage devenant une sorte de « musique » pour nous, des sonorités au vent, une « signature sonore » archétypale, signature d'oiseaux, de perruches maison.

Décomprendre le sourire d'une perle est une œuvre poétique qui ne peut s'expliquer facilement. Il faut la voir, en faire l'expérience dans toute sa dimension spatiale et architecturale; c'est un travail monumental d'installation mobilisant tout l'espace d'exposition et totalement engageant, prenant, pour le public. Et puis il faut lire entre les lignes de cette pièce aussi comme on regarde entre les cordes tendues mur à mur, les « portées » fluides, mouvantes, de cette énorme partition. Lire l'installation. La jouer pour soi, dans l'imaginaire, le temps ininterrompu de l'œuvre-processus en cours, constamment renouvelé, à la manière de *Vexations*. À l'image de la mer aussi. *Décomprendre le sourire d'une perle* est donc un concert paisible qui ne commence nulle part et ne finit jamais, un geste éloquent de l'artiste s'inscrivant parfaitement dans la continuité des *Vexations* quasi éternelles d'Erik Satie. Une œuvre de quotidienneté sublimée aussi, partagée, à la fois installation et performance, musique et silence¹³.

Si *Décomprendre le sourire d'une perle* nous entraînait au bord de la mer, *Gustave Flaubert/ Escalier Salammbô*, 1880-1980, constitue, en contrepartie, une véritable ascension, une escalade, une montée dans le temps, dans l'intériorité du texte de Flaubert. (L'écriture manuscrite de ce dernier, précise Racine, était par ailleurs ascendante.)

Présentée au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, en 1980, dans le cadre de l'exposition « Pluralités », cette installation performance consistait en la lecture intégrale, à voix haute, par Rober Racine, du roman *Salammbô* de Gustave Flaubert, une lecture ininterrompue, d'une durée de quatorze heures, effectuée sur un escalier conçu par l'artiste. La structure de cet escalier correspondait à celle-là même du roman de Flaubert transposée au plan tridimensionnel selon un système précis inventé par Racine, le nombre de phrases, de paragraphes et de mots dans chaque chapitre déterminant la dimension de chaque marche, et le nombre même de chapitres, le nombre de marches pour l'escalier en question. Aux quinze chapitres de *Salammbô* correspondaient quinze marches de tailles différentes formant, au total, un énorme escalier sculptural occupant presque tout l'espace de performance. Pour la première fois dans l'histoire, le plan secret d'une œuvre littéraire devenait, lorsque



ESCALIER SALAMMBÔ, 1980, INSTALLATION-PERFORMANCE; PHOTO: RENÉ-PIERRE ALLAIN.

transféré au plan visuel, soudainement perceptible en tant qu'architecture.

Du point de vue musical, certains aspects de l'œuvre sont à relever tout particulièrement, tels ceux impliquant à nouveau la transcription. Tout comme faire de la musique, cet acte s'inscrit dans la durée, dans le temps, le texte ainsi transcrit, en version manuscrite, d'après Flaubert, agissant comme partition pour Racine et sa lecture subséquente, à voix haute, constituant une interprétation. On sait que Flaubert lui-même « gueulait » ses textes afin d'en éprouver/apprécier la musicalité, l'efficacité rythmique, la couleur sonore. Son œuvre écrite est donc aussi une œuvre sonore, « musicale » à sa façon (ce qui incita peut-être un musicien comme Modest Moussorgski à composer un opéra à partir de *Salammbô*)¹⁴. Quoi qu'il en

soit, cette vision de Flaubert au gueuloir, clamant ses textes à tue-tête, évoque aussitôt, pour nous, l'image d'un mégaphone, sinon d'un cornet de gramophone « crachant » sa musique de vinyle bruyant, la projetant hors de son pavillon-entonnoir tel un volcan de sons en éruption. Similairement, le personnage de Flaubert lui-même, debout, en mouvement, gueulant son texte, s'apparente quelque peu à celui d'un chanteur d'opéra propulsant son aria passionnée. Et c'est un peu ce double de Flaubert-artiste lyrique que devait emprunter Rober Racine, alpiniste du langage, pour réaliser sa propre version publique de *Salammbô*, l'escalier devenant alors son théâtre d'opéra, son décor, sa scène, où, à lui seul, corps et instrument, il devait incarner tous les personnages de l'œuvre. Rober Racine condensait ainsi l'« opéra »

ANNEXE

COLLABORATIONS DE ROBER RACINE AVEC DES CHORÉGRAPHERS, ARTISTES ET MUSICIENS DEPUIS 1977, POUR LESQUELS IL A CONÇU ET PARFOIS INTERPRÉTÉ, EN DIRECT, EN SPECTACLE, DIVERSES MUSIQUES DE SA CONCEPTION.

- | | |
|--|---|
| <p><i>LE GRAND JEU</i>, 1977 (AVEC MARIE CHOUINARD)</p> <p><i>CRISTALLISATION</i>, 1978 (AVEC MARIE CHOUINARD)</p> <p>INSTRUMENT UTILISÉ: GRILLE DE FOURNEAU PINCÉE À LA MANIÈRE D'UNE HARPE.</p> <p>BANDE SONORE, 1978 (POUR DANIEL SOULIÈRES)</p> <p>SONS DE MUSIQUE CONCRÈTE.</p> <p><i>LILI MARLEN IN THE JUNGLE</i>, 1980 (AVEC ÉDOUARD LOCK)</p> <p>SÉRIE DE COURTES PIÈCES TONALES POUR ACCORDÉON.</p> <p>À TOUT PRENDRE, 1980 (POUR FRANÇOISE SULLIVAN)</p> <p>MUSIQUE POUR PERCUSSION, FLÛTE DE BOIS ET MARTEAUX.</p> <p>CONCERT FLUXUS, 1980</p> <p>MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (AVEC BEN VAUTIER, ROBERT FILLIOU ET AUTRES PARTICIPANTS: DUEL DE PIANISTES, TRIO DE LECTEURS, ETC.).</p> <p>ET LA NUIT... À LA NUIT, 1981 (POUR FRANÇOISE SULLIVAN)</p> <p>MUSIQUE POUR TAMBOUR, CLOCHES, VIOLON, FLÛTE ET INSTRUMENTS INVENTÉS.</p> <p>LE BERYL BLANC/THE WHITE BERYL, 1982 (AVEC LOUISE GUAY)</p> <p>MUSIQUE POUR PIANO, DANS UN STYLE PROCHE DE BARTOK.</p> <p>LA JOUISSIVE D'ELLE G, 1982 (POUR GINETTE LAURIN)</p> <p>MONTAGE SONORE; PERSONNAGES FICTIFS.</p> <p>PENTE RAIDE, 1983 (AVEC JO LECHAY)</p> <p>ACCORDÉON SOLO OU EN INTERACTION AVEC UNE BANDE SONORE, DANS UN STYLE TONAL OU EXPLO-RATOIRE.</p> | <p><i>L'ORDINATRICE</i>, 1983 (AVEC LOUISE GUAY)</p> <p>MUSIQUE POUR PIANO DANS UN STYLE TONAL, À LA MANIÈRE DE BARTOK.</p> <p>MONTRÉAL, MA SŒUR, 1983 (POUR MARC BÉLAND)</p> <p>MONTAGE SONORE D'EXTRAITS D'ÉMISSIONS DE RADIO ET DE TÉLÉ.</p> <p>TAKE 5, 1985 (AVEC JO LECHAY)</p> <p>BANDE SONORE.</p> <p>LE MUSÉE DES TRACES, 1989 (POUR IRENE F. WHITTOME)</p> <p>BANDE SONORE.</p> <p>TRIO POUR SAMUEL BECKETT, 1989 (AVEC RAYMOND GERVAIS ET IRENE F. WHITTOME)</p> <p>BANDE SONORE INTÉGRÉE À UN COFFRET ET INSPIRÉE DE LA DERNIÈRE BANDE DE SAMUEL BECKETT. « AVEC MA VOIX, JE CRÉE UN PERSONNAGE QUI SERAIT KRAPP. IL ÉVOQUE SES SOUVENIRS. À LA FIN, IL JOUE, AU PIANO, « LES DERNIÈRES NOTES DE SA VIE ».</p> <p>AUTOUR DU REFUS GLOBAL, 1991 (POUR ROBERT M. LEPAGE)</p> <p>MISE EN MUSIQUE DU MANIFESTE REFUS GLOBAL, POUR CLARINETTE ET RÉCITATION.</p> <p>LE DERNIER DES VINYLES, 1991 (AVEC MICHEL F. CÔTÉ, DIANE LABROSSE ET ROBERT M. LEPAGE)</p> <p>PARTICIPATION EN TANT QUE COMÉDIEN: DIVERS PERSONNAGES, DIVERSES VOIX.</p> <p>LES TROUS DU CIEL, 1991 (POUR MARIE CHOUINARD)</p> <p>SONORITÉS DE « BULLROARERS » AUSTRALIENS EN ROTATION.</p> <p>LE SACRE DU PRINTEMPS, 1993 (POUR MARIE CHOUINARD, D'APRÈS IGOR STRAVINSKI)</p> <p>UTILISATION DE SIGNATURE SONORE 4 EN GUISE DE PROLOGUE.</p> |
|--|---|

Salammbô en un seul lieu-personnage-action et, ce faisant, il en densifiait d'autant la portée. Toute l'œuvre de Flaubert devait passer par sa bouche, par sa voix, une voix haut-parleur qui projette, qui expulse le texte vers l'avant et dans tout l'espace acoustique ambiant de l'escalier-installation (chaque chapitre du roman étant lu sur la marche qui lui correspond). Cette idée de « gueuler un texte » n'est pas sans rappeler le personnage de Claude Gauvreau jadis, déclamant à voix haute, puissante, tonitruante, ses propres poésies et rejoignant ainsi, pour nous, Flaubert dans l'au-delà, de manière posthume, fantasmagique¹⁵.

Par ailleurs, par l'envergure du projet autour de Flaubert, par sa durée de même que par l'énergie et l'endurance requises pour le mener à terme, on pourrait discerner aussi des affinités entre l'exécution de *Salammbô* de Flaubert par Racine et l'interprétation de *Vexations*. L'escalier *Salammbô* équivaldrait ici à une sorte de « piano-Flaubert ». Par ailleurs, précise encore Racine, *Vexations* est aussi une ascension. On y avance dans le temps, on monte, souligne-t-il. Comme on le voit, Satie et Flaubert dialoguent, se répondent à travers Racine.

Si l'on considère que la seule copie du roman *Salammbô* de Flaubert nécessita de la part de Racine plus d'une centaine d'heures de travail, que sa lecture à voix haute exigea quatorze heures ininterrompues, cette tâche considérable confère à cette œuvre spécifique le caractère d'un méga-opéra solo pour scripteur-lecteur hyper concentré, possédé, déterminé. À sa toute fin, Rober Racine sautait en bas de l'escalier, plongeant en quelque sorte dans le silence de Flaubert, prenant son envol (ce qui est le propre même de l'activité musicale). Dans le même esprit, « sauter dans le vide » apparaît comme une belle métaphore de l'activité artistique, du beau risque existentiel de la création.

Signalons, en terminant, l'œuvre intitulée *In situ*, une performance réalisée par Rober Racine à Bordeaux, en France, en 1980 et qui prolonge, à sa façon, l'œuvre autour de Flaubert. Installé sur un « tapis textuel » de six pieds sur six pieds constitué de cent dépliants touristiques de la ville de Bordeaux, Rober Racine, transformé en crieur public, lisait à voix haute des bribes de textes décrivant certains quartiers et posait diverses autres actions, en interaction avec le public.

C'est également en 1980 qu'il exécutait une performance très brève, et hautement significative pour lui, intitulée *Dictionnaire introduction*. On se souvient que Gustave Flaubert se passionnait pour l'idée d'un « dictionnaire des idées reçues » et autres ouvrages du genre. Le dictionnaire aussi allait fasciner Rober Racine et devenir, pour lui, un matériau de travail incontournable,

soit *Le Petit Robert* de la langue française, l'ultime partition. Lors de l'exécution, à Montréal comme à Bordeaux, de *Dictionnaire introduction*, il énonça pour la première fois en public, via un court texte mémorisé d'avance, son projet de création d'un *Parc de la langue française*, un immense parc-installation (intuïtionné déjà à l'automne de 1979), et qui s'appuierait sur le dictionnaire mais transposé à la verticale, dans un espace naturel accessible à tous. (Une première section expérimentale de ce projet de *Parc*, axée sur la lettre « K », a par ailleurs déjà été installée à l'exposition Documenta IX, en Allemagne, en 1992)¹⁶.

Le dictionnaire s'imposa donc à l'artiste, dès 1980, comme étant un matériau idéal, « neutre » précise-t-il, pour réfléchir sur et autour de la musique et pour composer aussi. L'année suivante, en 1981, il allait réaliser sa première installation à partir du dictionnaire, au PS1 à New York, une œuvre monumentale qu'il nomma: *Le Terrain du dictionnaire A/Z*¹⁷. L'artiste créa, pour l'occasion, une réplique en miniature de son futur *Parc de la langue française* (maquette « géante » malgré tout: 0,16 x 8,53 x 7,31 m), plantant plus de cinquante-cinq mille mots, de A à Z, à même son terrain-parc en modèle réduit. Ici, et tout comme pour *Gustave Flaubert/ Escalier Salammbô, 1880-1980*, le sens de la démesure qu'on perçoit derrière ce projet, l'ascèse qu'implique aussi une telle démarche en art, ne peut que nous rappeler l'expérience épique de *Vexations* trois ans auparavant, les notes de piano ayant désormais cédé la place aux mots que l'artiste plante à répétition, de manière ordonnée, en ligne droite (telles des portées tracées sur du papier à musique), des mots qui sonnent dans sa tête dorénavant comme une « musique » autonome, à part entière, des mots qui chantent en lui, mots-étendards au bout d'une épingle, mots-collection offerts à la vue de tous comme un jardin pour s'y promener, s'y perdre et s'y retrouver, une vraie mer de mots qui dissimulent des sons aussi, des notes, do ré mi fa sol la si, des musiques cachées que l'artiste va bientôt nous faire découvrir avec ses mystérieuses pages-miroirs (la contrepartie poétique-logique du *Terrain du dictionnaire A/Z* datant, encore une fois, de 1981)¹⁸.

L'année suivante avait lieu, au Musée des beaux-arts de Montréal, l'exposition individuelle intitulée « Dictionnaires A », dans le cadre de laquelle Rober Racine exposait, entre autres, *Écouter l'écrire* (pour « magnétophone diffusant l'enregistrement sonore d'une écriture graphique »), et créait, par la même occasion, en concert, sa *Pièce pour écriture sonore et piano*¹⁹. Depuis 1982, ses réalisations majeures, voire exceptionnelles, dans le champ acoustique en art, sont: *Entendre la*

Castiglione (1982, une performance phonographique); *J'aurais dit Glenn Gould* (1984, vidéo); *La Musique des pages-miroirs* (1985-1994, installation, concert, bande sonore); *Signature sonore 1, 2, 3, 4, 5* (1992-1994, bandes sonores). Un disque de la *musique des pages-miroirs* devrait paraître bientôt.

Rober Racine compte également, depuis 1982, plusieurs réalisations d'œuvres d'art radiophonique à son actif dont *La Muséologie est-elle un luxe, oui ou non?* (Radio Canada 1990) et une cinquième version de *Signature sonore* (Radio Canada, « Chants magnétiques », 1994). Enfin, il a admirablement écrit sur son travail musical à partir des mots dans son livre *Le Dictionnaire* publié en 1988²⁰.

Musique d'artiste ou musique d'écrivain, peu importe, les musiques de Rober Racine s'imposent par leur originalité de point de vue et par leur justesse poétique incomparable.

NOTES

1. Tous les extraits des conversations avec l'auteur sont tirés d'entrevues faites entre 1991 et 1992. Ce texte porte, pour l'essentiel, sur les dix premières années de création sonore de Rober Racine, sur ses premières musiques. Un autre texte en cours traitera de la décennie suivante, d'*Entendre la Castiglione* à *Signature sonore*.
2. Claude Gauvreau, *Etal mixte et autres poèmes. 1948-1970*, Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 239-243.
3. Rober Racine, notes écrites fournies à l'auteur.
4. Erik Satie, *Vexations*, Reinbert De Leeuw, piano, Philips 410-435-1, 1983 (version recommandée).
5. Voir l'ouvrage de Neil Baldwin, *Man Ray*, New York, Clarkson N. Potter Inc., 1988, p. 90.
6. John Cage a par ailleurs composé une œuvre inspirée du *Socrate* d'Erik Satie, soit *Cheap Imitation*, une version pour piano (1969) et une, plus tardive, pour violon. Rober Racine, pour sa part, a conçu une œuvre en hommage à John Cage, soit *La Musique d'une Cage* (1993), en ayant recours à une Page-miroir contenant le mot « cage » et sa définition, sa musique « littéraire », dans le cadre de l'exposition « Not Wanting to Say anything About John », à l'École régionale des beaux-arts de Rouen, en France, en 1993.
7. *Entracte*, avec une musique d'Erik Satie pour le film du même nom de René Clair, 1924; *Relâche*, ballet instantané d'Erik Satie et de Francis Picabia, 1924.
8. Rober Racine a, quant à lui, réalisé une œuvre vidéo-graphique autour de Glenn Gould, en 1984, au Western Front, à Vancouver, intitulée: *J'aurais dit Glenn Gould*. Il a aussi orchestré une émission de soixante minutes pour la radio de Radio Canada, en 1986, intitulée: « Des voix pour Glenn Gould ».
9. Claude Gauvreau, *Une Journée d'Erik Satie, œuvres créatrices complètes*, Montréal, éd. Parti-Pris, 1977.
10. Rober Racine travaille à un ouvrage sur Erik Satie. Parmi ses écrits récents sur la musique, mentionnons: « Sound Signatures » rédigé pour *Radio Re-Think. Art Sound and Transmission* (Diana Augaitis et Dan Lan-

der, eds.), Banff, Walter Phillips Gallery, 1994, et « L'Écriture et la Musique » paru dans *La Musique et l'Écrivain*, actes de la 21^e Rencontre québécoise internationale des écrivains, Montréal/Sainte-Adèle, L'Hexagone, 1994.

11. Dans l'exposition *Trio pour Samuel Beckett*, présentée en 1989, Rober Racine exposait un magnétophone au sol avec une bobine ayant fini de se dérouler et qui tournait à vide. Il y aurait peut-être un lien à établir entre cette œuvre de 1989 et *Dérouler dérouler dérouler* de 1979.
12. Le projet du Parc de la langue française a, de fait, été imaginé pour la première fois à l'automne 1979. Cf. le catalogue de l'exposition « Dictionnaires A », Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, p. 16.
13. Voir le commentaire de Martine Larocque, « Décomposer le sourire d'une perle », *Parachute* n° 18, p. 42-43.
14. L'œuvre *Salammbô* de Gustave Flaubert a été traduite en russe et fut publiée à Saint-Petersbourg, en 1863. C'est alors que Mussorgski décida d'en faire un opéra, resté inachevé (1863-1866). Les compositeurs Reyer, Massa, Fornaris et Hauer en ont également tiré des opéras.
15. On peut voir/entendre Claude Gauvreau récitant, à voix haute, ses poèmes, dans le documentaire *La Nuit de la poésie* réalisé par Jean-Claude Labrecque, pour l'O.N.F., en 1970.
16. La lettre K comprend un peu plus de deux cents mots, précise Racine, la plupart tirés de langues étrangères: japonais, anglais, allemand, inuit, etc. Cette pluralité de langues à l'intérieur de la langue française renvoie aussi à l'aspect multilingue de l'œuvre *Dérouler dérouler dérouler*.
17. Voir Rober Racine, « Le Terrain du dictionnaire A/Z », dans son livre *Le Dictionnaire*, éd. Parachute et Galerie René Blouin, 1988, p. 5-12.
18. *Id.*, « Les Pages-miroirs », *ibid.*, p. 13-21.
19. *Id.*, « Écouter l'écrire », in catalogue de l'exposition « Dictionnaires A », *op.cit.*, p. 13.
20. Ce livre, épuisé depuis, sera réédité aux éditions l'Hexagone, à Montréal, à l'automne 1994.

Raymond Gervais est artiste multidisciplinaire; il vit et travaille à Montréal.

The author surveys Rober Racine's musical production from 1973 to 1978, focusing on the various layers of relationships between sound and text explored by the artist as he pushed the limits of traditional composition to unveil the music embedded in language. As a precursor to his installations and performances, Racine's early musical œuvre foregrounded the qualities of space and time, as well as testing the musician's relentlessness and endurance.



DISPLACING THE CIVILIZING WALL

AN INTERVIEW WITH PETER EISENMAN

Jim Drobnick

In exposing and destabilizing the philosophical presuppositions of architecture, Peter Eisenman's anti-functional and anti-humanist aesthetic has consistently stirred controversy. His self-described "blasphemous objects," buildings which strive to purge themselves of "modern cultural pieties" as well as conventional architectural expectations, dispense with the traditional goals of use, comfort and beauty.¹ Incorporating an eclectic array of disciplines into his theoretical writings, architectural design and creative practice – linguistics, psychoanalysis, contemporary art and poststructural and deconstructive theories – Eisenman has sought to critique the authority of architecture, especially as it is embodied in Modernism, and to dislocate its "ever-reconstituting metaphysic."²

The exhibition at the Canadian Centre for Architecture, "Cities of Artificial Excavation," concentrated on the phase in Eisenman's work (1978-1988) which interrogated the concept of site through superpositions and layerings of invented, actual and repressed histories. While models, drawings and sketches from eleven projects are displayed in the installation – hung on angled walls or housed in grid-enclosed niches – the centrepiece is a cruciform structure of narrow corridors that attempts to, in the architect's words, "problematize the relationship between object and subject, inside and outside, near and far."

Eisenman's perambulatory Greek cross, originally designed for the competition "South Friedrichstadt as a Place to Live and Work," Internationale Bauausstellung Berlin 1984, a housing project situated at the site of the Berlin Wall's Checkpoint Charlie, was conceived as the structure for a museum foregrounding the duality of memory and anti-memory. Artificial reconstructions of a series of Berlin's walls, from those dating back to the city as an Enlightenment capital in the eighteenth century to the infamous, graffiti-covered partitions erected in 1963, were to be featured, seeking to embody a self-reflexive ambivalence: "to memorialize a place and [yet] deny the efficacy of that memory."³ That Eisenman places his own artifacts within this structure suggests that similar concerns of nearness and distance, access and obstruction, actuality and artificiality, apply to his own practice and history. A viewer's search for the work of "Peter Eisenman" is thus met with constant interference and frustration, becoming instead a dialectical confrontation with one's own perceptual and conceptual habits.

Eisenman's current projects include the Center for the Arts at Emory University (Atlanta); Rebstockpark (Frankfurt), a structure based on the Deleuzian concept of the fold in which the building becomes a "topological event," where figure and ground dissolve into a continuum; Haus Immendorff (Düsseldorf), a vortex-like structure based on the non-linear geometry of soliton waves that, by "blurring" the profile, destabilizes the ability to achieve a single or total reading; and Max Reinhardt Haus (Berlin), an entertainment complex generated from principles that give the building a "prismatic" character which exposes it to "an infinite, always fragmentary, and constantly changing array of metropolitan references and relationships."⁴

HOUSE III, 1969-71, EXTERIOR VIEW; PHOTO: COURTESY EISENMAN ARCHITECTS.

HE
ALL

-humanist as-
ves of "modern
auty." In corpo-
psychoanalysis,
ture, especially

senman's work
stories. While
grid-enclosed
the relationship

Work." Inter-
conceived as the
in's walls, from
erected in 1963,
that memory."

nd obstruction,
er with constant
s.

ecture based on
to a continuum;
ng" the profile,
generated from
changing array

SENMAN ARCHITECTS



"CITIES OF ARTIFICIAL EXCAVATION," 1994, INSTALLATION VIEW; PHOTO: JEFF GOLDBERG, COURTESY ESTO.

Jim Drobnick: Your installation, "Cities of Artificial Excavation," combines drawings, models and a cross-shaped walkway. Rather than providing closure to that period in your work, it extends its dynamics.

Peter Eisenman: First, the installation attempts to restore the notion of the moving body, to regenerate the body as part of our experiential being. With the coming of media, especially television, people have lost the capacity to be cognitive with their bodies. They use their heads and eyes, they sit passively and watch television. They have lost the kinetic and somatic response to being in space; the haptic appreciation. When one walks into the installation, there is a series of openings in the left-hand wall, which, from a distance, reveal nothing. But if one bends down and looks through the lowest opening, one sees a model. Far from being merely perverse or frustrating, it requires one to move. I spoke to a man at the opening whose six-year-old daughter wanted to go through the installation three times. For her it was like a funhouse. People outside of the architectural profession get the idea immediately and do not feel inhibited by having to crouch, bend or extend their bodies.

Secondly, the installation suggests a way to deal with space and the vertical plane, the wall, as something other than a neutral background surface. The wall became both object and field, figure and ground, frame and *passe-partout*. Questioning the idea of frame is key to the wall surface. Usually the wall is only a background for framed objects. Here the wall becomes a frame and ground simultaneously, but many different kinds of frames and grounds. First there are frames as actual cut-out openings in the wall, which reveal objects and more frames as walls behind. There are also frames which open onto the space of the true ground, the museum beyond. And the true ground itself frames, as it were, the entire object of being, the cruciform installation itself. Then there are the actual lines on the walls themselves, which are meant to move in and out of the wall surface, acting as another layer of frame. So there are many layers of questioning concerning the wall: the wall as object, the wall as frame, and the wall as ground.

In this context I was very taken by Rosalind Krauss' analysis of Jackson Pollock, in her book *The Optical Unconscious*. She said that when one of his paintings was taken off the floor and put onto the wall, something savage became civilized. The question that I want to immediately ask is: Why do walls do that? How can we re-open the question of the civilizing wall? The exhibition says that the wall is no longer only to be seen as a civilizing instrument.

I understood the motivation for the installation to be similar to the rationale expressed about the Wexner Center – to do away with the hegemony of visual art, to critique the practice of visual display.

My feeling about the question of visual display is as follows: artists have always suggested that they be allowed to critique other discourses. In this context they want architecture to be neutral. They want no corresponding critique from architecture of what they do. They prefer a neutral wall, as neutral as a white wall can be, as a background. There are two critiques of this view of the art/architecture relationship operative in the installation. One is that architectural drawings are not art. Architectural drawings may be artful, they may have a hand, my hand, my assistants' hands, but they are not intentional as art. There is no intention to deal with the surface, with the paint itself, none of the things that are intentional as art. Therefore architectural drawings should not be reified or objectified. I question most architectural exhibitions because they tend to reify architectural drawings, which is not what the drawings are meant for; they are process as opposed to object.

The critique also pertains to the question of the background and the frame. The lines on the wall were intended to displace the framed object, and several were supposed to, in fact, cut into the frames. Some lines were supposed to be three-dimensional, they were to fade in and out of the wall, acting also as frames. In this setting the drawings become a *passe-partout* between the frame and the wall as objects. The question being posed is if one could do this with architecture, could it not be done with other "art objects," could not painters rethink the question of how to deal with the exhibition of their work? The CCA show was not so much a critique as a series of questions. For example, we assume that art is always hung vertically. Frank Lloyd Wright questioned how we see art in his Guggenheim Museum. Should art always be on a vertical surface? Do we need to stand on a horizontal surface? In our installation the floors were also supposed to be canted, but we simply ran out of time and energy.

The exhibition also deals with another issue – that of optical illusion. The human mind corrects what it sees to vertical and horizontal coordinates. When one has a sloped or tilted wall plane, and next to it a picture is hung horizontally, it seems that, because of the mind's correction, the wall is vertical and that the picture is skewed from the horizontal. There are many cases where you would swear they were not level.

Vertigo definitely occurs in several places.

This was purposeful. The whole notion of architecture attempting to create unsettling, non-habitual physical conditions is an attempt to reactivate one's relationship to vertigo and verticality. What is very present is the critique of a static idea of architecture, that it is a background, silent. For this exhibition, the drawings could almost be taken off the walls. Yet there are many people who are able to look at the drawings and entirely miss the architecture.

The real artwork in the exhibition is the cross. I found the difference between the conceptual organization and the perceptual experience of that cross to be quite strong, and walking through it became an effort to bridge that difference. In a similar vein, the cross and the competing logics of the grids highlighted the gaze to an extreme extent – by both enabling and limiting perception.

I wanted one to be able to move in and out of comprehension of where one was and in the end to be able apperceptively to put together the experience. One begins at one point and proceeds back to the same point. I think a child could draw the cross if asked: "What was the object you walked in and around?" Maybe even the double cross.

But in another way the organization totally frustrated habitual perception. For example, the main grid line was at eye level. Although the grids and the perforated wall acted like a barrier, separating the viewer from the artwork, the fact that you could catch glimpses of other people and objects through the architecture problematized any certainty of knowing who or what was on display.

It is useful to see with other persons walking through it. It is the same idea as the Guggenheim. When one is on the ramp, one is always looking across the space at people either looking at you or turned away from you looking at artwork.

An uncanny aspect also occurred at your exhibition: you could hear people's footsteps but not be able to position them precisely, in contrast to the galleries before your installation.

I would call the existing galleries classical, enfilade spaces, where there is no question of what is the object you are viewing. Now what you are saying is that the viewing subject is also never questioned in that space.

I found the expressionist sensibility present to be surprising, given the conceptual nature of much of your work.

Why do you use the word "expressionist"? Suppose expressionism is a condition of the object rather than a condition of my subjective intention: would it still be expressionist?

I would say yes, even though it may have resulted from a highly rational process. I use the term expressionist because of the apparent formal kinship with the forms of cubo-expressionism – exaggerated angles, jutting forms, dramatic shadows – and an intention to affect the viewer in a psychological manner.

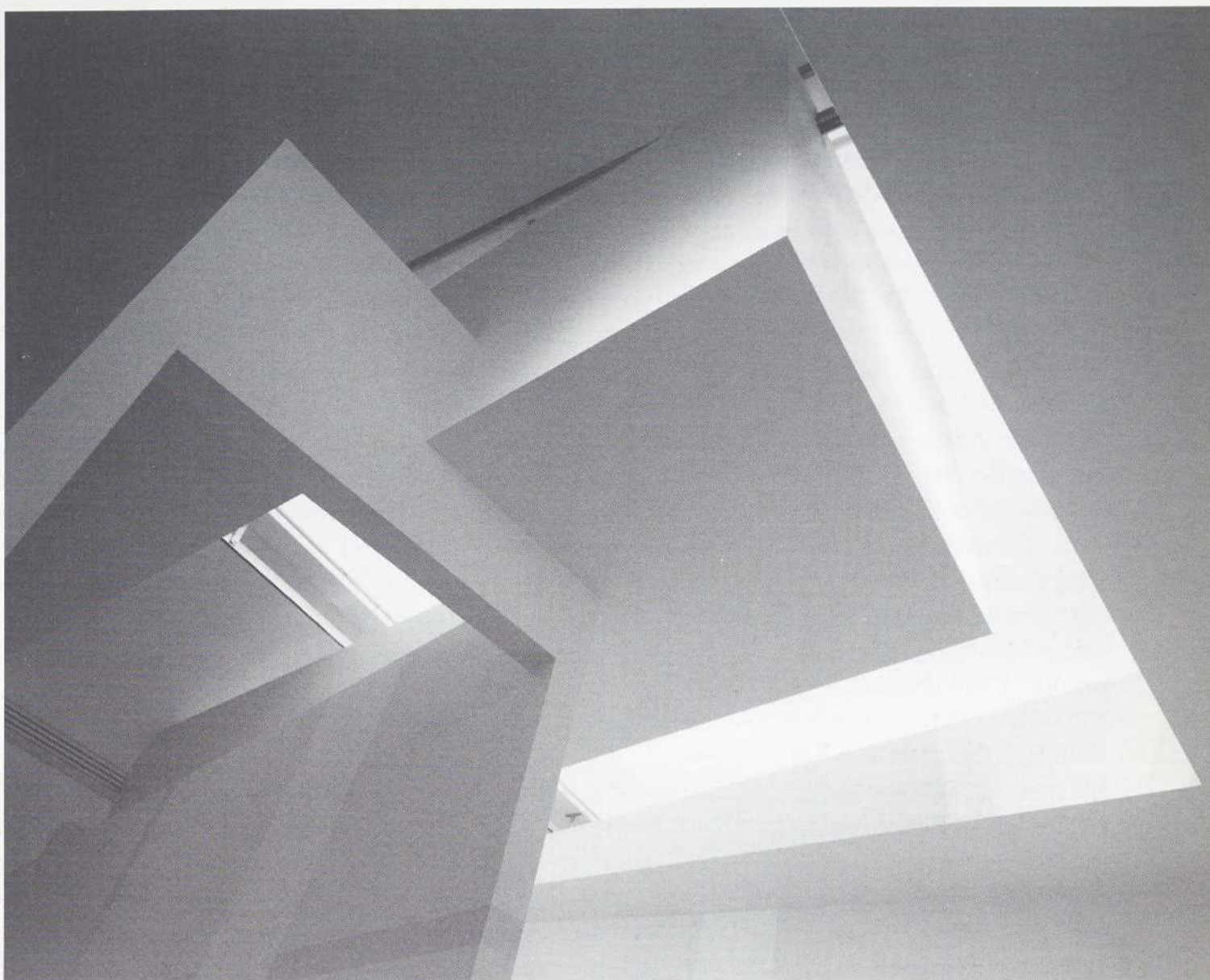
When one first enters the gallery, it is dark, with a low, compressing plane above one's head, and there is a strange triangle of light on a corner of the wall. One may ask "Where did that come from?" because there is no obvious light source. What the viewer does not realize is that because of the skewed relationship between the ceiling plane of the installation and the existing structure a shadow is produced. That shadow is important precisely because it was not designed, it was only seen after the construction. I wanted the exhibition to be lit like the film *Metropolis*, with a haunting kind of light and shadows: a sense that things were perhaps not properly lit. I wanted to take viewers in a transition from the CCA through a dark, low space with the most expressionist light and then arrive suddenly into something else.

I found the empty space to be intriguing. Was it similar to the void space in *House 11a*, where the void represented the unconscious?

I have consistently played with the question of the inaccessible void, of whether you are inside or outside. If something is inaccessible, does that mean the viewer is outside or is the inaccessibility the real inside? Much of my work in architecture deals with aspects of the unique interiority of architecture, one aspect of which is that you are always within architecture. The question is: Can you be without it? What I was trying to demonstrate was not necessarily the void, but the inaccessibility of things. The models are placed in such a way to frustrate customary expectations of accessibility. Should architecture always allow for total access? Clearly my suggestion is that it should not.

The framing of the empty room was interesting because it made the room equivalent to the models, transforming the museum into a model and the room into a readymade.

It also plays another Duchamp game from *Étant donnés* and that is the one of the peepshow. Although the exhibition really has no object of desire (except perhaps for itself), I have always been fascinated by the idea of the voyeur, where there is a detachment of the facts of what one is seeing from the psychology of seeing. When I first saw *Étant donnés*, I thought it was a brilliant use of the wall. In my exhibition many people ask why the models are not flush with the



"CITIES OF ARTIFICIAL EXCAVATION," 1994, INSTALLATION VIEW; PHOTO: MICHEL LEGENDRE, COURTESY CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE.

walls, why they do not fill up the openings. My intention was to be able to see the emptiness beyond, to show that the object of desire was in one sense the wall itself inserted into something that was empty.

The emptiness of the existing rooms, bereft of the usual artworks, seemed filled with the activity of lights, ventilators, and so on, in other words, the exhibition machine. Was this a commentary on the museum?

I do not think so. I wanted to construct an object of desire in the CCA, not just erect walls or screens, as in usual exhibition practice. From this idea followed a series of didactic responses. I did not want to hang anything on the existing walls, nor did I want people to have access to them. I wanted to make it very clear that this was not just a series of screens that I had constructed. Rather, I wanted one to be able to see that there was nothing on the existing walls.

I thought the inaccessible, empty room symbolized issues of legitimation and accessibility in museums, that the unused walls implied the politics and processes of curating – inclusion/exclusion, visibility/absence – all of the decisions which precede but may not be evident in the finality of an exhibition.

I think it is fair for you to read that into it. Part of what architecture should be about

is the reading subjects' capacity to take over the object, to make it his or her own. I think good architecture allows for that kind of takeover, where the subject becomes active and finds things that were never intended. A painter, *prima facie*, takes out a brush, puts the paint on and if it does not turn out the way he or she wants, they change it. They are able to do something right there and then. In architecture, one makes drawings and a model of something, bids are taken on the drawings, and after that very little can be changed. Who knows what it will be like? I was stunned in a way when I saw the finished installation. It was not what I had imagined it would be. I was afraid that it was going to be a disaster. I could not tell if it was going to be too claustrophobic, and for me it is not claustrophobic enough. I wanted more narrowing, but we had to widen the corridors to satisfy fire codes and to provide wheelchair access. It neutralized the compression. I wanted the feeling that one was trapped, that one could not get out, the *unheimlich* sense of "I do not want to be here." I wanted to maximize the experience of being in a place. Precisely because one is never in a museum for more than an hour, it was really important to fill that hour with as much physical angst as possible.

Why angst? Was the provoking of anxiety linked to a motive to create a transformative experience?

Because the perception commonly held about architecture is that it is about comfort and making people feel comfortable. The editor of the *New York Review of Books* once said to me that he preferred to live in his houses and not talk about them. My only way to shake up this torpor is to in some way make people feel aware of some physical experience other than comfort. Someone recently wrote that good art made people feel uncomfortable. Where does that idea place architecture?

Despite your intention to open up possibilities within architectural practice, your work generates tremendous hostility. How do you account for it?

It is amazing to me and I am not exactly happy about it. There is tremendous hostility even to the CCA exhibition. No one is neutral and certainly that is a good thing. I do not think the hostility is so much from the public as from the profession. Perhaps the work threatens the hegemony of the status quo. Clearly, my clients are never hostile to the work. There is always an anxiety, no question, when risks are involved. The hostility concerning the work means that someone is getting the message. Certainly something is coming across. It takes the form of hostility because these people do not know how to express what they are feeling – it is hitting them at a less than conscious level.

I think my work concerns the difference between power and control. On the one hand, people perceive me to be interested in power, or in fact to have power. Perhaps the perception of power is power itself, but for myself, I am little interested in power. On the other hand, I am interested in control, which is different from power. I believe any architect worth his salt is interested in control, but in my case I am more explicit about it in that my entire oeuvre is based on it. It is control which makes people hostile. Power they can deal with, control they cannot, because its very condition rules out any intervention on the part of someone else's power.

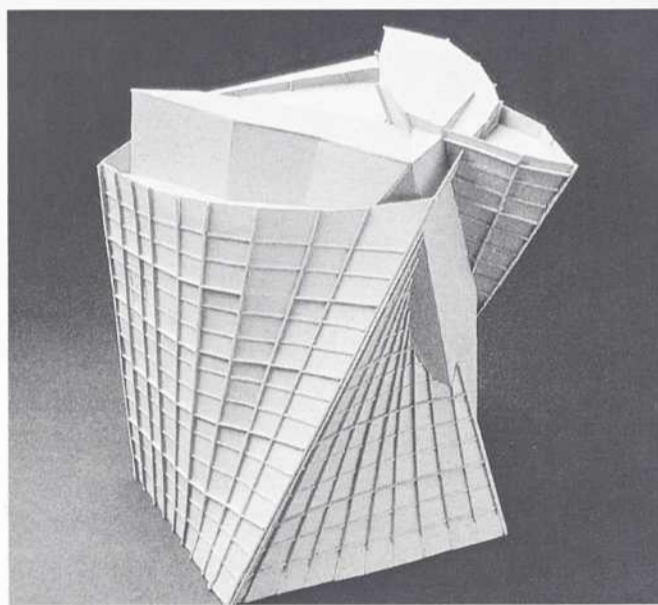
Regarding that control, when designing architecture that dislocates the logic of displaying artworks is there a point at which the architectural text becomes self-sufficient, rendering the artworks unnecessary? Where every installation becomes a reaction to the architect's designs?

If the architecture became self-sufficient, it would merely reverse the status quo of the art-architecture relationship today. Rather, my idea is to create an uncomfortable tension between the two, where both disciplines require and play off one another.

During your cardboard architecture phase, how important was challenging the design's buildability, or the necessity of its building, to their polemical status?

It was not so much that the designs were unbuildable, in fact they were quite buildable (and it was important that they were buildable) but rather that they did not need to be built, in my mind they did not need to be experienced. Many of those works were in their built reality much more like models of reality, because at that time I never thought real space was important. Now, I have moved away from those ideas. I now believe that you must build in reality, that there must be an embodiment. I believe that architecture is a political act only when it is built. If it remains as drawings and models it is too easily dismissed. I believe that this installation is a political act in the sense that it is not a model, it is a real, physical experience.

I am no longer willing to make models of unbuilt projects. The only way I use mod-



HAUS IMMENDORFF, STUDY MODEL; PHOTO: DICK FRANK STUDIOS, COURTESY EISENMAN ARCHITECTS.

els now is to know whether the reality will contain a political dimension when it is built. Models show me what the space will be like. We may conceptualize on the computer, but to understand the space one must always build a model.

How has your process changed with the advent of computer imaging technologies?

Part of my work has always been to dislocate, as much as possible, the traditional authorial presence. What I have been working on from the beginning is the possibility of a self-generating mechanism. Even though the architect/author, in a sense, programs the computer and pushes the start/stop buttons, he or she does not necessarily know where the process is going. It is not drawing done from a pre-existent image in one's head. When one draws, all that one can draw is what one knows. Drawing may help to bring out unconscious things from one's childhood, from one's wanderings in Italy, France, Germany, things that one has no conscious control of. However, when one pro-

grams the computer one can call up images that are not from some unconscious or pre-conscious past, but rather images that one has never seen or conceptualized before. That is what is exciting about using the computer. I am not suggesting that what we see on the computer never existed before. It may already be in the immanence of architecture, but the instrumentality of the human hand has been unable to bring it to consciousness.

Your assistant mentioned that the angles in your new projects are so complex that the plans are impossible to draw by hand.

It is not possible to draw them with any dimensional correctness on a two-dimensional surface. For example, the engineer's drawings for our Emory University Arts Center could only be done in isometric because two-dimensional plans and sections would not be understandable. However, the computers conceptualize and draw them. This is a form of complexity that approaches the limits of human control.

How might virtual reality technologies further your architectural speculations?

I believe that virtual reality should not be used as a nostalgic device. We should not make the pyramids in order to see what it would be like to be in a pyramid, or in St. Peter's in Rome. We should find new types of models of environments – gravity-less, and so on – and use them as analogs for real architecture. Virtual reality should become a component of a new reality. For example we in architecture have always borrowed from other disciplines. Perspective, for instance, actually developed from mathematics and conventionalized the whole of the eighteenth century neo-classical architecture. From this came the idea of the importance of a corner, seeing something from one view, depicting how something fades into the distance.

Now can we not do the same thing with virtual reality? Can we not design buildings for the twenty-first century starting from virtual reality? I think we are headed this direction. If you look at MTV or ESPN 2, they show the wildest graphics and commercials. On ESPN there is a graphic of a stadium which is a most uncanny space. If only we could build it! We are coming to a point where people are going to require architectures that are totally different from the traditional, classical idea. I may not be able to do it. I do not mean to suggest that what you see at the CCA is anything like that, but that is where we are headed.

The Max Reinhardt Haus and Haus Immendorff are both projects which house art institutions. It leads me to inquire about your buildings' relationship to theatre and

avant-garde scenography. Has your recent architecture been influenced by a sense of the theatrical?

I use a term, "presentness," which may help to answer your question. Presentness is the capacity of architecture not merely to be new or to have presence, rather to be able to subvert the typologies of the existing normative conditions of habitation, by which I mean offices, theaters, schools, apartments, and so on. For example, if one takes Le Corbusier's two buildings of the late-1950s, the monastery at La Tourette and the chapel at Ronchamp, while La Tourette displaced the typology of the monastery, Ronchamp did not displace the typology of the chapel; for me it was theatrical. While both of them at the time of their building had presentness, today, the scenography of Ronchamp has been reabsorbed into the culture precisely because it did not disturb the normative typology and has therefore lost its presentness. La Tourette, on the other hand, which disturbed the typology and was not scenographic, has not yet been reabsorbed into the culture and still retains its presentness. I would argue that if you look at my two buildings in Columbus, Ohio, the Wexner Center and the Convention Center, the Convention Center is more scenographic and theatrical and in time will lose its presentness. Whereas the Wexner Center, which disturbed the typology of the museum, will remain with its presentness. Thus one has to be careful not to fall into the trap of the scenographic and the theatrical.

I bring it up not as a critique, but as an overlapping of interests. A scenographic architecture, to me, connotes the foregrounding of temporal rather than spatial issues. It approaches the structure of an event.

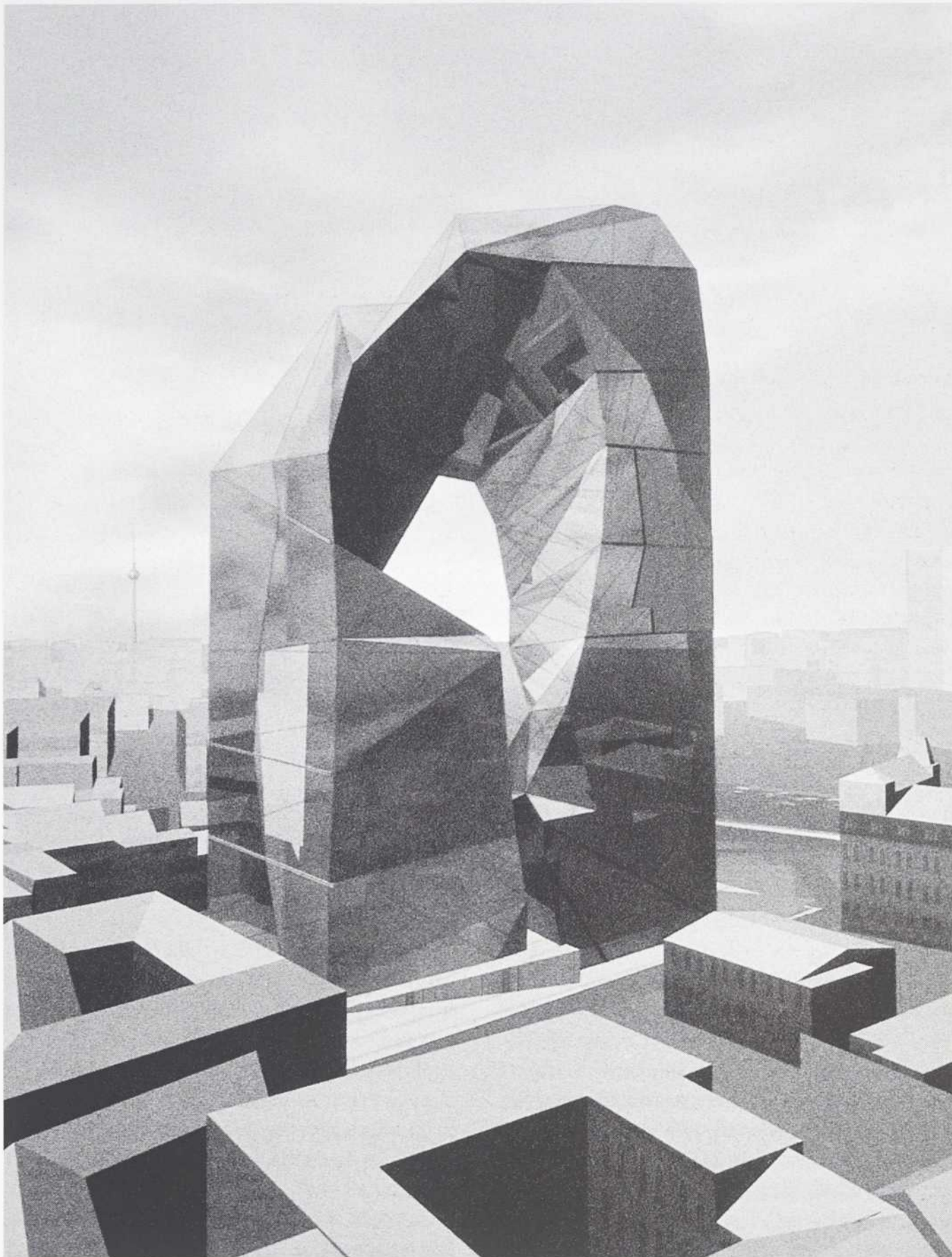
Since spatial issues have always been dominant in architecture, introducing the dimension of a non-narrative time, as a time of both the subjective experience and the objective process of making, only tends to problematize traditional conceptions of space, rather than to foreground one over the other.

To what extent does your notion of archeology – of decomposing the notion of site, making its social relations and contrasting natures visible – draw upon Foucault?

Two ideas influenced my work on the palimpsest. They were Freud's quote about Rome – the notion of the unconscious as mirrored in the various layers of the history of the site – and Foucault's *Archeology of Knowledge*. This was my work pre-Derrida. A third factor was the idea of palimpsest as a reaction to the ideas of site of one of my mentors, Colin Rowe, whose book, *Collage City*, is about the city as a found object. Rowe argues that

what exists can be reified and used as object of *virtu*. My argument said that what exists was not necessarily of value, it may have been erased or may have to be erased, leaving only traces of the past or future. So the idea of the palimpsest, especially clear in the Romeo

psychologically on my unconscious, this work became unconsciously manifest in the ground projects. I began to dig in the ground as I began to dig into my unconscious to reveal unconscious repressions, and so on. I now no longer need to use the ground as an



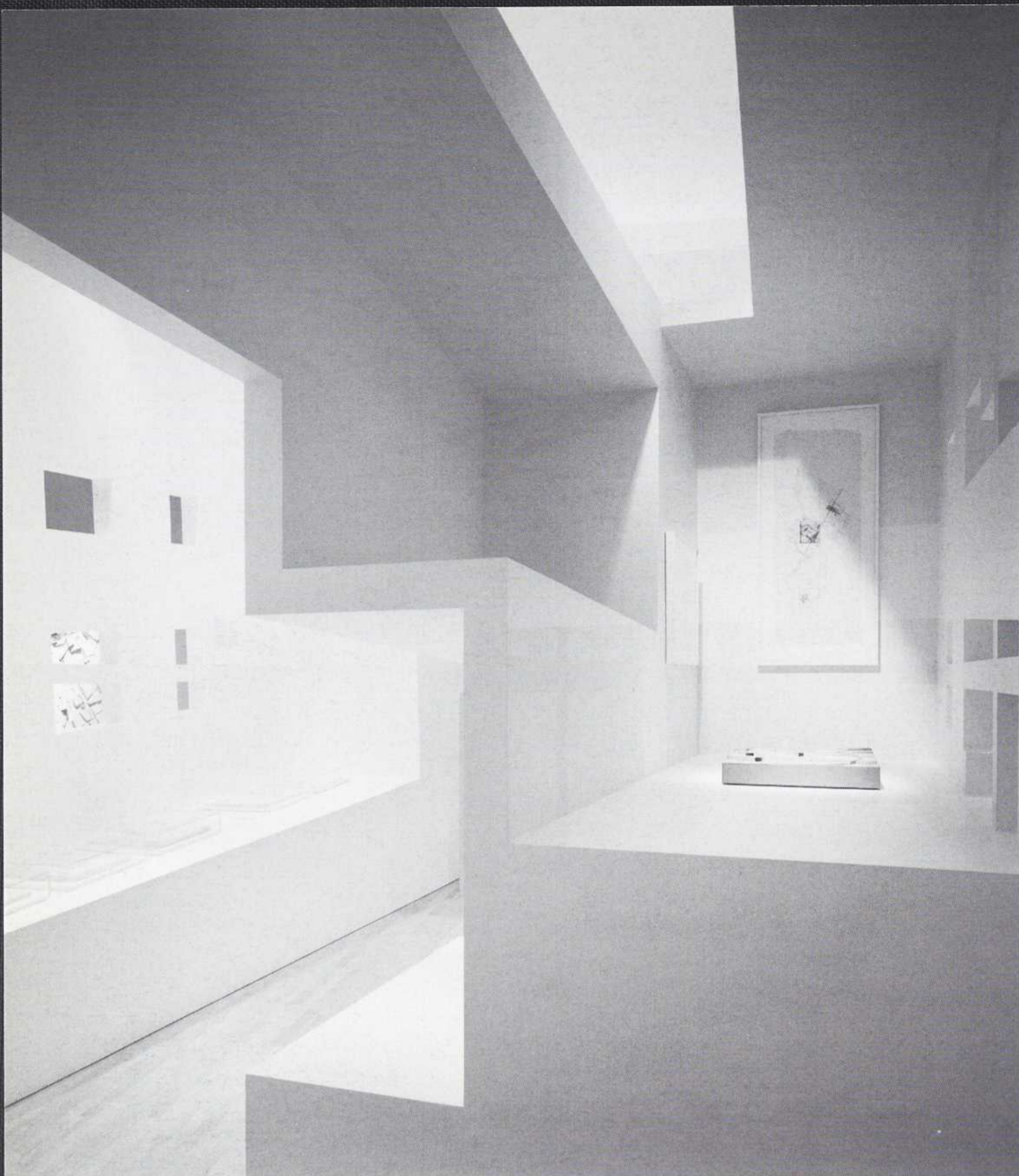
MAX REINHARDT HAUS, COMPUTER-GENERATED PERSPECTIVE; PHOTO: COURTESY EISENMAN ARCHITECTS.

and Juliet project, was that the past, the present and the future all exist simultaneously as possible integers for revealing site.

Today, you have to understand my work has shifted. The palimpsest work was ten years ago. It was when I went into Jungian analysis and realized, ex post facto, that I was a person that lived in my head and not in my heart and that my houses were in a sense unattached to site, as my body was unattached to my head. As I began to work

analog for digging; space itself is now the ground. In a sense I have abandoned the ground for the vertical surface. What you see in the walls of the CCA is that the digging is now in a vertical layered space.

Despite the critique implicit in your use of the grid, it does become a material artifact. Although the installation is temporary, is there a risk that the grid could become reified, of it being turned into a monument?



"CITIES OF ARTIFICIAL EXCAVATION," 1994, INSTALLATION VIEW; PHOTO: MICHEL LEGENDRE, COURTESY CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE.

There was that risk in the Wexner Center, which is a 600 foot-long grid. I think that the grid in the CCA exhibition is subsumed in the wall. It is not reified. It is part of a strategy of fluctuation and blurring in the surfaces of the wall. Whether it is as a grid, as a surface, or a frame, or an object, the grid is vibrating; it is not stable. Sometimes the three-dimensional bands actually inhibit the viewing of the exhibition since they are precisely at eye level. At other times the grid is merely painted; other times it is as a negative cut-out. My interest is more in striation than gridding. Striation is a very different idea of space than gridded space. Striation implies a much more woven space. It has little to do with Cartesian space; it is more topological, even geological.

Or biological.

Any number of other models of things aside from the grid which is always Cartesian.

In the earlier works there was a bringing of the grid into focus, a problematiz-

ing of it by making it visible, but a critique was not yet evident, alternatives were not provided.

The alternatives are in the recent work; they were not in early work. That work problematized the grid without critiquing it. Problematizing is the beginning of a critique, it at least brings something into consciousness.

In an earlier interview, you mentioned Hiroshima and the Holocaust as indisputable markers of the futility of modernism's optimism. Are there equivalent markers for postmodernism's futility?

First, Hiroshima and the Holocaust are larger markers than merely the futility of modernism or the futility of architecture. If architecture, as Loos said, was about monuments and graves, then after 1945 one could no longer be certain that the end will be marked by architecture. In other words, mass death and mass graves problematize the condition of the individual because architecture can no longer signify that indi-

vidual death. When there is the capacity to wipe out thousands of people in a single instant, when there is no longer any individual nature, when the notion of heroism or individual action is no longer possible, then the action of the subject in relation to the object of architecture is traumatized. Dealing with death is the key change in architecture. Mass death changes the relationship of the subject and object in architecture.

I do not sense that the postmodern condition has altered that fact. What has changed is that we have had a paradigm shift from the mechanical to the electronic, from the xerox machine to the fax machine, or from the replication of an original to the erasure of the original altogether. Mechanical reproduction was always associated with modernism. To assume that modernism was the mechanical paradigm and postmodernism the electronic paradigm, is to make parallel things which are not consonant.

There is no question that the electronic paradigm is with us. Whether that will also bring about the end of postmodernism as we know it is an interesting issue. I think we are in a transition period, where we are just beginning to realize the possibilities of the electronic paradigm, to perhaps suggest another "ism." I believe that my work is also in transition. I do not know what it will be like in the future, but I am beginning to speculate.

You have remarked that modernism, however challenging it claimed itself to be, harboured a "disguised reinforcement of institutions, a repression of and defense against the anxiety of uncertainty." Has your understanding shifted now that you are designing institutional architectures?

I believe that architecture has always had the capacity of the already-given, and that already-given is the capacity to be subversive of the then-standing institution. Architecture is not therefore about providing more comfort to institutions; architecture rejects the complicit relationship between art and institution. One must find the means to erode this complicity. Now how you do that? Let us say IBM were to ask me, "Would you build us a new headquarters for the electronic paradigm?" How does one do that while eroding that very same monument of the electronic paradigm? Because you cannot just *not* do anything. In that case one is not doing architecture. That is the interesting nature of architecture: you have to do and undo simultaneously. I have realized that the political dimension becomes very important when you start to build.

It is a significant shift in your work. Your early house projects seemed to exist in a purely self-referential state, problematizing the philosophy of architecture. Now

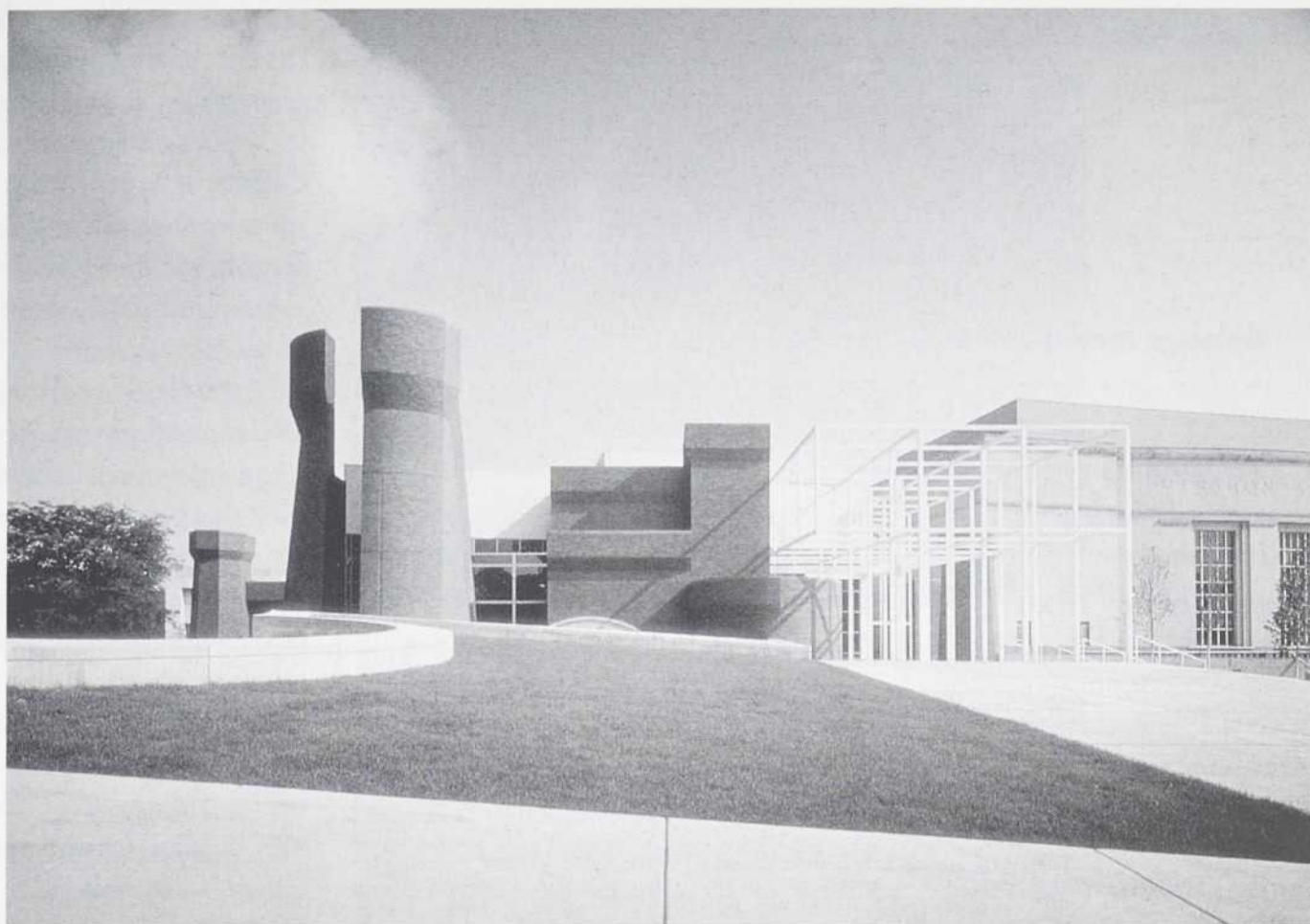
that you are constructing buildings, do you feel more of a responsibility to the social, to proposing ways out of alienating, dysfunctional architecture?

We must be careful here. I do not want to sound like some social do-gooder, but on the other hand I believe I have always been responsible to the social. Problematizing habit is being responsible to the social. What I am saying now is that the responsibility to the social as manifested in institutions is more complex, because it is not merely problematizing, it is solving and problematizing simultaneously. What I would argue is that the formal is ultimately political. Rather than the formal being an aesthetic act or the political being a formal act. Walter Benjamin has said that fascism was the aestheticizing of the political. Because the formal subverts the aesthetic and in doing so in the end it becomes a political act. How can you have architecture without an idea about something? Now that idea – the program, the function, the site, the building – ultimately is the formal dimension, its theoretical or ideological dimension. The formal is not the something; it is the idea about it. Without the idea, there is no formal dimension and no political dimension. People think of a social problem as merely the something that makes habitation, office space, schools, and so on. That is not the social problem, that is merely the functional smokescreen of the cause-and-effect ideology that has been handed down from Darwin. Without an idea about something one is not doing anything. The realization that the idea about something was ultimately political did not exist before in my work.

What do you consider to be architecture's most pressing issue?

The first issue is to rethink the city. Because the city of the electronic paradigm will be completely different than the city of the nineteenth century. Haussmann's Paris was a city of the mechanical paradigm. What is the city of the electronic paradigm? Is it Singapore? The country that is a city without a people, without land? The new political entity that is both public and private simultaneously, that is not land-based? Montréal could be then one of these new models of a place of the electronic paradigm. I do not think anybody is looking at the city in this way other than as star wars, utopian, futuristic images. What I am talking about is the real possibility of rethinking the city and what it may be in other than modernist terms.

The incapacity of public agencies, especially in North America, to see the need for architecture in the public domain, in terms of housing or prisons, is an incapacity that seems related to the first. For example, look at the question of habitation. There are two



WEXNER CENTER FOR THE ARTS, 1983-89, EXTERIOR FAÇADE; PHOTO: JEFF GOLDBERG/ESTO, COURTESY EISENMAN ARCHITECTS.

major problems: the homeless and prisoners, neither of whom want traditional forms of housing. Then there is the public space around the prison and the homeless. How does one deal with that space? These are enormously interesting issues, which no one is looking at. No governmental agencies are commissioning architects who take risks. Today we need clients willing to take risks.

Ironically, New York has built more prisons in the past decade than in its entire history.

Nobody sees the need to have someone like me think about a prison, or for that matter, a shopping mall. What would it be for an architect to displace the typology of the shopping mall? How do you displace the typology of a displaced typology such as a prison? Or housing for the homeless? These are really interesting issues and someday I will do them.

Do you need a commission to design a proposal?

An architect needs the reality of a client, otherwise he is merely fantasizing. If nothing else, the nineties are about the reality of fantasy.

NOTES

1. Peter Eisenman, "Transformations, Decompositions and Critiques: House X," *House X*, New York: Rizzoli, 1982, p. 42.
2. Peter Eisenman, "Misreading," *PETEREISENMAN-HOUSES OF CARDS*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 167.
3. Peter Eisenman, "The City of Artificial Excavation," *Cities of Artificial Excavation: The Works of Peter Eisen-*

man, 1978-1988, Jean-François Bédard, ed., Montréal, New York: Canadian Centre for Architecture, Rizzoli, 1994, p. 74.

4. Architect's statements are from "Folding in Time: The Singularity of Rebstock," in *Architectural Design Profile #102*, London, 1993, pp. 23-25; "People Who Live in Glass Houses Should not Throw Stones," in *Color of an Architect: Peter Eisenman*, Hamburg: Haus Immendorff Galerie für Architektur, 1993, pp. 9-11; and "The Max Reinhardt Haus" (unpublished manuscript).

Jim Drobnick is an artist and writer living in Montréal.

Par son esthétique anti-fonctionnelle et anti-humaniste, l'architecte Peter Eisenman suscite constamment la controverse. Ses «objets blasphématoires», comme il appelle lui-même ses édifices, cherchent à se défaire des attentes conventionnelles de l'architecture et de ses objectifs traditionnels de confort et de beauté. Incorporant à ses écrits théoriques, ainsi qu'à sa pratique, une collection éclectique de disciplines – la linguistique, la psychanalyse, l'art contemporain, les théories post-structuralistes et déconstructivistes –, Eisenman interroge l'autorité de l'architecture, en particulier son incarnation moderniste. Dans cette interview avec l'architecte américain, il est question de la récente exposition que lui consacrait le Centre canadien d'architecture, à Montréal, et qui s'intitulait *Cities of Artificial Excavation: The Works of Peter Eisenman, 1978-1988*, de ses projets en cours et du rôle de l'architecture dans la cité postmoderne.

MARISA MERZ

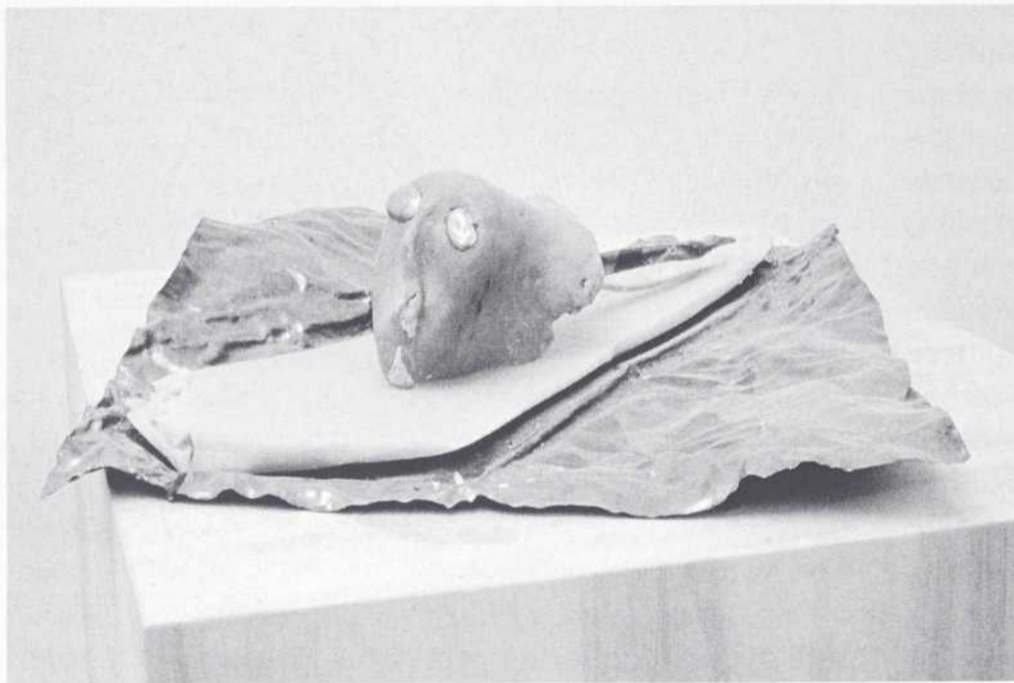
Galerias contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris,
16 février - 2 mai

L'exposition Marisa Merz déjoue toutes les conceptions classiques que l'on peut avoir d'une présentation muséographique, à un moment de sa carrière où l'on pouvait même penser aux tentations d'une rétrospective. Elle a, comme elle en a le secret, créé un espace sensible, tissant de secrètes ramifications entre ses œuvres, ses émotions, ses souvenirs. L'absence de datation n'est qu'un des moyens de réaffirmer que les œuvres sont toujours à penser dans un présent et échappent à toute volonté classificatoire. Cet engagement quasi moral l'a conduite, à partir de 1982, à prendre la décision de ne plus réaliser d'exposition personnelle, mais aussi de garder jalousement auprès d'elle l'ensemble de sa création, comme si elle craignait que les œuvres soient transformées en de simples objets inanimés. L'idée de ne plus exposer, mais non de créer, est significative d'une pratique artistique élaborant un monde qui se replie progressivement sur lui-même au moment même où l'art entre dans le domaine de l'économique. Ce retrait du monde s'accompagne de la possibilité d'expériences, d'autant plus importantes qu'elles sont rares, d'œuvres qui s'offrent au regard dans toute leur pureté, comme dans « Chambres d'amis » à Gand ou à la dernière Documenta de Kassel.

En 1965, elle réalise une installation dans laquelle d'étranges formes métalliques, suspendues au plafond de son appartement semblent prendre vie. C'est l'espace oppressant de l'inconscient et de ses tourments, du rêve et de ses spectres que l'on retrouve à la Galerie Salvatore Ala en 1977 lorsqu'elle utilise aussi bien l'espace lumineux de la galerie que les profondeurs abyssales de sa cave. Les deux espaces sont reliés par une texture de mailles en fil de cuivre qui, comme une toile d'araignée, semble nous prendre au piège. Conscient et inconscient, visible et

invisible, rationnel et irrationnel n'apparaissent plus comme des univers antagonistes mais inextricablement liés. L'espace extérieur est soumis aux lois de l'espace intérieur comme l'on peut le trouver, d'une toute autre façon, chez Louise Bourgeois.

Une des œuvres emblématiques de Marisa Merz est la *Balancoire de Bea* réalisée en 1968 où apparaissent



MARISA MERZ, TÊTE, 1988, ARGILE POLYCHROME, PARAFFINE, FEUILLE DE PLOMB;
PHOTO: (G. COLOMBO) CENTRE GEORGES POMPIDOU.

comme centrales les notions de jeu, de légèreté, mais aussi d'énergie et d'instabilité. Au regard du hiératisme froid des formes minimalistes, l'on se trouve dans une approche sensible pleine à la fois de force et de fragilité, où l'objet devient définitivement insaisissable. Comme dans l'installation à la Galerie Salvatore Ala, l'expérience physique que l'on fait de l'œuvre, d'abord sous son apparence matérielle, a le pouvoir de nous faire basculer dans l'inconnu, vers ce qui est autre que la forme.

Le développement organique de la forme dans l'espace est présent dans les maillages en cuivre mais aussi dans les *Coperte*, constituées de simples couvertures enroulées sur

elles-mêmes et assemblées avec des fils de cuivre. Ces longues formes serpentine se laisseront porter par les vagues ou épouseront les épaules de Mario Merz. Elles isolent du monde, sont sources de chaleur ou se gorgent d'eau et se mêlent à la poussière jusqu'à devenir presque hostiles.

À l'héroïsme de Mario Merz, elle répond par un geste non héroïque qui est de même nature que bien des pratiques développées par les artistes de l'Arte Povera, dont elle fera d'ailleurs partie dès les premières manifestations. Privilégiant le processus sur l'objet, son travail se situe dans le passage de la forme à l'informe par l'utilisation des matériaux d'une grande flexibilité comme le fil d'aluminium ou de cuivre, puis, plus tard, la cire. Avec

le tricotage, il serait bien tentant de la ranger dans les artistes réfléchissant sur les activités spécifiquement féminines comme peuvent le faire aujourd'hui Annette Messager ou Rosemarie Trockel. Toutefois, il faut bien plus comprendre cette pratique anachronique comme une ascèse, une prise en compte de l'écoulement du temps, l'élaboration d'une continuité avec des gestes remontant aux origines. C'est aussi l'expansion infinie, voire incontrôlable, dans l'espace vécu, comme dans *La Suite de Fibonacci* qu'elle utilisera dans certaines de ses œuvres, alors que les matériaux par leur qualité physique sont eux-mêmes conducteurs d'énergie et source lumineuse.

À partir de 1982, elle réalise de petites têtes en terre crue ou en plâtre figées dans l'opacité de la cire. Placées assez haut, sur un piédestal, elles s'exposent dans toute leur vulnérabilité à notre regard. Disposées à même le sol, sur une surface plane, elles semblent sortir de terre, venir au monde aveuglées par la lumière. L'on devine que ce sont des figures féminines, mais elles sont à peine formées comme dans la série de dessins de visages au crayon sur carton ou sur toile. Les yeux clos, à la manière d'Odilon Redon, elles sont des mondes intérieurs alors que la cire qui les recouvre leur donne une dimension sensible et toute tactile. Elles appellent au silence et évoquent les violons en paraffine et en cire réalisés en 1990 ainsi que la petite fontaine de cire à la dernière Documenta et du murmure de l'eau qui en émanait.

Marisa Merz va tout au long de son œuvre chercher à exprimer la force qui est au cœur même de la vie par la forme se dégageant de l'informe, la puissance de la lumière émanant des fils de cuivre, l'énergie potentielle contenue dans les matériaux. À la violence des propositions d'un Giovanni Anselmo avec ses « Torsiones » et ses câbles à haute tension ou la force dévastatrice des crocodiles de Mario Merz, elle répond par la révélation d'une énergie plus sereine bien qu'incontrôlable. La conception de l'exposition correspond parfaitement à ses engagements esthétiques, le déploiement dans l'espace abandonnant toute chronologie pour définir un espace sensible fait de passages et de strates inextricablement liés mais toujours à reformuler.

En ce sens, les relations entre les œuvres comptent beaucoup plus que les œuvres prises isolément les unes des autres, sans pour cela tomber dans le domaine du narratif et encore moins biographique. Cette conception était à vrai dire à l'origine de bien des œuvres de l'Arte Povera, dans la radicalité du refus de toute dimension univoque comme de la matérialité de l'objet.

— JEAN-MARC PRÉVOST

JOHN COPLANS

Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris,
1 - 28 mars

Lorsque John Coplans a choisi à cinquante-huit ans de devenir photographe, après avoir été un peintre Hard-Edge, l'éditeur de la revue *Artforum* de 1972 à 1977, un critique d'art puis un conservateur de musée, ce n'était pas pour se ruer, tels ces curieux décrits par Baudelaire en 1859, « comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal ». S'il nous donne à voir des fragments de son corps en vision rapprochée, ses pieds, ses mains, son dos ou son tronc d'homme mûr qui envahissent les cimaises par leur format monumental, c'est moins dans l'intention de s'autoreprésenter que de figurer le genre humain lui-même. L'autoportrait selon Coplans rompt, par l'invisibilité du visage, avec la tradition classique de l'artiste qui, de Rembrandt à Roman Opalka, plonge son regard dans celui du spectateur avec l'insistance d'un être voué à la mort.

À l'inverse de Marcel Duchamp dont le *Grand Verre* dissimule un autoportrait, Coplans, à travers une grande simplicité formelle et descriptive du propos, se détourne insensiblement de lui-même tout en refusant la fonction érotique du corps. Exalter la beauté d'un corps jeune ou montrer son regard aurait été plus provocant encore que de laisser voir son sexe.

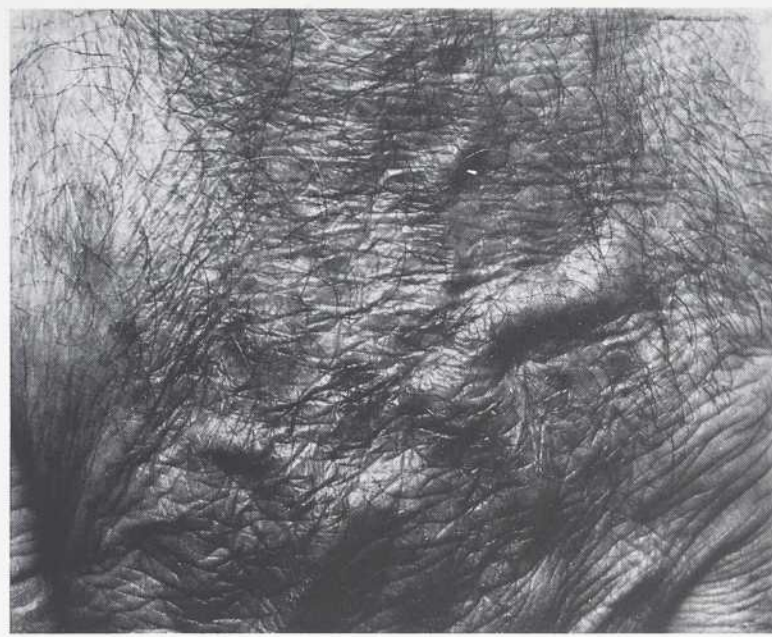
Le *Body of Work* qui ouvre l'exposition des Galeries contemporaines, dos massif surmonté de deux poings refermés, annonce d'emblée l'intention de l'artiste de faire une image sans autre préoccupation psychologique ou narrative.

À travers une trentaine d'œuvres – à l'exception de ses premières photographies, scènes de rue et portraits inspirés par Weegee – se dessine le parcours de Coplans, de ses premières séries *Hands* et *Feet* jusqu'aux *Lying Figures*, *Backs* et *Upside Down* (torse, jambes et bras vus en plongeée) où l'unité apparente de l'image a été rompue par un principe de fragmentation-recomposition. Coplans semble s'inscrire ici dans la tendance photographique du corps fragmenté, tels ces nus féminins d'Edward Weston, ces torsos

d'Irving Penn ou les œuvres plus récentes de Mapplethorpe et de Duane Michaels. Mais à la différence de ces derniers, il crée par le procédé du miroir grossissant, des conditions de vision impossibles qui transforment le spectateur en un Lilliputien scrutant le corps de Gulliver. De plus, le fragment ne constitue pas pour Coplans une image du manque ni ne sous-entend la présence d'un hors-cadre, mais s'affirme comme une totalité *per se*.

Le corps s'impose comme une figure et la photographie d'une main repliée sur elle-même telle une graine (*Hand*, 1987-1988), comme une image qui donne à « voir la main pour elle-même » (sauf cas contraire, toutes les citations sont tirées de divers entretiens avec l'artiste). Les images de Coplans se présentent comme des signifiés sans signifiants immédiatement perceptibles et offrent par là au spectateur une savoureuse liberté interprétative. L'accrochage même de l'exposition des Galeries, transgressant la chronologie, jouant le resserrement avec limpidité, affirme cette prévalence du perçu sur le conçu et permet de saisir dans le travail de Coplans une véritable esthétique de la réception. Le spectateur se trouve littéralement envahi par un excès d'images et « une infinité de détails en un ensemble visuel unique » selon les mots de Fox Talbot définissant la photographie. Cette chair, ces traces, ces ridules, ces poils dressés, cette cicatrice sur une cheville (*Feet*, 1984) accaparent l'attention au point de brouiller la vision de l'image dans son unité, qui se recrée lorsqu'on parvient enfin à prendre du recul. L'adhésion de Coplans au percept, à l'expressivité qui précède le sens et son refus de l'allégorique – il ne faut pas chercher à voir dans ses photographies, comme chez Man Ray, un torse-minotaure – expliquent clairement son choix du médium photographique au détriment de la peinture: il ne s'agit pas d'icônes symbolisant la déchéance d'un corps vieillissant mais d'images percluses d'indices à voir.

Le mode de travail de Coplans



JOHN COPLANS, SELF-PORTRAIT, (MAIN, 2 PANNEAUX), 1988, 191 X 122 CM; PHOTO: CENTRE GEORGES POMPIDOU.

corrobore lui aussi cette intention de sentir et d'exprimer, plutôt que de s'admirer. En s'aidant de la complicité d'Editha Mesina qui, depuis dix ans, prend ses clichés tandis qu'il pose en contrôlant son image sur un moniteur vidéo, Coplans apparaît moins comme un photographe que comme un artiste utilisant la photographie, dans une démarche intuitive basée sur ses sensations intimes. Mais il ne faudrait pas voir là de parenté avec le Body-Art qui utilise la photographie en tant que moyen documentaire d'une performance: Coplans pose comme le modèle pour le peintre.

L'étude de nu, l'art de la pose notamment dans les *Lying Figures*, ainsi qu'un souci constant de composition par les lignes et les volumes, témoignent en effet d'une tentation picturale chez l'artiste qui cherche à affirmer la photographie « de manière plus visuelle ». La monumentalité envahissante du format souligne le souhait de Coplans de conférer une aura à la photographie qui, par son principe même de reproductibilité, ne pourrait y prétendre, à l'inverse de la

peinture et de la sculpture. Il y parvient en inversant les oppositions en jeu dans le débat des Anciens et des Modernes, avec un art du dessin qui ne soit pas celui de l'esprit, un art de la perception qui ne soit pas celui de la couleur.

De fait, la longue fréquentation par Coplans des œuvres d'art, de la statuaire antique jusqu'à l'abstraction d'un Ellsworth Kelly, n'est pas sans résonance dans son œuvre. Les *Backs* évoquent le *Torse* du Belvédère, les dos matisiens ou encore le *Torse* de Brancusi. Les *Lying Figures* jouent les odalisques ingresques. Coplans flirte avec ces références, ou plutôt, il les a si bien assimilées qu'elles sont devenues comme son « moi parallèle » cultivé, dialoguant avec son moi expressif à l'humour chaplinesque. Ce va-et-vient subtil crée plusieurs niveaux de lecture. Ainsi, *Caryatids/Cariatides* (1993), deux œuvres qui encadrent, telles de gigantesques photographies-colonnes, l'ouverture séparant la première de la deuxième salle. Composée de trois panneaux, chacune figure le torse et les cuisses de l'artiste en vue latérale, dans la pose

du marcheur aux poings serrés. La posture est celle d'un kouros, tout en évoquant le *Saint-Jean-Baptiste* de Rodin suspendu dans son pas. La tête coupée fait d'ailleurs un instant songer à la victime de Salomé. Pourtant, il s'agit d'une photographie qui tente de s'imposer comme un élément d'architecture et qui se joue du sérieux des références, car plutôt que des cariatides il aurait fallu parler d'atlantes. Lecteur attentif de Freud et de Jung, Coplans pratique ici la confusion des genres au sens sexuel et artistique. Il s'amuse à être « une femme, plutôt poilue d'ailleurs ».

De sa connaissance de l'art moderne, Coplans a aussi retenu différents principes, comme ceux de la sérialité, de la répétition et surtout de la fragmentation. Après avoir décidé du cadrage dans les premières séries *Hands* (1988) et *Feet* (1989), la fragmentation est utilisée depuis 1988 comme principe de composition interne à l'image. Les parties du corps sont photographiées séparément puis recomposées en une image finale qui laisse voir délibérément ses mauvais raccords. En morcellant ses deux pieds posés l'un sur l'autre dans une attitude enfantine (*Feet*), Coplans s'éloigne de la photographie en tant que tableau mais renoue, en s'attachant plus à la composition qu'au cadrage, avec des impératifs essentiellement plastiques. Il exige du spectateur une contemplation en mouvement tout en lui offrant plusieurs images en une seule, puisqu'il faut se reculer afin d'embrasser l'unité de ces fragments fragmentés et se rapprocher pour en apprécier les parties. La mise en place de nouvelles conditions de vision se double d'une propension récente de l'artiste à manipuler et les formes et le regard, plongé dans le trouble. Jouant de l'image corporelle qui, lorsqu'elle se délite, annonce souvent un éclatement parallèle de l'individu, Coplans affirme au contraire la maîtrise qu'il a de lui-même, tout en redoublant la puissance de ses images par leur fragmentation organisée en une nouvelle unité.

En rupture avec la frontalité et le hiératisme de ses débuts, proches de l'art d'Afrique où il a vécu, l'artiste a entamé depuis sa récente série *Upside Down/Corps suspendus* (1992), qui clôtura l'exposition, un

nouveau travail sur l'équilibre du corps et de la composition. Après les *Backs* sculpturaux et plats, véritables all-over de chair, ces œuvres s'apparentent à un maniérisme spectaculaire. Contorsionné dans des poses aux lignes sinueuses, la tête en bas, le corps de l'artiste vu en plongée dessine de fortes diagonales tout en affirmant son volume par un jeu d'ombres et de lumières. Les plis de la chair et les poils noirs renforcent ces contrastes. Pourtant, Coplans réfute toute évolution baroque et affirme vouloir, comme le père John dans *Alice au pays des merveilles*, « se tenir sur la tête ». Malgré son attachement à un art réaliste et plastique, l'artiste semble ne pouvoir résister à faire le clown. Pieds de nez en images, les photographies de Coplans frisent parfois le burlesque, tel ce dos de la série *Backs* (1991-1992) où il soutient ses fesses de ses mains pour contrer les effets de la vieillesse et de la gravité.

Sans être baroque, la série *Upside Down* introduit cependant une donnée nouvelle qui est celle du redoublement de certaines parties corporelles au sein de l'image. Les mauvais raccords sont devenus de véritables faux raccords, lorsqu'une main ou un genou apparaît sur deux fragments distincts. Cet effet de bougé s'apparente au principe cinématographique de montage en surdécoupage, avec reprise de l'image précédente. Bien qu'il s'y refuse, Coplans révèle là le hiatus temporel qui sépare chacun des fragments de l'image au moment de la prise de vue et introduit une idée induite de mouvement, comme s'il ne pouvait plus garder la pose.

L'exposition des Galeries contemporaines met donc clairement en lumière l'évolution de Coplans d'un fragment de corps statique à un corps fragmenté tenté par le mouvement. L'artiste n'en révèle pas plus car, comme il le disait de son travail antérieur, il ne sait pas où cela le conduira. Néanmoins, en montrant sa chair marquée par le temps, Coplans affirme déjà la photographie en tant que *monumentum*, en tant que médium désignant et exhortant au souvenir, non pas d'un mais de tous les hommes.

— CHRISTINE MACEL

MONA HATOUM

Galerie René Blouin, Montréal, 8 janvier — 18 février



MONA HATOUM, INCOMMUNICADO, 1993, ACIER VERNI, FILS D'ACIER, 126,5 X 57 X 94 CM; PHOTO: (JEAN-JACQUES RINGUETTE) GALERIE RENÉ BLOUIN.

Regroupant quelques œuvres récentes, cette exposition nous a permis de renouer avec la démarche rigoureuse de cette artiste née en Palestine, élevée au Liban et vivant maintenant en Grande Bretagne, dont différents aspects du travail avaient été vus auparavant à Montréal : en 1984, la performance *Variation on Discord and Divisions* à Articule; en 1989, l'installation *The Light at the End* à la Galerie Oboro; et en 1992, *Socle du Monde*, sculpture présentée dans le cadre de « Pour la suite du monde » au Musée d'art contemporain.

Mentionnons d'abord que, par la sobriété de son utilisation, la surface de la galerie servait ici de véritable support à la densité des œuvres présentées. En effet, l'espace réservé à chaque élément agissait aussi bien comme cellule que comme piédestal, lui conférant ainsi un caractère à la fois intimiste et monumental.

À l'entrée de la galerie, comme un exergue à l'exposition, un miroir sur lequel est gravée la phrase — ou est-ce la sentence ? — « YOU ARE STILL HERE » (1993) est accroché au mur, à la hauteur du regard, de sorte qu'il retourne immédiatement, à qui s'y trouve devant, une image de soi. Mais ce miroir joue de la duplicité : autant il nous réfléchit, autant nous le réfléchissons en prenant en considération sa proposi-

tion. S'agit-il d'un constat d'immobilité, de passivité, de persistance, de courage ou, plus simplement, de survie ?

Cette question persiste lorsque l'on se tourne vers le deuxième élément de l'exposition : un lit d'enfant, qui repose là, dégagé du mur, superbe dans son actuelle incarnation en acier verni, mais investi d'une fragilité soudainement remémorée. On en fait le tour, on l'examine et on découvre que ses côtés ne sont pas destinés à retenir la chute — puisqu'ils sont flottants à la base —, mais à y laisser croire, et que les fils d'acier qui en constitueraient le sommier semblent trop fins pour soutenir un poids, si fins qu'ils pourraient même lacérer la chair. Un enfant qui s'y serait réfugié n'y trouverait pas de réconfort, mais plutôt une grande déception. Ce lit serait un *souvenir* de lit, empreint des cauchemars, de la solitude et de la peur étouffée de l'enfant dont il a été le témoin silencieux. Le titre de l'œuvre, *Incommunicado* (1993), de même que les barreaux renvoient également à la réclusion dont sont victimes les prisonniers politiques, ces deux aspects s'unissant pour faire surgir un sentiment de perte chez le regardant.

Dans *Hearing Voices* (1994), la même question réverbère sur quatre plaques de verre. Comme

un écho formel et thématique de «YOU ARE STILL HERE», les quatre «WHY ME?» apposés derrière le verre sont cependant ici désincarnés, privés du reflet même de notre propre image. Si le seul procédé de la répétition transforme la subjectivité de la question en une communauté de solitudes, le titre, *Hearing Voices*, travaille également sur ces deux aspects: entend-on ces voix de l'intérieur, tourbillonnant en soi comme une obsession, ou de l'extérieur, tel un témoin passif du sort des autres? En fait, l'absence des corps et, par conséquent, des voix, témoigne de leur anonymat et nous renvoie à notre propre absence, à notre surdité.

High Relief (1992), qui termine le parcours de la grande salle de la galerie, nous confronte également au désespoir de l'autre. Sur une petite plaque d'acier inoxydable où est gravé le titre, une lame de rasoir retenue simplement par un aimant conserve son potentiel mobile et donc utilitaire. Saillie métallique sur un support de même nature, ce bas-relief étant dénommé «high» frappe avec la force évocatrice d'une litote. Comment ne pas penser au soulagement («relief» en anglais) promis par la cocaïne et à l'instrument qui sert à en faire la répartition, à en tracer la ligne? Comment ignorer la lame qui vient en intersection avec les veines et libère du fardeau de l'existence quiconque cherche l'issue ultime?

C'est habité par ces questions et par ces voix troubles qu'on pénètre la petite pièce de la galerie où se tiennent, immobiles, deux balançoires dont l'occupation spatiale et le dépouillement formel rappellent d'autres installations de Mona Hatoum, par exemple *The Light at the End* (1989), *Light Sentence* (1992) et *Short Space* (1992). Retenues au plafond par d'imposantes chaînes d'acier, les planchettes de bois de l'enfance ont ici été remplacées par des plaques de verre. Comme avec le lit d'*Incommunicado*, les objets nous ramènent à l'univers enfantin, à ses joies supposées, en nous mettant en présence d'un fragment cristallisé de mémoire. Si le statisme des deux éléments placés en face à face étonne parce qu'il contredit leur fonction de balancement, l'on imagine vite qu'une fois activés, ils entreraient inévitablement en colli-

sion. Est-ce pour quoi leur complémentarité est immédiatement, et littéralement, mise entre parenthèses par le titre de l'œuvre, *A couple (of swings)* (1993)? Est-ce aussi pour quoi un matériau aussi résistant a été choisi pour supporter une matière aussi précaire que le verre? Pour contenir leur élan et empêcher une rencontre tragique? Est-on condamné à n'entrer en contact avec l'autre qu'au risque de voir sa propre individualité voler en éclats?

On a souvent souligné les origines palestiniennes de Mona Hatoum, en rapport aux références à l'incarcération et à la torture qui surgissent de ses performances, vidéos et installations. Bien que l'aspect engagé (et engageant) de son travail soit indéniable, ce que l'ex-

position présentée à Montréal a fait ressortir avec éloquence, c'est la force poétique, la justesse de ton et la maîtrise que possède cette artiste. La sobriété et l'élégance de son vocabulaire matériel – verre, miroir, métal et mots –, combinées au positionnement constant qui est exigé du regardant, sont mises au service des thèmes véhiculés par les œuvres: la dépossession, la destitution et la responsabilité.

Plusieurs voix s'élèvent des œuvres de Mona Hatoum. Elles s'évaluent des profondeurs de l'enfance, de l'obscurité des cachots et des remparts de l'isolement contemporain pour nous faire voir notre indifférence, mais aussi la communauté de nos silences.

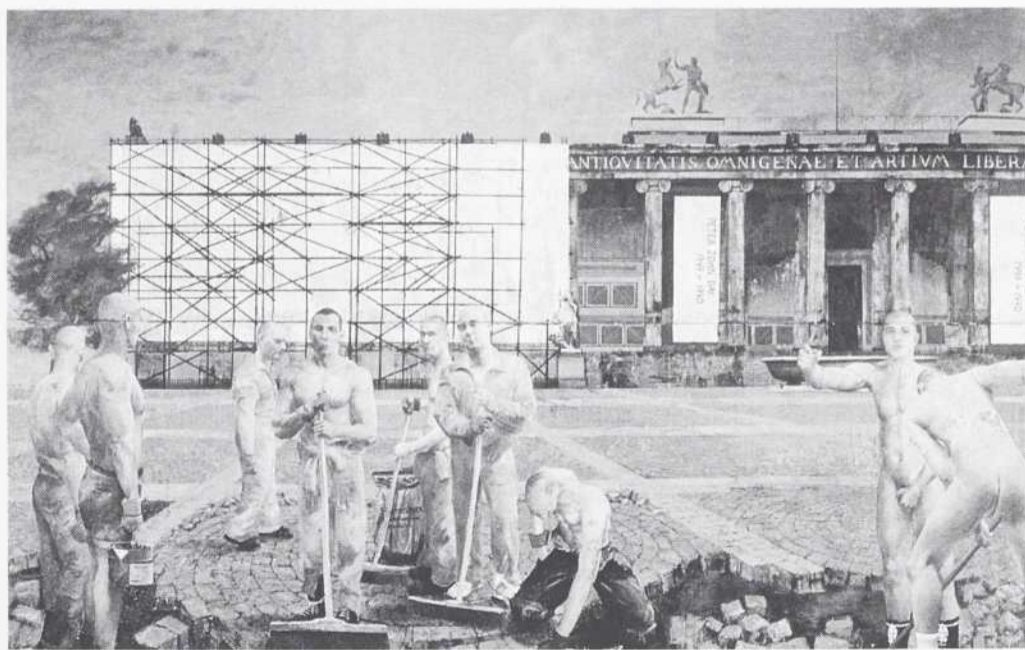
– COLETTE TOUGAS

ATTILA RICHARD LUKACS

Musée d'art contemporain de Montréal, 21 janvier – 24 avril

Il fallait s'y attendre. L'exposition de six grandes toiles de la série «E-Werk» d'Attila Richard Lukacs, au Musée d'art contemporain de Montréal, ne pouvait pas

des skinheads et des oiseaux de nuit dans des décors et des poses empruntés aux manuels d'histoire de la peinture. Comment, en effet, considérer ce mélange assez sulfu-



ATTILA RICHARD LUKACS, THIS TOWN, 1990, HUILE, ÉMAIL ET GOUDRON SUR TOILE, 3,89 X 6,08 M; PHOTO: (DENIS FARLEY) MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL. COLL. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL.

passer inaperçue. L'enfant terrible de la peinture canadienne, comme plusieurs l'appellent, a le don de susciter les passions. Pendant quelque temps, la question de l'heure à Montréal fut de savoir si on aimait ou pas cette peinture séduisante mais toxique, qui plantait

reux de déviance sociale, d'homosexualité et de respectabilité rhétorique?

Équivoque à l'extrême, la peinture de Lukacs a donc attiré sur elle et sur le Musée les critiques. Dans son éditorial du 7 février, la directrice du journal *Le Devoir*, Lise

Bissonnette, a vu dans ces grandes machines une avalisation, par l'art, des tendances les plus pernicieuses de la société. À grand renfort de parallèles entre le nazisme et la culture skinhead, elle parlait de la «perversion élégante» dont Lukacs avait la maîtrise, et taxait ces peintures de «dérives». «La société capitule», concluait-elle, après avoir déploré la complicité du Musée. «En adoptant sans filtre l'univers séducteur que propose Lukacs, le MACM s'associe à une insidieuse censure, celle que l'artiste a intégrée à son propos pour masquer entièrement, volontairement, les fondements violents et xénophobes de l'univers qu'il prétend enseigner. La propagande du Reich ne procédait pas autrement [...]» (Le terme de «dérives», du reste, n'est pas si éloigné que cela du terme «dégénéré»...)

Quelques jours plus tard, le 11, dans les pages du même quotidien, l'historienne d'art Rose-Marie Arbour condamnait «l'homosexualité dominante et exclusive» de ces peintures, y voyant un empêchement à l'universalité, et classait Lukacs parmi un «ressac d'illustrateurs réactionnaires et passistes». Cette réprobation de «l'univers exclusivement mâle» de Lukacs et de l'omniprésence, dans ses peintures, de phallus, «c'est-à-dire d'instrument de domination», avait pour contre-exemples le *Dinner Party* de Judy Chicago et la *Chambre Nuptiale* de Francine Larivée, que le Musée présentait simultanément en 1982, et dont le contenu explicitement féministe présentait l'avantage d'en appeler «à une réflexion sur les valeurs éthiques et esthétiques qui sous-tendent et le geste artistique et la conception de l'art dans notre société.» Là encore, le Musée se retrouvait dans la mire pour n'avoir pas à tout le moins, comme avec Chicago et Larivée, «contextualisé et problématisé» le travail de Lukacs.

La simple représentation du «mal» social, sous la forme du skinhead ou du phallus, équivaut-elle vraiment à la promotion de ce mal? Ainsi comprise, la peinture de Lukacs est réduite au statut d'illustration, et ce qu'elle illustre, selon certains, ne devrait pas être vu... comme le sein qu'aperçoit Tartuffe. Quoique frileuses et littérales à

l'excès, ces critiques ont néanmoins le mérite de nous confronter une fois de plus à la question de la viabilité d'une critique basée sur le contenu. Dans quelle mesure celle-ci est-elle possible, sans que chaque œuvre ne serve d'étendard ou de cible aux différents groupes qui s'affrontent pour le contrôle du bien, du beau et du vrai? Jusqu'où peut-on rabattre les termes de la discussion politique dans le champ de l'esthétique?

Ne fût-ce qu'à un niveau littéraire, déjà, ce type de lecture ne résiste pas à l'analyse. D'abord, tous les skinheads ne sont pas des néonazis, et il existe même des «skinheads contre les préjugés raciaux», dont l'acronyme anglais S.H.A.R.P. se retrouve tatoué sur plusieurs des personnages que peint Lukacs. Et si le mâle domine dans ces tableaux, il se trouve également parfois dominé, privé de sa force réelle, appelé à n'être qu'un figurant musclé dans le fantasme d'un gai, comme dans *In My Father's House*. De plus, certains tableaux, comme *Wild Kingdom*, ridiculisent carrément certains skins, en exhibant leur sexe et en les affublant de têtes d'âne, ce qui nous laisse peu d'illusions sur la hauteur de leurs motivations. Enfin, comme le montrent les deux toiles les plus récentes, où ne figure aucun skinhead, Lukacs nous livre la vision poignante d'une jeunesse en proie à la déroute et à la mélancolie. Serait-ce également cela que n'aiment pas voir nos deux défenseurs de la droiture civique?

La peinture de Lukacs ne se résume pas à une équation littérale du type skinhead-homosexualité-phallocratie-nazisme. Certes ce sont là des ingrédients de cette peinture, mais leur relation est beaucoup plus ambiguë que ne laissent entendre les deux critiques. Le recours à un appareillage rhétorique puisé dans l'histoire de la grande peinture, et habituellement réservé aux sujets historiques officiels, pour représenter une réalité contemporaine marginale, est problématique en soi, et on ne peut en conclure nécessairement à une entreprise de glorification de ces marginaux par métaphore figurative.

En fait, Lukacs aborde l'image avec un haut degré de complexité, en mêlant habilement les catégo-

ries: représentation réaliste, projection imaginaire, portraits, allégorie? Avec pour résultat que la signification de celle-ci reste flottante. S'agit-il d'une description de la culture skinhead? De l'expression talentueuse d'une fantasmagorie gaie qui se complaît dans les stéréotypes les plus connotés de la virilité? D'allégories politiques sur le sort de Berlin et de l'Allemagne réunifiée? De manifestes grandiloquents pour une jeunesse en mal d'intégration sociale? Ou encore d'une démonstration critique des fondements propagandistes de la grande peinture? Autant il est facile, devant une peinture de Lukacs, de dire «voilà un skinhead!», autant il est difficile d'arrêter la signification de sa présence sur la toile.

Cela dit, les critiques d'Arbour et de Bissonnette ont également le mérite de relancer le débat sur la question de la responsabilité des institutions face à la défense et à la promotion des diverses factions de la société. S'il était facile pour le Musée, à une certaine époque pas si lointaine encore, de se faire le champion du modernisme et du progressisme, qu'en est-il aujourd'hui, alors que l'idéologie pluraliste a donné lieu à une désorientation totale des critères esthétiques? Dans quelle mesure le Musée peut-il n'être qu'un reflet de ce pluralisme, ou doit-il être un guide à travers la confusion générale?

ALAIN PAIEMENT

Galerie Christiane Chassay, Montréal, 3 mars - 2 avril

Alain Paiement raffole des entre-deux, des duos improbables, des ensembles duels. Ses «photos sculptures», et autres *plani-sphères*, depuis *Amphithéâtre* jusqu'à cette dernière exposition, résultent ainsi d'une démultiplication d'asymétries et de tensions qui nous placent continuellement sur la brèche: entre le tri et le bidimensionnel bien sûr, mais aussi en arrière-plan, ou au cœur de cette première cassure, entre le plastique et le visuel, l'analogique et le digital, l'artistique et le scientifique, l'objet et sa représentation, le site et la carte. On pour-

rait allonger ainsi de suite à l'infini la liste des disjonctions sur lesquelles se développent et s'appuient tout à la fois ces «photos sculptures», formule bien commode parce que très résumée... et qui peut s'avérer d'autant plus trompeuse. Ni photo, ni sculpture, ni d'ailleurs photo-sculpture: il n'y a pas de trait d'union ici. Il ne s'agit pas de chercher à réconcilier ces deux pratiques. Il s'agit plutôt de laisser jouer leurs multiples disjonctions.

— STÉPHANE AQUIN

Ces photos sculptures (tout de même, puisqu'il faut résumer) ri-

valisent aussi manifestement avec des sites emblématiques, imbriquées qu'elles sont à des entités socio-architecturales fortement connues. Il y eut de la sorte, et dans l'ordre, l'amphithéâtre Bachelard de la Sorbonne (*Amphithéâtres*, 1986-1989); une salle de leçon d'anatomie, celle de l'Université de Padoue, première salle universitaire du genre (*Anatomique*, 1988); la Tour de l'Horloge à Montréal, centre d'observation et monument portuaire-mortuaire (*Dead on Time*, 1991); un grand chantier de construction urbain, celui d'une de nos prestigieuses institutions culturelles métropolitaines, futur édifice de l'actuel Musée d'art contemporain de Montréal (*Chantiers*, 1991-1992); et enfin ce tout dernier Parquet de la Bourse, celui de New York et celui de Paris, deux pôles du marché culturel moderne, et de l'économie de la modernité sans doute aussi. On peut voir là autant de centres d'observation ou de contrôle privilégiés, lieux de savoir et de pouvoirs emblématiques, régions centrales d'une certaine modernité, points névralgiques d'un même cerveau. Ces lieux ne sont toutefois pas présentés comme des instances intouchables, à l'état de puissances bien assises. Ils apparaissent au contraire fortement révolus, bousculés ou défaits, soumis à toutes sortes de tensions, pressions, compressions et décompressions. Ces sites ont été de fait totalement digérés ou ravalés par la photo sculpture, par une sorte de processus d'intégration à l'architecture inversé, ou rétroactif. Les photos sculptures se présentent de la sorte comme autant d'exorbitations topo/photographiques, simulation d'un regard polyscopique qui chercherait à se tailler, ou à se découper, à la limite d'une impossible représentation, panoramique ou panoptique, intégrale et intégrée, du lieu qui lui sert de cible.

Cette suite de photos sculptures participe d'une méthode et d'un projet communs, de nature plus topographique et cartographique que photosculptural au sens strict. Paiement est notamment fasciné par l'examen des systèmes de traduction visuelle de l'espace. L'ensemble oscille de la sorte entre une manière de cartographie à main levée, directement inspirée des pro-

jections et distorsions de Mercator, et celle des techniques de transcriptions informatisées, dans la foulée cette fois de la techno-science assistée par ordinateur: de la mappe-monde au *mapping*, pour ainsi dire, tiraillée entre deux modalités d'aperceptions-transcriptions, l'une analogique, l'autre digitale. L'idée de *mapping* est la mieux à même de traduire ce que tente ici Paiement. Cette dernière technique informatique consiste on le sait à «représenter la localisation en mémoire de données en vue d'en faciliter

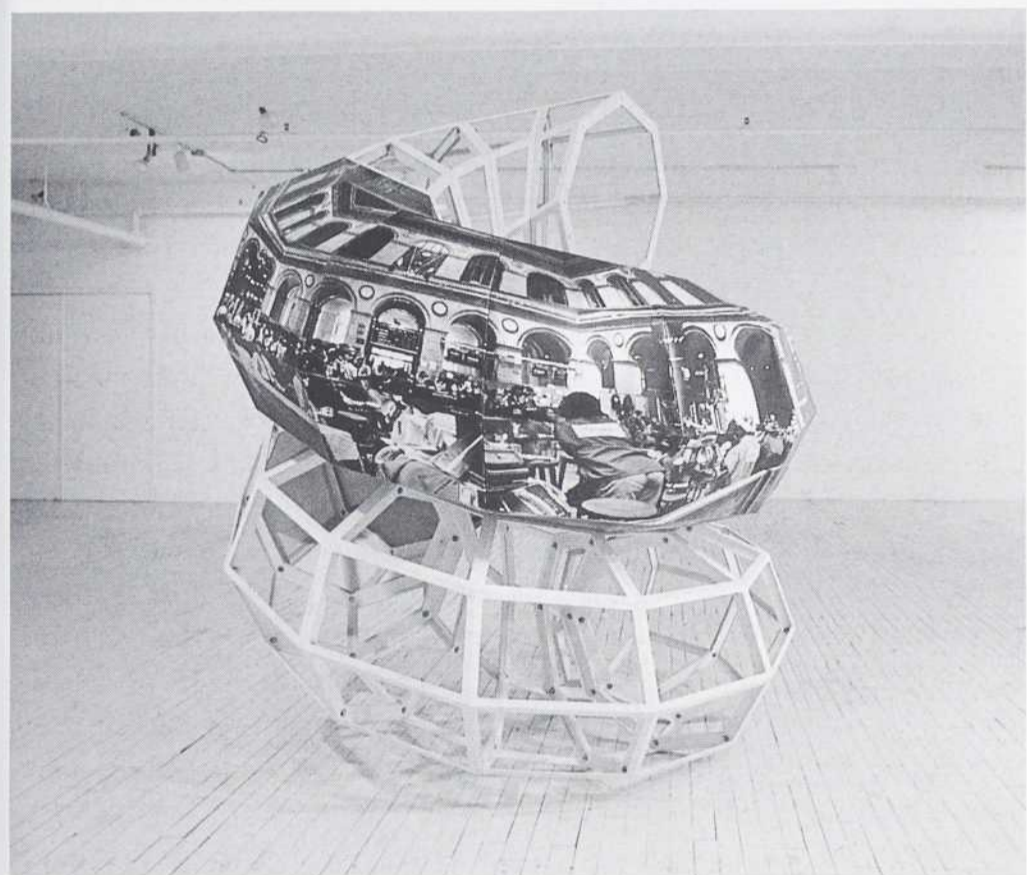
peuvent aussi rappeler le genre de délire qu'organisait Michael Snow au début des années soixante-dix autour de ce film machine qu'était *Région centrale*, prothèse autonome, délirante et vertigineuse lancée dans le paysage. On a ainsi affaire avec ces photos sculptures à de semblables prothèses oculaires, produit d'une hypothétique entité bicéphale, plane/volumétrique, *plani-sphères* d'un cerveau à double hémisphère, digital/analogique. Et il y a là-dedans aussi quelque chose de tout à fait baroque, qui empêche d'asso-

face: d'un côté la Bourse de Paris à l'état de spirale polychrome, de l'autre celle de New York à l'état de photomontage monochrome. Du premier côté la sculpture volumétrique, revêtue photographiquement, réplique section par section, pixel par pixel, l'espace ambiant par l'effet d'un premier balayage vidéo à partir d'un point central aujourd'hui occupé, ou tenu, par la salle des terminaux informatiques. Ce premier regard panoptique-panoramique, rephotographié et retranscrit sur l'extérieur du volume spiroïdal, s'y développe comme une peau perceptuelle sur une structure osseuse, ajourée par endroits, déchiquetée. Tout cela semble procéder d'une épistémè évolutionniste, d'une métabiologie peut-être, celle des métamorphoses propres aux structures en développement, celles de l'ADN, la mue du serpent. L'hybride regarde et nous regarde, jet d'œil dans l'espace, figé sur lui-même. Le lieu ambiant, photographié pour ainsi dire sous toutes ses coutures, et tapissé mur à mur sur la structure de bois, provoque l'impression que le lieu, travaillé par la chose, par le regard sans doute, aurait été retourné comme un gant. Ni simple objet, ni pure représentation, la chose nous laisse ainsi sur le point où le regard s'agrège en site, où la carte veut pouvoir devenir le territoire. En face, la Bourse de New York, à l'état de photo-carte monochrome, se déplie dans un coin du mur, comme un vieux planisphère trop longtemps entreposé, tout froissé aux méridiens. Le dépliement de l'image, dès qu'on

s'en approche, révèle son caractère tout à fait composite de photomontage. Paiement a de fait reconstitué, section par section toujours, mais ici à partir d'illustrations datant de toutes les époques et tirées de sources très diverses, un puzzle pas si approximatif de cette vieille machine qu'est la Bourse, une grille qui laisse jouer le temps dans ses articulations, ses disjonctions. L'image présente encore ici l'enceinte principale: la carte mère de l'ordinateur principal, un cerveau traversé d'une tuyauterie complexe par où transite l'information, de section en section, d'un lieu du temps à l'autre, un même réseau informatique.

Le facteur temps est certainement aussi important dans tout cela que la dimension strictement spatiale: temps du regard déployé dans l'espace pour l'un, transtemporalité du lieu et de son image pour l'autre. On fait face au moins autant à une *situation* qu'à un site, une mise en situation. Et en même temps cette figure jumelée en est une de la transition, et de fluctuations: de la Place du marché médiévale, lieu de commerce et de rencontre, au Parquet de la Bourse moderne, lieu virtuel où transitent de pures informations, des signaux. De quel côté va pencher la bourse? L'œil polyscopique de la photo sculpture paraît répondre de ces turbulences en adoptant d'un côté la calme gravité du gyroscope, en répliquant de l'autre par l'agitation du radar dans le moniteur du téléguidage.

— GUY BELLAVANCE



ALAIN PAIEMENT, BOURSE DE PARIS, 1993-1994, SCULPTURE PHOTOGRAPHIQUE, 2,10 X 1,80 X 1,80 M; PHOTO: ALAIN PAIEMENT.

l'accès», projet qui s'avère encore assez près de celui des cartographes médiévaux, malgré le progrès des instruments, des thèses et des prothèses. On peut en effet trouver de part et d'autre un même effort, traduire l'espace volumétrique sur une surface plane, analogiquement dans un cas (la carte à main levée), digitalement dans l'autre (le logiciel et les scanners). L'idée est par ailleurs très proche de ce que projetait Robert Smithson: une sorte de *photographies*, mais ici non plus tant liée au *land art* qu'à un éventuel *city art* et plus proche par là de l'architecture d'un Gordon Matta-Clark. Paiement ne travaille toutefois pas comme ce dernier dans l'architecture, mais dans l'image de l'architecture, le contraire en un sens de Matta-Clark, plus conceptuel, moins politique, mais pas moins fou. Les photos sculptures

ciert totalement Paiement à la seule mouvance conceptuelle: un jeu de miroirs anamorphoses, d'allure quasi médiévale par endroits, travaillée progressivement par l'ordinateur, les logiciels et les scanners, une curiosité tout à fait empirique pour l'objet, ou le regard-objet, et ses métamorphoses dans le temps, autant que dans l'espace.

Ces photos sculptures constituent des ensembles duels, en mutation, hybrides. C'était manifestement le cas pour *Amphithéâtres* et *Chantiers*, qui chacun comportait en effet deux volets, deux états d'une même chose, l'un volumétrique, l'autre planisphérique, mais réalisés successivement et présentés indépendamment. La dernière réalisation affirme cette fois d'emblée le caractère duel de l'ensemble photo sculpture. Elle s'organise en effet comme un véritable face à

JEAN-PIERRE PERREAULT

Musée d'art contemporain, Montréal, January 21 - February 13

Despite the lobby's matrix of video monitors screening live images of Jean-Pierre Perreault's *Choreographic Installation I - Instinct*, more than a few museumgoers were probably unaware of the dance performance occurring on the level below. There, for three or four hours a day, eight dancers paired off and traversed a shifting, enigmatic architectural environment and soundscape. The couples, rather than

seeming to perform a rehearsed choreography, inhabited the space like an enchanted tableau vivant. The poignant scenarios they lived out portrayed a virtual catalogue of relationships in crisis: some recovering, others collapsing, in either case, all suffused with melancholy and menace.

For a choreographer well-known for stunning sets, *Instinct's* scenography took its place among Perreault's

most evocative. Immense doorways and monumental columns dwarfed the dancers like only a corporate atrium, transportation terminal or modernist façade could do. Jean Gervais' lighting created uncanny topographies within the minimalist design, summoning an expressionist disposition out of an otherwise august panorama. Compositions by Bertrand Chénier for piano, violin and cello saturated the atmosphere with a constantly varying and haunting emotional ambience that was occasionally pierced by the dancers' stomping feet or the staccato clicking of heels. The terrain in which the couples negotiated, a place combining the alienating urban dystopias of Hopper and the metaphysical dreamscapes of de Chirico, was at once elegant and horrifying, inhospitable and mystery-laden.

Given such a charged, conflicted environment, it was entirely fitting

emotions like fear, anger, desperation or grief flood one's being. Particularly resonant were the long moments of stillness, where couples sat, stood or lay prone in states of surrender, as if overwhelmed by their struggles and immobilized by despair.

With plots that intimated neither a beginning nor ending, the couples seemed doomed to eternally restage their unresolvable predicaments. The piece's episodic structure (each couple performed in twenty-minute cycles), resisting climax or closure, echoed through the emotional core of the duets. In many sequences, the pairs proceeded as if on an emotional see-saw – assuming dominant and submissive roles, then swiftly reversing – indicating states of being endlessly conflicted between the desire for union and the longing to be complete unto oneself. Romantic conceits of tenderness readily transmuted into

the movements – walking, waltzing, stillness – were made complex and psychologically rich by being inflected with ingenious, unexpected details. In one duet, a man knelt with outstretched hand, the woman responded by offering her foot. Was it an enticement or rebuke? In another, a woman leaned on her partner's shoulders and his arms rose – as if the hug were a revolver at his back. As a (third) couple embraced, gazing at each other, the man tilted his head back, way back, so much so that it appeared to practically separate from his body. Was the gaze (and emotion) too intense or did it indicate a schism between a desiring body and a second-guessing mind? These sly, incisive moments, combined with the improvisational latitude given to the dancers, contributed to the movement's vibrancy and daring without resorting to overt, theatrical gestures.

Since dance has long been considered a metaphor for relationships, what can be retrieved from Perreault's extended meditation on partnering? *Instinct* disclosed more than a pessimistic judgment upon the possibility of ever realizing the "perfect" match. Rather than just pathologizing "togetherness," the dancers exemplified the anxieties of decentered existence. Unlike the chivalrous codes of the classical *pas de deux*, where the devoted male selflessly supports and cares for the ballerina, *Instinct* again and again exposed the many deep crises in the conventions of courtship behaviour. The scenario of stalking, for example, where a man hidden in the shadows pursued an unsuspecting woman, moving between the columns with a hunter's silent cunning, revealed how the solicitous attention offered in the balletic context could just as easily mask perverse or threatening motives.

Contrary to the celebratory quality of duets in popular culture, Perreault's dancers demonstrated that relationships do not necessarily supply a panacea for one's ills, nor does dance transparently communicate pure declarations of joy. Instead, the vision of dance proffered by Perreault was one in which dance created a space for civilizing repressions to be lifted, allowing asocial, misanthropic desires to be acted

upon. In a sequence which might have been influenced by musical comedies, flirtatious glances were flashed amidst the opening and closing of the massive doors, only to degenerate, in this instance, into hostility as the dalliance transformed into a wicked game of surveillance and distrust. While film stars may burst spontaneously into rhythmic syncopation, the twosomes in *Instinct* seemed to be participating compulsively, helpless to act otherwise.

With both sexes being victims as well as victimizers, reading a consistent gender politics into the piece was difficult. *Instinct's* shifting subject positions and poetic ambiguity confounded rather than clarified any didactic message. There was a risk that the emphasis on couples may lapse into some sort of disguised polemic in favor of New Traditionalism or the humanistic ideology of the family, or that underneath the dysfunctionality lay a nostalgic lament for a time when ethical values were shared and indisputable. This was especially evident in an event running concurrently with *Instinct*, the Olympic skating competition, as announcers repeatedly made special mention of pairs who were married, as if that fact translated into making their performances more authentic and their on-ice emotional expressivity truer and more convincing. The appearance of a same-sex couple in *Instinct* helped to allay the fears of partnering being defined in exclusively heterosexual terms.

Gaining entrance to the performance involved an intriguing clash between the museum's tenet of democratic availability and the restrictive seating of the audience. Perreault installed a series of individual loges, plywood cubicles with director's chairs, where each spectator was able to comfortably watch while effectively isolated from every other. The limited seating, seventeen at the most, kept a queue of people waiting (for myself it was an hour), but once in, visitors could remain as long as they desired (I left after ninety minutes). This feeling of being "alone" and of enjoying the "freedom" to decide how long to stay placed audience members in something of a subtle, though nagging, ethical dilemma:



JEAN-PIERRE PERREULT, CHOREOGRAPHIC INSTALLATION I – INSTINCT (1994), PERFORMANCE STILL; PHOTO: MICHAEL SLOBODIAN.

that the couples acted out scenes of fraying relationships. Meeting and interacting in this ambiguous, transitional setting – where public and private domains converge – markedly enhanced the tension between upholding a social demeanor and expressing one's personal distress. The wordless, gestural dialogues conveyed no identifiable narrative but articulated intense states of relating: yearning, conflict, exhaustion, vulnerability, mourning. The conspicuously banal moments in a personal life were here elevated to great significance. *Instinct* foregrounded times of anguish when language and conscious articulation fail, when

their disturbing opposites, such as when an innocent holding of hands evolved into frantic clinging or when carefree frolicking concluded with each trying to shove the other into a column. Reading the tense situations, however, as only the result of "unbalanced" personalities would be a mistake, for they were also symptomatic of new challenges, such as the anguish caused by AIDS, which may help to explain the performance's overall funereal tone.

Perreault was able to evoke striking emotional chords with surprisingly subtle choreographic means. The deceptive simplicity to many of

that one's aesthetic pleasure was at the expense of someone else's. The loges inflated the sense of exclusivity and privilege, an elitism unusual to contemporary dance but more characteristic of opera or reminiscent of eighteenth century court and private theatres such as Madame de Pompadour's Petits Cabinets at Versailles. Museum personnel seemed to anticipate a certain level of aggravation, for spectators were discreetly ushered out of the performance via elevator, thereby escaping the waiting others' scrutinizing gazes.

This re-examination of the conventions of viewing, problematized by a dialectic of aristocratic and egalitarian principles, profoundly affected the viewing process. Being able to sit on the edge of the performance space – separated from the dancers only by the thickness of a plywood sheet – heightened the intimacy and sensation of individual identification. No longer dis-

tracted by neighbors' shuffling or absorbed into the group affinity of "audience," one could indulge in the regal (or voyeuristic) fantasy that the performance existed solely for oneself. One's immersion in the dance was quite effective, for the cubicle acted like an amplifier, receiving and reverberating the emotions of the dance. One could not simply and abstractly view, one corporeally absorbed what was presented.

Despite the melancholy pervading *Instinct*, there existed a potential for recovery. Amidst the compulsiveness of the dancers' actions and the determinism implied in the piece's title, one's experience "ended" with the exercise of deliberate action. Choosing the time of exit indirectly but strikingly opposed the fatality permeating the performance and, instead, affirmed one's faculty of conscious agency.

– JIM DROBNICK

SHAWNA DEMPSEY AND LORRI MILLAN

Galerie Oboro, Montréal, February 24 – 26

You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing. – Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa" (1976)

Much feminist thought of the last three decades and earlier has been retroactively discredited in current discourse by a single characterization: "essentialist." But experience has shown that any discussion of sex and gender must rub elbows with essentialisms, the alternative being a squeamish refusal which allows these terms to snap back into the comfortable realm of the not-worth-discussing and the we-got-over-that, in other words, to be tastefully renormalized.

Shawna Dempsey and Lorri Millan's performance work is populist, costume-based, theatrical and feminist. *Mary Medusa* combines videotape and live loop, spoken delivery by Dempsey, slide projections and voiceover to introduce the mythohistorical character of Medusa, who takes the stage alternately as pristine bride, exhausted mother/wife

and autonomous, driven, corporate "superwoman." The visual feature which links these multiple feminine personæ is Dempsey's headdress of writhing plastic snakes, which does everything a good hairdo should – "frames" her face, her mouth and her speech, "accentuates" her head, and "sets her apart" from the average woman. It is the headdress which signals the Medusa beneath, an eruption of repulsiveness into the staged present.

The performance opens with a videotape, *Medusa Raw*, which heralds the Medusa character through a media appearance. In this video, Medusa speaks fitfully of her treatment in history – raped by gods, decapitated, defamed, yet somehow persisting. When the tape ends, we immediately recognize the severed head which appears out of the darkness of the performance space and hangs eerily before us – it's her, and she's more articulate than ever. When this head joins forces with the bodies of the personæ which follow, we perceive a

layering of subjectivities to rival the best B-movie "possession" plot.

Mary Medusa is performance art which takes theatricality as its material. The decontextualization of

Judith Butler writes that while gender has a performative aspect ("performative" is employed by her primarily in the linguistic sense of a speech act which accomplishes or



SHAWNA DEMPSEY AND LORRI MILLAN, MARY MEDUSA, PERFORMANCE STILL OF DEMPSEY; PHOTO: LORRI MILLAN.

head from body and figure from context (enveloped in a velvety blackness of indeterminate depth and reminiscent of a certain cinematic space) establishes the action witnessed as symbolic, allegorical and speculative. Once riveted to this iconic figure, we are served an eloquent diatribe which points out the dysphoric effects of living through (or attempting to approximate) the idealized roles of virgin, mother and corporate success story.

Feminist body art in the seventies established the presence of gender within the space of performance by the undeniable non-neutrality of the performer's body itself. In recent work by Dempsey and Millan and such Canadian performers as Tanya Mars and the Clichettes, the body serves as a counterpoint to the ironic spectacle of gendered behaviour. In this sense, their work is akin to "drag." Current theoretical considerations of the practices of gender figure the "drag" act as a movement of crossing over, the putting on of clothing and gendered attributes inappropriate to one's biological sex. What has been difficult to consider is that one might have a problematic or dysphoric relationship to one's "own," "proper" gender, a point which the artists take up in *Mary Medusa*.

establishes that which it utters, i.e.: "I pronounce you man and wife," or, "Queer!"), a subject does not "speak through" gender so much as (she) is fundamentally enabled by it (*Bodies That Matter*, 1993). Gender is performative, then, to the extent that a subject reiterates, or "cites" the pre-existing norm by which (she) was permitted the status of subject in the first place. However, the smooth operations of gender constantly go awry, prompting an exaggerated insistence on "the mundane heterosexual masculine and feminine," but also allowing for the possibility of resignification.

In *Mary Medusa*, Dempsey and Millan seek to articulate a subjectivity which is outside of, or between, the preconstituted, tightly circumscribed feminine roles available in representation. These roles are staged, in fact embodied, by Dempsey in order to point to the unrepresentable, impossible subject, the raging, powerful, lustful, articulate, and ungendered (hence horrific) female. This impossible subject, whose representative here is the unflinching, speculative, somewhat resigned Medusa, threatens throughout the performance to explode, spraying symbolic shrapnel into the face of the audience.

There is a risk that such a performance might be turned around

into attributions of "true" gender, in the plaint that a woman who is capable of "doing" femininity at all, is not really a woman in the first place. It is this entanglement of the ontological (feeling/being gender) and the epistemological (exhibiting/demonstrating gender) which makes speech about gender dysphoria so difficult, and so risky for the speaker. As Eve Sedgwick and Judith Butler have argued, abjection (the virtual loss of subjecthood) is the threat held against the transgression of gender norms, norms which are enforced by acts of compliance. But that same abjection also threatens those who comply, serving as a regulatory limit of gendered conduct. The Mary Medusa who imperfectly performs her various feminine personæ shares a definitional outsidership with lesbian and queer subjects insofar as they fail to become completely intelligible "within" language – that is, to the average heterosexual. Speaking as already-gendered subjects, can we describe a reality exterior to gender? And why, after all, would we want to bother? An answer to this is left implicit in *Mary Medusa*. Decapitated by history, and violently inconvenienced if not negated in available gendered roles, the powerful woman in the performance speaks to us with urgency of the need for a discursive, and a literal, space in which to be.

The artists use testimonial, a "giving voice to experience," to ground their ironic and spectacular performance in lived realities. In a scene as tender as a bruise, the "mother" persona opens her dress to expose a chest and breasts riddled with tiny band-aids, giving the uncanny impression that she is perforated like a sieve. She speaks of "keeping it all together," of being set adrift in her own bodily fluids, of chasing her ever-escaping self. Torn between the need to escape and the need to cage herself, she finds that desire itself has given her the slip. In spite of the painful positions which she must inhabit, Mary Medusa demonstrates an unquellable desire to assert herself through speech.

Dempsey and Millan redeploy the highly stylized cabaret genre of theatre as a space in which to experiment with identity. The artists

co-write their performances, so when Dempsey stands before the audience and speaks, she voices her own, yet also another's, text. Her voice is simultaneously "authentic" and "inauthentic," inasmuch as one invests in the idea of an authentic, unique interiority which a performer might reveal or "speak from." The theatrical device of "acting" creates a dissonance within the performed speech and emphasizes the me/not me aspect of (gendered) identity, the space between authentic and inauthentic in which new "possible" selves are forged.

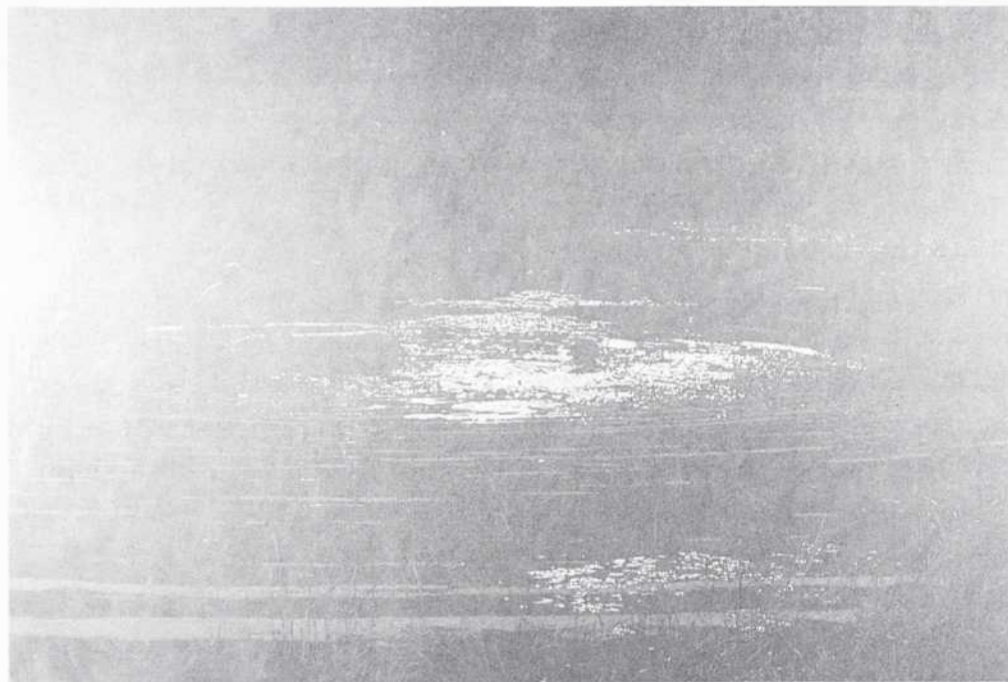
In a bookwork which parallels the performance, Mary Medusa's corporate "superwoman" persona describes the process of proving and/or disproving her existence through acts of radical body-and-self modification (anorexia, bulimia, and slashing). The artists return repeatedly to the difficult juncture of the body (as material, as object) and its appetites (as desire, as power) in women's experience.

The principal props in the performance, steak and cake, each meet a somewhat violent (not to say unpleasurable) end when ravaged by the dutiful precision of one persona, and the groin yearning of another. The selection of chocolate cake and bloody, raw beef as symbols reflects the position of female pleasure within a heterosexual economy of sex. Estrus no more – we're talking carnal, excessive. By their insistence on this so-called excess, the artists reinstate the (uncomfortably gendered) body itself as the "what is" which reassures, fulfills, and produces power. Medusa's severed head brackets the performance, hovering and querying: "Is a woman without a body in fact a woman?" and, later, "Is a woman without power in fact a woman?" These rhetorical questions seem to demand firm answers but they also point performatively to a promising crisis of definitions.

– ANNIE MARTIN

LESLIE REID

Galerie L'autre équivoque, Ottawa, November 20 – December 2



LESLIE REID, CANTLEY VIII (1994), OIL AND WAX ON CANVAS, 52 X 78"; PHOTO: LOUIS JONCAS.

Leslie Reid's paintings, particularly those of ordinarily benign scenes, like children swimming in a country pond on a summer's day, are profoundly unsettling. To create the six large pieces seen in this exhibit, Reid projected her own photographs onto canvas, and in

an almost totally dark room painted these landscape and "family snapshot" images in tones of blue, grey and green that were, while she worked, virtually indistinguishable from one another. What emerged after several painstakingly applied layers of oil, the last mixed with a

translucent beeswax, are paintings that are both harrowing and beautiful. In them the physicality of the world is barely able to emerge from an almost palatable cloak of desolation that, like sunlight, covers it.

The paintings in the show were also a trenchant addition to the long-standing discourse between painting and photography. "I want to get past the straightforwardness of the photograph," Reid declares. "That's the way you enter a photograph, and I want to transgress that photographic shield." But while she would be "terrified of photography" were it her only medium of expression because it is to her "so closed, unavailable, untouchable," painting offers a "distancing device," an "emotional standing back," and this distance "becomes my dialogue with the work."

Her disquieting family images call to mind those of Eric Fischl, but Fischl's allude to the most traumatic and unforgettable "decisive moments" (to borrow from photographic vocabulary) of family life, and appear to be the iconic synthesis of many such moments that have been held in memory and imbued with emotional significance over time. Reid's works, despite her painterly "distancing," still retain and depend upon the indexical quality of photography; they point to specific events that, given the authority of photography in this culture, the viewer invests with notions of "the real." In the images of children she plays as well with the viewer's recognition of the syntax of the ubiquitous family snapshot. The power of Reid's work resides precisely in the aura her prodigious painting abilities have brought to this photographic "reality" – a sense that, unlike Fischl's, these are not "decisive moments" at all, but chronically enduring ones. The dread she locates in these events spreads itself throughout not only all of childhood, but the landscape as well. Like the best photographs, Reid's paintings are conscious of the mortality that creeps in at the edges of "frozen time," and like the most significant Canadian landscape painting, carry a sense of unknowable danger at the heart of the land. In these paintings the most mundane moments carry the potential for emotional catastrophe,

and the landscape is full of threat and pain. Reid says these landscapes scare her – “They’re darkness.” The large empty spaces and negative forms of the landscape images are deliberate references to “what’s missing,” to “the absence,” “the holes in . . . existence.”

The landscape images in the exhibit represented both an extension of Reid’s twenty-year investigation of the land and a departure from that previous work, or, rather, what could be read as a no-holds-barred version of it. This was not only because the forlornness of these images of trees and other vegetation was reinforced by the pictures of children to which they were juxtaposed. Earlier Reid landscapes – like those from the seventies where paint was sprayed on canvas in successive layers through an intricate series of stencils – were suffused in delicate gradations of light. They recalled the now-faded salted paper prints of nineteenth-century photographic artists and inventors like Fox Talbot, or photographs from which an image was just beginning to emerge in the darkroom developing tray. The real subject of these images was not the land, but the phenomenon of light itself and it appeared as vaguely foreboding, possessed of an agency beyond human comprehension. In these most recent landscapes, with their harsher tonalities and more precise outlines, what was previously only implied becomes explicit – gone is any suggestion of conventional atmospheric beauty and what remains is a disconcertingly menacing presence.

Reid’s paintings were part of the National Gallery’s 1975 International Women’s Year exhibit “Some Canadian Women Artists” and for several years after that she continued to show here and outside the country. Then the demands of raising two small children and teaching painting full-time at the University of Ottawa curtailed her production. But a 1990 retrospective at Ottawa’s Arts Court city gallery, other recent exhibits in Toronto and California, this one at L’Autre équivoque and an upcoming show at the Robert McLaughlin in Oshawa, signal a return from what was for Reid a period of imposed retreat.

It was during this time away that Reid began to introduce the human figure into her landscapes, and to confront the “tricky territory” a mother enters when she decides to use her children in her work. As Adrienne Rich noted in *Of Woman Born*, it is almost impossible for any of us to see past the institution of motherhood to a woman’s experience of mothering. And in a world rife with images of serene Madonnas and contented children, of suffering children and all-nurturing mothers, women’s ambivalence toward mothering remains taboo. So too, do the culture’s own blind spots with respect to children (although this may be less the case within photography than other visual media; one thinks of the photographs of Diane Arbus, Ralph Eugene Meatyard, Nina Ragainy and Sally Mann, among others). In Reid’s paintings, neither childhood nor motherhood are all sweetness and light. The places of absence that appear throughout Reid’s landscapes are shown as well on the faces of the swimming children; in *Cantley VI* both the boy who may be falling out of his inner tube into the water and the child next to him have faces that are al-

most completely obscured in blank, dark patches of shadow. The children, who could be in danger, are seen but no one runs to their rescue; the viewer’s participation in this voyeurism implicates him or her in the children’s helplessness. What Barthes felt was always the case with respect to news photographs is equally true here – the viewer is too late to do anything about the horror depicted. In calling forth this aspect of photography, Reid uses the photographic component of her work to reinforce its painterly message – the threat at the center of the world is also found at the place where it is unbearable, in the life of one’s children. In this sense Reid’s paintings confront an aspect of photography that has bothered commentators on “social documentary” work, like Sontag, Rosler and Sekula, for decades – the historical complicity of photography in the reification of human anguish. In Leslie Reid’s paintings photography is finally equated with an indifferent, abandoning parent/culture, but in a manner so subtle and elegant that it might almost be missed.

– PENNY COUSINEAU

RESIDUAL HOPE

S. L. Simpson Gallery, Toronto, November 4 – 30

In reaction to the overwhelming number of exhibitions concerned with the politics of identity, local memory, and cultural difference, there has been, since the mid-1980s, a distinct resurfacing of exhibitions of abstract, sometimes modernist, painting in Toronto, as well as elsewhere. At first it surfaced in the form of ironic affirmations of abstract painting as logo, as corporate emblem, or as sign (and thus opposed to the earlier proposition of the immediacy of presence) in visual culture. But, more recently, there has also been evidence of a more nostalgic return to abstraction. Unspoiled by the ravages of postmodern times, the bygone was variously hailed as a necessary means to master disintegration or to mourn the distinct displacement of the

hegemony of the white, heterosexual male in art and culture.

The exhibition “Residual Hope,” curated by Sharon Brooks, also was concerned with abstract painting. Yet, and this is what made it an important contribution, it proved that neither ironic affirmation nor reaction in the form of an untainted return to abstraction were particularly persuasive responses to the postmodernist break with modernism. Right from the start – in the virtually empty greyish-white space, the apparent absence of painting altogether, and the absence of colour in the paintings that were displayed (nothing but white or yellowed objects and odd traces of painterly activity) – the exhibition recalled the question of “the end” of painting. Within the framework

of this question, these works bore dual implications for the notion of “the end.” In the first case, they suggested end in the sense of “the last painting” – painting being finished, done and over within a final act of obliteration. In the second case, they suggested the notion of an end as goal or purpose (as toward purity, to the primal flatness and virginal surface of never-ending possibility). In this latter sense one might think of Malevich’s *White on White*, Mondrian’s black-and-white compositions, Rauschenberg’s *White Paintings*, or Robert Ryman’s ongoing work. Most of all, and on account of the colour of white – rather than black or even red – painting appeared here as “hunted back” into its own, legitimate (legitimizing) domain, to the question concerning its own medium.

But, rather than concluding with the end, Brooks’ exhibition proposed that after the end there was a “residue” to be found; in other words, that there were perhaps certain un-ended aspects of modernism which could not, in any case, be identified within the dogmatically formalist kind. Situated *somewhere between* the “colour of absence” and “the colour of absorption” (as the catalogue put it), there was residual hope in painting: enough residue to take up painting again.

In fact, each of the works that Brooks had selected for this, one of the most tightly-curated group exhibitions put together in Toronto last year, was a precise and convincing refraction within the spectrum of the visual argument of “residue.” Take, for instance, Eric Cameron’s painted objects with their layers upon layers of white paint that permanently and unrecognizably encase, among other things, a head of lettuce, a Danish pastry, a book of matches. They are not finished, nor are they intended to be. Each layer might again be covered by another one in an indeterminate future. As with his past work, Cameron’s paintings tend towards an un-ending and thereby declare “painting” as both an erasure and a productive, additive layering yielding only to the condition for infinite repetition and an accretion of surface. His “paintings” thus escape the blank canvas and the black hole, not by opening up everything

possible (the pluralist's permission to begin again, no matter where) but by following a stricter logic, by replaying the beginning as ending, and the ending as the beginning, onwards towards perpetuity.

Lawrence Carroll's and the collaborative work of Michel Dector and Michel Dupuy, clearly followed through on this line of thought, though on different grounds. Carroll's work consisted of a series of bespeckled ground sheets piled up on the gallery floor, an empty closet space, and several blank canvases hung, or stacked (sometimes in front of each other) against the wall. The gallery space appeared empty, as though the artist had left, either

had been vacated only to be ready again for the same or other occupant (whether that may be an artist or paintings).

Dector and Dupuy, collaborative artists who showed at YYZ in 1992, extended the idea of the gallery space as renewable and finished at once. A not-so-easily detected row of symbols (crosses or x's, circles and squares) had been painted over with white paint, leaving barely discernible traces only as erased signs. In other situations, Dector and Dupuy also used found political slogans and graffiti. Reproducing these and other defacements on the gallery walls, they then painted them over with a thin

medium within the postmodern break.

More effective, on account of its particular constellation rather than of individual works, Brooks' exhibition registered the withdrawal of painting back into an inquiry concerning the grounds of the medium itself. There it proposed the material medium of painting as erasure, self-erasure and refurbishing of the always already impure, polluted, and social ground of a forgetting-beginning. In fact, it was the terse, or deliberate austerity, rather than an immediate sense of "hope" (as the title implied) that impressed me the most, and struck me as particularly appropriate within the current recessionary collapse of postmodern inflations. It was an unemotional – that is, a non-reactionary – break with both an emo-

tional masculinism and the often aggrandized advertisement of the pedagogical effectiveness and relevance of exhibitions of contemporary art in the social.

I am not sure to what degree one should accept the notion of hope borne out by this exhibition: the catalogue cover, with its image of a broken glacier, is not, I suppose, meant as a fast or heroic kind of rescue. Nevertheless, for me the most compelling aspect of the exhibition was its precise and generative reworking of modernism after (and with) the interrogation of postmodern questioning. In a sense, the exhibition made it possible to think of – to think through perhaps – a postmodern modernism.

– BARBARA FISCHER

LAWRENCE CARROLL,
EYES HALF CLOSED
(1993), OIL, WAX,
CANVAS AND WOOD,
17 X 9 X 1" AND
THEY'RE BY
THE DOOR (1993), OIL,
WAX AND CANVAS;
PHOTO: ISAAC
APPLEBAUM,
COURTESY S.L.
SIMPSON GALLERY.



to take his finished works elsewhere or to return later to begin new paintings. This description, however, mistakenly assigns a literal quality to the suspense between a before and after. The seemingly raw stretchers on display were meticulously painted to look like old, unused, unpainted canvases. They were pure artifice, as was the small closet with empty shelves built into the space, with traces, splashes – indices of painterly activity – painted inside. The canvases, the ground sheets, and the closet space, were thus both finished and unfinishable paintings held in this most peculiar equilibrium into perpetuity, as was the idea of the gallery as a space and studio that

coat of white paint. Through this thin coat traces of these defacements could still be seen. In this way, the gallery walls stood in (spatially) for other public surfaces and (temporally) for the before and after, the past-future that is painting. They invited reminiscence on the processes of painting beyond the gallery itself. In the works themselves, that reminiscing remained without comment. They enacted erasure and accretion much as fossil beds and sedimentary layers record archaeological (as opposed to a linear progress of) time. Of course this – the most shared aspect of all the works in the exhibition – takes modern painting out of modernism and re-situates the question of the

The third floor of a former CBC building became the staging area for a group exhibition billed by Cold City Gallery as "dealing with the impact of mass media on society." "Mediatrics," as this venture was called, proved to be a loose bazaar of several largely well-achieved installations. For the most part, each installation had a little room of its own, and each could be discovered by looking through a window or going through a door. Lighting was more often the feature of a work than of the space itself, so that a general dimness prevailed. In a few cases, curtains had to be parted to gain access to a work.

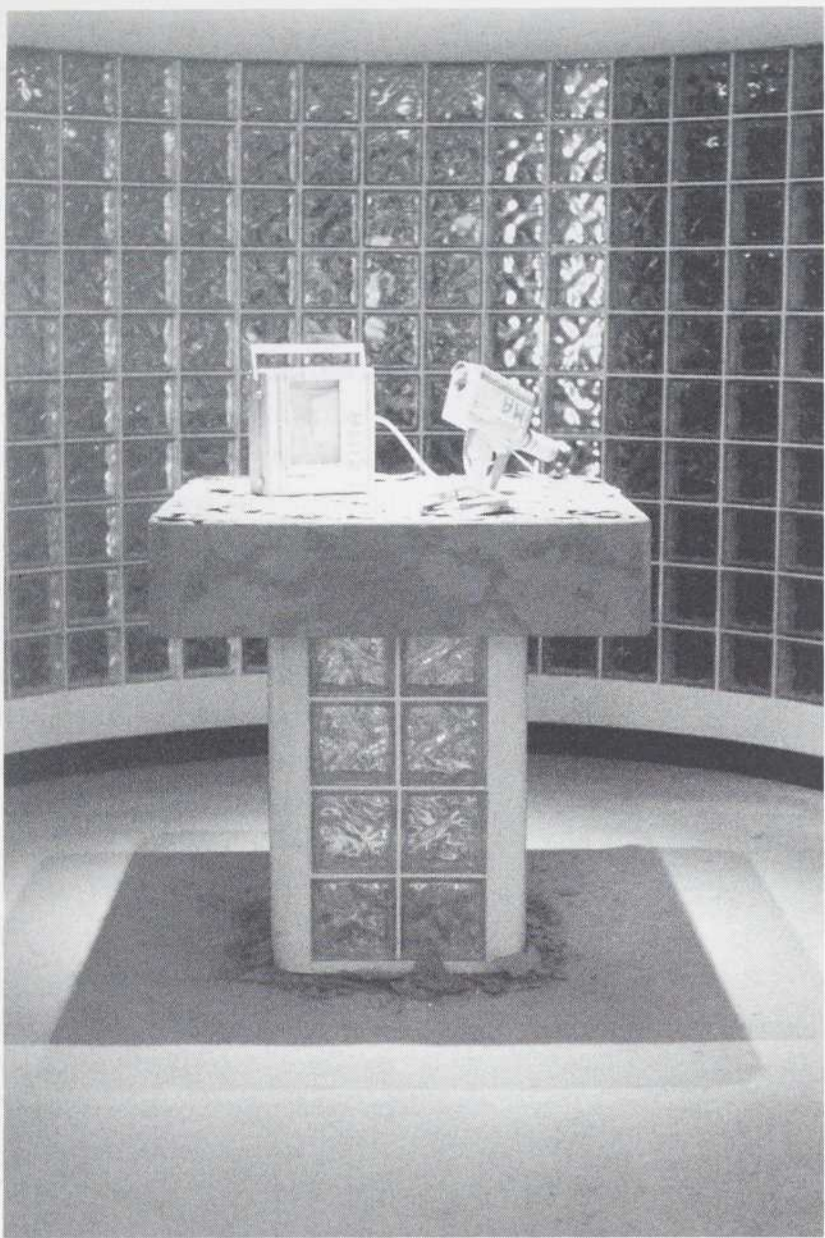
It seems plain that it was more than the availability of this space which made it appealing as a venue. You could sense – in these earthbound and physical corridors of the broadcast world – a more or less resonant absence, one that was informed by your own notions of what that world is and of how it operates; or to keep to the specifics of place, of what that world was and of how it operated. The visitor could find, emerging from certain walls, thick clusters of wires connected now only to history.

At the entrance stood Randy and Berenici's carpentered video camera and recording box, resting upon a reception plinth, and wood facsimiles of plugs, tubes and electronic arcana set upon ledges covered, as was the plinth, with a shattered and reticulated skin that looked like red clay. This material translation from the nakedly technological to the warmly artisanal suggested something votive or memorializing, with the extent of its craft offered as a measure of ritual function. From my perspective, it set a tone for the show, leading me to expect other subjective tendencies inside.

Phillip Barker's tiny, dark room housed an evocative diorama reminiscent of the spectral, haunting *Carnival of Souls*. *We Floated Down River Street* consisted of a tabloid-sized scrim, faced with an image of a building façade, and opened up to straddle the rim of a shallow pool standing chest high on a pedestal. Repeatedly agitated by a recording of a few deep bass notes from a violin, the water provided the illusion of a marine frontage to the collaged façade upon which were projected (from the rear) images of

MEDIATRICS

365 Church Street, Toronto, January 15 - February 26



RANDY AND BERENICCI, UNTITLED (1994), WOOD, CLAY, ELECTRONIC PARTS, LIGHTS, NEWSPAPERS; PHOTO: KELLY MCCRAY, COURTESY COLD CITY GALLERY.

a man and a woman floating, fully clothed, in a river.

Through the window of another room could be seen Shirley Yanover's brooding *Then and Now*, involving the dual display of a hand grenade and a china cup. Each was mounted on a small, separate wooden cube fixed to a wall. With metronomic regularity a light skipped back and forth between one and the other. Beyond the consonant aspect of their shapes – between grenade-clip and cup-handle and their neatly comparable volumes – stood the undeniable suggestion of objects hurled in anger. In this pairing, the china cup was key to its emotional climate; after all, a grenade is designed for deadly effect, but a china cup exploding against a wall cannot be appraised against dispassionate or merely professional expectations.

The mechanical, rhythmic signature of this focus-shifting light cropped up quite literally as a metronome in the background of a videotape by David Hlynsky. The visitor attending *Intimate Diary of a Watcher* could drop into an old stuffed chair, feel the carapace of

peanut shells underfoot and watch a pair of hands shuffle a great number of bingo-card-sized images captured from TV. Each image was given the briefest glance before being tossed across the room. An extra moment of hesitation was the extra honour accorded to some of these pictures but a nearly perfect democracy of indifference prevailed. The metronome was clearly an icon for a fractured, neutralized attention which became amusing and disturbing as I continued to watch.

Just across from Hlynsky's room a darkened corner held Max Streicher's unusual work. Through a cut-out (of the upper portion of a man's body, with arms outstretched) a slide projector sent, from behind the wall and via a mirror behind there as well, the grainy image of the upper body of a man. It was like a miniature theatre broadcasting to the outside. Is the man caught in the middle of some trauma or misfortune, or is the body language a flare-up of rhetorical stagecraft? It's hard to say, but a gaudy, reflective banner, flickering with the little available light, slowly yielded the message: "Surrender Gringo."

Next to this, Mario Scattolini developed the idea of a reception area within a tiny living-room. Homey tokens such as pictures and a clock argued with the background wall, papered over with the word "ATMOSFEAR." A small monitor manned the desk and another, carrying the image of a woman's face electronically manipulated into long and sunny, sad and happy faces, hung over the armchair like an apparition of the hypothetical viewer pulled emotionally this way and that by whatever happened to be on. This seemed a little Gothic. Down a hallway Jim Miller presented a large collection of TV trays arranged along two walls. Three of them were pedestal-mounted and displayed in bindings which blended in with the patterns of the trays upon which they sat, personal testimonials about TV as both blessing and curse. At each of these stations small monitors were turned face-down on their brackets, as if the visitor were being spared something unseemly.

And, as if moving in the direction of the unseemly, you parted yet another curtain to become part of *Privacy Act*, by Alison Binder-Ouellette and Robert Ouellette. The inside of this curtain held facing heavy-line depictions of male and female nudes, each with a tiny monitor planted in one breast. The monitors scrolled telegraphic messages – "SEEKS M, 30-45," "FIT NON-SMOKER," "HALFWIT," to sample just a few – and the audio portion of this canvas closet consisted of crackling messages and conversations angled towards the personal. The heavily abraded, scuffed felt

floor suggested a legion of prior visitors and implied a furtive scheme of exchange along the lines of a circus sideshow.

The theatrical element leaped out in Brian Scott's *Mr. Mister Convention Kit*. Scott constructed a display of products which had in common the male honourific as part of their brand names: there were, to sample just a few, Mr. Brief (underwear), Mr. Muscle (oven cleaner), Mr. Big (condoms), and Mr. Jerk (take-out food). This was the latest of several fine kits which Scott has built as icons of portable capital. Sombre comment about patriarchy was definitely out of place here; the ubiquity of this troubled prefix stood in for the equally ubiquitous desire to make a buck.

In order to make space for brief comment on the work of so many artists, I have passed over the efforts of eight others. (These are Joanne Bigham, Ann Buttrick, Diane Gougeon, Peter Hastings, Catherine Heard, Mark Lewis, Dyan Marie and Ian Wallace). Trying to fix this would be a thin form of redress; therefore, I must let my own particular choices stand, and add, in closing, that such a large collocation will generally produce such a spotty focus in a reviewer. Subjectivity rises up and recalls particular works as experiences; and allows the effort room beyond the narrow gauge of a report. Like the media it set out to address, this show had a certain "mass" of its own and induced, in this case, the adaptive reflex of shopping among its parts.

– JERRY MCGRATH

WARREN QUIGLEY

Garnet Press Gallery, Toronto, February 26 – March 26

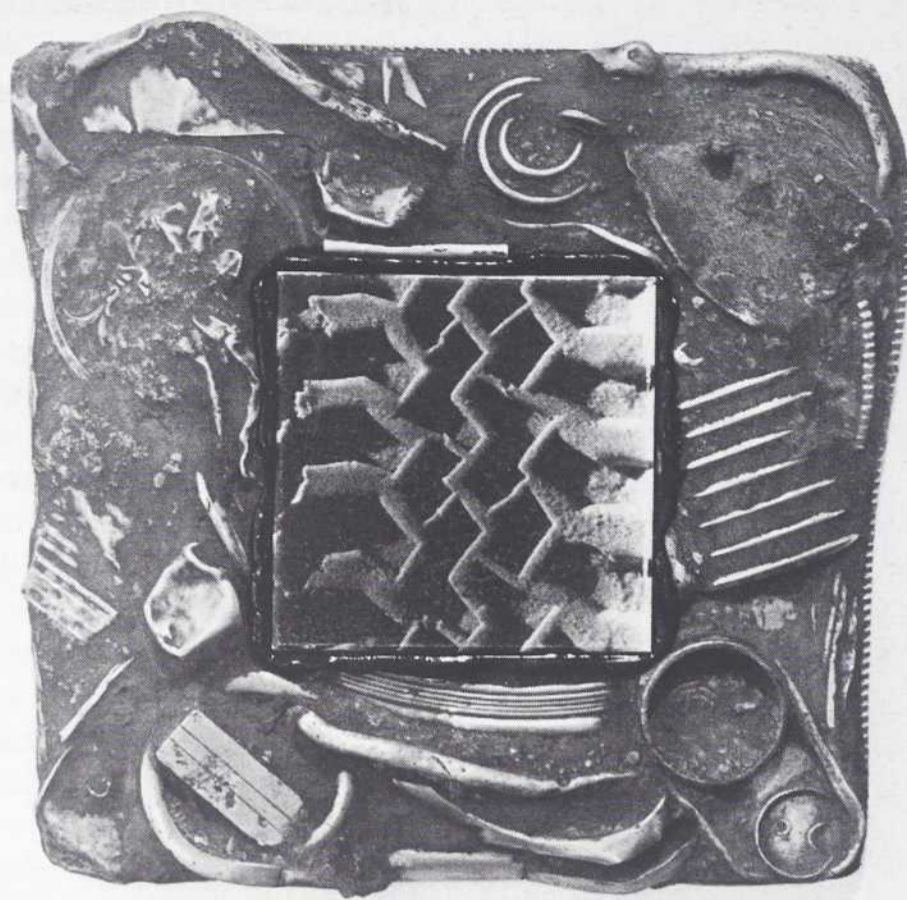
Warren Quigley constructs a safe space from which to contemplate the coming apocalypse. Or perhaps that is too strong a word for the future Quigley's work envisions in which humans are surrounded by our creation in the form of refuse. In "Chronicle" we witness ourselves as a recalcitrant link in the chain of being, an indigestible

nub inhibiting the smooth transformation of unlike into like. I once read about a researcher whose job was to sample waste from landfills to determine how quickly it decayed. From 1972, he found intact guacamole! Imagine our shame when the visitors from other galaxies arrive to meet our ambassadors to the future, the evidence of

our cultural achievements: toxic lumps of asphalt and battery acid, plastic bags of half-eaten food, shoals of green plastic philodendron leaves. As the title of one of Quigley's pieces, *Epilogue*, suggests, garbage is our graceless last thing, our suicide note to the future.

What Quigley does in "Chronicle" is take a core sample of the cultural artifacts of waste. He does not push our faces in the stuff. Instead, garbage is presented with an almost clinical detachment. In *Epilogue* eleven small plexiglas boxes cleanly and completely contain various sorts of waste – bones, human hair (left over from artist Millie Chen's fur/hair coat, *Naked*), glass, metal junk, grass clippings, and so on. Even the volatile ones, such as the food waste of bread, vegetable peels and coffee grounds, pose little threat in these airtight containers. More malignant are the lumps of metal scrap that washed up on the Leslie Street Spit. For some reason it is especially disturbing to know that the lake water chewed over this refuse and then vomited it back onto the land. Industrial rubble, reduced fine enough, *does* become sand, laced with sharp metal edges, tarry sludge, the colourful confetti of shredded plastic. Is this sand really any worse than the natural silica and pebbles that ring the bodies of water we live by? What is really wrong with recycling our human products as the natural environment? Quigley's work allows the viewer to reflect, from a distance, upon what it might be like to live in a world in which human and natural production fuse in mutual acts of transformation. "Chronicle" concerns the way human refuse becomes part of nature, and this pre-worked nature returns for human consumption.

Part of what makes this contemplation possible is the intimate size of Quigley's work. Most of these pieces are small, almost precious. His photo series *Old Inglesby Dump* consists of six laser transfers on ceramic tile of an old-fashioned dump, the kind where you might go to drop off old tires and stay to look for lawn furniture – until you notice your feet are smoking. These ten-inch square works, like Dalí's poisonous miniatures, invite the viewer to peer in and distinguish, from their jewel-like colours, the



WARREN QUIGLEY, *TERRA-FORMING TEXAS* (1994), MIXED MEDIA, 24 X 24"; PHOTO: THE ARTIST, COURTESY GARNET PRESS GALLERY.

imperturbable forms of different kinds of refuse. In general the objects in "Chronicle" are worked over and over, so that the natural process of reclamation becomes hard to distinguish from the artist's intervention. Quigley photographs images from video, distancing and stripping them of any aura; he then prints these by laser transfer onto various surfaces, so the resulting image is newly concretized. In three pieces called *Terra-Forming* (*Keele Valley*, *The Leslie Street Spit*, and *Texas*) photographs made by this process are embedded in frames constructed of scrap materials. The images of a tractor moving garbage are thin and rarefied, given the process described above. The objects that frame these images, by contrast, are almost sculptural: a worn, steel plate with a raised pattern; sea-tumbled glass and flattened metal junk, polished to a dull gleam, embedded in gray concrete. These objects were seductively tactile, and I, drawn like other visitors to touch the smooth shapes, marveled at the beautiful thing nature had wrought of our discarded stuff. Of course it was the artist who discovered these objects and painstakingly composed them, with an eye for felicitous shape and texture. Trash does not always come so nice. These particular sorts of trash, shapely pieces

of metal and glass, already have an aura of nostalgia to them. These were not those cheap tumblers decorated with hockey players that you get free with a fill-up; this was good, solid glass from cola bottles, fluted sugar decanters, and other objects made in an era of *quality* trash. It is these objects that Quigley, following a venerable tradition of art from junk, recovers as sculpture. They are inert, safe, eminently appropriate. If nature separated its garbage as carefully as Quigley does in "Chronicle," none of us would be afraid to walk on the beach – it would be like going shopping.

The more insidious, still-evolving garbage Quigley wraps up tight. His science-fair-like piece called *Mechanics of Food* displays an unappe-

tizing set of objects behind a double layer of glass and plexi. A bubbling bowl of slowly corroding steel scraps immersed in water, a gleaming heap of monosodium glutamate, and a jar of putrefying fish in oil seemed to vie to answer the question, "And how will you take *your* recommended daily allowance?"

The fear expressed in these works is not simply of artificial toxins, but of contamination in general. Quigley included a series of photographs of trees whose flesh, as they grew, bulged through the fences meant to contain them. Nature reclaims incompletely, producing hybrid characters that are in some ways more disturbing than the known dangers of human-produced detritus.

In past work Quigley has been more willing to showcase trash in a generous, expansive way. He has exhibited a junked car "reclaimed" by flowering weeds, displayed stacks of discarded food containers, and filled a storefront with local trash much as local produce is displayed at a farmers' market. Why is this new work so marked by the need to sanitize or contain? The site-specific character of some of these pieces provides a clue to the sense of caution. Though it could simply indicate a shortage of studio space, Quigley's impulse to contain reminds me of the protective gesture of a parent. In gentle, manageable form he begins to point out the hazards of life to one new to the planet, containing in miniature, in plexiglas, the process by which the world of our production recycles itself unbidden into our water, our soil, our lungs.

— LAURA U. MARKS

RICHARD HENRIQUEZ

Vancouver Art Gallery, February 5 – April 4

The exhibition "Richard Henriquez: Memory Theatre" is not an architectural exhibition in the traditional sense. The subject matter, with one exception – a series of commissioned photographs by Geoffrey James – is not primarily about buildings. Nor is it an ac-

count of the design and production of an architectural practice; the viewer is not taken along the path from the concept sketch to finished building. Instead, the path delves back into the past, moving from the concept sketch into the psyche and personal history of

Henriquez to introduce the architect as cultural critic.

The exhibition is a large collaborative event engaging the directives of Henriquez, curator Howard Shubert of the Canadian Centre for Architecture, the engineers, architects, and modelmakers who executed the sculptural pieces in the exhibition, as well as educator and theorist Alberto Pérez-Gómez who contributed an essay to the catalogue.

The exhibition is in two parts: the salon and the temple. The salon, situated on the main floor of the east wing of the Vancouver Art Gallery is part exhibition, part architect's atelier and part family living room. One enters a space filled with a jumble of drawings, notebooks and constructions. There are family photos, bird cages, tree stumps on the ceiling, scriptural treatises on the walls, and various "flotsam and jetsam" perched on Henriquez' personal collection of large wooden tripods. The assorted works contain elements of surrealism, a hint of Duchamp and a spark of missionary zeal. It is the inverse of the business of architecture. The thinking, questioning, and creative exploring that eventually informs the design process are here firmly engaged in the pursuit of knowledge.

Henriquez considers the role of the architect as showing us our place in the world. This is achieved as much with myth, dream and humour as it is with timber and stone. Through embedding narrative in architectural design, Henriquez seeks to engage the mind of the viewer: "The task is to create narratives which resonate with the history of a specific place." To this end, Henriquez has become a scavenger of the shards and stones, skulls and bones that are found on building sites, and a beachcomber that wanders through the local histories revealed in archives.

These fetish objects – as meditations on death – are integrated within Henriquez' serious concerns about the displacement of the natural ecology of the land as well as the previous human inhabitants of the site and then serve as the foundation on which to construct a design narrative. The composite drawing *Plans and Sections for Eugenia*



RICHARD HENRIQUEZ, MEMORY THEATRE (1994), INSTALLATION VIEW; PHOTO: TREVOR MILLS, COURTESY VANCOUVER ART GALLERY.

Place (1919 Beach Avenue), Vancouver, over Plans of Previous Buildings and Imagined Trees on the Site (1987) includes the various historical layers of development on the site, from forest to bungalows to apartment building. The completed residential high-rise, on the waterfront in the West End of Vancouver, is the building with a tree on top and is positioned as if located in a "vacant lot" of wild grasses, ponds, and concrete tree stumps. The foundation walls of pre-existing bungalows are "discovered" in the flooring of the entrance lobby. "*The Surveyor, Presentation Model for the Bayshore Lands Rezoning Proposal, Vancouver (1989)* is a series of glass plates suspended from a custom built tripod. The ebb and flow of both the natural shoreline and the layers of human settlement on the site of the westernmost terminus of the original Canadian transcontinental rail line is transmuted into a strategy for redeveloping the parking lots and waterfront surrounding the Bayshore Hotel in Vancouver.

Included in this salon are the photographs by Geoffrey James of buildings designed by Henriquez. These transcend conventional architectural documentation, which tend to isolate and idealize the finished construction, while ignoring the context. The luminous tonal range of James' gelatin silver prints provide detailed representation of the concrete, stone and masonry of the buildings, while also affirming the authenticity of the architecture

in relationship to its time and place.

The temple, a "tree house" perched on a huge tripod, fills the central neoclassical rotunda of the Vancouver Art Gallery, the elegant, naturally-lit central focus of the former courthouse. One enters the *Memory Theatre (1993)* across a bridge extended from the second floor of the gallery. Inside the chamber are ten sets of glass display cases filled with personal memorabilia, found objects and miniature monochromatic wooden models of both Henriquez' architectural oeuvre and of his family homes in his native Jamaica. Beautifully crafted, predominantly in wood, the *Memory Theatre* is a carefully proportioned twelve-sided archive for the works and memories of Henriquez.

The *Memory Theatre*, as a site-specific installation, is contemplative shrine, educational instrument, den, trophy room, ivory tower, space capsule and fantasy. It has the look of a lunar landing module as might have been designed by Leonardo da Vinci. Following Henriquez' preoccupation with layers of history, it is notable that this space was designed in 1912 by F.M. Rattenbury, British Columbia's pre-eminent architect of the early twentieth century and renovated seventy years later by Arthur Erickson, the consummate architect of the present.

The study of history, the sifting through the archaeology of a site, the reconsideration of ecological issues and cultural attitudes towards architecture are engaged by Hen-

riquez to form strategies of creative perception and design. The image of the Tower of Babel, repeated throughout the preliminary notebooks and completed designs, can be interpreted as Henriquez' struggle to build a language to re-interpret the function of architecture. He hopes to rediscover a common universal philosophy from a mythic pre-diasporan age that grounded architecture within universal cosmology and construction methods. In the centre of the *Memory Theatre* is the *Autogeographical Globe (1993)*, an assemblage on a tripod composed of plumb bob, telescope holder, globe and a mannequin's hand. Designed to show the distance and direction from the city of Vancouver to any other selected point on earth, it is both a fitting and ironic centerpiece to Henriquez' autobiographical exhibition in which he seeks to locate his own place in the world. Henriquez strives to reach beyond the commodification of buildings as mandated by the development industry, and struggles to endow architecture with a poetic presence of self-examination and discovery within both a regional and global context. While firmly rooted to regionalism within the specific works, the critical nature of these projects increase the cultural significance of architecture on a much broader scale.

— ERIC FISS

**SALLY DAVIES
FRANC PALAIA**

OK Harris, New York, November 13 – December 3

Playful, irreverent, ironic, Franc Palaia's *Photo-Illuminations* and Sally Davies' *Lucky Paintings* problematize the current tendency towards Neo-neo avant-garde, a trend emblemized by a seemingly never-ending circuit of pretentious neo-abstract expressionism and dull colour field. New York may have gone gestural, but Palaia and Davies have chosen to quietly interrogate the values of the contemporary cultural scene. Palaia's pieces consist of light boxes crafted out of found objects and colour transparencies. Davies' paintings are also deceptively simple – small-scale acrylics (9 x 12") that grew out of playing-card-sized, custom-made tokens of luck.

Palaia's work is, broadly speaking, rhetorical. For some time he has articulated a social and political message via the stylistics of a fragmented past. His photo-sculptures combine Duratrans with found industrial objects (oil barrels, auto parts) or recycled domestic objects: appliances, crates, toys, lamps, an old suitcase. The individual elements possess a certain folksy appeal in their direct and unassuming arrangement. Like a collector's antique treasures, they evoke historical memory by means of a narrative of loss and recovery. A piece titled *Carl*, for example, made up of two transparencies set in a brown leather suitcase, the upper one showing a young black man wearing glasses, is likely to be visited by a narrative discourse of desire. The battered suitcase metonymically relates *Carl* to a series of "lost" referents – history, memory, the relics and experiences of the past. As objects of tourism, Palaia's photo-sculptures solicit investment in a chronicle of consumption and waste.

Palaia engages us in a logic of substitution whereby each object stands for its referent and each referent for a transformed relationship to the whole. For instance, *Auto Relic*, in which the front fender of a truck frames an image of two men – presumably engineers, holding up an industrial plant that, like La Tour's candles or Wright of Derby's

incandescent lamp, radiates light – represents an encasement for a "futuristic" vision of industrial power, sixties pop-culture style, or for technological detritus, for Enlightenment revelation and its collapse. Or, then again, maybe not. Palaia's boxes can also be read as a notable example of postmodernity's flight to nostalgia. Here his work capitalizes on society's fear of numbing

the material world articulated as the ruin of time and in the domain of technology, the address of the body evident in the glass of (literally) brilliant illumination.

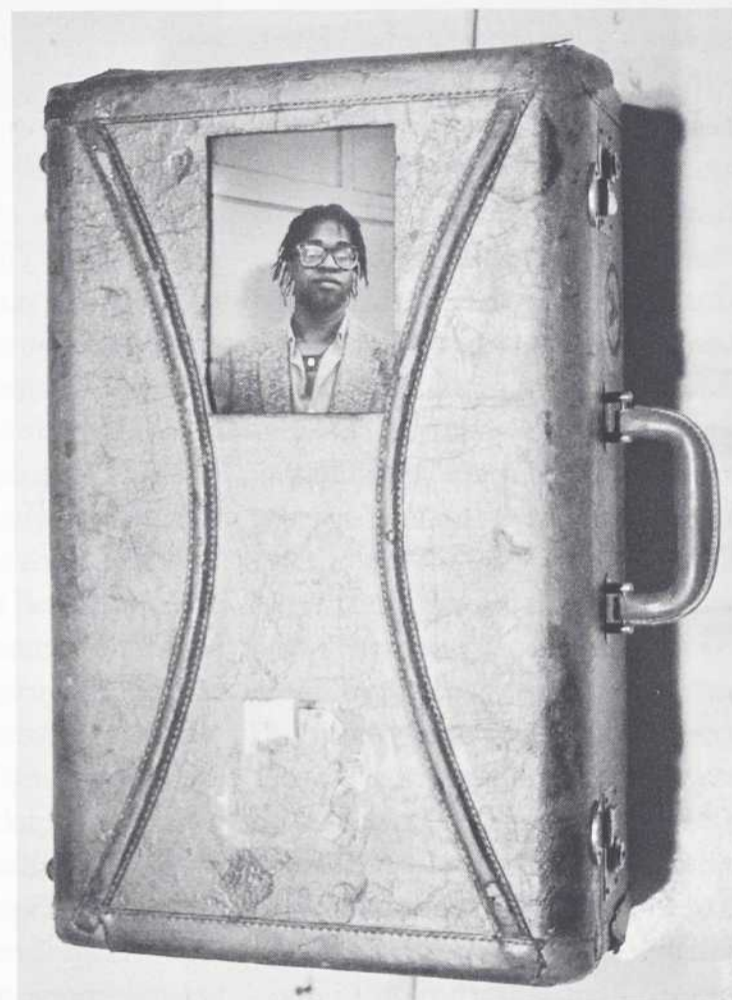
Davies also takes up technologized culture as ruin; her medium is out-and-out kitsch. A native of Winnipeg, OCA-trained, resident of New York, Davies is uniquely situated to profit on the attraction of tackiness. The *Lucky Paintings* are souvenirs: visually saturated souvenirs of intense feelings – love, hope, fear – once had and now lost. The first *Lucky Painting* was made

ple pie, a heart pierced by the flaming dart of love, horseshoes and dice. Behind the banal appearance of things, however, lies a sympathetic magic: Davies' images represent a personal idiom of the supernatural that is validated by the artist by means of a collaborative production process that is both nurturing and affirmative.

Davies' art does not invent things, it represents a return to fantasy, to caprice, to superstition via simulacra. It also represents a return to atavism and personal mythology. While the images are pub-



SALLY DAVIES, LUCKY MOOSE PAINTING NO. 401 (1993), ACRYLIC ON CANVAS, 12 X 9"; PHOTO: THE ARTIST.



FRANC PALAIA, CARL (1993), SUITCASE, DURATRANS AND LIGHT, 24 X 16 X 8"; PHOTO: THE ARTIST.

disintegration brought on by the alienated condition of contemporary life by recirculating the emblems of an imagined historical continuity.

If Palaia's work speaks to desire and lack and then to absence, its most striking effect, paradoxically, is a cheerfully present glow. Art and technology are successfully fused; the results are subtly political, insistently aesthetic. *Pompeii Tondo*, a corroded metal drum inset with a photograph of Pompeian frescoes, while suggesting a comment on environmental issues, has a textural and sensual quality that stands on its own. Palaia's sculptures suggest a vision of the world as still life:

to comfort a friend who ran out of money. The paintings are all designed to be as gratifying. Each is the result of customization, each iconographically represents and discloses the dreams, the personal objects and the systems that bear meaning for, and nominate the identity of, the patron who commissioned the work. The referent, then, is outside the frame, not in, ingeniously and melodramatically corporealized in kitsch's traditionally syncretic terms.

Lucky Painting No. 25b is intended – this is inscribed upon the canvas – "To attract love" and contains a bottle of Chanel No. 5, a high-heeled shoe, a steaming ap-

licly symbolic and the inscriptions transcribe elements of a communal consciousness, each combination mediates a particular experience of time and space. *No. 152*, inscribed "to attract money and inspire original thoughts" bears the image of a woman painted according to Picasso's cubist period as well as a tin of Campbell's soup à la Warhol; for the Canadian, *Lucky Moose Painting No. 401*, "for best results always face painting north," features a moose against a snowy darkened sky. Since Davies is herself Canadian, the moose is semiotically and magically signatory.

There exists a curious and telling correspondence between Palaia's

and Davies' work. Palaia's work is suggestive of "fieldwork," i.e., those anthropological and ethnographic terrains of enquiry reliant on observation. Davies' art is devoted to "homework," the bodily and affective space of superstition, mysticism and familiarity. The practices of both suggest a certain vision of culture as a personal habitat whose material forms are the legacy of accumulated wisdom, bearing the trace of prior formulas and the impress of gestures shared by countless other individuals. Outside the habits of

the body that give objects their shape and that create social spaces cluttered by personal accessories invested with meaning, then, there is the law of entropy. In the space that opens up beyond the art object, located metaphorically between Davies' home and Palaia's travel, a dialogue is enacted between high and low, and the questioning of values in a system that both supports and interrogates hierarchical shifts.

— SUSAN DOUGLAS

DÉBAT / ISSUE

THE CHRYSLER EFFECT AND THE MUSEUM'S TERMINAL PARADOX

Over the past twenty-five years, individual artists and social groups have assaulted the art museum's external and internal spaces and its ideological framework in the name of various cultures, subcultures, and artistic practices. As a result, the art museum has been transformed from a cultural mausoleum to a volatile, openly contested space as its physical shape, the content of its collections, even the policy of collecting itself, have succumbed to the relentless political pressures of civic representation. This process of adjustment is, of course, well overdue — provided that one accepts the fact that these transformations, once engaged, are open-ended. Civic closure is a practical impossibility within the museum's current institutional form because its *political rationality*¹ hinges on a contradictory relationship between its stated role and actual social functions.

This contradiction is rooted, Tony Bennett has suggested in his essay "The Political Rationality of the Museum," in two conflicting principles embodied in the "internal dynamics of the museum form." The first is that "of public rights sustaining the demand that museums should be equally open and accessible to all; and [the] second, the prin-

ciple of representational adequacy sustaining the demand that museums should adequately represent the cultures and values of different sections of the public" (p. 36). Because museums are founded on "democratic rhetoric governing the conception of public museums as vehicles for popular education" while also serving as "instruments for the reform of public manners" (p. 36), they are perpetually caught between the ideal of treating their public as a body of free and equal individuals and differentiating the public through the use of technologies designed to filter undesirable forms of public behavior. On the other hand, the museum is also caught between its ultimate goal of telling "the story of Man" and its subsequent accountability to "a principle of general human universality" against which "any particular museum display can be held to be inadequate and therefore in need of supplementation." (p. 37) Thus, Bennett argues, the "discourse of reform is insatiable" (p. 37) since it forever oscillates between the poles of the museum's contradictory logic while nevertheless providing a constant motivation for the museum's continued viability as a vital organ of the body politic.

However, recent changes in in-

stitutional practices point to a fundamental transformation in the museum's political rationality especially in connection with its traditional role in binding culture and politics under the benevolent gaze of the State. This transformation is most evident in the 1980s taste for spectacular megaprojects whose ostensive *raison d'être* has been the desire to attract broader public participation in a country's museum culture. In an effort to draw larger and larger publics within the museum's walls, administrators have pursued corporate sponsorship with considerable vigor. Indeed, the exorbitant costs incurred by these projects have led to a passionate courtship between museum administrations and national and multinational corporations. Unfortunately, as the courtship has progressed so has the socio-economic acculturation of the museum as the emissaries of corporate sponsorship — logotypes and consumer products — gradually remap its marginal spaces according to a new pattern of activity and new cultural imperative: economic rationality.

Insofar as museums are public spaces, the intermingling of the collective (cultural heritage) and individual (donations of works, funding of exhibition, etc.) constitutes the foundations of their political and cultural economies. Thus, one can construct a private museum as an extension to one's personal or family collection. One can insert oneself into an existing museum's spaces by funding a particular gallery or exhibition space which henceforth will bear the imprint of its benefactor.

Alternatively, one can arrange for the loan or donation of a private collection or artwork which will ensure that one's name is visible on a label in perpetuity. Finally, one can sponsor individual exhibitions which allows for another more encompassing order of visibility. Although the museum's cultural economy is "elastic" in the sense that it expands and contracts with fashion, with what is considered to be of interest in the long or short term, it has a certain logic and limits which are those of its political economy.

Corporate sponsorship marks one such limit since it creates pos-

sibilities for cultural extravaganzas in the form of large-scale art exhibitions. Support for such spectacles is, however, never disinterested. As the fervour over Shell Canada's sponsorship of the Glenbow Museum's 1988 exhibition "The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples" revealed at the time, sponsorship is rarely advanced without reciprocity. In the case of art museums, demands for some kind of return on one's investments are invariably directed toward a form of cultural legitimation which involves adopting the mantle of Culture in some form or another. And it is precisely this kind of exchange which opens the way for corporate penetration into the museum's interior spaces through the use of logotypes, banners, consumer items, or, ultimately, industrial goods.

TRANSITIONAL SPACES

Practices of corporate sponsorship are initially shrouded from public view by administrative machinations or obscured in the depths of the museum's fiscal practices. More often than not they gradually emerge into sharp focus in tandem with an exhibition's unfolding in the public domain.

Transitional architectural zones — doorways, gateways, entranceways — are of special importance in maintaining a museum's physical boundaries and hence its internal definitions of what is Art and what is not Art inasmuch as they allow inside and outside to pass through each other. Neither one nor the other, such zones seem to exist outside of social space and time. Indeed, the main entrances to many contemporary art museums are treated as neutral spaces of an ambiguous and transitional institutional status.

Although these areas appear to be grafted onto the museum in the manner of an afterthought, they are critical social spaces. While corridors, passageways or stairs lead out of entranceways to exhibition and administrative spaces beyond, admission, information and membership booths, cloakrooms and bookstores concentrated in these areas suggest that these spaces also function as key interfaces with exterior social and economic worlds to the

extent of serving as the museum's civic heart and lungs.

To gain a foothold in these zones is, therefore, not only to establish a beachhead inside the museum itself, it is to place oneself in a position to control these spaces in the name of some other social activity. Control can, of course, take many forms, but the most public and insidious is through habitual perception; by functioning as visual filters embodying a particular notion of what should be there in the first place, commercial activity naturalizes the areas it inhabits, and it does so in its own terms – a tautology which gains its power from its impeccable logic of closure.

Commercial activity operates, for the most part, along the museum's margins as if constantly patrolling, defining and redefining its perimeters in such a way as to put pressure on its boundaries and, in doing so, to constantly test its territorial autonomy. This activity points beyond the anthropological truth of boundary maintenance to museum culture's ultimate triviality, to the insignificance of its cultural model, its concept of Art, when considered from a broad socioeconomic point of view. In contrast to the preciousness of exhibits with their studied, patrolled and guarded ocular distances, commercial activity in the museum's margins, along its perimeters, is creating a more visible, more accessible, more democratic, indeed, more playfully open-ended and interactive *culture of display*. Most of the people who visit museums today are already on intimate terms with this "Other" culture since it embraces their bodies and social activities to the core of their being on an everyday basis. This most familiar of all cultures, of all contemporary models of Culture, is, of course, consumer culture. And in keeping with this particular culture's *modus operandi*, its display objects can not only be handled, they can be taken home – for a price.

While the observation that museums celebrate an elite Culture, an exclusionary Culture, will raise few objections today, the question of how cultures, the debris from this most elusive of Modernity's categories, are to be celebrated, enacted, encased, and displayed in muse-

ums in the late-twentieth century is still an open, unanswered question. However, notwithstanding its importance, another fact is undermining the necessity for any answer at all. Since corporate funding creates exhibitions by making them possible, it is becoming increasingly obvious as to the location of Culture's real power: the place from which it draws its sustenance and life-blood is the same place that is generating the consumer culture which has breached the museum's walls to occupy its key transitional spaces.



1994 CHRYSLER LHS IN THE ART GALLERY OF ONTARIO'S GEORGE WESTON HALL DURING THE EXHIBITION "THE EARTHLY PARADISE: ARTS AND CRAFTS BY WILLIAM MORRIS AND HIS CIRCLE FROM CANADIAN COLLECTIONS," JUNE 25 – SEPTEMBER 6, 1993; PHOTO: DAVID TOMAS.

ABERRATION

Last year, the Art Gallery of Ontario hosted a strange and disturbing exhibition: "The Earthly Paradise: Arts and Crafts by William Morris and His Circle from Canadian Collections." I say strange and disturbing not because of its content, although there are many issues that can be raised in that connection, but in regard to the relationship that existed between the exhibition and its frame of reference. What I have in mind is an almost ethereal ideological and political frame which pivoted precisely and elegantly in the entrance to the museum: a brand new Canadian-built 1994 Chrysler LHS slowly revolving on a display platform. In contrast to the museum's other exhibits this one was for sale – one could win it at a raffle for the mere cost of a ticket or two (\$10.00 for one or three for \$25.00). A luxury auto-

mobile is, in addition to its commodity status, an anomalous object in the context of a *Canadian* art museum. In Canada, its immediate precursor seems to have been the Toyota Lexus which was placed, under similar circumstances, in the lobby of the Montréal Museum of Fine Arts during the exhibition "The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work" (June 12 – September 13, 1992). What were these automobiles doing in the highly refined ritual space of the art museum? And, more importantly, how did their presence res-

onate in their confines? I would like to suggest that answers to these questions are linked to the automobiles' position in the museums' principal threshold space: the main entrance.

In the Art Gallery of Ontario's case, this entrance, a large open space, already has a corporate name attached to it: George Weston Hall. Corporate presence is visually signified by two identical signs over the secondary entrance to the museum's interior spaces: shafts of wheat signifying a quintessential Canadian product, the "natural" raw material used by Weston Bakeries Inc. Thus, in contrast to the first art museum – the Grande Galerie du Louvre – which was similarly branded by its sponsor, the State, these signs bear witness to a subtle almost invisible transition in power from state to corporate sponsorship. Whereas this transition is celebrated in an aesthetically restrained gri-

saille image of shafts of wheat, the appearance of the Chrysler LHS is a celebratory gesture of another order of grandeur.

SIGNIFICANT VOID

The entrance to the Art Gallery of Ontario is a study in mannered postmodern neutrality: white and red walls, grey structurally austere archways and pillars coupled with a restrained, tastefully muted reference to material and construction. From an architectural point of view, it is a pastiche modern/postmodern space – a creation which leaves one with the impression that its architect could not decide between the two styles and settled for none. It is therefore a perfectly indistinct space, a singular area of non-taste, a precarious edge of neutrality in the form of a precisely balanced contradiction which achieves a rare and triumphant state of existing outside of architectural history.

This space is overseen by a Henry Moore sculpture, *Draped Reclining Woman* (1957-58), which has been placed high in an alcove above the museum's secondary entrance to its interior spaces. To its left is an Yves Gaucher triptych, *B.F.Ps/AGO 92* (1992). While the Moore signals the colonized nature of Canadian Culture inasmuch as the exhibition spaces are introduced by the work of a Modern British master, the Gaucher perches uneasily on its wall speaking its formal language in the midst of a pastiche of this language.

These art objects are, moreover, positioned in space as if pressed against their respective supporting walls by an unseen force emanating from the hall's centre. Or they are fleeting mirrored images – Michael Snow's *Walking Women* (1966-67)² – who occupied this ambiguous area in the manner of polished stainless steel ghosts perpetually hurrying to some other more tangible and hospitable place until they were finally displaced by the Chrysler LHS: an eclipse which confirms the transitory nature of this space and the powers of economic sponsorship which circulate within its boundaries. (Snow's *Walking Women* have since reappeared in the wake of the Chrysler's disappearance after the raffle on October 3rd, 1993).

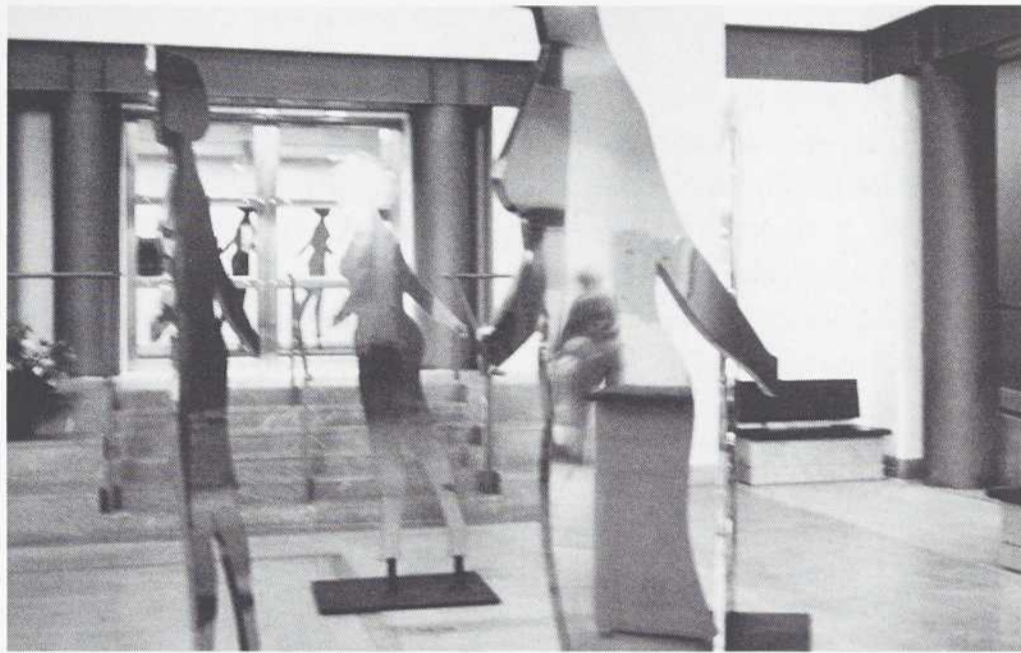
THE CHRYSLER EFFECT

When an unusually large object is placed in a void, even if placed off-centre as the Chrysler LHS was, it tends to become larger than life. The George Weston Hall bestowed a double authority on the car according to a two-fold logic since it was both a luxury consumer object and an industrial display turned into art display through an act of displacement: automobile dealership to art museum. It is not surprising, therefore, that the discursive space which encapsulated this display was itself a microcosm of the museum's contradictory political rationality. On the one hand, a quintessential product and expression of the people and the people's mobile, fluid, consumer culture – the automobile – and, on the other hand, a luxury object, indeed, the ultimate corporate object, whose cost would prove prohibitive for most visitors if it were not for the possibility of winning it at the raffle.

Indeed, the solution to this paradox was brilliant: a raffle which inverted economic and aesthetic hierarchies by reversing heaven and earth. "SEE THE EARTHLY PARADISE WIN THE HEAVENLY CHRYSLER LHS" was the challenge proclaimed by the mail order ticket form. This was followed by a spectacular affirmation of the equality of aesthetic and economic criteria – a declaration which captured the full force of an impending economic revolution within the limits of an audacious populist claim legitimated by the institution itself: "WIN A FULLY-LOADED 1994 CHRYSLER LHS (VALUE \$34,500) FROM THE ART GALLERY OF ONTARIO. Admire its heavenly, cab-forward chassis in George Weston Hall until October 2."

This raffle was without doubt a major *tour de force*, for it appeared to subvert the contradiction at the heart of the museum's political rationality with a promise, a mere gesture, toward democratic inclusion in a museum culture in the guise of a single winning ticket. It was a perfect illusion of democracy, a gambler's dream – anyone can win – a promise of heavenly inclusion which was perfectly in line with the museum's contradictory logic since it embodied the citizenry, indeed

it created it, in the form of all those who had bought tickets, while achieving the most perfect expression of the citizenry's exclusion: the one winning ticket. As Carol Duncan has argued, the public museum "produces the public as a visible entity by literally providing it a defining frame and giving it something to do." Inversely, "the political passivity of citizenship is idealized as active art appreciation and spiritual enrichment." Thus, she concludes, "the art museum gives citizenship and civic virtue a content without having to redistribute real power."³



MICHAEL SNOW, WALKING WOMEN (1966-67), RETURNED TO ITS FORMER SITE AFTER THE RAFFLE OF THE CHRYSLER LHS ON OCTOBER 3, 1993; PHOTO: DAVID TOMAS.

A promise that would never be fulfilled, a goal achieved through deception: the perfect effect, *the Chrysler effect*, since it took an artifact of this complexity – a quintessential product of an automobile culture, the ubiquitous expression of the twentieth-century Western individual and perfect sign of luxury and corporate patronage – to compress the magnitude of a museum-wide contradiction into the space occupied by a single vehicle. Of course, it took an equally monumental act of compression to package this anomalous object for public consumption – a feat to be found in a few remarkably candid lines that Glenn Lowry, the gallery's director, dedicated to explaining Chrysler LHS's presence in the George Weston Hall:

Without this sponsorship, a major exhibition such as "The Earthly Paradise" would never have been possible. The vehicle on display in our front lobby

is simply a value-added extension to the type of high profile corporate sponsorship we're offering to clients, and which reflects the Gallery's determination to remain financially viable and vital in these tough economic times.⁴

As these lines boldly proclaimed, the Chrysler LHS occupied the George Weston Hall in the name of another culture – a culture of "financial viability and vitality," a culture for "tough economic times." And as Lowry suggested, its institutional rationale was rooted in the economic difficulties that many museums have

and visionary, was *above all* an astute businessman."⁵ This opening sentence was a forthright affirmation of a major transition in museum politics: an act which celebrated a new cultural presence while simultaneously establishing its historical trajectory. In fact, this trajectory is false since William Morris chose an artisanal as opposed to an industrial model of production for the firm of Morris, Marshall, Faulkner & Co. The company was conceived as a "cooperative of artists" as opposed to an anonymous factory employing un- or semi-skilled labourers.⁶

Hence the slowly revolving Chrysler LHS represented an impressive double achievement: it was a monument to the creation of an exhibition which celebrated the fusion, rightly or wrongly, of business and art; and it was a display which was presented in the guise of a traditional art object (pedestal, sculpture in the round, highly crafted object). Finally, the art museum's aura which extends to its architectural limits, bestowed, as if by an act of pure magic, the touch of legitimation on the Chrysler's own brand of industrial aesthetic.

ON THE ART MUSEUM'S TERMINAL PARADOX

Previously, state or family names and images inhabited the museum's interior spaces in the manner of phantom visitors from an excluded world beyond the museum's walls. Thus they perched high on the walls and ceilings or were confined to more or less intrusive plaques or squeezed into the small print of labels. The Chrysler LHS's extended presence in the space of a major Canadian art museum, as in the case of the Montréal Museum of Fine Arts' Lexus, represented a different order of visibility – a visibility that challenged museum displays on their own terms *but* in the name of a different *economic* logic and history.

This new kind of transitory museum "object" and its accompanying economic logic foregrounds and yet short-circuits the museum's underlying contradiction between its aspiration for democratic universality and its inbuilt processes of selective exclusion. While its ostensive

found themselves in as a result of often radical shrinkages in government funding. Hence this automobile's *modus operandi* was not, indeed could not be, rooted in a history of art or aesthetics. Nor did it celebrate its corporate referent with the ghost-like solemnity of the images of wheat which adorn the Hall's secondary entrance. On the other hand, it did not aspire to the prestige and stature attained by some industrial objects and consumer goods which have intruded into museum's exhibition galleries on a permanent basis in the guise of aesthetic objects since it was a display object *that could and was eventually taken home*.

The full significance, the achievement of the Chrysler LHS's presence in an art gallery was duly, if obliquely, registered in Lowry's Foreword to the William Morris catalogue: "William Morris (1834-1896), poet, artist, designer, utopian socialist,

objective is to create a more effective interface with mass culture's economic activities, it can only do so through a conjuring act that will ultimately destroy the museum's autonomy, itself a delicate illusion, since it opens the way for the corporate infiltration of the museum's institutional infrastructure and the subsequent restructuring of its spaces in the interests of economic rationalism and commodity production. And, ironically, this destruction of the museum's autonomy will be achieved through the museum's own mechanisms of exclusion. Far from being fictions of a distant future, these mechanisms have already been deployed in the temporary removal of art objects to make way for corporate displays. Next time this relocation might be permanent thus signaling an equally permanent transformation in the museum's political rationality as civic representation is confused with popular culture and the economic forces of this culture are treated as the representatives of a popular democracy. Such a transformation would inaugurate a final phase in the history of the art museum, a phase whose condition of existence would be that of a *terminal paradox*.

Milan Kundera, the Czechoslovakian-born novelist and essayist, has proposed the term "terminal paradox" to describe the disappearance of being or, in Heidegger's terms, "the forgetting of being" in the Modern Era as a result of an unparalleled expansion of technological and scientific rationalization.⁷ While Kundera's interests focus on the effects of this eclipse on an artistic tradition which was based precisely on an exploration of the dimensions and possibilities of existence, of a form of being in the world – the European novel – his observations are also applicable to the modern art museum.

Since the public art museum also embodies an aspect of Western European existence – the history of its aesthetic dimensions and possibilities – it too is subject to the terminal paradoxes of the Modern Era. Thus the thrust towards democratic equality is, in the case of the art museum, rapidly being transformed, under economic pressures, into a thrust towards popular ho-

mogenization. However, equality, and ultimately homogenization, can only be achieved by destroying difference through constant conflict. The public art museum's paradox is precisely this: civic representation can only be achieved through open-ended conflict, a conflict which ultimately destroys the concept of political representation in the interests of civic unity. Its paradox becomes terminal when this conflict is usurped and rendered subservient to the interest of global corporate capitalism and its vision of a highly rationalized economic unity.

– DAVID TOMAS

NOTES

1. See Tony Bennett, "The Political Rationality of the Museum," *Continuum*, Vol. 3, No. 1, 1990, p. 35.
2. I would like to thank Marnie Fleming for bringing Snow's *Walking Women* to my attention.

3. Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship," *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp and Steven D. Lavine, eds., Washington & London: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 93-94.
4. Glen Lowry quoted in "Gallery to raffie off luxury Chrysler," *Ontario Art Gallery Journal*, Vol. 1, No. 4, 1993, p. 13.
5. Glen Lowry, "Foreword," *The Earthly Paradise: Arts and Crafts by William Morris and His Circle from Canadian Collections*, Katharine A. Lochnan, Douglas E. Schoenherr and Carole Silver, eds., Toronto: Art Gallery of Ontario/Key Porter Books, 1993, p. vi. (my italics).
6. Carole Silver, "Setting the Crooked Straight: The Work of William Morris," *ibid.*, p. 5.
7. See Milan Kundera, "The Depreciated Legacy of Cervantes" and "Dialogue on the Art of the Novel," *The Art of the Novel*, Linda Asher, trans., New York: Harper & Row, 1988, pp. 3-20, 23-44.

LIVRES ET REVUES / BOOKS AND MAGAZINES

CATALOGUES / CATALOGUES

Michèle Thériault,
Positionings/Transpositions.
Mona Hatoum, Barbara
Steinman, Toronto, Art Gallery
of Ontario/Musée des beaux-
arts de l'Ontario, 1993, 55 p.,
ill. n. et b. et coul.

La forme de ce livre intéresse particulièrement, à cause de sa mise en page minutieusement calculée et de l'interaction serrée entre textes et illustrations. La problématique de la traduction et de l'étrangeté, qui traverse les œuvres de Mona Hatoum et de Barbara Steinman et qui fonde la conception de l'exposition, est remise en jeu dans la publication. Cette mise en scène dépasse le simple catalogue, puisque le propos en court-circuite la forme. En posant d'emblée le parallélisme de la lecture du texte critique et du parcours de l'exposition, Michèle

Thériault inscrit son texte de plain-pied dans le domaine de l'écrit d'art.

L'œuvre affronte l'étrangeté du monde et en constitue une traduction. À son tour, l'étrangeté de l'œuvre défie toute traduction. La conservatrice situe sa pratique ainsi que son discours au centre de cette impossibilité. Le texte critique traque l'étrangeté, la reconnaît, et tente enfin de la transposer sans la nier. Une mise en abyme infinie s'installe dans le livre. Les rapports œuvre-œuvre, regard-œuvre, texte-œuvre, de même que le rapport entre les langues, sont tous homologues: ils se fondent sur la nécessité de l'hétérogénéité et la diction de l'exil. En témoigne la division du volume, qui commence par la traduction anglaise du texte de la conservatrice, alors que la version originale française suit. Les deux textes se situent de part et d'autre des deux « mains »

de Barbara Steinman (*L'Écoute*, 1992), qui semblent à la fois repousser, soutenir, maintenir et retenir les deux langues de l'utopie canadienne. A. L.

Alan Storey Sculptures:
1982-1992, Surrey: Surrey Art
Gallery, 1993, 64 pp.,
ill. b. & w.

Alan Storey has increasingly become recognized throughout Canada and the United States for his sculptures which examine conditions of artistic production, exhibition and circulation, social relations and communication, perception and spectatorship. These site-specific and kinetic sculptures encompass a dialectic between critical and utopian meanings. Storey has produced site-specific work for a bank, galleries (both interior and exterior spaces), public plazas and parks. While some works are commissioned public art projects, Storey's best known sculptures are the drawing machines – works questioning institutional functions of the gallery.

Published by the Surrey Art Gallery, this catalogue accompanies an exhibition (1991) curated by Liane Davison, which is now traveling. While not intending to document a "retrospective," the catalogue does illustrate, with photographs, diagrams and brief texts, all of Storey's sculptures to 1992. It includes short essays by Robin Laurence and Robin Peck, but an in-depth analysis remains to be written.

The industrial components of Storey's sculptures always reach beyond the immediate functional and formal concerns to assimilate the object and viewer into the broader spatial and temporal conditions of the site. The architectural, institutional and aesthetic interventions of the work are then realized as both collaboration and parody. This continues in the small-scale "flip-book" work in the corner of the catalogue that references the work *Thirteen*. Such a gesture denotes an important strategy of Storey's sculptures: when the work moves, it does so sparingly and concisely; its interactive elements identify a concern with the perception of place and shared communication. P. R. W.

LIVRE D'ARTISTE / ARTIST BOOK

Normand de Bellefeuille, Alain Laframboise (postface d'André Gunthert), *Noite Oscura*, Montréal, Éditions du Noroît, 1993, 105 p., ill. n. et b.

Dans cet ouvrage, dont les principaux instigateurs œuvrent dans les secteurs de l'édition, de la critique et de l'enseignement, la conception est entièrement préoccupée par la complémentarité du texte et de l'image. Partant du précepte d'Horace, *Ut pictura poësis*, le dispositif est ici redéployé de sorte que jamais l'un ne vienne contrecarrer et limiter l'expression de l'autre.

La stratégie rhétorique retenue par le duo est celle présentant une trame narrative qui alterne entre récit et poésie, où se développent — presque en prétexte à un habile réseau de subterfuges, de mises en abyme et de ruptures — maintes séquences prenant chair à partir d'un personnage central, celle d'une femme anonyme, fuyante, diaphane et en l'occurrence une « figure absente ».

Ce personnage au funeste destin, puisque se sachant condamné par la maladie, s'exhile et entreprend un pèlerinage en Italie, formule très lointaine du séjour touristique conventionnel sur laquelle on insiste, déterminant ainsi directement les modalités de relation entre texte et image.

Entretendant des liaisons sans issue avec deux hommes — l'un pho-

tographe, l'autre écrivain —, elle écrit sur cartes postales une correspondance volontairement mensongère. Trafiquant les dates et les lieux, manipulant ce support qui assemble l'image et le texte (témoin de la supposée coïncidence de l'« ici, maintenant »), elle en vient à travestir sa nature, à en briser les conventions.

Dans un tel contexte ou mise en scène, la problématisation de ce fragile équilibre texte/image s'inscrit à l'intérieur des enjeux propres au photographique. Ainsi, des différents stratagèmes de ce médium, ceux qui transgressent implicitement les codes ou les conventions de la carte postale, prise comme « document vérité », interviennent avec force dans l'intrigue.

Le corps de cette femme devient une entrée privilégiée qui l'inscrit dans un lieu où se confondent point de vue et prise de vue. C'est alors que le corps médusé, métaphore du cliché photographique, pétrifié tels les monuments funéraires dont l'Italie est constituée, parsemée, vient s'y perdre ou s'y confondre; corps décapité dont la figure est à jamais absente.

Ces stratégies photographiques, venant dans ce projet complexe structurer de façon brillante l'articulation rhétorique du texte et de l'image, se dissimulent sous une présentation séduisante et un récit poétique prenant. *P. G.*

REVUE / MAGAZINE

publicsfear, New York: Publicsfear Press

Publicsfear is a new journal from New York which, happily, leaves almost everything to readers' imagination. The title is, of course, homophonous with "public sphere," which is what one expects to read. Here, the familiar and common is equated with the disturbing and frightening: the public sphere turns out to be the public's fear. The rise of the public, as a legislative model, creates a realm of terror, a phenomenon not lost on many (post)Enlightenment thinkers in the wake of the French Revolution. This un-

canny play on words is perhaps an historical joke on the Western nation-state, but, at the same time, it adequately reflects the critical orientation of the journal, which may be best described as political cynicism tempered by humour.

The latest issue (#3) features three artist projects: a picto-teleology by Alix Pearlstein which moves from bagels to (what else?) unicorns; a colouring-activity book by Kerri Sharlin, who invites us to follow the career of Kerri, an unstruggling artist whose only obstacle in the art world appears to be deciding what to wear to her opening; and a photo-enhanced text by

Bill Burns, who extinguishes several smoking guns linking Diefenbaker to the Kennedy assassination, including the infamous Bromo Seltzer bottle. Texts include an anti-reflexion on Karaoke as video installation; a Haiku invitational; and the confessions of what might be the last anthropologist, an American who steals local soaps while traveling in Mexico. An assessment of Andy Warhol's "Society Period" is

offset by an interview with Kim Gordon of Sonic Youth. Finally Douglas Coupland offers the Already Been Chewed insert, an acronym alphabet from AZT to ZPG. Judging from the editors' refusal to use theory as a means of foregrounding the meaning of art works, *publicsfear* could very well adopt its own acronym: UYH (Use Your Head). *J. A.*

OUVRAGES REÇUS / SELECTED TITLES

Ouvrages théoriques/Essays

De A à Z les centres d'art contemporain, Paris, Association des directeurs de centre d'art, Flammarion 4, 1994, 408 p., ill. n. et b.

Mark A. Cheetham, *Alex Colville: The Observer Observed*, Toronto: ECW Press, 1994, 144 pp., ill. b. & w.

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Donald Nicholson-Smith, trans., New York: Zone Books, 1994, 158 pp.

Umberto Eco, *Apocalypse Postponed*, Bloomington/London: Indiana University Press, British Film Institute, 1994, 232 pp., ill. b. & w.

W. J. T. Mitchell, ed., *Landscape and Power*, Chicago/London: University of Chicago Press, 1994, 248 pp., ill. b. & w.

Paul Sheppard, *What Is Architecture? An Essay on Landscapes, Buildings, and Machines*, Cambridge/London: MIT Press, 1994, 134 pp., ill. b. & w.

Catalogues/Catalogues

Acting Out: The Body in Video, Then and Now, texts by Liz Kotz, et al., London, Royal College of Art, 1994, 48 pp., ill. b. & w.

Bad Girls, texts by Marcia Tucker, et al., New York/Cambridge: New Museum of Contemporary Art, MIT Press, 1994, 144 pp., ill. b. & w. & col.

Le Bénéfice du Doute, textes de Catherine Bédard, Ijsbrand van Veelen, Montréal, Herblay, Optica, Centre d'Art Contemporain d'Herblay, 72 p., ill. n. et b. et coul. (textes aussi en anglais et néerlandais).

Betty Goodwin, texte de Régis Durand, Noisiel, La Ferme du

Buisson, Centre d'Art Contemporain, 1994, 64 p., ill. n. et b. et coul.

Cartographies, textes de Paulo Henkenhof, Ivo Mesquita, Justo Pastor Mellado, Winnipeg Art Gallery, 1993, 192 p., ill. n. et b. et coul. (textes aussi en anglais et espagnol).

Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978-1988, texts by Jean-François Bédard, et al., Montréal/New York: Centre Canadien d'Architecture, Rizzoli International Publications, 1994, 236 pp., ill. b. & w. & col.

For Lack of Evidence, texts by Rosi Huhn, Barbara Fischer, Toronto/Herblay: Mercer Union, Centre d'Art Contemporain d'Herblay, 1993, 64 pp., ill. b. & w. & col. (textes aussi en français).

Freda Guttman, Annie Martin, Dagmar Dable, Laura Millard, textes d'artistes, Montréal, Galerie Articule, 1994, n.p., ill. n. et b. (textes aussi en anglais).

Fri-Art Centre d'Art Contemporain-Kunsthalle 1993, textes de Michel Ritter, et al., Fribourg, Fri-Art Centre d'Art Contemporain-Kunsthalle, 1993, 64 p., ill. n. et b. et coul.

John Coplans, entretien avec l'artiste par Jean de Loisy, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, 40 p., ill. n. et b.

Kit: Brian Scott, textes by Carles Poy, Jesus Renau, Catherine Crowston, Toronto: Galeria Carles Poy, 1994, n.p., ill. b. & w. & col. (textes aussi en catalan et espagnol).

Louise Paillé. Corps Étrangers, texte de Nicole Paquin, Montréal, Yves Le Roux Galerie, 1993, n.p., ill. coul. (textes aussi en anglais).

Marisa Merz, textes de Germano Celant, et al., Paris, Éditions du

Centre Pompidou, 1994, 288 p.,
ill. n. et b. et coul.

*The Michael Snow Project: Visual
Art, 1951-1993*, texts by Dennis
Reid, et al., Toronto: Art Gallery of
Ontario, The Power Plant, 1994,
524 pp., ill. b. & w. & col.

*The Michael Snow Project: Music/
Sound, 1948-1993*, texts by David
Lancashire, et al., Toronto: Art Gal-
lery of Ontario, The Power Plant,
1994, 302 pp., ill. b. & w. & col.
(textes aussi en français).

Pier Paolo Calzolari, textes de
Bruno Corà, Catherine David, Paris,
FAE Musée d'art contemporain, Ga-

lerie nationale du Jeu de Paume,
1994, 224 p., ill. n. et b. et coul.

*Product of Chobreh Feyzadjou.
Textes*, textes de Gilbert Lascault,
et al., Eindhoven, Fondation Penin-
sula, 1994, 18 p.

Residual Hope, texts by Sharon
Brooks, Jerome Sans, Toronto: S.L.
Simpson Gallery, 1993, n.p., ill. b.
& w.

Textiles, that is to say, textes de
John Armstrong, Sarah Quinton,
Toronto: The Museum for Textiles,
1994, n.p., ill. b. & w.

Toni Grand, textes de Richard
Deacon, Frédéric Paul, Paris, Lon-

don, Éditions du Jeu de Paume,
Camden Arts Centre, 1994, 60 p.,
ill. n. et b. et coul. (texts also in
English).

Tu vois le tableau, Nathalie Élémento,
texte de Elvan Zabunyan,
Paris, Galerie nationale du Jeu de
Paume, 1994, 40 p., ill. n. et b. et
coul.

Livres d'artistes/Artists' Books

Claire Paquet, Suzanne Paquet,
*Comme les jours précédents. Les géogra-
phies du transitoire*, Montréal, PAJE
Éditeur, 1994, n.p., ill. n. et b.

Jim Stone, Stranger Than Fiction,
Syracuse, NY: Light Work, 1993,
n.p., ill. b. & w.

ADDENDUM

À la page dix-sept du numéro
74, la photographie montrant une
vue d'ensemble des œuvres de Mar-
tha Townsend a été prise à la Costin
& Klintworth Gallery à Toronto.

g a l e r i e
ROCHEFORT

**GEORGE BOGARDI/TREVOR GOULD
CHRISTINE MAJOR/SERGE MURPHY**

28 mai — 14 août 1994

RAYMOND GERVAIS

20 août — 19 septembre 1994

350, SAINT-PAUL OUEST, MONTRÉAL (QUÉBEC) H2Y 2A6 TÉLÉPHONE: 514.284.1774 TÉLÉCOPIEUR: 514.284.1781

Gairloch Gallery

CORPUS I and II

July 9 to September 4

Opening Reception: July 17

Organized and circulated by the Mendel Art Gallery
and Civic Conservatory, Saskatoon

DAVID TOMAS

September 24 to November 13

Performance followed by Opening Reception: September 25

The Canada Council is acknowledged for its generous support of these exhibitions.

Centennial Gallery

CORPUS I and II

July 16 to September 4

Opening Reception: July 17

Curated by Bruce Grenville

Exhibition and publication supported by The Canada Council

KEN LUM

September 17 to November 13

Opening Reception: September 25

OAKVILLE GALLERIES

GAIRLOCH GALLERY
1306 LAKESHORE ROAD EAST
OAKVILLE, CANADA, L6J 1L6

PH: (905) 844-4402 FX: (905) 844-7968

CENTENNIAL GALLERY
120 NAVY STREET
OAKVILLE

JANA STERBAK • SARAH STEVENSON

10 JUIN - 22 JUILLET

JAVIER PÉREZ

29 JUILLET - 12 SEPTEMBRE

CHARLES GAGNON

17 SEPTEMBRE - 22 OCTOBRE

TIM CLARK

GALERIE RENÉ BLOUIN

372 OUEST, RUE STE-CATHERINE, CH. 501
MONTRÉAL, QUÉBEC, CANADA H3B 1A2
TÉL: (514) 393-9969 FAX: (514) 393-4571

Déplacements

En collaboration avec EST-NORD-EST
centre de sculpture de St-Jean-Port-Joli

Jacques Coulombe, Pierre Granche
Robert Hamon, Marie-Josée Lafortune, June Leaf
Jean-Pierre Morin

Conservatrices invitées: Sylvie Fortin
Lisanne Nadeau

Volet I 18 août au 10 septembre 1994
Volet II 15 septembre au 8 octobre 1994

**Yvonne Lammerich et
Arlene Louise Stamp**

Peinture
Natalie Olanick
Peinture / salle multidisciplinaire
13 octobre - 12 novembre 1994

Appel d'offre: salle multidisciplinaire
aux artistes et/ou conservateurs et conservatrices pour la
programmation 1995

Date Limite: 1er septembre 1994
Ce nouvel espace est destiné aux jeunes artistes, aux inter-
ventions in situ, à la présentation de vidéos et à toute autre
forme d'interventions ponctuelles. La salle multidisciplinaire
est une forme d'engagement supplémentaire envers la
communauté artistique montréalaise.

Optica UN CENTRE D'ART CONTEMPORAIN / A CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
3981, boulevard St-Laurent, espace 501, Montréal (Québec), H2W 1Y5
Téléphone : (514) 287-1574 • Télécopieur : (514) 289-9680
Ouvert du mardi au samedi de 12h à 17h, le jeudi de 12h à 18h30

La galerie bénéficie du support du Conseil des Arts du Canada, du ministère de la Culture du Québec, du Conseil
des arts de la Communauté urbaine de Montréal et Emploi et Immigration Canada.

STUDIO P.M. Atelier de Gravure

Edition, Création et Impression
d'Estampes Originales



270, rue Queen
Montréal (Québec) Canada
H3C 2N8

Tél.: (514) 878-9222
Fax : (514) 878-1373

Mardi au Vendredi de 14h à 19h
Samedi de 11h à 15h
(sur rendez-vous)

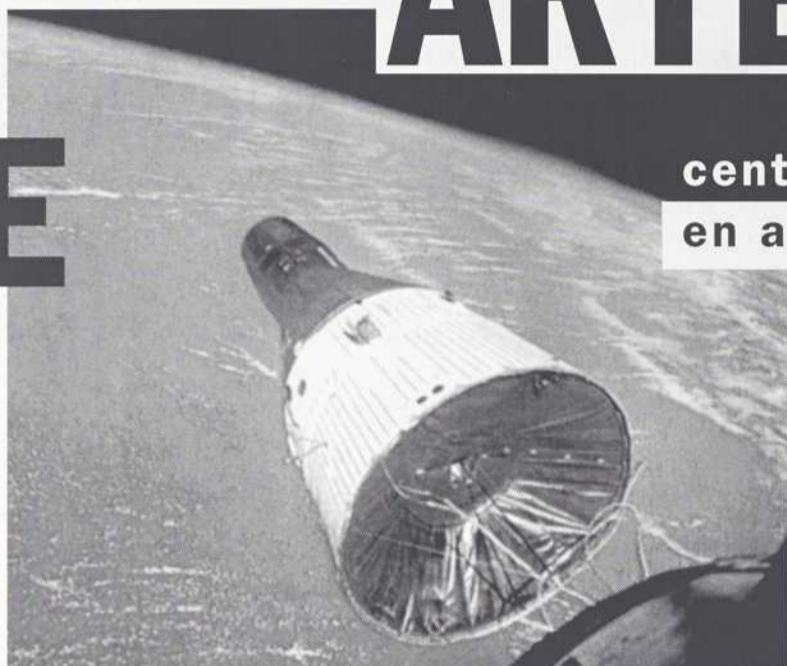
Hello



ARTEXTE

Librairie

Musée d'art contemporain de Montréal
185, Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec)
Canada H2X 1Z8
Tél.: (514) 847-6903
Fax: (514) 847-6909



Centre de documentation

Service de distribution de catalogues d'exposition

3575, Saint-Laurent, suite 103
Montréal (Québec)
Canada H2X 2T7
Tél.: (514) 845-2759
Fax: (514) 845-4345

ARTEXTE

centre d'information
en art contemporain

INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE

Rappel aux artistes professionnels en arts visuels

Les artistes professionnels en arts visuels du Québec peuvent s'inscrire au fichier de renseignements relatif à l'application de la **politique de l'intégration des arts à l'architecture et à l'environnement des édifices du gouvernement du Québec**.

Les **inscriptions** à ce fichier de même que la **mise à jour** des dossiers des artistes déjà inscrits ont lieu **deux fois par année**. Les dates limites pour ce faire sont le **1^{er} janvier** et le **1^{er} juillet** de chaque année.

L'évaluation des dossiers en vue de leur inscription au fichier est faite par un comité d'admission formé de personnes indépendantes de la fonction publique.

Prochaine date limite d'inscription ou de mise à jour: 1^{er} juillet 1994.

Pour s'inscrire ou pour mettre son dossier à jour, prière de s'adresser à la direction du ministère de la Culture et des Communications de sa région ou au:

Secrétariat de l'intégration des arts à l'architecture
Ministère de la Culture et des Communications
225, Grande Allée Est
Bloc B, 3^e étage
Québec (Québec) G1R 5G5

Pour plus de renseignements, téléphoner au (418) 643-1678.



Gouvernement du Québec
Ministère de la Culture
et des Communications

Québec

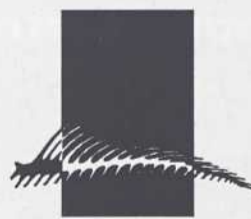
Variations Verticales

Événement collectif

Du 30 juin au 7 août 1994
Joliette (Québec)

Odette Beaudry
Guy Belleville
Mario Cournoyer
Jean Dion

Marie-Andrée Julien
Pierre-Émile Larose
Huguette Noury
Alain Rivest



CONVERGENCES

ATELIER DE RECHERCHE ET PRODUCTION EN ART ACTUEL
1074, Base-de-Roc, Joliette (Québec) J6E 7T6
(514) 759-7192

AVEC LA PARTICIPATION DU
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS.



LE GROUPE AGRICULTUREL

CINQUIÈME BIENNALE DE LA HAVANE

FIFTH HAVANA BIENNIAL

QUINTA BIENAL DE LA HABANA

1994

**LA HAVANE, CUBA
DU 7 MAI AU 25 JUILLET 1994**

Les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli

Du 1er juillet au 15 août 1994

Rebecca et Floraine Belmore
Freda Guttman
Mike MacDonald
Theresa Marshall
Daniel Poulin
Eric Robertson

Métissage

Une hybridité des disciplines artistiques et des cultures

Journées Portes ouvertes

6 et 7 août

13 et 14 août

Conservateurs

Lise Labrie Domingo Cisneros

Un événement présenté par

EST-NORD-EST

**CENTRE
DE
SCULPTURE**

333, avenue de Gaspé Ouest, Saint-Jean-Port-Joli (Québec) G0R 3G0
Téléphone (418) 598-6363 Télécopieur (418) 598-7071

LONG TIME COMIN'

Directed by **Dionne Brand**

Produced by **Nicole Hubert**

52 MIN. ORDER N° C 9193 045 \$26.95

 CLOSED CAPTIONED. A DECODER IS REQUIRED.

A film about two African-Canadian women artists looks at their work, their politics, their lesbian sexuality, their insistence that their art sustain a relevant political edge. Painter Grace Channer's large sensuous canvasses and musician Faith Nolan's gritty and joyous blues propel this film into the spheres of poetry and dance.



STUDIO

Call Toll-Free

ATLANTIC CANADA | 800 561 7104 QUEBEC | 800 363 0328

ONTARIO | 800 267 7710 WESTERN & NORTHERN CANADA | 800 661 9867

**The Michael Snow Project
The Collected Writings
of Michael Snow**

with a foreword by
Louise Dompierre

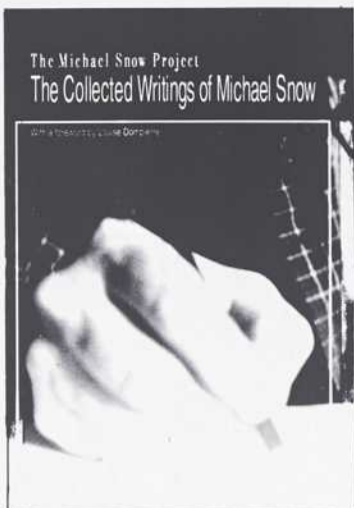
*"Art creation (Experiment in Art)
is an experiment on oneself."*

The personal and professional
writings of Michael Snow include
essays, interviews, letters, film
scripts and album cover notes.
The book includes 40 b/w photos
and 55 facsimiles of notes and
writings.

Issued in a limited print run with special appeal to art and
book collectors.

1994 / ISBN 0-88920-243-5
viii + 295 pp.

Paper \$29.95



WILFRID LAURIER UNIVERSITY PRESS

1974-1994

Twenty Years of Publishing Excellence

Telephone: (519) 884-0710, ext. 6124 / Fax: (519) 725-1399

Mail: Waterloo, Ontario N2L 3C5

Lori Spring

Two films
Beach Story
Personal Effects
June 29 - July 30

SEAM

works by
Karlene Mootoo
Patricia Homonylo
Antonia Lancaster
Anitra Hamilton
July 6 - July 30

James Carl

installation
September 7 - October 8

the gallery will be closed in August

M

MERCER UNION

333 Adelaide Street West 5th Floor
Toronto Canada
Telephone 416 977 1412
Fax 416 977 8622

U

PROJECT ROOM

Girrlly Pictures
5 exhibitions curated by
Shonagh ADELMAN
March 10 - July 30

Gordon LAIRD
June 23 - July 30

Maria Thereza ALVEZ
September 8 - October 22

YYZ Artists' Outlet

1087 Queen St. West
Toronto, Canada. M6J 1H3
tel. 416-531-7869 | fax 416-531-6839

YYZ acknowledges the support of The Canada Council; the Ontario Arts Council; the Province of Ontario, through the Ministry of Culture, Tourism and Recreation; the City of Toronto, through the Toronto Arts Council; and the Municipality of Metro Toronto, Cultural Affairs Division.

YYZ

**ACA Students'
Sculpture Show**
June 2 through July 28, 1994

Illingworth Kerr Gallery

alberta college of art, 1407 - 14th ave. n.w.
calgary, canada t2n 4r3 403 284 7632

FINANCIAL SUPPORT FOR THE ILLINGWORTH KERR GALLERY IS PROVIDED BY THE ALBERTA FOUNDATION FOR THE ARTS, A BENEFICIARY OF THE LOTTERY FUND OF THE GOVERNMENT OF ALBERTA, AND THE CANADA COUNCIL EXHIBITION ASSISTANCE PROGRAM.



The Alberta
Foundation
for the Arts

Perry Hoberman
Bar Code Hotel
June 17 to July 16

Rose English
a survey exhibition of performance works
July 23 to August 21
Rosita Clavel performance
August 6

Jan Wade
Epiphany
August 29 to October 16

Santiago Rodríguez Olazabal
Afrocubanismo
August 29 to October 16

IN THE WALTER PHILLIPS GALLERY VIDEO BAR:

Inventions of Nation
Circulated by the Mackenzie Art Gallery
June 11 to August 2

Fresh Looks: Anti-Racist Film and Video
Distributed by V TAPE
August 3 to October 16



The Banff Centre
for the Arts

WALTER PHILLIPS GALLERY

Box 1020-14 Banff Alberta Canada T0L 0C0 (403) 762-6281
Financial support provided by the Canada Council and
Alberta Foundation for the Arts, a beneficiary of Alberta Lotteries

April 30 - June 5

ROBERT FONES
HISTORIATED LETTERS

Supported by the Canada Council
Accompanied by a catalogue with text by Robert
Fones and Jessica Bradley

June 15 - July 24

SYLVIE READMAN
CHAMPS D'ÉCLIPSES

circulated by the Musée d'art contemporain in
Montréal

JOSEF SUDEK
PHOTOGRAPHS

Organized and circulated by the Museum of Fine
Arts, Houston, Texas
Supported in Vancouver by the
Canada Council

333 Chesterfield Avenue
North Vancouver, B.C.
V7M 3G9
phone (604) 986-1351
fax (604) 986-5380

Gallery Hours

Wednesday-Sunday
12-5 pm
Thursday
12-9 pm

PRESENTATION HOUSE
Gallery

CONTEMPORARY Art Gallery

SHANI MOOTOO
COLOUR XEROXES
& VIDEOTAPES

may 28 to july 9
opening june 3, reading 8pm,
reception 9pm
presented with the assistance of
XEROX Canada Ltd.

555 Hamilton Street, Vancouver
British Columbia, V6B 2R1
Phone 604 681-2700
Fax 604 683-2710

The Contemporary Art Gallery acknowledges the financial support of the Canada Council, the City of Vancouver, the Government of British Columbia through the Ministry of Small Business, Tourism and Culture, and our members.

P

S

MEUBLES *du XX^e SIÈCLE*

*Carlo Bugatti
Pierre Chareau
Donald Deskey
Charles Eames
Piero Fornasetti
Jean-Michel Frank
Paul Frankl
Diego Giacometti
Eileen Gray
Carlo Mollino
George Nelson
Jean Prouvé
Gilbert Rohde
Eero Saarinen
Frank Lloyd Wright*

POIRIER · SCHWEITZER

ART INTERNATIONAL *du XX^e SIÈCLE*

ROBERT POIRIER
Arts décoratifs

JOHN A. SCHWEITZER
Beaux-arts

C.P. 875, Place du Parc
Montréal, Québec
Canada H2W 2P5

téléphone | télécopieur 514-939-9855
sur rendez-vous | by appointment

Languages of design

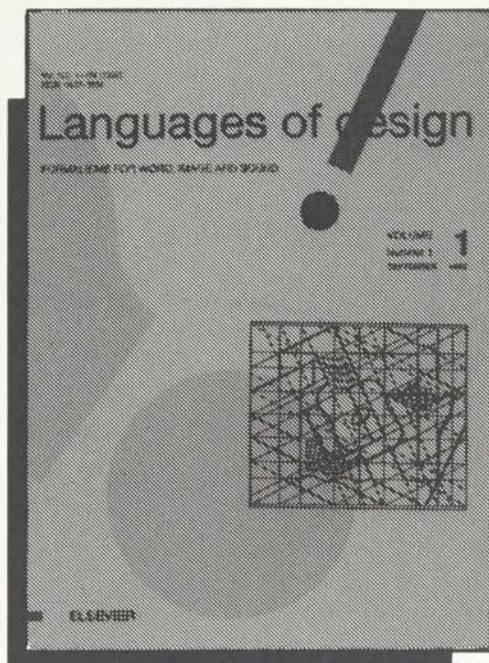
Formalisms for Word, Image and Sound

◆ EDITORS

Editor-in-Chief: **R.G. Lauzzana**, Penrose Press, P.O. Box 470925, San Francisco, CA 94147, USA

Managing Editor: **D.E.M. Penrose**, Benjamin-Cummings, Menlo Park, San Francisco, CA 94147, USA

Board of Advisors: **W. Andersen**, Boston, MA, USA, **M. Balaban**, Ben Gurion University of the Negev, Beer-Sheva, Israel, **B. Bel**, CNRS, Marseille, France, **P. Berg**, Koninklijk Conservatorium, The Hague, The Netherlands, **M. Borillo**, Institut de Recherche en Informatique, Toulouse, France, **L.C. Camilleri**, Conservatorio di Musica G.B. Martini, Florence, Italy, **D. Carrier**, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, PA, USA, **K.S. Champa**, Brown University, Providence, RI, USA, **A. degli Antoni**, Università degli Studi, Milano, Italy, **B. Galeyev**, Kazan Aerospace Institute, Kazan, Russia, **J. Kirsch**, Sturvil Corp., Clarksburg, MD, USA, **R.L. Kirsch**, Sturvil Corp., Clarksburg, MD, USA, **T. Knight**, University of California, Los Angeles, CA, USA, **R. Krishnamurti**, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, PA, USA, **K. Krithivasan**, Indian Institute of Technology, Madras, India, **O. Laske**, Arlington, MA, USA, **J.P. Leavey, Jr.**, University of Florida, Gainesville, FL, USA, **C. Machover**, Machover Associates Corporation, White Plains, NY, USA, **T. Machover**, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA, USA, **R.F. Malina**, University of California, Berkeley, CA, USA, **F. Nake**, Universität Bremen, Germany, **D. Nardoni**, Università Cassino, Rome, Italy, **Y. Okawa**, Osaka University, Japan, **G. Prince**, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA, USA, **J.G. Rosebush**, Judson Rosebush Co, New York, NY, USA, **A. Rosenfeld**, University of Maryland, College Park, MD, USA, **M. Sperka**, Academy of Fine Arts, Bratislava, Slovak Republic, **D. Spinelli**, University of Massachusetts, Amherst, MA, USA, **R. Stickrod**, IEEE Computer Society, San Francisco, CA, USA, **G. Stiny**,



University of California, Los Angeles, CA, USA, **J. Sundberg**, Royal Institute of Technology, Stockholm, Sweden and **E. Tarasti**, University of Helsinki, Finland

◆ AUDIENCE

Researchers in Artificial Intelligence, Formal Languages, Design Synthesis, Computer Graphics, Computational Linguistics, Computer Music, Text Synthesis, Sound Synthesis, Image Synthesis and Productive Systems.



ELSEVIER

An Imprint of Elsevier Science

◆ AIMS AND SCOPE

Languages of design is an international, interdisciplinary journal devoted to research in formal languages and their use for the synthesis of words, images and sounds. *Languages of design* welcomes articles employing linguistic techniques to generate literary and "nonliterary" texts, music and visual works, including fine art, dance, theatre, architecture and all types of design. This multidisciplinary focus is reflected in the composition of the journal's editorial board, which includes literary theorists, music theorists and composers, researchers in artificial intelligence, artists and art critics. Formal design theory, generative grammars, shape grammars, and computational musicology are the central domain of the journal. More general subject areas such as formal languages, finite state automata, grammatical inference, pattern recognition, cellular automata, semantic networks, connectionism and syntactical analysis will be discussed in the context of their application to productive systems. Specific analytic perspectives such as syntactics, semiotics, deconstruction, hermeneutics, stylistics, narratology, philology, morphology, prosody, harmony theory, formal musicology and performance analysis will be presented in terms of their impact and influence on a theoretical foundation for productive systems. Research results from visual, audio, and textual analyses that may have impact on the arts are also invited. Of particular interest is research utilising computational methods to verify theoretical formal analyses. Articles criticising the assumptions and results of this work are also encouraged.

◆ ABSTRACTED/INDEXED IN

Sociological Abstracts.

◆ 1994 SUBSCRIPTION DATA

© 1994: Volume 2 (in 4 issues)
Subscription price: Dfl. 368.00 (US \$ 199.00) including postage
ISSN 0927-3034
Commenced Publication 1993

Languages of design

Send this form (or a photocopy) to your regular supplier or to:

ELSEVIER SCIENCE B.V.

Attn: Petra van der Meer
P.O. Box 103, 1000 AC Amsterdam
The Netherlands

Customers in the USA/Canada, send to:

**ELSEVIER JOURNAL
INFORMATION CENTER**

P.O. Box 945, Madison Square Station
New York, NY 10159-0945

- Please send me a **FREE** inspection copy
 Please enter my 1994 subscription

- Payment enclosed: (Bank Draft / Eurocheque / International Money Order / Postal Cheque / Personal Cheque / Official Purchase Order Form / UNESCO Coupons)
 Please send me a pro forma invoice
 Charge my credit card: (Access / Eurocard / American Express / MasterCard / VISA)

Card Number Valid Until

Name Initials

Address

City Postal/Zip Code

Country

VAT Registration Number

Signature Date

Non VAT registered customers in the European Union should add the appropriate VAT rate applicable in their country to the price. The Dutch Guilder (Dfl.) price quoted applies worldwide, except in the Americas (North, Central and South America). The US Dollar (US \$) price quoted applies in the Americas only. Journals are sent by surface mail to all countries, except the following, where air delivery via SAL mail is ensured at no extra cost to the subscriber: Argentina, Australia, Brazil, Canada, Hong Kong, India, Israel, Japan, Malaysia, Mexico, New Zealand, Pakistan, P.R. of China, Singapore, South Africa, South Korea, Taiwan, Thailand and USA



IIIe. SALON INTERNACIONAL D'ART CONTEMPORAIN CONTEMPORARY ART
IIIe. FORUM INTERNACIONAL DE LA THEORIE DE L'ART CONTEMPORAIN du 15 au 19 JUIN 1994.
GUADALAJARA, MEXICO. TEL. (3) 623.7814 FAX. (3) 624.5774